

Anotace:

Studie se zabývá vývojem scénografie a prostředků výtvarného divadelního a filmového jazyka v oblasti loutkové inscenace, seriálu, filmu s divadelními loutkami, zejména v Československé televizi a Krátkém filmu mezi lety 1960–1970. Sleduje, jak se scénografické pojetí i tvarosloví inscenací a filmů s divadelními loutkami vyrovnávalo s dobovou zkušeností divadla a poetikou filmové loutkové animace. Za jakých okolností a s kterými autory vznikal a postupně se etabloval osobitý loutkářský výtvarný televizní a filmový jazyk. Analyzuje základní tendence, které posouvaly scénografické postupy k tvořivosti a fantazii – všeobecně nazývané jako „ekranizace a černé divadlo“, které ve své době značně rozšířily i sám pojem loutkového divadla. Na straně druhé ale také filmový návrat ke klasické řezané loutce. Analýza těchto procesů na pozadí politického a kulturního klimatu šedesátých let se pokouší tyto změny loutkářského jazyka systematizovat a zobecnit.

Klíčová slova:

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

Abstract:

The study deals with the development of stage design and visual resources of theater and film language in puppet productions, series, movies with theater puppets, especially in the ČST (Czechoslovak television) and Krátký film Praha (Short film Prague) between 1960 - 1970. We see how the concept of scenography and morphology productions and films with theatrical puppets terms with the contemporary experience of theater and film poetics of puppet animation. Under what circumstances and with which the authors created and gradually established a distinctive puppet art television and film language. The study analyzes the basic tendencies which shifted scenographic procedures to creativity and imagination - generally known as "ecranisation and black theater", which at that time have greatly expanded the concept of puppet theater. On the other hand but also a return to classic wooden puppet. Analysis of these processes in the background of the political and cultural climate of the sixties attempting these changes puppetry language systematize and generalize.

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 1960–1970: Výtvarný jazyk televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou

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

Studie se zabývá vývojem scénografie a prostředků výtvarného divadelního a filmového jazyka v oblasti loutkové inscenace, seriálu a filmu s divadelními (vedenými) loutkami v této plodné a překotné době. Sleduje, jak se scénografické pojetí i tvarosloví adaptací, inscenací a filmů s divadelními loutkami vyrovnávalo s dobovou zkušeností divadelní loutkové scénografie, ale i s výsledky vývoje filmové loutkové animace. Za jakých okolností a s kterými autory vznikal a postupně se etabloval i rozvíjel osobitý loutkářský výtvarný televizní a filmový jazyk.

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

Nejbohatším archivem je přirozeně centrální televizní fond ČT na Kavčích horách, který přestože během desítek let přišel o řadu výjimečných snímků, přeci jen obsahuje řadu podstatných a závažných dramatických děl, ale stejně tak zůstaly zachovány mnohé řadové pořady vysílané živě, zaznamenané však pro archiv na film technologií TRC. Značná část snímků zde je stále ještě na filmovém materiálu a čeká na svou digitalizaci, zatímco všechny dochované pořady natočené s loutkou v brněnském televizním studiu jsou přístupny na soudobých filmových nosičích.¹ Oproti Praze však jde o poměrně nízký počet snímků, mnohdy však velmi kvalitních, zejména pokud jde o tvorbu režiséra Josefa Kalába, určenou často nejen pro děti, ale i pro dospělého diváka. Nejkomplikovanější situace, která prakticky znemožňuje odpovědně posoudit příspěvek ostravského studia² k loutkářské televizní scénografii šedesátých let, je absence podstatného archivního materiálu, neboť ten byl v desítkách tisíc kusů zničen během povodně v roce 1997. Mezi nimi i pozoruhodné výsledky snah režiséra Jiřího Jaroše, který zde působil v letech 1962–1963.

Druhým podstatným zdrojem informací je dobová odborná i populární literatura, pozdější literatura memoárová i analytická a samozřejmě ponejvíce dobové časopisy, zejména pak Československý loutkář, který po celou dobu fungoval jako polemická tribuna třídění i konfrontací aktuálních loutkářských názorů.

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

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

„Loutková televize se narodila bez veliké slávy, jaksí na úbočí převratného technického vynálezu. Byla jakoby samozřejmostí jak v počátcích, tak v údobí rychlého rozvoje televize. V rozvrhu dětských pořadů nesměla zakrátko vůbec chybět – takže tu prostě existuje. Je to robě, které z kojeneckých plenek vyrostlo v překvapivém tempu. A tak otcové světového loutkového divadla, kteří sice ne vždy a ne všude stejně ochotně pomáhali tomuto dítěti na svět, kteří mu však chtěli nechtěli museli propůjčit celý arzenál svých základních zbraní, nemohli už konečně stát stranou jeho prudkého vývoje.“³

Československá loutkářská tvorba jako součást celé divadelní kultury direktivně formovaná socialistickým realismem se po tvrdém stalinistickém omezování na konci padesátých let přeci jen dočkala částečného

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

Pro pozici československého divadelního, filmového i televizního loutkářství v mezinárodním kontextu tak mělo v tomto smyslu značný význam obnovení činnosti mezinárodní organizace UNIMA (Union internationale des marionnettes), která byla založena v předválečném Československu a která se sice nadlouho odmícela po Světové výstavě v Paříži v roce 1937, ale po dvaceti letech se na výzvu českého loutkáře Jana Malíka loutkáři z různých zemí sjeli znovu do Prahy, aby spolupráci vzkřísili. Na pražském V. kongresu UNIMA v roce 1957 byl sice zvolen nový prezident Max Jakob z NSR, nicméně „patriarcha“ českého poválečného loutkářství Jan Malík byl opět potvrzen generálním sekretářem UNIMA, takže pozice ČSSR jako loutkářské velmoci byla částečně zachráněna.⁴ Zároveň tím byla zahájena etapa čilých mezinárodních vztahů, která byla rozvíjena i na následujících zasedáních UNIMA: v roce 1958 Bukurešť, 1960 Bochum – Braunschweig (NSR), 1962 Varšava, 1966 Mnichov (NSR) a konečně 1969 opět v Praze.

Tyto vztahy byly v oblasti divadelního loutkářství rozvíjeny jednak hostováním loutkářských úředníků UNIMA na nejrůznějších typech festivalů a kongresů nejvíce v okolních socialisticky orientovaných zemích, ale postupně i vzdálených zemích tzv. třetího světa a nakonec poměrně často i v zemích tehdejšího Západu. Jednak od konce padesátých let začalo také čilé cestování jednotlivých českých profesionálních divadel do ciziny, kde soubory reprezentovaly české loutkářství nejprve v kontextu střední Evropy (Bukurešť, Varšava, Lipsko a další), později i mimo ni. Mimo pěti slovenských loutkových scén šlo v podstatě už o rozsáhlou fungující síť profesionálních loutkových divadel, etablovaných během padesátých let v Praze a v několika krajských městech: Divadlo Spejbla a Hurvínka v Praze, Ústřední loutkové divadlo v Praze, Divadlo Radost v Brně, Naivní divadlo v Liberci, Středočeské loutkové divadlo v Kladně, Divadlo dětí v Plzni, Krajské divadlo loutek v Ostravě, Východočeské loutkové divadlo v Hradci Králové a soubor pražské Loutkářské katedry DAMU – Loutka.⁵

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

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

„Svízelněji pro nás vyhlíží srovnání v použití fantazie v režii i lehkosti provedení, souvisejícím s hereckým a technickým profesionalismem v dobrém slova smyslu. V tomto punktu se musíme hodně učit a dohánět i ve vytváření příznivých podmínek. Zaměřovat úsilí tvůrců k dokonalému účinku na diváka jevištním vyslovením myšlenky; nám tady však někdy chybí odvaha ve volbě prostředků. [...] Myslím, že i v loutkářství probíhá snaha, objevující se zákonitě ve

¹ TS Brno zahajuje činnost v červenci 1961.

² TS Ostrava zahajuje vysílání 31. 12. 1955.

³ ZAPLETAL, Alexander. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 84.

⁴ Více viz in JIRÁSEK, Pavel. Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum. In KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Praha: Arbor vitae, 2012, s. 26–27.

⁵ Více viz in BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973.

všech druzích umění – a to vyjádření soudobého životního stylu a názoru. [...] Veškerá umění spějí k hutnosti, střídmosti, jednoduchosti a zkratkovitosti.“⁶

Během otevřenějších šedesátých let se pak snažilo československé divadelní loutkářství úroveň evropského vývoje dohánět nejen narůstajícím počtem mezinárodních konfrontací, ale i děním v prostředí českých loutkářských soutěží a přehlídek. Už od roku 1951, kdy bylo ustaveno Ústředí lidové tvořivosti, později Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, po celé republice probíhaly národní, později od roku 1959 celonárodní, přehlídky amatérských loutkářských souborů v rámci Soutěží tvořivosti mládeže (STM).⁷ Přehlídkou vítězných souborů lidové umělecké tvořivosti či ústředním kolem STM v oblasti tvorby s loutkami se stala každoročně pořádaná Loutkářská Chrudim.⁸ Od počátku festival zval zahraniční loutkářské hosty a už během padesátých let zde bylo svými delegáty zastoupeno dvacet zemí, mnohdy se skutečnými světovými odborníky, např. v roce 1961 to byli britští Jan Bussell a Ann Hogarth a indická předsedkyně UNIMA Meher Rustom Contractor.⁹ Během šedesátých let pak proběhly úspěšné pokusy také o zorganizování mezinárodního festivalu loutkářů amatérů a přehlídek profesionálních loutkových divadel, které později, od konce šedesátých let, směřovaly k organizaci Skupovy Plzně, která se nakonec ustavila jako soutěžní bilanční přehlídka českého profesionálního loutkářství.

Na konci šedesátých let se tedy během X. kongresu UNIMA konaným u nás pokoušela ČSSR představit znovu jako země rozvinuté divadelní loutkářské kultury, a to jak profesionální, tak i ochotnické neboli tehdy označované jako amatérské.¹⁰ Sjezd totiž probíhal zároveň s XVIII. Loutkářskou Chrudimí, II. mezinárodním festivalem loutkářů amatérů a III. přehlídkou profesionálních loutkových divadel, takže reprezentace byla téměř úplná.¹¹ V oblasti loutkářské divadelní scénografie se pak Československo ve stejnou dobu reprezentovalo výstavou *Loutky z celého světa* ve Výstavní síni ULUV, kam se přihlásilo více než 60 zahraničních divadel a jedenáct československých a dále výstavou *Česká loutkářská tvorba* s přehlednou historickou expozicí organizovanou Divadelním oddělením Národního muzea v Praze.¹²

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

Období šedesátých let v oblasti loutkového animovaného filmu téměř splývá s periodizací navrženou historikem výtvarného vývoje animovaného filmu Jana Poše. Ten tuto dobu charakterizuje jako tzv. třetí etapu 1958–1973, která po době rezignace na podstatnější výboje ve vyprávění vizuálními prostředky a přiklonění se k pouhé ilustraci textových předloh přinesla „*tematické zpestření, nové výtvarné cesty a individuality, nové světové úspěchy.*“¹³ Tak jako i v jiných druzích umění, také u loutkové animace nemůžeme hovořit o tom, že by během šedesátých let měla jednotný a společný profil. Naopak. Rozšiřování obsahu a forem je zde průvodním jevem vpádu nových stylů a poetik. To bylo doprovázeno žánrovým rozvrstvením tvorby, experimenty ve výtvarném pojetí filmů, příchodem nové generace výtvarníků a značným rozšířením produkce o animované seriály, které tehdy dosáhly umělecky pozoruhodných výsledků.¹⁴ Tyto seriály byly určeny především už pro Československou televizi, která o ně projevovala značný zájem, nedisponovala však svými vlastními výrobními kapacitami k jejich produkci. Vedle plnění těchto objednávek však narůstal ve studiích Krátkého filmu i počet prvotně uměleckých filmových projektů, jimiž se především v těchto letech zformovala nekonformní a originální výtvarná podoba české animované tvorby.

Každopádně šlo o dobu, kdy v loutkovém filmu stále velmi významně působila ještě klasická zakladatelská generace (Jiří Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová), přičemž se autorsky začala prosazovat generace jejich mladších spolupracovníků (Břetislav Pojar, Stanislav Látal, Jan Karpaš, Josef Kluge) a zároveň i přicházející nejmladší generace vyškolená v atelierech VŠUP a DAMU (Miroslav Štěpánek, Jan Švankmajer, Dagmar Berková, Jaromír Gál, Václav Mergl a další), ale také umělci přicházející k loutkové animaci ze zcela jiných oblastí (František Braun, Jaroslav Zahradník).¹⁵ Rozšíření autorského zázemí bylo vyvoláno celkově v animovaném filmu násobným nárůstem výroby nejen pro tuzemskou objednávku, ale také pro cizinu. Na konci padesátých let a na počátku let šedesátých to byla například spolupráce s francouzským Jeanem Effelem na filmovém „muzikálu“ *Stvoření světa* nebo spolupráce s americkým Genem Deitchem, který u nás natočil desítky animovaných filmů.¹⁶

Filmy loutkové animace vznikaly v několika studiích Krátkého filmu. V Praze nejprve v legendárním Studiu Jiřího Trnky v bývalém pražském jezuitském konviktu, od konce padesátých let také v druhém studiu v Čiklově ulici v Nuslích, kde zprvu nalezla útočiště skupina trnkových animátorů, kteří se jako tvůrci umělecky osamostatnili.¹⁷ Zlínské studio bylo profilováno především vizemi a tvorbou Hermíny Týrlové, Karla Zemana a jejich spolupracovníků, v šedesátých letech zejména vynikajícího kameramana Antonína Horáka.

Ačkoliv český animovaný film získával závažná ocenění už od konce čtyřicátých let na mnoha evropských i světových festivalech včetně Festival de Cannes či Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia a loutkové filmy byly vyhledávány i na domácím Mezinárodním Filmovém Festivalu Karlovy Vary, byla pocíťována potřeba filmové platformy věnované speciálně dětem a mládeži. První ročník Zlín film festivalu založeného v roce 1961 především také v souvislosti s animovanou tvorbou zlínských filmových umělců přinesl jedinečné filmové zaměření svého druhu na světě.¹⁸ Šlo o prezentaci současného světového filmu pro děti a mládež v České republice a jeho konfrontaci s tuzemskou filmovou tvorbou pro mladé publikum.

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

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

Nárůst televizní výroby během šedesátých let může ilustrovat pohled do programové nabídky o deset let později, na konci roku 1969, kdy ještě stále vysílal jen jediný program, ale kromě pondělí Československá televize vysílala denně už od 9 hodin až do 22 či 23 hodin. Co se týče dětského diváka, šlo ve středu o prakticky celé dopoledne naplněné vysíláním pro školy, ve čtvrtek ráno vysílání pro mateřské školy, v pátek kolem páté to byla dramatická tvorba pro starší děti, v sobotu v deset hodin pásmo *Z pohádky do pohádky*, v osmnáct hodin pak vzdělávací *Vlaštovka* a v neděli pásmo *Pohádkové dívánky*. Je potřeba uvést, že tvorba pro děti a mládež mimo vzdělávací, publicistické a dokumentární pořady už během šedesátých let co do

⁶ HALÚJ, Jindřich. Hovoříme s Jiřím Filipim o zkušenostech z mezinárodních festivalů. *Československý loutkář 11*, 1961, č. 1, s. 3.

⁷ Více viz in PROVAZNÍK, Jaroslav. *Děti a loutky. Chrudimské kapitoly moderního dětského divadla*. Praha: AMU, 2008.

⁸ Více viz in RICHTER, Luděk. *50 loutkářských Chrudimí*. Praha: Dobré divadlo dětem a IPOS, 2001. KOLÁR, Erik. 10x Loutkářská Chrudim. In: *10 let Loutkářských Chrudimí*. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1961.

⁹ Více viz in VODIČKOVÁ, E. J. Bussell, A. Hogarth a M. R. Contractor o X. loutkářské Chrudimí. *Československý loutkář 11*, 1961, č. 8, s. 184–185.

¹⁰ Více viz in KOLEKTIV. X. kongres UNIMA. *Československý loutkář 19*, 1969, č. 8–9, s. 147–151.

¹¹ Více viz in LANGÁŠEK, Miroslav – HRNČIŘ, Bořek. XVIII. LCH – II. mezinárodní festival loutkářů amatérů. *Československý loutkář 19*, 1969, č. 8–9, s. 152–52. ČESAL, Miroslav. III. přehlídka profesionálních loutkových divadel. Zmezinárodní festival. *Československý loutkář 19*, 1969, č. 8–9, s. 159–162.

¹² Více viz in CINYBULK, Vojtěch. *Loutky z celého světa. Československý loutkář 19*, 1969, č. 8–9, s. 169–170. LANDER, Richard. Procházka výstavami. *Československý loutkář 19*, 1969, č. 8–9, s. 170–171.

¹³ Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990, s. 42.

¹⁴ Tamtéž, s. 72.

¹⁵ Více viz in Poš, Jan. *Český animovaný film 1934–1994*. Praha: Ministerstvo kultury ČR a Krátký film a.s. Praha a Ateliery Zlín a.s., 1994.

¹⁶ Více viz in LENBURG, Jeff. *Who's who in animated cartoons: an international guide to film & television's award-winning and legendary animators* (Illustrated ed.). New York: Applause Theatre & Cinema Books, s. 62–64.

¹⁷ Více viz in KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Animation People, 2010.

¹⁸ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. Loutkový film v Gottwaldově. *Československý loutkář 11*, 1961, č. 3, s. 56–57. HOFMAN, Ota. Bude vás zajímat. *Československý loutkář 11*, 1961, č. 3, s. 62–63.

objemu nijak zvlášť nenarůstala. Přesto, jak bývalý náměstek generálního ředitele Československé televize v Praze v šedesátých letech a židovský intelektuál Valter Feldstein ve své knize *Televize včera, dnes, zítra* jako zastánce kladného vlivu televizního vysílání na děti potvrzuje, vysílání pro děti u nás tehdy patřilo „svým podílem na celkovém programu mezi nejrozsáhlejší a žánrově nejbohatší v celé Evropě“.¹⁹

Tehdy bylo rozdělováno na vysílání pro nejmenší, vysílání pro starší děti a vysílání pro dospívající mládež. Vysílání pro nejmenší bylo určeno pro děti předškolního věku a pro žáky prvních tříd základních škol. Pořady a pásma pro mateřské školy, *Kouzelná klubka*, *Štěpánčiny korálky* a další pracovaly „hlavně uměleckými prostředky, zejména formou pohádek, a to loutkových, kreslených, vyprávěných i hraných, živým vysíláním i s využitím filmu.“²⁰

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

Jak se ukázalo během varšavského VIII. kongresu UNIMA v roce 1962, který probíhal současně s mezinárodní konferencí *Loutkové divadlo a jeho spojitost s jinými oblastmi umění*,²¹ televizní loutkářská tvorba byla na rozdíl od divadelní plně v evropském kontextu, přičemž nejen v kvalitě, ale i v objemu vysílání zaujímala přední místo. Loutka už během padesátých let pronikla prakticky do všech televizních formátů vzdělávacích, zábavných i uměleckých. Stala se nezbytným průvodcem v pásmech pro nejmenší děti, objevila se v publicistické a dokumentární tvorbě, zábavných revuích a především v původních inscenacích a seriálech s uměleckými ambicemi.

Jedinou skutečně původní formátovou novinkou Československé televize pro děti, nicméně novinkou zásadního významu, byl od roku 1965 vysíláný *Večerníček*. Jeho předchůdcem se stalo nevyhraněné *Stříbrné zrcátko*, pořad pro děti na dobrou noc s krátkou stopáží, vysíláný v neděli v podvečer, ve kterém zpočátku zpravidla hlasatelka s loutkou vyprávěla dětem pohádku. Předobrazem tohoto pořadu byl pořad Československého rozhlasu, v němž pohádkový skřítek *Hajaja* vybíral pravidelně každý večer dětem krátkou čtenou pohádku na dobrou noc.²² Když na začátku roku 1965 nepříliš úspěšné *Stříbrné zrcátko* nahradil *Večerníček*, měl před sebou významnou budoucnost. Nejen že pokračoval v započaté tradici večerních pohádek na dobrou noc, ale televizní diváci si ho oblíbili natolik, že je pravidelně vysílán až do dnešní doby.

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

Jak ukazují všechny tyto příklady, téměř po celá šedesátá léta loutka zaujímala jednak z ekonomické a výrobní nutnosti, jednak z důvodu opravdové divácké oblíbenosti a komunikativnosti v mnoha dětských televizních pořadech primární místo a těšila se značnému ohlasu. V pražském studiu dramaturgicky i výrobně spadaly pořady s loutkami pod redakce Vysílání pro mateřské školy a Vysílání dětem (později Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež), které na počátku šedesátých let už disponovaly zkušenou – mnohdy mistrovskou Loutkářskou skupinou ČST a skupinou dramaturgů a autorů, mezi něž patřili zejména Jarmila Turnovská, Anna Jurásková, Vladimír Kovářik, Alexandr Zapletal, Květa Kuršová, Libuše Koutná, Renata Mázlová, Svatava Rumlová, Ludvík Ráža, Štěpánka Haničincová, Eva Povondrová, Miloslav Zelenka, Josef Starec, Jaroslav Vidlař a řada dalších. Šéfdramaturgyně Vysílání pro děti ČST Jarmila Turnovská se pokoušela klást důraz na kvalitu loutkových inscenací, pro které byl přijat a specializovaný dramaturg i produkční pracovník, aby „se mohlo počítat s pravidelným zařazováním těchto inscenací.“²³ S loutkovými pořady se

hlásila později také nově vzniklá televizní studia z Ostravy a Slovenska a zejména dětská redakce brněnského studia s dramaturgem Věrou Mikuláškovou a režisérem Josefem Kalábem.²⁴

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

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie a filmové loutkové animace v 60. letech. Její vliv na televizní loutkářskou scénografii.

„Myslím, že i jen letmá prohlídka exponátů dokládá důležitý vývojový rys dnešního loutkářství. Zdá se mi, že se počínají stírat rozdíly mezi národním charakterem loutek. Lze snad bez nadšázky říci, že se výtvarná stránka loutkového divadla počíná internacionalizovat. [...] Řekl bych, že výrazněji než národní charakter počínají – a dokonce ve světovém měřítku – působit na výtvarnou stránku loutkového divadla vlivy jiné, zákonitě dobové, přejímané úmyslně nebo jen podvědomě z jiných oblastí výtvarné tvorby.“²⁵

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

Nebo působila pouze jako průvodkyně, která uváděla televizní divadelní loutkářský přenos nebo záznam, či některý z animovaných loutkových filmů z produkce zpravidla českých, později výjimečně i zahraničních animačních studií. Mezi zahraničními loutkovými filmy to byla zpočátku jen produkce studií socialistických zemí, ponejvíce samozřejmě z SSSR, teprve po přelomu druhé poloviny šedesátých let mohly české děti vidět také loutkový animovaný seriál švédských tvůrců Alvara Ericssona a Karlssona Gunnara *Patrik a Putrik (Patrik och Patrik, 1967)* či mnohadílný seriál francouzského Guy Piéraulda *Klaun Kiri (Kiri le Clown, 1968)*. České animované loutkové distribuční filmy byly v televizi vysílány poměrně často, dokonce v letech 1967/1968 je představoval v ucelených autorských medailonech v cyklu *Hofmanovy povídky* dramaturg Ota Hofman (Břetislav Pojar, Zdeněk Miler, Václav Bedřich,²⁶ Jiří Brdečka, Jan Karpaš, Zdeněk Smetana, František Vystřčil).²⁷ Televizní tvůrci tak byli automaticky a přirozeně konfrontováni s vývojem výtvarného jazyka všech těchto druhů loutkářství a mnohé z novátorských impulsů pak mohli obratem převádět i do tehdejší televizní praxe.

V první polovině šedesátých let bylo ještě pouto mezi televizním a divadelním loutkářstvím značně pevné. Tehdejší československé divadelní loutkářství, ze kterého koneckonců loutkářství televizní vzešlo, bylo stále na konci padesátých let ovládáno socialisticko-realistickým stylem „malíkovské“ generace scénografů. Jejich výtvarný styl obezřetně popisuje loutkářský režisér Jiří Jaroš na konci šedesátých let ještě jako: „harmonický, zušlechťující, bez deformací, zdravý – realistický. [...] Základním výrazem je člověk realisticky převedený do loutkové podoby. Tento výtvarný styl ve svém celku odpovídal ostatním složkám, jimž vládla literární předloha, a odpovídal také společenské a estetické formě. [...] Styl se stal svým způsobem klasickým.“²⁸

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

¹⁹ FELSTEIN, Valter. *Televize včera, dnes, zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání: k 10. výročí vzniku Čs. televize*. Praha: Orbis, 1964, s. 192.

²⁰ Tamtéž, s. 193.

²¹ Více viz in KOLÁŘ, Erik. VIII. kongres UNIMA. *Československý loutkář 12, 1962*, č. 8–9, s. 180–181.

²² Více viz in HUNKAROVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež*. Diplomová práce, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, Ústav hudební vědy, 2010, s. 10–11.

²³ TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář 13, 1963*, č. 6, s. 125.

²⁴ Více viz in MALÝ, Petr. *45 let brněnského studia České televize*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006. HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012.

²⁵ CINYBULK, Vojtěch. Loutky z celého světa. *Československý loutkář 19, 1969*, č. 8–9, s. 169.

²⁶ Více viz in *Výběrový seznam filmů a záznamů 1967*. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1968, s. 137.

²⁷ Více viz in *Výběrový seznam filmů a záznamů 1968*. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1969, s. 84.

²⁸ SOKOL, František – JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1969, s. 20–21.

„Brzy se objevily ovšem i slabiny a chyby tohoto způsobu. Z určité dokonalosti a uhlazenosti vycházel chlad a nuda. Jakoby loutkové divadlo v oblasti dětského světa bylo spořádanou řadou školních lavic, pod dozorem poučujícího kantora a pod dohledem veřejnosti a ne dětskou hrou na život. I témata her ukazovala divákům ke hvězdám, ale zapomínala, že mají ještě své starosti a radosti na zemi, že jim je stále bližší fantazie pozemská než vesmírná. [...] Přílišná závislost na textu hry vedla loutku k psychologizování, které jí nesvědčí; akce, pohyb, vzruch ustoupily někam do pozadí. Začala vadit malá proměnnost tohoto stylu a tvůrci sami se stěžovali k novým formám. Rozvířily se úvahy a diskuze o specifičnosti loutkářství – o loutkovosti. Narůstal odpor dosavadnímu poměru herce a loutky a vůbec proti ‚klasické‘ podobě loutkového představení.“²⁹

Klasický a akademický řád javajek se jak z důvodů omezené i v podstatě vyčerpané poetiky, tak i z důvodu technologických limitů, dovolujících jen úzkou akční rovinu pohybu na jevišti, začal náhle na počátku šedesátých let rozpadat. Heslem nové přicházející loutkářské generace se jejich slovy nakonec stalo: „zdivadelnění, zloutkovění, antiiluzivnost a výrazná individualita“.³⁰

K prvním impulsům a vpádům nových uměleckých postupů do oblasti divadelního loutkářství došlo už na přelomu padesátých a šedesátých let v souvislosti se zkušenostmi EXPA 58. Byly to dvě základní tendence, které posouvaly scénografické postupy k tvořivosti a fantazii – všeobecně nazývané jako „ekranizace a černé divadlo“, které ve své době značně rozšířily i sám pojem loutkového divadla. Černé divadlo využívalo principu temného kabinetu, kdy na temném pozadí jeviště černě odění herci – vodiči nejsou vidět, zatímco rekvizity, předměty a objekty, osvětlené klasickými, později ultrafialovými zdroji záření, byly pro diváka schopny samostatného pohybu a tedy i vlastního osobitého života. Denisa Kirschnerová tvrdí, že poprvé v českých poměrech použili trikový efekt „černého sametu“ členové loutkářské skupiny SALAMANDR v rámci Divadla S+H už v roce 1953.³¹ Pravděpodobnější bude ale inspirace jejich téměř měsíčním pařížským hostováním v roce 1955,³² během něhož se soubor setkal s produkcemi francouzského avantgardního umělce George Lafaillea. Odtud se černé divadlo především zásluhou souboru Jiřího Srnce, se kterým ho zakládali v Divadle Na zábradlí v roce 1959 také loutkář Josef Lamka³³ a jeho žena Hana Lamková, rozšiřovalo dál a obohaceno o nové technologické divadelní postupy se rychle etablovalo jako významný československý divadelní fenomén i ve světovém kontextu.³⁴ Manželé Lamkovi posléze od počátku šedesátých let pravidelně spolupracovali s Československou televizí a přenášeli tak obratem tyto nové divadelní scénografické postupy také na televizní obrazovku.

Procesem ekranizace loutkářské scénografie můžeme nazvat přenesení prvků Laterny Magiky s projekcemi na několik promítacích pláten ve vztahu k herecké akci na jevišti z velkého divadla do prostředí loutek. Poprvé užili těchto principů režiséri Josef Kaláb v brněnském Divadle Radost v inscenaci rukopisné novinky Miroslava Zelenky *Strejček Strach*³⁵ a Zdeněk Havlíček v Krajském divadle loutek v Ostravě ve třech aktovkách Milana Pavlíka už v roce 1960.³⁶ O několik let později, v roce 1962, došlo v Ostravě k využití těchto principů do té míry, že byla zásadně přehodnocena technologie jeviště pro klasický typ loutky. Václav Kábrt, výtvarník Krajského divadla loutek v Ostravě,³⁷ spojil v inscenaci *Kráska nevidaná* Jevgenije Speranského inspiraci středověkým deskovým malířstvím s principy ekranu i černého divadla a přišel s možností „nových obrazových a prostorových kompozic v celém rámu jeviště.“³⁸ Teoretička české loutkářské scénografie sedmdesátých a osmdesátých let Sylva Marešová potvrzuje zásadní význam takového otevření scény:

„Schodištvové rozvržení černě vykrytého jevištního prostoru umožnilo v této inscenaci loutkám šíři pohybu do hloubky i výšky, a vlastně pro ně otevřelo jeviště – jednu z cest do mnoha

možností, kterou v následujícím období, do vrcholu šedesátých let, využívaly inscenace režisérů Jaroše, Středy a ostatních do detailních možností a kombinací. Otevřela se tak dvojitá cesta: možnost bohatší technologie loutek a jejich prostorový pohyb a kompozice. [...] V první polovině šedesátých let se odehrávala na loutkovém jevišti proměna scény, a tím i scénografie, od popisu k fantazii, od plošného obrazu k postupnému prostorovému působení, od tradiční loutky k novým systémům a způsobům.“³⁹

Ve smyslu návratu k principu hravosti, rafinované naivnosti (mnohdy vycházející z dětské kresby), lidovosti, návratem ke kořenům divadelnosti obohacoval loutkové divadlo jiným způsobem ve stejné době výtvarník a režisér Jan Schmidt v Naivním divadle v Liberci.⁴⁰ Scénografický prostor nekonstruoval, nýbrž spíše uvolňoval rozkladem ustálených divadelních forem a zabydloval ho nejrůznějšími typy loutek.⁴¹ Sylva Marešová dodává, že: „Folklorní prvky, rustikálnost, deformovaná struktura i tvar, syrová barevnost, dávají nové a netušené možnosti hry. Tento přístup se nejprve prosazoval u Schmidta – výtvarníka, aby v jeho režii, počínaje *Pokladem baby Mračnice*, otevřel jeviště v široké kombinaci různých typů loutek a herců doslova nespoutané hře. [...] Schmidt uvedl na jeviště podstatný a důležitý faktor: masku jako lidový i umělý prvek, jako přechod mezi loutkou a živým hercem.“⁴²

Konečně třetí osobností, která změnila českou loutkářskou divadelní scénografii tím, že vrátila českému loutkovému divadlu po mnohaleté odluce klasickou řezanou marionetu, byl výtvarník František Vítek.⁴³ Původně vyškolený řezbář po zkušenostech v brněnském Divadle Radost připravil v roce 1964 ve Východočeském loutkovém divadle Hradec Králové (později DRAK) s režisérem Miroslavem Vildmanem inscenaci hry Jana Vladislava *Pohádka z kufru*. Jak vzpomíná Pavel Kalfus:

„Tato jednoduchá milá nezávazná klaunerie se stala odrazovým prknem pro pocit svobodného vyjadřování na institucionálním jevišti. Svobodné jednání v inscenačním procesu se tu projevilo ve všech složkách. Moderní nadhled v jisté laskavé travestii byl mimo jiné postaven na inscenačním řešení scénografického partu. Nevím, do jaké míry promyšleně, nebo náhodou, nabídl režisér scénografovi názor vyjádřit se svou prací v klasice divadelního řezbářského řemesla – marionetami na drátě.“⁴⁴

Inszenace znamenala postupný a povšechný návrat českých loutkových divadel k řezbované dřevěné loutce a impuls k postupnému vývoji tzv. syntetického loutkářství s hercem přiznaným na jevišti vedle této loutky.⁴⁵ Podle Pavla Kalfuse tím František Vítek zahájil cestu nového českého loutkového divadla, jež do značné míry nikdy nepřestalo používat dosažené fenomény, které mají ještě stále obecnou platnost: laskavou travestii, odkrytou animaci, dvojedinost herce s loutkou.⁴⁶

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

„V prapodstatě jde o rozdíl kulturní politiky tehdy a dnes. Tehdy byl propagován jeden typ realismu, jeden typ umělecké tvorby, který byl oficiální a jedině možný. Všechno ostatní mělo přihnanou formalismus. Dneska je dán průchod tvůrčí individualitě. [...] Jeden podstatný rys současné scénografie je snad v tom, že zatímco dříve byla snaha vytvořit na jevišti iluzi skutečnosti, dnes jde o to, vytvořit na jevišti skutečnost divadelní; aby jevištní obraz nevytvářel iluzi reality, ale aby vyvolával emotivní dojem z ní.“⁴⁷

Samozřejmě, že tyto tendence souzněly s vývojem televizního loutkářského jazyka šedesátých let, neboť tehdy mladé a dravé médium teprve definovalo nejen své produkční možnosti, ale zejména svůj původní

²⁹ Tamtéž, s. 20–21.

³⁰ Více viz in MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987.

³¹ Více viz in KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek ...na nitkách osudu*. Brno: C press, 2010, s. 32.

³² Více viz in MALÍK, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha: Orbis, 1965, přehled E.

³³ Josef Lamka působil v letech 1955–1961 také jako scénograf Divadla S+H.

³⁴ Více viz in LANGÁŠEK, Miroslav. Černé divadlo v Moskvě i doma. *Československý loutkář* 10, 1960, č. 9, s. 195.

³⁵ Více viz in BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 19–21.

³⁶ Více viz in JAROŠ, Jiří. LATERNA MAGIKA v loutkovém divadle. *Československý loutkář* 10, 1960, č. 4, s. 80.

³⁷ Více viz in BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 103–110.

³⁸ SOKOL, František – JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1969, s. 24.

³⁹ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 4–5.

⁴⁰ Více viz in BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 35–44.

⁴¹ Více viz in SOKOL, František – JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1969, s. 24.

⁴² MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 5.

⁴³ Více viz in SOKOL, František – JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1969, s. 23.

⁴⁴ KALFUS, Pavel. Kdo to je, ten František Vítek? *Loutkář* 59, 2009, č. 5, s. 209–213.

⁴⁵ Více viz in MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 5–6.

⁴⁶ KALFUS, Pavel. Kdo to je, ten František Vítek? *Loutkář* 59, 2009, č. 5, s. 209–213.

⁴⁷ HALÍK, Jindřich. Hovoříme o loutkářské scénografii s doc. Richardem Landrem, Zdeňkem Juřenou, Janem Schmidtem a Dr. Miroslavem Česalem. *Československý loutkář* 14, 1964, č. 1, s. 6–7.

výtvarný jazyk a právě postupy černého divadla a ekranizace byly svým způsobem pro vysílání na tehdejší televizním „stínítku“ neboli obrazovce čili vlastně i ekranu domovské. Také s neiluzivní konfrontací živého herce a malé loutky v jednom prostředí měla značné zkušenosti a nakonec mělo v oblasti filmu dojít i k přehodnocení vztahu k tradiční lidové marionetě.

Podobně jako loutkové divadlo, také filmová loutková animace byla poznamenána během šedesátých let značným rozvětvením tematickým, ale zároveň radikální změnou formálních postupů výtvarných, což se projevilo přílivem inovativních stylů a poetik. Jan Poš uvádí, že: „V různých obměnách charakterizují tato léta čtyři faktory. Myšlenkové a žánrové obohacení tvorby, důraz na její výtvarnou hodnotu, noví výtvarníci a značné rozšíření produkce o animované seriály, které tehdy dosáhly umělecky pozoruhodných výsledků.“⁴⁸

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

Vedle těchto i mezinárodně etablovaných autorů se autorsky začala prosazovat generace jejich mladších spolupracovníků, zejména animátorů, mezi nimiž vynikli Stanislav Látal, Jan Karpaš, Josef Kluge a zejména Břetislav Pojar.⁴⁹ Ten po předchozí spolupráci s lapidárně stylizujícím Zdeňkem Seydlem začal natáčet s další z nejvýraznějších výtvarnických osobností tehdejší české animované scény Miroslavem Štěpánkem, s nímž vytvořil proslulý jedenáctidílný seriál *Pojďte pane, budeme si hrát* (1965–1966). Tento výrazný výtvarník v českých poměrech poprvé přišel se svébytnou technologií loutek, jejichž nový druh stylizace umožnil groteskní, nereálný typ pohybu hlavy a končetin i transformaci a převtělování loutek v předměty i fantastické tvary. Miroslav Štěpánek se později sám jako výtvarník i režisér svým filmem *C. k. střelnice* (1969), založeném na mechanickém pohybu terčů pouťových střelnic a stylizovaných loutek, přihlásil k odkazu staré české loutkářské kultury, kterou také pozoruhodně rozvíjel ve stejné době ve svých filmech s divadelní loutkou – *Rakvičkárna* (1968) a *Don Šajn* (1969) – filmový surrealista Jan Švankmajer. Tento filmový návrat k loutkářské tradici proběhl ve stejnou dobu a byl zcela sourodý se znovuobjevením klasické řezané marionety v divadelním prostředí.

Také mnozí další výtvarníci animovaného filmu z nejmladší generace vyškolené v atelierech VŠUP a DAMU – Dagmar Berková, Jaromír Gál, Václav Mergl či umělci přicházející k loutkové animaci ze zcela jiných oblastí – František Braun, Jaroslav Zahradník – experimentovali jak s užitím nezvyklých materiálů, tak především zároveň s lyrickou i s expresivní stylizací, která nejenže umocňovala dramaturgickou myšlenku, ale dokonce si vyžadovala i jistý druh akce či vyprávění. Počet uměleckých filmových projektů s poselstvím tlumočeným skrze zbytnělou výtvarnou složku loutkové animace se dokonce stal znakem doby, ve které se utvářela neopakovatelná a původní výtvarná podoba české animované tvorby. Ta samozřejmě nejen pracovala vynikajícím způsobem s divadelní loutkou, ale zároveň podstatně ovlivňovala i televizní loutkářskou poetiku.

Scénografické postupy černého divadla a laterny magíky v televizi

„Ačkoliv loutková televize takřka bezvýhradně čerpala při svém rozvoji ze zásob výrazových prostředků loutkového divadla, její vývoj ji od klasického loutkového divadla čím dál, tím více odvádí – a to jak v dramaturgii, tak především v inscenačních principech. Filmová skladba obrazu, čím dál častěji používání filmového záznamu nutí televizi nejen čerpat více ze zkuš-

ností loutkového filmu, nýbrž hledat na těchto základech svou vlastní vývojovou cestu, určenou specifickou obrazovkou a specifickou vnímání televize, možnostmi kombinace technik a postupů.“⁵⁰

Nové výtvarné postupy pronikaly na počátku šedesátých let do loutkářské televizní tvorby z divadla a filmu téměř bezprostředně. Nejdříve k tomu došlo v sotva založeném brněnském studiu Československé televize, kde na základě novátorské inscenace Jiřího Bártka *Signály z Karakatu* (1961) v loutkovém divadle Radost vznikla inscenace televizní. Šlo o fantastickou hru ze současnosti s pohádkovým námětem, která v rámci tehdejší angažované dramaturgie spojovala dobové vědeckofantastické trendy, nadšení z letů do vesmíru s ideologickým požadavkem mravní výchovy socialistického člověka i vážným protiválečným tématem.⁵¹

V Kalábově divadelní inscenaci Bártkova textu tvůrci uplatnili řadu nových technologií, trendů a inscenačních postupů.⁵² Skrze obrazovku technické televize šlo o užití filmových projekcí ve smyslu ekranizace, dále užití filmových projekcí na plátně a konečně i interakci loutek se stínem, neboť stín se zde stal aktivní dramatickou postavou spoluutvářenou projekcí, vytvořenou však estetickým principem stínového divadla.⁵³ Přestože technicky náročná inscenace s množstvím jevištních technologií a médií byla kritiky poměrně dobře přijata, byla jí vytýkána textová schematičnost, ve výtvarném pojetí pak stylová nejednotnost a částečná technická nedokonalost. Ta se měla projevit také v následné televizní inscenaci (1962), kde byly Kalábovy scénické nápady převedeny do filmu.⁵⁴

Ve stejnojmenné filmové podobě inscenace, v níž skupinka chlapců prožívá neobvyklá dobrodružství v tajemné Černé věži na hoře Karakat, kde vládne Kryg Morten s nejmodernějšími technickými vymoženostmi, její režisér Josef Kaláb společně s Alexandrem Zapletalem upravil celou řadu původních divadelních prvků a vytvořili tak vlastně originální variantu díla.⁵⁵ Už samotný začátek inscenace se obrazově otevírá širokoúhlým pohledem na horizont města Brna v ateliérové miniaturní stavbě, zasvěcené do noční městské atmosféry, kterou projíždějí miniaturní modely tramvají. Kdesi za městem pak stojí neokonstruktivistická budova plná moderních technologií včetně radarů s malým tichým robotem Adámkem, sídlo ničitele Kryga Mortena. Chlapec dole ve městě, ponořený do četby fantastické literatury, se z večerních zpráv Československého rozhlasu dozvídá o zmizení jiného chlapce, a proto se následujícího dne společně s kamarády vydává oknem na pátrací výpravu. Všichni byli stylizováni výtvarnicí Jarmilou Majerovou jako javajkové loutky s výraznými očima a provázkovitými textilními vlasy. Na hoře Karakat chytí démonický Kryg Morten hrdiny do pastí a donutí je k další výpravě na planetu Zenith pro tajemný vulkán, potřebný k výrobě ničivé zbraně. Antihrdina je výtvarně stylizován jako stínohra velkého živého herce na světelně měkkém pozadí s rastrem oken, přičemž stínové postavy i dalších vládců jsou exponovány v několika hloubkách ostrosti. S malými javajkami chlapců a robotka kontrastují nejen velcí stínoví herci, ale celá řada futuristických filmových prvků včetně startu kosmické rakety a jejich dvojprojekcí charakterizující dynamický pohyb vzhůru. Postkubisticky rozeklaná krajina planety Zenith je prostředím nejen pro chlapce ztvárněné tentokrát marionetami ve skafandrech, ale také pro militantní roboty a jejich vojenskou techniku v podobě modelů. Expze výbuchu je vyjádřena rychlými nájezdy kamery, rozostřením či záběry přes lupu s deformacemi prostředí. Po té, co chlapci na válečné planetě objevují uneseného Slávka, se společně navracejí a společně s robotkem Adámkem se rozhodnou pro záchranu světa, což se jim podaří díky robotově sebeobětování.

Jak uvedli recenzenti, jediným kvalitativním posunem televizní inscenace oproti divadelnímu tvaru bylo nahrazení původních hračkových spoluhráčů hlavního hrdiny – míčku a gumového panáčka – opravdovými kluky. Kritizována byla především neobratnost loutky, např.: „K dramatickému výrazu televizní loutky nedojdeme přes naturalistický popis (loutka čte časopis *Žena a móda*, točí potenciometrem radiopřijímače a podobně), ani přes hračičkaření (elektrická dráha brněnské tramvaje). Tím vším byla zatížena tato televizní inscenace.“⁵⁶

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

⁴⁸ Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990, s. 72.

⁴⁹ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. *Břetislav Pojar – Monografie jednoho z největších režisérů českého animovaného filmu*. Praha: Animation people, 2009.

⁵⁰ ZAPLETAL, Alexander. *Televize a loutky ve Varšavě 1962. Československý loutkář 13*, 1963, č. 4, s. 85.

⁵¹ Více viz in BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magíky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století*. Filozofická fakulta MU Brno, 2008, s. 22-23.

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

⁵³ BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magíky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století*. Filozofická fakulta MU Brno, 2008, s. 26.

⁵⁴ Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961-1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 319-320.

⁵⁵ Scénář Jiří Bártek, úprava Alexandr Zapletal, zvuk Jindřich Matušek a Blanka Šindelářová, střih Pavel Vantuch, kamera Jakub Nosek, Miroslav Ambro, Václav Myslivec, režie Josef Kaláb.

⁵⁶ STŘEDA, Jiří. *Televizní glosář. Československý loutkář 13*, 1963, č. 2, s. 31.

uvádí, že: „*formální zpracování pořadu předznamenalo charakteristickou podobu brněnských dětských pořadů v šedesátých letech, které byly v naprosté většině loutkové, výtvarně promyšlené a nápadité, kreativně pracující s obrazovou i zvukovou složkou a poetickým smyslem vyprávějící jednoduché příběhy.*“⁵⁷

První hrou inscenovanou v pražském studiu Československé televize prostředky černého divadla byla realizace textu Miloslava Zelenky *Strašidlo, které se směje* v roce 1963. Režisérka Svatava Rumlová si k výtvarné spolupráci přizvala Josefa Lamku a Irenu Rendlovou, zakladatele černého divadla u nás, kteří připravili pro černé pozadí až graficky stylizované látkové loutky z výrazných světlých materiálů (*Strašidlo z docela obyčejné punčochy*).⁵⁸ Hra byla inscenována jako stylově čisté černé divadlo s kamerou preferující přirozený čelní pohled se změnami šířek záběrů.⁵⁹ Výtvarně mimořádně zdařile působily scény na střeše, poněkud nepřehledněji zkruslená perspektiva ulice s kašnou. Jako rušivý prvek byly hodnoceny filmové záběry, vložené do inscenace z amerického celovečerního westernu Johna Forda:

„*Autor se snažil – stejně jako režisérka inscenace Svatava Rumlová – využít znalosti loutkové a televizní specifiky k zajímavé podívané. Loutkářská a televizní kouzla nemohla však zakrýt prázdná místa v dějové stavbě hry. Leckde právě proto ovládla obrazovku samoúčelnost (stačí snad jmenovat do nekonečna se opakující záběry z Fordova filmu Přepadení a tanec rybek).*“⁶⁰

S podobným názorem přišel ve své recenzi režisér Jiří Středa:

„*Černá magie zcela zaujala režisérku Sv. Rumlovou, a tak vedle jiných kombinovaných technik převládá ona efektní, vše umocňující technika černé na černém. Komplikace, které tato technika přináší zejména v citlivém nasvícení, byly kupodivu překonány. Svérázné herectví této techniky bylo v rukou loutkářské televizní skupiny a jejich pomocníků rovněž korunováno úspěchem. [...] Škoda. Jako by všechna energie padla na zvládnutí černé techniky, která se v tak velkém inscenačním rozsahu na obrazovce objevuje poprvé.*“⁶¹

Dramaturgyně Jarmila Turnovská zhodnotila, že inscenace byla pro Československou televizi dobře naplněnou režijní příležitostí, ale že by jí spíše „*prospěla kombinace černého divadla s loutkou jakéhokoliv druhu. Výrazně by se odlišily lidské loutkové postavy v normálním prostředí a bytosti nadpřirozené – strašidla a jejich prostředí.*“⁶²

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

Ještě zdařileji se k černému divadlu přihlásil v roce 1965 seriál prvních hraných pohádek uváděných už pod hlavičkou *Večerníčku* od neděle 2. ledna – *Kluk a kometa*.⁶³ Šlo o typický film kombinovaný, kdy všechny lidské protagonisty jednoduchými převleky ztvárnila známá herečka a moderátorka Štěpánka Haničincová pod režijním vedením Ludvíka Ráží. Talentovaný výtvarník Radek Pilař, který po návštěvě Paříže v roce 1963 získával zkušenosti v experimentálním i animovaném filmu, zvolil pro výtvarné vyjádření příběhu rozmazané Komety podle námětu Olgy Hejné a scénáře Anny Juráskové tehdy velmi moderní a žádanou formu černého divadla. Navrhnul v téměř grafické animační stylizaci horizontální exteriéry městečka i interiéry moderního pokoje, ve kterých se pohybovala civilně avšak zároveň stylizovaně kostýmovaná herečka představující nej-různější profese společně s kometou vedenou herci černého divadla. Stylizované odlehčené světlé dekorace města v linkově kresebném stylu, baculatá hlava komety s ohonem, sytá černá barva pozadí a na ní přímým předním světlem modelované stylizované světlé rekvizity vedené členy Černého divadla Jiřího Srnce učinily z tohoto seriálu mimořádně vizuálně poetickou a působivou událost.

Na úspěchy příběhů o kometě vzápětí navázal ve stejném roce prakticky stejný tvůrčí tým *Pohádkou na dobrou noc – O městečku Kočičkově*.⁶⁴ V pohádce Ludvíka Ráží se poprvé objevila herečka Jiřina Bohdalová, zasazená do výrazně poetické dekorace Josefa Lamky konstruované jako miniaturní město v černém studiu. Herečka tak mohla představovat velkou vypravěčku, značně převyšující kulisy nebo iluzivně posunutím velikosti scény v detailu (herečka v okně) vstoupit do jednoduchého příběhu, v němž se hudební nástroj – saxofon chlapce Daniela – rozhodne naučit krásně a nefalešně zpívat kočičí trio městečka Kočičkova. Přes zápletku se strážníkem Dupálkem (hraje ho také herečka) se mu to nakonec podaří. Loutky tří koček, výrazné textilní maňásky, stylizované tak, aby vynikla jejich materiálová podstata a textura použité příze, konvenovaly se scénou v jednoduchém linkovém a přitom textilně barokizujícím stylu i skutečným saxofonem, zasazeným do tohoto prostředí. Také tato pohádka výtvarně reprezentuje klasický designový styl „měkkého bruselského modernismu“ šedesátých let, založený na černobílé, čisté grafické stylizaci.

Konečně se k médiu varieté a černého divadla v letech 1968 a 1969 přihlásilo mimořádnou kvalitou znovu brněnské studio ČST. Ve spolupráci s hereckou skupinou divadla Radost⁶⁵ zde natočil už domovský televizní režisér Josef Kaláb revuální pásma *Z kapsy klokana Karlíka – Karneval* (1968), *Z kapsy klokana Karlíka I.* (1968), *Z kapsy klokana Karlíka II.* (1968), *Varieté III.* (1968), *Kouzelnické nedorozumění* (1968) a *Z kapsy klokana Karlíka* (1969).

Josef Kaláb patřil k nejvýznamnějším českým loutkářským režisérům 50. a 60. let 20. století, od roku 1950 do roku 1964 režíroval zejména v brněnském loutkovém divadle Radost pětatřicet inscenací, přičemž svými režiiemi formoval opozici k socialisticky realistickému akademickému stylu pražského Ústředního loutkového divadla. Byl znám lyrickým a poetickým stylem svých loutkových děl, navíc tehdejší scéna Radost disponovala hereckým souborem, který byl obdařen mimo jiné schopnosti také uměním precizní práce s loutkou. Se zdejšími studii spolupracoval od počátku a proto po roce 1967, v době, kdy nastoupil do brněnského studia ČST jako režisér a dramaturg, se snažil uplatňovat svůj mimořádný styl práce také v pořadech s loutkami.⁶⁶ Jeho zároveň loutkové a zároveň revuální pořady se smyslem pro médium filmu z šedesátých let patří mezi nejzdařilejší počiny té doby v rámci celé tehdejší ČST.

Jeden z dílů série či cyklu *Z kapsy klokana Karlíka*⁶⁷ – *Karneval* se mu stal možností k lyrickému nonverbálnímu pásmu černého divadla s kabaretní inspirací, které „*neobsahuje žádný dramatický příběh, neboť její hlavní postava Harlekýn v doprovodu Kolombíny, ‚oživých‘ lampiónů a jiných věcí slouží především jako výtvarný objekt ‚baletně‘ doprovázející Mozartovu hudbu.*“⁶⁸

Už v úvodním čísle ve scéně vymezené pouze po stranách zavěšenými bílými fábory, se v rytmu hudby⁶⁹ seskládají vedené kostky v nápis KARNEVAL. Následují další čísla pohybového divadla na hudbu, číslo s Harlekýnem, tančícími svícemi a světlými lampióny, z nichž vznikne loutka tanečnice Kolombíny, se kterou Harlekýn tančí, pak provádí drezúru s kostkami a cvičenými lampióny, načež tato téměř cirkusová čísla zakončí synchronizovaný tanec několika tanečnic s efektem padajícího deště konfet a fábůrů. Kamerová koncepce Václava Myslivce je prostá, postačila jen jedna kamera čelně téměř bez nájezdů a střihů, která konstatuje jen virtuozní hru se světlými, seshora zasvěcenými předměty a loutkami na černém pozadí samotného horizontu či měkce v protisvětle zasvěceného zadního prospektu.

Podobně je tomu i v pásmu *Z kapsy klokana Karlíka I.*, kdy vlastně všechna pohybová loutková čísla na hudební kulisu jsou reminiscencemi na klasické varietní loutkové divadlo 19. století skrze moderní loutkové divadlo využívající optických možností černého divadla: *Varietní dechová kapela, Toreador s býkem, Baletka, Slepíčka snášející vejce, Motýl obtěžující krávu, Španělské stepařky, Vzpěrač cvičící s činkou, Klaun na houpačce, Dva cvičící medvídci s koulemi*. Na rozdíl od klasické varietní loutkové historické scény se zde však několikrát záměrně porušují nepsané zákony kukátkové ilusivnosti – skvěle loutkářsky vedená baletka

⁵⁷ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 320.

⁵⁸ [lip]. *Strašidlo z docela obyčejné punčochy*. Kulturní tvorba, 1963, č. 4, s. 13.

⁵⁹ Kameramani: Ludvík Baran, Milan Dostál, Josef Veselý, hlavní kameraman František Němec.

⁶⁰ [lip]. *Strašidlo z docela obyčejné punčochy*. *Kulturní tvorba*, 1963, č. 4, s. 13.

⁶¹ STŘEDA, Jiří. O strašidlu, strašení a jiných problémech. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

⁶² TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 3, s. 58–59.

⁶³ Účinkují: Štěpánka Haničincová, Jiřina Bohdalová, loutkoherci ČST, námět: Olga Hejná, výtvarník: Radek Pilař, kamera: Ludvík Baran, režie: Ludvík Ráža.

⁶⁴ Loutkoherci ČST, kamera: Ludvík Baran, scénář a režie: Ludvík Ráža.

⁶⁵ Marcel Halouzka, Karel Karas, Růžena Kolářová, Zora Bílková-Matoušková, Mirko Matoušek, Vratislav Schilder.

⁶⁶ Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 320.

⁶⁷ Rámováno vždy animovanou znělkou maminky klokánka s dvěma klokánky a stylizovanou obrazovkou televize.

⁶⁸ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 326.

⁶⁹ Hudba Pravoš Nebeský.

tak nejen počítá s možnostmi deformované stínohry při bočním nasvětlení, ale také s možným pohledem v rakursu kamery, aby vynikla složitost vahadla i poetika rukou, které loutku ovládají.

Také následující pásma přinesly podobně koncipované hravé scénky. Z kapsy klokana Karlíka II.: *Velikonoce, Rock'n'rollové vystoupení krávy a koníka, Klauna s tanečnicí na provaze, Kuřátka, Klauna s žebříkem. Varietě III.: Cirkusová drezérka se lvem, Dva medvídci, Kouzelník, Kvítek, Pštosí tanec, Dva opičáci boxeři, Mořský koník a Zloděj s pytle. V Kouzelnickém nedorozumění se mimo klasických javajkových i marionetových loutek objevil dokonce živý klaun v kontaktu s loutkovou tanečnicí či malý maňásek groteskně zkoumající spícího muže.⁷⁰ V podstatě šlo formálně o krátká pásma složená z groteskních scének, etud a miniatur černého divadla vesměs na jazzovou hudbu, jejichž přitažlivost byla ve virtuózní loutkoherce kreaci.*

Také krátká inscenace *Držte palce Kašpárkovi* z roku 1968 podle scénáře a v režii Josefa Kalába s loutkoherci divadla Radost,⁷¹ přinesla podobně lyrizující otevřenou scénu se zadním temným pozadím, vymezenou jen dekorací velké pohádkové knihy, světlé plošné spodové loutky ve folkloristické stylizaci, koně jako skládačku z potíštěného papíru, plošné hračky, hru Kašpárka a Krále s pohyblivými bílými písmenky, spodově vedenými. Do této poetizující scény byl zasazen příběh, který využil tvůrčím způsobem figury jiných pohádek, které vypadnou z knihy, přičemž je ohrožuje zlá myš, toužící rozkousat celou knihu.⁷²

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

Živý herec versus divadelní loutka v televizi v šedesátých letech

„Jsme podřízeni rozměru televizní obrazovky, stejně jako film je podřízen rozměru plátna. Sám fakt, že naše obrazovka je značně menší než filmové plátno, podstatně ovlivňuje volbu záběrů, celků, polocelků, detailů, hru s loutkou, rytmus jejího pohybu, výtvarné pojetí loutek a dekorací (dnes už je notoricky známo, že sebelepší výtvarník se v televizi neuplatní, dokonce inscenaci citelně poškodí, trvá-li na nepodstatných detailech, drobnopisu, popisu, přeplní-li obrazovku natolik, že se v ní loutka ztratí).“⁷³

Více či méně dramatickými prostředky modelovaný vztah živého herce – v případě televize moderátora či moderátorky – a loutky, nejčastěji maňáskové, se stal dokonce pro šedesátá léta na obrazovce Československé televize vztahem typickým. Téměř všechny pořady pro malé děti, zpravidla kombinovaná pásma – *Pohádkové noviny, Rozmarýnek* (s grafickou znělkou), dopolední nedělní pásmo *Pohádkové divánky* (se znělkou s pohádkovým kolotočem), *Zvonkohrátky*⁷⁴ (se skřítkem Martinem Zvonkem Ivo Houfa), *Pohádky na přání* (se Štěpánkou Haničincovou, papouškem Lorinkou a čertíkem Bertíkem Ivo Houfa), *Bertíkův Zvěrokruh, Štěpánčin domek na kolech, Pohádky televizního kolotoče, Vysílání pro mateřské školy*, v brněnském studiu pořady *Z kapsy klokana Karlíka a Pohádková krabice* (s Vlastou Fialovou a klaunem Pídou), koneckonců také první *Kouzelná zrcátka* či *Večerníčky* a řada dalších,⁷⁵ byly založeny od svého počátku na interakci moderátora s loutkou.

Až na výjimky, jako byla virtuózně vedená marioneta klauna Ferdáška Zdeňka Raifandy, to byly především maňásky, které jednoduchostí loutkoherce vedení zpoza paravánu či obyčejného stolu dávaly kameramanům značné možnosti záběrů v různých šířkách i v různých úhlech tak, aby nebyla porušena ilusivnost obrazového vyprávění prozrazením loutkoherce. Výtvarné řešení takových loutek bylo zpravidla lapidárně jednoduché, loutky byly daleko více loutkou – hračkou, nežli dramatickou postavou. Pokud už si nějaký hlubší typologický význam či přímo charakter získaly, pak toho bylo dosaženo zpravidla hereckou stylizací, jako například u dvojice Štěpánky Haničincové a čertíka Bertíka.⁷⁶ Taková dvojice pak mohla uvádět dokonce několik různých pořadů, jak původních, tak kombinujících ve formě pásma nejrůznější zdroje. Dramaturgyně Marie Kšajtová vzpomíná, že: *„Loutka čertíka Bertíka také figurovala v pozdějším Rozmarýnku, ve skládaném pořadu ze starších večerníčků. [...] Znětku tehdy vtipně zrežiroval Eduard Hofman. Pořad úsporně využíval starší, většinou černobílé, už zapomenuté Večerníčky.“⁷⁷*

Herectví s takovým maňáskem mělo na televizní obrazovce rozsah od estrádní dvojrole typu Antonína Jedličky (Strýček Jedlička) či Josefa Pehra,⁷⁸ který komunikoval s maňáskem Pepíčkem či loutku pejska sám až po dělené role, kdy s moderátorkou byli ve studiu mimo záběr nejen loutkoherce, ale také herec, který za loutku mluvil. Jindy mohla být loutka doplňována ještě kresbou na skleněnou a obyčejnou tabuli či ploškovými loutkami, jako to bývalo třeba s Milošem Nesvadbou, který vedle herectví projevoval neobyčejné výtvarné nadání, díky kterému se proslavil jako kreslíř karikatur a vtipů, určených zejména pro děti.

Loutka komunikující s hercem se však objevila opakovaně také v televizní inscenaci. Nejen v několika seriálových *Večerníčcích* jako součást černého divadla (*Pohádka o klukovi a kometě, O městečku Kočičkově*), ale už podstatně dříve. V proslulém dětském televizním hraném seriálu Československé televize pro děti, který by mohl být vnímán jako přímý předchůdce večerníkových seriálů v žánru groteskní sci-fi, v příbězích s *Robotem Emilem*.⁷⁹ Jednalo se o klasické hrané krátké filmy s hercem v kostýmu loutkově stylizovaného robota, který vznikl nepravidelně po dobu šesti let a byl podle scénářů převážně českého spisovatele, humoristy a scenáristy Jiřího Melíška režírován různými režiséry.⁸⁰

Ústřední postavou těchto filmových grotesek byl Robot Emil, umělý člověk sestrojený zručným mechanikem, který se ho snaží polidštvovat výchovou a společenským stykem. Dobromyslný robot býval vystaven zvládnutí rozličných životních situací, při nichž předváděl sice mnoho vědomostí, ale mezi lidmi byl náležitě nemotorný a také jeho slovní vyjadřování bylo komické. Svě záměry realizoval sice s nejlepšími úmysly, ale vždy s groteskním průběhem i koncem. V každém díle seriálu nakonec vítězil důvtip a dobrota, prostřednictvím nichž hledal společnou řeč s celou plejádou přátel ze světa lidí.⁸¹ Ačkoliv celý seriál byl značně naivní a i mírně poplatný době svého vzniku, příběhy se totiž vyznačují budovatelským patosem charakteristickým pro dobovou komunální satiru, ve své době byl dětmi i mnohými dospělými velice oblíbený, zejména pro svůj neotřelý naivisticko-recesistický až parodický pojatý humor. Robot Emil rovněž v roce 1961 vycházel jako komiks v časopisu ABC. Autorem jeho scénáře byl stejně jako u televizního seriálu Jiří Melíšek, obrázky kreslil Jiří Winter Neprakta. V roce 1965 vydala v nakladatelství Pressfoto obrazovou publikaci *Robot Emil*⁸² spoluscenáristka Olga Papoušková a v roce 1968 publikoval Jiří Melíšek s Jiřím Havlem na základě předchozího úspěchu svých scénářů stejnojmennou knihu *Robot Emil*.⁸³

To, co zásadně přiblížilo tento seriál klasicky hraný herci v běžných dobových interiérech i exteriérech loutkovému filmu, byla latentně přítomná loutkovost v celkovém hereckém a zejména vizuálním projevu samotné postavy Robota Emila. Autorem jeho designu byl zkušený filmový architekt Karel Černý.⁸⁴ V designu a masce Robota Emila vycházel rámcově z tehdy v angloamerickém kontextu běžně rozšířené podoby ko-

⁷⁰ Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 329.

⁷¹ Kamera Honza Štangl, střih Alena Hachlová.

⁷² Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 339–340.

⁷³ TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

⁷⁴ Čs. televize Praha. *Československý loutkář* 19, 1969, č. 6, s. obálka.

⁷⁵ Více in KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha: Albatros, 2005, s. 21.

⁷⁶ Autor loutky: Ivo Houf.

⁷⁷ KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha: Albatros, 2005, s. 21.

⁷⁸ Více in KŘÍŽKOVÁ, Eva. Jak to děláte pane Pehr? *Československý loutkář* 19, 1969, č. 1, s. 5–7.

⁷⁹ *Robot Emil* 1961, *Robot Emil bojuje proti špině* 1961, *Robot Emil Robinsonem* 1962 (film), *Robot Emil v lázních* 1962 (film), *Robot Emil v ráji divokých zvířat* 1962 (film), *Jé to byly prázdniny* 1964, *Robot Emil na horách* 1964, *Robot Emil v roce 1964* (film), *Robot Emil a Pluto* 1965 a *Inzerát Robota Emila* 1967.

⁸⁰ Emanuelem Kaněrou, Petrem Schulhoffem, Vlastou Janečkovou, Hanušem Burgerem a Stanislavem Strnadem.

⁸¹ Robota Emila hrál v kostýmu a masce Jiří Šašek, jeho Tetu Boženku ztvárnila Jitka Frantová, jeho tvůrce a protihráče zároveň, mechanika Karla, pak ztvárnil herec Antonín Šůra, přítele Mílu Vlastimil Bedrna, mezi dalšími herci to byli Darek Vostřel, Zdeněk Najman, Věra Preslová, Aťka Janoušková, Alena Frimlová, Jiří Lír a další.

⁸² PAPOUŠKOVÁ, Olga. Foto Oldřich Cetl. *Robot Emil*. Praha: Pressfoto, 1965.

⁸³ MELÍŠEK, Jiří – HAVEL, Jiří. *Robot Emil*. Praha: Kruh, 1968.

⁸⁴ Svou první věhlasnou výpravu vytvořil už v Zemanově *Cestě do pravěku* (1953).

miksových a filmových robotů, převážně pojatých ve stylu masivních mechanických pomocníků v domácnosti. Odtud si tito roboti přinesli vizuální ztvárnění jako hadicemi a klouby spojená těžkopádná soustava plechových krabic, organizovaná do podoby neobratného kovového androida. Černého Robot Emil byl z tohoto rodu, byl ale navíc obdařen několika groteskními prvky, mezi něž patřil především klaunský nos v podobě velké elektronky, klaunské líčení na tváři, blikající žárovka i velké žárovkové vlákno na hlavě, či krabicové tělo s nepřiměřeně mnoha měřidly a kontrolkami. Tato zdůrazněně mechanická až loutkově pojatá figura svou typickou komičností podporovala ještě specificky vymyšlenými hereckými kreacemi, zvláště když pojídala šroubky a zároveň to komentovala stylizovanou mechanickou intonací.

Přirozená vnitřní loutkovost a značný divácký úspěch figury Robota Emila vedly nakonec k jeho transformaci v malou loutku Robotka Emílka pro živě vysílané seriálové dětské pořady. Objevil se tak už v předchůdci *Večerníčku* – pořadu *Stříbrné zrcátko*, např. v pohádce *Dobrou noc vám přeje Robot Emil*. A později byla tato loutka v podobě spíše javajkové technické hračky využita také ve vysílání *Večerníčku* jako loutkový partner Jitky Frantové v *Pohádkách tety Boženky*.⁸⁵ Nakonec se staly tyto krátké příběhy scénáristy Jiřího Melíška (*Emílek vaří, Emílek vítá nový školní rok* a další) nejdéle živě vysílanými sériemi tohoto druhu společně s *Pohádkami na přání* s oblíbenou dvojicí Štěpánkou Haničincovou a čertíkem Bertíkem.⁸⁶ Takováto kombinace živého herce s loutkou na jedné scéně se stala dokonce zejména v přicházejících sedmdesátých letech v rámci ČST podstatným vizuálním prvkem pro celou řadu studiových inscenací pohádek, produkováných zejména pražskou dětskou redakcí.

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

„Text sám o sobě nebyl pro děti zvláště poutavý, obsahově bohatý a dějově vzrušující. Tím pozoruhodnější byl výsledek práce televizního kolektivu, který pěknými nápady, vtípem jednotlivých scén a pohyblivými loutkami dokázal vyplnit chudičký příběh. Kombinací herců živých se znamenitě vedenými loutkami, prostavěného prostoru reálného světa dospělých a světlem, triky kouzelného světa pohádky, výbornými hlasovými výkony Karla Högera a Miloše Kopecského, kteří provázeli výtvarně vtipné loutky, se podařilo mimořádně umělecky pěkné, poetické a humorné dílo. Pozoruhodná také byla práce režiséra s představitelem hlavní postavičky – chlapce Marka. Ve většině děje stál před kamerou bez zakolísání, s naprostou přirozeností a dětským půvabem zcela sám, bez kontaktu s živými herci, odkázán jen na sebe a svou paměť. Spoluhráči mu byly jen loutky.“⁸⁷

K závažným konfrontacím loutky s hercem na scéně v dramatickém programu pro děti, který prověřoval z toho vyplývající možnosti, patřil kombinovaný hraný a loutkový seriál zpracovávající známý literární námět o dobrodružstvích dřevěného panáčka. První díl třináctidílného seriálu *Pinocchiova dobrodružství* byl natočen podle scénáře Anny Juráskové v roce 1967.⁸⁸ Režisér Zdeněk Sirový s kameramanem Janem Stallichem v seriálu přirozeně postavili loutku Pinocchia mistrně vedenou Jaroslavem Vidlařem vedle velkých herců. Tento nákladný třináctidílný seriál vznikl v koprodukcii ČST a Barrandova a proto byl realizován částečně v atelierech v Hostivaři i v trikovém ateliéru na Barrandově.⁸⁹ To poskytlo architektu Vladimíru Dvořákovi výjimečné možnosti realizovat poměrně velké interiérové stavby interiérů i exteriérů, do kterých byly zasaženy velmi výrazné marionety zvířat podle návrhů Ivo Houfa, s typicky velkýma černým očima s latentně přítomnou pohádkovou stylizací proporcí. Také díky kamerovému snímání získal seriál mimořádné, obrazově až filmové kvality.

Velký herec se ale vedle loutky objevoval také v případech zábavných pořadů pro děti revuálního charakteru. Příkladem může být dochovaný pořad určený pro vysílání v rámci tehdejší *Intervize*⁹⁰ *Co loutky dovedou aneb Rozmarýnkovy rozmary* režiséra Alexandra Zapletala z roku 1965, vysílaný také v okolních socialistických zemích.⁹¹ V otevřené scéně výtvarnice Ludmily Černé a architekta Vladimíra Vaňka se pohybovala

loutka Rozmarýnka provedená v různých technologiích, nápadně však připomínající vizáž Večerníčka. Od počátku se obrazově antiiluzivně prozrazuje celé studio E s vodící lávkou, s přiznanými vodiči loutek i kameramany. Loutka, nejprve marioneta, je tedy v přímé interakci s tímto prostředím a reaguje i na svého loutkovodiče Josefa Pehra,⁹² přičemž zatímco loutka mluví, živý herec pouze pantomimuje. V průběhu pořadu je pak loutka Rozmarýnka představena dále v médiu černého divadla, kde prožívá obrazové fantazie s hudebními notami, nástroji a zlým budíkem. Následuje etuda s odpadkovým košem a dvěma maňásky Rozmarýnky i papírovými loutkami. Vrcholem pořadu je předvedení čtyř typů loutkových Rozmarýnků – marionety, loutky černého divadla, maňaska i prosté papírové loutky na jednom jevišti vedle sebe a tím vlastně edukativní prozrazení loutkářských i filmařských technologií, užitých v pořadu.

Podobně s loutkou pracuje pořad brněnského studia ČST z roku 1969 *Za školou s Radostí* ze zábavně vzdělávacího cyklu *Za školou*. Jde v podstatě o formálně odvážné čtyřicetiminutové pásmo režiséra Kuby Jurečka, využívající střídání formy inscenovaných písniček s nonverbálními dokumentárními sekvencemi sestříhanými také na hudební podklad i dokumentárních či spíše publicistických sekvencí z divadelního prostředí.⁹³ Vše se odehrává v interiérech loutkové scény Radost, kterou nás provází Libuše Šafránková a Stanislav Zindulka. Nejprve sledují, jak vznikne ze špalíku dřeva spodová marioneta Jasánka, přičemž se předvádí technologie výroby loutky, ono osobité kouzlo oživení mrtvého lipového dřeva. Následuje návštěva atelieru s výtvarnicí Jarmilou Majerovou, sledujeme vznik výtvarného návrhu loutky, její technologické rozkreslení i polychromování již hotové hlavy. Loutka je pak obšívána a oblékána v kostyměrně. Procházíme modelárnou, kde se vyrábějí odlehčené javajky, až po sklad loutek. Teprve na jevišti opouštíme stylizaci ve prospěch dokumentární ukázky, abychom se dozvěděli, jak se vodí marionety i jiné loutky.

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

Filmový návrat k tradiční divadelní loutce

„Švankmajerova filmová výtvarnost je spjata s akcí kamery, filmovým časoprostorem, se střihem a montáží, se sémantickou funkcí záběru v daném kontextu, v dané úvaze. Rozhoduje však vždy myšlenka. Nikoli ovšem myšlenka jako teze či dokonce dogma, ale jako úvaha nad mnohovrstevností příčin a následků.“⁹⁴

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

Za skutečný vpád tradičního loutkářského výtvarného jazyka s lidovou marionetou ve smyslu tradice devatenáctého století do filmu však můžeme považovat některé rané krátké filmy Jana Švankmajera a Miroslava Štěpánka, přičemž na počátku této tendence stojí Švankmajerův teprve čtvrtý desetiminutový film z pro-

⁸⁵ Více viz in *Výběrový seznam filmů a záznamů 1967*. Praha: Oddělení programových fondů ČT, 1968, s. 140–141.

⁸⁶ Více viz in KERBLOVÁ, Pavla. *Vznik a vývoj Večerníčku, jakožto programového typu v kontextu dějin televizní instituce*. Bakalářská práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, 2008, s. 1.

⁸⁷ STRÁNSKÁ, Alena. *Televize: O podivuhodném panu Barnabáškově*. *Divadelní noviny* 4, 1960–1961, č. 18–19, s. 11.

⁸⁸ Obsazení: Ladislav Pešek, Josef Beyvl, Oldřich Musil, Ludmila Roubíková, Drahomíra Fialková, Ladislav Boháč, František Filipovský, Martin Růžek, Otto Šimánek, Ljuba Skořepová, Jaroslava Tvrzníková, Eduard Dubský, Jaroslav Moučka, Vladimír Krška, Ladislav Kazda, Josef Koza, kamera: Miloslav Harvan.

⁸⁹ Více viz in VIDLAŘ, Jaroslav. *Loutkáři v televizi*. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 16.

⁹⁰ International Radio and Television Organisation, založena 1961.

⁹¹ Scénář: Josef Lamka, Vladimír Šmejkal, Jaroslav Vidlař, Hana a Alexnadr Zapletalovi.

⁹² Účinkovali: Josef Pehr, Naděžda Munzarová, Otto Šimánek, členové loutkářské skupiny ČST, kamery Milan Dostál, Zdeněk Pokorný, Bedřich Steiner, hlavní kameraman Bohumil Turek.

⁹³ Scénář Jindřich Uher, architekt Jaroslav Přeták, kamera Jakub Nosek, hudba Ladislav Štancl, střih Helena Adámková.

⁹⁴ Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990, s. 125–126.

dukce Loutkového studia Krátkého filmu – *Rakvičkárna* z roku 1966. V podstatě šlo o reminiscenci maňáskových jarmarečních frašek, která „výtvarně vychází z naivního a drastického expresivního tvarosloví pouti, z oprýskaných polychromií loutek a hadrových dekorací, jež (autor) kontrapunkticky ozvláštňuje poetikou dobových reklam.“⁹⁵

Jan Švankmajer si rozvíjení tématu historické loutky tehdy nezvolil náhodně. Těsně po ukončení svých studií na Loutkářské katedře DAMU ho spolupráce na pozoruhodném filmu *Johannes doktor Faust*, kde byl jedním z loutkoherců, přivedla k režiséru Emilu Radokovi a kameramanovi Svatopluku Malému.⁹⁶ Pro Švankmajera to bylo určující setkání, které ho později přeorientovalo od divadla nejen k animovanému filmu, ale také k tradiční loutce a zejména zkoumání možností jejího výrazu.

Než se však Jan Švankmajer začal soustavně a mimořádně úspěšně věnovat filmové tvorbě, získal i značné divadelní zkušenosti. Už v roce 1958 si vybral pro svou závěrečnou práci na Loutkářské katedře DAMU hru *Král jelenem* Carla Gozziho, kde se rozhodl na jednom jevišti simultánně použít loutky herce s hlavami z papírové hmoty, stylizovanými jako historické loutky zasazené do scény inspirované klasickým loutkovým divadlem 19. století, commedií dell'arte a zároveň grafikou karetních her. Výsledný výtvarný i divadelní tvar směřoval k záměrnému zmatení vztahů mezi živými postavami a animovanými předměty, ke zpochybnění podstaty živého a neživého či k hypertrofii mechanismu.⁹⁷ Pro Švankmajera to byl počátek jeho rodící se umělecké orientace na experimentální zkoumání vztahů „mezi tělem a předmětem, organickým životem a iluzí života, ožvládnutím a manipulovaným“,⁹⁸ formulujícím postupně jeho umělecké postupy jako „konfliktně dialogické“. Tedy umělecké postupy, kdy skrze rozanimovanou hmotu docházelo ke konfliktu, vyjádřeného mechanickostí chování bytostí a jejich vzájemnému prověřování skrze podstatu hmoty postupným metamorfováním a nakonec i jejich destrukcí.

Později, v roce 1960 Jan Švankmajer založil v rámci divadla Semafor skupinu Divadlo masek, s níž připravil několik inscenací, mj. ve spolupráci se svým spolužákem z DAMU Jurajem Herzem. Už první inscenace *Škrobené hlavy* využívající modernistické texty Vítězslava Nezvala, Jiřího Mahena a Jana Švankmajera se scénickým užitím principů černého divadla a opět velkých kaširovaných loutkových hlav v duchu výbušné konfrontace podnítila řadu kritických diskuzí a invetiv zejména z pozice divadelních loutkářů o nepochopitelnosti autorových složitých metafor, přesycených scénografických obrazů a celkové nedešifrovatelnosti jeho svérázného žánru výtvarného divadla.⁹⁹

Poněkud střízlivějšího a strážlivějšího přijetí se dostalo v roce 1962 Švankmajerově inscenační parodii lidového loutkářského textu – *Johanes doktor Faust*, který byl mistrně namluven Františkem Filipovským ve stylu hlasového projevu lidových loutkářů, ovšem s humorným nadhledem současného umělce. Jan Švankmajer tentokrát zasadil do výpravy scénografa Jiřího Procházky také živého herce, který byl, jak uvádí Jindřich Halík, jakýmsi glosátorem celé komedie: „*Herec (v interpretaci Juraje Herze) má v tomto představení velkou roli: je nejen komentátorem a zpěvákem, ale také zasahuje do děje – hlavně jako anděl a Mefistáfli; pro tyto role si nasazuje před obličej masky, škrabošky, inspirované výtvarně tvářemi loutek.*“¹⁰⁰

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

„*Herci v maskách tradičních marionet (s drátem v hlavě, s vahadlem a gumovými nitěmi k rukám) se pohybují stylizovaným pohybem starých marionet, avšak jejich masky mají výtvarnou stylizaci zcela netradiční. Faustův obličej je důmyslně komponován z alchymistických křivulí, Wagner má tělo podobné zámku a obličej z klíčů a klíčových dírek, Pimprle má v tváři motivy z lidových výšivek.*“¹⁰¹

Tématu dvojníka a možnosti ztráty svého obrazu věnoval Jan Švankmajer své převyprávění *Podivuhodné příhody Petra Schlemihla* Adalberta von Chamissa ve své poslední hře inscenované v Semaforu v roce 1962

– *Sběratel stínů*, opět s využitím scénografických motivů pouti, pouličních prodejců a lidového loutkového divadla. Jakkoliv se tyto Švankmajerovy divadelní experimenty ve své době mnohým jevily jako slepá cesta, kvůli níž byl dokonce jejich autor nucen nakonec ze Semaforu odejít, ukázalo se, že nejen jejich výtvarná poetika, ale také obecné téma „loutkovosti“ jako nositele ústředních dilemat bude možné naopak výjimečně slibně rozvíjet v médiu loutkového filmu.

Do filmového média vstoupil Jan Švankmajer v roce 1964, poté, co po odchodu ze Semaforu působil ještě krátce v kontaktu s Emilem Radokem v letech 1962–1964 jako jeden z režisérů Laterny magíky (např. režijní a výtvarná spolupráce na *Variacích* 1962).¹⁰² Už ve svém prvním krátkém „stop motion“ loutkovém filmu *Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara* (11 min.) své postavy kouzelníků ve většině scén vytvořil za pomoci živých herců s maskami. Využil zde celou řadu technik prověřených v Divadle masek spolu s nejrůznějšími technikami filmovými: herce s nasazenými papírovými hlavami z papírmaše představující groteskní kouzelnické panáky či techniku „černého divadla“, v němž „neviditelní“ herci v černém oděvu a černých maskách pohybují předměty na černém pozadí.¹⁰³ A především zápletku filmu vystavěl už na jasně exponovaném konfliktním dialogu, který se stal nejen pro následující filmy s loutkami, ale pro značný počet jeho následujících děl typickým. Zde spočíval v tom, že dva kouzelníci – Schwarcewalde a Edgar – se non-verbálně snaží o předvedení co nejlepšího triku na společném jevišti skrze prostředky černého divadla, přičemž jejich víceméně výtvarné předvádění vede přes prověřování materiálů hromaděním a mechanizací nakonec k destrukci celé scény včetně obou kouzelníků.

V roce 1966 se Jan Švankmajer k loutkám vrátil tím, že využil tradiční lidové maňáskové hříčky k tomu, aby natočil první autorský film *Rakvičkárna* (10 min.), v němž se přihlásil k výtvarné i materiálové podstatě jarmarečního maňáskového divadla 19. století. Ve filmu vystupují tradiční maňáskové loutky Kašpara a Paňácy v jakési univerzálnější typologické podobě, vycházející spíše z tvarosloví francouzské či britské výtvarné stylizace. Nechybí zde ani živé morče a nezbytné drastické rekvizity jako palička a rakev. Film, který znázorňuje krutý až groteskní souboj mezi dvěma chamtivými, závistivými maňáskovými sousedy, využívá inscenační styl lidového jarmarečního divadla se smyslem pro absurditu.¹⁰⁴ Proto se i „rytmus souboje mezi oběma protagonisty zrychluje a zesiluje až ke konečné destrukci. [...] Ve filmu „účinkují“ pouťové střelecké terče, prastaré kulisy a loutková divadla a zubem času poznamenané stroje, ale zároveň se tato pocta starému lidovému umění prolíná s radikálně moderními tvary, film spoléhá na kontrasty a šokující konfrontace.“¹⁰⁵

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

V roce 1970 se Jan Švankmajer inspiroval donjuanovskými texty tradičního kočovného českého loutkového divadla 19. století a ve výtvarné a realizační rovině jim dal nově inspirující a fantaskně parodující význam ve středometrážním snímku *Don Šajn* (31 min.). Text užívající hlasovou stylizaci starých loutkářů s originální intonací namluvil František Filipovský, mimořádně dramaticky působící hudbu zkomponoval Zdeněk Liška. Film byl natočen v prostředí raně barokního parku v geometrickém stylu – Květné zahradě v Kroměříži, v prostředí historických rozvalin i v autentickém prostředí litomyšlského barokního zámeckého divadla, kde byly také použity původní malované kulisy významného divadelního malíře Josefa Platzera (1751–1806).

⁹⁵ Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990, s. 128.

⁹⁶ Více viz in MALÝ, Svatopluk. *V zajetí filmu, Vzpomínka kameramana*. Praha: NFA, 2008.

⁹⁷ Více viz in SCHMITT, Bertrand. Návrat ke kořenům, Inscenace Král jelenem. In ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor Vitae, 2012, s. 17.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Více viz in HALÍK, Jindřich. Škrobené hlavy. Dva večery u mladých v Semaforu. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 2, s. 35–36.

¹⁰⁰ HALÍK, Jindřich. Opět Faust. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 6, s. 127.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Více viz in SCHMITT, Bertrand. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934–1970. In ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor Vitae, 2012, s. 74, 75.

¹⁰³ Tamtéž, s. 76.

¹⁰⁴ ADAMEC, Oldřich. Animované filmy Jana Švankmajera. *Československý loutkář* 17, 1967, č. 1, s. 14.

¹⁰⁵ SCHMITT, Bertrand. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934–1970. In ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor Vitae, 2012, s. 81.

Jan Švankmajer ve filmu opět použil kombinaci staré marionety a herce za loutky převlečené s maskami a vahadly, přičemž loutka v tomto filmu především programově není podřízena loutkoherci. Švankmajerův životopisec Bertrand Schmitt poznamenal, že Švankmajer tím, že: „ustrojil herce jako loutky, tím, že živé bytosti jejich animovaným zobrazením zdvojnásobil, vložil hercům ono „mechanické“ gesto, které je spojuje s univerzálními silami, ale zároveň tak pomohl loutkám zbavit se provázku a vyjádřit vlastní svobodu.“¹⁰⁶

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

„Struktura jakéhokoliv již v minulosti použitého materiálu něco vyjadřuje a něco znamená, původnost a jedinečnost tohoto materiálu nelze žádným způsobem kamuflovat. [...] Švankmajer bere divadlo jako něco daného, jednou provždy v minulosti a ve vědomí diváků zakotveného, a tím pádem autentického. Chce snímat divadlo jako objekt, jako se ve filmu snímá kterýkoliv objekt jiný. Nejpodstatnější mu připadá zbavit divadlo jeho iluzivnosti, to znamená snímat kulisy prostě jako kulisu, loutku skutečně jako dřevěného panáčka – toto je loutka, která hraje dona Šajna, to není Don Šajn.“¹⁰⁷

Děj Dona Šajna, který se v lidovém zpracování jeví jako krvavý morytát, neboť hrdina postupně povraždí nejen otce dívky, kterou chce za ženu, ale i otce svého a bratra, který dívku také miluje, poskytl Janu Švankmajerovi výjimečnou příležitost k zvýraznění až mechanické a absurdní osudovosti lidské existence. Vždyť po všech těchto „mordech“ končí hrdina tak, jak si zaslouží: i jeho duch svrhne do temnot. Přežívá jen ambivalentní komická figura neposlušného sluhy Kašpara, v podobě komického typu z devatenáctého století, který se značně liší od obsahu charakteru moderního dětského Kašpárka.

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

Dalším výtvarníkem a zároveň filmařem, který dokázal na konci šedesátých let výjimečným způsobem respektovat myšlenku převtělením do animačního materiálu, byl Miroslav Štěpánek.¹⁰⁸ S mimořádným citem pro materiál a povrch loutky natočil zároveň jako režisér v roce 1969 animovanou miniaturu *C. k. střelnice* (5 min.), kde výtvarně využil reminiscenci na plošné mechanicky pohyblivé postavy z terčů pouťových střelnic, ovládané ve filmu reálným strnulým střelcem – hercem.¹⁰⁹ Ten ničí roztouženou lásku loutkových milenců Pierota a Kolombíny tak, že je rozstřelí a roztepe palicí na plošné terčové mechanismy. Jan Hořejší zdůraznil, že poetické výtvarné prostředí lidových naivistů Štěpánek tak dotvořil „podivuhodně citlivým a náročným způsobem do magického světa, v němž sen se prolíná s realitou a citový příběh zmarněné lásky nabývá symbolického vyznění o věčném konfliktu citu a násilí.“¹¹⁰

Přestože tvorba a postavení Jana Švankmajera a v podstatě i Miroslava Štěpánka jsou v kontextu československé animované tvorby výjimečné svou experimentální linií, návrat obou autorů k výtvarné poetice lidových loutek starých českých loutkářů sebou nesl několik podstatných významů. Tradiční loutka u nich nebyla

nikdy zneužita jako nástroj ke zpochybňování tradic, naopak vedla k vědomému atakování všeobecně rozšířené stylizace tehdejší divadelní i filmové loutky v její vizuální přívětivosti a líbivosti. Ačkoliv se u obou stará dřevěná loutka stala součástí jejich osobitého autorského metafyzického či surrealistického jazyka, vybudovaného na společenském či přímo filosofickém konfliktu a využívajícího transpozice mechanického světa do organického, její výtvarná i materiálová podstata nebyla zneužita, nýbrž naopak vyzdvížena. Švankmajerovo a Štěpánkovo přihlášení se k poetické tradici poutí i českého kočovného lidového divadla bylo tehdy pro české prostředí zcela klíčové. Ač se tehdy tato tradice vehementně politicky prosazovaná přes socialistický kult patriarchy českého loutkářství Matěje Kopeckého stala symbolem nejlepších kvalit obrozeneckých myšlenek i vyžadované lidovosti kultury, ve skutečnosti byly její projevy legislativně od padesátých let zcela potlačeny. Valná většina potomků starobylých loutkářských rodin, které provozovaly své divadlo jako živnost, nemohla v tradici pokračovat a se zánikem jejich živností se vytrácela i jejich typická vizuální loutkářská poetika, budovaná po staletí. Švankmajerovy a Štěpánkovy filmy tak přispěly svou mimořádnou kvalitou a osobitostí k její obhajobě a rehabilitaci prakticky i ve světovém kontextu.

Televizní inscenace s loutkami v šedesátých letech

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

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

A konečně – u loutky a kresby odpadá větší díl starostí o zřetelnost žánru a čistotu výrazu. **Loutka zůstává vždycky jen loutkou a kresba kresbou.** Nic nemůže svou pravou formu naznačovat tak výrazně. Loutka kresba nikdy nic nepředstírají. Jsou dokonale tím, čím jsou, a jen velmi těžko se je podaří uvrhnout do otroctví popisu a imitace skutečnosti.“¹¹¹

Téměř po celá šedesátá léta se dramaturgie ČST intenzivně zabývala prověřováním možností loutkářské dramatiky. Inscenace s loutkami byly rozdělovány na tzv. velká původní díla a menší pohádky, určené pro nejrůznější pásma. Z těch menších inscenací zůstalo v archivech zachováno jen několik zlomků na TRC záznamu, většina z nich byla vysílána živě a i když byla výjimečně zaznamenána na filmový materiál, přesto se nakonec do dnešních dnů nezachovala. Ještě na počátku šedesátých let byla většina delších a závažnějších televizních inscenačních projektů celkem pečlivě sledována i z pozice divadelních loutkářů a některé z nich byly reflektovány také kritikami v *Československém loutkáři*. Postupně však ze strany televizních loutkářů stále častěji, zejména v diskuzích ve 4 a 6 čísle 13 ročníku časopisu *Československý loutkář*,¹¹² zaznívalo, že „divadelní loutkáři jsou často natolik zatíženi svou divadelní profesí, že nemají k problémům loutkové televize co říct.“¹¹³

Ještě v dubnu roku 1963 se totiž televizní dramaturg a autor Alexandr Zapletal svým polemickým článkem *Televize a loutky ve Varšavě 1962*¹¹⁴ vrátil k hodnocení smyslu mezinárodní konference „Loutkové divadlo a jeho spojitost s jinými oblastmi umění“, která byla věnována v podstatě loutkové televizi a loutkovému filmu.

Zapletal se kriticky vyjádřil nejen k organizaci a vyznění rozporuplné konference, kde proslovl svůj příspěvek,¹¹⁵ ale také k následné reakci českých divadelních loutkářů v Československém loutkáři na ukázkou tří loutkových inscenací ČST, které zde byly promítnuty. Šlo o část padesátiminutové inscenace *Loutky letí na měsíc*, kombinovaný a hraný film *Jak Kokořínek čistil boty* a konečně část čtyřicetiminutového dílu seriálu

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 34.

¹⁰⁷ MAKONJ, Karel. O věcech s Janem Švankmajerem. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 71.

¹⁰⁸ Více viz in Pošová, Kateřina. Úvahy nad krabicí loutek. In ULVER, Stanislav. *Animace a doba, Sborník textů z časopisu film a doba 1955–2000*. Praha: Film a doba, Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 166–170.

¹⁰⁹ Více viz in Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990, s. 90.

¹¹⁰ HOŘEJŠÍ, Jan. C. k. střelnice. In ULVER, Stanislav. *Animace a doba, Sborník textů z časopisu film a doba 1955–2000*. Praha: Film a doba, Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 132.

¹¹¹ SMOLJAK, Ladislav. Televize a umění. In: SAPPÁK/SCHULZ/SADKOVÁ/SMOLJAK. *Čtyřikrát o televizi. Otázky a názory*, sv. 33. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 127–128.

¹¹² Více viz in ZAPLETAL, Alexandr. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 84–85. ČESAL, Miroslav. Ještě jednou televize ve Varšavě. Několik poznámek k článku A. Zapletala. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 86. ČESAL, Miroslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8/9, s. 179–181.

¹¹³ ZAPLETAL, Alexandr. Televize a loutky ve Varšavě 1962. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 85.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 84–85.

¹¹⁵ ZAPLETAL, Alexandr. Loutka v televizi. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 12, s. 261.

o Ferdovi Mravencovi *Jak Ferda Mravenec a Brouk Pytlík stavěli lunapark*. Šéfredaktor Československého loutkáře Miloslav Česal, který nejenže zpochybnil svým referátem na téže konferenci smysl loutky na televizní obrazovce obecně, ale v podčárniku *Varšavské drobničky*¹¹⁶ po návratu z konference rozvíjel tyto úvahy přímo směrem k produkci ČST:

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

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

Miloslav Česal odpověděl na tento článek obratem v poznámce *Ještě jednou televize ve Varšavě*,¹¹⁷ kde své dřívější postoje potvrdil s tím, že dokonce celá česká delegace záměrně promítací sál opustila, protože nemohla souhlasit s tím, co se prezentovalo jako ukázka československého televizního loutkářství. Přičemž ale neuvedl, co by mělo produkci ČST namísto zvolených filmů reprezentovat. Odmítl také úkol Československého loutkáře recenzovat pravidelně televizní tvorbu s poznámkou, že v českém prostředí neexistují specializovaní kritici a značně komplikující jsou také „zkušenosti s popudlivostí některých televizních pracovníků vůči kritice“.¹¹⁸

Ve svých úvahách týkajících se především větších televizních inscenací pokračoval také ve svém referátu, předneseném během přehlídky profesionálních loutkových divadel v červnu 1963 v Brně *Televize a loutky*,¹¹⁹ ovšem značně promyšleněji a strážlivěji. Byl nucen konstatovat, že loutka se prostřednictvím televizní obrazovky dostane ke statisícům dětí a desetitisícům dospělých, kteří by do divadla třeba nikdy nepřišli, a proto jsou její význam i možnosti pro vyzvednutí loutky z prezírovosti veřejnosti značné. Jenže vzápětí znovu zdůraznil svou tezi o diskreditaci loutky v televizním médiu:

*„Základní pocit, který pronásleduje každého loutkáře, ba někdy i neloutkáře, když má možnost pozorovat na obrazovce nějaký loutkářský pořad, není právě nejmilejší. Pronásleduje ho jako můra, a byť by ty pumpřílky miloval sebevíc, nakonec si musí přiznat, že se tu ztrapňují. Myslí, že je to třeba říci hned úvodem – loutka se v televizi často diskredituje.“*¹²⁰

Vzápětí se pokoušel analyzovat, co ho vede k tomuto tvrzení. A dokazoval, že je mu nepřijemné, že po tisícileté konvenci divadelní, kde vidíme loutku z odstupu, vstupujeme do konvence jiné, v níž:

*„nám kamera přiblíží loutku na dosah ruky, že často rozeznáváme i strukturu materiálu, z kterého je vyrobena. [...] Pod lupou kamery každé sebenepatrnější odchýlení, sebemenší nepřesnost, které na divadle ani nepostřehneme, ba leckdy zákonitě patří k živému, bezprostřednímu hereckému výkonu, vyrostle tu do rozměrů až obludných a dává vznikat onomu pocitu nesouladu, oné diskreditaci loutky.“*¹²¹

Když odmítneme nesmyslné tvrzení, že loutka je vyvolena médiu divadla, více než jiným médiím, je potřeba ještě zvážit, nakolik podstatným se tehdejšími dětským divákům jevílo porušování citované divadelní stylizace, konvence či iluzivnosti. Vizuální podstatu a osobitost loutky v televizi daleko lépe vystihl Ladislav Smoljak, protože si všimnul, jak loutka jedinečně ladí s prostředím běžných domácností, jak výborně se hodí svou povahou k místu, kde si děti hrají.¹²² A je logické, že dětem, které jsou s loutkami a hračkami denně

v nejužším kontaktu, přece nemůže vadit jejich odhalená materiálová podstata, neboť s ní mají své značné vlastní zkušenosti. Stejně je to s jejich pohyblivostí, ba dokonce jejich stylizovaný typický loutkový a mnohdy i těžkopádný pohyb je jednou ze základních entit, pro které nejen děti loutky milují. Nakonec Miloslav Česal přiznal, že loutka přeci jen do televize patří, že si tam vydobyla domovské právo, ale je potřeba udělat něco s její svéprávností, podobně jako se to stalo v oblasti filmu se vznikem speciální loutky animační. Česal na tomto základě požadoval vytvoření speciální loutky televizní: „*Loutku, která by odpovídala možnostem, zákonitostem a zvláštnostem televizního umění.*“¹²³ Aniž by byl schopen uvést, na jakých principech by měla taková loutka fungovat...

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

První přelomovou marionetovou inscenací loutkářské skupiny pražského studia ČST se stala v roce 1961 hra Miloslava Zelenky *O medvědu, který čekal, až odteče řeka* v režii Svatavy Rumlové. Šlo o jednoduchý alegorický příběh na motivy ruské pohádky o medvědu, který tvrdošjně čeká, až odteče řeka, aby mohl suchou tlapou přejít na druhý břeh a proto nakonec zahyne. Znázorněný klasickými marionetami v horizontálně otevřeném studiové scéně byl natočen inscenační záběrovou technologií kameramanem Františkem Němcem, který měl s loutkami určité předchozí zkušenosti. Kritika dílo přivítala jako vážný pokus o prověřování základní problematiky specifičnosti televizní práce. Zároveň oceňovala především detailní režijní a hereckou práci, kdy:

*„na každém záběru byla vidět předběžná, důsledná příprava. Svatava Rumlová v této inscenaci usilovala o televizní vyjádření herectví s marionetou. To se dařilo zejména v polodetailu. Tam vycházel medvěd, voděný J. Antonem a J. Vidlařem velmi přesvědčivě. Drobnokresba, tak charakteristická pro tento druh loutek, zde našla své uplatnění. Méně přesvědčivé byly celky, kde kamera, velmi citlivá na každý pohyb, odkrývala některé nedostatky technického řešení loutek. Tam, kde režie šla za důsledně stylizovaným pohybem – myšky (J. Podsedník a N. Munzarová), tlustý a hubený pán (A. Stránská a A. Vaculík), se nejvíce přibližovalo toto herectví specifickým vlastnostem televize.“*¹²⁴

Televizní dramaturgyně Jarmila Turnovská při hodnocení této hry postavené nejvíce na dialogu uvedla, že „*hra sama není zvlášť televizní*“.¹²⁵

Dílo se v archivu České televize bohužel nedochovalo, přesto jsme schopni rekonstruovat podle fotografií jeho základní scénografické pojetí. Autorem výtečně technicky řešených, tvaroslovím však ještě poměrně realistických loutek byl scénograf Jaroslav Král, kterému na rozdíl od *Ferdy Mravence* tentokrát byla vytýkána stylizační nejednotnost: „*Liška na obrazovce působí popisným dojmem, zatímco myšky vycházejí ve své stylizaci nesmírně půvabně.*“¹²⁶ Také jednoduché a přehledné scéně kaširované realistické přírody S. Procházkové byla vytýkána zatíženost popisným prostředím, zejména na základě použití travnatého koberce, pokrývajícího celou hrací plochu, na rozdíl od sněhové pokrývky, která k závěru daleko více sjednotila výsledný dojem. Svou jednoduchou kompozicí několika keřů a stromů a jejich rozvrstvením v prostoru se blížila tato scéna také více pojetí divadelnímu, více, nežli specificky televiznímu.

Také následující inscenace lyrické hříčky Ludvíka Aškenazyho *Šlamastyka s měsícem* v premiéře uvedená roku 1962 byla založena převážně na dialogu. Tato lyrizující dialogičnost byla v interním hodnocení Jarmilou Turnovskou přivítána, zejména smysl pro vtip a slovní hříčku.¹²⁷ Spornější se jevílo výtvarné řešení této studiové inscenace. Režiséři Svatava Rumlová a Ludvík Ráža pracovali s náročnou scénickou stavbou města a krajiny výtvarníka Vladimíra Dvořáka, s denními i nočními světelnými atmosférami, s pohyblivými

¹¹⁶ ČESAL, Miloslav. *Varšavské drobničky*. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 8–9, s. 185.

¹¹⁷ ČESAL, Miroslav. *Ještě jednou televize ve Varšavě*. Několik poznámek k článku A. Zapletala. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 4, s. 86.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 86.

¹¹⁹ ČESAL, Miroslav. *Televize a loutky*. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 179–181.

¹²⁰ Tamtéž, s. 179.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² SMOLJAK, Ladislav. *Televize a umění*. In: SAPPÁK/SCHULZ/SADKOVÁ/SMOLJAK. *Čtyřikrát o televizi*. Otázky a názory, sv. 33. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 127–128.

¹²³ ČESAL, Miroslav. *Televize a loutky*. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 180.

¹²⁴ STŘEDA, Jiří. *Televizní marionetová inscenace*. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 11, s. 251.

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

¹²⁶ STŘEDA, Jiří. *Televizní marionetová inscenace*. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 11, s. 251.

¹²⁷ TURNOVSKÁ, Jarmila. *O loutkářských pořadech v televizi*. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 125.

se a mizejícím Měsícem na horizontu. Loutky v maňáskovém i javajkovém technickém řešení vytvořil opět Jaroslav Král. Právě tyto loutky a jejich výtvarné pojetí se však stalo terčem mnoha výtek. Televizní dramaturgyně Jarmila Turnovská poukázala na nejednotnost provedení některých loutek: „*Strnulý, toporný obličej loutky podivně kontrastuje s živým a moderním dialogem, fandíte onomu dialogu, sledujete se zájmem jeho herecké provedení a v některých momentech přijímáte loutku jen jako nutné zlo. Jinak je tomu u postav dětí, postavy profesora a jeho asistenta, u Měsíce, které výtvarník stylizuje, karikuje a kde je v souladu výtvarné vyjádření loutky s hlasovým a loutkohereckým.*“¹²⁸ Režisér Jiří Středa ve své recenzi uvedl přímo, že výtvarník se tentokrát „*dopustil několikerého nedodržení jednoty stylu ve výtvarném řešení loutek i dekorací*“¹²⁹. Přestože snaha režisérů byla poctivá, inscenace byla dělena do logických záběrů a hledala nekonvenční záběrové rakursy,¹³⁰ ukázalo se podle Středy, že charakter televizní práce byl pro tento typ hry dosti nepřijemným drobnohledem: „*Právě v onom soustředěném, detailním, ničím nerozptýleném pohledu narůstá disproporce mezi slovem a jednáním loutek do neúnosnosti. Kamera v detailním pohledu na monology i dialogy nelítostně a donekonečna odkrývá mrtvý výraz loutky. [...] Nemůžeme očekávat, že loutka zahraje v detailu, ať již rukou či výrazem tváře. [...] To, co nazýváme u loutky drobnokresbou, je vlastně výsledek celkové herecké kompozice postavy. Tento drobnokresebný výraz je nedělitelný, od postavy neodtržitelný. Podobnými zákony se řídí i kompozice situací, do kterých se postava – loutka dostává. Zde komponujeme loutku ve vztahu k prostředí – dekoraci. Chceme-li docílit přesvědčivé situace, nemůžeme detailním pohledem narušit dramatickosti tohoto vztahu. Dojdeme tedy k závěru, že užití detailu (u loutek je to více polodetail), tak výmluvného a dramatického činitele filmového a televizního obrazu, budeme využívat jen minimálně. Zde totiž neslouží dramatickosti, ale přináší až příliš důvěrný pohled na loutky, pohled, s kterým divák nepočítá.*“¹³¹

Ovšem nejrozsáhlejší analýzu této televizní inscenaci věnoval Jan Malík, který stejnojmennou Aškenazyho hru uvedl jako novinku rok předtím v pražském Ústředním loutkovém divadle v poměrně konzervativním nastudování a výtvarném pojetí Richarda Landera.¹³² Ve svém rozsáhlém článku dvojsmyslně nazvaném *O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní*¹³³ analyzoval postupně většinu složek inscenace z pozice zkušeného divadelního loutkáře. Nejprve přivítal logiku původní televizní inscenace, protože podle něho se „*z přímého přenosu vyklube téměř vždy cosi jako reportážní záznam – a z ateliérových „úprav“ vzniká zpravidla žalostný divadelně – televizní kompromis.*“¹³⁴ Po té se pokoušel analyzovat cíl, záměr i jednotný klíč také ve výtvarném řešení:

„*Při televizní „Šlamastyce“ – jsme však co chvíli viděli, jak se nápad rodí jen pro nápad, jak se „experimentuje“ spíše z jakési svévole či koketnosti než v vnitřního vztahu ke hře a postavě. [...] Nemalé rozpaky nám připravila výtvarná stránka této relace. [...] To, co jsme viděli při televizní „Šlamastyce“, byl totiž nejtuctovější kaširovaný naturalismus, počínaje nepochopitelně stísněným zákoutím u rybníka s ještě stísněnějším rybníkem, přes barokně přebujelou architekturu údajně vesničky Zelené Kupky, přes ono námětově tak svůdné a přece zdaleka ne vystižené zákulisí operního jeviště. Nebo vnitřek hvězdárny a přes palubní interiér v helikoptě, který měl nebezpečně blízkou podobnost s jakousi stísněnou prodejnou potřeb pro domácnost, až po ten siegfriedovský les s nemotorně a neúčelně situovanou jeskyní, kde k našemu podivu posloužily jako výkrytové stojky směle stylizované, geometricky střízlivé trojúhelníky smrčků, patrně nouzově vypůjčené ze staršího dekoračního fundu. Líto, přelíto nám bylo výtvarníka, musel-li jako my zažít před obrazovkou, co mu z jeho návrhů napáchali dílenští neumělové a co mu ještě nádavkem co chvíli pokazilo světlo.*“¹³⁵

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

Hru *Jedničky má papoušek* Miloše Macourka o „papouškujícím“ papouškovi, určenou původně pro činoherní skupinu Divadla na zábradlí, upravil pro Loutkářskou skupinu ČST Miloslav Zelenka v roce 1963. Ten se podle Jiřího Středy „*dal zmýlit zdánlivou příbuzností dvou žánrů. Macourkovou personifikací předmětů Školního kabinetu a zvířat na jedné straně možnostmi loutkového divadla na straně druhé. Vzhledem k tomu, že jde v podstatě o spojitost vnější, dostává se společně s inscenátory k těžkopádnosti a popisnosti.*“¹³⁶

Zkritizoval také studiovou stavbu kabinetu v černobíle linkované stylizaci a jednoduše stylizované loutky zvířat i chlapců: „*Řešení loutek i scén je nejednotné. Tak jako scény postrádají minimální vzdušnost, chybí loutkám, dík nežádoucí popisnosti, výtvarná přitažlivost.*“¹³⁷ Na adresu režiséra Alexandra Zapletala uvedl, že „*pro jeho režijní kompozici výstupů a scén se zdají rozměry obrazovky nedostačující. [...] Je doslova bezradný v práci s loutkou, když si tento úkol znesnadnil užitím několika loutkohereckých disciplin. Popírá dokonce i tolik obhajované pravidlo o rozdělené interpretaci.*“¹³⁸

Po těchto výrazných kritikách i názorovém konfliktu mezi televizním loutkářem Alexandrem Zapletalem a divadelním teoretikem loutkářství Miloslavem Česalem během roku 1963 jako by loutkářství divadelní teoretici na problém loutkové televize zcela zanevřeli či rezignovali, jako na konflikt neřešitelný a věnovali se referování o premiérách televizních projektů pouze namátkově a okrajově. Jejich poznání ustrnulo na přesvědčení, že tvorba televizní loutkářské skupiny má smysl především v pomoci televizní hlasatelce v dětských pořadech nebo že se budou pravidelně objevovat také typy estrádních loutek, jako je Pehrův Pepiček nebo Raifandův Ferdásek, stejně jako drobné loutkou – hračkou inscenované pohádky.

Ovšem pokud že nedojde k realizaci dávno zralých reformních návrhů – vytvoření speciální dramaturgie i speciálních televizních loutek,¹³⁹ vedoucích k produkci, která bude „*ztělesněním nejryzejší a nevyspělejší kvality českého loutkářského umění*“¹⁴⁰ pravděpodobně to bude znamenat definitivní konec divadelní loutky v televizi.

Všechny tyto požadavky měly původ v hlubokém nepochopení televizního média, jemuž vzhledem k ohromnému společenskému dopadu byla divadelními loutkáři přisuzována jakási morální povinnost stát se médiem vysokých uměleckých hodnot a aspirací, jako je divadlo nebo evropský umělecky chápaný film. Divadelníci netušili, že budoucí vývoj dodefinuje televizi jako masové médium, jehož náplní je zcela něco jiného, než úzce formátová tvorba artistních děl. Jarmila Turnovská své zkušenosti už v roce 1963 vyjádřila takto: „*Zdá se mi zbytečné v amatérských podmínkách televize vyrábět filmy, pro které si předem vyprošujeme jakási zvláštní kritická měřítká. Nemyslím si, že by nebylo možné a správné čas od času natočit dobrý, profesionální loutkový televizní film (a to ne trikový), který by obstál před nejpřísnějším kritickým hodnocením.*“¹⁴¹

Právě proto televizní dramaturgové a režiséři společně s loutkohereckou skupinou dál usilovali o v letech 1960–1965 o prověřování všech možných cest vedoucích k všestranně kvalitní loutkové inscenaci. Mimo zmiňovaná díla v roce 1962 šlo především o inscenaci *Hračky letí na měsíc*, kterou podle scénáře Josefa Vondráčka natočil režisér Alexandr Zapletal.¹⁴² Snímek se v archivu nezachoval, přesto lze z fotodokumentace usuzovat o výpravě V. Poláka, že zasadil prosté, ve stylu dětských hraček stylizované maňásky mezi reálné předměty a hračky.¹⁴³

¹²⁸ TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 125.

¹²⁹ STŘEDA, Jiří. Poznámky k televizní loutkářské práci. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 126.

¹³⁰ Kameramani Milan Dostál, Bedřich Steiner, Josef Veselý, hlavní kamera Věra Štinglová.

¹³¹ STŘEDA, Jiří. Poznámky k televizní loutkářské práci. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 126.

¹³² Více viz in KRYŠTOFEK, Oldřich. Ludvík Aškenazy v nové podobě. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 2, s. 32–34.

¹³³ MALÍK, Jan. O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 122–126.

¹³⁴ Tamtéž, s. 122.

¹³⁵ Tamtéž, s. 123–124.

¹³⁶ STŘEDA, Jiří. Jedničky má papoušek. *Československý loutkář* 14, 1964, č. 1, s. 10.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Více viz in ČESAL, Miloslav. Televize a loutky. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 180.

¹⁴⁰ Více viz in MALÍK, Jan. O televizní „Šlamastyce“ – a nejen o ní. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 12.

¹⁴¹ Více viz in TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 126.

¹⁴² Kamera Bohumil Turek.

¹⁴³ Více viz in TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 6, s. 124.

Hra *Šibal Zavřičko* byla natočena v témže roce v režii Hanuše Burgera v přehledné až graficky stylizované scéně s kruhovým horizontem a spíše konzervativně i když prostě stylizovanými javajkami.¹⁴⁴ Za velmi vydařenou byla považována inscenace režisérky Svatavy Rumlové *Strašidlo, které se směje* v roce 1963 díky zdařilému využití média černého divadla. Inscenace bohatě využila typicky televizní postupy tím, že skýtala „možnosti akčního využití loutek, pohybového vtípu, výtvarného nápadu, šlo na ní uplatnit časté střídání prostředí, triky, záběrovou pestrost.“¹⁴⁵

V roce 1965 můžeme zaznamenat tři výrazné inscenace, z nichž dvě *Tygrík Péťa*¹⁴⁶ a *Slon se zlatou troubou*¹⁴⁷ v režii Jana Valáška¹⁴⁸ se nezachovaly. Třetí, mimořádně zdařilou *Alenku v kraji za zrcadlem* režírovala Libuše Koutná podle scénáře volně napsaného Miloslavem Zelenkou na základě nového překladu knihy Aloise a Hany Skoumalových.¹⁴⁹ Autorkou výtvarné koncepce byla grafička a ilustrátorka Dagmar Berková, která Carrollovu *Alenku v kraji divů a za zrcadlem* ilustrovala již v době svých studií u profesora Františka Muziky v roce 1947 a později v roce 1961 za další její verzi získala ocenění za nejkrásnější knihu roku. Černobílý film začínal se skutečnou dívkou, která poklízí různé hračky, hry a loutky, karty. Teprve ve svém snu vstupuje změněna v loutku skrze zrcadlo do světa „za zrcadlem“. Obrazově je vyjádřen loutkami javajkami (Královna, Valihrach – Hlavonožka), animacemi s kartami, přibory a zrcátky. Poznáváme, že svět za zrcadlem je vlastně pokojem dívky, kde animačně vedený nůž útočící na hračku Vojáčka, rozpárá peřinu a peří padá i na loutkovou Alenku. Skříň s hračkami je postupně rozanimována, rozhýbávají se karty v rostlinstvu i architektuře, pozoruhodná je také loutková animace hračkového cyklisty. Inscenace v ušlechtilé výtvarné podobě, blízké kvalitě animovaných filmů, tak zdařile zkombinovala velkého herce s divadelní loutkou i loutkovou animací filmového typu.

Po celá šedesátá léta kromě těchto rozsáhlejších projektů soustavně ČST produkovala krátké loutkové pohádky pro pásma věnovaná zejména malým dětem, jako byl např. *Rozmarýnek*. Šlo o *Tři veselá prasátka* (1962), *Pohádky z lesa* (1964), *Hrubínovy pohádky* (1964), seriál *Co loutky dovedou (O princezně Notičce a princí Ládíkovi, Kytariáda, Čarokreslíř, Pyšná tanečnice, Černé sólo, Příběh z papíru)* (1965), *Hopsálek a hvízdálek* (1967) či speciální pořady pro sváteční příležitosti: *Rozmarýnkův pohádkový den* (1966), *Rozmarýnkův zlatý klíček, Rozmarýnkův Štědrý den, Rozmarýnkovy čáry máry* (1967). Režíroval je nejčastěji stejný okruh režisérů – Alexandr Zapletal, Libuše Koutná, Svatava Rumlová nebo Renata Mázellová – jako větší inscenace a jejich výtvarné řešení bylo zpravidla zcela omezeno jednoduchou kaširovanou scénou s několika maňáskovými loutkami.

Televizní projekty s loutkami samozřejmě přicházely po celá šedesátá léta z dalších studií, a to jak slovenských, tak také z Ostravy a Brna. Produkce ostravského studia byla poměrně bohatá, originální a často i pochvalně přijímaná zejména pokud se režie zhostil Jiří Jaroš.¹⁵⁰ Ovšem ztráta téměř kompletního archivu zničeného během povodně v roce 1997 a extrémně nízká reflexe ostravských pořadů v tisku prakticky zcela znemožňuje jakkoliv posoudit vklad ostravského studia k loutkářské televizní scénografii šedesátých let.¹⁵¹

Brněnské studio mělo jednak štěstí v počtu zachovaných pořadů, ale zároveň také zejména v šedesátých letech na obsazení zdejší redakce vysílání pro děti a mládež, kde už od roku 1961 spolupracovala dramaturgyně Věra Mikulášková s režisérem a uměleckým šéfem Loutkového divadla Radost Josefem Kalábem.

¹⁴⁴ Více viz in STŘEDA, Jiří. *Televizní glosář. Československý loutkář 13*, 1963, č. 2, s. 31. Loutka v televizi. *Československý loutkář 13*, 1963, č. 3, obálka.

¹⁴⁵ TURNOVSKÁ, Jarmila. O loutkářských pořadech v televizi. *Československý loutkář 13*, 1963, č. 6, s. 126.

¹⁴⁶ Podle hry Hanny Januszewské upravil Alexandr Zapletal, režie Alexandr Zapletal, kamera Bohumil Turek

¹⁴⁷ Více viz in *10 let ČST, Seznam filmů a záznamů*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace Čs. televize – filmový archiv, 1965, s. 305.

¹⁴⁸ Scénář Miloslav Zelenka, režie Jan Valášek, kamera Věra Štinglová.

¹⁴⁹ Alenku hrála Ivana Fišerová, loutkovodiči: Jaroslav Vidlař, Naděžda Munzarová, Ivan Anthon, Jana Bendová, Oton Kovařík, Alexandra Stránská, Hana Zapletalová, Dagmar Kovaříková, hudba Ilja Hurník, animace Jan Adam, kamera František Němec.

¹⁵⁰ Více viz in STŘEDA, Jiří. *Televizní glosář. Československý loutkář 13*, 1963, č. 2, s. 31.

¹⁵¹ Zachovaly se jen tyto pořady: *Deset let ČSTO – Jak ten čas letí* (ukázky z pořadu *Zajíček Ušáček*) z roku 1965 a inscenace *Bleděmodrý Petr* z roku 1968.

¹⁵² Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 320–321.

¹⁵³ Režie a scénář Josef Kaláb, Kameramani Jindřich Brössler, Václav Myslivec, střihač Alena Hachlová, herecký soubor divadla Radost.

Jejich šťastná spolupráce zahrnovala během šedesátých let řadu loutkových přenosů z divadla Radost, přičemž je nutné zdůraznit, že tehdejší mimořádná divadelní produkce Radosti budovaná na poetické a lyrické podstatě loutky i kvalitních dramatických textech, byla otevřenou opozicí k akademickému stylu pražského Ústředního loutkového divadla.

Jedním z prvních společných projektů Loutkového divadla Radost a brněnského televizního studia byla úprava *Signálů z Karakalu* Jiřího Bártka z roku 1961. V roce 1962 pak šlo o živě odvysílané hudební varieté s loutkami opět od Jiřího Bártka *Dnes a v noci zázraky*, za niž studio obdrželo díky Intervizi své první mezinárodní ocenění.¹⁵² První zachovanou původní inscenací je však až *Jak šlo šídlo do světa* z roku 1967.¹⁵³ Šlo o jednoduchou maňáskovou pohádku určenou vysílání mateřským školám s příběhem, kdy šídlo, bota a hrnec vyzrají na zlého vlka,¹⁵⁴ v němž jednoduché textilní spodové loutky maňásky hrají v plošné dekoraci chaloupky v lese, celkově stylizovány v přehledném až zjednodušujícím grafickém stylu. V podobném duchu, ovšem se spodovými javajkami, byl o rok později natočen *Rytíř na houpacím koni* či *Poplach v lese*¹⁵⁵ či v roce 1969 *Zvířátka a loupežníci*,¹⁵⁶ muzikálová či písničková pohádka, využívající ve scénografickém řešení spojení plošných dekorací se skutečnými větvemi, kdy spodové látkové loutky loupežníků vystupují na světlejším horizontu. Také *Budulínek* (1969), pohádka pro cyklus pohádek pro nejmenší *Z kapsy klokana Karlíka*, pracuje v mezích maňáskových možností s jednoduchou výtvarnou stylizací:¹⁵⁷ s drobnějšími maňásky s kulatě stylizovanými hlavami a základní scénou vymezenou graficky pojetým domečkem, střídme doplněným nábytkem. Kamerové snímání několikrát ruší iluzi divadelního kukátka pohledem do odrážející se vody seshora, průhledy skrze okno, střídáním záběrů zevně a zevnitř chaloupky. Stejně tak zcela prostí jsou *Medvídci* (1969) v jednoduché pětiminutové scéně,¹⁵⁸ kdy se dva medvídkoví maňásci s několika peřinkami a budíkem se mezi sebou hašteří doprovázeni swingovou hudbou. Scéna je vymezena jen paravanem a zadní plochou, podstatným se stává použití rekvizit – budíku, pušky či trumpetky. Středometrážní vánoční pohádkové pásmo *Pohádková krabice* (1969)¹⁵⁹ přineslo na scéně kontakt velkého herce Vlasty Fialové s výrazným maňáskovým klaunem Píďou a krabicí pohádek v jednoduché studiové náznakové scéně. Tři pohádky pak využívaly střídavě nejrůznější přístupy k loutce včetně využití černého divadla či scénických rekvizit: vánočních baněk, sněhu, prskavek jako hvězd či samotného vánočního stromku.¹⁶⁰ Pozoruhodnou brněnskou inscenací konce šedesátých let je *Černý mstitel* (1970),¹⁶¹ který byla určena zároveň také dospělému divákovi. Byla totiž „parodií kovbojek s poetikou blízkou filmu *Limonádový Joe a více jej zřejmě mohli ocenit dospělí diváci než děti. Dialogy jsou naplněny lehce absurdním humorem*.“¹⁶² Výtvarně byla inscenace připravena scénografem Loutkového divadla Radosti Jiřím Pitrem. Westernově stylizované javajky s výraznými velkýma očima hrály v plošné scéně vymezené kulisou westernového lokálu. V humorné hříčce se stal podstatnou rekvizitou gramofon s troubou, díky němuž kladný hrdina zvítězil nakonec nad padouchem.

Brněnská produkce televizních projektů s loutkou se v šedesátých letech soustředila dvě priority. Tou první z důvodů značné poptávky byly kratší a výrobně méně náročné pořady pro nejmenší děti. Tou druhou byly umělecké snímky s možností univerzálnějšího využití včetně zahraničí, které využívaly především média trikového či varietního divadla. Tento typ pořadů ve své kvalitě byl v celé tehdejší ČST zcela unikátní.

¹⁵⁴ Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 320–321.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 325–328.

¹⁵⁶ Scénář Marcel Halouzka, režie Josef Kaláb, loutky Bohdan Slavík, architekt Luděk Škuta, hudba Pavel Blatný, kamera Milan Duda, střihač Alena Hachlová, herecký soubor divadla Radost.

¹⁵⁷ Režie a scénář Josef Kaláb, kamera Václav Myslivec, scéna Jarmila Majerová, herecký soubor divadla Radost

¹⁵⁸ Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 329.

¹⁵⁹ Scénář Vratislav Schilberger, režie Josef Kaláb, kamera Václav Myslivec, hudba Ladislav Štancl, architekt František Borovec, zvuk Milan Maršálek, střihač Alena Hachlová, herecký soubor divadla Radost.

¹⁶⁰ Více viz in HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 326.

¹⁶¹ Scénář podle Vojtěcha Cinybulka a režie Josef Kaláb, kamera Milan Duda, střihač Alena Hachlová, scéna a loutky Jiří Pitr, herecký soubor divadla Radost.

¹⁶² HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 327.

Večerníček

„Všeobecně se uznává, že děti jsou nejděčnějšími televizními diváky. Shodují se na tom pedagogičtí odborníci i laikové ve všech zemích, kde televize existuje. Děti přitahuje k televizi zvláštní, podmanivé kouzlo, jímž je nejspíš a nezákladnější řeč, živý obraz. [...] Již rozhlas přinesl do dětského světa hlubokou změnu: Vedle rodičů a v pozdějším věku učitelů se tu dětem zrodila nová autorita, otvírající jim v nebyvalém měřítku dokořán dveře poznání. Televize však dala dětem mnohem víc, neboť vyhovuje jejich přirozené touze po názornosti.“¹⁶³

Jedinečným naplněním smyslu vysílání ČST pro děti a zároveň dotvořením reprezentativní formy výtvarného televizního jazyka mnohdy s divadelní loutkou se nakonec stal pořad *Večerníček*, který lze ve své době (1965–2005) považovat vůbec za jeden z nejoblíbenějších dětských pořadů v Československé o později i České televizi. Zhruba desetiminutovou pohádku z epizodického seriálu, rámovanou znělkou a vysílanou před hlavní televizní zpravodajskou relací,¹⁶⁴ začínaly sledovat dvou až tříleté děti¹⁶⁵ a mnohé z nich zůstávaly pořadu věrné prakticky až do dospělosti a často i déle.

Krátký přibližně desetiminutový formát *Večerníčku* byl založen na zkušenostech svého předchůdce, což bylo dramaturgicky nepříliš jednotné *Stříbrné zrcátko*, které ale už mělo přesné místo ve skladbě televizního programu.¹⁶⁶ Bylo vysíláno v neděli v podvečer od 18:45 hodin a šlo o přenesenou a vizualizovanou variantu pořadu Československého rozhlasu, v němž pohádkový skřítek *Hajaja*¹⁶⁷ vybíral pravidelně každý večer dětem krátkou čtenou pohádku na dobrou noc.¹⁶⁸ Základem televizního *Stříbrného zrcátka* byla hlasatelka, která s pomocí loutky či jednoduché animace vyprávěla dětem pohádku. Hlasatelka či moderátorka jako ostatně v podobných pásmech pro nejmenší děti představovala:

„dospělého člověka (například maminku), tedy někoho, kdo je pro svět dětí ztělesněním autority. Taková hlasatelka by si tedy sama těžko hledala cestu k dětské duši. A právě proto byla velice důležitým prvkem pořadu loutka. Ta naopak zastávala roli neodbytného zvědavého dítěte. Díky její opakované přítomnosti v pořadu si ji děti snadno zapamatovaly a vzhledem k tomu, že se postavíčka chovala stejně jako ony, měla stejné problémy a starosti, mohli se s ní malí diváci lehce ztotožnit.“¹⁶⁹

Stříbrné zrcátko vysílala Československá televize od 5. ledna 1964 pravidelně každou neděli až do 21. června 1964 jako svůj první pokus o večerní pohádku pro děti na dobrou noc a bylo samotnými dramaturgy z odstupu považováno za ne zcela zdařený pokus o pravidelné večerní pohádky pro nejmenší.¹⁷⁰ Jeho dramaturg – surrealistický výtvarník, básník, prozaik a dramatik Milan Nápravník však nápad rozvíjel dál a o půl roku později přišel s konceptem *Večerníčku*.¹⁷¹ A když na začátku roku 1965¹⁷² nepříliš úspěšné *Stříbrné zrcátko* *Večerníček* nahradil, měl před sebou významnou budoucnost. Nejen že pokračoval v započaté tradici večerních pohádek na dobrou noc, ale televizní diváci si ho oblíbili natolik, že přetrvál a je pravidelně vysílán až do dnešní doby. Pořad byl rámcován znělkou,¹⁷³ která je jednou nejstarších českých televizních znělek a zároveň jednou z nejstarších znělek pro děti v celé Evropě.¹⁷⁴

Formálně vycházely první *Večerníčky* ze zkušeností získaných v předešlých pořadech pro děti. Několik let šlo převážně o *Večerníčky* živě vysílané a vyprávěné osobou ve studiu a ilustrované nejrůznějšími výtvarnými

či loutkovými žánry a technologiemi. Nejčastěji se používaly jednodušší loutky, ploškové animace či kreslené obrázky. Zanedlouho však začaly vznikat první animované a loutkové cykly, které nejenže dodefinovaly výtvarný televizní loutkářský a animační jazyk, ale zároveň docílily umělecky i divácky významných úspěchů.

Pro děti je tento pořad dodnes samozřejmě primárně zábavou. I když si to malí a často ani dospělí diváci neuvědomují, jedná se i o formu poučení a vzdělání: „Prostřednictvím jednoduchých pohádek se děti učí rozlišovat dobro a zlo, učí se poznávat, co je špatné a jak by se dobrý člověk měl k ostatním chovat. Zároveň je pro ně *Večerníček* důležitý jakožto jedno z prvních setkání s uměním, ať už vizuálním prostřednictvím animace, hereckým v hraných *Večerníčkách* nebo literaturou.“¹⁷⁵

V letech 1965–1967 byl *Večerníček* vysílán jednou týdně v neděli, v pozdějším období se však objevoval stále častěji, v určitou dobu byl dokonce vysílán dvakrát denně. V letech 1967–1969 byl vysílán už třikrát týdně, v úterý, čtvrtek a neděli. Pak v roce 1970 přibyl pátek a středa roku 1971. O rok později se *Večerníček* vysílal už každý den v týdnu kromě soboty. Teprve v roce 1973 mohly děti sledovat oblíbenou večerní pohádku každý den tak, jak jsou na to ostatně zvyklé dodnes.¹⁷⁶

V letech 1965 až 1973 se *Večerníček* postupně transformoval z hlediska konceptu pořadu i z hlediska doby vysílání až do podoby blízké té, v jaké ho známe dnes. Nejprve se vysílalo několik sérií pohádek souběžně, přičemž každý z dílů seriálu měl každý vysílací den. Ve sváteční dny byly vysílány seriály, které byly ČST považovány za dramaturgicky kvalitní a vizuální stránce nejpracovitější. Teprve v polovině roku 1971 přestávají být jednotlivé dny zaměřené na daný typ pohádky a přechází se k vysílání jednotlivých seriálových dílů v celistvém bloku. Navzdory úspěchům některých animovaných pohádek dominoval v letech 1965 až 1973 stále ještě studiový systém natáčení a jeho různé varianty.¹⁷⁷

Tak v roce 1965 byla odvysílána série *Kluk a kometa* s využitím černého divadla, v roce 1966 to byly série kreslené, např. *Příhody kocoura Damiána* a *Pohádky ovčí babičky*. V roce 1967 např. animované série *O loupežníku*, *Pan malíř Puntík*, *Záhada kostěného knoflíku*, ale také *Pohádky tety Boženky* s robotkem Emilem či filmové loutkové *Broučci*. V roce 1968 to byly např. kreslené seriály *O vodníku Česílkovi*, *Pohádky z mechu a kapradí*, ale také *Pohádky na přání Štěpánky* Haničincové s čertíkem Bertíkem, *Pavlininy písničky* a *povídáčky* s Pavlinou Filipovskou či loutkový seriál *O Vítkovi a Majdalence*. V roce 1969 byly premiérovány např. animované cykly *O Gulíkovi* a *Jepince* a *Dobrodružství veverka Zrzečky*, v roce 1970 animované série *O klukovi z plakátu*, ale také *Bertíkův pohádkový zvěrokruh* opět se Štěpánkou Haničincovou či loutkové série *Hup a Hop* a *O vepříku a kůzleti*. Mezi nejvýznamnější loutkové večerníkové projekty druhé poloviny šedesátých let patří dodnes seriály *Broučci* a *HUP* a *HOP*.

Druhá seriálová televizní verze *Broučků* (1967) s osmi jedenáctiminutovými díly, která navazovala na zkušenosti s živě odvysílaným stejnojmenným seriálem z roku 1958, nesporně patří k vrcholům českého loutkového seriálu šedesátých let. Natočila je podle knihy reformovaného, později československého faráře Jana Karafiáta v srpnu 1966 v Barrandovských studiích pro ČST jako černobílý seriál režiséra Libuše Koutná.¹⁷⁸ Tato seriálová řada na rozdíl od ostatních *Večerníčků* se zábavnými a zároveň pedagogickými příběhy, kde vítězí dobro nad zlem, přinesla morálně složitější příběh hledání jednotícího mravního řádu a dala by se zároveň zařadit také do linie lyrických večerníčků, snažících se oslovit dětského diváka svou mimořádnou vizuální poetikou.¹⁷⁹

¹⁶³ FELDSTEIN, Valter. *Televize včera, dnes, zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání: k 10. výročí vzniku Čs. televize*. Praha: Orbis, 1964, s. 192.

¹⁶⁴ Televizní noviny, 1956–1990.

¹⁶⁵ *Večerníček* je určen dětem od 4 do 7 let.

¹⁶⁶ Více in KŠAUTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha: Albatros, 2005, s. 10–11.

¹⁶⁷ ŠAFRÁNKOVÁ, Vendula. *Večerníková tvorba v České televizi*. Zlín: Bakalářská práce. Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2008, s. 12–13.

¹⁶⁸ Více viz in HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež*. Diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010, s. 10–11.

¹⁶⁹ KEBRLOVÁ, Pavla. *Vznik a vývoj Večerníčku, jakožto programového typu v kontextu dějin televizní instituce*. Bakalářská práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 11.

¹⁷⁰ HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež*. Diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010, s. 12.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 20–21.

¹⁷² *Večerníček* se objevil poprvé na obrazovkách 2. ledna 1965, přičemž první pohádkou byl *Kluk a kometa* režiséra Ludvíka Ráží za účasti Černého divadla a Štěpánky Haničincové.

¹⁷³ Více in KŠAUTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha: Albatros, 2005, s. 12–13.

¹⁷⁴ Znělka *Večerníčku* vznikla v červenci a srpnu roku 1965, jejím výtvarníkem byl Radek Pilař a režisérem Václav Bedřich, který svěřil animaci Antonínu Burešovi. Hudbu zkomponoval Ladislav Simon a hlas propůjčil *Večerníčkovi* tehdy pětiletý Michal Citavý.

¹⁷⁵ KEBRLOVÁ, Pavla. *Vznik a vývoj Večerníčku, jakožto programového typu v kontextu dějin televizní instituce*. Bakalářská práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 1.

¹⁷⁶ Více viz in DIESTLER, Radek. *Causa Večerníček. Reflex* 16, 2005, č. 44 (3. 11), s. 80–83.

¹⁷⁷ Více viz in HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež*. Diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010.

¹⁷⁸ Díly: *Narození Broučka*, *Broučci se ukládají k zimnímu spánku*, *Probuzení*, *všude je zima a sníh*, *První společný let*, *Zranění Broučka*, *Seznámení s Verunkou*, *Broučkovy námluvy*, *Broučkova svatba*.

¹⁷⁹ Více viz in BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. *O připravovaných Broučcích. Československý loutkář* 16, 1966, č. 12, s. 279.

„Nejde nám o žádný experiment, výtvarný ani režijní. Chceme zachovat epičnost předlohy i tradiční atmosféru, která koneckonců v každém z nás nějak zakotvila, jako vzpomínka na dětství, a o kterou nechceme připravit ani naše děti. Všechnu měkkost, pohádkovost, teplou pohodu scén chceme vyjádřit výtvarně i herecky. Proto jsme volili televizní loutkový film, který se nám zdál pro zpracování Broučků vhodnější nežli animovaný film nebo zfilmované loutkové představení“,¹⁸⁰ uvedla o projektu režisérka. Broučci patřili tehdy k mimořádným vysoko rozpočtovým projektům vysílání pro děti ČST, proto je oživilí svými hlasy přední čeští herci.¹⁸¹ Loutky vodila Loutkářská skupina ČST,¹⁸² autorem scénáře byli Anna Jurásková a Milan Nápravník, původní hudbu zkomponoval Jiří Srnka.

Na výtvarné podobě měli svůj podíl kameramani Jan Kraus a Adolf Hejzlar, střihači Antonín Zelenka a Karel Kohout a zejména pak dvojice výtvarníků: architekt Vladimír Dvořák jako autor scén a Zdeněk Podhůrský jako autor loutek.¹⁸³

Nedostudovaný architekt a výtvarník Zdeněk Podhůrský, který začínal jako člen Divadla S+H, působil v padesátých a šedesátých letech především jako průmyslový výtvarník a návrhář loutek.¹⁸⁴ Nejvýraznějším rysem jeho loutek byla perfekcionální ve vnější stavbě loutek, v jejich tvarosloví společně s mimořádnou technologickou invencí.¹⁸⁵ Tuto vlastnost si získal především při tvorbě propagačních loutek pro výstavní dioramata (např. *Vývoj vesmíru, země a člověka 1953*,¹⁸⁶ *Na prahu atomového věku 1956*,¹⁸⁷ *EXPO 1958*), či později pro reklamní kalendáře (zejména pro Pragoexport) a nakonec i pro loutkový reklamní film (např. *Harmoniky 1961 nebo Zákon rozumu 1963*).¹⁸⁸ Výjimečně výstižně, charakterizuje Podhůrského tvůrčí rukopis kulturní historička a etnografka Naděžda Filaretovna Melniková-Papoušková:

„Loutky Zdeňka Podhůrského jsou úsměvné a trochu šibalské, jejich humor není nikdy přehnaný a nestruhuje je do brutální satiry a zkresení, které by vyvolalo u diváků nepříjemný pocit nevole. [...] Jsou celé soustruhované ze dřeva a značně typizované; oblečení je na nich naneseno barvou v co nejjednodušších formách – jinými slovy tyto loutky jsou moderně stylizované a každá z nich ukazuje vizuálně svou povahu a roli. [...] Aby byl vyvolán okamžitý a jasný dojem, jsou tvary někdy přehnané, a přece tu nemáme dojem fyzické deformace a ošklivosti dvorních trpaslíků. [...] Považuji za klad většiny prací Zdeňka Podhůrského, že se vyhýbá ošklivosti, i když zjevně miluje grotesku, vyplývající už z povahy práce. Zdeněk Podhůrský má zřejmě schopnost lovců lidské všímavosti, umí šťastně spojit humor s citem, aniž upadá do vulgární nasládlosti.“¹⁸⁹

Proto bylo celkem zákonité, že o Podhůrského osobité loutky, převážně ušlechtilé marionety, vyznačující se smyslem pro stylizační jednotu a charakter vyjádřený zkratkou, vynikající řemeslně dokonalým zpracováním a smyslem pro materiál, citem pro míru zjednodušení celku ve vztahu k rekvizitě i prostředí, a mnohdy i s významem humorné nadsázky, bude mít zájem dříve nebo později televizní médium.

Přestože snímek byl vytvořen na černobílý film, můžeme si díky obrazové publikaci Pressfota *Broučci* z roku 1968 udělat představu o tom, jak by dílo po obrazové stránce vypadalo, kdyby byl tehdy použitý film barevný.¹⁹⁰ Kniha s předmluvou básníka Františka Hrubína obsahuje přibližně čtyřicet barevných fotografií kameramanů Jana Krause a Adolfa Hejzlara, které zejména v krajinných exteriérech Vladimíra Dvořáka odkazují svou poetikou k trnkovské až líbezné a pohádkové stylizaci české krajiny různých ročních období.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ František Filipovský, Karel Höger, Libuše Havelková, Jiřina Bohdalová, Karolina Slunéčková, Jaroslav Marvan, Blanka Waleská, Aťka Janoušková, Drahomíra Fialková, František Kovářík a František Smolík.

¹⁸² Ve složení: Jaroslav Vidlař, Ivan Anthon, Jana Bendová, Nad'a Munzarová, Jana Prachařová, a Dana Hanyšová

¹⁸³ Více viz in BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 16, 1966, č. 4, s. 83.

¹⁸⁴ *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 - 2003 (XI. Pau - Pop)*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003, s. 269.

¹⁸⁵ Více viz in JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Praha: JAMU, Arbor Vitae, 2011.

¹⁸⁶ Více viz in PODHŮRSKÝ, Zdeněk. Loutky na našich výstavách. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 3, s. 55, 56.

¹⁸⁷ Více viz in ČESAL, Miroslav. *Loutky v propagaci*. *Československý loutkář* 6, 1956, č. 2, obálka.

¹⁸⁸ Více viz in ČESAL, Miroslav. Propagační loutky Zdeňka Podhůrského. *Československý loutkář* 14, 1964, č. 6, s. 134.

¹⁸⁹ MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. Zdeněk Podhůrský a jeho loutky. In *Tvar* 14, 1963, č. 4, s. 126-128.

¹⁹⁰ Více viz in HRUBÍN, František – PODHŮRSKÝ, Zdeněk – DVOŘÁK, Vladimír – KRAUS, Jan – HEJZLAR, Adolf. *Broučci*. Praha: Pressfoto, 1968.

¹⁹¹ BRUNCLÍKOVÁ, Zdeňka. O připravovaných Broučcích. *Československý loutkář* 16, 1966, č. 12, s. 279.

Podhůrského loutky v technologii loutek spodových i závěsných umožňovaly vedení podle potřeby zesponu i seshora z vodicí lávky.

„Ve filmu je použito loutek spodových i marionet, řada dublerů (u Broučka dokonce čtyři), hraje se z lávek různé vysokých, takže je nutné loutky na jednotlivé scény převazovat.“¹⁹¹ Loutky byly charakteristické značně zvětšenými hlavami s výraznými modrými očima, hladkou modelací obličejů, stylizovaných v oprostěném výrazu srozumitelném i pro nejmenší děti a detailností komplexního řemeslného provedení. Kromě broučkovy rodiny se zde objevovala i galerie jiných hmyzích loutek – výtečně stylizovaná kapela či Kovářček, které byly svým tvaroslovím přímou reminiscencí na českou meziválečnou loutkářskou modernu. Všechny loutky disponovaly značnými možnostmi pohybu, což značně usnadňovalo kvalitní loutkoherecké vedení.

Loutky byly zasazeny do pečlivě až realisticky miniaturně pojatých exteriérů s mnoha drobnými rekvizitami, které byly často zapojovány do vyprávění. Filmové zasvěcení v interiérech a slunečných exteriérech bylo vybudováno na záři teplých žlutých lamp, v nočních scénách bylo využíváno naopak modrého horizontu s hvězdami. Už samy tyto interiéry a exteriéry navozovaly lyrizující emoce a podporovaly pohádkovost miniaturního světa, přičemž ho zároveň srozumitelně přibližovaly světu lidskému. Tuto celkovou obrazovou kultivovanost ještě násobilo kamerové snímání na 35 mm film s užitím záběrové technologie a různorodých objektivů. Je pravdou, že barevná redukce celého projektu na černobílý film nakonec omezila jeho emoční působivost, přesto vznikl způsob televizního vyprávění příběhu z říše hmyzu, který byl napodobován ještě o mnoho let později v takových projektech, jakými byly *Příběhy včelích medvídků* Libuše Koutné a Ivo Houfa v roce 1984 či další verze *Broučků* Vlasty Pospíšilové z roku 1995.¹⁹² Seriál *Broučci* byl tehdy prodán do zahraničí a režisérka Libuše Koutná se scénářistkou Annou Juráskovou za něj byly oceněny tehdejšími řediteli ČST.¹⁹³

Druhým významným úspěchem večerníkového seriálu ČST s loutkami byl v roce 1968 *Hup a Hop*¹⁹⁴ se dvěma malými mluvícími opičkami Hupem a Hopem. Scénář Jiřího Kafky přinesl rozverný příběh opičáků v námořnických čepicích, které kormidelník a námořní kapitán naleznou na moři u malého ostrova, přičemž je opičáci doprovází nejen na lodi, ale nakonec i doma na pevnině, kde společně prožívají různá dobrodružství.¹⁹⁵ Režisér Alexandr Zapletal k realizaci seriálu přizval Loutkářskou skupinu ČST,¹⁹⁶ opět zkušeného kameramana Bohumila Turka a výtvarníka Josefa Lamku.¹⁹⁷

Josef Lamka byl absolventem oboru hračka – loutka na UMPRUM v atelieru profesora Josefa Nováka. Značné praktické zkušenosti získal po roce 1955 v Divadle Spejbla a Hurvínka jako šéf výpravy a při výrobě propagačních filmů. Než začal v roce 1962 pracovat také pro ČST, založil ještě společně se svou ženou Hanou Lamkovou a Jiřím Srncem Černé divadlo, kde až do roku 1980 působil jako výtvarník, herec a spoluautor. Na mnohých seriálech, které režíroval, se podílel i jako autor námětu a scénárista. Jeho autorský výtvarný rukopis byl typický dokonalým smyslem pro vytváření iluze pomocí materiálu, téměř komiksovou stylizací loutek a latentně přítomným vtipem, vyjádřeným výtvarnými prostředky. Pro seriál *HUP a HOP* připravil s výtvarnou spoluprací Ludmily Černé a V. Vaňka výrazně až komiksově stylizované maňásky s pevnými hlavami a jednoduchou kresebnou polychromií. Jeho scénografie přinesla celou řadu vtipných nápadů, zejména působivé mořské vlny ztvárněné prostřednictvím otočných reliéfních válců. Typické bylo využívání lesknoucích se a opalizujících materiálových povrchů, působivých zejména v perspektivě či za použití objektivů s dlouhým ohniskem. Barevná stylizace využívala čistých barev nebo v šedesátých letech oblíbených

¹⁹² Více viz in ŠAFRÁNKOVÁ, Vendula. *Večerníková tvorba v České televizi*. Bakalářská práce. Zlín: Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2008, s. 16.

¹⁹³ Více in KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha: Albatros, 2005, s. 15.

¹⁹⁴ Díly: *Jak je kormidelník zachránil, Jak vymalovali kajutu, Jak udělali nejmenší stoleček, Jak vařili večeři, Jak spravovali rádio, Jak zkrášlili kormidelníka, Jak zapomněli zavřít ledničku, Jak honili zloděje, Jak kupovali auto, Jak si udělali školu, Jak rozbili sněhuláka, Jak se málem rozloučili, Jak vykoupali štětku.*

¹⁹⁵ Seriál v hlavních postavách namluvili Jiřina Bohdalová, Vladimír Hrubý a František Filipovský. Nazpíval Waldemar Matuška. Hudbu zkomponoval Vadim Petrov.

¹⁹⁶ Loutkoherci: Jaromír Vidlař, Ivan Anthon, Jana Prachařová, Hana Zapletalová. Mluví: František Filipovský (kormidelník), Vladimír Hrubý (Hup), Jiřina Bohdalová (Hop), Oldřich Musil, Nataša Gollová, Miloš Kopecký, Jaroslav Mareš, Luděk Kopřiva.

¹⁹⁷ Více viz in VIDLAŘ, Jaroslav. *Televizní Večerníčky a loutky. Obrazovka v novém roce. Československý loutkář* 19, 1969, č. 3, s. 53.

pruhovaných či jinak vzorkovaných materiálů. A byla také poprvé s velkým úspěchem zachycena na barevný film. Maňáskové loutky umožnily účinné a efektní iluzivní zasazení loutek jak do exteriérů (mořské vlny, lodní paluba, město), tak i do interiéru, kde bylo nasnadě využít mnoha rekvizit, které se tak mohly stát významnými součástmi gagů. Na rozdíl od konzervativnějších *Broučků* se seriál *Hup a Hop* stal demonstrací soudobého vizuálního pojetí v takzvaném „měkkém modernismu“ tehdy aktuálního Bruselského stylu. Úspěchy tohoto seriálu se odrazily také ve vydání obrazové publikace *Hup a Hop* (1971),¹⁹⁸ vycházející výtvarně přímo ze seriálu a ve vydání knihy *Hup a Hop, dobrodružství dvou opičáků a pana kormidelníka Rybičky* (1972).¹⁹⁹

Ke konci šedesátých let se k večerníkovému formátu černobílých pohádek vrátila ještě znovu režisérka Libuše Koutná v příbězích *O Gulíkovi a Jepince*²⁰⁰ autorky Heleny Sýkorové z roku 1969 či seriálu *O Vítkovi a Majdalence*²⁰¹ podle Václava Čtvrta, které byly natáčeny ve velmi skrovných podmínkách s pomocí jednoduchých maňáskových loutek a prosté spíše horizontálně orientované scény s několika kulisami či objekty v grafické stylizaci. Nejúspěšnější z těchto nízko rozpočtových večerníkových seriálů byly nakonec příběhy *O vepříku a kúzleti*²⁰² opět podle Václava Čtvrta (poprvé vysílány v prosinci 1970, ale už předtím odvysílány jako seriál rozhlasový).²⁰³ Černobílý seriál, natočený v omezených podmínkách „sálku jistého pražského kostela“,²⁰⁴ vypráví o vepříkovi, který je lenivý popleta a kúzleti, které je jeho pravým opakem, je pracovitě a moudřejší. Díky těmto protichůdným vlastnostem obou hrdinů prožívají mnoho veselých příhod.

Seriál se stal úspěšným ve své jednoduchosti a přehlednosti a také díky vynikajícím hlasovým výkonům herců,²⁰⁵ skvělému vedení loutkoherců i humorné vizuální stylizaci spodových maňáskových loutek. Výtvarníkem přehledné scény i maňásků zvířátek byl tentokrát Radek Pilař, který se svým pověstným smyslem pro dětské vnímání stylizoval Vepříka s Kúzletem puntíkovými kravaty a květiny, domy i stromy vybavil občas texturou potahových látek. Celková barevná stylizace loutek i scén se zachovala jen díky leporelu *Jak vepřík a kúzle slavili vánoce*²⁰⁶ z roku 1972, díky němuž můžeme posoudit také skvělou práci kameramana Františka Němce, i jak by mohl seriál vypadat na barevném filmovém materiálu.

Už na počátku sedmdesátých let televizní pořad *Večerníček* dosáhl vysokého stupně profesionality i značných uměleckých výsledků.²⁰⁷ Ve svých výtvarných projevech byl často otevřený novým možnostem a vstřícně přijímal moderní technologie. V oblasti animace například experimentoval s fotografií v kombinaci s malbou či kresbou. V případě výtvarníka Radka Pilaře, jehož tvorba se na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let společně s pracemi Václava Bedřicha stala prakticky synonymem pro výtvarný styl *Večerníčku*, šlo především o kombinované techniky a koláže, oslovující svou nápaditostí a originalitou. Skrze jeho osobnost do výsostně dětského pořadu dokonce pronikla zpočátku osobitě pojatá informální malba, obrazová koláž a deformace, která nabízí zajímavé srovnání s pozdější autorovou hravou zářivou barevností, využívanou k interpretaci radostných témat a fantazijních pohádkových světů.²⁰⁸ Tento výtvarný styl koláže Radek Pilař přinesl i do večerníkových loutkových příběhů *O vepříku a kúzleti*. Oproti tomu loutkové seriály *Broučci* a koneckonců i *Hup a Hop* se vyznačovaly ve svém vizuálním pojetí jakousi výtvarnou či designovou čistotou a funkční vyvážeností. Nicméně také díky jejich kvalitě od samých počátků byly položeny základy, na nichž mohly umělecky vyrůst další generace animátorů a loutkářů. Nemluví o tom, že právě *Večerníkové* seriály se staly významným vývozním artiklem Československé televize, reprezentujícím tuto instituci po celém světě.

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

¹⁹⁸ KAFKA, Jiří – LAMKA, Josef – TUREK, Bohumil. *HUP a HOP*. Praha: Novinář, 1971.

¹⁹⁹ KAFKA, Jiří – NOLL, Miloš. *Hup a Hop: dobrodružství dvou opičáků a pana kormidelníka Rybičky*. Praha: Albatros, 1972.

²⁰⁰ Díly: *Jak pěstovali kaktus, Jak hlídali sopku, Jak smažili jaternici, Jak si dávali hádanky, Jak šli na pouť, Jak dostali návštěvu, Jak se stal Gulík detektivem*.

²⁰¹ Více viz in VIDLAŘ, Jaroslav. *Televizní Večerníčky a loutky. Obrazovka v novém roce. Československý loutkář 19, 1969, č. 3, s. 53.*

²⁰² Seznam děl: *Jak vepřík uschl docela na placičku, Jak vepřík a kúzle hledali houby, Jak si vepřík a kúzle koupili trumpetu, Jak vepřík a kúzle zasadili hrách, Jak vepřík a kúzle louskali ořechy, Jak vepřík a kúzle zvedali činku, Jak vepřík a kúzle pouštěli prasátka, Jak vepřík a kúzle malovali, Jak k vepříku a kúzleti přišlo padací house, Jak vepřík a kúzle stonali na sáně, Jak vepřík a kúzle slavili vánoce*.

²⁰³ Více viz in HUNKAŘOVÁ, Tereza. *Večerníček jako dramaturgické specifikum v televizní tvorbě pro děti a mládež*. Diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno, 2010, 30.

Sebevědomí znovu se probouzející české loutkářské kultury opakovaně vyjádřila během šedesátých let Naděžda Melniková-Papoušková ve svých studiích, věnovaných problematice loutkářské tvorby v *Tvaru*, časopisu pro užité umění a průmyslové výtvarnictví. Zejména ve studii *O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze*, kde komentovala výstavu *Loutka a hračka* v Kabinetě architektury a užitého umění v Praze Na příkopě z ledna a února 1964. Jako kulturní historička nahlížela na loutku nelimitována pouze divadelními prostředím a proto zaznamenávala mimořádně pozorně bohatý průnik loutky do mnoha nových oblastí:

„Z malého divadélka, se kterým jezdili potulní loutkáři, potom ze stabilních jevišť pro děti ve velkých městech přešla loutka s člověkem do filmu a televize, kde vzala na sebe množství nových úloh. Loutka ve svých hrách nejen baví a poučuje, ale dělá vehementně i reklamu, nejen chodí, ale tančí, jezdí na koni atd. Dává se také fotografovat jako skuteční herci a herečky, jednotlivě i ve skupinách, a tyto své podobenky dává do lístkových kalendářů, na obálky a dokonce i jako ilustrace knih.“²⁰⁹

Vyjádřila tak podstatu doby, která byla fenoménu loutky u nás natolik příznivá, že ji posunula k hranici „módního“ jevu a to nejen pro děti. Navíc si Naděžda Melniková-Papoušková všimla, že tato bohatá a rozvětvená loutkářská kultura je jednou z českých zvláštností, založenou na rozvinutém bohatství tvůrčí fantazie umělců. Přičemž *„při tvorbě loutkových postav, jejich charakteru a působivých výtvarných forem objevují se ovšem tyto vlastnosti jejich tvůrců zcela zvláštním, osobitým způsobem.“²¹⁰*

„Loutkářská kultura vyrostla daleko na východě, kde se také zrodilo několik pevných typů, které se pak staly klasickými a které později v různých zemích dostávaly lokální vlastnosti. A právě naše loutkové divadlo a jeho loutkové figury mohou být jedním z nejnázornějších příkladů toho, jak i převzatý kulturní prvek může v nových podmínkách vyrůst k osobitým formám a stát se podnětem ke vzniku zvláštního samostatného prvku národní kultury.“²¹¹

Taková mimořádná pozice loutky vycházela ze změn jejího společenského vnímání podobně jako u dětské hračky. Šlo o sourodý proces, nikoliv jen politický, kdy obecně vkusový a estetický tlak na hračku a loutku jako na umělecké dílo určené převážně dětem byl značně vysoký.²¹² Proto si také po celá šedesátá léta vedená loutka ve filmu i v televizním vysílání jako produkt scénografie či užitého řemesla udržovala vysoký kvalitativní standard svého výtvarného pojetí.

Zatímco filmová tvorba s divadelní loutkou se unikátním způsobem přihlásila k dědictví lidového či kočovného českého loutkářství, televizní loutka se otevřela novým postupům a poetikám, přičemž se stále hlouběji vzdalovala svazku s loutkářstvím divadelním. Ne, že by dál televize nevyšlala přímé přenosy či výjimečně televizní záznamy z loutkových divadel. Naopak těchto pořadů stále početně přibývalo, přičemž pražské studio na rozdíl od studia brněnského, které bylo orientováno převážně na produkci Loutkového divadla Radost, či Ostravy, která přebírala představení z Krajského divadla loutek, pracovalo kromě Ústředního loutkového divadla během šedesátých let s celou plejiádou loutkářských souborů, včetně amatérských. U všech tří studií však můžeme po celá šedesátá léta naopak zaznamenat, ač mnozí loutkářští tvůrci přešli do ČST z divadel, postupný odklon od poetiky svých domovských scén a snahu o vytvoření vlastního televizního jazyka loutkového vyjádření a etablování vlastního scénografického či filmového jazyka.

²⁰⁴ VIDLAŘ, Jaroslav. *Loutkáři v televizi. Československý loutkář 20, 1970, č. 4, s. 16.*

²⁰⁵ Mluví: Jana Drbohlavová, Vladimír Hrubý, František Filipovský.

²⁰⁶ ČTVRTEK, Václav – PILAŘ, Radek – NĚMEC, František. *Jak vepřík a kúzle slavili vánoce*. Edice Hvězdička č. 12., Praha: Pressfoto, 1972.

²⁰⁷ Více viz in ZÁVADOVÁ, Kateřina (Ed.). *To nejlepší z večerníčků*. Praha: Albatros, 2005.

²⁰⁸ Více viz in PILAŘ, Radek – ŠTREIT, Jindřich. *Neznámý Radek Pilař*. Město Jičín, 2008. BRUKNER, Josef – PILAŘ, Radek. *Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video*. Bratislava, Slovart, 2003.

²⁰⁹ MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. *O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. Tvar 15, 1964, č. 3, s. 76.*

²¹⁰ Tamtéž, s. 74.

²¹¹ Tamtéž, s. 74–75.

²¹² Více viz in NOVÁK, Josef. *Hračka jako umělecké dílo. Tvar 4, 1952, č. 10, s. 300–303.*

Jak by se tedy dalo odpovědět na konci šedesátých let loutkářskému teoretikovi Miloslavu Česalovi, který na počátku šedesátých let vyslovil tezi o nutnosti hledání svéprávnosti televizní loutky, „*kteřá by odpovídala možností, zákonitostí a zvláštností televizního umění?*“²¹³

Jestliže animovaný film emancipoval svou loutku technologicky (zejména vnitřními mechanismy fázového pohybu) i výtvarně (stylizace obličejů do hladkých tvarů se světlou polychromií) prakticky od svého počátku, televizní loutce se úplný odklon od divadla podařil až během šedesátých let. Na jedné straně se na obrazovce potvrdily značné možnosti pro klasického maňáka, přičemž ten se vizuálně postupně změnil stylizací s hladkým pojetím tváře se zpravidla velkýma očima, na straně druhé značné úspěchy přineslo i použití marionet. Zejména na výjimečných loutkách *Broučků* Zdeňka Podhůrského lze dokumentovat, co znamenala televizní obrazovka pro stavbu či výtvarné pojetí loutek. U těchto loutek šlo především o dvě základní tendence. Změnou proporcí z výšky do šířky a velikostmi hlav Zdeněk Podhůrský vyšel vstříc formátu televizní obrazovky 4 : 3 a umožnil tak snadnější obrazovou kompozici, dokonalým technologickým řešením loutek vyšel zase vstříc tehdejšímu virtuózním schopnostem televizní loutkoherecké skupiny. Stejně tak maňásky Hupa a Hopa můžeme považovat za typické televizní loutky jak svou výtvarnou stylizací, tak i technickými možnostmi.

Zároveň by odpovědí bylo nejen několik skutečně vydařených původních televizních inscenací s loutkami, ale především vznik nového formátu seriálového Večerníčku, který jedinečným intimním a zároveň poetickým způsobem na malé časové ploše vytvořil platformu pro vynikající loutková a animovaná mezinárodně a mezigeneračně srozumitelná díla. ■

Použitá literatura:

- AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka*. Praha: Academia 2002.
- BABLET, Denis. *The Theatre of Edward Gordon Craig*. London: Methuen, 1981.
- BAIRD, Bil. *The Art of the Puppet*. New York: Bonanza Books, 1973.
- BANKS, Miranda – CALDWELL, John Thornton – MAYER, Vicky (eds.). *Production Studies: Cultural Studies of Film and Television Work Worlds*. New York and London: Routledge, 2009.
- BARAN, Ludvík. *Subjektivní metoda hodnocení filmového a televizního obrazu*. Praha: SPN, 1971.
- BARAN, Ludvík. *Televize – nová společenská kvalita: určeno pro posluchače všech oborů AMU*. Praha: SPN, 1972.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka. *Československé filmy 1958–1959*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily českých tvůrců ve filmu – režisérů, kameramanů, scénáristů, skladatelů a architektů ve filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1986.
- BAUMAN, Milan – KEJHA, Ladislav – MICHALEC, Zdeněk. *Za televizní obrazovkou*. Praha: SNTL, 1963.
- 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.
- BENEŠOVÁ, Marie. *Břetislav Pojar – Monografie jednoho z největších režisérů českého animovaného filmu*. Praha: Animation people, 2009.
- BENEŠOVÁ, Marie. *Hermína Týrlová*. Praha: ČS filmový ústav, 1982.
- BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha: Orbis, 1961.
- BERNÁTEK, Martin. *Principy laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech 20. století*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta MU, 2008.
- BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973.
- BLECHA, Jaroslav – JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*. Praha: Kant, 2008.
- BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. Praha: SNKL, 1963.
- BOGATYREV, Petr. *O loutkovém divadle*. In: týž. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový, 1940.
- BORECKÝ, Václav. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.
- BRABCOVÁ, Jana A. (ed). *Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912–1969)*. Praha: Národní galerie, 1992.
- BRUKNER, Josef – PILAŘ, Radek. *Radek Pilař: obrazy, ilustrace, animovaný film, video*. Bratislava: Slovart, 2003.
- BŘINČIL, Jaroslav – FUKERIR, Vratislav. *Československá televize v číslech (1954–1964)*. Praha: Studijní odbor Československé televize, 1965.
- CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008.
- CRAIG, Gordon. *The Actor and the Über-Marionette (1908)*. In ROOD, Arnold (ed.). *On Movement and Dance*. London: Dance Books, 1978.
- CREEBER, Glen (ed.). *Tele-visions. An Introduction To Studying Television*. London: BFI Publishing, 2006.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Československá televize a politická moc 1953–1989. Soudobé dějiny*, 9, 2002, č. 3–4, s. 521–537.

²¹³ ČESAL, Miloslav. *Televize a loutky. Československý loutkář* 13, 1963, č. 8–9, s. 180.

- CURREL, David. *The Complete Book of Puppetry*. London: A & C Black (Publishers) Ltd., 1985.
- ČÁP, Vladislav – VLASÁK, Jaroslav. *Scénické osvětlení v televizi*. Praha: ČST, 1973.
- ČEJCHAN, Vladislav. (Hubač, Jiří, Makovička, Drahoslav, Dietl, Jaroslav, Hajný, Pavel, Šotola, Jiří). *Televizní hry. Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění)*. Praha: Orbis, 1966.
- ČERNÝ, František (ved. red.). *Dějiny českého divadla, IV*. Praha: Academia, 1983.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000.
- DIESTLER, Radek. Causa Večerníček. *Reflex* 16, 2005, č. 44 (3. 11.), s. 80–83.
- DRDOVÁ, Zita. *Děti, mládež a televize*. Praha: SPN, 1966.
- DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. Praha: DAMU, 2004.
- DUBSKÁ, Alice – NOVÁK, Jan – MALÍKOVÁ, Nina – ZDEŇKOVÁ, Marie. *Czech Puppet Theatre*. Prague: Theatre Institute, 2006.
- FELDSTEIN, Valter. *Televize včera, dnes, zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání: k 10. výročí vzniku Čs. televize*. Praha: Orbis, 1964.
- FIRSOV, Boris. *Televize očima sociologa*. Praha: Studijní odbor Československé televize, 1973.
- FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading television*. London: Routledge, 1978.
- FORMAN, Zdeněk. *Výrazové prostředky filmu a televize*. Praha: AMU, Fakulta filmová a televizní, 1983.
- FREIMAN, Přemysl. *Hledání televize, I. Pojmy*. Praha: ČST 1966.
- FREIMAN, Přemysl. *Hledání televize, II. Tvorba*. Praha: ČST, 1966.
- GOMERY, Douglas – HOCKLEY, Luke (eds.). *Television industries*. London: BFI Publishing, 2006.
- GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha: Panorama, 1988.
- GRYM, Pavel. *Spejbl a Hurvínek aneb Sóló pro Josefa Skupu. Žďár nad Sázavou: Impreso, 1995.*
- HANIČINCOVÁ, Štěpánka – KOVAŘÍK, Vladimír: *Štěpánka. Žďár nad Sázavou: Impreso plus, 1995.*
- HAŠEK, Milan – ŠULC, Milouš. *Čs. rozhlas a Čs. televize v číslech*. Praha: Československý rozhlas, 1960.
- HAVELKA, Jiří. *O televizi*. Praha: Orbis, 1954.
- HILMES, Michele. *Connections: A broadcast history reader*. Belmont: Thomson/Wadsworth, 2003.
- HILMES, Michele – JACOBS, Jason. *The television history book*. London: BFI Publishing, 2003.
- HLAVÁČEK, Augustin Luboš. *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 2002.
- HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012.
- HORÁKOVÁ, Šárka: *Dvojjediná Štěpánka Haničincová*. Praha: Česká televize, 2007.
- HRUBÍN František – PODHŮRSKÝ Zdeněk – DVOŘÁK, Vladimír – KRAUS, Jan – HEJZLAR, Adolf. *Broučci*. Praha: Pressfoto, 1968.
- CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990.
- JANURA, František. *Vesele i vážně od rozhlasu k televizi. Lidé kolem mikrofonu a televizní kamery*. Praha: Orbis, 1956.
- JIRÁSEK, Pavel. *Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum*. In Kolektiv. *Obrázky z dějin českého loutkářství*. Praha: Arbor vitae, 2012.
- JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Praha: JAMU, Arbor Vitae, 2011.
- KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Animation People. 2010.
- KAFKA, Jiří – LAMKA, Josef – TUREK, Bohumil. *HUP a HOP*. Praha: Novinář, 1971.
- KAFKA, Jiří – NOLL, Miloš. *Hup a Hop: dobrodružství dvou opičáků a pana kormidelníka Rybičky*. Praha: Albatros, 1972.
- KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek ...na nitkách osudu*. Brno: C press, 2010.
- KNAPÍK, Jiří: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953. Biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002.
- KNAPÍK, Jiří. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006.
- KOLÁR, Erik. *10x Loutkářská Chrudim*. In: *10 let Loutkářských Chrudimí*. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1961.
- KOLEKTIV (Vladimír Sappak – Milan Schulz – Eva Sadková – Ladislav Smoljak). *Čtyřikrát o televizi, sborník*. Praha: Československý spisovatel, 1961.
- KOLEKTIV. *Děti, mládež a televize, sborník*. Edice Československé televize. Praha: Československá televize, 1963.
- KOLEKTIV. *Mistrovství televizního režiséra (sborník statí): pro vnitřní potřebu*. Edice Československé televize, Praha: Československá televize, 1963.
- KOLEKTIV. *Soupis her vysílaných v Čs. televizi od 1. 5. 1953 do 31. 12. 1962*. Edice České televize, Praha: Československá televize, 1963.
- KOLEKTIV. *Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce*. Praha: Loutkář, 2004.
- KOLEKTIV. *Tři Radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška. Loutkové divadlo v Břeclavi*. Břeclav: Vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, Klub přátel umění, 2010.
- KOLEKTIV. *Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů*. Praha: DÚ, 2000.
- KORDAČ, Jiří. *Autorské právo, film a televize*. Praha, 1967.
- KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií v datech*. Praha: Karolinum, 2003.
- KRAJTL, Ondřej. *Československá televize v 50. letech 20. století*. Brno: Fakulta sociálních studií, 2005.
- KŘÍŽEK, František. K počátkům televizního vysílání v Československu. *Soudobé dějiny* 6, 1999, č. 4, s. 479–487.
- KSENOFONTOV, V. V. *Televize–rodina–dítě*. Edice Československé televize. Praha: ČST, 1975.
- KŠAJTOVÁ, Marie. *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha: Albatros, 2005.
- KUBÍČEK, Jiří. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Akademie múzických umění, 2004.
- KUČERA, Jan. *Povaha televize*. Praha: Čs. televize, 1964.
- KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi (učební text k výuce střihové skladby)*. Praha: SPN, 1969.
- KUMOR, Alexander. *Televize – domácí představení: vybraná kapitola z knihy Telewizja–teoria, percepcja, wychowanie*. Praha: Československá televize, 1974.
- KUSZEWSKI, Stanislav. *Televizní pořad*. Praha: Československá televize, 1973.
- LATSHAW, Georgie. *The Complete Book of Puppetry*. London: Dover Publications, 2000.
- LEDERER, Jiří. *Televize a film – soupeři? Film a doba* 7, 1961, č. 7, s. 469–474.

LENBURG, Jeff. *Who's who in animated cartoons: an international guide to film & television's award-winning and legendary animators* (Illustrated ed.). New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006.

LIČKOVÁ, Eva. *Stereotyp ano i ne. Formy a funkce stereotypu v televizním programu. Sborník studií*. Praha: Československá televize, 1982.

MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.

MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa*. Praha: SNKLU, 1962.

MALÍK, Jan. *České a slovenské loutkové divadelnictví, 1. část*. Praha: SPN, 1968.

MALÍK, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha: Orbis, 1965.

MALÝ, Petr. *45 let brněnského studia České televize*. Diplomová práce. Brno: FSS MU, 2006.

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

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

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. O loutkách a jejich poslední výstavě v Praze. *Tvar* 15, 1964, č. 3, s. 74–75.

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. Zdeněk Podhůrský a jeho loutky. *Tvar*, 1963, č. 4, s. 126–128.

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

MICHALEC, Zdeněk. *Dítě a televize*. Praha: SPN, 1965.

MICHALEC, Zdeněk. *Skladba televizních pořadů*. Praha: ČST, 1977.

MICHALEC, Zdeněk. *Teorie a praxe skladby programu Čs. televize: Určeno pro posl. fak. Žurnalistiky*. Praha: SPN, 1980.

NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: the critical view*. New York: Oxford University Press, 2007.

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

OSTROWSKA, Dorota – ROBERTS, Graham (eds.). *European Cinemas in the Television Age*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

PAVLOVSKÝ, Petr. TV záznam divadelního představení. In *Kontext(y) I. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.

PILAŘ, Radek – ŠTREIT, Jindřich. *Neznámý Radek Pilař*. Město Jičín, 2008.

POŠ, Jan. *Český animovaný film 1934–1994*. Praha: Ministerstvo kultury ČR a Krátký film a.s. Praha a Ateliery Zlín a.s., 1994.

POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990.

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

RAIFANDA, Zdeněk. *O pohybe marionety*. Bratislava: Slovenský dom LUT, 1956.

RICHTER, Luděk. *50 loutkářských Chrudimí*. Praha: Dobré divadlo dětem a IPOS, 2001.

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.

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

SINCLAIR, Anita. *The Puppetry Handbook*. Richmond, Victoria, Australia: Richard Lee Publishing, 1995.

Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003 (XI. Pau - Pop). Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003.

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

SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987.

SOKOL, František – JAROŠ, Jiří. *Československá loutkářská scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1969.

SPIGEL, Lynn – CURTIN, Michael (eds.). *The Revolution wasn't televised: sixties television and social conflict*. New York: Routledge, 1997.

STOKES, Jane (ed.). *On Screen Rivals*. New York: St. Martin's Press, 2000.

STOKES, Jane. *How to do Media and Cultural Studies*. London: Sage Publications, 2003.

STRASMAJER, Vladimír. *Historie televize v Československu. Díl 1*. Praha: SPN, 1978.

STRASMAJER, Vladimír. *Cesta k divákovi. 20 let Československé televize*. Praha: Československá televize, 1973.

ŠAFRÁNKOVÁ, Vendula. *Večerníková tvorba v České televizi*. Bakalářská práce. Zlín: Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2008.

ŠTEFANIDES, Jiří. Audiovizuální záznam divadelní inscenace jako pramen. *Kontext(y) II. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria–Theatralia–Cinematographica*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

ŠTOLL, Martin. *1. 5. 1953 Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa*. Praha: Havran, 2011.

ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor Vitae, 2012.

TARRONI, Evelina. *Televizní estetika*. Edice Československé televize. Praha: Československá televize, 1965.

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

TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001.

TOMSA, Milan. *Zázraky televize*. Praha: Práce, 1959.

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

TVRDEK, František. *Osvětlení a zvuk na loutkovém jevišti*. Praha: Orbis, 1954.

TVRDEK, František. *Výroba dekorací pro loutkové divadlo*. Praha: Orbis, 1955.

VAHIMAGI, Tise. *British Television*. New York: Oxford University Press, 1994.

VANĚK, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2004.

VAŠÍČEK, Pavel – MALÍKOVÁ, Nina. *Plzeňské loutkářství, historie a současnost*. Plzeň: Alfa, 2000.

- VESELÝ, Jindřich. *Johan doktor Faust starých českých loutkářův. Lidopisná studie*. Praha: České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911.
- VOTRUBA, Jan. *Malí velikáni*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1986.
- WASKO, Janet. (Ed.). *A companion to television*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- WHEATLEY, Helen (ed.). *Re-viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography*. London: I. B. Tauris, 2008.
- VRABEC, Jan. *Organizace televizní tvorby I*. Praha: SPN, 1966.
- VRABEC, Jan. *Problematika televizní produkce*. Praha: SPN, 1967.
- VRABEC, Jan. *Organizace televizní tvorby II: základní vývoj podmínek tvorby a výroby programu v prvních patnácti letech činnosti Československé televize*. Praha: SPN, 1972.
- ZÁVADOVÁ, Kateřina (Ed.). *To nejlepší z večerníčků*. Praha: Albatros, 2005.
- ZIELINSKI, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

Periodika:

- ČESKOSLOVENSKÝ LOUTKÁŘ (1951–1993)
- ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS A TELEVIZE (1951–1964)
- ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE: TÝDENÍK ČESKOSLOVENSKÉ TELEVIZE (1965–1970)
- FILM & TV, FILMOVÉ A TELEVIZNÍ NOVINY (1966–1967)
- FILM A DOBA (1948–1954)
- FILM A DOBA: MĚSÍČNÍK ČESKOSLOVENSKÉHO STÁTNÍHO FILMU PRO OTÁZKY A PROBLÉMY FILMOVÉHO UMĚNÍ (1955–1970)
- KINO (1960–1970)
- KULTURA (1957–1962)
- KULTURNÍ TVORBA (1963–1968)
- LOUTKOVÁ SCÉNA (1940–1941)
- SEZNAM FILMŮ A ZÁZNAMŮ ČS. TELEVIZE. ÚSTŘEDNÍ ARCHIVY ČS. TELEVIZE – FILMOVÝ ARCHÍV (1964–1970)
- SYNCHRON (2002–2014)
- TELEVIZNÍ TVORBA: ČTVRTLETNÍK PRO TELEVIZNÍ TEORII A KRITIKU (1963–1970)
- TVAR: ČASOPIS PRO UŽITÉ UMĚNÍ A PRŮMYSLOVÉ VÝTVARNICTVÍ (1948–1970)
- TVORBA (1) 195–1962

Obrazové přílohy:



Josef Pehr s loutkou Pepíčka, počátek šedesátých let, archiv ČT.



Pavlína Filipovská s loutkou Kačenky. *Československý loutkář* 15, 1965, č. 1, s. 15.



Pohádky Štěpánky a čertíka Bertíka, O Otesánkovi. Edice Hvězdička č. 19, Praha: Pressfoto, nestránkováno, nedatováno (přelom šedesátých a sedmdesátých let).



Dvě klubíčka. Hermína Týrlová. 1966. Benešová, Marie. *Hermína Týrlová*, Praha: ČFÚ 1982, příloha 17.



Ruka. Jiří Trnka. 1965. Archiv Krátkého filmu Praha.



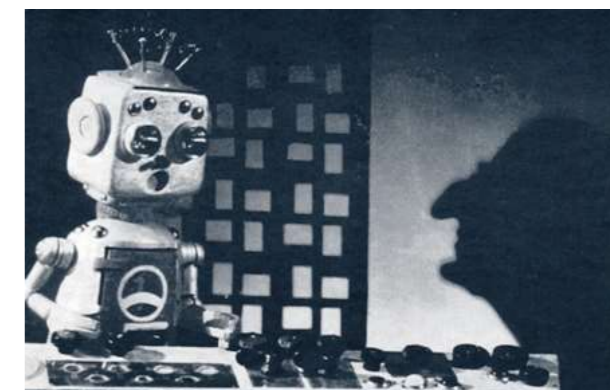
Biliár, Úvodní slovo pronese. Břetislav Pojar. 1962. Archiv Krátkého filmu Praha.



Kráska nevidaná. Jevgenij Speranskij, režie Jiří Jaroš, výtvarník Václav Kábrt. Krajské loutkové divadlo Ostrava. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 3, s. 58.



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



Signály z Karakalu. Režie Josef Kaláb, loutky Jarmila Majerová. LD Radost 1961. Zdeněk Bezděk. *Československá loutková divadla, 1949–1969.* Praha: DÚ 1973, s. 29.



Poklad baby Mračnice. Jan Schmidt. Severočeské loutkové divadlo Liberec 1962/63. Zdeněk Bezděk. *Československá loutková divadla, 1949–1969.* Praha, DÚ 1973, s. 38.



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



Kluk a kometa. Štěpánka Haničincová pod režijním vedením Ludvíka Ráži. 1965. Archiv ČT.



Pohádkou na dobrou noc – O městečku Kočičkově. V pohádce Ludvíka Ráži se poprvé objevila herečka Jiřina Bohdalová. Výtvarník Josef Lamka. 1965. Archiv ČT.



Robot Emil. Autorem jeho designu byl zkušený filmový architekt Karel Černý. Šedesátá léta. Archiv ČT.



Chaun a Barnabášek. Ivo Houf pro televizní inscenaci *Pan Barnabášek*. 1963. TVAR 15, 1964, č. 3, s. 87.



Škrobené hlavy. Jan Švankmajer, Loutkářská skupina Semaforu. *Československý loutkář* 11, 1961, č. 2, s. 35.



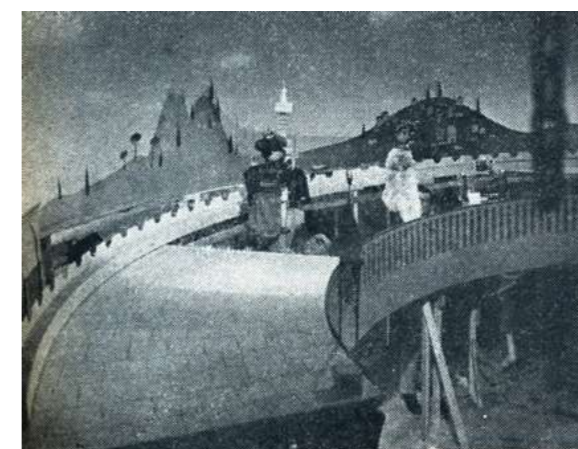
Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara (11 min.) Jan Švankmajer, 1964. Archiv Krátkého filmu Praha.



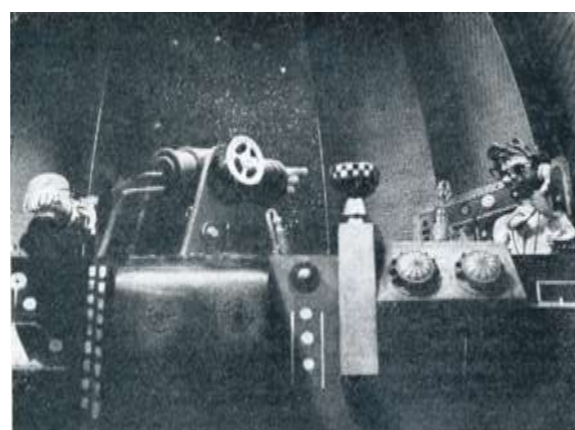
Pinocchiova dobrodružství. 1967. Režisér Zdeněk Sirový, výtvarník Vladimír Dvořák. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 70.



Rakvičkárna (10 min.). Jan Švankmajer, 1966. Archiv Krátkého filmu Praha.



Šibal Zavřičko. Režie Hanuš Burger. *Československý loutkář* 13, 1963, č. 2, s. 31.



Šlamastyka s měsícem. Režie Svatava Rumlová, výprava Vladimír Dvořák. *Československý loutkář* 12, 1962, č. 6, s. 122.



Jitka Frantová s Robotkem Emillem pro *Večerníček*. Šedesátá léta. Archiv ČT.



Broučci. Režie Libuše Koutná, loutky Zdeněk Podhůrský, scéna Vladimír Dvořák. Praha: Pressfoto, 1968, nestránkováno.



Opičáci Hup a Hop. *Hup a Hop*. 1968. Jiří Kafka, Josef Lamka, Bohumil Turek. Edice televizních pohádek. Praha: Novinář 1971, s. 31.



Vepřík a kůzle, *Jak vepřík a kůzle slavili Vánoce*. Václav Čtvrtek, Radek Pilař, František Němec. Edice Hvězdička, Praha: Pressfoto, nedatováno, nestránkováno.



O Pardoubkovi a Žambourkovi. Režie Svatava Simonová, výtvarník Vladimír Dvořák. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 11, obálka.



Hopsálek a hvízdálek. 1968. Režie Renata Mázellová. Archiv ČT.