JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta, Dramatická umění,

doktorský studijní program

Loutka mezi divadlem, filmem a televizí

Výtvarný jazyk filmů a televizních pořadů s divadelní loutkou 1950–2020

Disertační práce

Autor práce: Mgr. Pavel Jirásek

Školitel: doc. Mgr. Petr Francán

BRNO 2020

Bibliografický záznam

Jirásek Pavel. Loutka mezi divadlem, filmem a televizí. Výtvarný jazyk filmů a televizních pořadů s divadelní loutkou 1950–2020. A puppet between theater, film and television. Visual language of films and TV shows with puppets 1950–2020.

Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér audiovizuální tvorby a divadla, 2020, 284 stran, vedoucí doktorské práce doc. Mgr. Petr Francán.

Anotace

Studie se zabývá vývojem scénografie a prostředků výtvarného divadelního a filmového jazyka v oblasti loutkové inscenace, seriálu, filmu s divadelními loutkami, zejména v Československé televizi, České televizi a Krátkém filmu mezi lety 1950–2020. Sleduje, jak se scénografické pojetí i tvarosloví inscenací a filmů s divadelními loutkami vyrovnávalo s dobovou zkušeností divadla a poetikou filmové loutkové animace. Za jakých okolností a s kterými autory vznikal a postupně se etabloval osobitý loutkářský výtvarný televizní a filmový jazyk. Analyzuje základní tendence, které posouvaly scénografické postupy k tvořivosti a fantazii – černé divadlo, ekranizaci, masky, herce vedle loutky a další, které ve své době značně rozšířily i sám pojem loutkového divadla. Analýza těchto procesů na pozadí politického a kulturního klimatu se pokouší tyto změny loutkářského jazyka systematizovat a zobecnit.

Klíčová slova

Loutka, scénografie, loutkářská scénografie, loutková inscenace, loutkový seriál, film s divadelní loutkou

Annotation

The study deals with the development of stage design and visual resources of theater and film language in puppet productions, series, movies with theater puppets, especially in the ČST (Czechoslovak television), ČT (Czech television) and Krátký film Praha (Short film Prague) between 1950–2020. We see how the concept of scenography and morphology productions and films with theatrical puppets terms with the contemporary experience of theater and film poetics of puppet animation. Under what circumstances and with which the authors created and gradually established a distinctive puppet art television and film language. The study analyzes the basic tendencies which shifted scenographic procedures to creativity and imagination - nation - black theater, ecranisation, masks, puppets and actors alongside others, which at that time have greatly expanded the concept of puppet theater. On the other hand but also a return to classic wooden puppet. Analysis of these processes in the background of the political and cultural climate attempting these changes puppetry language systematize and generalize.

Keywords

Marionette, Stage Design, Marionette Stage Design, Marionette Production, Marionette Series, Theater Puppet Movie

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato disertační práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

Veškeré webové odkazy byly aktualizovány v lednu 2020.

V Brně, dne 17. ledna 2020 Mgr. Pavel Jirásek

1 Jeden z prvních televizních přijímačů z roku 1948 s pokusným vysíláním pro děti. STRASMAJER, Vladimír. Cesta k divákovi (Dvacet let Československé televize). Praha Československá televize, s. 14.

2 Reklamní fotografie Československé televize 1954. Československý loutkář 4, 1954, č. 4, obálka.





Poděkování

České loutkářství i filmová tvorba jsou témata, kterými se ve svém životě zabývám dlouhodobě a velmi rád. Není to jen díky výjimečnému kouzlu těchto druhů umění a jejich výlučnosti, ale také proto, že jsem se při jejich poznávání setkal s řadou výjimečných, laskavých i vysoce erudovaných lidí, kterým jsem povinován v úvodu práce poděkovat.

Za celkové vedení disertačního výzkumu v první řadě děkuji doc. Mgr. Petru Francánovi, za cenné obsahové a metodologické podněty pak vedoucím doktorského semináře DIFA JAMU doc. MgA. Marku Hlavicovi, Ph.D., doc. MgA. Davidu Drozdovi, Ph.D. a hostující Mgr. et Mgr. Radce Kunderové, Ph.D. z Kabinetu pro studium českého divadla IDU.

Komisím Studentské grantové soutěže DIFA JAMU jsem vděčný za jejich opakovanou podporu, díky níž vznikaly segmenty práce, které mohly být zužitkovány v komplexním textu. Při jejich publikaci mi nad míru svých povinnosti pomáhali doc. MgA. Marek Hlavica a Ph.D. a Mgr. Andrea Jochmanová, Ph.D.

Mgr. Kateřině Leškové Dolenské z Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU a redaktorce časopisu Loutkář děkuji za několikaleté uveřejňování stejnojmenného seriálu a tím i ověření odezvy mého uvažování mezi odbornou i laickou veřejností.

Jednotlivé pasáže bádání byly publikovány v několika významných knižních projektech. Rád děkuji doc. Mgr. Pavlu Drábkovi, Ph.D. a Dr. Christianu M. Billingovi za přípravu studií dočísla časopisu *Theatralia* věnovanému českému loutkovému divadlu ve světovém kontextu, redakčnímu týmu Martina Součka z nakladatelství Arbor Vitae a MLK za spolupráci na publikaci *Obrazy z dějin českého loutkářství*, redakční družině Karla Kerlického z nakladatelství Kant za spolupráci na knize *Umění loutky* a Ing. arch. Tomáši Prokůpkovi z Moravského zemského muzea, který mně přizval k autorské spolupráci na knize *Sekora, mravenčí a jiné práce*.

Výsledky výzkumu byly využity také v mé umělecké tvorbě, zejména v dokumentárním seriálu Česká loutka a dokumentárních snímcích *Ondřej Sekora – práce všeho druhu a Hermína Týrlová* pro kanál ČT art. Zde je nutné zdůraznit poděkování dramaturgům Mgr. Martinu Polákovi a PhDr. Noře Obrtelové.

Typicky historická práce se nikdy neobejde bez opakovaných a zdlouhavých návštěv archivů a knihoven, považuji proto za nezbytné poděkovat Mgr. Ireně Wintrové, vedoucí archivu a programových fondů ČT Praha a Mgr. Pavlu Galíkovi, vedoucímu archivu a programových fondů ČT Brno, ale také týmu knihovnic studovny periodik Moravské zemské knihovny.

Výsledky práce byly prezentovány také na několika výstavách, zejména rozsáhlém projektu *Umění loutky* v Brně a Praze. Zde přísluší poděkovat kurátorům Mgr. Robertu Janásovi, Ph.D., vedoucímu Oddělení dějin umění MMB a Mgr. Ondřeji Sedláčkovi z Chvalského zámku v Praze.

Dlouhodobá a plodná spolupráce mně váže k Divadelnímu oddělení Moravského zemského muzea v Brně, za průběžné konzultace děkuji zejména řediteli Uměnovědného muzea MZM PhDr. Jaroslavu Blechovi a divadelní historičce prof. PhDr. Margitě Havlíčkové.

Korektorce Mgr. Evě Hrubé z „Dobřečesky“ děkuji za redakční a korektorskou pomoc, výtvarnici Mgr. Monice Kučerové za grafickou úpravu.

Za neutuchající podporu děkuji své ženě doc. MgA. Marii Jiráskové, PhD.

OBSAH

1. České loutkářství na prahu milénia —13

2. 1950–1960 —27

2.1. Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1945 —28
2.2 Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v padesátých letech —30
2.3 Výtvarný styl a poetika filmových loutek a scén v padesátých letech —35
2.4. Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka —37
2.5. Loutky na nové pevnině – loutky v televizi —41
2.6. Neiluzivní využití divadelní loutky ve filmu a v televizi —50
2.7. Mezi animovaným filmem a televizní inscenací —59
2.8 Zrod televizní inscenace s loutkami —63
2.9. První seriály s loutkami —67
2.10. EXPO 58 a filmy s divadelními loutkami —70
2.11. Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu šedesátých let —76

3. 1960–1970 —79

3.1. Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1960 —80
3.2. Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v šedesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii —88
3.3. Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v šedesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii —92
3.4. Scénografické postupy černého divadla a Laterny Magiky v televizi —95
3.5. Živý herec versus divadelní loutka v televizi v šedesátých letech —100
3.6. Filmový návrat k tradiční divadelní loutce —106
3.7. Televizní inscenace s loutkami v šedesátých letech —112
3.8. Večerníček —122
3.9. Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu sedmdesátých let —130

4. 1970–1980 —133

4.1. Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1970 —134
4.2. Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v sedmdesátých letech —137
4.3. Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v sedmdesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii —141
4.4. Pořady s loutkou v Československé televizi —147
4.5 Výtvarná podoba loutkových seriálů pro Večerníček —152
4.6. Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka —160
4.7. Loutkové seriály pro Československou televizi —162
4.8. Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Praha —164
4.9. Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Brno —167
4.10. Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Ostrava —173
4.11. Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu osmdesátých let —180

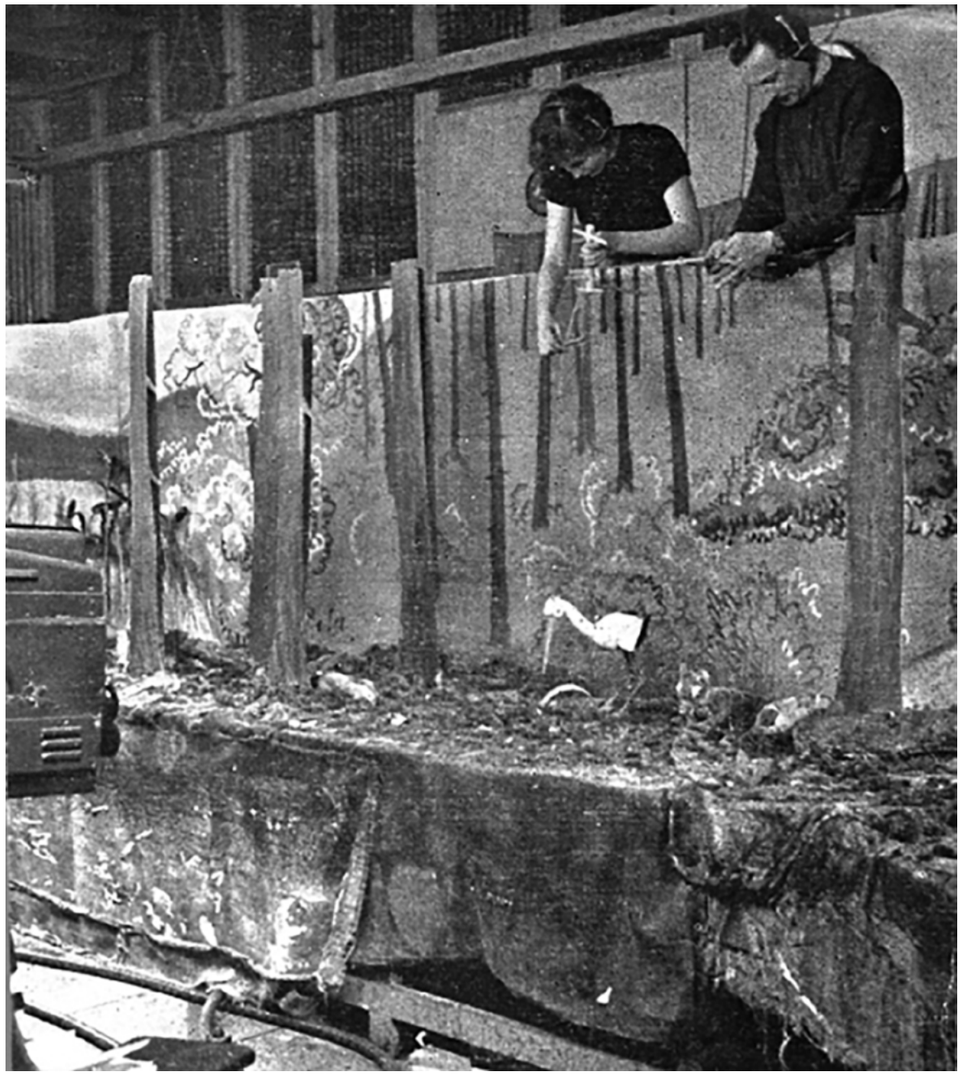
5. 1980–1990 —185

5.1. Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1980 —186
5.2. Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v osmdesátých letech —190
5.3. Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v osmdesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii —192
5.4. Loutková animace v Československé televizi —196
5.5. Loutkové podoby Večerníčku —201
5.6. Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka —203
5.7. Loutkové seriály pro Československou televizi —205
5.8. Televizní a filmové loutkové inscenace —209
5.9. Televizní záznamy divadelních inscenací s loutkami v osmdesátých letech —213
5.10. Filmově loutkové rekonstrukce a dokumenty —217
5.11. Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu devadesátých let —219

6. 1990–2020 —223

6.1. Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1990 —224
6.2. Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v 90. letech a po roce 2000 —227
6.3. Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v 90. letech a po roce 2000 —230
6.4. Spejbl a Hurvínek ve filmu po roce 1990 —236
6.5. Loutková animace pro Večerníčky —240
6.6. Poetika vedených a animovaných loutek spojených s živým hercem či moderátorem —246
6.7. Televizní záznamy a inscenace po roce 1990 —252
6.8. Loutka v dokumentární tvorbě po roce 1990 —257
6.9. Vedená loutka ve filmových snímcích —262
6.10. Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na přelomu milénia —266

3 Loutkovodiči Zdeněk Raifanda a Naděžda Musílková při natáčení v Československé televizi, druhá polovina padesátých let. TOMSA, Milan. Zázraky televize. Praha Práce, 1959, příloha.



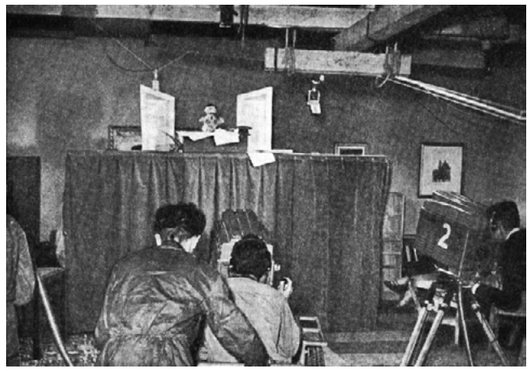
České loutkářství na prahu milénia

Na první pohled by se zdálo, že pro české loutkářství nebylo hektičtějšího období než po roce 2010. V prosinci 2012 členové Národní rady pro tradiční lidovou kulturu doporučili k zápisu na Seznam nemateriálních statků tradiční a lidové kultury České republiky Východočeské loutkářství, přičemž nositeli statku se stali zástupci občanského Sdružení pro podporu tradic východočeského loutkářství.[1] Historicky značně složitý, obsáhlý a mnohovrstevnatý fenomén východočeského loutkářství, který zde byl vysvětlen jako vcelku jednotný a kontinuální, se rázem ocitl vedle slováckého verbuňku, vesnických masopustních obchůzek a masek na Hlinecku, jízdy králů na Slovácku, sokolnictví a myslivosti. Značně otevřený, heslovitý a skutečné analytické konkretizaci výjimečnosti či originality se vyhýbající popis nehmotného kulturního statku je natolik neurčitý, že mnohé jeho segmenty by mohly být použity i na jiné české či evropské regiony: „*Východočeské loutkářství […] představuje v češtině provozované loutkové divadlo ve všech svých historických podobách a rozmanitých projevech. Slučuje dovednosti slovesné (literární), dramatické, dramaturgické, inscenační, režijní, herecké, resp. loutkoherecké, interpretační, scénografické, výtvarné a hudební. Po celou dobu své existence je vnímáno jako významný fenomén, který se stal neodmyslitelnou součástí* širšího kulturního dědictví českého národa.“[2] Nicméně Sdružení pro podporu tradic východočeského loutkářství vzápětí uvedlo, že zapsání na český Seznam nemateriálních statků tradiční a lidové kultury České republiky je prvním a nezbytným krokem k tomu, aby se tradice dostala na světový seznam nehmotného kulturního dědictví organizace UNESCO. To samozřejmě vzápětí vyvolalo odbornou i společenskou bouři. Námitky se v podstatě nesly ve dvou základních kategoriích.

1 *Východočeské loutkářství. http://www.nulk.cz/2017/02/01/vychodoceske-loutkarstvi/.*

2 *Východočeské loutkářství. Návrhový a evidenční list kulturního statku k zápisu do Seznamu nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky.* http://www.nulk.cz/wp-content/uploads/2017/03/Nominace_narodni_seznam_loutkarstvi.pdf.

4 Studio při živém vysílání loutkové hry F. Janury
Vzorný pracovník v provedení souboru ZK Čs. spisovatel.
Československý loutkář 3, 1953, č. 11, s. 238.



Nejprve mnozí oprávněně namítali, že české loutkářství nelze lokalizovat pouze na území východních Čech a že hovořit o východočeském fenoménu je přinejmenším zkreslující, ba dokonce zpupné.[3] Aby Ministerstvo kultury České republiky uklidnilo tyto vzedmuté vlny, začalo organizovat ostatní krajské loutkářské nominace k zápisu na Seznam nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky, protože pak by mohlo přistoupit k návrhu nominace celého českého loutkářství k zápisu na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO. To se ale podařilo až po několika letech Národnímu informačnímu a poradenskému středisku pro kulturu (NIPOS) na základě aktivit slovenského Koordinačného centra tradičnej ľudovej kultury, které dravě v mezidobí převzalo organizační iniciativu.

Pokud jde o nositele, pak se NIPOS rozhodl nevybírat, ale oslovit všechny české loutkářské soubory. Souhlas poslalo osmačtyřicet souborů včetně profesionálních scén, spolků amatérských i nezávislých. Konečně bylo České loutkářství – lidové interpretační umění jako statek dne 19. prosince 2014 zapsáno ministrem kultury na *Seznam nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky*. Adjektivum „lidové“ bylo použito strategicky proto, aby mohl být jev Ministerstvem kultury ČR považován za tradiční a adjektivum „interpretační“ pak vychází vstříc Úmluvě o zachování nemateriálního kulturního dědictví, neboť to se projevuje mimo jiné zejména v oblasti „interpretačního umění“.[4]

Popis statku byl tentokrát obezřetnější: „České loutkářství představuje *[…] v národním jazyce provozované loutkové divadlo ve všech svých historických podobách a rozmanitých projevech. Ve shodě s Úmluvou o zachování nemateriálního kulturního dědictví je možné je považovat za jev lidového interpretačního umění. Za celou dobu své existence je uznáváno jako významný kulturní a společenský fenomén.*“[5] A přestože popis stavěl především na možnosti chápání fenoménu jako živého lidového interpretačního umění, přece jen si více všímal tradice dvou vzájemně se ovlivňujících a prostupujících loutkářských linií – lidové a profesionální, které v českém prostředí údajně na rozdíl od jiných zemí nejsou postaveny na redukční stabilitě a pevné konvenci, kterou mají, dodržují a přijímají tvůrci i diváci, nýbrž právě na tvůrčím přístupu ve všech složkách.

Vzápětí přišel společný slovensko-český tým s nominací Slovenského a českého loutkářství (slovenská strana jako iniciátor a zároveň předkladatel musí být uváděna jako první) na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO s názvem a definicí prvku, který bude chráněn.[6] Pro prvek byl odsouhlasen

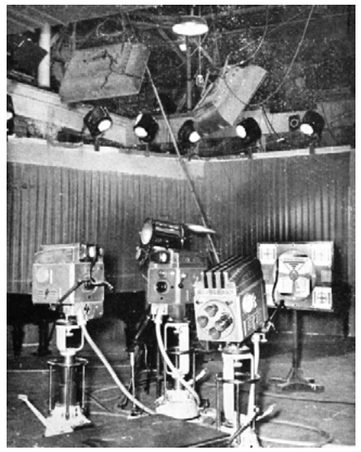
3 LÁZŇOVSKÁ, Lenka. České loutkářství míří do UNESCO. *Loutkář* 65, 2015, č. 1, s. 12–13.

4 *Úmluva o zachování nemateriálního kulturního dědictví*. https://www.mkcr.cz/umluva-o-zachovani-nemat erialniho-kulturniho-dedictvi-300.html.

5 České loutkářství. *Návrhový a evidenční list kulturního statku k zápisu do Seznamu nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky*. http://www.nulk.cz/wp-content/uploads/dokumenty/loutkarstvi_nominace pdf.

6 LÁZŇOVSKÁ, Lenka. České loutkářství míří do UNESCO. *Loutkář* 65, 2015, č. 1, s. 12–13.

5 Studio ČST se třemi superikonoskopovými (elektronkovými) kamerami vybavenými karusely se čtyřmi objektivy, polovina padesátých let. TOMSA, Milan. Zázraky televize. Praha: Práce, 1959, příloha.



název *Slovenské a české loutkářství* a jako popis byla přijata tato verze: „*Slovensky nebo česky provozované loutkové divadlo, vnímané coby jev ve všech jeho historických podobách a rozmanitých projevech, synkreticky slučuje dovednosti dramatické, dramaturgické, inscenační, interpretační, scénografické, výtvarné i hudební. Jeho jádrem je představení, v němž divadelní role hrají ikonické znaky – loutky (nejčastěji ze dřeva) reálných nebo fantaskních postav, někdy i zvířat nebo předmětů, které v reálném čase představení projevují život pohybem, případně mluvou, jsou viditelně nebo skrytě animovány a ovládány různými mechanismy prostřednictvím jednoho či více loutkářů.*“

(“The puppet theatre performed in the Slovak or Czech languages, perceived as a phenomenon in all its historical forms and in a variety of expressions, blends, in a syncretic manner, dramatic, dramaturgic, staging, rendering, stage designing, graphic and music skills. At the heart of the puppet theatre, there is a performance where theatrical roles are played by iconic symbols – the puppets (mostly made of wood) – of real or imaginary characters, sometimes also animals or objects that, in the real time of the performance, manifest their living nature by movement or, as the case may be, by speech; they are animated visibly or invisibly and they are controlled by various mechanisms by one or more puppeteers.”)

Společná slovensko-česká nominace „*Puppetry in Slovakia and Czechia, Loutkářství na Slovensku a v Česku*“ byla zapsána do Reprezentativního seznamu nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO na 11. zasedání Mezivládního výboru pro zachování nehmotného kulturního dědictví v etiopské Addis Abebě dne 1. prosince 2016.[7] V nominačním protokolu číslo 01202 pro zápis na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví lidstva v roce 2016 se kromě popisu prvku například uvádí, že: „*Prvek je úzce spojen s řemeslnou dovedností (řezbářstvím, omalováním loutek a výrobou kostýmů, malbou scén) a často také s lidovými obřady a slavnostními událostmi (svátky, trhy, jarmarky). Vzhledem k předávání dovedností a zkušeností, ale také samotných předmětů (loutek, scenérií, jeviští atd.) z generace na generaci, má prvek extrémně silnou a pevnou tradici. Dnešní loutková představení mají mnoho různých podob a čerpají to nejlepší z loutkářské tradice. […]*

Nositelé prvku jsou umělci, autoři loutkových her, tvůrci loutek (řezbáři). Mezi uživatele patří diváci loutkových představení, mnohdy rodiny s dětmi. Často je to právě loutkové divadlo, kde se děti poprvé setkávají s divadelní reprezentací světa a mezilidských vztahů prostřednictvím divadelní fikce a symbolů.“

(“The element is closely linked to craftsmanship (wood carving, puppet painting and costume making, scenery painting) and often also with folk rituals and festive events (feast days, markets, fairs). Due to the transmission of skills and experience, but also of the objects themselves (puppets, sceneries, stages etc.) from generation to generation, the element has an extremely strong and solid tradition. Today’s puppet shows have many different forms and draw on the best of the puppetry tradition. […]

7 Dostupné z: http://www.unesco.org/culture/ich/en/10b-representative-list-00891#10.b.29: 10.b.28. http://www.nulk.cz/wp-content/uploads/2017/09/nominace_loutkarstvi_CZ_SK_eng.pdf.

The bearers of the element include performers, puppet theatre playwrights and puppet makers (woodcarvers). The users include puppet show spectators, often families with children. Often, it is precisely the puppet theatre where the first contact of the children is made with the theatrical representation of the world and of human relations through theatrical fiction and symbols.")

Přestože tato sterilní a opatrná definice se zcela míjí s obsahem a vystižením specifičnosti a výjimečnosti českého loutkářství, nevyjadřuje smysl a možné interpretace jeho dědictví ani nevyslovuje pestrost soudobých živých loutkářských postupů a forem u nás,[8] byla tímto aktem první námitka ke spokojenosti valné většiny loutkářů vyvrácena. Snad jen s výhradou slovenského předkladatelského prvenství. Ale protože i Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO je zákonitě spojen s mezinárodním profitem, i zde se politicko-kulturní strategie prosadily silněji než historický smysl a identita jevu.

Druhý okruh námitek si ovšem zasluhuje naši pozornost daleko více, proto se jim budeme věnovat mnohem pozorněji a důkladněji. Jsou to námitky hluboce související s promýšlením smyslu českého loutkářství, které podle mnohých zažívá po roce 2000 nejen krizi, ale dokonce snad i stadium mizení či odcházení a často nekritické, silně redukтivní a zároveň pragmatické návrhové a nominační listiny i nakonec zápis do Seznamu nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky či na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO mohou být právě jedním z důrazných důkazů tohoto mnohdy skrývaného a zamlčovaného procesu.

Nepochybně loutkářští teatrologové, organizátoři i umělci, kteří v dobré víře všechny nominační dokumenty připravovali, jsou dobře seznámeni s komplexní problematikou, kontinuitou i diskontinuitou českého loutkářství. Vstoupili však do služby kulturní politiky a v zájmu futuristických ušlechtilých vizí i záchrany tradice se pokusili vměstnat obsáhlý a komplikovaný fenomén do svěrací kazajky nominačních direktiv. A přestože se snažili poměrně zručně a promyšleně vložit do popisu fenoménu kulturní prvky a procesy, které mezi projevy nemateriálního kulturního dědictví nepatří, protože jsou univerzální, musí předpokládat a být připraveni na řadu konsekvencí, které tento vnitřně ambivalentní akt zjednodušení a přepólování v budoucnu vyvolá.

1) Jednou z podstatných námitek je, že se ve všech třech případech mluví o českém loutkářství, a je tím myšleno v podstatě pouze české divadelní loutkářství neboli české loutkové divadlo. České loutkářství nebo ještě obecněji česká loutkářská kultura však vedle divadla dnes také obsahuje přinejmenším vynikající sedmdesátiletou tradici loutkové filmové animace a šedesátiletou tradici loutkového filmu a televize. Přičemž nelze nevzpomenout, že už od počátků těchto bohatě strukturovaných a úspěšných oblastí, rychle se emancipujících od divadelních souvislostí, byly současníky jejich vývoje při analýzách národních rysů a příznakových vlastností shledávány téměř shodné znaky jako v divadelním loutkářství. Moje přesvědčení je, že úvaha o českém loutkářství jen s jeho projevy divadelními je reduktivní, že komplexní fenomén českého loutkářství je tvořen těmito třemi vzájemně propojenými oblastmi, a právě i toto plodné rozvětvení je pro český prostor unikátní, přestože ze strany loutkářských teoretiků bývají loutkový film a televize často považovány pouze za oblasti odvozené.

8 RESLOVÁ, Marie. *Loutky jako ohrožený druh?* Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/loutky-jako-ohrozeny-druh. Publikováno: 14. prosince 2016.



6 Maňáskář Josef Pehr. La marionnette en Tchecoslovaquie. Praha Orbis 1957, příloha.

2) Další námitka pobízí k vážnému diskurzu k českému loutkářství v pozici lidového interpretačního umění. Na rozdíl od okolních evropských zemí jediná oblast českého loutkářství (nazývaná v českém kontextu tradičním, lidovým či kočovným loutkářstvím), u které bylo možno oprávněně uvažovat o tom, že šlo zvláště z hlediska sociálního fungování o jev kultury lidových vrstev, byla v podstatě zcela ve své autentické a kontinuální podobě zničena během padesátých let 20. století a dnes je provozována pouze ve formě folklorismu či dokonce postfolkloristických rekonstrukcí. Tzv. divadelní zákon v roce 1948, za nímž stál především moderní loutkář a organizátor Jan Malík, na jedné straně vytvořil legislativní podmínky pro přechod nového loutkového divadla na profesionální bázi, na straně druhé podřídil loutkové divadlo kulturní ideologii socialistického realismu, ve kterém nebylo místo pro loutkářské živnosti tradičních kočovných rodin. Teatrolog František Černý vzpomíná, že zásluhy Jana Malíka o české loutkářství byly nesporné, „*k tíži je mu ale potřeba připsat podíl na likvidaci tradičních loutkářů, které nedržel v lásce, ač měl historický smysl*".[9] Ve způsobu provozování tradičního loutkového divadla byl tehdy zdůrazňován prvek pokleslosti a kýče, který byl pochopitelně jeho integrální součástí a na jehož základě byli lidoví loutkáři skrze odebírání živností a zákazy vystupování důsledně zlikvidováni. Ten, kdo s rodinami lidových loutkářů přišel někdy do přímého styku, byl svědkem zkušenosti, že dodnes tento politický čin bezpráví vnímají jako tragický konec jejich dlouholeté rodinné, a navíc vlastenecké tradice. To potvrzuje také Milan Knížák: „*Lidoví loutkáři, kterým bylo zakázáno provozovat svoji činnost, mnohdy v návalech vzteku, s pocitem křivdy a pokoření, rozštípali či spálili své loutky. […] Setkal jsem se s loutkáři, kteří se tímto drastickým způsobem zbavili svých loutek a ani po letech z nich nevyprchal pocit křivdy.*"[10]

Nominační texty přiznávají, že i v případě českého lidového loutkářství jde o přisvojení si kulturního vzorce pocházejícího od elity lidovými vrstvami, přičemž „*tento původně umělý produkt profesionálních divadelníků znamenal v českém kontextu v produkcích kočovných marionetářů vůbec první kontakt širších lidových vrstev s mimofolklorní divadelní kulturou. […] Marionetové divadlo jakožto interpretační umění, neodmyslitelně spojené také s profesionální* řemeslnou i lidovou tvorbou (řezba, omalování a kostýmování loutek, malba dekorací), *vytvořilo nesmírně silnou a pevnou tradici loutkového divadla, která se projevuje nepřetržitě doposud ve dvou vzájemně se ovlivňujících a prostupujících liniích – lidové (amatérské loutkářství ve všech aspektech) a profesionální (statutární divadla, nezávislé skupiny a sólisté) – a je permanentně modifikována experimenty, originálními tvůrčími snahami a trendy.*"[11]

9 ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968–1989).* Praha, Divadelní ústav, 2008, s. 121.

10 KNÍŽÁK, Milan. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950. I. díl.* Hradec Králové, Nucleus, 2005, s. 5.

11 Východočeské loutkářství. http://www.nulk.cz/2017/02/01/vychodoceske-loutkarstvi/.

7 Studenti DAMU ve studiu Československé televize při natáčení pohádky Zvířátka a Petrovští, 1955, archiv Naděždy Munzarové.



Všechny ostatní historické formy českého loutkářství či přesněji loutkového divadla pak nominační dokumenty vysvětlují skrze trvající kontinuální téměř lidový proces na bázi trvalé existence mimořádného celonárodního nadání a zaujetí pro loutky.

K této interpretaci tradice je nezbytné připomenout, že už první renesance českého loutkářství kolem roku 1900 proběhla jako umělý proces z pozic vzdělanců, kteří navíc sama sebe a své snahy reflektovali jako jev „umělý, pedagogický či umělecký". Doyen českého loutkového divadla Jindřich Veselý už v prvních číslech časopisu *Loutkář* nejenže programově oslovoval ke spolupráci přední umělce či intelektuály své doby, ale vedle toho pro tradiční loutkáře zavedl jasně vymezené „národopisné okénko". V roce 1912 napsal: „*Rozeznávám loutkové divadlo řízené potulnými komedianty a loutkové divadlo řízené uvědomělými pedagogy a loutkové divadlo umělců výtvarných pro literáty.*"[12] Také později meziválečný fenomén ochotnického loutkového divadla – rodinného loutkové divadlo a spolkové divadlo – prolínající už skrze všechny vrstvy české společnosti není možné interpretovat

12 VESELÝ, Jindřich. *O vlasti, vzniku a rozvoji loutek vůbec a o loutkářství českém zvlášť.* Rokycany, 1912, s. 25.

jako typ lidové kultury, snad by bylo možné o něm uvažovat částečně v intencích modelů salonní a měšťanské kultury 19. století, později kultury masové. Meziválečné umělecké loutkové scény byly pak už přímým předchůdcem uměleckého loutkového divadelnictví amatérského i profesionálního poválečného a jako takové nemají s lidovou kulturou už nic společného. Od počátku 20. století bylo české loutkářství mimo své značné rozšíření konstituováno především tlakem na jeho zrovnoprávnění s divadlem živého herce, tedy permanentní snahou po artificializaci a společenské prestiži tohoto druhu umění. Z toho vyplývá, že „české loutkářství – lidové interpretační umění" vykládané jako plod „kultury lidových vrstev" dnes neexistuje.

Pokud tedy přistoupíme na to, že existuje nebo ještě v devadesátých letech existovala nějaká mimořádná tradice či příchylnost českého lidu či národa ke kultuře loutky, nazývaná dokonce „kulturním rodinným stříbrem republiky", měli bychom hledat ještě jiné přístupy k vysvětlování této tradice.

V polovině šedesátých let na základě výstavy divadelních i filmových loutek se o to například pokusila původem ruská kulturní historička a etnografka Naděžda Filaretovna Melniková-Papoušková. Vnímala kulturu českého loutkářství nikoli jako lidovou, ale jako moderní kulturu národní, kde národ nesplývá s pojmem lid:

„*Loutky a loutkové divadlo jsou jednou* z našich národních zvláštností. *[…] Projevuje se v nich právě tak dokonalost mistrovské řemeslné práce, jako bohatství rozvinuté vyspělé tvůrčí umělecké fantazie. V loutkářství, a to nejen v syntetickém uměleckém projevu loutkového divadla jako celku, ale právě hlavně při tvorbě loutkových postav, jejich charakteru a působivých výtvarných forem objevují se ovšem tyto vlastnosti jejich tvůrců zcela zvláštním, osobitým způsobem.*"[13]

Její definice pramení z pozdního nacionalismu tehdejší pobruselské doby a je dokladem stále žijící romantické tendence 19. století, kdy se jedinec nerealizuje v racionálním porozumění tomu, co je obecné, ale naopak ve vášnivé oddanosti tomu, co je specifické.[14] České loutkářství bylo takto interpretováno „kultem specifičnosti", s nímž se pojí „kult komunity" čili představa kolektivní specifičnosti založená na kulturních faktorech. Podstatnou inovací nejen této definice, ale stavu celé poválečné loutkářské obce bylo právě takové vnímání českého loutkářství jako kulturního majetku a potenciálu celého národa a státu a takto konstituováno přežilo dodnes:

„*Fenomén loutkového divadla je totiž vnímán nejen jako součást našeho kulturního dědictví, ale spolu s dalšími fenomény i jako jeden z charakteristických rysů české národní identity, kdy i nezasvěcení vědí o výjimečném postavení českého loutkového divadla v naší historii a jeho reputaci ve světě.*"[15]

(The phenomenon of puppetry is understood not just as part of our cultural heritage; rather, together with other phenomena, it is one of the characteristic features of Czech national identity – since even laymen are aware of the special status of puppet theatre in our history and its reputation abroad.)

13 MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. *Tvar* XV, 1964, č. 3, s. 74.

14 GELLNER, Ernest. *Jazyk a kultura.* Brno, Centrum pro demokracii a kulturu, 2005, s. 40.

15 MALÍKOVÁ, Nina. Czech Puppet Theatre – Tradition, Legend, and Reality: or, is Contemporary Czech Puppet Theatre an Endangered Species? In: BILLIG, Christian M., DRÁBEK, Pavel. Czech Puppet Theatre in Global Contexts. *Teatralia* 18, 2015, č. 2, s. 348.

Nominační dokumenty jsou také přímým pokračováním těchto letitých tendencí, přičemž vědomí „kultu specifičnosti“ by bylo ještě přijatelné, kdyby se v dokumentech neskrývalo nebezpečí vážnější. Jde o to, jak se zde zachází s obsahy pojmů lid, národ, stát, tradice, autenticita, kontinuita, diskontinuita a zejména obecnost a specifičnost, kdy se libovolně vzájemně zaměňují pro pragmatické potřeby argumentace. Například pozdně barokní a klasicistní loutkář Jan Jiří Brát je představen jako „první český loutkář“, nikoliv jako typická poměrně univerzální součást stagionového divadla evropských metropolí nebo se zde nadále pokračuje ve fabulaci mýtu mimořádnosti a originality českého kočovného loutkářství bez analytického přiznání jeho odvozeností a souvislostí přinejmenším s loutkářstvím bavorským, saským a rakouským téže doby…

Neustávající a víceméně mechanické opakování legendy lidového či národního dědictví a identity nakonec na pozadí aktuální absence loutek v inscenacích českých loutkových divadel, kolapsu loutkového filmu a televize nebo současné koncepce výuky na Katedře alternativního a loutkového divadla Divadelní akademie múzických umění v Praze (DAMU) působí rozporuplně a znepokojivě. Lze jen litovat, že namísto toho, aby byla při příležitosti vzniku těchto nominačních a popisových textů otevřena širší diskuse o „lidovosti či národnosti“ českého loutkářství s určitou metodologickou koncepcí, došlo spíše ke sběru a k rešerším všech použitelných argumentů formou kulturně politické mobilizace k „dobrému cíli“, protože takto účel světí prostředky.

3) Řada námitek pak směřuje k různým interpretacím „živého dědictví loutkářství“ jako kulturní tradice, k níž se váže nepochybná povinnost o ni pečovat,[16] jinak řečeno k současnosti českého loutkářství, které je zavázáno tradici. Zdá se, že mimořádnost tradice fenoménu českého loutkářství potvrzuje i nejmladší generace loutkářských teatrologů, např. Kateřina Lešková Dolenská poznamenává:

„České loutkářství je unikátní, zejména v zahraničí stále vysoce ceněný fenomén. *[…] Krátkozrakost domácí veřejnosti v přehlížení tak zásadního kulturního fenoménu je za hranicemi České republiky zhola nepochopitelná.*“[17]

Zároveň si však řada autorů dobře všímá, že neustále deklarovaná výjimečnost je mnohdy v přímém rozporu s českým veřejným míněním, se zájmem médií, a dokonce i s názorem mnohých divadelníků. V roce 2012 publicista Jan H. Vitvar na základě knihy *Loutka a moderna*, která akcentovala bohatý a překotný vývoj především české meziválečné loutkářské scénografie, reprezentoval v článku *Kašpárek v kómatu*[18] toto nepoučené a nevědoucí, nicméně převažující veřejné mínění. Samozřejmě, že na článek obratem reagovalo několik odborných odpovědí,[19] nicméně také v souvislosti se zapsáním východočeského loutkářství na Seznam nehmotného kulturního dědictví České republiky byla širší a dlouhodobější polemika o smyslu a obsahu tradice českého loutkářství ve vztahu k jeho současnosti po roce 2000 otevřena.

16 KLÍMA, Miroslav. Nehmotný kulturní statek. In: VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana (ed.). *Živé dědictví loutkářství*. Praha, AMU, 2013, s. 9–13.

17 LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In: VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana (ed.). *Živé dědictví loutkářství*. Praha, AMU, 2013, s. 77.

18 VITVAR, Jan. H. Kašpárek v kómatu. *Respekt* [online], 12. 2. 2012.

19 MALÍKOVÁ, Nina, PAVLOVSKÝ, Petr, RICHTER, Luděk. Je v kómatu Kašpárek, nebo česká kulturní publicistika? *Loutkář* 62, 2012, č. 2, s. 52–54.

8 Studio Skaut Československé televize, práce na znělce s legendárním dětským kolotočem, 1955. Archiv Naděždy Munzarové.



Nina Malíková se pokusila prozkoumat, co pod tradicí v souvislosti s českým loutkovým divadlem dnes vnímáme, přičemž zároveň přinesla sumarizaci názorů několika českých teatrologů na tuto problematiku. V této snaze získává tradice českého loutkářství daleko plastičtější podobu, protože si důsledněji uvědomujeme, že nejde o něco zkamenělého a trvalého, ale že loutkářská tradice je jevem proměnným, vyvíjecím se a vztahovým. Proměna vztahu k tradici v českém loutkovém divadle probíhala sinusoidně už nejméně sto let s tím,[20] že touto tradicí byla chápána průběžně řada různorodých jevů: řezaná marioneta, výtvarný styl, provozování loutkového divadla z potřeby sebevyjádření – ať už v profesionální zóně, nebo ve „volnočasovém“ prostoru, spodové loutky, manekýn,[21] černé divadlo, metaforičnost sedmdesátých a osmdesátých let, amatérské loutkářství, profesionální loutkářství, film loutkové animace či loutková televize… Nejenže si tedy nejsme jisti, co z toho a jakou měrou českou loutkářskou tradici naplňuje, ale navíc názor na tradici se opakovaně dobově (s těsnou vazbou na ideologii) měnil a zároveň každá přicházející generace předcházející vnímání tradice popírala a odkazovala se k něčemu jinému. Proto je nutné počítat s tím, že tradicí může dnes být pro mladou generaci obrazně řečeno méně Matěj Kopecký, ale více třeba hradecký

20 MALÍKOVÁ, Nina. Czech Puppet Theatre – Tradition, Legend, and Reality: or, is Contemporary Czech Puppet Theatre an Endangered Species? In: BILLIG, Christian M., DRÁBEK, Pavel. Czech Puppet Theatre in Global Contexts. *Teatralia* 18, 2015, č. 2, s. 349–352.

21 RICHTER, Luděk. Tradice a současnost. *Loutkář* 50, 2000, č. 3, s. 105–107.

9 Studenti loutkářské scénografie pražské DAMU v roce 1953. Archiv Naděždy Munzarové.

Drak, produkce Studia Jiřího Trnky Krátkého filmu Praha nebo loutkové seriály Libuše Koutné v Československé televizi.

Proč se však po roce 2000 ozývá volání na poplach za záchranu českého loutkářství a jeho tradice stále častěji a důrazněji než kdykoliv předtím? Jednoduše se během minulých patnácti let vytratila z české společnosti zasycenost loutkou. Ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech loutka oslovovala prakticky denně veřejnost skrze filmové plátno, televizní obrazovku, divadelní jeviště, knihy, pohlednice i reklamu. Lidé její estetice i poetice rozuměli, byla médiem vyjadřujícím svou dobu, navíc evropské i světové kulturní klima bylo loutce ve stejných letech nakloněno podobně.

Od devadesátých let by bylo vhodné vnímat vývoj českého loutkářství nejen v národních intencích, ale především jako součást globálních kulturních procesů. Není přeci náhodou, že figurativní loutka se začala vytrácet s okamžikem otevření virtuálního computerového světa a se stvořením počítačové herní a filmové animace. V divadle pak s celosvětovým příklonem k typům předmětného divadla, tendencím site specific, dokumentárního divadla a celé řady dalších směrů.

České loutkářství začalo ustupovat z dosažené mimořádnosti vnitřně i zevně. Ve strachu ze ztráty dřívějšího exkluzivního postavení, které si v průběhu 20. století (a zejména v jeho poslední třetině) ve světě vydobylo,[22] se řada odborníků po roce 2010 pokoušela obhajovat tento fenomén skrze „*živé* dědictví“, tedy ne jako tradici zakonzervovanou, nehybnou a antikvární, ale naopak jako impuls iniciační a oplodňující.[23] Ne každý z českých loutkářů byl však s takovým pěstováním kultu „živého dědictví“ srozuměn:

„Vidím, jak české loutkové divadlo neustále opakuje stejné vyzkoušené vzorce, variuje je do zblbnutí, samo sebe ujišťuje, jak je dobré, ale přitom už víc jak deset let nevyprodukovalo inscenaci, která by byla souměřitelná alespoň s českou divadelní špičkou, neřkuli se světem. […] Loutkové divadlo se zapouzdřilo, vystačí si ve své ublíženosti samo. Naše sebestřednost a alibistická sebechvála vede k tomu, že přehlížíme i to, co by mohlo přinášet nějaké řešení. Vždyť my sami nejlépe víme, jak to loutkové divadlo dělat.“[24]



Slova scénografa Roberta Smolíka především potvrzují nutnost permanentního diskurzu o této tradici, která by se v situaci, kdyby byla plošně a všeobecně přijata, mohla lehce stát kontraproduktivní silou. Je přirozeně potřeba ocenit mobilizaci sil k ochraně loutkářství, zároveň je nutné si uvědomit, že oficializace a institucionalizace českého loutkářství jako nehmotného kulturního dědictví či tzv. živého dědictví není a ani nemůže být zárukou jeho živosti, natož životnosti.

4) Jistý okruh námitek směřuje také k interpretaci tradice českého loutkářství

22 MALÍKOVÁ, Nina. Czech Puppet Theatre – Tradition, Legend, and Reality: or, is Contemporary Czech Puppet Theatre an Endangered Species? In: BILLIG, Christian M., DRÁBEK, Pavel. Czech Puppet Theatre in Global Contexts. *Teatralia* 18, 2015, č. 2, s. 370–380.

23 VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana (ed.). *Živé dědictví loutkářství.* Praha, AMU, 2013.

24 SMOLÍK, Robert. Zbabělost riskovat a zkoušet. *Loutkář* 64, 2014, č. 4, s. 17.

jako kontinuálního procesu, přičemž je zdůrazňována souvislost a nepřetržitost jeho vývoje. Takto bylo české loutkářství všeobecně vysvětlováno od počátku 20. století až do šedesátých let, protože to bylo součástí konstrukce jeho smyslu v rámci komplexu tehdejší národnostní kulturní politiky. S uvolněním v šedesátých letech však přišly první pochyby o této doktríně a jedním z prvních, kdo jednoznačnou kontinuitu tohoto druhu umění u nás otevřeně zpochybnil, byl loutkářský historik a pedagog Zdeněk Bezděk. V roce 1969 publikoval studii *Kontinuita a diskontinuita*, kde na vývoji loutkového divadla padesátých a šedesátých let dokazoval, že prvky kontinuity a diskontinuity v českém loutkářství vedou vlastně trvalý svár, ve kterém „*nelze jednoznačně a s trvalou platností určit, na které z obou stran vlaje prapor umělecké progrese*“.[25]

Zatímco prvky kontinuity spatřoval Zdeněk Bezděk například v dědictví marionety, prvkem diskontinuity mu byl direktivní vpád hůlkových loutek čili vajangů do prostředí nových profesionálních loutkových souborů, které tento progresivní potenciál a náboj nevyužily, a naopak ustrnuly ve formě eklekticismu. Za nejnápadnější diskontinuální faktor Bezděk ovšem považoval invazi živých herců (živáčků) na loutková jeviště.[26]

Také divadelní historik František Černý považoval živého herce na loutkovém jevišti za zhoubu české loutkářské kontinuity:

„Na rozhraní sedmdesátých a osmdesátých let už živáčkové loutky téměř vytlačili. […] Loutkáři, kteří ostatně často trpěli méněcenností, se chtěli zviditelnit. […] Bylo opravdu tristní sledovat jejich podivné a nešťastné evoluce, při nichž jim loutka – pokud s ní vůbec hráli – překážela. Vzrušující umění vyslovovat se prostřednictvím animovaného předmětu, který v rukou loutkáře na scéně ožívá, bylo dočasně zavrženo. […] Profesionální loutková divadla se po slibných začátcích často měnila v činoherní a loutkářskou šmíru. […] Ideovým vůdcem původců této pohromy českého loutkového divadla, již podruhé v poválečném období, byl dr. Miroslav Česal.“[27]

Byl to však právě Miroslav Česal, který se v roce 1995 vrátil k Bezděkově iniciačnímu textu z konce šedesátých let stejnojmenným seriálem v *Loutkáři*, kde se pokoušel dál rozvíjet téma kontinuity i diskontinuity zejména v sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých letech.[28] V podstatě byl nucen potvrdit prohlubující se mizení loutky, a to nejen z českého divadelního jeviště, ale vnějškově i z názvů divadel či divadelních škol.[29] Nadále však setrvával v obhajobě živého herce na jevišti, a to způsobem postrádajícím komplexnější analýzu celku. Pokoušel se pouze: *„Najít to divadlo, kde se nejpozitivněji odráželo napětí mezi loutkou a hercem, tedy mezi divadelností a loutkovostí.“*[30] A to se mu podařilo jen u hradeckého souboru Drak.

Na počátku nového milénia se však stále zřetelněji – a to navzdory nominačním textům, stavějícím na kontinuitě českého loutkářství – potvrzuje Bezděkova teorie trvalého sváru kontinuálních a diskontinuálních procesů, které jsou navíc neustále formovány novými globálními impulsy.

5) Přestože v nejrůznějších aspektech návrhové a nominační listiny slučují protikladné tendence uvnitř loutkářství divadelního, naopak vůbec nereflektují širší kontexty různorodých projevů loutky v české kultuře, zejména její průnik do výtvarného umění a filmu.

25 BEZDĚK, Zdeněk. Kontinuita a diskontinuita. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 5, s. 81.

26 Tamtéž, s. 88.

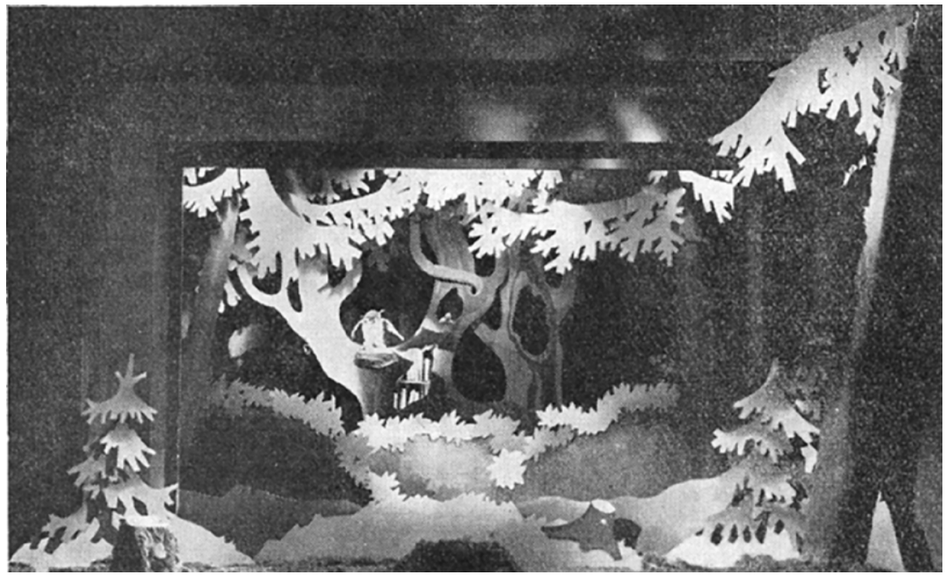
27 ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968–1989).* Praha, Divadelní ústav, 2008, s. 104–105.

28 ČESAL, Miroslav. Kontinuita a diskontinuita II. *Loutkář* 65, 1995, č. 10, 11, 12; *Loutkář 66,* 1996, č. 1.

29 ČESAL, Miroslav. Kontinuita a diskontinuita II/3. *Loutkář* 65, 1995, č. 12, s. 272.

30 Tamtéž.

10 Scéna Vojtěcha Cinybulka pro hru G. Matvejeva Kouzelná galoše v režii Jana Malíka, ÚLD Praha 1951. Československý loutkář 1, 1951, č. 1, s. 13.



Ve smyslu výtvarných i performativních projevů kategorií *loutkovosti a loutkovitosti* Karla Makonje lze v českém výtvarném umění sledovat osobitá výtvarná vyjádření, která začínají někde v době Josefa Váchala přes generace poválečné (Kurt Gebauer), skupinu Tvrdohlavých až po Kryštofa Kinteru.[31] A jestliže se přeci jen psalo o umění filmové loutkové animace, i když zpravidla pouze ze strany filmu, pak vedená loutka v televizním médiu a celý její emancipační vývoj dodnes není vlastně za součást oficiální české loutkové kultury považován. Není sporu o tom, že by tyto souvislosti naše chápání podob loutky v českém prostředí mohly značně rozšířit, a je to dokonce naší povinností k předcházejícím generacím chápajícím médium loutky jako plnoprávné umění.

Projekt *Loutka mezi divadlem, filmem a televizí 1950–2020,* který se zevrubně zabývá výtvarným jazykem televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou, se pokouší zaplnit toto vakuum a přispět tak k plastičtějšímu chápání celého českého loutkářského dědictví.

31 Více viz BLECHA, Jaroslav, JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka.* Praha, KANT, 2008.

1950–1960

Loutkářská kultura se na prahu padesátých let v poválečném Československu ocitla na rozcestí. Jestliže její dosavadní převážně divadelní vývoj byl historikem Janem Malíkem charakterizován jako poměrně jednoznačný a chronologický, s vnitřní dynamikou danou permanentním uměleckým soutěžením scén příznivců tradičního loutkářství ve smyslu dědictví 19. století s divadelními avantgardisty a modernisty,[32] poválečný vývoj byl formován doslova rozštěpením či ještě lépe řečeno extenzí fenoménu loutky do dalších médií. Už čtyřicátá léta jsou charakteristická vpádem loutky do filmového umění a prvními kroky ke vzniku výrazné tradice českého loutkového a animovaného filmu[33] a následně po roce 1953 loutka pohotově vplynula i do nového televizního média. Během překotného a krátkého období lze tedy zaznamenat rozdílnou estetickou pozici loutky v divadle, v televizi a ve filmu, přičemž ten zahrnuje jednak film s loutkami, kdy hrají loutky běžně divadelně vedené a interpretované, ale také film loutkové animace s loutkami jako objekty fázově animovanými.[34] Každá z těchto nově etablovaných loutkářských oblastí si postupně vytvářela nejen vlastní osobité postupy technologie tvorby, ale přirozeně také svůj loutkářský jazyk a poetiku.[35] Neodmyslitelnou součástí všech zmíněných oblastí byl důraz na výtvarnou či obecně vizuální kvalitu loutkářské tvorby, která se sice vyvíjela v každé oblasti autenticky a osobitě, nikoliv však bez souvislosti s ostatními. Televize jako médium začínala jako poslední, a proto z počátku otevřeně přebírala artefakty z divadla i loutkového filmu a teprve po několika letech se vznikem původní televizní loutkové inscenace a seriálu začala konstituovat svůj osobitý výtvarný loutkářský jazyk. Avšak i tento jazyk podléhal jistý čas estetickému a politickému diktátu direktivní doby, která na jedné straně byla k loutkářské kultuře neobyčejně příznivou, ale na straně druhé s sebou přinesla tlaky výtvarného kánonu a unifikace.

32 Více viz MALÍK, Jan. *České a slovenské loutkové divadelnictví, 1. část*. Praha, SPN, 1968, s. 10.
33 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha, Orbis, 1961.
34 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. *Hermína Týrlová*. Praha, ČS filmový ústav, 1982.
35 Více viz POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990.

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1945

„Nesmíme však také zapomínat na naše loutkové divadlo, které v našem národním životě hraje a vždycky hrálo výjimečnou úlohu. Jsme klasickou zemí loutkového divadla už právě tím, že jeho první skutečný mistr Matěj Kopecký před 150 lety ze svého loutkového divadla udělal vlastně naše první národní divadlo. Jezdil po vesnicích mezi prostý lid, který toho opravdu tak potřeboval, a přinášel mu – ovšem ve své úpravě, někdy i trochu naivní – i světovou literaturu, i naši novou národní dramaturgii. Vlastenecké kusy Matěje Kopeckého se také udržely a jsou stále na repertoáru i našich dnešních loutkářů. Proto také ne bez příčiny se před naším loutkovým uměním, před naším loutkovým divadlem sklání celý svět…“

NEJEDLÝ Zdeněk. *Projev k novému divadelnímu zákonu.* Ústavodárné NS RČS 1946–1948.[36]

Rozporuplný společenský i kulturní entuziasmus vůči loutkářské kultuře v českém prostředí padesátých let přímo vyplývá z kontextu rozsáhlých změn poválečného Československa, včetně nového uspořádání celé oblasti kultury. Na prahu padesátých let bylo československé loutkářství i politicky vnímáno jako něco kvalitativně i významově mimořádného, spojovaného se smyslem českého národa v pozdně nacionalistickém pojetí i se smyslem jeho nejprve liberální, později socialistické identity. Na základě mimořádného rozkvětu loutkového divadla zejména v meziválečném období dobová společenská atmosféra přála loutkám nejen ideologicky, ale nakonec i ekonomicky. Následující významné úspěchy českého loutkového divadla, filmu a televize i jejich výtvarné poetiky by bez významné tradice, její interpretace i značné kulturní, a nakonec i politické podpory, kterých se jim dostalo, nebyly pravděpodobně možné. A to i přesto, že násilně došlo ke sjednocení loutkářského stylu v dimenzích socialistického realismu.

V oblasti loutkového divadla tyto rozsáhlé změny přinesl v roce 1948 tzv. divadelní zákon,[37] který sice v podstatě až do šedesátých let podřídil loutkové divadlo kulturní ideologii socialistického realismu, ale na straně druhé byly vytvořeny legislativní podmínky pro přechod nového loutkového divadla na profesionální bázi během tzv. loutkářské pětiletky.[38] Vznikla síť profesionálních loutkových divadel s ekonomickým zázemím a v roce 1952 byla založena v podstatě pro potřeby těchto scén Katedra loutkářství DAMU v Praze, jejíž absolventi působili nakonec nejen v divadle, ale také v loutkovém filmu a Československé televizi.[39]

36 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Projev k novému divadelnímu zákonu.* Ústavodárné NS RČS 1946–1948, 99. schůze, sobota 20. března 1948, digitální depozitář MS RČS. Dostupné z: http://www.psp.cz/eknih/1946uns/stenprot/099schuz/s099003 htm.

37 32/1948 Sb. *Zákon, kterým se vydávají základní ustanovení o zřizování divadel a o divadelní činnosti (divadelní zákon)*, 01.04.1948.

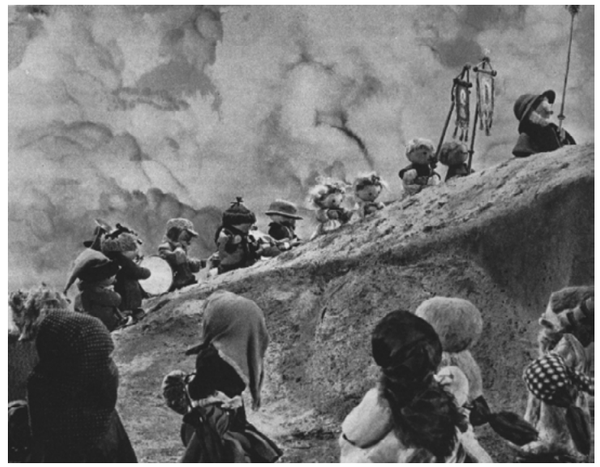
38 Na konci března 1948 přijalo Národní shromáždění tzv. divadelní zákon, který výrazně omezil možnosti a samostatnost divadel. Garanty socialistického směřování divadel se stalo Ministerstvo informací a osvěty (vedené Václavem Kopeckým, pravnukem národního buditele loutkáře Matěje Kopeckého) a Ministerstvo školství, vědy a umění (vedené Zdeňkem Nejedlým, původně historikem a muzikologem). Přijetím divadelního zákona, na jehož znění se podíleli i loutkáři Jan Malík, Jiří Lorman a Romuald Kučera, bylo zrovnoprávněno dříve pouze „amatérsky“ provozované loutkové divadlo s ostatními divadelními druhy, přičemž naopak většina kočovných scén živnostensky provozovaného loutkového divadla starých loutkářských rodin byla paradoxně násilně zablokována.

39 Více viz MALÍK, Jan. Za prvním rokem loutkářské katedry AMU. *Československý loutkář* 3, 1953, č. 8, s. 172–175.

11 Malíř ve studiu Československé televize připravuje pohádkovou dekoraci, 1957. Archiv Naděždy Munzarové.

12 Špalíček, loutkový film, Jiří Trnka, Praha 1947. BENEŠOVÁ, Marie. Od Špalíčku ke snu noci svatojánské. Praha Orbis, 1961, příloha.





Obdobný vývoj proběhl také ve filmu. *Dekret presidenta republiky Edvarda Beneše ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu* stanovil, že k produkci, dovozu a promítání filmů pro celé území Československé republiky je oprávněn výhradně stát.[40] V tomto smyslu vznikl Československý filmový ústav, v jehož rámci roku 1946 pak i Krátký film, který zaštítil už od 5. června 1945 existující Studio Bratři v triku. Samotné Studio loutkového filmu bylo založeno v roce 1947.[41] Mimo jiné se v prováděcí vyhlášce Benešova dekretu pravilo, že filmové představení se skládá z filmového týdeníku, krátkého filmu a celovečerního programu. Šťastný požadavek „krátkého filmu“ nakonec v praxi naplnil po následující léta především film animovaný a loutkový.[42]

Také pro potřeby filmu byla už v roce 1947 v Praze založena Filmová fakulta Akademie múzických umění (FAMU), ovšem obor animované tvorby zde byl postupně rozvíjen teprve až po roce 1987 Břetislavem Pojarem, Jiřím Jarošem a Jiřím Kubíčkem. Zejména výtvarníky pro animovaný a loutkový film však už od roku 1951 úspěšně vychovával speciální Ateliér kresleného a loutkového filmu vedený prof. Adolfem Hoffmeisterem v rámci Katedry grafiky Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (VŠUP) se strukturou čtyř speciálních ateliérů různě zaměřených, přičemž loutkami se soustavně na VŠUP zabývala také Speciální škola dekorativní malby, hračky, loutky (bývalý Ateliér Františka Kysely)[43] pod vedením prof. Josefa Nováka.[44]

40 *50/1945 Sb. DEKRET presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu.* Dostupné z: http://www.totalita.cz/txt/txt_zakon_1945-050.pdf.

41 Nakonec po roce 1948 reorganizovanou kinematografii dlouhodobě řídil Československý státní film, přičemž Krátký film získal samostatnost a v roce 1950 došlo v podniku ke zřízení čtyř klasických studií (Studio kresleného filmu Bratři v triku, Studio loutkového filmu /Studio Jiřího Trnky/, Studio dokumentárního filmu a Studio populárně-vědeckého a naučného filmu), se sídlem převážně v Praze a s pobočkami v Brně a ve Zlíně.

42 Více viz KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace.* Praha, Animation People, 2010.

43 Více viz KUBEŠ, Jiří. Z výroční výstavy pražské Vysoké školy uměleckého průmyslu. *Československý loutkář* 3, 1953, roč. 3, č. 7, s. 180–181.

44 Josef Novák (1902–1987), žák V. H. Brunnera a F. Kysely (1920–1927). V roce 1934 se stal na UMPRUM asistentem prof. Kysely. Po jeho smrti (1941) byl pověřen vedením všeobecné a speciální školy pro kreslení a malbu, roku 1945 jmenován profesorem speciální školy dekorativní malby, hračky, loutky a výstavnictví na VŠUP.

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v padesátých letech

„Loutky a loutkové divadlo jsou jednou z našich národních zvláštností, podobně jako například broušené a řezané sklo, bižuterie, drobné kožené výrobky nebo boty a jiné speciality, kterých by bylo možno dále jmenovat celý dlouhý seznam; které šíří dobré jméno našich národů daleko za hranicemi naší vlasti a které – především – svědčí o síle kulturní vůle a velké kulturní vyspělosti našeho lidu.

Projevuje se v nich právě tak dokonalost mistrovské řemeslné práce, jako bohatství rozvinuté vyspělé tvůrčí umělecké fantazie. V loutkářství, a to nejen v syntetickém uměleckém projevu loutkového divadla jako celku, ale právě hlavně při tvorbě loutkových postav, jejich charakteru a působivých výtvarných forem objevují se ovšem tyto vlastnosti jejich tvůrců zcela zvláštním, osobitým způsobem.“

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. *Tvar* XV, 1964, č. 3, s. 74.

Scénografické pojetí i tvarosloví prvních hraných filmů i představení s neanimačními loutkami v živém vysílání Československé televize (ČST) bylo přímo navázáno na dobovou zkušenost divadla, méně na výsledky „průkopnických let loutkové animace“ (podle periodizace dramaturga a výtvarného teoretika Jana Poše)[45] a nakonec nejméně na několik skrovných pokusů s divadelními loutkami v dokumentárním či hraném filmu. V prvních sedmi letech svého provozu se ČST obracela k divákům víceméně v úloze média, které spíše zprostředkovává a šíří umělecká díla, než je samo vytváří. Proto mělo přebírání divadelních her včetně loutkových inscenací pro vysílání zásadní význam. V samotných počátcích bylo televizní vysílání dokonce přímo odkázáno na reprodukci divadelního umění. Divadelní představení se prostě přenášela s nutnými úpravami do televizního studia, odkud byla vysílána.[46] S nimi samozřejmě i jejich výtvarný jazyk či stylizace, proto je nezbytné tuto problematiku sledovat v divadle i v televizi padesátých let zároveň a ve vzájemných vztazích a souvislostech.

Poválečné loutkové divadlo jako celek, tedy včetně výtvarné složky, bylo zcela a direktivně od roku 1945 ovlivňováno univerzální loutkářskou osobností Jana Malíka.[47] Malíkovy snahy o profesionalizaci loutkového divadla[48] byly prakticky završeny založením Ústředního loutkového divadla v Praze (ÚLD), které bylo od počátku koncipováno jako vzorové organizační a hospodářské centrum pro celou síť československých loutkových divadel.[49] Jan Malík se na jeho půdě zcela odklonil od mimořádné úrovně výtvarně stylizovaného českého loutkového divadla marionet čtyřicátých let, a přestože ještě v roce 1949 sám publikoval

45 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990, s. 42.

46 Více viz NOSKOVÁ, Gabriela. *Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)*, Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.

47 Loutkář a kulturní politik Jan Malík byl totiž společně s dalším loutkářem a zároveň právníkem Jiřím Lormanem pověřen na základě tzv. divadelního zákona přípravou vládního nařízení o zřizování loutkových divadel a divadelní činnosti loutkářské, jímž bylo v roce 1950 nakonec loutkové divadlo nejen zrovnoprávněno s ostatními divadelními druhy, ale byly jím zároveň vytvořeny legislativní podmínky pro jeho další rozvoj, zejména pro jeho přechod na profesionální bázi.

48 Více viz KNAPÍK, Jiří: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953. Biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha, Libri, 2002, s. 162.

49 Více viz JIRÁSEK, Pavel. Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum. In: KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 22–24.

13 Hrdinové severu, výprava Vojtěcha Cinybulka pro hru K. Šnejderové v režii Jana Malíka v pražském ÚLD v roce 1952. Československý loutkář 2, 1952, č. 4, s. 109.



normalizační a typizační tabulky pro marionetové divadlo,[50] více než svými dlouholetými zkušenostmi a výdobytky ostatních českých moderních loutkářských výtvarníků a režisérů, k nimž nesporně dříve sám patřil, se inspiroval tvorbou sovětského Státního ústředního loutkového divadla Sergeje Vladimiroviče Obrazcova, které do Československa zavítalo v rámci turné v letech 1948–1949.[51] Obratem podle sovětského vzoru zavedl nový typ východních spodových loutek – javajek, tedy technologii materiálově odlehčených loutek s tyčovým vedením zespodu, díky nimž bývá tento direktivní čin někdy označován jako „tyčková revoluce“.[52]

Když listujeme prvními ročníky znovuobnoveného měsíčníku Československý loutkář po roce 1951, fotografiemi se nám představuje typický výtvarný loutkářský styl té doby.[53] Kultivovaně stylizované marionety z kvalitních materiálů z konce čtyřicátých let, řezbované či soustružené z lipového dřeva, byly překotně nahrazeny převážně kašírovanými maňásky a javajkami z lehkých, ale zároveň křehkých a netrvanlivých materiálů, s kvaziorientální stylizací tváří danou protaženým obličejem a úzkými tmavými štěrbinami očí. Socialistický realismus se tak v oblasti tvarosloví loutek projevil nikoliv postupy výtvarného realismu druhé poloviny 19. a počátku 20. století, ale přímým přitakáním sovětskému stylu reprezentovanému Státním ústředním loutkovým divadlem S. V. Obrazcova. Jan Malík se stal podobně jako jeho vzor vůdčí osobností československého Ústředního

50 Více viz MALÍK, Jan. Normalizace a typizace pro marionety. *Loutková scéna* V, 1949, č. 7–8, s. 104.

51 Více viz KOLÁR, Erik. Padesátka laureáta státní ceny PhDr. Jana Malíka. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 2, s. 27–28. Též ČESAL, Miroslav. Jan Malík – zakladatel. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 2, s. 32–35.

52 Více viz BLECHA, Jaroslav. Dr. Jan Malík – výtvarník a technolog. *Loutkář*, 2004, č. 5, s. 209–211.

53 Více viz „Československý loutkář“ Československým loutkářům. *Československý loutkář* 1, 1951, č. 1, s. 1–2.

loutkového divadla v Praze a v podstatě výhradním režisérem všech inscenací, které z valné většiny realizoval s hlavním výtvarníkem divadla Vojtěchem Cinybulkem, vedle nějž působili i další výtvarníci, zejména Václav Havlík a Richard Lander.[54] Ti rozvíjeli nejen podobu javajek, ale zejména také scénografický styl dekorací, vycházející především z grafické stylizace charakteristické výraznou zkratkou.[55]

Režisér Pavel Vašíček výstižně komentoval celý inscenační styl Ústředního loutkového divadla v Praze takto: *„Vrcholným opusem první ‚socialistickorealistické' etapy našeho profesionálního loutkářství, její ‚vlajkovou lodí', byla nesporně Malíkova inscenace hry sovětské autorky K.* Šnejderové *Hrdinové severu v pražském ÚLD – Ústředním loutkovém divadle (premiéra: 19. 1. 1952), dekorovaná třemi státními cenami. Jevištní realizace tohoto dobrodružného příběhu z Čukotky, v němž ‚dobří a ještě lepší' podstupují střet s přírodou, této ilustrace ‚moudré stalinské národnostní politiky', dospěla (alespoň u nás) patrně nejdál v nápodobě reality (nebo ‚reality'?) prostředky loutkového divadla. Ostatně Stalinův portrét zdobil stěnu radiotelegrafického stanu, vybaveného samozřejmě dokonalými miniaturami přístrojů, startoval tu neméně dokonalý model letadla, lámaly se tu kry, javajky lyžovaly ‚ostošest', a když zabrzdily, vyletěla z propadla hrst sněhu. (Dusavého zvuku lyží na sněhu bylo dosaženo údery dřevěné plácačky na čalouněnou podložku.) Loutky se vskutku ‚producírovaly nic jináč než jako živé persony'! Loutkářský um opět triumfoval na opulentním pohřbu loutkového divadla jako svébytného divadelního druhu.“*[56] Pojetí elementárně graficky traktované scény a prostých, neokázale tvarovaných loutek, neodchylující se od chápání loutky jako dramatické postavy v realistickém konceptu, bylo postupně implantováno do všech nově ustavených profesionálních divadel v krajích, které byly zprvu dokonce chápány jako pobočky pražského Ústředního loutkového divadla.[57]

54 Více viz KOLEKTIV. *Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce.* Praha, *Loutkář*, 2004.

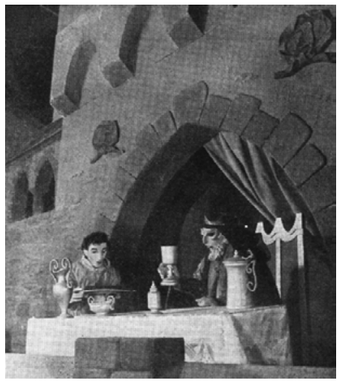
55 Vojtěch Cinybulk, absolvent Státní československé pedagogické akademie v Praze, který do konce čtyřicátých let navrhoval loutky pouze pro amatérská divadla (vynikající výpravy vytvořil třeba pro LS Kašpárkova říše v Olomouci-Hejčíně), začal spolupracovat s Janem Malíkem ve skupině PULS v roce 1945 a společně s ním pak plynule přešel i do ÚLD v Praze. Svoji vizi loutkářské scénografie, s poetikou a principy kongeniálně přenesenými z ostře a zkratkovitě stylizované grafiky, vyučoval také na Katedře loutkářství Divadelní akademie múzických umění (KL DAMU), zejména po odchodu Josefa Skupy v roce 1953, kdy se zde stal vedoucím. Také grafik Richard Lander, přestože externista, svými četnými střízlivými a grafickým školením formovanými výpravami položil základy profesionální loutkářské scénografie v nově zakládaném ÚLD v Praze. Po studiu na UPŠ už od dvacátých let spolupracoval s mnoha amatérskými soubory včetně Loutkového divadla Umělecké výchovy a Říše Loutek. Byl také významným scénografickým pedagogem, který po zkušenostech na VŠUP od roku 1950 zřídil na pražské Vyšší škole uměleckého průmyslu oddělení scénického výtvarnictví a později od roku 1955 působil na KL DAMU, přičemž vydal řadu učebnic loutkářské scénografie a divadelního kostýmu. Posledním ze členů zakladatelské generace české profesionální loutkářské scénografie v ÚLD je Václav Havlík. Po absolvování scénografie a knižní vazby na UPŠ a práci v loutkovém divadle Sokola I. Smíchov se Havlíkovým prvním působištěm stal soubor Divadla Spejbla a Hurvínka, kam nastoupil v roce 1949 a kde se věnoval režii a výtvarnictví. O dva roky později získal nabídku v nově založeném ÚLD, kde působil jako jevištní výtvarník, loutkoherec a následně jako šéf výpravy po dobu pětadvaceti let. Jeho loutky i výpravy se dají označit obecně jako něžné, poetické, stylizované, úměrné, líbivé a srozumitelné dětskému divákovi. Také on přenesl grafické či malířské kompoziční a stylotvorné zjednodušení do koncepce loutkové scény a loutky.

56 VAŠÍČEK, Pavel. Jan Schmid, loutky, souvislosti. *Loutkář* 62, 2007, č. 4, s. 162–163.

57 Například v brněnské Radosti tento typ scénografie rozvíjela Jarmila Majerová společně s Jaroslavem Lukešem a technologem Karlem Hlavatým, v Malém divadle v Českých Budějovicích to byl Albín Novotný, ve Středočeském loutkovém divadle v Kladně Lubor Friedrich a v Krajském divadle loutek v Ostravě Václav Kábrt s Jaroslavou Žátkovou.

14 Scéna Vojtěcha Cinybulka pro hru J. Kainara Zlatovláska v režii Jana Malíka, ÚLD Praha 1953. Československý loutkář 3, 1953, č. 3, s. 53.

Jedinou scénou, která marionety i výdobytky meziválečné modernistické scénografie neopustila ani v padesátých letech, bylo Divadlo Spejbla a Hurvínka (Divadlo S + H).[58] Josef Skupa se po skončení druhé světové války, kdy byl zatčen a vězněn Gestapem, rozhodl divadlo znovu otevřít. Skupovo výjimečné postavení podpořené ještě členstvím v KSČ tak divadlu zajistilo přímou scénografickou konzistenci s minulostí a zároveň nenapadnutelnost z pozic funkcionářů socialistického realismu.[59] Specifickým rysem doby bylo také nevídané rozšíření maňáskového divadla, a to zejména z důvodu levného provozu i technologie, snadného cestování i požadavku lidovosti umění. Od roku 1949 výrazně přispěla k formování nových scénografických možností maňáskového divadla scéna Ajdivadla,[60] která působila při brněnské Škole uměleckého průmyslu.[61]



V padesátých letech však především českou divadelní loutkářskou scénografii naplno zasáhla estetika prosovětského socialistického realismu. V přímé souvislosti s tehdejším sovětským politicko-kulturním tažením proti „formalismu“ v umění, vyvolaným dogmatickou a zjednodušující politikou komunistického ideologa Andreje Ždanova, vznikaly obdobné tlaky také v celém českém umění. Doktrinářský socialistický realismus v nejkrajnější, strnulé a služebné poloze, proti němuž měl stát za nepřítele „formalismus“, zahrnující v podstatě všechny modernizující umělecké směry, zachvátil i loutkářství.

Příkladem pokusu přispět k této abnormální doktríně se stal v oblasti loutkářské scénografie v našem prostředí po celé kaskádě politických provolání Jana Malíka, Erika Kolára, Otto Rödla, Miroslava Kouřila[62] a mnoha dalších stranických „kulturtregerů“ také článek Vladimíra Matouška *Realismus a formalismus v loutkách* z roku 1951.[63] Zakladatel brněnské profesionální loutkové scény Radost[64] se v něm soustředil na výklad tvůrčího kréda sovětského loutkáře S. V. Obrazcova a označil loutkové divadlo za převážně výtvarné umění. Spatřoval jeho účin především v údivu diváka nad tím, že pohybem jsou popírány vrozené vlastnosti loutky. *„Loutka nehraje sama sebe, nýbrž něco zcela protilehlého.“*[65] Zároveň napadl „formalismus a naturalismus“ především starých řezbovaných loutek,

58 Více viz Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy. In: *Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů*. Praha, DÚ, 2000, s. 392–393.

59 Více viz MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa.* Praha, SNKLU, 1962. Též VAŠÍČEK, Pavel. *Plzeňské loutkářství, historie a současnost.* Plzeň, Divadlo Alfa, 2000.

60 Pod vedením profesora Karla Langera (1903–1998) v rámci učebních osnov vznikaly marionety, později zejména maňásky a k nim nakonec i skládací přenosné konstrukce scén. Langerovo základní krédo tehdy bylo, že loutky mají jezdit za svým publikem, a tedy takové divadlo musí být scénograficky provedeno co nejjednoduššími prostředky a zároveň i lehkými materiály. Tyto maňásky byly především založeny na tvaru a výrazu hlavy, jako nositeli karikaturních znaků postavy. Své zkušenosti zúročil Karel Langer v padesátých letech v několika knihách.

61 Více viz VAŇKOVÁ, Jana. K činnosti experimentální loutkové scény Ajdivadlo. Časopis Moravského muzea, *Acta musei Moravic*e LXVIII, 1983, s. 114 a VAŇKOVÁ, Jana. K činnosti experimentální loutkové scény Ajdivalo – II. Časopis Moravského muzea, *Acta musei Moraviae* LXX, 1985, s. 175. Též LANGER, Karel. Pět let brněnského Ajdivadla. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 1, s. 5.

62 Více viz *Československý loutkář* 1, 2, 1952–1953.

63 MATOUŠEK, Vladimír. Realismus a formalismus v loutkách. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 5, s. 132–133.

64 Více viz KOLEKTIV. *Tři Radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška. Loutkové divadlo v Břeclavi*. Břeclav, Vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, Klub přátel umění, 2010.

65 MATOUŠEK, Vladimír. Realismus a formalismus v loutkách. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 5, s. 132.

15 Vzpoura hraček, loutkový film, Rudolf Prokop, Hermína Týrlová, Zlín 1949. TENČÍK, František. Hermína Týrlová. Brno, KN 1964, příloha.

protože *„jestliže se snaží někdo prostředky loutkového divadla vytvořit něco, co bezpodmínečně předpokládá živé herce* […], *to je také formalismus“*.[66] A protože *„určujícími znaky naturalismu jsou: nadbytek a důkladné popsání detailů a fotografičnost popisu, hrůzné jsou třeba loutky – přesné detailní kopie člověka“*.[67] U moderní loutky má být *„individualizace postavy podmínkou realistického popisu. Má-li být postava pravdivá, musí být charakterizována konkrétní mnohotvárností individuálních vlastností.“*[68]



Loutkoherec Divadla Spejbla a Hurvínka Zdeněk Raifanda v polemice k tomuto článku uvedl, že *„loutka na jevišti však už není mrtvou hmotou, ale hmotou herecky oživenou a je zcela přirozenou vlastností této oživené hmoty loutky, že jde a sedne si“*.[69] Odmítl také tvrzení, že loutkové divadlo je především divadlem výtvarným, protože je záležitostí autora, režiséra loutkoherce a výtvarníka. Neznamená to, *„že loutkové divadlo je především uměním výtvarným, ale že loutkové divadlo je také uměním výtvarným“*.[70] Nakonec se do diskuse vložil i autor loutkových her Jaroslav Rajlich, který na základě marxistické teorie odrazu v umění prosazoval, že *„loutka je jen prostředek k dosažení socialisticky reálného loutkového divadla, protože je s výpravou, scénou a podobně nositelem loutkového jevištního projevu. Dále je dialekticky reálný, samostatný činitel, má tedy vlastní zákony, protože je prostředníkem mezi loutkářem a divákem. Vlastním tvůrcem projevu je člověk – loutkář.“*[71] Signifikantní skutečností pro tuto diskuzi i stav tehdejšího loutkářství bylo, že pro všechny zúčastněné jako by neexistoval už nejméně čtyřicet let trvající diskurz o smyslu loutky, započatý také v našem prostředí s nástupem tzv. první divadelní reformy prostřednictvím impulsů Edwarda Gordona Craiga[72] a pokračující přes výsostné podněty českého estetika Otakara Zicha o *„dvojím vnímání loutek“*[73] až po ruského strukturalistického etnologa Petra Bogatyreva s chápáním loutkového divadla jako umění, které je budováno na určitých konvencích a především jako svébytný systém znaků.[74] Nemluvě o výsledcích předcházejících velmi plodných kubistických, dadaistických, funkcionalistických i surrealistických experimentů umělců s loutkou, které loutku či tzv. loutkovost postupně přivedly až na samou hranici konceptuálního umění. Tyto výdobytky však měly být zapomenuty a na základě politických tlaků byl v celém českém loutkářství během padesátých let konstituován specifický unifikující loutkářský výtvarný styl, který pronikl také do prvních filmů s divadelními loutkami a do tehdy vznikající Československé televize.

66 MATOUŠEK, Vladimír. Realismus a formalismus v loutkách. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 5, s. 132.

67 Tamtéž.

68 Tamtéž.

69 RAIFANDA, Zdeněk. K článku „Realismus a formalismus v loutkách“. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 9, s. 215.

70 Tamtéž.

71 RAJLICH, Jaroslav. K článku „Realismus a formalismus v loutkách“. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 10, s. 239.

72 Více viz CRAIG, Gordon. The Actor and the Über-Marionette (1908). In: ROOD, Arnold (ed.). *On Movement and Dance*, London, Dance Books, 1978, s. 50. Též BABLET, Denis. *The Theatre of Edward Gordon Craig*. London, Methuen, 1981.

73 Více viz ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. I. Psychologie loutkového divadla. *Drobné umění* II, 1923, č. 1, s. 8–9.

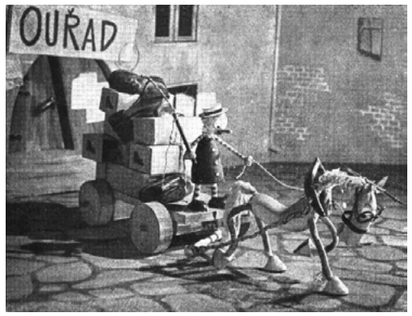
74 Více viz BOGATYREV, Petr. O loutkovém divadle. In: týž. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha, Fr. Borový, 1940, s. 134. Též MAKONJ, Karel. K Zichovu paradoxu. Zich, Bogatyrjov, Kolár a loutkové divadlo. *Československý loutkář* 38, 1988, č. 9, s. 194–198.

16 Pan Prokouk ouřaduje, scéna loutkové animace, Karel Zeman, Zlín 1948. Loutková scéna 5, 1948, č. 1–2, s. 11.

Výtvarný styl a poetika filmových loutek a scén v padesátých letech

„Právě na konci čtyřicátých a v první polovině let padesátých, v době politických procesů, nešetřila etablující se moc finančními prostředky na svou propagaci. Trnka, ač sám nikdy nebyl komunista, se stal čelním představitelem ‚nové humanity‘. Stačí se podívat na jeho filmografii. Nikdo na světě (ani Walt Disney) nenatočil během čtyř let tři celovečerní animované filmy: Špalíček (1947), Císařova slavíka (1948), Bajaju (1950), a mezitím ještě dva krátké – Román s basou a Árii prérie (oba 1949). Tento paradox vysvětlil Trnka v jednom zahraničním interview. Na otázku, jak může tvořit filmy v takovém politickém systému, odpověděl: ‚Když vám někdo dává peníze, abyste dělal, co máte rád, tak to děláte. Já sám bych do toho takové prostředky neinvestoval.‘“

DUTKA, Edgar. Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu. In: ULVER, Stanislav. *Animace a doba, Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*. Praha, Film a doba, 2000.



Vývoj tvarosloví loutek a potažmo celá loutkářská scénografie ve filmu s neanimačními loutkami i rodící se televize se také dokázaly použít na animovaném loutkovém filmu, který médium televize v českém prostředí předběhl téměř o deset let. Jde zejména o dvě jeho etapy, z nichž první mezi lety 1945–1948 je považována za *„průkopnická léta loutkové animace“*,[75] kdy byly stanoveny výtvarné i animační prostředky postupně se emancipující od divadelních zvyklostí a vedoucí k původnímu filmovému jazyku.[76]

Druhá etapa pak probíhala v letech 1949–1957, kdy z důvodu direktivního řízení kultury a zákazem kritické či satirické tematiky došlo k rezignaci na podstatnější výboje a kdy následoval jednosměrný obrat k dětem, tedy také k popisnému, doslovnému výtvarnému pojetí. Za zakladatelské osobnosti loutkového filmu jsou považováni Jiří Trnka, Hermína Týrlová a Karel Zeman, přičemž všichni tři přišli s originálními tvůrčími rukopisy, které mimořádně šťastným způsobem naznačily stylové rozvrstvení loutkového filmu do budoucna.[77] Jiří Trnka se už ve svých prvních filmech postupně vzdal vertikality divadelní marionety s její typickou pohyblivostí a expresí ve tváři a konstituoval malou, typicky podsaditou loutku s hlavou minimálně modelovanou a s podstatným prvkem výrazu i významu – zdůrazněnýma očima.[78] Postupně také vytvořil předpoklady pro chápání filmového prostoru pomocí jeho zasvětlení, pro onu typickou „malebnost“, která se stala pro oblast loutkového filmu padesátých let charakteristickou.[79] Hermína Týrlová neměla nikdy tak jasný a ucelený výtvarný výraz jako Jiří Trnka. Bylo to dáno osou jejího stylu, kde materiály či přímo reálné předměty nebyly jen technickými prostředky, ale aktivními výrazovými prostředky, kupříkladu dětská hračka.[80] Teprve později

75 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990, s. 42.

76 Více viz MENZEL, Josef. Prvních deset let našeho kresleného a loutkového filmu. *Film a doba* I, 1955, s. 314–316.

77 Více viz MENZEL, Josef. Loutky bílého plátna. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 3, s. 78–79.

78 Více viz TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912–1969)*. Praha, Tok a P.S.Leader, 1999.

79 Více viz AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka*. Praha, Academia, 2002.

80 Více viz TENČÍK, František. *Hermína Týrlová*. Brno, KN, 1964.

přechází od schématu hračky k loutce ve vlastním slova smyslu.[81] Také Karel Zeman nebyl od počátku přímočaře výtvarný a jeho řešení filmové scénografie byla spíše výrazovým prostředkem. Nejprve pracoval s hračkou-loutkou, teprve pak vytvořil první českou filmovou loutku-karikaturu Pana Prokouka.[82]

Rozdíly mezi divadelní a filmovou loutkou, které byly pro generaci loutkářů padesátých let podstatné, se snažil definovat dramaturg Studia animovaného a loutkového filmu, filmový publicista a spisovatel dětských knih Josef Menzel, který tvrdil následující:

„…loutkové divadlo a loutkový film jsou sice spolu blízce příbuzné, ale v některých podstatných věcech se od sebe navzájem základně liší. Předně: Loutkové divadlo vytváří před divákem přímý, skutečný pohyb. Musí ovšem dbát, aby vodiče loutek nebylo z hlediště vidět. Vodič proto musí pohyb svých prstů převádět ze zákulisí k loutce nitkami, tyčemi, dráty, nebo jej musí skrývat v těle a šatu maňáska. – Loutkový film předvádí pohyb nepřímo, až jako výsledek složitého technického procesu. […] Tato výhoda je pro loutkový film přímo existenční záchranou. V loutkovém divadle divák všechny ty nitky a dráty a nedokonalost pohybu jimi zprostředkovaného prostě ‚nevidí', nevnímá. Je stržen dramatickou sdílností loutky, která se přímo před ním a současně s jeho vnímáním skutečně pohybuje a tvoří drama. Život na plátně je v divákově vnímání odmocněn bezděčným vědomím, že se před ním při filmovém představení odehrává jen reprodukce skutečného pohybu, který proběhl kdesi a kdysi bez divákovy přímé účasti. Tento moment bude vždycky handicapem filmu proti divadlu, byť byl film časem barevně, zvukově a prostorově sebedokonalejší. […] Za druhé a především: V loutkovém divadle je pevně, neměně dán divákův odstup od jeviště. Divák pozoruje loutky poměrně z veliké vzdálenosti a po celou dobu představení vidí najednou celou scénu a všechny figury právě vystupující. Loutka, která mluví, musí na sebe upozorňovat gestikulací. Charakteristika loutky v tváři, tělesných proporcích a oděvu musí být předimenzována, upřílišněna, aby vzdálený divák viděl loutku tak, jak ji podle uměleckého záměru vidět má. A stejně zveličena musí být i gestikulace loutky. – Loutkový film za pomoci objektivu kamery přibližuje loutku divákovi po případě až do největší blízkosti. V takovém detailním záběru působí divadelní loutka přímo obludně, jak to poznáváme z filmových zápisů loutkových divadel. Filmová loutka je však koncipována tak, aby divákovi nemohlo vadit její přiblížení."[83] Jak později prokázalo především televizní vysílání, takzvaná „obludnost" loutky v detailu se stala naopak jedním z nejdůležitějších a nejpřitažlivějších prvků obrazového televizního jazyka loutkových inscenací. Co si však televizní loutka odnesla jako trvalé dědictví a poučení z prostředí animačního loutkového filmu – je charakteristika a stylizace loutky ve tváři a také modelace scény včetně jejího zasvícení. Zatímco tvář divadelní loutky se už během šedesátých let vrátila k různým formám výrazné exprese, televizní a filmová vedená loutka se ve většině případů i nadále přikláněla k jednoduchému, zpravidla i lapidárnímu tvarovému a barevnému řešení, přímo poučenému na designu loutek animačního loutkového filmu. Podobné to bylo se scénografickým rámcem pozdějších původních televizních inscenací s loutkami, který nakonec přejal mnohé z tradic a postupů animovaného filmu, a tím se odklonil od svých divadelních začátků.

81 Více viz TÝRLOVÁ, Hermína. Jak vznikla „Zlatovláska". *Film a doba* 1, 1955, s. 329–330.

82 Více viz SMEJKAL, Zdeněk, HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: Sborník studií a dokumentů*. Praha, Čs. filmový ústav, Blok, 1986.

83 MENZEL, Josef: O filmové loutce. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 246–247.

17 Divadlo S+H v britském studiu BBC, Londýn 1947. MALÍK, Jan. Národní umělec Josef Skupa. Praha SNKLU, 1962, s. 110.

Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka

„Asi před rokem bylo v našich kinech uvedeno několik filmových záznamů představení divadélka Josefa Skupy. Nebyly to loutkové filmy v pravém smyslu, nýbrž bylo to pouze zfilmované loutkové divadlo. To je něco, co se od sebe rozlišuje."

BOČEK, Jaroslav. Barevné kukátko. *Film a doba* I, 1955, s. 73.



Divadelní loutka se na filmový pás dostávala v různých kontextech už v předválečné době. Pražský Národní filmový archiv dodnes uchovává krátké i delší černobílé záběry Loutkového divadla Umělecké výchovy na Vinohradech i divadla Říše loutek vytvořené pro tehdejší filmové týdeníky a zároveň také poměrně rozsáhlou kolekci filmů s Josefem Skupou a jeho divadlem. Všestranná osobnost Josefa Skupy v sobě skrývala nejen výsostného scénografa, zručného loutkoherce i režiséra, ale také výjimečně schopného jevištního technologa s hlubokým zájmem o nejmodernější zvukovou a světelnou techniku, a proto nemohla přirozeně dráždivé médium filmu pominout. Skupův soubor tak účinkoval nejen v několika filmových týdenících a reklamách (v roce 1927 to byla reklama *Spejblův případ*), ale v roce 1931 jím byl učiněn i pokus o středometrážní film v pražských filmových ateliérech AB v tzv. pivovarské zahradě na Vinohradech, kdy byl za jediný den podle Skupova námětu v režii Václava Kubáska natočen film *Spejblovo filmové opojení*. Snímek ovšem skončil fiaskem.[84] Statický záznam divadelně koncipovaných scén, zbavený svébytnosti skupovských inscenací, nemohl postihnout osobitý půvab loutek. Zůstal jen archivním dokumentem, a kromě úryvků použitých při pozdějších vzpomínkových pořadech se na veřejnost nikdy nedostal. Příčinou neúspěchu byla režisérova nezkušenost ve zcela novém žánru, nefilmová statičnost kamery, nevyzkoušená zvuková aparatura, a také přístup producenta, který určoval nejen co nejúspornější výpravu, ale i nepochopitelně krátkou natáčecí dobu. Daleko vydařenější jsou záběry z roku 1938 zaznamenávající scénu *Hurvínek mezi broučky* s věhlasnou hmyzí kapelou řezbáře Jana Vavříka-Rýze z původní hry Franka Weniga a Josefa Skupy *Hurvínek se učí čarovat*.[85] Dokazují jedinečnou loutkohereckou sehranost Skupova souboru i poetiku výtvarně výjimečných marionet.

84 Více viz MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa.* Praha, SNKLU, 1962, s. 86.

85 Jan Vavřík Rýz, český herec a loutkoherec. Byl autorem mnoha loutkových groteskních typů a varietních loutek a skupin (Vesnická kapela, Tamburáši), které pro své výtvarné a technické řešení získaly značný úspěch u našich i zahraničních diváků.

Byl to ovšem také Josef Skupa, který vstoupil jako první loutkář do média televize. „*Dvě léta po osvobození – na jaře 1947 – měly československé loutky televizní premiéru právě v londýnském Alexandra Palace. Vystoupil tam ve dvou relacích prof. Josef Skupa se svým souborem, a také o rok později – začátkem května 1948 – přispěly Skupovy loutky dvojím hostováním k programu této stanice.*“[86] Během vysílání televizní stanice BBC předvedlo Divadlo S + H v kabaretních a hudebních číslech to, čím se vyznačovalo i ve světovém kontextu – jedinečné mistrovství hry s loutkou, označované dokonce jako „skupovská škola“. Na zachovalých fotografiích z londýnského natáčení v archivu Muzea loutkářských kultur v Chrudimi či Divadla S + H vidíme Skupu vpravo, jak stojí s velkým bubnem za třemi kamerami (pevnou, s gripem, s jízdou), které snímají na otevřené kabaretní scéně věhlasnou Noskovu kapelu vojenských vysloužilců, vedenou pěti členy divadla, zatímco Spejbl v křesílku, vedený Zdeňkem Raifandou, jim naslouchá.[87] Televizní vystoupení tehdy produkoval legendární loutkář a režisér Jan Bussell, který už v roce 1933 společně s Ann Hogarth a Fredem Ticknerem vytvořil loutkový typ mezka – Muffin the Mule, který se po roce 1946 stal společně s moderátorkou Annette Mills loutkovým průvodcem britských televizních programů pro děti.[88]

České loutky tedy vstoupily do televize v Londýně a tato významná Skupova zkušenost mohla být o šest let později významně zužitkována i v Československé televizi. V roce 1952 nejprve Československý státní film natočil ke Skupovým šedesátinám krátký politikou ovlivněný dokumentární film o vzniku a vývoji Spejbla a Hurvínka a o umělecké činnosti tvůrce těchto oblíbených loutek – *Národní umělec Josef Skupa* (režie Jiří Jahn, hrají Jaromír Spal, Josef Skupa, 21 minut). Film vznikl při oslavách Skupových šedesátin v lednu 1952 v Plzni, kde byl natočen zároveň zpravodajský snímek pro filmový týdeník i krátkometrážní dokument Šedesátiny národního umělce Josefa Skupy (5 minut).[89] Devět dalších snímků – záznamů divadelních scének – natočil Československý státní film pro běžnou distribuci v kinech i odvysílání v Československé televizi v následujícím roce 1953, vesměs v režii Bořivoje Zemana.[90]

Šlo o filmy v různých stopážích od 4 do 21 minut, na kterých s Bořivojem Zemanem spolupracovali kameraman Jan Stallich a střihač Josef Dobřichovský: *A nyní hraje dechovka*, *Akrobat na hrazdě*, *Harmonikář*, *Jmenuji se Fifinka*, *Lev a krotitel*, dva snímky s názvem *Spejbl a Hurvínek*, *Tamburaši u S + H* a *Vzorná výchova S + H*.[91] V archivu České televize se z nich dochovalo několik na filmovém nosiči. *Akrobat na hrazdě* je jednozáběrová scénka s varietní loutkou cvičence, *Harmonikář* je také lapidární jednozáběrová scénka se cvičeným prasátkem Pašíkem, poněkud delší *Lev a krotitel* s cirkusovým lvem Azorem už přináší záběrování s použitým detailem, Hurvínek a Spejbl (doma), Hurvínek a Spejbl (řečnická cvičení) je na tom podobně.

Pod názvem *Vzorná výchova S + H* se skrývá filmový záznam jedné z „neloutkových, konverzačních, výchovných a umravňujících“ scének pásma *Spejbl a ti druzí*.[92] Tehdy dokonce bez Spejbla i Hurvínka, což bylo dáno nejen tím, že Skupa byl vážně nemocný, ale

86 MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 243.

87 Více viz KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek …na nitkách osudu*. Brno, C press, 2010, s. 27–28.

88 Více viz McGROWN, Alistair. *Muffin the Mule (1946–1955).* Dostupné z: http://www.screenonline.org.uk/tv/id/443725/.

89 GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích.* Praha, Panorama, 1988, s. 172.

90 MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa.* Praha, SNKLU, 1962, s. 134.

91 Více viz MALÍK, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha, Orbis, 1965, přehled F.

92 GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích.* Praha, Panorama, 1988, s. 173.

18 Cirkus Hurvínek, scéna loutkové animace, Krátký film Praha 1955. La marionnette en Tchecoslovaquie, Praha Orbis 1957, příloha.

především váhavou dramaturgií Míly Mellanové a celkovou neujasněností pozice Divadla S + H v nových poválečných podmínkách, kdy se dokonce uvažovalo o pokračování divadla bez obou věhlasných loutkových protagonistů.[93] Ve scénce s autoritářským otcem, který zakazuje svému synovi lhát, přičemž je vzápětí ze lži sám usvědčen, se *„co chvíli vztyčuje přísný kantorský ukazováček satiriků pracujících metodou tzv. konstruktivní satiry“*.[94] Nespejblovský a nehurvínkovský loutkový příběh je ovšem filmově řemeslně pečlivě zaznamenán s promyšleným záběrováním s užitím celků, polocelků i detailů, přičemž filmovému zpracování notně napomáhá přehledná realistická scéna i loutky marionety v tehdy masivně rozšířeném realistickém stylu.



Podobně je na tom nejdelší snímek série *Jmenuji se Fifinka*, vystavěný na konverzační komice v realistickém scénografickém rámci jednoho sofa, kde tetička Paní Drbálková Jana Vavřika-Rýze diskutuje s Máničkou nad špatně přečteným dopisem o hrochovi v bytě, kterého zaměnila za hrách. Akci doplňují marginálně výtvarně skvělé marionety jejího syna, Paní radové a Pana domácího. Přesto celý film na rozdíl od prvních snímků s finesami varietního loutkářství působí až strnule a neloutkově.

V době, kdy se Divadlo S + H dostalo do slepé uličky a vršilo omyl za omylem, se navrátil k loutkovým postavám svého učitele loutkář-filmař Jiří Trnka. Po krátkém kresleném snímku *Všudybylovo dobrodružství* (1936) s postavou populárního Hurvínka, kdy královna vln provádí zvědavého Hurvínka budovou rozhlasu a seznamuje ho s jeho technikou, oživil v roce 1955 obě postavy Spejbla i Hurvínka v loutkové animaci *Cirkus Hurvínek* (režie Jiří Trnka, kamera Ludvík Hájek, hlas Josef Skupa, 27 minut).[95]

Jiří Trnka přirozeně nebyl spokojen s dosavadním dokumentárním záznamem Skupových představení a vycházel z přesvědčení, že nelze prostě jen „ofotografovat“ Hurvínka a Spejbla v divadelních situacích a přenášet je mechanicky z jeviště na filmové plátno. Námětem filmu *Cirkus Hurvínek*, jehož slovesnou předlohu napsal dramatik a scenárista Vratislav Blažek, je cirkusový příběh ve snu, kde se Hurvínek ocitne po pádu z jízdy po zábradlí. V cirkuse prožije vzrušující jízdu na koloběžce, na motocyklu, stane se odvážným krotitelem divokých zvířat, oslňuje v jejich produkcích, dokud se zvířata proti Hurvínkovi nevzbouří, přičemž Spejbl zároveň získá roli cirkusového principála. Hurvínek a Spejbl se tak objevili poprvé v barevném filmu podpořeni deklamačním mistrovstvím Josefa Skupy. Loutky, které společně s výpravou navrhl Jiří Trnka, transformují podobu obou loutkových protagonistů do jemnější stylizované verze, vycházející z Trnkových kreseb pro Skupu ve třicátých letech. Filmová prostředí, domov i cirkus, jsou modelována realisticky, ovšem s Trnkovým smyslem pro zdůraznění cirkusové atmosféry jako dědictví českého meziválečného poetismu a avantgardy.

93 GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích.* Praha, Panorama, 1988, s. 173.

94 GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích.* Praha, Panorama, 1988, s. 173.

95 Více viz MALÍK, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie.* Praha, Orbis, 1965, s. 226.

19 Telátko ze slámy v režii Františka Filipa a ve výpravě Zdeňka Podhůrského, 1957. Archiv Naděždy Munzarové.



V roce 1956 filmem *Spejbl na stopě* (scénář Břetislav Pojar, Vratislav Blažek, kamera Emanuel Franek a Ludvík Hájek, mluví Josef Skupa, 21 minut) navázal na Jiřího Trnku Břetislav Pojar, který film natočil s Trnkovými loutkami Spejbla, Hurvínka i Žeryka a využil také dekorace pokoje z filmu *Cirkus Hurvínek*. Spejbl se ve filmu stává vášnivým čtenářem detektivek a zanedbává svého synka Hurvínka. Usne nad knihou a zdá se mu, že se jeho vinou stal z Hurvínka obávaný maskovaný lupič, kterého tolik obdivoval v detektivním románu. Policie je Hurvínkovi na stopě a Spejbl se marně pokouší zabránit nejhoršímu. Pro oba krátké filmy je charakteristická pochmurná až tajemná nálada, podporovaná celkovou výtvarnou stylizací loutek i zasvícením scény. Nálada značně odlišná od rozšafně zábavných pozdějších televizních seriálů s oběma protagonisty ze sedmdesátých let.

Bylo samozřejmě přirozené, že se právě „doyen“ českého moderního loutkářství Josef Skupa, jeho divadlo a protagonisté Spejbl s Hurvínkem stali díky svým převážně kabaretním číslům objektem zájmu filmu a posléze i televize. Výjimečné však bylo, že se do poloviny padesátých let podrobili všem audiovizuálním formátům, od pokusu s hraným filmem přes animovaný loutkový film až po filmový divadelní záznam a živý televizní přenos. A přestože kvalita výsledných snímků sahala v polaritě od zcela nezdařených až po výjimečně kvalitní (filmy Bořivoje Zemana a Jiřího Trnky), především se jimi potvrdilo, že využití divadelní loutky v různých typech audiovize může pravděpodobně mít v budoucnosti značnou životnost i rozsáhlý umělecký potenciál.

Avšak zároveň se prokázalo, že se divadelní loutka, případně její filmová transformace, v různých médiích audiovize chová značně odlišně, a bude proto vyžadovat zcela originální umělecké a technologické postupy. V oblasti loutkové animace byly specifická technologie i výtvarný jazyk bezprostředně dány, naopak na počátku zdánlivě jednoduché formáty audiovizuální dokumentace divadla v rozpětí od divadelní publicistiky přes žánry dokumentu až k různým typům divadelního záznamu ukázaly, že umění adaptace loutkového divadelního díla do filmu, a naopak se stanou podstatnou problematikou nově přicházejícího média – televize.

Loutky na nové pevnině – loutky v televizi

„Loutky se věru nemusely domáhat vstupu do televizního studia. Našly tu dveře přívětivě otevřené – ale právě jen pootevřené. Konec konců – nač to zapírat – i tady bylo třeba stále ještě tu a tam znovu dokazovat a prokazovat věci dávno ověřené. Už tomu tak bývá, že leckdy dá nejvíc práce zdolávat pochybovačné námitky právě těch jednotlivců, kteří si pořád ještě neuvědomují, že k zásadní diskusi je třeba také mít neméně zásadní povědomost o tom, k jakým závěrům se došlo na podkladě dosavadních zkušeností, ať už doma nebo za humny.

Nu, dnes už nejsou dveře do televize loutkám jen pootevřeny, nýbrž otevřeny dokořán, a situace vypadá dokonce tak, že se musíme zamýšlet nad tím, zda vůbec dokážeme časově vměstnat do svých pracovních úvazků (a naším úkolem je přece především a hlavně plnit svůj nejvlastnější úkol a plán, tj. hrát divadlo) všechna ta vlídná televizní pozvání, která jsou nad to věru svůdnou příležitostí k setkání s neuvěřitelně početným obecenstvem – vždyť televize odhaduje počet diváků a posluchačů každé z těchto relací na osmdesát tisíc lidí!“

MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 243–245.

K ustavení Československé televize, jako státní organizace zajišťující televizní vysílání v Československu, došlo na počátku padesátých let.[96] Večer 1. května roku 1953 bylo zahájeno veřejné zkušební vysílání pro přibližně pět set majitelů rozhlasových přijímačů vybavených malou obrazovkou.

Vysílání po dlouhém vývoji technologie ukázalo, že Československo je v této oblasti na evropské úrovni.[97] První studia Ústředního televisního studia Praha byla zřízena v Měšťanské besedě ve Vladislavově ulici v Praze, později i v sousedním domě na Jungmannově ulici. Bývalý taneční sál o rozloze 200 m² se stal studiem A, ze kterého se vysílaly inscenace a zábavné pořady. I hlasatelka či moderátorka (v našem případě při vysílání pro děti – Štěpánka Haničincová) se pohybovala ve stejném prostoru před naaranžovanou záclonou. Od počátku roku 1953 umožňovala tato studia natočit pořad nebo inscenaci živě, obvykle však za velmi náročných podmínek. Ve studiu byly dvě superikonoskopové (elektronkové) kamery již vybavené karusely se čtyřmi objektivy.[98] Jedna kamera sloužila jako teplá rezerva. Tento typ kamer vyžadoval zasvícení 750–1500 luxů při požadovaném kontrastu 5:1 na scéně, což způsobovalo průměrnou teplotu ve studiu až kolem 40 °C, při níž se hercům

96 Televize byla zpočátku součástí Československého rozhlasu, teprve v roce 1959 se po politických prověrkách osamostatnila jako Československá televize (ČST). Zákon o Československé televizi ze dne 31. ledna 1964 představuje tuto politicky manipulovanou a kontrolovanou instituci jako „založenou na politice Komunistické strany Československa“, která „provádí masově politickou a výchovnou práci, podporuje tvůrčí iniciativu lidu a přispívá k dovršení kulturní revoluce“. Přičemž k zabezpečení svých úkolů „b) uskutečňuje přenosy z veřejných událostí, z kulturních, uměleckých, sportovních a tělovýchovných vystoupení a podniků, c) k účelům televizní programové tvorby pořádá veřejná představení a produkce, zřizuje a provozuje umělecké soubory, d) pořizuje televizní záznamy“. A přesto, že v textu přímo nejsou vyřčeny hlavní úkoly poskytování vyvážené nabídky pořadů pro všechny skupiny obyvatel, také se zřetelem na jejich věk či dokonce přímá povinnost výroby pořadů pro děti a mládež tak, jak ji vnímáme dnes skrze Zákon České národní rady ze dne 7. listopadu 1991 o České televizi, Československá televize zaměřila značnou pozornost na vysílání pro děti a také od začátku těchto snah zde byly široce využívány loutky.

97 Československá televize vysílala zpočátku pouze z pražského studia (až do roku 1970 na jednom programu), za pravidelné bylo toto vysílání prohlášeno 25. února 1954. Záhy začala vznikat další studia: 31. prosince 1955 v Ostravě, 3. listopadu 1956 v Bratislavě, 6. července 1961 v Brně a 25. února 1962 v Košicích. Zpočátku televize vysílala pouze tři dny v týdnu (v létě jen 2 dny) dvě až tři hodiny, v listopadu 1953 se počet vysílacích dnů rozšířil na čtyři, v roce 1955 na šest dní v týdnu a od 29. prosince 1958 televize své pořady vysílala po celý týden.

98 BAUMAN, Milan, KEJHA, Ladislav, MICHALEC, Zdeněk. *Za televizní obrazovkou.* Praha, SNTL, 1963, s. 124–130.

20 Moderátorka Štěpánka Haničincová s maňáskem medvídkem Emánkem a týmem spolupracovníků – jak to vypadá ve scéně a jak to vypadá na obrazovce, 1958. TOMSA, Milan. Zázraky televize. Praha Práce, 1959, příloha.

roztékalo líčení.[99] Takové světlo tedy v počátcích televize plnilo spíše fyzikální nežli umělecko-dramatikou funkci, což bylo zvláště v oblasti divadelního záznamu, ale také v případě inscenace, závažným handicapem. Navíc do roku 1973 probíhalo vysílání černobíle, což s sebou neslo ještě další specifické nároky na scénografické, kostýmní a celkově barevné řešení. První přenosový vůz vstoupil do provozu v Praze před Měšťanskou besedou 26. ledna 1955.[100] To kromě rozšíření programových možností zároveň přineslo také možnost věnovat více času studiovým pořadům, což bylo pro přípravu původní televizní dramatiky zcela zásadní.





Už od svého vzniku Československá televize věnovala významné úsilí pořadům pro děti. Nejprve to bylo okénko pro děti v rámci běžného denního vysílání, později od roku 1955 to bylo čtvrteční speciální dětské vysílání *Televise pro nejmenší* v 17 hodin a v 18 hodin vysílání pro starší děti, které však nezasahovalo všechny generace a nestačilo pokrýt stále narůstající zájem dětských diváků. Od 1. října 1955 začala tudíž televize vysílat pro děti každý den kromě pondělí.[101] Jednalo se dokonce o vysílání, které mělo podle Milana Tomsy, pokud jde o počet vysílaných titulů, v televizi bezpečný primát. Uvedl: *„Pracovníci tohoto vysílání se pokoušejí podobně jako v rozhlase dělit své pořady na tři druhy: pro nejmenší, pro děti školního věku a pro dospívající mládež. […] U dětského vysílání je snad nejtypičtější právě rozmanitost užívaných forem. Vedle původní inscenace s herci se objevují inscenace loutkové, vedle velké veřejné estrády přichází na pořad populárně naučné pásmo o nejrůznějších problémech života, vedle filmového pořadu se objeví třeba beseda o problémech mládeže […].“*[102]

Od samého počátku těchto dětských televizních pořadů byly v jejich různých typech bohatě využívány loutky.[103] To bylo dáno nejen politickou doktrínou, ale i jejich mimořádnou oblíbeností tehdejším dětským publikem.[104] *„Ti, kteří ‚byli při tom‘ od začátku, pochopili, domní-*

99 ČÁP, Vladislav, VLASÁK, Jaroslav. *Scénické osvětlení v televizi.* Praha, ČST, 1973, s. 8–9.

100 TOMSA, Milan. *Zázraky televize.* Praha, Práce, 1959, s. 20.

101 Více viz MICHALEC, Zdeněk. *Skladba televizních pořadů*. Praha, ČST, 1977.

102 TOMSA, Milan. *Zázraky televize.* Praha, Práce, 195, s. 92.

103 Pro srovnání dvakrát týdně byla vysílána činohra, opera či opereta, a to buď přímým přenosem z pražských divadel, nebo ze studia. Dva večery byl dáván prostor známým filmům nebo nejúspěšnějším reprízám. Jeden den byl věnován estrádním pořadům a zábavě.

104 Více viz NOSKOVÁ, Gabriela. *Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta).* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.

21 Jan Malík vypráví o sovětském loutkářství v živém televizním vysílání, 1954. Československý loutkář 4, 1954, č. 4, s. 85.

vám se, zcela správně, že televizní obrazovka je pro loutku jako stvořená. Pochopili, že výtvarné pojetí loutek, jejich pohybové možnosti, rozměr, poezie se mohou prostřednictvím kamery na obrazovce velmi dobře uplatnit,“[105] jak to o deset let později nanejvýš výstižně vyjádřila dramaturgyně Jarmila Turnovská.

Redakci vysílání *Televise dětem* vedl básník Oldřich Kryštofek, jako dramaturgové zde působili Josef Starec, pozdější dokumentarista Jindřich Fairaizl, Jarmila Šnejdárková (provdaná Turnovská), později Michal Průša, hlasatelkou byla Štěpánka Haničincová, sekretářkou Jarmila Šustrová a o produkci pečovali Karel Mázel s Jiřinou Vágnerovou. Až do konce padesátých let se vysílalo hlavně živě, tudíž se podařilo uchovat jen několik ukázek z loutkových představení pro děti, především těch, které byly zaznamenány přímo filmovou technologií nebo později prvním televizním záznamovým přístrojem Marconi Telerecording (TLR), v němž byl televizní obraz přes projekční obrazovku zaznamenáván na 16 nebo 35mm film. Přesto lze výtvarnou podobu vysílaných loutkových her či moderování s loutkami v padesátých letech rekonstruovat díky poměrně početným fotografickým památkám i částečné reflexi v tehdejších odborných časopisech.



V počátcích televizního vysílání nahrazovala převzatá divadelní představení ještě neexistující původní televizní dramatickou tvorbu. *„Televize trpěla, jak známo, chronickým nedostatkem programu. V počátečním období byl tento stav dokonce kritický.“*[106] Před érou přenosových vozů a mobilních záznamových zařízení přebírala televize představení z divadla a přetvářela je v televizním studiu.[107] Aniž to tušili, od počátku těmito úpravami divadla, také loutkového, vytvářeli televizní tvůrci osobitý inscenační styl, jímž zachycovali hotové divadelní dílo už s celou řadou úprav, vyvolaných požadavky televize jako svébytného média.[108] Když nebylo technicky možné převést a postavit původní divadelní dekoraci v televizním studiu nebo tato dekorace nebyla barevně či tvarově vhodná, na základě inspirace divadelním představením často architekt vytvářel podle pokynů kameramana zcela novou dekoraci. To všechno kvůli černobílé televizi, kde bylo nutno pracovat pouze se stupnicí šedí od bílé k černé. Proto bylo nezbytné volit barvy scény, dekorací, kostýmů se zřetelem na přepis do černobílého obrazu.[109] Takové divadelní představení bylo samozřejmě také textově zkráceno, byly přearanžovány mizanscény a přerežírovány herecké projevy zpravidla do civilnější podoby. *„Vše vyvrcholilo generální zkouškou, kde muselo vše fungovat jako večer v přímém*

105 TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: *Děti, mládež a televize.* Praha, ČST, 1963, s. 22.

106 ČEJCHAN, Vladislav. *Televizní hry. Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění).* Praha, Orbis, 1996, s. 285.

107 Více viz FREIMAN, Přemysl. *Hledání televize, II. Tvorba*. Praha, ČST, 1966.

108 BAUMAN, Milan, KEJHA, Ladislav, MICHALEC, Zdeněk. *Za televizní obrazovkou.* Praha, SNTL, 1963, s. 112–123.

109 TOMSA, Milan. *Zázraky televize.* Praha, Práce, 1959, s. 68.

přenosu. Zkouška probíhala v úplných kostýmech a s naprostým dodržováním všeho, co bylo nazkoušeno – včetně textu či příchodů a odchodů. Pak už se vysílalo na živo.“[110]

Stejným způsobem byla odvysílána také první loutková představení, kterým byla obratem věnována velká teoretická pozornost v Československém loutkáři, kde byly zkušenosti z natáčení analyzovány jak ze strany televizních tvůrců (pozdější šéfredaktor dětského vysílání Oldřich Kryštofek), tak ze strany divadelníků (Jan Malík za Ústřední loutkové divadlo, František Tvrdek za Divadlo Dětského domu). Na straně jedné přivítaly jejich reflexivní texty loutku v televizním studiu s neskrývaným nadšením: *„Od prvních dnů, zejména dětského vysílání, staly se loutky, a to zvláště maňásky a wajangy, jednou z důležitých složek televizních programů. Stínítko televizoru přibližuje malým i velkým divákům poezii a půvab loutek začasté ještě intenzivněji a s větší emocionalitou než jeviště. Nic nevadí, že loutky a maňásky tu nemohou působit také svou barevností, použití vhodných odstínů hnědi vytváří iluzi plastičnosti i prostoru a dává zapomenout na omezenost barevné škály.“*[111]

Na straně druhé si byli loutkáři i televizní tvůrci vědomi celé řady budoucích komplikací: *„Již nyní se dá* říci s jistotou, že práce loutkářů v televizním studiu je mnohdy těžší než na loutkovém jevišti. Neboť vzdálenost diváka od jeviště v divadle je mnohem větší než vzdálenost televizní kamery od hrajících loutek. Znamená to přesnější a stylizovanější vodění, neboť každý sebemenší nedostatek, na loutkovém jevišti nepostřehnutelný, je v televizním vysílání patrný a zjevný. Znamená to i větší nároky na výtvarníka, ať již ve výtvarném pojetí *loutek a scény nebo ve volbě vhodných barev, které může černobílé televizní vysílání přejímat.“*[112]

Jako vůbec první byly odvysílány živě dvě představení pražského Divadla Dětského domu *Mášenka a medvěd* a *Kouzelná skříňka* v režii i scénografii Františka Tvrdka. František Tvrdek byl vystudovaným architektem, který po zkušenostech z Loutkového divadla čtyř (LD4) v žižkovském divadle Akropolis (později v Masarykově síni na Žižkově)[113] a všestranné spolupráci s loutkářským souborem Vesnického divadla vedl od roku 1951 profesionální loutkářský soubor v té době nově otevřeného Divadla Dětského domu v Praze. Byl to praktik schopný vykonávat několikero profesí včetně dramaturgie, režie, scénografie i loutkoherectví.[114]

Klasická ruská pohádka jím byla scénograficky zpracována v jednoduché realistické výpravě (světnici a lese) s wajangovými loutkami Mášenky a Medvěda stylizovanými jemně a oble ve stylu tehdejších dětských hraček. *„Mášenka a medvěd pro svou jednoduchost neznamenala pro televizi větších problémů. Scénka se nestřídala, ale dvoje kulisy se prostě postavily vedle sebe, wajangy se přesunuly a jednoduchým střihem kamerových záběrů vznikla působivá iluze změny prostředí. Pouze wajangy bylo nutno přestříkat*

110 NOSKOVÁ, Gabriela. *Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta).* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006, s. 9.

111 KRYŠTOFEK, Oldřich. Loutky a loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 78, s. 176.

112 Vlk. Naše loutky v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 4, s. 85.

113 Více viz SRBA, Bořivoj. Loutkové divadlo čtyř – LD 4. Heslo in: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha, DÚ, 2000, s. 24.

114 TVRDEK, František. *Osvětlení a zvuk na loutkovém jevišti*. Praha, Orbis, 1954. TVRDEK, František. *Výroba dekorací pro loutkové divadlo.* Praha, Orbis, 1955.

22 Pražské televizní studio při vystoupení souboru ZK Československý spisovatel 1953. Československý loutkář 3, 1953, č. 11, obálka.



světlejší barvou. Zvuk byl natočen předem na magnetofonový pásek a při vysílání puštěn vodičům loutek do studia, spolurežisér této části vysílání, arch. Fr. Tvrdek, pak do sluchátek dával z režijní místnosti pokyny vodičům vzhledem k potřebám kamer.“[115] František Tvrdek sám uvedl, že dekorace byly z větší části vyrobeny zvlášť pro televizi. Stalo se tak na základě předchozího pokusného snímání, kde se zjistilo mnoho problémů: *„Hlavně v barvách loutek a dekorací. Tak na příklad medvěd, jinak hnědý, byl v televizním okénku černý, siluetový. I plastická dekorace rušila ostrými stíny v černobílém příjmu a materiál jinak vhodný pro divadlo, v televizi celek úplně porušil. […] Další pořad (o zoologické zahradě) jsme připravili speciálně pro televizi. Loutky se vytvářely s ohledem k televiznímu příjmu v barvě a provedení detailů. Vyzkoušeli jsme je napřed před televizní kamerou a některé závady jsme dodatečně odstranili. (Např. jsme ztlumili lesk bělma očí a rtů.) […] Scénky se střídaly v rychlém sledu a vystřídání detailů i celků a pohyby se musely přizpůsobovat kamerám. Při příjmu velkého detailu stačí, když se loutka vychýlí o několik centimetrů, aby z obrazu zmizela.“*[116]

115 KRYŠTOFEK, Oldřich. Loutky a loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 7–8, s. 176.

116 TVRDEK, František. Naše zkušenosti z televize. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 245.

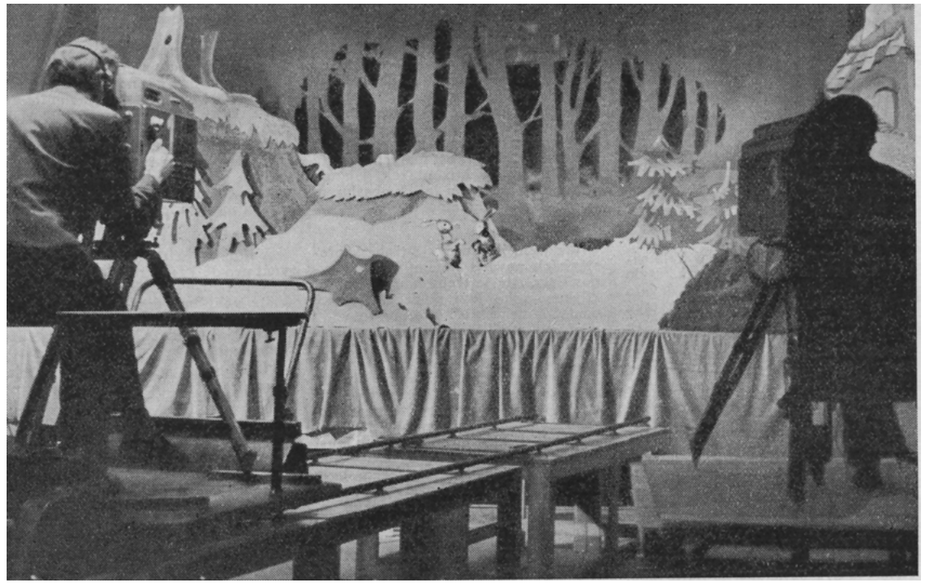
Následující uvedení v pořadí druhé hry *Kouzelná skříňka* v orientálně značně fragmentované stylizaci scény a s využitím jiného typu loutek – javajek – však přineslo řadu problémů. Dekorace byly opět vyrobeny zvlášť pro televizní natáčení, jen v prvním a posledním jednání byly využity původní divadelní dekorace. *„Zlatem zdobený interiér rušil v televizním nasvícení svými falešnými odlesky celkový dojem, zvláště v davové scéně. I pohyb javajkových loutek se musel přizpůsobit televiznímu příjmu mírnějším a přesnějším gestem pro detail.“*[117] Hra sama se i po zkrácení prý jevila rozvláčná, tedy jinak působil stejný temporytmus v divadle a jinak na televizní obrazovce. *„K tomu se připojily potíže technické: výprava převzatá a přenesená rovnou z Divadla Dětského domu neměla barvy vhodné pro televizi (červená barva je v televizi jako černá, běloba se ztrácí atd.). Barvy kulis a loutek se často překrývaly. Samotné loutky pak měly tentokrát ostře řezané tváře, tvrdý výraz, který v obraze kamery nevypadal sympaticky. […] Množství postav na malé ploše závěrečné scénky znesnadnilo její chápání, na stínítku byl spíše vidět zmatek než finále vhodné a jevištně působivé pohádky.“*[118]

Během několika dalších měsíců roku 1954 dětská redakce Československé televize navázala významnou spolupráci s tehdy protežovanou loutkovou scénou Ústředního loutkového divadla v Praze, která byla dovedena až k prvnímu televiznímu filmu v pravém slova smyslu – filmovému celovečernímu záznamu Kainarovy *Zlatovlásky*, ve scénografii Vojtěcha Cinybulka a režii Jana Malíka.[119] Jan Malík věnoval jak praktickou, tak i teoretickou pozornost televizi s loutkami už samého počátku. Už v roce 1938 referoval v *Loutkáři* o prvních pokusných programech londýnské televize s loutkami.[120] Účastnil se i celé řady pokusných televizních vysílání od roku 1949 během Mezinárodní rozhlasové výstavy až po skutečné vysílání Výzkumného ústavu radiokomunikací v Praze-Vokovicích v roce 1951,[121] proto bylo samozřejmé, že také jím vedené divadlo bude přizváno do televizního média.

Prvním vystoupením profesionální scény Ústředního loutkového divadla pro Československou televizi byla hra *Kouzelné galoše* (1951) autora Germana Ivanoviče Matvějeva v překladu a úpravě Jana Malíka a Emila Havlíka. Jedna z her Obrazcovova repertoáru (uvedena v Moskvě 1936), určená dětem, vypráví příběh o tom, jak se chce ježek zmocnit doupěte zajíčků Cupa a Dupa. Nabídne jim proto výměnou za jejich noru kousek „zázračné galoše“, o níž předstírá, že ten, kdo ji vlastní, všechny přemůže.

Představení bylo inscenováno wajangy, používalo však také podle potřeby dvojníků a pérových loutek nebo stínohry. Loutku medvěda nesl vodič na zádech, drápy sovy byly lidskými prsty, jako lovec vystupoval živý herec.[122] Výpravu komentoval Erik Kolár takto: *„Loutkové výpravy Vojtěcha Cinybulka mají dva velké klady: nevtíravě, ale dokonale slouží dílu, vyrůstají z realistického základu a zůstávají realistické – umějí však najít výtvarnou jednotu s loutkou.“*[123] I tentokrát šlo o plošné kulisy lesa znázorněné graficky, přičemž loutky byly jednoduše stylizované látkové wajangy. Představení v realistické výpravě Vojtěcha Cinybulka nebylo snímáno přímo v divadle, ale bylo přeneseno do nevelkého televizního studia. *„Vestavět toto jeviště do studia by znamenalo vybourat zeď, aby kamery měly vůbec potřebný odstup od jeviště (na celkové záběry je třeba minimálního odstupu 5 m).*

117 TVRDEK, František. Naše zkušenosti z televize. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 245.
118 KRYŠTOFEK, Oldřich. Loutky a loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 7–8, s. 176.
119 Televizní premiéra 7. 9. 1954.
120 MALÍK, Jan. Rozmanitosti. Televize a loutky. *Loutkář* 24, 1938, č. 7, s. 107.
121 Více viz MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 243.
122 KOLÁR, Erik. „Kouzelná galoše“ v Ústředním loutkovém divadle. *Československý loutkář* 1, 1951, č. 1, s. 13–16.
123 Tamtéž, s. 16.



23 Rozmístění kamer při natáčení v televizním studiu 1954. Československý loutkář 4, 1954, č. 7–8, s. 176.

Proto byla scéna Kouzelné galoše v televizním studiu rozdělena. Pozadí tvořil úsek lesa s doupětem v kořenech stromu a na druhé straně se zaječí chaloupkou. Mimo tento prostor na boku studia byl postaven strom se sídlem sovy-*vdovy a na druhém boku lesa pro lovce.*“[124] Pro velkou náročnost představení nebylo poprvé použito playbacku – kromě písniček – a obraz i zvuk byly snímány přímo ze studia při vysílání. Přestože byl zkrácen text a scéna rozdělena, kulisová scénografie byla přebrána téměř beze změn. Ukázalo se, že velké plochy, které jsou na jevišti působivé, v televizním obraze vyznívají ploše a nevýrazně a bylo nutno je rozčlenit drobnými rekvizitami. Zatímco stylizovaný strom byl na jevišti přesvědčivý, v detailním záběru prozradil, že je jen pomalovanou kašírkou, a navíc nebylo možné použít stínoher, které samozřejmě na jevišti zvyšují pestrost výrazových prostředků.

Studio Československé televize, zvláště a systematicky jeho vysílání pro děti, si takto v denní praxi ověřovalo účinnost loutek a jejich možnosti před kamerou. Prvním významnějším výsledkem získaných zkušeností bylo natočení *Zlatovlásky* v provedení Ústředního loutkového divadla. Film měl ohlas nejen u našich televizních diváků, ale i velký úspěch v zahraničí (např. v NDR, kde DEFA vyjednala jeho dabování a zařazení do kin).[125] Představení *Zlatovláska*, lidová česká pohádka, kterou zaznamenal Karel Jaromír Erben a v roce 1952 přebásnil Josef Kainar ve veršovanou hru pro loutky o čtyřech obrazech, byla natočena zcela odlišnou technologií a stala se vlastně prvním kultivovaným celovečerním záznamem loutkového představení s rysy televizní inscenace v našem prostředí. Text Kainarovy *Zlatovlásky* označil Erik Kolár za *„dílo, na něž naše loutkářství dlouho čekalo“*.[126]

Pohádka byla poprvé inscenována v Ústředním loutkovém divadle, a to v typickém inscenačním stylu Jana Malíka a Vojtěcha Cinybulka, kterému se tehdy přezdívalo „styl ÚLD“.

124 KRYŠTOFEK, Oldřich. Loutky a loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 7–8, s. 177.
125 Více viz JC. Televisní studio k Andersenovu výročí. *Československý loutkář* 5, 1955, č. 11, s. 256.
126 KOLÁR, Erik. Kainarova „Zlatovláska“ – ohlas pohádek českých. *Československý loutkář* 3, 1953, č. 6, s. 131.

K jeho charakterizaci patřil Malíkův režijní rukopis spojený s monopolní loutkářskou technikou spodových loutek a realistickou výpravou i prostě stylizovanými wajangy Vojtěcha Cinybulka.[127] Loutky *Zlatovlásky* byly tehdy všeobecně vnímány jako mimořádně výtvarně ušlechtilé, scéně byla vyčítána střízlivá horizontálnost, popírající mnohdy erbenovskou atmosféru. *Zlatovláska,* která měla televizní premiéru 20. června 1954, byla natočena společně se dvěma fraškami Hanze Sachse, hranými obouručními maňásky a inscenovanými skupinou posluchačů Katedry loutkářství DAMU „Loutka" v hostivařských filmových ateliérech.[128] Oba projekty – DAMU i Ústředního loutkového divadla – jsou zachovány v archivu České televize na filmovém nosiči. Dokazují, že filmové snímání umožnilo pořídit na svou dobu poměrně zdařilé záznamy, pokoušející se respektovat v technických omezeních také scénickou atmosféru.

Na základě těchto zkušeností s přenosem divadelního představení do televizního média se snažili své závěry sumarizovat a publikovat jak zástupci Československé televize, tak i Jan Malík za divadelní loutkářskou obec. Šéfredaktor redakce dětského vysílání Oldřich Kryštofek uvedl: *„1. jevištní inscenace je pro televizi potřeba zvlášť upravovat. Textově – nelze například počítat s bezprostřední reakcí a účastí malého diváka. Většinou nelze převzít jevištní výpravu, ale v jejím stylu a duchu je nutné vytvořit výpravu televizní. […] 2. V televizi se mění i zákony jevištní mluvy, dramatičnost pauz, intenzita hlasu, která zpravidla bývá v divadle větší. 3. Totéž platí i pro pohyb herce a loutky před televizní kamerou. […] 4. Divadlo může počítat s ‚kouzly světel', s bohatou barevnou škálou reflektorů, ztemnělou, zatemňující se či roztmívající se scénou atd. V televizi musí být studio celé prosvětleno bílým světlem filmových reflektorů, bodové svícení není možné, stejně jako barevné. Lze jen obratně využívat menší či větší intenzity přímých a bočních lamp. 5. Naproti tomu umožňuje televize zdařilejší využití playbacku, mluveného slova, písní i hudebního doprovodu z magnetofonových pásků. 6. Střídáním – ať už filmovým střihem nebo prolínáním jednotlivých záběrů – dvou kamer – se stává jevištní inscenace hybnější, záběry na detaily přibližují do nejvyšší míry dětským divákům jejich oblíbené hrdiny."*[129]

Jan Malík věnoval problematice také rozsáhlý analytický text *Loutky na nové pevnině*,[130] otištěný v *Loutkáři*, kde naznačil hypotetické možnosti vývoje loutkářské kultury v médiu televize, z nichž některé se sice nepotvrdily, avšak právě ty, které později vedly zejména ke vzniku a konstituování původní loutkářské dramatiky v Československé televizi, byly vyřčeny nanejvýše výstižně: *„1. I když bude naše televize vybavena přenosovým vozem, neděláme si velkých iluzí o televizním přenosu přímo z divadla, s výjimkou relací ryze reportážních. Přímý přenos běžného divadelního představení je totiž vůbec vyloučen, poněvadž poměrně malá intenzita jevištního světla, a kromě toho i jeho barevnost je v rozporu s požadavky televizní přijímací techniky. 2. Ale ani přenos zvláštních představení, při nichž hlediště by bylo vyhrazeno jen televizní technice, nemá mnoho vyhlídek. Jsou tu totiž ještě další svízele nejen technické, nýbrž i umělecké. Takové představení ztrácí na svém oprávnění už tím, že zde chybí normální obecenstvo a jeho inspirující vliv na scénu […] 3. Televize není ani horší ani lepší než divadlo, je prostě* jiná. *Jsou-li jí odepřeny některé ze znaků a možností divadla, jsou jí zase dány znaky a možnosti jiné – a z nich právě musíme těžit i v oboru loutkových relací. 4. Lze tedy pro budoucnost tedy počítat s tím, že by se v televizních pořadech mohly soustavně uplatňovat loutkové hry ze současného repertoáru našich divadel? Jistěže ano. Bude však třeba tyto inscenace zevrubně ‚zteleviznět', tj. dát jim novou textovou redakci, televizní scénář, televizně rozvrženou dekoraci, televizně upravené loutky – a ovšem televizní rytmus, tempa, pauzy, televizní hlasovou techniku a vůbec zcela jiný režijní rozvrh. 5. Nejlepším materiálem pro loutkové relace v televizi budou ovšem texty a scenaria, psaná přímo pro tento účel. 6. Které druhy loutek se hodí pro televizi? Všechny, které známe z jevištní praxe, a navíc i druhy méně známé. V naší televizi až dosud početně vedou maňásci, za nimi jsou v pořadí javajky, a teprve třetí místo zaujímají marionety, zdá se však, že právě jim by měla televize věnovat větší pozornost, zejména v krátkých scénkách. Výborně se osvědčují loutky mimické, svoji příležitost spolehlivě najdou i loutky hlavové a krosnové, vděčné možnosti ukáže experiment s loutkami plochými a zejména stínohra přímo volá po televizním autoru a loutkářském mistru. 7. Tyto relace nakonec zůstanou záležitostí profesionálních umělců právě tak, jako herecké relace se sotva budou častěji uchylovat k mimoprofesionální* výpomoci. Použití profesionálního dorostu z Loutkářské katedry DAMU naráží na zásadní časové potíže a pedagogické výhrady. […] Východisko tu je, a dříve či později bude nutno ho použít. Mám na mysli vytvoření vlastního televizního loutkářského souboru. […] Z povahy televizní práce vyplývá, že u této televizní skupiny by kvalifikační těžiště leželo především v mistrovském *loutkovodičském projevu, přičemž hlasová složka by mohla být obsazována odděleně. 8. Bude také třeba vypořádat se co nejdříve s problémem speciálních televizních loutek, jako už dnes je v zásadě vyřešena otázka televizních loutkových dekorací. 9. A vývojové perspektivy? Směřují nutně obdobným směrem, kudy se právě daly loutky ve filmu: bude to cesta k televiznímu loutkovému textu a scenáriu, k televizní loutce a dekoraci, k televizní loutkářské režii."*[131]

127 Více viz BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha, Divadelní ústav, 1973, s. 65–80.

128 Více viz MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 244.

129 KRYŠTOFEK, Oldřich. Loutky a loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 7–8, s. 177.

130 MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 243–245.



24 Zlý král. Loutka z Kainarovy Zlatovlásky, výprava Vojtěch Cinybulk, Praha ÚLD 1952. Československý loutkář 3, 1953, č. 3, obálka.

131 MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 244–245.

Neiluzivní využití divadelní loutky ve filmu a v televizi

„Kutilku bych nejspíš přirovnala ke Kačence, kterou jsme vymysleli později, malá holčička v puntíkované blůze, skládané sukýnce, jaké se tehdy nosily, světlé vlásky, černá očka. Neměla ani vymodelovaný nos, šlo o loutky dosti plošné. Kuťásek působil dojmem *rozcuchaného blonďatého uličníka v kalhotách s jednou kšandou. Mezi nimi pořád vznikaly situace jako mezi bráškou a sestrou. Hádali se a zase usmiřovali.“*

HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou, Impreso plus, 1995, s. 62.

Jestliže nové tendence v loutkovém divadle šedesátých a sedmdesátých let jsou zpravidla definovány rozpadem klasického řádu loutek ve prospěch experimentování se scénickým prostorem, akcentujícím výrazně jevištní existenci „živého“ herce zároveň s loutkou,[132] je potřeba přiznat, že antiiluzivní dialogické jednání mezi živým hercem či moderátorem a loutkou, nejčastěji maňáskem, mělo výrazný podíl při vysílání televize už od samého jejího počátku. Možnosti takového spojení pro televizi dobře vytušil i Jan Malík: *„Osvědčeně vděčnou kombinací zůstane v televizi spojení živého herce s loutkou, a to nejen s maňáskem (jak to u nás provádí zejména Josef Pehr), ale i s marionetou a jistě i s jinými druhy loutek. Televize se svými možnostmi záběrů (celek, polocelek, polodetail, detail), střihů a triků dává loutkářským autorům režisérům i technikům právě zde přímo nepřeberné inspirační podněty.“*[133]

Moderátorka a herečka Štěpánka Haničincová se ve spojení zpravidla s maňáskovou loutkou vedenou a mluvenou loutkohercem stala už během padesátých let základem televizního jazyka celé řady relací věnovaných dětem. Ani ona však nebyla první. Možnosti maňáska v kontaktu s hercem byly už dříve důkladně prověřeny a osvojeny tvůrcem, který byl zřejmě nejvýznamnějším českým maňáskářem moderní éry.

Josef Pehr nepotřeboval ke svému výkonu nic víc než sebe a běžného maňáska. Ačkoliv těsně před druhou světovou válkou vystudoval dramatické oddělení Pražské konzervatoře (1938–1942) a už během studií hrál v Nezávislém divadle (1939–1943) a poté ve Vinohradském divadle (1943–1944), více než herec se Josef Pehr nakonec uplatnil jako loutkoherec. Po uzavření divadel v roce 1944 totiž vytvořil spolu s Lubou Skořepovou a Milošem Nesvadbou maňáskovou scénu, s níž pořádali zájezdy i po venkově. Autorsky a režijně zde připravil tři inscenace (*Principálská pohádka*, *Don Šajn* a *Napínáček*), v nichž nezatížen dobovou loutkářskou konvencí dokázal v neiluzivním pojetí šťastně propojit ducha lidových maňáskových taškařic s moderním oproštěným herectvím živých herců a naznačil tak nové vývojové možnosti loutkového divadla po válce. V letech 1945–1948 působil jako člen Studia Národního divadla vedeného Jindřichem Honzlem, pro něž připravil několik loutkových inscenaci, mj. parodickou verzi staré loutkové hry *Krásná Dišperanda* a zejména původní loutkovou hru *Guliver* v Maňáskově, kterou napsal společně s Leo Spáčilem.

Ač byl od roku 1948 prakticky až do konce svého života členem činoherního souboru Národního divadla v Praze, loutkoherectví se stávalo od konce čtyřicátých let Pehrovou hlavní profesí. Také jako břichomluvec s maňásky Pepíčkem, Kuťáskem, Kutilkou a psíkem

132 Více viz MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987.

133 MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 245.

25 Scéna z filmu Kuťásek a Kutilka s Josefem Pehrem v režii Jiřího Trnky, krátký film Praha 1955. Československý loutkář 4, 1954, č. 11, s. 247.



Mopslíkem se intenzivně věnoval sólovým výstupům, které předváděl zejména na scéně Divadla Dětského domu, na estrádách, zájezdových jevištích i v mateřských školkách. Byly určeny nejmenším dětem a dokázal v nich s velkým smyslem pro možnosti vnímání dětského publika využít antiiluzivní metody, komediální nadsázky, hravosti, pohybové dynamičnosti spodových loutek, které české loutkářství do té doby mnohdy opomíjelo. Od roku 1953 působil jako externí pedagog loutkoherectví na Katedře loutkářství DAMU (od roku 1965 docent, od roku 1978 profesor).

Josef Pehr tedy přinesl na česká jeviště projev, který se ukázal být velmi životným právě pro přicházející médium televize, která zpočátku přímo požadovala loutku zároveň technicky i výrobně co nejúspornější. Vedle maňásků a marionet někdejší Malíkovy skupiny PULS se jeho maňásci společně s ním ocitli před kamerami už během Mezinárodní rozhlasové výstavy v Praze 1949, kde probíhalo pokusné vysílání v rohovém pavilonu Nového výstaviště.[134]

Josefa Pehra si zároveň s televizí povšiml i animovaný film. Nejprve to byl Jiří Trnka, který v roce 1954 natočil film *Kuťásek a Kutilka jak ráno vstávali* (námět Josef Pehr, scénář Jiří Trnka, kamera Vladimír Novotný, 18 minut), jenž je všeobecně považován za první významnější pokus o filmové ztvárnění divadelní loutky.[135] Stejně jako v přímém televizním vysílání i zde hrála jistou roli popularita obou maňáskových typů i jejich vodiče a zároveň herce z divadla i různých dětských estrád. Jiří Trnka zfilmoval podle Pehrova scénáře scénku o ranním vstávání dvou sourozenců, z nichž čiperná Kutilka bdí nad tím, aby její líný bratříček Kuťásek včas vstal, pořádně se umyl a zacvičil si. Kuťáska vodila Luba Skořepová, Kutilku Hana Vavrušková.

134 MALÍK, Jan. Loutky na nové pevnině. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 243.

135 ČESAL, Miroslav. Divadelní loutka ve filmu. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 183–185.

Tak jako i v dalších snímcích se stejnými maňásky jde o mimy, tedy o němohru loutek, která je doprovázena jen hereckým slovem principála. Principál Josef Pehr představuje pohádkového šaška či ještě spíše klauna či dokonce Harlekýna, líčeného a kostýmovaného ve stylu meziválečných art deco hraček. Naopak maňásky Kutilky a Kuťáska jsou prosté, jen s jednoduchou soustruženou hlavou se zdůrazněnýma černýma očima a střapcem vlasů, tak, aby co nejvíce připomínaly loutky tehdy rodičům a jejich dětem běžně dostupné v loutkářských prodejnách Umění lidu.[136] Evokace hračky-loutky byla záměrnou volbou výtvarného řešení, které směřovalo k důvěrnosti i důvěryhodnosti prostředí i předmětů, se kterými hráli dětem rodiče, a se kterými si dokonce mohly děti hrát samy.

Základním scénickým rozvržením je zde paraván, na němž stojí iluzivní pokoj, kde spí oba maňásky, živý herec před paravánem jako komentátor loutky oslovuje, komentuje jejich počínání a vstupuje s nimi do základních vztahů. Nejvýrazněji hrají maňásky v jim vlastním typu pohybového herectví, například při přetahování se o peřinu, vždy v přesných reakcích na hudbu Václava Trojana. Dojde však také k úplnému porušení iluzivního loutkového prostoru paravánového kukátka, a to v okamžiku, kdy Kutilka přechází do běžné kuchyně připravit společně s šaškem snídani.



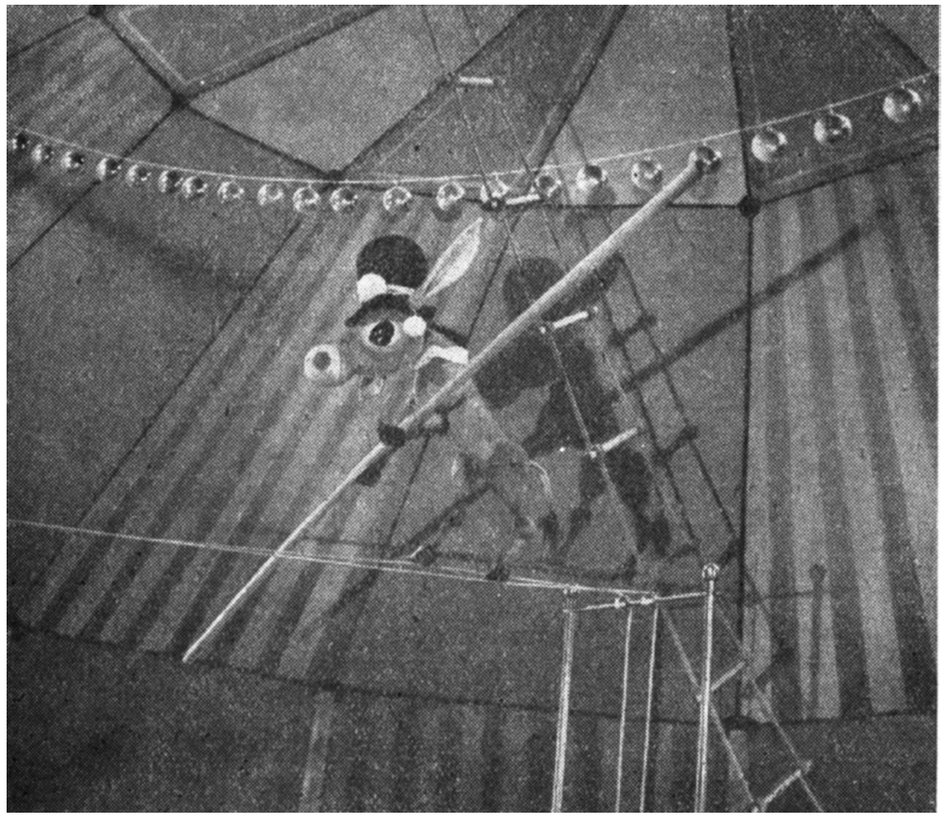
26 Josef Pehr s maňáskem Pepíčka, 60, léta. Archiv Pavla Jiráska.

Loutkářský teoretik Miroslav Česal vnitřní divadelnost snímku charakterizoval takto: *„Jiří Trnka, který má v této době již mnoho zkušeností s trikovým filmem a filmovou loutkou, správně pochopil, že jde o záležitost vysloveně divadelní, danou jak scénářem, tak vztahem živého herce k loutce, a proto tu nepoužívá loutky filmové a fázovaného snímání jako ve filmech předešlých, ale přímého snímání maňáska. Současně si však uvědomil, že nelze stavět na stejných zásadách jako v loutkovém filmu. Proto vytváří filmovou reprodukci loutkového divadla, reprodukci velmi rafinovanou, ale nikterak nezastírající, že se tu pomocí filmu ukazuje dětem loutkové divadlo. Proto je tu paraván a omezený jevištní prostor i s plochými kulisami. Roli prostředníka mezi kamerou a maňáskem tu dělá živý herec, a navíc loutky jsou němé, což je velmi důležité pro vnitřní řád tohoto dílka.“*[137]

Další kombinovaný snímek, v němž se prolíná hra živého herce s maňáskovým divadlem a animovanými loutkami, je film *Kuťásek a Kutilka na pouti* z roku 1955 vytvořený pro tehdejší Ministerstvo zdravotnictví. Film vtipnou formou vypráví dětem o tom, jak se nic nesmí přehánět, jak je třeba pamatovat na své zdraví a nabádá děti ke správné životosprávě. Vytvořili ho režisér Stanislav Látal, Josef Pehr a Milan Pavlík, výtvarné návrhy pak František Tichý a Divica Landrová, s maňásky hráli Josef Pehr a František Tvrdek, kameramanem byl Ludvík Hájek a střihačem Josef Dobřichovský.

136 Umění lidu (1947–1951). Družstvo soustředěné na distribuční, obchodní a vydavatelskou činnost zejména v oblasti divadla, později ústřední nakladatelství divadelní literatury v českých zemích Umění lidu (UL), družstvo zhospodárněné kultury s r. o., vzniklo v únoru 1947 v Praze. Hlavním předmětem jeho činnosti měla být „účelná distribuce kulturních hodnot a hospodářsky vhodná organizace kulturní činnosti“, což v praxi znamenalo zprostředkování soudobého umění širšímu publiku. Družstvo pořádalo vlastní kulturní podniky, soutěže a přehlídky zejména v oblasti divadla a tance (Divadelní žatva), vyvíjelo činnost obchodní (půjčovna kostýmů, loutkářská prodejna, divadelní knihkupectví, prodejní výstavy) a vydavatelskou (časopis *Náš týden na jevišti i v životě*) a zejména zřídilo síť spolupracovníků ve všech krajích Čech a Moravy.

137 ČESAL, Miroslav. Divadelní loutka ve filmu. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 183–185.



27 Pinocchio. ČST. Československý loutkář 20, 1970, č. 4, s. 2

Film je uveden fotograficky kultivovanými záběry pražské Matějské pouti, téměř experimentální pohybovou studií uplatněním poetiky lunaparku, řetízkových kolotočů, houpaček i divoké jízdy. Teprve poté objevujeme cirkusový stan s divadélkem Kuťáska a Kutilky se zaparkovanými kočárky, koloběžkami a autíčky před ním. Josef Pehr v roli tentokrát civilního průvodce či principála přivítá děti v divadélku. Film stále zdůrazňuje, že jsme na divadelním představení, dokonce i s celou výtvarnou náladou divadelního stanu s jevištěm uvnitř, s atmosférou hlediště, neboť soustavné prostřihy na tváře bavících se dětí nám připomínají, že jsme svědky divadelního představení. V okamžiku, kdy loutky začnou rozvíjet svůj vlastní příběh bez účasti principála, však přichází ke slovu třetí plán.

Poté, co je představen Kuťásek, prostý maňásek v kárované košilce s tmavými kšandičkami, opět s lapidární kulatou soustruhovanou hlavou a rozcuchanou čupřinou, a Kutilka se způsobně upravenými světlými vlasy, se divadélko promění v televizní přijímač, prostřednictvím jehož obrazovky opouštíme reálné divadlo a vstupujeme do animovaného světa hraček na pouti.

Mezi panenkami rozeznáváme u stánku s cukrovím Kutilku, která si zkazí žaludek, a Kuťáska, střídajícího houpačky a kolotoče. Nejen Kutilka a Kuťásek, ale celá sekvence pouti s ostatními hračkami je snímána přirozeně fázově: *„Režisér si tu byl vědom toho, že jakmile loutka opustí divadelní prostor, který je jí vlastní, a vstoupí do prostoru filmu, jakmile musí prakticky suplovat filmovou loutku, je nepřesvědčivá, neboť jsou jí připisovány úkoly, které jí nejsou vlastní a ztrácí naopak svébytné výrazové možnosti. Proto ta televize*

na jevišti, proto fázování, a proto filmová loutka,“[138] vysvětloval v té době loutkářský teoretik Miroslav Česal.

Obě loutky filmový prostor nakonec opouštějí skrze poruchu aparátu a znovu se vracejí do divadelního prostředí ke kontaktu s dalším maňáskem, jímž je lékař. A samozřejmě i s Josefem Pehrem, se kterým společně rozehrávají několik divadelně velmi působivých akcí, kdy Kuťásek utíká, schovává se ve skříni, přičemž jeho hledání principálem je založeno na přímém kontaktu s dětmi.

Jaroslav Boček uvedl: „*Nejvýraznějším nositelem divadelnosti byla v tomto případě postava šaška, vytvořená J. Pehrem. Šašek měl v ‚Kuťásku a Kutilce‘ dvě dramatická poslání. V prvním byl dramatickou postavou děje, která do děje zasahuje stejně jako každý z maňásků, v druhém byl komentátorem děje, obracel se k obecenstvu a vytvářel bezprostřední vztah obecenstva k ději. Avšak je veliký rozdíl, obrací-li se živý herec k dětskému obecenstvu, hovoří-li s ním a dělá-li totéž světelný herců obraz, který má samozřejmě předem daný part. To, co je na divadle samozřejmostí, onen živý vztah mezi jevištěm a hledištěm, takový, že může herec konverzovat s divákem, je ve filmu vyloučeno.*“[139]

V roce 1957 přišel ještě s pantomimickou variantou tradičního guignolovského tématu o hrabivém vrchním, hloupém drábovi a trestajícím Kašpárkovi animátor a režisér Jan Karpaš ve svém krátkém filmu *Vrchní, dráb a Kašpárek*. Jan Karpaš přiznává divadelnost otevřením filmu skrze loutkové divadlo a rozevření opony. „*Využitím maňásků, byť soudobě stylizovaných s kulatými hlavami, také záměrně film teatralizuje. Tato kombinace či symbióza filmové loutkové animace s divadelním herectvím loutek a v případě Jiřího Trnky a Stanislava Látala i herectvím velkého herce, a navíc diváka v divadle podle názoru Miroslava Česala z roku 1962 […] nemohla přinést nic jiného než stylotvorný zmatek a neúspěch filmu i podobných pokusů.*“[140] Nám se dnes naopak jeví všechny tyto filmy nejen jako mimořádně působivé, ale zároveň i invenční a osobité především z důvodů kombinace těchto postupů. Jejich spoluautor a zároveň protagonista Josef Pehr je také zachycen v dokumentárním filmu *Než loutky oživnou*, který v roce 1956 natočil Jiří Hanibal a Václav Sklenář o práci posluchačů Katedry loutkářství DAMU v Praze.

Od samých počátků se Josef Pehr účastnil také mnoha živých relací Československé televize a stal se kmenovým spolupracovníkem pořadů pro děti v padesátých letech,[141] v letech 1954–1956 připravoval pro Československou televizi *Kalendáře Kuťáska a Kutilky*. Přestože zde vytvořil mnoho drobných výstupů nejen s Kuťáskem a Kutilkou, ale i s robustním maňáskem Pepíčka (s velkou hlavou modelovanou výrazným kulatým nosem, velkýma černýma knoflíkovýma očima a čupřinou světlých vlasů) či s pejskem Mopslíkem, můžeme rekonstruovat jeho herecký i výtvarný styl převážně jen z fotografií.

Živé natáčení probíhalo na dvě kamery, přičemž v případě iluzivního prostředí pro maňásky byla ve studiu vystavěna vždy konstrukce ve výšce ramenou lidské postavy tak, aby mohli loutkoherci hrát pohodlně ve stoje (*Pohádka o zimě*, 30. září 1954). Nejjednodušším typem scény byl paraván, na kterém byla jednoduchá, téměř maketově plošně stylizovaná scéna, např. jednou stěnou otevřený domeček, doplněný jednoduchým plůtkem a sluníčkem (maňásková hra *Pejsek a kočička* podle knihy Josefa Čapka, 17. června 1954). Plošné, stylizovaně či jindy i realisticky malované dekorace vyhovovaly dobovému požadavku televizní obrazové přehlednosti a zároveň nutnosti rychlého televizního provozu.

138 ČESAL, Miroslav. Divadelní loutka ve filmu. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 183–185..

139 BOČEK, Jaroslav. Barevné kukátko. *Film a doba* I, 1955, s. 73.

140 ČESAL, Miroslav. Divadelní loutka ve filmu. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 185.

141 Více viz HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou, Impreso plus, 1995, s. 62–63.

28 Štěpánka Haničincová s čertíkem Bertíkem, 60. léta. Archiv Pavla Jiráska.

Typickou však bývala jejich velikost, mnohdy značně naddimenzovaná velikosti samotných maňásků. To bylo dáno potřebou úhlového vykrytí kamerových záběrů, tedy aby kamera měla dostatek prostoru a nedošlo k porušení iluze záběrem části studia.

Josef Pehr je na fotografiích ze studia zachován před paravánovým maňáskovým jevištěm tak, jak byl představen i ve filmech, v kontaktu se dvěma malými maňásky v kukátkovém průzoru, téměř bez jakékoliv další scénografie, či přímo s oběma maňáskovými protagonisty v obou rukou.

Jakým způsobem byla tehdy převážně využívána maňásková loutka, referuje dramaturgyně Jarmila Turnovská: „*V prvních televizních pořadech se loutka – většinou maňásek – stala partnerem hlasatelky v drobných výstupech, sloužících ke spojení jednotlivých, často velmi nesourodých celků. Tyto výstupy hlasatelky a loutky byly převážně laděny pedagogicky, sloužily k vštěpování různých základních návyků a byly tak v tomto provedení stravitelnější dětem nižšího věkového stupně, kterým byly také určeny.*“[142] Všechny pořady – od roku 1953 *Rozmarýnek*, vyprávěné pohádky *Hrátky pro nejmenší* (1956–1958), *Tři klubíčka pohádek*, kdy s pomocí tří klubíček vlny (loutek) byly pravidelně dětem uváděny filmové, vyprávěné i loutkové pohádky, pásmo pohádek Štěpánciny korálky (1959–1962), vysílání pro mateřské školy *Mateřinky* od roku 1958[143] – uváděla herečka a moderátorka dětských pořadů Československé televize Štěpánka Haničincová.[144]



Tato mladá herečka se rázem stala idolem několika generací českých dětí a prakticky synonymem stylu dětských televizních relací. Po nedokončených studiích hereckého oboru a dramaturgie na DAMU byla od samotného počátku vysílání Československé televize vybrána pro moderování dětských pořadů. Dlouhá léta v Československé televizi působila nejen jako moderátorka a herečka, ale později i jako scenáristka a dramaturgyně. Děti si získala díky vypravěčskému talentu, klidnému a milému vystupování, osobitému kouzlu, šarmu a vrozené kráse, ale také tím, že od počátku využívala v komunikaci s nimi loutky.

Nejprve vystupovala s veverkou Zrzkou, prostou maňáskovou loutkou, s níž dětem vyprávěla pohádky. Teprve později přibyla první skutečně televizní loutka pantomimického maňáska medvídka Emánka: „*Začali jsme uvažovat o jiné figurce. A právě v té době se vynořil, bezvadný autor, Jiří Cirkl, který pak léta s námi spolupracoval, a toho napadl medvídek. Už nevím, kdo mu vymyslel jméno, faktem zůstává, že byl pokřtěn na Emánka. Dodnes nechápu, proč nikoho z nás nenapadlo, že by Emánek mohl i mluvit. Brali jsme to tak, že zvířátko prostě nemluví. […] Ve studiu stál paraván, za kterým se skrýval Zdeněk Raifanda, první loutkoherec v televizi, a ten vodil maňáska. Já pobíhala kolem paravánu a hrála s ním.*“[145] Maňásková loutka světlejšího hračkového medvídka s výrazným černým

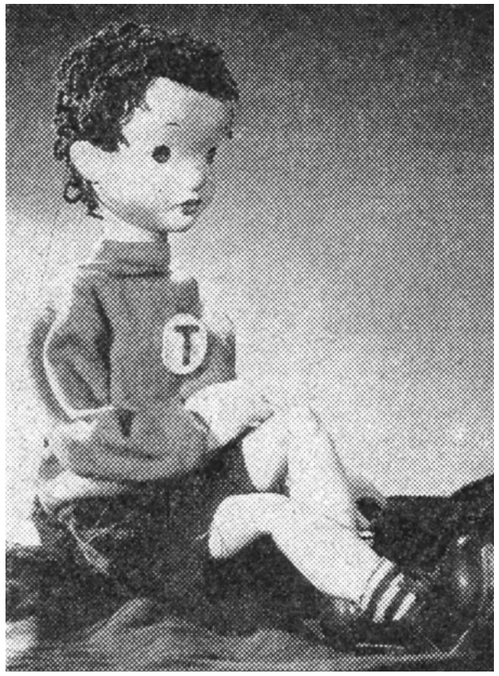
142 TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: *Děti, mládež a televize.* Praha, ČST, 1963, s. 22.

143 KOTOUČ, Jaroslav. Průzkum „Děti a televize“. In: *Děti, mládež a televize.* Praha, ČST, 1963, s. 92–93.

144 Více viz HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou, Impreso plus, 1995.

145 Tamtéž, s. 61.

29 Televizní loutka Honzíka. Československý loutkář 6, 1956, č. 10, s. 228.



čumákem a kulatýma očima, připomínající dětem jejich vlastní medvídky, měla mimořádný úspěch a sledovanost relací s ním byla vysoká. Autorkou podoby růžového medvídka byla výtvarnice Jarmila Fenclová-Havlíková, vodily ho skrčené pod stolem, u něhož seděla Štěpánka, různé loutkoherečky.[146] Emánek vystupoval i s Ondřejem Sekorou[147] a Milošem Nesvadbou[148] ve veselých pásmech s kreslením a často ho později vodila loutkoherečka Naděžda Musílková, později Munzarová, která vodila a už také mluvila prostého maňáska Kačenku, zejména v pořadech pro mateřské školy.[149]

„Zásadně však tento zatím jediný způsob využívání loutky v televizi byl pociťován jako jednostranný, chudý nejen z hlediska dramaturgického, ale především režijního, kameramanského a loutkohereckého. Hledaly se nové formy těchto tzv. spojováků – ovšem měnily se jen druhy loutek (marionety Honzík, pes *Ferdík, kouzelná klubíčka), které se od historického maňáska Emánka lišily jen tím, že mluvily,“*[150] dokumentuje Jarmila Turnovská. Proto ještě na konci padesátých let přišla loutka čertíka Brčka, kterého v seriálu pohádek Čertík Brčko (1959–1961) mluvil přední český herec Národního divadla Karel Höger. Čertík Brčko byl výrazný maňásek s vyceněnými zuby, stylizovanýma šikmýma očima a drobnými růžky výtvarnice Jarmily Fenclové-Havlíkové. S ním i s dalším jednoduchým maňáskovým typem Kačenkou už vystupovala i Pavlína Filipovská, která začala s Československou televizí spolupracovat po roce 1958 jako televizní hlasatelka.[151]

Teprve v šedesátých letech se objevil na obrazovce zřejmě technicky i výtvarně nejvydařenější maňásek Čertík Bertík. Štěpánka Haničincová zrod charakteru zaznamenala takto: *„Zase přišel můj oblíbený autor Jirka Cirkl, který vymyslel medvídka Emánka, s dalším fantastickým nápadem. S čertíkem Bertíkem. Za to mu budu do smrti vděčná, protože to je loutka, kterou jsem si zamilovala ze všech nejvíc. Víc než Emánka i Kačenku. Kačenka hrála způsobnou holčičku, vlastně jsme si byly podobné, takže se nám brzy nedostávalo konfliktů. Čertíka si okamžitě zamilovaly i děti. Nejspíš byl tak něco mezi zvířátkem, klukem a čertíkem. […] Bertík měl vždy zrzavé, rozcuchané vlasy, černé oči, růžky, pruhovaný svetr, byl to maňásek, takže se vodil zespodu a měl ještě jedno udělátko, kterým se dalo pohybovat čertovským ocasem. Výtvarně a technicky patřil k nejpovedenějším loutkám. Jak jinak, navrhl a později ho i vyrobil Ivo Houf.“*[152]

146 TURNOVSKÁ, Jarmila. Na začátku. *Synchron* 8, 2009, č. 5–6, s. 26.

147 Více viz *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

148 Více viz HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou, Impreso plus, 1995, s. 64.

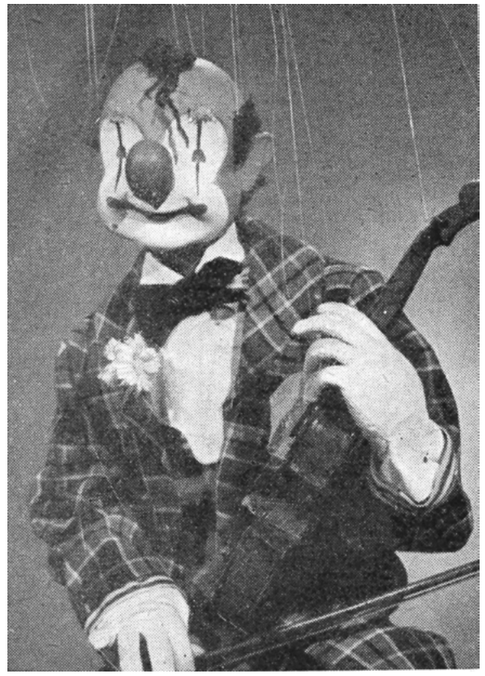
149 Tamtéž, s. 63.

150 TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: *Děti, mládež a televize*. Praha, ČST, 1963, s. 23.

151 HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou, Impreso plus, 1995, s. 63.

152 Tamtéž.

30 Klaun Ferďásek Zdeňka Raifandy. Výtvarník Jaroslav Král. Československý loutkář 8, 1958, č. 7, s. 153.



Štěpánka Haničincová účinkovala v padesátých letech zpravidla ve scénografickém rámci reálného soudobého pokoje, tedy tak, aby byl dětem blízký a připomínal jim jejich domácnost. Nejčastěji seděla u malého stolečku, který byl zvýšen praktikáblem z důvodu snadnějšího ovládání maňáska loutkohercem, jenž u hraní musel ležet, v lepším případě sedět mimo kamerový záběr. Stůl hlasatelky sloužil loutkoherci jako maňáskový paraván. Soustavné používání těchto maňáskových loutek i větších marionet s jednotnou i rozdělenou interpretací (buď mluvil a vodil loutkoherec zároveň nebo loutkoherec jen vodil a mluvil jiný herec zvlášť) si vynucovalo speciální technické prostředky a nové tvůrčí postupy při natáčení. Dlouholetý a přední televizní loutkoherec Jaroslav Vidlař uvedl: *„My jsme věděli, že na prvním místě je ta loutka, takže se už tehdy různě leželo pod stolem nebo se krčilo pod nějakou dekorací a museli jsme se přizpůsobit všem prvkům tak, abychom nebyli vidět.“*[153] Zvládat vodění loutek v pořadech, kdy byly dekorace kupříkladu připevněny na tyčích ve výšce 180 cm, či ovládání marionet z výšky 8–12 metrů si vyžadovalo už značně profesionální přístup a skupinu sehraných loutkoherců.

Loutkoherec a režisér Zdeněk Raifanda, který stál u loutkářského vysílání Československé televize od samého počátku a ve spolupráci se Štěpánkou Haničincovou vodil řadu typů včetně marionetového sportovce Honzíka, psa Ferdíka a klauna Ferďáska (autorem loutek byl Zdeněk Podhůrský), se v roce 1956 nad významem loutky v televizním vysílání zamýšlel ve své stati *Loutka v televizi*.[154] Shrnul tak mnohé z problémů, které vysílání televize ve smyslu iluzivního i neiluzivního užití loutky v prvních letech své existence přineslo.

Raifanda konstatoval, že se loutka stala nezbytnou součástí vysílání, a pokud se v tehdejším loutkovém divadle vyskytovalo mnoho loutkářských problémů, v televizi se tyto problémy ještě prohloubily: *„Jestliže ještě stále hledáme loutkovost na loutkovém jevišti, přistupuje k tomuto hledání v televizi ještě televizní loutkovost nebo zkrátka televiznost. Není to úkol malý ani jediný: výtvarná stránka loutek není plně rozřešena ani na loutkovém divadle, a pro televizi je nutno hledat nové výtvarné řešení. K tomu přistupuje stránka nová – a to otázka dubletu, respektive výtvarné pojetí těchto dubletu. V televizi můžeme a musíme pracovat s detailním záběrem loutky. Aby detailní záběr byl skutečně funkční, musí v něm loutka něco vyjadřovat. Je jasné, že tu nevystačíme s normální jevištní loutkou, ale že musíme vytvořit dublery* s jistým funkčním, situaci odpovídajícím výrazem. Televize má ovšem daleko

153 ČERNÁ, Eliška. *Mgr. Jaroslav VIDLAŘ – Loutky a loutkoherectví jsou mým koníčkem, zaměstnáním i životem*. Paměť národa. Příběhy 20. století (Post Bellum) 26. 08. 2013. Dostupné z: http://www.pametnaroda.cz/story/vidlar-jaroslav-1935–2217.

154 RAIFANDA, Zdeněk. Loutka v televizi. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 10, s. 228.

větší množství účinných prostředků než jen detailní záběr. Je to možnost střihů a různých technických triků.“[155] Zajímala ho jako předního českého loutkoherce[156] samozřejmě také loutka v technologickém smyslu a technické postupy využití v televizi: *„Prozatím jsme v televizi pracovali převážně s maňásky, v druhé řadě s javajkami a teprve v poslední řadě s marionetami. S maňásky pracujeme v televizi nejvíce proto, že je to loutka technicky i výrobně nejúspornější, a ne tedy proto, že snad by se právě ona pro televizi nejlépe hodila (aniž bychom ji chtěli nějak podceňovat). Javajky účinkovaly v televizi jen v převzatých představeních. Tato loutka je výrobně náročnější, a hlavně vyžaduje nákladnější scénické stavby. S marionetou jsme pracovali jen zcela nepatrně pro její nesnadné ovládání. Zdá se však, že marioneta by mohla mít bohaté uplatnění právě v televizi, již z toho prostého faktu, že je celá a že je možno zabírat i terén (nadhled). Problém viditelnosti nití je již skoro vyřešen. Silon a správné nasvícení umožňuje téměř neviditelné vedení loutky, i když o úplné zmizení neusilujeme z estetických důvodů.“*[157]

Konečně formuloval cíle televizní práce s loutkami: *„Televize si musí nezbytně vytvořit vlastní loutkářský soubor, aby mohla splnit úkoly, které ji čekají. Ale ani po vytvoření souboru nebude sama moci splnit všechny požadavky. K tomu musí přispět všechna divadla, a to nejen profesionální, ale i amatérská. Je třeba si uvědomit, že vysíláme pro děti čtyřikrát týdně a v brzké době budeme muset opět vysílat šestkrát týdně. To znamená nejméně jedenkrát týdně loutkové představení – ročně tedy přibližně 40–45 loutkových inscenací.“*[158]

Proto už v roce 1953 začal externě pracovat celý první ročník Katedry loutkářství DAMU (Naděžda Musílková, Libuše Koutná, Jaroslav Vidlař, Josef Podsedník, Zdeněk Stoklasa, Martin Bálik, Jitka Čvančarová) v Československé televizi, především v dětském vysílání, kam je jejich pedagog Zdeněk Raifanda přivedl. Tento vynikající loutkoherec (jeho bravurní číslo s marionetou „Klaun Ferďásek“, zachované v televizním archivu na filmovém pásu, získalo čestné ocenění na Mezinárodním festivalu v Mnichově Prix Jeunnesse 1966), vychovával své studenty tak, aby některé z nich mohl angažovat do Československé televize i na základě toho, jak se už osvědčili v praxi.[159] Jaroslav Vidlař, Naděžda Musílková a Libuše Koutná byli tedy po absolutoriu v roce 1957 angažováni natrvalo, a tak vznikl dlouhodobý základ Loutkoherecké skupiny Československé televize.

Loutkám jimi vedeným propůjčovali hlasy přední herci – Jiřina Jirásková, Karel Höger, František Filipovský, František Bejvl, Vlastimil Brodský, Alena Kreuzmannová, Aťka (Vlasta) Janoušková a mnoho dalších umělců. Od počátku pro dětské vysílání pracovala řada vynikajících režisérů, z nichž mnozí pak zejména v sedmdesátých letech uspěli také v módní vlně dětských celovečerních filmů – Bořivoj Zeman, Jindřich Polák, Jan Valášek, František Filip, Milan Vošmik, Albert Mareček, Libuše Koutná, v šedesátých letech pak Svatava Rumlová a Vlasta Janečková. Vznik zvláštní Loutkoherecké skupiny Československé televize měl být zárukou nejen velmi kultivované loutkoherecké práce během živého vysílání, ale také předpokladem pro původní dramatickou loutkářskou tvorbu, tedy televizní inscenaci, film či nakonec i seriál s loutkami.

155 RAIFANDA, Zdeněk. Loutka v televizi. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 10, s. 228.
156 Více viz RAIFANDA, Zdeněk. *O pohybe marionety*. Bratislava, Slovenský dom ĽUT, 1956.
157 RAIFANDA, Zdeněk. Loutka v televizi. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 10, s. 228.
158 Tamtéž.
159 Více viz TURNOVSKÁ, Jarmila. Na začátku. *Synchron* 8, 2009, č. 5–6, s. 29.

Mezi animovaným filmem a televizní inscenací

„K letošnímu výročí narozenin i smrti světoznámého pohádkáře H. CH. Andersena natočilo Čs. televizní studio dvě jeho pohádky: ‚Statečného cínového vojáčka‘ a ‚Císařovy nové šaty‘. […] Chceme si dnes všimnout pouze způsobu jejich natáčení, protože východiskem byla v podstatě loutkářská praxe, podřízená ovšem zákonitosti filmové kamery. Stojí za to všimnout si obou filmů i z jiného důvodu: Oba znamenají novátorský pokus o nefázové snímání loutkového děje. Co to znamená? Jestliže až dosud při loutkových filmech každé okénko filmového pásu znamená zhruba díl, ‚fázi‘, celkového pohybu, a výsledkem je loutka s pohybem až lidským, pak v pokusu čs. televizního studia loutka zachovala svůj pohybový charakter, jak jej známe z jeviště.“

JC. Televisní studio k Andersenovu výročí. *Československý loutkář* 5, 1955, č. 11, s. 256.

Televizní loutkové filmy *Statečný cínový vojáček* (17 minut) a Císařovy nové šaty (17 minut) z roku 1955 jsou prvními původními díly, které nejsou ani záznamem či přenosem divadelní inscenace, ale zároveň nejde ještě ani o televizní inscenaci v pravém slova smyslu, ať v přímém přenosu či ze záznamu. Jsou typem televizního loutkového filmu, který je natočen na 35mm černobílý film, kde děj a pohnutky postav vyjadřuje buď vypravěč (František Smolík) nebo herci a který má koneckonců blíž k poetice loutkového filmu fázovaného, kdyby v něm nehrály loutky divadelně vedené.

Statečný cínový vojáček je první režií Jindřicha Poláka, na jehož úspěšném základě se mu podařilo natočit o rok později v česko-německé koprodukci posléze i loutkový film *Císařovy nové šaty*. Oba filmy navázaly na úspěch Kainarovy a Malíkovy *Zlatovlásky* v NDR a patří tak k reprezentativním počinům studia Československé televize.

Autory *Statečného cínového vojáčka* jsou scenárista Michal Průša, režisér Jindřich Polák, kameraman Jan Kališ, střihač Josef Dobřichovský, návrhy loutek vytvořila Jarmila Fenclová-Havlíková a Václav Havlík, loutky vodil Zdeněk Raifanda ve filmovém prostředí architekta Jaroslava Kršky a hudbu napsal Evžen Illín. Film byl snímán na černobílý 35mm materiál. Scénografickým rámcem pro klasickou Andersenovu pohádku je zprvu běžný pokoj s velkým stolem vprostřed, na němž stojí dvacet pět vojáčků, soustružených dřevěných hraček, přičemž hlavním hrdinou je vojáček s jednou nohou, který se představí jednoduchou animací hlavy. Prostor desky stolu je uzavírán stylizovaným dřevěným zámkem, před nímž stojí tanečnice na jedné noze, otáčející se jednoduchým mechanickým pohybem.

Všechny loutky jsou v tomto případě stylizovanými soustruženými hračkami, které vytvářejí elementární mechanické pohyby, neboť jsou vedeny zespodu mechanickými kyvadly. Filmové prostředí bezpečného domácího stolu je porušeno v okamžiku, kdy maňáskový čert na vytahovacím krku vystraší vojáčka tak, že ten spadne ze stolu a posléze přes okno vypadne i do reálného světa. Vidíme ho, jak skutečně plave v papírové loďce, kam ho vložily neznámé děti, proplouvá pod mostem kolem krysy až do řeky, kde se papírová loďka potápí a vojáčka spolkne ryba. S ulovenou rybou se opět dostává do stejného domu a ke své milované tanečnici, s níž nakonec shoří v krbu.

„Režie si určila, aby ‚oživlá‘ loutka si zachovala vlastní charakter pohybu; aby nepředstírala pohybovou všestrannost, ale zůstávala v oblasti loutkové topornosti, pohybové omezenosti. Dřevo nebo cín byla otázka materiálu. Rozhodnuto pro dřevo; vyrobit totiž

31 Tanečnice z loutkového filmu Statečný cínový vojáček v režii Jindřicha Poláka z roku 1955. Loutku vytvořila Jarmila Fenclová. Československý loutkář 5, 1955, č. 5, s. obálka.



z cínu 25 skutečných a 18 zvětšených vojáčků–dablérů, z nichž některé mechanizované, by jistě bylo obtížné. Výška zvětšených loutek byla 26 cm, vodění zespodu. Mechanismus, který uváděl do pohybu ruce, byl na nitích protažených uvnitř loutky. Pochod vojáčků v útvaru umožňovaly dvě pohyblivé latě, na kterých loutky byly připevněny. Prostředí dalo nejvíc přemýšlení. Muselo skloubit plán reálného pokoje s prostředím hraček, ve kterém ožívají (tj. zachovat realitu pokoje, dodat věrohodnou poesii snu) s třetím plánem už vysloveně pohádkovým, kterým je cesta kanálem.“[160]

Dramaturgické pochopení Andersenova příběhu vycházelo z analýzy, která naznačila, že autor ve svých pohádkách oživuje své loutky či věci především vnitřním životem – city, myšlením – a hlavně tady vede rovnoběžnou linii s životem – city, myšlením – lidským. Je-li pak vnější pohyb odrazem vnitřního hnutí, nastupuje u Andersena střídmost, místy jako by se dokonce vyhýbal popisu pohybu akce.[161] Právě tato pohybová střídmost vedoucí nakonec ke zdůraznění vnitřní loutkovosti dodává celému snímku až snovou nadrealistickou atmosféru při zachování sdělnosti vypravování.

Zpracování dalšího Andersenova díla se ujal téměř stejný tvůrčí tým v témže roce. Ke stínohře *Císařovy nové šaty* napsal scénář Oldřicha Kryštofka, hlasy postavám propůjčili František Smolík, Ladislav Pešek, Rudolf Hrušínský, Lubomír Lipský st. a Miloš Kopecký. Pohádka o marnivém císaři, starajícím se jen o svůj vzhled, jehož podvedou dva falešní tkalci, přinášející nové šaty neviditelné nezpůsobilým k výkonu své funkce či hloupým, se stala tentokrát vhodnou možností výtvarně experimentovat se stínohrou, která měla tehdy jak v českém loutkovém divadle, tak i ve filmu či v televizi mizivou tradici.

Proto byl přizván Zdeněk Podhůrský, talentovaný scénograf se zkušenostmi nejen z divadla, ale i reklamy a filmu, který téma pojednal výtvarně jako filmový stínový ornament. *„Výtvarník Zdeněk Podhůrský a hlavní vodič i spoluautor mechanismu Zdeněk Raifanda dlouho zkoušeli a zdokonalovali vzorové typy, než vznikla v daných možnostech dokonalá a pro filmování použitelná loutka. Jak vypadala loutka? Materiálem byl prešpán (chemicky vytvrzená papírová lepenka) a letecká překližka. Velikost 18 cm. Spodní držadlo dlouhé asi 30 cm mělo vahadélka, která umožňovala vedením skrytým za obrysem loutky pohyb rukou, nohou, hlavy, trupu atd. podle náročnosti dané charakterem scénáře. Tak bylo i sedm vahadélek pro jedinou loutku – ještě štěstí, že se pro jednotlivé záběry nemusely používat všechny! Konstrukce pro předvádění byla vlastně krabice postavená na užší stranu. Její přední díl vyplňovalo opálové sklo, upevněné v dřevěném rámu o rozměru 70 × 60 cm. Za sklem byly 2 dřevěné kolejnice, které umožňovaly pohyb loutek ve stejné výši; pak ještě drážky na zasouvání dekorací. Svítilo se uhlíkovou lampou.“*[162]

Ve výsledku se ve filmu projevilo výtvarníkovo až filigránské umění jak v kresbě, tak i v technologii pohybu, a tato inscenace byla také právě proto Jiřím Trnkou vybrána pro Světovou výstavu EXPO 58 v Bruselu, pro niž byla překoncipována.[163]

160 JC. Televisní studio k Andersenovu výročí. *Československý loutkář* 5, 1955, č. 11, s. 257.

161 Více viz tamtéž.

162 Tamtéž.

163 JAROŠ, Jiří. Výtvarník Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, s. 12.

32 Kuťásek a Kutilka na horách z roku 1957 režiséra Jana Valáška. Archiv Naděždy Munzarové.



Jednokamerová technologie s výjimečnými nájezdy a záběrováním z kolmého středu ještě podporuje výtvarnou stylizaci, která evokuje poetiku černobílých stínových vystřihovacích plošných loutek 19. století. Obraz využívá knižních rámečků, rozvrstvení za oponami, světelně tvrdšího předního plánu a měkčího plánu zadního. Tekoucí voda je iluzivně provedená pohybujícími se látkami. Podobně jako *Statečný cínový vojáček* také *Císařovy nové šaty* velmi odvážně experimentují s poetikou loutkovosti, která překračuje pouhý scénografický design a stává se nedílnou součástí a aspektem vypravování. Stínohra posunuje dokonce výraz celého filmu do jakési ušlechtilé nadčasovosti a znakové obecnosti.

Třetím krátkometrážním televizním loutkovým filmem v obdobné výtvarné i filmové poetice je *Kuťásek a Kutilka na horách* (17 minut) z roku 1957 režiséra Jana Valáška, využívající tehdy už známých loutkových postav. Podobně jako Jindřich Polák byl i Jan Valášek tehdy čerstvým absolventem FAMU, který se pod vlivem Milana Vošmika rozhodl věnovat se ve své režisérské práci dětskému publiku. V letech 1955–1960 působil jako režisér Československé televize, kde natáčel televizní filmy a inscenace, dětské pořady a divadelní přenosy.

33 Loutky Krále Holovouse a doktora Zlověda v pohádky Peřinový král v režii Zdeňka Raifandy z roku 1957. Výtvarník Richard Lander. Československý loutkář 7, 1957, č. 4, s. 85.

Z dalších profesí se na tomto filmu zúčastnili autorka scénáře Olga Hejná, kameraman Miloslav Harvan, autor hudby Oldřich Flosman, výtvarník Ivo Houf, komentář četli Štěpánka Haničincová, Karel Richter, Alexandra Hájková a loutky vodili Naděžda Munzarová, Ivan Anthon, Hana Vavrušková a Libuše Koutná.

Kuťásek a Kutilka na horách je černobílým vánočním filmem, založeným také na výtvarné poetice ozdob vánočního stromku – designu tradičních foukaných skleněných vánočních baněk.[164]



Děj filmu je prostý. V zimní krajině s pohádkovou horskou chaloupkou maňásek medvídek Emánek obdivuje střechýly, zatímco Kutilka s Kuťáskem ve světnici připravují vánoční stromeček. Poté, co rozpustilý Emánek rozbije jednu z baněk na střepy, vydají se všichni zimní krajinou a sněhem hledat skláře, aby zjistili, jak nesnadné je vytvoření vánoční baňky. Když posléze po dlouhém dobrodružném putování oknem hledí do sklářovy chaloupky, jsme s nimi překvapováni dlouhými abstraktními a fantaskními animačními sekvencemi s točícími se rozmanitými motivy a tvary baněk. Na cestě zpět loutky hrají na skleněné hudební nástroje, přičemž jedna z baněk je trikově srovnávána s Měsícem, který si tak loutkové děti s Emánkem mohou v podobě vánoční dekorace zavěsit na vánoční stromeček.

Ačkoliv je *Kuťásek a Kutilka na horách* v mnohém filmem konzervativnějším oproti dvěma předcházejícím v tom smyslu, že jde především o řemeslně zdařile zfilmovanou maňáskovou pohádku pro malé děti, překvapivě a velmi imaginativně na nás působí závěrečné animační fantazijní sekvence. Tehdy jeho poetika rázem vystoupí z prostředí filmové scénografie či architektury směrem k volné animační obrazotvornosti.

Všechny tři pohádky byly snímány na filmovou surovinu záběrovou technologií na základ čteného textu a stojí svou výtvarnou poetikou i technologií kdesi mezi fázovaným loutkovým filmem a loutkovou inscenací. Jsou dokladem soustředěného hledání filmového loutkářského tvaru a jazyka v nejranějším stadiu televizního vysílání a zároveň poměrně značné svobody ve volbě tématu i jeho zpracování. Jejich výroba dala zároveň odpověď na otázky, kam by mohla loutkářská dramatická tvorba v Československé televizi směřovat, protože všechny tyto tři projekty, byť vzniklé na půdě televize, byly více loutkářskými filmy než televizními inscenacemi. Bylo to přirozené, neboť se pokoušely vyrovnávat s tehdy už značnou tradicí loutkové animace z bohaté produkce Krátkého filmu Praha. Skloubením zkušeností živého vysílání a těchto výjimečných artistních pokusů byl konečně na konci padesátých let položen základ pro vznik televizní inscenace jako specifického žánru.

164 Více viz HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou, Impreso plus, 1995.

Zrod televizní inscenace s loutkami

„Teprve ‚Kalendáře Kuťáska a Kutilky', jsou prvními pokusy o televizní loutkovou hříčku. Loutky se odpoutaly od hlasatele – vypravěče – dostaly svůj příběh a své vlastní prostředí – loutkový paraván. I tady však zůstal zachován kontakt s vypravěčem (J. Pehrem), který částečně komentoval akce loutek v obraze, částečně mimo obraz. Ukázalo se, že vhodné výtvarné pojetí loutek i scény (M. Nesvadba) ve spojení s jednoduchým, ale uceleným příběhem poskytuje nové možnosti režiséru, kameramanovi a loutkohercům. Na těchto scénkách si poprvé kolektiv televizních pracovníků ověřoval zákonitosti snímání loutky televizní kamerou, únosnost detailu loutky, srozumitelnost velkých celků, rytmus střihu, výtvarný rukopis scény, práci loutkoherce, práci s hudebním doprovodem, zvukem, osvětlením."

TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: KOL. *Děti, mládež a televize*. Praha, ČST, 1963, s. 23.

V letech 1956 a 1957 si v podstatě potřeba pravidelného vysílání pro děti vynutila první dramatické televizní pokusy a tím byly dány podmínky pro vznik televizní inscenace i s loutkami. Dramaturgyně dětské redakce Jarmila Turnovská zaznamenala hledání loutkového inscenačního tvaru ve své studii:

„Pozvolna zrála chuť pustit se do větších loutkových inscenací. Vlastní původní texty televizních loutkových her neexistovaly, sáhlo se tedy k převzetí profesionálních loutkových představení. Tak se postupně odehrál v televizi pro děti celý kmenový repertoár ÚLD, přivezla se a v televizi odehrála i některá představení mimopražských profesionálních divadel (Ostrava, Karlovy Vary, Brno). Nafilmovala se dokonce i první původní loutková televizní inscenace – Kainarova Zlatovláska – a byl uskutečněn první přímý přenos z ÚLD – Princezna a sedm bohatýrů. Nicméně se ukázalo, že přebírání divadelních představení neprospívá ani televizi, ani divadelní inscenaci. Nemilosrdná televizní kamera odhalila kašírovanou divadelní dekoraci, divadelní výtvarné pojetí loutek, divadelní pojetí hlasových partů stejně jako divadelní pojetí a zpracování námětu hry. Televizní pracovníci to všechno pochopitelně cítili a posedla je touha vyjádřit se osobitým televizním způsobem. Vrhli televizního maňáska Emánka do exteriéru, do plenéru. Konfrontovali jej s živými zvířaty v ZOO, proháněli jej po stromech rozkvetlých i holých, učili jej plavat, zavedli jej dokonce do pekárny, aby jeho prostřednictvím seznámili děti s tím, jak se pečou housky. Ono reálné prostředí loutce nejen nesvědčilo, ale bylo jí téměř nepřátelské, a proto se celkem brzy od těchto experimentů upustilo. Začalo se opět z jiného konce. Připravilo se několik původních televizních loutkových inscenací podle textů určených loutkovým divadelním jevištím."[165]

Řada těchto prvních inscenací se bohužel nedochovala, protože byly vysílány živě, jsme nuceni tedy jejich podobu rekonstruovat z fotografií a někdy i drobných článků. Naštěstí v roce 1957 se jim v recenzích, byť zaměřených ponejvíce pedagogicky, celkem pravidelně věnovaly v šestém ročníku Československého loutkáře autorky skrývající se pod značkou J + J v souboru článků *Z televizní obrazovky*.

Například v lednu a únoru 1957 uvedlo Televizní studio Praha celkem čtyři maňáskové hry. *Stříbrný kožíšek* Zdeňka Skořepy v režii Jaroslava Poláka v údajně „nesourodé a nejednotné" výpravě Františka Faltyse. Hru *Peřinový král* autorů Marie Voříškové a Josefa Sýkory, hru *Taškáři* Oldřicha Augusty v režii Zdeňka Raifandy a ve výpravě Richarda Landera. A konečně hru Libuše Tittelbachové v úpravě Marie Voříškové *Telátko ze slámy* v režii Františka

165 TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: *Děti, mládež a televize*. Praha, ČST, 1963, s. 24.

34 Čerti z televizní inscenace pohádky J. Š. Kubína Fikmik v režii Zdeňka Raifandy. Výprava Richard Lander. Československý loutkář 7, 1957, č. 6, s. 139.



Filipa a ve výpravě Zdeňka Podhůrského.[166] Výtvarně nad průměr vybočovaly Landrovy maňásky z *Peřinového krále* s groteskní nadsázkou modelovanými obličeji, naopak Podhůrského maňásky k *Telátku ze slámy* měly daleko umírněnější výraz, a dokonce až způsobem animovaného filmu stylizované tváře.[167]

V březnu byly odvysílány dvě převzaté hry, maňáskové představení *Není nad Ferdu* od Josefa Kalába, provedenou souborem Loutka, studentskou scénou Katedry loutkářství DAMU. Druhou převzatou inscenací byla *Chaloupka z marcipánu* od Oldřicha Augusty v provedení pražského Ústředního loutkového divadla v režii Zdeňka Raifandy a ve výpravě Václava Havlíka.[168]

V dubnu 1957 odvysílalo Televizní studio Praha pouze jednu loutkovou hru, která však byla oceněna oběma kritičkami jako nejúspěšnější počin roku. Šlo o pohádku Josefa Štefana Kubína *Fikmik,* kterou pro televizi upravila Věra Jezberová. Tento snímek s výpravou Richarda Landera, kamerou Jindřicha Novotného, se střihem Jiřiny Lukešové, s hudbou Jiřího Srnce a režií Zdeňka Raifandy zůstal v archivu zachován na černobílém 35 mm filmu.[169]

Příběh hry je prostým vyjádřením touhy po spravedlnosti, v němž dokonce starý Lucifer vede mladé čerty k tomu, aby chudým a utlačovaným nepřitěžovali a potrestali naopak nemilosrdného zámeckého pána. Výtvarné řešení, přestože opět s použitím maňásků, vystihlo jednoduchost a zároveň poetiku příběhu. Textilní loutky – ruční maňásky, především postavy čertů byly velmi důrazně expresivně modelováni, zvláště jejich hlavy s technickými schopnostmi otevírat ústa, a dokonce i cvakat zuby. Postavy zámeckých pánů byly stylizovány výrazným ornamentálním kostýmem a přízovými lokýnkami vlasů. Dekorace v grafickém stylu podpořila pohádkové ladění celého příběhu stylizovaným pojetím krajiny i interiérů, navíc umožňovala dobrou modelaci světlem a hloubkou ostrosti objektivu. Kamera, byť střídající pouze několik základních typů záběrů, je přesto pečlivá a napomáhající srozumitelnosti vyprávění. Recenzentky uvedly: *„Režie vhodně rozmístila sled jednotlivých výjevů jejich oddalováním a přibližováním. Pečlivě seskupovala figury, aby byl obraz co nejsrozumitelnější. Citlivě a vynalézavě spolupracovala s výtvarníkem, takže se podařilo vyřešit některé scény skutečně klasicky pohádkově. […] Do kmenového klasického repertoáru našich televizních loutkářů by jistě patřil Fikmik plným právem.“*[170] Raifandovo zpracování *Fikmika* z roku 1957 můžeme skutečně považovat za vzorný případ jedné z prvních televizních inscenací s loutkami.

Další mimořádnou původní inscenací, svým pečlivějším zpracováním určenou k reprízám, zaznamenanou tentokrát na barevný 35mm film (kamera Jan Kraus) je v archivu

166 J + J. Z televizní obrazovky. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 4, s. 85.

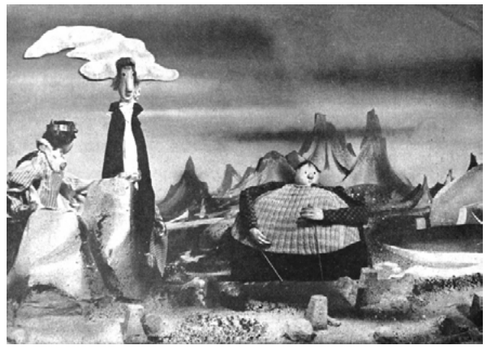
167 Více viz *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

168 J + J. Z televizní obrazovky. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 5, s. 108.

169 Loutky vodili Zdeněk Červený, Miroslav Vild, Marie Dražná, Vladimír Hradecký, Emil Havlík, Ivan Anthon, Jindřich Halík, Anna Burešová, Vítězslav Bureš, Libuše Procházková, Milada Krňanská.

170 J + J. Z televizní obrazovky. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 6, s. 139.

35 Scéna z televizní inscenace Dlouhý, Široký a Bystrozraký v režii Alexandra Zapletala z roku 1959. Výtvarník Ivo Houf. Československý loutkář 10, 1960, č. 3, s. obálka.



zachovalý padesátiminutový *Čertův mlýn* z roku 1957[171] v režii Františka Filipa.[172] Film vznikl v rozdělené interpretaci, přičemž maňásky mluvila řada předních českých herců: Josef Bek, Vlasta Burian, Josef Beyvl, Jiřina Jirásková, Stanislav Neumann, Jarmila Krulišová, Miloš Hajský, Aťka Janoušková, Ota Motyčka. Šlo o televizní dramatickou úpravu loutkové pohádky Zdeňka Skořepy s tématem starého vysloužilce, který si svou přirozeností a nebojácností dokáže poradit i s čerty ve starém opuštěném mlýně, přičemž stejné téma loutkové pohádky o začarovaném mlýnu, z kterého vysloužilý voják vyžene hrou na flašinet „čerta i havěť“, zpracoval loutkovou animací Jiří Trnka už v roce 1949.

Výtvarné řešení televizní inscenace bylo svěřeno mladému filmovému architektovi Ivo Houfovi, který vytvořil nejen modelované pečlivě polychromované maňásky se zvýrazněnýma očima, vhodné pro televizní obrazovku, ale také skutečně filmově řešenou scénu, ať již lesa či krajiny, tak také romanticky vypraveného starého mlýna. S využitím barevného filmu a řady scénografických filmových postupů tak byl učiněn další významný krok v hledání loutkové inscenace.

Do konce padesátých let se dál formát televizní inscenace s loutkami etabloval, a to jak živým vysíláním upravených divadelních her, např. převzatá maňásková inscenace posluchačů DAMU *Chodská neděle* (1957) v režii Františka Filipa, výtvarníkem byl Karel Černý, tak i živým vysíláním původních televizních inscenací, např. *Malá zimní pohádka* (1958, autor Oldřich Augusta, režie František Filip) či *Perníková chaloupka* (1958) v režii Zdeňka Havlíčka.

Zrod původní televizní inscenace byl v letech 1957–1958 doprovázen živou diskuzí zachycenou na stránkách Československého loutkáře, kdy na seriál kritik televizních loutkářských projektů pedagogů skrytých pod šifrou J + J navázal loutkoherec, režisér, dramaturg, kritik a teoretik Jindřich Halík studií *K hodnocení televizních pořadů,* v níž sice upozorňoval na nesprávnost kritického hodnocení loutkářských pořadů v televizi jen z aspektu vhodnosti či nevhodnosti pro děti, ale vzápětí z pozic divadelníka zpochybnil celou řadu televizních postupů.[173]

Halík nepochopil televizi jako osobité nové médium a v podstatě požadoval, aby televize především sloužila divadlu, třeba i tím, že získá v případě loutek také mizející zájem dospělého publika. Kritizoval televizi za její neodbornost: *„V řadách vedoucích televizních pracovníků není dost loutkářských odborníků – vlastně jediným loutkářem v televizi je zatím režisér Zdeněk Raifanda. […] Tak se stává, že loutkové hry studují režiséři, jimž jsou cizí svérázné možnosti a požadavky loutek. Je vůbec myslitelné, že by se tohle mohlo stát u jiného druhu divadelního umění?“*[174] ptal se a své premisy o povrchnosti pak dokumentoval na kritice praxe oddělené interpretace, nedostatku času při hereckém studiu ztvárnění

171 Premiéra 25. 12. 1957.

172 Více viz ČESAL, Miroslav. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 2, s. 40–41.

173 HALÍK, Jindřich. K hodnocení televizních pořadů. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 10, s. 206–207.

174 HALÍK, Jindřich. K hodnocení televizních pořadů. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 9, s. 206.

36 Scéna ze hry L. Tittelbachové Telátko ze slámy, výtvarník Zdeněk Podhůrský. Československý loutkář 10, 1960, č. 3, obálka.



postavy i opakovaném využívání maňáskových loutek v televizi, aniž by vzal v úvahu podstatu nového média. Do diskuze samozřejmě obratem vstoupili také televizní tvůrci reprezentovaní Alexandrem Zapletalem a Josefem Starcem,[175] kteří především upozornili na skutečnost, že televize je rodící se organismus, který není identický s divadlem a *„…má proti němu mnoho nedostatků, má i mnoho svých předností“*[176], poukazovali též na podstatu formování nového a zcela originálního televizního jazyka.

Přesto výtky divadelních teoretiků na adresu televizní loutkové tvorby stejnými argumenty pokračovaly dál, kupodivu i po odvysílání pečlivě připravených inscenací *Fikmik* a *Čertův mlýn*.[177] Od tohoto okamžiku bylo evidentní, že jde víceméně o nedorozumění dvou zcela rozdílných médií, využívajících loutku diametrálně odlišným způsobem. Divadelní loutkářství se začalo s televizním loutkářstvím rychle rozcházet a během šedesátých let pak došlo k jejich postupné rozluce.

Avšak snahy o po všech stránkách kvalitní loutkové inscenace pokračovaly a podle vzpomínek dramaturgyně Jarmily Turnovské vyvrcholily v roce 1959: *„V této době se však přece jen uskutečňuje velká loutková inscenace původní, která do jisté míry ovlivnila nebo uspíšila nástup pravidelných velkých původních loutkových inscenací. Mám na mysli televizní loutkový přepis Erbenovy pohádky – Dlouhý, Široký a Bystrozraký. Zpracování předlohy i jejímu režijnímu ztvárnění byl vytýkán nepietní přístup ke klasiku Erbenovi, jemuž prý nesvědčilo ani moderní osobité výtvarné pojetí loutek, ani moderní básnický komentář Kamila Bednáře.“*[178]

Inscenace se nezachovala na žádném nosiči, proto nejsme schopni konfrontovat či potvrdit s odstupem její význam dnes. Na několika dochovaných fotografií se spodové loutky postavené fyziognomicky na karikaturním zdůraznění pohádkových typů a koneckonců i celá výprava k pohádce od Ivo Houfa jeví jako mimořádně poetická i invenční a zároveň respektující plně požadavky a technologie televizní výroby.[179] Její umělecká náročnost dala podnět k diskusím, kam orientovat dramaturgii dalších loutkových inscenací. Touto inscenací se především ujasnilo, že je zapotřebí specializovat dramaturga na loutkové inscenace, periodicky je zařazovat do vysílání, věnovat jim pravidelné časy, finanční prostředky, prostor a v neposlední řadě dát příležitost k růstu televizní loutkoherecké skupiny.[180]

175 ZAPLETAL, Alexandr, STAREC, Josef. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 11, s. 260.

176 Tamtéž.

177 Více viz HALÍK, Jindřich. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 12, s. 284–285. Též ČESAL, Miroslav. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 2, s. 40–41.

178 TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: *Děti, mládež a televize*. Praha, ČST, 1963, s. 25.

179 Více viz *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

180 Více viz TURNOVSKÁ, Jarmila. Televizní loutkové pořady. In: *Děti, mládež a televize.* Praha, ČST, 1963, s. 25.

První seriály s loutkami

„Spoluprací výtvarníka s výrobou došlo ke konstrukčním změnám natolik, že některé typy, které to vyžadují, mají dělená těla, kombinovaná porézní gumou, hlavy jsou napojovány na tělo kulatým koženým řemínkem, což umožňuje pohyb do všech stran, aniž by se hlava propadala nebo vytahovala. U některých hlav jsme zavedli 3bodové zavěšení, podstatně jsme zlepšili konstrukci vahadla, změnili délkový poměr nožiček, vytížili těla závažím, takže loutky teď už opravdu mohou chodit a bude již záležet na umu a mistrovství loutkářů, aby tuto novou techniku závěsných loutek plně využili.“

KRÁL, Jaroslav. Nové typy loutek Výstavnictví. *Československý loutkář* 9, 1959, č. 5, s. 119.

Loutkářská televizní tvorba se na přelomu padesátých a šedesátých let stala vážným přelomem v produkci loutkářské dramatiky v Československé televizi a obdobím jejího přechodu do vyššího stadia také proto, že společně s nárůstem původních televizních pohádek byly odvysílány také první televizní loutkové seriály. Přičemž šlo vesměs o mimořádně kvalitní projekty hned v několika aspektech, které naznačily možnosti využití loutek v televizi do budoucna.

Na přelomu let 1958 a 1959 to byla živě odvysílaná dramatizace Karafiátových *Broučků* Pavla Krause (režie František Filip, výtvarník Ivo Houf ve spolupráci Jaroslavem Králem),[181] dále v roce 1959 opět živě vysílaný seriál *Medvídek Pú* podle scénáře Anny Juráskové (režie Albert Mareček, výprava Jaroslav Král) a konečně v roce 1960 mimořádně úspěšný, prodaný do ciziny i mnohokrát reprízovaný loutkový seriál *Ferda Mravenec* na 35 mm černobílém filmu (režie František Filip, výprava Jaroslav Král).[182]

Architekt a scénograf Jaroslav Král byl tím, kdo nadprůměrným způsobem svou výtvarnou poetikou, ale zároveň i technickým řešením scény i loutek vystihl potřeby televizního média a udal tak směr dalšímu scénografickému vývoji v loutkářské televizní tvorbě na desetiletí dopředu. Snad to bylo také tím, že tento původně vystudovaný architekt, přestože pracoval pro řadu divadel, nebyl typickým divadelním scénografem, nýbrž loutkářským výtvarníkem v širším slova smyslu s rozsáhlými konstrukčními zkušenostmi.[183]

Od roku 1950 pracoval v Národním podniku Výstavnictví v Praze, kde se stal vedoucím výrobny loutek, přičemž byl nucen řešit rozsáhlou výrobu typologických marionet v různých velikostech pro univerzální použití v rozmanitých typech divadel. Jeho loutky, jak o tom sám píše, přinesly řadu konstrukčních a technologických inovací, využívajících zkušenosti z oblasti konstrukce varietních marionet, umožňujících až virtuózní loutkoherecký projev.[184]

V době, kdy pod tlakem Jana Malíka ostatní, zejména divadelní loutkářští tvůrci technickou promyšlenost marionet opustili ve prospěch maňásků a javajek a také televize zpočátku dávala přednost levnějším a jednodušším maňáskům, Jaroslav Král naopak technologii marionet dál excelentně rozvíjel.

181 Seriál *Broučci*: 1. Jak se brouček učil létat – živě 2. 9. 1958, 2. Jak brouček letěl do lesa – živě 30. 10. 1958, 3. Jak brouček a beruška rovnali dříví – živě 27. 11. 1958, 4. Jak se broučci chystali na zimu – živě 18. 12. 1958, 5. Co provedl brouček v zimě – živě 15. 1. 1959, 6. Jak brouček přivítal příchod jara – živě 9. 4. 1959, 7. Jak brouček letěl prvně svítit – živě 6. 5. 1959.

182 Díly: *Jak šel Ferda do světa*, *Jak Ferda s Pytlíkem stavěli domek*, *Jak Ferda zkrotil divokého koníka*, *Jak Ferda stavěl lunapark*, *Jak Ferdu soudili, ale neodsoudili*.

183 Více viz JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Praha, JAMU, Arbor vitae, 2011, s. 424–426.

184 KRÁL, Jaroslav. Nové typy loutek Výstavnictví. *Československý loutkář* 9, 1959, č. 5, s. 119.

37 Televizní seriál Broučci v režii Františka Filipa z roku 1959. Výtvarník Ivo Houf. Technické řešení loutek Jan král. Československý loutkář 10, 1960, č. 3, s. obálka.



A ukázalo se, že právě takový typ loutek mohl prokázat svou životnost v novém televizním médiu. Když srovnáme výtvarné řešení loutek i exteriérů či interiérů první verze *Broučků* Ivo Houfa a Jaroslava Krále z roku 1958 s filmovým řešením *Broučků* režisérky Libuše Koutné a výtvarníka Zdeňka Podhůrského z roku 1967, je zcela jednoznačné, že už v roce 1958 byl vyřčen způsob stylizace loutek se zdůrazněnými hlavami, jemnými tvářemi a výraznýma zvětšenýma černýma očima, který bude nadále přenášen a napodobován. Byla to stylizace, která se stala nejen pro *Broučky*, ale dokonce pro tento typ televizních pořadů na dlouhou dobu doslova „kanonickou".[185]

Taktéž seriál *Medvídek Pú* s vynikající marionetou medvědího hrdiny, která stylizací opustila běžnou formu hračky,[186] přinesl přehlednou Královu scénu, což bylo důležité také proto, že byl vysílán živě a musela mu předcházet náročná příprava s vytvořením playbackového snímku, na jehož základě pak loutkoherci i kameramani důkladně zkoušeli.

Vyvrcholením scénografických snah Jaroslava Krále v padesátých letech byl především seriál *Ferda Mravenec*. Šlo sice o druhé loutkové zpracování známé Sekorovy knihy, dodnes však je považováno mnohými znalci za nejšťastnější filmové zpracování vůbec. V roce 1943 možnosti tématu v prvním českém loutkovém filmu zkoumala Hermína Týrlová, a to v jedenáctiminutové loutkové animaci *Ferda Mravenec*, kde v hudebních obrazech zdařile vystupovaly i jiné významně charakterizované a vtipně konstruované hmyzí figurky.

Jaroslav Král se vydal v roce 1960 osobitou cestou ušlechtilých a mimořádně propracovaných marionet. To, co posléze bylo ve filmu vnímáno divákem jako jednoduché a přímočaré, bylo výsledkem soustředěné scénografické profesionality. Loutky měly dublery s různými výrazy ve tvářích, vynikajícím technickým řešením umožňovaly virtuózní pohyb, nezastírající však, že jde o loutku. Kromě běžných marionet byly využívány speciální loutky jako velký spodový Hlemýžď, technicky náročný Koník či Beruška se slunečníkem, některé loutky jako Pytlík měly dokonce výrazně pohyblivé oči.

Prostředí přírody v realistickém řešení ateliérové scény velkoryse umožňovalo řadu kameramanských fines, včetně dlouhých jízd krajinou s několika plány, přičemž iluzivně i neiluzivně byla používána voda či řada jiných rekvizit. Zdánlivě prostý loutkový film (díl cca 30 minut) založil svou i dnes nepřekonanou úroveň zpracování Sekorovy literární předlohy také na zdařilém scénáři, důkladné režii a vynikajících výkonech jak vodičů loutek (Zdeněk Raifanda, Naděžda Munzarová, Ivan Anton, Jaroslav Vidlař, Svatava Rumlová), tak namlouvajících herců (Vlastimil Brodský, Karel Höger, Josef Beyvl, Ať ka Janoušková, Stanislav Neumann, Jaroslav Vojta, František Filipovský). Jednoduchá sevřená struktura

185 Více viz *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

186 Tamtéž.

38 Ferda mravenec ze stejnojmenného televizního seriálu v režii Františka Filipa. Cesta k divákovi (Dvacet let Československé televize. Praha Československá televize, s. 30.



Sekorových textů tak byla v seriálu *Ferda Mravenec* z roku 1960 přesvědčivě převedena do filmového pojetí s divadelně vedenými loutkami, které zformulovalo způsob „klasického" televizního zpracování odpoutávajícího se výrazně od platformy divadla.

Dílo nakonec kvalitou přesáhlo nejen pozdější animovaný loutkový televizní seriál *Ferda Mravenec* Hermíny Týrlové z roku 1977, ale zejména seriál *Ferda Mravenec* v produkci European Cartoon Production ze Západního Německa a Lichtenštejnska z roku 1984, kde se po letech bezúspěšného úsilí o nový animovaný seriál v českém prostředí nakonec Ondřej Sekora mladší rozhodl uzavřít autorskou smlouvu. Přes nesrovnatelně vyšší produkční prostředky cizorodý seriál na českých obrazovkách vzbudil rozporuplné reakce, mnohými je dokonce považován za „zneuctění" Sekorova hrdiny a zároveň je kladen do hodnotového protikladu k českému televiznímu zpracování z roku 1960.

Tyto první tři loutkové seriály tematicky přinesly dvakrát orientaci na adaptaci původně literárního tématu hmyzu,[187] přičemž na příkladu hmyzího světa za pomoci duchaplné a vkusné antropomorfizace ukazovaly etické hodnoty důležité pro soužití lidí. Jednou pak orientaci na téma hraček s hravou personifikovanou hlavní postavou roztomilého a dobrosrdečného skromného medvídka Pú. Každopádně znamenaly pro dětskou redakci ČST významný podnět hned v několika směrech. Dramaturgicky především potvrdily značný potenciál loutek v oblasti dětského pohádkového seriálu, který mohl být později rozvíjen v relacích nedělních dětských pásem *Rozmarýnek* či *Pohádkové dívánky* a nakonec i v pořadu *Stříbrné zrcátko*, který začal jako předchůdce legendárního *Večerníčku* své vysílání v roce 1963 a konečně od roku 1965 i *Večerníčku* samotného. V doméně televizní loutkářské scénografie pak svými úspěchy nastolily výchozí základ loutkářské filmové scénografie a filmového jazyka, který byl uplatňován prakticky až do devadesátých let.

187 Více viz ŠUBRTOVÁ, Milena. Svět hmyzu v české literatuře pro děti. In: *Bohemica litteraria* 14, Brno, Masarykova univerzita, 2011, č. 2, s. 101–113.

EXPO 58 a filmy s divadelními loutkami

„Film Johanes doktor Faust byl impozantní projekt, kterým režisér Emil Radok chtěl vzdát hold české loutkářské tradici a ukázat neobyčejné výtvarné schopnosti jak řezbářů, tak loutkářů. Historické marionety nejsou jen kusem opracovaného dřeva, mají svou ‚loutkovou' duši, která v nich pod vedením zkušených loutkoherců probudí život. A těmto dřevěným hercům svěřil Radok úkol nad jiné výjimečný. Odvěký zápas dobra a zla, hrůznost pýchy a z ní vycházející další vlastnosti. A vedle toho sice stále klopýtající a přehlížené dobro, které ale na konec připraví zlu odplatu a slaví svoje vítězství. A to se Emilu Radokovi díky neživým dřevěným panákům, vedeným nadšenými loutkoherci, citlivému střihu a snad i mému přispění podařilo."

MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu. Vzpomínka kameramana.* Praha, NFA, 2008, s. 221.

Na vývoj filmu či televizních pořadů s loutkami měly čas od času zásadní vliv také vnější okolnosti, zejména šlo-li o události konfrontující tehdejší československou kulturu v mezinárodním kontextu. Jedním z těch nejpodstatnějších byl i ohlas československé expozice na Světové výstavě EXPO 1958, konané od 17. dubna do 19. listopadu v Bruselu. K jejím nejdůraznějším úspěchům nepochybně patřila Laterna Magika, která se právě v Bruselu představila poprvé, ale často se zapomíná, jak významnou roli při prezentaci země tehdy hrály loutky, zejména ústřední exponát výstavního oddílu Děti a loutky – *Strom hraček Československého loutkového filmu*, který představil loutky Jiřího Trnky.[188]

Byly zde však prezentovány i loutky loutkových divadel – Divadla Spejbla a Hurvínka, Ústředního loutkového divadla v Praze a brněnské Radosti. Spolu s nimi byla vystavena poměrně rozsáhlá kolekce historických marionet ze sbírek Divadelního oddělení Národního muzea v Praze.[189] A také soustružené designové dřevěné hračky instalované v několikapatrové expozici. Bohatě vypravená reprezentativní obrazová publikace *Contes et mationnettes (Pohádky a loutky),* připravená pro expozici EXPO 58 v Bruselu Erikem Kolárem, Kamilem Bednářem, Jiřím Trnkou a Jaroslavem Švábem, která získala v Bruselu čestné uznání,[190] byla určena *„k nenásilné popularizaci našeho loutkářství ve všech jeho složkách – profesionálním a amatérském divadelnictví, filmu a televizi"*.[191]

Kromě promítání loutkových filmů zde bylo zastoupeno i živé loutkové divadlo, a to hrané skupinou mladých umělců, kteří se po smrti Josefa Skupy (8. ledna 1957) na půdě nejstaršího českého profesionálního loutkového Divadla S + H úspěšně pokoušeli o nabourání zaběhnutých stereotypů a snažili se experimentovat také s černým divadlem. Tato skupina herců, zformovaná také pod vlivem nových tendencí výstavy EXPO 58, jejímiž členy byli Miloš Kirschner (nový interpret Spejbla a Hurvínka), Jan Dvořák (loutkoherec, výtvarník a režisér), Miloš Haken (loutkoherec), Miroslav Vomela (loutkoherec, hudebník) a Luboš Homola (loutkoherec), se v září roku 1958 pojmenovala jako skupina SALAMANDR.

Soubor v Bruselu předvedl jak klasická kabaretní či varietní čísla s loutkami v intencích skupovské kabaretní školy čtyřicátých let, tak také původní tvorbu iniciovanou touhou *„vymanit se ze svazující tradice a vyhledat nové, moderní vyjadřovací prostředky, s nimiž se mladí členové divadla seznamovali zejména na zahraničních zájezdech. To bylo například*

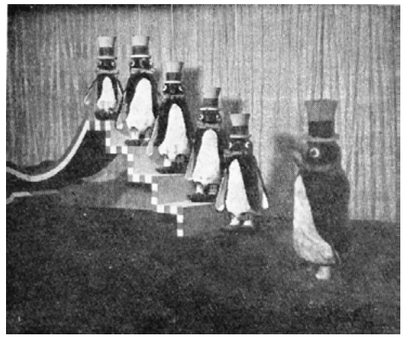
188 SANTAR, Jindřich, CUBR, František. *EXPO 58: světová výstava v Bruselu.* Praha, SNKLU, 1961.

189 MÍČOVÁ, Marie. Hračky. In: *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu.* Praha, Arbor vitae, 2008, s. 182–185.

190 BEDNÁŘ, Kamil, TRKA, Jiří, KOLÁR, Erik. *Contes et Marionettes*. Praha, SNTL, 1958.

191 MČ. Loutkářská publikace pro Brusel. *Československý loutkář* 9, 1958, č. 5, s. 110.

39 Synchronizovaní Tučňáci z inscenace Cirkus žije skupiny Salamandr v Divadle S+H v režii a výpravě Mirko Hakena z roku 1959. Československý loutkář 9, 1959, č. 5, s. 104.



černé divadlo, které je okouzlilo v podání znamenitých francouzských loutkářů Yves Jolyho a Georga Lafaye,[192] *a vyvolalo následné pokusy mimo divadlo i v jeho repertoáru."*[193]

SALAMANDR na výstavě EXPO 58 *„udivoval nejen svébytnou poetikou a francouzsky konverzujícími klauny, ale právě taky černým divadlem, které zde poprvé představil publiku"*.[194]

Režisér Emil Radok tento fakt později ocenil v zamyšlení, které publikoval v Československém loutkáři: *„Mladí lidé u Spejbla a Hurvínka si uvědomili, že musí průbojně kupředu, nechtějí-li umělecky zkostnatět, což by se mohlo stát, kdyby stále jen předváděli sebepůvabnější dílka a osvědčené žánry. Začali experimentovat nejen z touhy po hledání nových výrazových prostředků, ale také z přesvědčení, že najdou možná způsob, jímž by tradici svého divadla obohatili!"*[195] Černé divadlo, v němž loutky mohou provádět nevídané úkony, se mohlo zprvu zdát být laboratoří na technické efekty, Emil Radok ale rozpoznal jeho značný potenciál. Konstatoval, že Divadlo S + H se skládá od svého posledního programu na EXPO 58 z tradice a experimentu, že česká kapela, xylofonová Hurvínkova produkce a všechny ostatní scény jsou neobyčejně působivé, protože obsahují neopakovatelný druh komiky, který je přímo vázán na podobu loutek a na hlas herce. A známý žánr varietních čísel, pěstovaný již našimi loutkářskými předky, dostává „u Skupů" osobitý charakter, který krystalizuje celá léta.[196] Svou analýzu Radok dál rozvíjí: *„A potom je tu i druhá komponenta rovnice, tzv. černé divadlo. Vynález černého na černém, tedy neviditelném, není nového data. Ale v divadle Spejbla a Hurvínka skupina pěti lidí, jež si dala jméno SALAMANDR, tento poznatek technicky rozpracovala do skutečně moderní podoby, která bude zcela určitě základem nových výrazových prostředků moderního loutkového divadla."*[197] Z této poetiky vyrostla také dvě úspěšná představení Divadla S + H v roce 1959 kombinující pásma volných výstupů s výstupy Hurvínka či Spejbla: *Cirkus v divadle a Velegrandteátr Spejbl*,[198] která si získala pozornost pro mimořádnou technickou vynalézavost, ale také tím, že došlo k významnému propojení herce a loutky na scéně.

V roce 1960 bylo několik poetických upravených scén SALAMADRU z těchto představení zaznamenáno také pro Československou televizi. V archivu je zachováno několik krátkých filmů dlouhých cca 5 minut natáčených filmovou technologií, které sice vycházejí z divadelního základu, ale výtvarně jsou rozšířeny o celou řadu obrazových inovací. Číslo *Baletka a harlekýn* představuje Harlekýna, lidského herce, který sedě či leže na scéně během křehké hudební fantazie komunikuje s malou marionetovou tanečnicí s kruhem vedenou kombinovaně na nitkách i způsobem černého divadla. Ve scénce s *Krokodýlem* jsme

192 V průběhu roku 1950 francouzský avantgardní loutkář George Lafaye hrál s rekvizitami pomocí černě oděných herců, a proto je obecně považován za otce černého divadla. Další francouzský loutkář Yves Joly a jeho skupina – manželka Hélène Charbonnier, Dominique Gimet a Georges a Tournaire – jsou díky svému pojetí kabaretu využívajícímu zejména divadlo předmětů na základě volby materiálu a jeho forem považováni za zakladatele moderního francouzského loutkářství.

193 STŘEDA, Jiří. Patřil k těm nejuznávanějším. *Loutkář*, 2007 5/2007, s. 213–216.

194 RADOK, Emil. DS + H = T + E, Skupovské černé divadlo. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 12, s. 266.

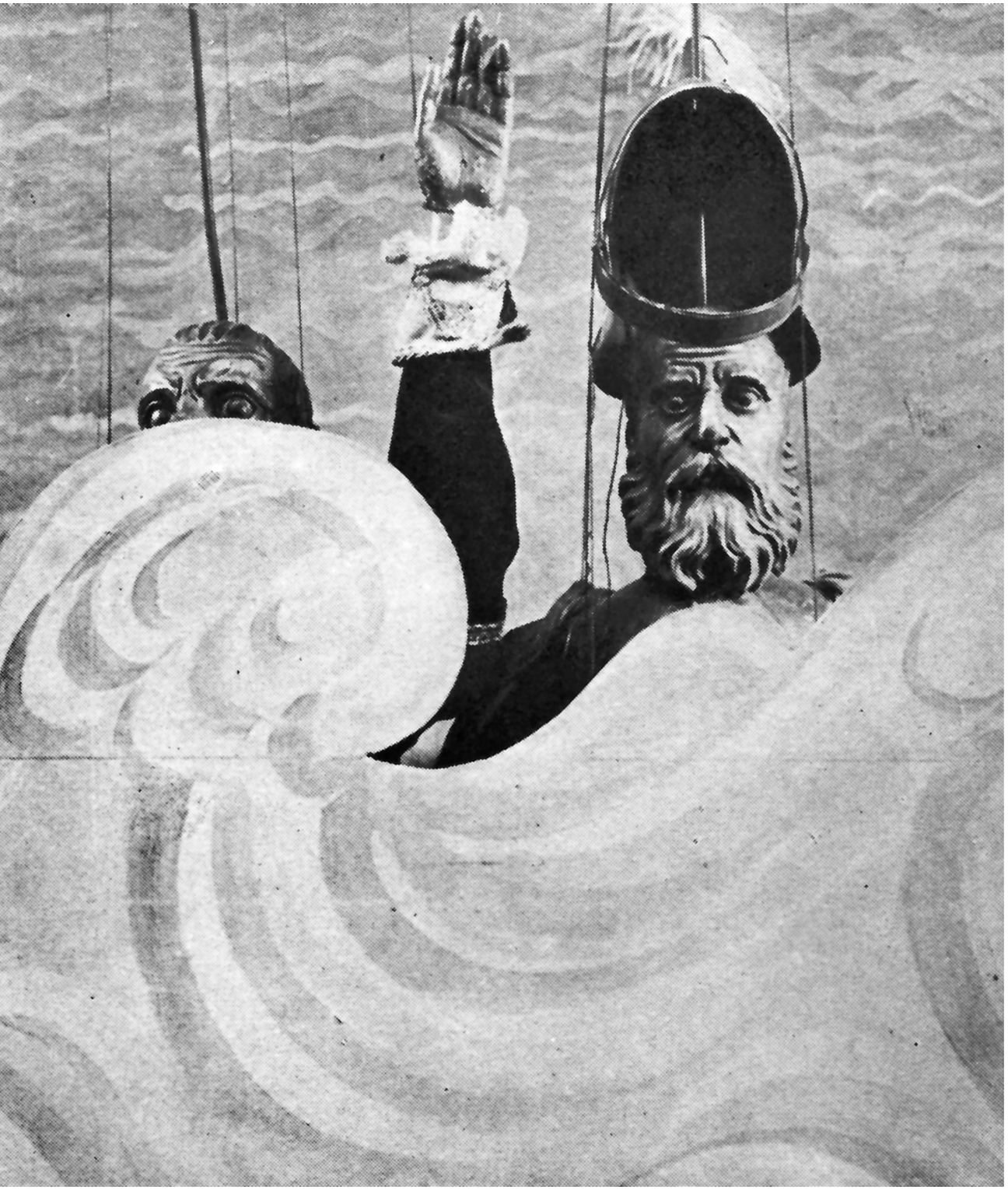
195 KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek …na nitkách osudu*. Brno, C press, 2010, s. 33.

196 RADOK, Emil. DS + H = T + E, Skupovské černé divadlo. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 12, s. 266.

197 Tamtéž.

198 Více viz JAROŠ, Jiří. Cirkus v divadle. *Československý loutkář* 9, 1959, č. 5, s. 104–105.

40 Faust v režii Emila Radoka. Československý loutkář 10, 1960, č. 11, obálka.



udivováni varietním vibrafonovým číslem krásné hudebnice, jejíž virtuózní hudební výkon doprovází krokodýl tancem a ekvilibristikou s bubnem, hodinami i kontrabasem, samozřejmě i zde jde o kombinované vedení loutek. Cirkusová scénka *Opičáka* v kombinaci s velkým hercem a Hurvínkem s houslemi rozvíjí virtuózní herectví s loutkou v kombinaci s černým divadlem a opět velkým hercem. Číslo *Opus No 5* je založeno na efektním vedení houslisty systémem černého divadla a virtuózním vedení loutky. Číslo *Pinquins* je optickou hříčkou s cvičícími tučňáky, zmnoženými pomocí optického kaleidoskopu, ojedinělou prezentací loutky pomocí systému zrcadlení v kaleidoskopickém objektivu. Scénka *Rock'n'roll* je černým divadlem oživujícím jednotlivé hudební nástroje a dva divoké tanečníky černým divadlem.

Skupina SALAMANDR také těmito televizními experimenty s černým divadlem, trikovými prolínačkami, či dokonce užitím kaleidoskopických pohybových obrazů způsobila, že černé divadlo a různé variace na „bruselskou" Laternu Magiku a polyekran se na přelomu padesátých a šedesátých let rychle zabydlely i na dalších scénách (nejen loutkových), ale i v televizi.

V téže době – v roce 1958 – byl také natočen mimořádně významný a zároveň iniciační film *Johanes doktor Faust* režiséra Emila Radoka, jehož scénář napsal režisér společně s Jaroslavem Antonínem Novotným. Šlo technicky o první širokoúhlý krátkometrážní film (17 minut), jenž měl být natočen systémem Cinemascope, který si tvůrci začali osvojovat ve zlínských ateliérech. Měl být natočen pro EXPO 58 a snažil se pojednat moderními kinematografickými prostředky tradici českého loutkového divadla 19. století. Režisér Emil Radok se obklopil výrazně tvořivým týmem – kamera Svatopluk Malý, hudba Zdeněk Liška, vypravěč Karel Richter, výtvarník Vlastimil Beneš –, přičemž jedním z vodičů loutek byl Jan Švankmajer, který právě tehdy končil studium na Katedře loutkářství DAMU.[199]

Jako téma k filmové adaptaci si Radok vybral loutkovou hru z repertoáru lidových loutkářů 19. století, vycházející z evropsky proslulé legendy o doktoru Faustovi,[200] přičemž ve scénáři využil nejen pouhé dějové osnovy, ale také stylu vyprávění i vybraných textových pasáží. Atmosféru lidových loutkářů 19. století důsledně podpořil také filmovými loutkovými postavami, zvolil totiž pro ně tradiční řezbované a bohatě překostýmované marionety loutkářských rodin Karfiolů, Maixnerů, Nováků a dalších, které vybral společně s Vlastimilem Benešem a J. A. Novotným převážně ze sbírek Divadelního oddělení Národního muzea. Kulisy podle dobových vzorů navrhl a vyrobil také Vlastimil Beneš, a to tak, aby vyhovovaly Cinemascopu.

Film byl proto ve své době vnímán jako oslava a chvála výtvarných a technických možností a krás marionet významných řezbářských oficín 19. století v Čechách, které tehdy byly kvůli soudobým trendům značně v nemilosti. Loutky Radok ovšem použil zcela volně, aby jimi mohl přímo konstruovat příběh. Jak trefně uvedl historik loutkového divadla a překladatel Jaroslav Bartoš: *„Kulturní historik by snad podotkl, že Faust starých lidových loutkářů rodu Maixnerova či Karfiolova, od nichž se poněkud odlišuje generačně daleko mladší Novák, vystupoval jen jako mladý muž bez plnovousu (‚to je krátká doba na můj mladý věk'). Že ani Faust, ani jeho služebný pekelník nenosili u nich oděv kavalírů 16. století, že loutky exotických zemí, ke kterým loutkáři ovšem počítali i Portugalsko, vystupovaly jedině v tureckých krojích, že ‚pekelná nevěsta' není zahalený kostlivec, ale praobyčejný čert (‚Romilo, přistroj se honem za dceru portugalského krále, vona se mu tenkrát líbila'), ale scenáristé filmu J. A. Novotný a Emil Radok, současně i jeho režisér, nezamýšleli natočit film, který by sloužil pouhé dokumentaci lidového*

199 Loutky vodili M. Haken, R. Haken, V. Hakenová, V. Jurajdová, L. Koutná, D. Lipoldová, F. Průša, M. Vomela, J. Zelenková a J. Švankmajer.

200 Více viz VESELÝ, Jindřich. *Johan doktor Faust starých českých loutkářův. Lidopisná studie.* Praha, České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911.

41 Faust v režii Emila Radoka. Archiv Pavla Jiráska.



loutkářského umění, ale chtěli ukázat krásy i prostotu starých lidových marionet a docílit nezvyklých, svým půvabem a jednoduchostí však až překvapujících efektů v kompozici, světlech, tvarech, barvách i pohybech. Tento záměr se jim plně zdařil.“[201]

Radokův film je vlastně divadlem na divadle neboli divadlem ve filmu, v podstatě „příběhem v příběhu“, kdy nám už není předkládán pouhý děj, nýbrž i jeho zachycení.[202] K těmto střetům mezi vyprávěním příběhu a divadelní technologií přispívá především svérázná kombinace postupů loutkového divadla i činohry s filmovými obrazovými a narativními postupy. Prakticky během celého filmu se všechny tyto prostředky střídají a mnohdy i prolínají. Film zcela programově odhaluje loutkářské technologie, elementy i útroby marionety. Radokův a později i Švankmajerův kameraman Svatopluk Malý vzpomíná: *„Ve filmu je divák seznamován s materiálem a technologií marionet. Hned na začátku se dozvídáme […]* že život dávají marionetám nitě – ‚špagáty‘, *jak se v loutkářské řeči nazývají. A* špagáty ve Faustově hrůzném snu tvoří mříže, do kterých je Faustova bytost nakonec uzavřena. Na částech loutek bez kostýmů vidíme, jak jim řezbářův nástroj dával charakter. Poznáváme technologii i ovládání například pohybu očí nebo úst. Překvapí nás, jak je to jednouché a účelné.“[203] Radok dokonce do scény s králem portugalským zařadil v části zahradní slavnosti speciální druh varietních loutek – artisty, plošné flákačky i vytahovacího dupáka. *„Ve filmu se používají letité scénografické prostředky jako rychle se měnící plátěné kulisy, nasouvací se kulisy mořských vln, za kterými mizí topící se loutky, a ‚plícovačky‘, které vyrábějí mohutné výbuchy ohňů.“ „Faust umořen padá do děsivého snění, ve kterém prožívá nekonečné utrpení. Zjevují se mu různě znetvořené části loutkových figur, ty které sám dříve odsoudil ke zkáze, a je uzavřen do mříží z nití – špagátů. Nakonec na Mefištáflův* příkaz nastupují řady pekelníků – je to přehlídka nádherných dobových loutek ďáblů, čertů a jiných potvor, které se Fausta zmocní, odnášejí ho, perou se o něj, roztrhají ho a na tajemně osvětlené jeviště s dutými údery dopadají jednotlivé části poničeného dřevěného *těla.“*[204]

201 J. B. Film o Faustovi a starých loutkách. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 6, s. 132.

202 SCHMITT, Bertrand. Jan Švankmajer a Johanes Doktor Faust Emila Radoka. Od primitivního mýtu ke krizi civilizace. In: ŠVANKMAJER, Jan: *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 46.

203 MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana*. Praha, NFA, 2008, s. 221.

204 Tamtéž, s. 222.

Ale tyto divadelní prostředky, techniky a triky jsou teprve základem pro filmové prostředky, které vytvářejí zcela specifický expresivní charakter výsledného obrazového vyprávění. Mimořádně důmyslně se ve filmu pracuje se světlem. Zasvětlení nebylo používáno jen jako tradiční vytváření požadované atmosféry, ale v případě loutky, jak směrováním světla, tak i jeho barevností či charakterem celkově, byl vyjadřován její momentální duševní stav.[205] Specifickým světelným efektem se stalo symbolické využití petrolejových lamp, zejména jejich skleněných krytů, kdy se tyto lampy mění v hybridní bytosti, předjímající poetiku loutkových *Světlonošů* Petra Nikla[206] (tuto pasáž do filmu doplnil společně s Emilem Radokem během filmu Jan Švakmajer).

Emil Radok zdůrazňoval požadavek, aby co nejvíce záběrů bylo komplexně ostrých, proto byly využívány maskované dvojexpozice a trojexpozice. Kromě toho kamera a střih využívají celý arzenál optických a střihových efektů. Prostředí divadelního kukátka je zde zcela destruováno ve prospěch vytvoření vlastního imaginárního či iluzorního prostoru. Emil Radok se Svatoplukem Malým zcela rozbili uzavřený kukátkový řád a obvyklý pohled na jevištní loutkový prostor, přesně vymezený portálem s technickým látkovým vykrytím tradičního loutkového divadla. Kamera snímá loutkové protagonisty prakticky ze všech úhlů – z nadhledu i podhledu, najíždí i odjíždí, přičemž se v této dynamice zcela vytrácí běžný čelní iluzivní pohled.[207]

Takový způsob snímání však navíc zdůrazňuje manipulativní podstatu filmu. Symbolicky se stále mění nejen úhly snímání, ale také měřítka, černé pozadí se rychle střídá s měnícími se kulisami či zmnožujícími se plošnými loutkami, ale objevují se i lidské ruce v rukavicích či výrazně exponované nitě, které na rozdíl od divadla, kde jsou skrývány, zde vytvářejí vizuální rastrový efekt vlády nad loutkou a její absolutní kontroly.[208] Radikální střih nakonec završuje snahy ohromit diváka až magickým a demiurgovským dojmem.

*„Radokův Faust je na hony vzdálen pouhé zábavné loutkové hříčce pro děti, i přesto ale působí nesmírně svěže. Úspěšně se v něm snoubí nápaditost lidového divadla a experimentální vizuální a scénografické postupy. […] Právě to je nepochybně důvodem, proč se Jan Švankmajer nikdy nepřestal cítit Radokovým dlužníkem a netajil se svým obdivem k tomuto bohužel málo zn*ámému filmu,“[209] zhodnotil význam filmu Bertrand Schmidt.

Jestliže byl Radokův *Johanes doktor Faust* svou dobou přehlédnut a nedoceněn, pak pro Jana Švankmajera se stal tento film iniciačním východiskem jeho díla a pro českou kinematografii zároveň nejdůležitějším dílem experimentální kinematografie s divadelními loutkami na přelomu padesátých a šedesátých let. Nakonec všechny tyto filmové projekty využívající loutku a poetiku loutkového divadla jako zdroj výjimečného experimentování s filmovým jazykem se jeví jako zcela mimořádné a v českém prostředí se později už nikdy nic podobného ve stejnorodé kvalitě, vyjma Švankmajerových projektů s divadelními loutkami, neopakovalo.

205 Více viz MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana*. Praha, NFA, 2008, s. 222.

206 Více viz BLECHA, Jaroslav, JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*, Praha, KANT, 2008, s. 330.

207 Více viz SCHMITT, Bertrand. Jan Švankmajer a Johanes Doktor Faust Emila Radoka. Od primitivního mýtu ke krizi civilizace. In: ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 47.

208 Faustovy zlé sny. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 12, obálka.

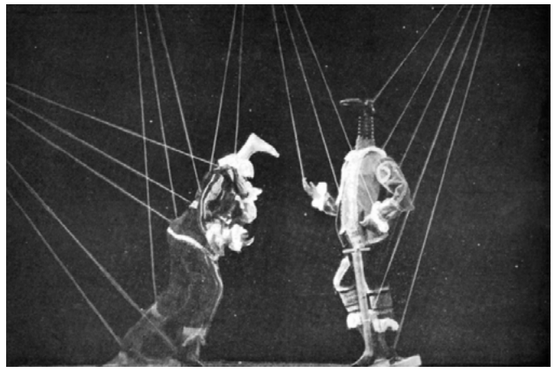
209 SCHMITT, Bertrand. Jan Švankmajer a Johanes Doktor Faust Emila Radoka. Od primitivního mýtu ke krizi civilizace. In: ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou.* Praha, Arbor vitae, 2012, s. 56.

42 Širokoúhlý barevný loutkový film Johannes doktor Faust v režii Emila Radoka pro Krátký film Praha z roku 1958. Výtvarník Vlastimil Beneš. Československý loutkář 8, 1958, č. 12, obálka.

Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu šedesátých let

VIII. kongres UNIMA, který byl svolán na konec června roku 1962 do Varšavy, probíhal současně s mezinárodním loutkářským festivalem a konferencí.[210] Ústředním tématem konference bylo „Loutkové divadlo a jeho spojitost s jinými oblastmi umění“, přičemž nejvíce diskusních příspěvků se zabývalo spojitostmi loutkového divadla s filmem a televizí, zejména pak problémy se značně specifickou pozicí loutky v obou nových médiích.[211] Ukázalo se, že jak konkrétní filmovou a televizní tvorbou, tak i teoreticky jsou Češi zcela na evropské úrovni, přičemž i odborná reflexe se týkala v podstatě identických okruhů.

Vývoj loutky v nových médiích byl tehdy zásadním a ústředním tématem, přičemž většina referátů se soustředila na tři základní oblasti tohoto rozvoje: proměna loutky v loutkové filmové animaci, proměna divadelně vedené loutky ve filmu a v televizi, a nakonec zpětný vliv obou médií na podobu soudobého loutkového divadla. Vybrané referáty z konference nejen českých účastníků (Erik Kolár, Jindřich Halík, Miroslav Česal, Alexandr Zapletal), ale také zahraničních loutkářů (britský John Bussel, německý Harro Siegel) byly publikovány postupně ve dvanáctém ročníku časopisu Československý loutkář (1962).



O vlivu filmu na podobu soudobého loutkové divadla referoval Jindřich Halík, tvrdil, že: *„Se silným vlivem filmu se mohou divadelníci vyrovnávat dvěma krajními způsoby: buď přizpůsobit vyjadřovací prostředky svého jeviště filmu […] nebo lpět na tradičních vyjadřovacích prostředcích a způsobech svého žánru a diváka pro jeho vnímání vzdělávat.“*[212]

Doporučil však filmové postupy zohledňovat. Loutkáři totiž velmi rychle zaznamenali, že ve vyjadřovacích prostředcích filmu je něco, co významně konvenuje se současným člověkem, a proto má také loutkové divadlo, jako každý žánr, který se snaží napájet filmovou inspirací, možnosti z filmu vytěžit. Navíc, když řada jeho historických postupů je v podstatě s filmovými kongeniální: pro loutkové divadlo je využitelný střihový charakter inscenovaných textů, loutkové jeviště je schopno se proměňovat v kompozici či ve výřezu stejně jako obrazovka televize či panoramatický pohled filmové kamery, loutkové jeviště je schopné jakkoliv se stylizovat, nemluvě o využívání filmové technologie jako součásti scénografického řešení.

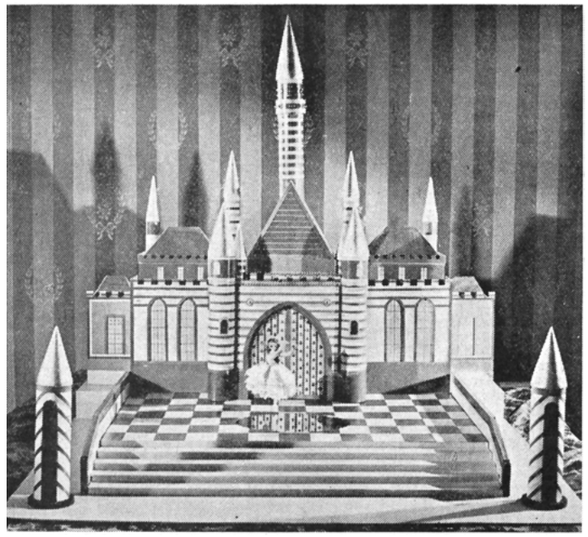
Většina referujících se shodla na tom, že film s loutkovou animací je v podstatě médiem zcela novým a osobitým, které má pravděpodobně blíže k filmu nežli ke klasickému loutkovému divadlu. John Bussel navrhoval, že takový film *„…s celým svým*

210 Více viz KOLÁR, Erik. VIII. kongres UNIMA. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 180–181.

211 Více viz HALÍK, Jindřich. Konference. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 181–183.

212 Tamtéž, s. 181.

43 Scéna z televizního loutkového filmu Statečný cínový vojáček, výprava a loutky J. Fenclová-Havlíková, realizace arch. J. Krška, Praha 1954. Československý loutkář 5, 1955, č. 11, s. 256.



půvabem a vynalézavostí nemůže být uznán za opravdový loutkový film. Používání tohoto termínu je v tomto případě nedorozumění.“[213] A Miloslav Česal doplnil, že film loutkové animace v českém prostředí přes veškeré tradiční vlivy i mnohé zkušenosti vyžaduje speciálně přizpůsobenou loutku, která odpovídá jeho výrazovým možnostem, především jeho dynamičnosti a jeho kinetice. A proto si český film s animovanou loutkou musel vytvořit novou školu a navazovat spíše na zkušenosti průkopníků animace než na loutkové divadlo.[214]

Za loutkový film bylo tedy navrženo považovat film, jehož základem je „živé“ loutkářství. A ten opět musíme rozlišovat od televizního loutkového pořadu, kterým rozumíme „živé“ televizní představení (inscenaci), byť zaznamenanou telerecordingem. Přičemž ani tyto formáty nemohou být zaměňovány s divadlem. Televizní praxe i teorie tak na prahu šedesátých let zcela zřetelně formulovala formátové rozdíly přímého přenosu loutkového představení, televizní adaptace loutkového divadelního představení, původní televizní loutkové inscenace, a nakonec i umělecky náročného loutkového filmu. Pro vývoj těchto televizních forem byl však vliv loutkového divadla považován za zcela zásadní, přičemž tvůrci i obecenstvo by v těchto případech neměli nikdy zapomenout, že mají před sebou loutku – symbol.[215] Proto třeba u marionet byly vodicí nitě považovány za podstatné stylizační prvky, které *„dokonce magicky stupňují jejich účin a jsou jejich charakteristickým stylizačním znakem“*.[216]

Čím by tedy měl být televizní loutkový pořad? Tázal se ve svém diskusním příspěvku na varšavské konferenci dramaturg Československé televize Alexandr Zapletal a pokusil se vzápětí i odpovědět: *„Neměl by být v žádném případě zfilmovaným loutkovým divadlem. Neměl by být ani napodobeninou trikového loutkového filmu. Neměl by však být ani bezduchým záznamem původní televizní loutkové inscenace, provedené jakoby klasickým televizním způsobem s použitím běžné televizní techniky.*

Měl by však do všech důsledků využít možností, jež mu dává použití filmové kamery, aniž by přitom opustil základní charakter televizní loutkové inscenace, tj. charakter vycházející ze vztahu televizního loutkového divadla k tradičnímu typu loutek a z víceméně stálé rovnováhy mezi obrazem a slovem.“[217]

213 BUSSEL, John. Požadavky filmu a televize. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 10, s. 208.

214 ČESAL, Miroslav. Divadelní loutka ve filmu. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 185.

215 BUSSEL, John. Požadavky filmu a televize. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 10, s. 208.

216 SIEGEL, Harro. Televize a loutkové divadlo. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 11, s. 239.

217 ZAPLETAL, Alexandr. Loutka v televisi. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 12, s. 261.

1960–1970

Období šedesátých let 20. století bylo v loutkářství podobně jako v celé české kultuře desetiletím tvůrčího optimismu a značného uměleckého vzepětí. Po předcházejícím desetiletí tvrdé direktivní politické dramaturgie a postulátů výtvarného realismu se rázem loutkářská tvorba otevřela nejrůznějším podnětům a znovu se intenzivně začala zařazovat do kontextu evropské kultury.

Snímky z tohoto období pocházejí především z Krátkého filmu Praha a. s., společnosti, která převzala majetek původní významné téměř stejnojmenné filmové instituce československé kinematografie působící v letech 1946–1991. Ještě větší počet pak z archivních fondů České televize, která spravuje archivy ČST všech tří televizních studií na českém území (Praha, Brno, Ostrava). Nutno uvést, že ne všechna studia měla stejné štěstí při archivním uchovávání písemných svazků, fotografií a zejména filmových zpravidla 16mm, výjimečně 35mm pásů – magnetické dvoupalcové záznamové zařízení bylo totiž z důvodu amerického embarga zakoupeno až prostřednictvím překupníka v roce 1965.

Nejbohatším archivem je přirozeně centrální televizní fond České televize na Kavčích horách, který přestože během desítek let přišel o řadu výjimečných snímků, přeci jen obsahuje řadu podstatných a závažných dramatických děl, ale stejně tak zůstaly zachovány mnohé řadové pořady vysílané živě, zaznamenané však pro archiv na film technologií TRC. Značná část snímků zde je stále ještě na filmovém materiálu a čeká na svou digitalizaci, zatímco všechny dochované pořady natočené s loutkou v brněnském televizním studiu jsou přístupny na soudobých filmových nosičích.[218] Oproti Praze však jde o poměrně nízký počet snímků, mnohdy však velmi kvalitních, zejména pokud jde o tvorbu režiséra Josefa Kalába, určenou často nejen pro děti, ale i pro dospělého diváka. Nejkomplikovanější situace, která prakticky znemožňuje odpovědně posoudit příspěvek ostravského studia[219]

218 TS Brno zahajuje činnost v červnu 1961.

219 TS Ostrava zahajuje vysílání 20. 12. 1956 propojením Ostravy a Prahy radioreléovou trasou.

k loutkářské televizní scénografii šedesátých let, je absence podstatného archivního materiálu, neboť ten byl v desítkách tisíc kusů zničen během povodně v roce 1997. Patří k nim i pozoruhodné výsledky snah režiséra Jiřího Jaroše, který zde působil v letech 1962–1963.

Základní úhel pohledu na problematiku vývoje výtvarného jazyka vedené loutky v televizi a filmu v období šedesátých let vychází z předpokladu, že tato oblast tvorby, zejména televizní, byla zpočátku významně determinována zkušenostmi z divadelní praxe a později i postupy filmové loutkové animace. V souvislosti s rozsáhlým rozvojem zejména televizní loutkářské produkce i s vpádem nových postupů a poetik muselo během šedesátých let zákonitě dojít k emancipaci filmového a televizního loutkářství od loutkářství divadelního a etablování vlastního scénografického a filmového jazyka.

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1960

„Loutková televize se narodila bez veliké slávy, jaksi na úbočí převratného technického vynálezu. Byla jakoby samozřejmostí jak v počátcích, tak v údobí rychlého rozvoje televize. V rozvrhu dětských pořadů nesměla zakrátko vůbec chybět – takže tu prostě existuje. Je to robě, které z kojeneckých plenek vyrostlo v překvapivém tempu.

A tak otcové světového loutkového divadla, kteří sice ne vždy, a ne všude stejně ochotně pomáhali tomuto dítěti na svět, kteří mu však chtě nechtě museli propůjčit celý arzenál svých základních zbraní, nemohli už konečně stát stranou jeho prudkého vývoje.“

ZAPLETAL, Alexander. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 84.

Československá loutkářská tvorba jako součást celé divadelní kultury direktivně formované socialistickým realismem se po tvrdém stalinistickém omezování na konci padesátých let přeci jen dočkala částečného uvolnění. Také zde se stal klíčovým XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu v únoru 1956, především průlomovým vystoupením Nikity Chruščova, který na uzavřeném jednání pronesl projev *Kult osobnosti a jeho důsledky*. Na jeho základě postupně přestával být stalinismus oficiální politikou KSSS a potažmo celého sovětského bloku, třebaže opatrná destalinizace probíhala v kulturním prostředí tehdejší ČSSR pomalu a značně opatrně. Avšak komunistické vedení bylo najednou také díky dění na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů v dubnu 1956 konfrontováno s počínající rozsáhlou diskusí, jež následovala a na kterou bylo nutno politicky reagovat. Důležitou součást proměny kulturního klimatu představovala především obnova kulturních styků se Západem, současně se rychle rozvíjely kontakty se zeměmi tzv. třetího světa.

Pro pozici československého divadelního, filmového i televizního loutkářství v mezinárodním kontextu tak mělo v tomto smyslu značný význam obnovení činnosti mezinárodní organizace UNIMA (Union internationale des marionnettes), která byla založena v předválečném Československu, se sice nadlouho odmlčela po Světové výstavě v Paříži v roce 1937, ale po dvaceti letech se na výzvu českého loutkáře Jana Malíka loutkáři z různých zemí sjeli znovu do Prahy, aby spolupráci vzkřísili. Na pražském V. kongresu UNIMA v roce 1957 byl zvolen nový prezident Max Jakob z NSR, nicméně „patriarcha“ českého poválečného loutkářství Jan Malík



44 Josef Pehr s loutkou Pepíčka, šedesátá léta, ČST. Archiv Pavla Jiráska.

byl opět potvrzen generálním sekretářem UNIMA, takže pozice ČSSR jako loutkářské velmoci byla částečně zachráněna.[220] Zároveň tím byla zahájena etapa čilých mezinárodních vztahů, které byly rozvíjeny i na následujících zasedáních UNIMA: v roce 1958 Bukurešť, 1960 Bochum – Braunschweig (NSR), 1962 Varšava, 1966 Mnichov (NSR) a konečně 1969 opět Praha.

Tyto vztahy byly v oblasti divadelního loutkářství rozvíjeny jednak hostováním loutkářských úředníků UNIMA na nejrůznějších typech festivalů a kongresů nejvíce v okolních socialisticky orientovaných zemích, ale postupně i ve vzdálených zemích tzv. třetího světa, a nakonec poměrně často i v zemích tehdejšího Západu. Jednak od konce padesátých let začalo také časté cestování jednotlivých českých profesionálních divadel do ciziny, kde soubory reprezentovaly české loutkářství nejprve v kontextu střední Evropy (Bukurešť, Varšava, Lipsko a další), později i mimo ni. Kromě pěti slovenských loutkových scén šlo v podstatě už o rozsáhlou fungující síť profesionálních loutkových divadel, etablovaných během padesátých let v Praze a v několika krajských městech: Divadlo Spejbla a Hurvínka v Praze, Ústřední loutkové divadlo v Praze, Loutkové divadlo Radost v Brně, Naivní divadlo v Liberci, Středočeské loutkové divadlo v Kladně, Divadlo dětí v Plzni, Krajské divadlo loutek v Ostravě, Východočeské loutkové divadlo v Hradci Králové a soubor pražské Katedry loutkářství DAMU – Loutka.[221]

Ti pozornější a otevřenější loutkáři zjišťovali, že se „československá loutkářská škola“, pokud lze o ní vůbec hovořit jako o jednoznačném a uceleném fenoménu, ocitla z důvodu dlouhodobého mezinárodního vyloučení během čtyřicátých a padesátých let nejen v izolaci, ale také se z důvodu přísného ideologického vedení dramaturgie, režie i vizuálního ztvárnění jevila ve světovém kontextu jako zakonzervovaná na překonaných principech a zaostávající. Okolní země, které vlastně před válkou téměř žádnou loutkářskou tradici, ve srovnání s tradicí českou, neměly (Polsko, Maďarsko, Rumunsko a další), zaznamenávaly svou celkovou progresivností podstatně větší úspěchy a ovládaly tehdejší středoevropské loutkářské festivaly.

220 Více viz JIRÁSEK, Pavel. Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum. In: KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 26–27.

221 Více viz BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha, Divadelní ústav, 1973.

Zakladatel a ředitel Krajské loutkové scény v Liberci Jiří Filipi to na prahu šedesátých let po osobních zkušenostech hned na několika významných festivalech vyjádřil takto:

„*Svízelněji pro nás vyhlíží srovnání v použití fantazie v režii i lehkosti provedení, souvisejícím s hereckým a technickým profesionalismem v dobrém slova smyslu. V tomto punktě se musíme hodně učit a dohánět i ve vytváření příznivých podmínek. Zaměřovat úsilí tvůrců k dokonalému účinu na diváka jevištním vyslovením myšlenky; nám tady však někdy chybí odvaha ve volbě prostředků. […] Myslím, že i v loutkářství probíhá snaha, objevující se zákonitě ve všech druzích umění – a to vyjádření soudobého životního stylu a názoru. […] Veškerá umění spějí k hutnosti, střídmosti, jednoduchosti a zkratkovitosti.*“[222]

Během otevřenějších šedesátých let se pak snažilo československé divadelní loutkářství úroveň evropského vývoje dohánět nejen narůstajícím počtem mezinárodních konfrontací, ale i děním v prostředí českých loutkářských soutěží a přehlídek. Už od roku 1951, kdy bylo ustaveno Ústředí lidové tvořivosti, později Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, po celé republice probíhaly národní, později od roku 1959 celonárodní, přehlídky amatérských loutkářských souborů v rámci Soutěží tvořivosti mládeže (STM).[223] Přehlídkou vítězných souborů lidové umělecké tvořivosti či ústředím kolem STM v oblasti tvorby s loutkami se stala každoročně pořádaná Loutkářská Chrudim.[224] Od počátku festival zval zahraniční loutkářské hosty a už během padesátých let zde bylo svými delegáty zastoupeno dvacet zemí, mnohdy se skutečnými světovými odborníky, např. v roce 1961 to byli britští Jan Bussell, Ann Hogarth a indická předsedkyně UNIMA Meher Rustom Contractor.[225] Během šedesátých let pak proběhly úspěšné pokusy také o zorganizování mezinárodního festivalu loutkářů amatérů a přehlídek profesionálních loutkových divadel, které později, od konce šedesátých let, směřovaly k organizaci Skupovy Plzně, která se nakonec ustavila jako soutěžní bilanční přehlídka českého profesionálního loutkářství.

Na konci šedesátých let se tedy během X. kongresu UNIMA konaného u nás pokoušela ČSSR představit znovu jako země rozvinuté divadelní loutkářské kultury, a to jak profesionální, tak i ochotnické neboli tehdy označované jako amatérské.[226] Sjezd totiž probíhal zároveň s XVIII. Loutkářskou Chrudimí, II. mezinárodním festivalem loutkářů amatérů a III. přehlídkou profesionálních loutkových divadel, takže reprezentace byla téměř úplná.[227] V oblasti loutkářské divadelní scénografie se pak Československo ve stejnou dobu reprezentovalo výstavou *Loutky z celého světa* ve Výstavní síni ÚLUV, kam se přihlásilo více než šedesát zahraničních a jedenáct československých divadel a dále výstavou Česká loutkářská tvorba s přehlednou historickou expozicí organizovanou Divadelním oddělením Národního muzea v Praze.[228]

222 HALÍK, Jindřich. Hovoříme s Jiřím Filipim o zkušenostech z mezinárodních festivalů. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 1, s. 3.

223 Více viz PROVAZNÍK, Jaroslav. *Děti a loutky. Chrudimské kapitoly moderního dětského divadla*. Praha, AMU, 2008.

224 Více viz RICHTER, Luděk. *50 loutkářských Chrudimí*. Praha, Dobré divadlo dětem a IPOS, 2001. KOLÁR, Erik: 10x Loutkářská Chrudim. In: *10 let Loutkářských Chrudimí*. Havlíčkův Brod, Krajské nakladatelství, 1961.

225 Více viz VODIČKOVÁ, E. J. Bussell, A. Hogarth a M. R. Contractor o X. loutkářské Chrudimi. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 8, s. 184–185.

226 Více viz KOLEKTIV. X. kongres UNIMA. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 8–9, s. 147–151.

227 Více viz LANGÁŠEK, Miroslav, HRNČÍŘ, Bořek. XVIII. LCH – II. mezinárodní festival loutkářů amatérů. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 8–9, s. 152–52. ČESAL, Miroslav. III. přehlídka profesionálních loutkových divadel. Zmezinárodněný festival. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 8–9, s. 159–162.

228 Více viz CINYBULK, Vojtěch. Loutky z celého světa. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 8–9, s. 169–170. Též LANDER, Richard. Procházka výstavami. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 8–9, s. 170–171.

45 Pohádka z kufru. Režie Miroslav Vildman, výtvarník František Vítek. VLD DRAK 1965. Československý loutkář 15, 1965, č. 3, s. 53.



Na rozdíl od konzervativnějšího divadelního loutkářství měl film loutkové animace na počátku šedesátých let možnost navazovat na skvělé mezinárodní úspěchy předchozího desetiletí. Stal se doslova výkladní skříní tehdejšího režimu, který si jeho vynikající dramaturgické výsledky humánní animované kinematografie jako celku na jedné straně až nespravedlivě přisvojoval, na straně druhé film animovaný, a tedy také film loutkové animace mimořádně štědře ekonomicky podporoval.

Období šedesátých let v oblasti loutkového animovaného filmu téměř splývá s periodizací navrženou historikem výtvarného vývoje animovaného filmu Jana Poše. Ten tuto dobu charakterizuje jako tzv. třetí etapu 1958–1973, která po době rezignace na podstatnější výboje ve vyprávění vizuálními prostředky a přiklonění se k pouhé ilustraci textových předloh přinesla „*tematické zpestření, nové výtvarné cesty a individuality, nové světové úspěchy*“.[229] Tak jako i v jiných druzích umění, také u loutkové animace nemůžeme hovořit o tom, že by během šedesátých let měla jednotný a společný profil. Naopak. Rozšiřování obsahů a forem je zde průvodním jevem vpádu nových stylů a poetik. To bylo doprovázeno žánrovým rozvrstvením tvorby, experimenty ve výtvarném pojetí filmů, příchodem nové generace výtvarníků a značným rozšířením produkce o animované seriály, které tehdy dosáhly umělecky pozoruhodných výsledků.[230] Tyto seriály byly určeny především už pro Československou televizi,

229 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990, s. 42.

230 Tamtéž, s. 72.



46 Loutka Kačenky a loutkoherečka Naděžda Munzarová, 1960. Archiv Pavla Jiráska.

která o ně projevovala značný zájem, nedisponovala však svými vlastními výrobními kapacitami k jejich produkci. Vedle plnění těchto objednávek však narůstal ve studiích Krátkého filmu i počet prvotně uměleckých filmových projektů, jimiž se především v těchto letech zformovala nekonformní a originální výtvarná podoba české animované tvorby.

Každopádně šlo o dobu, kdy v loutkovém filmu stále velmi významně působila ještě klasická zakladatelská generace (Jiří Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová), přičemž se autorsky začala prosazovat generace jejich mladších spolupracovníků (Břetislav Pojar, Stanislav Látal, Jan Karpaš, Josef Kluge) a zároveň i přicházející nejmladší generace vyškolená v ateliérech VŠUP a DAMU (Miroslav Štěpánek, Jan Švankmajer, Dagmar Berková, Jaromír Gál, Václav Mergl a další), ale také umělci přicházející k loutkové animaci ze zcela jiných oblastí (František Braun, Jaroslav Zahradník).[231] Rozšíření autorského zázemí bylo vyvoláno celkově v animovaném filmu násobným nárůstem výroby nejen pro tuzemskou objednávku, ale také pro cizinu. Na konci padesátých let a na počátku let šedesátých to byla například spolupráce s francouzským Jeanem Effelem na filmovém „muzikálu“ *Stvoření světa* nebo spolupráce s americkým Genem Deitchem, který u nás natočil desítky animovaných filmů.[232]

Filmy loutkové animace vznikaly v několika studiích Krátkého filmu. V Praze nejprve v legendárním Studiu Jiřího Trnky v bývalém pražském jezuitském konviktu, od konce padesátých let také v druhém studiu v Čiklově ulici v Nuslích, kde zprvu nalezla útočiště skupina Trnkových animátorů, kteří se jako tvůrci umělecky osamostatnili.[233] Zlínské studio bylo profilováno především vizemi a tvorbou Hermíny Týrlové, Karla Zemana a jejich spolupracovníků, v šedesátých letech zejména vynikajícího kameramana Antonína Horáka.

Ačkoliv český animovaný film získával závažná ocenění už od konce čtyřicátých let na mnoha evropských i světových festivalech, včetně Festival de Cannes či Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia a loutkové filmy byly vyhledávány i na domácím Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary, byla pociťována potřeba filmové platformy věnované speciálně dětem a mládeži. První ročník Zlín film festivalu založeného v roce 1961 především také v souvislosti s animovanou tvorbou zlínských filmových umělců přinesl jedinečné filmové zaměření svého druhu na světě.[234] Šlo o prezentaci současného světového filmu pro děti a mládež v České republice a jeho konfrontaci s tuzemskou filmovou tvorbou pro mladé publikum.

231 Více viz POŠ, Jan. *Český animovaný film 1934–1994*. Praha, Ministerstvo kultury ČR a Krátký film a. s. Praha a Ateliéry Zlín a. s., 1994.

232 Více viz LENBURG, Jeff. *Who’s Who in Animated Cartoons: an International Guide to Film & Television’s Award-winning and Legendary Animators* (Illustrated ed.). New York, Applause Theatre & Cinema Books, s. 62–64.

233 Více viz KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha, Animation People, 2010.

234 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. Loutkový film v Gottwaldově. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 3, s. 56–57. Též HOFMAN, Ota. Bude vás zajímat. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 3, s. 62–63.



47 Martin Zvonek, Zvonkohrátky, ČST 1969. Československý loutkář 19, 1969, č. 6, obálka.

Avšak médiem, které během šedesátých let zažívalo skutečně zásadní rozvoj, byla televize.

Ještě na počátku roku 1960 Československá televize vysílala denně zpravidla od 16 do 22 hodin, přičemž vždy od 18 hodin byla půl hodina až hodina vyhrazena vysílání pro děti či mládež. V pondělí šlo o vysílání pro starší děti, v úterý to mohlo být např. *Okénko do přírody* či vystoupení Josefa Pehra, ale třeba i přenos z loutkového divadla. Ve středu od 16 hodin to bylo vysílání pro nejmenší děti či přímo pro mateřské školy, nejčastěji se Štěpánkou Haničincovou, s Pavlínou Filipovskou, Milošem Nesvadbou, Josefem Pehrem a často i loutkami, ve čtvrtek opět vysílání pro starší děti, v pátek mnohdy přenos z loutkového divadla, v sobotu od 18 hodin také vysílání pro děti zpravidla s dětským filmem nebo publicistická *Vlaštovka* či pohádkové Štěpáncliny korálky a konečně v neděli od 10 hodin pohádkové pásmo pro děti. Programová náplň těchto vysílacích časů byla vcelku pochopitelně po mnoho let značně volná a dramaturgicky svobodná, ale zároveň to byla jedinečná situace, kdy byla v běžných pracovních dnech až třetina doby vysílání věnována dětem a mládeži.

Nárůst televizní výroby během šedesátých let může ilustrovat pohled do programové nabídky o deset let později, na konci roku 1969, kdy ještě stále vysílal jen jediný program, ale kromě pondělí Československá televize vysílala denně už od 9 až do 22 či 23 hodin. Co se týče dětského diváka, šlo ve středu o prakticky celé dopoledne naplněné vysíláním pro školy, ve čtvrtek ráno vysílání pro mateřské školy, v pátek kolem 17 hodin to byla dramatická tvorba pro starší děti, v sobotu v 10 hodin pásmo *Z pohádky do pohádky*, v 18 hodin pak vzdělávací *Vlaštovka* a v neděli pásmo *Pohádkové dívánky*. Je potřeba uvést, že tvorba pro děti a mládež mimo vzdělávací, publicistické a dokumentární pořady už během šedesátých let co do objemu nijak zvlášť nenarůstala. Přesto, jak bývalý náměstek generálního ředitele Československé televize v Praze v šedesátých letech a židovský intelektuál Valter Feldstein ve své knize *Televize včera, dnes, zítra* jako zastánce kladného vlivu televizního vysílání na děti potvrzuje, vysílání pro děti u nás tehdy patřilo „*svým podílem na celkovém programu mezi nejrozsáhlejší a žánrově nejbohatší v celé Evropě*“.[235]

Tehdy bylo rozdělováno na vysílání pro nejmenší, vysílání pro starší děti a vysílání pro dospívající mládež. Vysílání pro nejmenší bylo určeno pro děti předškolního věku a pro žáky prvních tříd základních škol. Pořady a pásma pro mateřské školy, *Kouzelná klubka*, Štěpáncliny korálky a další, pracovaly „*hlavně uměleckými prostředky, zejména formou pohádek, a to loutkových, kreslených, vyprávěných i hraných, živým vysíláním i s využitím filmu*“.[236]

Pořady pro starší děti s postupným příklonem k publicistice médium loutky ani jiné animační principy již zpravidla nevyužívaly s výjimkou dramatické tvorby, tedy divadelních přenosů, záznamů, ale i původních inscenací, které naopak loutku využívaly poměrně často.

Jak se ukázalo během varšavského VIII. kongresu UNIMA v roce 1962, který probíhal současně s mezinárodní konferencí „Loutkové divadlo a jeho spojitost s jinými oblastmi umění“,[237] televizní loutkářská tvorba byla na rozdíl od divadelní plně v evropském kontextu, přičemž nejen v kvalitě, ale i v objemu vysílání zaujímala přední místo. Loutka už během padesátých let pronikla prakticky do všech televizních formátů vzdělávacích, zábavných i uměleckých. Stala se nezbytným průvodcem v pásmech pro nejmenší děti, objevila se v publicistické a dokumentární tvorbě, zábavných revuích, a především v původních inscenacích a seriálech s uměleckými ambicemi.

235 FELDSTEIN, Valter. *Televize včera, dnes, zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání: k 10. výročí vzniku Čs. televize*. Praha, Orbis, 1964, s. 192.

236 Tamtéž, s. 193.

237 Více viz KOLÁR, Erik. VIII. kongres UNIMA. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 180–181.

Jedinou skutečně původní formátovou novinkou Československé televize pro děti, nicméně novinkou zásadního významu, byl od roku 1965 vysílaný *Večerníček*. Jeho předchůdcem se stalo nevyhraněné *Stříbrné zrcátko*, pořad pro děti na dobrou noc s krátkou stopáží, vysílaný v neděli v podvečer, ve kterém zpočátku zpravidla hlasatelka s loutkou vyprávěla dětem pohádku. Předobrazem tohoto pořadu byl pořad Československého rozhlasu, v němž pohádkový skřítek *Hajaja* vybíral pravidelně každý večer dětem krátkou čtenou pohádku na dobrou noc.[238] Když na začátku roku 1965 nepříliš úspěšné *Stříbrné zrcátko* nahradil *Večerníček*, měl před sebou významnou budoucnost. Nejenže pokračoval v započaté tradici večerních pohádek na dobrou noc, ale televizní diváci si ho oblíbili natolik, že je pravidelně vysílán až do dnešní doby.

Formálně vycházely první *Večerníčky* ze zkušeností získaných v předešlých pořadech pro děti. Několik let šlo o *Večerníčky* vyprávěné osobou ve studiu a ilustrované nejrůznějšími výtvarnými či loutkovými žánry a technologiemi. Nejčastěji se používaly různé loutky, ploškové animace či kreslené obrázky. Zanedlouho však začaly vznikat první animované a loutkové cykly, které nejenže dodefinovaly výtvarný televizní loutkářský a animační jazyk, ale zároveň docílily umělecky významných úspěchů.

Jak ukazují všechny tyto příklady, téměř po celá šedesátá léta loutka zaujímala jednak z ekonomické a výrobní nutnosti, jednak z důvodu opravdové divácké oblíbenosti a komunikativnosti v mnoha dětských televizních pořadech primární místo a těšila se značnému ohlasu. V pražském studiu dramaturgicky i výrobně spadaly pořady s loutkami pod redakce Vysílání pro mateřské školy a Vysílání dětem (později Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež), které na počátku šedesátých let už disponovaly zkušenou, mnohdy mistrovskou Loutkářskou skupinou ČST a skupinou dramaturgů a autorů, mezi něž patřili zejména Jarmila Turnovská, Anna Jurásková, Vladimír Kovářík, Alexandr Zapletal, Květa Kuršová, Libuše Koutná, Renata Mázelová, Svatava Rumlová, Ludvík Ráža, Štěpánka Haničincová, Eva Povondrová, Miloslav Zelenka, Josef Starec, Jaroslav Vidlař a řada dalších. Šéfdramaturgyně Vysílání pro děti ČST Jarmila Turnovská se pokoušela klást důraz na kvalitu loutkových inscenací, pro které byl přijat a specializován dramaturg i produkční pracovník, aby „*se mohlo počítat s pravidelným zařazováním těchto inscenací*“.[239] S loutkovými pořady se hlásila později také nově vzniklá televizní studia z Ostravy a ze Slovenska a zejména dětská redakce brněnského studia s dramaturgyní Věrou Mikuláškovou a režisérem Josefem Kalábem.[240]

Od druhé poloviny padesátých let minulého století vliv televize nejen na děti, ale i na celou společnost neustále rostl. Šedesátá léta navíc znamenala uvolnění tuhých poměrů i v televizní produkci, nakonec nejen pro dospělé, ale i pro děti. To se projevilo novými tématy, ale také vpádem zcela nových výtvarných a scénografických postupů snímků s loutkami.

238 Více viz HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež*. Diplomová práce, Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2010, s. 10–11.

239 TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 125.

240 Více viz MALÝ, Petr. *45 let brněnského studia České televize*. Diplomová práce. Brno, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006. Též HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012.

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v šedesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii

„Myslím, že i jen letmá prohlídka exponátů dokládá důležitý vývojový rys dnešního loutkářství. Zdá se mi, že se počínají stírat rozdíly mezi národním charakterem loutek. Lze snad bez nadsázky říci, že se výtvarná stránka loutkového divadla počíná internacionalizovat. […] Řekl bych, že výrazněji, než národní charakter počínají – a dokonce ve světovém měřítku – působit na výtvarnou stránku loutkového divadla vlivy jiné, zákonitě dobové, přejímané úmyslně nebo jen podvědomě z jiných oblastí výtvarné tvorby.“

CINYBULK, Vojtěch. Loutky z celého světa. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 8–9, s. 169.

V první polovině šedesátých let bylo ještě pouto mezi televizním a divadelním loutkářstvím značně pevné. Tehdejší československé divadelní loutkářství, ze kterého koneckonců loutkářství televizní vzešlo, bylo stále na konci padesátých let ovládáno socialistickorealistickým stylem „malíkovské“ generace scénografů. Jejich výtvarný styl obezřetně popisuje loutkářský režisér Jiří Jaroš na konci šedesátých let ještě jako „*harmonický, zušlechťující, bez deformací, zdravý–realistický. […] Základním výrazem je člověk realisticky převedený do loutkové podoby. Tento výtvarný styl ve svém celku odpovídal ostatním složkám, jimž vládla literární předloha, a odpovídal také společenské a estetické formě. […] Styl se stal svým způsobem klasickým.*“[241]

Ale zároveň byl nucen vzápětí pod dojmem překotného vývoje šedesátých let dodat:

„*Brzy se objevily ovšem i slabiny a chyby tohoto způsobu. Z určité dokonalosti a uhlazenosti vycházel chlad a nuda. Jako by loutkové divadlo v oblasti dětského světa bylo spořádanou řadou školních lavic, pod dozorem poučujícího kantora a pod dohledem veřejnosti, a ne dětskou hrou na život. I témata her ukazovala divákům ke hvězdám, ale zapomínala, že mají ještě své starosti a radosti na zemi, že jim je stále bližší fantazie pozemská než vesmírná. […] Přílišná závislost na textu hry vedla loutku k psychologizování, které jí nesvědčí; akce, pohyb, vzruch ustoupily někam do pozadí. Začala vadit malá proměnnost tohoto stylu a tvůrci sami se stěží probojovávali k novým formám. Rozvířily se úvahy a diskuze o specifice loutkářství – o loutkovosti. Narůstal odpor dosavadnímu poměru herce a loutky a vůbec proti ‚klasické‘ podobě loutkového představení.*“[242]

Klasický a akademický řád javajek se jak z důvodů omezené i v podstatě vyčerpané poetiky, tak i z důvodu technologických limitů, dovolujících jen úzkou akční rovinu pohybu na jevišti, začal náhle na počátku šedesátých let rozpadat. Heslem nové přicházejí loutkářské generace se jejich slovy nakonec stalo „*zdivadelnění, zloutkovění, antiiluzívnost a výrazná individualita*“.[243]

K prvním impulsům a vpádům nových uměleckých postupů do oblasti divadelního loutkářství došlo už na přelomu padesátých a šedesátých let v souvislosti se zkušenostmi z výstavy EXPO 58. Byly to dvě základní tendence, které posouvaly scénografické postupy k tvořivosti a fantazii – všeobecně nazývané jako „ekranizace a černé divadlo“, které ve své době značně rozšířily i sám pojem loutkového divadla. Černé divadlo využívalo principu

241 SOKOL, František, JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha, Divadelní ústav, 1969, s. 20–21.

242 Tamtéž.

243 Více viz MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987.

temného kabinetu, kdy na temném pozadí jeviště černě odění herci–vodiči nejsou vidět, zatímco rekvizity, předměty a objekty, osvětlené klasickými, později ultrafialovými zdroji záření, byly pro diváka schopny samostatného pohybu, a tedy i vlastního osobitého života. Denisa Kirschnerová tvrdí, že poprvé v českých poměrech použili trikový efekt „černého sametu“ členové loutkářské skupiny SALAMANDR v rámci Divadla S + H už v roce 1953.[244] Pravděpodobnější bude ale inspirace jejich téměř měsíčním pařížským hostováním v roce 1955,[245] během něhož se soubor setkal s produkcemi francouzského avantgardního umělce George Lafaillea. Odtud se černé divadlo především zásluhou souboru Jiřího Srnce, se kterým ho zakládali v Divadle Na zábradlí v roce 1959 také loutkář Josef Lamka[246] a jeho žena Hana Lamková, rozšiřovalo dál a obohaceno o nové technologické divadelní postupy se rychle etablovalo jako významný československý divadelní fenomén i ve světovém kontextu.[247] Manželé Lamkovi posléze od počátku šedesátých let pravidelně spolupracovali s Československou televizí a přenášeli tak obratem tyto nové divadelní scénografické postupy také na televizní obrazovku.

Procesem ekranizace loutkářské scénografie můžeme nazvat přenesení prvků Laterny Magiky s projekcemi na několik promítacích pláten ve vztahu k herecké akci na jevišti z velkého divadla do prostředí loutek. Poprvé užili těchto principů režiséři Josef Kaláb v brněnském Divadle Radost v inscenaci rukopisné novinky Miroslava Zelenky *Strejček Strach*[248] a Zdeněk Havlíček v Krajském divadle loutek v Ostravě ve třech aktovkách Milana Pavlíka už v roce 1960.[249] O několik let později, v roce 1962, došlo v Ostravě k využití těchto principů do té míry, že byla zásadně přehodnocena technologie jeviště pro klasický typ loutky. Václav Kábrt, výtvarník Krajského divadla loutek v Ostravě,[250] spojil v inscenaci *Krása nevídaná* Jevgenije Speranského inspiraci středověkým deskovým malířstvím s principy ekranu i černého divadla a přišel s možností „*nových obrazových a prostorových kompozic v celém rámu jeviště*“.[251] Teoretička české loutkářské scénografie sedmdesátých a osmdesátých let Sylva Marešová potvrzuje zásadní význam takového otevření scény:

„*Schodišťové rozvržení černě vykrytého jevištního prostoru umožnilo v této inscenaci loutkám šíři pohybu do hloubky i výšky, a vlastně pro ně otevřelo jeviště – jednu z cest do mnoha možností, kterou v následujícím období, do vrcholu šedesátých let, využívaly inscenace režisérů Jaroše, Středy a ostatních do detailních možností a kombinací. Otevřela se tak dvojí cesta: možnost bohatší technologie loutek a jejich prostorový pohyb a kompozice. […] V první polovině šedesátých let se odehrávala na loutkovém jevišti proměna scény, a tím i scénografie, od popisu k fantazii, od plošného obrazu k postupnému prostorovému působení, od tradiční loutky k novým systémům a způsobům.*“[252]

Ve smyslu návratu k principu hravosti, rafinované naivnosti (mnohdy vycházející z dětské kresby), lidovosti, návratem ke kořenům divadelnosti obohacoval loutkové divadlo jiným způsobem ve stejné době výtvarník a režisér Jan Schmid v Naivním divadle v Liberci.[253]

244 Více viz KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek …na nitkách osudu*. Brno, C press, 2010, s. 32.

245 Více viz MALÍK, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha, Orbis, 1965, přehled E.

246 Josef Lamka působil v letech 1955–1961 také jako scénograf Divadla S + H.

247 Více viz LANGÁŠEK, Miroslav. Černé divadlo v Moskvě i doma. *Československý loutkář* 10, 1960, č. 9, s. 195.

248 Více viz BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století*. Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 19–21.

249 Více viz JAROŠ, Jiří. LATERNA MAGIKA v loutkovém divadle. *Československý loutkář* 10, 1960, č. 4, s. 80.

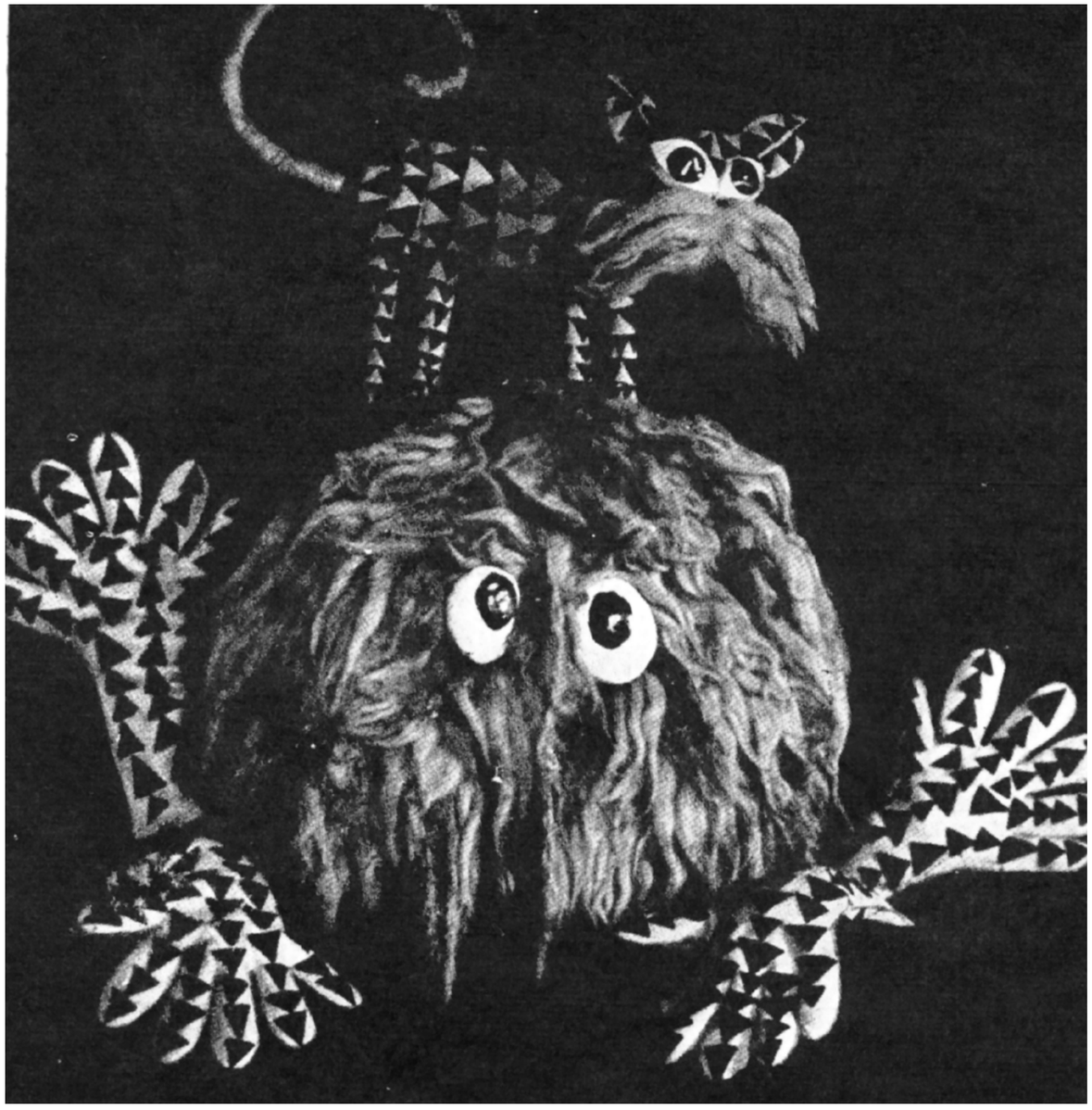
250 Více viz BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha, Divadelní ústav, 1973, s. 103–110.

251 SOKOL, František, JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha, Divadelní ústav, 1969, s. 24.

252 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 4–5.

253 Více viz BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha, Divadelní ústav, 1973, s. 35–44.

48 Poklad baby Mračenice. Československá loutková divadla, 1949–1969. Zdeněk bezděk, Praha, DÚ 1973, s. 38.



Scénografický prostor nekonstruoval, nýbrž spíše uvolňoval rozkladem ustálených divadelních forem a zabydloval ho nejrůznějšími typy loutek.[254] Sylva Marešová dodává, že: „*Folklórní prvky, rustikálnost, deformovaná struktura i tvar, syrová barevnost, dávají nové a netušené možnosti hry. Tento přístup se nejprve prosazoval u Schmidta [sic] – výtvarníka, aby v jeho režiích, počínaje Pokladem baby Mračenice, otevřel jeviště v široké*

254 Více viz SOKOL, František, JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha, Divadelní ústav, 1969, s. 24.

kombinaci různých typů loutek a herců doslova nespoutané hře. […] Schmidt [sic] uvedl na jeviště podstatný a důležitý faktor: masku jako lidový i umělý prvek, jako přechod mezi loutkou a živým hercem.“[255]

Konečně třetí osobností, která změnila českou loutkářskou divadelní scénografii tím, že vrátila českému loutkovému divadlu po mnohaleté odmlce klasickou řezanou marionetu, byl výtvarník František Vítek.[256] Původně vyškolený řezbář po zkušenostech v brněnském Divadle Radost připravil v roce 1964 ve Východočeském loutkovém divadle Hradec Králové (později Drak) s režisérem Miroslavem Vildmanem inscenaci hry Jana Vladislava *Pohádka z kufru*. Jak vzpomíná Pavel Kalfus:

„*Tato jednoduchá milá nezávazná klaunerie se stala odrazovým prknem pro pocit svobodného vyjadřování na institucionálním jevišti. Svobodné jednání v inscenačním procesu se tu projevilo ve všech složkách. Moderní nadhled v jisté laskavé travestii byl mimo jiné postaven na inscenačním řešení scénografického partu. Nevím, do jaké míry promyšleně, nebo náhodou, nabídl režisér scénografovi názor vyjádřit se svou prací v klasice divadelního řezbářského řemesla – marionetami na drátě.*“ [257]

Inscenace znamenala postupný a povšechný návrat českých loutkových divadel k řezbované dřevěné loutce a impuls k postupnému vývoji tzv. syntetického loutkářství s hercem přiznaným na jevišti vedle této loutky.[258] Podle Pavla Kalfuse tím František Vítek zahájil cestu nového českého loutkového divadla, jež do značné míry nikdy nepřestalo používat dosažené fenomény, které mají ještě stále obecnou platnost: laskavou travestii, odkrytou animaci, dvojjedinost herce s loutkou.[259]

Konečně podstatu posunu v chápání role divadelní loutkové scénografie mezi padesátými a šedesátými lety vyjádřil v roce 1964 v rozhovoru s Jindřichem Halíkem teoretik Miroslav Česal:

„*V prapodstatě jde o rozdíl kulturní politiky tehdy a dnes. Tehdy byl propagován jeden typ realismu, jeden typ umělecké tvorby, který byl oficiální a jedině možný. Všechno ostatní mělo příhanu formalismus. Dneska je dán průchod tvůrčí individualitě. […] Jeden podstatný rys současné scénografie je snad v tom, že zatímco dříve byla snaha vytvořit na jevišti iluzi skutečnosti, dnes jde o to, vytvořit na jevišti skutečnost divadelní; aby jevištní obraz nevytvářel iluzi reality, ale aby vyvolával emotivní dojem z ní.*“[260]

Samozřejmě, že tyto tendence souzněly s vývojem televizního loutkářského jazyka šedesátých let, neboť tehdy mladé a dravé médium teprve definovalo nejen své produkční možnosti, ale zejména svůj původní výtvarný jazyk, a právě postupy černého divadla a ekranizace byly svým způsobem pro vysílání na tehdejším televizním „stínítku“ neboli obrazovce čili vlastně i ekranu domovské. Také s neiluzivní konfrontací živého herce a malé loutky v jednom prostředí měla televize značné zkušenosti, a nakonec mělo v oblasti filmu dojít i k přehodnocení vztahu k tradiční lidové marionetě.

255 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 5.

256 Více viz SOKOL, František, JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha, Divadelní ústav, 1969, s. 23.

257 KALFUS, Pavel. Kdo to je, ten František Vítek? *Loutkář* 59, 2009, č. 5, s. 209–213.

258 Více viz MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 5–6.

259 KALFUS, Pavel. Kdo to je, ten František Vítek? *Loutkář* 59, 2009, č. 5, s. 209–213.

260 HALÍK, Jindřich. Hovoříme o loutkářské scénografii s doc. Richardem Landrem, Zdeňkem Juřenou, Janem Schmidtem a Dr. Miroslavem Česalem. *Československý loutkář* 14, 1964, č. 1, s. 6–7.

Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v šedesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii

Po celá šedesátá léta byl výtvarný jazyk českých televizních loutkářských pořadů ještě značně ovlivňován výtvarným vývojem loutkového divadla a zároveň i loutkové animace, přičemž obě oblasti v televizním prostředí působily svou iniciací odlišně a osobitě. Bylo to dáno především dlouhodobou koexistencí všech těchto médií vedle sebe na stejné obrazovce, protože základním formálním televizním tvarem vysílání pro děti v průběhu šedesátých let zůstávalo tzv. pásmo. Zpravidla byla taková hodina určená pro menší či větší děti vybudována na výkonu moderátorky, která v živém přenosu komunikovala s loutkou (maňáskem či marionetou) zastupující dětského diváka. Této loutce a samozřejmě zároveň dětem mohla vyprávět pohádku, skrze loutkově oživené předměty, loutkové divadlo ve studiu, jednoduše kreslený či ploškovou animací traktovaný příběh.

Nebo působila pouze jako průvodkyně, která uváděla televizní divadelní loutkářský přenos nebo záznam či některý z animovaných loutkových filmů z produkce zpravidla českých, později výjimečně i zahraničních animačních studií. Mezi zahraničními loutkovými filmy to byla zpočátku jen produkce studií socialistických zemí, ponejvíce samozřejmě ze SSSR, teprve po přelomu druhé poloviny šedesátých let mohly české děti vidět také loutkový animovaný seriál švédských tvůrců Alvara Ericssona a Karlssona Gunnara Patrik a Putrik (Patrik och Patrik, 1967) či mnohadílný seriál francouzského Guye Piéraulda Klaun Kiri (Kiri le Clown, 1968). České animované loutkové distribuční filmy byly v televizi vysílány poměrně často, dokonce v letech 1967–1968 je představoval v ucelených autorských medailonech v cyklu Hofmanovy povídky dramaturg Ota Hofman (Břetislav Pojar, Zdeněk Miler, Václav Bedřich, Jiří Brdečka, Jan Karpaš, Zdeněk Smetana, František Vystrčil). Televizní tvůrci tak byli automaticky a přirozeně konfrontováni s vývojem výtvarného jazyka všech těchto druhů loutkářství a mnohé z novátorských impulsů pak mohli obratem převádět i do tehdejší televizní praxe.

Podobně jako loutkové divadlo byla také filmová loutková animace poznamenána během šedesátých let značným rozvětvením tematickým, ale zároveň radikální změnou formálních postupů výtvarných, což se projevilo přílivem inovativních stylů a poetik. Jak uvádí Jan Poš: „*V různých obměnách charakterizují tato léta čtyři faktory. Myšlenkové a žánrové obohacení tvorby, důraz na její výtvarnou hodnotu, noví výtvarníci a značné rozšíření produkce o animované seriály, které tehdy dosáhly umělecky pozoruhodných výsledků.*“[261]

Po celá šedesátá léta zde vedle přicházejících generací ještě mimořádně působila i vlivná zakladatelská generace českého animovaného filmu, zejména Jiří Trnka a Hermína Týrlová. U Jiřího Trnky se jednalo hlavně o dva významné projekty: *Kybernetickou babičku* (1962), kde narativně i vizuálně rozvíjel vizi obav z budoucnosti robotických strojů, a film *Ruka* (1965), temnou bajku o bezmocném harlekýnovi a všemocné ruce jako obecném podobenství totality. Hermína Týrlová naopak vstoupila do šedesátých let filmy s experimenty animací reálných předmětů (*Dvě klubíčka*, 1962) nebo animačních loutek z netradičních materiálů (*Vlněná pohádka*, 1964). Tyto formální výtvarné

261 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990, s. 72.



49 Pohádka z kufru. Režie Miroslav Vildman, výtvarník František Vítek. VLD DRAK 1965. Československý loutkář 15, 1965, č. 12, obálka.

principy rozvíjela až do sedmdesátých let, kdy začala tvořit také seriály na objednávku Československé televize.

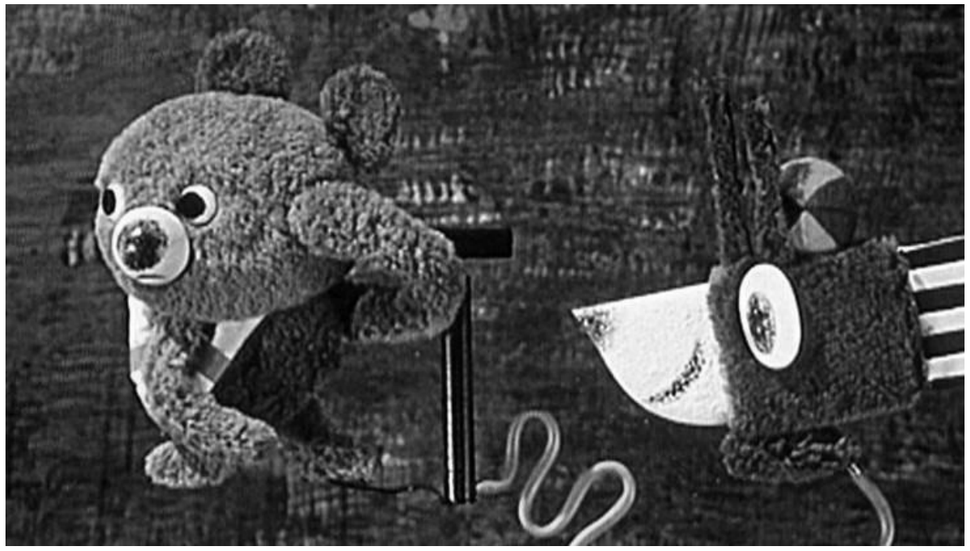
Vedle těchto mezinárodně etablovaných autorů se autorsky začala prosazovat generace jejich mladších spolupracovníků, zejména animátorů, mezi nimiž vynikli Stanislav Látal, Jan Karpaš, Josef Kluge a zejména Břetislav Pojar.[262] Ten po spolupráci s lapidárně stylizujícím Zdeňkem Seydlem začal natáčet s jednou z nejvýraznějších výtvarnických osobností tehdejší české animované scény Miroslavem Štěpánkem, s nímž vytvořil proslulý jedenáctidílný seriál *Pojďte pane, budeme si hrát* (1965–1966). Tento výrazný výtvarník v českých poměrech poprvé přišel se svébytnou technologií loutek, jejichž nový druh

262 Více viz BENEŠOVÁ, *Marie. Břetislav Pojar – Monografie jednoho z největších režisérů českého animovaného filmu.* Praha, Animation people, 2009.

50 Potkali se u Kolína. Režie Břetislav Pojar, výtvarník Miroslav Štěpánek. Krátký film 1965.

stylizace umožnil groteskní, nereálný typ pohybu hlavy a končetin i transformaci a převtělování loutek v předměty i fantastické tvary. Miroslav Štěpánek se později sám jako výtvarník i režisér svým filmem *C. k. střelnice* (1969), založeném na mechanickém pohybu terčů pouťových střelnic a stylizovaných loutek, přihlásil k odkazu staré české loutkářské kultury, kterou také pozoruhodně rozvíjel ve stejné době ve svých filmech s divadelní loutkou – *Rakvičkárna* (1968) a *Don Šajn* (1969) – filmový surrealista Jan Švankmajer. Tento filmový návrat k loutkářské tradici proběhl ve stejnou dobu a byl zcela sourodý se znovuobjevením klasické řezané marionety v divadelním prostředí.

Také mnozí další výtvarníci animovaného filmu z nejmladší generace vyškolené v ateliérech VŠUP a DAMU – Dagmar Berková, Jaromír Gál, Václav Mergl či umělci přicházející k loutkové animaci ze zcela jiných oblastí – František Braun, Jaroslav Zahradník – experimentovali jak s užitím nezvyklých materiálů, tak především zároveň s lyrickou i s expresivní stylizací, kte-



rá nejenže umocňovala dramaturgickou myšlenku, ale dokonce si vyžadovala i jistý druh akce či vyprávění. Počet uměleckých filmových projektů s poselstvím tlumočeným skrze zbytnělou výtvarnou složku loutkové animace se dokonce stal znakem doby, ve které se utvářela neopakovatelná a původní výtvarná podoba české animované tvorby. Ta samozřejmě nejen pracovala vynikajícím způsobem s divadelní loutkou, ale zároveň podstatně ovlivňovala i televizní loutkářskou poetiku.

51 Rakvičkárna, Jan Švankmajer, Krátký film 1967. Archiv KF.

Scénografické postupy černého divadla a Laterny Magiky v televizi

„Ačkoliv loutková televize takřka bezvýhradně čerpala při svém rozvoji ze zásob výrazových prostředků loutkového divadla, její vývoj ji od klasického loutkového divadla čím dál, tím více odvádí – a to jak v dramaturgii, tak především v inscenačních principech. Filmová skladba obrazu, čím dál častěji používání filmového záznamu nutí televizi nejen čerpat více ze zkušeností loutkového filmu, nýbrž hledat na těchto základech svou vlastní vývojovou cestu, určovanou specifikou obrazovky a specifikou vnímání televize, možnostmi kombinace technik a postupů.“

ZAPLETAL, Alexander. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 85.



Nové výtvarné postupy pronikaly na počátku šedesátých let do loutkářské televizní tvorby z divadla a filmu téměř bezprostředně. Nejdříve k tomu došlo v sotva založeném brněnském studiu Československé televize, kde na základě novátorské inscenace Jiřího Bártka *Signály z Karakatu* (1961) v Loutkovém divadle Radost vznikla inscenace televizní. Šlo o fantastickou hru ze současnosti s pohádkovým námětem, která v rámci tehdejší angažované dramaturgie spojovala dobové vědeckofantastické trendy, nadšení z letů do vesmíru s ideologickým požadavkem mravní výchovy socialistického člověka i vážným protiválečným tématem.[263]

V Kalábově divadelní inscenaci Bártkova textu tvůrci uplatnili řadu nových technologií, trendů a inscenačních postupů.[264] Skrze obrazovku technické televize šlo o užití filmových projekcí ve smyslu ekranizace, dále užití filmových projekcí na plátně a konečně i interakci loutek se stínem, neboť stín se zde stal aktivní dramatickou postavou spoluutvářenou projekcí, vytvořenou však estetickým principem stínového divadla.[265] Přestože technicky náročná inscenace s množstvím jevištních technologií a médií byla kritiky poměrně dobře přijata, byla jí vytýkána textová schematičnost, ve výtvarném pojetí pak stylová nejednotnost a částečná technická nedokonalost. Ta se měla projevit také v následné televizní inscenaci (1962), kde byly Kalábovy scénické nápady převedeny do filmu.[266]

Ve stejnojmenné filmové podobě inscenace, v níž skupinka chlapců prožívá neobvyklá dobrodružství v tajemné Černé věži na hoře Karakat, kde vládne Kryg Morten s nejmodernějšími technickými vymoženostmi, její režisér Josef Kaláb společně s Alexandrem Zapletalem upravil celou řadu původních divadelních prvků a vytvořili tak vlastně originální variantu díla.[267] Už samotný začátek inscenace se obrazově otevírá širokoúhlým pohledem na horizont města

263 Více viz BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století.* Bakalářská práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 22–23.

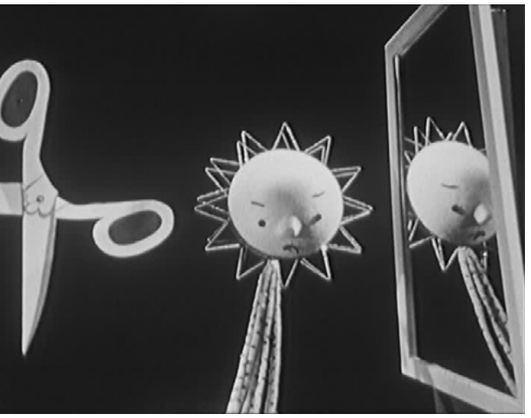
264 Více viz JAROŠ, Jiří. Astronautické téma v loutkové podobě. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 3, s. 52–53.

265 BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století.* Bakalářská práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 26.

266 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia* Československé televize (1961–1991). Brno, JAMU, 2012, s. 319–320.

267 Scénář Jiří Bártek, úprava Alexandr Zapletal, zvuk Jindřich Matušek a Blanka Šindelářová, střih Pavel Vantuch, kamera Jakub Nosek, Miroslav Ambro, Václav Myslivec, režie Josef Kaláb.

52 Večerníček Kluk a kometa, režie Ludvík Ráža, 1964. Archiv Pavla Jiráska.



Brna v ateliérové miniaturní stavbě, zasvícené do noční městské atmosféry, kterou projíždějí miniaturní modely tramvají. Kdesi za městem pak stojí neokonstruktivistická budova plná moderních technologií včetně radarů s malým tichým robotem Adámkem, sídlo ničitele Kryga Mortena. Chlapec dole ve městě, ponořený do četby fantastické literatury, se z večerních zpráv Československého rozhlasu dozvídá o zmizení jiného chlapce, a proto se následujícího dne společně s kamarády vydává oknem na pátrací výpravu. Všichni byli stylizováni výtvarnicí Jarmilou Majerovou jako javajkové loutky s výraznýma očima a provázkovitými textilními vlasy. Na hoře Karakat chytí démonický Kryg Morten hrdiny do pasti a donutí je k další výpravě na planetu Zenith pro tajemný wulkán, potřebný k výrobě ničivé zbraně. Antihrdina je výtvarně stylizován jako stínohra velkého živého herce na světelně měkkém pozadí s rastrem oken, přičemž stínové postavy i dalších vládců jsou exponovány v několika hloubkách ostrosti. S malými javajkami chlapců a robotka kontrastují nejen velcí stínoví herci, ale celá řada futuristických filmových prvků včetně startu kosmické rakety a jejich dvojprojekcí charakterizující dynamický pohyb vzhůru. Postkubisticky rozeklaná krajina planety Zenith je prostředím nejen pro chlapce ztvárněné tentokrát marionetami ve skafandrech, ale také pro militantní roboty a jejich vojenskou techniku v podobě modelů. Exprese výbuchu je vyjádřena rychlými nájezdy kamery, rozostřením či záběry přes lupu s deformacemi prostředí. Poté, co chlapci na válečné planetě objevují uneseného Slávka, se společně navracejí a společně s robotkem Adámkem se rozhodnou pro záchranu světa, což se jim podaří díky robotově sebeobětování.

Jak uvedli recenzenti, jediným kvalitativním posunem televizní inscenace oproti divadelnímu tvaru bylo nahrazení původních hračkových spoluhráčů hlavního hrdiny – míčku a gumového panáčka – opravdovými kluky. Kritizována byla především neobratnost loutky, např.:

„K dramatickému výrazu televizní loutky nedojdeme přes naturalistický popis (loutka čte časopis ‚Žena a móda', točí potenciometrem radiopřijímače a podobně), ani přes hračičkaření (elektrická dráha brněnské tramvaje). Tím vším byla zatížena tato televizní inscenace.“[268]

Přes to všechno, možná právě z důvodů využití tolika divadelních i filmových postupů, dnes můžeme toto dílo hodnotit jako na svou dobu nejen mimořádně progresivní, ale také umělecky zdařilé. Jak uvádí Marek Hlavica:

„…formální zpracování pořadu předznamenalo charakteristickou podobu brněnských dětských pořadů v šedesátých letech, které byly v naprosté většině loutkové, výtvarně promyšlené a nápadité, kreativně pracující s obrazovou i zvukovou složkou a poetickým smyslem vyprávějící jednoduché příběhy.“[269]

První hrou inscenovanou v pražském studiu Československé televize prostředky černého divadla byla realizace textu Miloslava Zelenky *Strašidlo, které se směje* v roce 1963. Režisérka Svatava Rumlová si k výtvarné spolupráci přizvala Josefa Lamku a Irenu Rendlovou, zakladatele černého divadla u nás, kteří připravili pro černé pozadí až graficky stylizované

268 STŘEDA, Jiří. Televizní glosář. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 2, s. 31.

269 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia* Československé televize (1961–1991). Brno, JAMU, 2012, s. 320.

látkové loutky z výrazných světlých materiálů (Strašidlo z docela obyčejné punčochy)[270]. Hra byla inscenována jako stylově čisté černé divadlo s kamerou preferující přirozený čelní pohled se změnami šířek záběrů.[271] Výtvarně mimořádně zdařile působily scény na střeše, poněkud nepřehledněji zkreslená perspektiva ulice s kašnou. Jako rušivý prvek byly hodnoceny filmové záběry, vložené do inscenace z amerického celovečerního westernu Johna Forda.

„Autor se snažil – stejně jako režisérka inscenace Svatava Rumlová – využít znalosti loutkové a televizní specifiky k zajímavé podívané. Loutkářská a televizní kouzla nemohla však zakrýt prázdná místa v dějové stavbě hry. Leckde právě proto ovládla obrazovku samoúčelnost (stačí snad jmenovat do nekonečna se opakující záběry z Fordova filmu Přepadení a tanec rybek).“[272]

S podobným názorem přišel ve své recenzi režisér Jiří Středa:

„Černá magie zcela zaujala režisérku *Sv. Rumlovou, a tak vedle jiných kombinovaných technik převládá ona efektní, vše umocňující technika černé na černém. Komplikace, které tato technika přináší zejména v citlivém nasvícení, byly kupodivu překonány. Svérázné herectví této techniky bylo v rukou loutkářské televizní skupiny a jejích pomocníků rovněž korunováno úspěchem. […] Škoda. Jako by všechna energie padla na zvládnutí černé techniky, která se v tak velkém inscenačním rozsahu na obrazovce objevuje poprvé.“*[273]

Dramaturgyně Jarmila Turnovská zhodnotila, že inscenace byla pro Československou televizi dobře naplněnou režijní příležitostí, ale že by jí spíše *„prospěla kombinace černého divadla s loutkou jakéhokoliv druhu. Výrazně by se odlišily lidské loutkové postavy v normálním prostředí a bytosti nadpřirozené – strašidla a jejich prostředí.“*[274]

Nejideálnější by však podle Turnovské pro ni bylo spojení černého divadla s živými dětmi – herci. Přesto tento pokus považovala za inscenaci skvěle využívající typicky televizní postupy.

Ještě zdařileji se k černému divadlu přihlásil v roce 1965 seriál prvních hraných pohádek uváděných už pod hlavičkou *Večerníčku* od neděle 2. ledna – *Kluk a kometa*.[275] Šlo o typický film kombinovaný, kdy všechny lidské protagonisty jednoduchými převleky ztvárnila známá herečka a moderátorka Štěpánka Haničincová pod režijním vedením Ludvíka Ráži. Talentovaný výtvarník Radek Pilař, který po návštěvě Paříže v roce 1963 získával zkušenosti v experimentálním i animovaném filmu, zvolil pro výtvarné vyjádření příběhu rozmazlené komety podle námětu Olgy Hejné a scénáře Anny Juráskové tehdy velmi moderní a žádanou formu černého divadla. Navrhl v téměř grafické animační stylizaci horizontální exteriéry městečka i interiéry moderního pokoje, ve kterých se pohybovala civilně, avšak zároveň stylizovaně kostýmovaná herečka představující nejrůznější profese společně s kometou vedenou herci černého divadla. Stylizované odlehčené světlé dekorace města v linkově kresebném stylu, baculatá hlava komety s ohonem, sytá černá barva pozadí a na ní přímým předním světlem modelované stylizované světlé rekvizity vedené členy Černého divadla Jiřího Srnce učinily z tohoto seriálu mimořádně vizuálně poetickou a působivou událost.

270 [lip]. Strašidlo z docela obyčejné punčochy. *Kulturní tvorba*, 1963, č. 4, s. 13.

271 Kameramani Ludvík Baran, Milan Dostál, Josef Veselý, hlavní kameraman František Němec.

272 [lip]. Strašidlo z docela obyčejné punčochy. *Kulturní tvorba*, 1963, č. 4, s. 13.

273 STŘEDA, Jiří. O strašidlu, strašení a jiných problémech. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

274 TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 3, s. 58–59.

275 Účinkují: Štěpánka Haničincová, Jiřina Bohdalová, loutkoherci ČST, námět: Olga Hejná, výtvarník: Radek Pilař, kamera: Ludvík Baran, režie: Ludvík Ráža.

Na úspěchy příběhů o kometě vzápětí navázal ve stejném roce prakticky stejný tvůrčí tým *Pohádkou na dobrou noc – O městečku Kočičkově*.[276] V pohádce Ludvíka Ráži se poprvé objevila herečka Jiřina Bohdalová, zasazená do výrazně poetické dekorace Josefa Lamky konstruované jako miniatury města v černém studiu. Herečka tak mohla představovat velkou vypravěčku, značně převyšující kulisy, nebo iluzivně posunutím velikosti scény v detailu (herečka v okně) vstoupit do jednoduchého příběhu, v němž se hudební nástroj – saxofon chlapce Daniela – rozhodne naučit krásně a nefalešně zpívat kočičí trio městečka Kočičkova. Přes zápletku se strážníkem Dupálkem (hraje ho také herečka) se mu to nakonec podaří. Loutky tří koček, výrazné textilní maňásky, stylizované tak, aby vynikla jejich materiálová podstata a textura použité příze, konvenovaly se scénou v jednoduchém linkovém, a přitom textilně barokizujícím stylu i se skutečným saxofonem, zasazeným do tohoto prostředí. Také tato pohádka výtvarně reprezentuje klasický designový styl „měkkého bruselského modernismu" šedesátých let, založený na černobílé, čistě grafické stylizaci.

Konečně se k médiu varieté a černého divadla v letech 1968 a 1969 přihlásilo mimořádnou kvalitou znovu brněnské studio ČST. Ve spolupráci s hereckou skupinou Divadla Radost[277] zde natočil už domovský televizní režisér Josef Kaláb revuální pásma *Z kapsy klokana Karlíka – Karneval* (1968), *Z kapsy klokana Karlíka I.* (1968), *Z kapsy klokana Karlíka II.* (1968), *Varieté III.* (1968), *Kouzelnické nedorozumění* (1968) *a Z kapsy klokana Karlíka* (1969).

Josef Kaláb patřil k nejvýznamnějším českým loutkářským režisérům padesátých a šedesátých let 20. století, od roku 1950 do roku 1964 režíroval zejména v brněnském Loutkovém divadle Radost pětatřicet inscenací, přičemž svými režiemi formoval opozici k socialisticky realistickému akademickému stylu pražského Ústředního loutkového divadla. Byl znám lyrickým a poetickým stylem svých loutkových děl, přičemž tehdejší scéna Radost disponovala hereckým souborem, který byl obdařen mimo jiné schopnosti také uměním precizní práce s loutkou. Se zdejším studiem spolupracoval od počátku, a proto se po roce 1967, v době, kdy nastoupil do brněnského studia ČST jako režisér a dramaturg, snažil uplatňovat svůj mimořádný styl práce také v pořadech s loutkami.[278] Jeho zároveň loutkové a zároveň revuální pořady se smyslem pro médium filmu z šedesátých let patří mezi nejzdařilejší počiny té doby v rámci celé tehdejší ČST.

Jeden z dílů série či cyklu *Z kapsy klokana Karlíka*[279] *– Karneval* se mu stal možností k lyrickému nonverbálnímu pásmu černého divadla s kabaretní inspirací, které *„…neobsahuje žádný dramatický příběh, neboť její hlavní postava Harlekýn v doprovodu Kolombíny, ‚oživlých' lampionů a jiných věcí slouží především jako výtvarný objekt ‚baletně' doprovázející Mozartovu hudbu."*[280]

Už v úvodním čísle ve scéně vymezené pouze po stranách zavěšenými bílými fábory se v rytmu hudby[281] seskládají vedené kostky v nápis KARNEVAL. Následují další čísla pohybového divadla na hudbu, číslo s Harlekýnem, tančícími svícemi a se světlými lampionky, z nichž vznikne loutka tanečnice Kolombíny, se kterou Harlekýn tančí, pak provádí drezúru s kostkami a se cvičenými lampiony, načež tato téměř cirkusová čísla zakončí synchronizovaný tanec několika tanečnic s efektem padajícího deště konfet a fáborů. Kamerová

276 Loutkoherci ČST, kamera Ludvík Baran, scénář a režie Ludvík Ráža.

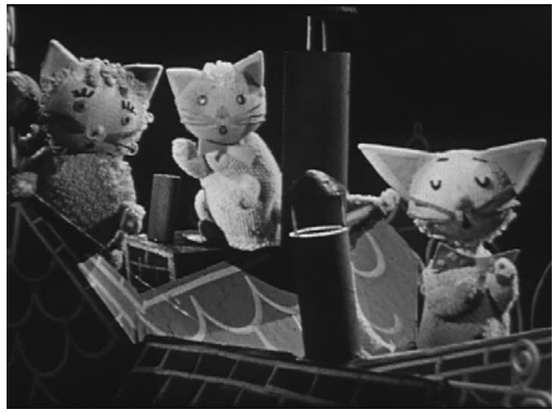
277 Marcel Halouzka, Karel Karas, Růžena Kolářová, Zora Bílková-Matoušková, Mirko Matoušek, Vratislav Schilder.

278 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia* Československé televize (1961–1991). Brno, JAMU, 2012, s. 320.

279 Rámováno vždy animovanou znělkou maminky klokánka s dvěma klokánky a stylizovanou obrazovkou televize.

280 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia* Československé televize (1961–1991). Brno, JAMU, 2012, s. 326.

281 Hudba Pravoš Nebeský.



53 O městečku Kočičkově, Ludvík Ráža, 1965. Archiv Pavla Jiráska.

koncepce Václava Myslivce je prostá, postačila jen jedna kamera čelně téměř bez nájezdů a střihů, která konstatuje jen virtuózní hru se světlými, seshora zasvícenými předměty a loutkami na černém pozadí sametového horizontu či měkce v kontra světle zasvíceného zadního prospektu.

Podobně je tomu i v pásmu *Z kapsy klokana Karlíka I.*, kdy vlastně všechna pohybová loutková čísla na hudební kulisu jsou reminiscencemi na klasické varietní loutkové divadlo 19. století skrze moderní loutkové divadlo využívající optických možností černého divadla: *Varietní dechová kapela*, *Toreador s býkem*, *Baletka*, *Slepička snášející vejce*, *Motýl obtěžující krávu*, *Španělské stepařky*, *Vzpěrač cvičící s činkou*, *Klaun na houpačce*, *Dva cvičící medvídci s koulemi.* Na rozdíl od klasické varietní loutkové historické scény se zde však několikrát záměrně porušují nepsané zákony kukátkové iluzivnosti – skvěle loutkoherecky vedená baletka tak nejen počítá s možnostmi deformované stínohry při bočním nasvětlení, ale také s možným podhledem v rakursu kamery, aby vynikla složitost vahadla i poetika rukou, které loutku ovládají.

Také následující pásma přinesla podobně koncipované hravé scénky. *Z kapsy klokana Karlíka II.*: *Velikonoce*, *Rock'n'rollové vystoupení krávy a koníka*, *Klauna s tanečnicí na provaze*, *Kuřátka*, *Klauna s žebříkem*, *Varieté III.: Cirkusová drezérka se lvem*, *Dva medvídci*, *Kouzelník*, *Kvítek*, Pštrosí tanec, *Dva opičáci boxeři*, *Mořský koník a Zloděj s pytlem.* V *Kouzelnickém nedorozumění* se mimo klasických javajkových i marionetových loutek objevil dokonce živý klaun v kontaktu s loutkovou tanečnicí či malý maňásek groteskně zkoumající spícího muže.[282] V podstatě šlo formálně o krátká pásma složená z groteskních scének, etud a miniatur černého divadla vesměs na jazzovou hudbu, jejichž přitažlivost byla ve virtuózní loutkoherecké kreaci.

Také krátká inscenace *Držte palce Kašpárkovi* z roku 1968 podle scénáře a v režii Josefa Kalába s loutkoherci divadla Radost[283] přinesla podobně lyrizující otevřenou scénu se zadním temným pozadím, vymezenou jen dekorací velké pohádkové knihy, světlé plošné spodové loutky ve folkloristické stylizaci, koně jako skládačku z potištěného papíru, plošné hračky, hru Kašpárka a Krále s pohyblivými bílými písmenky, spodově vedenými. Do této poetizující scény byl zasazen příběh, který využil tvůrčím způsobem figury jiných pohádek, které vypadnou z knihy, přičemž je ohrožuje zlá myš, toužící rozkousat celou knihu.[284]

Přes veškeré úspěchy těchto vesměs zdařilých brněnských snímků je nutné konstatovat, že zůstaly převážně na pozici zaznamenávaného divadla, a tedy pouze s několika výjimkami nebyl jejich jazyk prvotně ani filmový, ani televizní. Je samozřejmé, že černé divadlo v černobílé televizi nalezlo pro své rozvíjení šťastného partnera, protože obrazovým jazykem byla obě média kongeniální. Nicméně všechna, byť výjimečně zdařilá brněnská díla, můžeme spíše považovat za stylizovaný, ale přece jen divadelní záznam.

282 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia* Československé televize (1961–1991). Brno, JAMU, 2012, s. 329.

283 Kamera Honza Štangl, střih Alena Hachlová.

284 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia* Československé televize (1961–1991). Brno, JAMU, 2012, s. 339–340.

Živý herec versus divadelní loutka v televizi v šedesátých letech

„Jsme podřízeni rozměru televizní obrazovky, stejně jako film je podřízen rozměru plátna. Sám fakt, že naše obrazovka je značně menší než filmové plátno, podstatně ovlivňuje volbu záběrů, celků, polocelků, detailů, hru s loutkou, rytmus jejího pohybu, výtvarné pojetí loutek a dekorací (dnes už je notoricky známo, že sebelepší výtvarník se v televizi neuplatní, dokonce inscenaci citelně poškodí, trvá-li na nepodstatných detailech, drobnopisu, popisu, přeplní-li obrazovku natolik, že se v ní loutka ztratí).“

TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

Více či méně dramatickými prostředky modelovaný vztah živého herce – v případě televize moderátora či moderátorky – a loutky, nejčastěji maňáskové, se stal dokonce pro šedesátá léta na obrazovce československé televize vztahem typickým. Téměř všechny pořady pro malé děti, zpravidla kombinovaná pásma – *Pohádkové noviny*, *Rozmarýnek* (s grafickou znělkou), dopolední nedělní pásmo *Pohádkové dívánky* (se znělkou s pohádkovým kolotočem), *Zvonkohrátky*[285] (se skřítkem Martinem Zvonkem Ivo Houfa), *Pohádky na přání* (se Štěpánkou Haničincovou, papouškem Lorinkou a čertíkem Bertíkem Ivo Houfa), *Bertíkův Zvěrokruh*, Štěpánčin domek na kolech, *Pohádky televizního kolotoče, Vysílání pro mateřské školy*, v brněnském studiu pořady *Z kapsy klokana Karlíka a Pohádková krabice* (s Vlastou Fialovou a klaunem Píďou), koneckonců také první *Kouzelná zrcátka* či *Večerníčky* a řada dalších,[286] byly založeny od svého počátku na interakci moderátora s loutkou.

Až na výjimky, jako byla virtuózně vedená marioneta klauna Ferďáska Zdeňka Raifandy, to byly především maňásky, které jednoduchostí loutkohereckého vedení zpoza paravánu či obyčejného stolu dávaly kameramanům značné možnosti záběrů v různých šířkách i v různých úhlech tak, aby nebyla porušena iluzivnost obrazového vyprávění prozrazením loutkoherce. Výtvarné řešení takových loutek bylo zpravidla lapidárně jednoduché, loutky byly daleko více loutkou-hračkou nežli dramatickou postavou. Pokud už si nějaký hlubší typologický význam či přímo charakter získaly, pak toho bylo dosaženo zpravidla hereckou stylizací, jako například u dvojice Štěpánky Haničincové a čertíka Bertíka.[287] Taková dvojice pak mohla uvádět dokonce několik různých pořadů, jak původních, tak kombinujících ve formě pásma nejrůznější zdroje. Dramaturgyně Marie Kšajtová vzpomíná, že:

„Loutka čertíka Bertíka také figurovala v pozdějším Rozmarýnku, ve skládaném pořadu ze starších večerníčků. […] Znělku tehdy vtipně zrežíroval Eduard Hofman. Pořad úsporně využíval starší, většinou černobílé, už zapomenuté Večerníčky.“[288]

Herectví s takovým maňáskem mělo na televizní obrazovce rozsah od estrádní dvojrole typu Antonína Jedličky (Strýček Jedlička) či Josefa Pehra,[289] který komunikoval s maňás-

285 Čs. televize Praha. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 6, s. obálka.

286 Více viz KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 21.

287 Autor loutky: Ivo Houf.

288 KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 21.

289 Více viz KŘÍŽKOVÁ, Eva. Jak to děláte pane Pehr? *Československý loutkář* 19, 1969, č. 1, s. 5–7.

54 Pohádky Štěpánky a čertíka Bertíka, O Otesánkovi, edice Hvězdička č. 19, Praha, Pressfoto.



kem Pepíčkem či loutku pejska sám až po dělené role, kdy s moderátorkou byli ve studiu mimo záběr nejen loutkoherec, ale také herec, který za loutku mluvil. Jindy mohla být loutka doplňována ještě kresbou na skleněnou a obyčejnou tabuli či ploškovými loutkami, jako to bývalo třeba s Milošem Nesvadbou, který vedle herectví projevoval neobyčejné výtvarné nadání, díky kterému se proslavil jako kreslíř karikatur a vtipů, určených zejména pro děti.

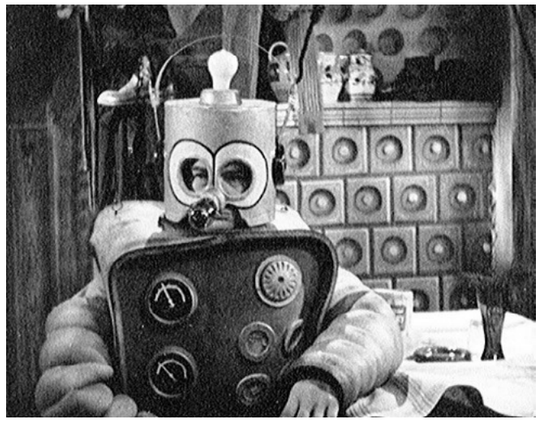
Loutka komunikující s hercem se však objevila opakovaně také v televizní inscenaci. Nejen v několika seriálových *Večerníčcích* jako součást černého divadla (*Pohádka o klukovi a kometě, O městečku Kočičkově*), ale už podstatně dříve. V proslulém dětském televizním hraném seriálu Československé televize pro děti, který by mohl být vnímán jako přímý předchůdce večerníkových seriálů v žánru groteskní sci-fi, v příbězích s Robotem Emilem[290]. Jednalo se o klasické hrané krátké filmy s hercem v kostýmu loutkově stylizovaného robota, který vznikal nepravidelně po dobu šesti let a byl podle scénářů převážně českého spisovatele, humoristy a scenáristy Jiřího Melíška režírován různými režiséry.[291]

Ústřední postavou těchto filmových grotesek byl Robot Emil, umělý člověk sestrojený zručným mechanikem, který se ho snaží polidšťovat výchovou a společenským stykem. Dobromyslný robot býval vystaven zvládání rozličných životních situací, při nichž předváděl sice mnoho vědomostí, ale mezi lidmi byl náležitě nemotorný a také jeho slovní vyjadřování bylo

290 *Robot Emil* (1961), *Robot Emil bojuje proti špíně* (1961), *Robot Emil Robinsonem* (film, 1962), *Robot Emil v lázních* (film, 1962), *Robot Emil v ráji divokých zvířat* (film, 1962), Jé to byly prázdniny (1964), *Robot Emil na horách* (1964), *Robot Emil v roce* (film, 1964), *Robot Emil a Pluto* (1965) *a Inzerát Robota Emila* (1967).

291 Emanuelem Kaněrou, Petrem Schulhoffem, Vlastou Janečkovou, Hanušem Burgerem a Stanislavem Strnadem.

55 Robot Emil. 60. léta. Archiv Pavla Jiráska.



komické. Své záměry realizoval sice s nejlepšími úmysly, ale vždy s groteskním průběhem i koncem. V každém díle seriálu nakonec vítězil důvtip a dobrota, prostřednictvím nichž hledal společnou řeč s celou plejádou přátel ze světa lidí.[292] Ačkoliv celý seriál byl značně naivní, a i mírně poplatný době svého vzniku, příběhy se totiž vyznačují budovatelským patosem charakteristickým pro dobovou komunální satiru, ve své době byl dětmi i mnohými dospělými velice oblíbený, zejména pro svůj neotřelý naivisticko-recesistický až parodicky pojatý humor. Robot Emil rovněž v roce 1961 vycházel jako komiks v časopisu *ABC*. Autorem jeho scénáře byl stejně jako u televizního seriálu Jiří Melíšek, obrázky kreslil Jiří Winter Neprakta. V roce 1965 vydala v nakladatelství Pressfoto obrazovou publikaci *Robot Emil*[293] spoluscénáristka Olga Papoušková a v roce 1968 publikoval Jiří Melíšek s Jiřím Havlem na základě předchozího úspěchu svých scénářů stejnojmennou knihu *Robot Emil*.[294]

To, co zásadně přiblížilo tento seriál klasicky hraný herci v běžných dobových interiérech i exteriérech loutkovému filmu, byla latentně přítomná loutkovost v celkovém hereckém a zejména vizuálním projevu samotné postavy Robota Emila. Autorem jeho designu byl zkušený filmový architekt Karel Černý.[295] V designu a masce Robota Emila vycházel rámcově z tehdy v angloamerickém kontextu běžně rozšířené podoby komiksových a filmových robotů, převážně pojatých ve stylu masivních mechanických pomocníků v domácnosti. Odtud si tito roboti přinesli vizuální ztvárnění jako hadicemi a klouby spojená těžkopádná soustava plechových krabic, organizovaná do podoby neobratného kovového androida. Černého Robot Emil byl z tohoto rodu, byl ale navíc obdařen několika groteskními prvky, mezi něž patřil především klaunský nos v podobě velké elektronky, klaunské líčení na tváři, blikající žárovka i velké žárovkové vlákno na hlavě či krabicové tělo s nepřiměřeně mnoha měřidly a kontrolkami. Tato zdůrazněně mechanická až loutkově pojatá figura svou typickou komičnost podporovala ještě specificky vymyšlenými hereckými kreacemi, zvláště když pojídala šroubky a zároveň to komentovala stylizovanou mechanickou intonací.

Přirozená vnitřní loutkovost a značný divácký úspěch figury Robota Emila vedly nakonec k jeho transformaci v malou loutku Robotka Emílka pro živě vysílané seriálové dětské pořady. Objevil se tak už v předchůdci *Večerníčku* – pořadu *Stříbrné zrcátko*, např. v pohádce *Dobrou noc vám přeje Robot Emil*. A později byla tato loutka v podobě spíše javajkové technické hračky využita také ve vysílání *Večerníčku* jako loutkový partner Jitky Frantové v *Pohádkách tety Boženky*.[296] Nakonec se staly tyto krátké příběhy scenáristy Jiřího Melíška (*Emílek vaří, Emílek* vítá nový školní rok a další) nejdéle živě vysílanými sériemi tohoto druhu společně s *Pohádkami na přání* s oblíbenou dvojicí Štěpánkou Haničincovou a čertíkem Bertíkem.[297] Takováto kombinace živého herce s loutkou na jedné scéně se stala dokonce zejména v přicházejících sedmdesátých letech v rámci ČST podstatným vizuálním prvkem pro celou řadu studiových inscenací pohádek, produkovaných zejména pražskou dětskou redakcí.

V roce 1961 přišla dramaturgie ČST s kombinovanou inscenací *O podivuhodném panu Barnabáškovi* Heleny Philippové a Milana Nápravníka.

292 Robota Emila hrál v kostýmu a masce Jiří Šašek, jeho Tetu Boženku ztvárnila Jitka Frantová, jeho tvůrce a protihráče zároveň, mechanika Karla, pak ztvárnil herec Antonín Šůra, přítele Mílu Vlastimil Bedrna, mezi dalšími herci to byli Darek Vostřel, Zdeněk Najman, Věra Preslová, Ať ka Janoušková, Alena Frimlová, Jiří Lír a další.

293 PAPOUŠKOVÁ, Olga. Foto CETL Oldřich. *Robot Emil.* Praha, Pressfoto, 1965.

294 MELÍŠEK Jiří, HAVEL Jiří. *Robot Emil.* Praha, Kruh, 1968.

295 Svou první věhlasnou výpravu vytvořil už v Zemanově *Cestě do pravěku* (1953).

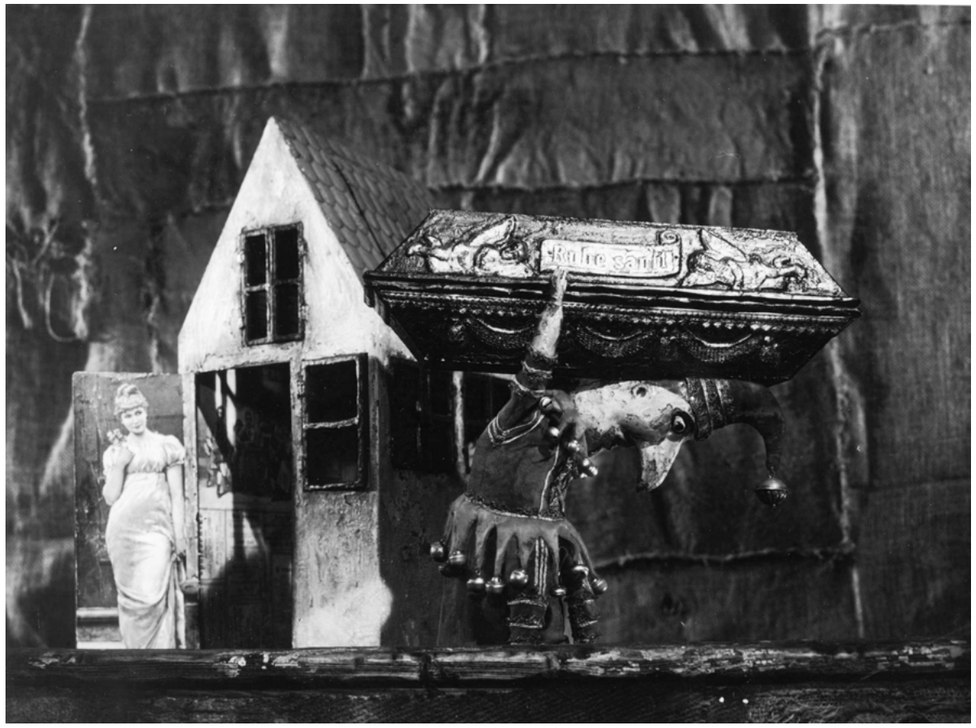
296 Více viz *Výběrový seznam filmů a záznamů 1967.* Praha, Oddělení programových fondů ČT, 1968, s. 140–141.

56 Robotek Emílek pro Večerníčky, ČST, 60. léta. Archiv Pavla Jiráska.



297 Více viz KEBRLOVÁ, Pavla. *Vznik a vývoj Večerníčku, jakožto programového typu v kontextu dějin televizní instituce.* Bakalářská práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2008, s. 1.

57 Rakvičkárna, Jan Švankmajer, Krátký film 1967. Archiv Pavla Jiráska.



„*Text sám o sobě nebyl pro děti zvlášť poutavý, obsahově bohatý a dějově vzrušující. Tím pozoruhodnější byl výsledek práce televizního kolektivu, který pěknými nápady, vtipem jednotlivých scén a pohyblivými loutkami dokázal vyplnit chudičký příběh. Kombinací herců živých se znamenitě vedenými loutkami, prostavěného prostoru reálného světa dospělých a světlem, triky kouzelného světa pohádky, výbornými hlasovými výkony Karla Högera a Miloše Kopeckého, kteří provázeli výtvarně vtipné loutky, se podařilo mimořádně umělecky pěkné, poetické a humorné dílko. Pozoruhodná také byla práce režiséra s představitelem hlavní postavičky — chlapce Marka. Ve většině děje stál před kamerou bez zakolísání, s naprostou přirozeností a dětským půvabem zcela sám, bez kontaktu s živými herci, odkázán jen na sebe a svou paměť. Spoluhráči mu byly jen loutky.*“[298]

K závažným konfrontacím loutky s hercem na scéně v dramatickém programu pro děti, který prověřoval z toho vyplývající možnosti, patřil kombinovaný hraný a loutkový seriál zpracovávající známý literární námět o dobrodružstvích dřevěného panáčka. První díl třináctidílného seriálu *Pinocchiova dobrodružství* byl natočen podle scénáře Anny Juráskové v roce 1967.[299] Režisér Zdeněk Sirový s kameramanem Janem Stallichem v seriálu přirozeně postavili loutku Pinocchia mistrně vedenou Jaroslavem Vidlařem vedle velkých herců. Tento nákladný třináctidílný seriál vznikl v koprodukci ČST a Barrandova, a proto byl realizován částečně v ateliérech v Hostivaři i v trikovém ateliéru na Barrandově.[300] To poskytlo architektu Vladimíru Dvořákovi

298 STRÁNSKÁ, Alena. Televize: O podivuhodném panu Barnabáškovi. *Divadelní noviny* 4, 1960–1961, č. 18–19, s. 11.

299 Obsazení: Ladislav Pešek, Josef Beyvl, Oldřich Musil, Ludmila Roubíková, Drahomíra Fialková, Ladislav Boháč, František Filipovský, Martin Růžek, Otto Šimánek, Ljuba Skořepová, Jaroslava Tvrzníková, Eduard Dubský, Jaroslav Moučka, Vladimír Krška, Ladislav Kazda, Josef Koza, kamera: Miloslav Harvan.

300 Více viz VIDLAŘ, Jaroslav. Loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 16.

výjimečné možnosti realizovat poměrně velké interiérové stavby interiérů i exteriérů, do kterých byly zasazeny velmi výrazné marionety zvířat podle návrhů Ivo Houfa, s typicky velkýma černým očima s latentně přítomnou pohádkovou stylizací proporcí. Také díky kamerovému snímání získal seriál mimořádné obrazové až filmové kvality.

Velký herec se ale vedle loutky objevoval také v případech zábavných pořadů pro děti revuálního charakteru. Příkladem může být dochovaný pořad určený pro vysílání v rámci tehdejší Intervize[301] *Co loutky dovedou aneb Rozmarýnkovy rozmary* režiséra Alexandra Zapletala z roku 1965, vysílaný také v okolních socialistických zemích.[302] V otevřené scéně výtvarnice Ludmily Černé a architekta Vladimíra Vaňka se pohybovala loutka Rozmarýnka provedená v různých technologiích, nápadně však připomínající vizáží Večerníčka. Od počátku se obrazově antiiluzivně prozrazuje celé studio E s vodicí lávkou, s přiznanými vodiči loutek i kameramany. Loutka, nejprve marioneta, je tedy v přímé interakci s tímto prostředím a reaguje i na svého loutkovodiče Josefa Pehra,[303] přičemž zatímco loutka mluví, živý herec pouze pantomimuje. V průběhu pořadu je pak loutka Rozmarýnka představena dále v médiu černého divadla, kde prožívá obrazové fantazie s hudebními notami, nástroji a zlým budíkem. Následuje etuda s odpadkovým košem a dvěma maňásky Rozmarýnky i papírovými loutkami. Vrcholem pořadu je předvedení čtyř typů loutkových Rozmarýnků – marionety, loutky černého divadla, maňáska i prosté papírové loutky na jednom jevišti vedle sebe a tím vlastně edukativní prozrazení loutkářských i filmařských technologií, užitých v pořadu.

Podobně s loutkou pracuje pořad brněnského studia ČST z roku 1969 *Za školou s Radostí* ze zábavně vzdělávacího cyklu *Za školou*. Jde v podstatě o formálně odvážné čtyřicetiminutové pásmo režiséra Kuby Jurečka, využívající střídání formy inscenovaných písniček s nonverbálními dokumentárními sekvencemi sestříhanými také na hudební podklad i dokumentárních či spíše publicistických sekvencí z divadelního prostředí.[304] Vše se odehrává v interiérech loutkové scény Radost, kterou nás provází Libuše Šafránková a Stanislav Zindulka. Nejprve sledují, jak vznikne ze špalíku dřeva spodová marioneta Jasánka, přičemž se předvádí technologie výroby loutky, ono osobité kouzlo oživení mrtvého lipového dřeva. Následuje návštěva ateliéru s výtvarnicí Jarmilou Majerovou, kde sledujeme vznik výtvarného návrhu loutky, její technologické rozkreslení i polychromování již hotové hlavy. Loutka je pak obšívána a oblékána v kostymérně. Procházíme modelárnou, kde se vyrábějí odlehčené javajky, až po sklad loutek. Teprve na jevišti opouštíme stylizaci ve prospěch dokumentární ukázky, abychom se dozvěděli, jak se vodí marionety i jiné loutky.

Užití loutky v přímé obrazové konfrontaci s velkým hercem bylo dětem v šedesátých letech důvěrně známé. Byli s ním konfrontováni nejen doma, kde maňásky patřily k běžným hračkám, ale také v mateřských školách, a nakonec pravidelně i na obrazovkách televize, kde se skrze tyto loutky nejen bavily, ale také vzdělávaly. Televizním tvůrcům však tento na první pohled nenápadný a přirozený vztah poskytl značné možnosti dramatického i vizuálního vyjádření, které na rozdíl od sporných dramatických realizací formou klasického loutkového divadla bylo přijímáno v šedesátých letech jako typická, neodmyslitelná a přirozená součást televizního jazyka vysílání pro děti.

301 International Radio and Television Organisation, založena 1961.

302 Scénář: Josef Lamka, Vladimír Šmejkal, Jaroslav Vidlař, Hana a Alexnadr Zapletalovi.

303 Účinkovali: Josef Pehr, Naděžda Munzarová, Otto Šimánek, členové Loutkářské skupiny ČST, kameramani Milan Dostál, Zdeněk Pokorný, Bedřich Steiner, hlavní kameraman Bohumil Turek.

304 Scénář Jindřich Uher, architekt Jaroslav Přeták, kamera Jakub Nosek, hudba Ladislav Štancl, střih Helena Adámková.

Filmový návrat k tradiční divadelní loutce

„Švankmajerova *filmová výtvarnost je spjata s akcí kamery, filmovým časoprostorem, se střihem a montáží, se sémantickou funkcí záběru v daném kontextu, v dané úvaze. Rozhoduje však vždy myšlenka. Nikoli ovšem myšlenka jako teze či dokonce dogma, ale jako úvaha nad mnohovrstevností* příčin a následků.“

POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990, s. 125–126.

V roce 1964 vznikla ve Východočeském loutkovém divadle Hradec Králové (Drak) v jistém slova smyslu převratná a iniciační inscenace hry Jana Vladislava *Pohádka z kufru*, která podnítila díky řezbovaným loutkám a scénografii řezbáře Františka Vítka dlouhodobý návrat mnoha loutkových scén k tradiční dřevěné marionetě a zároveň otevřela prostor k interakci herce přiznaného na jevišti vedle této loutky. Šťastným momentem se také stalo rozhodnutí ČST zaznamenat *Pohádku z kufru* o tři roky později 1967 na film, a tak tento později napodobovaný umělecký koncept mohl být v podobě pečlivého divadelního záznamu zpřístupněn na obrazovkách televize a zároveň zůstal zachován pro další loutkářské generace.

Za skutečný vpád tradičního loutkářského výtvarného jazyka s lidovou marionetou ve smyslu tradice 19. století do filmu však můžeme považovat některé rané krátké filmy Jana Švankmajera a Miroslava Štěpánka, přičemž na počátku této tendence stojí Švankmajerův teprve čtvrtý desetiminutový film z produkce Loutkového studia Krátkého filmu – *Rakvičkárna* z roku 1966. V podstatě šlo o reminiscenci maňáskových jarmarečních frašek, která *„výtvarně vychází z naivního a drastického expresívního tvarosloví pouti, z oprýskaných polychromií loutek a hadrových dekorací, jež (autor) kontrapunkticky ozvláštňuje poetikou dobových reklam“*.[305]

Jan Švankmajer si rozvíjení tématu historické loutky tehdy nezvolil náhodně. Těsně po ukončení svých studií na Katedře loutkářství DAMU ho spolupráce na pozoruhodném filmu *Johannes doktor Faust*, kde byl jedním z loutkoherců, přivedla k režiséru Emilu Radokovi a kameramanovi Svatopluku Malému.[306] Pro Švankmajera to bylo určující setkání, které ho později přeorientovalo od divadla nejen k animovanému filmu, ale také k tradiční loutce a zejména ke zkoumání možností jejího výrazu.

Než se však Jan Švankmajer začal soustavně a mimořádně úspěšně věnovat filmové tvorbě, získal i značné divadelní zkušenosti. Už v roce 1958 si vybral pro svou závěrečnou práci na Katedře loutkářství DAMU hru *Král jelenem* Carla Gozziho, kde se rozhodl na jednom jevišti simultánně použít loutky herce s hlavami z papírové hmoty, stylizovanými jako historické loutky zasazené do scény inspirované klasickým loutkovým divadlem 19. století, commedií dell'arte a zároveň grafikou karetních her. Výsledný výtvarný i divadelní tvar směřoval k záměrnému zmatení vztahů mezi živými postavami a animovanými předměty, ke zpochybnění podstaty živého a neživého či k hypertrofii mechanismu.[307] Pro Švankmajera to byl počátek jeho rodící se umělecké orientace na experimentální zkoumání vztahů *„mezi tělem a předmětem, organickým životem a iluzí života, oživlým a manipulovaným“*,[308] formulujícím postupně jeho umělecké postupy jako „konfliktně dialogické“. Tedy umělecké postupy,

305 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990, s. 128.

306 Více viz MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana.* Praha, NFA, 2008.

307 Více viz SCHMITT, Bertrand. Návrat ke kořenům, Inscenace Král jelenem. In: ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 17.

308 Tamtéž.



58 Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara, Jan Švankmajer. Archiv Pavla Jiráska.

kdy skrze rozanimovanou hmotu docházelo ke konfliktu, vyjádřeného mechaničností chování bytostí a jejich vzájemnému prověřování skrze podstatu hmoty postupným metamorfováním, a nakonec i jejich destrukcí.

Později, v roce 1960, založil Jan Švankmajer v rámci divadla Semafor skupinu Divadlo masek, s níž připravil několik inscenací, mj. ve spolupráci se svým spolužákem z DAMU Jurajem Herzem. Už první inscenace Škrobené hlavy, využívající modernistické texty Vítězslava Nezvala, Jiřího Mahena a Jana Švankmajera se scénickým užitím principů černého divadla a opět velkých kašírovaných loutkových hlav v duchu výbušné konfrontace, podnítila řadu kritických diskuzí a invektiv zejména z pozice divadelních loutkářů o nepochopitelnosti autorových složitých metafor, přesycených scénografických obrazů a celkové nedešifrovatelnosti jeho svérázného žánru výtvarného divadla.[309]

Poněkud vstřícnějšího a střízlivějšího přijetí se dostalo v roce 1962 Švankmajerově inscenační parodii lidového loutkářského textu – *Johanes doktor Faust*, který byl mistrně namluven Františkem Filipovským ve stylu hlasového projevu lidových loutkářů, ovšem s humorným nadhledem současného umělce. Jan Švankmajer tentokrát zasadil do výpravy scénografa Jiřího Procházky také živého herce, který byl, jak uvádí Jindřich Halík, jakýmsi glosátorem celé komedie:

„Herec (v interpretaci Juraje Herze) má v tomto představení velkou roli: je nejen komentátorem a zpěvákem, ale také zasahuje do děje – hlavně jako anděl a Mefistófl; pro tyto role si nasazuje před obličej masky, škrabošky, inspirované výtvarně tvářemi loutek.“[310]

Zároveň se v tomto představení znovu významně objevila stylizace velkých marionetových postav, hraných živými herci, která měla i svou pozdější filmovou reminiscenci:

„Herci v maskách tradičních marionet (s drátem v hlavě, s vahadlem a gumovými nitěmi k rukám) se pohybují stylizovaným pohybem starých marionet, avšak jejich masky mají výtvarnou stylizaci zcela netradiční. Faustův obličej je důmyslně komponován z alchymistických křivulí, Vágner má tělo podobné zámku a obličej z klíčů a klíčových dírek, Pimprle má v tváři motivy z lidových výšivek.“[311]

Tématu dvojníka a možnosti ztráty svého obrazu věnoval Jan Švankmajer své převyprávění *Podivuhodné příhody Petra Schlemihla* Adalberta von Chamissa ve své poslední hře inscenované v Semaforu v roce 1962 – *Sběratel stínů*, opět s využitím scénografických motivů pouti, pouličních prodejců a lidového loutkového divadla. Jakkoliv se tyto Švankmajerovy divadelní experimenty ve své době mnohým jevily jako slepá cesta, kvůli níž byl dokonce jejich autor nucen nakonec ze Semaforu odejít, ukázalo se, že nejen jejich výtvarná poetika, ale také obecné téma „loutkovosti“ jako nositele ústředních dilemat bude možné naopak výjimečně slibně rozvíjet v médiu loutkového filmu.

309 Více viz HALÍK, Jindřich. Škrobené hlavy. Dva večery u mladých v Semaforu. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 2, s. 35–36.

310 HALÍK, Jindřich. Opět Faust. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 6, s. 127.

311 Tamtéž.

Do filmového média vstoupil Jan Švankmajer v roce 1964, poté, co po odchodu ze Semaforu působil ještě krátce v kontaktu s Emilem Radokem v letech 1962–1964 jako jeden z režisérů Laterny Magiky (např. režijní a výtvarná spolupráce na *Variacích* 1962).[312] Už ve svém prvním krátkém „stop motion" loutkovém filmu *Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara* (11 minut) své postavy kouzelníků ve většině scén vytvořil za pomoci živých herců s maskami. Využil zde celou řadu technik prověřených v Divadle masek spolu s nejrůznějšími technikami filmovými: herce s nasazenými papírovými hlavami z papírmaše představující groteskní kouzelnické panáky či techniku „černého divadla", v němž „neviditelní" herci v černém oděvu a černých maskách pohybují předměty na černém pozadí.[313] A především zápletku filmu vystavěl už na jasně exponovaném konfliktním dialogu, který se stal nejen pro následující filmy s loutkami, ale pro značný počet jeho následujících děl typickým. Zde spočíval v tom, že dva kouzelníci – Schwarcewallde a Edgar – se nonverbálně snaží o předvedení co nejlepšího triku na společném jevišti skrze prostředky černého divadla, přičemž jejich víceméně výtvarné předvádění vede přes prověřování materiálů hromaděním a mechanizací nakonec k destrukci celé scény včetně obou kouzelníků.

V roce 1966 se Jan Švankmajer k loutkám vrátil tím, že využil tradiční lidové maňáskové hříčky k tomu, aby natočil autorský film *Rakvičkárna* (10 minut), v němž se přihlásil k výtvarné i materiálové podstatě jarmarečního maňáskového divadla 19. století. Ve filmu vystupují tradiční maňáskové loutky Kašpara a Paňácy v jakési univerzálnější typologické podobě, vycházející spíše z tvarosloví francouzské či britské výtvarné stylizace. Nechybí zde ani živé morče a nezbytné drastické rekvizity jako palička a rakev. Film, který znázorňuje krutý až groteskní souboj mezi dvěma chamtivými, závistivými maňáskovými sousedy, využívá inscenační styl lidového jarmarečního divadla se smyslem pro absurditu.[314] Proto se i *„rytmus souboje mezi oběma protagonisty zrychluje a zesiluje až ke konečné destrukci. […] Ve filmu ‚účinkují' pouťové střelecké terče, prastaré kulisy a loutková divadla a zubem času poznamenané stroje, ale zároveň se tato pocta starému lidovému umění prolíná s radikálně moderními tvary, film spoléhá na kontrasty a šokující konfrontace.*"[315]

I v tomto případě jde o typ konfliktního dialogu, ve kterém nakonec přežívá pouze netečné krmící se morče, které z divadelní scény v závěru nezúčastněně mizí skrze díru v perforované dekoraci. Styl výtvarné narace je nesen tradiční maňáskovou scénou doplněnou reklamními grafikami, které vytvářejí bázi vnitřního světa postav. Nejenže jsou jimi vytapetovány vnitřní interiéry obydlí či rakve, ale právě skrze tyto dynamicky sestříhané sekvence využívající časopisecké a novinové reklamy je vyjadřován vnitřní myšlenkový svět jednajících postav. Také materiálová podstata tohoto divadelního světa je zde prověřována do krajností. Proniká-li zatloukaný hřebík do rakve, pak s významně zdůrazněnou absurditou proniká i maňáskem uvnitř a pak dál. Nakonec je prozrazena a odhalena skrze ruce vodiče loutek i divadelní iluze kukátkového jeviště, která se však stejně stává jen další vrstvou surrealistického tajemství, nikoliv vysvětlení.

V roce 1970 se Jan Švankmajer inspiroval donjuanovskými texty tradičního kočovného českého loutkového divadla 19. století a ve výtvarné a realizační rovině jim dal nově inspirující a fantaskně parodující význam ve středometrážním snímku *Don Šajn* (31 minut).

312 Více viz SCHMITT, Bertrand. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934–1970. In: ŠVANKMAJER, Jan, *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 74, 75.

313 Tamtéž, s. 76.

314 ADAMEC, Oldřich. Animované filmy Jana Švankmajera. *Československý loutkář* 17, 1967, č. 1, s. 14.

315 SCHMITT, Bertrand. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934–1970. In: ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 81.



59 Don Šajn, Jan Švankmajer, Krátký film 1969. Československý loutkář 20, 1970, č. 5, obálka.

Text užívající hlasovou stylizaci starých loutkářů s originální intonací namluvil František Filipovský, mimořádně dramaticky působící hudbu zkomponoval Zdeněk Liška. Film byl natočen v prostředí raně barokního parku v geometrickém stylu – Květné zahradě v Kroměříži, v prostředí historických rozvalin i v autentickém prostředí litomyšlského barokního zámeckého divadla, kde byly také použity původní malované kulisy významného divadelního malíře Josefa Platzera (1751–1806). Jan Švankmajer ve filmu opět použil kombinaci staré marionety a herce za loutky převlečené s maskami a vahadly, přičemž loutka v tomto filmu především programově není podřízena loutkoherci. Švankmajerův životopisec Bertrand Schmitt poznamenal, že Švankmajer tím, že *„ustrojil herce jako loutky, tím, že živé bytosti jejich animovaným zobrazením zdvojil, vložil hercům ono ‚mechanické' gesto, které je spojuje s univerzálními silami, ale zároveň tak pomohl loutkám zbavit se provázku a vyjádřit vlastní svobodu*".[316]

Divadelní režisér a teoretik Karel Makonj vyjádřil podstatu Švankmajerova filmového přístupu k loutce či divadlu, které podobně jako staré opotřebované věci – hračky, reklamy, grafika – mají ve Švankmajerových dílech své obsahy a nesou své významy. I jak se tyto obsahy a významy stávají bytostným základem jeho filmového jazyka:

„Struktura jakéhokoliv již v minulosti použitého materiálu něco vyjadřuje a něco

316 SCHMITT, Bertrand. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934–1970. In: ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha, Arbor vitae, 2012, s. 34.



60 C. K. Střelnice. Miroslav Štěpánek, Krátký film, 1969. Archiv Pavla Jiráska.

znamená, původnost a jedinečnost tohoto materiálu nelze žádným způsobem kamuflovat. […] Švankmajer bere divadlo jako něco daného, jednou provždy v minulosti a ve vědomí diváků zakotveného, a tím pádem autentického. Chce snímat divadlo jako objekt, jako se ve filmu snímá kterýkoliv objekt jiný. Nejpodstatnější mu připadá zbavit divadlo jeho iluzívnosti, to znamená snímat kulisy prostě jako kulisu prostě jako kulisu, loutku skutečně jako dřevěného panáčka – toto je loutka, která hraje dona Šajna, to není Don Šajn.“[317]

Děj *Dona Šajna*, který se v lidovém zpracování jeví jako krvavý morytát, neboť hrdina postupně povraždí nejen otce dívky, kterou chce za ženu, ale i svého otce a bratra, který dívku také miluje, poskytl Janu Švankmajerovi výjimečnou příležitost k zvýraznění až mechanické a absurdní osudovosti lidské existence. Vždyť po všech těchto „mordech“ končí

317 MAKONJ, Karel. O věcech s Janem Švankmajerem. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 71.

hrdina tak, jak si zaslouží: i jeho duch svrhne do temnot. Přežívá jen ambivalentní komická figura neposlušného sluhy Kašpara, v podobě komického typu z 19. století, který se značně liší od obsahu charakteru moderního dětského Kašpárka.

Také zde krvavý a mechanický konfliktní dialog končí smrtí se zdůrazněním dřevěné podstaty jednajících postav jejich perforováním i rudou krví z nich vytékající, pálením dřevěné loutkové ruky i destrukcí dřevěné loutky na jednotlivé morfémy. Jan Švankmajer tak po mnoha letech intenzivně zdůraznil to, co činí loutkové divadlo od jeho počátku jedinečným. Tajemství oživené hmoty, tedy vizuální dramaturgii scénografického divadla par excellence, jehož technologické postupy těžící významy z materiální podstaty byly běžným divadelním arzenálem tradičních loutkářských rodin či divadel. Výtvarně divadelní výraz, který nebyl prvoplánově založen na dramatickém textu a jeho interpretaci, nýbrž na obrazově pohybovém projevu blízkém iluzionismu, který se projevil v 19. století nejprve v poetice uměleckých automatonů – metamorfóz, později trikových či varietních loutek, nakonec v první polovině 20. století v celém arzenálu speciálních loutek, včetně klaunů a akrobatů modernistického loutkového kabaretu.

Dalším výtvarníkem a zároveň filmařem, který dokázal na konci šedesátých let výjimečným způsobem respektovat myšlenku převtělením do animačního materiálu, byl Miroslav Štěpánek.[318] S mimořádným citem pro materiál a povrch loutky natočil zároveň jako režisér v roce 1969 animovanou miniaturu *C. k. střelnice* (5 minut), kde výtvarně využil reminiscenci na plošné mechanicky pohyblivé postavy z terčů pouťových střelnic, ovládané ve filmu reálným strnulým střelcem – hercem.[319] Ten ničí roztouženou lásku loutkových milenců Pierota a Kolombíny tak, že je rozstřelí a roztepe palicí na plošné terčové mechanismy. Jan Hořejší zdůraznil, že poetické výtvarné prostředí lidových naivistů Štěpánek tak dotvořil *„podivuhodně citlivým a náročným způsobem do magického světa, v němž sen se prolíná s realitou a citový příběh zmarněné lásky nabývá symbolického vyznění o věčném konfliktu citu a násilí“*.[320]

Švankmajerovo a Štěpánkovo přihlášení se k poetické tradici poutí i českého kočovného lidového divadla bylo tehdy pro české prostředí zcela klíčové. Ač se tehdy tato tradice vehementně politicky prosazovaná přes socialistický kult patriarchy českého loutkářství Matěje Kopeckého stala symbolem nejlepších kvalit obrozeneckých myšlenek i vyžadované lidovosti kultury, ve skutečnosti byly její projevy legislativně od padesátých let zcela potlačeny. Valná většina potomků starobylých loutkářských rodin, které provozovaly své divadlo jako živnost, nemohla v tradici pokračovat a se zánikem jejich živností se vytrácela i jejich typická vizuální loutkářská poetika, budovaná po staletí. Švankmajerovy a Štěpánkovy filmy tak přispěly svou mimořádnou kvalitou a osobitostí k její obhajobě a rehabilitaci prakticky i ve světovém kontextu.

318 Více viz POŠOVÁ, Kateřina. Úvahy nad krabicí loutek. In: ULVER, Stanislav. *Animace a doba, Sborník textů z časopisu film a doba 1955–2000.* Praha, Film a doba, Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 166–170.

319 Více viz POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990, s. 90.

320 HOŘEJŠÍ, Jan. C. k. střelnice. In: ULVER, Stanislav. *Animace a doba, Sborník textů z časopisu film a doba 1955–2000.* Praha, Film a doba, Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 132.

Televizní inscenace s loutkami v šedesátých letech

„Obrazovka je malá. Většina záběrů nám ukazuje místo lidí jen nepatrné trpaslíčky, kteří promlouvají normálně silným lidským hlasem. Je to sice nepoměr, přes který nás zvyklost a fantazie lehce přenese, ale přece jen – je to nepoměr. Tohoto nepoměru je však loutka nebo kresba ušetřena. Loutka kresba odpovídají rozměru obrazovky přímo ideálně.

Loutka nebo kresba jedinečně harmonuje s prostředím našich domácností. Hodí se výborně svou povahou k místu, kde jsme si jako děti s loutkami hráli, kde si teď možná hrají naše děti, kde se vypravují pohádky před spaním, kde jsou kresby knížek, panenka, medvídek či keramická figurka.

A konečně – u loutky a kresby odpadá větší díl starostí o zřetelnost žánru a čistotu výrazu. Loutka zůstává vždycky jen loutkou a kresba kresbou. Nic nemůže svou pravou formu naznačovat tak výrazně. Loutka kresba nikdy nic nepředstírají. Jsou dokonale tím, čím jsou, a jen velmi těžko se je podaří uvrhnout do otroctví popisu a imitace skutečnosti.“

SMOLJAK, Ladislav. Televize a umění. In: Sappak/Schulz, Sadková/Smoljak. *Čtyřikrát o televizi*. Otázky a názory, sv. 33. Praha, Československý spisovatel, 1961, s. 127–128.

Téměř po celá šedesátá léta se dramaturgie ČST intenzivně zabývala prověřováním možností loutkářské dramatiky. Inscenace s loutkami byly rozdělovány na tzv. velká původní díla a menší pohádky, určené pro nejrůznější pásma. Z těch menších inscenací zůstalo v archivech zachováno jen několik zlomků na TRC záznamu, většina z nich byla vysílána živě, a i když byla výjimečně zaznamenána na filmový materiál, přesto se nakonec do dnešních dnů nezachovala. Ještě na počátku šedesátých let byla většina delších a závažnějších televizních inscenačních projektů celkem pečlivě sledována i z pozice divadelních loutkářů a některé z nich byly reflektovány také kritikami v Československém loutkáři. Postupně však ze strany televizních loutkářů stále častěji, zejména v diskuzích ve čtvrtém a v šestém čísle třináctého ročníku časopisu Československý loutkář[321], zaznívalo, že „*divadelní loutkáři jsou často natolik zatíženi svou divadelní profesí, že nemají k problémům loutkové televize co říct*“.[322]

Ještě v dubnu roku 1963 se totiž televizní dramaturg a autor Alexandr Zapletal svým polemickým článkem *Televize a loutky ve Varšavě 1962*[323] vrátil k hodnocení smyslu mezinárodní konference „Loutkové divadlo a jeho spojitost s jinými oblastmi umění“, která byla věnována v podstatě loutkové televizi a loutkovému filmu.

Zapletal se kriticky vyjádřil nejen k organizaci a vyznění rozporuplné konference, kde proslovil svůj příspěvek,[324] ale také k následné reakci českých divadelních loutkářů v Československém loutkáři na ukázky tří loutkových inscenací ČST, které zde byly promítnuty. Šlo o část padesátiminutové inscenace *Loutky letí na měsíc*, kombinovaný a hraný film *Jak Kokořínek čistil boty* a konečně část čtyřicetiminutového dílu seriálu o Ferdovi Mravencovi *Jak Ferda Mravenec a Brouk Pytlík stavěli lunapark*. Šéfredaktor Československého

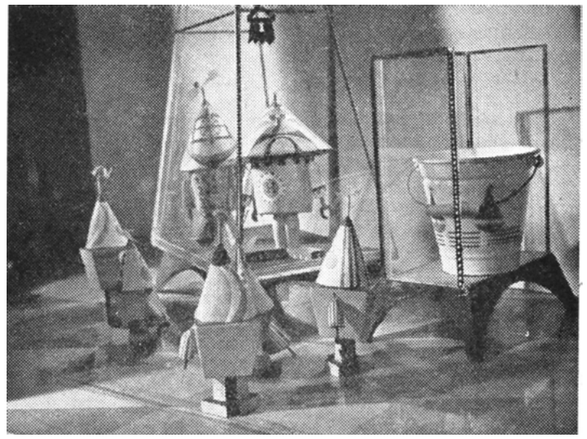
321 Více viz ZAPLETAL, Alexandr. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 84–85. ČESAL, Miroslav. Ještě jednou televize ve Varšavě. Několik poznámek k článku A. Zapletala. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 86. ČESAL, Miroslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 179–181.

322 ZAPLETAL, Alexandr. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 85.

323 Tamtéž, s. 84–85.

324 ZAPLETAL, Alexandr. Loutka v televisi. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 12, s. 261.

61 Hračky letí na Měsíc. režie Alexander Zapletal, výprava V. Polák. Československý loutkář 13, 1963, č. 6, s. 124.



loutkáře Miloslav Česal, který nejenže zpochybnil svým referátem na téže konferenci smysl loutky na televizní obrazovce obecně, ale v podčárníku *Varšavské drobničky*[325] po návratu z konference rozvíjel tyto úvahy přímo směrem k produkci ČST:

„Promítání televizních filmů naopak zase ukázalo, že na celém světě si s tímto odvětvím televizní tvorby nevědí dost dobře rady a rozhodně ještě nenalezli specifický ‚jazyk‘. Nutno však přiznat, že československá ukázka byla jednou z nejhorších. Byl to filmový záznam pořadu ‚Hračky letí na Měsíc‘, který byl nejen v rozporu s tvrzením referujícího A. Zapletala, že ‚loutkový pořad v televizi je rozhýbaným výtvarným uměním‘, neboť byl krutě antivýtvarný, navíc však nafilmován značně neobratně a neprofesionálně.“

Takové tvrzení pouze na základě několika minutové ukázky bylo uprostřed zájmu televizních zahraničních odborníků – polská televize dokonce tento pořad zakoupila do vysílání – přirozeně značně konfliktní. A lze spíše souhlasit s tvrzením Alexandra Zapletala, že problém byl v tom, že většina publika včetně české delegace na konferenci i v promítacím sále nebyla na téma televizní specifičnosti loutek připravena a problematika televizní loutky jim byla značně vzdálena.

Miloslav Česal odpověděl na tento článek obratem v poznámce *Ještě jednou televize ve Varšavě*[326], kde své dřívější postoje potvrdil s tím, že dokonce celá česká delegace záměrně promítací sál opustila, protože nemohla souhlasit s tím, co se prezentovalo jako ukázka československého televizního loutkářství. Přičemž ale neuvedl, co by mělo produkci ČST namísto zvolených filmů reprezentovat. Odmítl také úkol Československého loutkáře recenzovat pravidelně televizní tvorbu s poznámkou, že v českém prostředí neexistují specializovaní kritici a značně komplikující jsou také „*zkušenosti s popudlivostí některých televizních pracovníků vůči kritice*“[327].

Ve svých úvahách týkajících se především větších televizních inscenací pokračoval také ve svém referátu, předneseném během přehlídky profesionálních loutkových divadel v červnu 1963 v Brně *Televize a loutky*[328], ovšem značně promyšleněji a střízlivěji. Byl nucen konstatovat, že loutka se prostřednictvím televizní obrazovky dostane ke statisícům dětí a desetitisícům dospělých, kteří by do divadla třeba nikdy nepřišli, a proto jsou její význam i možnosti pro vyzvednutí loutky z přezíravosti veřejnosti značné. Jenže vzápětí znovu zdůraznil svou tezi o diskreditaci loutky v televizním médiu:

„Základní pocit, který pronásleduje každého loutkáře, ba někdy i neloutkáře, když má možnost pozorovat na obrazovce nějaký loutkářský pořad, není právě nejmilejší. Pronásleduje

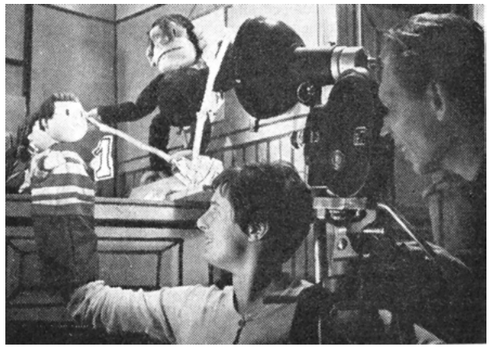
325 ČESAL, Miloslav. Varšavské drobničky. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 185.

326 ČESAL, Miroslav. Ještě jednou televize ve Varšavě. Několik poznámek k článku A. Zapletala. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 86.

327 Tamtéž.

328 ČESAL, Miloslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 179–181.

62 Jedničky má papoušek. Režie Alexandr Zapletal, výprava P. Falla, Československý loutkář 14, 1964, č. 1, s. 10.



ho jako můra, a byť by ty pumprlíky miloval sebevíc, nakonec si musí přiznat, že se tu ztrapňují. Myslím, že je to třeba říci *hned úvodem – loutka se v televizi často diskredituje.*“[329] Vzápětí se pokoušel analyzovat, co ho vede k tomuto tvrzení. A dokazoval, že je mu nepříjemné, že po tisícileté konvenci divadelní, kde vidíme loutku z odstupu, vstupujeme do konvence jiné, v níž „*nám kamera přiblíží loutku na dosah ruky, že často rozeznáváme i strukturu materiálu, z kterého je vyrobena. […] Pod lupou kamery každé sebenepatrnější odchýlení, sebemenší nepřesnost, které na divadle ani nepostřehneme, ba leckdy zákonitě patří k živému, bezprostřednímu hereckému výkonu, vyroste tu do rozměrů až obludných a dává vznikat onomu pocitu nesouladu, oné diskreditaci loutky.*“[330]

Když odmítneme nesmyslné tvrzení, že loutka je vyvolena médiu divadla, více než jiným médiím, je potřeba ještě zvážit, nakolik podstatným se tehdejším dětským divákům jevilo porušování citované divadelní stylizace, konvence či iluzivnosti. Vizuální podstatu a osobitost loutky v televizi daleko lépe vystihl Ladislav Smoljak, protože si všiml, jak loutka jedinečně ladí s prostředím běžných domácností, jak výborně se hodí svou povahou k místu, kde si děti hrají.[331] A je logické, že dětem, které jsou s loutkami a hračkami denně v nejužším kontaktu, přece nemůže vadit jejich odhalená materiálová podstata, neboť s ní mají své značné vlastní zkušenosti. Stejně je to s jejich pohyblivostí, ba dokonce jejich stylizovaný typicky loutkový a mnohdy i těžkopádný pohyb je jednou ze základních entit, pro které nejen děti loutky milují. Nakonec Miloslav Česal přiznal, že loutka přeci jen do televize patří, že si tam vydobyla domovské právo, ale je potřeba udělat něco s její svéprávností, podobně jako se to stalo v oblasti filmu se vznikem speciální loutky animační. Česal na tomto základě požadoval vytvoření speciální loutky televizní: „*Loutku, která by odpovídala možnostem, zákonitostem a zvláštnostem televizního umění.*“[332] Aniž by byl schopen uvést, na jakých principech by měla taková loutka fungovat…

Všechny tyto úvahy vznikly v době, kdy v rámci ČST proběhlo významné hledání tvaru loutkové inscenace, doprovázené dlouhou řadou scénografických experimentů, které zahrnovaly celou škálu přístupů přes marionety k maňáskům, od klasické divadelně traktované scény po principy černého divadla. Valná většina inscenačních projektů ČST v předcházejících padesátých letech s výjimkou seriálu *Ferdy Mravence a Broučků* byla provedena maňásky či spodovými loutkami.

První přelomovou marionetovou inscenací loutkářské skupiny pražského studia ČST se stala v roce 1961 hra Miloslava Zelenky *O medvědu, který čekal, až odteče řeka* v režii Svatavy Rumlové. Šlo o jednoduchý alegorický příběh na motivy ruské pohádky o medvědovi, který tvrdošíjně čeká, až odteče řeka, aby mohl suchou tlapou přejít na druhý břeh, a proto nakonec zahyne. Znázorněný klasickými marionetami v horizontálně otevřené studiové scéně

329 ČESAL, Miloslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 179.

330 Tamtéž.

331 SMOLJAK, Ladislav. Televize a umění. In: Sappak/Schulz, Sadková/Smoljak. *Čtyřikrát o televizi*. Otázky a názory, sv. 33. Praha, Československý spisovatel, 1961, s. 127–128.

332 ČESAL, Miloslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 180.

byl natočen inscenační záběrovou technologií kameramanem Františkem Němcem, který měl s loutkami určité předchozí zkušenosti. Kritika dílo přivítala jako vážný pokus o prověřování základní problematiky specifičnosti televizní práce. Zároveň oceňovala především detailní režijní a hereckou práci, kdy „*na každém záběru byla vidět předběžná, důsledná příprava. Svatava Rumlová v této inscenaci usilovala o televizní vyjádření herectví s marionetou. To se dařilo zejména v polodetailu. Tam vycházel medvěd, voděný J. Antonem a J. Vidlařem velmi přesvědčivě. Drobnokresba, tak charakteristická pro tento druh loutek, zde našla své uplatnění. Méně přesvědčivé byly celky, kde kamera, velmi citlivá na každý pohyb, odkrývala některé nedostatky technického řešení loutek. Tam, kde režie šla za důsledně stylizovaným pohybem – myšky (J. Podsedník a N. Munzarová), tlustý a hubený pán (A. Stránská a A. Vaculík), se nejvíce přibližovalo toto herectví specifickým vlastnostem televize.*“[333]

Televizní dramaturgyně Jarmila Turnovská při hodnocení této hry postavené nejvíce na dialogu uvedla, že „*hra sama není zvlášť televizní*“.[334]

Dílo se v archivu České televize bohužel nedochovalo, přesto jsme schopni rekonstruovat podle fotografií jeho základní scénografické pojetí. Autorem výtečně technicky řešených, tvaroslovím však ještě poměrně realistických loutek byl scénograf Jaroslav Král, kterému na rozdíl od *Ferdy Mravence* tentokrát byla vytýkána stylizační nejednotnost: „*Liška na obrazovce působí popisným dojmem, zatímco myšky vycházejí ve své stylizaci nesmírně půvabně.*“[335] Také jednoduché a přehledné scéně kašírované realistické přírody S. Procházkové byla vytýkána zatíženost popisným prostředím, zejména na základě použití travnatého koberce, pokrývajícího celou hrací plochu, na rozdíl od sněhové pokrývky, která k závěru daleko více sjednotila výsledný dojem. Svou jednoduchou kompozicí několika keřů a stromů a jejich rozvrstvením v prostoru se blížila tato scéna také více pojetí divadelnímu nežli specificky televiznímu.

Také následující inscenace lyrické hříčky Ludvíka Aškenazyho *Šlamastyka s Měsícem* v premiéře uvedená roku 1962 byla založena převážně na dialogu. Tato lyrizující dialogičnost byla v interním hodnocení Jarmilou Turnovskou přivítána, zejména smysl pro vtip a slovní hříčku.[336] Spornější se jevilo výtvarné řešení této studiové inscenace. Režiséři Svatava Rumlová a Ludvík Ráža pracovali s náročnou scénickou stavbou města a krajiny výtvarníka Vladimíra Dvořáka, s denními i nočními světelnými atmosférami, s pohybujícím se a mizejícím Měsícem na horizontu. Loutky v maňáskovém i javajkovém technickém řešení vytvořil opět Jaroslav Král. Právě tyto loutky a jejich výtvarné pojetí se však stalo terčem mnoha výtek. Televizní dramaturgyně Jarmila Turnovská poukázala na nejednotnost provedení některých loutek: „*Strnulý, toporný obličej loutky podivně kontrastuje s živým a moderním dialogem, fandíte onomu dialogu, sledujete se zájmem jeho herecké provedení a některých momentech přijímáte loutku jen jako nutné zlo. Jinak je tomu u postav dětí, postavy profesora a jeho asistenta, u Měsíce, které výtvarník stylizuje, karikuje a kde je v souladu výtvarné vyjádřením loutky s hlasovým a loutkohereckým.*“[337] Režisér Jiří Středa ve své recenzi uvedl přímo, že výtvarník se tentokrát „*dopustil několikerého nedodržení jednoty stylu ve výtvarném řešení loutek i dekorací*“[338]. Přestože snaha režisérů byla poctivá, inscenace byla dělena do

333 STŘEDA, Jiří. Televizní marionetová inscenace. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 11, s. 251.

334 TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 125.

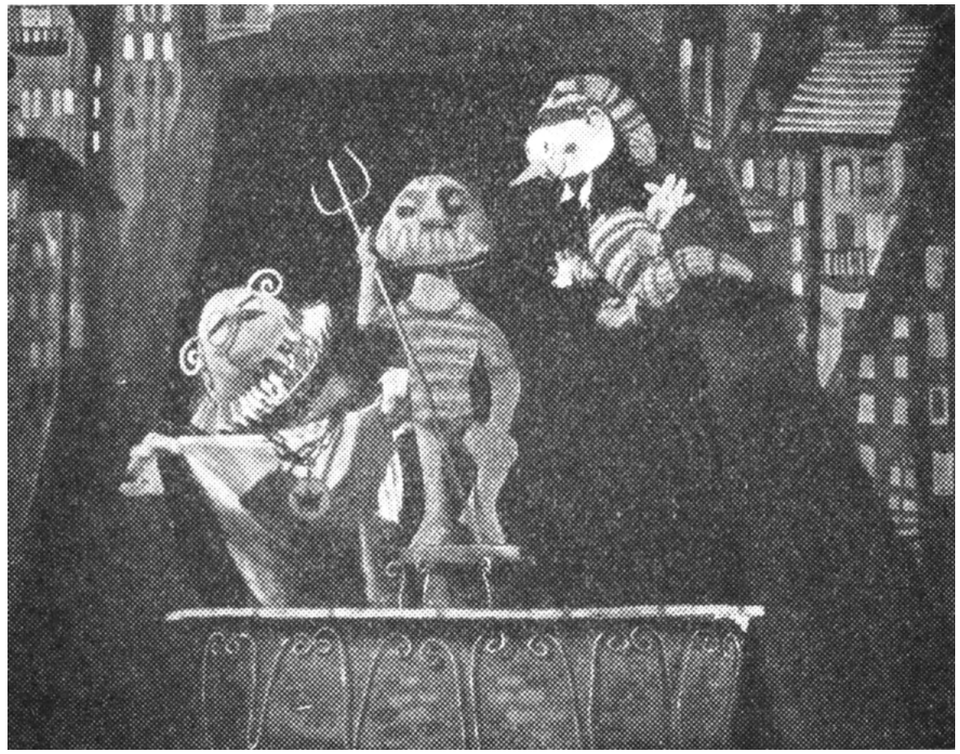
335 STŘEDA, Jiří. Televizní marionetová inscenace. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 11, s. 251.

336 TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 125.

337 Tamtéž.

338 STŘEDA, Jiří. Poznámky k televizní loutkářské práci. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 126.

63 O strašidlu, které se chtělo smát. Režie Svatava Rumlová, výprava J. Rendlová, J. Lamka. Československý loutkář 13, 1963, č. 3, s. 58.



logických záběrů a hledala nekonvenční záběrové rakursy,[339] ukázalo se podle Středy, že charakter televizní práce byl pro tento typ hry dosti nepříjemným drobnohledem: „*Právě v onom soustředěném, detailním, ničím nerozptýleném pohledu narůstá disproporce mezi slovem a jednáním loutek do neúnosnosti. Kamera v detailním pohledu na monology i dialogy nelítostně a donekonečna odkrývá mrtvý výraz loutky. […] Nemůžeme očekávat, že loutka zahraje v detailu, ať již rukou či výrazem tváře. […] To, co nazýváme u loutky drobnokresbou, je vlastně výsledek celkové herecké kompozice postavy. Tento drobnokresebný výraz je nedělitelný, od postavy neodtržitelný. Podobnými zákony se řídí i kompozice situací, do kterých se postava-loutka dostává. Zde komponujeme loutku ve vztahu k prostředí – dekoraci. Chceme-li docílit přesvědčivé situace, nemůžeme detailním pohledem narušit dramatičnost tohoto vztahu. Dojdeme tedy k závěru, že užití detailu (u loutek je to více polodetail), tak výmluvného a dramatického činitele filmového a televizního obrazu, budeme využívat jen minimálně. Zde totiž neslouží dramatičnosti, ale přináší až příliš důvěrný pohled na loutky, pohled, s kterým divák nepočítá.*“[340]

Ovšem nejrozsáhlejší analýzu této televizní inscenaci věnoval Jan Malík, který stejnojmennou Aškenazyho hru uvedl jako novinku rok předtím v pražském Ústředním loutkovém divadle v poměrně konzervativním nastudování a výtvarném pojetí Richarda Landera.[341] Ve svém rozsáhlém článku dvojsmyslně nazvaném *O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní*[342]

339 Kameramani Milan Dostál, Bedřich Steiner, Josef Veselý, hlavní kameramanka Věra Štinglová.

340 STŘEDA, Jiří. Poznámky k televizní loutkářské práci. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 126.

341 Více viz KRYŠTOFEK, Oldřich. Ludvík Aškenazy v nové podobě. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 2, s. 32–34.

342 MALÍK, Jan. O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 122–126.

analyzoval postupně většinu složek inscenace z pozice zkušeného divadelního loutkáře. Nejprve přivítal logiku původní televizní inscenace, protože podle něho se „*z přímého přenosu vyklube téměř vždy cosi jako reportážní záznam – a z ateliérových ‚úprav‘ vzniká zpravidla žalostný divadelně-televizní kompromis*“.[343] Poté se pokoušel analyzovat cíl, záměr i jednotný klíč také ve výtvarném řešení:

„*Při televizní ‚Šlamastyce‘ – jsme však co chvíli viděli, jak se nápad rodí jen pro nápad, jak se ‚experimentuje‘ spíše z jakési svévole či koketnosti než v* vnitřního vztahu ke hře a postavě. […] Nemalé rozpaky nám připravila *výtvarná stránka této relace. […] To, co jsme viděli při televizní ‚Šlamastyce‘, byl totiž nejtuctovější kašírovaný naturalismus, počínaje nepochopitelně stísněným zákoutím u rybníka s ještě stísněnějším rybníkem, přes barokně přebujelou architekturu údajné vesničky Zelené Kupky, přes ono námětově tak svůdné a přece zdaleka ne vystižené zákulisí operního jeviště. Nebo vnitřek hvězdárny a přes palubní interiér v helikoptéře, který měl nebezpečně blízkou podobnost s jakousi stísněnou prodejnou potřeb pro domácnost, až po ten siegfriedovský les s nemotorně a neúčelně situovanou jeskyní, kde k našemu podivu posloužily jako výkrytové stojky směle stylizované, geometricky střízlivé trojúhelníky smrčků, patrně nouzově vypůjčené ze staršího dekoračního fundu. Líto, přelíto nám bylo výtvarníka, musel-li jako my zažít před obrazovkou, co mu z jeho návrhů napáchali dílenští neumělové a co mu ještě nádavkem co chvíli pokazilo světlo.*“[344]

Dlužno zdůraznit, že v podobném stylu Jan Malík uzavíral také analýzy všech zbylých složek celé inscenace, přičemž jeho příspěvek byl společně s recenzí Jiřího Středy na inscenaci *Jedničky má papoušek* zároveň nadlouho poslední vážnou analýzou televizní inscenační tvorby na stránkách Československého loutkáře.

Hru *Jedničky má papoušek* Miloše Macourka o „papouškujícím“ papouškovi, určenou původně pro činoherní skupinu Divadla Na zábradlí, upravil pro Loutkářskou skupinu ČST Miloslav Zelenka v roce 1963. Ten se podle Jiřího Středy „*dal zmýlit zdánlivou příbuzností dvou žánrů. Macourkovou personifikací předmětů školního kabinetu a zvířat na jedné straně, možnostmi loutkového divadla na straně druhé. Vzhledem k tomu, že jde v podstatě o spojitost vnější, dostává se společně s inscenátory k* těžkopádnosti a popisnosti.“[345] Zkritizoval také studiovou stavbu kabinetu v černobílé linkované stylizaci a jednoduše stylizované loutky zvířat i chlapců: „*Řešení loutek i scén je nejednotné. Tak jako scény postrádají minimální vzdušnost, chybí loutkám, dík nežádoucí popisnosti, výtvarná přitažlivost.*“[346] Na adresu režiséra Alexandra Zapletala uvedl, že „*pro jeho režijní kompozici výstupů a scén se zdají rozměry obrazovky nedostačující. […] Je doslova bezradný v práci s loutkou, když si tento úkol znesnadnil užitím několika loutkohereckých disciplín. Popírá dokonce i tolik obhajované pravidlo o rozdělené interpretaci.*“[347]

Po těchto výrazných kritikách i názorovém konfliktu mezi televizním loutkářem Alexandrem Zapletalem a divadelním teoretikem loutkářství Miloslavem Česalem během roku 1963 jako by loutkářští divadelní teoretici na problém loutkové televize zcela zanevřeli či rezignovali jako na konflikt neřešitelný a věnovali se referování o premiérách televizních projektů pouze namátkově a okrajově. Jejich poznání ustrnulo na přesvědčení, že tvorba televizní loutkářské skupiny má smysl především v pomoci televizní hlasatelce v dětských pořadech

343 MALÍK, Jan. O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 122.

344 Tamtéž, s. 123–124.

345 STŘEDA, Jiří. Jedničky má papoušek. *Československý loutkář* 14, 1964, č. 1, s. 10.

346 Tamtéž.

347 Tamtéž.

64 Hopsálek a Hvizdalek, 1968. Archiv Pavla Jiráska.



nebo že se budou pravidelně objevovat také typy estrádních loutek, jako je Pehrův Pepíček nebo Raifandův Ferďásek, stejně jako drobné loutkou-hračkou inscenované pohádky.

Pokud ovšem nedojde k realizaci dávno zralých reformních návrhů – vytvoření speciální dramaturgie i speciálních televizních loutek[348], vedoucích k produkci, která bude *„ztělesněním nejryzejší a nejvyspělejší kvality českého loutkářského umění“*,[349] pravděpodobně to bude znamenat definitivní konec divadelní loutky v televizi.

Všechny tyto požadavky měly původ v hlubokém nepochopení televizního média, jemuž vzhledem k ohromnému společenskému dopadu byla divadelními loutkáři přisuzována jakási morální povinnost stát se médiem vysokých uměleckých hodnot a aspirací, jako je divadlo nebo evropský umělecky chápaný film. Divadelníci netušili, že budoucí vývoj dodefinuje televizi jako masové médium, jehož náplní je zcela něco jiného než úzce formátová tvorba artistních děl. Jarmila Turnovská své zkušenosti už v roce 1963 vyjádřila takto:

348 Více viz ČESAL, Miloslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 180.

349 Více viz MALÍK, Jan. O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 12.

„Zdá se mi zbytečné v amatérských podmínkách televize vyrábět filmy, pro které si předem vyprošujeme jakási zvláštní kritická měřítka. Nemyslím si, že by nebylo možné a správné čas od času natočit dobrý, profesionální loutkový televizní film (a to ne trikový), který by obstál před nejpřísnějším kritickým hodnocením.“[350]

Právě proto televizní dramaturgové a režiséři společně s loutkohereckou skupinou dál usilovali v letech 1960–1965 o prověřování všech možných cest vedoucích k všestranně kvalitní loutkové inscenaci. Mimo zmiňovaná díla v roce 1962 šlo především o inscenaci *Hračky letí na měsíc*, kterou podle scénáře Josefa Vondráčka natočil režisér Alexandr Zapletal.[351] Snímek se v archivu nezachoval, přesto lze z fotodokumentace usuzovat o výpravě V. Poláka, že zasadil prosté, ve stylu dětských hraček stylizované maňásky mezi reálné předměty a hračky.[352]

Hra Šibal *Zavřiočko* byla natočena v témže roce v režii Hanuše Burgera v přehledné až graficky stylizované scéně s kruhovým horizontem a spíše konzervativně, i když prostě stylizovanými javajkami.[353] Za velmi vydařenou byla považována inscenace režisérky Svatavy Rumlové *Strašidlo, které se směje* v roce 1963 díky zdařilému využití média černého divadla. Inscenace bohatě využila typicky televizní postupy tím, že skýtala *„možnosti akčního využití loutek, pohybového vtipu, výtvarného nápadu, šlo na ní uplatnit časté střídání prostředí, triky, záběrovou pestrost“*.[354]

V roce 1965 můžeme zaznamenat tři výrazné inscenace, z nichž dvě *Tygřík Péťa*[355] a *Slon se zlatou troubou*[356] v režii Jana Valáška[357] se nezachovaly. Třetí, mimořádně zdařilou *Alenku v kraji za zrcadlem* režírovala Libuše Koutná podle scénáře volně napsaného Miloslavem Zelenkou na základě nového překladu knihy Aloise a Hany Skoumalových.[358] Autorkou výtvarné koncepce byla grafička a ilustrátorka Dagmar Berková, která Carrollovu *Alenku v kraji divů a za zrcadlem* ilustrovala již v době svých studií u profesora Františka Muziky v roce 1947 a později v roce 1961 za další její verzi získala ocenění za nejkrásnější knihu roku. Černobílý film začínal se skutečnou dívkou, která poklízí různé hračky, hry a loutky, karty. Teprve ve svém snu vstupuje změněna v loutku skrze zrcadlo do světa „za zrcadlem“. Obrazově je vyjádřen loutkami javajkami (Královna, Valihrach – Hlavonožka), animacemi s kartami, příbory a zrcátky. Poznáváme, že svět za zrcadlem je vlastně pokojem dívky, kde animačně vedený nůž útočící na hračku Vojáčka rozpárá peřinu a peří padá i na loutkovou Alenku. Skříň s hračkami je postupně rozanimována, rozhýbávají se karty v rostlinstvu i architektuře, pozoruhodná je také loutková animace hračkového cyklisty. Inscenace v ušlechtilé výtvarné podobě, blízké kvalitě animovaných filmů, tak zdařile zkombinovala velkého herce s divadelní loutkou i loutkovou animací filmového typu.

Po celá šedesátá léta kromě těchto rozsáhlejších projektů soustavně ČST produkovala krátké loutkové pohádky pro pásma věnovaná zejména malým dětem, jako byl

350 Více viz TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

351 Kamera Bohumil Turek.

352 Více viz TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 124.

353 Více viz STŘEDA, Jiří. Televizní glosář. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 2, s. 31. Též Loutka v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 3, obálka.

354 TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

355 Podle hry Hanny Januszewské upravil Alexandr Zapletal, režie Alexandr Zapletal, kamera Bohumil Turek.

356 Více viz *10 let ČST, Seznam filmů a záznamů*. Praha, Ústřední archivy a dokumentace Čs. televize – filmový archív, 1965, s. 305.

357 Scénář Miloslav Zelenka, režie Jan Valášek, kamera Věra Štinglová.

358 Alenku hrála Ivana Fišerová, loutkovodiči Jaroslav Vidlař, Naděžda Munzarová, Ivan Anthon, Jana Bendová, Oton Kovařík, Alexandra Stránská, Hana Zapletalová, Dagmar Kovaříková, hudba Ilja Hurník, animace Jan Adam, kamera František Němec.

např. *Rozmarýnek*. Šlo o *Tři veselá prasátka* (1962), *Pohádky z lesa* (1964), *Hrubínovy pohádky* (1964), seriál *Co loutky dovedou (O princezně Notičce a princi Ládikovi, Kytariáda,* Čarokreslíř*, Pyšná tanečnice, Černé sólo, Příběh z papíru,* 1965*), Hopsálek a hvízdálek* (1967) či speciální pořady pro sváteční příležitosti: *Rozmarýnkův pohádkový den* (1966), *Rozmarýnkův zlatý klíček, Rozmarýnkův Štědrý den, Rozmarýnkovy* čáry máry (1967). Režíroval je nejčastěji stejný okruh režisérů – Alexandr Zapletal, Libuše Koutná, Svatava Rumlová nebo Renata Mázelová – jako větší inscenace a jejich výtvarné řešení bylo zpravidla zcela omezeno jednoduchou kašírovanou scénou s několika maňáskovými loutkami.

Televizní projekty s loutkami samozřejmě přicházely po celá šedesátá léta z dalších studií, a to jak slovenských, tak také z Ostravy a Brna. Produkce ostravského studia byla poměrně bohatá, originální a často i pochvalně přijímaná, zejména pokud se režie zhostil Jiří Jaroš.[359] Ovšem ztráta téměř kompletního archivu zničeného během povodně v roce 1997 a extrémně nízká reflexe ostravských pořadů v tisku prakticky zcela znemožňuje jakkoliv posoudit vklad ostravského studia k loutkářské televizní scénografii šedesátých let.[360]

Brněnské studio mělo jednak štěstí v počtu zachovaných pořadů, ale zároveň také zejména v šedesátých letech na obsazení zdejší redakce vysílání pro děti a mládež, kde už od roku 1961 spolupracovala dramaturgyně Věra Mikulášková s režisérem a uměleckým šéfem Loutkového divadla Radost Josefem Kalábem. Jejich šťastná spolupráce zahrnovala během šedesátých let řadu loutkových přenosů z divadla Radost, přičemž je nutné zdůraznit, že tehdejší mimořádná divadelní produkce Radosti, budovaná na poetické a lyrické podstatě loutky i kvalitních dramatických textech, byla otevřenou opozicí k akademickému stylu pražského Ústředního loutkového divadla.

Jedním z prvních společných projektů Loutkového divadla Radost a brněnského televizního studia byla úprava *Signálů z Karakalu* Jiřího Bártka z roku 1961. V roce 1962 pak šlo o živě odvysílané hudební varieté s loutkami opět od Jiřího Bártka *Dnes a v noci zázraky,* za něž studio obdrželo díky Intervizi své první mezinárodní ocenění.[361] První zachovanou původní inscenací je však až *Jak šlo šídlo do světa* z roku 1967.[362] Jednalo se o jednoduchou maňáskovou pohádku určenou vysílání mateřským školám s příběhem, kdy šídlo, bota a hrnec vyzrají na zlého vlka,[363] v němž jednoduché textilní spodové loutky maňásky hrají v plošné dekoraci chaloupky v lese, celkově stylizovány v přehledném až zjednodušujícím grafickém stylu. V podobném duchu, ovšem se spodovými javajkami, byl o rok později natočen *Rytíř na houpacím koni* či *Poplach v lese*[364] nebo v roce 1969 *Zvířátka a loupežníci*,[365] muzikálová či písničková pohádka, využívající ve scénografickém řešení spojení plošných dekorací se skutečnými větvemi, kdy spodové látkové loutky loupežníků vystupují na světlejším horizontu. Také *Budulínek* (1969), pohádka pro cyklus pohádek pro nejmenší *Z kapsy*

359 Více viz STŘEDA, Jiří. Televizní glosář. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 2, s. 31.

360 Zachovaly se jen tyto pořady: *Deset let ČSTO – Jak ten čas letí* (ukázky z pořadu *Zajíček Ušáček*) z roku 1965 a inscenace *Bleděmodrý Petr* z roku 1968.

361 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991).* Brno, JAMU, 2012, s. 320–321.

362 Režie a scénář Josef Kaláb, kameramani Jindřich Brössler, Václav Myslivec, střih Alena Hachlová, herecký soubor divadla Radost.

363 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991).* Brno, JAMU, 2012, s. 320–321.

364 Tamtéž, s. 325–328.

365 Scénář Marcel Halouzka, režie Josef Kaláb, loutky Bohdan Slavík, architekt Luděk Škuta, hudba Pavel Blatný, kamera Milan Duda, střih Alena Hachlová, herecký soubor divadla Radost.



65 Večerníček, znělka, 60. léta. Archiv Pavla Jiráska.

klokana Karlíka, pracuje v mezích maňáskových možností s jednoduchou výtvarnou stylizací:[366] drobnější maňásky s kulatě stylizovanými hlavami a základní scéna vymezená graficky pojatým domečkem, střídmě doplněným nábytkem. Kamerové snímání několikrát ruší iluzi divadelního kukátka pohledem do odrážející se vody seshora, průhledy skrze okno, střídáním záběrů zevně a zevnitř chaloupky. Stejně tak zcela prostí jsou *Medvídci* (1969) v jednoduché pětiminutové scénce,[367] kdy se dva maňásky medvídků s několika peřinkami a budíkem mezi sebou hašteří za doprovodu swingové hudby. Scéna je vymezena jen paravánem a zadní plochou, podstatným se stává použití rekvizit – budíku, pušky či trumpetky. Středometrážní vánoční pohádkové pásmo *Pohádková krabice* (1969)[368] přineslo na scéně kontakt velkého herce Vlasty Fialové s výrazným maňáskovým klaunem Píďou a krabicí pohádek v jednoduché studiové náznakové scéně. Tři pohádky pak využívaly střídavě nejrůznější přístupy k loutce včetně využití černého divadla či scénických rekvizit: vánočních baněk, sněhu, prskavek jako hvězd či samotného vánočního stromku.[369] Pozoruhodnou brněnskou inscenací konce šedesátých let je Černý mstitel (1970),[370] která byla určena zároveň také dospělému divákovi. Byla totiž „*parodií kovbojek s poetikou blízkou filmu Limonádový Joe a více jej zřejmě mohli ocenit dospělí diváci než děti. Dialogy jsou naplněny lehce absurdním humorem…*“[371] Výtvarně byla inscenace připravena scénografem Loutkového divadla Radost Jiřím Pitrem. Westernově stylizované javajky s výraznýma velkýma očima hrály v plošné scéně vymezené kulisou westernového lokálu. V humorné hříčce se stal podstatnou rekvizitou gramofon s troubou, díky němuž kladný hrdina nakonec zvítězil nad padouchem.

Brněnská produkce televizních projektů s loutkou se v šedesátých letech soustředila na dvě priority. Tou první z důvodů značné poptávky byly kratší a výrobně méně náročné pořady pro nejmenší děti, druhou pak umělecké snímky s možností univerzálnějšího využití včetně zahraničí, které využívaly především média trikového či varietního divadla. Tento typ pořadů ve své kvalitě byl v celé tehdejší ČST zcela unikátní.

366 Režie a scénář Josef Kaláb, kamera Václav Myslivec, scéna Jarmila Majerová, herecký soubor divadla Radost.

367 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991).* Brno, JAMU, 2012, s. 329.

368 Scénář Vratislav Schilberger, režie Josef Kaláb, kamera Václav Myslivec, hudba Ladislav Štancl, architekt František Borovec, zvuk Milan Maršálek, střih Alena Hachlová, herecký soubor divadla Radost.

369 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991).* Brno, JAMU, 2012, s. 326.

370 Scénář podle Vojtěcha Cinybulka a režie Josef Kaláb, kamera Milan Duda, střih Alena Hachlová, scéna a loutky Jiří Pitr, herecký soubor divadla Radost.

371 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991).* Brno, JAMU, 2012, s. 327.

Večerníček

„Všeobecně se uznává, že děti jsou nejvděčnějšími televizními diváky. Shodují se na tom pedagogičtí odborníci i laikové ve všech zemích, kde televize existuje. Děti přitahuje k televizi zvláštní, podmanivé kouzlo, jímž je nejprostší a nejzákladnější řeč, živý obraz. […] Již rozhlas přinesl do dětského světa hlubokou změnu: Vedle rodičů a v pozdějším věku učitelů se tu dětem zrodila nová autorita, otvírající jim v nebývalém měřítku dokořán dveře poznání. Televize však dala dětem mnohem víc, neboť vyhovuje jejich přirozené touze po názornosti.“

FELDSTEIN, Valter. *Televize včera, dnes, zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání: k 10. výročí vzniku Čs. televize.* Praha, Orbis, 1964, s. 192.

Jedinečným naplněním smyslu vysílání ČST pro děti a zároveň dotvořením reprezentativní formy výtvarného televizního jazyka mnohdy s divadelní loutkou se nakonec stal pořad *Večerníček*, který lze ve své době (1965–2005) považovat vůbec za jeden z nejoblíbenějších dětských pořadů v Československé a později i České televizi. Zhruba desetiminutovou pohádku z epizodického seriálu, rámovanou znělkou a vysílanou před hlavní televizní zpravodajskou relací,[372] začínaly sledovat dvou až tříleté děti[373] a mnohé z nich zůstávaly pořadu věrné prakticky až do dospělosti a často i déle.

Krátký, přibližně desetiminutový formát *Večerníčku* byl založen na zkušenostech svého předchůdce, což bylo dramaturgicky nepříliš jednotné *Stříbrné zrcátko*, které ale už mělo přesné místo ve skladbě televizního programu.[374] Bylo vysíláno v neděli v podvečer od 18:45 hodin a šlo o přenesenou a vizualizovanou variantu pořadu Československého rozhlasu, v němž pohádkový skřítek *Hajaja*[375] vybíral pravidelně každý večer dětem krátkou čtenou pohádku na dobrou noc.[376] Základem televizního *Stříbrného zrcátka* byla hlasatelka, která s pomocí loutky či jednoduché animace vyprávěla dětem pohádku. Hlasatelka či moderátorka jako ostatně v podobných pásmech pro nejmenší děti představovala *„dospělého člověka (například maminku), tedy někoho, kdo je pro svět dětí ztělesněním autority. Taková hlasatelka by si tedy sama těžko hledala cestu k dětské duši. A právě proto byla velice důležitým prvkem pořadu loutka. Ta naopak zastávala roli neodbytného zvídavého dítěte. Díky její opakované přítomnosti v pořadu si ji děti snadno zapamatovaly a vzhledem k tomu, že se postavička chovala stejně jako ony, měla stejné problémy a starosti, mohli se s ní malí diváci lehce ztotožnit.“*[377]

Stříbrné zrcátko vysílala Československá televize od 5. ledna 1964 pravidelně každou neděli až do 21. června 1964 jako svůj první pokus o večerní pohádku pro děti na dobrou noc a bylo samotnými dramaturgy z odstupu považováno za ne zcela zdařený pokus o pravidelné večerní pohádky pro nejmenší. [378] Jeho dramaturg – surrealistický výtvarník, básník, prozaik a dramatik Milan Nápravník však nápad rozvíjel dál a o půl roku později přišel s konceptem *Večerníčku*.[379] Pořad byl rámován znělkou,[380] která je jednou z nejstarších českých televizních znělek a zároveň jednou z nejstarších znělek pro děti v celé Evropě.[381]

372 Televizní noviny, 1956–1990.

373 *Večerníček* je určen dětem od čtyř do sedmi let.

374 Více viz KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 10–11.

375 ŠAFRÁNKOVÁ, Vendula. *Večerníková tvorba v České televizi.* Bakalářská práce. Zlín, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, 2008, s. 12–13.

376 Více viz HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež.* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2010, s. 10–11.

377 KEBRLOVÁ, Pavla. *Vznik a vývoj Večerníčku, jakožto programového typu v kontextu dějin televizní instituce.* Bakalářská práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2008, s. 11.

378 HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež.* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2010, s. 12.



66 Čertík Brčko, Zdeněk Raifanda, Naděžda Munzarová, Pavlína Filipovská, počátek 60. let. Archiv Naděždy Munzarové.

Formálně vycházely první *Večerníčky* ze zkušeností získaných v předešlých pořadech pro děti.[382] Několik let šlo převážně o *Večerníčky* živě vysílané a vyprávěné osobou ve studiu a ilustrované nejrůznějšími výtvarnými či loutkovými žánry a technologiemi. Nejčastěji se používaly jednodušší loutky, ploškové animace či kreslené obrázky. Zanedlouho však začaly vznikat první animované a loutkové cykly, které nejenže dodefinovaly výtvarný televizní loutkářský a animační jazyk, ale zároveň docílily umělecky i divácky významných úspěchů.

Pro děti je tento pořad dodnes samozřejmě primárně zábavou. I když si to malí a často ani dospělí diváci neuvědomují, jedná se i o formu poučení a vzdělání.

„Prostřednictvím jednoduchých pohádek se děti učí rozlišovat dobro a zlo, učí se poznávat, co je špatné a jak by se dobrý člověk měl k ostatním chovat. Zároveň je pro ně Večerníček důležitý jakožto jedno z prvních setkání s uměním, ať už vizuálním prostřednictvím animace, hereckým v hraných Večerníčcích nebo literaturou.“[383]

V letech 1965–1967 byl *Večerníček* vysílán jednou týdně v neděli, v pozdějším období se však objevoval stále častěji, v určitou dobu byl dokonce vysílán dvakrát denně. V letech 1967–1969 byl vysílán už třikrát týdně, v úterý, ve čtvrtek a v neděli. Pak v roce 1970 přibyl pátek a středa roku 1971. O rok později se *Večerníček* vysílal už každý den v týdnu kromě soboty. Teprve od roku 1973 mohly děti sledovat oblíbenou večerní pohádku každý den tak, jak jsou na to ostatně zvyklé dodnes. [384]

V letech 1965 až 1973 se *Večerníček* postupně transformoval z hlediska konceptu pořadu i z hlediska doby vysílání až do podoby blízké té, v jaké ho známe dnes. Nejprve se vysílalo několik sérií pohádek souběžně, přičemž každý z dílů seriálu měl každý vysílací den. Ve sváteční dny byly vysílány seriály, které byly ČST považovány za dramaturgicky kvalitní a vizuální stránce nejpropracovanější. Teprve v polovině roku 1971 přestávají být jednotlivé dny zaměřené na daný typ pohádky a přechází se k vysílání jednotlivých seriálových dílů v celistvém bloku. Navzdory úspěchům některých animovaných pohádek dominoval v letech 1965–1973 stále ještě studiový systém natáčení a jeho různé varianty.[385]

379 HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež.* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2010, s. 20–21.

380 Více viz KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 12–13.

381 Znělka *Večerníčku* vznikla v červenci a srpnu roku 1965, jejím výtvarníkem byl Radek Pilař a režisérem Václav Bedřich, který svěřil animaci Antonínu Burešovi. Hudbu zkomponoval Ladislav Simon a hlas propůjčil *Večerníčkovi* tehdy pětiletý Michal Citavý.

382 *Večerníček* se objevil poprvé na obrazovkách 2. ledna 1965, přičemž první pohádkou byl *Kluk a kometa* režiséra Ludvíka Ráži za účasti Černého divadla a Štěpánky Haničincové.

383 KEBRLOVÁ, Pavla. *Vznik a vývoj Večerníčku, jakožto programového typu v kontextu dějin televizní instituce.* Bakalářská práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2008, s. 1.

384 Více viz DIESTLER, Radek. Causa Večerníček. *Reflex* 16, 2005, č. 44 (3. 11), s. 80–83.

385 Více viz HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež.* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2010.

Tak v roce 1965 byla odvysílána série *Kluk a kometa* s využitím černého divadla, v roce 1966 to byly série kreslené, např. *Příhody kocoura Damiána* a *Pohádky ovčí babičky*. V roce 1967 např. animované série *O loupežníku*, *Pan malíř Puntík*, Záhada kostěného knoflíku, ale také *Pohádky tety Boženky* s Robotkem Emílkem či filmově loutkoví *Broučci*. V roce 1968 to byly např. kreslené seriály *O vodníku* Česílkovi, *Pohádky z mechu a kapradí*, ale také *Pohádky na přání Štěpánky* Haničincové s čertíkem Bertíkem, *Pavlíniny písničky a povídačky* s Pavlínou Filipovskou či loutkový seriál *O Vítkovi a Majdalence*. V roce 1969 byly premiérovány např. animované cykly *O Gulíkovi a Jepince* a *Dobrodružství veverky Zrzečky*, v roce 1970 animované série *O klukovi z plakátu*, ale také *Bertíkův pohádkový zvěrokruh* opět se Štěpánkou Haničincovou či loutkové série *Hup a Hop* a *O vepříku a kůzleti*. Mezi nejvýznamnější loutkové večerníkové projekty druhé poloviny šedesátých let patří dodnes seriály *Broučci* a *Hup a Hop*.

Druhá seriálová televizní verze *Broučků* (1967) s osmi jedenáctiminutovými díly, která navazovala na zkušenosti s živě odvysílaným stejnojmenným seriálem z roku 1958, nesporně patří k vrcholům českého loutkového seriálu šedesátých let. Natočila je podle knihy reformovaného, později českobratrského faráře Jana Karafiáta v srpnu 1966 v Barrandovských studiích pro ČST jako černobílý seriál režisérka Libuše Koutná.[386] Tato seriálová řada na rozdíl od ostatních *Večerníčků* se zábavnými a zároveň pedagogickými příběhy, kde vítězí dobro nad zlem, přinesla morálně složitější příběh hledání jednotícího mravního řádu a dala by se zároveň zařadit také do linie lyrických večerníčků, snažících se oslovit dětského diváka svou mimořádnou vizuální poetikou.[387]

„Nejde nám o žádný experiment, výtvarný ani režijní. Chceme zachovat epičnost předlohy i tradiční atmosféru, která koneckonců v každém z nás nějak zakotvila, jako vzpomínka na dětství, a o kterou nechceme připravit ani naše děti. Všechnu měkkost, pohádkovost, teplou pohodu scén chceme vyjádřit výtvarně i herecky. Proto jsme volili televizní loutkový film, který se nám zdál pro zpracování Broučků vhodnější nežli animovaný film nebo zfilmované loutkové představení,“[388] uvedla o projektu režisérka. Broučci patřili tehdy k mimořádným vysokorozpočtovým projektům vysílání pro děti ČST, proto je oživili svými hlasy přední čeští herci.[389] Loutky vodila Loutkářská skupina ČST[390], autorem scénáře byli Anna Jurásková a Milan Nápravník, původní hudbu zkomponoval Jiří Srnka.

Na výtvarné podobě měli svůj podíl kameramani Jan Kraus a Adolf Hejzlar, střihači Antonín Zelenka a Karel Kohout a zejména pak dvojice výtvarníků: architekt Vladimír Dvořák jako autor scén a Zdeněk Podhůrský jako autor loutek.[391]

Nedostudovaný architekt a výtvarník Zdeněk Podhůrský, který začínal jako člen Divadla S + H, působil v padesátých a šedesátých letech především jako průmyslový výtvarník a návrhář loutek.[392] Nejvýraznějším rysem jeho loutek byla perfekcionalita ve vnější stavbě loutek, v jejich tvarosloví společně s mimořádnou technologickou invencí.[393]

386 Díly: *Narození Broučka, Broučci se ukládají k zimnímu spánku, Probuzení, všude je zima a sníh, První společný let, Zranění Broučka, Seznámení s Verunkou, Broučkovy námluvy, Broučkova svatba.*

387 Více viz BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. O připravovaných Broučcích. *Československý loutkář* 16, 1966, č. 12, s. 279.

388 BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. O připravovaných Broučcích. *Československý loutkář* 16, 1966, č. 12, s. 279.

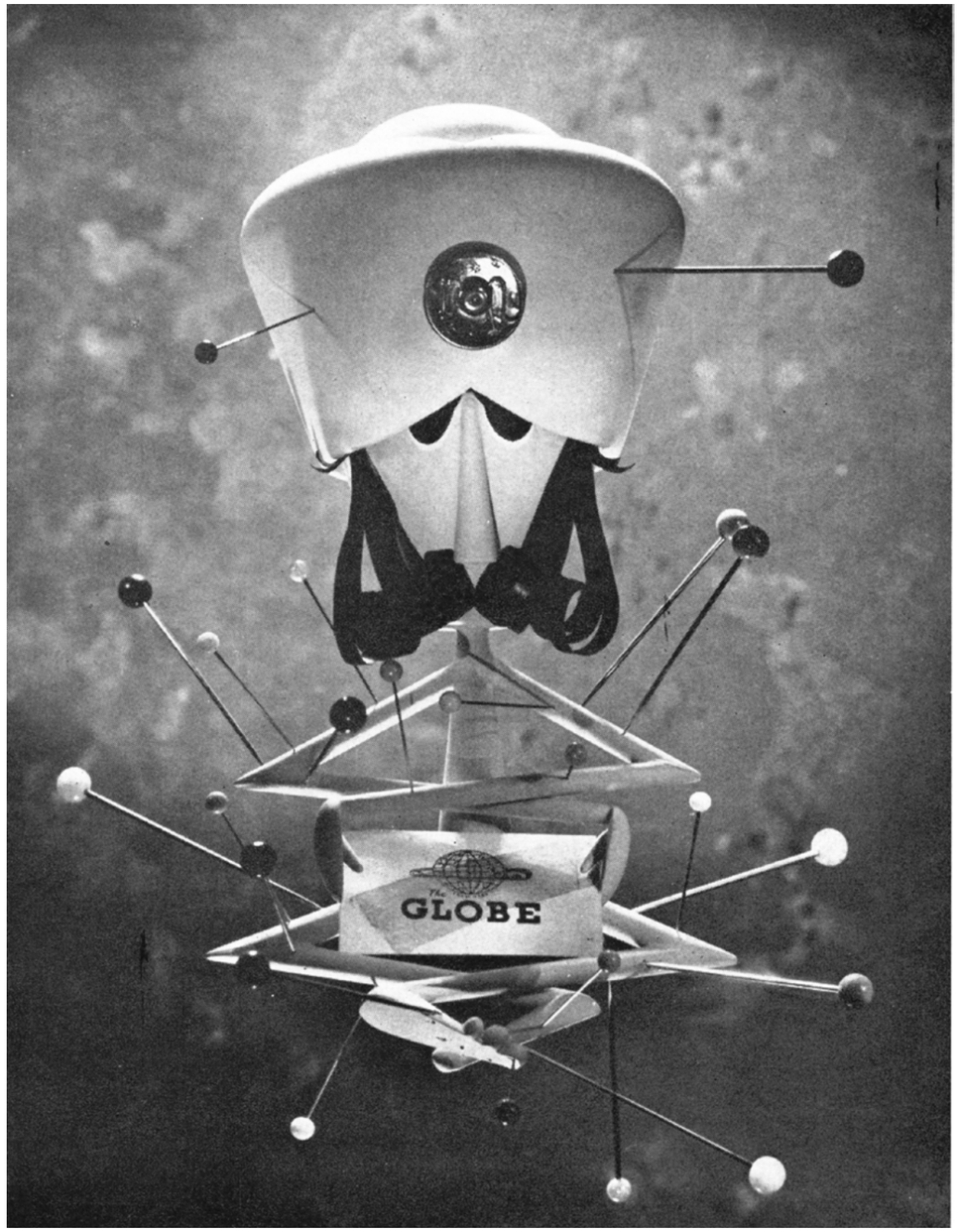
389 František Filipovský, Karel Höger, Libuše Havelková, Jiřina Bohdalová, Karolina Slunéčková, Jaroslav Marvan, Blanka Waleská, Ať ka Janoušková, Drahomíra Fialková, František Kovářík a František Smolík.

390 Ve složení: Jaroslav Vidlař, Ivan Anthon, Jana Bendová, Naďa Munzarová, Jana Prachařová, a Dana Hanyšová.

391 Více viz BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 16, 1966, č. 4, s. 83.

392 *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003 (XI. Pau – Pop)*. Ostrava, Výtvarné centrum Chagall, 2003, s. 269.

393 Více viz JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna.* Praha, JAMU, Arbor vitae, 2011.



67 Kalendář Pragoexportu na r. 1965. Loutka Zdeněk Podhůrský, Československý loutkář 14, 1964, č. 6, obálka.

Tuto vlastnost si získal především při tvorbě propagačních loutek pro výstavní diorama-ta (např. *Vývoj vesmíru, země a člověka 1953*,[394] *Na prahu atomového věku 1956*,[395] *EXPO 1958*) či později pro reklamní kalendáře (zejména pro Pragoexport) a nakonec i pro loutkový

394 Více viz PODHŮRSKÝ, Zdeněk. Loutky na našich výstavách. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 3, s. 55, 56.

395 Více viz ČESAL, Miroslav. Loutky v propagaci. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 2, obálka.

reklamní film (např. *Harmoniky,* 1961 nebo Zákon rozumu, 1963).[396] Výjimečně výstižně charakterizuje Podhůrského tvůrčí rukopis kulturní historička a etnografka Naděžda Filaretovna Melniková-Papoušková:

„Loutky Zdeňka Podhůrského jsou úsměvné a trochu šibalské, jejich humor není nikdy přehnán a nestrhuje je do brutální satiry a zkreslení, které by vyvolalo u diváků nepříjemný pocit nevole. […] Jsou celé soustruhované ze dřeva a značně typizované; oblečení je na nich naneseno barvou v co nejjednodušších formách – jinými slovy tyto loutky jsou moderně stylizované a každá z nich ukazuje visuálně svou povahu a roli. […] Aby byl vyvolán okamžitý a jasný dojem, jsou tvary někdy přehnány, a přece tu nemáme dojem fyzické deformace a ošklivosti dvorních trpaslíků. […] Považuji za klad většiny prací Zdeňka Podhůrského, že se vyhýbá ošklivosti, i když zjevně miluje grotesku, vyplývající už z povahy práce. Zdeněk Podhůrský má zřejmě schopnost lovce lidské všímavosti, umí šťastně spojit humor s citem, aniž upadá do vulgární nasládlosti.“[397]

Proto bylo celkem zákonité, že o Podhůrského osobité loutky, převážně ušlechtilé marionety, vyznačující se smyslem pro stylizační jednotu a charakter vyjádřený zkratkou, vynikající řemeslně dokonalým zpracováním a smyslem pro materiál, citem pro míru zjednodušení celku ve vztahu k rekvizitě i prostředí, a mnohdy i s významem humorné nadsázky, bude mít zájem dříve nebo později televizní médium.

Přestože snímek byl vytvořen na černobílý film, můžeme si díky obrazové publikaci Pressfota *Broučci* z roku 1968 udělat představu o tom, jak by dílo po obrazové stránce vypadalo, kdyby byl tehdy použit film barevný.[398] Kniha s předmluvou básníka Františka Hrubína obsahuje přibližně čtyřicet barevných fotografií kameramanů Jana Krause a Adolfa Hejzlara, které zejména v krajinných exteriérech Vladimíra Dvořáka odkazují svou poetikou k trnkovské až líbezné a pohádkové stylizaci české krajiny různých ročních období.

Podhůrského loutky v technologii loutek spodových i závěsných umožňovaly vedení podle potřeby zespodu i seshora z vodicí lávky.

„*Ve filmu je použito loutek spodových i marionet, řada dublerů (u Broučka dokonce čtyři), hraje se z lávek různě vysokých, takže je nutné loutky na jednotlivé scény převazovat.*“[399] Loutky byly charakteristické značně zvětšenými hlavami s výraznýma modrýma očima, hladkou modelací obličejů, stylizovaných v oproštěném výrazu srozumitelném i pro nejmenší děti, a detailností komplexního řemeslného provedení. Kromě broučkovy rodiny se zde objevovala i galerie jiných hmyzích loutek – výtečně stylizovaná kapela či Kováříček, které byly svým tvaroslovím přímou reminiscencí na českou meziválečnou loutkářskou modernu. Všechny loutky disponovaly značnými možnostmi pohybu, což značně usnadňovalo kvalitní loutkoherecké vedení.

Loutky byly zasazeny do pečlivě až realisticky miniaturně pojatých exteriérů s mnoha drobnými rekvizitami, které byly často zapojovány do vyprávění. Filmové zasvícení v interiérech a slunečných exteriérech bylo vybudováno na záři teplých žlutých lamp, v nočních scénách bylo využíváno naopak modrého horizontu s hvězdami. Už samy tyto interiéry a exteriéry navozovaly lyrizující emoce a podporovaly pohádkovost miniaturního světa, přičemž ho zároveň srozumitelně přibližovaly světu lidskému. Tuto celkovou obrazovou kultivovanost

396 Více viz ČESAL, Miroslav. Propagační loutky Zdeňka Podhůrského. *Československý loutkář* 14, 1964, č. 6, s. 134.

397 MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. Zdeněk Podhůrský a jeho loutky. *Tvar* 14, 1963, č. 4, s. 126–128.

398 Více viz HRUBÍN František, PODHŮRSKÝ Zdeněk, DVOŘÁK, Vladimír, KRAUS, Jan, HEJZLAR, Adolf. *Broučci.* Praha, Pressfoto, 1968.

399 BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. O připravovaných Broučcích. *Československý loutkář* 16, 1966, č. 12, s. 279.



68 Broučci, ČST 1967. Archiv Pavla Jiráska.

ještě násobilo kamerové snímání na 35mm film s užitím záběrové technologie a různorodých objektivů. Je pravdou, že barevná redukce celého projektu na černobílý film nakonec omezila jeho emoční působivost, přesto vznikl způsob televizního vyprávění příběhu z říše hmyzu, který byl napodobován ještě o mnoho let později v takových projektech, jakými byly *Příběhy včelích medvídků* Libuše Koutné a Ivo Houfa v roce 1984 či další verze *Broučků* Vlasty Pospíšilové z roku 1995.[400] Seriál *Broučci* byl tehdy prodán do zahraničí a režisérka Libuše Koutná se scenáristkou Annou Juráskovou za něj byly oceněny tehdejším ředitelem ČST.[401]

Druhým významným úspěchem večerníkového seriálu ČST s loutkami byl v roce 1968 *Hup a Hop*[402] se dvěma malými mluvícími opičkami Hupem a Hopem. Scénář Jiřího Kafky přinesl rozverné příběhy opičáků v námořnických čepicích, které kormidelník a námořní kapitán naleznou na moři u malého ostrova, přičemž je opičáci doprovázejí nejen na lodi, ale nakonec i doma na pevnině, kde společně prožívají různá dobrodružství.[403] Režisér Alexandr Zapletal k realizaci seriálu přizval Loutkářskou skupinu ČST,[404] opět zkušeného kameramana Bohumila Turka a výtvarníka Josefa Lamku.[405]

Josef Lamka byl absolventem oboru hračka-loutka na UMPRUM v ateliéru profesora Josefa Nováka. Značné praktické zkušenosti získal po roce 1955 v Divadle Spejbla a Hurvínka jako šéf výpravy a při výrobě propagačních filmů. Než začal v roce 1962 pracovat také pro ČST, založil ještě společně se svou ženou Hanou Lamkovou a Jiřím Srncem Černé divadlo, kde až do roku 1980 působil jako výtvarník, herec a spoluautor. Na mnohých seriálech, které režíroval, se podílel i jako autor námětu a scenárista. Jeho autorský výtvarný rukopis byl typický dokonalým smyslem pro vytváření iluze pomocí materiálu, téměř komiksovou stylizací loutek a latentně přítomným vtipem, vyjádřeným výtvarnými prostředky. Pro seriál *Hup a Hop* připravil s výtvarnou spoluprací Ludmily Černé a V. Vaňka výrazně až komiksově stylizované maňásky s pevnými hlavami a jednoduchou kresebnou polychromií. Jeho scénografie přinesla celou řadu vtipných nápadů, zejména působivé mořské vlny ztvárněné prostřednictvím otočných reliéfních válců. Typické bylo využívání lesknoucích se a opalizujících materiálových povrchů, působivých zejména v perspektivě či za použití objektivů s dlouhým ohniskem.

400 Více viz ŠAFRÁNKOVÁ, Vendula. *Večerníková tvorba v České televizi.* Bakalářská práce. Zlín, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, 2008, s. 16.

401 Více viz KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 15.

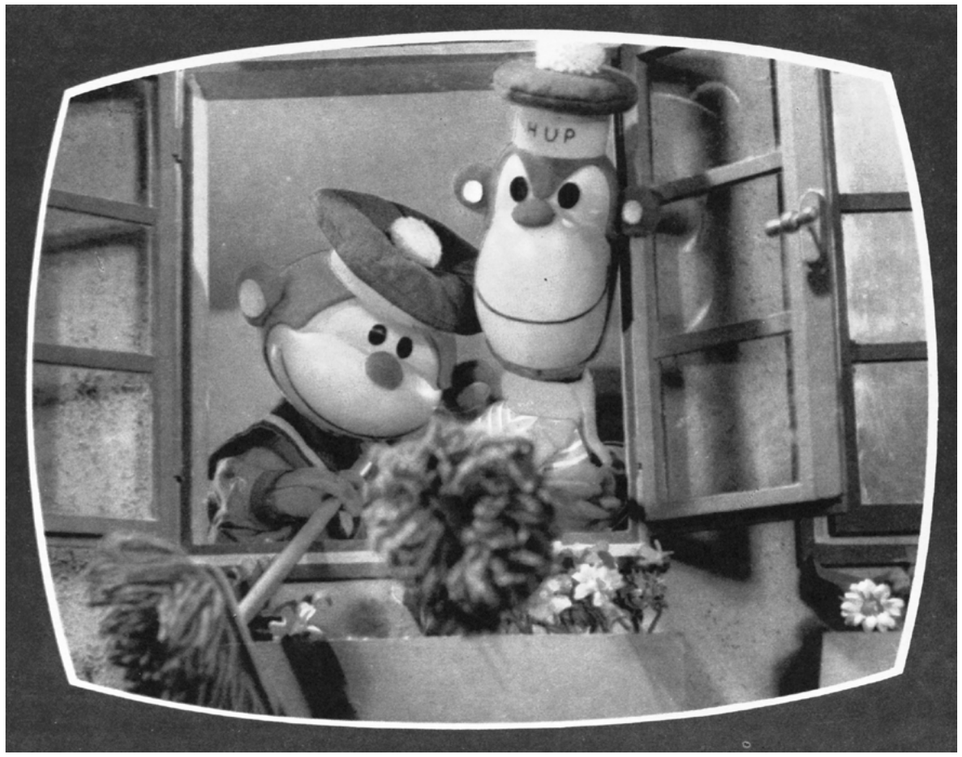
402 Díly: *Jak je kormidelník zachránil, Jak vymalovali kajutu, Jak udělali nejmenší stoleček, Jak vařili večeři, Jak spravovali rádio, Jak zkrášlili kormidelníka, Jak zapomněli zavřít ledničku, Jak honili zloděje, Jak kupovali auto, Jak si udělali školu, Jak rozbili sněhuláka, Jak se málem rozloučili, Jak vykoupali štětku.*

403 Seriál v hlavních postavách namluvili Jiřina Bohdalová, Vladimír Hrubý a František Filipovský. Nazpíval Waldemar Matuška. Hudbu zkomponoval Vadim Petrov.

404 Loutkoherci Jaromír Vidlař, Ivan Anthon, Jana Prachařová, Hana Zapletalová. Mluví František Filipovský (kormidelník), Vladimír Hrubý (Hup), Jiřina Bohdalová (Hop), Oldřich Musil, Nataša Gollová, Miloš Kopecký, Jaroslav Mareš, Luděk Kopřiva.

405 Více viz VIDLAŘ, Jaroslav. Televizní Večerníčky a loutky. Obrazovka v novém roce. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 3, s. 53.

69 Opičáci Hup a Hop. Hup a Hop. Jiří Kafka, Josef Lamka, Bohumil Turek. Edice televizních pohádek. Praha, Novinář 1971, s. 89.



Barevná stylizace využívala čistých barev nebo v šedesátých letech oblíbených pruhovaných či jinak vzorkovaných materiálů. A byla také poprvé s velkým úspěchem zachycena na barevný film. Maňáskové loutky umožnily účinné a efektní iluzivní zasazení loutek jak do exteriérů (mořské vlny, lodní paluba, město), tak i do interiérů, kde bylo nasnadě využít mnoha rekvizit, které se tak mohly stát významnými součástmi gagů. Na rozdíl od konzervativnějších *Broučků* se seriál *Hup a Hop* stal demonstrací soudobého vizuálního pojetí v takzvaném „měkkém modernismu“ tehdy aktuálního bruselského stylu. Úspěchy tohoto seriálu se odrazily také ve vydání obrazové publikace *Hup a Hop* (1971),[406] vycházející výtvarně přímo ze seriálu, a ve vydání knihy *Hup a Hop, dobrodružství dvou opičáků a pana kormidelníka Rybičky* (1972).[407]

Ke konci šedesátých let se k večerníkovému formátu černobílých pohádek vrátila ještě znovu režisérka Libuše Koutná v příbězích *O Gulíkovi a Jepince*[408] autorky Heleny Sýkorové z roku 1969 či seriálu *O Vítkovi a Majdalence*[409] podle Václava Čtvrtka, které byly natáčeny ve velmi skrovných podmínkách s pomocí jednoduchých maňáskových loutek a prosté, spíše horizontálně orientované scény s několika kulisami či objekty v grafické stylizaci. Nejúspěšnější z těchto nízkorozpočtových večerníčkových seriálů byly nakonec

406 KAFKA, Jiří, LAMKA, Josef, TUREK, Bohumil. *HUP a HOP*. Praha, Novinář, 1971.

407 KAFKA, Jiří, NOLL, Miloš. *Hup a Hop: dobrodružství dvou opičáků a pana kormidelníka Rybičky*. Praha, Albatros, 1972.

408 Díly: *Jak pěstovali kaktus, Jak hlídali sopku, Jak smažili jaternici, Jak si dávali hádanky, Jak šli na pouť, Jak dostali návštěvu, Jak se stal Gulík detektivem.*

409 Více viz VIDLAŘ, Jaroslav. Televizní Večerníčky a loutky. Obrazovka v novém roce. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 3, s. 53.

příběhy *O vepříku a kůzleti*[410] opět podle Václava Čtvrtka (poprvé vysílány v prosinci 1970, ale už předtím odvysílány jako seriál rozhlasový).[411] Černobílý seriál, natočený v omezených podmínkách *„sálku jistého pražského kostela“*,[412] vypráví o vepříkovi, který je lenivý popleta, a kůzleti, které je jeho pravým opakem, je pracovité a moudřejší. Díky těmto protichůdným vlastnostem obou hrdinů prožívají mnoho veselých příhod.

Seriál se stal úspěšným ve své jednoduchosti a přehlednosti a také díky vynikajícím hlasovým výkonům herců,[413] skvělému vedení loutkoherců i humorné vizuální stylizaci spodových maňáskových loutek. Výtvarníkem přehledné scény i maňásků zvířátek byl tentokrát Radek Pilař, který se svým pověstným smyslem pro dětské vnímání stylizoval Vepříka s Kůzletem puntíkovanými kravatami a květiny, domy i stromy vybavil občas texturou potahových látek. Celková barevná stylizace loutek i scén se zachovala jen díky leporelu *Jak vepřík a kůzle slavili Vánoce*[414] z roku 1972, díky němuž můžeme posoudit také skvělou práci kameramana Františka Němce, i jak by mohl seriál vypadat na barevném filmovém materiálu.

Už na počátku sedmdesátých let televizní pořad *Večerníček* dosáhl vysokého stupně profesionality i značných uměleckých výsledků.[415] Ve svých výtvarných projevech byl často otevřený novým možnostem a vstřícně přijímal moderní technologie. V oblasti animace například experimentoval s fotografií v kombinaci s malbou či kresbou. V případě výtvarníka Radka Pilaře, jehož tvorba se na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let společně s pracemi Václava Bedřicha stala prakticky synonymem pro výtvarný styl *Večerníčku,* šlo především o kombinované techniky a koláže, oslovující svou nápaditostí a originalitou. Skrze jeho osobnost do výsostně dětského pořadu dokonce pronikla zpočátku osobitě pojatá informelní malba, obrazová koláž a deformace, která nabízí zajímavé srovnání s pozdější autorovou hravou zářivou barevností, využívanou k interpretaci radostných témat a fantazijních pohádkových světů.[416] Tento výtvarný styl koláže Radek Pilař přinesl i do večerníčkových loutkových příběhů *O vepříku a kůzleti.* Oproti tomu loutkové seriály *Broučci* a koneckonců i *Hup a Hop* se vyznačovaly ve svém vizuálním pojetí jakousi výtvarnou či designovou čistotou a funkční vyvážeností. Nicméně také díky jejich kvalitě od samých počátků byly položeny základy, na nichž mohly umělecky vyrůstat další generace animátorů a loutkářů. Nemluvě o tom, že právě seriály *Večerníčku* se staly významným vývozním artiklem Československé televize, reprezentujícím tuto instituci po celém světě.

410 Seznam dílů: *Jak vepřík uschl docela na placičku, Jak vepřík a kůzle hledali houby, Jak si vepřík a kůzle koupili trumpetu, Jak vepřík a kůzle zasadili hrách, Jak vepřík a kůzle louskali ořechy, Jak vepřík a kůzle zvedali činku, Jak vepřík a kůzle pouštěli prasátka, Jak vepřík a kůzle malovali, Jak k vepříku a kůzleti přišlo padací house, Jak vepřík a kůzle stonali na sáně, Jak vepřík a kůzle slavili Vánoce.*

411 Více viz HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež.* Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Ústav hudební vědy, 2010.

412 VIDLAŘ, Jaroslav. Loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 16.

413 Mluví Jana Drbohlavová, Vladimír Hrubý, František Filipovský.

414 ČTVRTEK, Václav, PILAŘ, Radek, NĚMEC, František. *Jak vepřík a kůzle slavili Vánoce.* Edice Hvězdička č. 12, Praha, Pressfoto, 1972.

415 Více viz ZÁVADOVÁ, Kateřina (ed.). *To nejlepší z večerníčků*. Praha, Albatros, 2005.

416 Více viz PILAŘ, Radek, ŠTREIT, Jindřich. *Neznámý Radek Pilař.* Město Jičín, 2008. Též BRUKNER, Josef, PILAŘ, Radek. *Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video*. Bratislava, Slovart, 2003.

Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu sedmdesátých let

Sebevědomí znovu se probouzející české loutkářské kultury opakovaně vyjádřila během šedesátých let Naděžda Melniková-Papoušková ve svých studiích věnovaných problematice loutkářské tvorby v *Tvaru*, časopisu pro užité umění a průmyslové výtvarnictví. Zejména ve studii *O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze*, kde komentovala výstavu *Loutka a hračka* v Kabinetě architektury a užitého umění v Praze Na Příkopě z ledna a února roku 1964. Jako kulturní historička nahlížela na loutku nelimitována pouze divadelním prostředím, a proto zaznamenávala mimořádně pozorně bohatý průnik loutky do mnoha nových oblastí:

„Z malého divadélka, se kterým jezdili potulní loutkáři, potom ze stabilních jevišť pro děti ve velkých městech přešla loutka s člověkem do filmu a televize, kde vzala na sebe množství nových úloh. Loutka ve svých hrách nejen baví a poučuje, ale dělá vehementně i reklamu, nejen chodí, ale tančí, jezdí na koni atd. Dává se také fotografovat jako skuteční herci a herečky, jednotlivě i ve skupinách, a tyto své podobenky dává do lístkových kalendářů, na obálky, a dokonce i jako ilustrace knih.“[417]

Vyjádřila tak podstatu doby, která byla fenoménu loutky u nás natolik příznivá, že ji posunula k hranici „módního“ jevu, a to nejen pro děti. Navíc si Naděžda Melniková-Papoušková všímala, že tato bohatá a rozvětvená loutkářská kultura je jednou z českých zvláštností, založenou na rozvinutém bohatství tvůrčí fantazie umělců. Přičemž *„při tvorbě loutkových postav, jejich charakteru a působivých výtvarných forem objevují se ovšem tyto vlastnosti jejich tvůrců zcela zvláštním, osobitým způsobem.“*[418]

„Loutkářská kultura vyrostla daleko na východě, kde se také zrodilo několik pevných typů, které se pak staly klasickými a které později v různých zemích dostávaly lokální vlastnosti. A právě naše loutkové divadlo a jeho loutkové figury mohou být jedním z nejnázornějších příkladů toho, jak i převzatý kulturní prvek může v nových podmínkách vyrůst k osobitým formám a stát se podnětem ke vzniku zvláštního samostatného prvku národní kultury.“[419]

Taková mimořádná pozice loutky vycházela ze změn jejího společenského vnímání podobně jako u dětské hračky. Šlo o sourodý proces, kdy byl obecně tlak, a to nikoliv jen politický, vkusový a estetický, na hračku a loutku jako na umělecké dílo určené převážně dětem značně vysoký.[420] Proto si také po celá šedesátá léta vedená loutka ve filmu i v televizním vysílání jako produkt scénografie či užitého řemesla udržovala vysoký kvalitativní standard svého výtvarného pojetí.

Zatímco se filmová tvorba s divadelní loutkou unikátním způsobem přihlásila k dědictví lidového či kočovného českého loutkářství, televizní loutka se otevřela novým postupům a poetikám, přičemž se stále hlouběji vzdalovala svazku s loutkářstvím divadelním. Ne že by dál televize nevysílala přímé přenosy či výjimečně televizní záznamy z loutkových divadel. Naopak, těchto pořadů stále početně přibývalo, přičemž pražské studio

417 MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. *Tvar* 15, 1964, č. 3, s. 76.

418 Tamtéž, s. 74.

419 Tamtéž, s. 74–75.

420 Více viz NOVÁK, Josef. Hračka jako umělecké dílo. *Tvar* 4, 1952, č. 10, s. 300–303.



70 Vepřík a kůzle, Jak vepřík a kůzle slavili Vánoce, Václav Čtvrtek, Radek Pilař, František Němec, edice Hvězdička, Praha, Pressfoto, 1969.

na rozdíl od studia brněnského, které bylo orientováno převážně na produkci Loutkového divadla Radost, či Ostravy, která přebírala představení z Krajského divadla loutek, pracovalo kromě Ústředního loutkového divadla během šedesátých let s celou plejádou loutkářských souborů, včetně amatérských. U všech tří studií však můžeme po celá šedesátá léta naopak zaznamenat, ač mnozí loutkářští tvůrci přešli do ČST z divadel, postupný odklon od poetiky svých domovských scén a snahu o vytvoření vlastního televizního jazyka loutkového vyjádření a etablování vlastního scénografického či filmového jazyka.

Jak by se tedy dalo odpovědět na konci šedesátých let loutkářskému teoretikovi Miloslavu Česalovi, který na počátku šedesátých let vyslovil tezi o nutnosti hledání svébytnosti televizní loutky, *„která by odpovídala možnostem, zákonitostem a zvláštnostem televizního umění?“*[421] Odpovědí by bylo nejen několik skutečně vydařených původních televizních inscenací s loutkami, ale především vznik nového formátu seriálového *Večerníčku*, který jedinečným intimním a zároveň poetickým způsobem na malé časové ploše vytvořil platformu pro vynikající loutková a animovaná mezinárodně a mezigeneračně srozumitelná díla. A nakonec svým významem zcela překonal veškeré dobové představy o jeho možném budoucím dopadu.

421 ČESAL, Miloslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 180.

1970–1980

Období sedmdesátých let 20. století bylo v českém loutkářství podobně jako v celé české kultuře desetiletím nástupu „normalizace“ a od roku 1971 také „reálného socialismu“, který postupně mnohdy směřoval nikoliv k ušlechtilému umění, jež povznáší vědomí socialistického člověka, ale především k zavedení svérázné konzumní společnosti, kdy se každý stará o sebe a svoji rodinu, přičemž volný čas tráví sportovními aktivitami nebo sledováním televize. Televizní obrazovku tak postupně zaplnily estrády s množstvím populárních pěveckých hvězd a bohatá paleta normalizačních seriálů. Pro tento typ normalizační kultury se staly obecně příznačnými spíše charakteristické „pokleslé“ produkty popkultury nežli „vysoké“ umělecké žánry, protože určujícím kritériem normalizační kultury se stala nakonec přeci jen popularita a masová konzumovatelnost.[422]

Přesto nás dodnes překvapuje dvojstrannost faktu, jak málo se určitý a poměrně široký okruh filmové a televizní tvorby vyprodukované během normalizace zabývá přímým propagováním ideologie socialismu. Dokonce v mnoha filmech zrozených v éře reálného socialismu je řešena zcela jiná tematika nežli politika. Tabuizace možnosti zpochybňovat danou politickou konstelaci jako by místo rezignace v určitém slova smyslu umění nasměrovala k jiným, paradoxně snad elementárnějším problémům lidské existence. Normalizační kultura tak zřejmě nechtíc, nevědomě i leckdy jako vzdor vůči oficiální ideologii vyprodukovala řadu podstatných kvalitních filmových děl, jejichž význam už nebyl v české kultuře dodnes ani opakován, natož překonán.[423] Oblast, kde se tato teze potvrzuje poměrně markantně, je animovaný film zahrnující film loutkový a v mnohém i řada televizních projektů s divadelní loutkou, zvláště když šlo o seriálovou tvorbu, namnoze zacílenou na tehdy čerstvě zrozený pořad *Večerníček*.

422 Více viz MERVART, Jan. *Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2015. BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968.* Praha, Academia, 2013.

423 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8–11.

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1970

„Loutkám už dávno nestačí primitivní paraván jarmarečního komedianta. Pronikly do složitého nitra divadelních budov, objevily se na celuloidových proužcích filmu, přicházejí dokonce ke každému divákovi do bytů prostřednictvím televizního přijímače. Tradice divadelních loutek je prastará a bohatá. Trvání a zkušenosti filmových loutek nejsou zdaleka tak rozsáhlé, ale význam a proslulost loutkového filmu mnohokrát přesahují míru jejich stáří. Loutky v televizi mají za sebou teprve několik dětských krůčků.“

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 6.

České divadelní i filmové loutkářství, vnímané povšechně jako umění orientované na děti, lze srovnat s tehdejším statusem literatury pro děti a mládež, která byla postižena normalizací nepoměrně méně než ostatní literatura. Zatímco si literatura pro dospělé byla nucena vytvořit rovnocennou náhradu v pokračující a rozvíjející se tvorbě samizdatové a zahraniční, přičemž tato paralelní nezávislá knižní produkce dokonce představovala dominantní a umělecky nejkvalitnější část tehdejšího československého slovesného umění orientovaného na dospělé čtenáře, v dětské literatuře zaujal vůdčí pozici mocný, bohatě rozvrstvený proud standardní tvorby vydávané oficiálně. Ineditní a především exilová literární produkce tu měla zastoupení jen okrajové.

Podobně jako v oblasti literatury, lze také v žánru loutkového filmu hovořit o jakémsi tvořivém skleníku s velkorysou úrodou umělecky závažné i standardní tvorby. V obou podnicích, které se loutkovým filmem v sedmdesátých letech zabývaly, však panovalo rozdílné kulturní klima. V Československé televizi po nástupu nového ústředního ředitele Jana Zelenky v srpnu 1969 přišly do vedení televize prověřené kádry stranického aparátu a byly provedeny rozsáhlé čistky. Po kulturně otevřených šedesátých letech začala být v dramaturgii prosazována tvrdě politická linie.[424] V menší míře se tento tlak státního kulturního aparátu projevoval implantací marxismu-leninismu do filmových děl, daleko více se představil dohledem nad tím, co do oficiální kultury může vstoupit a co nikoliv. Dovoleno přitom bylo především to, co nevybočovalo ze socialistického „normálu“ a „standardu“. Přičemž jedním z důsledků byla určitá krotkost, kýčovitost či měšťáckost normalizační kultury, která obsahovala i zředěné, zkrocené a znormalizované vzory ze západní kultury.

Jiné to bylo v podniku Krátkého filmu, kde byl dlouholetým ředitelem v letech 1969–1985 Kamil Pixa, ambivalentní osobnost a jeden ze zakladatelů StB.[425] Pixa, který v letech 1945–1953 působil na nejrůznějších pozicích v StB, dokázal svou autoritou vést Krátký film dramaturgicky značně samostatně a za jeho působení vznikla v Krátkém filmu řada pozoruhodných filmů. Patrně také v rivalitě tajných služeb v oblasti filmové výroby zde dokázal vytvořit prostředí pro režimu nepohodlné filmaře a prosadil značně artistní projekty včetně projektů překračujících zaměření studia.

Také československé divadelní loutkářství zaznamenalo během sedmdesátých let značný vývoj, navíc po celou dobu víceméně stálo v politickém stínu, na rozdíl od

424 Více viz KOLEKTIV. *Čísla a fakta o Československé televizi, účelová publikace*. Praha. ČST, 1978. Též STRASMAJER, Vladimír a kol. *Cesta k divákovi, Dvacet let Československé televize*. Praha, ČST, 1973.

425 TOMEK, Prokop. Kamil Pixa – historie jedné kariéry. *Dějiny a současnost*, 2000, č. 3, s. 27–30.

71 Broučci. Režie Libuše Koutná, loutky Zdeněk Podhůrský, scéna Vladimír Dvořák. Praha, Pressfoto 1968.



média Československé televize. Už na konci šedesátých let, během X. kongresu mezinárodní loutkářské organizace UNIMA, kdy zároveň československé profesionální loutkářství oslavovalo dvacet let od svého vzniku, bylo během přehlídky konstatováno, že v předchozích letech došlo k značné diferenciaci uměleckých názorů a postupů a že už nelze hovořit o „*nějakém jednotném modelu československého loutkového divadla, o jediném stylu a univerzálním repertoáru*“.[426] Tyto vývojové trendy byly nakonec korunovány v druhé polovině sedmdesátých let zejména na loutkové scéně Divadla Drak v Hradci Králově vznikem tzv. fenoménu syntetické scénografie, která využívala autentickou konkrétnost materiálu či prostředí, jež se teprve rozehráním hercem či loutkou měnilo v metaforu.[427] Se vznikem tohoto „jevištního stroje na významy“ a postupnou proměnou dekoračního objektu v herce či loutku dospěla česká loutková „syntetická a akční scénografie“ k vrcholu.[428] Jako taková získávala nejen značnou státní podporu, ale i úspěchy na mezinárodním kulturním poli.[429]

Je jisté, že se československá divadelní, filmová i televizní loutka se těšila v sedmdesátých letech značné konjunktuře. Ta však byla zapříčiněna nejen jejím autonomním

426 BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha, Divadelní ústav, 1973, s. 12.

427 CÍSAŘ, Jan. Drak v souvislostech. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 10, s. 227–228.

428 Více viz MAREŠOVÁ, Sylva. Hradecká loutkářská scénografie. In: Dvořák, Jan (ed.). *DRAK*. Praha, Pražská scéna, 2001, s. 27–30.

429 Více viz VONDÁČKOVÁ, Zora. *DRAK*. Hradec Králové, Divadlo DRAK, 2008. Též DVOŘÁK, Jan (ed.). *DRAK*, Praha, Pražská scéna, 2001.

72 Scénograf Zdeněk Juřena s animačními loutkami. Československý loutkář 22, 1972, č. 11, obálka.



vývojem, ale také vnější krizí jiných uměleckých oblastí, které byly podstatně tvrději postiženy zákazy a cenzurou. Konečně za jejím vzestupem stála i celosvětová kulturní situace, v níž se loutka jak divadelní, tak i filmová stala mimořádně kreativním a oblíbeným prostředkem uměleckého vyjádření.[430]

430 (syn). Proč loutka? *Scéna* 4, 1979, č. 10, s. 2.

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v sedmdesátých letech

„Přelom šedesátých a sedmdesátých let vtiskoval výtvarníkovi na jevišti loutkového divadla do rukou všechny prvky, možnosti a řekněme i trumfy. […] Do divadelní praxe vstoupila všestranně silná generace, s výraznou představou obrazivé a mnohovýznamové poetiky loutkového divadla, která daleko překračovala hranice umění určeného pouze dětem. Aspirovala na syntetický jevištní tvar, v němž ovšem výtvarný prvek zaujímá – pokud inscenace nepřestává pracovat s loutkou – doslova klíčové místo.“

MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 7, 8.

Během mezinárodní výstavy jevištního výtvarnictví a divadelní architektury Pražské Quadriennale ’79[431] získal v tematické sekci „Loutka“ stříbrnou medaili František Vítek,[432] osobitý loutkářský tvůrce – scénograf, sochař, loutkářský praktik a technolog působící tehdy převážně na scéně loutkového Divadla Drak v Hradci Králové, který s neobyčejnou citlivostí snoubil ve svých inscenacích postupy starých loutkářských řezbářů s dramatickým cítěním, formujícím podobu loutkového divadla šedesátých a sedmdesátých let.[433] Toto ocenění lze v přeneseném slova smyslu chápat obecně jako uznání kvalit tehdejší československé loutkářské scénografie v mezinárodním kontextu.[434]

Zatímco v padesátých letech byl položen základ ke zřízení profesionální sítě loutkových scén v duchu konzervativního umění socialistického realismu, v šedesátých letech se v devíti českých kamenných loutkových divadlech především postupně rozpadl klasický a uměřený řád javajkových loutek s plošnými kulisami i řád akademických uměleckých principů napodobujících divadlo velkého herce. Nahradily je experimenty, při nichž bylo hojně využíváno principů černého divadla, nejrůznějších typů loutek z mnoha druhů materiálů včetně masek, vpádu živého herce na jeviště vedle loutky a konečně návratu k poetice řezané české marionety,[435] jejímž „apoštolem“ byl v českém prostředí právě František Vítek.[436]

Tento proces popsal významný loutkářský scénograf Václav Kábrt na konci sedmdesátých let jako diferenciaci hodnot: „*V rozmanitosti stylů se objevuje širší zájem o současnější divadelní výraz. I loutková divadla začínají budovat svou vlastní tvář, a to nejen jako celek, ale i jednotlivá divadla se výrazně diferencují a jako celek se vzdalují svému modelu – činohernímu divadlu.*“[437]

Kvantum loutkářských projektů z počátku sedmdesátých let tak rozvíjelo mnohostrannou a různorodou podobu loutkářské scénografie, navíc silně podpořenou novou

431 Česká expozice na PQ. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, příloha.

432 HALÍK, Jindřich. Nejprostší zázraky. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 225–226. PAVLOVSKÝ, Petr. Revue Marionet. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 227.

433 Více viz GABRIELOVÁ, Jarmila. *Kronika Pražského quadriennale.* Praha, Divadelní ústav, 2007.

434 MAJEROVÁ, Marie. PQ 1979, zahraniční loutkářské expozice. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 181, 182.

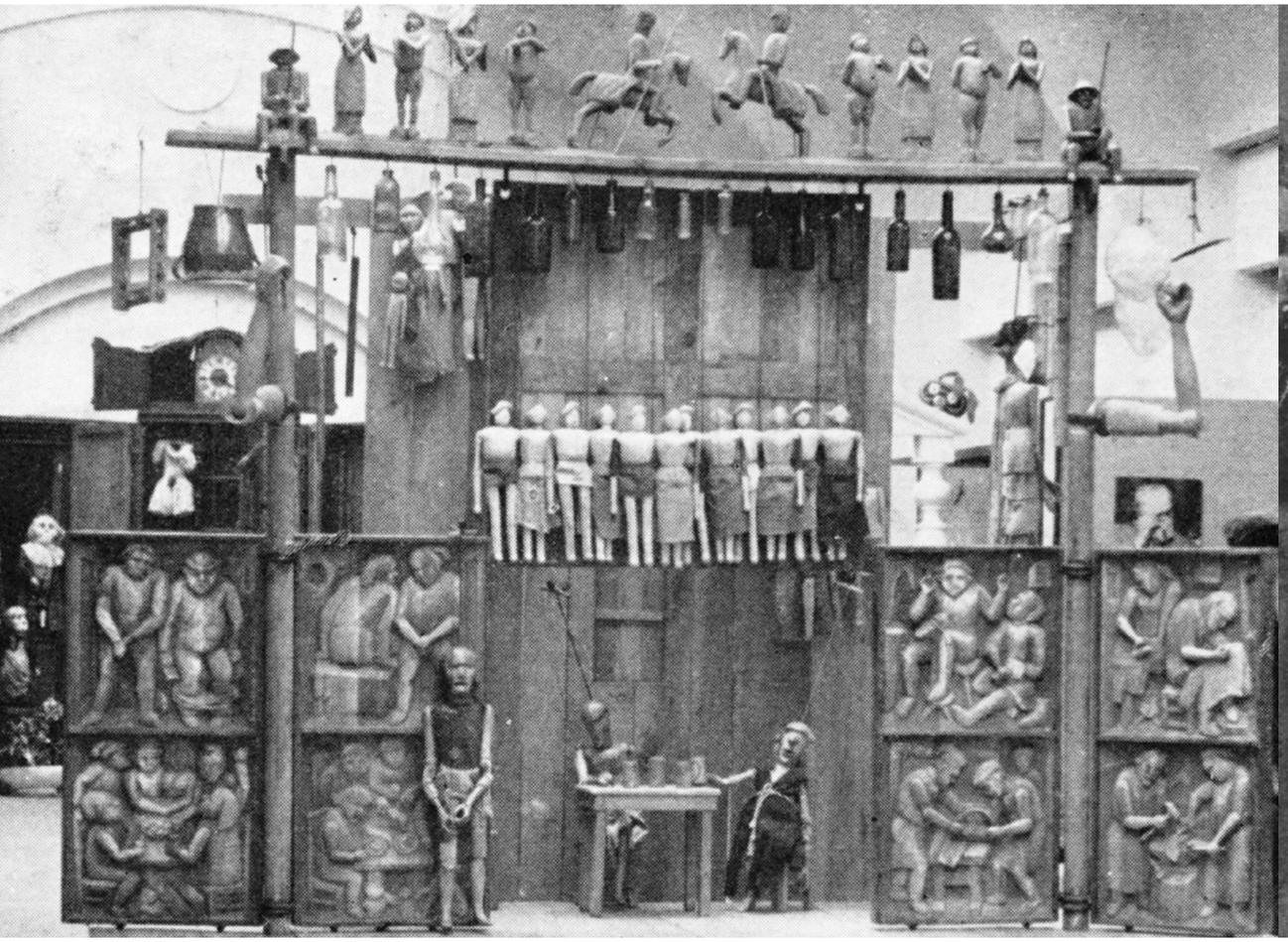
435 Výstava loutkářské scénografie Plzeň 1976. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 2, obálka.

436 Více viz KOLEKTIV. *František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život: cesta dvou legend českého loutkového divadla.* Chrudim, Muzeum loutkářských kultur, 2013.

437 KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 180.

73 Česká expozice na PQ 79. Loutky Dona Quijota a Sancho Panzy pro inscenaci polského divadla Marcinek, výprava František Vítek. Československý loutkář 29, 1979, č. 8–9, příloha.

74 Česká expozice na PQ 79. Popelka VLD DRAK, výprava Petr Matásek. Československý loutkář 29, 1979, č. 8–9, příloha.





přicházející generací tvůrců z ateliéru Richarda Landra z pražské DAMU, před níž stál především problém vytvořit v loutkové inscenaci „*ne prostředí, jako v letech padesátých, ne atmosféru, jako v šedesátých letech, ale jednotící prostor, v němž dva herecké živly [loutka a herec] najdou každý svůj vlastní řád a zároveň řád a systém jednotící*“.[438]

Snaha o zvýraznění profilu divadel vedla k tomu, že se začala prosazovat tvorba, která inklinovala k formám divadel tzv. malých forem, vyslovení se před svými generačními vrstevníky, a která tak přirozeně vracela médium loutky dospívajícímu či dospělému divákovi. Tím, jak se práce loutkového divadla začala vzdalovat dětskému divákovi, kterému byla určena víceméně direktivně od konce čtyřicátých let, zároveň svým originálním způsobem naplňovala chybějící kritické a srovnávací postuláty s činoherním divadlem.[439]

Tato nová tvorba však přinesla ještě jeden významný příspěvek ke způsobu práce na loutkových scénách, a to tzv. týmovou spolupráci na inscenacích. Tato týmová práce pak dodefinovala režijně scénografické změny ve smyslu akční scénografie a syntetického díla, které proběhly ve znamení hledání cesty k otevření prostoru pro živého herce, vymezení výtvarně-prostorových spojnic mezi člověkem a loutkou. Sylva Marešová k tomu dodává:

„*O řešení tohoto problému se pokusili dva nejvýznamnější scénografové této doby. Pavel Kalfus a Petr Matásek. Kalfus navazuje na výtvarnou tradici klasického loutkového divadla a obohacuje ji o emotivní, lyricky laděný pohled. Matásek vytváří především prostřednictvím centrálního stavebnicového objektu funkční a variabilní scénu, která umožňuje nejen měnit hrací prostory, ale i evokovat různé významové roviny. Představuje ryze dramatický proud loutkářské scénografie, výrazně ovlivňující režijní pojetí inscenace.*“[440]

Václav Kábrt komentoval práci tvůrčího týmu hradeckého Divadla Drak také nejvýš výstižně: „*Tato představení, která do krajnosti využívají metaforičnosti jevištních výrazových prostředků loutkového divadla i záměrné stylizace hereckého projevu činoherního, dovolují zpracovávat témata klasické činoherní oblasti jinak nedostupná. Navíc jsou svým syntetickým projevem atraktivní i pro zhýčkaného, divadlem unaveného diváka.*“[441]

438 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 8.

439 KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 180.

440 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 113.

441 KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 181.

Společně s Pavlem Kalfusem a Petrem Matáskem se na profilu českého loutkového výtvarnictví podílela celá řada dalších významných scénografů, mezi jinými Václav Kábrt s neobvyklým pojetím divadelního prostoru a používáním netradičních kombinací materiálů, řezbář František Vítek svou osobitou polohou navracející na jeviště českou tradici lidového divadla,[442] Alois Tománek s dekorativní a ornamentální drobnokresbou rozvrženou na otevřeném a oproštěném jevišti a také s totemickými či sošnými loutkami či v Brně Ilda a Jiří Pitrovi s celou škálou výrazových loutkářských prostředků. Mnozí výtvarníci se v sedmdesátých letech inspirovali také lidovými výtvarnými motivy: Ivan Antoš, Zdeněk Bauer, Hana Cigánová, Jaroslav Doležal, Jaroslava Žátková a další, což vedlo zpravidla k tomu, že loutkářská divadelní scénografie sedmdesátých let byla charakterizována skrze vztah ke klasické tradici řezbované loutky či k jejímu parafrázování a obecným principem hravosti.[443]

Proto Mezinárodní rok dítěte, který organizátory mezinárodní scénografické výstavy Pražské Quadriennale '79 vedl k zaměření tematické soutěže na oblast divadla pro děti – tzn. především divadla loutkového –, nebyl zdaleka jediným důvodem pro účast loutkářských výtvarníků v expozici československé scénografie. Za krátkou dobu své moderní historie a zejména v době sedmdesátých let si loutkové divadlo vydobylo v celém československém divadelnictví pevnou pozici a potvrdilo svou sounáležitost s celým divadelním uměním.[444] Mezinárodní přehlídka Pražské Quadriennale '79 tak veřejně znamenala pro scénografy, *„věnující se loutkovému divadlu, vstup na významné mezinárodní kolbiště a přiznání partnerství v soutěži s ostatními druhy divadla“*.[445]

Takové divadelní loutkářství ovlivňovalo i televizní loutkářství především v oblasti záznamů představení z regionálních loutkových scén, neméně pak i skrze původní televizní loutkářské inscenace, na kterých se podílely v Brně a Ostravě pravidelně tvůrčí týmy zahrnující zároveň umělce z divadel i tvůrce ze strany televize.

442 PAVLOVSKÝ, Petr. Divadlo jednoho herce. *Československý loutkář* 31, 1981, č. 12, s. 270–271.

443 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 125.

444 KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 180.

445 MAJEROVÁ, Marie. PQ 1979, zahraniční loutkářské expozice. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 181.

Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v sedmdesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii

„Celý vývojový proces poválečného loutkového filmu u nás je v podstatě řetězem osobitých a neopakovatelných stylů jednotlivých tvůrců, určovaných jejich přístupem k loutce: Trnkův byl založen na kultivovaném výtvarném pojetí, jež se projevilo jistým uvolněním v dějové rodině, Zeman se v loutkovém filmu koncentroval na složku dějovou a na estetické využití kombinovaných technik, Pojar, který pracoval s loutkou jako animátor, se orientuje i v režijní práci na vyčerpání možností pohybu a jeho asociativních schopností.“

BENEŠOVÁ, Marie. Jaroslav Boček a jeho názory na loutkový film. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 11, s. 12.

V oblasti animovaného a potažmo také loutkového filmu byla přes veškeré politické zásahy léta sedmdesátá dobou, kdy v Krátkém filmu mohutně stoupala produkce jak vlastních programových snímků, tak také významně seriálová výroba pro Československou televizi.[446] Jestliže v padesátých letech bylo realizováno ročně průměrně 7,5 distribučních filmů, v šedesátých letech jich už bylo kolem 20 a v letech sedmdesátých 26.[447] Filmový historik Jan Poš sedmdesátá léta rozděluje na dvě období, přičemž prvním periodizačním obdobím je doba od konce padesátých let do roku 1973, která souvisí především s žánrovým rozvětvením loutkového filmu a zároveň i důrazem na výtvarné řešení filmu. Druhé období v letech 1974–1988 podle něj charakterizuje ve výtvarné oblasti posun k její specifikaci, rozšíření a prohloubení, ale zároveň i k jejímu zjednodušení. A to jak u stoupajícího počtu filmů natáčených pro distribuci, tak zejména také u zakázkových večerníčkových seriálů pro Československou televizi, kdy býval stále častěji uplatňován požadavek podmínky, aby výtvarný návrh nekladl na realizaci snímku přílišné nároky.

Během sedmdesátých a následujících osmdesátých let postupně prochází studii Krátkého filmu nová generace se sto dvaceti novými jmény umělců. Převážně platí, že zatímco režiséři či animátoři byli zaměstnanci studií, výtvarníci nikoliv. Pokud nespojili svou profesi s animací či režií, během vzniku filmu se tak museli zpravidla věnovat ještě dalšímu povolání. K výtvarníkům, kteří se filmu věnovali systematicky a trvale, patřil v té době pouze Miroslav Štěpánek.[448] Koncentrovaná Štěpánkova loutková tvorba, spojená především s pohádkou podle předlohy Karla Jaromíra Erbena o *Jabloňové panně*, kterou od prokletí zlé čarodějnice osvobodí opravdová láska, je považována za jeden z mezníků vývoje českého postrnkovského loutkového filmu. Film *Jabloňová panna* z roku 1974 v režii Břetislava Pojara byl dobovými recenzenty vyzdvihován především za vizuální styl situující dílo do středověku, kde Štěpánkova pohádkově filmová loutka získala zasněný a sugestivní výraz vyvolávající představy gotických maleb a plastik. Přičemž *„hra loutek je založena na náznacích, nápovědích, zámlkách a detailu, má širokou výrazovou škálu“*.[449] Dlužno poznamenat, že zejména výraz loutek kromě inspirace středověkými knižními iluminacemi nezapře tradici Trnkových loutek či řezbářskou tradici českých divadelních loutkářských oficín přelomu 19. a 20. století.

446 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990, s. 72.

447 Tamtéž, s. 140.

448 Tamtéž, s. 88.

449 BENEŠOVÁ, Marie. Loutkové filmy v roce 1975. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 63.

75 Jabloňová panna, výprava a loutky Miroslav Štěpánek, KF 1973. Československý loutkář 26, 1976, č. 3, obálka.



Také následující volný pětidílný loutkový seriál *Zahrada* (1974–1977) Břetislava Pojara, natočený podle stejnojmenné knížky Jiřího Trnky, potvrdil, že právě její výtvarník Miroslav Štěpánek významnou měrou i autorsky dodefinoval mnohé ze specifických rysů české animované kinematografie sedmdesátých let.[450] Série v pěti epizodách – *Milovník zvířat* (1974), *O té velké mlze* (1975), *Jak ulovit tygra* (1976), *O myších ve staniolu* (1977), *Velryba Abyrlev* (1977) – vypráví o tajemné zahradě, kterou objeví čtyři malí kluci a v níž se setkají se

450 TIBITANZL, Jiří. Studio Jiřího Trnky. In: Týž. *Panáčci na plátně.* Praha, Čs. filmový ústav, 1989, s. 79–83.

záludným kocourem, kouzelným trpaslíkem a sečtělou velrybou.[451] Jan Poš charakterizuje Štěpánkův respektující přístup k myšlence i látce filmu ve srovnání s předcházejícím krátkometrážním animovaným seriálem *Pojďte pane, budeme si hrát* (1965–1973) takto:

„V Pojarově pětidílné transkripci Trnkovy Zahrady jsou jeho plošky a opět reliéfní loutky sice méně proměnlivé, ale neméně krásně ztřeštěné a hravé. Nikde nepocítíme přejímání Trnkových ilustrací ani sebemenší odklon od polohy Trnkovy literární předlohy.“[452]

Výtvarně osobitě a uceleně orientovanou byla také výtvarná animační tvorba spojená s jednou z nejplodnějších osobností českého filmu – kreslířem, filmovým kritikem, esejistou, režisérem, scenáristou hraných i animovaných filmů – Jiřím Brdečkou. Ten v roce 1966 přizval k výtvarné spolupráci na filmu *Do lesíčka* Františka Brauna, naivistického výtvarníka, jehož mimořádného poetického talentu už dříve využíval Jiří Trnka. Na základě lidové písně tak vznikl ploškový snímek umně kombinující moderní výrazové kinematografické prostředky s insitním uměním a poetikou navracející se k půvabu pozdního rakousko-uherského kýče. Když ještě na konci šedesátých let, v roce 1969, zrealizoval autor svůj scénář na vlastní námět *O starém psu Bodříkovi*, jeho výtvarný jazyk zaujal natolik, že se mu otevřela možnost výtvarné spolupráce na filmech Břetislava Pojara, Václava Bedřicha, Martina Hoffmeistera a Ivana Renče, přičemž všem vtiskl během sedmdesátých let svůj unikátní rukopis.

V roce 1971 přizval Jiří Brdečka k realizaci temné balady s hrůzostrašným příběhem vojáka – který se po dvaceti letech vrací domů, přičemž rodiče ho nepoznají, oloupí ho a zavraždí – výtvarnici Evu Švankmajerovou. V ploškovém filmu díky ní pozoruhodným způsobem ožilo kouzlo starých kramářských písní a zejména poetika jejich naivního obrazového doprovodu.[453] Jestliže byl Štěpánkův výtvarný projev moderním animačním vyjádřením respektujícím tradici par excellence, výtvarný svět Františka Brauna i Evy Švankmajerové byl citlivou reminiscencí na melancholii pokleslého a kýčovitého světa lidových tisků 19. století.

Jinou podobou rozvoje animační loutky v sedmdesátých letech představovala tvorba ilustrátorky Dagmar Berkové, která získala značné úspěchy knihami pro děti a mládež zejména klasických světových autorů, jako byli Lewis Carroll nebo Hans Christian Andersen. Osobité barevné vidění spolu s dramatickým vyjádřením na ploše ilustrace ji nakonec přivedlo nejen ke spolupráci s Československou televizí v šedesátých letech, ale později i ke spolupráci s animovaným filmem, především loutkovým. V součinnosti s filmovým teoretikem Jaroslavem Bočkem natočila filmy s historickými tématy *Svatopluk a jeho synové čili pravdivý konec Říše Velkomoravské* (1968) a *Vdova z Efesu* (1972),[454] s režisérkou Vlastou Pospíšilovou pak pohádkový příběh o odvaze, obětavosti a věrnosti chudé dívky Maryšky *O Maryšce a vlčím hrádku* (1979). Tři etudy pro animátora s dohrou z roku 1977 s názvem *Tři etudy (Komár, Slavík, Provaz) s loutkou inspirované comedií dell'arte* vznikly opět podle námětu Jaroslava Bočka, který se sám ujal také režie. Snímek vyniká především bravurní animací, jež hraje významnou roli ve třech komických číslech varietních umělců s vtipnou dohrou. Grafička a ilustrátorka Dagmar Berková výtvarně přispěla do filmu podmanivou a tajuplnou atmosférou, která osloví i dospělé publikum. Jan Poš charakterizoval její styl slovy:

451 BENEŠOVÁ, Marie. Loutkové filmy v roce 1975. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 63.

452 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990, s. 90.

453 Tamtéž, s. 120.

454 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. Jaroslav Boček a jeho názory na loutkový film. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 11, s. 12.

76 Zahrada (1974–1977). Film Břetislava Pojara, výprava Miroslav Štěpánek. Archiv KF Praha.



„Její loutky byly méně stylizované a s hlavičkami portrétněji modelovanými než loutky Trnkovy, znamenitě charakterizovaly své role. Jednotlivým inscenacím dovedla dát přesnou a výraznou, reálnou i poetickou atmosféru. Její filmy jsou přesvědčivým dokladem rozdílu mezi eklektickým tradicionalismem a citlivým tvůrčím rozvíjením těch nejlepších tradic.“[455]

K dalším parafrázím české loutkářské tradice vedoucí ve výtvarném výrazu až do 19. století se přihlásila Milada Kučerová také spoluprací s řezbářem Janem Tippmanem. Během sedmdesátých let se v jejím výtvarném ztvárnění na plátna kin postupně dostaly filmy několika režisérů *Staroměstský orloj* (1976), *Faustův dům* (1977), *Jeruzalémská ulice* (1977) a *Daliborka* (1978), tematicky těžící ze staropražských legend, v nichž se autorce podařilo také výtvarnou stylizací loutek z rodu řezbářských mistrů 19. století vyvolat atmosféru dob dávno minulých. Navíc výtvarnice dokázala bezpečně odstínit scénografickou náladu odlišných příběhů, i když výtvarný rukopis zůstal jednotný.

Konečně vedle těchto výtvarníků se vyprofilovalo také několik originálních tvůrců, kteří svým novátorským přístupem naznačili možnosti vývoje animované loutkové kinematografie pro příští desetiletí. Mezi ně patřil zejména Jaromír Gál, který ve dvou snímcích *Strážce majáku* (1968) a *Kuželky* (1974) výrazně anticipoval tendenci, která expresivní výtvarnou řečí s bizarními a patetickými loutkami, určujícími nejen charakter postav či typu, v podstatě navíc ještě modelovala celý příběh výtvarnou řečí. Jaroslav Zahradník ve filmech Špacír (1972) a *Hliňák* (1972) zase použil hlínu či plastelínu, přičemž těžištěm filmu se staly právě pohybové možnosti těchto materiálů,[456] ke kterým se později v roce 1986 vrátil režisér Jindřich Polák v animačních sekvencích dětského seriálu i filmu *Chobotnice z II. patra*.

V roce 1976 po realizaci dvou loutkových snímků *Račte prominout* (1974) a *Kouzelný dědeček* (1975) natočil Lubomír Beneš krátkometrážní snímek *Kuťáci*, který byl pilotním filmem velmi úspěšného seriálu, z něhož dalších osm epizod vzniklo v roce 1979 pod pozdějším názvem *A je to!* Seriál přinesl po výtvarné stránce až maňáskově stylizované postavičky Pata a Mata v groteskně zvětšených proporcích a účinkující v reálném prostředí.

Loutkovou animací se také zabývali autoři úspěšných kreslených projektů pro *Večerníček* Československé televize. Například ve filmu *Strašení čmeláků* (1977) si Zdeněk Smetana (*Pohádky z mechu a kapradí,* 1968, Rákosníček a hvězdy, 1976) vyzkoušel podruhé po filmu Čára a já (1975) animovat loutku. Smetanův výtvarný rukopis je dobře znatelný jak na stylizaci loutek, tak i na komickém animačním vedení dvou nemotorných strašidel, které se vydávají postrašit čmeláky.

Podobně Radek Pilař ve stejné době, kdy připravoval své později mimořádně úspěšné seriály pro *Večerníček* (*O loupežníku Rumcajsovi,* 1967, *O loupežnickém synku Cipískovi,* 1971), společně s režisérem Jaroslavem Bočkem souběžně realizoval také dvě loutkové animace.

455 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990, s. 108.

456 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. Loutkový film včera a dnes. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 9.

77 Ferda v cizích službách (1977). Seriál pro Večerníček. Hermína Týrlová. Archiv KF Praha.



V boccacciovsky laděném snímku *Sochařka z Poličky* (1970) o sochařce, která napálí nejen žárlivého manžela, ale i zamilovaného pátera, přičemž věnuje svou náklonnost nezkušenému tovaryši, stylizoval loutky i scény v posttrnkovském stylu, ovšem se zjednodušením a posunem obličejů k dobové komerčnější stylizaci.[457] Podobně i v parodickém jarmarečním krváku *O statečné Kačence aneb Krčma hrůzy* z roku 1972, kde jsou jeho animační loutky, zejména Kačenka, okrouhle a lapidárně stylizovány zcela v duchu ilustrací loupežnické Manky a Rumcajse.

K významným seriálům z tohoto okruhu tvorby pro televizi patřily také *Příhody Ferdy mravence* (1977), *Ferda v cizích službách* (1977), *Ferda v mraveništi* (1977), Příhody Brouka Pytlíka (1978) zlínské Hermíny Týrlové. Ta realizovala svůj první večerníčkový seriál *Ferko Mechúrik* pro bratislavskou televizi už v roce 1968 a po několika kratších filmech s použitím animací z bavlnek, látek nebo plsti vytvořila také animovaný televizní miniseriál pro děti o zvědavém kotěti Modroočkovi, které objevuje svět kolem sebe, získává přátele a zkušenosti – *Příběhy kocoura Modroočka*.[458] Byl natočený v letech 1974 až 1976 na motivy z dětské knihy *Z deníku kocoura Modroočka* Josefa Koláře a ilustrátorky Heleny Zmatlíkové. Pro scénář Jindřicha Vodičky a Marie Smržové navrhla Hermína Týrlová různými vzory pletené a háčkované aktéry, dekorace a rekvizity. Uznávaná teoretička animovaného filmu Marie Benešová napsala:

„Akce jednotlivých epizod jsou hutnější a bohatší na situace, než tomu bylo v předešlém seriálu (plstěném), a nechávají přitom autorce dostatečný prostor k rozvinutí osobité režie a animace, vycházející z dětské hravosti a představ při hodnocení věcí. Postihuje charakter a nálady jen akčně antropomorfizovaného kočičího světa a současně s ženskou citlivostí využívá možností nového výtvarného typu a materiálu loutek.“[459]

457 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. Co je nového v loutkovém filmu. *Československý loutkář* 21, 1971, č. 2, s. 13–14.

458 Hudbu složil Zdeněk Liška, doprovodné mluvené slovo vytvořil Karel Höger. Bylo natočeno pět dílů po 12 minutách, tedy 60 minut celkem.

459 BENEŠOVÁ, Marie. Loutkové filmy v roce 1975. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 63.

V následujících seriálových snímcích s Ferdou Mravencem se autorka navrátila k tématu, které ji uchvátilo během čtyřicátých let a tentokrát ho zpracovala v televizně optimistickém duchu, projevujícím se jak ve stylizaci zjednodušených náznakových dekorací, ale i simplicitních poloplastických loutkách hmyzu, držících se předloh kreseb Ondřeje Sekory.

Jan Švankmajer, který se v sedmdesátých letech stal členem Surrealistické skupiny a zároveň po nástupu normalizačního režimu nemohl natáčet filmy, se věnoval spíše scénografii v Činoherním klubu a výtvarné spolupráci na filmech Oldřicha Lipského (*Adéla ještě nevečeřela*) a Juraje Herze (*Deváté srdce*). K loutce v tomto období má blízko jen jeho snímek Žvahlav *aneb šatičky slaměného Huberta* z roku 1971, ve kterém oživuje animací zevnitř reálný infantilní svět hraček a dětských her v imaginativní férii.

Mnohé z filmů loutkové animace mohli diváci sledovat nejen v distribučních kinech, ale i pravidelně na obrazovkách Československé televize, dokonce v roce 1977 vznikl pro II. program pětidílný barevný televizní cyklus *Animovaný film včera a dnes*, který si vytyčil zachytit v přehledu třicet let filmové kreslené a loutkové tvorby.[460] Každý díl se snažil dokumentovat vývojové směry i formální a obsahové přístupy k animovanému filmu.[461]

Ačkoliv několik výtvarníků pracovalo během sedmdesátých let souběžně pro film i pro televizní vysílání, přímé vztahy mezi jejich poetikou nebyly obzvláště hluboké. Bylo to dáno dvěma fakty. Jednak v době sedmdesátých let už Krátký film obecně neexperimentoval s vedenou divadelní loutkou, jednak televizní scénografická praxe si vytvářela v pořadech s loutkou své vlastní stylistické i technologické postupy, při nichž značně stavěla na zkušenostech z konce šedesátých let. Pokud už probíhala čilá výměna pracovních postupů, tak byla převážně orientovaná na seriály pro pořad *Večerníček*, o čemž v Československém loutkáři podrobněji psala Marie Benešová:

„*Většina produkce animovaného filmu se dnes orientuje na seriály. Tato orientace znamená sice zvýšení a zjednodušení produkce, zrychlení výrobního procesu, ovšem silně ovlivňuje dramaturgickou stavbu filmu, jež směřuje často ke schematičnosti. Zájem o seriály podnítila televize. Vžily se v ní. Hlavně večerníčkovými seriály, které uzavírají dětský den a suplují dnes čtení a vyprávění pohádek. Večerníčky ovlivnily nejdříve filmy kreslené a postupně pronikly i do filmu loutkového, přesněji papírkového a reliéfního, které se lépe přizpůsobují rytmu a dramaturgickým požadavkům seriálů.*“[462]

Přesto se po celá sedmdesátá léta utvrzoval vzájemný amalgám obohacování obou pólů, filmů loutkové animace a televizních loutkářských projektů, rozvíjející v podstatě stále ještě principy bruselského stylu s vyhraněnou orientací na emocionální působivost skrze vzdušnost, pohyb s důležitým prvkem světla a jasnými či pastelovými barvami. Zcela charakteristickým se stalo používání nových materiálů, zejména syntetických, které s sebou neslo pastelové odstíny barev či přirozenou geometrizaci scény. Také ve filmové scénografii jako v ostatním československém designu se často propojovaly emoce a technologie, tvary inspirované dobýváním vesmíru a zároveň prvky z tzv. mezinárodního stylu s jeho asymetričností a excentričností či návratem k funkcionalismu ve strohosti a účelnosti.

460 (z). Animovaný film včera a dnes. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 8–9, s. 215.

461 Scénář Jan Hořejší, režie Bruno Šefranka.

462 Více viz BENEŠOVÁ, Marie. Loutkový film včera a dnes. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 9.

Pořady s loutkou v Československé televizi

„Dosud není loutkových pořadů v naší televizi mnoho, rozhodně ne tolik, kolik by mohlo být. Budoucnost však není jen ve zvyšování jejich počtu, ale především v kvalitě. Tady ovšem kromě subjektivních vlastností tvůrců záleží především na možnostech a podmínkách. A tu je třeba také hned říci, že loutkové pořady patří v televizi k nejnáročnějším. Potřebují speciální scénáře, výjimečně dlouhé údobí příprav, zvlášť rozsáhlou a pečlivou výtvarnou práci a mimořádné podmínky natáčení. V konečném součtu to znamená, že loutky v televizi přijdou poměrně dost draho. Na druhé straně se zas finanční náklady a všechna námaha vyplatí, je-li dobrý ohlas diváků a umožní-li kvalita provedení, aby se pořad reprízoval a případně i prodal do ciziny.“

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 6.

Během sedmdesátých let se vysílání Československé televize pro děti a mládež stabilizovalo v určitých časových pruzích, přičemž objem výroby postupně narůstal. Bylo to dáno také tím, že od 10. května 1970 začal vysílat druhý program, nejprve zpravidla od 19 do 22 hodin, později se krok za krokem vysílací čas rozšiřoval. Postupně byla rozptýlená výroba v pražské Československé televizi centralizována, přičemž v roce 1970 byla do provozu uvedena první dvě studia v novém komplexu, který byl budován na Kavčích horách prakticky během celých šedesátých let a v roce 1976 byl zahájen i provoz druhého studiového bloku se třemi novými studii.

Technologicky byla celá sedmdesátá léta ve znamení užívání magnetického záznamového stroje firmy Ampex, s velkými cívkami s páskem širokým 5 cm (2) se čtyřmi rotujícími hlavami pro záznam a přehrávku. Na rozdíl od předcházejících padesátých a šedesátých let tedy už nebylo nutno vysílat vše živě či TRC (telerecordingem). Možnost okamžité kontroly natočené klapky, a tedy i oprav nezdařené sekvence při natáčení i možnost repríz pořadu měly ohromný dopad jak na technické profese, tak zejména na tvůrčí štáby. Od května 1973 bylo Československou televizí zahájeno pravidelné barevné vysílání v systému SECAM podle francouzsko-sovětského konceptu na 2. kanálu Československé televize, o dva roky později v roce 1975 už plně podporovalo barevný přenos i vysílání 1. kanálu Československé televize. To samozřejmě přineslo změnu mnoha scénografických aspektů práce, počínaje barevnou kompozicí scény a konče jejím nasvícením.

V běžný vysílací den Československé televize bylo ve středu od 9 hodin celé dopoledne (později i úterý a pátek) věnováno vysílání pro školy, přičemž šlo o naučné pořady nejrůznějšího typu, které médium loutky zpravidla už nevyužívaly. Loutkové inscenace či seriály se naopak hojně objevovaly ve čtvrtek ve vysílání pro mateřské školy od 9 hodin, v pondělí či úterý od 17 hodin byly vysílány pohádky, později i v pátek od 16 hodin na druhém programu. Sobotní a nedělní dopoledne byla věnována nejmenším dětem v pásmu *Pohádkové dívánky* a větší mládeži pořadem *Vlaštovka*.

Avšak pořadem, který přicházel na obrazovky téměř s železnou pravidelností od 18:45 hodin do začátku zpravodajské relace, byl *Večerníček*. Celoroční vysílání této zpravidla sedmiminutové pohádky si samozřejmě vyžádalo ohromnou produkci animovaných i hraných loutkových seriálů, přičemž byla na rozdíl od praxe šedesátých let vyžadována možnost repríz a jistá míra nadčasovosti, daná nejen kvalitou dramaturgie, ale i originalitou uměleckého zpracování.

Od roku 1958 fungovala v pražském centru Československé televize redakce vysílání pro děti a mládež, později zvaná Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež. Během šedesátých

78 Portrét Zdeňka Raifandy s televizním maňáskem. Československý loutkář 23, 1973, č. 10, s. 7.



let se ustavilo její rozčlenění, přičemž v čele redakce stál šéfredaktor, jenž odpovídal za celkovou činnost redakce, tzn. za ideovou náplň a politickou správnost pořadů, jejich uměleckou úroveň, ale i za hospodářský výsledek celé redakce. Schvaloval scénáře a předával je do výroby, schvaloval rozpočet a honoráře, přebíral hotový pořad a schvaloval ho k vysílání. U šéfredaktora se samozřejmě předpokládala „*vysoká politická kvalifikace*“.[463] Odborná zpravidla už podstatně méně. Cenzurní zásahy se však vysílání s loutkami pro nejmenší děti podle vzpomínek pozdějšího vedoucího Loutkoherecké skupiny Československé televize Jaroslava Vidlaře vcelku vyhýbaly:

„*Dětské vysílání bylo hned od počátku postupně doplňováno ‚kovanými‘, ověřenými členy strany. Náměty a pohádkové příběhy však tolik neovlivňovali. Bylo to zapříčiněno jistě jejich malou zkušeností a profesní neznalostí. Základní struktura dětských námětů se zachovala: Dobro vždy nad zlem zvítězilo.*“[464]

Nejbližšími spolupracovníky šéfredaktora byl jeho zástupce, vedoucí výroby, vedoucí umělecké realizace a vedoucí redaktoři jednotlivých relací. Původně byla Hlavní redakce pro děti a mládež rozdělena jen na dvě menší redakce, a to na Redakci uměleckých pořadů a Redakci publicistických pořadů. Právě v redakci uměleckých pořadů byl vyráběn *Večerníček,* pořady pro nejmenší a ostatní literárně-dramatická díla.[465] Samostatnou částí ještě byla Skupina animovaného či trikového filmu – Studio animovaného filmu Československé televize, které bylo vytvořeno zkušeným Eduardem Hofmanem v roce 1965 především pro potřeby *Večerníčku*, výroby seriálů pro nejmenší děti a obecně animovaných segmentů pro televizní vysílání včetně reklamy. Studio, které bylo zrušeno po roce 1989,[466] se v sedmdesátých letech těšilo velkému rozkvětu, protože pro danou dobu bylo přímo typické, že se mnoho výtvarníků věnovalo systematicky tvorbě pro děti. Téměř do poloviny let sedmdesátých vycházely z rukou zdejších tvůrců především ploškové a kreslené animované filmy, byť byly realizovány v po Praze roztroušených provozech, a teprve v roce 1977 byla pro potřeby studia adaptována budova vinohradského Máje. V roce 1976 vyšel z těchto studií i první projekt loutkové animace, večerníčkový seriál *Pohádky stříbrného carství*.

Výrobu pořadů v Československé televizi zajišťovala Umělecká realizace, která slučovala tvůrčí pracovníky, tzn. režiséry, kameramany, asistenty, hlasatele, loutkoherce, a dodávala je k jednotlivým pořadům. Celkově v pražské Hlavní redakci pro děti a mládež bylo v sedmdesátých letech zaměstnáno kolem sto třiceti lidí. Obdobně, ale v podstatně menším rozsahu fungovaly redakce pro děti a mládež v jednotlivých studiích v Ostravě a Brně.

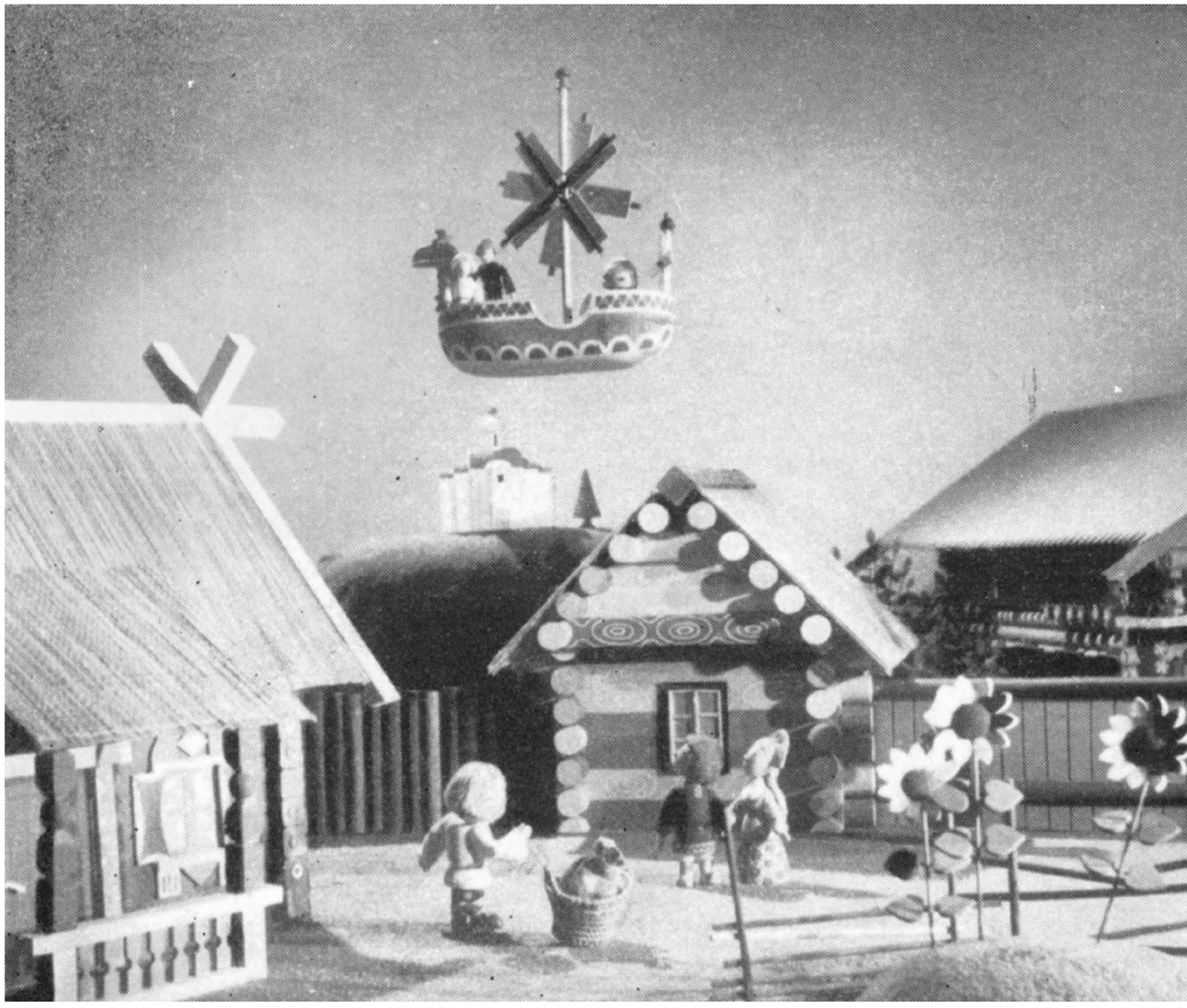
463 TESÁR, Ivan (ed.). *Televizní výkladový slovník III*. Praha, Čs. televize, 1975. s. 168.

464 ČERNÁ, Eliška. *Mgr. Jaroslav VIDLAŘ. Loutky a loutkoherectví jsou mým koníčkem, zaměstnáním i životem*. Paměť národa. Příběhy 20. století (Post Bellum). Dostupné z: http://www.pametnaroda.cz/story/vidlar-jaroslav-1935-2217.

465 KOLÁČKOVÁ, Terezie. *Televizní klub mladých v letech 1973–1984: témata, aktéři, ideologie*. Bakalářská práce. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav hospodářských a sociálních dějin, 2012.

466 *Organizační schéma HR VDM*, 1. 1. 1974, Archiv ČT, f. Pk 14.

79 Pohádky stříbrného carství, výtvarník Jaromíra Burdová, ČST 1975. Československý loutkář 27, 1977, č. 1, obálka.



V oblasti práce s vedenou loutkou, která se týkala především pořadů pro nejmenšího diváka a televizní dramatické tvorby, lze během sedmdesátých let zaznamenat ustavení několika tvůrčích týmů, jejichž rukopis byl určen osobnostmi, které v těchto skupinách rozvíjely svou loutkářskou poetiku. Navíc z přirozených důvodů byla loutková tvorba menších mimopražských studií daleko více svázána s uměleckým směřováním divadelních loutkových scén v daném regionu. V sedmdesátých letech tak třeba v Ostravě významně působil český loutkoherec a režisér Zdeněk Miczko, od roku 1972 ředitel Krajského loutkového divadla v Ostravě, který přenesl celou řadu loutkových inscenací včetně jejich výtvarné poetiky na obrazovky Československé televize. Podobně tomu bylo s inscenacemi či se záznamy ostravského loutkářského herce a režiséra Jiřího Volkmera.



80 Štěpánka Haničincová, čertík Bertík, ČST 70. léta. Archiv ČT.

V brněnském studiu Československé televize ještě na počátku sedmdesátých let zajišťoval spojení mezi televizním studiem a zdejší loutkovou scénou Radost také původně loutkářský režisér Josef Kaláb. Postupně přibývali mladší – svou profesí už televizní režiséři, např. kameraman a režisér Milan Peloušek. Zvláštní kapitolu loutkářské televizní dramatické tvorby v Brně tvoří výjimečná spolupráce s tehdy předními režiséry přicházející generace – s Josefem Kroftou, který tehdy režíroval v Divadle Drak v Hradci Králové, a Peterem Sherhauferem, tehdejším zakladatelem Divadla Husa na provázku.

V pražském studiu se produkcím s loutkami věnovaly pravidelně a soustavně především režisérky: Libuše Koutná dokonce v letech 1972–1975 výhradně nebo Svatava Simonová, která strávila dětství v prostředí kočovných loutkářů rodiny Rumlů, a proto jí vyjádření loutkami bylo blízké. Loutky v televizi si získaly výraznou podporu také od autora loutkových her pro děti a původně divadelního režiséra Jiřího Jaroše, který v letech 1971–1980 působil přímo v redakci jako hlavní dramaturg pořadu *Večerníček*.

Zatímco v regionálních studiích byla orientace na místní loutkové scény nutná i z výrobních důvodů, neboť přinejmenším byli potřeba zruční loutkoherci či specializovaní výtvarníci, pražská redakce si mohla dovolit poměrně vysokou míru odbornosti. Celá sedmdesátá léta měly loutky ve vysílání pro děti ještě značný ohlas a jejich obliba u dětského publika byla široká, takže potřeba stálé Loutkoherecké skupiny Československé televize v pražském studiu, existující zde už od konce padesátých let, se ještě utvrdila.[467] Během doby rozvoje loutkoherectví v televizi v padesátých a šedesátých letech postupně vyzrávala i specializace režisérů na loutkové televizní formáty. Tím, že tito režiséři začali rozumět potřebám loutek, loutkoherců a loutkářským technickým postupům a trikům, získávaly pořady na vyšší profesionalitě. Loutky však pronikaly rychle i do hraných pohádek, ba dokonce vznikaly i kombinované projekty, stavějící v různorodých výtvarných poetikách vedle sebe herce a loutku.

K plnému začlenění televizní tvorby s loutkami do tehdejší celé československé loutkářské scény přispělo i její pravidelné recenzní a kritické reflektování na stránkách měsíčníku Československý loutkář. Jeho tehdejší šéfredaktor Miloslav Česal, který na počátku šedesátých let vedl rozsáhlou diskuzi o smyslu televizní loutky i otevřené spory s televizními loutkářskými tvůrci, umožnil během sedmdesátých let nejen pravidelné recenze televizních projektů s loutkami, které psal pod značkami (zh) nebo (z) Zdeněk Hartman, ale i vznik většího analytického seriálu *Loutky v televizi,* který pro třiadvacátý ročník časopisu připravil „mluvčí“ televizních loutkářů, dramaturg a režisér Jiří Jaroš. Ten se pokoušel formulovat rozdíly nejen televizní loutkářské práce vůči práci divadelní, ale i vůči ostatní práci televizní:

„Zatímco běžný umělecký pořad urazí cestu od hotového a schváleného scénáře k vysílání zhruba za půl roku, loutková inscenace nebo krátký loutkový seriál potřebuje téměř celou tu dobu jen na přípravu. Při natáčení pak nejsou studia nijak zvlášť přizpůsobena pro hraní loutkami a znamená to tedy všechna technická zařízení (paravány, mosty, lávky) vždy znovu budovat na holém prostoru, což je pracné a nákladné. Je zcela obvyklé, že televizní animátoři ovládají loutky z polohy vkleče ba i vleže, anebo se připékají nad marionetami v čtyřmetrových výškách mezi filmovými reflektory. Pro loutkové pořady je třeba mít dvojí či dokonce trojí obsazení rolí (loutka, herec, recitátor, herec animátor), které se nedá sehnat ani snadno, ani lacino. I když nepočítáme finanční zhodnocování loutkových pořadů, zbývá ještě dost a dost obtíží a nesympatických rysů, které televizní loutku obklopují.“[468]

Každopádně se v sedmdesátých letech už pevně ustálily v televizní loutkářské tvorbě pro děti určité programové rysy či typologie, vymezené svým zaměřením a zároveň i časovými dimenzemi. Nejkratší formou byl *Večerníček*, časově určený sedmi až desíti minutami a většinou realizovaný v řadách sedmi, třinácti, dvaceti šesti atd. seriálových pokračování.[469] Zpravidla šlo o pohádkový nebo jiný příběh znázorněný v té době kreslenou či loutkovou (ploškovou, reliéfní, plastickou) animací nebo film hraný (loutkový, kombinovaný s velkým hercem).

Další formou, kde se loutky uplatňovaly, byly pořady pro nejmenší děti programového typu pásem *Pohádkové dívánky* a *Vysílání pro mateřské školy*, zahrnující celou škálu pořadů jako *Pohádky na přání*, *Bertíkův zvěrokruh*,[470] *Bertíkův pohádkový kolotoč*,[471] *Hračky naší Kačky*,[472] *Pohádky pro Kačenku*,[473] *Rozmarýnek*,[474] *Pohádková kuchyňka pana Pehra,*[475] *Zvonkohrádky*, *Chvilka pro kutílky*,[476] *Péťa Světošlápek* v Pohádkovém zeměpisu[477] a další, přičemž i v tomto případě se počítalo s hranými seriálovými řadami, jako např. *Míša Kulička*. Jiří Jaroš je představil takto:

„Časově se obě programové formy pohybují v rozsahu 25 až 30 minut. Mají velmi proměnný tvar a dílčí zaměření a loutky v nich dostávají nejrůznější úkoly. Vytvářejí zde role prostředníků a konferenciérů (Kačenka, čertík Bertík), hrají v kratších výstupech a scénkách anebo samy zaplňují celou časovou plochu uzavřeným příběhem.“[478]

Nejrozsáhlejší formou pak byly loutkové inscenace. Většina z nich byla adaptacemi klasických nebo moderních pohádek. Časová délka se pohybovala mezi 30 až 60 minutami. Patřily sem jednak záznamy i úpravy divadelních představení z profesionálních či amatérských loutkových divadel a pak zejména původní televizní inscenace, které byly určeny do vysílání v podvečerních hodinách či během svátků.

Zatímco v případě použití loutky v roli konferenciérů a partnerů velkých herců v programovém typu pásma od šedesátých let k žádnému vývoji prakticky nedošlo, naopak v případě původních loutkových inscenací či *Večerníčku* můžeme hovořit o poměrně bohatém rozvoji nejrůznějších formálních postupů a výtvarných poetik.

467 ČESAL, Miroslav. Za Zdeňkem Raifandou. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 7.

468 JAROŠ, Jiří. Květen v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 4, s. 12.

469 JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

470 *Bertíkův zvěrokruh*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 142.

471 *Bertíkův pohádkový kolotoč*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 142.

472 *Hračky naší kačky*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 144.

473 *Pohádky pro Kačenku*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha, Úsek archivních a programových fondů ČST, 1979, s. 81.

474 (z). Rozmarýnek. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 4, s. 95.

475 KŘÍŽKOVÁ, Eva. S tebou prostě nejde stárnout, Pepíčku! *Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 228.

476 VIDLAŘ, Jaroslav. Loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 31.

477 JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

478 Tamtéž.

Výtvarná podoba loutkových seriálů pro Večerníček

„Večerníčky mají mnoho druhů a jsou nejrůznějších žánrů. I když jsou to časové drobničky, v počtu celkového vysílání za rok na obou okruzích (I. i II. program vysílá nyní Večerníčky šest dní v týdnu) je to velká plocha pro zajištění programové i výrobní. Vedle náročných pořadů (mezi něž patří především animované a loutkové filmy, ale v neposlední řadě i hrané loutkové pořady), které spotřebují značné finanční prostředky a výrobní a časové kapacity, musejí se objevit pořady jednodušší, snazší a méně nákladné. Často ty druhé zůstávají ve stínu těch prvních, mnohdy normy jedněch se uplatňují i na ty další. S jistými obtížemi může např. soupeřit hraný loutkový seriál, natáčený studiově asi 14 dní, s filmovým animovaným seriálem, zpracovávaným déle než rok. Ač je zde spousta profesionálních problémů, faktem zůstává, že Večerníčky vzbuzují celonárodní zájem a že také loutky k tomu zdárně přispívají.“

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

Pořad *Večerníček* právě během sedmdesátých let z nenápadného televizního formátu, který měl být původně „jen“ drobničkou, nenápadnou pohádkou na dobrou noc, svým vitalismem přesáhl běžná kritéria specifik krátkého žánrového útvaru a mimořádnou dramatickou, výtvarnou i animační kvalitou přerostl v originální a svébytný televizní subjekt s přesahem do dalších kreativních disciplín.

Naplnění celoroční potřeby nových snímků pro vysílání *Večerníčku* řešila Československá televize několika způsoby. Když odmyslíme nákupy z ciziny, pak tím nejvýznamnějším byla samozřejmě vlastní výroba. Protože však Československá televize neustále zápasila s nedostatkem výrobního prostoru (během šedesátých let loutkářské snímky Československá televize realizovala v řadě lokací, mj. Burza, Skaut /dnes Minor/, Baráčnická rychta, z velkých studií to byly ateliéry Barrandov či Hostivař), zadávala večerníčkové projekty stále častěji jiným studiím, a to jak Krátkému filmu, tak i Filmovým studiím Barrandov. V sedmdesátých letech samozřejmě seriály s vedenou loutkou, a nakonec i animační loutkou už tvořily ve večerníčkové produkci menšinu, většinu vysílacího času spíše zaujímaly kreslené seriály výtvarníků Zdeňka Smetany, Radka Pilaře, Adolfa Borna, Jiřího Šalamouna a dalších, přesto vznikla celá řada zcela unikátních a výjimečných projektů s vedenou loutkou.

Mezi prvními byl v roce 1971 premiérován pohádkový *Pardoubek a* Žambourek, třináctidílný večerníčkový seriál Květy Kuršové o dvou nezbedných čertích učních v pekle i na zemi v režii Svatavy Simonové a s kamerou Karla Locha.[479] Jednotlivé role namluvili členové pražských divadel,[480] přičemž loutky vodila Loutkoherecká skupina Československé televize.[481] Výtvarníkem loutek i dekorací byl zkušený Vladimír Dvořák, který se výtvarně podílel na dekoracích k seriálu *Broučci* v roce 1967 a na kombinovaném hraném seriálu pro děti zpracovávajícím známý literární námět o dobrodružstvích dřevěného panáčka – *Pinocchiova dobrodružství*, včetně jeho druhé série z roku 1970. Loutkové zpracování *Pardoubka a* Žambourka o malých čertech a námořníkovi, který s nimi v pekle pobýval, vybavil

479 Epizody: *Jak vařili nudlovou polévku, Jak se dívali periskukem, Jak Pardoubek osvobodil kozu, Jak chytali hříšnou duši, Zvíře chce svoje, Jak Bestiáš o roh přišel, Jak dělali chlupaté knedlíky, Šaty dělají anděla, Jak chytili loupežníka, Jak Pardoubek vyhrál Amálku, Jak protahovali komín, Tři přání, Jak dělali varhanový orchestr.*

480 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 10, s. 234.

481 VIDLAŘ, Jaroslav. Co televizní divák uvidí… Snad! *Československý loutkář* 20, 1970, č. 11, obálka.



81 Strašidýlko Fanfulínek, ČST 1971. Výprava Ivo Houf. Archiv ČT.

scénický architekt maňáskovými loutkami se zvětšenou velikostí hlavy, velkýma výraznýma očima, karikaturně stylizovanými nosy, s detailním kostýmováním a čupřinou z kožešinově stylizovaných vlasů. Zasadil je do otevřené prostorné a jednoduše plošně stylizované scény, umožňující výtvarné ozvláštnění rekvizitou.[482]

Okrajově s loutkou pracoval v roce 1971 komerčnější částečně loutkový a zároveň hraný třináctidílný večerníčkový seriál s názvem *O strašidýlku Fanfulínkovi*,[483] režírovaný Jiřím Papouškem, v němž vystupovali také živí herci. V sérii příběhů se loutkové strašidýlko Fanfulínek vydávalo spolu se svou ochránkyní (Jiřinou Bohdalovou) pokaždé do jiného prostředí.[484] Vyjížděly spolu retro bugatkou za dobrodružstvím, přičemž na cestách po Čechách hledaly jiná strašidla. Tak objevily bezhlavého rytíře, draka Pudivítra, jinde lesní vílu Moldánku či kouzelnou babičku Dobřiňku, přičemž byly Ivo Houfem všechny tyto postavy strašidel včetně Fanfulínka stylizovány do spodových textilních loutek, vedených technikou stínového divadla. Samotná loutka Fanfulínka byla vyjádřena kulatou hlavou s výraznýma černýma očima, dlouhým nosem, odstátýma ušima a pružnými anténkami vlasů. Prostředí pro tyto loutky černého divadla bylo vymezeno v bruselském stylu jednoduchými liniovými torzy architektury a dekorativně vyjádřenými světlými plochami v přímém předním zasvícení na temném horizontu.

Devítidílné *Pohádky pro psa* z roku 1972 byly případem, kdy loutka byla použita jako průvodce, komunikující s velkým konferenciérem. Rámec pohádkových příběhů totiž vytvořil virtuózní maňáskář Josef Pehr s loutkou psa Mopíka, kterému předčítal na dobrou noc parafráze klasických pohádek, v nichž hlavní role byly přisouzeny psům. Vyprávění bylo ilustrováno kresbami Věry Faltové, částečně animovanými či pojednanými v pohyblivé formě.[485] Večerníčkový seriál natočila podle námětu a scénáře Josefa Pehra režisérka Svatava Simonová ve výpravě architekta Drahomíra Hubálka.

Scénář večerníčkového seriálu Blanky Novákové *Neználkovy* příhody v roce 1973[486] vznikl podle populární knihy Nikolaje Nosova, přičemž jednotlivé příhody zcela postihují jádro a smysl předlohy.[487] Neználek je hlavní postavou tří pohádkových knih o městě Kvítečkově a jeho obyvatelích a jeho jméno odkazuje na neznalost, naivitu až hloupost, s níž poznává svět kolem sebe. Sedm dílů režíroval Jiří Jaroš, za kamerou stála s loutkami zkušená Věra Štinglová, autorem dekorací byl tehdy už letitý výtvarník Adolf Wenig, návrhy loutek připravil talentovaný Zdeněk Podhůrský. Seriál byl realizován marionetami, přičemž hlavní hrdina byl navíc v různých situacích kombinován javajkou. Zdeněk Podhůrský si vydobyl mimořádný úspěch už svými designy loutek pro seriál *Broučci* v roce 1967, kdy jemnost a bezmála

482 Seriál se v archivu ČT nezachoval.

483 Kamera Bohumil Turek, hudba František Živný, Zdeněk Procházka.

484 *O strašidýlku Fanfulínkovi.* Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 142.

485 (z). Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 11, s. 263.

486 Názvy jednotlivých epizod: *Jak Neználek pobláznil malíčky, Jak Neználek muzicíroval, Jak Neználek maloval malíčky, Jak Neználek básnil, Jak jel Neználek v sodovkovém autě, Jak vzlétl balón, Jak malíčci přistáli.*

487 Seriál se v archivu ČT nezachoval.

puntičkářství v pojetí i v realizaci loutek se stala jeho velkou předností.[488] Režisér Jiří Jaroš jeho práci charakterizoval takto:

„*Broučci vynikali vzhledovou líbezností i dokonalou technologií. Každý loutkář ví, že dobře ‚postavit' marionetu není nic snadného a zkonstruovat ji pro neúprosné oko kamery a náročný pohyb je dvojnásob obtížné. Zdeňkovi Podhůrskému a týmu jeho spolupracovníků se to zdařilo plnou měrou. Tak se tedy televizní Broučci stali oblíbenými u diváků, ale také u loutkovodičů, kteří v těchto loutkách dostali skutečně dobré nástroje.*"[489]

Podobný přístup k loutkám přinesl Zdeněk Podhůrský i do produkce seriálu *Neználkovy* příhody, do kterého navrhl detailní loutky se značně zvětšenými hlavami (hlava byla téměř tak velká jako zbytek loutky). Tyto loutky byly zasazeny do střídmě v zadním plánu stylizovaných interiérů a exteriérů, přičemž důraz byl kladen na rekvizity, provedené v realistickém pojetí, bezmála do jemných detailů.[490] Tehdejší recenzent časopisu *Loutkář* k tomu poznamenal:

„*Při setkání většího počtu postav na malé ploše, což přichází zhusta, nejen že ubývá možností k rozehrání, ale pohyb splývá a divák se jen těžko orientuje. Přestože marionety s nadměrnými hlavami jsou velmi výtvarně přitažlivé, v detailním záběru působí značně nezvykle a dokonce nedětsky.*"[491]

V roce 1969 odjel tento přední český loutkářský designér společně s režisérem Eduardem Hofmanem a kameramanem Jiřím Vojtou do Španělska, kde prostřednictvím Art centra začal s Hertou Frankel a Arthurem Kaps vytvářet více než dvě stě loutek, s nimiž v koprodukci TVE a německé televize Hessischer Rundfunk v barcelonských ateliérech natočili televizní loutkový seriál El País de la Fantasía (Země fantazie). Malý tým přímo na místě koncipoval scénář, vyráběl loutky a v barvě natáčel hraný loutkový film o příhodách myšky a jejích přátel. Za šestadvacet epizod tohoto barevného seriálu byli tvůrci odměněni cenou Marconiho v Miláně a cenou Zlatá nymfa v Monte Carlu za nejlepší pořad pro děti[492] Po těchto značných mezinárodních úspěších se Zdeněk Podhůrský přestěhoval do Barcelony natrvalo a pokračoval ve spolupráci s tanečnicí a loutkářkou rakouského původu Hertou Frankel, která v letech 1973 až 1976 vystupovala na scéně Scala Barcelona, kde pro její program připravil nové loutky z rodu černého divadla a s lehkým nádechem erotiky.493 Dva další pohádkové seriály, které rozpracoval ještě ve spolupráci se studii Československé televize v Praze a Ostravě byly dokončeny, ale nezachovaly se. V třináctidílných Příbězích čokoládového panáčka[494] pro velké herce v loutkově stylizovaných dekoracích, které připravil v roce 1973 pro režiséra Jiřího Jaroše, přišel s postavičkou z rodu svých loutek z Broučků s předimenzovanou hlavou, ovšem z hmoty barevně napodobující čokoládovou figurku.[495] V téže době pro ostravské studio připravil výpravu seriálu Krokodýl Ham, který se bohužel také nezachoval.[496]

488 JAROŠ, Jiří. Výtvarník Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, s. 12.

489 Tamtéž.

490 Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, obálka.

491 (zh). Recenze televizních inscenací. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 1, s. 16.

492 JAROŠ, Jiří. Výtvarník Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, s. 12.

493 GÓMEZ, Fernando. Maestros constructores de las marionetas de Herta Frankel. *Fantoche* 7, 2012, č. 6, s. 54–55.

494 *Příhody čokoládového panáčka.* Výběrový seznam filmů a záznamů 1978. Praha, Úsek archivních a programových fondů ČST, 1981, s. 104.

495 JAROŠ, Jiří. Květen v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 4, s. 12.

496 Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, obálka.

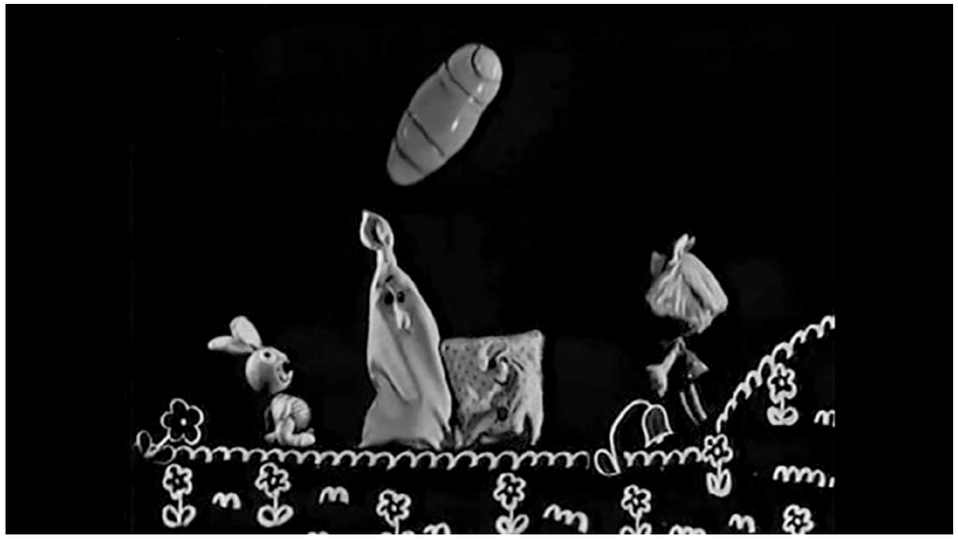


82 Neználkovy příhody, výprava Adolf Wenig, loutky Zdeněk Podhůrský, ČST, 1973. Československý loutkář 23, 1973, č. 12, s. obálka.

Mnohé večerníčkové seriály, byť nákladné a kvalitní, se v archivu České televize kupodivu nezachovaly. K nim patří také *Příhody kocoura Bobka* z roku 1974 podle scénáře Květy Kuršové a v režii uznávaného filmového režiséra Jiřího Krejčíka.[497] Z několika málo zachovaných fotografií můžeme rekonstruovat podobu výpravy a loutek podle návrhu Ivo Houfa i kamerové pojetí Jana Němečka. Scéna byla traktována až minimalisticky pojatými plochami s rekvizitami na podkladě černého horizontu, přičemž detailní maňáskové loutky se zvýrazněnýma očima byly stylizovány do podoby dětských textilních hraček. Mimořádnou kvalitu a pečlivost zpracování potvrzuje i tehdejší člen Loutkoherecké skupiny Československé televize Jaroslav Vidlař:

497 JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

83 Uzlík a Mazlík, Večerníček, výprava Josef Lamka, ČST 1974. Archiv ČT.



„…to byla perlička v naší práci'. Jiří Krejčík byl vyhlášený svou precizností, svědomitostí a pracovitostí a loutkoherci očekávali, že s ním bude těžká práce. Preciznost pana Krejčíka motivovala celý tým k maximálním výkonům a Kocour Bobek je také jeden z nejpovedenějších loutkohereckých seriálů. Záhadou zůstává, kde záznam seriálu skončil. I když se seriál vysílal, archiv ČT už ho nemá k dispozici. Prostě zmizel. ‚V období zákazů účinkování různých umělců v televizi je nutné vyzvednout odvahu tehdejšího vedoucího filmového vysílání televize Eduarda Hofmana (spolutvůrce skupiny Bratři v triku v ateliérech loutkového animovaného filmu Jiřího Trnky), kdy oslovil tehdy nežádoucího režiséra Jiřího Krejčíka. Pověřil jej realizací loutkového seriálu o kocourovi Bobkovi ve spolupráci s televizní loutkohereckou skupinou. Měl jsem tu čest se na této práci podílet a prozatím jsem nezažil tak tvůrčí, vysoce profesionální přístup tohoto vzácného umělce. Ač neznalý profese loutkářů, uměl precizně a jasně vyslovit představy. Nádhera!'"[498]

Stejně tak se nedochoval sedmidílný kombinovaný seriál podle scénáře Josefa Barchánka *Příběhy telátka Kopejtka*[499] z roku 1974 v režii Svatavy Simonové a s kamerou Bohumila Turka.[500] Šlo o prostinké dětské příběhy vyprávěné Zdeňkem Řehořem, kde výprava a zejména loutky E. Janušové byly inspirovány lidovou tvorbou a byly stylizovány do hranatých na délku předimenzovaných tváří.[501] Československá televize se k tématu vrátila ještě druhou řadou večerníčkového seriálu v roce 1982, nazvanou *Podivná přání telátka Kopejtka,* ovšem už s novým výtvarným řešením scénografa Otakara Schindlera.

498 ČERNÁ, Eliška. *Mgr. Jaroslav VIDLAŘ. Loutky a loutkoherectví jsou mým koníčkem, zaměstnáním i životem.* Paměť národa. Příběhy 20. století (Post Bellum). Dostupné z: http://www.pametnaroda.cz/story/vidlar-jaroslav-1935-2217.

499 *Telátko Kopejtko*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha, Úsek archivních a programových fondů ČST, 1979, s. 83.

500 Názvy jednotlivých epizod: *Jak bylo Kopejtko mlsné*, *Jak Kopejtko nechtělo obyčejně běhat*, *Jak Kopejtko dělalo zahrádku*, *Jak se Kopejtko chtělo fotografovat*, *Jak si Kopejtko chtělo pohrát*, *Jak se Kopejtko vychloubalo*, *Jak bylo Kopejtko celé počmárané*.

501 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 64.

84 Co vyprávěl strom Kandalí, výtvarník Ivo Houf, ČST 1975. Archiv ČT.



V roce 1974 byly premiérovány ještě některé díly jedenáctidílného loutkového seriálu o veselých polštářích *Uzlík a Mazlík* v režii Tomáše Kulíka, vyprávěného Františkem Filipovským a ve scénografickém řešení zkušeného Miloše Nesvadby.[502] Dva nezbedníci Uzlík a Mazlík jsou peřinky z kočárku malého miminka, které vymýšlejí lumpárny. Naštěstí všechno vždy dopadne dobře, protože nad nimi bdí moudré Sluníčko. Obě loutky byly textilními maňásky polštářků, doplněnými nosy a knoflíkovýma očima. Jejich hrací prostředí byla plocha černého divadla s lineárně kresebně stylizovanými stromy a chaloupkami. Také ostatní loutky (sluníčko, pták, ovečky, zajíc) byly spodové loutky pro černé divadlo a celá scéna byla tak stylizována jako jednoduché animované divadlo na dětské tabuli. Díly, dokončené v roce 1977, jsou už na barevném filmovém materiálu a jejich celková propracovanost ve všech výtvarných dimenzích včetně kamerového pojetí je už značně zjednodušena.

Také ostravští tvůrci – režisér Jiří Volkmer, scénograf Karel Slavík a kameraman Jan Plesník – se pokusili v roce 1974 o tematicky originální seriál pro *Večerníček*. Jejich *Přesličkа a Prokůpek* líčí dobrodružné přátelství chlapce a brontosaura.[503] *Přeslička* byl pohádkový brontosaurus, kterého otec malého Prokůpka vykopal mezi uhlím v šachtě. Chlapec pak společně s Přesličkou prožívali nejrůznější dobrodružství. Dobré herecké výkony ostravských loutkářů byly podle recenzenta zkomplikovány výpravou: „*Převažující spodové loutky téměř filmového pojetí à la Pan Prokouk Karla Zemana se pohybují v prostředí až příliš reálném, tvořeném fotografiemi nebo jejich věrnými kopiemi*."[504] V roce 1999 se k tématu pohádkového Brontosaura parafrází vrátil spisovatel Miroslav Stoniš v knize pro děti a mládež – *Kamarád až do oblak*.[505]

Televizní sedmidílný seriál *Pařízek a Parůžek* z roku 1975 přinesl příběhy loutek v kombinaci se skutečným hercem Eduardem Cupákem. Vznikl podle scénáře Svatavy Simonové a Ladislava Nerušila v přehledném kamerovém pojetí Věry Štinglové. Hlavními aktéry příběhu byly dvě lidové postavičky marionet, přiznávající svou stylizací, že byly vyřezány ze dřeva. Své příběhy prožívaly v interiéru lidové dřevěnice a přírodním okolí chalupy, stylizovaném poměrně realisticky také v lidovém stylu.

Také výtvarník Ivo Houf se na základě úspěchů seriálů *Míša Kulička a Příhody kocoura Bobka* i díky mimořádně pečlivému stylu své výtvarné práce pro specifické prostředí televize stal na počátku sedmdesátých let Československou televizí značně vytěžovaným autorem loutek a filmově loutkových dekorací. V roce 1975 vytvořil společně s režisérkou Libuší Koutnou seriál indických pohádek *Co vyprávěl strom Kandalí*, který mimořádně

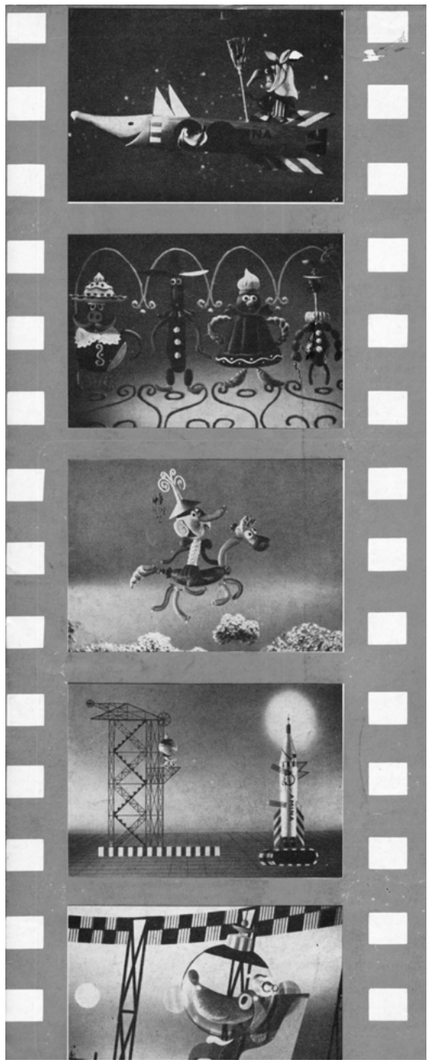
502 Názvy jednotlivých epizod: *Jak si hráli s káčaty, Jak uzdravili panenku, Jak ztratili knoflík, Jak si hráli na beránky, Jak sloužili u lišky, Jak zachránili ptáčka a vrátili se domů, Jak se kozlík vozil v kočárku, Jak něco ztratili a nevěděli co, Jak prali velké prádlo, Jak se vozili v měsíčkové houpačce, Jak našli bílé koťátko.*

503 Seriál se v archivu ČT nezachoval.

504 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 8–9, s. 190.

505 STONIŠ, Miroslav. *Kamarád až do oblak*. Praha, Nakladatelství Erika, 1999.

85 Cvoček atronautem, výprava Josefa Lamky, ČST 1973. Československý loutkář 23, 1973, č. 11, s. obálka.



kreativně kombinoval loutky s barevnou stínohrou.[506] K seriálu si napsala scénář sama režisérka podle sbírky umělecky převyprávěných pohádek, přeložených převážně z novoindických jazyků a z bengálštiny Jiřím Markem – knihy *Nejkrásnější zahrada: Indické pohádky*.[507] Ivo Houf vytvořil na zvukový základ hudby Miroslava Pokorného navozující orientální atmosféru a hlas Václava Vosky výtvarnou iluzi obrazové bohatosti Laterny Magiky. Společně se členy baletu Národního divadla, Laterny Magiky a loutkoherců Československé televize, kteří choreografií a pohybem plošných stínových dekorací rozehráli pohádkový příběh, naplnili snímek kombinovaným stínovým divadlem s mimořádně iluzivní barevnou atmosférou v netradičním pojetí.

V roce 1976 Ivo Houf připravil výtvarné návrhy také pro minipříběhy určené nejmenším dětem, kombinující oživené předměty, loutky a pantomimu velkých herců.[508] V seriálu *Borůvka a Kvítko*[509] (scénář Milan Pavlík, režie Miloš Bobek) dva klauni v roli svérázných detektivů (Václav Helšus a Rostislav Kuba) řešili malé záhady, na které naráželi kolem sebe.[510]

Seriálový příběh rozdělený do sedmi pokračování pro *Večerníček* – *Doktor Bolíto* z roku 1977, v režii Jiřího Jaroše, s kamerou Karla Locha a ve výpravě Martina Lhotáka vznikl podle knižní předlohy Korněje Ivanoviče Čukovského, vcelku zdařilého ruského plagiátu světového bestselleru anglického autora Hugha Loftinga. Byl natočen v rámci II. ročníku na Katedře loutkářství DAMU a zachycuje putování doktora Bolíto do Afriky, kde se svými pomocníky chrání obyvatele pralesa a vyléčí i nemocné opičky.[511] Lhoták přišel s výtvarně velmi vtipně řešenými jak spodovými javajkami lidských postav, tak zejména zvířátek, přičemž ty byly zasazeny do prostých exteriérů řešených spodní plastickou hranou a nebem v pozadí s modrým měkkým zasvícením. Velmi komplexně byly řešeny také designy dopravních prostředků. Snímek byl natočen na barevný 16mm film, přičemž spodové loutky poskytly značnou možnost hercům

506 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

507 Názvy jednotlivých epizod: *Králův sen, Jasmínoví bratři, Strašidlo a arcistrašidlo, O zlé čarodějnici, O chudém člověku, Švestkový strom, O krásné Fátimě.*

508 (z). Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 11, s. 263.

509 *Borůvka a Kvítko.* Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha, Úsek archivů a programových fondů ČST, 1979, s. 75.

510 Názvy jednotlivých epizod: *Ukradený hlas, Kdo postřelil modrou růži?, Záhada panenčina pokojíčku, Hledá se modré z nebe, Krádež v Poštovní ulici, Zamotaný případ, Ukradený nos, Černá ruka, Poplach s brejličkami.*

511 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

rozehrávat groteskní polohu.[512]Samozřejmě, že vedená loutka byla neustále během sedmdesátých let ve formátu večerníčkových pohádek konfrontována s loutkovou animací, avšak jejich tvorba nebyla zdaleka tak početná jako tituly hrané vedenými loutkami. K výrobě loutkové animace přímo na půdě televize přikročilo postupně vedle Krátkého filmu i Studio animovaného filmu Československé televize v Praze, kde postupně vzniklo několik zdařilých projektů. V roce 1971 to byl nejprve sedmidílný animovaný seriál reliéfních loutek *Cvoček astronautem*, vysílaný v rámci *Večerníčku* v roce 1973. Námět vytvořila Helena Sýkorová, scénář zpracovala společně s Josefem Lamkou, který se současně ujal výtvarného řešení i režie díla. Josef Lamka se prosazoval v Československé televizi už od roku 1962 (*Kluk a kometa, Hup a Hop)* a brzy se stal jako výtvarník trikového Studia animovaného filmu Československé televize jedním z nejvýznamnějších tvůrců večerníčkových seriálů. Jeho výtvarný rukopis byl z jedné strany charakterizován poetikou a technologií černého divadla, na straně druhé specifickou hravostí, kterou brilantně vyjadřoval jak příběhem, tak i jeho modelováním výtvarnými prostředky. V seriálu *Cvoček astronautem* přinesl na komentář Miloše Kirschnera z Divadla S + H mimořádně hravou animaci rozvíjející pozdní bruselský styl jak v tvarech tehdejších technických vymožeností, tak v scénické barevnosti lomených tónů.[513] Poněkud upravený se seriál později dostal i na stránky časopisu Čtyřlístek pod názvem *Astronaut Cvoček se hlásí* v letech 1980–1982.[514]

Po téměř tříleté práci také ve Studiu animovaného filmu Československé televize režisér a kameraman František Mikeš a výtvarnice Jaroslava Burdová vytvořili v roce 1975 animované *Pohádky stříbrného carství*, vycházející jak volbou tématu, tak tvaroslovím z ruského lidového umění.[515] Jednotlivé příběhy byly zkrácenou podobou ruského lidového vyprávění a režijně výtvarná koncepce přímo vycházela z ruských lidových hraček, řezeb a malby.[516] Po úspěchu *Pohádek stříbrného carství* se rozhodl František Mikeš pro realizaci rozsáhlého projektu *Perly* (1978) podle námětů klasických českých pohádek.[517] Pro jednotlivé díly si vybral vždy jiného výtvarníka: Jiří Bláhu, Miroslava Kučeru, Josefa Lamku, Jaromíru Burdovou, Růženu Bláhovou, Martina Lhotáka, Hanu Lamkovou a Josefa Podsedníka a vzniklo tak klasické dílo české televizní animace mnohdy s expresivnější výtvarnou podobou, opouštějící televizní zvyklosti a přibližují tento projekt umělecké tvorbě v tehdejším Krátkém filmu Praha. [518]

Konečně v roce 1979 předznamenal svůj úspěch i pro následující desetiletí Lubomír Beneš prvními díly televizního seriálu *A je to! (Pat a Mat*) o dvou karikaturních nezručných kutilech, které vyrobil ve Studiu Jiřího Trnky Krátkého filmu Praha pro Československou televizi Bratislava poté, co byl projekt v Čechách odmítnut.

Bez ohledu na to, že některý z *Večerníčků* byl vysokorozpočtový a druhý naopak, je nutno poznamenat, že po celá sedmdesátá léta se stala jeho produkce jakýmsi alchymistickým loutkářským tyglíkem, v němž si tvůrci ověřovali nejrůznější technologické a výtvarné poetiky a postupy. Je vlastně až s podivem, kolik z těchto večerníkových seriálů svou kvalitou a originalitou budí náš zájem po letech i dnes. V době realistické computerové animace je to mnohdy i z důvodu originálního užití výtvarných prostředků filmového jazyka.

512 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 4, s. 83.

513 Názvy jednotlivých epizod: *Pes a jeho profesor, Start do vesmíru, Planeta hraček, Klobásková válka, Pohádková planeta, Planeta přeludů, Souhvězdí Velkého psa.*

514 Čtyřlístek 1980–1982, Knihovnička 87–98.

515 JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, obálka.

516 Tamtéž, s. 23.

517 Názvy jednotlivých epizod: *Hadí dar, Honzův turnaj, Vodní růže, Skleněný vrch, Princ labuť, Čertův švagr, Líná Manka, Červená Karkulka, Perníková chaloupka, Drak třihlavý.*

518 JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, s. 23.

Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka

„Součástí vzpomínkových oslav k nedožitým osmdesátinám národního umělce Josefa Skupy se stal také seriál 13 televizních Večerníčků v polovině ledna. […] Ve skladbě televizních večerních pořadů pro děti se stal seriál se Spejblem a Hurvínkem žádoucím osvěžením, jemuž nechyběla dávka úsměvného humoru i vtipu.“

(zh). Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 7.

Věhlasní loutkoví protagonisté Divadla S + H se po značných úspěších na obrazovce během padesátých a šedesátých let dostávali do vysílání televize nadále i v sedmdesátých letech. Jednak v jednorázových projektech, jakým byla např. *Spejblovize*, projekt připravený pro vysílání prostřednictvím Eurovize, kde klasická loutkoherecká čísla doprovázela konferenciérka Štěpánka Haničincová, či v satirických výstupech, jako byl třeba Šéfredaktor čehokoliv podle scénáře Jaroslava Dieta, uváděný v kratší verzi v roce 1977 jako součást silvestrovského vysílání, o rok později přepracovaný do dvacetiminutové filmové verze.[519] Během sedmdesátých let však vznikly postupně dvě řady seriálů *Na návštěvě u Spejbla a Hurvínka* (1972) a *Znovu u Spejbla a Hurvínka* (1974),[520] určené pro *Večerníček*.

První řada seriálu byla nasnímána ještě na černobílý filmový materiál a režisérka Libuše Koutná v něm podle scénáře Jiřího Kubíčka pracovala s loutkoherci Divadla S + H – Milošem Kirschnerem, Helenou Štáchovou, Miroslavem Černým a Bohuslavem Šulcem.[521] Scenáristicky šlo v podstatě o drobné anekdoty, rozvedené do dialogů, přičemž řešení neshod nespočívalo podle zvyklostí jen ve vtipu Hurvínka, ale mnohdy také na náhodě či nápadu Máničky a psa Žeryka.[522] Televizní vizuální pojetí Zdeňka Juřeny nepřišlo s ničím novým, prostředí interiérů i exteriérů vycházelo tradičně z reality, přičemž bylo využíváno hojně nejrůznějších funkčních rekvizit. Dobová recenze poznamenala:

„Inscenačně jsou jednotlivé díly rozpracovány na malém prostoru do podrobností, jejichž provedení spoléhá více na dokonalé umění loutkovodičů než na televizní techniku. Výprava soustředila na malé ploše obrazovky přemíru scénických prvků, které nutily rozehrávat akce velmi stísněně.“[523]

Značný divácký úspěch těchto příběhů byl podnětem k realizaci druhé série třinácti příběhů *Znovu u Spejbla a Hurvínka* (1974).[524] Tentokrát k dokonalosti provedení přispěly výjimečné podmínky technické realizace. Seriál byl natočen na barevný 35mm film Eastman Color jako zakázka pro Československou televizi ve studiích Krátkého filmu s kameramanem Svatoplukem Malým. Režisérka Libuše Koutná tentokrát pracovala podle scénáře Jiřího Kubíčka, Pavla Gryma a Miloše Kirschnera. Opět šlo v podstatě o nafilmované divadlo v realistické dekoraci, tentokrát však velmi citlivě převedené do filmu. Potvrzují to i dobové recenze v Československém loutkáři:

519 (s). Šéfredaktor čehokoliv. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 6, s. 143.

520 *Spejbl a Hurvínek*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1974. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1977, s. 103.

521 Názvy jednotlivých epizod: *Skok do neznáma, Žerykovo cvičení, Zlatý dřevák, Žerykovi k narozeninám, Mikuláš, Příliš Štědrý večer, Co je to halekačka, Zemětřesení, Si pořádně zařádit aneb není nad duet, Udobření, Spejblovi k narozeninám, Hurvínek zas jednou šaškuje, Vysvědčení.*

522 (zh). Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 7.

523 Tamtéž, s. 8.

524 Názvy jednotlivých epizod: *Spejbl se bouří, Ranní rozcvička, Hurvínkovo strašidýlko, Hurvínek domácí kutil, Nečekaná výhra, Sněhulák jako živý, Spejbl lovcem, Závod do vrchu, Spejbl na houbách, Spejbl kope studnu, Syslus modrobulvus, Zázračné zachránění, Hurvínek hlavou rodiny.*

86 Na návštěvě u Spejbla a Hurvínka, pro Večerníček, výprava Zdeněk Juřena, ČST 1972. Archiv ČT.



„Bravurní technika vodění marionet, tradičně kvalitní hlasový přednes i skvělé filmové zpracování je dobrou vizitkou práce nejen naší přední scény, ale celého našeho loutkářství. […] Šťastně se zde podařilo rozřešit převedení stylizovaných, v podstatě divadelních prvků, do filmového reálu. V té souvislosti je nutné vyzvednout zásluhy režisérky Libuše Koutné a zejména výtvarníka a scénografa Zdeňka Juřeny.“[525]

525 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 1, s. 15.

Loutkové seriály pro Československou televizi

„Televizní loutka musí být odlišně a jemněji koncipována než loutka divadelní, musí být také pedanticky vypracována, poněvadž nemilosrdné oko kamery odhalí všechny nedostatky, neumnosti a surovosti.“

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 8–9, s. 21.

Také pořady pro nejmenší děti, formálně zpravidla typu pásem, jako byly dětmi značně sledované *Pohádkové dívánky*, *Rozmarýnek* či *Vysílání pro mateřské školy*, po celá sedmdesátá léta využívaly mimo loutek v podobě konferenciérů či partnerů hereckých moderátorů, seriálové řady s loutkami, zpravidla delšího časového trvání (25 až 30 minut) a s možností repríz.

Právě pro tuto potřebu dramaturg Jiří Jaroš nedlouho po svém nástupu do Československé televize začal už v roce 1970 připravovat se scenáristou Milanem Pavlíkem *Míšu Kuličku* (1974).[526] Sedmidílný seriál byl ztvárněn podle literární předlohy Josefa Menzla, jehož tři knihy na sebe volně navazují. Televizní scénář i dialogy jsou napsány s neobyčejně citlivým smyslem pro vtip, ale i poezii loutek.[527] Loutky vodili členové televizní loutkoherecké skupiny a namluvili je jak herci velkého divadla, tak i divadla loutkového (např. Helena Štáchová). Seriál v Barrandovských studiích režírovala Libuše Koutná, na barevný film ho nasnímal filmový kameraman Jan Němeček. Hravá výprava Ivo Houfa přinesla do seriálu líbezné hráškovité loutky, spodově vedené javajky (groteskně stylizovaného Vasila, vtipně stylizovaná zvířátka s nezvyklým řešením obličejových částí, jimž dominovaly nadměrné oči, mnohdy pohyblivé). Loutky byly zasazeny do jednoduché ve zkratce a zároveň plošně vyjádřené scény s uplatněním konkrétních předmětů v hloubce scény. Výtvarné řešení seriálu ocenila také dobová kritika:

„Televizní realizace kombinuje marionety, spodové loutky, černé divadlo i náznaky stínohry k rozehrání akcí a loutkově vděčných situací. Záplava nápadů, využívajících i trikové kamery, vytváří dynamický sled obrazů, mezi nimiž zapadnou i některá hluchá místa.“[528]

Celkově tato zvláštní technika vodění loutek umožnila nejen nezvyklou přesnost v souladu s hereckým playbackem, při hře v partnerské spolupráci a při kombinaci druhů loutek, ale současně dovolila v největší možné míře skrýt vodicí mechanismy a vytvářet tak dojem animovaného filmu.

S další dvojdílnou sérií přišel Jiří Jaroš v roce 1975. Podle jeho scénáře natočili režisér Tomáš Kulík a kameraman Milan Dostál pohádky *Beránci a ospalý čert* a *Beránci a čertovský oheň*.[529] Šlo o kombinované snímky s velkým hercem v roli pastýře, kterého hrál Jan Faltýnek. Ten uváděl loutkové textilní manekýnové marionetky ve světlé barvě vedené skupinou televizních loutkářů systémem černého divadla v lapidární náznakové scéně spíše plošného charakteru, přičemž vynikala zejména expresivně laděná textilní loutka čerta Bulibána.[530] Ke kladům série určené nejmenším dětem patřila podle dobových recenzentů především výprava Miloše Nesvadby. „Černodivadelní *zpodobnění, malebná výprava je nejsvětlejším bodem inscenace, i když proporce chaloupky komplikuje hru s loutkami.*“[531]

526 VIDLAŘ, Jaroslav. Co televizní divák uvidí… Snad! *Československý loutkář* 20, 1970, č. 11, obálka.

527 Názvy jednotlivých epizod: *Míša Kulička v rodném lese, Míša Kulička bez maminky, Míša Kulička a medvědí strašidlo, Míša Kulička a velikonoční výplata, Míša Kulička v opravdovém cirkuse, Míša Kulička na toulkách městem, Míša Kulička v zoologické zahradě.*

528 (zh). Loutky na vánoční obrazovce. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 62.

529 Kamera Milan Dostál, loutky vodili členové televizní loutkoherecké skupiny.

530 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 10, s. 227.

531 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 4, s. 83.

87 Míša Kulička, výprava Ivo Houf, ČST 1973. Československý loutkář 24, 1974, č. 2, s. obálka.



Čtyřdílný seriál *Pejsvídek a Medvísek* z roku 1977 podle scénáře Josefa Barchánka, v režii Miloše Bobka a s kamerou Věry Štinglové přinesl příběhy dvou nepovedených hraček z továrny na hračky, kdy psovi a medvědovi prohodí k jejich tělům hlavy.[532] Výprava i loutky byly vytvořeny v typickém bruselském dekorativním stylu sedmdesátých let jako stylizované geometricky pojaté dětské zvířecí hračky.

Na konci sedmdesátých let ještě zkušený tým ostravského studia – režisér Zdeněk Miczko s výtvarníkem Václavem Kábrtem – vyprodukoval sedmidílný seriál pohádek *Sedm služeb čerta Bonifáce,* kde základem je čtený text Miloslavem Holubem či Janem Vlasákem o službách čerta, kterého si povolávají z pekla na zemi ke službě různí lidští hříšníci.[533] Seriál je ztvárněn javajkami s výraznýma očima a netradiční stylizací barevných vlasů, zasazenými do jednoduše stylizované scény, využívající spíše rekvizit.

532 Seznam jednotlivých epizod (z šesti zachované čtyři): *Popletení bratříčkové, Medvískova práce kvapná, Pošta v lese, Přátelství.*

533 Názvy jednotlivých epizod: *Jak čert Bonifác Šišma cti svého jména dostál, Jak čert Bonifác Šišma zemana Pavlovického na pravou cestu přivedl, Jak čert Bonifác Šišma studnu hloubil, Jak čert Bonifác Šišma slečnu z Ježova hradu neutancoval, Jak čert Bonifác Šišma za pacholka sloužil, Jak čert nabyl jména Bonifác Šišma.*

Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Praha

„Je-li loutkový pořad připravován ke snímání studiovou technikou, je v prostoru studia postavena a rozložena dekorace na určitý delší úsek (díl, sekvence), herecké akce se nazkouší a průběžně několika kamerami ihned snímají. Střih záběrů (výběr záběrů) se provádí okamžitě a snímaná část se také zároveň zaznamenává (na systém TRC-telerecording nebo systém Ampex). Přímého vysílání (kdy jde signál bezprostředně z kamery do vysílacího okruhu a do televizorů diváků) bez předchozího záznamu, se v těchto typech pořadů už nepoužívá. […] Jednak se tím vylučuje riziko omylů a chyb, jednak záznam umožňuje další reprízovatelnost pořadu.“

Jaroš, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 11, s. 13.

Specifickou oblastí děl s loutkou v Československé televizi byla od počátku inscenační tvorba. Lze ji rozdělit do dvou základních kategorií, z nichž první jsou záznamy hotových inscenací ze scén českých loutkových divadel, kdy se do dramatického divadelního tvaru zpravidla příliš nezasahovalo a na druhou významnou kategorii, což byly původní televizní loutkářské inscenace, kde v podstatě od námětu až po výtvarnou podobu výsledného díla šlo o původní televizní artefakt.

K celé této oblasti televizní tvorby mělo každé ze tří českých studií v sedmdesátých letech odlišný přístup. Suverénně nejaktivnější s přibližně čtyřiceti rozsáhlejšími projekty, zahrnujícími jak záznamy divadelních inscenací, tak především množství původních televizních inscenací, bylo ostravské televizní studio. S polovičním počtem loutkových inscenací a záznamů během sedmdesátých let v počtu přibližně dvaceti je však brněnská redakce přece jen v produkci daleko před Prahou, která své tvůrčí síly v oblasti tvorby s loutkou směřovala spíše k seriálům.

Pražské studio totiž po zkušenostech z šedesátých let natočilo ještě v roce 1971 podle scénáře Miloslava Zelenky půlhodinovou inscenaci *Kocour v bačkorách* v režii Libuše Koutné a s kamerou Věry Štinglové,[534] kde pro moderní příběh zlomyslného kocoura Soběhrda, který se na konci přece jen napravil, připravil výtvarník Josef Lamka loutky, které zvířecí typy mimořádně dobře výtvarně i pohybově dobře charakterizovaly.[535] Šlo o textilní maňásky a javajky se smyslem pro stylizaci materiálem, vynikala především konstrukčně působící spodová loutka želvy.[536] Scéna situovaná zpravidla v nočních hodinách umožnila využívat mnoha prvků černého divadla, kupříkladu látkové materiály přísně dodržující stylizaci černobílých pruhovaných rastrů.

Po této inscenaci[537] studio od původních televizních inscenací téměř upustilo a soustředilo se na záznamy významných divadelních inscenací nebo jejich „překlad“ úpravou do televizního média.

Záznamům těchto divadelních představení se věnoval režijně především Jiří Jaroš. V roce 1973 tak převzal ze Středočeského loutkového divadla v Kladně inscenaci Čarovné housle, kde výtvarné řešení Aloise Tománka přineslo maňásky s lapidárně jednoduchými

534 Hrají členové loutkoherecké skupiny J. Vidlař, J. Anthon, J. Prachařová, J. Holeček a další, hovoří M. Mach, D. Fialková, S. Budínová, F. Filipovský, F. Holar a F. Hanus.

535 (zh). Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 7.

536 Hráli členové loutkoherecké skupiny A. Vidlař, J. Anthon, J. Prachařová, J. Holeček.

537 *Kocour v bačkorách.* Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 135.

88 Malé loutkové varieté, výtvarník Bohumil Koubek, záznam z Říše loutek, ČST 1974. Československý loutkář 24, 1974, č. 12, s. 280.



tvary textilní loutky a prostou paravánovou scénu s kresebně pojatou dekorací.[538] Autor dobové recenze k tomu poznamenal:

„Úspěšnou divadelní inscenaci kamera a televizní obrazovka poškodily, protože loutky byly vidět jen z jedné třetiny, někdy i hlavy. Tím bylo setřeno choreografické loutkoherectví, na němž byla celá inscenace založena. Naopak vynikl osobitý projev Karla *Högra*.[539]

V témže roce se Jiří Jaroš pokusil o televizní záznam jedné z inscenací Východočeského loutkového divadla Drak, dokonce o tradiční hru *Posvícení v Hudlicích aneb Oldřich a Božena* v literární úpravě Josefa Aloise Novotného a v režii Jana Dvořáka. Scénické řešení Františka Vítka přineslo skrze řezané loutky-sochy s citlivou stylizací, která nesla magii dramatických postav literárního syžetu, významné přiblížení se k historickým loutkářským tradicím. V popředí pozornosti byly opětovně řezbované marionety na drátech, nesoucí všechny znaky tradice a naivního umění, zvláště ve spojení s hlasovým a hereckým projevem. I přes těžiště na slově bohatém archaismy a jadrností jazyka nezapomněli tvůrci inscenace ani na dramatičnost situací i humorné odlehčení. Televizní verze ale podle recenzenta doznala značných změn:

„Škoda, že s výraznými loutkami nekorespondovala scéna, zůstávající na pozadí jen jako matný a nezřetelný doplněk. K dotvoření nálady a atmosféry inscenace postrádá televize možnost výraznější práce se světlem, jako je tomu v divadle.“[540]

Naopak se značnými úspěchy se setkala televizní verze *Malého loutkového varieté* (1975), které na základě představení amatérské scény Říše loutek se scénářem a výpravou Bohumila Koubka zaznamenal Jiří Jaroš s kameramankou Věrou Štinglovou. Představení bylo založeno na dlouhodobě známé výtečné marionetářské tradici v Říši loutek, přičemž šlo vlastně o čísla varietního divadla tradičních českých loutkářů.[541] Záznam byl tedy výběrem nejatraktivnějších loutkářských čísel z divadelní inscenace stejného názvu: klauni spojující akrobacii s typografickými tabulemi oznamujícími následující číslo, Josífek – akrobat na hrazdě, Smeraldina – tanečnice na kouli, Alíček šikula – cvičený pes, Alojz – žonglér s koulí, Lájoš – vrhač nožů, Kouzelník Ufferini s plošnými loutkami metamorfozami, šašek Bác – virtuóz na harmonice, provazochodkyně Lili, silák Járinek a Ci li link.

538 JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

539 (zh). Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 6.

540 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 10.

541 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

89 Krakonošův les, výprava Miroslav Melena, Naivní divadlo Liberec 1973. Archiv DÚ, Praha.



Poprvé v rámci Československé televize byl projekt natočen jako barevný záznam přenosovou technikou záznamového vozu Marconi.[542]

V roce 1974 ještě Libuše Koutná s kameramanem Vladimírem Plickou zaznamenali inscenaci *Krakonošův les*[543] Oldřicha Augusty z Naivního divadla v Liberci v divadelní režii Miroslava Vildmana a ve výpravě Miroslava Meleny, inspirované hravostí a insitním řezbářským uměním.[544] Řezané loutky „*působivě dětské a prostě půvabné*“ umístil do prostoru prostě a monumentálně stylizovaného exteriéru jednolité formy, který v sobě obsahoval „*půl reality a půl metafory*“.[545]

Konečně v roce 1976 Svatava Simonová mimořádně filmově citlivým způsobem zaznamenala hru Jana Nepomuka Laštovky *Jan Žižka na hradu Rábí,* nastudovanou Divadlem dětí v Plzni, v režii Karla Brožka a Ladislava Dvořáka a ve výtvarném pojetí Petra Matáska. Televizní režisérka společně s hlavní kameramankou Věrou Štinglovou situovala scénu do prostředí reálných rozvalin hradu Rábí, přičemž expozice díla je formována obrazově příchodem slavnostního procesí s velkými herci do zříceniny hradu. Hra sama je pak inscenována před strohou kamennou zdí hradního sklepení s expresivními marionetovými manekýny, za nimiž se skrývají loutkoherci.

V druhé polovině sedmdesátých let se pak tito režiséři už výhradně soustředili na původní a nákladnější seriálovou tvorbu a tvorbu původních televizních inscenaci i záznamy z loutkových divadel postupně opouštěli.

542 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 1, s. 15.

543 *Krakonošův les.* Výběrový seznam filmů a záznamů 1974. Praha, Oddělení programových fondů ČST, 1977, s. 94.

544 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 64.

545 MAREŠOVÁ, Sylva. Liberecké loutkářské scénografie. In: VOTRUBA, Jan a kolektiv. *Malí velikáni. O loutkovém divadle.* Liberec, Severočeské nakladatelství, 1986, s. 67–68.

Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Brno

„Dramaturgie brněnského televizního studia se od září 1972 postupně orientuje na původní inscenace. Dosavadní praxe převzatých představení z loutkové scény Radost v Brně zkreslovala do jisté míry výsledek vlivem nezbytných úprav. I když zřejmě i v budoucnosti zůstanou převzaté inscenace doplňkem programu, ukazuje se cesta původní dramaturgie vzhledem k podmínkám a možnostem televize jako nejreálnější.“

(zh). Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 5.

Podobně jako pražské televizní studio řešilo také brněnské studio zpočátku sedmdesátých let, jakým způsobem naplnit poměrně značnou poptávku po dramatických tvarech včetně loutkových ve vysílání pro děti. Znamenalo to proces postupného odpoutávání se od závislosti na zdejších loutkových divadlech, zejména Radosti.[546] Ne že by brněnská redakce vysílání pro děti a mládež s divadlem přestala spolupracovat zcela, ale spíše šlo o využívání umělců z jejího okruhu pro původní dramatické televizní pořady. Takovýto proces samozřejmě přinesl i spolupráci s novými autory původních scénářů, které čerpaly ze soudobých uměleckých forem a témat.[547] Během sedmdesátých let tak vedle záznamů z divadel Radosti, ale i některých amatérských scén, jako bylo třebíčské Loutkové divadlo Zdravíčko nebo brněnská Jitřenka, vzniklo několik zdařilých televizních inscenací, které obstály též díky mimořádné výtvarné podobě své realizace. Brněnské studio mělo také na rozdíl od Prahy a zejména Ostravy štěstí v počtu zachovaných pořadů. A i když se řada spíše těch produkčně nenáročných děl dodnes nedochovala, naopak podstatná díla nám zde zůstala uchována.

Samozřejmě, že i v Brně vznikaly jednoduché pořady, určené především pro dopolední vysílání pásem pro děti, jako např. *Tři pohádky o zvířátkách* (1971) s vypravěčkou Vlastou Fialovou a loutkami jednoduše předvádějícími pohádkové příhody v rámci tohoto vyprávění. Podobně *Smolíček Pacholíček* (1971) napsaný a režírovaný loutkohercem Vratislavem Schilderem.[548]

Vedle tohoto typu tvorby však vznikaly i pořady, které se pokoušely podobně jako některá progresivní loutková divadla aktuálně experimentovat s nejrůznějšími scénografickými přístupy, včetně návratu ke staré řezbované marionetě.

Pro brněnské studio také vytvořil několik loutkářských projektů v sedmdesátých letech zavedený a úspěšný režisér Zdeněk Miczko, tehdejší ředitel Krajského divadla loutek v Ostravě a významný spolupracovník ostravského televizního studia. V roce 1973 v Brně realizoval podle scénáře Zdeňka Floriana inscenaci *Tuťa jede na závody* ve výpravě Václava Kábrta – prostinký příběh o medvědovi a opičce, natočený ve spolupráci brněnského a ostravského divadla.[549] Také v dalším příběhu Zdeňka Floriana *Jak si šlo kotě natrhat štěstí* ve výpravě Jiřího Blahy šlo o jednoduchý příběh s putováním kocourka Ťapoty za štěstím.[550]

546 Více viz MATOUŠEK, Mirko. Doba magického realizmu 1969–1979. In: PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC, Vladimír. *Padesát let Radosti.* Brno, Loutkové divadlo Radost, 1999.

547 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991).* Brno, JAMU, 2012, s. 339.

548 Tamtéž, s. 345.

549 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

550 Režie Zdeněk Miczko, kamera Václav Myslivec.

90 Brokát, princ z pohádky s výpravou a loutkami Pavly a Vítězslava Kuschmitzových, ČT Brno 1973. Archiv Pavla Jiráska.



Scénická výprava střídala plošné a tím také ilustrační prvky s poloplastickými dekoracemi, v nichž spodové loutky při částečném použití černého divadla působily těžkopádně.[551]

Televizní inscenace *Tomášova slunečnice* Milana Procházky v režii Milana Pelouška a s výpravou Václava Kábrta přinesla mravoučný příběh zpracovaný divadlem masek, zejména v případě postav skřítků.[552]

Výrazně pečlivější byla režijní tvorba doyena brněnské redakce vysílání pro děti a mládež, zkušeného loutkářského tvůrce Josefa Kalába, který se věnoval spíše než původním soudobým hrám ověřeným dramatickým loutkářským textům. V roce 1972 připravil inscenaci *Pohádkového zákona,* podle textu lyrické parodie pohádkových konvencí Karla Maška – Fa Presto, ve skrovné výpravě Jiřího Pitra. Dobová kritika zmínila problémy s rozdělenou interpretací a uvedla, že výprava střízlivě charakterizovala prostředí, ale loutky „*se zdály být poněkud drobné a v důsledku nadměrného zvýraznění očí příliš strnulé. Více než kdy jindy chyběla barevnost, kterou práce se světlem nemůže vynahradit.*“[553] Pitrovy javajky s velkýma očima byly mimořádně ušlechtile designované v typickém až sošně čistém rukopisu tohoto autora. V podobné čistotě stylu byla připravena také ornamentální scéna, v případě znázornění architektury, např. hradu, působí až monumentálně, tajemně pak v lese či chalupě. Kamerové záběrování nepřekročilo standard možností tří kamer, přičemž velikosti záběrů se soustředily především na polocelky.

Barevným televizním filmem *Brokát, princ z pohádky* podle divadelního textu Václava Sojky se Josef Kaláb vrátil ke klasické loutkové hře, kterou inscenoval v roce 1958 v Radosti.[554] Televizní zpracování z roku 1973 s kamerou Václava Myslivce, a především s vydařenou výpravou a loutkami Pavly a Vítězslava Kuschmitzových přineslo spodově vedené javajky ve výtvarně propracované scéně.[555]

551 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 6, s. 135.

552 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 63.

553 (zh). Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 5.

554 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

555 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991*). Brno, JAMU, 2012, s. 346.

V roce 1974 připravil Mirko Matoušek pro brněnské televizní studio loutkové varieté *Mrňousovy* příhody ve výpravě Věry Krajné. Tři pantomimické varietní loutkové grotesky (*Mrňous a lano*, *Mrňous artista* a *Mrňous gymnasta*) předváděly drobnou loutkovou postavičku v konfrontaci s oživlými rekvizitami. Většina věcí, s nimiž přicházel Mrňous do styku nebo s nimi přímo cvičil, prováděla naschvály, a tak jeho úsilí končilo obvykle opačně. Režisér Josef Kaláb s kameramanem Václavem Myslivcem využívali plošného pozadí šedočerného prospektu jako podkladu pro techniku černého divadla, znásobeného možnostmi televizní techniky. Proto, jak se vyjádřil dobový recenzent, často pohyb působil téměř dojmem filmové animace.[556]

Ještě zdařilejší inscenací byl barevný televizní loutkový film *Král jelenem* (1975) podle Carla Gozziho a překladu Václava Sojky.[557] Televizní úprava a režie Josefa Kalába byla motivována především výrazovými možnostmi loutek na televizní obrazovce a jejich schopnostmi tlumočit příběh vyhraněných typů commedie dell’arte i fantastičnost celé zápletky. Inscenace byla zaznamenána na barevný filmový materiál z důvodů repríz a tomu odpovídají „*i precizně vyhotovené loutky a scéna, které manželé Kuschmitzovi stylizovali orientálně a malebně do nich zapracovali zvířecí a květinové motivy, a znatelné pokroky v ovládnutí možností filmové řeči dělal také režisér Kaláb.*“[558]

Dobová kritika uvedla k orientálně dekorativním, spíše konzervativněji stylizovaným javajkám a přísně dekorativním scénám s využitím jak interiérů a zahrad formovaných napětím mezi sochami a rostlinstvem, tak i lesních scén, že:

„*Výprava manželů Kuschmitzových vyřešila loutky výrazně a téměř sošně v obličejové části, kdy jejich detailní záběry jsou sugestivně působivé. Naproti tomu skoro titěrné ruce jen nesnadno obsáhnou širší a výmluvnější gesta a jejich vyjádření pohybem se při polocelcích vytrácí. Scéna střídá prostředí paláce a zahrady, kde dominantními prvky jsou socha a stylizovaná vegetace exotického původu. Ne zcela šťastně působí konfrontace živých a loutkových ptáků. Snad nejvěrnější duchu předlohy je stylizovaný les, v němž se odehrává proměna Krále Berana v jelena. Má svou magickou pohádkovost, která připravuje náladu pro dramatický děj.*“[559]

Nejpropracovanější loutkářskou inscenací sedmdesátých let je však *Měsíční víla* (1976), jejíž scénář podle textu Jiřího Jaroše připravil sám režisér Kuba Jureček. Původně šlo o aktualizovanou starou japonskou legendu o sběrači bambusu a jeho nadzemské dceři, jež byla úspěšným představením v Radosti, po úspěšném hostování divadla v Japonsku v roce 1968. Režisér i výtvarník v jedné osobě tehdy vytvořil pozoruhodnou podívanou pro starší diváky s uplatněním nezvyklých výrazových prostředků, inspirovaných použitím starých japonských figur z rodu divadla bunraku. Loutkoherci ve stříbrných kostýmech ovládali loutky nebývalé velikosti z pojízdných stoliček, přičemž jejich nohy tvořily součást postavy. Zbývající mechanismus ovládal loutkoherec zpoza loutky. Filmově přinesl snímek především užití několika ne zcela běžných postupů, mezi něž patřila například kombinovaná a paralelní střihová skladba (např. běžící mladý pár a startující raketa), zvýraznění procesu inscenování divadla na divadle či v přírodním prostředí parku pro film, konečně i ušlechtilé obrazové prostředky včetně kamerové jízdy a časosběrných záběrů.

Recenze posun tématu do televizní inscenace popsala následovně:

556 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 8–9, s. 190.

557 Kamera František Hanák.

558 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991*). Brno, JAMU, 2012, s. 346.

559 (z). Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 12, s. 287.

„Novým zpracováním divadelního představení a jeho převedením do exteriéru vznikla hra, která má jiné vyznění. Radikální úprava a doplnění o filmové záběry reálné skutečnosti byly motivovány soudobým výzkumem vesmíru, také odění herců připomínalo astronauty. Záběry na kosmodrom, astronauty, družice i měsíční povrch se prolínají s legendárním příběhem japonského koloritu. Stylizovaný pohyb loutek byl důstojnými, až strohými a obřadnými gesty. Šlo o mimořádný pokus realizovat divadelní loutkové představení specifickými televizními prostředky.“[560]

V televizní podobě inscenace byly posíleny především aktuální motivy v souvislosti s projektem Apollo 11, díky němuž lidé 20. července 1969 poprvé stanuli na povrchu Měsíce. Ve filmu se tedy bohatě objevily také dokumentární záběry soudobého kosmického výzkumu. Vizuálně bohatý snímek s výpravou brněnského grafika a scénografa Františka Borovce a kamerou Jakuba Noska spojil *„v jeden celek tradiční japonské herce, živé herce, dokumentární materiál, kreslené a animované pasáže a za výjimečné lze považovat také zmiňované odkazy na poměrně aktuální dění v oblasti prozkoumávání vesmíru“*.[561]

Podstatnou součástí výroby brněnského studia se staly v sedmdesátých letech také záznamy divadelních představení. Samozřejmě převažovaly inscenace z Loutkového divadla Radost, postupně se však objevily i amatérské soubory, zejména brněnská Jitřenka vedená Františkem Pískem či třebíčské Zdravíčko s Milošem Blahou.

Záznam divadelního představení *O veselém hrobaři* (1971) z Radosti v režii Mirko Matouška podle textu Josefa a Hany Lamkových v televizní režii Kuby Jurečka nevybočil ze standardu,[562] podobně jako hra Jiřího Jaroše *Prasátka se vlka nebojí* (1971). Zatímco záznam Malíkovy modernistické hry *Míček Flíček* (1972) v divadelní režii Petera Scherhaufera ve spolupráci s Jiřím Pitrem zvolil poněkud neobvyklý způsob inscenace.[563] Postavy lidí byly svěřeny hercům, zatímco ostatní role byly ponechány loutkám. Ty však byly v dimenzích přizpůsobeny proporcím herců, takže připomínaly loutky jen vzdáleně.[564] Další Scherhauferova inscenace zahrnující dramatizace Čapkových, Konopáskových a Mikulkových pohádek *Kouzelný dům paní Růženky* (1973) se bohužel nedochovala. Pod televizním názvem záznamu režiséra Milana Pelouška a kameramana Jiřího Kačírka *Kouzelný dům pohádek* se skrývala trojice pohádek z Radosti, v níž podle recenzenta *„plošné loutky ztrácely působivost, nejzdařilejší je Mikulkova pohádka s nesporným humorným nadhledem i absurdním situačním humorem.“*[565] V roce 1973 režisér Josef Kaláb ještě vytvořil záznam moderní hry Lubomíra Feldeka *Botafogo* ve výpravě Věry Krajné, jejíž loutky byly pro obrazovku vytvořeny zdařile a se smyslem pro detail.[566]

Mimořádnou se v brněnském kontextu jeví spolupráce významné osobnosti českého i světového loutkového divadla Josefa Krofty, který v té době působil ve Východočeském loutkovém divadle Drak[567] a občas hostoval v brněnské Radosti.

Už k první Kroftově brněnské inscenaci v roce 1973 podle Milana Pavlíka *Jdi tam – nevím kam, přines to – nevím co* si režisér přizval z hradeckého divadla výtvarníka Petra

560 (z). Měsíční víla. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 2, s. 47.

561 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 346.

562 (zh). Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 8.

563 Televizní režie Josef Kaláb.

564 (zh). Televizní inscenace pro děti. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 1, s. 2.

565 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 12, s. 280.

566 (zh). Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 5.

567 VONDRÁČKOVÁ, Zora. *DRAK*. Hradec Králové, Divadlo Drak, Garamond, 2008. JURKOWSKI, Henryk. DRAK a evropská avantgarda.In: *30 let divadla DRAK 1958–1988*. Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988.

Matáska, přičemž televizního záznamu inscenace se zhostil kameraman Milan Duda. Dobová recenze se vyjádřila tak, že jde o povedenou dramatizaci ruské lidové pohádky, kdy televizní pojetí zdařile užívá prolínání v klíčových scénách, přičemž chyběla barva, která charakterizovala scény.[568] Zmíněná inscenace vizuálně přinesla v podstatě to, co tandem Krofta–Matásek tehdy značně proslavilo – divadelní pojetí akční scénografie rozbíjející iluzi loutkového kukátka, otevírající jeviště herci vedle loutky, přičemž konkrétně byl každý z herců ukrytý v drátěném válci potaženém látkou, takže si vlastní dekoraci nosil sebou, přičemž výraz loutek byl netelevizně neboli jinak řečeno divadelně expresivní.[569]

V témže roce 1973 vznikl další Kroftův pořad – šlo o záznam představení hradeckého divadla Drak *Aby děti věděly*, které bylo inscenováno formou epického narativního divadla v půdním prostoru, zaplněném starými odloženými předměty.[570]

V roce 1977 se Krofta vrátil k motivu ruské lidové pohádky, tentokrát od ruského dramatika Jurije Jelisejeva *Tři přání*.[571] Barevná inscenace podle zpracování hry v roce 1974 v divadle Radost s výtvarnou spoluprací Petra Matáska přinesl charakteristický styl propojující akci herců a maňásků, kombinující groteskno a lyrično v dynamický celek. Příběh je exponován na vesnickém náměstíčku s velkými herci, teprve skrze loutku sovy a vajíčko se otevírá stylizace loutkou. Design maňásků byl výrazně jiný, nežli byla tehdejší výtvarná televizní konvence, ale zároveň i předcházející výtvarný styl nesený scénografy z brněnského divadla Radost. Maňasi zasazení v podstatě do scény i pro velké herce měli totiž prohnané až groteskní výrazy se zvýrazněnými nosy. Možná právě proto recenzent uvedl, že: *„Zvláštní výtvarné řešení scény v televizi vytvořilo jednolitý prostor pro pohybové rozehrání herců, na straně druhé potlačilo hru loutek.“*[572]

První Kroftovou původní televizní inscenací, připravenou pro brněnské studio byla dvoudílná *Pirátská pohádka* podle scénáře Jana Tůmy, ve výpravě Petra Matáska a s kamerou Dalimila Řeháka. Vyprávění živého herce v kombinaci s hrou různých druhů loutek mělo neskrývaně epický charakter, přičemž ladění směřovalo k pohádkové grotesce.[573] Inscenace byla připravena ve spolupráci herců brněnské Radosti a hradeckého divadla Drak. Situování prostředí na půdu se starým nábytkem, s akváriem, modely jachet i dalšími rekvizitami, připomínajícími mořeplavbu, navodilo celému vyprávění mimořádnou atmosféru.

„Groteskní výtvarnou polohu mají loutky pirátů i obyvatelé ostrova Zvonečkov, papíroví námořníci a lodičky jsou řešeny jako skládané z papíru. Nápaditě působilo použití zbraní z papíru, které měly charakter karnevalových papírových kotoučků, v nichž se po bitvě ztrácela pirátská loď i vypravěč. Inscenace daleko překročila dobový průměr.“[574]

V souhlasu s dobovou recenzí lze potvrdit, že tento mimořádně malebný a lyrický příběh díky svému pečlivému výtvarnému a režijnímu zpracování patří k nejzdařilejším Kroftovým brněnským dílům.

V roce 1978 pro televizi Josef Krofta vytvořil dvojdílnou televizní inscenaci Šípková Růženka, která vycházela z Čajkovského baletu *Spící krasavice*. Šlo o verzi loutkového představení Drak ve výpravě Petra Matáska, přičemž adaptace tohoto loutkového představení

568 (zh). Recenze televizních inscenací. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 1, s. 16.

569 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 332.

570 Tamtéž.

571 Tamtéž, 334.

572 (z). Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 12, s. 287.

573 (z). Pirátská pohádka. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 1, s. 23.

574 Tamtéž.

91 Šípková Růženka ve výpravě Petra Matáska a režii Josefa Krofty pro brněnské studio Československé televize, 1978. Archiv ČT.



pro obrazovku byla vedena snahou postihnout co největší divadelní zákulisí. Rozšířila proto televizní inscenaci o záběry ze vstupu do brněnského divadla i do jeho zákulisí a o některé sólové baletní výstupy. Rovněž původní příběh beze slov, hraný loutkami, byl podepřen vícenásobnými vstupy návodných poznámek inspicienta.

„Poetický svět loutek a estetika baletu jsou kontrastně doplňovány záběry z civilního prostředí divadelního provozu a společně tak vytvářejí takřka snový celek, v němž se všechny tyto reality prolínají, lyricky i humorně doplňují či parodicky komentují.“[575]

Dobové recenzní srovnání s původním divadelním představením však nevyšlo příliš dobře:

„Ve srovnání s originálem se loutky v televizi dostaly takřka do druhého plánu a zjevná nedůvěra v jejich schopnosti na obrazovce se promítala v doprovodném popisu téměř všech akcí, z nichž se vytratil humor. Záměr navodit bezprostřední atmosféru divadelního představení baletu v kontrastu s loutkami sklouzl do roztříštěnosti. Příběh loutek, který v loutkovém představení dominoval, se stal v televizi bohužel jen doplňkem podívané na málo známé zákulisní prostředí. […] Loutky, které na jevišti svým výrazem korespondovaly s groteskností celého pojetí, se při detailních záběrech stávaly málo příjemné vzhledem a výrazem.“[576]

Brněnská televizní tvorba Josefa Krofty vycházela především z jeho divadelních realizací pro loutkové scény Drak a Radost a režisér zde své mimořádné počiny realizoval především díky dramaturgyni Věře Mikuláškové. Ta však dala opakovaně příležitost i několika tehdejším amatérským divadlům. V roce 1973 tak vznikl první záznam představení amatérského souboru v Brně – hry podle Hanny Januszewské a Mirko Matouška *Tygřík Petřík*[577] třebíčského loutkářského souboru Zdravíčko.[578] Do tohoto úspěšného loutkářského souboru se televize vrátila ještě v roce 1977, aby zaznamenala anekdotický příběh s příměsí satiry Miloše Blahy a Jana Wilkowského *Automotobrum*.[579] Šlo o zvířecí pohádku polského autora, která volně navazovala na hru *Medvídek* Ťupínek téhož autora, která měla také podobu grotesky. Akce loutek byly soustředěny na situační komiku, kterou rozehrávaly maňásky loutky a hříčka byla proložena písničkami.[580]

Druhým amatérským souborem s představením odvysílaným v televizi byla brněnská loutková scéna Jitřenka. Brněnští televizní tvůrci převzali hru Milana Pavlíka Šibal *Zavřiočka* (1974) inscenovanou technikou černého divadla.[581] Recenzent uvedl, že: *„Vlivem disproporcí ve výpravě se stával obraz dost nepřehledný, přesto se podařilo zachytit princip vodění loutek černým divadlem zdařile. Kamera však prozradila při detailních záběrech nepřesný a málo stylizovaný pohyb loutek.“*[582]

575 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 335.

576 (s). Šípková Růženka. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 2, s. 47.

577 Režie M. Blaha, televizní režie M. Peloušek, výprava J. Jordán, kamera M. Duda.

578 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 62.

579 Režie M. Blaha, televizní režie M. Peloušek, výprava A. Novosadová, kamera M. Duda.

580 (s). Automotobrum. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 7, s. 167.

581 Režie F. Písek, televizní režie M. Peloušek, výprava A. Holásek, kamera D. Řehák.

Brněnští televizní tvůrci se pak opakovaně do Jitřenky vraceli a převzali i inscenaci

Hastrmaní princeznička pro *Pohádkové dívánky*, kde vyprávění hrou a písničkami dětí bylo doplněno plošnými loutkami-maskami, které byly výtvarně pojednány znaky dramatických postaviček.[583] Dětští diváci ve studiu spoluvytvářeli atmosféru a do jisté míry byli i statickou součástí inscenace.[584] Posledním záznamem z Jitřenky v sedmdesátých letech byla inscenace *Král Abeceda*[585] v roce 1979.[586]

Celkově lze o brněnské tvorbě původních televizních inscenací během sedmdesátých let říci, že patřily k vrcholu snah celé Československé televize, zvláště šlo-li o díla režisérů Josefa Kalába a Josefa Krofty.

Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Ostrava

„Rostoucí počet televizních loutkových inscenací zdaleka není zásluhou jenom centrální pražské stanice, ale především Brna a Ostravy. […] Vyvolalo to v život i vzrůstající poptávku po původních autorských textech, protože s adaptací (spočívající kromě jiného i v nezbytném krácení na ‚televizní míru‘) loutkových divadelních her nelze vystačit. Je jenom přirozené, že úroveň těchto původních textů je velmi různorodá, a především nezřídka nese neklamné znaky nezkušenosti autorů, kteří si neuvědomují, že základní kvalitou loutky je pohyb, a nikoliv hlasový projev a že tedy text pro loutky musí na prvém místě vytvářet prostor pro akci – pouhé dialogy na loutkovém divadle (a v televizi snad ještě více) působí staticky, byť byly sebevtipnější a sebelépe napsané.“

-lam-. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 7, s. 154.

V roce 1976 bylo v pravidelných recenzních sloupcích *Loutky v televizi* v časopise Československý *loutkář* konstatováno: *„Ostravské studio má nesporně primát v uvádění původních loutkových televizních inscenací.“*[587] Mělo k tomu ostatně několik výjimečných předpokladů. Jednak byla na podzim roku 1973 dokončena výstavba a zahájen provoz nového televizního střediska v centru Ostravy (v přestavěném Divadle Petra Bezruče v Dvořákově ulici), které disponovalo dvěma studii, režijním komplexem, střihovými i odbavovacími pracovišti a zvukovou výrobou. Jednak také zdejší šéfdramaturg Redakce vysílání pro děti a mládež, spisovatel a režisér Zbyšek Malý vytvořil podmínky pro pravidelnou spolupráci s mnoha autory původních dramatických textů pro děti a zejména se postupně etabloval úzký svazek trvalé spolupráce s Krajským divadlem loutek v Ostravě,

582 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 10, s. 234.

583 Scénář A. Mikulka, režie F. Písek, televizní režie M. Nohejl, výprava Z. Juřena, kamera M. Duda.

584 (z). Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 5, s. 119.

585 (s). Televizní Král Abeceda. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 5, s. 119.

586 Předloha H. + J. Lamkovi, scénář a režie J. Písek, výprava Z. Pavloušková, televizní režie M. Peloušek, kamera J. Kačírek.

587 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 1, s. 11.

charakterizovaným tehdy profesionálním invenčním loutkoherectvím, o kterém se hovořilo v celonárodním kontextu jako o typickém stylu tzv. ostravské školy.[588]

Divadlo v roce 1972 znovuotevřelo zrekonstruovanou budovu na náměstí Lidových milicí v Ostravě a v sezoně 1972/1973 se stal uměleckým ředitelem zdejší režisér a loutkoherec Zdeněk Miczko,[589] který byl také trvalým spolupracovníkem ostravského televizního studia Československé televize.[590] Ostravská loutková scéna podobně jako jiná česká divadla v sedmdesátých letech *„stále víc využívala kombinace hry herců, masek a různých druhů loutek, jež dávala inscenacím bohatě strukturovanou formu. Vývoj DL významně určoval scénograf V. Kábrt, který od výtvarné stylizace javajek na začátku 60. let směřoval k novátorskému prostorovému řešení a k nejrůznějším loutkářským technikám i postupům překračující druhové konvence.“*[591]

Malíř, tvůrce loutek, scénograf a později i pedagog v jedné osobě Václav Kábrt byl druhým umělcem vedle Zdeňka Miczky, který formoval podobu televizního vysílání pro děti s loutkami z Ostravy.[592] V letech 1955–1970 působil jako výtvarník a šéf výpravy v ostravském Krajském divadle loutek, přičemž si zde prošel na počátku svého velice plodného angažmá nejrůznějšími profesemi, kdy vystupoval jako loutkoherec, stavěl jevištní techniku, byl osvětlovačem a zkusil i režírovat. Od roku 1971 pracoval jako odborný asistent na DAMU v Praze, po získání docentury v roce 1979 se stal na její Katedře loutkářství vedoucím oddělení scénografie. Jeho inovativní výtvarný styl osvobozoval skrze principy černého divadla či polyekranu jevištní plochu a zasazoval do ní nejrůznější typy výtvarně invenčních spodových loutek. Režiséři ostravského divadla tak mohli spoléhat nejen na výjimečné herecké schopnosti souboru, rehabilitující klasické souborové loutkoherecké umění, ale také na *„výtvarnou invenci V. Kábrta, který se vypracoval mezi nejpřednější československé loutkářské výtvarníky“*.[593]

„Koncem padesátých a začátkem šedesátých let existovala mimořádná soudržnost ostravské kulturní fronty. Vzájemné sledování premiér všech (tří) ostravských divadel, výstav a koncertů nás spojovalo a nesporně i profesně posilovalo. V druhé polovině padesátých let vzniklo v Hošťákovicích televizní studio. Pro své trpasličí rozměry bylo ideální jen pro loutky, i když se zde odvážně inscenovaly i malé činohry. Pro loutkáře se tak naskytla vynikající příležitost, jak se uplatnit v novém, tehdy zázračném médiu, i když často museli loutky vodit doslova na kolenou. Texty byly dabovány skvělými činoherci: Froňkovou, Šimánkem, Tokošem, Holubem a mnohými dalšími. Vznikaly zde zajímavé autorské inscenace. Bohužel, vysílání bylo v té době živé a záznamy se nepořizovaly. Zbylo jen pár vzpomínek a zažloutlé fotografie.“[594]

Posledním z trojice významných ostravských tvůrců spolupracujících s televizí byl loutkoherec a režisér Jiří Volkmer, u něhož se herecký talent vzácně snoubil s loutkářským. Právě v souvislosti s jeho činností se v jeho nejaktivnějším profesním období hovořilo o „ostravské loutkářské škole“ a vznikl pojem „herecké loutkové divadlo“. Jeho loutkoherecký styl

588 MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava: 1953 + 60 je 2013.* Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013.

589 MOTÝLOVÁ, Hermína. Miczkova éra. In: MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava 1953 + 60 je 2013.* Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013, s. 29–34.

590 MICZKO, Zdeněk a kol. *Loutkové divadlo Ostrava: 1953–1978: 25 let činnosti*. Ostrava, Loutkové divadlo, 1978.

591 ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla*. Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 99.

592 MAREŠOVÁ, Sylva. Jak se stát klasikem. In: MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava 1953 + 60 je 2013*. Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013, s. 18–19.

593 BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha, Divadelní ústav, 1973, s. 104.

594 KÁBT, Václav. Střepy paměti Václava Kábrta. In: MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava 1953 + 60 je 2013*. Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013, s. 19–21.



92 Neporaziteľná Vilma Zdeňka Miczky pro slovesnou televizi, 1976. Archiv Pavla Jiráska.

byl přenesen také na obrazovku, protože pro televizi režíroval desítky loutkových filmů a sehrál v nich více než sto rolí. Zkušenosti s rozdílným způsobem práce pro loutkovou televizi divadelník popsal takto:

„Jde tam o něco jiného. Když jsem to začal dělat, neměl jsem žádné zkušenosti. U televizní inscenace musí být technický scénář. Člověk musí mít jasnou představu, jaký chce záběr a jak budou záběry následovat po sobě. Vnímat detail, polodetail, celek, polocelek. To u divadla není. Nakonec jsem se naučil dělat i technické scénáře. Ale to je především otázka obrovské praxe. Dělalo se tehdy hodně inscenací, tak jsem se učil. S divadelní režií to bylo podobné. Učil jsem se od Zdeňka Havlíčka. Nejdřív jsem ho pozoroval, a pak jsem to zkoušel sám. […] Velmi výrazný posun je v technice, technických možnostech. Ty ovlivňují i loutkové divadlo. Například u televizních inscenací dřív všechno snímala pouze jedna jediná kamera. Dnes je možná spousta triků, které my jsme tehdy museli horko těžko vymýšlet. V divadle, když ještě nebyla televize tak rozšířena, a to bylo ještě i v 60. letech, tendence dělat divadlo pro děti byla velká a návštěvnost byla taky velká. Nebylo tolik filmů, nebyl takový výběr, bylo toho minimálně. Také proto měly loutky takový úspěch.“[595]

Posuzovat značně plodnou loutkářskou produkci ostravského studia je dnes velmi nesnadné, neboť valná většina inscenací byla vysílána živě a těch několik zachovalých na pásových nosičích zničila v archivu ostravské televize v Přívoze červencová povodeň v roce 1997. Výjimku tvoří jen *Potíže s Bříškem* (1974), *Dvě sestry* (1974), *Ledňáček* (1975), *Poklad* (1978) a *O čertovi a jednom vojákovi* (1979). Proto základním zdrojem informací zůstávají převážně rešerše dobových recenzí a fotografie.

Na počátku sedmdesátých let výjimečně pro ostravské studio režírovali i jiní tvůrci než dvojice Zdeněk Miczko a Jiří Volkmer, např. v roce 1973 zde vytvořil původní loutkovou inscenaci *Pohádky po námořnicku* podle scénáře Václava Kábrta režisér J. Nedvěd. Se scénou P. Gleicha a s loutkami Václava Kábrta vytvořil neobvyklé přetlumočení trojice známých pohádek v prostředí jednoho pokoje a jeho vybavení. Námořník ve výslužbě se svým papouškem dostal balík, v němž byly hračky-loutky zcela podobné jeho vnukům Petrovi a Majdalence, kteří měli přijet na prázdniny, a proto předem zaslali své hračky. Tyto hračky ožívaly a postupně prožívaly jednotlivé pohádky, přičemž postava námořníka byla hrána velkým hercem.

V témže roce režisér Zdeněk Havlíček realizoval záznam divadelní inscenace z Krajského divadla loutek *O zlém havranovi,* úpravu divadelní hry Ladislava Dvorského, rámovanou příchodem i odchodem publika. Podle recenzenta však ani hlasatelka nevytvořila příznivou atmosféru přímého přenosu a představení nikterak nebylo přizpůsobeno televizní obrazovce.[596]

Nejplodnějším loutkářským režisérem tvořícím pro ostravské televizní studio byl nesporně Zdeněk Miczko. Byl to zkušený loutkoherec i režisér, který působil v divadlech i v jiných televizních studiích, včetně Slovenska, kde realizoval v roce 1976 čtrnáctidílný loutkový seriál *Neporaziteľná Vilma* se spodovými loutkami. Od roku 1973 začal soustavně souběžně s divadelní prací režírovat i v tehdejší Československé televizi.

595 GALETKOVÁ, Hana. Když se člověk do divadla zamiluje. *Loutkář* 2009, č. 6, s. 255–257

596 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 11, s. 14.

V roce 1973 v ostravském studiu společně s Václavem Kábrtem realizoval původní inscenaci pro děti *Král a převozník*, která vypráví o hloupém a bojácném králi Albertovi, jenž se chce oženit s princeznou ze sousedního království. Pohádka byla realizována hereckým souborem loutkového divadla v Ostravě a výtvarnou podobu ovlivnila do značné míry volba hlavových loutek, působících v proporcích těla a živých rukou dosti nadměrně a nadneseně.[597]

Tentýž rok zde natočil původní loutkovou inscenaci Zdeňka Floriana *Jak Kuzma vyzrál na medvědy,* prostinký anekdotický příběh o Kuzmovi a jeho vnuku Míšovi, který byl podle recenzenta velmi dobře technicky inscenován.[598] V roce 1974 realizoval stejný tým režiséra a výtvarníka původní televizní inscenace podle scénářů Jany Rendlové *O čertíkovi se slzičkou,*[599] a *Tajemství sluneční věže*, kde byly kombinovány masky se spodovými loutkami. Podle recenzenta byla při vedení „*dosažena vyrovnaná souhra s jejich výtvarným výrazem*“.[600] Následovala původní loutková inscenace *Slon Hubert a borůvkový koláč,* vtipný příběh těžící z cirkusového prostředí[601] a původní loutková inscenace podle příběhu G. I. Matvějeva v úpravě Tomáše Töpfera *Potíže s Bříškem* (1975), která tematicky přinesla honičku medvídka utíkajícího z cirkusu.[602] Původní loutková inscenace podle scénáře Jany Rendlové *Kačenka a velká voda* (1975) byla pohádkovým dobrodružným příběhem založeným na oživených kresbách.[603]

O veselé píšťalce (1975) byla původní loutková inscenace na lidové motivy hukvaldských pohádek Vojtěcha Martínka podle vlastního scénáře režiséra Zdeňka Miczky. Zatímco předchozí inscenace byly natočeny základním členem ostravského loutkářského televizního týmu, význačným kameramanem Janem Plesníkem, tato inscenace byla realizována kameramanem Jaromírem Zaoralem.[604] *Vodník Václav* (1975) byla původní loutková pohádka Zbyška Malého, která se zabývala aktuálním tématem ochrany přírody. Spodové loutky hrály realistický příběh v náznaku několika prostředí.[605] *Ali a Achachách* (1976) byla dvoudílnou pohádkou z orientálního prostředí o chlapci, který se vyučil kouzelníkem a vypravil se do světa hledat bohatství. Podle recenzenta by se loutky s poněkud deformovanými hlavami hodily spíše na jeviště.[606] *Hvězdička Niké* (1976) Evy Kvapilové přinesla příběh s politickým podtextem.[607] Dvoudílná inscenace *Toníkovy sny (*1976) využívala kombinace hry herců s loutkami v příběhu, vycházejícím z vděčného a osvědčeného námětu oživených hraček.[608] Původní loutková inscenace Miroslava Česala *Kohoutek zlatý hřebínek a kouzelný mlýnek* (1977) v kamerovém pojetí Heřmana Ohnheisera přišla s námětem převzatým z ruské pohádky, který ctil podstatu loutek, a tak byla recenzentem považována za jednu z nejzdařilejších inscenací své doby:

„*Ke zdůraznění televizní loutkovosti napomáhají výrazné hlavy loutek i pohyblivé oči a také zvláštním způsobem řešená hlava sedláka. Tak je umožněno funkční a přesvědčivé použití detailů.*“[609]

597 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 10.
598 Tamtéž.
599 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.
600 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 12, s. 280.
601 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 87.
602 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.
603 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 10, s. 234.
604 Tamtéž.
605 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 11, s. 253.
606 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 2, s. 62.
607 Tamtéž.
608 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 10, s. 227.
609 (z). Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.

Trojdílná původní televizní inscenace o přátelství dětí a podivuhodného netopýra Toníčka podle scénáře Jany Rendlové – *Patálie s netopýrem*, *Poprask v říši netopýrů*, *Jak netopýr ke štěstí přišel* – přinesla také standard Kábrtovy výtvarné poetiky s přispěním kameramanů Heřmana Ohnheisera a Jaromíra Zaorala.[610] *Jak sluníčko otevřelo studánku* (1977) byla původní loutková inscenace podle pohádky Jany Rendlové. Půvabný příběh o tom, jak slunce uzavřelo pramen čisté vody před lidskou zlobou a opět jej nechalo prýštit. Recenzent se zmínil i o Kábrtově výtvarném řešení: „*Titulní postava slunce je řešena jako plošná kresba bez možnosti větší animace, svým projevem (M. Holub) je snad nejblíže baňkovitému charakteru předlohy*.“[611] Původní loutková inscenace *Tajemství starého hradu* (1979) podle scénáře Pavla Táborského vypráví téměř realistický pohádkový příběh o trojici přátel, která po hrůzostrašném snu na výletě v blízkosti opuštěného hradu slíbí změnit svůj doposud ničitelský vztah k přírodě. „*Příliš papírově a divadelně působila scénická výprava s plošnými dekoracemi, mezi nimiž se proplétaly plastické loutky dětí. Ani plošné loutky strašidel s velmi omezeným pohybem nemohly uhrát rozměr, který jim byl předepsán*.“[612] Pohádku z lesní říše pracovitých skřítků na motivy příběhu Konstantina Faustovského *Parta pidimužíků* (1979) natočil se stálým týmem Zdeněk Miczko – Václav Kábrt tentokrát kameraman Jiří Štaud.[613] Příběh podle scénáře J. Pekárka *O Janíčkovi* (1979), který se vydá do třeskutého mrazu zavolat jaro, je traktovaný jako sen. S pomocí jabloně, medvěda a zajíce nakonec hrdina mráz přemůže.[614] V inscenaci *Jak Jaromil ke štěstí přišel* (1979) podle scénáře Milana Pavlíka na téma Boženy Němcové je podobně jako u předchozí pohádky zachována role vypravěče. Spodové loutky s výraznýma očima obstály při detailech kamery i při zkratkovité charakterizaci postav. „*Scéna však už nedokázala vždy navodit přesvědčivě kouzelné prostředí, které přiblížením kamery prozrazovalo materiál*.“[615]

Druhým režisérem, který zprostředkoval přenos loutkářského divadelního jazyka na televizní obrazovku v Ostravě byl Jiří Volkmer. Také on začal po roce 1972 pravidelně pracovat pro televizi a jeho produkce je skutečně úctyhodná. Tvořil zpravidla také v týmu s výtvarníkem Václavem Kábrtem, i stejnými kameramany jako jeho kolega Zdeněk Miczko. V roce 1973 režíroval podle scénáře E. Kučerové původní televizní inscenaci *Zlatý kluk* o chlapci, který touží být celý ze zlata. Příběh byl scénograficky realizován jako divadlo masek, přičemž střetnutí pohádkových postav bez masek s maskami podle dobové recenze nevycházelo vždy přesvědčivě a rušilo stylistickou jednotu.[616] K inscenaci *Sedm malých medvídků* (1974) podle scénáře P. Hanáka si vybral scénografa Aloise Holáska. Ačkoliv se výtvarník snažil dát charakter každému z medvídků, na obrazovce se to zcela nezdařilo. Recenzent uvedl, že loutky „*více povídají, nežli jednají a konflikty jsou nepřesvědčivé. Výtvarník měl šťastnou ruku při tvorbě loutek, méně uspěl při plošných dekoracích.*“[617] K původní televizní inscenaci podle námětu a scénáře Jany Rendlové *Jak se Honza nestal králem* (1975) si režisér Jiří Volkmer přizval k výtvarné spolupráci šéfa výpravy Státního divadla v Ostravě i scénografa Divadla Petra Bezruče Otakara Schindlera, přičemž autorem loutek byl A. Stoják. Recenze uvedla, že je hra „*inscenována s technickými kouzly, jejichž použití zachovává tradiční*

610 (z). Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 6, s. 143.
611 (z). Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 11, s. 263.
612 (s). Tajemství starého hradu. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 6, s. 143.
613 (s). Parta pidimužíků. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 239.
614 (s). O Janíčkovi. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 5, s. 119.
615 (s). O hádce v pohádce. *Československý loutkář* 29, 1979, č.11, s. 263.
616 (zh). Loutky na vánoční obrazovce. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 62.
617 -lam-. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 7, s. 154.

93 Don Šajn režiséra Kuby Jurečka ve spolupráci s Muzejní maringotkou, ČST 1971. Archiv Pavla Jiráska.



podobu. Dominantou inscenace je postava draka, jejíž výtvarné řešení a interpretace posouvá žánr od pohádky k parodii.“[618] Inscenace *Ledňáček* (1976) podle Jany Rendlové v Kábrtově výtvarném řešení je jednou z mála inscenací, které se zachovaly. Princ, který si vybere z trojice dívek tu, která nabízí bohatství, oproti té, která nabízí srdce, je proměněn v ptáka ledňáčka a uzavřen do zlaté klece.[619] Inscenace *Já už budu hodná* podle scénáře Tomáše Töpfera a ve výpravě Martina Lhotáka byl zvířecím příběhem o potrestané lišce.[620] *Shledání sedmi medvídků* (1976) podle Jany Rendlové se scénografií Václava Kábrta volně navazuje na televizní inscenaci *Sedm malých medvídků*.[621] *Papoušek s Isfahánu* (1976) vznikl na základě textů Friedricha Felda, scénář připravil Zdeněk Florian. Šlo o pohádku o orientálním kupci, který si koupil od chudého chalupníka mluvícího papouška, jenž ho naváděl k ještě větší chamtivosti.[622] *Rozcuchaný vrabec* (1977) byla loutková pohádka o nezištnosti a obětavosti na motivy prózy Konstantina Paustovského podle scénáře J. Pekárka, v níž se dívenka Máša ujme vrabce poklovaného vránou a vrabčák jí za to pomůže najít ztracený šperk, vránou

618 (zh). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 65.
619 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 1, s. 11.
620 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 7, s. 154.
621 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 1, s. 11.
622 (z). Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 2, s. 62.

ukradený.[623] Původní televizní dvoudílná inscenace *Kluci a čarodějové* opět podle scénáře J. Pekárka byla dobrodružným příběhem dvojice chlapců Petra a Pavla, odehrávajícím se v Africe, přičemž syžet byl umocněn přechodem reálného děje do snu.[624]

V pohádce z Těšínska na motivy lidového vyprávění *Poklad* podle scénáře Emila Vávrovského se Kábrtovo téměř tradiční výtvarné řešení s některými názvuky lidového umění přeneslo i do vlastní hry, přičemž provedení oscilovalo na rozhraní realistického příběhu a pohádky.[625] Pohádka folklorního ladění podle scénáře V. Straky *O hádce v pohádce* byla podobně jako předchozí příběh provázena postavou vypravěčky, deroucí peří, přičemž volba divadelních masek pomohla výtvarně vystihnout podstatu baladické předlohy.[626]

Režisér Jiří Volkmer nám v dnešních poměrech tuto možná nepochopitelnou hektickou dobu, kdy v Ostravě vznikalo i několik původních loutkářských inscenací ročně, charakterizoval prostě:

„Obrovský vzestup loutkářského kumštu byl od konce 50. do konce 70. let. I když se samozřejmě už začínalo kombinovat s živým hercem na předscéně, tak pouze pro atraktivnost kusů. 60. léta byla pro Divadlo loutek velmi úrodná a ještě začátek 70. Pak začala být televize tvrdým konkurentem. Začalo se používat promítání, stínohra, černé divadlo. Hledalo se, jak loutkové divadlo obohatit. Vznikaly kombinace filmu s loutkovým divadlem, což je i dnes. Po revoluci mám pocit, že se loutka začala trochu ztrácet. Zvláště v našem ostravském divadle se loutka stávala spíše rekvizitou. Dnes mám pocit, že je celkem málo toho vyloženě loutkového.“[627]

Příkladem nadprůměrného, a dokonce filmového záznamu byl *Herkules čili darmošlap* podle nejstaršího českého loutkářského textu přepsaného pro Františka Maisnera, který vyrobil Krátký film pro ČST v roce 1969 (výtvarník Václav Mergl, loutky vodili a hráli členové Draku, hudba Luboš Fišer, kamera Svatopluk Malý, scénář a režie Jan Dvořák, Karel Maršálek). Jedná se o vynikající pokus o rekonstrukci hry v intencích českých lidových loutkářů v 19. století, včetně návratu ke staré řezbované marionetě. Ke zcela originálním v tomto smyslu patří inscenace původní lidové hry *Don Šajn* (1971) ve spolupráci s kurátorem Moravského zemského divadla v Brně Františkem Pavlíčkem. Ten zapůjčil klasické dekorace a dřevěné marionety z 19. století ze zdejších sbírek divadelního oddělení, které použil režisér Kuba Jureček k rekonstrukci inscenace ve stylu starých českých lidových loutkářů. Inscenace, která využívá několika triků starých loutkářů včetně zasvícení petrolejovými lampami, vznikla na text načtený pozoruhodně a jedinečně Karlem Högrem. Později se k tomuto tématu a zejména hereckému textu Karla Högra realizací na barevném filmu vrátil režisér Karel Fuksa (1983).[628]

623 (z). Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.
624 (z). Kluci a čarodějové. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 1, s. 23.
625 (s). Poklad. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 11, s. 263.
626 (s). O hádce v pohádce. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 11, s. 263.
627 GALETKOVÁ, Hana. Když se člověk do divadla zamiluje. *Loutkář*, 2009, č. 6, s. 255–257.
628 Tamtéž, s. 344.

Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu osmdesátých let

„Obecně vzato byly loutky televizí přijaty – ať již v podobě hrané anebo animované. Přece však v jednotlivých konkrétních případech námitky, výhrady i odmítání z řad diváků i televizních pracovníků ukazují na problematiku loutkového prvku na obrazovce. Chceme se častěji těmito otázkami zabývat, máme v úmyslu hlouběji veřejnost informovat a chtěli bychom dokonce loutky a loutkové programy v televizi daleko víc popularizovat. Jestliže divadelní loutková představení mohou vidět tisíce diváků, pak televizní pořady s loutkami zhlédnou statisíce ba i milion. Často je televizní loutka jedinou zástupkyní velké loutkové rodiny, které dnes mohou spatřit děti i v té nejmenší vesničce, kam žádné profesionální divadlo nezajíždí a kde nejsou ani amatérští loutkáři.“[629]

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.

Sedmdesátá léta byla obecně dobou širokého rozvoje televizního média, a jistě právě proto byl v našich podmínkách poprvé z podnětu Ministerstva kultury zahájen výzkum dopadu televize na diváka, zejména na děti a mládež. Na Slovensku průkopnice mediálního výzkumu, respektive sociologického výzkumu žurnalistiky a masové komunikace, mezinárodně uznávaná Hilda Holinová, provedla v polovině sedmdesátých let na půdě Novinářského študijného ústavu anketu s 3 500 dětmi ve věku 11–14 let.[630] Jednoznačně vyplynulo, že děti preferovaly žánry umění a zábavy, a to s postupnou preferencí: filmy, písničkové pořady, soutěžní pořady a pohádky či obecně seriály nebo inscenace pro děti včetně loutkových, přičemž s přibývajícím věkem od 7. třídy už začaly dávat přednost projektům s velkými herci před kreslenými či loutkovými příběhy.[631]

Dramaturg a režisér Jiří Jaroš, který se zabýval loutkou v televizi nejen prakticky, ale i teoreticky v sérii článků *Loutky v televizi,* publikovaných v třiadvacátém ročníku časopisu Československý loutkář v roce 1973, se také opakovaně zamýšlel nad možnostmi loutky v televizním médiu. Později si všímal také aktivit Studia animovaného filmu Československé televize v Praze, které v polovině sedmdesátých let přikročilo k výrobě projektů loutkové animace. Ve dvou seriálech – v *Pohádkách stříbrného carství* a klasických českých pohádkách *Perly* – to mělo podle něho hlubší význam:

„Jednak je třeba hledat speciální televizní výraz výtvarného filmu, neboť – jak se ukazuje – klasická divadelní loutka je schopna na obrazovce vystupovat již jen v omezených a zvláštních případech. Divákům – dětem i dospělým, vadí na filmu celá divadelní technologie voděné loutky. Překážejí vodicí nitě či dráty, neobratnost a pomalost pohybu, strnulý a neproměnlivý výraz tváře. Ve vyšším smyslu je těžko přijatelný celkový rytmus a způsob interpretace hrané loutky, který je nepostradatelný pro jeviště. Dokonalým převedením loutky na plátno filmu a stínítko obrazovky je ve většině případů právě animovaná figurka, postavička vytvořená výtvarníkem a snímaná okénko po okénku.“[632]

629 JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.

630 HOLINOVÁ, Hilda. *Mládež a masové komunikačné prostriedky: štúdia z výskumu k rezortnej úlohe Ministerstva kultúry.* Bratislava, Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky, 1975. HOLINOVÁ, Hilda. *Kapitoly o mládeži a jej voľnom čase.* Bratislava, Smena, 1979.

631 HOLINOVÁ, Hilda. *Vplyv televízie na detského diváka.* Bratislava, Obzor, 1975, s. 284–285.

632 JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, s. 23.



94 Pejsvídek a Medvísek, ČST 1977. Archiv ČT.

Také velmi zkušený loutkářský divadelní i televizní scénograf Václav Kábrt si kladl otázku, proč nemohou loutky, prvek snad nejsilněji provokující fantazii diváka, zaplnit více vysílacího času v denních televizních programech.[633] Ve své studii *Loutky a televize trochu jinak* byl nucen konstatovat, že odpovědi na tuto otázku musíme hledat v technologii výroby loutkových pořadů. Přestože filmovým fázováním neboli animací u nás pracovalo několik desítek filmových štábů ve studiích Krátkého filmu i Československé televize, vzhledem k pracnosti záznamu pohybu loutek (plastických, reliéfních i ploškových) jejich produkce nemohla přesáhnout pouhých několik desítek hodin ročního vysílání. Proto byl nutný „živý“ záznam pořadů, kde je loutka voděna hercem systémy běžně užívanými v divadle (marioneta, javajka, maňásek a další). Práce na takovém třicetiminutovém snímku v sedmdesátých letech trvala v průměru asi deset natáčecích dní.[634]

Ryze televizním způsobem snímání se stal v sedmdesátých letech rozšířený elektronický záznam třemi až čtyřmi kamerami zároveň, který umožnil zrychlení všech finálních realizačních prostředků. Podle platných zvyklostí mohl trvat tehdejší záznam třicetiminutového loutkového snímku dva dny. Tato progresivní technologie umožnila podle Kábrta značné zvýšení podílu loutkových pořadů ve vysílacích plánech televizních studií, mnohdy však – zvláště u přímých přenosů z divadel – na úkor kvality. Proto se divadelní tvůrci tomuto způsobu bránili a dávali na základě jevištní předlohy přednost tvorbě televizní inscenace v prostorách televizních studií.[635]

Takové zkrácení realizačního času proti filmové záběrové technologii přineslo především pro výtvarníka nutnost vtěsnání dekorace do jednoho prostoru tak, aby po zasvícení mohla nabízet výhodný záběr kamerám z různých pohledových úhlů, a proto změny v takových dekoracích musely být omezeny na minimum.

Pro loutkoherce, kteří sice mohli na pomocném monitoru sledovat výsledný obraz a korigovat podle něho svůj herecký pohyb, byl systém s několika kamerami také náročný. Šlo především o orientaci herce v prostoru ve vztahu ke kameře, jež ho sledovala. Musel si také uvědomovat velikost záběru a podle toho se i pohybovat a užívat malá nebo naopak výrazná gesta. Rychlost záznamu sebou přinesla i potřebu zmnožení loutek, užívání dublů pro speciální akce a loutkové dvojníky v převlecích. Konečně stejně náročné to bylo i pro režiséra, přičemž ne každý režisér byl ochoten podstoupit tvrdý boj s časem a s celou řadou mimouměleckých problémů, které bylo *„nutno překonávat v prostředí, připomínajícím spíše továrnu než umělecké pracoviště“*.[636]

Nakonec Václav Kábrt přes všechny značné úspěchy vedené loutky v televizi vrátil celý problém svéprávnosti mezi loutkovou animací a loutkovým filmovým snímkem zpět k pochybám Miloslava Česala na počátku šedesátých let, kdy tento loutkářský teoretik vyslovil tezi o pochybnosti televizní loutky obecně. Kábrt napsal:

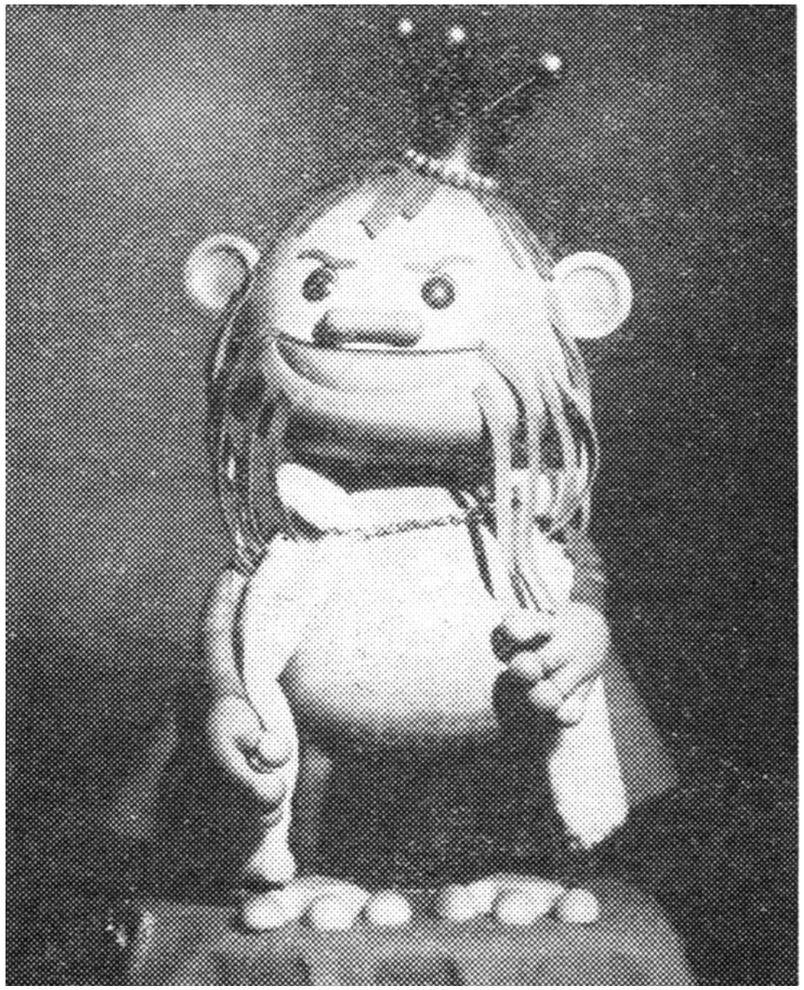
633 KÁBRT, Václav. Loutky a televize trochu jinak. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 1, s. 9.

634 Tamtéž.

635 Tamtéž, s. 8.

636 Tamtéž, s. 9.

95 Loutka Žabáka pro Barcelonské televizní studio (1969), Zdeněk Podhůrský. Československý loutkář 23, 1973, č. 12, s. 11.



„Divák samozřejmě nemůže a ani by neměl být předem ovlivňován, jeho plným právem je hodnotit ‚umělecký dojem'. […] Divák nehodnotí technologii, ale výsledek. Takže se při hodnocení dostává do jedné řady snímek zpracovaný filmovou i televizní technikou. Až na čestné výjimky z tohoto hodnocení zatím lépe vychází filmový snímek, byť průměrný."[637]

637 KÁBRT, Václav. Loutky a televize trochu jinak. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 1, s. 9.

96 Pat a Mat, Lubomír Beneš při práci, 70. léta. Archiv KF Praha.

1980–1990



Společenský i ekonomický vývoj v Československu během osmdesátých let byl loutkářství stále nakloněn. Režim se po politicky tuhých sedmdesátých letech opět uvolnil, hlavně po nástupu Michaila Sergejeviče Gorbačova, který se v Sovětském svazu pokoušel o změny, které by vedly ke zlepšení fungování politického i ekonomického systému, tzv. politiku glasnosti (otevřenosti) a perestrojky (přestavby). Přestože československí političtí představitelé s ideou přestavby nesouhlasili, byli natolik existenčně závislí na Moskvě, že si nemohli dovolit přestavbu zcela ignorovat.[638] Oficiálně, i když pomaleji, se tedy připojili ke Gorbačovovu reformnímu úsilí, což se pozitivně odrazilo v řadě menšinových kulturních oblastí, loutkářství nevyjímaje.

Rozkvět loutkářské kultury v Československu osmdesátých let s přicházejícím i novými generacemi přinesl značné upevnění pozice fenoménu české loutky i v mezinárodním měřítku a jen málokdo by tušil, že vzápětí, na počátku devadesátých let, po období politických změn mezi 17. listopadem a 29. prosincem roku 1989, které vedly v Československu k pádu komunistického režimu a přeměně politického zřízení na pluralitní demokracii, dojde k mimořádnému kolapsu zejména filmové a animační loutky, později také divadelní loutky a k celkově rozsáhlé změně společenské pozice tohoto druhu umění.

638 KAPLAN, Karel. *Československo v poválečné Evropě*. Praha, Karolinum, 2004.

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1980

„Kdesi v prehistorii výtvarné stránky českého animovaného filmu je nutno doplnit jednostrannost tvrzení, že Čechové jsou národem muzikantů, neméně oprávněným konstatováním, že jsou i národem výtvarníků. Dokladem je nepřeberné bohatství naší lidové tvorby. Jistě, že náš animovaný film necituje doslovně motivy lidových sklářů, keramiky, hračky, ornamentiky, malovaného nábytku, jarmarečních tisků, pečiva a perníkových panáků. Právě tak, jako si však bez nich nemůžeme představit tvorbu Ladovu, Svolinského či Strnadelovu, nedovedeme si bez jejich povědomí ani představit filmy Trnkovy. Kadlečkovy, Braunovy a řady jiných.“

POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon 1990, s. 186, 187.

Všeobecný optimismus a nadšení z prosperity československého divadelního loutkářství vyjadřovaly v osmdesátých letech povšechně dobové odborné publikace. Například teoretička divadelní loutkářské scénografie Sylva Marešová rozvíjela myšlenku mimořádné kvality tehdejšího divadelního loutkářského prostoru a vysvětlovala ji nejen specifičností režisérských poetik, ale především také unikátností ve výtvarném rukopise scénografů.[639] Kladla důraz na týmovou práci, kde s autorským řešením může přijít kterýkoliv člen týmu a které se projevuje tzv. obrazivou předmětností, která je na jevišti konstruována vztahem mezi iluzivností a antiiluzivností.[640] Loutkové divadlo té doby těžilo jak z dobře organizované konfigurace zřizovaných divadel profesionálních, tak z široké sítě amatérských loutkových scén, podporovaných několika festivaly a přehlídkami, kde byly tendence k experimentování a k artistním inscenacím vítány.[641]

Podobně tomu bylo v oblasti československé loutkové animace. Státem subvencovaná produkce původních kreslených a loutkových projektů kromě zakázek dosahovala počtu kolem třiceti distribučních krátkých filmů ročně, animovalo se jak ve studiích Krátkém filmu v Praze i ve Zlíně, tak i ve studiích Československé televize či Barrandovských studiích. Permanentně docházelo k rozšiřování možností jak v oblasti dramaturgie, tak i ve sféře výtvarných poetik, kde stále častěji docházelo k prolínaní profesí v tom smyslu, že výtvarník se stával zároveň režisérem i animátorem. Tvořilo zde několik animátorských generací, od té zakladatelské až po nejmladší, která přicházela z ateliéru Miloslava Jágra na VŠUP velmi dobře scenáristicky, výtvarně i animačně připravena. Ze zavedených tvůrců dostali možnosti i někteří v sedmdesátých letech omezovaní, například Jan Švankmajer.[642]

Ovšem patrně nejvýznamněji animovanou tvorbu osmdesátých let ovlivňoval požadavek Československé televize na seriálovou, zejména pak večerníčkovou produkci. To samozřejmě vedlo k požadavku, aby výtvarný návrh spíše podporoval technologickou jednoduchost a rychlost výroby filmu. Významně do tvorby zakázkových animovaných seriálů zasáhla i slovenská televizní studia, zejména studio v Bratislavě, které se už v průběhu osmdesátých let obracelo se svými dětskými seriály pravidelně na zlínské tvůrce, včetně Hermíny Týrlové a Ludvíka Kadlečka.

639 KÖNIGSMARK, Václav. O pojetí scénografie jako prostoru pro hru. *Československý loutkář* 38, 1988, č. 10, s. 234.

640 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta.* Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 121–125.

641 KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství: Ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi.* Praha, Arbor vitae, Muzeum loutkářských kultur, 2013.

642 Více viz POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990.



97 Studio „Máj“. Pracovní fotografie z natáčení loutkové pohádky Tři vlasy děda Vševěda. Archiv ČT.

Třetím prostředím, kde byla významně rozvíjena tradice loutky, byla od počátku ČST. V osmdesátých letech bylo její působení už tak rozšířeno, že se stala společně s tiskem nejsledovanějším médiem, které si vynutilo i v českém prostředí užívání termínu západní sociologie a teorie kultury: „masové médium“. *„Zatímco v roce 1970 signál 1. programu ČST pokrýval 88 % území ČSSR, signál 2. programu pouze 3 % – za patnáct let se situace diametrálně změnila: v roce 1986 se příjem 1. programu rozšířil na 95 % a příjem 2. programu až 71 % území našeho státu,“* uvádí v roce 1988 teoretička Katarína Bílková-Belnayová.[643] Přičemž v prvních letech byly zpravodajské pořady zastoupeny necelými 30 % a tzv. umělecké, reprezentované především převzatými divadelními představeními, původními televizními inscenacemi a distribučními filmy, tvořily více než 70 % času vysílání.

„V polovině sedmdesátých let podíl žurnalistických pořadů stoupl na 49 % a podíl ‚umělecké tvorby‘ je 47 % (uměleckou tvorbu kromě původních dramatických pořadů a pořadů filmových reprezentují též pořady zábavné a hudební). Struktura programu Československé televize se tedy za více než tři desetiletí výrazně změnila.“[644]

Studiem významu televizního média se během osmdesátých let zabýval jednak politicky kontrolovaný pražský Ústav pro výzkum kultury,[645] který v roce 1982 zorganizoval setkání vědců evropských zemí směřující ke srovnávání výzkumných platforem v rámci setkání expertů UNESCO v Praze v roce 1982, z něhož vydal také na svou dobu pozoruhodný sborník *Kultura v televizi a televize v kultuře (Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám).*[646] Na straně druhé se praktičtěji zaměřeným výzkumem především k metodám konstrukce struktury a k hodnocení televizního programu prezentoval Odbor výzkumu programu ČST a diváků v ČSR jako součást samotné ČST, který publikoval v Edici Čs. televize řadu původních i překladových titulů a zároveň v letech 1963 až 1992 i odborný časopis *Televizní tvorba: čtvrtletník pro televizní teorii a kritiku,* který se stal v intencích tehdejších politických možností tribunou původních i překladových studií analyzujících tehdejší audiovizuální masová média z pohledu nejrůznějších vědeckých disciplín (psychologie, sociologie, sémantiky, uměnovědy a dalších).

Každopádně během osmdesátých let bylo prostředí televize a zejména dramatická tvorba vnímáno v rámci sociologie, sémantiky a kulturních teorií jako osobitý svazek komunikátu a uměleckého díla v rámci standardizovaného systému. Například podle

643 BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. *Souřadnice televizní dramatické tvorby.* Praha, Panorama, 1988, s. 37.

644 Tamtéž, s. 16–17.

645 KOLEKTIV. *Postavení televize v socialistické kultuře: sborník statí československých a sovětských autorů.* Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1982. LIČKOVÁ, Eva (ed.). *Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám: Závěr. studie k úkolu 604/1982 resortního plánu výzkumu*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1983. UNGR, Vladimír. Úloha televize v rozvoji kultury. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1989.

646 KOLEKTIV. *Kultura v televizi a televize v kultuře (Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám).* Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1983.

98 Jů a Hele s Jiřím Chalupou, který je jedním z autorů projektu Studio Kamarád, 80 léta. Archiv ČT.



Kataríny Bílkové-Belnayové to jsou tři podstatné momenty, které vytvářejí pro tvorbu televizních dramatických pořadů normu. Za prvé dvojdomost televizní dramatické tvorby, stojící na rozhraní dvou sfér kultury: masové komunikace a umění, za druhé funkční svébytnost televizní dramatické tvorby, odpovídající diferenciaci programových typů a žánrů, a za třetí závislost televizní dramatické tvorby na zvláštnostech televizního komunikačního procesu.[647]

Při analýzách struktury divácké obce bylo i nadále konstatováno, že *„klasickým zájmovým okruhem diváků jsou děti a mládež, především děti od předškolního věku do 12 až 14 let. Tvoří jen malou část televizní divácké obce, avšak význam ideové výchovy mladé generace, k níž může televize svým způsobem aktivně přispívat, vede k tomu, že tento zájmový okruh diváků má v každé televizi svůj větší či menší podíl pořadů ve skladbě programu. Čs. televize se může pochlubit skutečností, že pořady pro děti a mládež mají významný, zhruba pětinový podíl ve vysílání.“*[648]

Kritička Dita Hajná přímo uvedla, že: *„Vysílání pro nejmenší ve vysílání dětem mělo štěstí, že se zrodilo v zemi, kde se žádný umělec nestyděl za to, že věnuje kus svého srdce, talentu i práce těm nejmenším […] a vytvořilo tak ojedinělou tradici kulturního dědictví národa.“*[649]

Ačkoliv lze tvrdit, že určitá část původní produkce ČST byla ideologicky poplatná době, celá řada pořadů zejména z produkce pohádek, animovaných a loutkových snímků zůstala politickými tlaky nedotčena a řešila obecné a platné morální poselství.[650] Proto mohou být dodnes úspěšně reprízovány a odvysílány i v soudobých sociálních a politických kontextech.[651]

Československá televize byla médiu loutky celá osmdesátá léta sice stále nakloněna, avšak v intencích dosažených vývojem sedmdesátých let. K vážnějším tvůrčím či dramaturgickým inovacím během osmdesátých let nedošlo. Vedená či animovaná loutka si stále udržovala svou pozici zejména ve večerníčkových seriálech, stále se dbalo na to, aby vznikla s loutkami původní pohádková inscenace či seriál a také aby byl pořízen záznam inscenace některého z profesionálních loutkových divadel. Československá televize nadále provozovala také vlastní animační studia, která však byla vnímána jako „chudý příbuzný“ studií Krátkého filmu, a proto byla jejich produkce ve své době posuzována odlišně.

Výstižně výrobní podmínky v Československé televizi charakterizoval Jan Poš a můžeme je vztáhnout v podstatě na celou zdejší loutkářskou tvorbu:

647 BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. *Souřadnice televizní dramatické tvorby.* Praha, Panorama, 1988, s. 129–130.

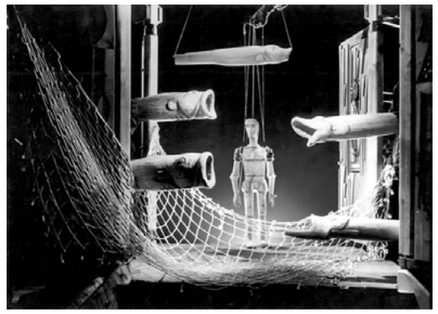
648 MICHALEC, Zdeněk. *Teorie a praxe skladby programu Čs. televize.* Praha, SPN, 1980, s. 31–32.

649 MICHALEC, Zdeněk. *Tisíc tváří televize. Čtení o televizi*. Praha, Panorama, 1983, s. 188.

650 CYSAŘOVÁ, Jarmila. *16x život s televizí*. Praha, Fites, 1998. CYSAŘOVÁ, Jarmila. Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let. Praha, Edice ČT, 1993. CYSAŘOVÁ, Jarmila. Československá televize v období zániku komunistického režimu a *vítězství demokratické revoluce 1985–1990*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999. CYSAŘOVÁ, Jarmila. Československá televize a politická moc 1953–1989. *Soudobé dějiny* IX, 2002, č. 3–4, s. 521–537.

651 MANNOVÁ, Jaroslava. *Proměny hodnot předkládaných dětem v nedělních pořadech pro děti a mládež ve vysílání České televize od 80. let 20. století po současnost*. Diplomová práce. Praha, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky, 2015.

99 Zlatovláska, scénografie Petra Matáska pro scénu DRAK, 1981. Archiv ČT.



„Televizní produkce je malá, pracuje v těsných, zdaleka ne vyhovujících prostorách, bez pracovníků technické přípravy filmů, v přeskromných rozpočtových podmínkách a v pestré dramaturgické linii s neochvějným názorem na potřeby dětského diváka.“[652]

K typickým změnám, kterými se přihlásila osmdesátá léta v pojetí vysílání loutky, patřilo především živě vysílané pásmo ČST – *Studio Kamarád*, které nahradilo ušlechtilý *Rozmarýnek*. Původně se jednalo o dvouhodinový pořad vysílaný v neděli od 8 hodin. Kromě nedělního *Studia Kamarád* existovalo ještě úterní *Studio Kamarád*, které bylo vysíláno v odpoledních hodinách a jeho délka činila 60 minut.

České *Studio Kamarád* bylo inspirováno americkými televizními pořady *Sesame Street* (*Sezamová ulice*, vysíláno od roku 1969) a *Muppet Show* (vysíláno od roku 1976). Právě tyto pořady se celosvětově uvedly snahou o přístupnost nejmenším divákům a využíváním nejrůznějších loutek s barevným hladkým či plyšovým výrazně strukturovaným povrchem.[653] V případě Muppetů šlo zpočátku o spodové textilní loutky výrazně karikaturně až parodicky stylizované využívající sebereflexivního humoru v krátkých skečích.[654]

Moderátor a dramaturg pořadu Jiří Chalupa jejich českou variantu podle návrhů českého výtvarného humoristy Stanislava Holého komentoval takto:

„Ty loutky byly velké, chlupaté, nebyly ani zvíře, ani člověk, ale měly názor. Taková loutka si mohla dovolit víc než člověk a ke všemu byla dětem blízká, jako by volala po pohlazení. Těm našim loutkám vtiskl výtvarník Standa Holý typicky český výraz a podobu, která vyzařuje i jejich charakter.“[655]

Šlo o loutkové charaktery českých Muppetů Jů a Hele, kabaretiéra Hary Šoumena, bezrukého chytráka Mufa Supermufa, rozpustilých Tryskomyší, létajícího králíka Šamšuly s dlouhýma ušima, skřítka Celestýna, hada Alberta, velryby Madly, víly Fláfy a dalších, na jejichž realizaci se podíleli výtvarníci Martin a Renáta Lhotákovi, kteří spolu se Stanislavem Holým navrhovali také scénu.[656] Jejich designová podoba, naprosto mimo českou tradici a sourodá se zahraniční produkcí signalizovala, že na televizní obrazovce dochází k nástupu zcela nového výtvarného, obsahového i sociálního pojetí loutkového vysílání pro děti.[657]

Vedle těchto tendencí na obrazovce existovaly v téže době souběžně projekty navazující na tradiční české pojetí loutky, přicházely impulsy z divadelního prostředí a objevily se i tendence rekonstrukcí lidového marionetového divadla. Proto lze říci, že projekty na obrazovce Československé televize v té době nebyly jednotné, naopak velmi fragmentované a odrážely během osmdesátých letech celou škálu protichůdných tendencí.

652 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha, Odeon, 1990, s. 146.

653 SINGER, Dorothy G., SINGER, Jerome L. *Handbook of Children and the Media.* London, Sage Publications, 2001.

654 DAVIS, Michael. *Street Gang: The Complete History of Sesame Street*. New York, Viking Penguin, 2008. JONES, Brian J. *Jim Henson: The Biography.* New York, Ballantine Books, 2013. MORROW, Robert W. *Sesame Street and the Reform of Children's Television.* Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2006.

655 CHALUPA, Jiří: *Bylo to všechno tak rychlé, že jsem se nestačil ani oholit*. https://img.ceskatelevize.cz/epress/pdf/35-let-Studia-Kamarad.pdf.

656 Vysíláno od 4. ledna 1981 do října 1990. Moderátoři: Nejvýraznější tváří byl Jiří Chalupa, jenž byl zároveň dramaturgem pořadu. *Studio Kamarád* rovněž uváděli Lenka Vavrinčíková, Štěpánka Haničincová a další. Režiséři: Josef Platz, Josef Vondráček.

657 GUNTER, Barrie, McALLER, Jill. *Children and Television.* London, Routledge, 1997.

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v osmdesátých letech

„Česká loutkářská scénografie těchto let se vyznačuje dvěma základními rysy: jedním je vztah ke klasické tradici řezbované loutky, její parafráze – prvek, který je jí vlastní jakoby podstatou. Druhým rysem je princip hravosti, vymezený na jedné straně dekorativismem a ‚scénografickou konfekcí', […] na druhé straně funkčností a mírou fantazie."

MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 125.

Zatímco v průběhu sedmdesátých let byly spatřovány stále ještě přímé souvislosti a vztahy mezi divadelním a televizním loutkářstvím a v časopise Československý loutkář byla televizní tvorba pravidelně a bohatě recenzována i odborně analyzována, během osmdesátých let jakékoliv reflexe televizní tvorby z časopisu zcela vymizely. Byl to přirozený důsledek rozchodu dvou různých médií, ve kterých nejen designový vývoj české loutky kráčel zcela odlišnými směry.

Divadelní scénografie v osmdesátých letech plynule rozvíjela impulsy vyřčené v letech sedmdesátých.[658] Zejména šlo o rozvíjení myšlenek ve smyslu akční scénografie a syntetického díla, které proběhly ve znamení hledání cesty k otevření prostoru pro živého herce a vymezení výtvarně-prostorových spojnic mezi člověkem a loutkou.[659] Lze dokonce hovořit o rozvíjení typu „akční scénografie", jejíž terminologické pojmenování se poprvé objevilo v polovině sedmdesátých let v souvislosti s pořádáním třetího ročníku mezinárodní scénografické soutěže Pražské Quadriennale '75.

„V estetických přístupech se akční scénografie odvracela od přebujelé výtvarnosti, iluzivnosti, kašírování a složitých technických řešení. Naopak čerpala inspiraci z ‚chudého umění' (arte povera) a pop-artu. Využívaly se ‚chudé' – tedy obyčejné – a přírodní materiály (ve velké míře to byla především textilie) a předměty, pocházející z všedního každodenního života. Jednoduchost, a přitom nápaditost se staly podstatným požadavkem nové estetiky, stejně jako neustálá konfrontace dramatické a empirické reality. Rekvizity, které se ocitly na jevišti, měly být především mnohovýznamové. To znamená, že jeden scénický prvek mohl v průběhu představení pomocí hry herců několikrát změnit svůj význam a funkci. Např. postel se tak stala jídelním stolem, oltářem, nebo také vězením. K tomu byla zapotřebí velká fantazie obecenstva, které se často stávalo součástí představení. Na svém významu nabývá v akční scénografii kostým a maska. Tyto prvky se spolu se scénou a hereckou akcí vzájemně doplňují, oživují a někdy i splývají. Scéna se občas stane hercem nebo kostýmem, herec zase scénou, kostým hercem. Dohromady tak vzniká originální a působivý dramatický celek, který jednoduchými prostředky dosahuje maximální účinnosti."[660]

Ačkoliv bývá tento termín užíván především ve spojení s divadlem velkého herce, v loutkovém divadle se projevoval možná i výrazněji.[661] A například dílo Petra Matáska

658 MAREŠOVÁ, Sylva. Dvojí výstava, ale jenom jedna scénografie. *Československý loutkář* 34, 1984, č. 4, s. 75–77.

659 BROŽEK, Karel. *Alois Tománek, scénograf*. Chrudim, Muzeum loutkářských kultur, 2013. CHALUPOVÁ, Simona, HORNÍKOVÁ, Denisa (ed.). *František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život*. Chrudim, Muzeum loutkářských kultur, 2013.

660 FRYDLOVÁ, Veronika. *Akční scénografie v Československu*. Diplomová práce. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění, 2012. Dostupné z: https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/122628/.

661 MAREŠOVÁ, Sylva. PQ, předmět či prostor současné scénografie. *Československý loutkář* 37, 1987, č. 12, s. 270.



100 Loutky Lamponi Petra Nikla, 80. léta. Archiv Pavla Jiráska.

v hradeckém divadle Drak[662] s dramatismem, projevujícím se v důsledném využití každého z prvků na loutkovém či činoherním jevišti, bylo pokládáno za vrchol tohoto směru české scénografie.[663]

Tyto komplexní a syntetické scénografické tendence, jejichž domovinou byla během osmdesátých let především institucionálně profesionální loutková divadla, rozvíjela i přicházející generace mladých výtvarníků (Irena Marečková, Jaroslav Milfajt, Zdeněk Hajduch, Jan Konečný, Jakub Krejčí, Ivan Nesveda, Karel Vostárek a další). Koncem osmdesátých let tak byly otevřeny loutkám všechny technologické možnosti od tradičních marionet přes maňásky, javajky až po totemické loutky a manekýny, které se stávaly v souvislosti s už běžnou přítomností herce na jevišti dokonce loutkovou technologií nejproduktivnější.[664]

Na konci osmdesátých let dochází ke změnám:

„Těžiště experimentu s loutkami se plynule přesouvá do oblasti ‚nezávislých či alternativních' divadelních skupin, které více či méně spojují svou produkci s loutkou (Mehedaha, Divadlo bratří Formanů, Studio dell'arte, Buchty a loutky, Continuo a další). […] Mnozí z nejmladší generace svou tvorbu rozšiřují do dimenzí osobité volné tvorby (Tomáš Žižka v multimediální scénografii, Eva Eliášová v téměř metafyzických a surrealistických objektech, Miroslav Trejtnar v mobilních objektech a sochách či Marie Jirásková v konceptuálních instalacích a performancích).

Poslední skupinou jsou výtvarníci mnoha různých oblastí umění, pro které se loutka stala nosným médiem. Je to například Milan Knížák, sochaři Čestmír Suška, Kurt Gebauer nebo Michal Gabriel – jejichž díla svou stylizací případně polychromií loutku připomínají. Loutky fascinují také příslušníky výtvarné skupiny Tvrdohlaví – Petra Nikla a Františka Skálu. Zatímco Niklův výtvarný svět je plný podivných hračkovitých a loutkovitých bytostí, ožívajících v mýtické krajině snu a dětství, Skála vytváří z nejrůznějších materiálů pitoreskní svět postsurrealistických loutkovitých a samorostovitých novotvarů."[665]

Tyto ještě ve své době skryté impulsy byly myšlenkovou předzvěstí rozsáhlých změn, které budou loutkářskou kulturu formovat během devadesátých let. Svou podstatou stály v opozici proti poetice mainstreamu profesionální sítě divadel, ale i televiznímu vysílání s loutkou.

662 ČESAL, Miroslav. Být na špici není vůbec lehké… *Československý loutkář* 33, 1983, č. 4, s. 74–77.

663 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 86.

664 BLECHA, Jaroslav, JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*. Praha, KANT, 2008, s. 265–266.

665 Tamtéž, s. 266.

Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v osmdesátých letech a její vliv na televizní loutkářskou scénografii

„Loutkový film má sice něco společného s filmem kresleným, ale zrovna tak má něco společného s filmem hraným a loutkovým divadlem. Každá tato skupina má odlišné přípravné práce. S kresleným filmem má loutkový film společné to, že je snímán po okénku a animátor vytváří jednotlivé fáze pohybu. Hranému filmu se podobá v tom, že je snímán prostorově, hraje se v dekoracích, sice zmenšených a se skutečnými rekvizitami, ať už jsou udělané naturalisticky nebo stylizovaně. A s loutkovým divadlem má společné to, že jsou to loutky. Mimochodem, mnohdy se právě loutkovost u loutkového filmu ztrácí.“

JABLONSKÁ, Vlasta. Profese se musí ctít. Rozhovor s režisérem Lubomírem Benešem. In: ULVER, František. *Animace a doba.* Praha, Film a doba. Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, s. 251.

Když v roce 1981 po dubnovém otevření muzejní expozice českého animovaného filmu na zámku Kratochvíle psal Jan Poš o smyslu a nutnosti této výstavy v časopise *Film a doba*, představoval tehdejší československý animovaný film jako kulturní odvětví sice nejmladší, ale zato ve světě nejúspěšnější. Poš doslova uvedl:

„*Pojem ‚české školy‘ animovaného filmu se brzy stal synonymem tvorby myšlenkově angažované, formálně vytříbené a náročné, plné jadrného humoru, lidskosti a výrazné osobitosti. Toto mladé umění vybudované na týmové spolupráci a současné technice, v sobě sublimuje to nejcennější dědictví našeho národního charakteru.*“[666]

Dobové chápání pozice českého loutkového filmu komentoval také scenárista a vedoucí dramaturg animované tvorby KFP Jiří Kubíček:

„Úspěchy loutkových filmů posledních let dokazují, že vůbec nevadí, když loutka nestačí hektickému chvatu moderní doby, jestliže je schopna vyjádřit poezii a monumentalitu lidové pohádky. […] Loutka je sice pomalejší, dokonce se zdá těžkopádnější než kreslená, *plošková nebo poloplastická figura. Ale líp vyjádří poezii a svou objemností a konkrétností je schopna vyslovit i onu monumentalitu.*“[667]

Přesto je dnes nutné připomenout, že produkce tehdejšího loutkového filmu byla mnohovrstevná, a dokonce lze říci, že vývoj výtvarné oblasti loutkové animace se během osmdesátých let postupně rozdvojil do dvou protilehlých poloh. Na straně jedné šlo o projekty určené pro distribuci v kinech, kde lze zaznamenat především tendence k prohloubení uměleckosti celého vyjádření, na straně druhé pak projekty, které byly zakázkovými seriály pro televizi či jiného komerčního partnera, a byly tedy určeny požadavkem jednoduchosti ve výrazu a dramaturgickou srozumitelností. Přičemž právě těchto typů filmů vznikalo stopážově až trojnásobně více než filmů distribučních.

K největším úspěchům studií Krátkého filmu osmdesátých let, tedy oné nejumělečtější oblasti, patří tvorba Jana Švankmajera a Jiřího Barty. Zatímco Jan Švankmajer v osmdesátých letech postupně opustil médium loutky ve prospěch předmětné či hmotové animace, Jiří Barta modernistickou loutku pro diváka znovu objevil v nečekaných expresivních konsekvencích.

666 POŠ, Jan. *Kratochvíle.* K příležitosti otevření stálé expozice československého animovaného filmu. *Film a doba*, 7/1981, s. 411.

667 HUMPLÍKOVÁ, Miroslava. Tradice a hledání loutkového filmu. Rozhovor se scenáristou a vedoucím dramaturgem animované tvorby KFP Jiřím Kubíčkem. *Film a doba*, 6/1983, s. 304.

101 Krysař Jiřího Barty, 1987. Archiv Pavla Jiráska.

102 Scéna z Lakomé Barky Petra Poše, 1987. Archiv Pavla Jiráska.





Jan Švankmajer po gejzírech oslnivě animačních metafor v asambláží, kolážích a objektech v kratších filmech *Možnosti dialogu* (1982), *Do sklepa* (1983) a *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983) vytvořil v roce 1987 pro švýcarský Condor film v Curychu celovečerní film *Něco z Alenky*. Uplatnil zde mimořádně široký arzenál výrazových technologií a materiálů, přičemž jeho animační projev už podle recenzentů neměl funkci pouze estetickou, dramatickou či etickou, ale lze říci také gnozeologickou, tedy zkoumající možnosti a hranice lidského poznávání.

Jiří Barta, který přišel do Krátkého filmu v polovině sedmdesátých let, se v roce 1982 po zkušenostech s ploškovým a kresleným filmem naplno obrátil k předmětu a loutce. Film *Zaniklý svět rukavic* (1982) je sugestivním obrazovým sledem obrazů, kde rukavice sehrají v patnácti minutách sedm parafrází filmových žánrů od vzrušujícího kvapíku honičkových grotesek až po současnou hororovou sci-fi.[668] V roce 1987 Jiří Barta uvedl v koprodukčním celovečerním snímku *Krysař* moderní zpracování středověké německé legendy o krysaři, který ztrestá hříšné a zpupné město Hameln. *Krysař* je jedním z nejnáročnějších filmů, které byly ve světě animovaného filmu do té doby natočeny.[669] Výtvarně v něm Barta přišel s expresivně až kubofuturisticky stylizovanými dřevěným loutkami, silně dramaticky působícími a podtrhujícími scény krutého obrazu života, z něhož vymizel cit a láska. Miroslava Humplíková na dojem působivosti těchto loutek vzpomíná takto:

„*Sedmatřicetiletý Jiří Barta postavil na stůl něco úžasného: gotickou a kubistickou, hranatou a štíhlou, něco přes půl metru vysokou figuru v úzkých kožených střevících, v kožené peleríně a s hlavou v kožené kapuci. Z té kápě prosvítal úzký ostrý obličej, zapadlé oči, cizota a hrozba, smutek a moudrost, bolest, Osud i Smrt. Ta skulptura měla takové silové pole, že vás zvedla ze židle: Byla to loutka Krysaře.*“[670]

Dekorace města evokující bludiště Babylonu výtvarně připomínaly stylizaci deformovaných kulis budov z němého „kammerspiel“ filmu z roku 1920 *Kabinet doktora Caligariho*. V témže roce Jiří Barta připravil pilotní sedmiminutový klip jako ukázku dalšího připravovaného mimořádného celovečerního projektu inspirovaného starou židovskou Prahou

668 ŠKAPOVÁ, Zdena. Znepokojivé vize Jiřího Barty. *Film a doba*, 6/1989, s. 330–333.

669 MERHAUT, Václav. Krysař, začátek nové cesty loutkového filmu. *Československý loutkář* 36, 1986, č. 8, s. 180–181.

670 HUMPLÍKOVÁ, Miroslava. Kronika Krysaře. *Film a doba*, 2/1986, s. 115.

– snímek *Golem*. V něm se měl křížit vliv města na duši modelovaný podle románu Gustava Meyrinka s estetikou expresionismu v prostupování těl a budov. Animačně to bylo osobitě vyjádřeno konstrukcí neustále neklidné hmoty, rodící se a ztrácející se v proteovských obrazech. Nerealizování výjimečného projektu z důvodu financování bylo ve své době považováno za jednu z největších ztrát české kinematografie.

Na opačném pólu animované loutkářské tvorby pak v osmdesátých letech stáli ti, kteří se loutce věnovali soustavně a zachovávali tradiční kánon animační loutky.[671] Mainstreamovou animovanou loutkovou tvorbu při dodržení výtvarné i animační kvality produkovala celá řada tvůrců. Typickým autorem této větve posttrnkovské loutkové animace byl například Jan Tippman, který dlouhodobě spolupracoval s režisérem Lubomírem Benešem (*Muzikant a smrt*, 1984, *Rohy*, 1987). Dlouhodobě byl ovlivňován také televizním prostředím, především skrze večerníčkový seriál *Jája a Pája* (1985–1987), kde přišel ve dvou řadách s uměřenými a líbivými loutkami dvou kluků Jáji a Páji, dědy Lebedy a závistivého souseda Krkovičky. Oběma tvůrcům se podařilo vytvořit postavičky s vyhraněným charakterem, ať už to je malý a trochu nešikovný Jája nebo rozvážný děda Lebeda, bývalý námořník. Ovšem nejvyhraněnější je lakomec Krkovička, na kterého trojice svým vtipem a umem vždycky vyzraje. Také vypravěči František Filipovský, Petr Haničinec a Václav Postránecký významným dílem přispěli ke zdaru seriálu.

Jak střídmě stylizovaná tvorba Jana Tippmana, tak i realisticky s humornou nadsázkou stylizovaná tvorba Lubomíra Beneše s *Králem a skřítkem* (1980), pohádkou *V čertích službách* (1989) i s *Kuťáky* Patem a Matem byly na obrazovce velmi úspěšné a vytvářely dobový kánon v pojetí výtvarné animace určené pro masové publikum až do devadesátých let.[672]

Mezi těmito krajními polohami podoby animační loutky rozvíjela svou tvorbu celá řada dalších autorů. V roce 1980 natočila mezi loutkáři tehdy velmi oblíbenou starofrancouzskou milostnou baladu *Aucassin a Nicoletta* Nina Čampulková, která využila sochařsky stylizovaných reliéfních loutek, poeticky polychromovaných.[673] Filmový historik Jan Poš její styl nazval jako „*cestu ryzí imaginace. […] Její loutky a kresby jsou spíše vizuálními asociacemi než konkrétním sdělením akcí. […] Můžeme je nazvat spíše výtvarnou filmovou poezií, jemnou a kultivovanou než animovanými filmy.*“[674]

V osmdesátých letech zahájil svou loutkovou animací *Lakomá Barka* (1987) sérii filmů na téma Werichových příběhů Petr Poš.[675] Werichovou tvorbou byl Poš zaujatý už během studií na VŠUP a vrátil se k ní ještě jednou na konci devadesátých let, kdy začal výtvarně spolupracovat na trilogii celovečerních pohádek inspirovaných Werichovou knihou *Fimfárum*. Už v osmdesátých letech přišel v *Lakomé Barce* s výrazně stylizovanou loutkou s proporčně zvětšenou hlavou, která však nebyla pouhou karikaturou vyjádřenou zkratkou, ale spíše ironizujícím portrétem lidských vlastností.

671 Více viz ZVONÍČEK, Petr. Bilance naší animace. *Film a doba*, 1/1987, s. 53–55.

672 MULLEROVÁ, Alena. Lubomír Beneš nemaloval čerta na zeď… *Film a doba*, 4/1988, s. 235–239.

673 HOŠTOVÁ, Jana. Páv je stará primabalerína. Filmy výtvarnice Niny Čampulkové. *Film a doba*, 10/1982, s. 597–599.

674 POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha, Odeon, 1990, s. 156.

675 MERHAUT, Václav. Báječná Barka. *Československý loutkář* 38, 1988, č. 6, s. 132–133.

103 Tři zlaté vlasy děda Vševěda podle návrhů Josefa Lamky, ČST 1986. Archiv ČT.



„Loutky Lakomé Barky jako by vystoupily ze světa volné grafiky Petra Poše. Totéž platí o scéně a rekvizitách. Ačkoliv celá výprava Lakomé Barky i kostýmování loutek jsou obdivuhodně propracované, síla výtvarného projevu se tu soustředila do výrazu hlav s jasně odstíněnými charaktery. Zvláštní roli, stejně jako v Pošově volné grafice, tu mají oči. Tradiční loutka byla buď drasticky expresivní, nebo později populárně dekorativní. Petr Poš, stejně jako před ním Jiří Trnka, Miroslav Štěpánek nebo Jiří Barta, ukázal, že loutka může promlouvat i bez hercova hlasu.“[676]

Během osmdesátých let do výtvarného navrhování loutek a scén pro loutkovou animaci zasáhla řada tvůrců z jiných uměleckých oblastí, například už v roce 1981 pro celovečerní film *Dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku* Stanislava Látala vytvořil poměrně tradiční návrhy loutek grafik a ilustrátor Adolf Born, v roce 1984 pro *Paní Bídu* Vlasty Pospíšilové připravila podobně tradicionalistické návrhy loutkářka Šárka Váchová[677] a pro Ševce a čerta (1989) Milana Šebesty navrhl loutky i scény Miloš Nesvadba. Ovšem vznikaly i koprodukční projekty, jako třeba Šípková Růženka aneb Spící krasavice (1989) ve spolupráci s Japonskem. Režisér a zároveň výtvarník Kihačiró Kawamoto, který pobýval v Trnkově ateliéru v letech 1963 a 1964 přišel s klasickou animací čerpající spíše z tradičních japonských divadelních forem nežli z tradice japonské animace. Kawamoto zde zkřížil vliv Trnkovy školy s jemností japonského umění a psychoanalytickým výkladem, přičemž tematizoval tělesnost loutek, které i díky detailnímu propracování působily velice živě.

Publikum se mohlo setkávat s tehdejší československou animovanou tvorbou nejen v kině, kde stále úspěšně fungovalo pravidlo předfilmu, ale také stále častěji ve vysílání televize. V letech 1980–1985 bylo odvysíláno přes padesát padesátiminutových speciálů věnovaných jak české, tak i zahraniční umělecké animaci pod názvem *Zasloužilý umělec Eduard Hofman uvádí*. V letech 1983–1985 představoval profily tvůrců animačních projektů ve dvanácti dílech padesátiminutových pásem také Břetislav Pojar v pořadech *Zasloužilý umělec Břetislav Pojar uvádí*. Na něj v letech 1986–1987 navázal blok *Animace nové generace* ve stejné stopáži. Šlo o dvaatřicet dílů portrétů věnovaných novým generacím kreslené i loutkové animace a konečně na konci osmdesátých let 1988–1990 bylo odvysíláno přes třicet dílů *Animovaných letopisů*, věnovaných historii převážně české animační tvorby.

676 ZVONÍČEK, Petr. O rafinované Lakomé Barce. *Film a doba*, 11/1987, s. 655.

677 MAREŠOVÁ, Sylva. Šárka Váchová. *Československý loutkář* 38, 1988, č. 10, s. 235.

Loutková animace v ČST

„Nejhezčí a nejzajímavější práce byla ovšem při natáčení loutkových filmů, kde se kameraman mohl do sytnosti vyřádit, a mohl si světlem vytvářet různé atmosféry. Prostor pro loutkové scény byl tak velký, že se zde začalo pracovat s difuzními šifóny, které umožnily natáčet scény s valící se mlhou, nekonečný horizont pouště se sálajícím sluncem, simulovat moře s obrovskými vlnami a bouře s blesky. Z diaprojektoru, který byl umístěn na balkoně se promítaly mraky putující po horizontě. Vzpomínám na nálety jednotlivých sršňů na živou holčičku Alenku (malou Lucii Vondráčkovou) v pořadu ‚Království květin' (výtvarník a režisér Josef Lamka), tehdy se postavilo několik silonových lanovek přes celé studio, aby efekt náletu byl dokonalý. ‚Tři vlasy děda Vševěda' jsme točili ve dvou scénách zády proti sobě, abychom si navzájem nevadili při svícení a náročný pořad mohl vznikat rychleji. Výtvarníkem a režisérem byl opět Josef Lamka a za kamerou byl Jiří Větroň a František Mikeš."

VĚTROŇ, Jiří. *ČS televize*. Dostupné z: https://firemnividea.eu/o-nas/cs-televize/.

V době největšího rozmachu televizní animované tvorby existovala v ČST tři pražská studia. V roce 1969 divadlo Máj na Korunní ulici v Praze převzala Československá televize Praha pro účely výroby reklamních pořadů, a to až do roku 1975, kdy byla výroba reklam zrušena. Ale již v polovině roku 1976 přešlo studio Máj pod Hlavní redakci vysílání pro děti a mládež, byla sem přestěhována technika z Jindřišské ulice, kde pracovalo malé animační studio už od roku 1964, a začaly se zde vyrábět pohádky pro děti.[678]

Také kameraman a režisér František Mikeš získal pro ČST další prostory. Ve sklepních místnostech v Ženských domovech zřídil studio se dvěma trikovými stoly a jednou loutkovou scénou. Výtvarník a režisér Václav Polák si opatřil prostory v bývalém obchodě s hračkami a vybudoval zde s kameramanem Miroslavem Žbánkem studio s názvem „U krále železnic".

Tato studia produkovala během osmdesátých let poměrně značný počet animovaných či ploškových pohádkových seriálů, ale také zdařilé loutkové filmy, i když převážně mainstreamově výtvarně řešené.[679]

K výjimečným dlouhodobým projektům těchto studií patřil volný seriál osmi až dvaceti-minutových klasických českých pohádek – *Perly*, který v letech 1978–1988 autorsky realizoval František Mikeš.[680] Pro své na televizní poměry značně umně animované příběhy si vybíral nejrůznější výtvarníky z televizního prostředí. Klasickou loutku tak rozehrál v tradiční poloze ve filmu *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* (1986) například Josef Lamka nebo ve výpravné pohádce *Honzův turnaj* (1983) se pokusil o typologickou nadsázku podpořenou zjednodušující barevnou a grafickou stylizací prostředí v Československé televizi velmi úspěšný filmový architekt a výtvarník Ivo Houf. V dalších dílech seriálu *Perly* s Františkem Mikešem spolupracoval Jiří Bláha. V pohádkách *Drak trojhlavý* (1981), *Perníková chaloupka* (1984), *Kouzelná mošna* (1985), *O statečném krejčíkovi* (1988) se vydal cestou výrazné typologie loutky ve tváři zasazené do konkrétní atmosféry té či oné pohádky.

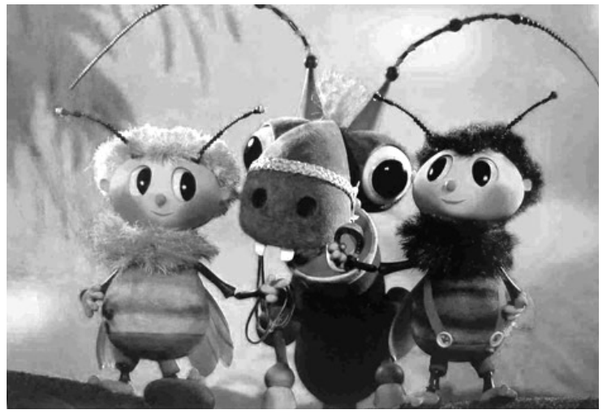
Pro *Večerníček* František Mikeš vytvořil podle scénáře Bohumíry Peychlové také zdařilý poetický kombinovaný seriál *Sedm Havránků* (1982), na kterém se výtvarně podílela

678 ŠTOLL, Martin. *Zrození televizního národa.* Praha, Nakladatelství Havran, 2011.

679 Více viz KŠAJTOVÁ, Marie. Animované filmy vyrobené Československou televizí. In: *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás.* Praha, Albatros, 2005, s. 23–26.

680 Názvy jednotlivých epizod: *Hadí dar, Honzův turnaj, Vodní růže, Skleněný vrch, Princ labuť, Čertův švagr, Líná Manka, Červená Karkulka, Perníková chaloupka, Drak tříhlavý, Čarovný pavouk, Tři zlaté vlasy děda Vševěda, Kouzelná mošna, O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku, O statečném krejčíkovi.*

104 Příběhy včelích medvídků podle návrhů Ivo Houfa, ČST 1984. Archiv ČT.



Jaromíra Burdová společně se Simonou Dušátkovou, která byla autorkou kreslených částí. Jaromíra Burdová v roce 1987 realizovala svůj poslední loutkově filmový projekt, třináctiminutový snímek *Jak Vodička dostal zpět svou trubku* s poeticky animovaným vodním světem.

Mezi poslední realizované loutkové pohádky ve studiu Máj patřily *O Budulínkovi* Miroslava Kučery a Jiřího Bláhy či *Statečný krejčík aneb sedm jednou ranou* v režii Františka Mikeše. Jako poslední pohádka do seriálu *Perly* měla být natáčena pohádka *O Smolíčkovi*. Po roce 1989 se však nové vedení Československé televize rozhodlo, že animovaná tvorba není již v jejím zájmu a snížená výroba se přesune do vznikajících soukromých studií. Divadélko Máj definitivně ČST opustila v roce 1991.

Pohádkovou sérii *Sluneční panenka a dešťový panáček* (1988)[681] napsala scenáristicky pro Československou televizi zkušená autorka Čtyřlístku Věra Provazníková a Tomáš Pěkný. Režisér František Mikeš si zvolil prostinké výtvarné zpracování od tehdy mimořádně populární ilustrátorky dětských knih Gabriely Dubské. Šlo o líbivé maňásky postaviček z rodu snad jejích nejznámějších ilustrací pro knihu *O Makové panence a motýlu Emanuelovi* od Václava Čtvrtka.[682] Knižní grafička a ilustrátorka vytvořila jemné loutky s naddimenzovanými hlavami a typickýma zvětšenýma očima, které zasadila do přehledné ilustračně traktované scény na modrém horizontu.

Loutkovou animací se vedle převažující kreslené animace zabýval také režisér Václav Polák. V roce 1987 podle scénáře Anny Juráskové na motivy knihy Rudolfa Těsnohlídka vytvořil sedmidílný seriál *Liška Bystrouška* (15 minut). Výtvarnice Kateřina Nováková zvolila výrazně modelované animační loutky s hladkým povrchem, stylizované v pohádkovém stylu, reflektujícím soudobou dětskou ilustraci.

Výtvarně bylo pro všechny výtvarníky spolupracující s ČST typické až svazující soustředění na tradiční výtvarnou interpretaci pohádkových příběhů, svou podstatou zakořeněnou v tradici šedesátých let a vyhýbající se jakémukoliv osobnímu vidění, zejména zkratce a nadsázce.

Dramaturgickou nabídku ve vysílání Československé televize v osmdesátých letech podstatně rozšiřovaly také nakupované, koprodukční, distribuční, a zvláště slovenské seriály loutkové animace, které povšechně přinášely úzus jednoduchého výtvarného řešení a mnohdy dokonce i razantní odklon od tradice české loutkářské animace. Takovými byly například *Krakonošovy pohádky* v koprodukci Krátkého filmu a východoněmeckých animačních studií

681 Díly: *Sluneční panenka a kroupová holka, Sluneční panenka a Medard, Sluneční panenka a vítr Blažej, Sluneční panenka a blesk, který tančil, O šatech z mlhy, Sluneční panenka a kulový blesk Vincek, Sluneční panenka a tři falešné panenky, Sluneční panenka na pouti, Sluneční panenka a Měsíčník.*

682 ČTVRTEK, Václav, DUBSKÁ, Gabriela. *O Makové panence a motýlu Emanuelovi.* Praha, Panorama, 1974.

105 Záznam klasické dlouhodobě uváděné inscenace Dějiny kontra Spejbl v ČST 1984. Archiv ČT.



DEFA,[683] ve kterých přišel výtvarník Jan Beneš s prostě a optimisticky stylizovanými loutkami nebo seriál večerníčků *Pa a Pi* (1986), který vznikl pro bratislavské televizní studio v ostravském studiu Prométheus ve spolupráci s německou společností GOLD-FILM Gmbh Pforzheim. Šlo o příhody mimozemských zvířátek Pa a Pi, které hravou formou přibližovaly nejmenším divákům tajemství okolního světa, kombinující futuristický kosmický design Miroslava Duši s dokumentárními sekvencemi z přírody.

Pořady s animovanou loutkou z produkce slovenských studií Československé televize byly všeobecně výtvarně na vyšší úrovni nežli koprodukční díla, diktovaná různorodými požadavky a vkusem zahraničních koproducentů, přece však s podstatně modernějším a tradicí nezatíženým výtvarným pojetím.[684] K těm pozoruhodnějším patřily snímky o panu *Gongovi* výtvarníka Ivana Popoviče a animátora Vladimíra Pikalíka s jednoduše až funkčně či technicky stylizovanými loutkami i předměty.[685] Od těchto průkopníků loutkového animovaného filmu na Slovensku pak následovaly série se známou postavičkou Jožinka z časopisu *Roháč*, výtvarníka Jozefa Scheka,[686] veselý seriál o dvou vysloužilých klaunech a jejich věrném kamarádovi psíku Pufinovi *Dvaja a pes* (1985) opět s čistým výtvarným řešením a stylizací loutek v duchu soustružené meziválečné moderny a seriál *Utieračik* (1989) s barevně rozjásanými a plošně stylizovanými loutkami Jarmily Kaletové.[687]

Pro bratislavské studio Československé televize však tvořili pravidelně i ve studiích Krátkého filmu ve Zlíně nejen Hermína Týrlová, ale také Ludvík Kadleček, který byl jedním z profilujících tvůrců tehdejšího gottwaldovského studia animovaného filmu. Natočil kolem stovky krátkých filmů. Jako výtvarník výrazně ovlivnil profil celé skupiny. Tvořil nejen pro sebe a Hermínu Týrlovou (pro niž navrhl výtvarnou podobu k více než třiceti filmům), ale i pro ostatní režiséry skupiny. Kadleček se soustředil především na tvorbu pro děti, pro kterou volil různé materiály a techniky, jež vhodně sloužily myšlence a zaměření filmu, zejména skládanku nebo formelu. Vedle skládanky a formely Kadleček často užíval také poloplastickou loutku, kterou navrhl i pro barevného *Ferdu Mravence* Hermíny Týrlové. Úspěšněji ji použil v seriálu s hrdiny z broučí říše *Lienka Anulienka* (1982) pro bratislavské studio ČST a moduritové poloplastické loutky oživil i v seriálu *Zázračná chobotnica Krejzy* (1986) o dobrosrdečné chobotnici.

Zlínský i bratislavský vývoj loutkové animace se pohyboval jinými cestami nežli klasická pražská škola. Byl řekněme méně poetický směrem k čistšímu designovému či funkčnímu řešení loutek i scény. Tím, že se během osmdesátých let objevoval na televizní obrazovce stále častěji, rozšiřoval povšechně možnosti dobového vývoje loutkového tvarosloví.

683 Díly: *Krakonoš a švec* (1975), *Krakonoš a sklínkař Matěj* (1977), *Krakonoš a správce Markvart* (1977), *Krakonoš a tovaryš* (1977), *Krakonoš a fousatá Dontovka* (1977), *Krakonoš a kukačky* (1978), *Krakonoš a zkrocení zlé ženy* (1979), *Krakonoš a strašidlo* (1980), *Krakonoš a poslíček* (1981), *Krakonoš a pytlák* (1981), *Krakonoš a mistr Jehlička* (1982), *Krakonoš a ovčák* (1982), *Krakonoš a škola* (1983).

684 PIKALÍK, Vladimír. *Animovaný film v praxi amatéra.* Bratislava, 1980. *Z histórie amatérskeho filmu na Slovensku: zo spomienok autora.* Bratislava, Národné osvetové centrum, 1992.

685 Díly: *Gongo a televízory* (1980), *Gongo a budíky* (1980), *Gongo a práčka* (1981).

686 Díly: *Jožinkova rybačka* (1981), *Ako Jožinko menil, až vymenil* (1981), *Ako sa Jožinko prestal báť* (1982), *Jožinko v ZOO* (1986).

687 Více viz MRLIAN, R. a kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1.* Bratislava, Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV, 1989. MRLIAN, R. a kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2.* Bratislava, Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV, 1990. REGRUTOVÁ, Lenka. Televízna tvorba pre deti včera a dnes: poznámky o vývoji a charaktere detskej tvorby v Slovenskej televízii. In: *Jazyk a kultúra* 2, 2011, č. 6. Dostupné z: http://www.ff.unipo.sk/jak/6_2011/regrutova.pdf.

Večerníček

„Emánek byl první v řadě těch – dnes už se dá říci – slavných postaviček, figurek, jako byli Čertík Bertík, Vepřík a Kůzle, veverka Zrzka, Kouzelná klubíčka, panenka Kačenka, Vodník Česílko, Rumcajs s Mankou a Cipískem, Křemílek a Vochomůrka, Maxipes Fík. Na mnohé jsem zapomněla, ale mám na mysli ty, kdo znamenají první doteky dětí s uměním a kdo se už bezpečně řadí do našeho kulturního fondu a zabydlují se tam vedle klasického Spejbla s Hurvínkem, Ferdy Mravence, Broučků…“ (Štěpánka Haničincová)

HAJNÁ, Dita. Vysílání pro nejmenší. In: *Tisíc tváří televize, Čtení o televizi.* Praha, Panorama, 1983, s. 188.

Večerníček, přibližně desetiminutový večerní televizní pořad s pohádkovým nebo jiným příběhem určeným pro děti, vysílaný každý večer v předpokládaný čas jejich uléhání do postele, se stal během osmdesátých let doslova fenoménem.[688] Podle vzpomínek dramaturga pražské redakce pro děti a mládež ČST Jiřího Dufka byl *Večerníček* formován už od počátku tím, že:

„*Vstoupil na půdu už obdělanou. Děti i dospělí si již zvykli na pravidelnou podvečerní pohádku natolik, že Večerníček přijímali spíše jako televizní modifikaci rozhlasového pořadu než jako nový typ televizního programu.*“[689] Tak na straně jedné mohl *Večerníček* v prostředí ČST navázat na bohaté zkušenosti s tvorbou dětských filmových a televizních děl, ale na straně druhé byl limitován tehdejšími omezenými výrobními a vysílacími možnostmi (nejprve jen neděle, pak čtvrtek). Například roku 1965 bylo odvysíláno jen 49 pořadů, přičemž šlo z velké většiny o jednotlivé pohádky. V roce 1967 s přidaným třetím vysílacím dnem (úterý) byl už odvysílán celkový počet 234 *Večerníčků*, který zahrnoval také některé výrobně náročné seriály, včetně sedmi dílů *Broučků* Libuše Koutné. Zároveň na obrazovku však vstoupil i typ levného televizního pořadu, založeného na osvědčených pestrých možnostech komunikace mezi dětským divákem a loutkou na straně druhé – *Pohádky tety Boženky* s Robotkem Emílkem.

V roce 1971 došlo v celkové dramaturgii pořadu k rozsáhlým změnám:

„Od […] systému jednotlivých žánrově vyhraněných dnů se od prázdnin přechází k systému seriálových bloků. Příčin této zásadní změny je pochopitelně více. Nejčastěji bývají uváděny důvody ekonomické […], dále důvody ideově-politické a psychologické […]. Počet odvysílaných Večerníčků stoupá na 231.“[690]

V roce 1972 se ještě vysílání *Večerníčku* rozšiřuje, přičemž pořad začíná být vysílán i na 2. programu, aby byl v roce 1973 konečně přesunut na 1. program, a tedy vysílán jako denní program, přičemž bylo odvysíláno celkem 365 *Večerníčků.* Na prahu osmdesátých let byl pořad na vrcholu sinusoidy svého úspěchu a Jiří Dufek byl nucen konstatovat, že *Večerníček „je sice určen pro děti 7–8 let, avšak jeho obliba je vysoká i u starších dětí a dospělých diváků. A tak začíná být Večerníček i oficiálně chápán nejen jako pořad, jehož hlavní úlohou je vyprávět dětem pohádky před spaním, ale zároveň také jako pořad rodinný, v jehož pohádkovém světě se na chvíli setkají všichni členové rodiny bez rozdílu věku. A takových setkání není v dnešním uspěchaném světě nikdy dost.“*[691]

688 VYPLETALOVÁ, Helena. *Večerníček jako televizní a literární fenomén.* Olomouc, Univerzita Palackého, 2012.

689 DUFEK, Jiří. Večerníček v Čs. televizi. In: FERBAR, Zdeněk. *Některé problémy televizní dramaturgie.* Praha, AMU, SNP, 1980, s. 41.

690 Tamtéž, s. 44–45.

691 Tamtéž, s. 51.

Osmdesátá léta byla v tomto smyslu pokračujícím časem prosperity seriálů pro potřebu *Večerníčku* a mnohé pohádkové příběhy měly své značné ohlasy nejen v zemích východního bloku a v politicky spřátelených rozvojových státech, ale byly výrazně úspěšné i v západní Evropě, kde byly – společně se švédskými – považovány za vkusnější protiváhu produkce společnosti Disney, a navíc uspěly i v Japonsku a v Číně.[692]

Přesto pohádky s vedenou loutkou už nevznikaly v takovém počtu jako dříve. Za loutkové s využitím divadelně vedené loutky můžeme považovat pouhé dvě série: *Podivná přání telátka Kopejtka*, poprvé uvedená v roce 1982, a *Příběhy včelích medvídků* z roku 1984. Přičemž *Podivná přání telátka Kopejtka* byla sérií navazující na sedmidílný kombinovaný seriál podle scénáře Josefa Barchánka *Příběhy telátka Kopejtka*[693] z roku 1974 v režii Svatavy Simonové a s kamerou Bohumila Turka.[694] Ovšem tentokrát už s novým výtvarným řešením divadelního scénografa Otakara Schindlera a v režii Petra Čecha.[695] Na rozdíl od původní série, kde bylo designově i technologicky exponováno prosté tvarosloví dřevěných fragmentů, šlo tentokrát o spodové vajangy s výrazně se prosazujícími textilními vzory v kostýmech a s velikostně i modelačně zdůrazněnými hlavami v ostré stylizaci. Celkově přísně stylizovaná a mělká scéna využívající vzorů lidových textilií a lidových výšivek neopouštěla lineární jednoduchost.

Příběhy včelích medvídků (1984) jsou loutkovým seriálem *Večerníčků* natočeným podle stejnojmenné knihy Jiřího Kahouna. Jeho hlavními postavami jsou poněkud neposlušní čmeláčci Čmelda a Brumda a další hrdinové převážně z hmyzí říše (čmeláčí maminka, luční koník, Pučmeloud, roháč atd.). Vypravěče provázejícího příběhem a řadu postav namluvil herec Josef Dvořák, další postavy např. Ať ka Janoušková a Pavel Zedníček. Autorem populárních písničkových textů je Zdeněk Svěrák a autorem hudby Petr Skoumal.

Pro úspěch tohoto seriálu byla však podstatná také vizuální podoba seriálu, kdy zkušená režisérka Libuše Koutná spolupracovala s výtvarníkem Ivo Houfem a kameramanem Svatoplukem Malým, kteří obdařili seriál vizuální promyšleností a kvalitou. Ivo Houf přišel s výraznými spodově i z vrchu vedenými marionetami, stylizovanými v čistých zjednodušených oblých formách s pohyblivými tykadly, velkýma černýma a pohyblivýma očima či dokonce s dekorativním využitím peří. Hluboké scény byly vyřešeny převážně na modrém horizontu se stylizovanými lučními květy, hmyzí chaloupkou a rekvizitami.

Ivo Houf v designovém pojetí tohoto seriálu, který se nakonec dočkal i druhé řady,[696] tedy celkem dvaceti dílů, dodefinoval snahy českých výtvarníků o televizní podobu vedené loutky, která započala na konci padesátých let tvorbou Jaroslava Krále, pokračovala přes návrhy Zdeňka Podhůrského až k tvorbě Ivo Houfa. Trojice výtvarníků Jaroslav Král, Zdeněk Podhůrský a konečně Ivo Houf, který zaujal po emigraci Zdeňka Podhůrského přední místo mezi filmovými architekty a výtvarníky, zabývajícími se soustavně médiem loutky, postupně dotvořila osobitou výtvarnou školu televizní české loutky a scénografie.

692 Více viz KŠAJTOVÁ, Marie. O dvojím vysílání večerníčků a také o jejich výrobě. In: *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 43–46.

693 *Telátko Kopejtko*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha, Úsek archivních a programových fondů ČST, 1979, s. 83.

694 Názvy jednotlivých epizod: *Jak bylo Kopejtko mlsné, Jak Kopejtko nechtělo obyčejně běhat, Jak Kopejtko dělalo zahrádku, Jak se Kopejtko chtělo fotografovat, Jak si Kopejtko chtělo pohrát, Jak se Kopejtko vychloubalo, Jak bylo Kopejtko celé počmárané.*

695 Názvy jednotlivých epizod: *Jak chtělo telátko Kopejtko modré z nebe, Jak chtělo telátko Kopejtko hranatý míč, Jak chtělo telátko Kopejtko bydlet samo, Jak chtělo telátko Kopejtko bílou trávu, Jak chtělo telátko Kopejtko železné botičky, Jak chtělo telátko Kopejtko zlaté brýle, Jak chtělo telátko Kopejtko být všude první.*

696 Názvy jednotlivých epizod: *Zlobivý, Medový, Mokrý, Kroupový, Strašidlový, Zatoulaný, Světluškový, Čtyřlístkový, Ubrečený, Bonbonový, Splašený, Rohatý, Zimní, Strašidelný klobouk, Rozsýpací hodiny, Splešťule blátivá, Jediný Pučmeloud na světě, Boty pro Kvapníka, Sluneční prasátko, Čarovná zahrada.*

Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka

„Spejbl s Hurvínkem i varietní loutky Divadla S + H byli poměrně častými hosty na televizní obrazovce. Natáčely se různé vizuální výstupy a dialogy, často byli S + H komentátory zábavných pořadů, stali se i hlavními hrdiny dvou třináctidílných seriálů. Snad ještě větší proslulosti jako televizní hvězdy dosáhli v zahraničí, kde byly už před lety natočeny nejen komponované pořady a průřezy inscenacemi, ale i celé hry. Možnost natočit celé představení si Československá televize uvědomila až v roce 1984. A tak v červnu toho roku byl v divadle pořízen záznam zkrácené, pro televizi upravené verze Kneiflovy hry Dějiny kontra Spejbl, který především detailním snímáním originálních loutek a jejích interpretů umožnil televizním divákům poznat tvorbu divadla z trochu jiného úhlu.“

GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha, Merkur, 1988, s. 323.

Po televizně úspěšných sedmdesátých letech, kdy velmi zdařilou reprezentací Divadla S + H na obrazovce byly dvě série večerníčkových příběhů *Na návštěvě u Spejbla a Hurvínka* (1972) a *Znovu u Spejbla a Hurvínka* (1974) v pečlivé režii Libuše Koutné, byla osmdesátá léta dobou, kdy sice vznikl poměrně početný soubor snímků pro ČST, ale většina z nich byla poznamenána komerčním tlakem, a tedy nepřinášela nic inovativního. Divadelní sezóna 1980/1981 se nesla v duchu oslav padesátileté profesionální existence souboru, a tak se loutkoví protagonisté objevili ve dvou pořadech revuálního zaměření: *Z Prahy až do Monte Carla* (1980), kde byli Spejbl a Hurvínek využiti jen jako svérázní průvodci, a podobně tomu bylo i v jubilejním pořadu k padesátému výročí založení souboru – *Hurvínkově kouzelné obrazárně* (1980) podle námětu Miloše Kirchnera, scénáře Pavla Gryma, ve výtvarné koncepci Jana Karpíška a Zdeňka Jůreny a v režii Eduarda Sedláře. První pořad vznikl pro televizní festival v Monte Carlu podle scénáře Miloše Kirschnera, Jana Bonaventury a Ivana Štědrého a v revui pro festivalové delegáty se uplatnili ve francouzštině konverzující Spejbl a Hurvínek s Máničkou společně s několika čísly z aktuálního repertoáru divadla, například muzicírující cimbálovou kapelou s tanečníky. *Hurvínkova kouzelná obrazárna* populární formou a metodou ožívajících obrazů diváky seznamovala s historií divadla.[697] Oba tyto pořady reprezentovaly vizuální styl tohoto divadla, který se projevoval neměně v užití klasických skupovských marionet, přičemž výraz tváří loutek i jejich typ či charakter byl postupně měněn a přizpůsobován dobovému vkusu.

V průběhu času došlo totiž k úpravám obou figur v několika variantách, nejprve samotným Gustavem Noskem a Josefem Skupou, potom také Jiřím Trnkou ve třicátých letech a posléze Radko Hakenem a Zdeňkem Juřenou v šedesátých a sedmdesátých letech, takže jejich dnešní podoba je odlišná od prvních figur. Zatímco Spejbl se měnil téměř neznatelně, Hurvínek byl „zušlechtěn“ poměrně výrazně.[698] Mánička, kterou podle Skupova návrhu na konci dvacátých let vyřezal Gustav Nosek a na jejímž výtvarném dotvoření se podílel i nově příchozí výtvarník divadla Jiří Trnka, svoji vizáž proměňovala postupem času ještě radikálněji než Spejbl a Hurvínek.

„V padesátých letech ji nejprve do stylizace panenky upravil Radko Haken a do dnešní podoby malé směšné chytračky a pak v šedesátých letech Zdeněk Juřena. Z jemné zvědavé holčičky s buclatými tvářemi a doširoka vykulenýma očima se tak postupně stal prototyp obrýlené dětské intelektuálky.“[699]

697 GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha, Panorama, 1988, s. 302.

698 Více viz JIRÁSEK, Pavel. Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist. In: Czech Puppet Theatre in Global Contexts. *Theatralia* 18, 2015, č. 2, s. 168–230.

699 JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Praha, JAMU, Arbor vitae, 2011, s. 326.

Tyto „zmodernizované“ marionety byly zasazovány do současného světa jak na divadelním jevišti, kde scéna byla modelována zejména realisticky ztvárněnými rekvizitami mnohdy s groteskním a sentimentálním charakterem nebo v případě revuí přímo do reálných interiérů či exteriérů. Takto byly typicky využity i v roce 1982 v hudebně zábavném pořadu *Zadáno pro Karla Gotta*, kde sehrály role hostitelů zpěváka a ve dvou následujících revuích v druhé polovině osmdesátých let: ve střihovém pásmu k výročí šedesátin Spejbla va vodiče a vedoucího souboru Miloše Kirschnera Život plný loutek (1986) a v hudební revui *Portréty z not* (1988) podle scénáře Heleny Štáchové a v režii Petra Soukupa.

Ke skutečně hodnotným snímkům se Spejblem a Hurvínkem v osmdesátých letech patří především krátký dokument Heleny Třeštíkové *S + H v Japonsku* (15 minut, 1981) pro Krátký film a zejména televizní záznam inscenace *Dějiny kontra Spejbl* (61 minut, 1984). Dramatický text této hry pro dospělé Augustina Kneifela dopracovaný Milošem Kirschnerem o tom, jak se Spejbl snaží vysvětlit Hurvínkovi, že dějiny nejsou jen násilí a války, končí po procházce dějinami Spejblovou prosbou, aby lidé už konečně dostali rozum. Byl divadlem uveden už v roce 1970 a inscenace se stala jedním z největších úspěchů divadla v poválečné době, přičemž rozvíjela řadu nových loutkářských technologií, které podporovala v rámci divadla už od padesátých let skupina SALAMANDR.[700] Především pak ale přivedla v případě zdejšího přísně marionetového divadla na jeviště vedle loutky herce – principála se svou ženou, aby „*obecenstvo mohlo sledovat loutkoherce při práci […] a přece jeho pozornost přitahovaly především osobitě řešené loutky*“.[701] Autory loutek ovládaných hůlkami či loutek pohyblivých na kolečkách byli technolog Jan Klos a výtvarník Zdeněk Juřena, který jim dal sarkasticky deformující tvářnost. Po čtrnácti letech byla tato inscenace v úpravě Pavla Gryma natočena tehdy běžnou technologií tříkamerového vozu režisérem Ivo Paukertem.

Protože záznam vznikl až v osmdesátých letech, šlo o reminiscenci na poetiku souboru ze sedmdesátých let a Divadlu S + H se během osmdesátých let nepodařilo v oblasti filmu a televize zopakovat úspěchy předcházejících let. Naopak, Spejbl s Hurvínkem se stal součástí zábavního televizního středního proudu, kde jakékoliv umělecké výboje nebylo možné ani očekávat.

700 Více viz KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek …na nitkách osudu.* Brno, C press, 2010, s. 40.

701 GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích.* Praha, Panorama, 1988, s. 252.

Loutkové seriály pro Československou televizi

„Výtvarnost a scénografie v televizi měla jiný charakter než na divadle. Největší televizní studio má rozměry dost přes 20 metrů do šířky i délky, což je o hodně víc využitelného prostoru, než mají naše největší divadelní jeviště. Prostor studia je scénografem ztvárňován jakoby zevnitř, členěný z prostředka, zprostředkovávaný kamerou, zatímco divadelní scéna je vytvářena pro přímý pohled diváka. Divadelní obraz je koncipován v návrzích jako celek, prostorové změny se dějí v celém divadelním ‚okně', ať je jeviště centrální, nebo hloubkové, tak zvaně kukátkové. Televizní scénografie se vyznačuje členěním fragmentárním, obrazově skládaným. Podstatnou roli mohou hrát detaily v kontrastu s prostorovými plány.“

HLAVATÝ, Jan: *Výtvarnost v České televizi.* Dostupné z: http://www.hlavaty-jan.cz/umeni/vytvarnost-v-ceske-televizi.php, srpen 2008.

Tradice sedmdesátých let s potřebou vytvářet v Československé televizi obsahově i výtvarně kvalitní loutkové seriály s možností řady repríz naštěstí přetrvala i do osmdesátých let. Postupně se však poměrně dynamicky změnila jak výtvarná technologie, tak i celková scénická poetika. Zatímco zpočátku šlo o projekty převážně využívající stylizovaný iluzivní loutkářský projev jak ve vedení loutky, tak v celkovém pojetí obrazivosti v intencích vývoje sedmdesátých let, vzápětí docházelo v kombinovaných projektech k experimentování s přiznáním herce vedle loutky, přičemž bylo využíváno celé palety loutkových druhů a technologií.

Typickým seriálem, který se svou poetikou odkazoval ještě ke zvyklostem sedmdesátých let, byla pohádková série *Sedm služeb čerta Bonifáce* (25 minut, 1980), která vznikla v ostravském studiu ČST.[702] Šlo o pohádkové příběhy o službách čerta, kterého si povolávají z pekla na zemi ke službě různí lidští hříšníci na motivy moravských pověstí zpracovaných Bohumírem Štégrem,[703] které vyprávěl Miloslav Holub. Výtvarník Václav Kábrt udržoval svým řešením iluzivní prostor divadelního kukátka, a proto celá série působí divadelním dojmem. Prosté javajkové loutky se zjednodušenou modelací se zvětšenýma očima, doplněné stylizovanými barevnými vlasy, čert Bonifác Šišma s rezavými vlasy a ovládaným ocasem s groteskní stylizací, to vše je zasazeno do poměrně realisticky pojaté scény. Seriál vznikl podle scénáře zkušeného Zdeňka Miczky, který ho také režíroval, za kamerou stál Heřman Ohnheiser.

Daleko pozoruhodnějším se jeví kombinovaný dvoudílný seriál Čmelák Aninka a ti druzí, využívající volně předlohy Ondřeje Sekory.[704] Původně bylo téma zamýšleno pro večerníčkový seriál, nakonec bylo realizováno v dvoudílném filmu. V sekvencích z hmyzího světa je zachována poslední památka na práci Zdeňka Podhůrského, jehož pozoruhodné marionety ukazují jeho výtvarné i konstrukční mistrovství. Loutky vodil ve výrazně hluboké scéně soubor složený z pražských i ostravských loutkoherců v režii Zdeňka Havlíčka.[705] Seriál byl dějově i výtvarně postaven na kontrastu reálného světa hraného skutečnými herci s reálným entomologem a světa hmyzího, který je silně iluzivní a v podstatě i pohádkový.[706]

702 Názvy jednotlivých epizod: *Jak čert nabyl jména Bonifác Šišma, Jak čert Bonifác Šišma za pacholka sloužil, Jak čert Bonifác Šišma slečnu z Ježova hradu neutancoval, Jak čert Bonifác Šišma studnu hloubil, Jak čert Bonifác Šišma zemana pavlovického na pravou cestu přivedl, Jak čert Bonifác Šišma cti svého jména dostál.*

703 ŠTÉGR, Bohumil. *Hanácké pohádky a pověsti.* Olomouc, Krajské nakladatelství, 1957.

704 SEKORA, Ondřej. *Čmelák Aninka.* Praha, SNDK, 1959.

705 ŠVIHÁLEK, Milan. *Padesát let Televizního studia Ostrava.* Ostrava, ČTO, 2005.

706 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba ostravského studia Československé televize (1955–1991).* Brno, JAMU, 2017, s. 435.

106 Seriál ČST Černá hodinka Rudolfa Chudoby z 80. let využíval staré řezané marionety z depozitu MZM. Archiv ČT.



Jiným, ale také artificiálním směrem se v práci s vedenou loutkou přihlásili tvůrci brněnského studia ČST v devatenáctidílném seriálu Černá hodinka od roku 1982 do roku 1984.[707] Ve spolupráci Divadelního oddělení Moravského zemského muzea v Brně a brněnské redakce pro děti a mládež vznikl tento volný cyklus příběhů z moravských lidových pověstí jako reminiscence na tradiční kočovné divadlo. Roli Principála i Kašpara ztvárnil dlouholetý herec Mahenovy činohry Josef Karlík, loutky ze sbírek Divadelního oddělení Moravského zemského muzea vedli a svými hlasy oživili herci Loutkového divadla Radost.

Je možné, že formální řešení seriálu bylo inspirováno režijním stylem Josefa Krofty, který právě v Brně v roce 1981 natočil původní inscenaci *O Knížeti Maxmiliánovi*, kde použil dvě vrstvy vypravování, přičemž první byl právě Josef Karlík v roli kustoda muzea, který iniciuje druhý příběh hraný loutkami.[708] Princip vypravěče-hybatele příběhu byl však už od sedmdesátých let běžnou součástí režijních řešení mnoha inscenací s loutkou a přiznaným velkým hercem vedle ní. To, co činí ze seriálu mimořádné dílo, je celkové pojetí scenáristy a režiséra Rudolfa Chudoby, který jak v rovině textu, tak i celkovou nevšedně promyšlenou atmosférou snímků, zasvětlením, kamerovým pojetím Jiřího Kačírka i střihovou skladbou zdařile využil možností, které mu nabízela reminiscence na inscenační styl lidového či kočovného loutkového divadla.

Tvůrci z brněnského studia při práci na dokumentárních, dramatických televizních i filmových rekonstrukcích byli dlouhodobě formováni spoluprací s osobností Františka Pavlíčka. Pavlíček působil v letech 1968–1991 v Divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně, nakonec i jako jeho vedoucí. Významně se zde podílel na vytvoření jedné z největších sbírek historických loutek v Československu a založil divadlo Muzejní maringotka (inscenace *Don Šajn*, dále např. *Rusalka*, *Cirkus*, *Carmina Burana*, na kterých se podílel autorsky a režijně), které bylo spojeno s výstavami loutek a dalšími aktivitami i v mezinárodním měřítku. Především pak trvale spolupracoval s redakcí pro děti a mládež brněnského televizního studia nejen na programovém naplnění dětských soutěžních formátů, ale také na projektech s historickými loutkami. Díky této přímé vazbě studia na Moravské muzeum pak vznikla řada kvalitních loutkářských snímků.

Jeho místo v druhé polovině osmdesátých let zaujal brněnský televizní dramaturg Mojmír Brhel, který zvláště po roce 1987 inicioval vznik několika loutkářských dokumentů i cyklus *Toulky krajem*, dramatizující české a moravské pověsti za pomoci historických marionet ze sbírek Moravského zemského muzea. V roce 1989 vznikl pilotní díl s názvem *Hrad Pernštejn*, pro který Mojmír Brhel nejen napsal scénář, ale který sám také režíroval. Postupně pak v letech 1990–1993 společně s kameramanem Pavlem Šindelářem a následníkem Františka

707 Názvy jednotlivých epizod: *O loupežnících, O Jaromilovi a Květoslavě, Zmoudření pana Záviše, Čertova studně, Poklad kupce Alrama, Františka z Perštejna, Baron Trenck, Dva bratři z Pivonic a Duch Sláma, O chamtivé paní Bertě, O loupežníku Obešlíkovi, O loupežníku Babinském, O mistru Pilgramovi, O spravedlnosti, O strašidlech, O pokladech, Statečná Marijánka a Švéda Ojtrlink, Chytrý pekař a Švédi, Líšňáci a Napoleon, O štěstí.*

708 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 373.

Pavlíčka v Moravském muzeu – Jaroslavem Blechou natočil několik řad tohoto cyklu deseti až třináctiminutových dramatických miniatur.[709]

Dramaturgická koncepce příběhů byla založena na hlasu starého vypravěče Lubora Tokoše, který rámcově nejen uvádí diváka do příběhu, ale také obstarává expresivnější stylizací hlasy všech loutkových figur. Výtvarně šlo o použití historických marionet různých významných českých a moravských řezbářů zasazených do reálných exteriérů a interiérů, míst, kde se odehrávají příběhy pověstí. Až na výjimky loutky nahrazují zpravidla živé herce, hrají mírnými gesty a spíše potlačují přirozený loutkový projev.[710] Cyklus vyniká pečlivým kameramanským pojetím Pavla Šindeláře, který využívá moha filmových výtvarných prvků: od promyšleného detailu např. ve snímání plamene přes obrazové sekvence s živými zvířaty, s kapalinami v křivulích, s průhledy, se siluetami, subjektivními pohledy až po na svou dobu nevídanou barevnou stylizaci, vytvořenou nejen zasvícením během snímání, ale také později střihovými barevnými úpravami v rámci tehdejších technologických možností. Početný cyklus tak patří k ambiciózním brněnským projektům s loutkou, který završil loutkářskou orientaci zdejšího studia sedmdesátých a osmdesátých let.

Ke zcela jinému typu pořadu patří volný brněnský cyklický *Medvídkov*, který stojí dramaturgicky na rozhraní dramatického příběhu a výchovného hudebního pořadu.[711] Během osmdesátých let bylo natočeno postupně pět epizod podle scénářů Věry Mikuláškové a pianistky Olgy Petrové, s různou výtvarnou stylizací i poměrem mezi dramatickou a hudební složkou. Hlavními postavami zde byly tři maňásky medvídků, nepříliš charakterově odlišení. Je zřejmé, že maňáskové loutky zde byly užity právě proto, aby dětskému divákovi přiblížily hravě a vtipně svět hudebních nástrojů. Výtvarně nejnápaditějším je díl *O jazzu* z roku 1989, ke kterému si přizval režisér Jiří Vanýsek malíře Aloise Mikulku. Ten vytvořil kompletní kreslenou kulisovou scénu ostrova, do které bylo zasazeno černé divadlo linií Františka Kratochvíla.[712]

Také loutkářská tvorba pražského studia využívala své loutkoherecké skupiny především poměrně pragmaticky k naplnění potřeb dětských pásem typu *Rozmarýnku* až do roku 1986 se Štěpánkou Haničincovou, později ji nahradila Jitka Molavcová, nedělního *Studia Kamarád*, vysílaného v letech 1980–1991 či *Táto, máš chvíli čas?* (1980), při nichž se využívaly loutky sice bohatě, ale v podstatě šlo ponejvíce o výtvarně jednoduše stylizované marionety a maňásky.

K původním seriálům pražského studia patřila šestiminutová hudební *Voničkа* (1982), která představila české lidové písně ve výtvarném loutkovém zpracování.[713] Režisérka Jiřina Pokorná-Makoszová je natočila podle scénáře Anny Jurásková ve spolupráci s loutkohercem Jaroslavem Vidlařem. Autorem prostého televizního výtvarného řešení byl výtvarník Radek Pilař s pomocí Vítězslava Kuschmitze a jejich jednoduché maňásky, zdůrazňující textilní

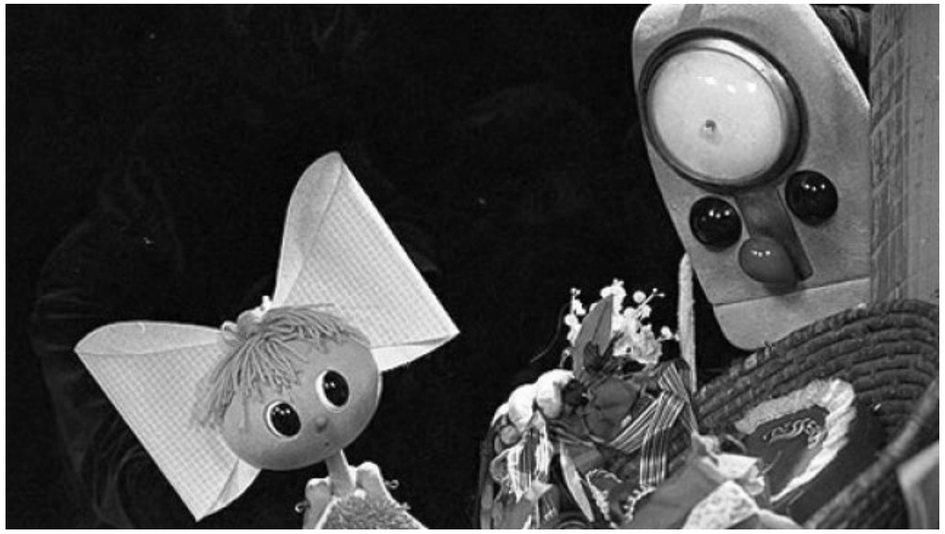
709 1. řada: *O panu Šemberovi, Líšeňský rekrut, Vyškovské mýto, O hradu Veveří, O kameníku Jakubovi, O tlustém Blažejovi*. 2. řada: *O bratrstvu hvězdového kříže, O panu Bedřichovi, O faustově domě, O strašidle na Buchlově, Macocha, O loupeživém rytíři Miroslavovi, (O vysloužilci v čertově mlýně) O loupežnické hospodě na Blažkově, (O Ondrášovi a Jurášovi), O rytíři Myslbekovi na Helfštýně, (O pokladu na Lukově), O hraběti pánu (O černé hraběnce z Milotic).* 3. řada: *O třech tovaryších na Bouzově, O čertově mostě, O kováři a tajemném jezdci, O Fextovi a Švejdech, O vrchním Ulrychovi, O rybníkáři panu Krčínovi, O panu Krčínovi a čertovi, O záhadném alchymistovi, O rychtáři na Kašperku.* 4. řada: *Kouzelný mlýn, Čertův švagr, Tajemný doktor, Jan Kovařík aneb loupežníci na vrchu Džbán.*

710 Loutky vedli Jaroslav Blecha, Vratislav Schilder, Lída Janků, Anton Vaculík.

711 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 374.

712 Díly: *Medvídkov, Cirkus, Mezi vlnami, Ve vodní říši, O jazzu*, 1983–1989.

713 Názvy jednotlivých epizod: *Běžel ježek kolem plotu, Hřej, sluníčko, hřej…, Já mám koně, vraný koně…, Jede, jede poštovský panáček, Na Vánoce, dlouhý noce, Pásla ovčičky v zeleném háječku, Pec nám spadla, Prší, prší…, Sedí liška pod dubem.*



107 Madlenka a strašidla podle návrhů Ivo Houfa, ČST 1982. Archiv ČT.

charakter byly zasazeny do scény s horizontem tvořeným šablonami zdobných látkových ploch architekta Drahoslava Nikodéma.

V roce 1985 přišla režisérka Jiřina Pokorná se souborem příběhů *Unesli nám Leonarda* podle scénáře Jiřího Čechovského.[714] Cyklus čtyř veselých loutkových pohádkových příběhů vypráví o tom, jak si dívenka i její kamarádi – medvěd Vašek a kluci – poradí v lidském světě, v cirkuse i v lese při hledání medvídka Leonarda. Využívá se tu spojení loutek s živými herci a objevují se zde typy loutek, které jsou výtvarným i technologickým řešením sourodé s tehdy aktuálními plyšovými manekýnovými loutkami ze *Studia Kamarád*. Autory tohoto řešení byli Martin a Renata Lhotákovi, zábavnou dětskou sérii televizním způsobem natočil kameraman Milan Dostál.

K dalším kombinovaným seriálům s loutkami i velkými herci patří *Voňavé haraburdí* (1987), který podle svého scénáře natočila režisérka Svatava Simonová. Jednotlivé pohádky jsou zasazeny do dílny dědečka řezbáře, kterého ztvárnil Vlastimil Brodský, přičemž do říše loutek nás uvádí loutkový pavouček Dominik. V patnáctiminutových pohádkách je bohatě využíváno tehdejších typických obrazových prostředků, zejména černého divadla, klíčování na modrém pozadí, grafických pozadí, na která byla vložena klasická dřevěná marioneta. Tým kameramanů vedla Věra Štinglová, návrhy loutek připravila Božena Lesáková, architektem studiové stavby byl Dominik Nikodém. Hlasy loutek namluvili herci pražských scén a loutky vedla Loutkoherecká skupina ČST.

Celkově se pražské studio v loutkové tvorbě seriálů i živých dětských pásem přiklánělo v osmdesátých letech daleko intenzivněji nežli ostravské či brněnské dětské redakce k televiznímu kontaktnímu a populárnímu stylu, který bohužel opouštěl tradici iluzivní a výtvarně nápaditě scénografie ve prospěch jednoduchosti a rychlosti realizace. Nejtypičtější degradací smyslu a poetiky loutky bylo množství pohádkových studiových inscenací, kde byly loutky v osmdesátých letech používány zpravidla pro zvířecí či fantaskní postavy vedle velkých herců. V takovém případě šlo pouze o jejich formální užití, bez zdůraznění jakýchkoliv jejich inscenačních specifik.

714 Hrají Eva Kudláčková, Jitka Molavcová, Ondřej Havelka, Laďka Kozderková a další.

Televizní a filmové loutkové inscenace

„Pohádka je první televizní pořad, se kterým se dítě setkává v nejranějším věku. Dnešními diváky pohádek na dobrou noc jsou děti tříleté i mladší. Pohádku na televizní obrazovce vidí dítě daleko dřív než na divadle, v kině, dávno před tím, než si ji samo dokáže přečíst v pohádkové knížce. Televizní pohádka má onu výjimečnou příležitost zapůsobit jako první na etické a estetické cítění dítěte, ovlivnit jeho představivost, vkus, smysl pro vnímání uměleckého díla, které dítě už podvědomě navždy zařadí do svých kulturních potřeb.“

TURNOVSKÁ, Jarmila. Pohádka v televizním vysílání pro děti. *Televizní tvorba*, 4/1984, s. 48.

Během osmdesátých let obecně počet produkcí loutkových inscenací v ČST silně poklesl a zároveň se rozdělil do dvou základních tendencí. První oblastí byla skupina inscenací vycházejících dramaturgicky i výtvarně z tradice dosažené během šedesátých a sedmdesátých let, přičemž byla tato tvorba zároveň svázána s osobnostmi, které se televizní loutce věnovaly v minulých desetiletích. A také byla při jejich výrobě angažována stabilní Loutkoherecká skupina ČST. Druhou tendencí byly pokusy o artistní inscenace přinášející do audiovizuálního zpracování inscenací experimentování s tehdy moderními prvky, které tvarovaly zejména soudobé divadelní loutkové jeviště.

Do první skupiny konzervativních inscenací patří například *Nová dvojpohádka z lesa* z roku 1981, která standardním výtvarným způsobem dotváří výchovný příběh lesních i domácích zvířátek. Studiově přináší konfrontaci lapidárních spodových loutek výtvarníka Vítězslava Kuschmitze s živou herečkou Milenou Steinmasslovou. Také ostatní vizuální složky inscenace nepřekračují televizní standard, ať již scéna Jana Hlavatého, kamerové pojetí Petra Poláka či režie Jiřiny Pokorné Makoszové.

Sourodá je naučná inscenace příběhu z reálného dětského života s výrazným pohádkovým motivem *Duha a jelen stovka (*1981) podle scénáře Anny Juráskové na základě stejnojmenné knihy Václava Čtvrtka z roku 1966. Je zde opět živý herec Oldřich Vízner jako vypravěč a komentátor příběhu vypravovaného skrze černé divadlo rekvizit a symbolů, stylizovanými loutkami a jednoduchými rekvizitami černého divadla. Autorem vizuální koncepce byl opět Vítězslav Kuschmitz, kamerovou koncepci vytvořila Věra Štinglová pod režijním vedením Jiřiny Pokorné Makoszové.

V tvorbě s loutkami v Praze pokračovala také režisérka Libuše Koutná, která v roce 1982 připravila dvoudílnou inscenaci *Madlenka a strašidla* (díl 30 minut). Výpravě inscenace dominuje reálný dětský pokoj dívky Madlenky či další prostory jako třeba půda vždy s černou stěnou, která umožňuje černé divadlo jednoduchých linkových nebo předmětných spodově vedených loutek v konfrontaci s živou dětskou herečkou. Loutky nesou typický vtipný rukopis Ivo Houfa a jsou zasazeny do reálně pojatého prostředí, které je také podporováno střízlivou kamerovou koncepcí hlavní kameramanky Věry Štinglové. Na rozdíl od toho třídílná inscenace *Kočičí povídání* z roku 1983 podle scénáře Michala Černíka pod režijním vedením Jiřiny Pokorné Makoszové exponuje loutku výtvarnice Boženy Lesákové už jen řemeslně jako dialogovou protistranu k herci Ondřeji Havelkovi.

Po této inscenaci přišel zejména v pražském studiu odklon od tradiční inscenační praxe pohádek pro děti a loutkoherecká skupina byla kromě povinností živého vysílání využívána především při tvorbě studiových pohádek s velkými herci, kde bylo potřeba z praktických důvodů postavu určitého zvířete nebo nadpřirozené bytosti vyjádřit loutkou.



108 Příběh o statečném Vladislavovi a věrné Elišce v produkci Krátkého filmu a Sfs Schwarzwaldfilm GmbH, 1985. Archiv KF.

Také produkce brněnského studia byla během osmdesátých let při tvorbě loutkových inscenací formována zájmem o tehdy aktuální styl kombinující živého herce s loutkou.

Studiová pohádka *Dřevěné království* podle scénáře Františka Zemana a Bohumila Košťála z roku 1981 přináší příběh zlého Dřevohuba, který proměňuje obyvatele vesničky v loutky. Otevření tohoto příběhu proběhne výtvarně přes obrazy a obrazový rám, teprve poté se odkrývá jednoduchá scéna stylizovaná podle plošných obrazů. Dívka v této lesní scenérii nachází dřevěnou marionetu, což je začarovaný myslivec Martin, do kterého se zamiluje a začíná snaha o jeho osvobození i propuštění ostatních zakletých lidí. Mimořádné scénické zpracování Václava Houfa a Oldřicha Hubáčka bohatě využívá jak kostýmů a rekvizit herců, tak i tradičních marionet a kulisové scény, kresebně až malířsky pojaté, navozující pocit, že jsme uvnitř obrazu. Celkově kultivované výtvarné vyznění podporuje kamera Pavla Šindeláře, vedení loutek se zhostili herci z divadla Radost a inscenace je debutem Evžena Sokolovského mladšího.[715]

Podobně také příběh *Tomáš a hvězdička* (1982) podle výchovně a ekologicky motivovaného scénáře novináře Ivo Savary je typem kombinované pohádky, při níž chlapec Tomáš vylézá z civilního pokoje oknem na zahradu, do stylizovaného prostředí, kde se setkává s loutkou neposlušné Hvězdičky, která se zatoulala dolů z nebe, se skřítkem Broukalem, ale i se zvířátky, která ho podezřívají z nezodpovědného jednání v přírodě. Loutkoherci z divadla Radost zde měli k dispozici výrazné látkové spodové a maňáskové loutky, které navrhla se zdůrazněním podstaty textilního materiálu Věra Krajná. Kontrast dětského herce se stylizovanými loutkami v poetické scéně podtrhuje koncepce hlavního kameramana Honzy Štangla i režie Milana Pelouška.

Poslední z tradičních studiových inscenací brněnského studia využívajících médium loutky jsou *Ztracené hodinky* z roku 1984. Opět kombinovaná pohádka tentokrát podle scénáře Josefa Souchopa, kdy stylizovaný maňásek z rodu anglického Punche s velkým nosem podle návrhu Václava Houfa vystoupí z plakátu do reálného dětského pokoje, přičemž přináší detektivní příběh pátrání po ztracených hodinkách. Film kromě maňáskových loutek obsahuje také krátké animované sekvence. Tvůrčí tým tradičně zahrnoval loutkáře a dramaturga Františka Pavlíčka, kameramana Pavla Šindeláře, herce z brněnské Radosti a režiséra Evžena Sokolovského mladšího.

Podstatnější pro vývoj televizního loutkářství v osmdesátých letech byl však druhý směr inscenování, který pečlivě sledoval vývoj a tendence v loutkovém divadle, zejména pak trendy spojené s hradeckým divadlem Drak, režisérem Josefem Kroftou a výtvarníkem Petrem Matáskem, kteří již od sedmdesátých let pravidelně spolupracovali s brněnským televizním studiem.

Formálně kdesi mezi záznamem a inscenací stojí pohádka na motivy klasické předlohy bratří Grimmů *Kocour v botách* z roku 1980, obrazově stylizované režisérem Josefem Kroftou a kameramanem Honzou Štanglem. Divadelní představení hradecké scény Drak bylo

715 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 371.

krátce po svém uvedení scenáristicky upraveno pro televizní potřeby mladým scenáristou a režisérem Rudolfem Chudobou do osobité formy kombinované loutkové inscenace.

Během úvodu vidíme dětské diváky, jak vcházejí do starého kinosálu, kde na místě promítacího plátna probíhá divadelní děj, přičemž je formát scénografie v podstatě diktován možnostmi promítacího plátna. Při snímání inscenace byly využívány vzájemné střihové prolínačky, s prostorem se pracuje také tak, že je možno do něho vstupovat také ze spodního propadla. Jde o scénografii stylizovanou ve zcela kreativních intencích tehdejšího Draku, podobně jako kostýmy a celkově vedení herců v humornému projevu, kdy třeba postava obra je představena pouze jen výřezem nohou přes celý formát obrazu. V Matáskově výtvarné koncepci dominují živí herci, pouze kocour je expresivní spodová loutka.

Posledním zachovalým brněnským pořadem režiséra Josefa Krofty je inscenace *O knížeti Maxmiliánovi* z roku 1981, která vznikla na základě pověsti o chudém šlechtici ve scenáristické úpravě režiséra a dramaturga Františka Pavlíčka. Inscenace byla připravena ve spolupráci s Divadelním oddělením Moravského zemského muzea a díky tomu je vizuální tvář hry obohacena o užití původních starých loutkářských obrazových praktik, např. už titulková sekvence je nesena ve stylu starých loutkářských plakátových patron a cedulí nebo se hraje s marionetovými kopiemi tradičních loutek z fundusu loutkářské rodiny Flachsů. Inscenační výtvarné pojetí Petra Matáska osciluje mezi dvěma světy, přičemž prvním je muzejní depozit, kde kustod herec Josef Karlík podněcuje loutky k akci, a nakonec se mu to podaří. Druhým světem je marionetové divadlo, kam vstupujeme prostřednictvím loutek.

Výjimečným počinem s historickou divadelní loutkou je také dvacetiosmiminutový baladický písničkový *Příběh o statečném Vladislavovi a věrné Elišce* (1984) v koprodukci Krátkého filmu a Sfs Schwarzwaldfilm GmbH. Zde celý tým Josefa Krofty využil zkušeností získaných v předcházejícím čase v brněnském studiu. Nejprve si filmová produkční společnost z Bad Wildbadu v Bádensku-Württembersku objednala ve Studiu Jiřího Trnky filmové zpracování pověsti z regionu na základě balady *Der* Überfall *im Wildbad* Ludwiga Uhlanda z roku 1815. Šlo o romantický rytířský příběh z doby, kdy bylo Německo rozděleno na malá knížectví a království.[716] Základem snímku se Kroftovi, který byl požádán o režii, stala konfrontace stylizované řezané tradiční marionety s reálným prostředím. Jiří Kubíček píše: *„Důsledkem důmyslné, ba rafinované obrazové koncepce a práce kamery (kameraman Michael Gahut), je vysoký stupeň iluzivnosti celého filmu, což je další podstatný prvek, který spoluvytváří jeho styl. Je skutečně pozoruhodné, jaké iluze jsou schopny dosáhnout natolik archaicky stylizované loutky, jakými jsou marionety na drátě.“*[717]

Česká verze tohoto příběhu vznikla tak, že scenárista Miloslav Klíma na sestříhaný materiál napsal nový příběh, který nahrazuje spor dvou německých šlechticů sporem českého a německého pána. I zde jde v zásadě o středověkou legendu v podání královéhradeckého loutkového divadla Drak, jehož tvůrci využívají různé typy loutek i výpravy a zasazují dřevěné loutky do přirozených exteriérů. Josef Krofta s výtvarníkem Petrem Matáskem přišli opět s koncepcí vypravěčů iniciátorů akce – potulných živých loutkářů putujících českou krajinou ve voze „vostaváku“ s historickými loutkami rodiny Flachsů z Moravského zemského muzea.[718] Během písní, které rámují příběh a jsou formálními středníky, nás živí herci uvedou vždy do scény, kterou dohrají už samostatně loutky, přičemž je hojně využíván tradiční inscenační styl kočovných loutkářů. Celý koncept filmu tak důsledně narušuje inscenační zvyklosti

716 KUBÍČEK, Jiří. Josef Krofta a film. In: KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel a kolektiv. *Josef Krofta – inscenační dílo.* Praha, Pražská scéna, 2003.

717 Tamtéž, s. 111.

718 Hrají Lucie Žalová, Jan Pilař.

stylizované inscenace a přináší neotřelou poetiku světa kočovných loutkářů 19. století, aniž by tím samotné loutky nějak deklasoval.

Kroftova spolupráce s Krátkých filmem pokračovala i v roce 1986, kdy vznikl padesátiosmiminutový snímek *Jak to bylo,* dědečku, opět ve spolupráci režiséra Josefa Krofty s výrazným scénografickým řešením Petra Matáska. Šlo hraný film s loutkami, kdy si chlapec při hodině kreslení představuje a oživuje příhody z dědečkova života. Tentokrát film vycházel z inscenace hradeckého loutkového souboru Drak, která vznikla na základě původní hry Pavla Cmírala *Dobrýtro,* dědečku*!*.[719] Film není pouhým zachycením osobité poetiky inscenace, ale experimentem *„ekranizovat poetiku loutkového divadla, a to zcela jiným způsobem, než to dělá televize ve svých záznamech přejatých divadelních představení“*.[720] Krofta tak vstupuje do příběhu a vystupuje z něj skrze téměř dokumentární pasáže oživlého nářadí, commedie dell'arte a reje masopustních masek. Teprve poté vstupujeme do vlastního děje, který zachovává podstatu divadelní inscenace prostřednictvím prostředí, jímž je stará půda jako rovina minulosti, obohacená sekvencemi z moderního sídliště – rovinou současnosti. Tato prostředí jsou rozlišena jednak kamerovým snímáním, ale také vedením herců, zatímco sekvence v hodině kreslení ve škole jsou zcela civilní, vzpomínky na dědečka na půdě jsou zcela divadelního charakteru.

Svéráznou tvůrčí cestou se vydala také inscenace *Oberon* v roce 1989, která je televizním přepisem představení plzeňského Divadla dětí Alfa, režírovaného Tomášem Dvořákem a Františkem Vášou. I zde šlo o legendu, tentokrát starofrancouzskou, o čestném a statečném rytíři Huonovi z Bordeaux, který s pomocí věrného šaška a Oberona, krále skřítků a víl, splní těžké úkoly krále Karla Velikého. Příběh v podání Václava Cibuly přepracovala Anna Dudková a inspiroval na konci osmdesátých let plzeňské divadelníky k zdařilému představení.[721] Představení bylo formováno poetikou, kterou do Alfy přinesl tehdy amatérský řezbář, později sochař Petr Kavan svými robustními a expresivními dřevěnými loutkami, které se pokoušely hlásit k české marionetové tradici.[722] Pro televizní přepis byla tato inscenace přenesena do zřícenin hradu Radyně z doby Karla IV. a do venkovského ateliéru výtvarníka Petra Kavana. Vznikl tak svébytný televizní tvar, který zachovává kvality divadelního díla, a doplňuje je o možnosti výtvarně bohatých exteriérů. Dílo se postupně inscenuje v různých prostředích hradních rozvalin, a to několikrát i za přítomnosti přiznaných diváků. Podobně jako ve filmové verzi muzikálu *Balada pro banditu* z roku 1977 je i zde obrazově využíváno příchodu divadelního souboru do prostředí hradu na podkladu hlasu vypravěče Eduarda Cupáka. Také loutky jsou užívány nejen v původní divadelní scéně, ale také s přiznáním velkých herců i technologie ovládání loutek, jindy jsou užívány zcela iluzivně v prostředí přírody i exteriéru starého hradu či Kavanova ateliéru.

Všechny tyto náročnější inscenační projekty dokumentují hluboké změny v pojetí filmové a televizní loutky ve dvou základních směrech. Tím prvním je návrat k řezané, expresivní loutce a tím druhým je její začlenění do nového prostoru, kterým přestává být prostředí zasvíceného televizního kukátka a který se mění použitím různých experimentů, včetně zasazení loutky do reálného prostředí.

719 CMÍRAL, Pavel. *Dobrýtro, dědečku! – komedie pro šest herců*. Praha, Dilia, 1988.

720 KUBÍČEK, Jiří. Josef Krofta a film. In: KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel a kolektiv. *Josef Krofta – inscenační dílo*. Praha, Pražská scéna, 2003, s. 112.

721 MALÍKOVÁ, Nina, VAŠÍČEK, Pavel. *Plzeňské loutkářství.* Plzeň, Divadlo Alfa, 2000.

722 KAVAN, Petr. *Sochy – loutky*. Libáň, Osvětová beseda Libáň, 1988.

109 Loutky Petra Kavana pro Oberona, 1989. Archiv Pavla Jiráska.

Televizní záznamy divadelních inscenací s loutkami v osmdesátých letech

„Snímat divadlo jako divadlo nebo ho co nejvíc přiblížit televizi? Rozhodnutí závisí především na dramaturgovi a režisérovi a musí se řešit případ od případu. Podstatné je, aby divadelní představení, jeho interpretace televizními tvůrci na obrazovce nepodalo jen racionální informaci, ale poskytlo i emocionální zážitek.“

LANDISH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba. Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*. Praha, AMU, SNPN, 1988, s. 45.



Snímání divadelních inscenací během osmdesátých let bylo podmíněno technologickými dispozicemi a produkčními zvyklostmi své doby. Celá osmdesátá léta byla ve znamení výrazného tlaku na prohlubování kvality barevného vysílání. Proto byly v roce 1982 zakoupeny nové čtyřkamerové sovětské přenosové vozy značky Magnolia 80 (Secam) s kamerami řady KT-132, které však jevily značné technické nedostatky. Musely být postupně nahrazovány barevným přenosovým vozem Tesla TQP 861, postaveným na podvozku nákladního automobilu Škoda Liaz.[723] Tento přenosový vůz už používal nové technologické zařízení pracující v kvalitnější televizní normě PAL a byl vybaven čtyřmi kamerami Tesla TKP 306. Těmito kamerami byly zařizovány přenosové vozy a od roku 1983 i studia. Bylo jich vyrobeno přes sto kusů a poslední z nich byly používány až do roku 1996.

Tuto techniku vyvíjel Výzkumný ústav rozhlasu a televize, který byl organizační součástí Československé televize. Televizní techniku tuzemské výroby dodával a montoval n. p. Tesla Radiospoj a je nutno uznat, že přes dílčí potíže růstu celý systém fungoval a zařízením z Tesly Radiospoj byla osazena většina pracovišť televize v Čechách i na Moravě.[724] Tyto technologické řetězce byly důležité nejen pro koncepci snímání divadelní inscenace, ale také pro estetiku obrazu, protože určovaly zasvícení i barevnou stylizaci záznamu. Ten se prováděl zpravidla na tři až čtyři kamery živě bez střihové postprodukce, proto obecně byli kameramani vedeni k záběrové jistotě dané především širšími záběry.[725]

Zatímco ostravské studio ČST na záznamy loutkových představení během osmdesátých let zcela rezignovalo, ze záznamů brněnského a pražského studia vyplývá, že dramaturgický výběr inscenací byl výrazně formován také vnějšími tendencemi ve vývoji loutkového divadla. Docházelo k postupnému odklonu od tradičního kukátkového přísně stylizovaného loutkového divadla směrem k tvořivým přístupům, inspirujícím se především tvorbou hradeckého souboru Drak.

723 VAŠEK, Jaromír. *Determinace výroby televizních pořadů vývojem techniky (příklad ostravského televizního studia)*. Diplomová práce. Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2014.

724 VANTUCH, Pavel. *Vývoj TV techniky a jeho vliv na střihovou skladbu*. Praha, ČST, 1985. VÍT, Vladimír. *Základy televizní techniky*. Praha, SNTL, 1987.

725 PEŠEK, Josef. *Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu*. Praha, SPN, 1989. PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha, Nakladatelství AMU, 2005.

110 O věrném milování Aucassina a Nicoletty z Naivního divadla v Liberci, 1981. Archiv Pavla Jiráska.



Například brněnské studio ještě na počátku osmdesátých let zaznamenalo dvě tradičně pojaté inscenace z divadla Radost. Žabka carevna (1976) divadelního režiséra Jiřího Jaroše natočená v roce 1981 výtvarně představila spodové loutky vajangy v poetice sedmdesátých let v plošně a kresebně řešené scéně výtvarnice Věry Krajné.[726] Standardního televizního zpracování se zhostil dramaturg František Pavlíček, režisér Milan Peloušek a hlavní kameraman Pavel Šindelář, který od počátku osmdesátých let formoval obrazovou poetiku loutkářských pořadů zdejšího studia až do poloviny devadesátých let.

Následující a zároveň poslední divadelní záznam z Radosti – *Koníček hrbáček* Pjotra Pavloviče Jeršova v překladu Františka Hrubína a úpravě režisérky Zoji Mikotové v roce 1983 přinesl sondu do poetiky mladší přicházející generace. Ačkoliv jsou loutky výtvarnice Šárky Váchové ještě spodové, vnášejí do inscenace inovativní stylizaci, stejně tak třeba scénická syntetizátorová hudba Karla Horkého (Daniela Forró).[727] Televizní záznam režíroval dokumentarista Kuba Jureček, hlavním kameramanem byl Pavel Šindelář. Tím se zájem brněnského studia o divadelní loutkovou tvorbu na jistý čas uzavřel.[728]

Pražské televizní studio Československé televize se naopak už na počátku sedmdesátých let přihlásilo k reflektování podstatných změn loutkářské poetiky zejména v Naivním divadle v Liberci[729] a loutkové scéně Drak v Hradci Králové.

Výrazným počinem signalizujícím hlubokou změnu v loutkářské poetice konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let je záznam inscenace *O věrném milování Aucassina a Nicoletty* (1981) v adaptaci Pavla Aujezdského z Naivního divadla v Liberci. Režisérce Markétě Schartové a výtvarníku Ivanu Antošovi se podařilo jevištní poetikou, založenou na syntetické polyfonii výrazových prostředků a mnohovrstevnatosti uměleckého sdělení, dokonale propojit hru loutek i živých herců v inscenačním tvaru dravé komediálnosti a groteskní klauniády s romantickou lyrikou.[730]

„*Režisérka se scénografem Ivanem Antošem rozdělili jeviště na přední a zadní plán, přičemž skrytě vedeným javajkám ponechali čtyřstupňové paravány v pozadí. Jsou tvořeny vodorovnými tyčemi se závěsy, což umožňuje značnou variabilitu: textilie především umožňují rychlé vytváření řady dílčích scén pro loutky – zámky, jejich části (věž, komnata, vězení), moře, pobřeží, les, město atp.* – často pouhým rozhrnutím a ukázáním charakteristického malovaného detailu jakoby z prospektu tradičního loutkového divadla; navíc však umožňují i úplné zrušení paravánů a tím i loutkového jeviště. Stávají se hradbami města, tribunami, stany, šraňkami turnajů – *prostě dramatickým prostředím živých herců. V jednu chvíli jsou herci dokonce do*

726 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 337.

727 ČESAL, Miroslav. Divadla ve všední den. *Československý loutkář* 33, 1983, č. 2, s. 28.

728 Více viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno, JAMU, 2012, s. 337.

729 ČESAL, Miroslav. Naivní divadlo Liberec 1989–1985 – úspěchy a hledání. *Československý loutkář* 34, 1984, č. 8, s. 170–173.

730 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 121.

111 Adaptace Smetanovy Prodané nevěsty se scénografií Petra Matáska, záznam ČST 1987. Archiv ČT.



drapérie naaranžováni tak, že vidíme pouze jejich obličeje na způsob fresky. Vyznění vícehlasé písně, kterou při tomto výstupu zpívají, se tím emocionálně nesmírně prohlubuje. Loutky odehrávají v paravánovém plánu vlastní příběh, zatímco herci vepředu nesou spíše významy výpravěcí a komentátorské.“[731]

Tříkamerovému záznamu televizní režisérky Anny Procházkové se tak podařilo zachytit jeden z vrcholů snah liberecké loutkové scény o divadlo pro děti i dospělé, kde se postupy loutkového i neloutkového divadla setkaly ve vyvážené syntéze.

V roce 1986 se pražský štáb Československé televize vedený televizní režisérem Viktorem Polesným vrátil do Naivního divadla v Liberci, aby zaznamenal inscenaci *Posvícení v Hudlicích* v úpravě Pavla Šruta, určenou pro náročnějšího loutkářského diváka (Skupova cena 1986). Režisér Pavel Polák a scénograf Pavel Kalfus přišli s pódiovým základem pro loutky a jednoduchými až naivními dřevěnými loutkami se zvýrazněnými plochými hlavami.[732]

Celá osmdesátá léta však věnovalo pražské studio ČST svou pozornost především tvorbě hradecké scény Drak, a to především v souvislosti s jejím mimořádným postavením nejen v kontextu českého loutkového divadelnictví, ale také s jejími úspěchy v mezinárodním kontextu. Podařilo se tak zaznamenat ve výběru několik významných inscenací, které celkem věrně dokumentují úroveň zlaté doby tohoto souboru.

V roce 1984 režisér Jiří Bělka zaznamenal na tři kamery ve spolupráci s Divadlem Drak inscenaci populární lidové české pohádky *Zlatovláska*, kterou zpracoval básník Josef Kainar v padesátých letech jako veršovanou hru pro loutky o čtyřech obrazech. V osmdesátých letech se lyrické veršované látky chopil Josef Krofta. Kainarův text o cestě Jiříka za zlatovlasou pannou vyložil naprosto nově.[733] V jeho pojetí vynikla temná baladická stránka známého příběhu o lásce a smrti.[734] Představení mělo premiéru v roce 1981 a představovalo ve svém žánru jeden z inscenačních vrcholů českého divadla té doby vůbec.[735] V účelném propojení účinkují na jevišti vedle sebe marionety i herci, dění komentuje voicebandový – antický chór, v inovativním použití hudebního a zvukového plánu inscenace hýřila nápady s použitím vody a ohně a jiných postupů rozvíjejících dětskou, ale i dospělou fantazii. Výtvarník Petr Matásek zde vytvořil jevištní objekt tvarově, materiálově i funkčně reálný, ale proměnný jak v prostoru a ve formě, tak zejména v čase. Ve *Zlatovlásce* byla tímto objektem krychle s vyčnívající konstrukcí vysunutých nosníků, která se stává živým faktorem inscenace, proměňujícím se v souladu s ostatními složkami jeviště.[736]

731 PAVLOVSKÝ, Petr. *Liberec 1976–1982, významná kapitola českého loutkářství* (Pět zvláště úspěšných sezon Naivního divadla v Liberci)*. Text je opsán ze strojopisného sborníku *Janu Kopeckému k sedmdesátinám*, ed. František Černý, Praha 1989, stránky 163–199.

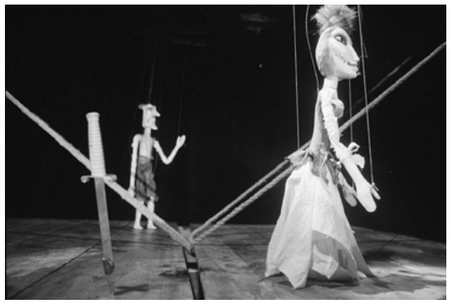
732 BROŽEK, Karel. *Pavel Kalfus, scénograf*. Chrudim, Muzeum loutkářských kultur, 2012.

733 PAVLOVSKÝ, Petr. O životě a smrti. *Československý loutkář* 32, 1982, č. 12, s. 270–272.

734 ČESAL, Miroslav. Kainarova Zlatovláska a její inscenace – svědectví proměn vývoje našeho loutkového divadla. *Československý loutkář* 35, 1985, č. 11, s. 242–244.

735 KLÍMA, Miloslav. *Petr Matásek – prostor, hmota, divadlo.* Praha, Akademie múzických umění, 2013.

736 MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha, Divadelní ústav, 1987, s. 63.



V roce 1987 zaznamenal opět televizní režisér Jiří Bělka další významné dílo Draku, loutkovou adaptaci Smetanovy *Prodané nevěsty* v režii Josefa Krofty. Krofta při tvorbě inscenace vycházel z původního pojetí Smetanovy *Prodané nevěsty*, kde místo pozdějších recitativů znělo mluvené slovo. V rolích hlavních aktérů příběhu dvou milenců a jejich rodin se představily bezúhonné loutky, které jsou vlastními nositeli děje. Hlavní téma – národní charakter versus nepokryté komediantství – ztvárnili živí herci. Základní scénický prostor projektoval Petr Matásek jako vnitřek cirkusového šapitó, kterému dominuje centrálně umístěný stupňovitý objekt – otočná konstrukce kolotoče složená z několika ramen, nasazených na ústředním sloupu v různé výši, která interaktivně vymezuje hercům v obou rovinách jeviště hrací prostor. Kostýmy postav jsou záměrně sladěny do prostého venkovského stylu, který koresponduje s prostředím dění příběhu. V druhé polovině představení jsou folklorní kostýmy vyměněny za komediantské, cirkusové obleky s výrazným líčením. Televizní dramaturgií byla tato inscenace vybrána také proto, že je dokladem specifického inscenačního stylu Draku, který byl zároveň tzv. rodinnou inscenací. Koncept věkově univerzálního diváka způsobuje, že hra se stává atraktivní nejen pro dospělé, ale nově také pro děti. Režisér Jiří Bělka stál také u záznamu mezinárodní česko-dánské inscenace hry Ludvíka Kundery a Miloslava Klímy *Královna Dagmar* (1988). Základem této verze příběhu jsou osudy princezny, která měla možnost vzít si s sebou do Dánska společníky, přičemž si zvolila české kejklíře a loutkáře. Matáskovo řešení scény ve spolupráci s dánským Odense Teater opět přineslo centrální dřevěný bednový objekt, vytvářející s variantním využitím pláten možnosti dalších charakterizačních proměn. Poetika inscenace byla doplněna významotvornými kostýmy splývavých látek.[737]

Za vrcholnou Kroftovu inscenaci z osmdesátých let je považována *Píseň života* (1985), která byla nadčasovou výpovědí zaměřenou proti totalitnímu režimu. Byla zaznamenána až v roce 1989 režisérem Jiřím Bělkou. Inscenace podle textové předlohy Jevgenie Švarce byla kolektivní prací celého souboru, takže ji lze dle principů studiového divadla považovat za případ nepravidelné, kolektivní dramaturgie s uchopením textu ryze autorským. V *Písni* života jsou použity marionety, jejichž množství převažuje nad živými herci a slouží v duchu celé inscenace ke zvýraznění hlavního tématu, kterým je manipulace. Původní text napsaný ruským židovským spisovatelem je pohádkou o neurčené zemi, která je ovládána drakem. Pojetí režiséra Krofty i celého souboru text proměnilo v aktuální podobenství jinotajně apelující na tehdejší společnost ovládanou totalitním režimem. Scénické řešení přineslo univerzální kulisový objekt, který zastupuje všechna prostředí, mění se dokonce v biliárový stůl nebo ve vězení. Výtvarník Petr Matásek však použil ještě jeden scénograficky významný prvek, a to lávku pro osvětlovače, kde se také odehrává děj.[738] Z ní lidská postava Draka nasvěcuje ostatní. Roli Draka ztvárnil herec Vladimír Marek, oblečený do černého kostýmu, zatímco obyvatelé města jsou zastoupeni výtvarně prostými loutkami, které jsou obsluhované loutkoherci z plošiny nad jevištěm, ve smyslu metafory ovládání.[739]

737 KÖNIGSMARK, Václav. Divadlo jako prostředek komunikace. *Československý loutkář* 39, 1989, č. 1, s. 4–6.

738 HOŘÍNEK, Zdeněk. DRAK v divadelním kontextu. *Československý loutkář* 37, 1987, č. 6, s. 128–131.

739 KLÍMA, Miloslav. *Petr Matásek – prostor, hmota, divadlo.* Praha, Akademie múzických umění, 2013.

Posledním záznamem pražského studia se stala inscenace *Anička skřítek a Slaměný Hubert* Jiřího Středy z Divadla rozmanitostí v Mostě. Televizní záznam na tři kamery režíroval standardně Miloš Bobek a dramaturgicky byla inscenace vybrána jako dokument hudební inscenace zaměřené na estetickou a citovou výchovu dětí. Původní celovečerní dětská komorní opera podle Vítězslava Nezvala skladatele Zbyňka Matějů byla prvním velkým projektem tohoto směru v Mostě a Jiří Středa ji připravil ve spolupráci s mosteckou činohrou.

Nejcennějším ziskem televizní práce v oblasti divadelních záznamů během osmdesátých let bylo zachycení mimořádných inscenací, zejména hradeckého Draku, které jsou dodnes považovány za unikátní projevy českého loutkářství druhé poloviny 20. století.

Filmově loutkové rekonstrukce a dokumenty

„Je – kromě televizní masovosti a ‚dodávky' přímo do domu – podstatnějšího rozdílu mezi vnímáním loutkového představení v divadle a televizní loutkovou podívanou? Na základě analogií, jež jsme shromáždili v jiném pokusu o průzkum dětského diváka a posluchače, se domníváme, že zážitek v divadle je pravděpodobně hlubší, sugestivnější – a obohacen o návyk kolektivní účasti na zážitku. V obou případech ovšem dítě prožívá individuálně po svém, ale prožitek může být případ od případu přece jen ovlivňován ostatním auditoriem – zvláště při hromadných reakcích smíchu, strachu aj. Zde tedy probíhá proces individuální etické a estetické výchovy spolu s výchovou kolektivně sociální."

DISMAN, Miloslav. Neholedbejme se – tak pravil František Hrubín… *Československý loutkář* 2, 1976, s. 32–33.

Během osmdesátých let lze v ČST zaznamenat také rostoucí zájem zachytit české loutkářství v různých žánrech dokumentární tvorby. Na jedné straně vznikaly krátké televizní dokumenty na aktuální objednávku, v pražském studiu např. *Kouzlo úsměvu* (23 minut) o tehdy mimořádně úspěšném Radku Pilařovi. Film z roku 1980 v režii Jany Michajlové, dramaturgii Aleny Krausové a s kamerou Karla Kafky zachycuje výtvarníka při navrhování animací, při kreativní hře s dětmi, umělcově výstavě, přičemž respektuje a zdůrazňuje jeho výtvarný styl koláže. V roce 1988 v ostravském studiu se součástí cyklu *Dědicové starých řemesel* stalo *Loutkářství* režiséra Jaroslava Večeř a kameramana Ivo Popka nepřekračující svůj publicistický formát.

Podstatně zdařilejším je dokument *Loutka je loutka* (24 minut), který v roce 1983 natočil tehdy už v různých žánrech zkušený režisér Karel Smyczek podle scénáře Heleny Pecharové a s kamerou Kristiana Hynka. Od počátku obrazově pracuje s loutkářskou poetikou, například titulní sekvencí využívající stylizace starobylých loutkářských plakátů. Na půdorysu návštěvy dětí pak prozrazuje kouzlo běžně neviděného a ruší iluzi: jak herec vede loutku, jak za ni mluví, ale také jak technologicky i výtvarně loutka vzniká i jaké typy loutek se v tehdejším loutkovém divadle používají. Úvodní sekvence diváka dovede do fundusu Divadelního oddělení Národního muzea, kde se formálně přeneseme do historického dokumentu o dějinách českého loutkářství. A poté se vracíme zpět do současnosti, kdy jsme seznamováni s tehdejšími loutkovými scénami a jejich poetikou. Jako ostatně ještě řada podobných televizních dokumentů té doby si i tento drží obecnou kvalitu dokumentaristických postupů, včetně kamerového vidění, které je determinováno užitím filmové suroviny. Film díky tomu získává výrazné výtvarné kvality.



112 Dokument S maringotkou v SSSR Mojmíra Brhela, ČST 1988. Archiv ČT.

Obdobně je tomu u brněnského snímku *Don Šajn* (1983), který je reminiscencí na filmovou inscenaci původní lidové hry *Don Šajn* (30 minut, 1971), která vznikla v brněnském studiu ČST ve spolupráci s kurátorem Moravského zemského muzea v Brně Františkem Pavlíčkem. Na základě tohoto drobného, ale mimořádného filmového díla, natočeného na text v podání Karla Högera, vznikla zároveň divadelní podoba tohoto dramatu provozovaná souborem Muzejní maringotka.

V osmdesátých letech se k tomuto tématu a zejména hereckému textu Karla Högera realizací na barevném filmu s hereckým principálem Arnoštem Goldflamem v roli vyvolavače s flašinetem vrátil režisér Karel Fuksa. Výtvarník Václav Houf tak stylizoval především vstupní a spojovací herecké pasáže, samotné inscenování divadelního textu je spíše záznamem divadelní rekonstrukce herců Muzejní maringotky. Invenční kamery se zhostil Honza Štangl, přičemž použitím specifických rakursů ve výsledném dojmu podporoval dramatičnost sekvencí.

V témže roce Karel Fuksa natočil ještě čtyřicetiminutový dokument *Loutky a loutkáři* (1983) podle svého scénáře, který napsal společně s literátem Zeno Kaprálem na námět Antonína Hančla. Také filmově obrazový jazyk tohoto dokumentu je mimořádný, díky dokumentárnímu i záznamovému pojetí Honzy Štangla. Ukázky dobového představení byly převzaty z předcházejícího snímku *Don Šajn* a z varietních čísel souborů Muzejní maringotky Františka Pavlíčka, které jsou umně zasazeny mezi sekvence muzejní, ale zejména historicky cenné vzpomínky potomků loutkářských rodů v sekvenci Život loutkářův: Flachsů, Kopeckých, Nových a Šimků…

Naopak publicistický dokument *Na návštěvě v divadle Jitřenka* z roku 1987 podle scénáře Mojmíra Brhela a v režii Evžena Sokolovského ml. je typem mainstreamového televizního dokumentu s ukázkami her brněnského ochotnického souboru. Na základě spolupráce Františka Píska a Jitky Vanýskové vstupujeme během divadelní hry observativně mezi herce a herečky a objektivu kamery Pavla Šindeláře se otevírá jednoduchá kresebná kulisová výprava, v níž hrají marionety s charakterově zdůrazněnými rysy obličejů podle jednotlivých typů.

V roce 1988 pokračoval Mojmír Brhel v dokumentaci brněnských loutkářských aktivit tím, že zachytil hostování souboru Muzejní maringotka a loutkářské výstavy Moravského zemského muzea v Moskevském divadle loutek a v Petrohradu. Dvacetiminutový snímek S maringotkou v SSSR je opět natočen na filmový materiál a kamera Pavla Šindeláře akcentuje zasvícením poetický svět loutek 19. století. Zachycuje balení a přípravu exponátů, v Moskvě pak přípravu expozice, pohostinská vystoupení s dramatickými kusy *Dona Šajna, Rusalky* i varietních exhibicí.

V roce 1989 zájem scenáristy a režiséra Mojmíra Brhela o historické loutkářství vyvrcholil ve dvou krátkých dokumentech *Toulky krajem, Loutka* (11 minut) o pokračovateli tradice lidových řezbářů Karlu Krobovi z Vyššího Brodu a dokumentem *Loutky a loutkáři* (Toulky 10/89, 15 minut). Šlo o komentovaný dokument z depozitu Moravského zemského muzea a ukázkami divadla Jitřenka s marionetami meziválečné firmy Antonína Münzberga. Oba dokumenty daly možnost Pavlu Šindelářovi k poetickému ztvárnění jevištního i skrytého světa loutkového divadla.

S následujícím cyklem *Toulky krajem,* volně dramatizujícím české a moravské pověsti pro historické marionety ze sbírek Moravského zemského muzea, tak vznikla v Brně zcela ojedinělá série loutkářských televizních pořadů různých typů a formátů, pro které byla společným jmenovatelem snaha o filmovou rekonstrukci tradičního loutkového divadla s důrazem na celkovou formální i obsahovou kvalitu pořadů.

Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na prahu devadesátých let

„Nepřekvapuje nás, že sa s bábkami stretávame v dramatických programov, ani to, že v publicistické relácii Matelko […] vystupuje Drobček. […] Pokladáme za celkom prirodzené, že vo vzdelávacích reláciách vznikajú bábky vytvárané z rúk a komická bábka Raťafáka. Postavičky Filmárika a Filmušky uvádzajú programy ze zahraničia.“

PREDMERSKÝ, Vlado. Zápisník zo Slovenska. *Československý loutkář* 32, 1982, č. 1, s. 15.

Filmová a televizní loutkářská scénografie v osmdesátých letech na jedné straně výrazně zareagovala na vývoj v divadelním prostředí, na straně druhé rozvíjela dědictví svých zkušeností z šedesátých a ze sedmdesátých let v oblasti pohádky. Tyto tendence byly svým způsobem rozdílné, ba dokonce protikladné.

Jestliže hovoříme o tendenci televizní pohádky, pak máme na mysli výtvarnou stylizaci, jejímž příkladem je série *Příběhy včelích medvídků* (1984) pro *Večerníček*. Tento pořad, zaměřený primárně na nejširší dětskou veřejnost, si vyžadoval vstřícné, avšak výtvarně promyšlené pojetí, které navazovalo na dlouholetou tradici loutkářských pohádek v ČST, vytvářenou od konce padesátých let tvorbou Jaroslava Krále, rozvíjenou mimořádně invenční a pečlivou prací Zdeňka Podhůrského a dovršenou tvorbou Ivo Houfa, výtvarného autora *Příběhů včelích medvídků*. Tato trojice výtvarníků – Jaroslav Král, Zdeněk Podhůrský a Ivo Houf – postupně dodefinovala svébytnou scénografickou podobu televizní české pohádkové loutky a loutkové výpravy. Ta spočívala především v čisté designové stylizaci loutek s použitím moderních materiálů se zvětšenou hlavou tak, aby se tvarově dobře přizpůsobily televizní obrazovce formátu 4:3, ve vyvážené barevné stylizaci a s humornými detaily v charakterizační typologii a mimořádné technologii ovladatelnosti.

Druhým směrem progresivního vývoje filmové a televizní práce s loutkovou se staly výsostně artistní tendence založené na reminiscenci tradičního loutkářství 19. století uchopené moderním filmovým jazykem. Příkladem může být baladický písničkový Příběh o statečném Vladislavovi a věrné Elišce (1984) Josefa Krofty, legenda *Oberon* (1989) plzeňského divadla Alfa s robustními a expresivními dřevěnými loutkami sochaře Petra Kavana, které se pokoušely hlásit k české marionetové tradici, nebo cyklus *Toulky krajem* (1989–1993) Mojmíra Brhela, dramatizující české a moravské pověsti za pomocí historických marionet ze sbírek Moravského zemského muzea. Příklon k archetypu a tradici u těchto projektů byl dán použitím vypravování z rodu legend a pověstí a zároveň přítomností starých tradičních marionet nebo jejich ohlasů. Všechny tyto náročnější snímky dokumentují hluboké změny v pojetí filmové a televizní loutky ve dvou základních aspektech. Tím prvním je návrat k řezané, expresivní loutce. Druhým inovativním prvkem je zasazení těchto marionet do reálného prostředí, jejich začlenění

113 Ing. Jiří Vorel, se kterým režisér Mojmír Brhel na přelomu osmdesátých a devadesátých let natočil několik dokumentárních projektů. Archiv ČT.



do nového prostoru, kterým přestává být prostředí zasvíceného televizního kukátka. Navíc se takové reálné prostředí stále mění použitím různých scénických experimentů, včetně uplatnění důmyslné až rafinované obrazové koncepce a práce kamery, které podporují výtvarnou iluzivnost celých filmů.

1990–2020

Podzim roku 1989 přinesl československé společnosti konec vlády jedné strany s perzekucemi a útlaky, a na straně druhé svobodu projevu i vyznání, možnost podnikat či svobodně cestovat za hranice naší země. S těmito společenskými i ekonomickými procesy došlo k široké změně i v oblasti kultury: „*Proměnou prošly žánry, instituce, dokonce samotné kulturní a umělecké profese, některé zanikly, jiné vznikly. Změnilo se prostředí, na něž kultura směřuje, změnilo se publikum a často i důvody, proč se po kultuře pídí.*“[740] Podstatným však nebyla jen komplexní obsahová proměna českého umění, ale v případě loutkového divadla i filmu také změny v oblasti statutární a hlavně ekonomické.

Listopad 1989 přinesl významnou proměnu v zahraničněpolitické orientaci Československa a návazně i České republiky. Prozápadní orientace české politiky a kultury, která byla načas přerušena, byla znovu navázána.

„*Nově nabytá svoboda vtrhla s obrovskou razancí do oblasti kultury a mnozí si s touto pluralitou a pestrostí zpočátku nevěděli rady. Stejně jako v politice přinesla mnoho pozitivního a hodnotného, ale současně odhalila i to špatné, zvláště bylo-li na kulturu pohlíženo pouze prizmatem zisku a podbízení se špatnému vkusu. I zde je však třeba dávat pozor, abychom s pověstnou vaničkou „nevylili i dítě“. Obrovský rozmach tzv. vysoké kultury, k němuž došlo po roce 1989, je sice občas skryt pod záplavou nejrůznější průměrné či podprůměrné produkce, ale nepochybně patříme mezi kulturně velmi vyspělé národy a máme být na co hrdi.*“[741]

Všeobecná proměna kulturního života směrem ke konzumní zábavě a práci, ale i vývoj společenského klimatu, kdy divadlo včetně loutkového, přestalo přitahovat svou pozicí „zakázaného ovoce“ a duševní revolty, odstartoval proces změny pozic a priorit loutkového

740 ŽANTOVSKÝ, Petr. *Jak se změnila česká kultura po roce 1989*. LUK, r. 2014, č. 31, 19. listopadu 2014.

741 BALÍK, Stanislav – FIALA, Petr – HANUŠ, Jiří – MIKŠ, František. Dvacet pět let od Listopadu 1989. *Revue Politika* 11/2014. Centrum pro studium demokracie a kultury 2009-2019. http://www.revuepolitika.cz/clanky/2101/dvacet-pet-let-od-listopadu-1989.

divadla v české společnosti. Tento proces byl zároveň doprovázen změnou modelu divadelnictví, kdy prudce do malých i větších divadel dorazily postuláty konceptu, postmoderny a plurality. Postupně bylo české loutkové divadlo proměňováno prolínáním s jinými typy divadelního umění - pohybovým a tanečním divadlem, performancí, akcemi site-specific, divadlem virtuální reality, novým cirkusem, sociálním, dokumentárním a obecně postdramatickým divadlem.

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1990

„Animace prožívá obrovský boom. Kam se podíváte, tam na vás nějaká vybafne. Český animovaný film jako svébytný umělecký druh, jako existence lidského ducha však prožívá hlubokou krizi. Zůstává nezodpovězená otázka, co s ním.“

KLOS, Jan. Český animovaný film včera, dnes a zítra - I. *Loutkář* 2009, roč. 59, č. 2, s. 78, 79.

V loutkovém divadle se vedle státem či městy podporovaných kamenných divadel s tradicí začala formovat už na konci osmdesátých let a na počátku devadesátých let řada nezávislých loutkářských skupin, které rychle začaly přebírat uměleckou iniciativu. Nedošlo k rozpadu dotovaného a subvencovaného systému divadel ustavených během padesátých a šedesátých let, ale navíc se vedle těchto oficiálních a zavedených domů loutkářské kultury objevovalo stále více jednotlivců i skupin popírajících a vymaňujících se programově z celkového stylu práce těchto institucí. Zprvu tedy došlo dokonce k rozšíření forem provozování loutkářství, neboť vedle divadel s vlastním souborem zřizovaných orgány státní správy nebo krajskými, městskými či obvodními úřady, přibývala divadla zřizovaná nestátními neziskovými organizacemi či soukromými subjekty, a rovněž divadla bez vlastního profesionálního souboru.

Zcela jinak a značně protikladně proběhly turbulentní změny na počátku 90. let v oblasti filmové loutkové animace. V roce 2008 v 16 čísle kulturního týdeníku A2 věnovaném českému animovanému filmu zakladatel katedry animované tvorby pražské FAMU profesor Jiří Kubíček srovnával vývoj českého animovaného filmu, a tedy i zároveň filmu loutkové animace, po roce 1989 s egyptskými pyramidami: „Český animovaný film se obrazně dostal do podobné situace, v jaké jsou egyptské pyramidy. Je na ně impozantní pohled, každý obdivuje jejich monumentalitu, občas se v nich ještě dnes najde nějaká doposud nepovšimnutá cennost, avšak žádné nové, srovnatelné s tou *Chufuovou neboli Cheopsovou, se nestavějí*.“[742] Reagoval tak na rozpad státem kontrolované Československé kinematografie po zamítnutí návrhu na zřízení Výboru české a slovenské kinematografie, který měl v roce 1991 směřovat k Zákonu o české kinematografii a zajištění plynulého a bezbolestného přechodu ekonomiky kinematografie na tržní systém. Nepřijetí návrhu a zároveň zrušení dekretu 50/45 prezidenta Edvarda Beneše dle přesvědčení mnoha zkušených autorů pro český animovaný film mělo fatální následky. Během počátku devadesátých let následoval rozsáhlý kolaps, z něhož se česká animovaná tvorba už nikdy nevzpamatovala. „Česká kinematografie ztratila svou „střechu“ a postupně se rozpadla na jednotlivé podniky, z nichž každý bojoval

742 KUBÍČEK, Jiří. Bejvávalo Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. *A2 Kulturní týdeník*, 2008, roč. 4, č. 1, s. 1.



114 Divadla Continuo, projekt Zapomenuto v polích, 2017. Archiv Pavla Jiráska.

sám za sebe, ve snaze zajistit si co nejlepší „místo na slunci“. Filmová produkce se oddělila od distribuce a exportu filmů a celý dobře fungující systém se zhroutil. Kinematografie, jež tvořila doposud uzavřený, sám sebe financující celek, v němž se výnosy z kin a exportu vracely zpět do tvorby a výroby filmů, a nebyla nikdy napojena na státní rozpočet – neměla v něm svou „kapitolu“ –, ze dne na den ztratila jakékoli finanční zázemí.“[743]

Dlužno však připomenout, že nové existenční proměny animovaného filmu a zejména loutkové animace souzněly a byly akcelerovány celosvětovými trendy dynamického vývoje technologií i poetiky animace, s globálními procesy,[744] které bývají shrnovány pod zastřešovacím termínem „digitální revoluce“.[745] Sotva dva roky po tzv. „sametové revoluci“ přišel režisér James Cameron ve snímku *Terminátor 2*. s animovanou postavou z lesklého tekutého kovu, čímž jasně vymezil směřování celého nově se rodícího filmového fenomenu – počítačové animace a počítačového filmu obecně. Filmové studio Pixar, specializující se na animované 3D filmy, v roce 1995 vytvořilo první celovečerní 3D film – *Toy Story* režiséra Johna Lassetera. Prvním českým 3D počítačově animovaným filmem byl konečně v roce 2008 film *Kozí příběh - Pověsti staré Prahy* Jana Tománka. Počítačová animace v těchto letech začala na straně jedné umožňovat tvůrcům filmových snímků téměř neomezené možnosti, na straně druhé přinesla jakousi univerzalitu a všeobecnost výtvarného jazyka, který také díky technologickým postupům ztratil svou rozmanitost a originalitu.[746]

743 KUBÍČEK, Jiří. Bejvávalo Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. *A2 Kulturní týdeník*, 2008, roč. 4, č. 1, s. 1.

744 BELTON, John – HALL, Sheldon – NEALE, Steve. *Widescreen worldwide*. New Barnet: John Libbey Publishing, 2010.

745 BELTON, John. Digitální technologie ve filmu - nepravá revoluce. (Digital Cinema: A False Revolution) *Iluminace* 2007, roč. 19, č. 4 (č. 68), s. 43-59.

746 SITO, Tom. *Moving Innovation. A History of Computer Animation*. Cambridge: The MIT Press, 2015.



115 Don Giovanni, Národní divadlo marionet, Praha 1991. Archiv Pavla Jiráska.

Vývoj Československé televize proběhl zcela v závislosti na politických změnách po roce 1989. ČST zanikla spolu s ČSFR dne 31. prosince 1992 a za její nástupce jsou považovány na českém území Česká televize, na území Slovenska pak Slovenská televize. Obě televize začaly pracovat zcela autonomně, přičemž došlo i k rozdělení televizních archivů původní instituce podle místa vzniku snímků. Česká televize vysílala poměrně dlouho pouze na dvou okruzích – ČT1 a ČT2, pro obecně dětskou, a nakonec i loutkářskou tvorbu bylo důležité spuštění speciálního kanálu ČT :D pro dětského diváka a zároveň s ním i kanálu ČT art zaměřeného na kulturní pořady v srpnu 2013. Také v nově vzniklé České televizi si loutka zprvu zachovávala svou tradičně silnou pozici, především v pořadech věnovaných dětem, dokonce v devadesátých letech počet loutkových pořadů s uměleckými ambicemi vzrostl, teprve po roce 2000 v souvislosti s vnitřně složitým procesem vytrácení se loutky z českého prostředí poklesla také frekvence pořadů s loutkami i v České televizi.[747]

747 Kolektiv. *(Prvních) 10 let České televize: ve faktech a dokumentech*. Praha: Česká televize 2003. SATURKOVÁ, Jitka. *50 let televizního studia Brno.* Brno: Česká televize, Televizní studio Brno, 2011. ŠVIHÁLEK, Milan. *Padesát let Televizního studia Ostrava.* Ostrava: Česká televize, Televizní studio Ostrava, 2005. KOLEKTIV. *Od televise k televizi – 60 let vysílání z Ostravy.* Ostrava: Česká televize, Televizní studio Ostrava, 2015.

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v 90. letech a po roce 2000

„Není žádným tajemstvím, že je situace v českém loutkovém divadle v poslední době, soudě podle novinových,[748] odborných diskuzí (…) či kuloárových debat, mnohými označovaná za znepokojivou. Kromě konstatování absence loutek v inscenacích loutkových divadel (a to jak statutárních, tak u nezávislých skupin) se v palbě hledání příčin tohoto stavu stává předmětem kritiky dokonce i současná koncepce výuky na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze (jehož loutkářská katedra byla prvním vysokoškolským učilištěm tohoto druhu na světě – vznikla r. 1952), která je viněna z odklonu nejen od tradičních postupů, ale i v minulosti dosažených výsledků a vazeb.“[749]

Nina Malíková. *Czech puppet theatre - tradition, legend, and reality: or, is contemporary Czech puppet theatre and endangered species?*, *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 2, s. 347-383.

Teoretička loutkového divadla Nina Malíková ve své studii „*Czech Puppet Theatre – Tradition, Legend, and Reality: or, is Contemporary Czech Puppet Theatre an Endangered Species?*“ (České loutkové divadlo – tradice, legenda a skutečnost. Současné české loutkové divadlo jako ohrožený druh?) pro sborník Theatralia[750] se obsáhle v roce 2015 zabývala stavem současného českého loutkového divadla, které jako by se svým vývojem vzpíralo jak teoretickému uchopení, tak proměnami a vystoupením z hranic loutkového divadla, jednoznačnému porozumění. Loutka se po roce 2000 v našem prostředí proměnila v neuchopitelný plovoucí fenomén mezi vzájemně se překrývajícími kontexty moderních performativních forem. Nina Malíková se proto zabývala tradicí i legendami českého loutkářství, které zdá se, mohou být stejně svazující jako inspirující, nicméně otázku, kde pevně stojí filozofie současné loutky, předmětu, který skrze neživou hmotu dává výpověď o našem živém, lidském světě, nedokázala zodpovědět. A to zejména proto, že vývoj českého loutkového potažmo alternativního divadla po roce 1990 se široce rozevřel a zrychlil a zároveň pojem loutky zcela zpochybnil.

Jak tomu bylo v průběhu posledních 25 let přímo u loutkářských souborů? Nejprve po uměleckém váhání a přešlapování na místě ve většině profesionálních loutkových divadel na konci 80. let, které variovaly především módní režijní a inscenační postupy známé z hradeckého DRAKU přišla po roce 1990 doba hledání nových možností, a to především v nezávislých souborech. Událo se to v několika dokonce i protikladných směrech, přičemž mnohé z nich se obracely k cestě, kterou bychom mohli považovat v rámci celospolečenského

748 RICHTER, Luděk. Přelet nad Přeletem. *Loutkář* 2013, roč. 63, č. 6 s. 31-35. LEŠKOVÁ-DOLENSKÁ, Kateřina. České profesionální loutkové divadlo dnes. *Loutkář* 2014, roč. 64, č. 1, s. 11-13. MAKONJ, Karel. O křehkosti spájení. *Loutkář* 2014, roč. 64, č. 4, s. 20-21. KYSELOVÁ, Eva. KALD – variácie na klasiku. *Loutkář* 2013, roč. 63, č. 3, s. 18–20. VITVAR, Jan. H. Kašpárek v kómatu. *Respekt.cz* 2012, č. 7 s. 59–61.

749 It is no secret that the situation in Czech puppet theatre is worrying, as many claim – judging from newspaper articles (RICHTER 2013; LEŠKOVÁ DOLENSKÁ 2014; MAKONJ 2014 and VITVAR 2012), scholarly discussions (such as the June 2014 seminar on dramaturgy in Hradec Králové that was counterpointed with informal disputes about the entry of East Bohemian puppetry on the Czech Republic's List of Intangible Cultural Heritage), or simply from behind-the-scenes debates. Apart from stating that there are no puppets in the productions of puppet theatres – which is true in publically established theatres as well as in independent companies – one of the targets of criticism in the search for the cause of the poor state of modern Czech puppet theatre is today's concept of teaching, as it is delivered by the Department of Alternative and Puppet Theatre at DAMU (the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts) in Prague. On the one hand, the department is the first higher education institution of its kind in the world (founded in 1952); on the other, it is constantly blamed for contemporary digressions not only from traditional techniques, but also from the achievements and legacies of the past (KYSELOVÁ 2013).

750 *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 2, s. 347-383.

hledání vlastních kořenů a identity vědomým přihlášením se k tradici. Tam by patřily mezi jinými inscenace Loosovy *Opery české o komínku* uváděné pod názvem *Barokní opera* (1992) v Divadle bratří Formanů, dnes již legendárního *Dona Giovanniho* (1991) v Národním divadle marionet v Praze mířeného na cizí pražské návštěvníky a *Bezhlavého rytíře* (1993) autorky Ivy Peřinové Naivního divadla v Liberci, které znovu obrátily pozornost k novému pojetí tohoto typu divadla.

Jiným směrem se vydaly menší nezávislé a zpravidla i autorské skupiny, které rychle v devadesátých letech převzaly tvůrčí iniciativu, generující svou poetiku často skrze postuláty postmoderny.

„*V zápase s komercí se objevily vedle statutárních divadel i nezávislé skupiny, z nichž pouze pár – především Buchty a loutky, které si vytvořily v nadhledu na loutkářskou tradici, práci s předmětem a využíváním jiných než prověřených dramatických textů svébytný styl – si získalo pozornost diváků i kritiky a udrželo ji dodnes. Od jednoduchých forem loutkového divadla a amatérských počátků po kombinaci loutkového, pohybového a výtvarného divadla se profilovalo Divadlo Continuo se specifickou filozofií vycházející z návratu k pradivadelnosti a mýtům i site specific, po krátké chebské epizodě se definitivně konstituovalo v Brně Divadlo Líšeň, které snad jako jediné reflektuje současnost (včetně politických, etických a etnických problémů). Nevelkou paletu doplňuje už přes dvacet let Divadlo bratří Formanů, které se programově hlásí jak k odkazu loutkářské, tak pouťové tradice, které invenčně a se značným diváckým ohlasem rozvíjí. Některé další tehdy progresivní skupiny splynuly postupem doby s davem nezávislých skupin, jejichž směřování – až na malé výjimky – zaplnilo bílá místa v produkci pro nejmenší děti.*“ [751]

Přelom milénia byl však zároveň dobou, kdy fenomén loutky masivně vystoupil z divadelního kontextu a stal se experimentálním médiem pro mnoho výtvarných umělců. Loutkovost či loutkovitost byla v případě mnoha českých výtvarníků zdrojem inspirace vlastně po celou druhou polovinu 20. století, ať už jde o surrealistické kolážovité tvory Jana Švankmajera, groteskní postavy Kurta Gebauera, „smetištní“ bytosti Věry Janouškové či objekty Milana Knížáka. Loutky svým mystickým založením okouzlily také příslušníky výtvarné skupiny Tvrdohlaví – nejen Petra Nikla, Františka Skálu, Jaroslava Rónu, ale také sochaře Čestmíra Sušku, Michala Gabriela a Stefana Milkova.[752]

Téměř souběžnou cestou se vydali i někteří umělci s původně divadelním školením na Katedře scénografie KALD DAMU. Jde kupříkladu o iniciátora a realizátora linie projektů site specific Tomáše Žižku, který v řadě workshopů a symposií v netradičních prostorech a souvislostech umění spojoval s přímo pro ně určeným místem (Kladno - Záporno, Vojtěšské hutě 2005 a další).[753] Podobně absolventku téže katedry Marii Jiráskovou cesta od tradiční loutky přivedla k instalacím na rozhraní land artu, enviroment artu, a site specific (Ambience). Tvorba obou umělců dokazuje, že tato generace již chápání fenoménu loutky pozvolně osvobodila natolik, že přicházející tvůrci začali vnímat loutku už jen jako jednu z možností svého vyjadřování zpravidla v komplexnějším a širším tvaru. Loutka vplynula do Nového cirkusu (La Putyka), projektů street puppets (Echt Street Puppets), výzkumných a vývojových projektů (Umělecká skupina Handa Gote research

751 MALÍKOVÁ, Nina. Czech puppet theatre - tradition, legend, and reality: or, is contemporary Czech puppet theatre and endangered species?, *Theatralia.* 2015, roč. 18, č. 2, s. 369, 370.

752 OLIČ, Jiří. *Tvrdohlaví.* Praha: KANT, 1999.

753 VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš. *Site specific.* Praha: Pražská scéna 2008.



116 Švankmajerův snímek Něco z Alenky 1988. Archiv KF.

& development), konceptuálního umění (Krištof Kintera),[754] postdramatického i postspektakulárního divadla.... Po roce 2000 došlo i ke změnám ve výuce loutky na jediném českém odborném učilišti Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, a to do té míry, že instituci je přičítán prohřešek ústupu loutky z české kultury, odvrat od národní tradice, ale také v minulosti dosažených souvislostí a úspěchů.

Jak se všechny tyto překotné změny podepsaly na výtvarné proměně performativní loutky a loutkové scény kolem přelomu milénia? Loutkové divadlo kolem roku 1990 zcela běžně užívalo loutku vedle předmětů i živého herce. Od hradecké scény DRAK přebíralo typ syntetické scénografie a pojetí otevřeného divadelního prostoru. Na jedné straně tedy přežila zejména ve státních loutkových kamenných divadlech tato hradecká výtvarná a imaginativní poetika, přičemž vedle toho došlo k návratu k tradici prostřednictvím užívání scénických principů historického českého loutkového divadla... Novátorsky ke scénografii loutkových inscenací přistoupila řada malých souborů, jejichž zástupcem mohou být Buchty a loutky se svým neobvyklým způsobem tvorby a unikátní divadelní poetikou. Klasické tituly i vlastní autorskou tvorbu zpracovávali s osobitým důrazem na výtvarnou stránku s kombinací starých i nových loutek, harampádí, hraček a nejnovějších technologií. Tématy tvůrčí činnosti skupiny Handa Gote research & development, která pracuje od roku 2005 na pomezí divadla, současného tance, vizuálního umění, hudby, performance a konceptuálního umění, jsou recyklace, trvale udržitelný rozvoj, respekt k tradici a tradičním kulturám. Primárními znaky jejich výrazu zůstaly materiál a hmota. Skupiny, jako je tato, neužívají pojem loutka ve smyslu figury, ale jakoukoliv práci s čímkoliv neživým na scéně považují za loutkové divadlo; včetně animace světla, zvuku a jakékoliv další hmoty. Dokládají tak zcela případně postupné rozostření i rozpad pojmu loutka v českém prostředí po roce 2000.

754 POSPISZYL,Tomáš – KORECKÝ, David – KINTERA, Krištof. *Nervous trees.* Praha: Galerie Rudolfinum, 2017.

Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v 90. letech a po roce 2000. Její vliv na televizní loutkářskou scénografii

„Český animovaný film jako svébytný umělecký druh, jako extenze lidského ducha však prožívá hlubokou krizi. Zůstává nezodpovězená otázka, co s tím? Z vůle státu v roce 1945 vznikl, stát se tedy nemůže vyhnout odpovědnosti za jeho budoucnost. A vůbec nejde jen o peníze. Jde jen o to vytvořit prostředí, které bude animovanému filmu jako oboru lidské tvořivosti příznivě nakloněno. Kolegové v Evropské unii pro nás mají bezpočet inspiračních příkladů a vzorů: francouzský model, skandinávský model… Vždyť by stačilo tak málo. Pro začátek třeba konečně uvést do života léta připravovaný audiovizuální zákon a trochu zatlačit na distributory, aby vrátili krátký animovaný film do kin jako samozřejmou a osvědčenou součást filmového představení. Jsem přesvědčený, že tak jako příležitost dělá zloděje, i tato příležitost by vbrzku vedla ke vzniku nějaké zbrusu nové animované „pyramidy“. Třeba takové, jako je ta obdivovaná Velká v Gíze.“

KUBÍČEK, Jiří. *Bejvávalo.* Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. *A2 Kulturní týdeník*, 2008, roč. 4, č. 1, s. 1.

V osmdesátých letech minulého století český animovaný, a tedy i loutkový film vystoupal na jeden ze svých vrcholů. Například Jan Švankmajer začal natáčet v roce 1982 své legendární *Možnosti dialogu*, jež zachycují alegoricky roviny mezilidské komunikace.[755] Za něj obdržel několik významných světových filmových cen, ale záhy se snímek stal předmětem jednání ideologického pléna ÚV KSČ a byl stažen z distribuce. V druhé polovině osmdesátých let pak Švankmajer vytvořil surrealistický fantazijní snímek *Něco z Alenky* na motivy románu *Alenka v říši divů* od Lewise Carrolla, který vznikl v koprodukci Československa, Švýcarska, Spojeného království a Západního Německa. Zároveň v téže době přicházel na scénu Jiří Barta, který v roce 1985 uvedl *Krysaře* s adaptací středověké legendy o krysaři, který za svou práci nedostane od chamtivých měšťanů zaplaceno, s mimořádně stylizovanými kubofuturistickými loutkami v podobně pojatém prostředí. Takový stav českého loutkového filmu byl doslova triumfem.[756] Navíc v kreslené animaci začala nastupovat osobitá generace absolventů ateliéru filmové a televizní grafiky pražské Vysoké školy uměleckoprůmyslové, reprezentovaná především Pavlem Koutským, s nímž vstoupila do českého animovaného filmu tzv. totální animace.

Jiří Kubíček píše: *„V osmdesátých letech byla tvorba a výroba animovaných filmů soustředěna do Krátkého filmu Praha (Studio Bratři v triku, Studio Jiřího Trnky a Studio Prométheus v Ostravě) a tradičního zlínského (gottwaldovského) studia, přičemž dominantní bylo studio Krátkého filmu. Výroba byla rozdělena na „program“, tedy filmy pro kina, a „zakázku“, především Večerníčky pro Československou i Slovenskou televizi. Ale nejen pro ně. Po české animaci byla velká poptávka i v zahraničí.*

Roční produkce dosáhla v roce 1987 rekordního počtu 182 animovaných filmů, z nichž plných 138 bylo realizováno ve studiích Krátkého filmu. Koncem osmdesátých let byl český animovaný film ekonomicky silným, dobře organizovaným, personálně kvalitně obsazeným a dobře technicky vybaveným odvětvím kinematografie, v němž v rozumných

755 POŠ, Jan: *Výtvarníci animovaného filmu.* Praha: Odeon 1990.

756 KARASOVÁ, Jindra. *Tvůrci animovaného filmu (Kdo je kdo v animovaném filmu)*. Praha: Filmový ústav 1965. ŠTORCHOVÁ, Helena: *Animovaný film*. Praha: Odeon, Edice Soudobé české umění 1985.

117 Bartův snímek Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny, 2008. Archiv Pavla Jiráska.



proporcích existovaly vedle sebe umělecká tvorba s komerční výrobou. Zdálo by se, že odvětví s takovou tradicí a s takovým renomé očekávají po „sametové revoluci“ jen samé světlé zítřky. Bohužel, opak byl pravdou.“[757]

Přišel rok 1989 a s ním posléze privatizační projekty všech státních studií včetně Krátkého filmu, který byl pro artistní loutkovou animovanou tvorbu nejpodstatnější. Odliv tvůrčích profesí způsobil, že se dobře organizovaný Krátký film v podstatě rychle rozpadl do řady malých, často rodinných studií a ateliérů. Tato malá studia měla mnoho společného, zpravidla nevelké produkční finance a chybějící dramaturgickou koncepci. Jejich partnerem byly Československá a po rozpadu ČSFR pak Česká televize, která ale na rozdíl od kreativní svobodné tvorby zadávala pouze všeobecně limitovanou výrobu pro své potřeby. Zároveň český animovaný i loutkový film ztratil své dlouhodobé zahraniční koprodukční partnery, pro které přestával být zajímavý jako tvůrčí fenomén, a byl využíván jen jako mimořádně způsobilá a zároveň levná pracovní síla českých animátorů a fázařů, která však byla umělecky zcela anonymní.

Tento rychlý rozpad organizovaného animovaného filmu byl v novém demokratickém systému zdánlivě paradoxně, ale na straně druhé zároveň zákonitě doprovázen rozkvětem uměleckého školství zabývajícího se animací. Kromě Ateliéru filmové a televizní grafiky na VŠUP, který založil v šedesátých letech minulého století Adolf Hoffmeister a dlouhá léta vedl Miloslav Jágr, v roce 1990 vznikla Katedra animované tvorby na pražské FAMU, v roce 1992 pak Vyšší odborná škola filmová ve Zlíně, později transformovaná na Creativ Hill College a v roce 1996 Filmová akademie Miroslava Ondříčka v Písku. Animace s rozvojem počítačů začala být vyučována po roce 2000 i na řadě dalších uměleckých škol, především na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni, Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a Fakultě umění Ostravské univerzity. Umělecké školství v oboru animace díky vedoucím pedagogům pamatujícím umělecké návyky předchozích desetiletí velmi rychle získalo poměrně vysokou úroveň. Stále klesající tvorba profesionálních uměleckých animovaných filmů byla postupně nahrazována studentskými pracemi, přičemž tento trend probíhá i nadále, kdy profesionální umělecké filmy prakticky neexistují a štafetový kolík pokroku v animačním umění tkví pevně v rukou studentů.

757 KUBÍČEK, Jiří. Bejvávalo. Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. *A2 Kulturní týdeník*, 2008, roč. 4, č. 1, s. 11.

Diváci se mohli s animovanými filmy včetně loutkových setkávat nejen prostřednictvím promítání v kinech a na festivalech, či na vydaných DVD nosičích, ale také hojně ve vysílání České televize. V roce 1998 připravila režisérka Jana Dvořáková-Hádková osm hodinových dílů seriálu *Kapitoly z českého animovaného filmu* a od roku 2004 Jiří Kubíček a Jaroslav Hovorka vytvořili 119hodinových dílů profilů *Mistři českého animovaného filmu* společně s moderátorem Miroslavem Táborským. Téma animace se objevovalo i v řadě jiných televizních pořadů, například v *Magazínu studentského a krátkého filmu* s názvem *Průvan: Animace* z roku 2014.

Umělecky byla devadesátá léta v loutkovém filmu ještě ovlivňována starší generací. Jan Švankmajer kromě krátkometrážních snímků přišel s celovečerními snímky *Lekce Faust* (1994), *Spiklenci slasti* (1996), později třeba s *Otesánkem* (2000), ve kterých rozvíjel svůj animační vokabulář z předchozích let.[758] Jiří Barta se vedle nerealizovaného *Golema* věnoval kratším filmům a s celovečerním snímkem *Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny*? přišel až v roce 2009. Design českých loutkových filmů v devadesátých letech značně ovlivnil výtvarník a režisér Petr Poš, který spolupracoval s režiséry Vlastou Pospíšilovou a Aurelem Klimtem na snímcích Werichových pohádek, jimž vtiskl svůj typický výtvarný rukopis. V příbězích *Fimfárum* Jana Wericha (2002), *Fimfárum 2* (2006), *Fimfárum do třetice* všeho dobrého 3D (2011)[759] stejně jako ve vlastní autorské loutkové baladě *Sir Halewyn* mají Pošovy loutky výrazně tvarované nosy – hlavně dlouhé a velké, jindy však malé a kulaté. Obličeje loutek jsou mnohdy jen lehce, často však velmi výrazně karikovány tak, aby byla přímá možnost rozpoznat povahu postavy. Stylizace loutek tak velmi zřetelně vystihuje i témata příběhů, které se vysmívají lidským nešvarům jako je lakota, lenost či nevěra. Navíc postavy v nich jsou vždy groteskně zbytnělé. Ukazují člověka v jeho slabosti, přičemž i kladné postavy mají své zápory a naopak, záporné postavy mají své klady. Tato estetika groteskního loutkového světa, která je s nadsázkou vyjádřením analogie světa skutečného prostřednictvím výtvarného výrazu, se stala pro český loutkový film devadesátých i pozdějších let nejvýživnějším základem. Byla rozvíjena také režisérem Aurelem Klimtem, který později spolupracoval s výtvarníkem Martinem Velíškem, jehož pojetí postav bylo formováno výraznou groteskností, karikaturností a mnohdy i morbidností. Svůj výtvarný styl nazval Velíšek parealismem, což má být jakýsi posunutý realismus, který svou pokřiveností úspěšně splnil požadavky loutkářských animátorů.[760]

V letech 2006 až 2015 vznikal ve Studiu Zvon celovečerní film Aurela Klimta *Lajka*, fantaskní sci-fi příběh o fence Lajce, která je vystřelena do vesmíru a spolu s dalšími zvířaty s podobným osudem najde nový domov na vzdálené planetě. Na výrobu filmu bylo použito více animačních technik včetně natáčení ve 3D. Základem však byly mechanické loutky. Úvodní část filmu má vizuálně působit ponuře až ošklivě, proto bylo její výtvarné zpracování svěřeno Martinu Velíškovi, který výtvarné stylizaci vtiskl pečeť pitoresknosti. Druhá část filmu, odehrávající se na jiné planetě, měla být protipólem ponuré Země, vizuálně ji proto zpracoval architekt a výtvarník František Lipták, který do filmových scén vnesl osobitý vizuální humor i přírodu s plastickými, zoomorfními a florálními prvky. Stylizované

758 SCHMITT, Bertrand. Jan Švankmajer a Johanes Doktor Faust Emila Radoka. Od primitivního mýtu ke krizi civilizace. In: Švankmajer, Jan: *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou.* Praha, Arbor Vitae 2012.

759 BARTOŠEK, Tomáš. Fimfárum 2. *Filmový přehled.* 2006, č. 3, s. 13-14. BOGOVÁ-STEHLÍKOVÁ, Bára. Listování Fimfárem. *Film a doba.* 2006, č. 1, s. 59-61. FLODR Lukáš. Fimfárum 2. *Cinema*. 2006, č. 3, s. 80-81.

760 NĚMCOVÁ, Božena – VELÍŠEK, Martin. *Babička.* Praha: Prostor, 1995. VELÍŠEK, Martin. *Lyžaři*. Praha: Argo 1996.



118 Werichovo Fimfárum podle návrhů Petra Poše 2002. Archiv Pavla Jiráska.

postavičky loutek s velkou hlavou a vypoulenýma očima se pohybují kdesi na pomezí mezi člověkem, bytostí, zvířete a přeludem.

Sourodé pojetí stylizace animačních loutek i stylizaci prostředí zároveň pokřiveného i realistického přinesl do loutkového filmu také absolvent UMPRUM Jan Balej, který se uvedl během devadesátých let seriálovými projekty pro Českou televizi (*Tom Paleček* (1994), *Jak to chodí u hrochů* (2000)). Ve snímcích *Jedné noci v jednom městě* (2007) či *Malá z rybárny* (2015) popírá výtvarně ušlechtilou či libou stylizaci lidských bytostí a tvoří expresivní typy, které mohou diváka až odpuzovat.[761]

„Do jeho tvorby se tak promítá výrazný autorský rukopis. V kulisách ponurých maloměst rozehrává příběhy lidí, kteří se potýkají se svými tragikomickými životy a poukazuje na jejich chyby, neřesti a starosti. Hlavní aktéry se přitom nesnaží nijak přikrášlovat - naopak loutky mnohdy karikují lidské jednání a mnohé z nich působí svým vzhledem znepokojivě a strašidelně. Podle Lukáše Gregora, autora Základů analýzy animovaného filmu, Balejova stylizace lidských postav úmyslně odpuzuje. Ozvláštňujícím způsobem režisér ve svých dílech kombinuje právě vysokou míru stylizace s reálnými předměty denní potřeby (potraviny, lahve, fotografie, časopisy). Tím umocňuje všednost příběhu a pomáhá divákovi se s jinak vymyšleným světem snadněji identifikovat.“[762]

Všem těmto animovaným projektům je však společná obava z experimentu, jako by skončila doba komplexní animace, kdy kouzlo oživené hmoty nese a rozvíjí své významy, valná většina těchto snímků jsou tradiční narativní filmy, kde výtvarná složka plní jen smysl podpory atmosféry příběhu.[763]

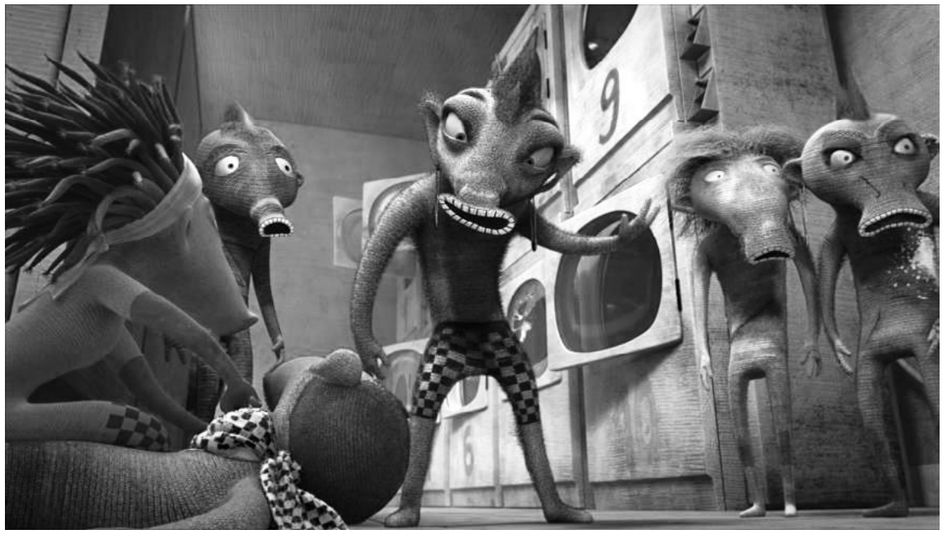
S demokratizací computerových technologií musel však přijít ještě okamžik, kdy u nás vznikly první filmové loutkové snímky 3D počítačové animace. Za první, v poměrně skrovných podmínkách natočený loutkový 3D film, je všeobecně u nás považován *Kozí příběh – pověsti staré Prahy* Jana Tománka z roku 2008. Celkové výtvarné pojetí filmu na soudobý standard ještě technicky naivní počítačové animace stále navazovalo na českou tradici a vycházelo z dobově módního pojetí loutky s proporčně zvětšenou výrazovou hlavou. Výtvarná stylizace postav je soustředěna na hlavy, které jsou vytvořeny téměř v sochařské modelaci s výraznými nosy, velkýma očima a předsazenými bradami. Tuto českou tradici však tvůrci na straně druhé zároveň popřeli až eroticky levnou modelací proporcí ženských typů… Totéž se projevilo v pokračování tohoto projektu pod názvem *Kozí příběh se sýrem* z roku 2012, kde se ruku v ruce s bohatšími technickými možnostmi animace pojilo výtvarné odcizení tradici zejména pokud jde o stylizaci zvětšených loutkových hlav.

761 GREGOR, Lukáš. *Typologie a chování postav v animovaných filmech Walt Disney Company: I. díl - Klasická éra a současná 2D produkce.* Zlín: VeRBuM 2011. BARTOŠEK, Tomáš. Jedné noci v jednom městě. *Filmový přehled.* 2007, č. 2, s. 27. FLODR, Lukáš. Jedné noci v jednom městě. *Cinema.* 2007, č. 2, s. 87.

762 KOLÁŘOVÁ, Soňa. *Analýza narativních strategií, výtvarného a animačního stylu v loutkových filmech Jana Baleje.* Olomouc: DP, Katedra divadelních a filmových studií, Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2017.

763 PIKKOV, Ülo. *Animasofie: Teoretické úvahy o animovaném filmu.* Praha: NAMU 2018.

119 Lichožrouti režisérky Galiny Miklínové, 2016. Archiv Pavla Jiráska.



Podobně v případě snímku *Fimfárum – Do třetice všeho dobrého* 3D (2011) převažuje názor, že uměleckou hodnotu původní *Lakomé Barky* od Vlasty Pospíšilové z roku 1987, jíž celá filmová série začala, dosud žádná další loutková adaptace nepřekonala. Možná také proto, že třetí díl povídkové trilogie se snaží být světlejší, barevnější i veselejší – zároveň však výtvarně celkově neškodnější a infantilnější. Pochyby a rozpaky o směřování české počítačové 3D loutkové animace ještě prohloubil snímek *Hurvínek a kouzelné muzeum* z roku 2017 Martina Kotíka, kde všeobecně oblíbené a legendární loutkové postavy výtvarně i dramaturgicky zcela podlehly mainstreamovému tlaku. Podstatně zajímavější diskuzi vyvolal v roce 2016 koprodukční snímek *Lichožrouti* režisérky Galiny Miklínové rozvíjející téma mimořádně úspěšného tří dílného knižního projektu autorky společně se spisovatelem Pavlem Šrutem. Kniha desetiletí pro děti podle ankety sdružení Litera se stala výchozí inspirací pro film, který byl částí recenzentů v kontextu současného českého animovaného filmu zařazován na vrchol.

„*A to i přes to, že příběh o důležitosti soudržnosti rodiny je zabydlen až příliš mnoha postavičkami, v závěru se poněkud rozmělňuje v „hollywoodské" akčnosti a ve svém vyznění osloví přece jen více děti než dospělé. Ti v něm nenajdou tolik zábavně odlehčených momentů, jako je tomu v knižních Lichožroutech či třeba v animovaných filmech amerického studia Pixar.*" (…) *Přestože Lichožrouti vznikali v nesrovnatelně skromnějších podmínkách než zahraniční animované filmy, technická stránka filmu je uspokojivá. Díky použité technologii CGI – obrazová složka byla vytvořená ve virtuálním prostředí počítače, vymodelované objekty se ale ručně pokreslovaly – působí animace mimiky i pohybů postaviček přirozeně i v akčních scénách.!*[764]

Mnozí odborníci však naopak vyčítají snímku, že ačkoliv se tvůrci filmu zaštitovali typickou českou poetikou, jíž se chtěli vzepřít typické hollywoodské animaci, zejména stylizovanou podobou Prahy – konkrétně prostředí ulic, mostů a nábřeží v blízkosti Tančícího domu – nakonec stejně imitovali nákladnou akční podívanou amerického mainstreamového typu.

764 SEIDL, Tomáš. Filmová verze Lichožroutů se hravostí své literární předloze nevyrovná. *Aktuálně.cz*, 19. 10. 2016, https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-poziraci-ponozek-zgangsterskeho-podsveti/r~b5fa0ac695d311e6b-cb60025900fea04/.

120 Film Dcera studentky pražské FAMU Darie Kaščejevové, 2019. Archiv Pavla Jiráska.



Navzdory stále se rozšiřující počítačové animaci řada českých tvůrců pracuje s klasickou loutkou, a záměrně rozvíjejí bohatou českou tradici loutkové animace. Mezi nejmladší studentskou generací se objevuje řada umělců, kteří přistupují k loutce osobitě a nebojí se s ní experimentovat.[765]

„*Důvodem, proč mladí tvůrci sahají po tradiční technice, může být jak vztah k rukodělné práci, tak i jistá nedokonalost. Jak se například vyjádřil student nedávno vzniklého ateliéru Animované a interaktivní tvorby na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni Martin A. Pertlíček: „Mám svým způsobem rád, když animace nebo loutka není dokonalá – vypovídá to o její duši, kterou se každý animátor snaží loutce vtisknout.*"[766]

Potěšující je, že hledání nových podob neopouští ani nejmladší generaci českých tvůrců: například Martin A. Pertlíček ve své Panta Rhei z roku 2016 vypráví temný příběh pomocí loutek obalených syrovým masem. Film *Anatomie pavouka* (2014) Vojtěcha Kisse je zase obrazem pochmurného města, jež z nadhledu připomíná svítící pavučinu, zevnitř jde o betonové mraveniště, jehož chodbičkami a dutinami se sunou lidé. Jedním z nich je pan Pavouk, člověk zotročený kancelářskou prací, jenž svou existenci utápí v alkoholu. Jak naznačuje až ezoterický závěr filmu, ve snech existuje naděje, že někde se otevírá nekonečný prostor, ve kterém září křehká síla… Kiss založil svou obrazově silnou metaforu na tradiční technice loutek, dekorací, svícení a práci s řadou triků a optických iluzí (například projekce na vodu v akváriu).[767] Animovaný film s loutkami malých vězňů z Terezína, *Transport R* (2016) Miloše Zvěřiny přinesl poetický, ale zároveň mrazivý příběh o naději a lidské sounáležitosti, která se dokáže postavit do cesty zlu. Šlo o příběh sedmi loutek, přesných replik těch, které vytvořili dětští vězni terezínského ghetta, který se odehrává ve vagonu na cestě do koncentračního tábora. Naopak Matouš Valchář ve svých snímcích, zejména v absurdní grotesce *Povídky o chlápkovi a jeho*

765 BOHÁČKOVÁ, Kamila. Staronové i nové cesty animace / ANIFILM 2017. *Cinepur #111*, červen 2017. http://cinepur.cz/article.php?article=4075.

766 BOHÁČKOVÁ, Kamila. UMĚNÍ NEDOKONALOSTI, Česká filmová loutka. In. *A2*, 11/2018, https://www.advojka.cz/archiv/2018/11/umeni-nedokonalosti.

767 Tamtéž.

ženě (2015) pracuje s punkově pojatými dekoracemi, které společně se způsobem vyprávění posouvají snímek do žánru černé komedie. Loutky působí záměrně nedotaženě a designově až hrubě. Odlišnou, pohádkově fantaskní poetiku představují loutkové příběhy z lesa, ať už realisticky pojaté, jako dojemný *První sníh* (2016) Lenky Ivančíkové, pojednávající o cestě malého ježka z doupěte do divokého lesa, anebo fantazijní film *Až po uši v mechu* (2015) Barbory Valecké a Filipa Pošivače, absolventů pražské UMPRUM, představující ty nejfantastičtější lesní tvory, trnky a rusalky v poeticky zasvíceném trnkovském lesním prostředí.

V roce 2019 získala za animovaný loutkový film Dcera prestižní ocenění americké Akademie filmového umění a věd, zvané studentský Oscar režisérka a studentka pražské FAMU Daria Kaščejevová (Daria Kashcheeva). Kaščejevová zvolila pro svůj film unikátní výtvarnou formu, kdy pomocí pohyblivé ruční kamery, což je u loutkového filmu velmi komplikovaná realizace, docílila velmi realistických až dokumentárně působících záběrů. Celý design filmu je formován napětím mezi poměrně elementární výtvarnou stylizací loutek i prostředí a kamerovým snímáním evokujícím subjektivní dramatické pohledové vnímání.[768]

Spejbl a Hurvínek ve filmu po roce 1990

„Oblíbená loutková klučičí postava v novém 3D celovečeráku zahodila dřeváky, zbavila se vodících nití a s gustem přijala trendy dnešních dětí. Už jen chybělo, aby tvůrci v meta příběhu, který zcela nápadně vykrádá sérii Noc v muzeu a který sám sebe podkopává snahou přizpůsobit české charaktery celosvětovému publiku, udělali z Hurvínka YouTubera.“

ROHÁČKOVÁ, Kristina. *Kouzelné muzeum.* https://www.irozhlas.cz/kultura/film/recenze-hurvinek-a-kouzelne-muzeum-animace_1708300855_kro, 30. srpna 2017.

Legendární loutkové postavy otce Spejbla a syna Hurvínka byly soudobými progresivními loutkáři konce osmdesátých a během devadesátých let považovány díky nasměrování do komerčního mainstreamu za umělecky vyčichlé a vyprázdněné. Také díky svým vodičům i autorům divadelního a obecně revuálního repertoáru Miloši Kirschnerovi (titul zasloužilý umělec i národní umělec v roce 1987) a jeho ženě Heleně Štáchové, která po Kirschnerově smrti pokračovala v tvorbě s kolegou Martinem Kláskem, byla produkce Divadla S + H považována za prorežimní fenomén.

Nicméně po 1. lednu 1995, kdy se Divadlo S+H přestěhovalo z Římské ulice na Vinohradech do nové budovy v Dejvicích a po odchodu ředitele Miloše Kirschnera po roce 1996, kdy se Helena Štáchová stala jeho ředitelkou, se Spejbl s Hurvínkem znovu vrátili na televizní obrazovku. Nejde ani tak o televizních revui *Ve vedlejší roli Spejbl a Hurvínek* České televize režiséra Jana Bonaventury (1997), kde Spejbl a Hurvínek s „přáteli ze showbussinesu“ vzpomínal na nedožité sedmdesáté narozeniny svého principála Miloše Kirschnera, přímý přenos vyhlášení výsledků ankety diváků ČT a čtenářů Týdeníku televize o nejpopulárnější filmovou postavu tisíciletí z roku 2000 v režii Pavla Vantucha *Hrdina filmového úsměvu aneb Hurvajs vypni to!*, ale především o večerníčkový seriál *Hurvínek vzduchoplavcem* (1997), na kterém se ještě Miloš Kirschner podílel. Kromě toho, že série má oproti těm předešlým poloviční počet

768 KEMÉNYOVÁ, Zuzana. Film Dcera režisérky Kashcheevy z pražské FAMU získal studentského Oscara. *UNIVERZITAS*, 28. srpna 2019, https://www.universitas.cz/aktuality/3788-film-dcera-reziserky-kashcheevy-z-prazske-famu-je-ve-finale-studentskeho-oscara.

dílů, a i jejich stopáž je kratší (dřívější díly měly 9 minut, tyto pouze 6), tak také dramaturgicky a literárně jde už opakování a rozmělňování kdysi dosažených postupů.[769] Přestože seriál režírovala zkušená Libuše Koutná a snímali ho Věra Štinglová se Svatoplukem Malým, v celém pořadu, který produkovala firma Massseba TV Praha, lze vycítit tlak na komercionalizaci a celkově menší péči při řadě složek výroby. Už třeba samotná vstupní znělka, využívající dobových televizních efektů více než bylo nutné, se opájí technologiemi při ztrátě osobité poetiky. Výtvarně celý seriál nepřináší v podstatě nic nového ve srovnání s předcházejícími sériemi, které, protože byly natočeny na filmový materiál, jsou celkově obrazově kultivovanější. Výtvarníci Naďa a Dušan Sotákovi zachovávali realistickou scénu v jakémsi dobovém bezčasí, do které intervenovali designovými novinkami, jejichž příkladem může být blikající plastová hračka soudobého robota.

Seriál *Hurvínkův rok* (2003)[770] vytvořila produkce Atelierů Bonton v počtu 13 epizod po 8 minutách pro potřeby ČT, která začala seriál vysílat v rámci dětského pásma pohádek v neděli ráno v únoru 2004. Tento seriál byl prvním filmovým počinem samotné Heleny Štáchové, která je autorkou námětu i scénáře, jímž začala posunovat poetiku spojenou s Hurvínkem a Spejblem od Skupovy inteligentní formy k popové banalitě, která je na základě společenského konsenzu považována za nejvýraznější část hlavního proudu. Recenzenti konstatovali, že poetika Divadla S + H se těmito projekty začíná stávat vyprázdněnou a klasický hurvínkovský humor se vytrácí ve prospěch konzumní orientace. Vyprahnutí díla a projektu je postižením atmosféry a odrazem diváckého vkusu polistopadové doby.

Rámec této podoby zbujnělého a emancipovaného Hurvínka nepřesahovalo celkové kamerové a výtvarné pojetí seriálu. Zatímco interiéry i exteriéry zůstávaly stále v poměrně realistickém pojetí, výtvarníci Naďa a Dušan Sotákovi, zmodernizovali všechny protagonisty výraznými kostýmy a opakovaně zaplnili opulentně scénu rekvizitami (díl *Vánoční dárek*), s užitím výrazné barevnosti 90. let, kdy platilo: čím více barev, tím více nová doba… Neustálé překostýmovávání protagonistů během jednotlivých dílů tak vedlo k jakési kostýmní euforii, která je ve své extravaganci až komická. Kameraman Petr Hykš a režisér Tomáš Petráň sice nasnímali tyto příběhy oproštěným způsobem, pouze během znělky byly využity jeřábové záběry, přivádějící diváka nadhledem od celku města až do bytu Spejbla a Hurvínka, přesto působí celý cyklus výtvarně až kýčovitě, přesyceně a nadbytečně.

V roce 2004 vznikl divadelní záznam inscenace Divadla S + H *Hurvínek a zrcadlo,* hry, která byla prvním samostatným autorským a režijním debutem Martina Kláska. Komerčně úspěšná hra, ve které Hurvínek většinu svého času věnuje péči o své svaly, ale jen do té doby, něž ho ze zrcadla osloví jeho druhé já, jež ho zavede do pohádkového světa, byla natočena pro vydání ve formě DVD firmou Supraphon. Vizuálně dílo Martina Kláska, Heleny Štáchové a Richarda Mašky nepřekračuje průměr, pouze v použití zdobného zrcadlového rámu, který poskytuje Hurvínkovi možnost vstupu do „světa za zrcadlem“, scénografickým řešením připomíná výboje černého divadla v šedesátých letech. Filmové pojetí je velmi prosté a ukazuje na utilitární smysl celého záznamu.

O rok později natočený záznam inscenace *Hurvínkova kouzelná flétna* (2005) v režii Tomáše Petráně pro Českou televizi a Supraphon, který vydal záznam na DVD, také zůstal

769 Názvy jednotlivých epizod: *Hurvínkovo kluziště, Cestovní horečka u Spejblů, Hurvínek a robot, Hurvínek vzduchoplavcem, Hurvínkův strašák, Stěhování u Spejblů, Hurvínek „Velké ucho“.*

770 Názvy jednotlivých epizod: *Novoroční předsevzetí, Únor bílý, pole sílí, Jarní úklid, Hurvínkova pomlázka, Hurvínek oslavuje, Den dětí, Plavání zakázáno, Malý stan, Šaty dělají člověka, Hurvínkovo prasátko, Sláva vítězům, Vánoční dárek.*



121 Seriál Hurvínkův rok, 2003 pro Bonton. Archiv Pavla Jiráska.

v mezích tradice, aniž by se pokoušel o jakékoliv umělecké vybočení. Ostatně samotní tvůrci původní inscenace Pavel Cmíral a Helena Štáchová jistě nesměřovali svou inscenaci k něčemu převratnému. Je v ní stále repetována tradiční poetika, přičemž scéna a loutky Richarda Mašky výrazně rozbíjejí jakýkoliv jednotný styl a působí jako nepoetický slepenec (dekorace maloval Jan Doleček, loutky řezala Alena Křížová). Zejména, když se ocitnou modernistické typy Spejbla a Hurvínka vedle marionet reprezentujících řezbářskou rutinu osmdesátých a devadesátých let s výraznou řezbou a úzkýma očima. I tento záznam je důkazem, že divadlo zcela rezignovalo na hledání jakéhokoliv výtvarného názoru.

V podobném duchu se nese utilitárně zaměřený 26dílný zdravotnický seriál *S Hurvínkem za lékařem* (2007) režiséra Jána Nováka. Scénáře devítiminutových miniatur autorek Denisy Kirschnerové a Jitky Škápíkové zasadily Hurvínka do prostředí dětí s návodným zdravotnickým příběhem. V tomto projektu České televize spolufinancovaném VZP nebylo přirozeně místo pro rozvíjení jakékoliv vizuální ani dramatické poetiky. Televizní seriál upřednostňující prospěch, byť v oblasti dětského zdravotnictví, tak jen potvrdil všeobecnou tendenci poklesu fenomenu Spejbla a Hurvínka směrem ke kulturnímu okraji.

V roce 2007 vyvrcholila aféra vleklého soudního sporu mezi pražským Divadlem Spejbla a Hurvínka a držitelem Skupových autorských práv Městským ústavem sociálních služeb v Plzni, která otřásala českými médii a společností od roku 1997. Šlo o to, komu patří práva k využívání slavných loutkových protagonistů Spejbla Hurvínka, a tedy vlastně o odpověď na otázku, kdo je jejich skutečným autorem. Výsledek zněl v tom smyslu, že Skupa není ani autorem loutek (Spejbla vytvořil řezbář Karel Nosek, Hurvínka jeho synovec Gustav Nosek), ani jejich jmen (ta vymyslel jiný člen divadla, Karel Koval (Šlais)). V podstatě se tímto jednoduchým reduktivním rozhodnutím projevila nejen neschopnost, ale dokonce možná z pozic práva i nemožnost pochopení výjimečně složitého fenomenu zrození nového divadelního typu či charakteru jako odrazu své doby, zároveň kolektivního díla i díla výsostně originálního, náležejícího značným dílem Josefu Skupovi. Uměnovědy jako tzv. soft vědy jsou schopny tento problém analyzovat s daleko širší důsledností a celistvostí, i když jejich odpověď bude pravděpodobně značně relativizující, tedy opačná nežli odpověď práva. Ukázalo se totiž, že se právníci nakonec soustředili spíše na vnější doklady originality (ochranná známka, vznik loutek jako výtvarných artefaktů, vznik jejich jmen), ale zcela opominuli to, co dává loutkovému divadelnímu typu skutečnou životnost: jeho typové ukotvení, charakter, herecké naplnění, prověření repertoárem, vnitřní vývoj a dynamiku postavy, vazby na jiné loutkové charaktery, dějiny typu jako integrální součást jeho podstaty a společenského fungování a další podstatné nuance.

Jednoduše řečeno: loutky Spejbla či Hurvínka dnes mohly mít stejnou vizuální podobu a stejná jména, ale mohly být zcela něčím jiným, mohly být vzájemně nerozlučně spjaty nebo také nikoliv… A především by byly dnes již zcela zapomenuty. A právě na tom, čím do dneška tyto loutkové postavy jsou a také na tom, proč přežily, má zcela zásadní podíl jejich skutečný „otec“: Josef Skupa. Věděli to a ctili to všichni nejbližší Skupovi

spolupracovníci, a proto si nikdo z nich nedovolil právně spoluautorství na Skupovi nárokovat. Právní vítězství Divadla S + H, kterým byl Skupa zbaven autorství obou figur, dalo možnost Heleně Štáchové užívat volně, bez jakékoliv etické ohleduplnosti k tradici, užívat obou legendárních figur.[771]

To se projevilo nejen dalším utilitárním cyklem 5minutových jazykových miniatur pro nově založený kanál České televize ČT :D *Angličtina s Hurvínkem* (2014), ale už i v roce 2010 ve snímku *Hurvínek na scéně*. Ačkoliv film byl uveden kampaní, kdy se „*slavné loutky Spejbl a Hurvínek, které slaví v roce 2010 kulaté výročí (90 let) uvedou ve speciálním představení 3D a poprvé se tak divákům naskytá příležitost vidět legendárního Hurvínka a jeho přátele na velkých plátnech v celé České republice*“, je potřeba zdůraznit, že *Hurvínek na scéně* je problematický hned z několika hledisek. Ačkoliv byl uveden jako celovečerní filmový 3D projekt, jde spíše o standardní záznam divadelního představení *Hurvínkův Mikuláš* z roku 2005, ve kterém je 3D efekt plně využit jen v případě sněhových vloček, či slouží k tomu, aby na filmovém plátně nedošlo ke zploštění loutek a zůstala zachována jejich materiálová podstata. „*Díky 3D efektům také o to víc divák vnímá vodící šňůry, dráty a všechny technické finesy rekvizit. Navíc celý snímek trpí bazálními kamerovými chybami, protože scény jsou mnohdy přesvícené, a dokonce vidíme i ruce vodičů, což je v případě tohoto typu přísně iluzivního divadla chybou.*“[772] Producent snímku Martin Kotík se před prvním uvedením filmu vyjádřil na zlínském festivalu filmů pro děti a mládež, že snímek *Hurvínek na scéně* vznikl jako produkt testování k chystanému „*velkofilmu o Spejblovi s Hurvínkem*“, avšak tímto nelze vysvětlit řadu technických i dramaturgických nedostatků filmu.[773]

Kotík projekt skutečně dokončil a v roce 2017 představil animovaný 3D film *Hurvínek a kouzelné muzeum*, přičemž podle názorů recenzentů předvedl „*historku, která je ospalá, opsaná, zaměnitelná, a hlavně vnější modernizaci postav láme přes koleno*.“[774] Zatímco Spejbl se vizáží od původní loutky téměř nelišil, Hurvínek „*dostal tenisky, punkerskou* kštici a videohry.“ Typová jedinečnost postav se vytratila, zvláště mezi exponáty muzea loutek, které svým oživlým rejem doslova kopírují celý princip americké filmové série *Noc v muzeu* a o jehož záchranu hrdinové bojují. Divadelní magičnost obou klasických modernistických loutek zmizela a filmová poetika nevznikla, oba typy byly ještě hlouběji vyprázdněny. Postupné vyprazdňování obou loutek v televizním a filmovém médiu otevírá závažnou diskusi, jak se vlastně stavět k loutkářské tradici a co tuto tradici naplňuje…

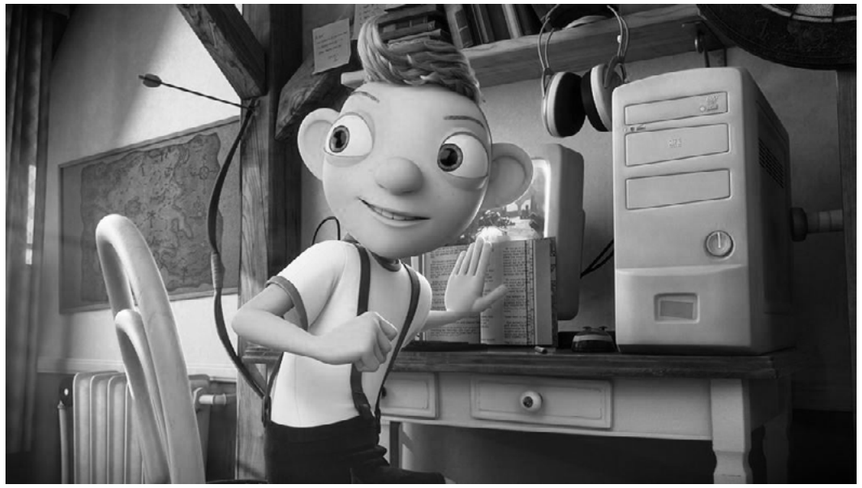
771 JIRÁSEK, Pavel. Josef Skupa: the birth of a modern artist. *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 2, s. 200, 201.

772 SEDLÁČEK, Jaroslav. Hurvínek na scéně 3D. *Kinobox.cz*, 2.6.2010, https://www.kinobox.cz/clanek/3890-recenze-hurvinek-na-scene-3d.

773 SPÁČILOVÁ, Mirka. Hurvínek na scéně. Je to vůbec film? Jen podle kin. *IDNES, Kultura*, 3. června 2010, https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/hurvinek-na-scene-je-to-vubec-film-jen-podle-kin.A100602_190055_filmvideo_jaz.

774 SPÁČILOVÁ, Mirka. Animovaný Hurvínek budí lítost. Přišel o nitky, náhradu nedostal. *IDNES, Kultura*, 30. srpna 2017. https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/hurvinek-a-kouzelne-muzeum-recenze.A170830_102244_filmvideo_ts.

122 Animovaný 3D film Hurvínek a kouzelné muzeum, 2017. Archiv Pavla Jiráska.



Loutková animace pro Večerníčky

„Co se týká profesionální praxe toho, jak vypadá animace, když se podíváme na veřejnoprávní televizi, tak tam je prostor maximálně pro Večerníček, je to hodně omezené. Když se podíváme na celovečerní filmy, které vznikají, tak tady máme takové dva zvláštní póly. Buď je zde snaha o kopii západního průmyslu, což je například Hurvínek v 3D animaci, nebo potom ryze autorský film, jako například Lajka, který moc nemyslí na diváky.“

GREGOR, Lukáš. *Váháme, jestli jít cestou západu, nebo navázat na českou tradici animovaného filmu*. Český rozhlas Olomouc, 11. duben 2018, Větrník - Host ve studiu, https://olomouc.rozhlas.cz/lukas-gregor-vahame-jestli-jit-cestou-zapadu-nebo-navazat-na-ceskou-tradici-7161425.

Zatímco v devadesátých letech měl ještě *Večerníček* tradičně silné místo kulturního vlivu na dětského diváka, postupně ho s přílivem cizích pořadů ztrácel. Nakonec ho po 47 letech Česká televize přesunula od počátku roku 2012 z prvního programu na ČT2. Důvodem byl údajný pokles sledovanosti večerníčkovských příběhů, protože prohrála souboj s dětským pásmem *Animáček* uváděném na TV Barrandov. Téměř hodinové pásmo *Animáček* od počátku vysílání v únoru 2010 zakládalo svůj úspěch na dovozových titulech typu Šmoulové, *My z Kačerova, Rychlá rota, Gumídci a Želvy Ninja*. V průběhu roku 2011 přibyly ještě seriály *Animalia, Bakugan, Winx Club, Ferda, Legenda o Enyovi, Pokémon a Super mini*. Víkendové vysílání pak tvořily seriály: *Bakugan,* Šmoulové, *Angelina balerina, Bořek stavitel, Potápěj se, Olly!, Lokomotiva Tomáš a Super mini*.

„V některých uváděných případech lze zpochybnit jak přímou dějovou linku, tak smysl celého děje. Chování některých postav je extrémně agresivní, lze u nich nalézt mnoho negativních povahových rysů a rozhodně se nelze domnívat, že by mohly sloužit jako vzor chování a smýšlení předškolních dětí.“[775] Česká televize tehdy ztratila dvě třetiny svých dětských diváků, u některých pořadů se zájem propadl dokonce ze 300 tisíc na 60 tisíc dětí. I na ČT2 si však *Večerníček* uchoval svůj tradiční vysílací čas 18:45.

775 JUNKOVÁ, Alice. *Děti jako cílová skupina mediální persvaze.* Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011, Dostupné také z: http://hdl.handle.net/10563/19542. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací, Ústav marketingových komunikací, s. 59.

Devadesátá léta v loutkové animaci pro potřeby televizních *Večerníčků* proběhla zprvu ve znamení loutkových sérií *Pata a Mata.* Produkčním záměrem bylo u těchto i dalších podobných animovaných seriálů uplatnit je v rámci vysílání tuzemské televize, ponejvíce v doméně *Večerníčků*, ale zároveň vytvořit filmový produkt, využitelný i rámci jiných, nejvíce evropských televizí. Svá jména Pat a Mat dostali oba kutilové v roce 1989, zpočátku pro zahraniční distribuci Krátkého filmu. Loutky nešiků získaly tehdy svou definitivní podobu. Lubomír Beneš, tvůrce obou postaviček, jejichž narativním vzorníkem je manuální nešikovnost, už v roce 1990 založil své vlastní studio animovaného filmu s názvem AIF Studio v Praze a Curychu, aby v něm vzápětí vytvořil dalších 14 dílů nových dílů pod názvem *Pat a Mat: A je to!* (1990 – 1994). Všech 49 dílů s předcházejícími řadami *Kuťáci (1976), ...a je to! (1979 – 1985) a Pat a Mat* (1988 – 1989) studio začalo distribuovat s velkým úspěchem na mezinárodním trhu. V roce 1995 však po smrti Lubomíra Beneše bylo natáčení těchto příběhu z důvodů práv k postavám přerušeno a teprve v letech 2002 až 2004 přibylo dalších 28 dílů, které vyprodukovaly Ateliéry Bonton Zlín. V České televizi bylo všech těchto 28 dílů uváděno pod názvem *Pat a Mat se vrací.* Do roku 2009 vznikly další díly pod názvem *Pat a Mat na venkově*, ve vysokém rozlišení a formátu 16:9. Spojením 10 dílů dohromady vznikl film *Pat a Mat ve filmu* (2016). Stejným principem byl také natočen seriál *Pat a Mat nás baví*, 9 dílů vytvořilo film *Pat a Mat znovu v akci* (2018) a série *Pat a Mat - Zimní radovánky*, spojením 7 dílů z této série vznikl stejnojmenný film *Pat a Mat: Zimní radovánky* (2018).[776]

Kromě zvyšování technické úrovně snímků nedošlo během této výjimečně dlouhé doby natáčení epizod k žádným podstatným změnám v designovém řešení cyklu, které je dáno realistickým viděním zmenšených scén a dvou postaviček, které navrhl karikaturista Vladimír Jiránek. Animační loutky jsou 20 cm vysoké s elementárně stylizovanými hlavami s výraznýma ušima a bambulovitými nosy. Rozlišení obou spočívá tedy více v kostýmu, zatímco pracovní kalhoty mívají stejné, Pat je charakterizován žlutým rolákovým svetrem s modrým baretem rádiovkou, Mat má rolák červený s bílomodře pruhovanou námořnickou čepicí, kulichem. Jejich vizáž neměla jen podporovat a určovat groteskní obou figur, ale především definovat optimistický postoj Pata a Mata k životu.

Narozdíl od stále pokračujícího, v podstatě dramaturgicky i výtvarně neměnného cyklu s Patem a Matem, se tvůrci loutkových seriálů během devadesátých let opakovaně vrátili také k tématu Karafiátových *Broučků.* V polistopadové společenské atmosféře téma rezonovalo s otevřeným prověřováním základních etických a morálních hodnot včetně deklarovaného návratu k hodnotám křesťanským.[777] Pro televizi byli *Broučci* poprvé zpracováni už v šedesátých letech, v době, kdy během politického uvolnění vyšli v roce 1967 tiskem po dlouhých deseti letech zákazu. Dětský černobílý loutkový seriál zkušených scénáristek Anny Juráskové a Mileny Nápravníkové, režisérky Libuše Koutné, přes určité změny v obsahu vynikl pečlivým zpracováním a stal se legendárním.

Na úspěch Libuše Koutné navázala roku 1995 režisérka Vlasta Pospíšilová, která dnes patří k legendám české animátorské školy. Jako absolventka Vyšší školy uměleckoprůmyslové v Praze se zaměřila na filmové loutkářství a scénické výtvarnictví. Značné zkušenosti získala jako animátorka Studia loutkového filmu v Praze (později Studio Jiřího

776 RÖSSLER, Ivan. *Pat a Mat... a je to!* Praha: Albatros 2012.

777 BALCAR, Lubomír. *Nad Karafiátovými Broučky, sborník k 50. jubilejnímu vydání Broučků.* Praha, Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1941. BROŽOVÁ, Věra. *Karafiátovi Broučci v české kultuře.* Praha, ARSCI 2011.

123 Pat a Mat, loutky vycházející z evropského designu, 80.– 90. léta. Archiv Pavla Jiráska.



Trnky). Od konce sedmdesátých let se věnovala režírování loutkových filmů pro děti. Zaujala hned svou první ponurou, zároveň velmi poetickou *O Maryšce a vlčím hrádku* (1979), tajemnou až děsivou atmosféru má i následující režisérčin „pohádkový horror“ *Paní Bída* (1984). Následovala pohádka Jana Wericha *Lakomá Barka* (1987), která byla „znovuobjevena“ ve filmu *Fimfárum Jana Wericha* (2002) spolu s další Werichovou pohádkou *Až opadá listí z dubu* (1991).

V devadesátých letech dostala příležitost natočit pro *Večerníček* novou verzi *Broučků*. Zatímco v předchozích filmových snímcích využívala povšechně poměrně expresivní loutky výtvarnice Šárky Váchové či Petra Poše, v seriálu *Broučci* (1995)[778] spolupracovala s ilustrátorkou Jitkou Walterovou. Zatímco v seriálu ze šedesátých let byly užity vedené loutky, tentokrát šlo technologicky o loutkovou animaci. Dvanáctidílný animovaný loutkový seriál na motivy knihy Jana Karafiáta vznikl v koprodukci Studia Jiřího Trnky, Comité Francais de Rádio Télévision, britské Jerusalem Productions a společnosti Imago. Scénář seriálu společně s Annou Juráskovou napsala animátorka a režisérka Vlasta Pospíšilová, přičemž obě zúročily své dlouholeté zkušenosti a znalosti dětského světa. Nová filmová verze Broučků citlivě kladla důraz na základní křesťanské hodnoty a snažila se je přiblížit současným dětem. V tom jí napomáhá hudba Emila Viklického. Loutky oživil hlas Jana Hartla, jenž prochází celým seriálem.

Podle návrhů Jitky Walterové se snovým a jemným rukopisem vzniklo na sedmdesát loutek a zrodil se i celý pohádkový svět, ve kterém tyto loutky ožívají.[779] Výtvarnice přišla s loutkami s líbeznými uhlazenými výrazy, velkýma šikmýma očima a velmi výraznými chlupatými vlasy. Scény broučího domova i přírodních scenérií vycházely z trnkovské tradice a první realizace tématu v šedesátých letech. Zdařilá kamera Vladimíra Malíka barevnými atmosférami vytvářela iluzi dětského snění. Broučci patřili nesporně k velmi vydařeným projektům, které byly v devadesátých letech v našem prostředí realizovány. Seriál se představil návštěvníkům filmového festivalu a trhu ve francouzském Annecy, uvedla ho francouzská i britská televize.

Také z této, o čtyři díly delší verze, byla podobně jako v šedesátých letech vypuštěna poslední scéna Karafiátovy knihy, ve které umře Brouček, Beruška i jejich deset dětí. Dramaturgicky otevřený konec umožnil Vlastě Pospíšilové s Annou Juráskovou navázat druhou sérií v roce 1997. V *Broučcích 2: Dobrodružství na pasece* (1998)[780] pracovaly s původní předlohou už volněji, cyklus vznikl na motivy knih J. Haise-Týneckého a Jana Karafiáta, v koprodukci Studia Jiřího Trnky, České televize, Katholieke Radio Omroep a Comité français de radio-télévision. Z Karafiátových postav zde zůstala dvanáctičlenná rodina svatojánských broučků, která slouží jako rámec vloženým příběhům o slunečních broučcích Skoka a Kuka. Vypravěčem je Miroslav Donutil. Všeobecně, jak publikem, tak odborníky, byl tento cyklus

778 Epizody: *Narodil se Brouček, Byl podzim. Loučení, A byla zima, A bylo jaro, Šťastnou cestu Broučku!, Broučkův smutný návrat, S Broučkem je zle, Do nebíčka, do peklíčka, Broučkovy tajnosti, A měli se rádi, Velká rodina.*

779 [nd] Pohádková planeta. *Filmový přehled*. 1987, č. 1, s. 44.

780 Epizody: *Jak Skok a Kuk spadli na paseku, Jak Skoka a Kuka překvapila povodeň, Jak Skok a Kuk zachránili mušku, Jak se Skok ztratil, Jak hledali Skoka, Jak se sešli pod červenou muchomůrkou, Jak Skok a Kuk bojovali, Jak profesor Chrobák vyléčil Medáka, Jak Skok a Kuk našli poklad.*

124 Verze Broučků z roku 1995. Archiv Pavla Jiráska.



hodnocen jako sporný, a to v řadě složek, od scénáře, který se vymyká Karafiátovskému způsobu narace, přes užití postav dvou skřítků, až po Donutilův hlasový projev. Také ve výtvarném pojetí se cyklus posunul ke komerčnějšímu designovému řešení. Přestože i zde byl přítomen zkušený kameraman Vladimír Malík i výtvarnice Jitka Walterová, nepodařilo se jim sjednotit poetiku filmového světa Broučků a světa skřítků. Jak loutky skřítků, tak i ostatních zvířátek i jejich prostředí, jsou stylizovány více popartově, například s výrazně modrými vlasy a zlatými kostýmy. Světelná atmosféra v případě říše skřítků rezignovala na šerosvitové tajemství ve prospěch jednoduché přehlednosti. Také přírodní scenerie se od napodobování skutečných přírodních zátiší odklonily k výrazně stylizaci s přiznáním hmotné podstaty užitých plastů.

Seriál *Broučkova rodina* (2000)[781], který vznikl v koprodukci Studia Jiřího Trnky, Comité Francais de Rádio Télévision, je pak volným pokračováním těchto dvou předchozích řad loutkového animovaného cyklu. Námět a scénář zpracoval v roce 1999 Ondřej Suchý, scénář vytvořil Oldřich Selucký. Přestože se děj devíti epizod neshoduje s Karafiátovými Broučky, kauzálně na ně navazuje. Za tyto souvislosti můžeme považovat například zachování postavy Janinky, Broučkovy dcery, na invalidním vozíku i v době dospívání. Její láskyplné ošetřování a starání se o vyčerpaného broučka navíc nepřímo připomíná Karafiátovu fyzicky postiženou sestru Marii, která se stala diakonkou. K výtvarnici Jitce Walterové se připojila ještě Jarmila Fenclová a scénograf Martin Houska, přičemž tentokrát se výtvarná koncepce zcela navrátila ke své tradici.

Po roce 2000 mimořádně úspěšně vstoupila do autorského filmu loutkové animace také Šárka Váchová. Tato absolventka oboru loutkářské scénografie na pražské DAMU pracovala nejen pro loutkové divadlo, ale také pro televizi a film už od konce sedmdesátých let vždy spíše v konzervativním, avšak řemeslně zvládnutém stylu. V roce 2002 dostala příležitost k vytvoření 7dílného autorského Večerníčkového seriálu *Vánoční koledy*. Osa příběhů je jednoduchá, autorka s úctou k národní tradici klade důraz na text a zpěvnost koled z části známých, ale také méně obvyklých, aby zdůraznila hudebnost české, moravské i slovenské vánoční lidové poezie. Několik venkovských muzikantů z konce minulého století chodí se svými dětmi od chalupy k chalupě, aby zazpívali lidem i sobě pro radost a za pěkné zpívání dostali také něco na přilepšenou k živobytí.[782] Výtvarná poetika těžící z líbivé stylizace obličejů loutek v trnkovském duchu, vyvážené pastelové barevnosti kostýmů, realistických scén, a celkové tradičnosti výrazu však nemohla překrýt nedostatek epiky…

781 Epizody: *Berušky a broučci se hněvají, Janínek v mlze, Broučci staví dům, Broučci z roští, O brouku Kradačovi, Svatojánek neposlouchá, Kde je Svatojánek s Janínkem?, Bloudění, Shledání.*

782 Epizody: *Vinšujem vám…, Půjdem spolu do Betléma, Byla cesta byla ušlapaná, Pásli ovce Valaši, Stojí kostelíček, Sem pospěšte, ptáčátka, Pojď Ježíško, ty jsi náš.*

Mnohem úspěšnějším se stal v letech 2006-2008 autorský 13dílný seriál pro Večerníček *Chaloupka na vršku*.[783] Také tento loutkový animovaný seriál těží z nostalgického zachycení života na české vesnici v 19. stol. V chaloupce žije otec řezbář se třemi dětmi Andulkou, Mařenkou a Honzíkem už bez matky, kterou nahrazuje sourozencům nejstarší Mařenka. Rodinné vztahy jsou obklopeny písněmi, pranostikami, okořeněnými mravním poučením, lidovými zvyky svázanými s církevním rokem. Základním výtvarným rámcem jsou ilustračně konstruované interiéry i exteriéry, loutky jsou pozoruhodné tím, že ztrácejí prvoplánovou měkkost a vlídnost výrazu autorčina předešlého díla, a tím, že jsou stylizovány nápodobou řezby starých tradičních marionet v realistickému pojetí. Tento realismus byl podporován možnostmi 15 různých výměnných hlaviček, aby loutky měly rozsáhlé možnosti výrazu v obličeji. Celkově loutky respektují tradici české loutky, neboť parafrázují některé typy, definované rodinným nebo spolkovým loutkovým meziválečným divadlem. V letech 2010–2013 vznikla ve stejné stylizaci řada dalších 7 dílů seriálu, později dokonce stejnojmenná kniha (2009) a dokonce i audiokniha (Albatros Media, Edice ČT 2019) načtená Otakarem Brouskem.

Vedle k tradici se hlásících Večerníčkovských seriálů Šárky Váchové však mladší generace autorů postupně přicházela s dramaturgicky i výtvarně inovativními přístupy. Příkladem může být český loutkový animovaný televizní seriál *Jak to chodí u hrochů*, jehož první série byla natočena v roce 2000 a druhá během let 2004/2005. Seriál je autorským dílem Jana Baleje, který nejen že připravil námět i scénář, výtvarnou koncepci, ale zhostil se i režie.

„*Tvorbu Jana Baleje lze bezpochyby označit za výrazně výtvarně stylizovanou. Jeho loutky v sobě zachycují a zveličují nedokonalosti lidské tváře i figury, sám autor ale odmítá tvrzení, že by někoho přímo karikoval nebo se záměrně snažil vytvářet ošklivé či odpudivé obličeje. Naopak, při jejich modelování vychází z reálných lidských rysů a z vědomí, že žádná tvář není zcela dokonale symetrická. Deformaci loutek vysvětluje svou pracovní metodou - místo aby v každém záběru střídal několik hlav či obličejových částí s různou mimikou - používá (zpravidla) jednu, která funguje univerzálně. Z různých pohledů kamery působí výraz tváře vždy trochu jinak.*“[784]

Také tyto loutky malých hrošíků vznikly stejně jako řada soudobých latexových animačních loutek v atelieru Jaroslava Bezděka, podobně jako loutky umožňující specifickou možnost animace ve filmech *Fimfárum* či snímku *Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny,* stejně jako charaktery hrdinů z Večerníčků *Pat a Mat a Broučci*. Ačkoliv večerníčkovské příběhy s Hrošíky stojí na počátku Balejovy tvorby, již nesou jeho typický rukopis: specificky výrazně stylizované velké hlavy zasazené do poměrně reálného prostředí.

V roce 2010 byl uveden následující třináctidílný Balejův pohádkový seriál *Karlík zlatá rybka*, který kromě Karlíka, zlaté rybky představil ještě další dva protagonisty žijící u rybníku Bahňák ve středních Čechách, živějšího skokana Amíga a dobráckého ropušáka Siňóra. Scénář připravil Jan Balej společně s Ivanem Arsenjevem. Všechny protagonisty mistrovsky namluvil a úvodní písničku zpívá Vladimír Javorský. Komponovaná hudba je z dílny Jaroslava Svobody a skupiny Traband, kameramankou Patricia Ortiz Martínez, střihačkou Magdalena Sandersová. Ve studiu Hafan film s.r.o. pohádkové epizody animoval Alfons Mensdorff-Pouilly. Výtvarný názor Jana Baleje přinesl prostě stylizované žabáky s antropomorfním tělem v jednoduše až plošně stylizované scéně.

783 Epizody: *Jak to bylo na Tři krále, Jak to bylo o Masopustu, Jak se Andulka bála Smrtky, Jak píšťalka pomohla, Jak se pomlázky ztratily, Jak odletěly čarodějnice, Jak měl Honzík svátek, Jak Andulka hlídala, Barborku, Jak Esmeralda okouzlila Honzíka, Jak děti pekly brambory, Jak Andulku nevzali do školy, Jak to bylo na Mikuláše, Jak byla po Vánocích svatba.*

784 GREGOR, Lukáš. *Základy analýzy animovaného filmu*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011, 76 - 83.



125 Chaloupka na vršku Šárky Váchové, 2006. Archiv Pavla Jiráska.

Podobně výraznou, ale expresivnější stylizaci má večerníčkový seriál *Krysáci* (2008) Cyrila Podolského natočený v produkci České televize v roce 2005 ve Filmových ateliérech Zlín. Seriál popisuje život dvou krys: Hodana a Huberta a jednoho laboratorního potkana Edy, kteří žijí na smetišti poblíž Vizovic spolu s trpaslíkem Ludvíkem, přičemž obskurnost prostředí i hrdinů je podpořena tím, že postavy seriálu namluvili Bolek Polívka a Jiří Pecha. Hudbu složil Miroslav Wanek a pro seriál ji natočila skupina Už jsme doma. Loutkové postavičky navrhl slovenský výtvarník žijící v Praze Noro Držiak. Ve filmu jsou tyto až komixově stylizované typy zasazeny do reálného prostředí smetiště s fantaskními možnostmi. Také animovaný loutkový sedmidílný seriál *To si piš, je to myš!* (2011) se odehrává v reálném prostředí rodinného domu, kde kromě lidí žije originální myší rodinka. Starostlivý děda Fous, nejstarší vnuk Ferda, mladší bráška Pupík a jejich parádivá sestřička Mašle. Seriál je autorským dílem zkušených autorů Dagmar Doubkové a Jana Sarkandra Tománka z AAA studia. Loutky myší jsou opět stylizovány antropomorficky, tedy jako lidé s myšími hlavami, přičemž hlavy působí jako masky v barvě lidské pleti.

V roce 2008 přišel s 3D dětským televizním seriálem *Tři prasátka* Michal Žabka, který zaznamenal v předchozích letech značné úspěchy s kreslenými příběhy s legendárními myšími detektivy Ančou a Pepíkem. Přestože Česká televize první český 3D animovaný *Večerníček* uvádělа jako důkaz vzestupu českých možností 3D technologie ve studiu Alkay Animation a získal několik festivalových ocenění, zaznamenal rozporuplné reakce. Stal se opět důkazem, že český animovaný loutkový film je formován po roce 2000 procesem soutěže mezi tradičním autorským filmem s klasickou animací a komerčnějšími projekty, které se snaží kopírovat západní filmový průmysl v 3D animaci.

Inovativní cestou se vydal také seriál *Žížaláci* (2009) zkušeného českého výtvarníka, animátora, scenáristy a režiséra Jaromír Gála, který především spolupracoval na výtvarné stránce filmů režiséra Ivana Renče. V sérii, kterou režíroval i animoval, zkoumal specifické možnosti plastelínové technologie animace. Dva hrdinové seriálu, *Žížaláci*, jsou zároveň nerozluční kamarádi i rivalové, rádi podnikají společné výpravy, při kterých uskutečňují svá dobrodružství. Výtvarný prvek plastelíny přináší nejen osobité barevné pojetí, elementární prostorou a tvarovou stylizaci, ale především možnosti hmotové transformace.

Zcela jiný výtvarný styl přinesl seriál *Zahrádka pod hvězdami* z roku 2017. Vytvořil ho český animátor Martin Otevřel., který připravoval kreslené seriály pro německou televizi. Jeho sedmidílný loutkový *Večerníček* vypráví alternativní příběh Ježíškova dětství, kdyby žil jako kluk na české vesnici. Díky malým každodenním zázrakům pomáhá rodičům, lesním zvířatům i nevrlému sousedovi. Výtvarné řešení navazující na českou trnkovskou tradici přímočaře podporuje křesťanské téma seriálu.

Poetika vedených loutek v kontaktu s živým hercem či moderátorem

„Během své pětileté existence dosáhlo Déčko mnohého. Stalo se nejsledovanější dětskou stanicí v Česku (každý den se na ni dívá přes 260 tisíc dětí ve věku od čtyř do dvanácti let) a od roku 2014 patří stabilně mezi trojici nejsledovanějších dětských veřejnoprávních kanálů v Evropě.“

Kovaříková Gabriela. *Déčko si velkou oslavu zaslouží, říká ředitel ČT :D Petr Koliha*. Deník 29. 8. 2018. Zdroj: https://www.denik.cz/film/decko-si-velkou-oslavu-zaslouzi-rika-reditel-ct-d-petr-koliha-20180828.html.

Od 31. srpna 2013 začal na našem území vysílat kanál Déčko, původním pracovním názvem ČT3. ČT :D je televizní stanice České televize určená mladým divákům, přičemž zahrnuje produkci v zásadě pro dvě divácké skupiny, a to pro děti ve věku 4–8 let (57 % vysílání) a pro děti ve školním věku 8–15 let (43 % vysílání). Stanice vysílá denně od 6 hodin do 20 hodin a zakládá si na tom, že program stanice je multižánrový a pro děti bezpečný. Déčko se stalo nejsledovanější dětskou televizí v Česku a veřejnoprávní dětskou televizí v Evropě. Každý den v roce 2018 sledovalo Déčko zhruba čtvrt milionu dětí ve věku 4-12 let a ve sledovanosti ji v Evropě předčí jen NRK Super (Norsko) a Barnkanalen (Švédsko). Multižánrovost a kaleidoskopičnost dramaturgie tvaruje také vizuální podobu celého vysílání pro děti. Hrané a animované filmy a pohádky, zábavné vzdělávání, pravidelné magazíny, soutěžní a zábavní pořady, cvičení, denní zprávy a pořady o sportu, jsou rámovány výtvarným stylem znělek, jehož základním prvkem je duha, do které výtvarníci zbarvili nejen logo stanice, ale i zvlněnou krajinu a hlavní postavičky zvířecí říše. Výtvarný styl Daniela Špačka ze studia Loom on the Moon jako by ale ovlivnil komplexní přístup k vizualitě zpravidla nízkorozpočtové televizní výroby pro tento kanál.

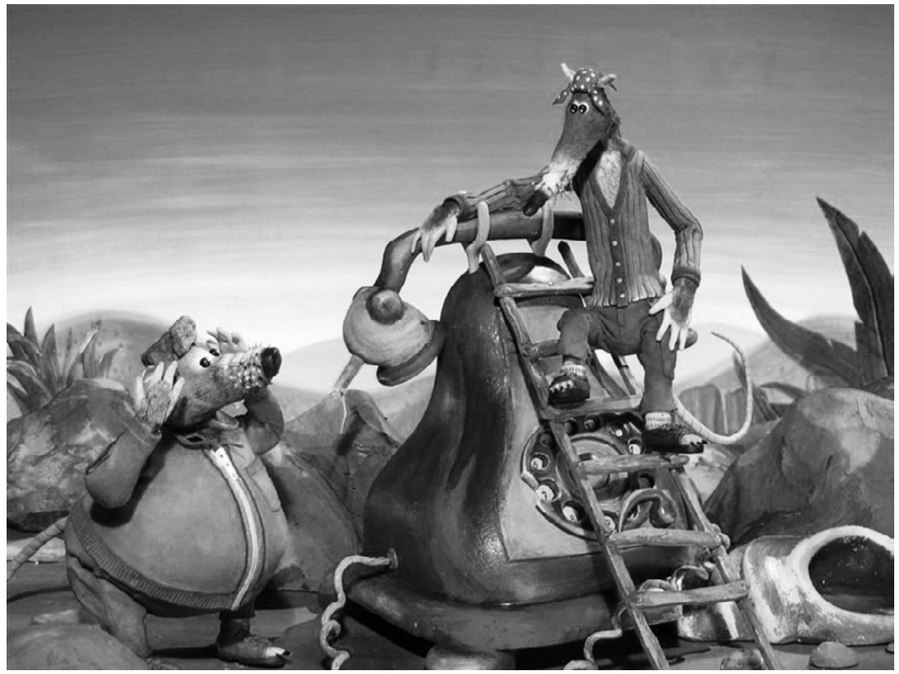
Pro dramaturgii kanálu jsou podstatné tendence podporovat a vážit si myšlenek a názorů druhých a podporovat sebeprosazení dětí ve společnosti, které souvisí s tím, že původní pořady ČT dávají „dětskému hlasu“ značný prostor, ať už se děti vyjadřují přímo nebo kdy děti zastupuje loutková postava „zvídavého dítěte“.

Samozřejmě, že s modelem moderování živý moderátor versus loutka měla Česká televize výjimečné zkušenosti. Tento způsob aktuální využití loutky se prosadil od samého počátku vysílání v padesátých letech a přetrval i po roce 1989. Vysíláni pro menší děti bylo dramaturgicky rozděleno do výchovných pořadů, které byly vysílány v devadesátých letech během týdne a na zábavná nedělní pásma.

Scénický rámec pro nedělní pořad *Studio Kamarád*, vysílaný v letech 1980–1991 vytvořil výtvarník Stanislav Holý, který přinesl design seriálových postav téměř komiksového vzezření na základě moderní grafické stylizace se svéráznou osobitou strukturou a barevností. V roce 1991, kdy byla poetika pořadu považována za symbol normalizačního působení na dětského diváka, bylo *Studio Kamarád* nahrazeno pořadem *Studio Rosa* uváděným Janem Rosákem, jehož koncepce byla podobná (ranní uvítání, krátká pohádka, rozhovory, zábavný pořad, na konci pohádka nebo seriál pro děti). Kromě živého moderátora se zde také objevil loutkový moderátor pták Čau a Žofka Obražovka, loutky podle výtvarných návrhů Milana Knížáka. Postavu ptáka Čau rozvíjel na pokračování v kresleném komiksovém seriálu také Pavel Šťastný.[785] Výtvarná stylizace komiksově pojatých loutek neměla předpokládanou odezvu, proto

785 KOČIČ, Tomáš – VALEČKOVÁ Jaromíra – ŠŤASTNÝ Pavel. *ZZZLOZOBÁCI A ČAU – KOMIKS*. Praha, 1991.

126 Krysáci, animovaný seriál Cyrila Podolského, 2005. Archiv Pavla Jiráska.



se od roku 1996, vrátila na obrazovku dvojice muppetů Jů a Hele a Muf Supermuf. známá již ze *Studia Kamarád* v pásmu *Jůhele neděle*.[786] Dramaturgická nejistota pak generovala rychle po sobě následující dětská pásma *Ži-ra-fa* od roku 1999, *Pohádková půda* od roku 2000. Zatímco *Ži-ra-fa* byla pokusem o tvar bez využití loutek a pohádek směrem k modernosti, interaktivitě a užší komunikaci, *Pohádková půda* se vrátila k pohádkám a přinesla celou galerii nových loutek, jejichž autorem byl Ivo Houf. Velmi podobně tomu bylo i v pořadu následujícím – v *Pohádkové neděli*.

786 Kol. *Přehled nedělních pořadů pro děti od roku 1981 do současnosti*. Česká televize, https://img.ceskatelevize.cz/epress/pdf/35-let-Studia-Kamarad.pdf.

127 Studio Kamarád, vysílaný v letech 1980–1991 vytvořil výtvarník Stanislav Holý. Archiv ČT.



„Nejenom názvy, ale také podoby studií, v nichž se pohádková nedělní pásma ČT natáčela, se měnily od roku 1999 do roku 2006 nejčastěji v celé své dosavadní historii. U pořadu Pohádková půda můžeme oproti předcházející Žirafě vysledovat návrat k podobě studia, která umožňuje metodu černého divadla, tedy má černé pozadí, figurují v něm určité kulisy utvářející prostředí pro loutky, jež se ve studiu díky loutkoherecké skupině pohybují. Studio pořadu Pohádková půda bylo tematicky stylizováno tak, aby připomínalo prostředí půdy plné zajímavých starých věcí. Pořad Pohádková neděle, který následoval po Pohádkové půdě, se natáčel v prostředí pořadu Kouzelná školka, s tímto pořadem pro děti vysílaném svého času každý všední den měl stejné i moderátory. Tvůrci nedělního ranního pohádkového pásma se opět uchýlli k návratu takové podoby studia pořadu, v němž není černé pozadí, tudíž není umožněno loutkám na principu černého divadla, aby v něm figurovaly. Studio pořadu Pohádková neděle mělo barevnou a veselou podobu. Edův pohádkový balík aneb Už mufí být ráno v roce 2004 přinesl opět návrat ke studiu, v němž byly kulisy dle výtvarných návrhů Stanislava Holého, černé pozadí znovu umožňovalo, aby se ve studiových spojovacích vstupech dětem představovala loutka.“[787]

Navazující pořady Edův pohádkový balík (2004–2006) a Hřiště 7 (2006–2010) už jen rozmělňovaly známé prvky z předchozích konceptů.[788] Ačkoliv se změnili moderátoři, objevovaly se zde loutkové postavy známé již ze Studia Kamarád - Jů a Hele a nakonec bylo vysílání *Studia Kamarád* v lednu roku 2011 obnoveno. Znamenalo také novou znělku pořadu, v níž byl kladen důraz, aby se loutky staly plnohodnotnými dramatickými postavami. Novodobá podoba pořadu přinesla charakteristické studio umožňující vdechnout život loutkám prostřednictvím černého divadla, ve studiu tedy bylo černé pozadí a pestrobarevné kulisy podle návrhů Stanislava Holého. Přibyly loutky: Fámula - holčičí obdoba Mufa (nejdříve ji mluvila Markéta Plánková, nyní Radka Stupková), motýlka Otylka (hlas jí propůjčuje Klára Sedláčková – Oltová), tryskomyška Tryský (mluví hlasem Lucie Pernetové) a tryskomyšák Tryskáček (mluví jej Marek Němec). Znovu se uvedl na scénu pan Pip (promlouvá za něj Tomáš Pavelka) a Hary Šoumen (mluví a zpívá Martin Dejdar).

Všechny loutky se vytvářely či obnovovaly pod vedením a dohledem paní Marie Holé a jejího syna. Autorem jednotného výtvarného stylu je zejména architekt Drahoslav Nikodém, který je u Studia Kamarád již od jeho počátků.[789] V roce 2010 ve stejné poetice vznikl také silvestrovský speciál *Plyšování časem.*

Druhým typem pořadů pro děti bylo *Vysílání pro mateřské školky* s loutkou klokana Kapsíka, které běželo od roku 1987 a skončilo na přelomu let 1990 a 1991, na něj navázala *Kuřátka*. *Kuřátka* bývala hodinovým komponovaným pořadem ve všední den. V pořadu se v moderování

787 MANNOVÁ, Jaroslava. *Proměny hodnot předkládaných dětem v nedělních pořadech pro děti a mládež ve vysílání České televize od 80. let 20. století po současnost*. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky, Praha 2015, s. 187-189.

788 Hřiště 07. https://www.ceskatelevize.cz/porady/10101426563-hriste- 7/3108-co-je-hriste-7/.

789 https://img.ceskatelevize.cz/epress/pdf/35-let-Studia-Kamarad.pdf.

128 Televizní seriál TVMiniUni vysílaný od roku 2013. Archiv ČT.



střídala Dagmar Patrasová s loutkami žížalou Jůlií a kosem Oskarem (se stejnými loutkami od roku 2008 uváděla pořad *Raníček s Dádou*), Štěpánka Haničincová, Naďa Konvalinková a později Libuše Havelková. Hlavní loutkovou postavou v pořadu bylo sluníčko Pampalábusek ve studiovém scénografickém řešení podle návrhů výtvarníka Stanislava Holého.[790]

V roce 1999 vystřídala *Kuřátka* na obrazovkách České televize *Kouzelná školka*, pořad určený převážně pro předškolní děti vysílaný nejprve dvakrát týdně, později čtyřikrát do týdne *„Posláním Kouzelné školky je děti zaujmout, navázat s nimi dialog, povídat si o světě, který vidí kolem sebe, seznamovat je se základními etickými hodnotami, a přitom jim nebrat dětství, a pomocí her a „hraní si“ v nich rozvíjet jejich fantazii. Pořad je doplněn dvěma až třemi pohádkami a snahou je, aby jedna byla zahraniční provenience a druhá z tradiční české školy.“* [791]

V pořadu vystupují loutky žlutého skřítka Františka a zelené skřítčice Fanynky (obvykle se střídající po týdnu), které namluvili Tomáš Juřička a Lucie Černíková a jež pocházejí z pohádkové země Fanfárie. Se skřítkem Filípkem pořad uvádí jeden z herců – od počátku to byl Michal Nesvadba a Magdalena Reifová. Michal Nesvatba navázal na rodinnou tradici, kterou kdysi svými pořady s využíváním kreslení a loutek před obrazovkou pro děti založil již jeho otec herec Miloš Nesvadba. Ve svých pořadech *Ábécédé s Michalem, Michalova doprava, Michalovy barvy a Michalovy nálady* pro ČT :D vždy využívá loutky v kombinaci s hravě stylizovanou studiovou architekturou, nezřídka umožňující interaktivní rozvíjení a proměnlivost prostředí.

Když v roce 2013 Česká televize zahájila vysílání dětského kanálu ČT :D, hledala, jak co nejjednodušší cestou naplnit vysílací schéma původními nízkorozpočtovými dětskými seriály, a tak přirozeně navázala na všechny tyto dosavadní zkušenosti. To přineslo příležitost také loutkářům z pražské loutkové scény Divadla Minor. Ti v čele s literárním autorem a režisérem Janem Jirků vytvořili mnohadílný televizní seriál *TVMiniUni*, který se pokouší ve zhruba dvacetiminutových epizodách odpovídat na různorodé dětské otázky. Výtvarné pojetí vychází z kresebné stylizace, která svou zjednodušující expresí vychází vstříc mupetovým maňáskům. Podstatným prvkem kolážovitého řešení se stala klíčovací plocha, která během postprodukce umožňuje původní televizní stylizaci přecházející od kresleného pozadí přes loutkové postavičky až po teatrální projev herce. V roce 2019 se tým rozhodl přenést původně výsostně televizní formát na velké plátno. Filmový příběh *TvMiniUni: Zloděj otázek* se drží zcela původní televizní stylizace, kde se naučný charakter balí do divoké až nekontrolované hravosti, přes své zkratkovité a nápadité kouzlo, spíše naznačil, že tento typ poetiky může fungovat v rámci dané televizní kategorie. Ovšem film vyžaduje úplně jinou stavbu, rytmus a pojetí…[792]

790 AUST, Ondřej. *Kouzelná školka - dobře zavedená firma*. https://www.lidovky.cz/noviny/kouzelna-skolka-dobre-zavedena-firma.A080329_000096_ln_noviny_sko.

791 *Kouzelná školka.* https://cs.wikipedia.org/wiki/Kouzeln%C3%A1_%C5%A1kolka.

792 SPÁČILOVÁ, Mirka. *Na konci se přitulit. Proč je dětský pořad TvMiniUni v kině?* 5. června 2019, Zdroj: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/tvminiuni-recenze.A190605_112409_filmvideo_ts.

V roce 2015 vznikl v brněnském studiu seriál *Čtení s Radostí* v režii divadelního režiséra Vlastimila Pešky. Také tento pořad provázela celková koncepční kaleidoskopičnost. Dramaturgicky šlo o vývěr různorodých desetiminutových pohádek hraných loutkami různými herci brněnské loutkové scény Radost. Jediným sjednocujícím prostředím byla hlavní prostora takzvaného Muzea loutek Radosti, architektonicky pojatého jako vnitřní prostor v dřevěném trupu škuneru, kde divadlo Radost obvykle vystavuje své loutky. Základem každé pohádky se stal vypravěč – herec čtoucí z přehnaně velké knihy a posléze rozehrávající sám nebo s pomocí jiných herců příběh v malé stylizované stolní scéně. Každá pohádka je výtvarně charakterizována jinými kostýmy, odlišnou scénou i specifickými loutkami (maňásky, marionetami, totemickými loutkami a podobně). Výtvarníkem byl scénograf a kostýmní výtvarník Divadla loutek v Ostravě a Naivního divadla v Liberci Pavel Hubička, který přinesl do televizního zpracování v rámci možností invenční divadelní styl výtvarně podporující komunikaci živého herce se zpravidla drobnější loutkou.

V roce 2018 vznikly pro kanál ČT :D vesele popletené příběhy podle Josefa Lady s názvem *Nezbedné pohádky* v režii Jakuba Šmída. Jediným vypravěčem se stal herec Josef Dvořák, který spolupracoval s Tomášem Běhalem, loutkohercem, režisérem, dramaturgem, propagátorem loutky a předsedou sdružení Toy machine o.s. Tomáš Běhal ve své interpretaci je silně ovlivněn produkcí nezávislého divadla Buchty a loutky, proto celé výtvarné řešení seriálu přirozeně vychází z této poetiky. Rámcem každé pohádky je interiér staré chalupy dřevěnice, do něhož jsou zasazeni oba pohádkově kostýmovaní herci. Loutkář využívá historické stolní rodinné divadlo Antonína Ladislava Salače, které vydal v nakladatelství Brouk se souborem tištěných dekorací v roce 1936. S tímto divadlem pracuje velmi volně, někdy využívá kukátkové scény v portále, jindy jen kulis bez portálu. Stejné je to s loutkami, kdy je jednou využívána kolekce soustruhovaných historických loutek-hraček, jindy loutky moderní vedle reálných věcí. I zde se projevuje styl výtvarného vyprávění, který je do jisté míry kaleidoskopický a kolážovitý.

V roce 2018 připravilo brněnské studio české televize sérii rozpustilých, hravých i moudrých romských pohádek *Kočování za pohádkou* v režii Zuzany Dubové. K herecké spolupráci byli přizváni Jan Cína a Anička Duchaňová, herečka i výtvarnice s velmi osobitým rukopisem, která už v roce 2018 připravila pro ČT D: textilní loutky postav Evžena a Dorky pro elementární zábavně vzdělávací kurz francouzštiny pro nejmenší *Strýček Tonton*. Strýčka Tontona, showmana s duší dítěte, hraje rodilý mluvčí David Girten, který pomocí jednoduchých maňásků učí děti humorem, přívětivou nenuceností a názornými příklady.

Anička Duchaňová, absolventka herectví alternativního a loutkového divadla na DAMU, působila v mnoha divadlech (Studio Ypsilon, Minor, Archa) a v roce 2003 založila autorské divadlo ANIČKA A LETADÝLKO. Společně s Janem Cínou tvoří cestovatelský pár, který jezdí světem křížem krážem ve svém pestře pomalovaném karavanu, a každé místo, kde se zastaví, promění v kouzelný koutek, do kterého je každé dítě zvané na netradiční loutkové představení. Zatímco Jan Cína předčítá z velké knihy, Anička Duchaňová ho doprovází hrou s vlastnoručně vyrobenými loutkami z papíru, hračkami i běžnými předměty denní potřeby v typicky groteskním a postmoderně kolážovitém stylu. Autorem sjednocující scény, která pracuje intenzivně se světelnými atmosférami, je Milan Popelka.

Média domácího, stolního a rodinného divadla bohatě využil i další projekt brněnského studia České televize z roku 2018 - cyklus deseti staročeských pohádek o dobrodružstvích čerta, jeho kamarádech a nepřátelích - *Čertovské pohádky* režiséra Tomáše Hodana. Čertovské vyprávění v podání herce Michala Daleckého je doprovázeno plošným



129 Kočování za pohádkou s Aničkou Duchaňovou, 2018. Archiv ČT.

loutkovým divadlem, které je umístěno v rámci kulisově malovaného studiového pekla, parafrázujícího výtvarným výrazem tradici českých zejména ladovských knižních ilustrací. Autorkami tohoto stylově jednotného, avšak eklektického řešení byly Martina Tomková a Zuzana Čupová.

Těchto několik seriálových projektů je nejen dokumentem doby, ale vypovídají především také o specifickém výtvarném stylu dětského kanálu České televize, který byl formován technonologickými a výrobními standardy České televize, doprovázenými nevelkými rozpočty.

Televizní záznamy a inscenace po roce 1990

„Nebyla náhoda, že se mnohé experimenty a vývojové proudy v loutkovém divadle myšlenkově a mnohdy i prakticky spojily s hnutím Studiových divadel zvláště na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století. Jako by se v oněch „odnožích" klasicky pojímané činohry odehrával podobný proces. Nacházíme tu společně postupy nepravidelné dramaturgie, montáž, koláž, střihový princip, využívání nových technických prostředků, vzájemnou spoluúčast jevištních komponentů!"

KLÍMA, Miloslav. České loutkové divadlo – tradice, legenda a skutečnost. *Loutkář* 2014, roč. 64, č. 2, s. 13.

Od počátku devadesátých let se snižoval v České televizi podíl loutkových televizních inscenací a Loutkářská skupina ČT byla spíše vytěžována prací pro živé vysílání. Jedním z posledních původních televizních snímků s loutkami byla televizní inscenace romantického a historického příběhu *Ztracená dcera z Frýdlantu hradu* v roce 1991. Šlo o rytířské drama o lásce panoše Jindřicha a sličné hraběcí dcery Ludmily, jíž nepřál hraběcí otec. Příběh je realizován kombinací velkých marionet a živých herců. Rámec mu tvoří publikum ve venkovském hostinci v minulém století s loutkářským představením. Inscenace vznikla ve spolupráci s režisérem Milošem Bobkem a hlavním kameramanem Vladimírem Plickou.

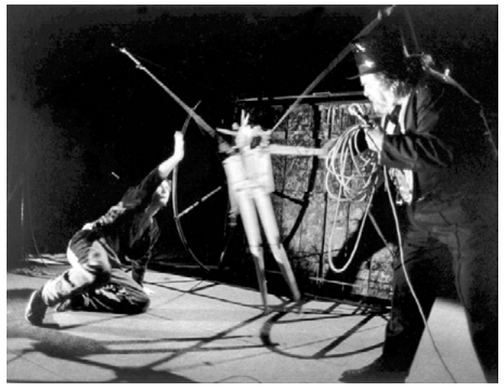
Mnohem podstatnější úlohu po celá devadesátá léta hrála televizní tvorba záznamů divadelních inscenací s loutkami. Přičemž se po celou dobu inovovaly záznamové technologie i styl práce, zejména pokud jde o možnosti počtu kamer. Od původního tříkamerového záznamu se počet kamer postupně rozšířil někdy až nad deset s možností záznamu plného počtu.

Ačkoliv zhroucení režimu otevřelo nové možnosti pro mnoho umělců, zejména mladé generace, po celá devadesátá léta sklízela plody své práce ještě i síť 10 profesionálních loutkových divadel, která zůstala i po roce 1989 zachována. Nejvíce Divadlo DRAK v Hradci Králové, jehož umělecký směr zásadně ovlivnil ředitel a dramaturg Jan V. Dvořák, a ještě výrazněji na sebe divadlo upozornilo po příchodu režiséra Josefa Krofty, který na scéně mísil různé druhy loutek s herci a objekty. Velice úspěšné inscenace vznikaly v tvůrčím triu režisér Josef Krofta, scénograf Petr Matásek a skladatel Jiří Vyšohlíd (*Píseň života, 1985, Kalevala, 1987*). Ve svých inscenacích přesouvali důraz z literární složky díla na jevištní výrazové prostředky a funkčně využívali souhry loutky s živým hercem.[793] V roce 1990 byl Josef Krofta na DAMU habilitován docentem a od téhož roku zde působil jako pedagog a vedoucí Katedry alternativního a loutkového divadla. Za koncepci a realizaci projektu Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU obdržel v roce 1991 jako historicky první laureát cenu UNIMA od Českého střediska Mezinárodní loutkářské unie UNIMA, přičemž dnes se má kuriózně za to, že šlo o začátek vytrácení se loutky ze studijní náplně této katedry a její přeměnu v neloutkové divadelní studium.[794]

Proto bylo z počátku devadesátých let přirozené, že mnohé z Josefem Kroftou režírovaných divadelních projektů byly zaznamenávány tehdejší Československou a návazně i Českou televizí. Mezi prvními byl už v roce 1990 záznam inscenace *Strakonického dudáka* z Východočeského loutkového divadla DRAK (1989) s hlavním kameramanem Janem

793 KLÍMA, Miloslav. Legendy o Kroftovi a kolem něj. *Loutkář* 1993, roč. 44, č. 7, s. 151–152.

794 Kolektiv, ed. DVOŘÁK, Jan. *Josef Krofta – Babylónská věž.* Praha: Pražská scéna 1993.



130 Pinokio volně podle Carla Collodiho, DRAK 1992. Archiv Pavla Jiráska.

Novákem a režisérem Viktorem Polesným. Výjimečnost Kroftovy inscenace spočívala ve využití loutkového divadla a loutky jako dalšího herce. Josef Krofta tak na jeviště zakomponoval dva Švandy, přičemž jeden loutkový držel v ruce dudy, druhý, ztvárněný Vyšohlídem, hrál na klarinet. Matáskova scénografická koncepce opět přišla s dominantním kulisovým strojem uprostřed scény, která měla multifunkční využití.

V 90. letech se repertoár DRAKu stále víc zaměřoval na dětské diváky a nejvýznamnější inscenací tohoto období byl *Pinokio* (volně podle Carla Collodiho, 1992), v němž Krofta maximálním využitím metaforických možností loutky vyjádřil téma lidskosti. Divadelní televizní záznam vznikl ve spolupráci s hlavním kameramanem Janem Ostnem a v režii Eduarda Sedláře až v roce 1996.

V polovině 90. let Východočeské loutkové divadlo DRAK začalo stagnovat a opustila ho většina kmenových herců. Krofta soubor generačně proměnil, angažoval mladé herce a v roce 1995 svého syna režiséra Jakuba Kroftu. Kroftův syn Jakub našel spřízněného výtvarníka v Marku Zákosteleckém (od 1996). V roce 1999 pak vznikl záznam inscenace *Ledové nevěsty* podle textu Karla Šiktance v televizní režii Aleše Kisila a s hlavním kameramanem Vratislavem Damborským. Výtvarník Petr Matásek s režisérem Jakubem Kroftou v tomto i následných projektech přicházeli s typem divadla, v němž se postupně už figurální loutka vytrácela.

V roce 1999 byla zaznamenána inscenace téhož týmu s výjimkou scénografie, kterou obstaral Marek Zákostelecký a režie Josefa Krofty *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*. Inscenace, traktovaná jako „Alleswissenův cinematoskopický kabinet" tvaruje prostředí světelnou obrazovou projekcí.

„Projekce obrazů a použité prostředky nás na jednu stranu odkazují k poetice barokního divadla. Na stranu druhou prostředky herecké, včetně komunikace s loutkou, odkazují spíše k poetice commedie dell'arte či až ke groteskně drsnému jarmarečnímu divadlu. Spojením, kontrastem, a srážkou těchto dvou poetik, vzniká velmi vzrušující estetika obraznosti."[795]

Návratem k tradiční figurativní loutce související s poetikou Východočeského loutkového divadla DRAK byl záznam studentské inscenace KLD DAMU *Johanes doktor Faust*. Inscenaci režíroval Matěj „Máťa" Kopecký ve stylu tradičních kočovných loutkářů, výpravu připravil Pavel Hubička, přičemž bylo využito archivních marionet Františka Vítka, které vznikly ke stejnojmenné inscenaci v rámci divadla DRAK v roce 1971, které zapůjčilo ze svých sbírek Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi. Poměrně tradičně pojatý záznam připravil televizní režisér Viktor Polesný s kameramanem Martinem Šecem.

Pozoruhodné televizní snímky vznikly také na půdě ostravského televizního studia, zejména pokud jde o spolupráci divadelního režiséra Petra Nosálka a televizního režiséra Zdeňka Havlíčka. Zdeněk Havlíček, který na počátku své kariéry spolupracoval s loutkářem Josefem Pehrem, byl od počátku vysílání ostravského studia tomuto studiu věrný. Až do posledních dnů

795 *Tři zlaté vlasy Děda Vševěda.* http://unima.purkert.cz/1998-tri-zlate-vlasy-deda-vseveda-predstaveni-divadla-drak-hradec-kralove/.



131 Bezhlavý rytíř Tomáše Dvořáka, záznam ČT 1993. Archiv ČT.

svého umělecky bohatého života stál na postu režiséra nejrůznějších televizních i filmových zakázek, kulturních či společenských akcí. K záznamu mimořádné inscenace francouzské legendy *Oberon a rytíř Huon* Divadla loutek Ostrava (premiéra na zámku Grand Jardin, Joinville, Francie, 1993), překračující běžnou úroveň divadel a se strhujícím účinem ve všech složkách, včetně výpravy Tomáše Volkmera, přistoupili oba režiséři velmi kreativním způsobem. Inscenace, která zahájila sérii historických apokryfů, scénicky řešených jako velké divadelní podívané, byla natočena v exteriéru přírody a přinesla více herecké divadlo nežli divadlo loutky, a celou plejádu obrazových triků, zejména televizního charakteru. Z televizních profesí vzniku mimořádného vizuálního koktejlu napomohli výtvarník Vladimír Havelek a hlavní kameraman Jiří Radek.

Zdeněk Havlíček natočil i další značně úspěšnou inscenaci Petra Nosálka, zpěvné představení podle starých lidových vánočních her z Valašska. Vánoční Hra *Půjdem spolu do Betléma* měla premiéru v roce 1990 a stala se nejúspěšnější inscenací v historii divadla. Scénu a robustní loutky navrhl Miroslav Duša a autorem hudby je Pavel Helebrand. Česká televize ji jednokamerou záběrovou technonogií natočila v interiéru původního dřevěného kostela sv. Kateřiny v Ostravě - Hrabové roku 1999 a téhož roku ji vysílala na Štědrý den.

Také ostatní loutkové scény, zejména plzeňské scéna ALFA a Naivní divadlo Liberec se dočkaly záznamů svých úspěšných děl. Divadlo dětí Alfa, které byla založeno v Karlových Varech a v roce 1963 přesídlilo do Plzně proslulo například inscenacemi *Žižka u hradu Rábí* (1974) a *Ze Starých letopisů* (1976) v režii Karla Brožka. V roce 1991 Viktor Polesný zaznamenal přepracovanou inscenaci Rudyarda Kiplinga Kipling a J. V. Dvořáka *Mauglí* v divadelní režii Tomáše Dvořáka (1986). Televizní režisér Viktor Polesný s kameramanem Josefem Špeldou a architektem Vojtěchem Kolaříkem modifikovali scénu do televizního studia s vizuálním využitím technologického prostředí. Značně průkopnicky pojatá vizualita celého pořadu byla modelována na straně jedné obrazovým přiznáním mechanického i světelného vybavení studia, kovových konstrukcí společně se zavěšenými průhlednými igelity v kontrastu s výraznými robustními loutkami a kostýmy Ireny Marečkové v jisté návaznosti na činnost skupiny Pedluke Padluke s inscenací *Oberon* s řezbovanými marionetami sochaře Petra Kavana.

Následujícím záznamem inscenace divadelního režiséra Tomáše Dvořáka je *Bezhlavý rytíř* (1993) autorky Ivy Peřinové. Hra vznikla na motivy několika her českých lidových loutkářů, v níž vystupují postavy pro tyto hry typické: drsní loupežníci, ušlechtilý hradní pán se svou sličnou dcerou, přitroublý konšel Škrhola, jeho partner Kašpárek a samozřejmě i titulní postava - padoušský rytíř, který přijde o hlavu a straší. Text hry je napsán lehce archaizujícím jazykem, připomínajícím své předlohy, ovšem s humornou nadsázkou a současným nadhledem. Proto Ivan Nesveda použil dekorace parafrázující tradiční rolovací kulisy a loutky napodobující staré řezané marionety z 19. století. Inscenaci zaznamenal režisér Miroslav Balajka hlavní kameraman Petr Polák odpovídajícím stylem.

I následující zaznamenanou inscenaci z Naivního divadla v Liberci režíroval Tomáš Dvořák. Hru Alibaba a čtyřicet loupežníků (1994) vytvořila opět Iva Peřinová na základě známých příběhů z rozsáhlé arabské středověké sbírky lidových vyprávění nazvaných souhrnně *Tisíc a jedna noc*. Výprava Ivan Nesvedy využila především možností mnoha expresivně stylizovaných maňásků umístěných v celku konzervativní kukátkové scéně. Na vzniku přímočaře pojatého záznamu se v roce 1996 podíleli kameraman Roman Pavlíček, režisér Miroslav Balajka a producent Čestmír Kopecký.

Stejný tvůrčí tým z Naivního divadla v Liberci připravil i inscenaci *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa* (1996), kde výtvarník Ivan Nesveda připravil kulisovou scénu malovanou na přiznaných prknech a inscenaci vybavil opět tradičními marionetami v robustní řezbě. Autory televizního záznamu byli režisér Miroslav Balajka s hlavním kameramanem Romanem Pavlíčkem.[796]

V roce 1996 Divadlo Minor Praha přišlo s nastudováním pohádkového příběhu předlohy Josefa Menzela *Míša Kulička* v dramatizaci Věry Eliáškové. Divadelní režisér Karel Makonj si zvolil pro výpravu Silvana Omerzu. Ten zvolil jednoduché plošné pozadí v ilustračním pohádkovém pojetí v kombinaci s jednoduše řešenými spodovými i marionetovými loutkami a hercem nejen na jevišti, ale i před proscéniem. Televizní záznam pořídili hlavní kameramanka Věra Štinglová s režisérkou Svatavou Simonovou.

Kolem roku 2000 se záznamy s loutkami z televizních obrazovek České televize začaly vytrácet. V dramaturgických výběrech se zřídka objevovaly obecně populárnější divadelní díla či díla všeobecně známějších autorů. K nim patří inscenace *Kouzelný zvon* (2000), pro níž připravil námět, scénář, scénografii i divadelní režii Aurel Klimt ve spolupráci s výtvarníkem Martinem Velíškem v pražském divadle Minor. Šlo o divadelní transkripci krátkometrážního animovaného filmu s loutkami *O kouzelném zvonu* z roku 1998. Pohádka určená pro děti se stala premiérou nového vedení divadla - Zdeňka Pecháčka a Čestmíra Kopeckého, přičemž i design spodových loutek a jednoduchá plošná kulisová scéna přenesla do divadla typický Velíškův ilustrační knižní rukopis. Pro českou televizi inscenaci zaznamenal kameraman Vratislav Damborský s režisérem Romanem Meluzínem.

Podobným projektem byl záznam inscenace *Husovické Betlém* (1997) v roce 2008 z brněnské loutkové scény Radost. Její autor režisér Vlastimil Peška se inspiroval jednak lidovými vánočními hrami z Moravy, na jejichž základě vytvořil text, v němž nechybějí typické postavy, druhým zdrojem inspirace bylo autentické brněnské nářečí. Vizuální řešení Tomáše Volkmera přineslo v tradičním spojení hry živých herců a loutek středovou scénu s Betlémovou stavbou, hudebníky na scéně i robustními dřevěnými loutkami. Televizního záznamu představení se ujal televizní režisér Rudolf Tesáček, hlavním kameramanem byl Honza Štangl.

V roce 2017 se loutky objevily v záznamu inscenace barokní Händelovy opery *Acis a Galatea*, kterou soubor Collegium Marianum připravil k dvacetiletí svého působení se souborem Buchty a loutky. Loutková scéna byla postavena ve středu jeviště, takže už dopředu prozrazovala princip „divadla na divadle“, neprozradila ale, v kolika různých plánech dojde ke vzájemnému prolínání. Konstrukce sestávala z centrálního rámu s oponou, vršku představujícího oblohu a jakýchsi postranních bloků, které se rozhrnovaly a vyklápěly mnoha nečekanými způsoby.

796 RESLOVÁ, Marie. ALÍNA, Pohádka o české znamenitosti. *Loutkář* 1996, roč. 46, č. 12, s. 285.

132 Acis a Galatea, kterou soubor Collegium Marianum nastudoval ve spolupráci s Buchtami a loutkami, ČT 2018. Archiv ČT.



Recenzentka Eva Polívková ocenila spojení s loutkovým souborem:

„Co se týče loutek, bylo využito množství loutkářských technik, marionety, javajky, stínové i černé divadlo, běžná zmenšená, reálná i nadživotní velikost loutky, dřevěné kloubové postavy, masky, umělé květiny, ptáci a další zvířata, skaliska a vodní zřídla. V tomto svébytném fantazijním světě se bez problémů mísily různé materiály a formy (tradiční dřevo, papír a textil se sklem či plastem). Stíraly se rozdíly mezi dekorací a kostýmem, například když ze sněhobílé dámské paruky vzniklo nadýchané hnízdečko pro ptáčky nebo když pánská paruka ožila a stala se animovanou ovečkou.“

„Zpěváci používali hojně barokní gestiku, která tentokrát nepůsobila nijak uměle ani jako prvek pro zasvěcené. Zásluhou režie Víta Bruknera dostala gesta i pózy nový smysl, když se jejich součástí stala náhle vyrostlá květina nebo okolo poletující pták. Režie hýřila nápady až marnotratně a rozesmávala publikum mnohem častěji, než je v opeře zvykem.“ [797]

Televizní režisér Jakub Kořínek a kameraman Petr Vejslík se pokusili přeložit tento gejzír nápadů do televizního jazyka s hravým představováním herců s pomocí zeleného klíčování a architekturních momentů a motivů či využitím obrazové poetiky mašinérie v prostředí barokního divadla.

Po roce 2000 se neustále inovovaly technologické možnosti a stoupal počet zaznamenávaných kamer, proto se zvyšoval komfort tvůrčích týmů s možností použití až deseti kamerových záznamů.

797 POLÍVKOVÁ, Eva. *Kohoutky štěstí puštěné naplno. Collegium Marianum slaví 20 let barokní loutkovou operou.* https://operaplus.cz/kohoutky-stesti-pustene-naplno-aneb-collegium-marianum-slavi-20-let-barokni-loutkovou-operou/.

Loutka v dokumentární tvorbě po roce 1990

„Pro tatínka (Jiřího Vorla) bylo důležitější (…) hlavně sbírat loutky. Jezdil od vesnice k vesnici, pátral na půdách, ve sklepech, v opuštěných divadlech a hospodách a vždycky něco přivezl. Za pár let z toho byla největší sbírka marionet v Čechách. Visely nám všude, i na záchodě, a maminka je chtěla mnohokrát vyhodit, protože se z nich prášilo a lítali z nich moli. Ale teď, po smrti otce, v nich našla i ona zalíbení. Jezdí s nimi po výstavách a všude se jimi chlubí.“

PECHÁNKOVÁ, Milica. Cesty Tomáše Vorla (rozhovor). *XANTYPA* 2012, č. 12, str. 31.

Po roce 1989 se obecně dokumentární tvorba politicky uvolnila, zároveň narostl počet snímků s tématem umění, které však měly svá určitá specifika. Devadesátá léta byla především v České televizi dramaturgicky definována značným počtem magazínů a pořadů mezi publicistikou a dokumentem. Je samozřejmé, že loutky, které byly považovány všeobecně v devadesátých letech za umělecké médium se objevovaly v různých formálních a obsahových kontextech pravidelně, zejména v magazínech či cyklech: *Salon, Salon Moravskoslezský, Terra Musica, Notes, Kultura.cz, Divadlo žije, Zpráva o divadle, Ve dveřích je A. G., Divadlo v pohybu, Kulturní týdeník, Folklorní magazín, Folklorika*, *Folklórní magazín, Toulavá kamera, Rok regionálních divadel* a další.

Zpočátku devadesátých let se pravidelně loutkám věnoval v delších dokumentárních formátech především dramaturg a režisér Mojmír Brhel z brněnského studia, který už během roku 1989 realizoval několik televizních počinů s loutkami, včetně dvou krátkých dokumentů *Loutka, Toulky krajem,* (1990, 11 min.) o pokračovateli tradice lidových řezbářů - Karlu Krobovi z Vyššího Brodu a *Loutky a loutkáři* (Toulky 10/1990, 15 min.) o pražském loutkové scéně Zvoneček. Na počátku devadesátých let realizoval ještě dva kratší dokumentární snímky, jejímiž protagonisty se stal pražský sběratel historických loutek Ing. Jiří Vorel, jeden z největších soukromých sběratelů loutek u nás i v Evropě a zakladatel pražského tradičního loutkového divadla Zvoneček, které dlouhodobě vedl. V souboru hrával se svými spolupracovníky klasický český loutkářský repertoár, jak loutkové komedie, tak i třeba *Fausta*.[798] Prvním filmem byl dokumentární snímek *Sny ing. Jiřího Vorla, sběratele starých českých marionet 1. díl* (1991), zachycují Jiřího Vorla a jeho unikátní sbírku v domácím prostředí, kdy loutky restauruje a následně s nimi účinkuje soubor Zvoneček. Následující díl dvoudílné série *Sny Ing. Jiřího Vorla, sběratele starých českých marionet 2. díl (1991*), reflektují navíc výstavu ze sběratelovy sbírky loutek během jubilejní Všeobecné výstavy na pražském Výstavišti v roce 1991, varietní loutky z této sbírky a jejich repertoárové proměny v souboru Zvoneček. Třetím snímkem byl jednoduchý krátký dokument *Svět loutek* z roku 1991, který nás uvádí do historie loutkového divadla prostřednictvím muzeální maringotky kočovných loutkářů z Muzea v přírodě Vysočina na Veselém kopci, skrze archivní fotografie, muzejní marionety a aktuální loutkovou scénu. Ve všech třech snímcích s režisérem spolupracoval pečlivý a nápaditý kameraman Pavel Šindelář. V roce 1992 se Mojmír Brhel k tématu sbírky Jiřího Vorla ještě vrátil v krátkém snímku *Rodinné loutkové divadlo* (15 min.), ve kterém nás sběratel skrze svou sbírku, stavbu konstrukce stolního divadla Karla Štapfera od firmy Antonína Münzberga a inscenování jednoduché dětské loutkové hry provází fenoménem rodinného loutkové divadla z meziválečné doby.

798 SKALICKÝ, Karel. 15 let Zvonečku. *Československý loutkář* 1984, č. 4, s. 92. SKALICKÝ, Karel. Zvonečku hlas po Jižních Čechách, *Československý loutkář* 1985, č. 2, s. 44.

133 Marionety Antonína Maloně pro hru Robinson, 2000. Archiv Pavla Jiráska.



V roce 2000 Mojmír Brhel natočil svůj poslední krátký dokument věnovaný loutkářství *Divadlo Líšeň Robinson* o vzniku úspěšné inscenace s výraznými dřevěnými marionetami řezbáře Antonína Maloně. Loutkář Antonín Maloň a jeho loutkářská tvorba se stala už v roce 1995 také námětem dokumentu *Loutkář Antonín Maloň* (10 min.) scénáristy Pavla Jiráska a režiséra Luboše Pavloviče ke krátkému dokumentárnímu portrétu na základě autorova vztahu k materiálu dřeva a tradiční rukodělné práce s ním. Režisér Petr Hajn pro brněnské studio v roce 1993 v dramaturgii Mojmíra Brhela vytvořil 14minutový dokumentární film *Sir Halewyn aneb jak se točí loutkový film*, kde se mu podařilo přehlednou a jednoduchou cestou přinést informaci o stylu práce ještě ve fungujících zlínských filmových studiích společně s představením vzniku konkrétního animovaného díla. Pracovní postupy jsou tedy představovány autory a animátory filmu v rozhovorech kombinovaných s výtvarnými i animačními obrazovými sekvencemi.

Zdrojem filmové inspirace se opakovaně v Brně stalo k nápadům otevřené amatérské divadlo Studio dům, které bylo režisérkou Evou Tálskou koncipováno jako umělecký soubor propojující inscenační tvorbu s alternativní divadelní školou. V roce 1993 natočil o jeho snahách mimořádně citlivý dokument *Divadlo Dům* (25 min.) režisér Karel Fuksa, pracující nejen s aktuálně natočenými materiály, ale také s archivy nejrůznějšího původu, včetně filmové dokumentace Aleše Záboje. Dokument sleduje témata první generace tohoto studia, včetně inscenace *Betlém* (1991), kdy se pohyb herců inspiroval sochami a obrazy s křesťanskou tématikou, mluvené slovo pak bylo stylizované v duchu barokních lidových her. Inscenace se hrála v rozličných interiérech i exteriérech na Vánoce v letech 1991-1996. O dva roky později vytvořil se Studiem Dům hodinový sběrný dokument o neobvyklé cestě brněnského divadla za českými krajany do rumunského Banátu *Svatbičky pro Češi ztracený* (1995) kameraman Karel Slach a režisér Martin Pátek.

„*Tentokrát se loutky objevují naplno. Členové souboru je dokonce vlastnoručně vyřezali ve své scénografické dílně vedené výtvarníkem Maloněm. Tyto moderní marionety jsou sice vybaveny tradičními provázky, umožňující řízení jejich pohybu na dálku, ale vlastně to není zapotřebí, protože jejich živý dvojník je s nimi v přímém bezprostředním styku. Tímto zdvojením postavy vzniká jedinečné kouzlo, svébytný druh tanečně-loutkové-činoherní poetiky na scéně.*“[799]

Nejpočetnější produkce dokumentárních i publicistických dokumentů s loutkářskou tematikou vznikla samozřejmě v pražském studiu České televize. Už v roce 1990 byl odvysílán

799 DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Barevné čarování Studia Dům. *Loutkář* 1994, roč. 44, č. 11, s. 267.

134 Svatbičky Studia Dům ve spolupráci s Marií Jiráskovou a Antonínem Maloněm, 1994. Archiv Pavla Jiráska.



v cyklu *Album* díl s hostujícím loutkářem Františkem Tvrdkem. Šlo o studiový rozhovor, doplňovaný filmovými i fotografickými archivy, mezi kterými se objevil i Tvrdkův vynález, tzv. luminiscenční divadlo. František Tvrdek ve scénografii experimentoval s luminiscenční technikou a technikou černého divadla; světlem i filmovými dotáčkami zdůrazňoval emotivní vizuální působení. Stal se držitelem patentu Lumifat k využití luminiscence pro film a televizi a touto technikou vzniklo i několik televizních pořadů v zahraničí.

Ke kratším dokumentárním snímkům patří také několik snímků z cyklu GEN, neboť mezi tři sta jmény osobností, o kterých byl tento ambiciozní cyklus natočen, se objevilo i několik loutkářů. V roce 1993 to byl portrét režiséra animovaných filmů Jiří Barty režiséra Jána Sebechlebského a kameramana Martina Špačka nebo v roce 1994 Josef Krofta od téhož režiséra a kameramana Miro Gábora. Vznikly standardní 14minutové portréty, které akcentovaly spíše povahu osobností a jejich tvorby nežli samotnou problematiku média loutek. *Život loutkáře Miloše Kirschnera* (1996) pohledem Martina Štolla z cyklu GENUS, který začala tvůrčí skupina Josefa Platze v České televizi natáčet od ledna 1995, vycházel ze stejné pozice, jako předcházející dokumenty. Tentýž rok režisérka Miroslava Humplíková připravila životopisný seriál *Trnka z Čech* (10x15 minut). Cyklus vyrobil Krátký film Praha v roce 1994 a přináší divákovi ucelený pohled na tvorbu Jiřího Trnky s masivním využitím archivů i originálních Trnkových animovaných filmů.

Mezi těmito loutkářskými projekty je mimořádně zdařilým padesátiminutový dokument *Duchové Matěje Kopeckého* z roku 1995. Podle scénáře Jana Borny a Jaroslava Etlíka ho natočil režisér Miroslav Balajka, přičemž k tomu využil klauzurní práce studentů Katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU. Podařilo se mu mimořádným způsobem i obrazově kultivovaně a nápaditě kamerou Romana Pavlíčka zachytit proměnu statutu loutky v loutkovém divadle na počátku devadesátých let, styl výuky i vydařená studentská dramatická díla.

Podobně nadčasový je dokument *Principál a smečka bláznů* (1997, 54 min.) o Josefu Kroftovi podle scénáře Olgy Struskové a v režii Vladimíra Vlčka. Projekt, který představuje legendu českého poválečného loutkářství, ukazuje Josefa Kroftu se svými studenty z DAMU, kolegy z divadla DRAK i norskými spolupracovníky, podpořila také Norsk Dukketeater Akademi.

Také dokument z cyklu *Zblízka - Loutky Tomáše Dvořáka* (1997, 56 min.) patří v rámci formátových i rozpočtových zvyklostí k mimořádně zdařilým dokumentům. Jde o portrét jednoho z předních pokračovatelů české loutkářské tradice a uměleckého šéfa plzeňského divadla Alfa k šedesáti letům. Představuje uznávaného loutkářského tvůrce nejen jako dvorního režiséra plzeňské loutkové scény Alfa, ale také skrze jeho režie v Naivním divadle (*Bezhlavý rytíř, Alibaba a 40 loupežníků, Alína aneb Petřín v jiném dílu světa*), či také jako přemýšlivého rybáře. Vznik dokumentu je spjatý s producentem Čestmírem Kopeckým, scénáristkou a režisérkou Markétou Válkovou-Ekrtovou a kameramanem Vladanem Válou.

V roce 1997 vznikl také archivní dokument o Eriku Kolárovi - *Erik Kolár - Loutkář s hvězdou osudu* (25 min.). Šlo o portrét zakladatele moderního českého loutkářství podle

135 Alibaba a čtyřicet loupežníků v režii Tomáše Dvořáka a ve výpravě Ivana Nesvedy, 1994. Archiv ČT.



scénáře a v režii Jiřího Havrdy s kamerou Josefa Nekvasila, který standardním způsobem kombinuje vzpomínky pamětníků s archivními fotografiemi a filmovými snímky.

Obecně dokumentární tvorba v devadesátých letech přinesla s otevřenou společností nejen řadu mimořádných témat, která nemohla či dokonce nesměla být dříve reflektována, ale také často i obsahové i formální zpracování ve vysoké hladině kvality. Po roce 2000 se publicistické dokumenty více rozevřely mezi komerčně koncipované projekty, které byly součástí seriálových či cyklických řad a projekty odborné s uměleckým dosahem. Mezi první skupinu pořadů patří například pořad *Miloš Kirschner* z cyklu *Potomci slavných* 2000 (27 min.) s kamerou a v režií Václava Filipa, který přináší standardní převážně rodinné a divadelní vzpomínání na tvůrce Divadla S + H. Podobně tomu bylo u pořadu *Dřevěný mikrokosmos* z cyklu *Příběhy slavných* (2005, 52 min.) ostravského studia ČT o uměleckých i osobních peripetiích Miloše Kisrchnera se spolupracovníky a členy rodiny, výstižně a pečlivě doplněný mnoha archivy. Zcela utilitární poslání měl krátký snímek *Loutkové divadlo v Ostravě – Česko umí / Evropa pro česko* (2013, 10 min.), který byl elementární propagační publicistikou určenou legislativní podporou evropských dotací.

Mimo těchto užitných dokumentů však i po roce 2000 vzniklo několik pozoruhodných dokumentárních projektů s loutkami. Poté, co ostravské studio během devadesátých let splatilo dluh zdejší loutkové scéně, se kterou dlouhodobě spolupracovalo v standardním dokumentárním snímku *Loutkové divadlo Ostrava* (1995)., vznikl dokument o téže scéně *Divadlo na Černé louce aneb Jak jsem našel Ostravu* (25 min.), který připravil režisér Ivo Macharáček s kameramanem Tomášem Krestou jako studentský film v koprodukci FAMU a České televize v roce 2000. Vznikl tak mimořádně poeticky laděný snímek s mnoha archivy o vzniku nové divadelní budovy v České republice pro loutkářský soubor, který

136 Jiří Trnka, film Ruka, 1965. Archiv KF.



výrazně pracuje s hudbou. Dokument *Říše loutek* (2001, 45 min.) s masivním využitím archivních záběrů natočil režisér Jan Petras za přispění grantu města Prahy v roce 2001 podle scénáře Františka Valenty. Šlo o profilový film s ambicí představit veřejnosti historii a současnost amatérského divadla, které už víc než 80 let hraje pro pražské děti i dospělé. Rekapitulační charakter s vysokou obsahovou účastí archivů měl i dokumentární snímek *Divadlo na zkušené* (2001, 48 min.) o divadle Minor režiséra Pavla Štindla a kameramana Marka Tichého, který kombinoval sekvence svázané se situacemi budování nové budovy divadla s historickým archivním materiálem, směřujícím vyprávění k podprahovému představení dědictví i současného image divadla. Mezi nejpečlivěji vytvořené dokumenty, které se sice loutek dotýkají jen jako jednoho z témat, přesto hodnotně, patří snímek *Říkali to filmem* (2005, 58 min.) o Baťově filmovém snu zrozeném v „Kudlovské stodole", o pozoruhodné historii Zlínských filmových ateliérů – celosvětově proslulého studia animované a dětské tvorby. Vytvořili ho Marek Najbrt společně s kameramanem Jiřím Radkem na základě natočených vzpomínkových rozhovorů pamětníků v kombinaci s důkladným výběrem archivů. Atmosféru zlínského studia srze nejvěhlasnějšího zdejšího tvůrce připomíná také ambiciózní projekt *Filmový dobrodruh Karel Zeman* (2015, 102 min.) scénáristy a režiséra Tomáše Hodana. Šlo rekapitulační životopisný film, který odhaluje inspirační zdroje Zemanovy práce, představuje ho jako průkopníka filmových triků, přičemž konfrontuje vnímání jeho tvorby se světovými osobnostmi, jako je Terry Gilliam, Tim Burton nebo Koji Yamamura.

Také 80minutový dokumentární snímek česko-francouzské koprodukce z roku 2019 *Jiří Trnka: Nalezený přítel* francouzského režiséra Joëla Fargese ve spolupráci s Terezou Brdečkovou se pokouší cestou kinodokumentu vzdát pozdní hold slavném loutkáři a filmaři zároveň. Snímek s prvky detektivního pátrání používá četné reportážní postupy, dal by se nazvat „filmem o filmu o filmaři" a vedle animačních motivů zařazuje hrané pasáže, opírá se o zdroje z archivů. *„Životopisný formát pochopitelně zahrnuje i dobové souvislosti včetně Trnkovy nevole, když po komunistickém puči dosadili do studia kádry místo umělců, a jeho posledního, trezorového titulu Ruka."*[800]

Moderním loutkářstvím se zabýval také Aleš Kisil, režisér, který se po absolutoriu divadelní režie DAMU u Jana Grossmana, Jana Schmida a autorské tvorby Ivana Vyskočila začal roku 1994 spolupracovat s Českou televizí jako scénárista a režisér dokumentů, díky původní profesi zejména filmů o umění. V roce 2009 vytvořil nejprve 26minutový utilitární dokument *Festival Mateřinka 2009* o festivalu profesionálních loutkových divadel, který se jako jediný v České republice i v Evropě zaměřuje výhradně na tvorbu pro nejmenší diváky. V roce 2018 uvedl sedmidílný cyklus *DRAK, kterého netřeba se bát* (díl 27 min.), věnovaný historii věhlasné loutkové scény, která nejprve v návaznosti na tradice lidových loutkářů, později jako vědomě pěstované hledání vztahu mezi člověkem hercem, materiálem loutky a výtvarným znakem, který nese, vytvořilo osobitou a jedinečnou poetiku.[801] Jde o klasický archivní sérii, jejíž výpovědní hodnota je definována přehledným historickým vyprávěním dobrodružství tvoření v době, kdy se hradecká loutková scéna stala světově uznávanou.

800 SPÁČILOVÁ, Mirka. *Nalezený přítel. Lépe je na Trnku se dívat než o něm mluvit (recenze).* https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/jiri-trnka-nalezeny-pritel-recenze.A191126_134815_filmvideo_ts.

801 Díly: *Tradice – inspirace, Chvála hry, Herec a loutka, Velká jízda, Zemětřesení, Otec a syn, Odchody a příchody*

Také odborník na dějiny české loutky režisér dokumentarista Pavel Jirásek využil opakovaně loutky se své tvorbě. Nejprve typ maňáskové taškařice v dokumentu *Koloseum* (2004) o vzniku nové budovy Městského divadla v Brně, technologii loutkové animace využil v životopisném snímku *Hermína Týrlová* (2017), rekonstrukci loutkových humoristických výstupů brněnského meziválečného divadla Radost se Sekorovými loutkami pak v profilovém dokumentu *Ondřej Sekora – Práce všeho druhu* (2019) a konečně v roce 2019 vytvořil výjimečný sedmidílný cyklus *Česká loutka*,[802] představující smysl českého loutkářství, od roku 2016 mimořádného fenoménu chráněného jako nehmotné dědictví UNESCO.

Vedená loutka ve filmových snímcích

„Svěrák používá metodu přiznané loutky bez mimiky vycházející z tradic české loutkařiny. Tento fakt zapříčinil dvojznačnost ve vnímání postav a, dá li se to tak říci, je to v podstatě záměrná dvojznačnost… (…) Nicméně nepoužití lip-synchu je už tradičně spojeno s českou loutkou a animovaným filmem.“

CECHL, Jan. KUKY 1 žije. *Loutkář* 2010, roč. 60, č. 3, s. 119.

Pozoruhodnou kapitolou ve vývoji loutkových filmů po roce 2000 se stala celá řada filmových snímků s vedenou loutkou. Právě zde u valné většiny z nich se tvůrcům podařilo vytvořit nejen hodnotově cenné projekty, ale také doslova fenomén, ve kterém manifestovali přihlášení se k tradici české loutky v nejobecnějším smyslu.

Mezi tyto nejvýraznější filmy patří už v roce 1997 filmová adaptace mezinárodně úspěšného divadelního představení, které vzniklo na motivy zpěvohry z konce 18. století „*O komínku hravě zedníky vystavěném*“, aneb hádka mezi domácím pánem a zedníky, hudebního skladatele Karla Loose. Inscenace měla premiéru už v roce 1992 a stala se klíčovou pro vznik Divadla bratří Formanů. Scénu vytvořili Jan Marek, Miroslav Trejtnar a Matěj Forman, kostýmy Blanka Vilímová, Dana Tomancová, Štěpánka Kašparová, režíroval Petr Forman. Bratři Formanové oslovili se scénářem kameramana a střihače Miroslava Janků, který se v roce 1995 vrátil z delšího pobytu v USA a Itálii. Ve filmové verzi *Barokní opery* (38 min.) hrají jen tři loutkáři (Petr Forman, Matěj Forman, Milan Hugo Forman), osvětlovač a muzikant. Vznikl úsměvný film plný hravosti a vlídné nadsázky, který kombinuje ve výtvarně vytříbené podobě prvky němé grotesky a loutkového divadla.

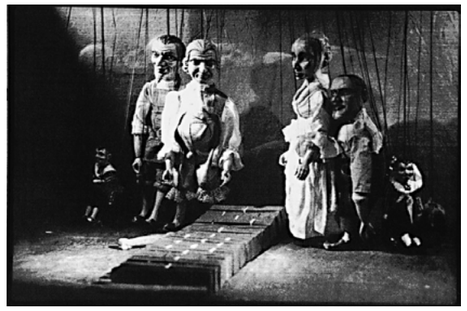
Děj opery je v podstatě anekdotou o nepořádných řemeslnících. Zedníci stavějí komín ze špatného materiálu, nechají si předem zaplatit, a sotva komín stojí, spadne jim málem na hlavu. Rozhněvaného zákazníka uklidní a slíbí postavit komín nový. V představení hrají a zpívají repliky meziválečných dřevěných 35 cm vysokých marionet v těsném sousedství malých modelovaných marionetek z rodinného divadla, zvířátek a rekvizit, ale na scéně se objevují také velcí dubléři v maskách, loutky prstové i plošné.

„Příchody všech protagonistů, hereckých i loutkových, plné divadelní magie a tajemnosti, využívají podivuhodné možnosti loutkového divadla – měnit velikosti a proporce nejen postav, ale i scény. Tak vidíme například zvětšený detail toho, jak zedníci lezou na střechu domu. Postavy se mohou zmenšovat, zvětšovat, mizet a pak se objevit.“[803]

802 Díly: *Doba kočování, Zlatý věk, Po válce, Kouzlo animace, V televizi, Nová vlna, Proměny i návraty*

803 ŠIKTANCOVÁ, Jaroslava. Barokní opera. *Loutkář* 1991, roč. 51, č. 1, s. 7.

137 Divadlo bratří Formanů, Karel Loos, Barokní opera, 1992. Archiv Pavla Jiráska.



Režisér Miroslav Janek se k poetice tvorby bratří Formanů vrátil ještě v roce 2001, kdy v celovečerním dokumentu *Nachové plachty* zachytil přípravu inscenace, ale také putování posádky a herců během zkoušek divadelního tvaru na motivy literárních textů Alexandra Grina v prostoru nově přebudované divadelní lodi Divadla bratří Formanů.

Velmi osobitý přínos do českých filmových možností s vedenou loutky přinesli tvůrci z okruhu divadla Buchty a loutky, zejména Radek Beran. Soubor Buchty a loutky byl založen v roce 1991 v Chebu čerstvými absolventy loutkářské katedry DAMU a brzy si vybudoval osobitou a unikátní divadelní poetiku. Klasické tituly i vlastní autorskou tvorbu zpracovával s nadhledem a nezaměnitelným humorem, s důrazem na výtvarnou stránku, kombinující staré i nové loutky, harampádí, hračky a nejnovější technologie.

V roce 2006 přišly Buchty a loutky s loutkovým filmem pro dospělé *Chcípáci* (63 min.), který byl poklonou brakovým a pokleslým příběhům. Pražské divadlo Buchty a loutky vytvořilo svůj film téměř ve stejné době, kdy dánští tvůrci přišli s originálním animovaným snímkem, nápaditě propojujícím rámec klasické pohádky s prvky hrdinského eposu, hamletovské tragédie, tolkienovských ság, japonských anime i moderních sci-fi.snímků. Navíc členové souboru Buchty a loutky na tomto filmu spolupracovali, přičemž film *Strings* (2004) režiséra Anderse Rønnow-Klarlunda přišel s vizuální poetikou, založenou na zdůraznění nitěmi vedených loutek a učinil z vizuálu složitého niťování dokonce významovou i výtvarnou přednost. Jestliže *Strings* vyšly z prostinkého příběhu v duchu pohádek a legend, český snímek *Chcípáci* je složen z několika vzájemně propletených příběhů. Zatímco scénáristická příprava a úroveň filmu byla kritizována, vyzdvihováno bylo především kamerové a výtvarné řešení Tomáše Choury, které nasvícením dopomáhá pokřiveným loutkám od výtvarnice Báry Čechové k vyšinutému výrazu.

V roce 2010 získali Buchty a loutky další filmové zkušenosti tentokrát s dokumentem Tomáše Petráně *Sedmnáct* (100 min.), který sice primárně nabízí neortodoxní pohled za kulisy divadelního souboru, lze si jej však velmi dobře užít i „jen tak“, coby vtipnou, chytrou a lehce surreálnou podívanou.

Podstatně úspěšnější, i když zároveň konzervativnější byl následující projekt Radka Berana *Normalizační loutka* z roku 2013. DVD pro školní promítání vzniklo v rámci projektu „*Příběhy bezpráví - podpora výuky moderních československých dějin*“ s využitím audiovizuálních prostředků a moderních médií. Financoval ho Evropský sociální fond a český rozpočet. Ústředním bodem a vypravěčem snímku je animovaná loutka vzpomínající na komunistické časy. Snímek nahlíží dobu normalizace dětskýma očima. Přibližuje svět školy, betonových hřišť a pionýrských schůzek, svět, který trestá každé vybočení z řady. Hlavní postava filmu má k hrdinství daleko, a tak volby, které v průběhu života činí, nejsou vlastně žádnými skutečnými volbami. Jednoduché loutkové pasáže s elementárními marionetkami vizuálně vycházejícími z tradice českého rodinného divadla jsou proloženy mnoha archivními záběry.

V roce 2015 ještě po zkušenostech získaných během natáčení Svěrákova filmu *Kuky se vrací* přišel Radek Beran s ambiciózním celovečerním loutkovým filmem *Malý Pán*.[804] Autoři

804 BALVÍNOVÁ, Malvína. Tradiční česká loutka ve filmu Malý pán. *Loutkář* 2015, roč. 75, č. 5, s. 26, 27. BALVÍNOVÁ, Malvína. Jak dostat divadelní dynamiku do spoutaného obrazu. *Loutkář* 2015, roč. 75, č. 5, s. 28, 29.

filmu vyšli z dětské knihy Lenky Uhlířové a fotografa a ilustrátora Jiřího Stacha *Velká cesta Malého pána* (2008). Šlo o pohádkovou knížku o dobrodružném putování Malého pána světem plným otázek. Kouzelný příběh doprovázely téměř přírodně surrealistické ilustrace a fotografie Jiřího Stacha, přímo navazující na naraci a poetiku knih *Velké putování Vlase a Brady* (1987) či *Skutečný příběh Cílka a Lídy (2007)* výtvarníka Františka Skály. Výtvarného řešení filmové podoby snímku *Malý pán* se zhostil František Antonín Skála, syn výtvarníka Františka Skály, který v některých momentech navazuje na tvorbu svého otce. Tvůrci zvolili formu loutkového filmu s typickou hereckou animací loutek s přiznaným niťováním a umístěnými do přizpůsobených reálů. Důraz je vedle mile starosvětského výtvarného řešení kladen i na osobité dialogy i hudební složku, jež je dílem muzikanta a výtvarníka Milana Caise (člena skupiny Tata Bojs).

„Ani trhané pohyby loutek a jejich neměnná mimika nezabraňují tomu, aby byl divák vtažen do příběhu a jeho peripetie s Malým pánem dostatečně prožíval. Poetika Malého pána bude nutně srovnávána s poetikou Svěrákova hitu Kuky se vrací. U tohoto filmu byl koneckonců Beran členem štábu a načerpal u něj pro svůj film spoustu technické inspirace. Ale zatímco Jan Svěrák ohromuje triky a perfektně zrežírovanými akčními sekvencemi, a příběh se mu redukuje na nepříliš nápaditou sentimentální historku, Radek Beran neskrývá umělost svého fikčního světa a stará se hlavně o to, aby co nejsilněji vyznělo poselství archetypálního vyprávění o tom, že každý někoho potřebuje a v ošklivosti se skrývá krása.“[805]

V roce 2010 přišel s loutkovým filmem zkušený tvůrce, který se dosud pohyboval mimo oblast loutkového filmu – Zdeněk Svěrák. Film *Kuky se vrací* přinesl v naraci některé v českém prostředí odlišné prvky, především lehkost, větší hravost a dynamiku. Film představuje dobrodružné putování malého medvídka lesem, které je založeno právě na těchto vlastnostech a ve kterém jsou kombinovány dva světy – lidský hraný živými herci a druhý s oživlými hračkami a loutkami.

“Rozhodnutí, že nebude snímek animován okénko po okénku, umožnilo tvůrcům, aby zasadili své figurky do reálného prostředí. Vzniká tak mnohdy dechberoucí, neustále však okouzlující komunikace mezi živou přírodou a loutkami. Nedostává se nám tak pocitu, že loutky ožijí až rozpohybováním filmového pásu. Ony skutečně reálně existují mezi námi, pohybují se (všelijaké šňůrky a drátky jim digitálně vymazali v UPP) a koexistují s rostlinami či třeba hmyzem. Navíc na ně dopadá opravdové sluneční světlo, obestírá je opravdová vůně lesů. Film tak má život, jenž mu může třeba Jiří Barta se svým filmem Na půdě jen závidět.“[806]

Pro hlavní postavu byla použita zcela běžná hračka textilního medvídka v lomené červené barvě, která podle některých recenzentů byla až nevzhledná či ošklivá. Byla však zvolena s velmi promyšlenou strategií, jednak z obsahového hlediska směřujícího k určitému postmodernímu civilismu, jednak z hlediska marketingového.

„Výtvarná stránka snímku sází na jistou dávku šerednosti. Roztodivní tvorové v lese rozhodně nesplňují jeden z principů animace Walta Disneyho. Roztomilost, včetně velkých kulatých očí, má v sobě pouze medvídek, a i proto je terčem výsměchu a opovržení coby „mazel“. Ve většině případů těžko můžeme rozklíčovat, co vlastně postavy jsou. I takový kapitán Hergot má v sobě něco z brambory, zázvoru a kdovíčeho ještě.“[807]

805 GREGOR, Jan. *Malý pán v Česku chyběl. Užijí si ho děti i rodiče.* https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-maly-pan-v-cesku-chybel-uziji-si-ho-deti-i-rodice/r~8585c060fbbf11e481bd0025900fea04/.

806 GREGOR, Lukáš. *Má podivnou barvu a pořád se takhle usmívá.* http://25fps.cz/2010/ma-podivnou-barvu-a-porad-se-takhle-usmiva/.

807 Tamtéž.



138 Film Malý pán Radka Berana, 2015. Archiv ČT.

Byť je pod výtvarným řešením filmu podepsán Jakub Dvorský, autor svérázných flashových her *Samorost a Machinarium*. celková inspirace příběhu a výtvarného rázu je inspirována dlouhodobou tvorbou Františka Skály, který vystudoval řezbářství na střední uměleckoprůmyslové škole v Praze a televizní a filmovou grafiku na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Ke své osobité sochařské tvorbě používá nalezených předmětů i přírodnin. V roce 1989 poprvé vyšel příběh o dobrodružství dvou přátel - poutníků, nesoucí znaky jak pohádky, tak barvotiskových škvárů z období první republiky - *Velké putování Vlase a Brady*. V 90. letech byl dokonce připravován podle tohoto quazikomiksu výpravný animovaný film, ale protože se produkci nepodařilo kompletovat rozpočet, František Skála projet těsně před realizací zastavil. Odmítl dělat kompromisy, které by výsledek znehodnotily. Některé sochařské objekty, které prošly ohněm, blátem a prachem, si zahrály také ve Skálově pozdějším fotokomiksu *Skutečný příběh Cílka a Lídy* z roku 2007. Krátce po jeho vzniku spolu Svěrák a Skála začali spolupracovat, ale záhy se rozešli kvůli odlišným představám, jak má film a jeho příběh vypadat. Film, který dokončil výtvarně Jakub Dvorský, je však jednoznačně odvozen od originální Skálovy výtvarné poetiky.

Ještě před uvedením snímku *Kuky se vrací* do kin v roce 2007 natočil pozoruhodný nezávislý loutkový film *Requiem* na hudbu Amadea Wolfganga Mozarta další z výtvarné skupiny Tvrdohlavých – Petr Nikl. Film je živým záznamem baletu loutek, figur Lampanů, sov,



139 Petr Nikl, film Requiem, 2007. Archiv Pavla Jiráska.

ptáků a kuních kožek v iluzivním prostředí mnohdy s použitím kaleidoskopických zrcadlových efektů, které vedli členové Laurychova divadla.

„Otevírá se prostor mezi zrcadly, v němž vládnou roztodivné dřevěné bytosti s lampičkami na hlavách, dětské panenky tančí se svíčkami v rukách jako víly a stažené kůže z lasiček se mihotají ve vzduchu jako v transu.“[808]

Petr Nikl se v tomto projektu vrátil k loutkovým baletům, které prováděla živě skupina MEHEDAHA už v osmdesátých letech podle dvou kantát – Orffovy kantáty *Carmina Burana* v podání loutkáře Františka Petráka a Pergolesiho *Stabat Mater* v podání Petra Nikla.[809]

„Stabat Mater se stala jakousi pokusnou alchymistickou laboratoří. Voskem polité panenky a peří se prohánělly kolem saponátem sycených křivulí s vodou. Kromě panenek na jeviště občas zaletěly také „lampani“, dřevěné hadovité loutky s hlavicemi svítidel, které se staly na dlouhou dobu symbolem tvorby Petra Nikla.“[810]

Zájem o práci s vedenou loutkou u nejmladší generace je dokumentován především studentským snímkem *Pan Jezevec* (23 min.) Martina Máje a Karla Czecha, který přinesl vtipný příběh jezevce, milujícího divadlo a kterého od velikého divadelního jeviště ve městě dělí čtyřproudá dálnice. Výtvarně přinesl spodově vedené loutky s použitím původních přírodních materiálů.

Problémy televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou na přelomu milénia

„Loutka je úžasný výtvarný znak a já nedokážu nežasnout nad každou, která už v době svého vzniku je hotovou osobností s vlastní duší. Takovou je pak hračka oživit animací nebo loutkohrou.“

LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Kateřina. *Aurel Klimt (rozhovor) in Český animovaný film včera, dnes a zítra II.* Loutkář 2009, roč. 59, č. 3, s. 113.

V roce 2019, v době, kdy jsem dokončoval tuto knihu, jsem zároveň publikoval objemnou knihu *Umění loutky*,[811] věnující se problematice typologie české loutky do roku 1950 a na kanále ČT art proběhla premiéra mého sedmidílného dokumentárního cyklu *Česká loutka*. Oba projekty byly realizovány tři roky po zapsání českého loutkářství do Reprezentativního seznamu nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO a tato doba poskytla jedinečný

808 ZÁHORKOVÁ, Jana. *Nikl nastudoval balet s loutkami, inspiroval se Mozartem.* https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/nikl-nastudoval-balet-s-loutkami-inspiroval-se-mozartem.A110110_104410_play-petra-nikla_jaz.

809 BÍLKOVÁ, Marie. Petr Nikl, badatel v krajinách snu. *Loutkář* 1998, roč. 48, č. 1-2, s. 19-21.

810 MACHÁČEK, Martin. MEHEDAHA, Ganga mezi Prahou a Gottwaldovem. *Loutkář* 2016, roč. 66, č. 4, s. 38–39.

811 JIRÁSKOVÁ, Marie, JIRÁSEK, Pavel. *Umění loutky: České historické loutky ze sbírky Marie a Pavla Jiráskových.* Praha: KANT 2019.

prostor pro tuzemské i mezinárodní diskuze o smyslu a budoucnosti této ochrany. Zatímco na Slovensku a v Česku vyvolala tato událost v široké loutkářské a zejména novinářské společnosti vlnu nadšení, v některých okolních zemích, zvláště německy mluvících, naopak pochyby, zejména v kruzích historiků loutkářství. Byl jsem osobně svědkem při představování projektů před zahraničními experty, že považovali české loutkářství za mrtvý kulturní druh. Srovnávali ho s mamuty a dokazovali, že vyhynulé zvíře nelze chránit, ale lze ho studovat. Považovali definici chráněného prvku pro UNESCO za šalamounskou, pod níž lze skrýt cokoliv: *„Slovensky nebo česky provozované loutkové divadlo, vnímané coby jev ve všech jeho historických podobách a rozmanitých projevech, synkreticky slučuje dovednosti dramatické, dramaturgické, inscenační, interpretační, scénografické, výtvarné i hudební.“*[812] a upozorňovali, že souvisí s loutkářstvím dalších zemí Evropy. Michal Drtina, loutkářský expert Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu NIPOS, se pokoušel vysvětlit české loutkářské specifikum v definici pro UNESCO v posledním díle dokumentárního cyklu České televize Česká loutka následovně:

„Pro mě české loutkové divadlo je přesně to, jak se to předává, jak to žije v tom národě… Jak se nepředává technika nebo přesné vodění nebo přesná podoba loutky, ale předává se ta lidská radost, to, co je v podvědomí, co nedokážete nahmatat. To si myslím, že v tom zápisu (do UNESCO) bylo velmi unikátní. Když jsme se o to snažili, tak jsme nechtěli nic zakonzervovat. Říct ano, tohle je tady kontinuálně 300 let fungující, ale chtěli jsme říct, že to je něco, co v tom národu žije, co prostě se z nás nedokáže vymazat, ať se o to snažil ten nebo onen či ona doba, ať se to snažilo technicky těm lidem znepříjemňovat jejich fungování, tak vlastně to nezmizelo“.[813]

Což o to, taková interpretace fenomenu českého loutkářství vlastně pochází už z dvacátých let, z idejí nacionálních i vlasteneckých, které zdůrazňovaly osobité proti obecnému. V době kolem vzniku loutkářské organizace UNIMA popsal podobné nadšení v časopise *Loutkář* jeho tehdejší redaktor Jindřich Veselý:

„Ivo Puhonný, grafik z Baden-Badenu, nejslavnější loutkář-umělec v Německu, v citovém rozrušení sám tvrdil, že umění prof. Skupy mohlo vzniknouti jenom v zemi, kde loutkové divadlo působilo na probuzení našeho národa, kde loutkové divadlo se stalo kusem národního charakteru, kde loutkových divadel v rodinách, školách i spolcích je tolik, tolik…“

Nicméně tento Drtinův výklad definice, kdy se loutkářství stalo *„kusem národního charakteru“*, je uloženo *„v genech národa“* a ve formě freudovského podvědomí i jungovského kolektivního nevědomí v bytí národa, komplikuje následující část z nominačního textu pro UNESCO, který namísto specifičnosti, osobitosti a výjimečnosti zakotvené i v současné duši lidu, sdílejícím stejnou historii a kulturu, včetně té loutkové, akcentuje tradici s loutkovými typy, které prakticky vymizely:

„Prvek je neoddělitelnou součástí slovenské a české domácí divadelní a literární tradice. Původními nositeli tohoto prvku byly zhruba od poloviny 18. století rodiny kočovných loutkářů, jejichž produkce znamenaly vůbec první kontakt širších lidových vrstev s divadelní kulturou. Koncem 18. století, díky propojení s národně uvědomovacím procesem, nabyl prvek svébytné podoby lišící se v mnoha aspektech od loutkového divadla jiných kulturních komunit. Původní, de facto internacionální, repertoár procházel procesem

812 *REPREZENTATIVNÍ SEZNAM NEHMOTNÉHO KULTURNÍHO DĚDICTVÍ LIDSTVA.* http://www.nulk.cz/wp-content/uploads/2018/01/loutkarstvi_SK_CZ_nominace.pdf

813 *Česká loutka.* https://www.ceskatelevize.cz/porady/12160206195-ceska-loutka/318294340040007-promeny-i-navraty/.

140 Film Kuky se vrací Zdeňka Svěráka, 2010. Archiv ČT.



folklorizace a postupně vstřebával domácí jazykové a tematické prvky. Archetypem komického hrdiny je Kašpárek (ČR), Gašparko (SR). V postavách se objevily místní charaktery, zejména komické a lidové typy s osobitými vlastnostmi i vzezřením, jako Škrhola, *Trčka aj.*"

Je jisté, že české loutkářství nominační text plně nevystihuje a že jde obecně o fenomén značně složitější, spletitější a mnohovrstevnatější, než naznačují tyto prosté definice.

Navíc, v nominaci zcela chybí vyjádření jakéhokoliv poměru divadelního loutkářství k filmové a televizní tvorbě s loutkami, které podle mého názoru jsou plnoprávnou součástí českého loutkářství a tvoří s ním vrozený celek.

Pokusme se na vývoji a půdorysu filmového a televizního loutkářství alespoň náznakově načrtnout některé podstatné rysy a myšlenky, které vyplývají ze sedmdesátileté historie loutkářství ve filmovém médiu během různých společenských podmínek. Dramaturg a lektor Lukáš Gregor z Ateliéru animované tvorby na Fakultě multimediálních studií Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně popisuje současný stav české loutkové filmové animace takto:

„*Je to na dobré cestě, ale stále ještě váháme, jestli půjdeme směrem západu à la Pixar, na což nám chybí lidi a vzdělávání na to není podle mě úplně nastavené. Nebo se budeme snažit jít tou českou cestou, která tady kdysi byla. Tam nám ale zase hrozí, že se můžeme uzamknout do jakéhosi zvláštního skanzenu. To je to, co se teď řeší!*"[814]

Jako v podstatě všichni ostatní filmoví tvůrci, také Lukáš Gregor je přesvědčen, že existuje poměrně přesně chápaná česká cesta loutky ve filmu, která je odlišná od amerických vzorců animace nebo od filmové animace Japonské, přičemž obé lze rozdělit na komerční a uměleckou sféru. Termín animace v tomto případě zahrnuje přirozeně také loutkovou animaci. Podobně je tomu u filmů s vedenými loutkami.

814 GREGOR, Lukáš. *Váháme, jestli jít cestou západu, nebo navázat na českou tradici animovaného filmu.* Český rozhlas Olomouc, 11. duben 2018, Větrník - Host ve studiu, https://olomouc.rozhlas.cz/lukas-gregor-vahame-jestli-jit-cestou-zapadu-nebo-navazat-na-ceskou-tradici-7161425.

141 Animovaný film Až po uši v mechu, 2015. Archiv ČT.



Většina z filmových profesionálů i historiků se shoduje na tom, že od čtyřicátých let do roku 1989 byla konstituována tzv. česká škola filmové loutkové animace či česká škola filmu s loutkami. Po pádu železné opony od počátku devadesátých let došlo k otevření tohoto „osobitého kulturního skleníku" a srovnávání jeho poetiky se zahraniční produkcí, kde je chápána jako vysoce specifická. Panuje li tedy všeobecná shoda na české odlišnosti dané tradicí a historickým vývojem, jaká by tedy mohla být specifika ve výtvarném jazyce českých loutkových filmů a televize?

- Vysoký podíl manuální práce u filmů, které jsou kompletně ručně zpracované bez jakýchkoliv digitálních triků. Je zde široká podobnost problematiky rozdílů analogové fotografie, vytvářené klasickou technologií jedním autorem a fotografií digitální, vznikající prostřednictvím počítačového softwaru. Během komplexní ruční práce se v obou případech do vznikajícího artefaktu daleko silněji otiskne osobnost autora nežli při použití počítače.

- Hluboce provázaná narativní strategie s výtvarnou stránkou v tom smyslu, že zvolený příběh i způsob jeho obrazového vyprávění jsou často neoddělitelně spjaty s výraznou výtvarnou a osobitou koncepcí.

- Intenzivní vztah k tradici českého filmu s loutkami a současně k českému loutkářství divadelnímu, přičemž obě formy loutkářství byly sice formovány stálým soutěžením mezi tradicí a avantgardou, ale především dlouhodobě přicházely s osobitými řešeními a vzorci výtvarného pojetí divadelního nebo filmového vyprávění.

- Nadání k vyjadřování hlubokých a komplexních myšlenek skrze loutku ve filmu, ojedinělým způsobem založeným na souběžném kontrapunktu dvou poloh: směšna či komična a hrůzna či tragična. A to také výrazně prostřednictvím výtvarného jazyka.[815]

- Dlouhodobá snaha po artificializaci, vymanění loutkových projektů z „okraje" filmové kultury a touha i výtvarným řešením tvořit originální a neopakovatelná filmová díla.

- Trvale vysoká výtvarná úroveň českého filmu a televize s loutkami, zakládající se na pozoruhodné kontinuitě autorských projektů a spolupráci s vynikajícími výtvarníky.

- Schopnost výtvarnými prostředky vytvářet osobité poetické a fantaskní světy, kde je divák prostřednictvím estetiky obrazu vystavován podivuhodnostem konstruovaným čistě silou představivosti.

815 RICHTER, Luděk. České loutkové divadlo – legenda, tradice a skutečnost. *Loutkář,* 2014, roč. 64, č. 2, s. 15–17.

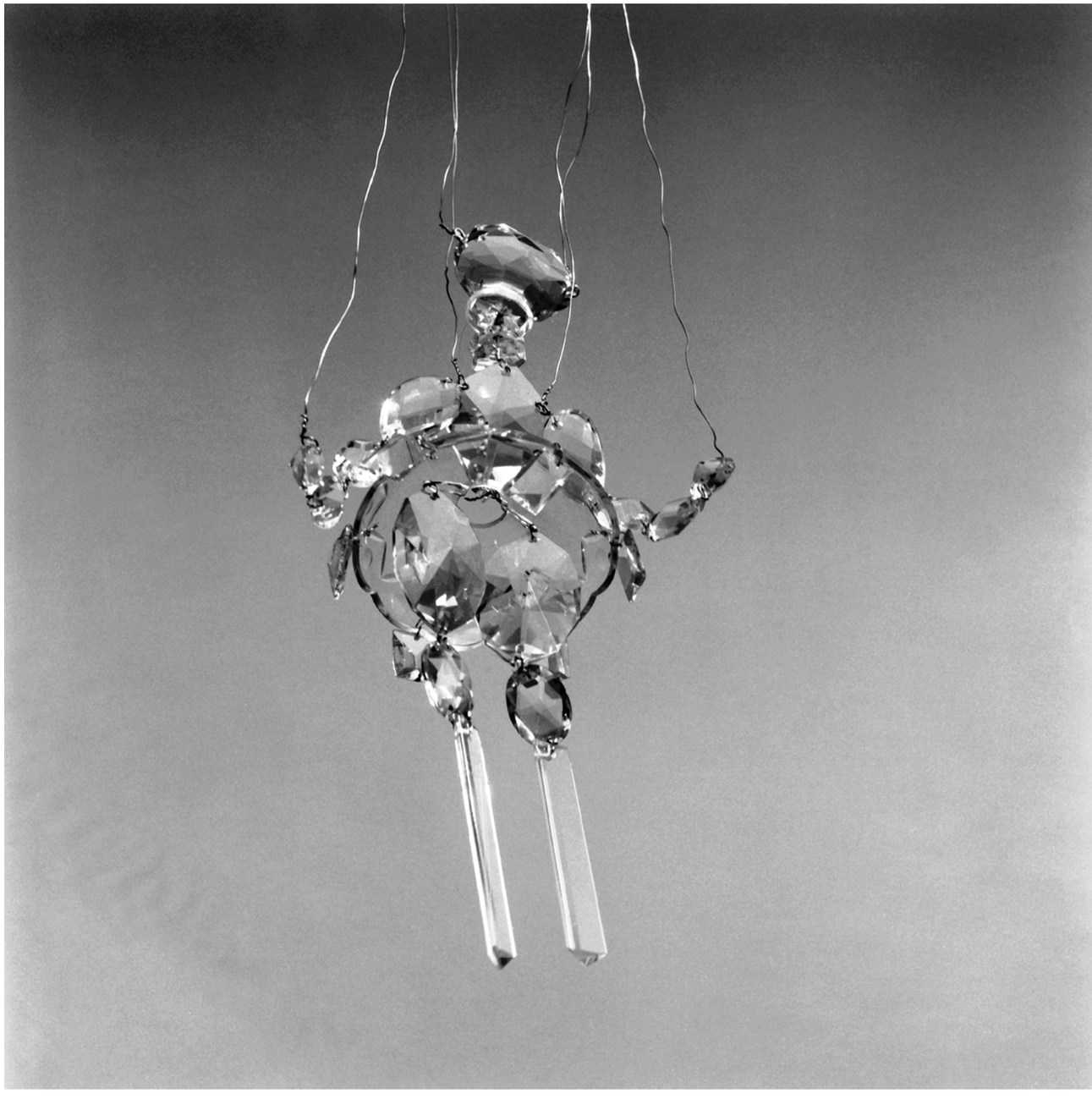
- Všeobecná vloha v našem středoevropském prostoru vyjadřovat se i ve filmu či televizi skrze loutky, která vyvěrá ještě z barokního způsobu myšlení ve smyslu titulní eseje stejnojmenné knihy Zdeňka Rotrekla Barokní fenomén v současnosti, jež je ojedinělým pokusem o zmapování vlivu baroka na soudobou českou kulturu.[816]

- Svérázná výtvarná lyričnost a křehkost, která byla přítomna už u zakladatelů filmů loutkové animace i loutkové televize, která vychází z respektování specifik loutky, nikoliv z napodobování živého člověka. Později se zvláštně projevující i u projektů s poměrně expresivním výtvarným řešením.

Ještě kolem roku 2020 mnoho tvůrců hovoří o takzvaném pojmu „česká škola loutkové animace“ či „česká škola loutkového filmu“, který odvozuje od české loutkářské tradice. Mnozí z tvůrců naplnění a pokračování tohoto směru dokonce cítí jako přirozený závazek pro budoucnost. Přál bych si, aby jim tato kniha k tomu byla nápomocna…

816 ROTREKL, Zdeněk. *Barokní fenomén v současnosti.* Praha: Torst, 1995.

142 Marie Jirásková, Skleněný cirkus, 2005. Archiv Pavla Jiráska.



Výběrová bibliografie

- AUGUSTIN, L. H. Jiří Trnka. Praha: Academia 2002.
- BABBIE, Earl. The Practice of Social Research. Belmont: Wadsworth Publishing Company 2001.
- BABLET, Denis. The Theatre of Edward Gordon Craig. London: Methuen, 1981.
- BAIRD, Bil. The Art of the Puppet. New York: Bonanza Books, 1973.
- BANKS, Miranda – CALDWELL, John Thornton – MAYER, Vicky (eds.). Production Studies: Cultural Studies of Film and Television Work Worlds. New York and London: Routledge, 2009.
- BARAN, Ludvík. Subjektivní metoda hodnocení filmového a televizního obrazu. Praha: SPN, 1971.
- BARAN, Ludvík. Televize – nová společenská kvalita: určeno pro posluchače všech oborů AMU. Praha: SPNP, 1972.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka. Československé filmy 1958–1959. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka, BARTOŠEK, Luboš. Filmové profily českých tvůrců ve filmu – režisérů, kameramanů, scénáristů, skladatelů a architektů ve filmu. Praha: Čs. filmový ústav, 1986.
- BAUMAN, Milan, KEJHA, Ladislav, MICHALEC, Zdeněk. Za televizní obrazovkou. Praha: SNTL, 1963.
- BAUMAN, Zygmunt. Individualizovaná společnost. Praha: Mladá fronta, 2004.
- BEDNÁŘ, Kamil, TRKA, Jiří, KOLÁR, Erik. Contes et Marionettes. Praha: SNTL, 1958.
- BELTON, John – HALL, Sheldon – NEALE, Steve. Widescreen worldwide. New Barnet: John Libbey Publishing, 2010.
- BELL, John. American Puppet Modernism, Essays on the Material World in Performance. USA: Palgrave Macmillan, 2013.
- BENEŠOVÁ, Marie. Břetislav Pojar. Praha: Československý filmový ústav, 1984.
- BENEŠOVÁ, Marie. Břetislav Pojar – Monografie jednoho z největších režisérů českého animovaného filmu. Praha: Animation people, 2009.
- BENEŠOVÁ, Marie. Hermína Týrlová. Praha: ČS filmový ústav, 1982.
- BENEŠOVÁ, Marie – Boček, Jaroslav: Kapitoly z dějin českého animovaného filmu. Praha: Československý filmový ústav, 1979.
- BENEŠOVÁ, Marie. Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské. Praha: Orbis, 1961.
- BERELSON, Bernard. Content Analysis in Communication Research. Gleneoe, Illinois: The Free Press, 1952.
- BERNÁTEK, Martin. Principy laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta MU, 2008.
- BETTELHEIM, Bruno. Za tajemstvím pohádek. Proč a jak je číst v dnešní době. Praha: Lidové Noviny, 2000.
- BEZDĚK, Zdeněk. Československá loutková divadla 1949/1969. Praha: Divadelní ústav, 1973.
- BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. Souřadnice televizní dramatické tvorby. Praha, Panorama, 1988.
- BLECHA, Jaroslav, JIRÁSEK, Pavel. Česká loutka. Praha: Kant, 2008.
- BLECHA, Jaroslav: Rodinná loutková divadélka, skromné stánky múz. Moravské zemské muzeum, Brno 2009.
- BLECHA, Jaroslav: Rodinná loutková divadélka – herectvo na drátkách. Moravské zemské muzeum, Brno 2013.
- BLECHA, Jaroslav.: Specifikum, jazyk a umělecké hodnoty tradičního českého loutkového divadla – odkaz nebo anachronizmus? In: Stopy času, 257-270. Moravské zemské muzeum, Brno, 2011.
- BOČEK, Jaroslav. Historie díla a jeho tvůrce. Praha: SNKL, 1963.
- BOGATYREV, Petr. O loutkovém divadle. In: týž. Lidové divadlo české a slovenské. Praha: Fr. Borový, 1940.
- BORECKÝ, Vadimír. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000.
- BRABCOVÁ, Jana A. (ed). Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912–1969). Praha: Národní galerie, 1992.
- BROŽEK, Karel. Pavel Kalfus, scénograf. Chrudim:

- Muzeum loutkářských kultur, 2012. BROŽEK, Karel. Alois Tománek, scénograf. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013.
- BRUKNER, Josef, PILAŘ, Radek. Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video. Bratislava: Slovart, 2003.
- BŘINČIL, Jaroslav, FUKERIR, Vratislav: Československá televize v číslech (1954–1964). Praha: Studijní odbor Československé televize, 1965.
- BURTON, Graeme, JIRÁK, Jan. Úvod do studia médií. Brno: Barrister & Principal, 2001.
- CALDWELL, John Thornton. Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television. Durham and London: Duke University Press, 2008.
- CRAIQ, Gordon. The Actor and the Über–Marionette (1908). In ROOD, Arnold (ed.). On Movement and Dance. London: Dance Books, 1978.
- CREEBER, Glen (ed.). Tele–visions. An Introduction To Studying Television. London: BFI Publishing, 2006.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. 16x život s televizí. Praha: Fites, 1998.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let. Praha: Edice ČT, 1993.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce 1985–1990. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. Československá televize a politická moc 1953–1989. In Soudobé dějiny. Roč. 2002 (IX.), č. 3–4, s. 521–537.
- CURREL, David. The Complete Book of Puppetry. London: A & C Black (Publishers) Ltd., 1985.
- ČÁP, Vladislav, VLASÁK, Jaroslav. Scénické osvětlení v televizi. Praha: ČST, 1973.
- ČÁP, Vladislav – VLASÁK, Jaroslav. Scénické osvětlení v televizi. Praha: ČST, 1973
- ČEJCHAN, Vladislav. (Hubač, Jiří, Makovička, Drahoslav, Dietl, Jaroslav, Hajný, Pavel, Šotola, Jiří). Televizní hry. Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění). Praha: Orbis, 1966.
- ČERVENKA, Jan. O pohádkách. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.
- ČERNOUŠEK, Michal. Děti a svět pohádek. Praha: Albatros, 1990.
- ČERNÝ, František (ved. red.). Dějiny českého divadla, IV. Praha: Academia, 1983.
- ČERNÝ, František. Kapitoly z dějin českého divadla. Praha: Academia, 2000.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. Pan učitel televize. TVŠ: televizní vysílání pro školní třídy i
- domácnosti. In: Iluminace. ISSN 0862 -397X, 2005, vol. 17, no. 4, s. 39-56. Brno:
- FF MU, 2005.
- Česká televize. (Prvních) 10 let České televize. Praha: Česká televize, 2002.
- Česká televize. Ročenka České televize 1994. Praha: Česká televize – styk s
- veřejností, tiskové a informační středisko ČT, 1995.
- DAŠEK, Vladimír-KUBA, Petr. Televize pro každého. Praha: SNTL, 1984.
- DAVIES, Maire Messenger. 'Dear BBC': Children, television storytelling and the public sphere. Cambridge: University Press, 2001.
- DEFEUR, M. Melvin, BALL-ROKEACH, Sandra J. Teorie masové komunikace. Praha: Karlova Univerzita, 1996.
- DIESTLER, Radek. Causa Večerníček. Reflex 16, 2005, č. 44 (3. 11.), s. 80–83.
- DISMAN, Miroslav. Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele. Praha: Karolinum. 2000.
- DRDOVÁ, Zita. Děti, mládež a televize. Praha: SPN, 1966.
- DUBSKÁ, Alice. Dvě století českého loutkářství. Praha: DAMU, 2004.
- DUBSKÁ, Alice, NOVÁK, Jan, MALÍKOVÁ, Nina, ZDEŇKOVÁ, Marie. Czech Puppet Theatre. Prague: Theatre Institute, 2006.
- DUTKA, Edgar. Minimum z dějin světové animace. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012.
- DVOŘÁK, Jan. Divadlo v akci. Praha: Panorama, 1988.
- ECO, Umberto. Skeptikové a těšitelé. Praha: Argo, 2006.
- FELDSTEIN, Valter. Televize včera, dnes, zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání: k 10. výročí vzniku Čs. televize. Praha: Orbis, 1964.
- FERBAR, Zdeněk: Některé problémy televizní dramaturgie. Praha, AMU – SNP, 1980.
- FIRSOV, Boris. Televize očima sociologa. Praha: Studijní odbor Československé televize, 1973.
- FISKE, John, HARTLEY, John. Reading television. London: Routledge, 1978.
- FORMAN, Zdeněk. Výrazové prostředky filmu a televize. Praha: AMU, Fakulta filmová a televizní, 1983.
- FREIMAN, Přemysl. Hledání televize, I. Pojmy. Praha: ČST 1966.
- FREIMAN, Přemysl. Hledání televize, II. Tvorba. Praha: ČST, 1966.
- FRYDLOVÁ, Veronika. Akční scénografie v Československu. Praha: Diplomová práce. Filozofická fakulta UK, Ústav pro dějiny umění, 2012.
- GABRIELOVÁ, Jarmila: Kronika Pražského quadriennale. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- GIDDENS, Anthony. Důsledky modernity. Praha: SLON, 2004.
- GIDDENS, Anthony. Úvod do sociologie. Praha: SLON, 2000.
- GOMERY, Douglas – HOCKLEY, Luke (eds.). Television industries. London: BFI Publishing, 2006. GRYM, Pavel. Klauni v dřevácích. Praha: Panorama, 1988.
- GREGOR, Lukáš. Základy analýzy animovaného filmu. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011.
- GREGOR, Lukáš. Typologie a chování postav v animovaných filmech Walt Disney Company: I. díl - Klasická éra a současná 2D produkce. Zlín: VeRBuM 2011.
- GRYM, Pavel. Spejbl a Hurvínek aneb Sólo pro Josefa Skupu. Žďár nad Sázavou: Impreso, 1995.
- GUNTER, Barrie. – McAller, Jill. Children and television. London: Routledge, 1997.
- HANIČINCOVÁ, Štěpánka, KOVAŘÍK, Vladimír: Štěpánka. Žďár nad Sázavou: Impreso plus, 1995.
- HAŠEK, Milan, ŠULC, Milouš. Čs. rozhlas a Čs. televize v číslech. Praha: Československý rozhlas, 1960.
- HAVELKA, Jiří. O televisi. Praha: Orbis, 1954.
- HILMES, Michele. Connections: A broadcast history reader. Belmont: Thomson/ Wadsworth, 2003.
- HILMES, Michele, JACOBS, Jason The television history book. London: BFI Publishing, 2003.
- HLAVÁČEK, Augustin, Luboš. Jiří Trnka. Praha: Academia, 2002.
- HLAVICA, Marek. Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991). Brno: JAMU 2012.
- HLAVICA, Marek. Dramatická tvorba ostravského studia Československé televize (1955–1991). Brno: JAMU 2017.
- HOLINOVÁ, Hilda. Mládež a masové komunikačné prostriedky: štúdia z výskumu k rezortnej úlohe Ministerstva kultúry. Bratislava: Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky, 1975.
- HOLINOVÁ, Hilda. Kapitoly o mládeži a jej voľnom čase. Bratislava: Smena, 1979. HOLINOVÁ, Hilda. Vplyv televízie na detského diváka. Bratislava: Obzor, 1975.
- HORÁKOVÁ, Šárka: Dvojjediná Štěpánka Haničincová. Praha: Česká televize, 2007.
- HRUBÍN František, PODHŮRSKÝ Zdeněk, DVOŘÁK, Vladimír, KRAUS, Jan, HEJZLAR, Adolf: Broučci. Praha: Pressfoto, 1968.
- CHVOJKOVÁ, Helena. Jiří Trnka. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990.
- JANURA, František. Vesele i vážně od rozhlasu k televizi. Lidé kolem mikrofonu a televisní kamery. Praha: Orbis, 1956.
- JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara. Masová média. Praha: Portál, 2009.
- JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. Praha: Portál, 2003.
- JIRÁK, Jan – MIČIENKA, Marek a kol. Základy mediální výchovy. Praha: Portál, 2007.
- JIRÁSEK, Pavel. Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist, In: Czech Puppet Theatre in Global Contexts. Brno: Theatralia Vol 18, No 2, 2015, s. 168-230.
- JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. Loutka a moderna. Praha: JAMU, Arbor Vitae, 2011.
- JIRÁSEK, Pavel. Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum. In Kolektiv. Obrazy z dějin českého loutkářství. Praha: Arbor vitae, 2012.
- JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. Umění loutky. Praha: JAMU, KANT, 2019.
- JONES, Brian J. Jim Henson: The Biography. New York: Ballantine Books, 2013.
- JUST, Vladimír. Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945-1989)

- nejen v datech a souvislostech, Praha: Academia, 2010.
- KAČOR, Miroslav. Zlatý věk české loutkové animace. Praha: Animation People. 2010.
- KAFKA, Jiří, LAMKA, Josef, TUREK, Bohumil. HUP a HOP. Praha: Novinář, 1971.
- KAFKA, Jiří, NOLL, Miloš. Hup a Hop: dobrodružství dvou opičáků a pana kormidelníka Rybičky. Praha: Albatros, 1972.
- KARASOVÁ, Jindra. Tvůrci animovaného filmu. Praha: Československý filmový ústav, 1965.
- KIRSCHNEROVÁ, Denisa. Spejbl a Hurvínek ...na nitkách osudu. Brno: C press, 2010.
- KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel a kol. Josef Krofta: inscenační dílo. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003.
- KLÍMA, Miloslav a Jan DVOŘÁK. Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossmann, Miroslav Krobot, Josef Krofta. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013.
- KLÍMA, Miloslav. Živé dědictví loutkářství. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) ve spolupráci se Sdružením pro podporu tradic východočeského loutkářství a Muzeem loutkářských kultur v Chrudimi, 2013.
- KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie v rukou státu 1945–1959. In: Marta Sylvestrová (ed.): Český filmový plakát 20. století. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 86–94.
- KNAPÍK, Jiří: Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953. Biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů. Praha: Libri, 2002.
- KNAPÍK, Jiří. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Praha: Academia, 2011.
- KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956. Praha: Libri, 2006.
- KOLÁR, Erik. 10x Loutkářská Chrudim. In: 10 let Loutkářských Chrudimí. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1961.
- KOLEKTIV, (Vladimír Sappak – Milan Schulz – Eva Sadková – Ladislav Smoljak). Čtyřikrát o televizi, sborník. Praha: Československý spisovatel, 1961.
- KOLEKTIV. Děti, mládež a televize, sborník. Edice Československé televize. Praha: Československá televize, 1963.
- KOLEKTIV: František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život: cesta dvou legend českého loutkového divadla. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur 2013.
- KOLEKTIV. Mistrovství televizního režiséra (sborník statí): pro vnitřní potřebu. Edice Československé televize, Praha: Československá televize, 1963.
- KOLEKTIV. Soupis her vysílaných v Čs. televizi od 1.5.1953 do 31.12.1962. Edice České televize, Praha: Československá televize, 1963.
- KOLEKTIV. Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce. Praha: Loutkář, 2004.
- KOLEKTIV. Tři Radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška. Loutkové divadlo v Břeclavi. Břeclav: Vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, Klub přátel umění, 2010.
- KOLEKTIV. Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů. Praha: DÚ, 2000.
- KOLEKTIV. Od televise k televizi – 60 let vysílání z Ostravy. Ostrava: Česká televize, Televizní studio Ostrava, 2015.
- KORDAČ, Jiří. Autorské právo, film a televize. Praha, 1967.
- KÖPPLOVÁ, Barbara. Dějiny českých médií v datech. Praha: Karolinum, 2003.
- KOVALČUK Josef. Téma: autorské divadlo. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.
- KRAJTL, Ondřej. Československá televize v 50. letech 20. století. Brno: Fakulta sociálních studií, 2005.
- KŘÍŽEK, František. K počátkům televizního vysílání v Československu. Soudobé dějiny 6, 1999, č. 4, s. 479–487.
- KSENOFONTOV, V. V. Televize–rodina–dítě. Edice Československé televize. Praha: ČST, 1975.
- KŠAJTOVÁ, Marie. Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás. Praha: Albatros, 2005.
- KUBÍČEK, Jiří. Úvod do estetiky animace. Praha: Akademie múzických umění, 2004. K
- KUČERA, Jan. Povaha televize. Praha: Čs. televize,1964.
- KUČERA, Jan. Střihová skladba ve filmu a v televizi (učební text k výuce střihové skladby). Praha: SPN, 1969.

- KUMOR, Alexander. Televize – domácí představení: vybraná kapitola z knihy Telewizja–teoria, percepcja, wychowanie. Praha: Československá televize, 1974.
- KUSZEWSKI, Stanislav. Televizní pořad. Praha: Československá televize, 1973.
- LATSHAW, Georgie. The Complete Book of Puppetry. London: Dover Publications, 2000.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Studio Forum - příběh divadla: (k historii divadla v Olomouci v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století). 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. In: Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře. Brno: Masarykova univerzita, 2009.
- LEDERER, Jiří. Televize a film – soupeři? Film a doba 7, 1961, č. 7, s. 469–474.
- LENBURG, Jeff. Who's who in animated cartoons: an international guide to film & television's award–winning and legendary animators (Illustrated ed.). New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006.
- LIČKOVÁ, Eva. Stereotyp ano i ne. Formy a funkce stereotypu v televizním programu. Sborník studií. Praha: Československá televize, 1982.
- LIVINGSTONE, Sonia. Young people and new media. London: SAGE, 2002.
- MAKONJ, Karel. Od loutky k objektu. Praha: Pražská scéna, 2007.
- MALÍK, Jan. Národní umělec Josef Skupa. Praha: SNKLU, 1962.
- MALÍK, Jan. České a slovenské loutkové divadelnictví, 1. část. Praha: SPN, 1968.
- MALÍK, Jan. Úsměvy dřevěné Thálie. Praha: Orbis, 1965.
- MALÝ, Petr. 45 let brněnského studia České televize. Diplomová práce. Brno: FSS MU, 2006.
- MALÝ, Svatopluk. V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana. Praha: NFA, 2008.
- MALÍKOVÁ, Nina – VAŠÍČEK, Pavel. Plzeňské loutkářství. Plzeň: Divadlo Alfa, 2000.
- MANNOVÁ, Jaroslava. Proměny hodnot předkládaných dětem v nedělních pořadech pro děti a mládež ve vysílání České televize od 80. let 20. století po současnost. Praha, Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky, 2015.
- MAREŠOVÁ, Sylva. Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta. Praha: Divadelní ústav, 1987.
- McQUAIL, Denis. Úvod do teorie masové komunikace. Praha: Portál, 1999.
- McLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: Extenze člověka. Praha: Odeon, 1999.
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. Zdeněk Podhůrský a jeho loutky. In: TVAR 14, 1963, č. 4, s. 126–128.
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. Tvar 15, 1964, č. 3, s. 74–75.
- MÍČOVÁ, Marie. Hračky. In. Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Praha: Arbor vitae, 2008.
- MICZKO, Zdeněk a kol. Loutkové divadlo Ostrava: 1953–1978: 25 let činnosti. Ostrava: Loutkové divadlo, 1978.
- MICHALEC, Zdeněk. Dítě a televize. Praha: SPN, 1965.
- MICHALEC, Zdeněk. Skladba televizních pořadů. Praha: ČST, 1977.
- MICHALEC, Zdeněk. Teorie a praxe skladby programu Čs. televize: Určeno pro posl. fak. Žurnalistiky. Praha: SPN, 1980.
- MICHALEC, Zdeněk. Teorie a praxe skladby programu Čs. televize. Praha, SPN 1980. MICHALEC, Zdeněk. Tisíc tváří televize. Čtení o televizi. Praha, Panorama, 1983.
- MRLIAN, R. a kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1. Bratislava, Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV 1989.
- MORLEY, David. Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure. London – New York: Routledge, 1986.
- MORROW, Robert W. Sesame Street and the Reform of Children's Television. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2006.
- MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. Divadlo loutek Ostrava: 1953+60 =2013. Ostrava Divadlo loutek Ostrava, 2013.
- MUSIL, Josef. Elektronická média v informační společnosti. Praha: Votobia, 2003.
- NEKOLNÝ, Bohumil. Studiové divadlo a jeho české cesty; polemika o problémech, konfliktech a myšlení. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992.

- NEWCOMB, Horace (ed.). Television: the critical view. New York: Oxford University Press, 2007.
- NOSKOVÁ, Gabriela. Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta). Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.
- OLIČ, Jiří. Tvrdohlaví. Praha: KANT, 1999.
- OSTROWSKA, Dorota, ROBERTS, Graham (eds.). European Cinemas in the Television Age. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- ORLEBAR, Jeremy. Kniha o televizi. Praha: AMU, 2012.
- PAVLOVSKÝ, Petr. TV záznam divadelního představení. Kontext(y) I. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004.
- PEŠEK, Josef. Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu. Praha: SPN, 1989.
- PEŠEK, Josef. Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích. Praha: Nakladatelství AMU, 2005.
- PIKALÍK, Vladimír. Animovaný film v praxi amatéra. Bratislava, 1980.
- PIKALÍK, Vladimír. Z histórie amatérskeho filmu na Slovensku: zo spomienok autora. Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992.
- PIKKOV, Ülo. Animasofie: Teoretické úvahy o animovaném filmu. Praha: NAMU 2018.
- PILAŘ, Radek, ŠTREIT, Jindřich. Neznámý Radek Pilař. Město Jičín, 2008.
- PLASS, Jiří. Základy animace: Základní pravidla klasické a virtuální animace. Plzeň: Fraus, 2010.
- POŠ, Jan. Český animovaný film 1934–1994. Praha: Ministerstvo kultury ČR a Krátký film a.s. Praha a Ateliery Zlín a.s., 1994.
- POŠ, Jan. Výtvarníci animovaného filmu. Praha: Odeon 1990.
- PROVAZNÍK, Jaroslav: Děti a loutky. Chrudimské kapitoly moderního dětského divadla. Praha: AMU, 2008. RAIFANDA, Zdeněk. O pohybe marionety. Bratislava: Slovenský dom ĽUT, 1956.
- RICHTER, Luděk: 50 loutkářských Chrudimí. Praha: Dobré divadlo dětem a IPOS, 2001.
- RICHTER, Luděk. Praktický divadelní slovník. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008.
- ROTREKL, Zdeněk. Barokní fenomén v současnosti. Praha: Torst, 1995.
- ROUBAL, Jan. Co s ním? Audiovizuální obraz divadla – trochu teorie i utopie. Svědectví a legenda? Divadlo ve filmu a televizi III. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.
- ROUBAL, Jan: Úvodem: Heuristická traumata, dogmata, praxe a mrtvý kapitál. Kontext(y) I. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
- ROUBAL, Jan. Hledání jména (K problematice televizních převodů divadelní inscenace). Kontext(y) II. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- ROUBAL, Jan. Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiu jako paměti divadla. Kontext(y) I. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
- RUMP, Nan. Puppets and Masks: Stagecraft and Storytelling. Worcester, Massachusetts: Davis Publications, 1996.
- SANTAR, Jindřich, CUBR, František. EXPO 58: světová výstava v Bruselu. Praha: SNKLU, 1961.
- SATURKOVÁ, Jitka. 50 let televizního studia Brno. Brno: Česká televize, Televizní studio Brno, 2011.
- SCHMITT, Bertrand. Návrat ke kořenům, Inscenace Král jelenem. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934–970. In: Švankmajer, Jan: Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou. Praha: Arbor Vitae, 2012.
- SIGNORELLI, Nancy. A Sourcebook On Children and television. New York: Greenwood Press, 1996.
- SINCLAIR, Anita. The Puppetry Handbook. Richmond, Victoria, Australia: Richard Lee Publishing, 1995.
- SILVERSTONE, Roger. Television and Everyday Life. London: Routledge, 1994.
- SITO, Tom. Moving Innovation. A History of Computer Animation. Cambridge: The MIT Press, 2015.

- Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2003 (XI. Pau-Pop). Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003.
- SMEJKAL, Zdeněk, HÁBOVÁ, Milada. Karel Zeman: Sborník studií a dokumentů. Praha: Čs. filmový ústav, Blok, 1986.
- SOKOL, František. Svět loutkového divadla. Praha: Albatros, 1987.
- SOKOL, František, JAROŠ, Jiří. Československá loutkářská scénografie. Praha: Divadelní ústav, 1969.
- SPIGEL, Lynn – CURTIN, Michael (eds.). The Revolution wasn't televised: sixties television and social conflict. New York: Routledge, 1997.
- STOKES, Jane (ed.). On Screen Rivals. New York: St. Martin's Press, 2000.
- STOKES, Jane. How to do Media and Cultural Studies. London: Sage Publications, 2003. STRASMAJER, Vladimír. Historie televize v Československu. Díl 1. Praha: SPN, 1978.
- STRASMAJER, Vladimír. Cesta k divákovi. 20 let Československé televize. Praha: Československá televize, 1973.
- ŠAFRÁNKOVÁ, Vendula. Večerníková tvorba v České televizi. Bakalářská práce. Zlín: Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2008.
- ŠORMOVÁ, Eva. Česká divadla. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- ŠTEFANIDES, Jiří. Audiovizuální záznam divadelní inscenace jako pramen. Kontext(y) II. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- ŠTOLL, Martin. 1. 5. 1953 Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa. Praha: Havran, 2011.
- ŠTORCHOVÁ, Helena: Animovaný film. Praha: Odeon, Edice Soudobé české umění 1985.
- ŠVIHÁLEK, Milan. Padesát let Televizního studia Ostrava. Ostrava: Česká televize, Televizní studio Ostrava, 2005.
- TARRONI, Evelina. Televizní estetika. Edice Československé televize. Praha: Československá televize, 1965.
- TETIVA, Vlastimil. Jiří Trnka (1912–1969). Praha: Tok a P. S. Leader, 1999.
- TIBITANZL, Jiří. Panáčci na plátně. Praha: Československý filmový ústav, 1989.
- TETIVA, Vlastimil. Jiří Trnka (1912–1969). Praha: Tok a P. S. Leader, 1999.
- TOMÁNEK, Alois. Podoby loutky. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001.
- TOMSA, Milan. Zázraky televize. Praha: Práce, 1959.
- TURNOVSKÁ, Jarmila: Televizní loutkové pořady. In: Děti, mládež a televize. Praha: ČST, 1963.
- TVRDEK, František. Osvětlení a zvuk na loutkovém jevišti. Praha: Orbis, 1954.
- TVRDEK, František. Výroba dekorací pro loutkové divadlo. Praha: Orbis, 1955.
- ULVER, František. Animace a doba. Praha: Film a doba. Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001.
- UNGR, Vladimír. Úloha televize v rozvoji kultury. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1989.
- URC, Rudolf. Animovaný film. 2. vydání. Martin, Osveta, 1981.
- VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš. Site specific. Praha: Pražská scéna 2008.
- VAHIMAGI, Tise. British Television. New York: Oxford University Press, 1994.
- VALKENBURG, Patti M. Children's Responses to the Screen. A Media Psychological Approach. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
- VAN EVRA, Judith. Television and Child Development. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. 1990.
- VANĚK, Miroslav. Orální historie ve výzkumu soudobých dějin. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2004.
- VANTUCH, Pavel. Vývoj TV techniky a jeho vliv na střihovou skladbu. Praha: ČST, 1985.
- VAŠÍČEK, Pavel, MALÍKOVÁ, Nina. Plzeňské loutkářství, historie a současnost. Plzeň: Alfa, 2000.
- VESELÝ, Jindřich. Johan doktor Faust starých českých loutkářův. Lidopisná studie. Praha: České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911.
- VÍT, Vladimír. Základy televizní techniky. Praha: SNTL, 1987.
- VOLEK, Jaromír. Televize a konstrukce ontologického bezpečí. In: Sociální studia, 1998/3, 15-31, Brno: Fakulta sociální studií MU, 1998.
- VON FRANZ, Marie-Louise. Psychologický výklad pohádek. Praha: Portál, 1998.

- VOTRUBA, Jan. Malí velikáni. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1986.
- VYPLETALOVÁ, Helena. Večerníček jako televizní a literární fenomén. Olomouc, Univerzita Palackého, 2012.
- VRABEC, Jan. Organizace televizní tvorby I. Praha: SPN, 1966.
- VRABEC, Jan. Problematika televizní produkce. Praha: SPN, 1967.
- VRABEC, Jan. Organizace televizní tvorby II: základní vývoj podmínek tvorby a výroby programu v prvních patnácti letech činnosti Československé televize. Praha: SPN, 1972. ZÁVADOVÁ, Kateřina (Ed.). To nejlepší z Večerníčků. Praha: Albatros, 2005.
- WASKO, Janet. (Ed.). A companion to television. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- WELLS, Paul. Understanding Animation. New York: Routledge, 1998.
- WHEATLEY, Helen (ed.). Re–viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography. London: I. B. Tauris, 2008.
- ZÁVADOVÁ, Kateřina (Ed.). To nejlepší z večerníčků. Praha: Albatros, 2005.
- ZIELINSKI, Siegfried. Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

Periodika

- A2 KULTURNÍ TÝDENÍK
- CINEMA
- CINEPUR
- ČESKOSLOVENSKÝ LOUTKÁŘ
- ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS A TELEVIZE
- ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE: TÝDENÍK ČESKOSLOVENSKÉ TELEVIZE
- FILM & TV, FILMOVÉ A TELEVIZNÍ NOVINY
- FILM A DOBA
- FILM A DOBA: MĚSÍČNÍK ČESKOSLOVENSKÉHO STÁTNÍHO FILMU PRO OTÁZKY A PROBLÉMY FILMOVÉHO UMĚNÍ
- FILMOVÝ PŘEHLED
- KINO
- KULTURA
- KULTURNÍ TVORBA
- LOUTKOVÁ SCÉNA
- REVUE POLITIKA
- SEZNAM FILMŮ A ZÁZNAMŮ ČS. TELEVIZE. ÚSTŘEDNÍ ARCHIVY ČS. TELEVIZE – FILMOVÝ ARCHÍV
- SYNCHRON (2002–2014)
- TELEVIZNÍ TVORBA: ČTVRTLETNÍK PRO TELEVIZNÍ TEORII A KRITIKU
- THEATRALIA
- TVAR: ČASOPIS PRO UŽITÉ UMĚNÍ A PRŮMYSLOVÉ VÝTVARNICTVÍ
- TVORBA

143 Film Buchet a loutek Chcípáci, 2006. Archiv ČT.



144 Česka loutka Pavla Jiráska; 2019. Archiv ČT.

