

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 1970–1980. 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 díky kterým autorům vznikal a postupně se etabloval osobitý loutkářský výtvarný televizní a filmový jazyk. Analyzuje základní tendence, které posouvaly scénografické postupy k tvořivosti a fantazii – černé divadlo, ekranizaci, masky, herce vedle loutky a další, které ve své době značně rozšířily i sám pojem loutkového divadla. Analýza těchto procesů na pozadí politického a kulturního klimatu sedmdesátých 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 1970-1980. We see how the concept of scenography and morphology productions and films with theatrical puppets terms with the contemporary experience of theater and film poetics of puppet animation. Under what circumstances and with which the authors created and gradually established a distinctive puppet art television and film language. The study analyzes the basic tendencies which shifted scenographic procedures to creativity and imagination - nation - black theater, ecranisation, masks, puppets and actors alongside others, which at that time have greatly expanded the concept of puppet theater. On the other hand but also a return to classic wooden puppet. Analysis of these processes in the background of the political and cultural climate of the seventies 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

Studie je výstupem grantového projektu specifického vysokoškolského výzkumu Divadelní fakulty JAMU v roce 2014.

Pavel Jirásek

Loutka mezi divadlem, filmem a televizí 1970–1980

Výtvarný jazyk televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1970

„Loutkám už dávno nestačí primitivní paraván jarmarečního komedianta. Pronikly do složitého nitra divadelních budov, objevily se na celuloidových prouzcích filmu, přicházejí dokonce ke každému divákovi do bytů prostřednictvím televizního přijímače. Tradice divadelních loutek je prastará a bohatá. Trvání a zkušenosti filmových loutek nejsou zdaleka tak rozsáhlé, ale význam a proslulost loutkového filmu mnohokrát přesahují míru jejich stáří. Loutky v televizi mají za sebou teprve několik dětských krůčků.“

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 6.

Období sedmdesátých let dvacátého století bylo v českém loutkářství podobně jako v celé české kultuře desetiletím nástupu „normalizace“ a od roku 1971 také „reálného socialismu“, který postupně mnohdy směřoval nikoliv k ušlechtilému umění, jež povznáší vědomí socialistického člověka, ale především k zavedení svérázné konzumní společnosti, kdy se každý stará o sebe a svojí rodinu, přičemž volný čas tráví sportovními aktivitami nebo sledováním televize. Televizní obrazovku tak postupně zaplnily estrády s množstvím populárních pěveckých hvězd a bohatá paleta normalizačních seriálů.¹ Pro tento typ normalizační kultury se staly obecně příznačnými spíše charakteristické „pokleslé“ produkty popkultury nežli „vysoké“ umělecké žánry, protože určujícím kritériem normalizační kultury se stala nakonec přeci jen popularita a masová konzumovatelnost.² Značná podpora filmové a televizní tvorby v sobě skrývala jistou ambivalenci:

„Za masivní státní dotace vyžadoval režim dvojí službu. Vedle ideologické podpory to byl především zdánlivě ideologicky neutrální požadavek ‚masové zábavy‘, která se stala neoddělitelnou součástí konzumního života drtivé většiny společnosti.“³

Přesto nás dodnes překvapuje dvojstrannost faktu, jak málo se určitý a poměrně široký okruh filmové a televizní tvorby vyprodukované během normalizace zabývá přímým propagováním ideologie socialismu. Dokonce v mnoha filmech zrozených v éře reálného socialismu je řešena zcela jiná tematika nežli politika. Tabuizace možnosti zpochybňovat danou politickou konstelaci jakoby místo rezignace v určitém slova smyslu umění nasměrovala k jiným, paradoxně snad elementárnějším problémům lidské existence. Nor-

¹ Více viz in KOPAL, Petr. *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Václav Žák – Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.

² Více viz in MERVART, Jan. *Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015.

BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.

³ PTÁČKOVÁ, Brigita. *Hraný film v období normalizace (1970-1989)*. In. PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 157.

malizační kultura tak zřejmě – nechtíc, nevědomě i leckdy jako vzdor vůči oficiální ideologii – vyprodukovala řadu podstatných filmových děl, jejichž význam pro českou kulturu je všeobecně uznáván.⁴ Oblast, kde se tato teze potvrzuje poměrně markantně, je animovaný film zahrnující film loutkový a v mnohém i řada televizních projektů s divadelní loutkou, zvláště když šlo o seriálovou tvorbu, namnoze zacílenou na tehdy čerstvě ustavený pořad *Večerníček*.

České divadelní i filmové loutkářství, vnímané povšechně jako umění orientované na děti, lze srovnat s tehdejšími postavením literatury pro děti a mládež, která byla postižena normalizací nepoměrně méně než celonárodní literatura. Zatímco celonárodní literatura byla nucena si vytvořit rovnocennou náhradu oficiální okleštěné literatury v pokračující a rozvíjející se tvorbě samizdatové a zahraniční, přičemž tato paralelní nezávislá knižní produkce dokonce představovala dominantní a umělecky nejkvalitnější část tehdejšího českého slovesného umění orientovaného na dospělé čtenáře, v dětské literatuře zaujal vůdčí pozici mocný, bohatě rozvrstvený proud standardní tvorby vydávané oficiálně. Ineditní a především exilová literární produkce tu měla jen okrajové zastoupení.

Podobně jako v oblasti dětské literatury, lze i v oficiálním žánru loutkového filmu hovořit o poměrně početném počtu umělecky závažné i standardní tvorby. V obou podnicích, které se loutkovým filmem v sedmdesátých letech zabývaly, však panovalo rozdílné kulturní klima. V Československé televizi po nástupu nového ústředního ředitele Jana Zelenky v srpnu 1969 přišly do vedení televize prověřené kádry stranického aparátu a byly provedeny rozsáhlé čistky. Po kulturně otevřených šedesátých letech začala být v dramaturgii prosazována tvrdá politická linie.⁵ V menší míře se tento tlak státního kulturního aparátu projevoval implantací marxismu-leninismu do filmových děl. Daleko více se představil dohledem nad tím, co do oficiální kultury mohlo vstoupit a co nikoliv. Dovoleno přitom bylo především to, co nevybočovalo ze socialistického „normálu“ a „standardu“. Jedním z důsledků byla určitá krotkost, kýčovitost či měšťáckost normalizační kultury, která obsahovala i zředené, zkrocené a znormalizované vzory ze západní kultury.

Jiné to bylo v podniku Krátkého filmu, kde byl v letech 1969–1985 dlouholetým ředitelem Kamil Pixa, ambivalentní osobnost a jeden ze zakladatelů StB.⁶ Pixa, který v letech 1945 až 1953 působil na nejrůznějších pozicích ve Státní bezpečnosti, dokázal svou autoritou vést Krátký film dramaturgicky značně samostatně a za jeho působení zde vznikla řada pozoruhodných filmů. Patrně také v rivalitě tajných služeb v oblasti filmové výroby dokázal vytvořit prostředí pro režimu nepohodlné filmaře a prosadil značně artistní projekty včetně projektů překračujících zaměření studia.

Také české divadelní loutkářství zaznamenalo během sedmdesátých let značný vývoj, navíc po celou dobu víceméně stálo v politickém stínu, na rozdíl od média Československé televize. Už na konci šedesátých let, během X. kongresu mezinárodní loutkářské organizace UNIMA, kdy zároveň československé profesionální loutkářství oslavovalo dvacet let od svého vzniku, bylo během přehlídky konstatováno, že v předchozích letech došlo k značné diferenciaci uměleckých názorů a postupů a že už nelze hovořit o „nějakém jednotném modelu československého loutkového divadla, o jediném stylu a univerzálním repertoáru.“⁷ Tyto vývojové trendy byly nakonec korunovány v druhé polovině sedmdesátých let zejména na loutkové scéně DRAK v Hradci Králové vznikem tzv. fenoménu syntetické scénografie, která využívala autentickou konkrétnost materiálu či prostředí, jež se teprve rozehráním hercem či loutkou měnilo v metaforu.⁸ Se vznikem tohoto „jevištního stroje na významy“ a postupnou proměnou dekoračního objektu v herce či loutku dospěla česká loutková „syntetická a akční scénografie“ k vrcholu.⁹ Jako taková získávala nejen značnou státní podporu, ale i úspěchy na mezinárodním kulturním poli.¹⁰

⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8–11.

⁵ Více viz in KOLEKTIV: *Číslo a fakta o Československé televizi, účelová publikace*. Praha: ČST 1978. STRASMAJER, Vladimír a kol.: *Cesta k divákovi, Dvacet let Československé televize*. Praha: ČST 1973.

⁶ TOMEK, Prokop: *Kamil Pixa – historie jedné kariéry*. Dějiny a současnost 2000, č. 3, s. 27–30.

⁷ BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 12.

⁸ CÍSAŘ, Jan. *Drak v souvislostech. Československý loutkář 28, 1978, č. 10, s. 227–228.*

⁹ Více viz in MAREŠOVÁ, Sylva. *Hradecká loutkářská scénografie*. In: Dvořák, Jan, ed.: *DRAK*. Praha, Pražská scéna, 2001, s. 27–30.

¹⁰ Více viz in VONDÁČKOVÁ, Zora. *DRAK*. Hradec Králové, Divadlo DRAK, 2008. DVOŘÁK, Jan, ed.: *DRAK*, Praha, Pražská scéna, 2001.

Je jisté, že česká divadelní, filmová i televizní loutka se těšila v sedmdesátých letech značné konjunktuře. Ta však byla zapříčiněna nejen jejím autonomním vývojem, ale také vnějšími krizemi jiných uměleckých oblastí, které byly podstatně tvrději postiženy zákazy a cenzurou. Konečně za jejím vzestupem stála i celosvětová kulturní situace, v níž se loutka jak divadelní, tak i filmová stala mimořádně kreativním a oblíbeným prostředkem uměleckého vyjádření.¹¹

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v 70. letech

„Přelom šedesátých a sedmdesátých let vtiskoval výtvarníkovi na jevišti loutkového divadla do rukou všechny prvky, možnosti a řeckně i trumfy. [...] Do divadelní praxe vstoupila všestranně silná generace, s výraznou představou obrazivě a mnohovýznamové poetiky loutkového divadla, která daleko překračovala hranice umění určeného pouze dětem. Aspirovala na syntetický jevištní tvar, v němž ovšem výtvarný prvek zaujímá – pokud inscenace nepřestává pracovat s loutkou – doslova klíčové místo.“

MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 7, 8.

Během mezinárodní výstavy jevištního výtvarnictví a divadelní architektury *Pražské quadriennale '79*¹² získal v tematické sekci „Loutka“ stříbrnou medaili František Vítek,¹³ osobitý loutkářský tvůrce – scénograf, sochař, loutkářský praktik a technolog působící tehdy převážně na scéně loutkového divadla Drak v Hradci Králové, který s neobyčejnou citlivostí snoubil ve svých inscenacích postupy starých loutkářských řezbářů s dramatickým cítěním, formujícím podobu loutkového divadla 60. a 70. let.¹⁴ Toto ocenění lze v přeneseném slova smyslu chápat obecně jako uznání kvalit tehdejší československé loutkářské scénografie v mezinárodním kontextu.¹⁵

Zatímco v padesátých letech byl položen základ ke zřízení profesionální sítě loutkových scén v duchu konzervativního umění socialistického realismu, v šedesátých letech se v devíti českých kamenných loutkových divadlech především postupně rozpadl klasický a uměřený řád javajkových loutek s plošnými kulisami i řád akademických uměleckých principů, napodobujících divadlo velkého herce. Nahradily je experimenty, při nichž bylo hojně využíváno principů černého divadla, nejrůznějších typů loutek z mnoha druhů materiálů včetně masek, vpádu živého herce na jeviště vedle loutky a konečně návratu k poetice řezané české marionety,¹⁶ jejímž „apoštolem“ byl v českém prostředí právě František Vítek¹⁷ v divadle DRAK.¹⁸

Tento proces popsal významný loutkářský scénograf Václav Kábrt na konci sedmdesátých let jako diferenciaci hodnot:

¹¹ (syn). *Proč loutka? Scéna* 4, 1979, č. 10, s. 2.

¹² Česká expozice na PQ. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, příloha.

¹³ HALÍK, Jindřich. *Nejprostší zázraky. Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 225–226.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Revue Marionet. Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 227.

¹⁴ Více viz in GABRIELOVÁ, Jarmila: *Kronika Pražského quadriennale*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

¹⁵ MAJEROVÁ, Marie. PQ 1979, zahraniční loutkářské expozice. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 181, 182.

¹⁶ Výstava loutkářské scénografie Plzeň 1976. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 2, obálka.

¹⁷ Více viz in KOLEKTIV: *František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život: cesta dvou legend českého loutkového divadla*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur 2013.

¹⁸ CIKÁNEK, Milan. *DRAK. Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 2, 1977, č. 7–8, s. 11.

„V rozmanitosti stylů se objevuje širší zájem o současnější divadelní výraz. I loutková divadla začínají budovat svou vlastní tvář, a to nejen jako celek, ale i jednotlivá divadla se výrazně diferencují a jako celek se vzdalují svému modelu – činohernímu divadlu.“¹⁹

Kvantum loutkářských projektů z počátku sedmdesátých let tak rozvíjelo mnohostrannou a různorodou podobu loutkářské scénografie, navíc silně podpořenou novou přicházející generací tvůrců z atelieru Richarda Landra z pražské DAMU, před níž stál především problém vytvořit v loutkové inscenaci:

„ne prostředím, jako v letech padesátých, ne atmosférou, jako v šedesátých letech, ale jednotlívým prostorem, v němž dva herecké živly [loutka a herec] najdou každý svůj vlastní řád a zároveň řád a systém jednotlívosti.“²⁰

Snaha o zvýraznění profilu divadel vedla k tomu, že se začala prosazovat tvorba, která inklinovala k divadlům tzv. malých forem, vyslovení se před svými generačními vrstevníky, a která tak přirozeně vrátila médium loutky dospívajícímu či dospělému divákovi.²¹ Tím, jak se práce loutkového divadla začala vzdalovat dětskému divákovi, kterému byla určena víceméně direktivně od konce čtyřicátých let, naplňovala zároveň svým originálním způsobem chybějící kritické a srovnávací postuláty s činoherním divadlem.²²

Tato nová tvorba však přinesla ještě jeden významný příspěvek ke způsobu práce na loutkových scénách a to tzv. týmovou spolupráci na inscenacích. Ta pak dodefinovala režijně scénografické změny ve smyslu akční scénografie a syntetického díla, které proběhly ve znamení hledání cesty k otevření prostoru pro živého herce, vymezení výtvarně–prostorových spojníc mezi člověkem a loutkou.²³ Sylva Marešová k tomu dodává:

„O řešení tohoto problému se pokusili dva nejvýznamnější scénografové této doby. Pavel Kalfus a Petr Matásek. Kalfus navazuje na výtvarnou tradici klasického loutkového divadla a obohacuje ji o emotivní, lyricky laděný pohled. Matásek vytváří především prostřednictvím centrálního stavebnicového objektu funkční a variabilní scénu, která umožňuje nejen měnit hrací prostory, ale i evokovat různé významové roviny. Představuje ryze dramatický proud loutkářské scénografie, výrazně ovlivňující režijní pojetí inscenace.“²⁴

Václav Kábrt komentoval práci tvůrčího týmu hradeckého divadla DRAK také nanejvýš výstižně:

„Tato představení, která do krajnosti využívají metaforičnosti jevištních výrazových prostředků loutkového divadla i záměrně stylizace hereckého projevu činoherního, dovolují zpracovávat témata klasické činoherní oblasti jinak nedostupná. Navíc jsou svým syntetickým projevem atraktivní i pro zhýčkaného, divadlem unaveného diváka.“²⁵

Společně s Pavlem Kalfusem a Petrem Matáskem se na profilu českého loutkového výtvarnictví podílela celá řada dalších významných scénografů,²⁶ mezi jinými Václav Kábrt s neobvyklým pojetím divadelního prostoru a používáním netradičních kombinací materiálů, řezbář František Vítek svou osobitou polohou,

¹⁹ KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 180.

²⁰ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 8.

²¹ HANŽLÍKOVÁ, Eva. Starožitnost, bizarnost nebo už jen dětská hračka? *Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 5, 1980, č. 10, s. 3.

²² KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 180.

²³ MAREŠOVÁ, Sylva. Otazníky nad českou scénografií. *Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 5, 1980, č. 4, s. 1.

²⁴ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 113.

²⁵ KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 181.

²⁶ MAREŠOVÁ, Sylva. Co má loutka v očích. *Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 3, 1978, č. 19, s. 7.

MAREŠOVÁ, Sylva. Komu scénografické vavříny. *Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 3, 1978, č. 1, s. 2,3.

navracející na jeviště českou tradici lidového divadla,²⁷ Alois Tománek s dekorativní a ornamentální drob-nokresbou rozvrženou na otevřeném a oproštěném jevišti a také s totemickými či sošnými loutkami či v Brně Ilda a Jiří Pitrovi s celou škálou výrazových loutkářských prostředků.²⁸ Mnozí výtvarníci se v sedmdesátých letech inspirovali také lidovými výtvarnými motivy: Ivan Antoš, Zdeněk Bauer, Hana Cigánová, Jaroslav Doležal, Jaroslava Žátková a další, což vedlo zpravidla k tomu, že loutkářská divadelní scénografie sedmdesátých let byla charakterizována skrze svůj vztah ke klasické tradici řezbované loutky či jejímu parafrázování a obecným principem hravosti.²⁹

Proto Mezinárodní rok dítěte, který organizátory mezinárodní scénografické výstavy *Pražského Quadriennale '79* vedl k zaměření tematické soutěže na oblast divadla pro děti (tzn. především divadla loutkového), nebyl zdaleka jediným důvodem pro účast loutkářských výtvarníků v expozici československé scénografie. Za krátkou dobu své moderní historie a zejména v době sedmdesátých let si loutkové divadlo vydobylo v českém divadelnictví pevnou pozici a potvrdilo svou sounáležitost s celým divadelním uměním.³⁰ Mezinárodní přehlídka PQ 79 tak veřejně znamenala pro scénografy „věnující se loutkovému divadlu, vstup na významné mezinárodní kolbiště a přiznání partnerství v soutěži s ostatními druhy divadla.“³¹

Rok 1979 přinesl ještě tři další loutkářské výstavy: *České loutkové divadlo* v březnu v Domě dětské knihy se věnovalo tradici rodinného loutkového divadla, půlroční výstava *České a slovenské loutky* v Národopisném muzeu v Petřínských sadech přinesla možnost srovnání loutkářské tradice s tehdejšímu aktuálním stavem a konečně podzimní výstava *Divadlo a film dětem* ve Státní knihovně v Klementinu připomínalo styčné plochy obou médií.³² Na konci sedmdesátých let bylo tedy české divadelní loutkářství na jednom z vrcholů sinusoidy svého vývoje a jako takové ovlivňovalo i televizní loutkářství především v oblasti záznamů představení z regionálních loutkových scén, neméně pak i skrze původní televizní loutkářské inscenace, na kterých se podílely v Brně a Ostravě pravidelně tvůrčí týmy zahrnující umělce z divadel i tvůrce ze strany televize zároveň.

Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v 70. letech. Její vliv na televizní loutkářskou scénografií

„Celý vývojový proces poválečného loutkového filmu u nás je v podstatě řetězem osobitých a neopakovatelných stylů jednotlivých tvůrců, určených jejich přístupem k loutce: Trnkův byl založen na kultivovaném výtvarném pojetí, jež se projevilo jistým uvolněním v dějové rovině, Zeman se v loutkovém filmu koncentroval na složku dějovou a na estetické využití kombinovaných technik, Pojar, který pracoval s loutkou jako animátor, se orientuje i v režijní práci na vyčerpání možností pohybu a jeho asociativních schopností.“

BENEŠOVÁ, Marie. Jaroslav Boček a jeho názory na loutkový film. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 11, s. 12.

V oblasti animovaného a potažmo také loutkového filmu byla přes veškeré politické zásahy léta sedmdesátá dobou, kdy v Krátkém filmu mohutně stoupala produkce jak vlastních programových snímků, tak

²⁷ PAVLOVSKÝ, Petr. Divadlo jednoho herce. *Československý loutkář* 31, 1981, č. 12, s. 270, 271.

²⁸ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 125.

²⁹ VOTRUBA, Jan. *Inovace přirozenosti. Budoucí možnosti*. In. VOTRUBA, Jan a kolektiv. *Malí velikáni, O loutkovém divadle*. Liberec: Severočeské nakladatelství 1986, s. 85–112.

³⁰ KÁBRT, Václav. Zamyšlení nad loutkářskou scénografií na PQ 1979. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 180.

³¹ MAJEROVÁ, Marie. PQ 1979, zahraniční loutkářské expozice. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 8–9, s. 181.

³² ČERNÝ, František. Pražské loutkářské výstavy. *Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 5, 1980, č. 10, s. 6.

také významně seriálová výroba pro Československou televizi.³³ Jestliže v padesátých letech bylo realizováno průměrně ročně 7,5 distribučních filmů, v šedesátých letech jich už bylo kolem 20 a v letech sedmdesátých 26.³⁴ Filmový historik Jan Poš sedmdesátá léta rozděluje mezi dvě období, přičemž prvním periodizačním obdobím je doba od konce padesátých let do roku 1973, která souvisí především s žánrovým rozvětvením loutkového filmu a zároveň i důrazem na výtvarné řešení filmu. Druhé období v letech 1974–1988 podle něj charakterizuje ve výtvarné oblasti posun k její specifikaci, rozšíření a prohloubení, ale zároveň i k jejímu zjednodušení. A to jak u stoupajícího počtu filmů natáčených pro distribuci, tak zejména také u zakázkových večerníkových seriálů pro Československou televizi, kdy býval stále častěji uplatňován požadavek podmínky, aby výtvarný návrh nekladl na realizaci snímku přílišné nároky.³⁵

Povšechně si vedl lépe kreslený film, protože po smrti Jiřího Trnky nastal v loutkovém filmu jistý generační útlum.³⁶ Během sedmdesátých a následujících osmdesátých let postupně prochází studii Krátkého filmu nová generace se 120 novými jmény umělců. Převážně platí, že zatímco režiséři či animátoři byli zaměstnanci studií, výtvarníci nikoliv. Pokud nespojili svou profesi s animací či režii, museli se během vzniku filmu zpravidla věnovat ještě dalšímu povolání.

K výtvarníkům, kteří se filmu věnovali systematicky a trvale, patřil v té době pouze Miroslav Štěpánek.³⁷ Koncentrovaná Štěpánkova loutková tvorba spojená především s pohádkou podle předlohy Karla Jaromíra Erbena o *Jabloňové panně*, kterou od prokletí zlé čarodějnice osvobodí opravdová láska, je považována za jeden z mezníků vývoje českého potrnkovského loutkového filmu.³⁸ Film *Jabloňová panna* z roku 1974 v režii Břetislava Pojara byl dobovými recenzenty vyzdvihován především za vizuální styl situující dílo do středověku, kde pohádkově filmová loutka Štěpánkova získala zasněný a sugestivní výraz vyvolávající představy gotických maleb a plastik. Přičemž „*hra loutek je založena na náznacích, nápovědích, zámlkách a detailu, má širokou výrazovou škálu.*“³⁹ Dlužno poznamenat, že zejména výraz loutek kromě inspirace středověkými knižními iluminacemi nezapře tradici trnkových loutek či řezbářskou tradici českých divadelních loutkářských oficín přelomu 19. a 20. století. Kateřina Pošová loutky z *Jabloňové panny* charakterizuje detailně:

„Štěpánkovy loutky jsou právě tak neodmyslitelné bez poznání tvarosloví a dušesloví expresionismu i poetismu, jejichž ozvuky v nich zcela zřetelně objevujeme, jako jsou nemyslitelné bez reminiscencí líbezných úsměvů gotických madon, prostoty dětských kreseb, romantického ruměnce i drastického naturalismu poezie poutí bez bizarního půvabu naivních umělců i bez citové čistoty a svěžesti lidového umění.“⁴⁰

Také následující volný pětidílný loutkový seriál *Zahrada* (1974 – 1977) Břetislava Pojara⁴¹ natočený podle stejnojmenné knížky Jiřího Trnky potvrdil, že právě jeho výtvarník Miroslav Štěpánek významnou měrou i autorsky dodefinoval mnohé ze specifických rysů české animované kinematografie sedmdesátých let.⁴² Série vypráví v pěti epizodách – *Milovník zvířat* (1974), *O té velké mlze* (1975), *Jak ulovit tygra* (1976), *O myších ve staniolu* (1977), *Velryba Abyrlev* (1977) – o tajemné zahradě, kterou objeví čtyři malí kluci a v níž se setkají se záludným kocourem, kouzelným trpaslíkem a sečtělou velrybou.⁴³ Jan Poš Štěpánkův respektující přístup k myšlence i látce filmu charakterizuje ve srovnání s předcházejícím krátkometrážním animovaným seriálem *Pojďte pane, budeme si hrát* (1965–1973):

³³ POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 72.

³⁴ Tamtéž, s. 140.

³⁵ HOŘEJŠÍ, Jan. Český animovaný film: Tradice, tvorba, perspektivy. *Film a doba* 18, 1972, č. 12, s. 656–661.

³⁶ POLENSKÁ, Radka. *Animovaný film*. In: PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 411.

³⁷ POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 88.

³⁸ POŠOVÁ, Kateřina. Úvahy nad krabicí loutek. *Film a doba* 19, 1973, č. 12, s. 613–617.

³⁹ BENEŠOVÁ, Marie. Loutkové filmy v roce 1975. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 63.

⁴⁰ POŠOVÁ, Kateřina. Úvahy nad krabicí loutek. *Film a doba* 19, 1973, č. 12, s. 613.

⁴¹ POŠOVÁ, Kateřina. *Loutkář*. *Film a doba* 20, 1974, č. 4, s. 236–239.

⁴² TIBITANZL, Jiří. *Studio Jiřího Trnky*. In: *Panáčci na plátně*. Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 79–83.

⁴³ BENEŠOVÁ, Marie. Loutkové filmy v roce 1975. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 63.

„V *Pojarově pětidílné transkripci Trnkovy Zahrady jsou jeho plošky a opět reliéfní loutky sice méně proměnlivé, ale neméně krásně ztřeštěné a hravé. Nikde nepocítíme přejímání Trnkových ilustrací ani sebe-menší odklon od polohy Trnkovy literární předlohy.*“⁴⁴

Výtvarně osobitě a uceleně orientovanou byla také výtvarná animační tvorba spojená s jednou z nejpłodnějších osobností českého filmu – kreslířem, filmovým kritikem, esejistou, režisérem, scenáristou hraných i animovaných filmů – Jiřím Brdečkou. Ten v roce 1966 přizval k výtvarné spolupráci na filmu *Do lesička* Františka Brauna, naivistického výtvarníka, jehož mimořádného poetického talentu už dříve využíval Jiří Trnka. Na základě lidové písně tak vznikl ploškový snímek umně kombinující moderní výrazové kinematografické prostředky s insitním uměním a poetikou navracející se k půvabu pozdního rakousko–uherského kýče. Když ještě na konci šedesátých let autor v roce 1969 zrealizoval svůj scénář na vlastní námět *O starém psu Bodříkovi*, jeho výtvarný jazyk zaujal natolik, že se mu otevřela možnost výtvarné spolupráce na filmech Břetislava Pojara, Václava Bedřicha, Martina Hoffmeistera a Ivana Renče, přičemž všem vtiskl během sedmdesátých let svůj unikátní rukopis.⁴⁵

Jiří Brdečka přizval v roce 1971 výtvarnici Evu Švankmajerovou k realizaci temné balady s hrůzostrašným příběhem vojáka, který se po dvaceti letech vrací domů, přičemž rodiče ho nepoznají, oloupí a zavraždí. V ploškovém filmu díky ní pozoruhodným způsobem ožilo kouzlo starých kramářských písní a zejména poetika jejich naivního obrazového doprovodu.⁴⁶ Jestliže byl Štěpánkův výtvarný projev moderním animačním vyjádřením respektujícím tradici par excellence, výtvarný svět Františka Brauna i Evy Švankmajerové byl citlivou reminiscencí na melancholii pokleslého a kýčovitého světa lidových tisků 19. století.

Jinou podobou rozvoje animační loutky v sedmdesátých letech představovala tvorba ilustrátorky Dagmar Berkové, která získala značné úspěchy knihami pro děti a mládež, zejména klasických světových autorů, jako byli Lewis Carroll nebo Hans Christian Andersen. Osobitě barevné vidění spolu s dramatickým vyjádřením na ploše ilustrace ji nakonec přivedlo nejen ke spolupráci s Československou televizí v šedesátých letech, ale později i ke spolupráci s animovaným filmem, především loutkovým. V součinnosti s filmovým teoretikem Jaroslavem Bočkem natočila filmy s historickými tématy *Svatopluk a jeho synové čili pravdivý konec Říše Velkomoravské* (1968) a *Vdova z Efesu* (1972),⁴⁷ s režisérkou Vlastou Pospíšilovou pak pohádkový příběh o odvaze, obětavosti a věrnosti chudé dívky Maryšky *O Maryšce a vlčím hrádku* (1979). Tři etudy pro animátora s dohrou z roku 1977 s názvem „*Tři etudy (Komár, Slavík, Provaz) s loutkou inspirované komedií dell'arte*“ vznikly opět podle námětu Jaroslava Bočka, který ho také sám režíroval. Snímek vyniká především bravurní animací, jež hraje významnou roli ve třech komických číslech varietních umělců s vtipnou dohrou. Grafická a ilustrátorka Dagmar Berková výtvarně přispěla do filmu podmanivou a taju-plnou atmosférou, která osloví i dospělé publikum. Jan Poš charakterizoval její styl slovy:

„Její loutky byly méně stylizované a s hlavičkami portrétněji modelovanými než loutky Trnkovy, znamenitě charakterizovaly své role. Jednotlivým inscenacím dovedla dát přesnou a výraznou, reálnou i poetickou atmosféru. Její filmy jsou přesvědčivým dokladem rozdílu mezi eklektickým tradicionalismem a citlivým tvůrčím rozvíjením těch nejlepších tradic.“⁴⁸

K dalším parafrázím české loutkářské tradice vedoucí ve výtvarném výrazu až do 19. století se přihlásila Milada Kučerová také spoluprací s řezbářem Janem Tippmanem. Během sedmdesátých let se v jejím výtvarném ztvárnění na plátna kin postupně dostaly filmy několika režisérů *Staroměstský orloj* (1976), *Faustův dům* (1977), *Jeruzalémská ulice* (1977) a *Daliborka* (1978), tematicky těžící ze staropražských legend, v nichž se autorce podařilo také výtvarnou stylizací loutek z rodu řezbářských mistrů 19. století vyvolat atmosféru dob dávno minulých. Navíc výtvarnice dokázala bezpečně odstínit scénografickou náladu odlišných příběhů, i když výtvarný rukopis zůstal jednotný.

⁴⁴ POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 90.

⁴⁵ POŠOVÁ, Kateřina. *František Braun*. In: ULVER, František. *Animace a doba*. Praha: Film a doba. Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, s. 199, 200.

⁴⁶ POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 120.

⁴⁷ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. Jaroslav Boček a jeho názory na loutkový film. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 11, s. 12.

⁴⁸ POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 108.

Konečně vedle těchto výtvarníků se vyprofilovalo také několik originálních tvůrců, kteří svým novátorským přístupem naznačili možnosti vývoje animované loutkové kinematografie pro příští desetiletí. Mezi ně patřil zejména Jaromír Gál, který ve dvou snímcích *Strážce majáku (1968)* a *Kuželky (1974)* výrazně anticipoval tendenci, která expresivní výtvarnou řečí s bizarními a patetickými loutkami, určujícími nejen charakter postav či typu, modelovala celý příběh. Jaroslav Zahradník ve filmech *Špacír (1972)*, *Hlíňák (1972)*⁴⁹ zase použil hlínu či plastelínu, přičemž těžištěm filmu se staly právě pohybové možnosti těchto materiálů,⁵⁰ ke kterým se později v roce 1986 vrátil režisér Jindřich Polák v animačních sekvencích dětského seriálu i filmu *Chobotnice z Il. patra*.

V roce 1976 po realizaci dvou loutkových snímků *Račte prominout (1974)* a *Kouzelný dědeček (1975)* natočil v roce 1976 Lubomír Beneš krátkometrážní snímek *Kuťáci*, který byl pilotním filmem velmi úspěšného seriálu, z něhož dalších 8 epizod vzniklo v roce 1979 pod pozdějším názvem *A je to!* Seriál přinesl po výtvarné stránce až maňáskově stylizované postavičky Pata a Mata v groteskně zvětšených proporcích a účinkující v reálném prostředí.

Loutkovou animací se také zabývali autoři úspěšných kreslených projektů pro *Večerníček* Československé televize. Například ve filmu *Strašení čmeláků (1977)* si Zdeněk Smetana (*Pohádky z mechu a kapradí, 1968*; *Rákosníček a hvězdy, 1976*) vyzkoušel podruhé po filmu *Čára a já (1975)* animovat loutku. Smetanův výtvarný rukopis je dobře znatelný jak na stylizaci loutek, tak i na komickém animačním vedení dvou nemotorných strašidel, které se vydávají postrašit čmeláky.

Podobně Radek Pilař ve stejné době, kdy připravoval své později mimořádně úspěšné seriály pro *Večerníček (O loupežníku Rumcajsovi, 1967*; *O loupežnickém synku Cipískovi, 1971)* společně s režisérem Jaroslavem Bočkem souběžně realizoval také dvě loutkové animace. V boccacciovsky laděném snímku *Sochařka z Poličky (1970)* o sochařce, která napálí nejen žárlivého manžela, ale i zamilovaného pátera, přičemž věnuje svou náklonnost nezkušenému tovaryši, stylizoval loutky i scény v posttrnkovském stylu, ovšem se zjednodušením a posunem obličejů k dobové komerčnější stylizaci.⁵¹ Podobně i v parodickém jarmarečním krváku *O statečné Kačence aneb Krčma hrůzy* z roku 1972, kde jsou jeho animační loutky, zejména Kačenka, okrouhle a lapidárně stylizovány zcela v duchu ilustrací loupežnické Manky a Rumcaje.

K významným seriálům z tohoto okruhu tvorby pro televizi patřily také *Příhody Ferdý mravence (1977)*, *Ferda v cizích službách (1977)*, *Ferda v mraveništi (1977)*, *Příhody Brouka Pytlíka (1978)* zlínské Hermíny Týrlové. Ta realizovala svůj první večerníkový seriál *Ferko Mechúrik* pro bratislavskou televizi už v roce 1968 a po několika kratších filmech s použitím animací z bavlnek,⁵² látek nebo plsti vytvořila také animovaný televizní miniseriál pro děti o zvědavém kotěti Modroočkovi, které objevuje svět kolem sebe, získává přátele a zkušenosti – *Příběhy kocoura Modroočka*.⁵³ Byl natočený v letech 1974 až 1976 na motivy z dětské knihy *Z deníku kocoura Modroočka* Josefa Koláře a ilustrátorky Heleny Zmatlíkové. Pro scénář Jindřicha Vodičky a Marie Smržové navrhla Hermína Týrlová různými vzory pletené a háčkované aktéry, dekorace a rekvizity. Uznávaná teoretička animovaného filmu Marie Benešová napsala:

„Akce jednotlivých epizod jsou hutnější a bohatší na situace, než tomu bylo v předešlém seriálu (plstěném), a nechávají přitom autorce dostatečný prostor k rozvinutí osobité režie a animace, vycházející z dětské hravosti a představ při hodnocení věcí. Postihuje charakter a nálady jen akčně antropomorfizovaného kočičího světa a současně s ženskou citlivostí využívá možností nového výtvarného typu a materiálu loutek.“⁵⁴

⁴⁹ Více viz in POŠOVÁ, Kateřina. Ochoťník. *Film a doba* 18, 1972, č. 12, s. 670–673, příloha.

⁵⁰ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. Loutkový film včera a dnes. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 9.

⁵¹ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. Co je nového v loutkovém filmu. *Československý loutkář* 21, 1971, č. 2, s. 13, 14.

⁵² Více viz in HRBAS, Jiří. Hermína Týrlová. *Film a doba* 21, 1975, č. 3, s. 132–145.

BERNARD, Jan. Humor, komika a tragika v díle Hermíny Týrlové. *Film a doba* 26, 1980, č. 9, s. 510–515.

⁵³ Hudbu složil Zdeněk Liška, doprovodné mluvené slovo vytvořil Karel Höger. Bylo natočeno 5 dílů po 12 minutách, tedy 60 minut celkem.

⁵⁴ BENEŠOVÁ, Marie. Loutkové filmy v roce 1975. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 63.

V následujících seriálových snímcích s Ferdou Mravencem se autorka navrátila k tématu, které ji uchvátilo během čtyřicátých let a tentokrát ho zpracovala v televizně optimistickém duchu, projevujícím se jak ve stylizaci zjednodušených náznakových dekorací, ale i simplicítních poloplastických loutkách hmyzu, držících se předloh kreseb Ondřeje Sekory.

Jan Švankmajer, který se v sedmdesátých letech stal členem Surrealistické skupiny a zároveň po nástupu normalizačního režimu nemohl natáčet filmy, se věnoval spíše scénografii v Činoherním klubu a výtvarné spolupráci na filmech Oldřicha Lipského (*Adéla ještě nevečeřela*) a Juraje Herze (*Deváté srdce*). K loutce v tomto období má blízko jen jeho snímek *Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta* z roku 1971, ve kterém oživuje animací zevnitř reálný infantilní svět hraček a dětských her v imaginativní férii.⁵⁵

Mnohé z filmů loutkové animace mohli diváci sledovat nejen v distribučních kinech, ale i pravidelně na obrazovkách Československé televize. V roce 1977 dokonce pro druhý program vznikl pětidílný barevný televizní cyklus *Animovaný film včera a dnes*, který si vytýčil zachytit v přehledu třicet let filmové kreslené a loutkové tvorby.⁵⁶ Každý díl se snažil dokumentovat vývojové směry i formální a obsahové přístupy k animovanému filmu.⁵⁷

Ačkoliv několik výtvarníků pracovalo během sedmdesátých let souběžně pro film i pro televizní vysílání, přímé vztahy mezi jejich poetikou nebyly obzvláště hluboké. Bylo to dáno dvěma fakty. Jednak v době sedmdesátých let už Krátký film obecně neexperimentoval s vedenou divadelní loutkou, jednak televizní scénografická praxe si vytvářela v pořadech s loutkou své vlastní stylistické i technologické postupy, při nichž značně zakládala na zkušenostech z konce šedesátých let. Pokud už probíhala čilá výměna pracovních postupů, tak byla převážně orientovaná na seriály pro pořad *Večerníček*. Marie Benešová soudila:

„Většina produkce animovaného filmu se dnes orientuje na seriály. Tato orientace znamená sice zvýšení a zjednodušení produkce, zrychlení výrobního procesu, ovšem silně ovlivňuje dramaturgickou stavbu filmu, jež směřuje často ke schematičnosti. Zájem o seriály podnítila televize. Vžily se v ní. Hlavně večerníkovými seriály, které uzavírají dětský den a suplují dnes čtení a vyprávění pohádek. Večerníčky ovlivnily nejdříve filmy kreslené a postupně pronikly i do filmu loutkového, přesněji papírkového a reliéfního, které se lépe přizpůsobují rytmu a dramaturgickým požadavkům seriálů.“⁵⁸

Přesto se po celá sedmdesátá léta utvrzoval vzájemný amalgám obohacování obou pólů, filmů loutkové animace a televizních loutkářských projektů, rozvíjející v podstatě stále ještě principy Bruselského stylu s vyhraněnou orientací na emocionální působivost skrze vzdušnost, pohyb s důležitým prvkem světla a jasnými či pastelovými barvami. Zcela charakteristickým se stalo používání nových materiálů, zejména syntetických, které sebou neslo pastelové odstíny barev, či přirozenou geometrizaci scény. Také ve filmové scénografii jako v ostatním Československém designu se často propojovaly emoce a technologie, tvary inspirované dobýváním vesmíru a zároveň prvky z tzv. mezinárodního stylu s jeho asymetričností a excentričností, či návratem k funkcionalismu ve strohosti a účelnosti.

Pořady s loutkou v Československé televizi

„Dosud není loutkových pořadů v naší televizi mnoho, rozhodně ne tolik, kolik by mohlo být. Budoucnost však není jen ve zvyšování jejich počtu, ale především v kvalitě. Tady ovšem kromě subjektivních vlastností tvůrců záleží především na možnostech a podmínkách. A tu je třeba také hned říci, že loutkové pořady patří v televizi k nejnáročnějším. Potřebují speciální scénáře, výjimečně dlouhé údobí příprav, zvláště rozsáhlou a pečlivou výtvarnou práci a mimořádné podmínky natáčení. V konečném součtu to znamená, že loutky v televizi přijdou poměrně dost draho. Na druhé straně se zas finanční náklady a všechna námaha vyplatí, je-li dobrý ohlas diváků a umožní-li kvalita provedení, aby se pořad reprízoval a případně i prodal do ciziny.“

⁵⁵ ŠALAMOUNOVÁ, Eva. Žvahlav. *Film a doba* 18, 1972, č. 3, s. 166–169.

⁵⁶ (z) Animovaný film včera a dnes. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 8–9, s. 215.

⁵⁷ Scénář Jan Hořejší, režie Bruno Šefranka.

⁵⁸ Více viz in BENEŠOVÁ, Marie. Loutkový film včera a dnes. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 9.

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář 23*, 1973, č. 3, s. 6.

Během sedmdesátých let se vysílání Československé televize pro děti a mládež stabilizovalo v určitých časových pruzích, přičemž objem výroby postupně narůstal. Bylo to dáno také tím, že od 10. května 1970 začal vysílat druhý program, nejprve zpravidla od 19:00 do 22:00 hodin, později se krok za krokem vysílací čas rozšiřoval. Postupně byla rozptýlená výroba v pražské Československé televizi centralizována, přičemž v roce 1970 byla do provozu uvedena první dvě studia v novém komplexu, který byl budován na Kavčích horách prakticky během celých šedesátých let. V roce 1976 byl zahájen i provoz druhého studiového bloku se třemi novými studii.

Technologicky byla celá sedmdesátá léta ve znamení užívání magnetického záznamového stroje firmy Ampex, s velkými cívkami s páskem širokým 5 cm (2") se čtyřmi rotujícími hlavami pro záznam a přehrávku. Na rozdíl od předcházejících padesátých a šedesátých let tedy už nebylo nutno vysílat vše živě či TRC (telerecordingem).⁵⁹ Možnost okamžité kontroly natočené klapky a tedy i oprav nezdařené sekvence při natáčení i možnost repríz pořadu měly ohromný dopad jak na technické profese, tak zejména na tvůrčí štáby. Od května 1973 bylo Československou televizí zahájeno pravidelné barevné vysílání v systému SECAM podle francouzsko-sovětského konceptu na Druhém programu Československé televize, o dva roky později v roce 1975 už plně podporovalo barevný přenos i vysílání Prvního programu Československé televize.⁶⁰ To samozřejmě přineslo změnu mnoha scénografických aspektů práce, počínaje barevnou kompozicí scény a konče jejím nasvícením.

Po celá sedmdesátá léta mělo vysílání pro děti a mládež stále významný, zhruba pětinný podíl ve vysílání.⁶¹ V běžný vysílací den Československé televize bylo ve středu od 9:00 hodin celé dopoledne (později i úterý a pátek) věnováno vysílání pro školy, přičemž šlo o naučné pořady nejrůznějšího typu, které médium loutky zpravidla už nevyužívaly.⁶² Loutkové inscenace či seriály se naopak hojně objevovaly ve čtvrtek ve vysílání pro mateřské školy od 9:00 hodin, v pondělí či úterý od 17:00 hodin byly vysílány pohádky, později i v pátek od 16:00 hodin na druhém programu. Sobotní a nedělní dopoledne byla věnována nejmenším dětem v pásmu *Pohádkové dívánky* a větší mládeži pořadem *Vlaštovka*.

Avšak pořadem, který přicházel na obrazovky téměř s železnou pravidelností od 18:45 hodin do začátku zpravodajské relace, byl *Večerníček*. Celoroční vysílání této zpravidla sedmiminutové pohádky si samozřejmě vyžádalo ohromnou produkci animovaných i hraných loutkových seriálů. Na rozdíl od praxe šedesátých let byla vyžadována možnost repríz a jistá míra nadčasovosti, daná nejen kvalitou dramaturgie, ale i originalitou uměleckého zpracování.

Od roku 1958 fungovala v pražském centru Československé televize redakce vysílání pro děti a mládež, později zvaná Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež. Během šedesátých let se ustavilo její rozčlenění, přičemž v čele redakce stál šéfredaktor, jenž odpovídal za celkovou činnost redakce, tzn. za ideovou náplň a politickou správnost pořadů, jejich uměleckou úroveň, ale i za hospodářský výsledek celé redakce.⁶³

Schvaloval scénáře a předával je do výroby, schvaloval rozpočet a honoráře, přebíral hotový pořad a schvaloval ho k vysílání. U šéfredaktora se samozřejmě předpokládala „vysoká politická kvalifikace“.⁶⁴ Podléhal ideovým cílům KSČ, protože úkolem tehdejší televize bylo prosazovat její politiku: „působit na vědomí diváků, na jejich myšlení i jednání a spojovat ideově politické působení s kulturní výchovou“.⁶⁵

Právě proto se v dramaturgii loutkových pořadů v Československé televizi projevoval politicky motivovaný tlak nejen na příběhy v souladu s profilem socialistické výchovy, ale zároveň tlak přímo na sovětský reper-toár pro děti. Cenzurní zásahy však tvůrci vysílání s loutkami pro nejmenší děti podle vzpomínek pozdějšího vedoucího Loutkoherce skupiny Československé televize Jaroslava Vidlaře vcelku nepocítovali:

„Dětské vysílání bylo hned od počátku postupně doplňováno ‚kovanými‘, ověřenými členy strany. Náměty a pohádkové příběhy však tolik neovlivňovali. Bylo to zapříčiněno jistě jejich malou zkušeností a profesní neznalostí. Základní struktura dětských námětů se zachovala: Dobro vždy nad zlem zvítězilo.“⁶⁶

Nejbližšími spolupracovníky šéfredaktora byl jeho zástupce, vedoucí výroby, vedoucí umělecké realizace a vedoucí redaktoři jednotlivých relací. Původně byla Hlavní redakce pro děti a mládež rozdělena jen na dvě menší redakce, a to na Redakci uměleckých pořadů a Redakci publicistických pořadů. Právě v Redakci uměleckých pořadů byl vyráběn *Večerníček*, pořady pro nejmenší a ostatní literárně-dramatická díla.⁶⁷ Samostatnou částí ještě byla Skupina animovaného či trikového filmu – Studio animovaného filmu Československé televize, které bylo vytvořeno zkušeným Eduardem Hofmanem v roce 1965 především pro potřeby *Večerníčku*, výroby seriálů pro nejmenší děti a obecně animovaných segmentů pro televizní vysílání včetně reklamy. Studio, které bylo zrušeno po roce 1989,⁶⁸ se v sedmdesátých letech těšilo velkému rozkvětu, protože pro danou dobu bylo přímo typické, že se mnoho výtvarníků věnovalo systematicky tvorbě pro děti. Téměř do poloviny let sedmdesátých vycházely z rukou zdejších tvůrců především ploškové a kreslené animované filmy, byť byly realizovány v po Praze roztroušených provozech a teprve v roce 1977 byla pro potřeby studia adaptována budova vinohradského Máje. V roce 1976 vyšel z těchto studií i první projekt loutkové animace, večerníkový seriál *Pohádky Strýbrného carství*.

Výrobu pořadů v Československé televizi zajišťovala Umělecká realizace, která slučovala tvůrčí pracovníky, tzn. režiséry, kameramany, asistenty, hlasatele, loutkoherce, a dodávala je k jednotlivým pořadům.⁶⁹ Celkově v pražské Hlavní redakci pro děti a mládež bylo v sedmdesátých letech zaměstnáno kolem 130 lidí. Obdobně, ale v podstatně menším rozsahu fungovaly redakce pro děti a mládež v jednotlivých studiích v Ostravě a Brně.

V oblasti práce s vedenou loutkou, která se týkala především pořadů pro nejmenšího diváka a televizní dramatické tvorby, lze během sedmdesátých let zaznamenat ustavení několika tvůrčích týmů, jejichž rukopis byl určen osobnostmi, které v těchto skupinách rozvíjely svou loutkářskou poetiku. Navíc z přirozených důvodů byla loutková tvorba menších mimopražských studií daleko více svázána s uměleckým směřováním divadelních loutkových scén v daném regionu. V sedmdesátých letech tak třeba významně v Ostravě působil český loutkoherce a režisér Zdeněk Miczko, od roku 1972 ředitel Krajského loutkového divadla v Ostravě, který přenesl celou řadu loutkových inscenací včetně jejich výtvarné poetiky

⁵⁹ DVOŘÁK, Karel. *Technika televizního záznamu*. In. *Televize známá neznámá*. Díl III., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1971, s. 75–108.

DRÁBEK, Jan. *Televizní přenosy a přenosová technika*. In. *Televize známá neznámá*. Díl III., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1971, s. 109–162.

⁶⁰ SEGER, Jiří. *Televize dílo generací*. Praha: Nadas 1978.

ŘEHÁK, Miloš. *Barevná televize přede dveřmi*. Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1972.

⁶¹ MICHALEC, Zdeněk. *Teorie a praxe skladby programu Čs. televize*. Praha: Fakulta žurnalistiky UK, SPNP, s. 32.

⁶² ŠIMEK, Vladimír. *Výuková televize – racionalizace výchovně vzdělávacího procesu. Sborník studií a výzkumných prací*. Praha: Výzkumný ústav pedagogiky v Praze, 1974.

⁶³ NAJMAN, Josef. *Dramaturgie v televizi*. In. *Televize známá neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1970, s. 3–20.

MICHALEC, Zdeněk. *Skladba televizního programu*. In. *Televize známá neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1970, s. 157–172.

BŘINČIL, Jaroslav. *Řízení a organizace Čs. Televize*. In. *Televize známá neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1970, s. 173–214.

⁶⁴ TESÁR, Ivan (ed). *Televizní výkladový slovník III*. Praha: Čs. televize 1975, s. 168.

⁶⁵ MICHALEC, Zdeněk. *Teorie a praxe skladby programu Čs. Televize*. Praha: Fakulta žurnalistiky UK, SPNP, s. 27.

⁶⁶ ČERNÁ, Eliška. *Mgr. Jaroslav VIDLAŘ. Loutky a loutkoherectví jsou mým koníčkem, zaměstnáním i životem. Příběhy 20. století (Post Bellum)*. <http://www.pametnaroda.cz/story/vidlar-jaroslav-1935-2217>.

⁶⁷ KOLÁČKOVÁ, Terezie. *Televizní klub mladých v letech 1973 – 1984: témata, aktéři, ideologie*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin, 2012.

⁶⁸ Organizační schéma HR VDM, 1.1.1974, Archiv ČT, f. Pk 14.

⁶⁹ VOLF, Vladimír. *Výrobní štáby a realizace televizních pořadů*. In. *Televize známá neznámá*. Díl II., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. Televize 1970, s. 15–40.

na obrazovky Československé televize. Podobně tomu bylo s inscenacemi či záznamy ostravského loutkářského herce a režiséra Jiřího Volkmera.

V brněnském studiu Československé televize ještě na počátku sedmdesátých let zajišťoval spojení mezi televizním studiem a zdejší loutkovou scénou Radost také původně loutkářský režisér Josef Kaláb. Postupně přibývali mladší – svou profesí už televizní režiséři, např. kameraman a režisér Milan Peloušek. Zvláštní kapitolu loutkářské televizní dramatické tvorby v Brně tvoří výjimečná spolupráce s tehdy předními režiséry přicházející generace – s Josefem Kroftou, který tehdy režíroval v Divadle Drak v Hradci Králové, a Peterem Scherhauserem, tehdejšími zakladateli Divadla Husa na provázku.

V pražském studiu se produkcím s loutkami věnovaly pravidelně a soustavně především režisérky: Libuše Koutná dokonce v letech 1972–1975 výhradně nebo Svatava Simonová, která strávila dětství v prostředí kočovných loutkářů rodiny Rumlů a proto jí vyjádření prostřednictvím loutek bylo blízké. Loutky v televizi si získaly výraznou podporu i v autoru loutkových her pro děti a původně divadelním režisérovi Jiřím Jarošovi, který v letech 1971–1980 působil přímo v redakci jako hlavní dramaturg pořadu *Večerníček*.

Zatímco v regionálních studiích byla orientace na místní loutkové scény nutná i z výrobních důvodů, neboť přinejmenším byli potřeba zruční loutkoherci, či specializovaní výtvarníci, pražská redakce si mohla dovolit poměrně vysokou míru odbornosti. Celá sedmdesátá léta měly loutky ve vysílání pro děti ještě značný ohlas a jejich obliba u dětského publika byla široká, takže potřeba stálé Loutkoherecké skupiny Československé televize v pražském studiu, existující zde už od konce padesátých let, se ještě utvrdila.⁷⁰ Během doby rozvoje loutkoherectví v televizi v padesátých a šedesátých letech postupně vyzrávala i specializace režisérů na loutkové televizní formáty. Tím, že tito režiséři začali rozumět potřebám loutek, loutkoherců a loutkářským technickým postupům a trikům, získávaly pořady na vyšší profesionalitě. Loutky však pronikaly rychle i do hraných pohádek, ba dokonce vznikaly i kombinované projekty, stavějící v různorodých výtvarných poetikách vedle sebe herce a loutku.⁷¹

K plnému začlenění televizní tvorby s loutkami do tehdejší celé české loutkářské scény přispělo i její pravidelné recenzní a kritické reflektování na stránkách měsíčníku Československý loutkář. Jeho tehdejší šéfredaktor Miroslav Česal, který na počátku šedesátých let vedl rozsáhlou diskuzi o smyslu televizní loutky i otevřené spory s televizními loutkářskými tvůrci, umožnil během sedmdesátých let nejen pravidelné recenze televizních projektů s loutkami, které psal pod značkami (zh) nebo (z) Zdeněk Hartman, ale i vznik většího analytického seriálu *Loutky v televizi*, který pro 23. ročník časopisu připravil „mluvčí“ televizních loutkářů, dramaturg a režisér Jiří Jaroš. Ten se pokoušel formulovat nejen rozdíly televizní loutkářské práce vůči práci divadelní, ale i vůči ostatní práci televizní:

„Zatímco běžný umělecký pořad urazí cestu od hotového a schváleného scénáře k vysílání zhruba za půl roku, loutková inscenace nebo krátký loutkový seriál potřebuje téměř celou tu dobu jen na přípravu. Při natáčení pak nejsou studia nijak zvlášť přizpůsobena pro hraní loutkami a znamená to tedy všechna technická zařízení (paravány, mosty, lávky) vždy znovu budovat na holém prostoru, což je pracné a nákladné. Je zcela obvyklé, že televizní animátoři ovládají loutky z polohy vkleče ba i vleže, anebo se připínají nad marionetami v čtyřmetrových výškách mezi filmovými reflektory. Pro loutkové pořady je třeba mít dvojí či dokonce trojí obsazení rolí (loutka, herec, recitátor, herec animátor), které se nedá sehnat ani snadno, ani lacino. I když nepočítáme finanční zhodnocování loutkových pořadů, zbývá ještě dost a dost obtíží a nesympatických rysů, které televizní loutku obklopují.“⁷²

Každopádně se v sedmdesátých letech už v televizní loutkářské tvorbě pro děti pevně ustálily určité programové rysy či typologie, vymezené svým zaměřením a zároveň i časovými dimenzemi. Nejkratší formou byl *Večerníček*, časově vymezený sedmi až deseti minutami a většinou realizovaný v řadách sedmi, třinácti, dvacetišesti atd. seriálových pokračování.⁷³ Zpravidla šlo o pohádkový nebo jiný dramatický příběh znázorněný v té době kreslenou či loutkovou (ploškovou, reliéfní, plastickou) animací nebo film hraný (loutkový, kombinovaný s velkým hercem).

„Jen pražská redakce připravila ročně téměř 100 titulů, jejichž vysílací čas činil víc jak deset hodin. V Ostravě vzniklo na počátku sedmdesátých let studio Prométheus, které se téměř výhradně věnovalo produkci večerníčkovských seriálů. [...] Televize zpřístupnila animovanou tvorbu širšímu publiku a vedle tvorby autorských filmů podnítila také rozvoj v nové seriálové oblasti. Velká spotřeba ale vedla k nadprodukcí. V množství dětských seriálů, které televize potřebovala a potřebuje k uspokojení programové skladby, se skrývá vedle kvalitních děl velké procento tvorby průměrné a logicky i podprůměrné.“⁷⁴

Další formou, kde se loutky uplatňovaly, byly pořady pro nejmenší děti programového typu pásem *Pohádkové dívánky* a *Vysílání pro mateřské školy*, zahrnující celou škálu pořadů, jako *Pohádky na přání*, *Bertíkův zvěrokruh*,⁷⁵ *Bertíkův pohádkový kolotoč*,⁷⁶ *Hračky naší Kačky*,⁷⁷ *Pohádky pro Kačenku*,⁷⁸ *Rozmarýnek*,⁷⁹ *Pohádková kuchyňka pana Pehra*⁸⁰, *Zvonkohrádky*, *Chvilka pro kutíčky*⁸¹, *Péťa Světošlápek v Pohádkovém zeměpisu*⁸² a další, přičemž i v tomto případě se v rámci jejich stopáže počítalo s hranými seriálovými řadami, jako např. *Miša Kulička*. Jiří Jaroš je představil tak, že:

„Časově se obě programové formy pohybují v rozsahu 25 až 30 minut. Mají velmi proměnný tvar a dílčí zaměření a loutky v nich dostávají nejružnější úkoly. Vytvářejí zde role prostředníků a konferenciérů (Kačenka, čertík Bertík), hrají v kratších výstupech a scénkách anebo samy zaplňují celou časovou plochu uzavřeným příběhem.“⁸³

K této nejrozšířenější dialogické formě hlasatele či hlasatelky s loutkou dodává Alexandr Zapletal:

„Tato forma získala trvalou oblibu diváků i tvůrců zřejmě hlavně proto, že přináší na obrazovku jakýsi jemný, těžko postižitelný, hřejivý kontakt mezi živou osobou a oživilým ‚panáčkem‘, kontakt, který jakoby – zejména u dětí – vyjadřuje vlastní divákův vztah k instituci televize, reprezentované hlasatelkou; a naplňuje tento kontakt úctou i citem.“⁸⁴

Nejrozsáhlejší formou pak byly loutkové inscenace. Většina z nich byla adaptacemi klasických nebo moderních pohádek. Časová délka se pohybovala mezi 30 až 60 minutami. Nejprve šlo o přenosy, později záznamy i úpravy divadelních představení z profesionálních či amatérských loutkových divadel, od nichž se s postupem času upouštělo, aby je nakonec nahradila původní televizní inscenace, která byla určena do vysílání v podvečerních hodinách či během svátku.⁸⁵

Zatímco v případě použití loutky v roli konferenciérů a partnerů velkých herců v programovém typu pásma od šedesátých let k žádnému vývoji prakticky nedošlo, v případě původních loutkových inscenací či *Veče-*

⁷⁴ POLENSKÁ, Radka. *Animovaný film*. In. PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 412.

⁷⁵ *Bertíkův zvěrokruh*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 142.

⁷⁶ *Bertíkův pohádkový kolotoč*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 142.

⁷⁷ *Hračky naší kačky*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 144.

⁷⁸ *Pohádky pro Kačenku*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha: Úsek archivních a programových fondů ČST, 1979, s. 81.

⁷⁹ (z) *Rozmarýnek*. Československý loutkář 28, 1978, č. 4, s. 95.

⁸⁰ KŘÍŽKOVÁ, Eva. S tebou prostě nejde stárnout, Pepičku! *Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 228.

⁸¹ VIDLAŘ, Jaroslav. Loutkáři v televizi. *Československý loutkář* 20, 1970, č. 4, s. 31.

⁸² JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

⁸³ JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

⁸⁴ ZAPLETAL, Alexander. *Klasická loutka v televizi*. In. *Televize známá i neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. televize 1971, s. 116.

⁸⁵ ZAPLETAL, Alexander. *Klasická loutka v televizi*. In. *Televize známá i neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. televize 1971, s. 117.

⁷⁰ ČESAL, Miroslav. Za Zdeňkem Raifandou. *Československý loutkář* 23, 1973, č.10, s. 7.

⁷¹ VIDLAŘ, Jaroslav. Pětačtyřicet let nepřetržitě. *Synchron* 2, 2003, č. 2, s. 10, 11.

⁷² JAROŠ, Jiří. Květen v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 4, s. 12.

⁷³ JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

níčku naopak můžeme hovořit o poměrně bohatém rozvoji nejrůznějších formálních postupů a výtvarných poetik.

Výtvarná podoba loutkových seriálů pro Večerníček

„Večerničky mají mnoho druhů a jsou nejrůznějších žánrů. I když jsou to časové drobničky, v počtu celkového vysílání za rok na obou okruzích (I. i II. program vysílá nyní Večerničky šest dní v týdnu) je to velká plocha pro zajištění programové i výrobní. Vedle náročných pořadů (mezi něž patří především animované a loutkové filmy, ale v neposlední řadě i hrané loutkové pořady), které spotřebují značné finanční prostředky a výrobní a časové kapacity, musejí se objevit pořady jednodušší, snazší a méně nákladné. Často ty druhé zůstávají ve stínu těch prvních, mnohdy normy jedněch se uplatňují i na ty další. S jistými obtížemi může např. soupeřit hraný loutkový seriál, natáčený studiově asi 14 dní, s filmovým animovaným seriálem, zpracovávaným déle než rok. Ač je zde spousta profesionálních problémů, faktem zůstává, že Večerničky vzbuzují celonárodní zájem a že také loutky k tomu zdárně přispívají.“

Jaroš, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

Pořad *Večerníček* právě během sedmdesátých let z nenápadného televizního formátu, který měl být původně „jen“ drobničkou, nenápadnou pohádkou na dobrou noc, svým vitalismem přesáhl běžná kritéria specifík krátkého žánrového útvaru a mimořádnou dramatickou, výtvarnou i animační kvalitou přerostl v originální a svébytný televizní subjekt s přesahem do dalších kreativních disciplín.

Naplnění celoroční potřeby nových snímků pro vysílání *Večerničku* řešila Československá televize několika způsoby. Když odmyslíme nákupy z ciziny, pak tím nejvýznamnějším byla samozřejmě vlastní výroba. Protože však Československá televize neustále zápasila s nedostatkem výrobního prostoru (během šedesátých let loutkářské snímky Československá televize realizovala v řadě lokací, mj. Burza, Skaut /dnes Minor/, Baráčeknická rychta, z velkých studií to byly ateliéry Barrandov či Hostivař), zadávala večerníkové projekty stále častěji jiným studiím a to jak Krátkému filmu, tak i do Filmových studií Barrandov. V sedmdesátých letech samozřejmě seriály s vedenou loutkou a nakonec i animační loutkou už tvořily ve večerníkové produkci menšinu, většinu vysílacího času spíše zaujímaly kreslené seriály výtvarníků Zdeňka Smetany, Radka Pilaře, Adolfa Borna, Jiřího Šalamouna a dalších, přesto vznikla celá řada zcela unikátních a výjimečných projektů s vedenou loutkou.

Mezi prvními byl v roce 1971 premiérován pohádkový *Pardoubek a Žambourek*, třináctidílný večerníkový seriál Květy Kuršové o dvou nezbedných čertích učních v pekle i na zemi v režii Svatavy Simonové a s kamerou Karla Locha.⁸⁶ Jednotlivé role namluvili členové pražských divadel,⁸⁷ přičemž loutky vodila Loutkoherecká skupina Československé televize.⁸⁸ Výtvarníkem loutek i dekorací byl zkušený Vladimír Dvořák, který se výtvarně podílel na dekoracích k seriálu *Broučci* v roce 1967 a na kombinovaném hraném seriálu pro děti, zpracovávajícím známý literární námět o dobrodružstvích dřevěného panáčka – *Pinocchiova dobrodružství*, včetně jeho druhé série z roku 1970. Loutkové zpracování *Pardoubka a Žambourka* o malých čertech a námořníkovi, který s nimi v pekle pobýval, vybavil scénický architekt maňáskovými loutkami se zvětšenou velikostí hlavy, velkýma výraznýma očima, karikaturně stylizovanými nosy, s detailním kostýmáním a čupřinou z kožešinově stylizovaných vlasů. Zasadil je do otevřené prostorné a jednoduše plošně stylizované scény, umožňující výtvarné ozvláštňování rekvizitou.⁸⁹

Okrajově s loutkou pracoval v roce 1971 komerčnější částečně loutkový a zároveň hraný třináctidílný večerníkový seriál, režírovaný Jiřím Papouškem, v němž vystupovali také živí herci – s názvem *O strašidylku*

*ku Fanfulínkovi*⁹⁰. V sérii příběhů se loutkové strašidylko Fanfulínek vydávalo spolu s jeho ochránkyní (Jiřinou Bohdalovou) pokaždé do jiného prostředí.⁹¹ Oba vyjízďeli retro bugatkou za dobrodružstvím, aby na cestách po Čechách hledali jiná strašidla. Tak objevily bezhlavého rytíře, draka Pudivítra, jinde lesní vílu Moldánku či kouzelnou babičku Dobříňku, přičemž byly Ivo Houfem všechny tyto postavy strašidel včetně Fanfulínka stylizovány do spodových textilních loutek, vedených technikou stínového divadla. Samotná loutka Fanfulínka byla vyjádřena kulatou hlavou s výraznými černými očima, dlouhým nosem, odstátými ušima a pružnými anténkami vlasů. Prostor pro tyto loutky černého divadla bylo vymezeno v bruselském stylu jednoduchými liniovými torzy architektury a dekorativně formovanými světlými plochami v přímém předním zsvícení na temném horizontu.

Devítidílné *Pohádky pro psa* z roku 1972 byly případem, kdy loutka byla použita jako průvodce, komunikující s velkým konferencierem. Rámec pohádkových příběhů totiž vytvořil virtuozní maňáskář Josef Pehr s loutkou psa Mopíka, kterému předčítal na dobrou noc parafráze klasických pohádek, v nichž hlavní role byly přisouzeny psům. Vyprávění bylo ilustrováno kresbami Věry Faltové, částečně animovanými či pojednanými v pohyblivé formě.⁹² Večerníkový seriál natočila podle námětu a scénáře Josefa Pehra režisérka Svatava Simonová ve výpravě architekta Drahomíra Hubálka.

Scénář večerníkového seriálu Blanky Novákové *Neznámkovy příhody* v roce 1973⁹³ vznikl podle populární knihy Nikolaje Nosova, přičemž jednotlivé příhody zcela postihují jádro a smysl předlohy.⁹⁴ Neználek je hlavní postavou tří pohádkových knih o městě Kvítečkově a jeho obyvatelích a jeho jméno odkazuje na neznalost, naivitu až hloupost, s níž poznává svět kolem sebe. Sedm dílů seriálu režíroval Jiří Jaroš, za kamerou stála s loutkami zkušená Věra Štinglová, autorem dekorací byl tehdy už letitý výtvarník Adolf Wenig, návrhy loutek připravil talentovaný Zdeněk Podhůřský. Seriál byl realizován marionetami, přičemž hlavní hrdina byl navíc v různých situacích kombinován javajkou. Zdeněk Podhůřský si vydobyl mimořádný úspěch už svými designy loutek pro seriál *Broučci* v roce 1967, kdy jemnost a bezmála puntičkářství v pojetí i v realizaci loutek se stala jeho velkou předností. Režisér Jiří Jaroš jeho práci charakterizoval:

„*Broučci vynikali vzhledovou líbezností i dokonalou technologií. Každý loutkář ví, že dobře ‚postavit‘ marionetu není nic snadného a zkonstruovat ji pro neúprosné oko kamery a náročný pohyb je dvojnásob obtížné. Zdeňkovi Podhůřskému a týmu jeho spolupracovníků se to zdařilo plnou měrou. Tak se tedy televizní Broučci stali oblíbenými u diváků, ale také u loutkovodičů, kteří v těchto loutkách dostali skutečně dobré nástroje.*“⁹⁵

Podobný přístup k loutkám přinesl Zdeněk Podhůřský i do produkce seriálu *Neznámkovy příhody*, do kterého navrhnul detailní loutky se značně zvětšenými hlavami (hlava byla téměř tak velká, jako zbytek loutky). Tyto loutky byly zasazeny do střídme v zadním plánu stylizovaných interiérů a exteriérů, přičemž důraz byl kladen na rekvizity, provedené v realistickém pojetí, bezmála do jemných detailů.⁹⁶ Tehdejší recenzent časopisu *Loutkář* poznamenal, že:

„*Při setkání většího počtu postav na malé ploše, což přichází zhusta, nejen že ubývá možností k rozehraní, ale pohyb splývá a divák se jen těžko orientuje. Přestože marionety s nadměrnými hlavami jsou velmi výtvarně přitažlivé, v detailním záběru působí značně nezvykle a dokonce nedětsky.*“⁹⁷

V roce 1969 odjel tento přední český loutkářský designér společně s režisérem Eduardem Hofmanem a kameramanem Jiřím Vojtou do Španělska, kde prostřednictvím Art centra začal s Hertou Frankel a Arthurem Kaps vytvářet více než dvě stě loutek, s nimiž v koprodukcí TVE a německé televize Hessischer Rundfunk v barcelonských atelierech natočili televizní loutkový seriál *El País de la Fantasía (Země fantazie)*.

⁹⁰ Kamera: Bohumil Turek. Hudba: František Živný, Zdeněk Procházka.

⁹¹ *O strašidylku Fanfulínkovi*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971-1972. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 142.

⁹² (z) Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 11, s. 263.

⁹³ Názvy jednotlivých epizod: *Jak Neználek pobláznil malíčky, Jak Neználek muzicíroval, Jak Neználek maloval malíčky, Jak Neználek básnil, Jak jel Neználek v sodovkovém autě, Jak vzlétl balón, Jak malíčci přistáli*.

⁹⁴ Seriál se v archivu ČT nezachoval.

⁹⁵ JAROŠ, Jiří. Výtvarník Zdeněk Podhůřský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, s. 12.

⁹⁶ Zdeněk Podhůřský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, obálka.

⁹⁷ (zh) Recenze televizních inscenací. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 1, s. 16.

⁸⁶ Epizody: *Jak vařili nudlovou polévku, Jak se dívali periskukem, Jak Pardoubek osvobodil kozu, Jak chytali hříšnou duši, Zvíře chce svoje, Jak Bestiáš o roh přišel, Jak dělali chlupaté knedlíky, Šaty dělají anděla, Jak chytily loupežníka, Jak Pardoubek vyhrál Amálku, Jak protahovali komín, Tři přání, Jak dělali varhanový orchestr*.

⁸⁷ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 10, s. 234.

⁸⁸ VIDLAŘ, Jaroslav. Co televizní divák uvidí... Snad! *Československý loutkář* 20, 1970, č. 11, obálka.

⁸⁹ Seriál se v archivu ČT nezachoval.

Malý tým přímo na místě koncipoval scénář, vyráběl loutky a v barvě natáčel hraný loutkový film o příhodách myšky a jejích přátel. Za šestadvacet epizod tohoto barevného seriálu byli tvůrci odměněni cenou Marconiho v Miláně a cenou Zlatá nymfa v Monte Carlu za nejlepší pořad pro děti.⁹⁸ Po těchto značných mezinárodních úspěších se Zdeněk Podhůrský přestěhoval do Barcelony natrvalo a pokračoval ve spolupráci s tanečnicí a loutkářkou rakouského původu Hertou Frankel, která v letech 1973 až 1976 vystupovala na scéně „Scala Barcelona“, kde pro její program připravil nové loutky z rodu černého divadla a s lehkým nádechem erotiky.⁹⁹ Dva další pohádkové seriály, které rozpracoval ještě se studií Československé televize v Praze a Ostravě byly dokončeny, ale nezachovaly se. V třináctidílných *Příbězích čokoládového panáčka*¹⁰⁰ pro velké herce v loutkově stylizovaných dekoracích, které připravil v roce 1973 pro režiséra Jiřího Jaroše, přišel s postavou z rodu svých loutek z *Broučků* s předimenzovanou hlavou, ovšem z hmoty barevně napodobující čokoládovou figurku.¹⁰¹ V téže době pro ostravské studio připravil výpravu seriálu *Krokodýl Ham*, jehož kopie se také nedochovala.¹⁰²

Mnohé večerníkové seriály, byť nákladné a kvalitní, se v archivu České televize kupodivu nezachovaly. K nim patří také *Příhody kocoura Bobka* z roku 1974 podle scénáře Květy Kuršové a v režii uznávaného filmového režiséra Jiřího Krejčíka.¹⁰³ Z několika málo zachovaných fotografií můžeme rekonstruovat podobu výpravy a loutek podle návrhu Ivo Houfa i kamerové pojetí Jana Němečka. Scéna byla traktována až minimalisticky pojetými plochami s rekvizitami na podkladě černého horizontu, přičemž detailní maňáskové loutky se zvýrazněnými očima byly stylizovány do podoby dětských textilních hraček. Mimořádnou kvalitou a pečlivostí zpracování potvrzuje i tehdejší člen Loutkoherecké skupiny Československé televize Jaroslav Vidlař:

„To byla perlička v naší práci. Jiří Krejčík byl vyhlášený svou precizností, svědomitostí a pracovitostí a loutkoherci očekávali, že s ním bude těžká práce. Preciznost pana Krejčíka motivovala celý tým k maximálním výkonům a Kocour Bobek je také jeden z nejpovedenějších loutkohereckých seriálů. Záhadou zůstává, kde záznam seriálu skončil. I když se seriál vysílal, archiv ČT už ho nemá k dispozici. Prostě zmizel. V období zákazů účinkování různých umělců v televizi je nutné vyzvednout odvahu tehdejšího vedoucího filmového vysílání televize Eduarda Hofmana (spoluvůrce skupiny Bratři v triku v ateliérech loutkového animovaného filmu Jiřího Trnky), kdy oslovil tehdy nežádoucího režiséra Jiřího Krejčíka. Pověřil jej realizací loutkového seriálu o kocourovi Bobkovi ve spolupráci s televizní loutkohereckou skupinou. Měl jsem tu čest se na této práci podílet a prozatím jsem nezažil tak tvůrčí, vysoce profesionální přístup tohoto vzácného umělce. Ač neznalý profese loutkářů, uměl precizně a jasně vyslovit představy. Nádhe-
ra!“¹⁰⁴

Stejně tak se nedochoval sedmidílný kombinovaný seriál podle scénáře Josefa Barchánka *Příběhy telátka Kopejtky*¹⁰⁵ z roku 1974 v režii Svatavy Simonové a kamerou Bohumila Turka.¹⁰⁶ Šlo o prostinké dětské příběhy vyprávěné Zdeňkem Řehořem, kde výprava a zejména loutky E. Janušové byly inspirovány lidovou tvorbou a byly stylizovány do hranatých na délku předimenzovaných tváří.¹⁰⁷ Československá televize se

⁹⁸ JAROŠ, Jiří. Výtvarník Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, s. 12.

⁹⁹ GÓMEZ, Fernando. Maestros constructores de las marionetas de Herta Frankel. *Fantoches* 7, 2012, č. 6, s. 54, 55.

¹⁰⁰ *Příhody čokoládového panáčka*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1978. Praha: Úsek archivních a programových fondů ČST, 1981, s. 104.

¹⁰¹ JAROŠ, Jiří. Květen v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 4, s. 12.

¹⁰² Zdeněk Podhůrský. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 12, obálka.

¹⁰³ JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

¹⁰⁴ ČERNÁ, Eliška. Mgr. Jaroslav VIDLAŘ. *Loutky a loutkoherectví jsou mým koníčkem, zaměstnáním i životem*. Příběhy 20. století (Post Bellum). <http://www.pametnaroda.cz/story/vidlar-jaroslav-1935-2217>.

¹⁰⁵ *Telátka Kopejtky*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha: Úsek archivních a programových fondů ČST, 1979, s. 83.

¹⁰⁶ Názvy jednotlivých epizod: *Jak bylo Kopejtko mlsné, Jak Kopejtko nechtělo obyčejně běhat, Jak Kopejtko dělalo zahrádku, Jak se Kopejtko chtělo fotografovat, Jak si Kopejtko chtělo pohrát, Jak se Kopejtko vychloubalo, Jak bylo Kopejtko celé počmárané*

¹⁰⁷ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 64.

k tématu vrátila ještě druhou řadou večerníkového seriálu v roce 1982, nazvanou *Podivná přání telátka Kopejka*, ovšem už s novým výtvarným řešením scénografa Otakara Schindlera.

V roce 1974 byly premiérovány ještě některé díly jedenáctidílného loutkového seriálu o veselých polštářích *Uzlík a mazlík* v režii Tomáše Kulíka, vyprávěného Františkem Filipovským a ve scénografickém řešení zkušeného Miloše Nesvatby.¹⁰⁸ Dva nezbedníci Uzlík a Mazlík jsou peřinky z kočárku malého miminka, které vymýšlejí různá šibalství. Naštěstí všechno vždy dopadne dobře, protože nad nimi bdí moudré Sluníčko. Obě loutky byly textilními maňásky polštářků, doplněnými nosy a knoflíkovými očima. Jejich hrací prostředí byla plocha černého divadla s lineárně kresebně stylizovanými stromy a chaloupkami. Také ostatní loutky (sluníčko, pták, ovečky, zajíc) byly spodové loutky pro černé divadlo a celá scéna byla stylizována jako jednoduché animované divadlo na dětské tabuli. Díly, dokončené v roce 1977, jsou už na barevném filmovém materiálu a jejich celková propracovanost ve všech výtvarných dimenzích včetně kamerového pojetí je už značně zjednodušena.

Také ostravští tvůrci – režisér Jiří Volkmer, scénograf Karel Slavík a kameraman Jan Plesník – se pokusili v roce 1974 o tematicky originální seriál pro *Večerníček*. Jejich *Přeslička a Prokúpek* z typicky hornického prostředí líčí dobrodružné přátelství chlapce a brontosaura. *Přeslička* byl pohádkový brontosaurus, kterého otec malého Prokúpeka vykopal mezi uhlím v šachtě. Chlapec pak s společně s *Přesličkou* prožívali nejrůznější dobrodružství. Dobré herecké výkony ostravských loutkářů byly podle recenzenta zkomplikovány výpravou:

„Převažující spodové loutky téměř filmového pojetí à la Pan Prokouk Karla Zemana se pohybují v prostředí až příliš reálném, tvořeném fotografiemi nebo jejich věrnými kopiemi.“¹⁰⁹ Ačkoliv už od roku 1971 ostravské studio uvedlo do provozu svůj první magnetický záznamový stroj AMPEX V, také tento projekt se nezachoval. V roce 1999 se k tématu pohádkového Brontosaura parafrází vrátil spisovatel Miroslav Stoniš v knize pro děti a mládež – *Kamarád až do oblak*.¹¹⁰

Televizní sedmidílný seriál *Pařízek a Parůžek* z roku 1975 přinesl příběhy loutek v kombinaci se skutečným hercem Eduardem Cupákem. Vznikl podle scénáře Svatavy Simonové a Ladislava Nerušila v přehledném kamerovém pojetí Věry Štinglové. Hlavními aktéry příběhu byly dvě lidové postavičky marionet, přiznávající svou stylizaci, že byly vyřezány ze dřeva. Své příběhy prožívaly v interiéru lidové dřevěnice a přírodním okolí chalupy, stylizovaném poměrně realisticky také v lidovém stylu.

Také výtvarník Ivo Houf se na základě úspěchů seriálů *Miša Kulička* a *Příhody kocoura Bobka* i díky mimořádně pečlivému stylu své výtvarné práce pro specifické prostředí televize stal na počátku sedmdesátých let Československou televizí značně vytěžovaným autorem loutek a filmově loutkových dekorací. V roce 1975 vytvořil společně s režisérkou Libuší Koutnou seriál indických pohádek *Co vyprávěl strom Kandalí*, který mimořádně kreativně kombinoval loutky s barevnou stínohrou.¹¹¹ K seriálu si napsala scénář sama režisérka podle sbírky umělecky převyprávěných pohádek, přeložených převážně z novindických jazyků a z bengálštiny Jiřím Markem – knihy *Nejkrásnější zahrada: Indické pohádky*.¹¹² Na zvukový základ hudby Miroslava Pokorného navozující orientální atmosféru a na hlas Václava Vosky Ivo Houf vytvořil výtvarnou iluzi obrazové bohatosti Laterny Magiky. Společně se členy baletu Národního divadla, Laterny Magiky a loutkoherců Československé televize, kteří choreografií a pohybem plošných stínových dekorací rozehráli pohádkový příběh, naplnili snímek kombinovaným stínovým divadlem s mimořádně iluzivní barevnou atmosférou v netradičním pojetí.

V roce 1976 Ivo Houf připravil výtvarné návrhy také pro minipříběhy určené nejmenším dětem, kombinující oživené předměty, loutky a pantomimu velkých herců.¹¹³ V seriálu *Borůvka a Kvítka*¹¹⁴ (scénář Milan

¹⁰⁸ Názvy jednotlivých epizod: *Jak si hráli s káčaty, Jak uzdravili panenku, Jak ztratili knoflík, Jak si hráli na beránky, Jak sloužili u lišky, Jak zachránili ptáčka a vrátili se domů, Jak se kozlík vozil v kočárku, Jak něco ztratili a nevěděli co, Jak prali velké prádlo, Jak se vozili v měsíčkové houpačce, Jak našli bílé kotátko*

¹⁰⁹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 8–9, s. 190.

¹¹⁰ STONIŠ, Miroslav. *Kamarád až do oblak*. Praha: Nakladatelství Erika, 1999.

¹¹¹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

¹¹² Názvy jednotlivých epizod: *Kráľův sen, Jasmínoví bratři, Strašidlo a arcistrašidlo, O zlé čarodějnici, O chudém člověku, Švestkový strom, O krásné Fátimě*.

¹¹³ (z) Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 11, s. 263.

Pavlík, režie Miloš Bobek) dva klauni v roli svérázných detektivů (Václav Helšus a Rostislav Kuba) řešili malé záhady, na které naráželi kolem sebe.¹¹⁵

Seriálový příběh rozdělený do sedmi pokračování pro *Večerníček Doktor Bolíto* z roku 1977 v režii Jiřího Jaroše, s kamerou Karla Locha a ve výpravě Martina Lhotáka vznikl podle knižní předlohy Korněje Ivanoviče Čukovského, vcelku zdařilého ruského plagiátu světového bestselleru anglického autora Hughu Loftinga. Byl natočen v rámci druhého ročníku na Katedře loutkářství DAMU a zachycuje putování doktora Bolíto do Afriky, kde se svými pomocníky chrání obyvatele pralesa a vyléčí i nemocné opičky.¹¹⁶ Lhoták přišel s výtvarně velmi vtipně řešenými jak spodovými javajkami lidských postav, tak zejména zvířátek, přičemž ty byly zasazeny do prostých exteriérů řešených spodní plastickou hranou a nebem v pozadí s modrým měkkým zasněžením. Velmi komplexně byly řešeny také designy dopravních prostředků. Snímek byl natočen na barevný 16 mm film, přičemž spodové loutky poskytly značnou možnost hercům rozehrávat groteskní polohu charakterů i příběhu.¹¹⁷

Samozřejmě, že vedená loutka byla neustále během sedmdesátých let ve formátu večerníkových pohádek konfrontována s loutkovou animací, avšak tvorba s ní nebyla zdaleka tak početná, jako tituly hrané vedennými loutkami. K výrobě loutkové animace přímo na půdě televize přikročilo postupně vedle Krátkého filmu i Studio animovaného filmu Československé televize v Praze, kde postupně vzniklo několik zdařilých projektů.¹¹⁸

V roce 1971 to byl nejprve sedmidílný animovaný seriál reliéfních loutek *Cvoček astronautem* vysílaný v rámci *Večerníčku* v roce 1973. Námět vytvořila Helena Sýkorová, scénář zpracovala společně s Josefem Lamkou, který se současně ujal výtvarného řešení i režie díla. Josef Lamka, absolvent UMPRUM, kde u profesora Josefa Nováka vystudoval obor hračka–loutka, se prosazoval v Československé televizi už od roku 1962 (*Kluk a kometa*, *Hup a Hop*) a brzy se stal jako výtvarník trikového Studia animovaného filmu Československé televize jedním z nejvýznamnějších tvůrců večerníkových seriálů. Jeho výtvarný rukopis byl z jedné strany charakterizován poetikou a technologií černého divadla, na straně druhé specifickou hravostí, kterou brilantně vyjadřoval jak příběhem, tak i jeho modelováním výtvarnými prostředky. V seriálu *Cvoček astronautem* přinesl na komentář Miloše Kirschnera z Divadla S + H mimořádně hravou animaci rozvíjející pozdní bruselský styl jak v tvarech tehdejších technických vymožeností, tak ve scénické barevnosti lomených tónů.¹¹⁹ Poněkud upravený se seriál později dostal i na stránky časopisu Čtyřlístek pod názvem *Astronaut Cvoček se hlásí v letech 1980–1982*.¹²⁰

Po téměř tříleté práci také ve Studiu animovaného filmu Československé televize režisér a kameraman František Mikeš a výtvarnice Jaroslava Burdová vytvořili v roce 1973 animované *Pohádky Stříbrného carství*, vycházející jak volbou tématu, tak tvaroslovím z ruského lidového umění.¹²¹ Jednotlivé příběhy byly zkrácenou podobou ruského lidového pohádkového vyprávění a režijně výtvarná koncepce přímo vycházela z ruských lidových hraček, řezeb a malby.¹²² Zvláště pozoruhodně výtvarnice vyřešila stylizaci loutek, aby snoubila výtvarnou působivost s nároky na nutnou rychlost televizní výroby:

„Ideálním klíčem k nim byla její myšlenka vyjít ze světa prostých lidových hraček, svým výtvarným pojetím i národním charakterem blízkým právě tak fantaskní poezii pohádek jako vnímacím možnostem dnešních dětí. Loutky, dekorace i rekvizity vycházející z prosté a přece výrazné malované dřevěné hračky jsou vý-

¹¹⁴ *Borůvka a Kvítka*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha: Úsek archivů a programových fondů ČST, 1979, s. 75.

¹¹⁵ Názvy jednotlivých epizod: *Ukradený hlas*, *Kdo postřelil modrou růži?*, *Záhada panenčina pokojíčku*, *Hledá se modré z nebe*, *Krádež v Poštovní ulici*, *Zamotaný případ*, *Ukradený nos*, *Černá ruka*, *Poplach s brejličkami*.

¹¹⁶ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

¹¹⁷ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 4, s. 83.

¹¹⁸ MIKEŠ, František. *Ploškový a kreslený film v televizi*. In. *Televize známá i neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize. Praha: Studijní odbor Čs. televize 1971, s. 137–156.

¹¹⁹ Názvy jednotlivých epizod: *Pes a jeho profesor*, *Start do vesmíru*, *Planeta hraček*, *Klobásková válka*, *Pohádková planeta*, *Planeta přeludů*, *Souhvězdí Velkého psa*.

¹²⁰ Čtyřlístek 1980–1982, Knižovnička 87–98.

¹²¹ JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, obálka.

¹²² JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, s. 23.

robně snadné, vděčné pro jednoduchou i osobitou animaci a spojují věrnost národním pohádkovým tradicím s výtvarnou lidovou poezií, blízkou dnešní době. Přesněji řečeno docílují to všechno právě jen díky jejich citlivému přepisu, který je osobitý a současný, navíc pak i profesionálně zkušený a technicky reálný. A ke všemu je tento svět i úsměvný, půvabný a milý. Svým humorem a výtvarnou zkratkou umožňuje také jakoukoliv pohádkovou nadsázku, řešení fantastických situací, a zlidštuje i naturalistickou krutost, bez níž se děj starých pohádek jen zřídka oboje. I když výtvarnice vyšla z určité konvence a schématu typu dětské hračky, přece nikdy neupadla do šedého zevšeobecňujícího schematismu. Její loutky hrají naopak už svými přesvědčivými charakterovými výrazy, individualizovanými v tom nejlepším slova smyslu.“¹²³

Po úspěchu *Pohádek Stříbrného carství* se rozhodl František Mikeš pro realizaci rozsáhlého projektu *Perly* (1978) podle námětů klasických českých pohádek.¹²⁴ Pro jednotlivé díly si vybral vždy jiného výtvarníka: Jiří Bláhu, Miroslava Kučeru, Josefa Lamku, Jaromíru Burdovou, Růženu Bláhovou, Martina Lhotáka, Hanu Lamkovou a Josefa Podsedníka a vzniklo tak klasické dílo české televizní animace mnohdy s expresivnější výtvarnou podobou, opouštějící televizní zvyklosti a přibližující tento projekt umělecké tvorbě v tehdejších Krátkém filmu Praha.¹²⁵

Konečně v roce 1979 předznamenal svůj úspěch i pro následující desetiletí Lubomír Beneš prvními díly televizního seriálu *A je to! (Pat a Mat)* o dvou karikaturních nezručných kutilech, které vyrobil ve Studiu Jiřího Trnky Krátkého filmu Praha pro Československou televizi Bratislava poté, co byl projekt v Česku odmítnut.

Bez ohledu na to, že některý z *Večerníčků* byl vysokorozpočtový a druhý naopak, je nutno poznamenat, že po celá sedmdesátá léta se stala jeho produkce jakýmsi alchymistickým loutkářským tyglíkem, v němž si tvůrci ověřovali nejrůznější technologické a výtvarné poetiky a postupy. Je vlastně až s podivem, kolik z těchto večerníkových seriálů svou kvalitou a originalitou budí náš zájem po letech i dnes. V době realistické computerové animace je to mnohdy i z důvodu originálního užití výtvarných prostředků filmového jazyka.

Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka

„Součástí vzpomínkových oslav k nedožitým osmdesátinám národního umělce Josefa Skupy se stal také seriál 13 televizních *Večerníčků* v polovině ledna. [...] Ve skladbě televizních večerních pořadů pro děti se stal seriál se *Spejblem a Hurvínkem* žádoucím osvěžením, jemuž nechyběla dávka úsměvného humoru i vtipu.“

(zh) *Televizní loutkové inscenace*. Československý loutkář 22, 1972, č. 4, s. 7.

Věhlasní loutkoví protagonisté Divadla S + H se po značných úspěších na obrazovce během padesátých a šedesátých let dostávali do vysílání televize nadále i v sedmdesátých letech. Jednak v jednorázových projektech, jakým byla např. *Spejblovice*, projekt připravený pro vysílání prostřednictvím Eurovize, kde klasická loutkohercečka čísla doprovázela konferenciérka Štěpánka Haničincová, či v satirických výstupech, jako byl třeba *Šéfredaktor čehokoliv* podle scénáře Jaroslava Dieta, uváděný v kratší verzi v roce 1977 jako součást silvestrovského vysílání, o rok později přepracovaný do dvacetiminutové filmové verze.¹²⁶ Během sedmdesátých let však vznikly především postupně dvě řady seriálů *Na návštěvě u Spejbla a Hurvínka* (1972) a *Znovu u Spejbla a Hurvínka* (1974)¹²⁷, určené pro *Večerníček*.

¹²³ POŠOVÁ, Kateřina. Jaromíra Burdová aneb Pohádky Stříbrného carství. *Film a doba* 23, 1977, č. 9, s. 174.

¹²⁴ Názvy jednotlivých epizod: *Hadí dar*, *Honzův turnaj*, *Vodní růže*, *Skleněný vrch*, *Princ labuť*, *Čertův švagr*, *Líná Manka*, *Červená Karkulka*, *Perníková chaloupka*, *Drak tříhlavý*.

¹²⁵ JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, s. 23.

¹²⁶ (s) Šéfredaktor čehokoliv. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 6, s. 143.

¹²⁷ *Spejbl a Hurvínka*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1974. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1977, s. 103.

První řada seriálu byla nasnímana ještě na černobílý filmový materiál a režisérka Libuše Koutná v něm podle scénáře Jiřího Kubíčka pracovala s loutkoherci Divadla S + H Milošem Kirschnerem, Helenou Štáčovou, Miroslavem Černým a Bohuslavem Šulcem.¹²⁸ Scénářisticky šlo v podstatě o drobné anekdoty, rozvedené do dialogů, přičemž řešení neshod nespočívalo podle zvyklostí jen ve vtipu Hurvínka, ale mnohdy také na náhodě či nápadu Máničky a psa Žeryka.¹²⁹ Televizní vizuální pojetí Zdeňka Juřeny nepřišlo s ničím novým, prostředí interiérů i exteriérů vycházelo tradičně z reality, přičemž bylo využíváno hojně nejrůznějších funkčních rekvizit. Dobová recenze poznamenala:

„Inscenačně jsou jednotlivé díly rozpracovány na malém prostoru do podrobností, jejichž provedení spoléhá více na dokonalé umění loutkovodců než na televizní techniku. Výprava soustředila na malé ploše obrazovky přemíru scénických prvků, které nutily rozehrávat akce velmi stísněně.“¹³⁰

Značný divácký úspěch těchto příběhů byl podnětem k realizaci druhé série 13 příběhů *Znovu u Spejbla a Hurvínka* (1974).¹³¹ Tentokrát k dokonalosti provedení přispěly výjimečné podmínky technické realizace. Seriál byl natočen na barevný 35 mm film Eastman Color jako zakázka pro Československou televizi ve studiích Krátkého filmu s kameramanem Svatoplukem Malým. Režisérka Libuše Koutná tentokrát pracovala podle scénáře Jiřího Kubíčka, Pavla Gryma a Miloše Kirschnera. Opět šlo v podstatě o nafilmované divadlo v realistické dekoraci, tentokrát však velmi citlivě převedené do filmu. Potvrzují to i dobové recenze v Československém loutkáři:

„Bravurní technika vodění marionet, tradičně kvalitní hlasový přednes i skvělé filmové zpracování je dobrou vizitkou práce nejen naší přední scény, ale celého našeho loutkářství. [...] Šťastně se zde podařilo rozřešit převedení stylizovaných, v podstatě divadelních prvků, do filmového reálu. V té souvislosti je nutné vyzvednout zásluhy režisérky Libuše Koutné a zejména výtvarníka a scénografa Zdeňka Juřeny.“¹³²

Loutkové seriály pro Československou televizi

„Televizní loutka musí být odlišně a jemněji koncipována, než loutka divadelní, musí být také pedanticky vypracována, poněvadž nemilosrdné oko kamery odhalí všechny nedostatky, neumnosti a surovosti.“

JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 8–9, s. 21.

Také pořady pro nejmenší děti, formálně zpravidla typu pásem, jako byly dětmi značně sledované *Pohádkové dívánky*, *Rozmarýnek* či *Vysílání pro mateřské školy*, po celá sedmdesátá léta využívaly mimo loutek v podobě konferenciérů či partnerů hereckých moderátorů, seriálové řady s loutkami, zpravidla delšího časového trvání (25 až 30 minut) a s možností repríz.

Právě pro tuto potřebu dramaturg Jiří Jaroš nedlouho po svém nástupu do Československé televize začal už v roce 1970 připravovat se scénáristou Milanem Pavlíkem *Mišu Kuličku* (1974).¹³³ Sedmidílný seriál byl ztvárněn podle literární předlohy Josefa Menzla, jehož tři knihy na sebe volně navazují. Televizní scé-

nář i dialogy jsou napsány s neobyčejně citlivým smyslem pro vtip, ale i poezii loutek.¹³⁴ Loutky vodili členové televizní loutkoherecké skupiny a namluvili je jak herci velkého divadla, tak i divadla loutkového (např. Helena Štáčová). Seriál v Barrandovských studiích režírovala Libuše Koutná, na barevný film nasnímal filmový kameraman Jan Němeček. Hravá výprava Ivo Houfa přinesla do seriálu líbeznou loutku využívající motivu koule, spodově vedené javajky (groteskně stylizovaného Vasila, vtipně stylizovaná zvířátka s nezvyklým řešením obličejových částí, jímž dominovaly nadměrné oči, mnohdy pohyblivé). Loutky byly zasazeny do jednoduché ve zkratce a zároveň plošně vyjádřené scény s uplatněním konkrétních předmětů v hloubce scény. Také dobová kritika výtvarné řešení seriálu ocenila:

„Televizní realizace kombinuje marionety, spodové loutky, černé divadlo i náznaky stínohry k rozehrání akcí a loutkově vděčných situací. Záplava nápadů, využívajících i trikové kamery, vytváří dynamický sled obrazů, mezi nimiž zapadnou i některá hluchá místa.“¹³⁵

Celkově tato zvláštní technika vodění loutek umožnila nejen nezvyklou přesnost v souladu s hereckým playbackem, při hře v partnerské spolupráci a při kombinaci druhů loutek, ale současně dovolila v největší možné míře skrýt vodící mechanismy a vytvářet tak dojem animovaného filmu.

S další dvojdílnou sérií přišel Jiří Jaroš v roce 1975. Podle jeho scénáře režisér Tomáš Kulík a kameraman Milan Dostál natočili pohádky *Beránci a ospalý čert* a *Beránci a čertovský oheň*.¹³⁶ Šlo o kombinované snímky s velkým hercem v roli pastýře, kterého hrál Jan Faltýnek. Ten uváděl loutkové textilní manekýnové loutky ve světlé barvě vedené skupinou televizních loutkářů systémem černého divadla v lapidární náznakové scéně spíše plošného charakteru, přičemž vynikala zejména expresivně laděná textilní loutka čerta Bulibána.¹³⁷ Ke kladům série určené nejmenším dětem patřila podle dobových recenzentů především výprava Miloše Nesvadby:

„Černodivadelní zpodobnění, malebná výprava je nesevětlejším bodem inscenace, i když proporce chouloupy komplikuje hru s loutkami.“¹³⁸

Čtyřdílný seriál *Pejsvídek a Medvísek* z roku 1977 podle scénáře Josefa Barchánka, v režii Miloše Bobka a s kamerou Věry Štinglové, přinesl příběhy dvou nepovedených hraček z továrny na hračky, kdy psovi a medvědovi prohodí k jejich tělům hlavy.¹³⁹ Výprava i loutky byly vytvořeny v typickém bruselském dekorativním stylu sedmdesátých let jako stylizované geometricky pojaté dětské zvířecí hračky.

Na konci sedmdesátých let ještě zkušený tým ostravského studia – režisér Zdeněk Miczko s výtvarníkem Václavem Kábrtem – vyprodukoval sedmidílný seriál pohádek *Sedm služeb čerta Bonifáce*, jehož základem je text o službách čerta, kterého si povolávají z pekla na zemi ke službě různí lidští hříšníci, čtený Miloslavem Holubem či Janem Vlasákem.¹⁴⁰ Seriál je ztvárněn javajkami s výraznými očima a netradiční stylizací barevných vlasů, zasazenými do jednoduše stylizované scény, využívající spíše rekvizit.

Samozřejmě že umělecká i technická úroveň těchto seriálů byla různorodá v přímé závislosti na rozpočtech a i technologických možnostech studií, ve kterých vznikaly.

¹²⁸ Názvy jednotlivých epizod: *Skok do neznáma*, *Žerykovo cvičení*, *Zlatý dřevák*, *Žerykovi k narozeninám*, *Mikuláš*, *Příliš štědrý večer*, *Co je to halekačka*, *Zemětřesení*, *Si pořádně zařadit aneb není nad duet*, *Udobření*, *Spejblovi k narozeninám*, *Hurvínek zas jednou šaškuje*, *Vysvědčení*.

¹²⁹ (zh) Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 7.

¹³⁰ (zh) Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 8.

¹³¹ Názvy jednotlivých epizod: *Spejbl se bouří*, *Ranní rozcvička*, *Hurvínkovo strašidýlko*, *Hurvínek domácí kutil*, *Nečekaná výhra*, *Sněhulák jako živý*, *Spejbl lovcem*, *Závod do vrchu*, *Spejbl na houbách*, *Spejbl kope studnu*, *Sylsus modrobulvus*, *Zázračné záchránění*, *Hurvínek hlavou rodiny*.

¹³² (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 1, s. 15.

¹³³ VIDLAŘ, Jaroslav. Co televizní divák uvidí... Snad! *Československý loutkář* 20, 1970, č. 11, obálka.

¹³⁴ Názvy jednotlivých epizod: *Miša Kulička v rodném lese*, *Miša Kulička bez maminky*, *Miša Kulička a medvědí strašidlo*, *Miša Kulička a velikonoční výplata*, *Miša Kulička v opravdovém cirkuse*, *Miša Kulička na toulkách městech*, *Miša Kulička v zoologické zahradě*.

¹³⁵ (zh) Loutky na vánoční obrazovce. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 62.

¹³⁶ Kamera Milan Dostál, loutky vodili členové televizní loutkoherecké skupiny.

¹³⁷ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 10, s. 227.

¹³⁸ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 4, s. 83.

¹³⁹ Seznam jednotlivých epizod: z 6 zachované 4, *Popletení bratříčkové*, *Medvískova práce kvapná*, *Pošta v lese*, *Přátelství*.

¹⁴⁰ Názvy jednotlivých epizod: *Jak čert Bonifác Šišma cti svého jména dostal*, *Jak čert Bonifác Šišma zemana Pavlovického na pravou cestu přivedl*, *Jak čert Bonifác Šišma studnu hloubil*, *Jak čert Bonifác Šišma slečnu z Ježova hradu neutancoval*, *Jak čert Bonifác Šišma za pacholka sloužil*, *Jak čert nabyl jména Bonifác Šišma*.

Televizní inscenace a záznamy s loutkami v sedmdesátých letech – Praha

„Je li loutkový pořad připravován ke snímání studiovou technikou, je v prostoru studia postavena a rozložena dekorace na určitý delší úsek (díl, sekvence), herecké akce se nazkouší a průběžně několika kamerami ihned snímají. Stříh záběrů (výběr záběrů) se provádí okamžitě a snímaná část se také zároveň zaznamenává (na systém TRC-telerecording nebo systém Ampex). Přímého vysílání (kdy jde signál bezprostředně z kamery do vysílacího okruhu a do televizorů diváků) bez předchozího záznamu, se v těchto typech pořadů už nepoužívá. [...] Jednak se tím vylučuje riziko omylů a chyb, jednak záznam umožňuje další reprízovatelnost pořadu.“

Jaroš, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 11, s. 13.

Specifickou oblastí děl s loutkou v Československé televizi byla od počátku inscenační tvorba. Lze ji rozdělit do dvou základních kategorií, z nichž první jsou záznamy hotových inscenací ze scén českých loutkových divadel, kdy se do dramatického divadelního tvaru zpravidla příliš nezasahovalo a na druhou významnou kategorii, což byly původní televizní loutkářské inscenace, kde v podstatě od námětu až po výtvarnou podobu výsledného díla šlo o původní televizní artefakt.

K celé této oblasti televizní tvorby mělo každé ze tří českých studií v sedmdesátých letech odlišný přístup. Suverénně neaktivnější s přibližně 40 rozsáhlejšími projekty, zahrnujícími jak záznamy divadelních inscenací, tak především množství původních televizních inscenací, bylo ostravské televizní studio. S polovičním počtem loutkových inscenací a záznamů během sedmdesátých let v počtu přibližně 20 je však brněnská redakce přece jen v produkci daleko před Prahou, která své tvůrčí síly v oblasti tvorby s loutkou směřovala spíše k seriálům.

Pražské studio totiž po zkušenostech z šedesátých let natočilo ještě v roce 1971 podle scénáře Miloslava Zelenky půlhodinovou inscenaci *Kocour v bačkorách* v režii Libuše Koutné a s kamerou Věry Štinglové,¹⁴¹ kde pro moderní příběh zlomyslného kocoura Soběhrda, který se na konci přece jen napravil, připravil výtvarník Josef Lamka loutky, které zvířecí typy výtvarně i pohybově mimořádně dobře charakterizovaly.¹⁴² Šlo o textilní maňásky a javajky se smyslem pro stylizaci materiálem, vynikala především konstrukčně působící spodová loutka želvy.¹⁴³ Scéna situovaná zpravidla v nočních hodinách umožnila využívat mnoha prvků černého divadla, kupříkladu látkové materiály přísně dodržující stylizaci černobílých pruhovaných rastrů. Po této inscenaci¹⁴⁴ studio od původních televizních inscenací téměř upustilo a soustředilo se záznamy významných divadelních inscenací nebo jejich „překlad“ úpravou do televizního média.

Záznamům těchto divadelních představení se věnoval režijně především Jiří Jaroš. V roce 1973 tak převzal ze Středočeského loutkového divadla v Kladně inscenaci *Čarovné housle*, kde výtvarné řešení Aloise Tománka přineslo maňásky s lapidárně jednoduchými tvary textilní loutky a prostou paravánovou scénu s kresebně pojatou dekorací.¹⁴⁵ Autor dobové recenze poznamenal, že:

„Úspěšnou divadelní inscenaci kamera a televizní obrazovka poškodily, protože loutky byly vidět jen z jedné třetiny, někdy i hlavy. Tím bylo setřeno choreografické loutkoherectví, na němž byla celá inscenace založena. Naopak vynikli osobitý projev Karla Högra.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Hrají členové loutkohercké skupiny: J. Vidlař, J. Anthon, J. Prachařová, J. Holeček a další. Hovoří: M. Mach, D. Fialková, S. Budínová, F. Filipovský, F. Holar a F. Hanus.

¹⁴² (zh) Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 7.

¹⁴³ Hrají členové loutkohercké skupiny A. Vidlař, J. Anthon, J. Prachařová, J. Holeček.

¹⁴⁴ *Kocour v bačkorách*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1971–1972. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1973, s. 135.

¹⁴⁵ JAROŠ, Jiří. Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 5, s. 11.

¹⁴⁶ (zh) Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 6.

V témže roce se Jiří Jaroš pokusil o televizní záznam jedné z inscenací Východočeského loutkového divadla DRÁK, dokonce o tradiční hru *Posvícení v Hudlicích aneb Oldřich a Božena* v literární úpravě Josefa Aloise Novotného a v režii Jana V. Dvořáka. Scénické řešení Františka Vítka přineslo skrze řezané loutky-sochy s citlivou stylizací, která nesla magii dramatických postav literárního syžetu, významné přiblížení se k historickým loutkářským tradicím. V popředí pozornosti byly opětovně řezbované marionety na drátech, nesoucí všechny znaky tradice a naivního umění, zvláště ve spojení s hlasovým a hereckým projevem. I přes těžiště na slově bohatém archaismy a jadrností jazyka nezapomněli tvůrci inscenace ani na dramatickosti situací i humorné odlehčení. Televizní verze ale podle recenzenta doznala značných změn:

„Škoda, že s výraznými loutkami nekorespondovala scéna, zůstávající na pozadí jen jako matný a nezřetelný doplněk. K dotvoření nálady a atmosféry inscenace postrádá televize možnost výraznější práce se světlem, jako je tomu v divadle.“¹⁴⁷

Naopak se značnými úspěchy se setkala televizní verze *Malého loutkového varieté* (1975), které na základě představení amatérské scény Říše loutek se scénářem a výpravou Bohumila Koubka zaznamenal Jiří Jaroš s kameramankou Věrou Štinglovou. Představení bylo založeno na dlouhodobě známé výtečné marionetářské tradici v Řiši loutek, přičemž šlo vlastně o čísla varietního divadla tradičních českých loutkářů.¹⁴⁸ Záznam byl tedy výběrem nejatraktivnějších loutkářských čísel z divadelní inscenace stejného názvu: klauni spojující akrobacii s typografickými tabulemi oznamujícími číslo, akrobat – Josífek na hrazdě, Smeraldina – tanečnice na kouli, Alíček Šikula – cvičený pes, Alojz – žonglér s kouli, Lájoš – vrhač nožů, Kouzelník Ufferini s plošnými loutkami metamorfózami, šašek Báb – virtuos na harmonice, provazochodkyně Lili, silák Járinek a Ci li link. Poprvé v rámci Československé televize byl projekt natočen jako barevný záznam přenosovou technikou záznamového vozu Marconi.¹⁴⁹

V roce 1974 ještě Libuše Koutná s kameramanem Vladimírem Plickou zaznamenali inscenaci *Krakonošův les*¹⁵⁰ Oldřicha Augusty z Naivního divadla v Liberci v divadelní režii Miroslava Vildmana a ve výpravě Miroslava Meleny, inspirované hravostí a insitním řezbářským uměním.¹⁵¹ Řezané loutky „působivě dětské a prostě půvabné“ výtvarník umístil do prostě a monumentálně stylizovaného exteriéru jednolitě formy, který v sobě obsahoval „půl reality a půl metafory“.¹⁵²

Konečně v roce 1976 Svatava Simonová mimořádně filmově citlivým způsobem zaznamenala hru Jana Nepomuka Laštovky *Jan Žižka na hradu Rábí*, nastudovanou Divadlem dětí v Plzni, v režii Karla Brožka a Ladislava Dvořáka a ve výtvarném pojetí Petra Matáska, připravenou pro letní večerní scénu.¹⁵³ Televizní režisérka společně s hlavním kameramanem Věrou Štinglovou situovala scénu do prostředí reálných rozvalin hradu Rábí, přičemž expozice díla je formována obrazově příchodem slavnostního procesí s velkými herci do zříceniny hradu. Hra sama je pak inscenována před strohou kamennou zdí hradního sklepení s expresivními dřevěnými marionetovými manekýny, za nimiž se skrývají loutkoherci.

V druhé polovině sedmdesátých let se pak tito režiséři už výhradně soustředili na původní a nákladnější seriálovou tvorbu a tvorbu původních televizních inscenací i záznamy z loutkových divadel postupně opouštěli.

¹⁴⁷ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 10.

¹⁴⁸ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

¹⁴⁹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 1, s. 15.

¹⁵⁰ *Krakonošův les*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1974. Praha: Oddělení programových fondů ČST, 1977, s. 94.

¹⁵¹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 64.

¹⁵² MAREŠOVÁ, Sylva. *Liberecké loutkářské scénografie*. In: VOTRUBA, Jan a kolektiv. *Malí veličáni. O loutkovém divadle*. Liberec, Severočeské nakladatelství, 1986, s. 67, 68.

¹⁵³ ČERNÝ, František. *Loutkáři u hradu Rábí. Scéna. Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize* 5, 1980, č. 10, s. 5.

Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Brno

„Dramaturgie brněnského televizního studia se od září 1972 postupně orientuje na původní inscenace. Dosavadní praxe převzatých představení z loutkové scény Radost v Brně zkreslovala do jisté míry výsledek vlivem nezbytných úprav. I když zřejmě i v budoucnosti zůstanou převzaté inscenace doplňkem programu, ukazují se cesta původní dramaturgie vzhledem k podmínkám a možnostem televize jako nejrealističtější.“

(zh) Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 5.

Podobně jako pražské televizní studio, také brněnské studio řešilo zpočátku sedmdesátých let, jakým způsobem naplnit poměrně značnou poptávku po dramatických tvarech včetně loutkových ve vysílání pro děti. Znamenalo to proces postupného odpoutávání se od závislosti na zdejších loutkových divadlech, zejména Radosti.¹⁵⁴ Ne, že by brněnská redakce vysílání pro děti a mládež s divadlem přestala spolupracovat zcela, ale spíše šlo o využívání umělců z jejího okruhu pro původní dramatické televizní pořady. Takovýto proces samozřejmě přinesl i hledání nových autorů původních scénářů, které by čerpaly ze soudobých uměleckých forem a témat.¹⁵⁵ Během sedmdesátých let tak vedle záznamů z divadel Radosti, ale i některých amatérských scén, jako bylo třebíčské Loutkové divadlo Zdravičko nebo brněnská Jitřenka, vzniklo několik zdařilých televizních inscenací, které obstály také díky mimořádné výtvarné podobě své realizace. Brněnské studio na rozdíl od Prahy a zejména Ostravy mělo také štěstí v počtu zachovaných pořadů. A i když se řada spíše těch produkčně nenáročných děl dodnes nedochovala, naopak podstatná díla nám zde téměř všechna zůstala zachována.

Samozřejmě, že i v Brně vznikaly výrobně jednoduché pořady, určené především pro dopolední vysílání pásem pro děti, jako např. *Tři pohádky o zvířátkách* (1971) s vypravěčkou Vlastou Fialovou a loutkami jednoduše předvádějícími pohádkové příhody v rámci tohoto vyprávění. Podobně *Smolíček Pacholíček* (1971) napsaný a režírovaný loutkohercem Vratislavem Schilderem.¹⁵⁶

Vedle tohoto typu tvorby však vznikaly i pořady, které se pokoušely podobně jako některá progresivní loutková divadla aktuálně experimentovat s nejrůznějšími scénografickými přístupy, včetně návratu ke staré řezbované marionetě.

Pro brněnské studio také vytvořil několik loutkářských projektů v sedmdesátých letech zavedený a úspěšný režisér Zdeněk Miczko, tehdejší ředitel Krajského divadla loutek v Ostravě a významný spolupracovník ostravského televizního studia. V roce 1973 v Brně realizoval podle scénáře Zdeňka Floriana inscenaci *Tuť jede na závody* ve výpravě Václava Kábrta – prostínek příběh o medvědovi a opičce, natočený ve spolupráci brněnského a ostravského divadla.¹⁵⁷ Také v dalším příběhu Zdeňka Floriana *Jak si šlo kotě natrhat štěstí* ve výpravě Jiřího Blahy šlo o jednoduchý příběh s putováním kocourka Ťápoty za štěstím.¹⁵⁸ Scénická výprava střídala plošné a tím také ilustrační prvky s poloplastickými dekoracemi, v nichž spodové loutky při částečném použití černého divadla působily těžkopádně.¹⁵⁹

Televizní inscenace *Tomášova slunečnice* Milana Procházky v režii Milana Pelouška a s výpravou Václava Kábrta přinesla mravoučný příběh zpracovaný divadlem masek, zejména v případě postav skřítků.¹⁶⁰

Výrazně pečlivější byla režijní tvorba doyena brněnské redakce vysílání pro děti a mládež, zkušeného loutkářského tvůrce Josefa Kalába, který se věnoval spíše než původním soudobým hrám, spíše ověřeným dramatickým loutkářským textům. V roce 1972 připravil inscenaci *Pohádkového zákona*, podle textu lyrické parodie pohádkových konvencí Karla Maška – Fa–Presto, ve skrovné výpravě Jiřího Pitra. Dobová kritika zmínila problémy s rozdělenou interpretací a uvedla, že výprava střízlivě charakterizovala prostředí a že snad jen: „Loutky se zdály být poněkud drobné a v důsledku nadměrného zvýraznění očí příliš strnulé. Více, než kdy jindy chyběla barevnost, kterou práce se světlem nemůže vynahradit.“¹⁶¹ Pitrovy javajky s velkýma očima byly mimořádně ušlechtilé designované v typickém až sošně čistém rukopisu tohoto autora. V podobné čistotě stylu byla připravena také ornamentální scéna, která v případě znázornění architektury, např. hradu, působí až monumentálně, tajemně pak v lese či chalupě. Kamerové záběrování nepřekročilo standard možností tří kamer, přičemž velikosti záběrů se soustředily především na polocelky.

Barevný televizní film *Brokát, princ z pohádky* podle divadelního textu Václava Sojky přinesl návrat Josefa Kalába ke klasické loutkové hře, kterou inscenoval v roce 1958 v Radosti.¹⁶² Televizní zpracování z roku 1973 s kamerou Václava Myslivce a především s vydařenou výpravou a loutkami Pavly a Vítězslava Kuschmitzových přineslo spíše vedené javajky ve výtvarně propracované scéně.¹⁶³ Vysoké javajkové loutky zaujaly ušlechtilostí výrazu, scénické řešení pak pečlivou architekturou plastických kulís v uměřené barevnosti s ornamentálními motivy.

V roce 1974 připravil Mirko Matoušek pro brněnské televizní studio loutkové varieté *Mrňousovy příhody* ve výpravě Věry Krajné. Tři pantomimické varietní loutkové grotesky (*Mrňous a Iano*, *Mrňous artista a Mrňous gymnasta*) předváděly drobnou loutkovou postavíčku v konfrontaci s oživými rekvizitami – etudu malého námořníka s lanem jako hadem nebo artistu, jehož neposlouchají rekvizity oživené černým divadlem. Většina věcí, s nimiž přicházel Mrňous do styku nebo s nimi přímo cvičil, prováděla naschvály, a tak jeho úsilí končilo obvykle opačně. Režisér Josef Kaláb s kameramanem Václavem Myslivcem využívali plošného pozadí šedočerného prospektu jako podkladu pro techniku černého divadla, znásobeného možnostmi televizní techniky, zejména dvojprojekcí. Proto, jak se vyjádřil dobový recenzent, často pohyb působil téměř dojmem filmové animace.¹⁶⁴

Ještě zdařilejší inscenací byl barevný televizní loutkový film *Král jelenem* (1975) podle Carla Gozziho a překladu Václava Sojky.¹⁶⁵ Televizní úprava a režie Josefa Kalába byla motivována především výrazovými možnostmi loutek na televizní obrazovce a jejich schopnostmi tlumočit příběh vyhraněných typů *comédie dell'arte* i fantastičnost celé zápletky. Inscenace byla zaznamenána na barevný filmový materiál z důvodů repríza a tomu odpovídají „i precizně vyhotovené loutky loutky a scéna, které manželé Kuschmitzovi stylizovali orientálně a malebně do nich zapracovali zvířecí a květinové motivy, a znatelné pokroky v ovládnutí možností filmové řeči dělal také režisér Kaláb.“¹⁶⁶

Dobová kritika uvedla k orientálně dekorativním, spíše konzervativněji stylizovaným javajkám a přísně dekorativním scénám s využitím jak interiérů a zahrad formovaných napětím mezi sochami a rostlinstvem, tak i lesních scén, že:

„Výprava manželů Kuschmitzových vyřešila loutky výrazně a téměř sošně v obličejové části, kdy jejich detailní záběry jsou sugestivně působivé. Naproti tomu skoro titěrně ruce jen nesnadno obsáhnou širší a výmluvnější gesta a jejich vyjádření pohybem se při polocelcích vytrácí. Scéna střídá prostředí paláce a zahrady, kde dominantními prvky jsou socha a stylizovaná vegetace exotického původu. Ne zcela šťastně působí konfrontace živých a loutkových ptáků. Snad nejvěrnější duchu předlohy je stylizovaný les, v němž

¹⁵⁴ Více viz in. MATOUŠEK, Mirko. *Doba magického realizmu 1969-1979*. In. PEŠKA, Vlastimil- MATOUŠEK, Mirko-ZAJÍC, Vladimír. *Padesát let Radosti*. Brno, Loutkové divadlo Radost, 1999.

¹⁵⁵ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 339.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 345.

¹⁵⁷ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

¹⁵⁸ Režie Zdeněk Miczko, kamera Václav Myslivec.

¹⁵⁹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 6, s. 135.

¹⁶⁰ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 63.

¹⁶¹ (zh) Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 5.

¹⁶² (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

¹⁶³ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 346.

¹⁶⁴ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 8–9, s. 190.

¹⁶⁵ Kamera František Hanák.

¹⁶⁶ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 346.

se odehrává proměna Krále Berana v jelena. Má svou magickou pohádkovost, která připravuje náladu pro dramatický děj.“¹⁶⁷

Nejpropracovanější loutkářskou inscenací sedmdesátých let byla však *Měsíční víla* (1976), jejíž scénář podle textu Jiřího Jaroše připravil sám režisér Kuba Jureček. Původně šlo o aktualizovanou starou japonskou legendu o sběrači bambusu a jeho nadzemské dceři, jež byla úspěšným představením v Radosti, po úspěšném hostování divadla v Japonsku v roce 1968. Režisér i výtvarník v jedné osobě tehdy vytvořil pozoruhodnou podívanou pro starší diváky s uplatněním nezvyklých výrazových prostředků, inspirovaných použitím starých japonských figur z rodu divadla bunraku. Loutkoherci ve stříbrných kostýmech ovládali loutky nebývalé velikosti z pojízdných stoliček, přičemž jejich nohy tvořily součást postavy. Zbývající mechanismus ovládal loutkoherce zpoza loutky. Filmově přinesl snímek především užití několika ne zcela běžných postupů, mezi něž patřila například kombinovaná a paralelní stříhová skladba (např. běžící mladý pár a startující raketa), zvýraznění procesu inscenování divadla na divadle či v přírodním prostředí parku pro film, konečně i ušlechtilé obrazové prostředky včetně kamerové jízdy a časosběrných záběrů.

Recenze posun tématu do televizní inscenace popsala takto:

„Novým zpracováním divadelního představení a jeho převedením do exteriéru vznikla hra, která má jiné vyznění. Radikální úprava a doplnění o filmové záběry reálné skutečnosti byly motivovány soudobým výzkumem vesmíru, také odění herců připomínalo astronauty. Záběry na kosmodrom, astronauty, družice i měsíční povrch se prolínají s legendárním příběhem japonského koloritu. Stylizovaný pohyb loutek byl důstojnými, až strohými a obřadnými gesty. Šlo o mimořádný pokus realizovat divadelní loutkové představení specifickými televizními prostředky.“¹⁶⁸

V televizní podobě inscenace byly především posíleny aktuální motivy v souvislosti s projektem Apollo 11, během něhož 20. července 1969 lidé poprvé stanuli na povrchu Měsíce. Ve filmu se tedy bohatě objevily také dokumentární záběry soudobého kosmického výzkumu. Vizuálně bohatý snímek s výpravou brněnského grafika a scénografa Františka Borovce a kamerou Jakuba Noska spojil „v jeden celek tradiční japonské herce, živé herce, dokumentární materiál, kreslené a animované pasáže a za výjimečné lze považovat také zmiňované odkazy na poměrně aktuální dění v oblasti prozkoumávání vesmíru.“¹⁶⁹

Podstatnou součástí výroby brněnského studia se staly v sedmdesátých letech také záznamy divadelních představení. Samozřejmě převažovaly inscenace z Loutkového divadla Radost, postupně se však objevily i amatérské soubory, zejména brněnská Jitřenka vedená Františkem Pískem či třebíčské Zdravíčko s Milošem Blahou.

Záznam divadelního představení *O veselém hrobaři* (1971) z Radosti v režii Mirko Matouška podle textu Josefa a Hany Lamkových v televizní režii Kuby Jurečka nevybočil ze standardu,¹⁷⁰ podobně jako hra Jiřího Jaroše *Prasátka se vlka nebojí* (1971). Zatímco záznam Malíkovy modernistické hry *Míček Flíček* (1972) v divadelní režii Petera Scherhaufera ve spolupráci s Jiřím Pitrem zvolil poněkud neobvyklý způsob inscenace.¹⁷¹ Postavy lidí byly svěřeny hercům, zatímco ostatní role byly ponechány loutkám. Ty však byly v dimenzích přizpůsobeny proporcím herců, takže připomínaly loutky jen vzdáleně.¹⁷² Další Scherhaufereva inscenace zahrnující dramatizace Čapkových, Konopáskových a Mikulkových pohádek *Kouzelný dům paní Růženy* (1973) se bohužel nedochovala. Pod televizním názvem záznamu režiséra Milana Pelouška a kameramana Jiřího Kačírka *Kouzelný dům pohádek* se skrývala trojice pohádek z Radosti, v níž podle recenzenta „plošné loutky ztrácely působivost, nejzdařilejší je Mikulkova pohádka s nesporným humorovým nadhledem i absurdním situačním humorem.“¹⁷³ V roce 1973 režisér Josef Kaláb ještě vytvořil zá-

znam moderní hry Lubomíra Feldeka *Botafogo* ve výpravě Věry Krajné, jejíž loutky byly pro obrazovku vytvořeny zdařile a se smyslem pro detail.¹⁷⁴

Mimořádnou se v brněnském kontextu jeví spolupráce významné osobnosti českého i světového loutkového divadla Josefa Krofty, který v té době působil ve Východočeském loutkovém divadle DRÁK¹⁷⁵ a občas hostoval v brněnské Radosti.

Už k první Kroftově brněnské inscenaci v roce 1973, kterou na motivy ruské pohádky napsal Milan Pavlík s názvem *Jdi tam – nevím kam, přines to – nevím co* si režisér přizval z hradeckého divadla výtvarníka Petra Matáska, přičemž televizního záznamu inscenace se zhostil kameraman Milan Duda. Dobová recenze se vyjádřila tak, že jde o povedenou dramatizaci ruské lidové pohádky, kdy televizní pojetí zdařile užívá prolínání v klíčových scénách, přičemž chyběla barva, která charakterizovala scény.¹⁷⁶ Zmíněná inscenace vizuálně přinesla v podstatě to, co tandem Krofta-Matásek tehdy značně proslavilo – divadelní pojetí akční scénografie rozbíjející iluzi loutkového kukátka, otevírající jeviště herci vedle loutky. Každý z herců si na jeviště přináší svou paravánovou válcovou scénu, v níž se schovává a odkud zároveň s maňásky hraje. Navíc měl možnost si vlastní dekoraci nosit po jevišti sebou, přičemž výraz loutek byl netelevizně neboli jinak řečeno divadelně expresivní.¹⁷⁷

V témže roce 1973 vznikl další Kroftův pořad. Šlo o záznam představení hradeckého divadla DRÁK *Aby děti věděly*, které bylo inscenováno formou epického narativního divadla v prostoru půdního prostoru, zaplněného starými odloženými předměty.¹⁷⁸

V roce 1977 se Krofta vrátil k motivu ruské lidové pohádky, tentokrát od ruského dramatika Jurije Jelisejeva *Tři přání*.¹⁷⁹ Barevná inscenace podle zpracování hry v roce 1974 v divadle Radost s výtvarnou spoluprací Petra Matáska přinesl charakteristický styl propojující akci herců a maňásků, kombinující grotesko a lyrično v dynamický celek. Příběh je exponován na vesnickém náměstíčku s velkými herci, teprve skrze loutku sovy a vajíčko se otevírá stylizace loutkou. Design maňásků byl výrazně jiný, nežli byla tehdejší výtvarná televizní konvence, ale zároveň i předcházející výtvarný styl nesený scénografy z brněnského divadla Radost. Maňasi zasazení v podstatě do scény i pro velké herce měli totiž prohnané až groteskní výrazy se zvýrazněnými nosy. Možná právě proto recenzent uvedl, že: „Zvláštní výtvarné řešení scény v televizi vytvořilo jednoduší prostor pro pohybové rozehrávání herců, na straně druhé potlačilo hru loutek.“¹⁸⁰

První Kroftovou původní televizní inscenací, připravenou pro brněnské studio, byla dvoudílná *Pirátská pohádka* podle scénáře Jana Tůmy ve výpravě Petra Matáska a kamerou Dalimila Řeháka. Vyprávění živého herce v kombinaci s hrou různých druhů loutek mělo neskryvaně epický charakter, přičemž ladění směřovalo k pohádkové grotesce.¹⁸¹ Inscenace byla připravena ve spolupráci herců brněnské Radosti a hradeckého divadla DRÁK. Situování prostředí na půdu se starým nábytkem, akváriem, modely jachet i dalšími rekvizitami, připomínajícími mořeplavbu, navodilo celému vyprávění mimořádnou atmosféru.

„Groteskní výtvarnou polohu mají loutky pirátů i obyvatelé ostrova Zvonečkov, papíroví námořníci a lodičky jsou řešeny jako skládané z papíru. Nápaditě působilo použití zbraní z papíru, které měly charakter

¹⁷⁴ (zh) Žeň televizních inscenací. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 3, s. 5.

¹⁷⁵ VONDRÁČKOVÁ, Zora. *DRÁK*. Hradec Králové: Divadlo Drak, Garamond, 2008.

JURKOWSKI, Henryk: *DRÁK a evropská avantgarda, in sb.: 30 let divadla DRÁK 1958–1988*. Hradec Králové: Východočeské divadlo DRÁK, 1988.

¹⁷⁶ (zh) Recenze televizních inscenací. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 1, s. 16.

¹⁷⁷ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 332.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 332.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 334.

¹⁸⁰ (z) Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 12, s. 287.

¹⁸¹ (z) *Pirátská pohádka*. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 1, s. 23.

¹⁶⁷ (z) Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 12, s. 287.

¹⁶⁸ (z) *Měsíční víla*. *Československý loutkář* 28, 1978, č. 2, s. 47.

¹⁶⁹ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 346.

¹⁷⁰ (zh) Televizní loutkové inscenace. *Československý loutkář* 22, 1972, č. 4, s. 8.

¹⁷¹ Televizní režie Josef Kaláb.

¹⁷² (zh) Televizní inscenace pro děti. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 1, s. 2.

¹⁷³ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 12, s. 280.

karnevalových papírových kotoučků, v nichž se po bitvě ztrácela pirátská loď i vypravěč. Inscenace daleko překročila dobový průměr.“¹⁸²

V souladu s dobovou recenzí lze potvrdit, že tento mimořádně malebný a lyrický příběh díky svému pečlivému výtvarnému a režijnímu zpracování patří k nejzdařilejším Kroftovým brněnským dílům.

V roce 1978 pro televizi zpracoval Josef Krofta inscenaci, která vycházela z Čajkovského baletu *Spící krasavice*, dvojdílnou televizní inscenaci *Šípková Růženka*. Šlo o verzi loutkového představení DRAK ve výpravě Petra Matásk, přičemž adaptace tohoto loutkového představení pro obrazovku byla vedena snahou postihnout co největší divadelní zákulisí. Rozšířila proto televizní inscenaci o záběry ze vstupu do brněnského divadla i do jeho zákulisí a o některé sólové baletní výstupy. Rovněž původní příběh beze slov, hraný loutkami, byl podepřen vícenásobnými vstupy návodných poznámek inscipienta.

„Poetický svět loutek a estetika baletu jsou kontrastně doplňovány záběry z civilního prostředí divadelního provozu a společně tak vytvářejí takřka snový celek, v němž se všechny tyto reality prolínají, lyricky i humorně doplňují či parodicky komentují.“¹⁸³

Dobové recenzní srovnání s původním divadelním představením však nevyšlo příliš dobře:

„Ve srovnání s originálem se loutky v televizi dostaly takřka do druhého plánu a zjevná nedůvěra v jejich schopnosti na obrazovce se promítala v doprovodném popisu téměř všech akcí, z nichž se vytratil humor. Záměr navodit bezprostřední atmosféru divadelního představení baletu v kontrastu s loutkami sklouzl do roztržitosti. Příběh loutek, který v loutkovém představení dominoval, se stal v televizi bohužel jen doplňkem podívané na málo známé zákulisní prostředí. [...] Loutky, které na jevišti svým výrazem korespondovaly s groteskostí celého pojetí, se při detailních záběrech stávaly málo příjemné vzhledem a výrazem.“¹⁸⁴

Brněnská televizní tvorba Josefa Krofta vycházela především z jeho divadelních realizací pro loutkové scény DRAK a Radost a režisér zde své mimořádné počiny realizoval především díky dramaturgyni Věře Mikuláškové. Ta však dala opakovaně příležitost i několika tehdejšími amatérskými divadlům. V roce 1973 tak vznikl první záznam představení amatérského souboru v Brně – hry podle Hanny Januszewské a Mirko Matouška *Tygřík Petřík*¹⁸⁵ třebíčského loutkářského souboru Zdravíčko s prostými textilními dětsky stylizovanými maňásky, zasazenými do plošné kresebně a graficky stylizované scény.¹⁸⁶

Do tohoto úspěšného loutkářského souboru se televize vrátila ještě v roce 1977, aby zaznamenala anekdotický příběh s příměsí satiry Miloše Blahy a Jana Wilkowského *Automotobrum*.¹⁸⁷ Šlo o zvířecí pohádku polského autora, která volně navazovala na hru *Medvídek Ťupínek* téhož autora, která měla také podobu grotesky. Akce loutek byly soustředěny na situační komiku, kterou rozehrávali maňáskové loutky a hříčka byla proložena písničkami.¹⁸⁸

Druhý amatérský soubor s představením odvysílaným v televizi byla brněnská loutková scéna Jitřenka. Brněnští televizní tvůrci převzali hru Milana Pavlíka *Šibal Zavřička* (1974) inscenovanou technikou černého divadla.¹⁸⁹ Recenzent uvedl, že:

„Vlivem disproportioní ve výpravě se stával obraz dost nepřehledný, přesto se podařilo zachytit princip v dění loutek černým divadlem zdařile. Kamera však prozradila při detailních záběrech nepřesný a málo stylizovaný pohyb loutek.“¹⁹⁰

¹⁸² (z) Pirátská pohádka. *Československý loutkář* 28, 1978, č.1, s. 23.

¹⁸³ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012, s. 335.

¹⁸⁴ (s) Šípková Růženka. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 2, s. 47.

¹⁸⁵ Režie Miloš Blaha, televizní režie Milan Peloušek, výprava Jiří Jordán, kamera Milan Duda.

¹⁸⁶ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 62.

¹⁸⁷ Režie Miloš Blaha, televizní režie Milan Peloušek, výprava Ája Novosadová, kamera Milan Duda.

¹⁸⁸ (s) Automotobrum. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 7, s. 167.

¹⁸⁹ Režie František Písek, televizní režie Milan Peloušek, výprava Alois Holásek, kamera Dalimil Řehák.

¹⁹⁰ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 10, s. 234.

Brněnští televizní tvůrci se pak opakovaně do Jitřenky vraceli a převzali i inscenaci

Hastrmaní princeznička pro *Pohádkové divánky*, kde vyprávění hrou a písničkami dětí bylo doplněno plošnými loutkami–maskami, které byly výtvarně pojednány znaky dramatických postavíček.¹⁹¹ Dětské diváci ve studiu spoluvytvářeli atmosféru a do jisté míry byli i statickou součástí inscenace.¹⁹² Posledním záznamem z Jitřenky v sedmdesátých letech byla inscenace *Král Abeceda*¹⁹³ v roce 1979.¹⁹⁴

Celkově lze o brněnské tvorbě původních televizních inscenací během sedmdesátých let říci, že patřily k vrcholu snah celé Československé televize, zvláště šlo li o díla režisérů Josefa Kalába a Josefa Krofta.

Televizní inscenace s loutkami v sedmdesátých letech – Ostrava

„Rostoucí počet televizních loutkových inscenací zdaleka není zásluhou jenom centrální pražské stanice, ale především Brna a Ostravy. [...] Vyzvalo to v život i vzrůstající poptávku po původních autorských textech, protože s adaptací (spočívající kromě jiného i v nezbytném krácení na ‚televizní míru‘) loutkových divadelních her nelze vystačit. Je jenom přirozené, že úroveň těchto původních textů je velmi různorodá a především nezřídka nese neklamné znaky nezkušenosti autorů, kteří si neuvědomují, že základní kvalitou loutky je pohyb a nikoliv hlasový projev a že tedy text pro loutky musí na prvním místě vytvářet prostor pro akci – pouhé dialogy na loutkovém divadle (a v televizi snad ještě více) působí staticky, byť byly sebevtipnější a sebelépe napsané.“

–lam– Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 7, s. 154.

V roce 1976 bylo v pravidelných recenzních sloupcích *Loutky v televizi* Československého loutkáře konstatováno že „*Ostravské studio má nesporně primát v uvádění původních loutkových televizních inscenací*“.¹⁹⁵ Ostravské studio k tomu mělo několik výjimečných předpokladů. Jednak na podzim roku 1973 byla dokončena výstavba a zahájen provoz nového televizního střediska v centru Ostravy (v přestavěném Divadle Petra Bezruče v Dvořákově ulici), které disponovalo dvěma studii, režijním komplexem, střihovými i odbavovacími pracovišti a zvukovou výrobou. Jednak také zdejší šéfdramaturg Redakce vysílání pro děti a mládež, spisovatel a režisér Zbyšek Malý vytvořil podmínky pro pravidelnou spolupráci s mnoha autory původních dramatických textů pro děti a zejména se postupně etabloval úzký svazek trvalé spolupráce s Krajským divadlem loutek v Ostravě, charakterizovaným tehdy profesionálním invenčním loutkoherectvím. O něm se hovořilo v celonárodním kontextu jako o typickém stylu tzv. *ostravské školy*.¹⁹⁶

Divadlo v roce 1972 znovuotevřelo zrekonstruovanou budovu na náměstí Lidových milicí v Ostravě a v sezoně 1972/73 se stal uměleckým ředitelem zdejší režisér a loutkoherc Zdeněk Miczko,¹⁹⁷ který zároveň působil jako trvalý spolupracovník ostravského televizního studia Československé televize.¹⁹⁸ Ostravská loutková scéna podobně jako jiná česká divadla:

¹⁹¹ Scénář Alois Mikulka, režie František Písek, televizní režie Michal Nohejl, výprava Zdeněk Juřena, kamera Milan Duda.

¹⁹² (z) Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 5, s. 119.

¹⁹³ (s) Televizní Král Abeceda. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 5, s. 119.

¹⁹⁴ Předloha Hana + Josef Lamkovi, scénář a režie František Písek, výprava Zdeňka Pavloušková, televizní režie Milan Peloušek, kamera Jiří Kačírek.

¹⁹⁵ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 1, s. 11.

¹⁹⁶ MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava: 1953+60=2013*. Ostrava: Divadlo loutek Ostrava, 2013.

¹⁹⁷ MOTÝLOVÁ, Hermína. *Miczkova éra*. In: MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava 1953 + 60 je 2013*. Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013, s. 29–34.

¹⁹⁸ MICZKO, Zdeněk a kol. *Loutkové divadlo Ostrava: 1953–1978: 25 let činnosti*. Ostrava: Loutkové divadlo, 1978.

„V 70. letech se stále víc využívala kombinace hry herců, masek a různých druhů loutek, jež dávala inscenacím bohatě strukturovanou formu. Vývoj DL významně určoval scénograf V. Kábrt, který od výtvarné stylizace javajek na začátku 60. let směřoval k novátorskému prostorovému řešení a k nejrůznějším loutkářským technikám i postupům překračujícím druhové konvence.“¹⁹⁹

Malíř, tvůrce loutek, scénograf a později i pedagog v jedné osobě – Václav Kábrt byl druhým umělcem vedle Zdeňka Miczky, který zároveň formoval podobu televizního vysílání pro děti s loutkami z Ostravy.²⁰⁰ V letech 1955–1970 působil jako výtvarník a šéf výpravy v ostravském Krajském divadle loutek, přičemž si zde prošel na počátku svého velice plodného angažmá nejrůznějšími profesemi, kdy vystupoval jako loutkoherec, stavěl jevištní techniku, byl osvětlovačem a zkusil i režisovat. Od roku 1971 pracoval jako odborný asistent na DAMU v Praze, po získání docentury v roce 1979 se stal na její loutkářské katedře vedoucím oddělení scénografie. Jeho inovativní výtvarný styl osvobozoval skrze principy černého divadla či polyekranu jevištní plochu a zasazoval do ní nejrůznější typy výtvarně invenčních spodových loutek. Režiséři ostravského divadla tak mohli spoléhat nejen na výjimečné herecké schopnosti souboru, rehabilitující klasické souborové loutkoherecké umění, ale také na „výtvarnou invenci V. Kábrta, který se vypracoval mezi nejpřednější československé loutkářské výtvarníky.“²⁰¹

Václav Kábrt sám výstižně charakterizoval ostravské kulturní prostředí té doby:

„Koncem padesátých a začátkem šedesátých let existovala mimořádná soudržnost ostravské kulturní fronty. Vzájemné sledování premiér všech (tří) ostravských divadel, výstav a koncertů nás spojovalo a nesporně i profesně posilovalo. V druhé polovině padesátých let vzniklo v Hošťákovických televizní studio. Pro své trpasličí rozměry bylo ideální jen pro loutky, i když se zde odvážně inscenovaly i malé činohry. Pro loutkáře se tak naskytl vynikající příležitost, jak se uplatnit v novém, tehdy zázračném médiu, i když často museli loutky vodit doslova na kolenou. Texty byly dabovány skvělými činoherci: Froňkovou, Šimánkem, Tokošem, Holubem a mnohými dalšími. Vznikaly zde zajímavé autorské inscenace. Bohužel, vysílání bylo v té době živé a záznamy se nepoživovaly. Zbylo jen pár vzpomínek a zažloutlé fotografie.“²⁰²

Posledním z trojice významných ostravských tvůrců spolupracujících s televizí byl loutkoherec a režisér Jiří Volkmer, u něhož se herecký talent vzácně snoubil s loutkářským. Právě v souvislosti s jeho činností se v jeho neaktivnějším profesním období hovořilo o „ostravské loutkářské škole“ a vznikl pojem „herecké loutkové divadlo“. Jeho loutkoherecký styl byl přenesen také na obrazovku, protože pro televizi režisoval desítky loutkových filmů a sehrál v nich více než sto rolí. Zkušenosti s rozdílným způsobem práce pro loutkovou televizi divadelník popsal takto:

„Jde tam o něco jiného. Když jsem to začal dělat, neměl jsem žádné zkušenosti. U televizní inscenace musí být technický scénář. Člověk musí mít jasnou představu, jaký chce záběr a jak budou záběry následovat po sobě. Vnímat detail, polodetail, celek, polocelek. To u divadla není. Nakonec jsem se naučil dělat i technické scénáře. Ale to je především otázka obrovské praxe. Dělal se tehdy hodně inscenací, tak jsem se učil. S divadelní režii to bylo podobné. Učil jsem se od Zdeňka Havlíčka. Nejdřív jsem ho pozoroval, a pak jsem to zkoušel sám. [...] Velmi výrazný posun je v technice, technických možnostech. Ty ovlivňují i loutkové divadlo. Například u televizních inscenací dřív všechno snímala pouze jedna jediná kamera. Dnes je možná spousta triků, které my jsme tehdy museli horko těžko vymýšlet. V divadle, když ještě nebyla televize tak rozšířena, a to bylo ještě i v 60. letech, tendence dělat divadlo pro děti byla velká a návštěvnost byla taky velká. Nebylo tolik filmů, nebyl takový výběr, bylo toho minimálně. Také proto měly loutky takový úspěch.“²⁰³

Posuzovat značně plodnou loutkářskou produkci ostravského studia je dnes velmi nesnadné, neboť jednak valná většina inscenací byla vysílána živě a těch několik zachovalých na pásových nosičích zničila v

archivu ostravské televize v Přívoze červencová povodeň v roce 1997. Proto základním zdrojem informací zůstávají převážně rešerše dobových recenzí a fotografie.

Na počátku sedmdesátých let výjimečně pro ostravské studio režisovali i jiní tvůrci než dvojice Zdeněk Miczko a Jiří Volkmer, např. v roce 1973 zde vytvořil původní loutkovou inscenaci *Pohádky po námořnicku* podle scénáře Václava Kábrta režisér Jaroslav Nedvěd. Se scénou Petra Gleicha a loutkami Václava Kábrta vytvořil neobvyklé přetlumočení trojice známých pohádek v prostředí jednoho pokoje a jeho vybavení. Námořník ve výslužbě se svým papouškem dostal balík, v němž byly hračky–loutky zcela podobné jeho vnukům Petrovi a Majdalence, kteří měli přijet na prázdniny a proto předem zaslali své hračky. Tyto hračky oživaly a postupně prožívaly jednotlivé pohádky, přičemž postava námořníka byla hrána velkým hercem.

V témže roce režisér Zdeněk Havlíček realizoval záznam divadelní inscenace z Krajského divadla loutek *O zlém havranovi*, úpravu divadelní hry Ladislava Dvorského, rámovanou příchodem i odchodem publika. Podle recenzenta však ani hlasatelka nevytvořila příznivou atmosféru přímého přenosu a představení nikterak nebylo přizpůsobeno televizní obrazovce.²⁰⁴

Nejplodnějším loutkářským režisérem tvořícím pro ostravské televizní studio byl nesporně Zdeněk Miczko. Byl to zkušený loutkoherec i režisér, který působil v divadlech i v jiných televizních studiích, včetně Slovenska, kde realizoval v roce 1976 čtrnáctidílný loutkový seriál *Neporazitelná Vilma* se spodovými loutkami. Od roku 1973 začal soustavně souběžně s divadelní prací režisovat i tehdejší Československé televizi.

V roce 1973 v ostravském studiu společně s Václavem Kábrtem připravil původní inscenaci pro děti *Král a převozník*, která vypráví o hloupém a bojácném králi Albertovi, jež se chce oženit s princeznou ze sousedního království. Pohádka byla realizována hereckým souborem loutkového divadla v Ostravě a výtvarnou podobou ovlivnila do značné míry volba hlavových loutek, působících v proporcích těla a živých rukou dosti nadměrně a nadneseně.²⁰⁵

Tentýž rok zde natočil původní loutkovou inscenaci Zdeňka Floriana *Jak Kuzma vyráhl na medvědy*, prostinký anekdotický příběh o Kuzmovi a jeho vnuku Míšovi, který byl podle recenzenta velmi dobře technicky inscenován.²⁰⁶ V roce 1974 realizoval stejný tým režiséra a výtvarníka původní televizní inscenace podle scénářů Jany Rendlové *O čertíkovi se slzičkou*,²⁰⁷ a *Tajemství sluneční věže*, kde byly kombinovány masky se spodovými loutkami. Podle recenzenta „při vedení byla dosažena vyrovnaná souhra s jejich výtvarným výrazem.“²⁰⁸ Následovala původní loutková inscenace *Slon Hubert a borůvkový koláč*, vtipný příběh těžící z cirkusového prostředí²⁰⁹ a původní loutková inscenace podle příběhu Germana Ivanoviče Matvějeva v úpravě Tomáše Töpfera *Potíže s Bříškem* (1975), která tematicky přinesla honičku medvídků utíkajících z cirkusu.²¹⁰ Původní loutková inscenace podle scénáře Jany Rendlové *Kačenka a velká voda* (1975) byla pohádkovým dobrodružným příběhem založeným na oživených kresbách.²¹¹

O veselé písťalce 1975 byla původní loutková inscenace na lidové motivy hukvaldských pohádek Vojtěcha Martínka podle vlastního scénáře režiséra Zdeňka Miczky. Zatímco předchozí inscenace byly natočeny základním členem ostravského loutkářského televizního týmu, význačným kameramanem Janem Plesníkem, tato inscenace byla realizována kameramanem Jaromírem Zaoralem.²¹² *Vodník Václav* (1975) byla původní loutková pohádka Zbyška Malého, která se zabývala aktuálním tématem ochrany přírodního prostředí. Spodové loutky hrály realistický příběh v náznaku několika prostředí.²¹³ *Alí a Achachách* (1976) byla dvoudílnou pohádkou z orientálního prostředí o chlapci, který se vyučil kouzelníkem a vypravil se do světa hledat bohatství. Podle recenzenta by se loutky s poněkud deformovanými hlavami se hodily spíše

²⁰⁴ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 11, s. 14.

²⁰⁵ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 10.

²⁰⁶ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 23, 1973, č. 10, s. 10.

²⁰⁷ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 86.

²⁰⁸ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 12, s. 280.

²⁰⁹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 4, s. 87.

²¹⁰ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 2, s. 40.

²¹¹ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 10, s. 234.

²¹² (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 10, s. 234.

²¹³ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 11, s. 253.

¹⁹⁹ ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 99.

²⁰⁰ MAREŠOVÁ, Sylva. *Jak se stát klasikem*. In: MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava 1953 + 60 je 2013*. Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013, s. 18–19.

²⁰¹ BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 104.

²⁰² KÁBT, Václav. *Střepy paměti Václava Kábrta*. In: MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. *Divadlo loutek Ostrava 1953 + 60 je 2013*. Ostrava, Divadlo loutek Ostrava, 2013, s. 19–21.

²⁰³ GALETKOVÁ, Hana. Když se člověk do divadla zamiluje. *Loutkář* 65, 2009, č. 6, s. 255–257

na jeviště.²¹⁴ *Hvězdička Niké* (1976) Evy Kvapilové přinesla příběh s politickým podtextem.²¹⁵ Dvoudílná inscenace *Toníkovy sny* (1976) využívala kombinace hry herců s loutkami v příběhu, vycházejícím z vděčného a osvědčeného námětu oživených hraček.²¹⁶ Původní loutková inscenace Miroslava Česala *Kohoutek zlatý hřebínek a kouzelný mlýnek* (1977) v kamerovém pojetí Heřmana Ohnheisera přišla s námětem převzatým z ruské pohádky, který ctil podstatu loutek a tak byla recenzentem považována za jednu z nejzdařilejších inscenací své doby:

„Ke zdůraznění televizní loutkovosti napomáhají výrazné hlavy loutek i pohyblivé oči a také zvláštním způsobem řešená hlava sedláka. Tak je umožněno funkční a přesvědčivé použití detailů.“²¹⁷

Trojdílná původní televizní inscenace o přátelství dětí a podivuhodného netopýra *Toníčka* podle scénáře Jany Rendlové *Patálie s netopýrem, Poprask v říši netopýrů, Jak netopýr ke štěstí přišel* přinesla také standard Kábrtovy výtvarné poetiky s přispěním kameramanů Heřmana Ohnheisera a Jaromíra Zaorala.²¹⁸ *Jak sluníčko otevřelo studánku* (1977) byla původní loutková inscenace podle pohádky Jany Rendlové. Půvabný příběh o tom, jak slunce uzavřelo pramen čisté vody před lidskou zlobou a opět jej nechalo prýštit. Recenzent se zmínil i o Kábrtově výtvarném řešení: „*Titulní postava slunce je řešena jako plošná kresba bez možnosti větší animace, svým projevem (M. Holub) je snad nejbliže baňkovitému charakteru předlohy.*“²¹⁹ Původní loutková inscenace *Tajemství starého hradu* (1979) podle scénáře Pavla Tábořského přinesla téměř realistický pohádkový příběh o trojici přátel, která po hrůzostrašném snu na výletě v blízkosti opuštěného hradu slíbí změnit svůj doposud ničitelství vztah k přírodě. „*Přiliš papírově a divadelně působila scénická výprava s plošnými dekoracemi, mezi nimiž se proplétaly plastické loutky dětí. Ani plošné loutky strašidel s velmi omezeným pohybem nemohly uhrát rozměr, který jim byl předepsán.*“²²⁰ Pohádku z lesní říše pracovitých skřítků na motivy příběhu Konstantina Paustovského *Parta pidimužiků* (1979) natočil se stálým týmem Zdeněk Miczko – Václav Kábrt tentokrát kameraman Jiří Štaud.²²¹ Příběh podle scénáře Jaroslava Pekárka *O Janíčkovi* (1979), který se vydá do třeskutého mrazu zavolat jaro, je traktovaný jako sen. S pomocí jabloně, medvěda a zajíce, nakonec hrdina mráz přemůže.²²² V inscenaci *Jak Jaromil ke štěstí přišel* (1979) podle scénáře Milana Pavlíka na téma Boženy Němcové je podobně jako u předchozí pohádky zachována role vypravěče. Spodové loutky s výraznými očima obstály při detailech kamery i při zkratkovité charakterizaci postav. „*Scéna však už nedokázala vždy navodit přesvědčivé kouzelné prostředí, které přiblížením kamery prozrazovalo materiál.*“²²³

Druhým režisérem, který zprostředkoval přenos loutkářského divadelního jazyka na televizní obrazovku v Ostravě byl Jiří Volkmer. Také on začal po roce 1972 pravidelně pracovat pro televizi a jeho produkce je skutečně úctyhodná. Tvořil zpravidla také v týmu s výtvarníkem Václavem Kábrtem, i stejnými kameramanými jako jeho kolega Zdeněk Miczko. V roce 1973 režíroval podle scénáře Evy Kučerové původní televizní inscenaci *Zlatý kluk* o chlapci, který touží být celý ze zlata. Příběh byl scénograficky realizován jako divadlo masek, přičemž střetnutí pohádkových postav bez masek s maskami podle dobové recenze nevycházelo vždy přesvědčivě a rušilo stylistickou jednotu.²²⁴ K inscenaci *Sedm malých medvídků* (1974) podle scénáře P. Hanáka si vybral scénografa Aloise Holásk. Ačkoliv se výtvarník snažil pomoci dát charakter každému z medvídků, na obrazovce se to zcela nezdařilo. Recenzent uvedl, že: „*Loutky více povídají, nežli jednájí a konflikty jsou nepřesvědčivé. Výtvarník měl šťastnou ruku při tvorbě loutek, méně uspěl při plošných dekoracích.*“²²⁵ K původní televizní inscenaci podle námětu a scénáře Jany Rendlové *Jak se Honza nestal králem* (1975) si režisér Jiří Volkmer přizval k výtvarné spolupráci šéfa výpravy Státního divadla v

Ostravě i scénografa Divadla Petra Bezruče Otakara Schindlera, přičemž autorem loutek byl Antonín Stoják. Recenze uvedla, že: „*Hra je inscenována s technickými kouzly, jejichž použití zachovává tradiční podobu. Dominantou inscenace je postava draka, jejíž výtvarné řešení a interpretace posouvá žánr od pohádky k parodii.*“²²⁶ Inscenace *Ledňáček* (1976) podle Jany Rendlové v Kábrtově výtvarném řešení je jednou z mála inscenací, které se zachovaly. Princ, který si vybere z trojice dívek tu, která nabízí bohatství oproti té, která nabízí srdce, je proměněn v ptáka ledňáčka a uzavřen do zlaté klece.²²⁷ Inscenace *Já už budu hodná* podle scénáře Tomáše Töpfera a ve výpravě Martina Lhotáka byl zvířecím příběhem o potrestané lišce.²²⁸ *Shledání sedmi medvídků* (1976) podle Jany Rendlové se scénografií Václava Kábrta volně navazuje na televizní inscenaci *Sedm malých medvídků*.²²⁹ *Papoušek z Isfahánu* (1976) vznikl na základě textů Friedricha Felda, scénář připravil Zdeněk Florian. Šlo o pohádku o orientálním kupci, který si koupil od chudého chalupníka mluvícího papouška, jenž ho naváděl k ještě větší chamtivosti.²³⁰ *Rozcuchaný vrabec* (1977) byla loutková pohádka o nezištnosti a obětavosti na motivy prózy Konstantina Paustovského podle scénáře Jaroslava Pekárka, v níž se dívka Máša ujme vrabce poklovaného vránou a vrabčák jí za to pomůže najít ztracený šperk, vránou ukradený.²³¹ Původní televizní dvoudílná inscenace *Kluci a čarodějové* opět podle Pekárkova scénáře byla dobrodružným příběhem dvojice chlapců Petra a Pavla, odehrávajícím se v Africe, přičemž syžet byl umocněn přechodem reálného děje do snu.²³²

V pohádce z Těšínska na motivy lidového vyprávění *Poklad* podle scénáře Emila Vávrovského Kábrtovo téměř tradiční výtvarné řešení s některými názvuky lidového umění se přeneslo i do vlastní hry, přičemž provedení oscillovalo na rozhraní realistického příběhu a pohádky.²³³ Pohádka folklórního ladění podle scénáře Vladimíra Straky *O hádce v pohádce* byla podobně jako předchozí příběh provázena postavou vypravěčky, deroucí peří, přičemž volba divadelních masek pomohla výtvarně vystihnout podstatu baladické předlohy.²³⁴

Režisér Jiří Volkmer nám v dnešních poměrech tuto možná nepochopitelnou hektickou dobu, kdy v Ostravě vznikalo i několik původních loutkářských inscenací ročně, charakterizoval prostě:

„*Obrovský vzestup loutkářského kumštu byl od konce 50. do konce 70. let. I když se samozřejmě už začínalo kombinovat s živým hercem na předscéně, tak pouze pro atraktivnost kusů. 60. léta byla pro Divadlo loutek velmi úrodná a ještě začátek 70. Pak začala být televize tvrdým konkurentem. Začalo se používat promítání, stínohra, černé divadlo. Hledalo se, jak loutkové divadlo obohatit. Vznikaly kombinace filmu s loutkovým divadlem, což je i dnes. Po revoluci mám pocit, že se loutka začala trochu ztrácet. Zvláště v našem ostravském divadle se loutka stávala spíše rekvizitou. Dnes mám pocit, že je celkem málo toho vyloženě loutkového.*“²³⁵

Filmově loutkové rekonstrukce a dokumenty

„*Dnes vnímáme jako tradici něco, co se provozuje již dlouho a pravidelně a je předáváno z jedné generace na druhou. Pod tímto pojmem si dnes v souvislosti s loutkovým divadlem většina lidí představuje tradiční repertoár lidových loutkářů zahrnující především varianty faustovského či juanovského příběhu, nebo některou z populárně zpracovaných epizod z našich národních dějin (zde se těší oblibě zejména nejrůznější podoby záměn v postavení mezi šlechticem a příslušníkem nižší společenské třídy, které zná-*

²¹⁴ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 2, s. 62.

²¹⁵ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 2, s. 62.

²¹⁶ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 10, s. 227.

²¹⁷ (z) Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.

²¹⁸ (z) Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 6, s. 143.

²¹⁹ (z) Film a televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 11, s. 263.

²²⁰ (s) *Tajemství starého hradu. Československý loutkář* 29, 1979, č. 6, s. 143.

²²¹ (s) *Parta pidimužiků. Československý loutkář* 29, 1979, č. 10, s. 239.

²²² (s) *O Janíčkovi. Československý loutkář* 29, 1979, č. 5, s. 119.

²²³ (s) *O hádce v pohádce. Československý loutkář* 29, 1979, č.11, s. 263.

²²⁴ (zh) Loutky na vánoční obrazovce. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 3, s. 62.

²²⁵ –lam– Loutky v televizi. *Československý loutkář* 24, 1974, č. 7, s. 154.

²²⁶ (zh) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 25, 1975, č. 3, s. 65.

²²⁷ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 1, s. 11.

²²⁸ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 7, s. 154.

²²⁹ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 1, s. 11.

²³⁰ (z) Loutky v televizi. *Československý loutkář* 26, 1976, č. 2, s. 62.

²³¹ (z) Televize. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.

²³² (z) *Kluci a čarodějové. Československý loutkář* 28, 1978, č. 1, s. 23.

²³³ (s) *Poklad. Československý loutkář* 29, 1979, č.11, s. 263.

²³⁴ (s) *O hádce v pohádce. Československý loutkář* 29, 1979, č.11, s. 263.

²³⁵ GALETKOVÁ, Hana. Když se člověk do divadla zamiluje. *Loutkář* 2009, č. 6, s. 255–257.

me zejména z *Posvícení v Hudlicích*) a pokud jde o výtvarný styl, jsou to především marionety na drátě pohybující se vedle a na pozadí realistických dekorací.“²³⁶

MALÍKOVÁ, Nina. *Czech puppet theatre – tradition, legend, and reality: or, is contemporary Czech puppet theatre and endangered species?* Theatralia 18, 2015, č. 2, s. 350.

V souvislosti se silnou vlnou návratu celého českého loutkářství k tradici, zamlčované a opomíjené několik desítek let, také ve filmu a televizi byly učiněny během sedmdesátých let úspěšné pokusy o rekonstrukce loutkářského stylu kočovných loutkářů 19. století.

K prvním patří už v roce 1969 hra *Herkules čili darmošlap* podle nejstaršího českého loutkářského textu přeepsaného pro Františka Maiznera, kterou vyrobil Krátký film (Dokumentární film) pro potřeby Československé televize. Za projektem stál režisér Jan V. Dvořák, v legendární éře hradeckého DRAKu ředitel divadla, který se i později jako umělecký šéf zasloužil o oživení a očistění tradice lidového divadla a odklon od čisté iluzivnosti. Také v případě této hry šlo o mimořádný a vynikající filmový pokus o rekonstrukci provedení dramatu v intencích českých lidových loutkářů, včetně návratu ke staré řezbované marionetě, přičemž ve scéně Václava Mergla loutky vodili a hráli členové Draku. Filmové vyznění podpořila citlivá kamerová stylizace Svatopluka Malého, hudba Luboše Fišera a autorem scénáře a režie byl samotný Jan V. Dvořák společně s Karlem Maršálkem.

Ke zcela originálním v tomto smyslu patří také filmová inscenace původní lidové hry *Don Šajn* (1971) v úpravě Jiřího Stejskala, která vznikla v brněnském studiu Československé televize ve spolupráci s kurátorem Moravského zemského muzea v Brně Františkem Pavlíčkem. Ten zapůjčil originální dřevěné marionety z 19. století rodiny Flachsů a plošné rolovací dekorace doplněné pouze střídmě nábytkem a rekvizitami ze zdejších sbírek divadelního oddělení, které určil režisér Jiří Jaroš s kameramanem Jakubem Noskem k rekonstrukci inscenace ve stylu starých českých lidových loutkářů.²³⁷ Inscenace využila mnoha triků starých loutkářů včetně zasvěcení petrolejovými lampami. Vzniklo tak pozoruhodné dílo na text načtený mimořádně citlivým hereckým projevem s kultivovanou loutkářskou stylizací Karla Högra, které dalo v Moravském zemském muzeu základ k později provozovanému divadelnímu rekonstrukčnímu programu s názvem „*Muzejní maringotka*“. V osmdesátých letech se k tomuto tématu a zejména hereckému textu Karla Högra realizaci na barevném filmu s hereckým principálem Arnoštem Goldflamem vrátil režisér Karel Fuksa (1983).²³⁸

Mezi filmovými dokumenty s loutkami v sedmdesátých letech vyniká *Principál z Mirotic* (1975), který pro brněnské studio Československé televize natočil Kuba Jureček na námět a scénář Ludvíka Štěpána. Film zachycuje empatickým způsobem stárnoucího lidového loutkáře Karla Kopeckého, potomka věhlasné loutkářské rodiny, jak v jeho soukromí, tak také v konfrontaci s divadelní historičkou Jiřinou Telcovou a rodinnými loutkami, darovanými v té době Moravskému zemskému muzeu. Dialogickým průvodcem dokumentu je autentická varietní a zároveň výstižná charakterová loutka Lojzy Čumílka. V pozoruhodném kameramanském pohledu Františka Hostaši je zachováno autentické a vytrácející se loutkoherecké umění Karla Kopeckého, jeho přirozená živelnost a zároveň zručnost, dokonalý český jazyk, hra s velkými marionetami řezbáře Jana Mádleho ze suchardovské řezbářské dílny, ale také s varietními loutkami – Tanečnicí, Žonglérem s deštníkem či harmonikářem Frantou Rámusem. Film mimo vážné umělecké hodnoty také uchovává památku loutkohereckého stylu starých českých loutkářů.

²³⁶ „Nowadays, the term ‘tradition’ is understood as something that has been conducted regularly and for a long time, and passed from one generation to another. When talking about tradition in relation to puppet theatre, people usually imagine the traditional repertoire of folk puppeteers, which mostly includes variations upon Faust- or Don Juan-related stories, or popular adaptations of episodes from Czech national history, especially various forms of popular narratives that involve the switching of positions of an aristocrat and a commoner, known mainly from *The Holiday in Hudlice (Posvícení v Hudlicích)*. As far as visual style is concerned, it is especially marionettes on wires, moving next to, and in front of, realistic backdrops and stage sets.“

²³⁷ S loutkami hráli J. Jaroš, M. Jarošová, Z. Hartman, O. Nečas

²³⁸ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 344.

Ve své době vzbudil značnou pozornost autorský dokument Jana Špáty s prostým názvem DRAK (1976), který přinesl autorův okouzlený pohled na tvorbu královéhradeckého divadla s mnoha ukázkami inscenací. Profil loutkového divadla vznikl v Krátkém filmu podle námětu Hany Jemelíkové, přičemž divadelním poradcem byl režisér Jan V. Dvořák, režie, střih, kamera byla tradičně v rukou Jana Špáty. Dokument byl vnímán jako konkrétní příspěvek k diskuzi o čistotě žánru i forem dokumentaristiky, přičemž sám film mimo ortodoxní autenticity či stylizace přinesl také formální postupy blízké reportáži, fejetonu, medailonu a navíc plnil funkce populárně vědecké. Novinářka Kateřina Pošová obhajovala tyto pro mnohé konzervativní postupy:

„Chtěl li Špáta charakterizovat bohatou škálu repertoáru hradeckých loutkářů, chtěl li pravdivě vypovídat o jejich výtvarných a hereckých hodnotách i o živém sepětí s obecností, pak musel nutně některé záběry rekonstruovat. Pak musel vybírat, vyjadřovat se zkratkou a v příčinných souvislostech. Tím hodnotu své výpovědi neoslabil, ale posílil.“²³⁹

Každopádně vznikl svěží sedmnáctiminutový dokument divadelní scény se specifickým divadelním jazykem, která po celé období normalizace fungovala jako bohatý zdroj inspirace nejen pro české loutkářské soubory, ale byla úspěšná i v zahraničí.

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

„Obecně vzato byly loutky televizí přijaty – ať již v podobě hrané anebo animované. Přece však v jednotlivých konkrétních případech námitky, výhrady i odmítání z řad diváků i televizních pracovníků ukazují na problematiku loutkového prvku na obrazovce. Chceme se častěji těmito otázkami zabývat, máme v úmyslu hlouběji veřejnost informovat a chtěli bychom dokonce loutky a loutkové programy v televizi daleko víc popularizovat. Jestliže divadelní loutková představení mohou vidět tisíce diváků, pak televizní pořady s loutkami zhlédnou statisíce ba i milion. Často je televizní loutka jedinou zástupkyní velké loutkové rodiny, které dnes mohou spatřit děti i v té nejmenší vesničce, kam žádné profesionální divadlo nezajíždí a kde nejsou ani amatérští loutkáři.“²⁴⁰

JAROŠ, Jiří. *Loutky v televizi*. Československý loutkář 27, 1977, č. 3, s. 71.

Sedmdesátá léta byla obecně dobou širokého rozvoje televizního média a jistě právě proto byl v našich podmínkách poprvé z podnětu Ministerstva kultury zahájen výzkum dopadu televize na diváka, zejména na děti a mládež. Na Slovensku průkopnice mediálního výzkumu, respektive sociologického výzkumu žurnalistiky a masové komunikace, mezinárodně uznávaná Hilda Holinová, provedla v polovině sedmdesátých let na půdě Novinářského studijního ústavu anketu s 3500 dětmi ve věku 11–14 let.²⁴¹ Jednoznačně vyplynulo, že děti preferovaly žánry umění a zábavy, a to s postupnou preferencí: filmy, písničkové pořady, soutěžní pořady a pohádky či obecně seriály nebo inscenace pro děti včetně loutkových, přičemž s přibývajícím věkem od 7. třídy už začaly dávat přednost projektům s velkými herci před kreslenými či loutkovými příběhy.²⁴²

O významu vedené loutky ve filmu a zejména televizi velmi detailně uvažoval na počátku sedmdesátých let dramaturg a režisér Alexander Zapletal ve své studii „*Klasická loutka v televizi*“, která vyšla v jednom

²³⁹ POŠOVÁ, Kateřina. *DRAK*. *Film a doba* 23, 1977, č. 9, s. 534.

²⁴⁰ JAROŠ, Jiří. *Loutky v televizi*. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 3, s. 71.

²⁴¹ HOLINOVÁ, Hilda. *Mládež a masové komunikačné prostriedky: štúdia z výskumu k rezortnej úlohe Ministerstva kultúry*. Bratislava: Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky, 1975.

HOLINOVÁ, Hilda. *Kapitoly o mládeži a jej voľnom čase*. Bratislava: Smena, 1979.

²⁴² HOLINOVÁ, Hilda. *Vplyv televízie na detského diváka*. Bratislava: Obzor, 1975, s. 284, 285.

z televizních sborníků téměř dva roky po jeho emigraci do NSR.²⁴³ Zapletal si jako pozorný praktik především všiml, že televize svou podstatou přináší nefilmový způsob snímání a má:

„zásadní omezení možnosti umělecky povyšovat, stylizovat obraz skutečnosti. [...] Naopak loutkový pořad se už ve svém prázkladu opírá o stylizaci, kterou je mu loutka jako výtvarné zpracování skutečného vzoru, doplněné stylizovanou dekorací, rekvizitami, a v neposlední řadě i záměrně stylizovanou stránkou zvukovou.“²⁴⁴

Tento významný prvek stylizace určuje samotnou podstatu loutkové televizní produkce, a dokonce ovlivňuje náklonnost tvůrce k tomuto druhu umění, přičemž je zde zvláštní spojení s dětským světem, neboť právě děti jsou:

„ve svých hrách pravými mistry stylizace; jejich fantazie dělá z dřívka rytíře a ze tří špuntů hrad. [...] Porozumět tomuto světu, vyprovokovat jeho existenci i tam, kde byl v duši dítěte zasut a zastrčen – to je jistě nádherný úkol pro loutkářského televizního autora...“²⁴⁵

Proto také Zapletal dále ve svém textu zdůrazňoval podstatnost výtvarného zpracování loutkových pořadů, pro jejichž syntetičnost požaduje soulad mezi podobou loutky, scénou a nutně také filmovým zpracováním:

„Maximální zřetel k výtvarné stylizaci každého jednotlivého prvku a jejich syntéze s ostatními na společném výtvarně-režijním základě činí z loutkového pořadu rozhybané, oživené a ozvučené televizně-výtvarné umění.“²⁴⁶

Této nejdůkladnější syntézy lze dosáhnout metodou snímání po záběrech, protože to umožňuje nebývale smělá a bohatá režijní řešení, které může čerpat výhody ve všech oblastech obrazové tvorby i technologie:

„Technika snímání po záběru vzdaluje loutkovou televizi loutkovému divadlu, a současně ji přibližuje animovanému filmu, i když základním výrazovým prostředkem loutkové televize je nadále klasická divadelní loutka, nikoli fázovaná loutka filmová. Avšak celá řada dalších výrazových prostředků, zejména však – souhrnně – obrazová skladba a četné prvky režijního řešení se výslovně opírají o praxi animovaného filmu.“²⁴⁷

Dramaturg a režisér Jiří Jaroš, který se zabýval loutkou v televizi nejen prakticky, ale i teoreticky v sérii článků *Loutky v televizi*, publikované v tehdejší 23 ročníku časopisu *Československý loutkář* v roce 1973, se také opakovaně zamýšlel nad možnostmi loutky v televizním médiu. Později si všiml také aktivit Studia animovaného filmu Československé televize v Praze, které v polovině sedmdesátých let přikročilo k výrobě projektů loutkové animace. Ve dvou seriálech – *Pohádkách stříbrného carství* a *klasických českých pohádkách Perly* – to mělo podle něho hlubší význam:

„Jednak je třeba hledat speciální televizní výraz výtvarného filmu, neboť – jak se ukazuje – klasická divadelní loutka je schopna na obrazovce vystupovat již jen v omezených a zvláštních případech. Divákům – dětem i dospělým, vadí na filmu celá divadelní technologie vedené loutky. Překážejí vodící nitě či dráty, neobratnost a pomalost pohybu, strnulý a neproměnlivý výraz tváře. Ve vyšším smyslu je těžko přijatelný celkový rytmus a způsob interpretace hrané loutky, který je nepostradatelný pro jeviště. Dokonalým převedením loutky na plátno filmu a stínítko obrazovky je ve většině případů právě animovaná figurka, postavička vytvořená výtvarníkem a snímaná okénko po okénku.“²⁴⁸

Velmi zkušený loutkářský divadelní i televizní scénograf Václav Kábrt si kladl otázku, proč nemohou loutky, prvek snad nejsilněji provokující fantazii diváka, zaplnit více vysílacího času v denních televizních pro-

gramech.²⁴⁹ Ve své studii *Loutky a televize trochu jinak* byl nucen konstatovat, že odpovědi na tuto otázku musíme hledat v technologii výroby loutkových pořadů. Přestože filmovým fázováním neboli animací u nás pracovalo několik desítek filmových štábů ve studiích Krátkého filmu i Československé televizi, vzhledem k pracnosti záznamu pohybu loutek (plastických, reliéfních i ploškových) jejich produkce nemohla přesáhnout pouhých několik desítek hodin ročního vysílání. Proto byl nutný „živý“ záznam pořadů, kde je loutka voděna hercem systémy běžně užívanými v divadle (marioneta, javajka, maňásek a další). Práce na takovém třicetiminutovém snímku v sedmdesátých letech trvala v průměru asi deset filmových dní.²⁵⁰

Ryze televizním způsobem snímání se stal v sedmdesátých letech rozšířený elektronický záznam třemi až čtyřmi kamerami zároveň, který umožnil zrychlení všech finálních realizačních prostředků. Podle platných zvyklostí mohl trvat tehdejší záznam třicetiminutového loutkového snímku dva dny. Tato progresivní technologie umožnila podle Kábrta značné zvýšení podílu loutkových pořadů ve vysílacích plánech televizních studií, mnohdy však – zvláště u přímých přenosů z divadel – na úkor kvality. Proto se divadelní tvůrci tímto způsobu bránili a dávali přednost na základě jevištní předlohy vytvářet televizní inscenace v prostorách televizních studií.²⁵¹

Takové zkrácení realizačního času proti filmové záběrové technologii přineslo především pro výtvarníka nutnost vtěsnání dekorace do jednoho prostoru tak, aby po zasnícení mohla nabízet výhodný záběr kamerám z různých pohledových úhlů a proto změny v takových dekoracích musely být omezeny na minimum.

Pro loutkoherce, kteří sice mohli na pomocném monitoru sledovat výsledný obraz a korigovat podle něho svůj herecký pohyb, byl systém s několika kamerami také náročný. Šlo především o orientaci herce v prostoru ve vztahu ke kameře, jež ho sledovala. Musel si také uvědomovat velikost záběru a podle toho se i pohybovat a užívat malá nebo naopak výrazná gesta. Rychlost záznamu sebou přinesla i potřebu zmnožení loutek, užívání dublů pro speciální akce a loutkové dvojníky v převlecích. Konečně stejně náročné to bylo i pro režiséra, přičemž ne každý režisér byl ochoten podstoupit tvrdý boj s časem a s celou řadou mimouměleckých problémů, které bylo „nutno překonávat v prostředí, připomínajícím spíše továrnu, než umělecké pracoviště.“²⁵²

I přes vědomí těchto souvislostí a přes všechny značné úspěchy vedené loutky v televizi Václav Kábrt vrátil celý problém svéprávnosti mezi loutkovou animací a loutkovým filmovým snímek zpět k pochybám Miroslava Česala na počátku šedesátých let, kdy tento loutkářský teoretik vyslovil tezi o pochybnosti televizní loutky obecně. Kábrtovo tvrzení znělo:

„Divák samozřejmě nemůže a ani by neměl být předem ovlivňován, jeho plným právem je hodnotit ‚umělecký dojem‘. [...] Divák nehodnotí technologii, ale výsledek. Takže se při hodnocení dostává do jedné řady snímek zpracovaný filmovou i televizní technikou. Až na čestné výjimky z tohoto hodnocení zatím lépe vychází filmový snímek, byť průměrný.“²⁵³

Jakoby z těchto slov byla cítit autorova lítost nad zkušeností s médiem, které sice oslovuje ohromný počet diváků, avšak jeho technologické možnosti jsou vlastně značně limitovány a proto tvůrce svazuje doprovodným jevem poklesu kvality a sklonem k průměrnosti.

Na počátku sedmdesátých let byla televize sice stále považována za mimořádný společenský faktor a novou společenskou kvalitu, avšak už s tím, že především plní sociální úlohu průměrnosti, u níž je potřeba počítat jen s takovým výsledkem, který technika a vlastnosti televizní reprodukce umožní.²⁵⁴ Proto si také loutkářští tvůrci i diváci stále více uvědomovali, že televize „není a nemusí být vždy vynikajícím a svěbytným umělcem.“²⁵⁵

²⁴³ ZAPLETAL, Alexander. *Klasická loutka v televizi*. In. *Televize známá i neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize.

Praha: Studijní odbor Čs. televize 1971, s. 113–136.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 114, 115.

²⁴⁵ ZAPLETAL, Alexander. *Klasická loutka v televizi*. In. *Televize známá i neznámá*. Díl I., Edice Čs. Televize.

Praha: Studijní odbor Čs. televize 1971, s. 115.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 129.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 134.

²⁴⁸ JAROŠ, Jiří. První loutkové filmy v Čs. televizi. *Československý loutkář* 27, 1977, č. 1, s. 23.

²⁴⁹ KÁBRT, Václav. *Loutky a televize trochu jinak*. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 1, s. 9.

²⁵⁰ KÁBRT, Václav. *Loutky a televize trochu jinak*. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 1, s. 9.

²⁵¹ Tamtéž, s. 8.

²⁵² Tamtéž, s. 9.

²⁵³ KÁBRT, Václav. *Loutky a televize trochu jinak*. *Československý loutkář* 29, 1979, č. 1, s. 9.

²⁵⁴ BARAN, Ludvík. *Televize – nová společenská kvalita: určeno pro posluchače všech oborů AMU*. Praha: SPNP, 1972, s. 7.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 8–9.

Výběrová bibliografie:

- 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: SPNP, 1972.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka. Československé filmy 1958 – 1959. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka, BARTOŠEK, Luboš. Filmové profily českých tvůrců ve filmu – režisérů, kameramanů, scénáristů, skladatelů a architektů ve filmu. Praha: Čs. filmový ústav, 1986.
- BAUMAN, Milan, KEJHA, Ladislav, MICHALEC, Zdeněk. Za televizní obrazovkou. Praha: SNTL, 1963.
- BEDNÁŘ, Kamil, TRKA, 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*. Praha: Československý filmový ústav, 1984.
- BENEŠOVÁ, Marie. Břetislav Pojar – Monografie jednoho z největších režisérů českého animovaného filmu. Praha: Animation people, 2009.
- BENEŠOVÁ, Marie. Hermína Týrlová. Praha: ČS filmový ústav, 1982.
- BENEŠOVÁ, Marie – Boček, Jaroslav: Kapitoly z dějin českého animovaného filmu. Praha: Československý filmový ústav, 1979.
- BENEŠOVÁ, Marie. Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské. Praha: Orbis, 1961.
- 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.
- BŘIŇČIL, 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.
- CRAIQ, Gordon. The Actor and the Über-Marionette (1908). In ROOD, Arnold (ed.). On Movement and Dance. London: Dance Books, 1978.
- CREEBER, Glen (ed.). Tele-visions. An Introduction To Studying Television. London: BFI Publishing, 2006.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila. Československá televize a politická moc 1953–1989. Soudobé dějiny, 9, 2002, č. 3–4, s. 521–537.
- CURREL, David. The Complete Book of Puppetry. London: A & C Black (Publishers) Ltd., 1985.
- ČÁP, Vladislav, VLASÁK, Jaroslav. Scénické osvětlení v televizi. Praha: ČST, 1973.
- 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.
- GABRIELOVÁ, Jarmila: Kronika Pražského quadriennale. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- 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, KOVARÍK, 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.
- HOLINOVÁ, Hilda. Mládež a masové komunikační prostředky: štúdia z výskumu k rezortnej úlohe Ministerstva kultúry. Bratislava: Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky, 1975.
- HOLINOVÁ, Hilda. Kapitoly o mládeži a jej voľnom čase. Bratislava: Smena, 1979.
- HOLINOVÁ, Hilda. Vplyv televízie na detského diváka. Bratislava: Obzor, 1975.

HORÁKOVÁ, Šárka: Dvojjediná Štěpánka Haničincová. Praha: Česká televize, 2007. HRUBÍN František, PODHŮRSKÝ Zdeněk, DVOŘÁK, Vladimír, KRAUS, Jan, HEJZLAR, Adolf: Broučci. Praha: Pressfoto, 1968.

CHVOJKOVÁ, Helena. Jiří Trnka. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990.

JANURA, František. Vesele i vážně od rozhlasu k televizi. Lidé kolem mikrofonu a televizní kamery. Praha: Orbis, 1956.

JIRÁSEK, Pavel. Za české a zároveň mezinárodní loutkářské muzeum. In Kolektiv. Obrazy 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.

KARASOVÁ, Jindra. Tvůrci animovaného filmu. Praha: Československý filmový ústav, 1965.

KIRSCHNEROVÁ, Denisa. Spejbl a Hurvínek ...na nitkách osudu. Brno: C press, 2010.

KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie v rukou státu 1945 – 1959. In: Marta Sylvestrová (ed.): Český filmový plakát 20. Století. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 86–94.

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

KNAPÍK, Jiří. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Praha: Academia, 2011.

KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956. Praha: Libri, 2006.

KOLÁR, Erik. 10x Loutkářská Chrudim. In: 10 let Loutkářských Chrudimí. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1961.

KOLEKTIV, (Vladimír Sappak – Milan Schulz – Eva Sadková – Ladislav Smoljak). Čtyřikrát o televizi, sborník. Praha: Československý spisovatel, 1961.

KOLEKTIV. Děti, mládež a televize, sborník. Edice Československé televize. Praha: Československá televize, 1963.

KOLEKTIV: František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život: cesta dvou legend českého loutkového divadla. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur 2013.

KOLEKTIV. Mistrovství televizního režiséra (sborník statí): pro vnitřní potřebu. Edice Československé televize, Praha: Československá televize, 1963.

KOLEKTIV. Soupis her vysílaných v Čs. televizi od 1.5.1953 do 31.12.1962. Edice České televize, Praha: Československá televize, 1963.

KOLEKTIV. Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce. Praha: Loutkář, 2004.

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

KOLEKTIV. Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů. Praha: DÚ, 2000.

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. Stříhová skladba ve filmu a v televizi (učební text k výuce stříhové 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. In: TVAR 14, 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.

MICZKO, Zdeněk a kol. Loutkové divadlo Ostrava: 1953 – 1978: 25 let činnosti. Ostrava: Loutkové divadlo, 1978.

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

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

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

MOTÝLOVÁ, Hermína, SLÍVA, Ladislav. Divadlo loutek Ostrava: 1953+60 =2013. Ostrava Divadlo loutek Ostrava, 2013.

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. 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.

SCHMITT, Bertrand. *Návrat ke kořenům, Inscenace Král jelenem. Podrobný komentovaný životopis (I), 1934 –1970*. In: Švankmajer, Jan: *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Arbor Vitae, 2012.

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.

ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

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

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

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

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

TIBITANZL, Jiří. *Panáčci na plátně*. Praha: Československý filmový ústav, 1989.

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.

URC, Rudolf. *Animovaný film. 2. vydání*. Martin, Osveta, 1981.

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.

VÁŠIČEK, 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 LOUČKÁŘ (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) 1957–1962