

Anotace:

Studie se zabývá vývojem scénografie a prostředků výtvarného divadelního a filmového jazyka v oblasti loutkové inscenace, seriálu, filmu s divadelními loutkami, loutkové adaptace a mimořádně i loutkového záznamu s přesahem k moderním audiovizuálním médiím, zejména v Československé televizi a Krátkém filmu Praha mezi lety 1950–1960.

Sleduje, jak se scénografické pojetí i tvarosloví prvních adaptací, inscenací a filmů s divadelními loutkami vyrovnávalo s dobovou zkušeností divadla a výsledky „průkopnických let loutkové animace“. Za jakých okolností a s kterými autory vznikal a postupně se etabloval osobitý loutkářský výtvarný televizní a filmový jazyk.

Klíčová slova:

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

Abstract:

The study deals with the development of scenography and theatrical visual resources or film language in puppet productions, series, movies with theater puppets, puppet adaptation and extremely well recording theater puppet performances with an overlap of the art audiovisual media, especially in the Czechoslovak television (Československá televize) and Short film Prague (Krátký film Praha) between 1950 and 1960's.

It monitors how the stage design concept and the morphology of the first adaptations productions and films with theatrical puppets to terms with the contemporary theater experience and results of “pioneering years of puppet animation“. Under what circumstances and with which the authors created and gradually established a distinctive puppet art television and film language.

Key words:

Puppet, set design, scenography, stage design puppetry, puppet performances, puppet show, film with theatrical puppet

Pavel Jirásek

Loutka mezi divadlem, filmem a televizí 1950–1960 – Výtvarný jazyk televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou

Studie je výstupem grantového projektu specifického vysokoškolského výzkumu Divadelní fakulty JAMU v roce 2013.

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 devatenáctého století s divadelními avantgardisty a modernisty,¹ 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 filmu² 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 objekty fázově animovanými.³ Každá z těchto nově etablovaných loutkářských oblastí si postupně vytvářela nejen vlastní osobité postupy technologie tvorby, ale přirozeně také svůj loutkářský jazyk a poetiku.⁴ 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 sebou přinesla tlaky výtvarného kánonu a unifikace.

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.“⁵

Zdeněk Nejedlý: *Projev k novému divadelnímu zákonu*

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 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 došlo násilně ke sjednocení loutkářského stylu v dimenzích socialistického realismu.

V oblasti loutkového divadla tyto rozsáhlé změny přinesl v roce 1948 tzv. divadelní zákon,⁶ 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.⁷ Vznikla síť profesionálních loutkových divadel s ekonomickým zázemím a v roce 1952 byla založena v podstatě pro potřeby těchto scén Loutkářská katedra Divadelní akademie múzických umění (DAMU) v Praze, jejíž absolventi působili nakonec nejen v divadle, ale také v loutkovém filmu a Československé televizi.⁸

¹ Více viz in MALÍK, Jan. *České a slovenské loutkové divadelnictví, 1. část*. Praha: SPN, 1968, s. 10.

² Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha: Orbis, 1961.

³ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. *Hermína Týrlová*. Praha: ČS filmový ústav, 1982.

⁴ Více viz in Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990.

⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Projev k novému divadelnímu zákonu*. Ústavodárné NS RČS 1946–1948, 99. schůze, sobota 20. března 1948, digitální depozitář MS RČS. Dostupné na internetu: <<http://www.psp.cz/eknih/1946uns/stenprot/099schuz/s099003.htm>>.

⁶ 32/1948 Sb. *Zákon, kterým se vydávají základní ustanovení o zřizování divadel a o divadelní činnosti (divadelní zákon)*, 1. 4. 1948.

⁷ 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.

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

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.⁹ V tomto smyslu vznikl Československý filmový ústav, v jehož rámci roku 1946 pak i Krátký film, který zaštil už od 5. června 1945 existující Studio Bratři v triku. Samotné Studio loutkového filmu bylo založeno v roce 1947.¹⁰ 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.¹¹



Obr. 1. Jeden z prvních televizních přijímačů z roku 1948 s pokusným vysíláním pro děti.

Také pro potřeby filmu byla už v roce 1947 v Praze založena Filmová fakulta Akademie múzických umění, 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 Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze zabývala také Speciální škola dekorativní malby, hračky, loutky (bývalý Atelier Františka Kysely)¹² pod vedením prof. Josefa Nováka.¹³

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v 50. 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.“¹⁴

Naděžda Melniková-Papoušková: *O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze*

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)¹⁵ a nakonec nejméně na několik skrovných pokusů s divadelními loutkami v dokumentárním či hraném filmu. V prvních sedmi letech svého provozu se Československá televize 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

⁹ 50/1945 Sb. *Dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu*. Dostupné na internetu: <http://www.totalita.cz/txt/txt_zakon_1945-050.pdf>.

¹⁰ Nakonec po roce 1948 reorganizovanou kinematografií 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 pobočkami v Brně a Zlíně).

¹¹ Více viz in KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Animation People, 2010.

¹² Více viz in KUBEŠ, Jiří. Z výroční výstavy pražské Vysoké školy uměleckého průmyslu. *Československý loutkář* 3, 1953, roč. 3, č. 7, s. 180–181.

¹³ 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.

¹⁴ MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. *Tvar*, roč. XV, 1964, č. 3, s. 74.

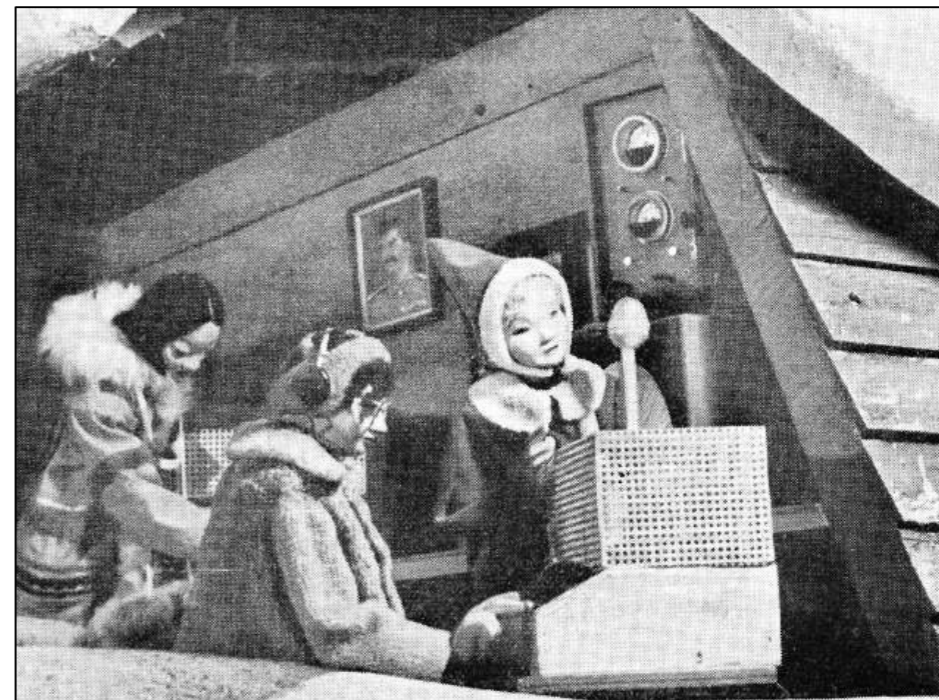
¹⁵ Poš, J. Op. cit. s. 42.

vysílání dokonce přímo odkázáno na reprodukci divadelního umění. Divadelní představení se prostě přenášela s nutnými úpravami do televizního studia, odkud byla vysílána.¹⁶ 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.¹⁷ Malíkovy snahy o profesionalizaci loutkového divadla¹⁸ 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.¹⁹ 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 normalizační a typizační tabulky pro marionetové divadlo,²⁰ více než svými dlouholetými zkušenostmi a výtvarnými ostatními českými moderními loutkářskými výtvarníky a režiséry, 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 1948/49.²¹ Obratem podle sovětského vzoru zavedl nový typ východních spodových loutek – javajek, tedy technologii materiálů odlehčených loutek s tyčovým vedením ze spodu, díky nimž bývá tento direktivní čin někdy označován jako „tyčková revoluce“.²²

Když listujeme prvními ročníky znovu obnoveného měsíčníku *Československý loutkář* po roce 1951, fotografiemi se nám představuje typický výtvarný loutkářský styl té doby.²³ 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 quaziorientální 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 devatenáctého a počátku dvacátého 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 loutkového divadla v Praze a v podstatě výhradním režisérem všech inscenací, které z valné většiny realizoval s hlavním výtvarníkem tohoto divadla Vojtěchem Cinybulkem, vedle nějž působili i další výtvarníci, zejména Václav Havlík a Richard Lander.²⁴ Ti rozvíjeli nejen podobu javajek, ale zejména také scénografický styl dekorací, vycházející především z grafické stylizace charakteristické výraznou zkratkou.²⁵



Obr. 2. *Hrdinové severu*, výprava Vojtěcha Cinybulka pro hru K. Šnejderové v režii Jana Malíka v pražském ÚLD v roce 1952.

¹⁶ Více viz in NOSKOVÁ, Gabriela. *Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.

¹⁷ 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.

¹⁸ Více viz in 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.

¹⁹ Více viz in JIRÁSEK, Pavel. *Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum*. In KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Praha: Arbor vitae 2012, s. 22–24.

²⁰ Více viz in MALÍK, Jan. *Normalizace a typizace pro marionety*. *Loutková scéna* V, 1949, č. 7–8, s. 104.

²¹ Více viz in KOLÁŘ, Erik. *Padesátka laureáta státní ceny PhDr. Jana Malíka*. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 2, s. 27–28 a ČESAL, Miroslav. *Jan Malík – zakladatel*. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 2, s. 32–35.

²² Více viz in BLECHA, Jaroslav. *Dr. Jan Malík – výtvarník a technolog*. *Loutkář* 2004, č. 5, s. 209–211.

²³ Více viz in „Československý loutkář“ Československým loutkářům. *Československý loutkář* 1, 1951, č. 1, s. 1–2.

²⁴ Více viz in KOLEKTIV. *Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce*. Praha: Loutkář 2004.

²⁵ Vojtěch Cinybulk, absolvent Státní československé pedagogické akademie v Praze, který do konce 40. let navrhoval loutky pouze pro amatéřská 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 Loutkářské katedře Divadelní akademie múzických umění (LK 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 LK 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 25 let. Jeho loutky i výpravy se dají označit obecně jako něžné, poetické, stylizované, uměrné, líbivé a srozumitelné dětskému divákovi. Také on přenesl grafické či malířské kompoziční a stylotvorné zjednodušení do koncepce loutkové scény a loutky.

Režisér Pavel Vašíček výstižně komentoval celý inscenační styl Ústředního loutkového divadla v Praze takto: „Vrcholným opusem první ‚socialistickorealisticke‘ 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 úderem dřevěné plácačky na čalouněnou podložku). Loutky se vskutku ‚producívaly nic jináč než jako živé osoby!‘ Loutkářský um opět triumfoval na opulentním pohybu loutkového divadla jako svébytného divadelního druhu.“²⁶ 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.²⁷

Jedinou scénou, která marionety i výdobytky meziválečné modernistické scénografie neopustila ani v padesátých letech, bylo Divadlo Spejbla a Hurvínka (Divadlo S+H).²⁸ Josef Skupa se po skončení druhé světové války, kdy byl zatčen a vězněn Geheime Staatspolizei, 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.²⁹ 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,³⁰ která působila při brněnské Škole uměleckého průmyslu.³¹

V padesátých letech však především českou divadelní loutkářskou scénografií naplno zasáhla estetika prosovětského socialistického realismu. V přímé souvislosti s tehdejší sovětským politicko kulturním tažením proti „formalismu“ v umění, vyvolaném 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 jako nepřítel „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 Kouřila³² a mnoha dalších stranických „kulturtregerů“ také článek Vladimíra Matouška *Realismus a formalismus v loutkách* z roku 1951.³³ Zakladatel brněnské profesionální loutkové scény Radost³⁴ se v něm soustředil na výklad tvůrčího kréda sovětského loutkáře S. V. Obrazcova a označil loutkové divadlo za převážně výtvarné umění. Spatřoval jeho účín především v údivu diváka nad tím, že pohybem jsou popírány vrozené vlastnosti loutky. „Loutka nehraje sama sebe, nýbrž něco zcela protilehlého.“³⁵ Zároveň napadl „formalismus a naturalismus“ především starých řezbovaných loutek, protože „jestliže se snaží někdo prostředky loutkového divadla vytvořit něco, co bezpodmínečně předpokládá živé herce [...] to je také formalismus.“³⁶ A protože „určujícími znaky naturalismu jsou: nadbytek a důkladné popsání detailů a fotografičnost popisu, hrůzné jsou třeba loutky – přesné detailní kopie člověka.“³⁷ U moderní loutky má být „individualizace postavy podmínkou realistického popisu. Má-li být postava pravdivá, musí být charakterizována konkrétní mnohotvárností individuálních vlastností.“³⁸

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.“³⁹ Odmítl také tvrzení, že loutkové divadlo je především divadlem výtvarným, protože je záležitostí autora, režiséra loutkoherce a výtvarníka. Tedy neznamená to „že loutkové divadlo je především uměním výtvarným, ale že loutkové divadlo je také uměním výtvarným.“⁴⁰ Nakonec se do diskuze 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.“⁴¹ Signifikantní skutečností pro tuto diskuzi i stav tehdejšího loutkářství

²⁶ VAŠÍČEK, Pavel. Jan Schmid, loutky, souvislosti. *Loutkář* 2007, roč. 62, č. 4, s. 162–163.

²⁷ 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.

²⁸ Více viz in Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy. In *Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 392–393.

²⁹ Více viz in MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa*. Praha: 1962 a VAŠÍČEK, Pavel. *Plzeňské loutkářství, historie a současnost*. Plzeň: 2000.

³⁰ 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 nejzjednodušujícími prostředky a zároveň i lehkými materiály. Tyto maňásky byly především založeny na tvaru a výrazu hlavy, jako nositeli karikaturních znaků postavy. Svě zkušenosti zúročil Karel Langer v padesátých letech v několika knihách.

³¹ Více viz in VAŇKOVÁ, Jana. K činnosti experimentální loutkové scény Ajdivadlo.

Časopis Moravského muzea, Acta musei Moraviae LXVIII, 1983, s. 114, VAŇKOVÁ, Jana. K činnosti experimentální loutkové scény Ajdivadlo – II. *Časopis Moravského muzea, Acta musei Moraviae* LXX, 1985, s. 175 a LANGER, Karel. Pět let brněnské Ajdivadlo. *Československý loutkář* 1954, roč. 4, č. 1, s. 5.

³² Více viz in *Československý loutkář* 1, 2, 195 – 1952, 1952–1953.

³³ MATOUŠEK, Vladimír. Realismus a formalismus v loutkách. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 5, s. 132–133.

³⁴ Více viz in Kolektiv. *Tři Radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška. Loutkové divadlo v Břeclavi*. Břeclav: Vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, Klub přátel umění, 2010.

³⁵ MATOUŠEK, V. Op. cit., s. 132.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ RAIFANDA, Zdeněk. K článku „Realismus a formalismus v loutkách.“ *Československý loutkář* 2, 1952, č. 9, s. 215.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ RAJLICH, Jaroslav. K článku „Realismus a formalismus v loutkách.“ *Československý loutkář* 2, 1952, č. 10, s. 239.

bylo, že pro všechny zúčastněné jakoby neexistoval už nejméně 40 let trvající diskurz o smyslu loutky započatý také v našem prostředí s nástupem tzv. první divadelní reformy prostřednictvím impulsů Edwarda Gordona Craiga⁴² a pokračující přes výostné podněty českého esteta Otakara Zicha o „dvojím vnímání loutek“⁴³ 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.⁴⁴ 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 tehdy vznikající Československé televize.



Obr. 3. Špalíček, loutkový film, rež. Jiří Trnka, Praha 1947.

Výtvarný styl a poetika filmových loutek a scén v 50. letech

„Právě na konci čtyřicátých a v první polovině let padesátých, v době politických procesů, nešetřila etablovaná se moc finančními prostředky na svou propagaci. Trnka, ač sám nikdy nebyl komunistou, 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 prerie (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.‘“⁴⁵

Edgar Dutka: Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu

Vývoj tvarosloví loutek a potažmo celá loutkářská scénografie ve filmu s neanimačními loutkami i rodící se televizi se také dokázala poučit 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“,⁴⁶ kdy byly stanoveny výtvarné i animační prostředky postupně se emancipující od divadelních zvyklostí a vedoucí k původnímu filmovému jazyku.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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 – zdůrazněnými očima.⁴⁹ 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.⁵⁰ 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.⁵¹ Teprve později přechází od schématu hračky k loutce ve vlastním slova smyslu.⁵² Také Karel Zeman nebyl od počátku

⁴² Více viz in CRAIG, Gordon. The Actor and the Über-Marionette. In ROOD, Arnold (ed.). *On Movement and Dance*. London: Dance Books, 1978, s. 50. Také viz BABLET, Denis. *The Theatre of Edward Gordon Craig*. London: Methuen, 1981.

⁴³ Více viz in ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. I. Psychologie loutkového divadla. *Drobné umění* 1923, roč. II, č. 1, s. 8–9.

⁴⁴ Více viz in BOGATYREV, Petr. O loutkovém divadle. In BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový, 1940, s. 134 a MAKONJ, Karel. K Zichovu paradoxu. Zich, Bogatyryjov, Kolár a loutkové divadlo. *Československý loutkář* 38, 1988, č. 9, s. 194–198.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Poš, Jan. Op. cit., s. 42.

⁴⁷ Více viz in MENZEL, Josef. Prvních deset let našeho kresleného a loutkového filmu. *Film a doba* 1955, roč. I, s. 314–316.

⁴⁸ Více viz in MENZEL, Josef. Loutky bílého plátna. *Československý loutkář* 2, 1952, č. 3, s. 78–79.

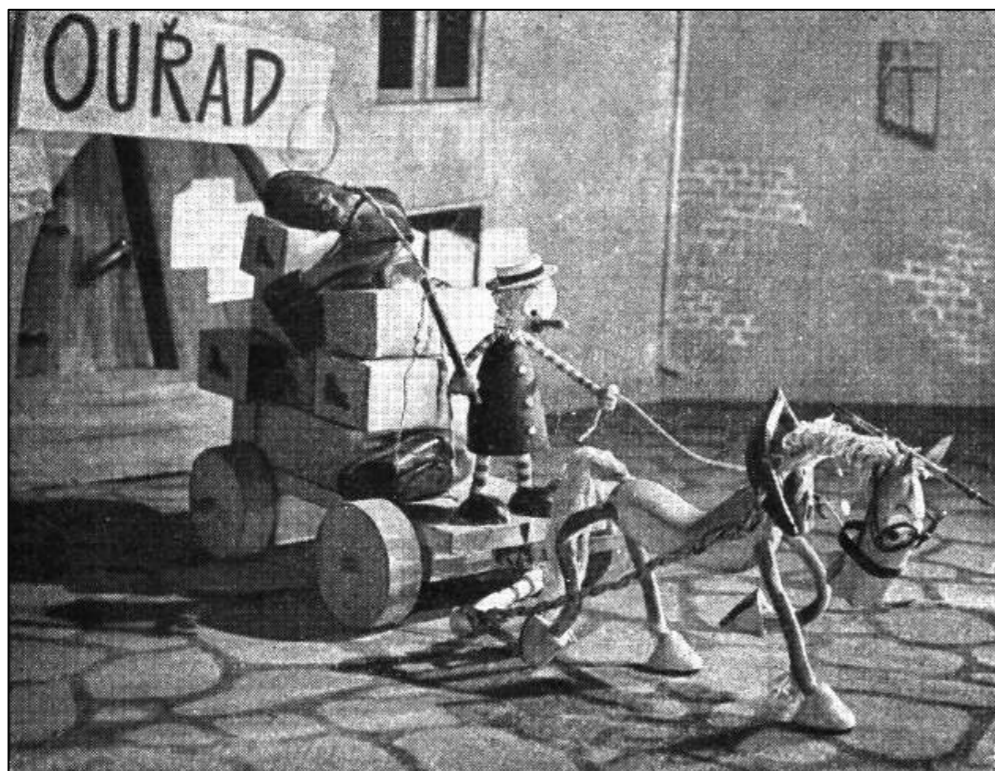
⁴⁹ Více viz in TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. Praha: Tok a P. S. Leader, 1999.

⁵⁰ Více viz in AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka*. Praha: Academia 2002.

⁵¹ Více viz in TENČÍK, František. *Hermína Týrlová*. Brno, KN, 1964.

⁵² Více viz in TÝRLOVÁ, Hermína. Jak vznikla „Zlatovláska“. *Film a doba* 1, 1955, s. 329–330.

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.⁵³



Obr. 4. Pan Prokouk ouřaduje, scéna loutkové animace, Karel Zeman, Zlín 1947.

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. Tvrdil, že „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 maňáška. – Loutkový film předvádí pohyb nepřímě, až jako výsledek složitého technického procesu. [...] Tato výhoda je pro loutkový film přímo existenční záchrana. 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.“

⁵³ Více viz in SMEJKAL, Zdeněk – HÁBOVÁ, Milada. Karel Zeman: Sborník studií a dokumentů. Praha: Čs. filmový ústav, Blok, 1986.

[...] Za druhé a především: V loutkovém divadle je pevně, neměnně dán divákův odstup od jeviště. Divák pozoruje loutky poměrně z velké 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.⁵⁴ 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 zasnícení. 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 přiklání 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.

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.“⁵⁵

Jaroslav Boček: Barevné kukátko

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. 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 pomínout. 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 atelierech AB v tzv. pivovarské zahradě na Vinohradech, kdy byl za jediný den podle Skupova námětu v režii Václava Kubáska natočen film *Spejblůvo filmové opojení*. Snímek

⁵⁴ MENZEL, Josef: O filmové loutce. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 246–247.

⁵⁵ BOČEK, Jaroslav. Barevné kukátko. *Film a doba* 1955, roč. I, s. 73.

ovšem skončil fiaskem.⁵⁶ Statický záznam divadelně koncipovaných scén, zbavený svébytností 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 k této práci, který určoval nejen co nejúspěšnější 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*.⁵⁷ Dokazují jedinečnou loutkohereckou sebranost Skupova souboru i poetiku výtvarně výjimečných marionet.

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.*“⁵⁸ Během vysílání televizní stanice BBC Divadlo S+H v kabaretních a hudebních číslech předvedlo 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.⁵⁹ Televizní vystoupení tehdy produkoval legendární loutkář a režisér Jan Bussell, který už v roce 1933 společně s Ann Hogarth a Fredem Ticknerem vytvořil loutkový charakter mezka „Muffin The Mule“, který se po roce 1946 stal společně s moderátorkou Annette Mills loutkovým průvodcem britských televizních programů pro děti.⁶⁰

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 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.⁶¹ Devět dalších snímků – záznamů divadelních scének – natočil Československý státní film pro běžnou distribuci v kinech i odvysílání v Československé televizi i v následujícím roce 1953, vesměs v režii Bořivoje Zemana.⁶²



Obr. 5. Divadlo S+H v britském studiu BBC, Londýn 1947.

V archivu České televize je zachován film s názvem *Vzorná výchova S+H* (režie Bořivoj Zeman, kamera Jan Stallich, střih Josef Dobřichovský), pod nímž se skrývá filmový záznam jedné z „neloutkových, konverzačních, výchovných a umravňujících“ scének pásma *Spejbl a ti druzí*.⁶³ Tehdy dokonce bez Spejbla i Hurvínka, což bylo dáno nejen tím, že Skupa byl vážně nemocný, ale především vážnou dramaturgií Míly Mellanové a celkovou nejasností pozice Divadla S+H v nových poválečných podmínkách, kdy se dokonce uvažovalo o pokračování divadla bez obou věhlasných loutkových protagonistů.⁶⁴ Ve scéně s autoritářským otcem, který zakazuje svému synovi lhát, přičemž je v zápětí ze lži sám usvědčen, se „*co chvíli vztýčuje přísný kantorský ukazováček satiriků pracujících metodou tzv. konstruktivní satiry.*“⁶⁵ 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.

⁵⁶ Více viz in MALÍK, J. *Národní umělec Josef Skupa*. Op. cit., s. 86.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ MALÍK, J. *Loutky na nové pevnině*. Op. cit., s. 243.

⁵⁹ Více viz in KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek ...na nitkách osudu*. Brno: C press 2010, s. 27–28.

⁶⁰ Více viz in MCGROWN, Alistair. *Muffin the Mule (1946–1955)*. Dostupné online <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/443725/>>.

⁶¹ GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha: Panorama 1988, s. 172.

⁶² MALÍK, J. *Národní umělec Josef Skupa*. Op. cit., s. 134.

⁶³ GRYM, P. Op. cit., s. 173.

⁶⁴ Tamtéž, s. 161–183.

⁶⁵ Tamtéž, s. 173.

V době, kdy se Divadlo S+H dostalo do slepé uličky a vršilo omyl za omylem, navrátil se 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 Hurvínka* (režie Jiří Trnka, kamera Ludvík Hájek, hlas Josef Skupa, 27 minut).



Obr. 6. *Cirkus Hurvínka*, scéna loutkové animace, Krátký film Praha 1955.

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 Hurvínka*, jehož slovesnou předlohu napsal dramatik a scénárista Vratislav Blažek, je cirkusový příběh ve snu, kde se Hurvínka 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 nezbouří, přičemž Spejbl zároveň získá roli cirkusového principála. Hurvínka a Spejbl se tak objevili po prvé v barevném filmu podpoření 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 modelovány realisticky, ovšem s Trnkovým smyslem pro zdůraznění cirkusové atmosféry jako dědictví českého meziválečného poetismu a avantgardy.

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 Hurvínka*. 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 zasvěcením scény. Nálada značně odlišná od rozšafně zábavných pozdějších televizních seriálů s oběma protagonisty ze sedmdesátých let.

Bylo samozřejmě přirozené, že právě Josef Skupa, „doyen“ českého moderního loutkářství, jeho divadlo a protagonisté Spejbl s Hurvínkem se stali díky svým převážně kabaretním číslům objektem zájmu filmu a posléze i televize. Co však bylo výjimečným, je to, že se podrobili do poloviny padesátých let 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), potvrdilo se jimi především, že využití divadelní loutky v různých typech audiovize může mít v budoucnosti pravděpodobně značnou životnost i rozsáhlý umělecký potenciál.

Avšak zároveň se prokázalo, že divadelní loutka, případně její filmová transformace se 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 nejlíc práce zdolávat pochybovačné námitky právě těch jednotlivců, kteří si pořád ještě neuvědomují, že k zásadní diskuzi 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 obecnstvem – vždyť televize odhaduje počet diváků a posluchačů každé z těchto relací na osmdesát tisíc lidí!“⁶⁶

Jan Malík: Loutky na nové pevnině

Ustavení Československé televize, jako státní organizace zajišťující televizní vysílání v Československu, přišlo na počátku padesátých let.⁶⁷ Večer 1. května 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.⁶⁸ První studia Ústředního televizního 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 v těchto studiích byla možnost natočit pořad nebo inscenaci živě, obvykle však za velmi náročných podmínek. Ve studiu byly dvě superikonoskopové (elektronkové) kamery již vybavené karusely se čtyřmi objektivy.⁶⁹ 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 roztékalo líčení.⁷⁰ Takové světlo tedy v počátcích televize plnilo

spíše fyzikální funkci, nežli umělecko-dramatickou, což zvláště v oblasti divadelního záznamu, ale také v případě inscenace, bylo závažným handicapem. Navíc do roku 1973 probíhalo vysílání černobíle, což 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 1955.⁷¹ To mimo rozšíření programových možností zároveň přineslo také možnost věnovat více času studiovým pořadům, což bylo pro přípravu původní televizní dramatiky zcela zásadní.



Obr. 7. Reklamní fotografie Československé televize 1954.

⁶⁶ MALÍK, J. *Loutky na nové pevnině*. Op. cit., s. 243–245.

⁶⁷ Televize byla zpočátku součástí Čs. 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 vysílání pro děti a také od začátku těchto snah zde byly široce využívány loutky.

⁶⁸ 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) 2–3 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.

⁶⁹ BAUMAN, Milan – KEJHA, Ladislav – MICHALEC, Zdeněk. *Za televizní obrazovkou*. Praha: SNTL, 1963, s. 124–130.

⁷⁰ ČÁP, Vladislav – VLASÁK, Jaroslav. *Scénické osvětlení v televizi*. Praha: ČST, 1973, s. 8–9.

⁷¹ TOMSA, Milan. *Zázraky televize*. Praha: Práce, 1959, s. 20.

Už od svého vzniku Československá televize věnovala významné úsilí pořadům pro děti. Nejprve to bylo okénko pro děti v rámci běžného denního vysílání, později to bylo čtvrté speciální dětské vysílání v 17 a 18 hodin, které však nezasahovalo všechny generace a nestačilo pokrýt stále narůstající zájem dětských diváků, takže od 1. října 1955 začala televize vysílat pro děti každý den kromě pondělí.⁷² Bylo to dokonce 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 nejtípichtější 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“⁷³

Od samého počátku těchto dětských televizních pořadů byly v jejich různých typech bohatě využívány loutky.⁷⁴ To bylo dáno nejen politickou doktrínou, ale i jejich mimořádnou oblíbeností tehdejšími dětským publikem.⁷⁵ „Ti, kteří, byli při tom od začátku, pochopili, domnívám 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.“⁷⁶ vyjádřila to o deset let později nanejvýš výstižně dramaturgyně Jarmila Turnovská.



Obr. 8. Studio při živém vysílání loutkové hry F. Janury *Vzorný pracovník* v provedení souboru ZK Čs. spisovatel, 1953.

Redakci vysílání „Televize dětem“ vedl básník Oldřich Kryštofek, jako dramaturgové zde působili Josef Starac, pozdější dokumentarista Jindřich Fairaizl, Jarmila Šnejdárková (provdaná Turnovská), později Michal Průša, hlasatelkou byla Štěpánka Haničincová, sekretářka Jarmila Šustrová a o produkci pečoval Karel Mázel s Jiřinou Vágnerovou. Až do konce padesátých let se vysílalo hlavně živě, takže 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 35 mm 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.“⁷⁷ Před érou přenosových vozů a mobilních záznamových zařízení přebírala televize představení z divadla a přetvářela je v televizním studiu.⁷⁸ Aniž o tom 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 svěbytného média.⁷⁹ 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 z důvodů černobílé televize, 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.⁸⁰ Takové divadelní představení bylo samozřejmě také textově zkráceno, byly přearanžovány mizanscény a přerežirovány herecké projevy zpravidla do civilnější podoby. „Vše vyvrcholilo generální zkouškou, kde muselo vše fungovat jako večer v přímém 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.“⁸¹

Stejným způsobem byla odvysílána také první loutková představení, kterým byla obratem věnována velká teoretická pozornost v *Československém loutkáři*, kde zkušenosti z natáčení byly 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 wanjagy, jednou z důležitých složek televizních programů. Stínítko televizoru přibližuje malým i velkým divákům poezii a půvab loutek začasť ještě intenzivněji

⁷² Více viz in MICHALEC, Zdeněk. *Skladba televizních pořadů*. Praha: ČST, 1977.

⁷³ TOMSA, M. Op. cit., s. 92.

⁷⁴ Pro srovnání dvakrát týdně byla vysílána činohra, opera či opereta, a to buď přímým přenosem z pražských divadel, nebo ze studia. Dva večery byly věnovány známým filmům nebo nejúspěšnějším reprízám. Jeden den byl věnován estrádním pořadům a zábavě.

⁷⁵ Více viz in NOSKOVÁ, G. Op. cit.

⁷⁶ TURNOVSKÁ, Jarmila. *Televizní loutkové pořady*. In *Děti, mládež a televize*. Praha: ČST, 1963, s. 22.

⁷⁷ ČEJCHAN, Vladislav. *Televizní hry. Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění)*. Praha: Orbis, 1966, s. 285.

⁷⁸ Více viz in FREIMAN, Přemysl. *Hledání televize, II. Tvorba*. Praha: ČST, 1966.

⁷⁹ BAUMAN, M. – KEJHA, L. – MICHALEC, Z. Op. cit., s. 112–123.

⁸⁰ TOMSA, M. Op. cit., s. 68.

⁸¹ NOSKOVÁ, G. Op. cit., s. 9.

a s větší emocionalitou než jeviště. Nic nevdá, že loutky a maňásky tu nemohou působit také svou barevností, použití vhodných odstínů hnědi vytváří ilusi plastičnosti i prostoru a dává zapomenout na omezenost barevné škály.“⁸²

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.“⁸³

Jako vůbec první byly odvysílány živě dvě představení pražského Divadla Dětského domu *Mášenka a medvěd* a *Kouzelná skříňka* v režii i scénografii Františka Tvrdeka. František Tvrdek byl vystudovaným architektem, který po zkušenostech z Loutkového divadla čtyř (LD4) v žižkovském divadle Akropolis (později v Masarykově síni na Žižkově)⁸⁴ 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.⁸⁵

Klasická ruská pohádka jím byla scénograficky zpracována v jednoduché realistické výpravě (světnici a lese) s wanjangovými loutkami *Mášenky* a *Medvěda* stylizovanými jemně a oble ve stylu tehdejších dětských hraček. „*Mášenka a medvěd* pro svou jednoduchost neznamenal pro televizi větších problémů. Scénka se nestřídala, ale dvoje kulisy se prostě postavily vedle sebe, wanjangy se přesunuly a jednoduchým střihem kamerových záběrů vznikla působivá iluze změny prostředí. Pouze wanjangy bylo nutno přestříkat 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.“⁸⁶ 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 ručila 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.) [...] Scény 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.“⁸⁷

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.“⁸⁸ 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 kulís 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 scény znesnadnilo její chápání, na stínítku byl spíše vidět zmatek než finále vhodné a jevištně působivé pohádky.“⁸⁹

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 dovezena až k prvnímu televiznímu filmu v pravém slova smyslu – filmovému celovečernímu záznamu Kainarovy *Zlatovlásky*, ve scénografii Vojtěcha Cibybulka a režii Jana Malíka.⁹⁰ 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.⁹¹ 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 1951,⁹² 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 Matvejeva 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 wanjangy, 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

⁸² KRYŠTOFEK, Oldřich. Loutky a loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 78, s. 176.

⁸³ VLK. Naše loutky v televizi. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 4, s. 85.

⁸⁴ Více viz in SRBA, Bořivoj. Loutkové divadlo čtyř – LD 4. Heslo in *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 24.

⁸⁵ TVRDEK, František. *Osvětlení a zvuk na loutkovém jevišti*. Praha: Orbis, 1954 a TVRDEK, František. *Výroba dekorací pro loutkové divadlo*. Praha: Orbis, 1955.

⁸⁶ KRYŠTOFEK, O. Op. cit., s. 176.

⁸⁷ TVRDEK, František. Naše zkušenosti z televize. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 245.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ KRYŠTOFEK, O. Op. cit., s. 176.

⁹⁰ Televizní premiéra 7. září 1954.

⁹¹ MALÍK, Jan. Rozmanitosti. Televize a loutky. *Loutkář* 24, 1938, č. 7, s. 107.

⁹² Více viz in MALÍK, J. *Loutky na nové pevnině*. Op. cit., s. 243.

herec.⁹³ 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.“⁹⁴ I tentokrát šlo o plošné kulisy lesa znázorněné graficky, přičemž loutky byly jednoduše stylizované látkové wanjagy. 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). 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.“⁹⁵ Pro velkou náročnost představení nebylo poprvé použito playbacku – mimo písniček – a obraz i zvuk byly snímány přímo ze studia při vysílání. Přestože také text byl zkrácen a scéna rozdělena, byla kulisová scénografie 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.



Obr. 9. Scéna Vojtěcha Cinybulka pro hru G. Matvejeva *Kouzelná galoše* v režii Jana Malíka, ÚLD Praha 1951.

Studio Československé televize, zvláště a systematicky jeho vysílání pro děti, si takto v denní praxi ověřovalo účinnost loutek a jejich možnosti před kamerou. Prvním vážnějším 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 dubbování a zařazení do kin).⁹⁶ Představení *Zlatovlásky*, česká lidová pohádka, kterou zaznamenal Karel Jaromír Erben a v roce 1952 přebásnil Josef Kainar ve veršovanou hru pro loutky o čtyřech obrazech, bylo natočeno zcela odlišnou technologií a stalo se vlastně prvním kultivovaným celovečerním záznamem loutkového představení s rysy televizní inscenace v našem prostředí.



Obr. 10. Scéna Vojtěcha Cinybulka pro hru J. Kainara *Zlatovláska* v režii Jana Malíka, ÚLD Praha 1953.

⁹³ KOLÁR, Erik. „Kouzelná galoše“ v Ústředním loutkovém divadle. *Československý loutkář* 1, 1951, č. 1, s. 13–16.

⁹⁴ Tamtéž, s. 16.

⁹⁵ KRYŠTOFEK, O. Op. cit., s. 177.

⁹⁶ Více viz in JC: *Televizní studio k Andersenovu výročí*. *Československý loutkář* 5, 1955, č. 11, s. 256.

Text Kainarovy Zlatovlásky označil Erik Kolár za „dílo, na něž naše loutkářství dlouho čekalo.“⁹⁷ 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“. K jeho charakterizaci patřil Malíkův režijní rukopis spojený s monopolní loutkářskou technikou spodových loutek a realistickou výpravou i prostě stylizovanými wajangy Vojtěcha Cinybulka.⁹⁸ Loutky Zlatovlásky byly tehdy všeobecně vnímány výtvarně jako mimořádně ušlechtilé, scéně byla vyčítána střízlivá horizontálnost, popírající mnohdy erbenovskou atmosféru. Zlatovláška, která měla televizní premiéru 20. června 1954, byla natočena společně se dvěma fraškami Hanze Sachse, hranými obouručními maňásky a inscenovanými skupinou posluchačů Loutkářské katedry DAMU „Loutka“ v hostivařských filmových atelierech.⁹⁹ 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, dramatickosti 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 světla‘, s bohatou barevnou škálou reflektorů, ztemnělou, zatemňující se či rozetmívající 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, písni 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.“¹⁰⁰

Jan Malík v *Loutkáři* věnoval problematice také rozsáhlý analytický text *Loutky na nové pevnině*,¹⁰¹ 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 scénáři, k televizní loutce a dekoraci, k televizní loutkářské režii.“¹⁰²

⁹⁷ KOLÁR, Erik. Kainarova „Zlatovláška“ – ohlas pohádek českých. *Československý loutkář* 3, 1953, č. 6, s. 131.

⁹⁸ Více viz in BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 65–80.

⁹⁹ Více viz in MALÍK, J. *Loutky na nové pevnině*. Op. cit., s. 244.

¹⁰⁰ KRYŠTOFEK, O. Op. cit., s. 177.

¹⁰¹ MALÍK, J. *Loutky na nové pevnině*. Op. cit., s. 243–245.

¹⁰² Tamtéž, s. 244–245.

Neiluzivní využití divadelní loutky ve filmu a televizi

„Kutilkou bych nejspíš přirovnala ke Kačence, kterou jsme vymysleli později, malá holčička v puntíkové blůze, skládané sukýnce, jaké se tehdy nosily, světlé vlásky, černá očka. Neměla ani vymodelovaný nos, šlo o loutky dosti plošné. Kutásek působil dojmem rozčuchaného blondá-tého uličníka v kalhotách s jednou kšandou. Mezi nimi pořád vznikaly situace jako mezi bráškou a sestrou. Hádali se a zase usmířovali.“¹⁰³

Štěpánka Haničincová – Vladimír Kovařík: Štěpánka

Jestliže nové tendence v loutkovém divadle 60. a 70. let jsou zpravidla definovány rozpadem klasického řádu loutek ve prospěch experimentování se scénickým prostorem, akcentujícím výrazně jevištní existenci „živého“ herce zároveň s loutkou,¹⁰⁴ 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) stříhů a triků dává loutkářským autorům režisérům i technikům právě zde přímo nepřeborné inspirační podněty.“¹⁰⁵

Moderátorka a herečka Štěpánka Haničincová ve spojení zpravidla s maňáskovou loutkou vedenou a mluvenou loutkohercem se 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 Státní konzervatoře (1938–1942) a už během studií hrál v Nezávislém divadle (1939–1943) a poté Vinohradském divadle (1943–1944), více než herec se Josef Pehr nakonec uplatnil jako loutkoherce. 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 nezátížen 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 inscenací, mj. parodickou verzi staré loutkové hry *Krásná Dišperanda* a zejména původní loutkovou hru *Guliver v Maňáskově*, kterou napsal společně s Leo Spáčillem.

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 Pepičkem, Kuťáskem, Kutilkou a psíkem 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).



Obr. 11. Maňáskář Josef Pehr.

¹⁰³ HANIČINCOVÁ, Štěpánka – KOVAŘÍK, Vladimír. *Štěpánka*. Žďár nad Sázavou: Impreso plus, 1995, s. 62.

¹⁰⁴ Více viz in MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987.

¹⁰⁵ MALÍK, J. *Loutky na nové pevnině*. Op. cit., s. 245.

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.¹⁰⁶

Josefa Pehra si zároveň s televizí povšimnul i animovaný film. Nejprve to byl Jiří Trnka, který v roce 1954 natočil osmnáctiminutový 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.¹⁰⁷ 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 scénu 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. Kuťáskova vodila Luba Skořepová, Kutilku Hana Vavrušková.



Obr. 12. Scéna z filmu *Kuťásek a Kutilka* s Josefem Pehrem v režii Jiřího Trnky, Krátký film Praha 1955.

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 Kuťáskova jsou prosté, jen s jednoduchou soustruženou hlavou se zdůrazněnými černými očima a střapcem vlasů, tak, aby co nejvíce připomínaly loutky tehdy rodičům a jejich dětem běžně dostupné v loutkářských prodejnách Umění lidu.¹⁰⁸ Evokace hračky-loutky byla záměrnou volbou výtvarného řešení, které směřovalo k důvěrnosti i důvěryhodnosti prostředí i předmětů, s kterými hráli dětem rodiče a dokonce s kterými si 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 přetažení 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.

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 maňásků. 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 díla.*“¹⁰⁹

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.

Film je uveden fotograficky kultivovanými záběry pražské Matějské pouti, téměř experimentální pohybovou studií uplatněním poetiky lunaparku, řetězkových kolotočů, houpaček i divoké jízdy. Teprve poté objevujeme

¹⁰⁶ Tamtéž., s. 243.

¹⁰⁷ ČESAL, Miroslav. Divadelní loutka ve filmu. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 183–185.

¹⁰⁸ 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 z hospodářské 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.

¹⁰⁹ ČESAL, M. Op. cit., s. 183–185.

circusový 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 rozčuchanou čupřinou, a Kutilka se způsobně upravenými světlými vlasy, divadélko se promění v televizní přijímač, prostřednictvím jehož obrazovky opouštíme reálné divadlo a vstupujeme do animovaného světa hraček na pouti.

Mezi panenkami a 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.“¹¹⁰ vysvětloval v té době loutkářský teoretik Miroslav Česal.

Obě loutky filmový prostor nakonec opouštějí skrze poruchu aparátu a znovu se vrací 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 Kutásek 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 hercův 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.“¹¹¹

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 stylový zmatek a neúspěch filmu i podobných pokusů.“¹¹² Nám se dnes jeví všechny tyto filmy naopak jako nejen mimořádně působivé, ale zároveň 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 Loutkářské katedry Divadelní akademie múzických umění 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,¹¹³ v letech 1954 – 1956 připravoval pro Československou televizi *Kalendáře Kuťáska a Kutilky*. Přesto, že zde vytvořil mnoho drobných výstupů nejen s Kuťáskem a Kutilkou, ale i s robustním maňáskem Pepička (s velkou hlavou modelovanou výrazným kulatým nosem, velkýma černýma knoflíkovými očima a čupřinou světlých vlasů) či 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, stylizované či jindy i realisticky malované dekorace vyhovovaly dobovému požadavku televizní obrazové přehlednosti a zároveň nutnosti rychlého televizního provozu. 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.“¹¹⁴ Všechny pořady – od roku 1953 *Rozmarýnek*, vyprávěné pohádky *Hrátky pro nejmenší* (1956–1958), *Tři klubička pohádek*, kdy s pomocí tří klubiček vlny (loutek) byly pravidelně dětem uváděny filmové, vyprávěné i loutkové pohádky,

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ BOČEK, Jaroslav. Barevné kukátko. *Film a doba* 1955, roč. I, s. 73.

¹¹² ČESAL, M. Op. cit., s. 185.

¹¹³ Více viz in HANIČINCOVÁ, Š. – KOVAŘÍK, V. Op. cit., s. 62–63.

¹¹⁴ TURNOVSKÁ, J. *Televizní loutkové pořady*. Op. cit., s. 22.

pásmo pohádek *Štěpánčiny korálky* (1959–1962), vysílání pro mateřské školy *Mateřinky* od roku 1958¹¹⁵ – uváděla herečka a moderátorka dětských pořadů Československé televize Štěpánka Haničincová.¹¹⁶

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.



Obr. 13. Moderátorka Štěpánka Haničincová s maňáskem medvídkem Emánkem a týmem spolupracovníků – jak to vypadá ve scéně a jak to vypadá na obrazovce, 1958.

Nejprve vystupovala s veverkou Zrzkou, prostou maňáskovou loutkou, s níž dětem vyprávěla pohádky. Teprve později přibyla první skutečně televizní loutka pantomimického maňáska medvídkem Emánka: „*Začali jsme uvažovat o jiné figurce. A právě v té době se vynořil, bezvadný autor, Jiří Cirkli, 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 loutkoherc v televizi, a ten vodil maňáska. Já pobíhala kolem paravánu a hrála s ním.*“¹¹⁷ Maňásková loutka světlejšího hračkového medvídkem s výrazným černým čumákem a kulatými očima, připomínající dětem jejich vlastní medvídky, měla mimořádný úspěch a sledovanost relací s ním byla vysoká. Autorkou podoby

růžového medvídkem byla výtvarnice Jarmila Fenclová-Havlíková, vodily ho skrčené pod stolem, u něhož seděla Štěpánka, různé loutkoherčky.¹¹⁸ Emánek vystupoval i s Ondřejem Sekorou¹¹⁹ a Milošem Nesvadbou¹²⁰ ve veselých pásmech s kreslením a často ho později vodila loutkoherčka Naděžda Musílková, později Munzarová, která vodila a už také mluvila také prostého maňáska Kačenku, zejména v pořadech pro mateřské školy.¹²¹

„*Zásadně však tento zatím jediný způsob využívání loutky v televizi byl pocíťován jako jednostranný, chudý nejen z hlediska dramaturgického, ale především režijního, kameramanského a loutkoherckého. 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.*“¹²², 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, stylizovanými šikmými 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.¹²³

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 Cirkli, který vymyslel medvídkem 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, rozčuchané 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.*“¹²⁴

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 ovládní 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 loutkoherc zároveň nebo loutkoherc jen vodil a mluvil jiný herec zvlášť) si vynucovalo speciální technické prostředky a nové tvůrčí postupy při natáčení. Dlouholetý a přední televizní loutkoherc 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,*

¹¹⁵ KOTOUČ, Jaroslav. Průzkum „Děti a televize“. In *Děti, mládež a televize*. Praha: ČST 1963, s. 92–93.

¹¹⁶ Více viz in HANIČINCOVÁ, Š. – KOVAŘÍK, V. Op. cit.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 61.

¹¹⁸ TURNOVSKÁ, Jarmila. Na začátku. *Synchron* 2009, roč. 8, č. 5–6, s. 26.

¹¹⁹ Více viz in *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

¹²⁰ Více viz in HANIČINCOVÁ, Š. – KOVAŘÍK, V. Op. cit., s. 64.

¹²¹ Tamtéž, s. 63.

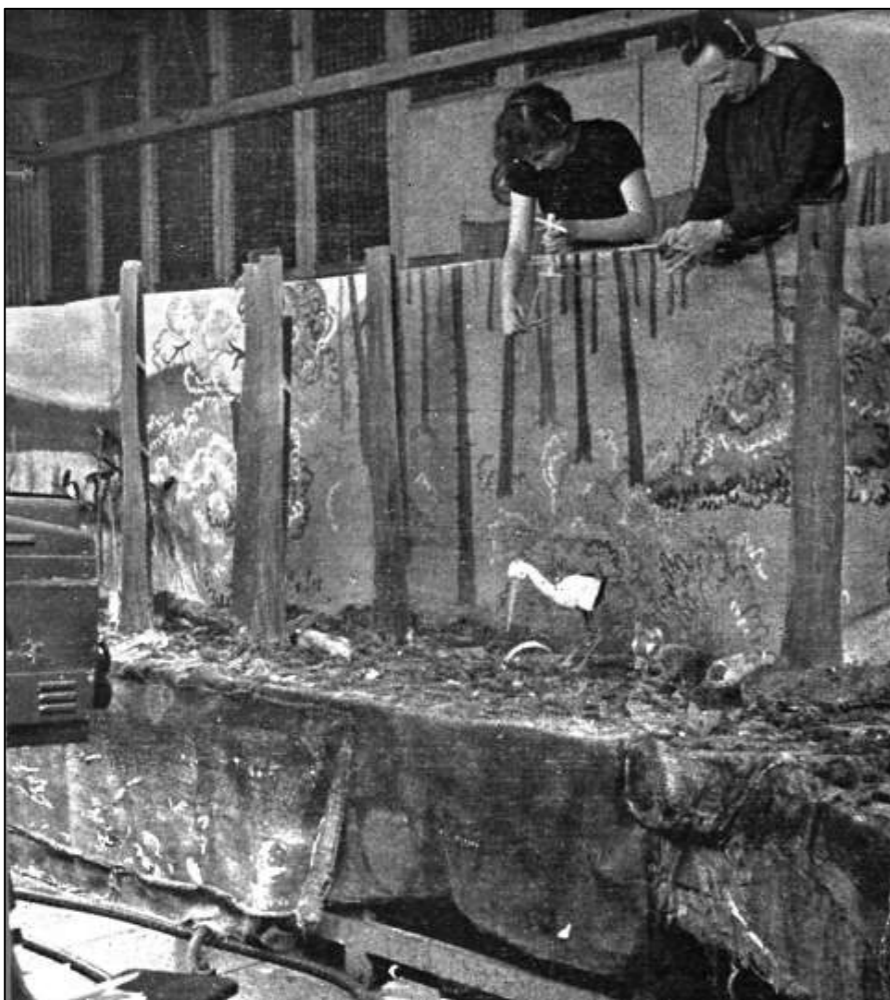
¹²² TURNOVSKÁ, J. *Televizní loutkové pořady*. Op. cit., s. 23.

¹²³ HANIČINCOVÁ, Š. – KOVAŘÍK, V. Op. cit., s. 63.

¹²⁴ Tamtéž.

abychom nebyli vidět.“¹²⁵ 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 sebraných loutkoherců.

Loutkoherce a režiséra 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 Ferďáka (autorem loutek byl Zdeněk Podhůrský) se v roce 1956 nad významem loutky v televizním vysílání zamýšlel ve své stati *Loutka v televizi*.¹²⁶ Shrnuje tak mnohé z problémů, které vysílání televize ve smyslu iluzivního i neiluzivního užití loutky v prvních letech své existence přineslo.



Obr. 14. Loutkovodiči Zdeněk Raifanda a Naděžda Musílková při natáčení v Československé televizi, druhá polovina padesátých let.

Raifanda konstatoval, že loutka se stala nezbytnou součástí vysílání a jestliže se v tehdejší 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 větší množství účinných prostředků než jen detailní záběr. Je to možnost střihů a různých technických triků.“¹²⁷ Zajímala ho jako předního českého loutkoherce¹²⁸ 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 ne snadné 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 zřízení neusilujeme z estetických důvodů.“¹²⁹

Konečně formuloval cíle televizní práce s loutkami: „Televize si musí nezbytně vytvořit vlastní loutkářský soubor, aby mohla splnit úkoly, které jí 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.“¹³⁰

Proto už v roce 1953 začal externě pracovat celý první ročník Loutkářské katedry Divadelní akademie múzických umění (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 loutkoherce (jeho bravurní číslo s marionetou „Klaun Ferďásek“, zachované v televizním archivu na filmovém pásu, získalo čestné ocenění na Mezinárodním festivalu v Mni-

¹²⁵ ČERNÁ, Eliška. Mgr. Jaroslav VIDLAŘ - Loutky a loutkoherectví jsou mým koníčkem, zaměstnáním i životem. Paměť národa. Příběhy 20. století (Post Bellum) 26. 8. 2013. Dostupné online <<http://www.pametnaroda.cz/story/vidlar-jaroslav-1935-2217>>.

¹²⁶ RAIFANDA, Zdeněk. Loutka v televizi. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 10, s. 228.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Více viz in RAIFANDA, Zdeněk. *O pohybe marionety*. Bratislava: Slovenský dom ĽUT, 1956.

¹²⁹ RAIFANDA, Z. *Loutka v televizi*. Op. cit., s. 228.

¹³⁰ Tamtéž.

chově Prix Jeunesse 1966), vychovával své studenty tak, aby některé z nich mohl angažovat do Československé televize i na základě toho, jak se už osvědčili v praxi.¹³¹ Jaroslav Vidlař, Naděžda Musílková a Libuše Koutná byli tedy po absolutoriu v roce 1957 angažováni natrvalo, a tak vznikl dlouhodobý základ Loutkohercké skupiny Československé televize.

Loutkám jimi vedeným propůjčovali hlasy přední herci – Jiřina Jirásková, Karel Höger, František Filipovský, Fratišek 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 Loutkohercké skupiny Československé televize měl být zárukou nejen velmi kultivované loutkohercké práce během živého vysílání, ale také předpokladem pro původní dramatickou loutkářskou tvorbu, tedy televizní inscenaci, film či nakonec i seriál s loutkami.

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.“¹³²

JC: *Televizní studio k Andersenovu výročí*

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 35 mm černobílý film, kde děj a pohnutky postav vyjadřuje buď vypravěč (František Smolík) nebo herci, a který má koneckonců blížeji k poetice loutkového filmu fázovaného, kdyby v něm nehrály loutky divadelně vedené.

Statečný cínový vojáček je první režii Jindřicha Poláka, na základě jehož úspěchu 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 počínům studia Československé televize.

Autory *Statečného cínového vojáčka* jsou scénárista 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 35 mm 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 zámek, před nímž stojí tanečnice na jedné noze, otáčející se jednoduchým mechanickým pohybem.



Obr. 15. Tanečnice z loutkového filmu *Statečný cínový vojáček* v režii Jindřicha Poláka z roku 1955. Loutku vytvořila Jarmila Fenclová.

¹³¹ Více viz in TURNOVSKÁ, J. *Na začátku*. Op. cit., s. 29.

¹³² JC. *Televizní studio k Andersenovu výročí*. *Československý loutkář* 5, 1955, č. 11, s. 256.

Všechny loutky kromě tanečnice 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 spolknou 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 ‚oživilá‘ 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 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.“¹³³

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.¹³⁴ Právě tato pohybová střídmost vedoucí nakonec ke zdůraznění vnitřní loutkovosti dodává celému snímku až snovou nadrealistickou atmosféru při zachování sdělnosti vypravování.

Dalším Andersenovým dílem od téměř stejného tvůrčího týmu byla v témže roce stínohra *Císařovy nové šaty* na 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 nezpůsobitelným k výkonu své funkce či hloupým, se stala tentokrát vhodnou možností výtvarně experimentovat se stínohrou, která tehdy jak v českém loutkovém divadle, tak i ve filmu či televizi měla 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 přešpán (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 x 60 cm. Za sklem byly 2 dřevěné kolejničky, které umožňovaly pohyb loutek ve stejné výši; pak ještě drážky na zasouvání dekorací. Svítilo se uhlíkovou lampou.“¹³⁵

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 *Kučásek 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. Z dalších profesí se na tomto filmu zúčastnili autorka scénáře Olga Hejná, kameraman Miloš 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.

Kučásek a kutilka na horách je černobílým vánočním filmem, založeným také na výtvarné poetice ozdoby vánočního stromku – designu tradičních foukaných skleněných vánočních baněk.¹³⁶

Děj filmu je prostý. V zimní krajině s pohádkovou horskou chaloupkou maňásek medvídek Emánek obdivuje střechy, zatímco Kutilka s Kučáskem ve světnici připravují vánoční stromeček. Poté, co rozpustil 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 překvapování 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 v podobě vánoční dekorace mohou zavěsit na vánoční stromeček.

Ačkoliv *Kučásek a kutilka na horách* je 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.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Více viz in HANIČINCOVÁ, Š. – KOVAŘÍK, V. Op. cit.

Jsou dokladem soustředěného hledání filmového loutkářského tvaru a jazyka v nejranějším stádiu 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 tehdy už se 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.

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.“¹³⁷

Jarmila Turnovská: *Televizní loutkové pořady*

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 kaširovanou 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 koce. Připravilo se několik původních televizních loutkových inscenací podle textů, určených loutkovým divadelním jevištěm.“¹³⁸

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 Škořepy v režii Jaroslava Poláka v údajně „nesourodé a nejednotné“ výpravě Františka Faltysy. 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 *Telátka ze slámy*, v režii Františka Filipa a výpravě Zdeňka Podhůrského.¹³⁹ Výtvarně nad průměr vybočovaly Landrovy maňásky z *Peřinového krále* s groteskní nadsázkou modelovanými obličejí, naopak Podhůrského maňásky k *Telátku ze slámy* měly daleko umírněnější výraz a dokonce až způsobem animovaného filmu stylizované tváře.¹⁴⁰



Obr. 16. Loutky Krále Holovouse a doktora Zlověda v pohádce *Peřinový král* v režii Zdeňka Raifandy z roku 1957. Výtvarník Richard Lander.

¹³⁷ TURNOVSKÁ, J. *Televizní loutkové pořady*. Op. cit., s. 23.

¹³⁸ Tamtéž, s. 24.

¹³⁹ J + J. *Z televizní obrazovky*. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 4, s. 85.

¹⁴⁰ Více viz in *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

V březnu byly odvysílány dvě převzaté hry, maňáskové představení *Není nad Ferdu* od Josefa Kalába, provedenou souborem Loutka, studentskou scénou loutkářské katedry 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.¹⁴¹

V dubnu 1957 odvysílalo Televizní studio Praha pouze jednu loutkovou hru, která však byla oceněna oběma kritičkami jako nejúspěšnější počín roku. Šlo o pohádku Josefa Štefana Kubína *Fikmik*, kterou pro televizi upravila Věra Jezberová. Tento snímek s výpravou Richarda Landera, kamerou Jindřicha Novotného, střihem Jiřiny Lukešové, hudbou Jiřího Srnce a režii Zdeňka Raifandy zůstal v archivu zachován na černobílém 35 mm filmu.¹⁴²



Obr. 17. Čerti z televizní inscenace pohádky J. Š. Kubína *Fikmik* v režii Zdeňka Raifandy. Výprava Richard Lander.

Příběh hry je prostým vyjádřením touhy po spravedlnosti, v němž dokonce starý Luciper vede mladé čerty k tomu, aby chudým a utlačovaným nepřitežovali a potrestali naopak nemilosrdného zámeckého pána. Výtvarné řešení, přestože opět s použitím maňásků, vystihlo jednoduchost a zároveň poetiku příběhu. Textilní loutky – ruční maňásci, především postavy čertů byly velmi důrazně expresivně modelovány, zvláště jejich

hlavy s technickými schopnostmi otevírat ústa a dokonce i cvakat zuby. Postavy zámeckých pánů byly stylizovány výrazným ornamentálním kostýmem a přizovými 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.*“¹⁴³ 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 35 mm film (kamera Jan Kraus) je v archivu zachovalý padesátiminutový *Čertův mlýn* z roku 1957¹⁴⁴ v režii Františka Filipa.¹⁴⁵ Film vznikl v rozdělené interpretaci, přičemž maňásky mluvila řada předních českých herců: Josef Bek, Vlasta Burian, Josef Beyvl, Jiřina Jirásková, Stanislav Neuman, Jarmila Krulišová, Miloš Hajský, Aťka Janoušková, Ota Motýčka. 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 zvýrazněnými 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 loutkoherc, režisér, dramaturg, kritik a teoretik Jindřich Halík studií *K hodnocení*

¹⁴¹ J + J. *Z televizní obrazovky*. Op. cit., s. 108.

¹⁴² Loutky vodili Zdeněk Červený, Miroslav Vild, Marie Dražná, Vladimír Hradecký, Emil Havlík, Ivan Anthon, Jindřich Halík, Anna Burešová, Vítězslav Bureš, Libuše Procházková, Milada Krňanská.

¹⁴³ J + J. *Z televizní obrazovky*. Op. cit., s. 139.

¹⁴⁴ Premiéra 25. prosince 1957.

¹⁴⁵ Více viz in ČESAL, Miroslav. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 2, s. 40–41.

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 zpochybil celou řadu televizních postupů.¹⁴⁶

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?“¹⁴⁷ ptal se a své premisy o povrchnosti pak dokumentoval na kritice praxe oddělené interpretace, nedostatku času při hereckém studiu ztvárnění postavy i opakovaném využívání maňáskových loutek v televizi, aniž by vzal v úvahu podstatu nového média. Do diskuze samozřejmě obzvláště vstoupili také televizní tvůrci reprezentovaní Alexandrem Zapletalem a Josefem Starcem,¹⁴⁸ kteří především upozornili na skutečnost, že televize je rodící se organismus, který není identický s divadlem, neboť „má proti němu mnoho nedostatků, má i mnoho svých předností“¹⁴⁹ a poukazovali 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 *Fikmík* a *Čertův mlýn*.¹⁵⁰ 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 inscenaci 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 uspišila 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.“¹⁵¹

Inscenace se nezachovala na žádném nosiči, proto nejsme schopni konfrontovat či potvrdit s odstupem její význam dnes. Na několika dochovaných fotografiích 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.¹⁵² Její umělecká náročnost dala podnět k diskuzím, 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.¹⁵³



Obr. 18. Scéna z televizní inscenace *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* v režii Alexandra Zapletala z roku 1959. Výtvarník Ivo Houf.

¹⁴⁶ HALÍK, Jindřich. K hodnocení televizních pořadů. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 10, s. 206–207.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 206.

¹⁴⁸ ZAPLETAL, Alexandr – STAREC, Josef. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 11, s. 260.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Více viz in HALÍK, Jindřich. Diskuze o loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 7, 1957, č. 12, s. 284–285 a ČESAL, M. *Diskuze o loutkářských pořadech v televizi*. Op. cit., s. 40–41.

¹⁵¹ TURNOVSKÁ, J. *Televizní loutkové pořady*. Op. cit., s. 25.

¹⁵² Více viz in *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

¹⁵³ Více viz in TURNOVSKÁ, J. *Televizní loutkové pořady*. Op. cit., 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 3 bodové 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 závažných loutek plně využili.“¹⁵⁴

Jaroslav Král: *Nové typy loutek* Výstavnictví

Loutkářská televizní tvorba na přelomu padesátých a šedesátých let se 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 odvíšlány 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)¹⁵⁵, 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).¹⁵⁶

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.¹⁵⁷

Od roku 1950 pracoval v Národním podniku Výstavnictví v Praze, kde se stal vedoucím výroby 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.¹⁵⁸

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.

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 výraznými zvětšenými černými očima, který bude nadále přenášěn a napodobován. Byla to stylizace, která se stala nejen pro *Broučky*, ale dokonce pro tento typ televizních pořadů na dlouhou dobu doslova „kanonickou“.¹⁵⁹



Obr. 19. Televizní seriál *Broučci* v režii Františka Filipa z roku 1959. Výtvarník Ivo Houf. Technické řešení loutek Jan Král.

¹⁵⁴ KRÁL, Jaroslav. *Nové typy loutek* Výstavnictví. *Československý loutkář* 9, 1959, č. 5, s. 119.

¹⁵⁵ 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.

¹⁵⁶ Díly: Jak šel Ferda do světa, Jak Ferda s Pytlíkem stavěli domek, Jak Ferda zkontroloval divokého koníka, Jak Ferda stavěl lunapark, Jak Ferdu soudili, ale neodsoudili.

¹⁵⁷ Více viz in JIRÁSKOVÍ, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Brno, Praha: JAMU, Arbor Vitae 2011, s. 424–426.

¹⁵⁸ KRÁL, J. Op. cit., s. 119.

¹⁵⁹ Více viz in *Československý loutkář* 10, 1960, č. 3, obálka.

Taktéž seriál *Medvídek Pú* s vynikající marionetou medvědího hrdiny, která stylizací opustila běžnou formu hračky,¹⁶⁰ 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 kamerami 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 jedenácti minutové 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, Aťka Janoušková, Stanislav Neumann, Jaroslav Vojta, František Filipovský). Jednoduchá, sevřená struktura 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,¹⁶¹ přičemž na příkladu hmyzího světa za pomoci duchaplné a vkusné antropomorfizace ukazovaly etické hodnoty důležité pro soužití lidí. Jednou pak 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.

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.“¹⁶²

Svatopluk Malý: *V zajetí filmu. Vzpomínka kameramana*

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. Jednou z těch nejpodstatnějších byl i ohlas československé expozice na Světové výstavě EXPO 1958, konané od 17. dubna do 19. listopadu v Bruselu. Nepochybně k jejím nejdůležitějším úspěchům patřila Laterna Magica, 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.¹⁶³

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.¹⁶⁴ A také soustružené designové dřevěné hračky instalované v několikapatrové expozici. Bohatě vypravená reprezentativní obrazová publikace

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ Více viz in ŠUBRTOVÁ, Milena. Svět hmyzu v české literatuře pro děti. In *Bohemica litteraria* 14, Brno: Masarykova universita. 2011, č. 2, s. 101–113.

¹⁶² MALÝ, Svatoopluk. *V zajetí filmu. Vzpomínka kameramana*. Praha: NFA, 2008, s. 221.

¹⁶³ SANTAR, Jindřich – CUBR, František. *EXPO 58: světová výstava v Bruselu*. Praha: SNKLU, 1961.

¹⁶⁴ MIČOVÁ, Marie. Hračky. In *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 182–185.

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,¹⁶⁵ byla určena „k nenásilné popularizaci našeho loutkářství ve všech jeho složkách – profesionálním a amatérském divadelnictví, filmu a televizi.“¹⁶⁶

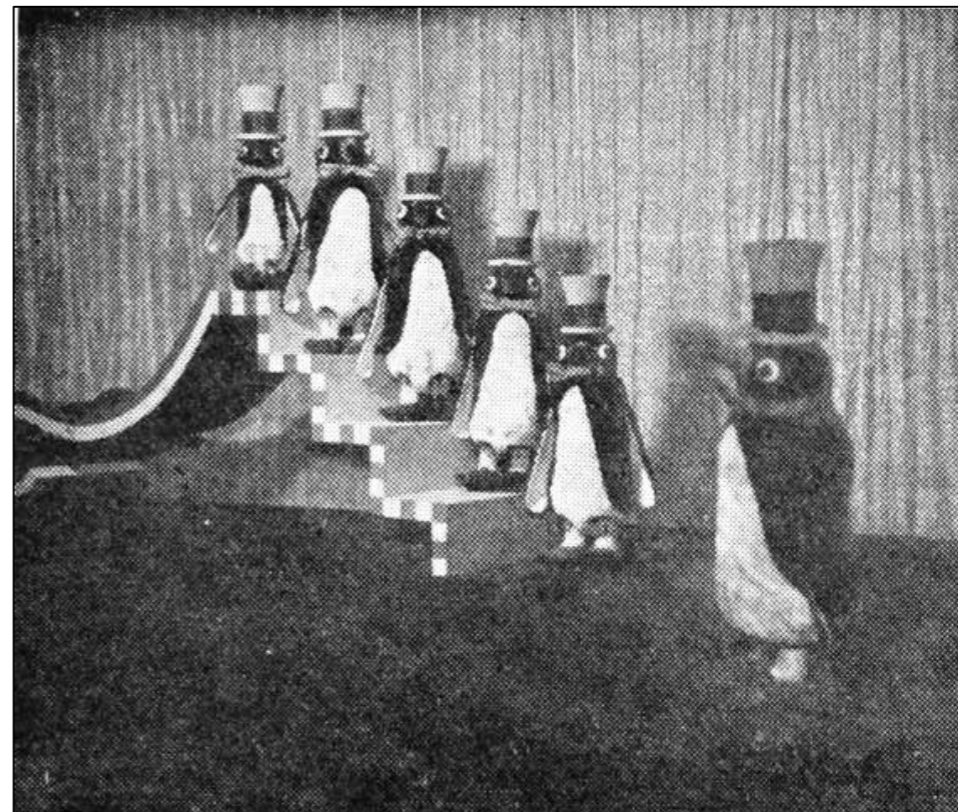
Kromě promítání loutkových filmů zde bylo zastoupeno i živé loutkové divadlo a to hrané skupinou mladých umělců, kteří se po smrti Josefa Skupy (8. ledna 1957) na půdě nejstaršího českého profesionálního loutkového Divadla S+H úspěšně pokoušeli o nabourání zaběhnutých stereotypů a snažili se experimentovat také s černým divadlem. Tato skupina herců, zformovaná také pod vlivem nových tendencí EXPA 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 černé divadlo, které je okouzilo v podání znamenitých francouzských loutkářů Yves Jolyho a Georga Lafaye,¹⁶⁷ a vyvolalo následné pokusy mimo divadlo i v jeho repertoáru.“¹⁶⁸

SALAMANDR na EXPU 58 „udívoval nejen svébytnou poetikou a francouzsky konverzujícími klauny, ale právě taky černým divadlem, které zde poprvé představil publiku.“¹⁶⁹

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 sebe půvabnější dílky 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!“¹⁷⁰ Černé divadlo, v němž loutky mohou provádět nevídané úkony, se mohlo zprvu zdát být laboratoř 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.¹⁷¹ 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.“¹⁷² 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*,¹⁷³ které si získaly pozornost pro mimořádnou technickou vynalézavost, ale také tím, že došlo k významnému propojení herce a loutky na scéně.



Obr. 20. Synchronizovaní Tučňáci z inscenace *Cirkus žije* skupiny SALAMANDR v Divadle S+H v režii a výpravě Mirko Hakena z roku 1959.

V roce 1960 bylo několik poetických upravených scén SALAMANDRU z těchto představení zaznamenáno také pro Československou televizi. V archivu je zachováno několik krátkých filmů dlouhých cca 5 min 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

¹⁶⁵ BEDNÁŘ, Kamil – TRNKA, Jiří – KOLÁR, Erik. *Contes et Marionettes*, Praha: SNTL, 1958.

¹⁶⁶ MČ. Loutkářská publikace pro Brusel. *Československý loutkář* 9, 1958, č. 5, s. 110.

¹⁶⁷ 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 – je díky svému pojetí kabaretu využívajícímu zejména divadlo předmětů na základě volby materiálu a jeho forem, považována za zakladatele moderního francouzského loutkářství.

¹⁶⁸ STŘEDA, Jiří. Patří k těm nejuznávanějším. *Loutkář* 2007.

¹⁶⁹ RADOK, Emil. DS + H = T + E, Skupovské černé divadlo. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 12, s. 266.

¹⁷⁰ KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínka ... na nitkách osudu*. Brno: Cpress 2000, s. 33.

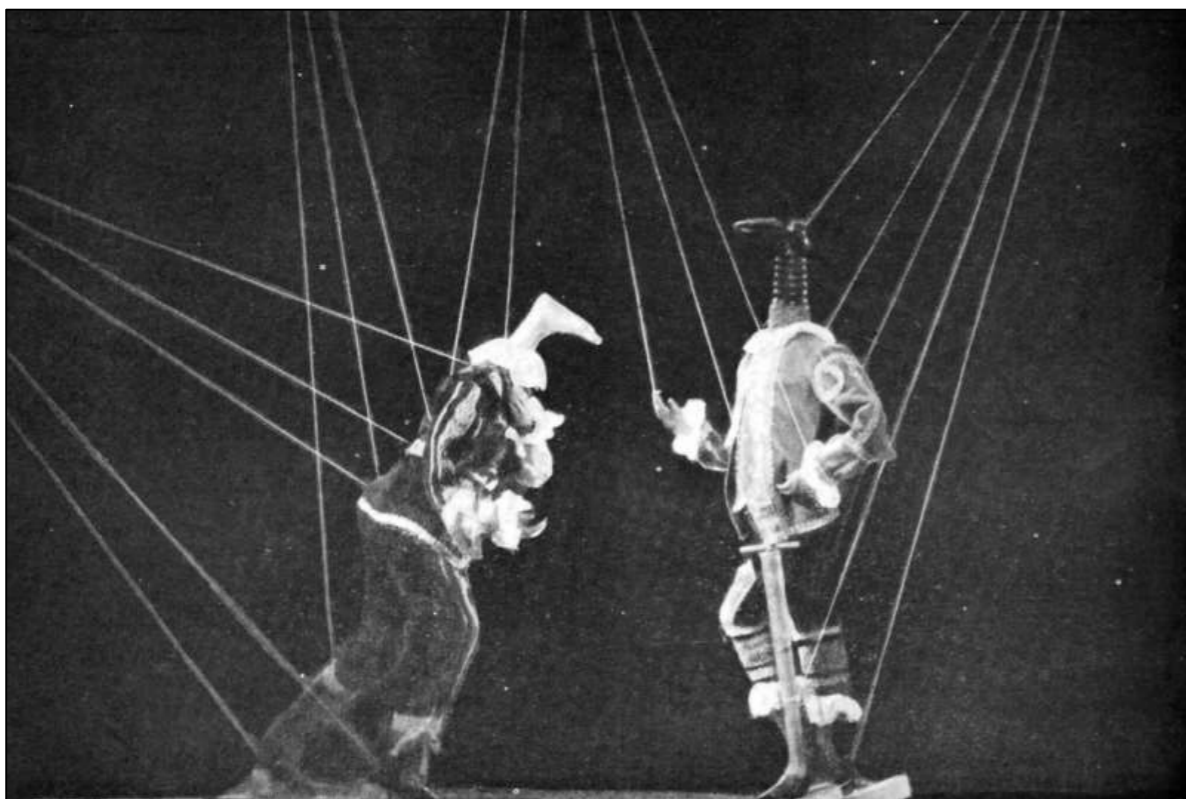
¹⁷¹ RADOK, Emil. Op. cit., s. 266.

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Více viz in JAROŠ, Jiří. *Cirkus v divadle*. *Československý loutkář* 9, 1959, č. 5, s. 104–105.

kombinovaně na nitkách i způsobem černého divadla. Ve scéně s *Krokodýlem* jsme udivováni varietním vibrafonovým číslem krásné hudebnice, jejíž virtuosní 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 virtuosní 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 virtuosním vedení loutky. Číslo *Pinguins* 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 tanečnický 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 magíku* a polyekran se na přelomu padesátých a šedesátých let rychle zabydlely i na dalších scénách (nejen loutkových), ale i v televizi.



Obr. 21. Širokoúhlý barevný loutkový film *Johanes doktor Faust* v režii Emila Radoka pro Krátký film Praha z roku 1958. Výtvarník Vlastimil Beneš.

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 atelierech. Měl být natočen pro EXPO 58 a snažil se pojednat moderními kinematografickými prostředky tradici českého loutkového divadla devatenáctého století. Režisér Emil Radok se obklopil výrazně tvořivým týmem – kamera Svatopluk Malý, hudba Zdeněk Liška, vyprávěč Karel Richter, výtvarník Vlastimil Beneš – přičemž jedním z vodičů loutek byl Jan Švankmajer, který právě tehdy končil studium na Loutkářské katedře DAMU.¹⁷⁴

Jako téma k filmové adaptaci si Radok vybral loutkovou hru z repertoáru lidových loutkářů devatenáctého století, vycházející z evropsky proslulé legendy o doktoru Faustovi,¹⁷⁵ přičemž ve scénáři využil nejen pouhé dějové osnovy, ale také stylu vyprávění i vybraných textových pasáží. Atmosféru lidových loutkářů devatenáctého století důsledně podpořil také filmovými loutkovými postavami, zvolil totiž pro ně tradiční řezbované a bohatě překostymované 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 tak, aby vyhovovaly Cinemascope.

Film byl proto ve své době vnímán jako oslava a chvála výtvarných a technických možností a krás marionet významných řezbářských oficín devatenáctého století v Čechách, které tehdy byly díky 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 nenesli u nich oděv kavalírů šestnáctého století, že loutky exotických zemí, ke kterým loutkáři ovšem počítali i Portugalsko, vystupovaly jediné v tureckých krojích, že ‚pekelná nevěsta‘ není zahalený kostlivec, ale praobyčejný čert* (,Romilo, přístroj se honem za dceru portugalského krále, vona se mu tenkrát líbila‘), ale scénáristé filmu J. A. Novotný a Emil Radok, současně i jeho režisér, nezamýšleli natočit film, který by sloužil pouhé dokumentaci lidového 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.“¹⁷⁶

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.¹⁷⁷ 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

¹⁷⁴ Loutky vodili M. Haken, R. Haken, V. Hakenová, V. Jurajdová, L. Koutná, D. Lipoldová, F. Průša, M. Vomela, J. Zelenková a J. Švankmajer.

¹⁷⁵ Více viz in VESELÝ, Jindřich. *Johan doktor Faust starých českých loutkářův. Lidopisná studie*. Praha: České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911.

¹⁷⁶ J. B. Film o Faustovi a starých loutkách. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 6, s. 132.

¹⁷⁷ 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.

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 jednoduché a účelné.*“¹⁷⁸ 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 dáblů, 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.*“¹⁷⁹

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. Zsvětlení nebylo používáno jen jako tradiční vytváření požadované atmosféry, ale v případě loutky, jak směřováním světla, tak i jeho barevností či charakterem celkově, byl vyjadřován její momentální duševní stav.¹⁸⁰ Specifickým světelným efektem se stalo symbolické využití petrolejových lamp, zejména jejich skleněných krytů, kdy se tyto lampy mění v hybridní bytosti, předjímající poetiku loutkových Světloňů Petra Nikla¹⁸¹ (tuto pasáž do filmu doplnil společně s E. Radokem během filmu Jan Švankmajer).

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.¹⁸²

Takový způsob snímání však navíc zdůrazňuje manipulativní podstatu filmu. Symbolicky se stále mění nejen úhly snímání, ale také měřítko, černé pozadí se rychle střídá s měnícími se kulisami či množujícími 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.¹⁸³ 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 známému filmu.*“¹⁸⁴ 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.

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.¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶ 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 televizi a nakonec jaký zpětný vliv mají obě média 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 loutkového 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.*“¹⁸⁷

¹⁷⁸ MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana*. Praha: NFA, 2008, s. 221.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 222.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Více viz in BLECHA, Jaroslav – JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*, Praha: Kant, 2008, s. 330.

¹⁸² Více viz in SCHMITT, B. Op. cit., s. 47.

¹⁸³ Faustovy zlé sny. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 12, obálka.

¹⁸⁴ SCHMITT, B. Op. cit., s. 56.

¹⁸⁵ Více viz in KOLÁR, Erik. VIII. kongres UNIMA. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 180–181.

¹⁸⁶ Více viz in HALÍK, Jindřich. Konference. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 181–183.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 181.

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, jako se každý žánr snaží napájet filmovou inspirací, tak také loutkové divadlo má možnosti z filmu vytěžit. Navíc, když řada jeho historických postupů je v podstatě s filmovými kongeniální: pro loutkové divadlo je využitelný stříhový charakter inscenovaných textů, loutkové jeviště je schopno se proměňovat v kompozici či výřezu stejně jako obrazovka televize či panoramatický pohled filmové kamery, loutkové jeviště je schopno jakkoliv se stylizovat, nemluvě o využívání filmové technologie jako součásti scénografického řešení.



Obr. 22. Studio ČST se třemi superikonoskopovými (elektronkovými) kamerami vybavenými karusely se čtyřmi objektivy, polovina padesátých let.

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 než ke klasickému loutkovému divadlu. John Bussel navrhol, že takový film „s celým svým půvabem a vynalézavostí nemůže být uznán za opravdový loutkový film. Používání tohoto termínu je v tomto případě nedorozumění.“¹⁸⁸ 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 s průkopníky animace, než na loutkové divadlo.¹⁸⁹

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 obecnost v těchto případech by neměli nikdy zapomenout, že mají před sebou loutku – symbol.¹⁹⁰ Proto třeba u marionet byly vodičí nítě považovány za podstatné stylizační prvky, které „dokonce magicky stupňují jejich účín a jsou jejich charakteristickým stylizačním znakem.“¹⁹¹

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 možnosti, 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.“¹⁹² ■

¹⁸⁸ BUSSEL, John. Požadavky filmu a televize. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 10, s. 208.

¹⁸⁹ ČESAL, M. *Divadelní loutka ve filmu*. Op. cit., s. 185.

¹⁹⁰ BUSSEL, J. Op. cit., s. 208.

¹⁹¹ SIEGEL, Harro. Televize a loutkové divadlo. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 11, s. 239.

¹⁹² ZAPLETAL, Alexandr. Loutka v televizi. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 12, s. 261.

Výběrová bibliografie:

- AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-1050-5.
- BABLET, Denis. *The Theatre of Edward Gordon Craig*. London: Methuen, 1981. ISBN 978-0-413-47880-1.
- BAIRD, Bil. *The Art of the Puppet*. New York: Bonanza Books, 1973. ISBN-10: 0517120577.
- BAUMAN, Milan – KEJHA, Ladislav – MICHALEC, Zdeněk. *Za televizní obrazovkou*. Praha: SNTL, 1963.
- BEDNÁŘ, Kamil – TRNKA, Jiří – KOLÁR, Erik. *Contes et Marionettes*. Praha: SNTL, 1958.
- BELL, John. *American Puppet Modernism, Essays on the Material World in Performance*. USA: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN-10: 1403979812.
- BENEŠOVÁ, Marie. *Hermína Týrlová*. Praha: ČS filmový ústav, 1982.
- BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha: Orbis, 1961.
- BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973.
- BLECHA, Jaroslav – JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*. Praha: Kant, 2008. ISBN 978-80-86970-23-3.
- BOGATYREV, Petr. O loutkovém divadle. In: týž. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový, 1940.
- BORECKÝ, Vadimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-65-8.
- CRAIG, Gordon. The Actor and the Über-Marionette (1908). In Rood, Arnold (ed.). *On Movement and Dance*. London: Dance Books, 1978. ISBN 0903102374 9780903102377.
- CURREL, David. *The Complete Book of Puppetry*. London: A & C Black (Publishers) Ltd., 1985. ISBN 0-7136-2429-9.
- ČÁP, Vladislav – VLASÁK, Jaroslav. *Scénické osvětlení v televizi*. Praha: ČST, 1973.
- ČEJCHAN, Vladislav. *Televizní hry. Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění)*. Praha: Orbis, 1966.
- ČERNÝ, František (ved. red.). *Dějiny českého divadla, IV*. Praha: Academia, 1983.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2.
- DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. Praha: DAMU, 2004. ISBN 80-7331-008-2.
- DUBSKÁ, Alice – NOVÁK, Jan – MALÍKOVÁ, Nina – ZDEŇKOVÁ, Marie. *Czech Puppet Theatre*. Prague: Theatre Institute, 2006. ISBN 80-7008-199-6.
- FORMAN, Zdeněk. *Výrazové prostředky filmu a televize*. Praha: AMU, Fakulta filmová a televizní, 1983.
- FREIMAN, Přemysl. *Hledání televize, II. Tvorba*. Praha: ČST, 1966.
- GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha: Panorama, 1988.
- GRYM, Pavel. *Spejbl a Hurvínek aneb Sólo pro Josefa Skupu. Žďár nad Sázavou: Impreso, 1995. ISBN 80-200-0782-2*
- HANIČINCOVÁ, Štěpánka – KOVAŘÍK, Vladimír: *Štěpánka. Žďár nad Sázavou: Impreso plus 1995. ISBN 80-85835-24-X*.
- HAŠEK, Milan – ŠULC, Milouš. *Čs. rozhlas a Čs. televize v číslech*. Praha: Československý rozhlas, 1960.
- HORÁKOVÁ, Šárka. *Dvojjediná Štěpánka Haničincová*. Praha: Česká televize, 2007. ISBN 978-80-85005-79-0.

- JIRÁSEK, Pavel. *Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum*. In Kolektiv. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Praha: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-011-4.
- JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Praha: JAMU, Arbor Vitae, 2011. ISBN 978-80-87164-85-3.
- KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek ...na nitkách osudu*. Brno: C press, 2010. ISBN 978-80-2512-528-1.
- 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. ISBN 80-7277-093-4.
- KOLEKTIV. *Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce*. Praha: Loutkář, 2004. ISBN 80-239-2937-2.
- KOLEKTIV. *Tři Radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška*. Loutkové divadlo v Břeclavi. Břeclav: Vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, Klub přátel umění, 2010. ISBN 978-80-254-8929-1.
- KOLEKTIV. *Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů*. Praha: DÚ, 2000. ISBN 80-7008-107-4.
- LATSHAW, Georgie. *The Complete Book of Puppetry*. London: Dover Publications, 2000. ISBN 978-0-486-40952-8.
- MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa*. Praha: SNKLU, 1962.
- MALÍK, Jan. *České a slovenské loutkové divadelnictví, 1. část*. Praha: SPN, 1968.
- MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana*. Praha: NFA, 2008. ISBN 9788070041352.
- MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987.
- MÍČOVÁ, Marie. *Hračky. In. Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-03-7.
- MICHALEC, Zdeněk. *Skladba televizních pořadů*. Praha: ČST, 1977.
- NOSKOVÁ, Gabriela. *Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *TV záznam divadelního představení*. Kontext(y) I. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria-Theatralia-Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
- POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990.
- RAIFANDA, Zdeněk. *O pohybe marionety*. Bratislava: Slovenský dom ĽUT, 1956.
- 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 audiovizuálnímu 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. ISBN-10: 0871922983.

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

SCHMITT, Bertrand. Jan Švankmajer a Johannes Doktor Faust Emila Radoka. Od primitivního mýtu ke krizi civilizace. In: *Švankmajer, Jan: Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor Vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-015-2.

SINCLAIR, Anita. *The Puppetry Handbook*. Richmond, Victoria, Australia: Richard Lee Publishing, 1995. ISBN 0-646-39063-5.

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

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.

TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. Praha: Tok a P. S. Leader, 1999. ISBN 80-85867-29-4.

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.

VÁŠÍČEK, Pavel – MALÍKOVÁ, Nina. *Plzeňské loutkářství, historie a současnost*. Plzeň: Alfa, 2000. ISBN 80-238-5457-7.

VESELÝ, Jindřich. *Johan doktor Faust starých českých loutkářův*. Lidopisná studie. Praha:

České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911.

Periodika:

Československý loutkář (1951–1993)

Československý rozhlas a televize (1951 – 1960)

Film a doba (1948–1954)

Loutková scéna (1940–1941)

Synchron (2002–2014)

Obrazové přílohy:

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. *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.

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

4. *Pan Prokouk ouřaduje*, scéna loutkové animace, Karel Zeman, Zlín 1947. *Loutková scéna* 5, 1948, č. 1–2, s. 11.

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

6. *Cirkus Hurvínek*, scéna loutkové animace, Krátký film Praha 1955. *La marionnette en Tchechoslovaquie*, Praha: Orbis 1957, příloha.

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

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

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

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

11. Maňáskář Josef Pehr. *La marionnette en Tchechoslovaquie*. Praha: Orbis 1957, příloha.

12. Scéna z filmu *Kutásek a Kutilka* s Josefem Pehrem v režii Jiřího Trnky, Krátký film Praha 1955. *Československý loutkář* 4, 1954, č. 11, s. 247.

13. 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.

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

15. 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.

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

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

18. 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.

19. 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.
20. Synchronizování 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.
21. Širokoúhlý barevný loutkový film *Johanes doktor Faust* v režii Emila Radoka pro Krátký film Praha z roku 1958. Výtvarník Vlastimil Beneš. *Československý loutkář* 8, 1958, č. 12, obálka.
22. Studio ČST se třemi superikonoskopovými (elektronkovými) kamerami vybavenými karusely se čtyřmi objektivy, polovina padesátých let. TOMSA, Milan. *Zázraky televize*. Praha: Práce, 1959, příloha.