

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 1980–1990. Sleduje, jak se scénografické pojetí i tvarosloví inscenací a filmů s divadelními loutkami vyrovnávalo s dobovou zkušeností divadla a poetikou filmové loutkové animace, za jakých okolností a s kterými autory vznikalo a postupně se etabloval osobitý loutkářský výtvarný televizní a filmový jazyk, analyzuje základní tendence, které posouvaly scénografické postupy k tvořivosti a fantazii – obrazivou předmětnost, která je dána vztahem mezi iluzivností a antiiluzivností. Analýza těchto procesů na pozadí politického a kulturního klimatu osmdesátých 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 1980 - 1990. 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 - showing objectivity, which is determined by the relationship between illusion and anti-illusionism. 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 eighties attempting these changes puppetry language systematize and generalize.

Key words:

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

Studie je výstupem grantového projektu specifického vysokoškolského výzkumu Divadelní fakulty JAMU v roce 2016.

Pavel Jirásek

Loutka mezi divadlem, filmem a televizí 1980–1990

Výtvarný jazyk televizních pořadů a filmů s divadelní loutkou

Rozvoj divadelní, filmové a televizní tvorby s loutkami po roce 1980

„Kdesi v prehistorii výtvarné stránky českého animovaného filmu je nutno doplnit jednostrannost tvrzení, že Čechové jsou národem muzikantů, neméně oprávněným konstatováním, že jsou i národem výtvarníků. Dokladem je nepřeborné bohatství naší lidové tvorby. Jistě, že náš animovaný film necituje doslovně motivy lidových sklářů, keramiky, hračky, ornamentiky, malovaného nábytku, jarmarečních tisků, pečiva a perníkových panáků. Právě tak, jako si však bez nich nemůžeme představit tvorbu Ladovu, Svolinského či Strnadelovu, nedovedeme si bez jejich povědomí ani představit filmy Trnkovy. Kadlečkovy, Braunovy a řady jiných.“

POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 186, 187.

Společenský i ekonomický vývoj v Československu během 80. let byl loutkářství stále nakloněn. Režim se po politicky tuhých sedmdesátých letech opět uvolnil, hlavně po nástupu Michaila Sergejeviče Gorbačova, který se v Sovětském svazu pokoušel o změny, které by vedly ke zlepšení fungování politického i ekonomického systému, tzv. politiku glasnosti (otevřenosti) a perestrojky (přestavby). Přestože českoslovenští politici představitelé s ideou přestavby nesouhlasili, byli natolik existenčně závislí na Moskvě, že si nemohli dovolit přestavbu zcela ignorovat.¹ Oficiálně, i když pomaleji, se tedy připojili ke Gorbačovovu reformnímu úsilí a to se odrazilo pozitivně v řadě menšinových kulturních oblastí, loutkářství nevyjímaje.

Rozkvět loutkářské kultury v Československu osmdesátých let s přicházejícími novými generacemi přinesl značné upevnění pozice fenoménu české loutky i v mezinárodním měřítku a jen málokdo by tušil, že vzápětí, na počátku devadesátých let, po období politických změn mezi 17. listopadem a 29. prosincem roku 1989, které vedly v Československu k pádu komunistického režimu a přeměně politického zřízení na pluralitní demokracii, dojde k mimořádnému kolapsu zejména filmové a animační loutky, později také divadelní loutky a k celkově rozsáhlé změně společenské pozice tohoto druhu umění.

Všeobecný optimismus a nadšení z prosperity československého loutkářství vyjadřovaly v osmdesátých letech povšechně také dobové odborné publikace. Například teoretička divadelní loutkářské scénografie Sylva Marešová rozvíjela myšlenku mimořádné kvality tehdejšího divadelního loutkářského prostoru a vysvětlovala ji nejen specifičností reži-

¹ KAPLAN, Karel. *Československo v poválečné Evropě*. Praha: Karolinum, 2004.

sérských poetik, ale především také unikátností ve výtvarném rukopise scénografů.² Kladla důraz na týmovou práci, kde s autorským řešením může přijít kterýkoliv člen týmu a které se projevuje tzv. obrazivou předmětností, která je na jevišti konstruována vztahem mezi iluzivností a antiiluzivností.³ Loutkové divadlo té doby těžilo jak z dobře organizované konfigurace zřizovaných divadel profesionálních, tak z široké sítě amatérských loutkových scén, podporovaných několika festivaly a přehlídkami, kde byly tendence k experimentování a k artistním inscenacím vítány.⁴

Podobně tomu bylo v oblasti československé loutkové animace. Státem subvencovaná produkce původních kreslených a loutkových projektů mimo zakázek dosahovala počtu kolem třiceti distribučních krátkých filmů ročně, animovalo se jak ve studiích Krátkém filmu v Praze i Zlíně, tak i ve studiích Československé televize či Barrandovských studiích. Permanentně docházelo k rozšiřování možností jak v oblasti dramaturgie, tak i ve sféře výtvarných poetik, kde stále častěji docházelo k prolínání profesí v tom smyslu, že výtvarník se stával zároveň režisérem i animátorem. Tvořilo zde několik animátorských generací, od té zakladatelské, až po nejmladší, která přicházela z atelieru Miloslava Jágra na VŠUP velmi dobře scénářisticky, výtvarně i animačně připravena. Ze zavedených tvůrců dostali možnosti i někteří v sedmdesátých letech omezení, například Jan Švankmajer.⁵

Patrně nejvýznamněji ovšem animovanou tvorbu 80. let ovlivňoval požadavek Československé televize na seriálovou, zejména pak večerníčkovou produkci. To samozřejmě vedlo k požadavku, aby výtvarný návrh spíše podporoval technologickou jednoduchost a rychlost výroby filmu. Významně do tvorby zakázkových animovaných seriálů zasáhla i slovenská televizní studia, zejména studio v Bratislavě, které se už v průběhu osmdesátých let obracelo se svými dětskými seriály pravidelně na Zlínské tvůrce, včetně Hermíny Týrlové a Ludvíka Kadlečka.

Třetím prostředím, kde byla významně rozvíjena tradice loutky, byla od počátku ČST. V osmdesátých letech bylo její působení už tak rozšířeno, že se stala společně s tiskem nejsledovanějším médiem, které si vynutilo i v českém prostředí užívání termínu západní sociologie a teorie kultury: „masové médium“. „Zatímco v roce 1970 signál 1. programu ČST pokrýval 88% území ČSSR, signál 2. programu pouze 3% - za patnáct let se situace diametrálně změnila: v roce 1986 se příjem 1. programu rozšířil na 95% a příjem 2. programu až 71% území našeho státu.“, uvádí v roce 1988 teoretička Katarína Bílková-Belnayová.⁶ Přičemž v prvních letech byly zpravodajské pořady zastoupeny necelými 30% a tzv. umělecké, reprezentované především převzatými divadelními představeními, původními televizními inscenacemi a distribučními filmy tvořily více než 70% času vysílání.

„V polovině sedmdesátých let podíl žurnalistických pořadů stoupl na 49% a podíl „umělecké tvorby“ je 47% (uměleckou tvorbu kromě původních dramatických pořadů a pořadů filmových reprezentují též pořady zábavné a hudební). Struktura programu Československé televize se tedy za více než tři desetiletí výrazně změnila.“⁷

Studiem významu televizního média se během osmdesátých let zabýval jednak politicky kontrolovaný pražský Ústav pro výzkum kultury,⁸ který v roce 1982 zorganizoval setkání vědců evropských zemí, směřující ke srovnávání výzkumných platforem v rámci setkání expertů UNESCO v Praze v roce 1982, z něhož vydal také na svou dobu pozoruhodný sborník *Kultura v televizi a televize v kultuře (Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám)*.⁹ Na straně druhé se praktičtěji zaměřeným výzkumem především k metodám konstrukce struktury a k hodnocení televizního programu prezentoval Odbor výzkumu programu ČST a diváků v ČSR jako součást samotné ČST, který publikoval v Edici Čs. televize řadu původních i překladových titulů a zároveň v letech 1963 až 1992 i odborný časopis *Televizní tvorba: čtvrtletník pro televizní teorii a kritiku*, který se stal v intencích tehdejších politických možností tribunou původních i překladových studií analyzujících tehdejší audiovizuální masová média z pohledu nejrůznějších vědeckých disciplín (psychologie, sociologie, sémantika, uměnověda a další).

Každopádně během osmdesátých let bylo prostředí televize a zejména dramatická tvorba vnímána v rámci sociologie, sémantiky a kulturních teorií jako osobitý svazek komunikátu a uměleckého díla v rámci standardizovaného systému. Například podle Kataríny Bílkové-Belnayové to jsou tři podstatné momenty, které vytvářejí pro tvorbu televizních dramatických pořadů normu. Zprvu dvojdomost televizní dramatické tvorby, stojící na rozhraní dvou sfér kultury: masové komunikace a umění, za druhé funkční svébytnost televizní dramatické tvorby, odpovídající diferenciaci programových typů a žánrů a za třetí závislost televizní dramatické tvorby na zvlášttech televizního komunikačního procesu.¹⁰

Při analýzách struktury divácké obce bylo i nadále konstatováno, že: „klasickým zájmovým okruhem diváků jsou děti a mládež, především děti od předškolního věku do 12 až 14 let. Tvoří jen malou část televizní divácké obce, avšak význam ideové výchovy mladé generace, k níž může televize svým způsobem aktivně přispívat, vede k tomu, že tento zájmový okruh diváků má v každé televizi svůj větší či menší podíl pořadů ve skladbě programu. Čs. televize se může po-

² KÖNIGSMARK, Václav. O pojetí scénografie jako prostoru pro hru. *Československý loutkář* 38, 1988, č. 10, s. 234.

³ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 121-125.

⁴ KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství: Ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. Praha: Arbor vitae, Muzeum loutkářských kultur, 2013.

⁵ Více viz in: POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990.

⁶ BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Praha, Panorama, 1988, s. 37.

⁷ Tamtéž, s. 16, 17.

⁸ KOLEKTIV: *Postavení televize v socialistické kultuře: sborník statí československých a sovětských autorů*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1982.

LIČKOVÁ, Eva (ed.). *Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám: Závěr. studie k úkolu 604/1982 resortního plánu výzkumu*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1983.

UNGR, Vladimír. *Úloha televize v rozvoji kultury*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1989.

⁹ KOLEKTIV: *Kultura v televizi a televize v kultuře (Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám)*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1983.

¹⁰ BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Praha, Panorama, 1988, s. 129, 130.

*chlubit skutečností, že pořady pro děti a mládež mají významný, zhruba pětinový podíl ve vysílání.*¹¹

Kritička Dita Hajná přímo uvedla, že: „Vysílání pro nejmenší ve vysílání dětem mělo štěstí, že se zrodilo v zemi, kde se žádný umělec nestyděl za to, že věnuje kus svého srdce, talentu i práce těm nejmenším [...], a vytvořilo tak ojedinělou tradici kulturního dědictví národa.“¹²

Ačkoliv lze tvrdit, že určitá část původní produkce ČST byla ideologicky poplatná době, celá řada pořadů zejména z produkce pohádek, animovaných a loutkových snímků zůstala politickými tlaky nedotčena a řešila obecné a platné morální poselství.¹³ Proto mohou být dodnes úspěšně reprízovány a odvysílány i v soudobých sociálních a politických kontextech.¹⁴

Československá televize byla médiu loutky celá osmdesátá léta sice stále nakloněna, avšak v intencích dosažených vývojem sedmdesátých let. K vážnějším tvůrčím či dramaturgickým inovacím během osmdesátých let nedošlo. Vedená či animovaná loutka si stále udržovala svou pozici zejména ve večerníkových seriálech, stále se dbalo na to, aby vznikla s loutkami původní pohádková inscenace či seriál a také aby byl pořízen záznam inscenace některého z profesionálních loutkových divadel. Československá televize nadále provozovala také vlastní animační studia, která však byla vnímána jako „chudý příbuzný“ studií Krátkého filmu, a proto byla jejich produkce ve své době posuzována odlišně.

Výstižně výrobní podmínky v Československé televizi charakterizoval Jan Poš a můžeme je vztáhnout v podstatě na celou zdejší loutkářskou tvorbu:

*„Televizní produkce je malá, pracuje v těsných, zdaleka ne vyhovujících prostorách, bez pracovníků technické přípravy filmů, v přeskromných rozpočtových podmínkách a v pestré dramaturgické linii s neochvějným názorem na potřeby dětského diváka.“*¹⁵

K typickým změnám, kterými se přihlásila osmdesátá léta v pojetí vysílání loutky, patřilo především živě vysílané pásmo ČST – Studio Kamarád, které nahradilo ušlechtilý Rozmarýnek. Původně se jednalo o dvouhodinový pořad vysílaný v neděli od 8 hodin. Kromě nedělního Studia Kamarád existovalo ještě úterní Studio Kamarád, které bylo vysíláno v odpoledních hodinách, jeho délka činila 60 minut.

České Studio Kamarád bylo inspirováno americkými televizními pořady *Sesame Street* (Sezamová ulice, vysíláno od roku 1969) a *Muppet Show* (vysíláno od roku 1976). Právě tyto pořady se

¹¹ MICHALEC, Zdeněk. *Teorie a praxe skladby programu Čs. televize*. Praha, SPN 1980, s. 31, 32.

¹² MICHALEC, Zdeněk. *Tisíc tváří televize. Čtení o televizi*. Praha, Panorama, 1983, s. 188.

¹³ CYSAŘOVÁ, Jarmila. *16x život s televizí*. Praha: Fites, 1998.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*. Praha: Edice ČT, 1993.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce 1985–1990*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Československá televize a politická moc 1953–1989*. In *Soudobé dějiny*. Roč. 2002 (IX.), č. 3–4, s. 521–537.

¹⁴ MANNOVÁ, Jaroslava. *Proměny hodnot předkládaných dětem v nedělních pořadech pro děti a mládež ve vysílání České televize od 80. let 20. století po současnost*. Praha: Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky, 2015.

¹⁵ POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990, s. 146.

celosvětově uvedly snahou o přístupnost nejmenším divákům a využíváním nejrůznějších loutek s barevným hladkým či plyšovým výrazně strukturovaným povrchem.¹⁶ V případě Muppetů šlo zpočátku o spodové textilní loutky výrazně karikaturně až parodicky stylizované využívající sebe-reflexivního humoru v krátkých skečích.¹⁷

Moderátor a dramaturg pořadu Jiří Chalupa jejich českou variantu podle návrhů českého výtvarného humoristy Stanislava Holého komentoval takto:

*„Ty loutky byly velké, chlupaté, nebyly ani zvíře, ani člověk, ale měly názor. Taková loutka si mohla dovolit víc než člověk a ke všemu byla dětem blízká, jako by volala po pohlázení. Těm našim loutkám vtiskl výtvarník Standa Holý typicky český výraz a podobu, která vyznačuje i jejich charakter.“*¹⁸

Šlo o loutkové charaktery českých Muppetů Jů a Hele, kabaretiéra Hary Šoumena, bezrukého chytráka Mufa Supermufa, rozpustilých Tryskomysí, létajícího králíka Šamšuly s dlouhými ušima, skřítko Celestýna, hada Alberta, velryby Madly, víly Fláfy a dalších, na jejichž realizaci se podíleli výtvarníci Martin a Renáta Lhotákové, kteří spolu se Stanislavem Holým navrhovali také scénu.¹⁹ Jejich designová podoba, naprosto mimo českou tradici a sourodá se zahraniční produkcí signalizovala, že na televizní obrazovce dochází k nástupu zcela nového výtvarného, obsahového i sociálního pojetí loutkového vysílání pro děti.²⁰

Vedle těchto tendencí na obrazovce existovaly v téže době souběžně projekty navazující na tradiční české pojetí loutky, přicházely impulzy z divadelního prostředí a objevily se i tendence rekonstrukcí lidového marionetového divadla. Proto lze říci, že projekty na obrazovce Československé televize v té době nebyly jednotné, ale naopak velmi fragmentované a odrážely během osmdesátých let celou škálu protichůdných tendencí.

Výtvarný styl a poetika divadelní loutkářské scénografie v 80. letech

„Česká loutkářská scénografie těchto let se vyznačuje dvěma základními rysy: jedním je vztah ke klasické tradici řezbované loutky, její parafráze – prvek, který je jí vlastní jakoby podstatou. Druhým rysem je princip hravosti, vymezený na jedné straně dekorativismem a „scénografickou konfekcí“, [...] na druhé straně funkčností a mírou fantazie.

¹⁶ SINGER, Dorothy G. – SINGER, Jerome L. *Handbook of Children and the Media*. London: Sage Publications, 2001.

¹⁷ DAVIS, Michael. *Street Gang: The Complete History of Sesame Street*. New York: Viking Penguin, 2008. JONES, Brian J. *Jim Henson: The Biography*. New York: Ballantine Books, 2013.

MORROW, Robert W. *Sesame Street and the Reform of Children's Television*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2006.

¹⁸ CHALUPA, Jiří. Bylo to všechno tak rychlé, že jsem se nestačil ani oholit. *Kafe.cz* [online], 5. ledna 2016 [cit. 23. srpna 2017]. Dostupné na internetu: <http://www.kafe.cz/jiri-chalupa-bylo-to-vsechno-tak-rychle-ze-jsem-se-nestacil-ani-oholit-34465.aspx>.

¹⁹ V této podobě bylo Studio Kamarád vysíláno od 4. ledna 1981 do října 1990. Moderátoři: Nejvýraznější tváří byl Jiří Chalupa, jenž byl zároveň dramaturgem pořadu. Studio Kamarád rovněž uváděli Lenka Vavrinčíková, Štěpánka Haničincová a další. Režiséři: Josef Platz, Josef Vondráček.

²⁰ GUNTER, Barrie. – McALLER, Jill. *Children and television*. London: Routledge, 1997.

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

Zatímco v průběhu sedmdesátých let byly spatřovány stále ještě přímé souvislosti a vztahy mezi divadelním a televizním loutkářstvím a v časopise *Československý loutkář* byla televizní tvorba pravidelně a bohatě recenzována i odborně analyzována, během osmdesátých let jakékoliv reflexe televizní tvorby z časopisu zcela vymizely. Byl to přirozený důsledek rozchodu dvou různých médií, ve kterých nejen designový vývoj české loutky krácel zcela odlišnými směry.

Divadelní scénografie v osmdesátých letech plynule rozvíjela impulsy vyřčené v letech sedmdesátých.²¹ Zejména šlo o rozvíjení myšlenek ve smyslu akční scénografie a syntetického díla, které proběhly ve znamení hledání cesty k otevření prostoru pro živého herce a vymezení výtvarně-prostorových spojnic mezi člověkem a loutkou.²² Lze dokonce hovořit o rozvíjení typu „akční scénografie“, jejíž terminologické pojmenování se poprvé objevilo v polovině sedmdesátých let v souvislosti s pořádáním třetího ročníku mezinárodní scénografické soutěže Pražské quadriennale (PQ ´75).

„V estetických přístupech se akční scénografie odvracela od přebujelé výtvarnosti, iluzivnosti, kaširování a složitých technických řešení. Naopak čerpala inspiraci z „chudého umění“ (arte povera) a pop-artu. Využívaly se „chudé“ - tedy obyčejné - a přírodní materiály (ve velké míře to byla především textilie) a předměty, pocházející z všedního každodenního života. Jednoduchost a přitom nápaditost se staly podstatným požadavkem nové estetiky, stejně jako neustálá konfrontace dramatické a empirické reality. Rekvizity, které se ocitly na jevišti, měly být především mnohovýznamové. To znamená, že jeden scénický prvek mohl v průběhu představení pomoci hry herců několikrát změnit svůj význam a funkci. Např. postel se tak stala jídelním stolem, oltářem, nebo také vězením. K tomu byla zapotřebí velká fantazie obecně, které se často stávalo součástí představení. Na svém významu nabývá v akční scénografii kostým a maska. Tyto prvky se spolu se scénou a hereckou akcí vzájemně doplňují, ožívují a někdy i splývají. Scéna se občas stane hercem nebo kostým, herec zase scénou, kostým hercem. Dohromady tak vzniká originální a působivý dramatický celek, který jednoduchými prostředky dosahuje maximální účinnosti.“²³

Ačkoliv bývá tento termín užíván především ve spojení s divadlem velkého herce, v loutkovém divadle se projevoval možná i výrazněji.²⁴ A například dílo Petra Matásky v hradeckém divadle

DRAK²⁵ s dramatismem, projevujícím se v důsledném využití každého z prvků na loutkovém či činoherním jevišti, bylo pokládáno za vrchol tohoto směru české scénografie.²⁶

Tyto komplexní a syntetické scénografické tendence, jejichž domovinou byla během osmdesátých let především institucionálně profesionální loutková divadla, rozvíjela i přicházející generace mladých výtvarníků (Irena Marečková, Jaroslav Milfajt, Zdeněk Hajduch, Jan Konečný, Jakub Krejčí, Ivan Nesveda, Karel Vostárek a další). Koncem osmdesátých let tak byly otevřeny loutkám všechny technologické možnosti od tradičních marionet, přes maňásky, javajky až po totémické loutky a manekýny, kteří se stávali v souvislosti s už běžnou přítomností herce na jevišti dokonce loutkovou technologií nejproduktivnější.²⁷

Na konci osmdesátých let dochází ke změnám:

„Těžiště experimentu s loutkami se plynule přesouvá do oblastí „nezávislých či alternativních“ divadelních skupin, které více či méně spojují svou produkci s loutkou (Mehedaha, Divadlo bratří Formanů, Studio dell'arte, Buchty a loutky, Continuo a další). [...] Mnozí z nejmladší generace svou tvorbu rozšiřují do dimenzí osobité volné tvorby (Tomáš Žižka v multimediální scénografii, Eva Eliášová v téměř metafyzických a surrealistických objektech, Miroslav Trejtnar v mobilních objektech a sochách či Marie Jirásková v konceptuálních instalacích a performancích).

Poslední skupinou jsou výtvarníci mnoha různých oblastí umění, pro které se loutka stala nosným médiem. Je to například Milan Knížák, sochaři Čestmír Suška, Kurt Gebauer nebo Michal Gabriel – jejichž díla svou stylizací případně polychromií loutku připomínají. Loutky fascinují také příslušníky výtvarné skupiny Tvrdohlaví – Petra Nikla a Františka Skálu. Zatímco Niklův výtvarný svět je plný podivných hračkovitých a loutkovitých bytostí, ožívajících v mýtické krajině snu a dětství, Skála vytváří z nejrůznějších materiálů pitoreskní svět post surrealistických loutkovitých a samorostovitých novotvarů.“²⁸

Tyto ještě ve své době skryté impulzy byly myšlenkovou předzvěstí rozsáhlých změn, které budou loutkářskou kulturu formovat během devadesátých let. Svou podstatou stály v opozici proti poetice mainstreamu profesionální sítě divadel, ale i televiznímu vysílání s loutkou.

Výtvarný styl a poetika filmové loutkové animace v 80. letech. Její vliv na televizní loutkářskou scénografii

„Loutkový film má sice něco společného s filmem kresleným, ale zrovna tak má něco společného s filmem hraným a loutkovým divadlem. Každá tato skupina má odlišné přípravné práce. S kresleným filmem má loutkový film společné to, že je snímán po okénku a animátor vytváří jednotlivé fáze pohybu. Hranému filmu se podobá v tom, že je snímán prostorově, hraje se v dekoracích, sice zmenšených a se skutečnými rekvizitami, ať už jsou udělané naturalisticky nebo stylizovaně. A s loutkovým divadlem má společné to, že jsou to loutky. Mimořádně, mnohdy se právě loutkovost u loutkového filmu ztrácí.“

²¹ MAREŠOVÁ, Sylva. *Dvojí výstava, ale jenom jedna scénografie*. *Československý loutkář* 34, 1984, č. 4, s. 75-77.

²² BROŽEK, Karel. *Alois Tománek, scénograf*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013. CHALUPOVÁ, Simona, HORNÍKOVÁ, (ed.). *František Vítka a Věra Říčařová: Jeden život*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013.

²³ FRYDLOVÁ, Veronika. *Akční scénografie v Československu*. Praha: Diplomová práce. Filozofická fakulta UK, Ústav pro dějiny umění, 2012. <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/122628/>.

²⁴ MAREŠOVÁ, Sylva. *PQ, předmět či prostor současné scénografie*. *Československý loutkář* 37, 1987, č. 12, s. 270.

²⁵ ČESAL, Miroslav. *Být na špici není vůbec lehké...* *Československý loutkář* 33, 1983, č. 4, s. 74-77.

²⁶ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 86.

²⁷ BLECHA, Jaroslav, JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*. Praha, Kant, 2008, s. 265, 266.

²⁸ Tamtéž, s. 266.

JABLONSKÁ, Vlasta. *Profese se musí ctít. Rozhovor s režisérem Lubomírem Benešem*. In: ULVER, František. *Animace a doba*. Praha: Film a doba. Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, s. 251.

Když v roce 1981 po dubnovém otevření muzejní expozice českého animovaného filmu na zámku Kratochvíle psal Jan Poš o smyslu a nutnosti této výstavy v časopise *Film a doba*, představoval tehdejší československý animovaný film jako kulturní odvětví sice nejmladší, ale zato ve světě nejúspěšnější. Doslova uvedl, že:

„Pojem „české školy“ animovaného filmu se brzy stal synonymem tvorby myšlenkově angažované, formálně vytríbené a náročné, plné jadrného humoru, lidskosti a výrazné osobitosti. Toto mladé umění vybudované na týmové spolupráci a současné technice, v sobě sublimuje to nejcennější dědictví našeho národního charakteru.“²⁹

Dobové chápání pozice českého loutkového filmu komentoval také scénárista a vedoucí dramaturg animované tvorby KFP Jiří Kubíček:

„Úspěchy loutkových filmů posledních let dokazují, že vůbec nevádí, když loutka nestačí hektickému chvatu moderní doby, jestliže je schopna vyjádřit poezii a monumentalitu lidové pohádky. [...] Loutka je sice pomalejší, dokonce se zdá těžkopádnější než kreslená, plošková nebo poloplastická figura. Ale líp vyjádří poezii a svou objemností a konkrétností je schopna vyslovit i onu monumentalitu.“³⁰

Přesto je dnes nutné připomenout, že produkce tehdejšího loutkového filmu byla mnohokrát méně a dokonce lze říci, že vývoj výtvarné oblasti loutkové animace se během osmdesátých let postupně rozdvíjel do dvou protilehlých poloh. Na straně jedné šlo o projekty určené pro distribuci v kinech, kde lze zaznamenat především tendence k prohloubení uměleckosti celého vyjádření, na straně druhé pak projekty, které byly zakázkovými seriály pro televizi či jiného komerčního partnera a byly tedy určeny požadavkem jednoduchosti ve výrazu a dramaturgickou srozumitelností. Přičemž právě těchto typů filmů vznikalo stopažově až trojnásobně více než filmů distribučních.

K největším úspěchům studií Krátkého filmu osmdesátých let, tedy oné nejmělečtější oblasti, patří tvorba Jana Švankmajera a Jiřího Barty. Zatímco Jan Švankmajer v osmdesátých letech postupně opustil médium loutky ve prospěch předmětné či hmotové animace, Jiří Bárta modernistickou loutku pro diváka znovu objevil v nečekaných expresivních konsekvencích.

Jan Švankmajer po gejírech oslnivě animačních metafor v assemblážích, kolážích a objektech v kratších filmech *Možnosti dialogu* (1982), *Do sklepa* (1983) a *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983) vytvořil v roce 1987 pro švýcarský Condor film v Curychu celovečerní film *Něco z Alenky*. Uplatnil zde mimořádně široký arzenál výrazových technologií a materiálů, přičemž jeho animační projev

už podle recenzentů neměl funkci pouze estetickou, dramatickou či etickou, ale lze říci také gnozeologickou. Tedy zkoumající možnosti a hranice lidského poznávání.

Jiří Barta, který přišel do Krátkého filmu v polovině sedmdesátých let, se v roce 1982 po zkušenostech s ploškovým a kresleným filmem naplno obrátil k předmětu a loutce. Film *Zaniklý svět rukavic* (1982) je sugestivním obrazovým sledem obrazů, kde rukavice sehraji v patnácti minutách sedm parafrází filmových žánrů od vzrušujícího kvapíku honičkových grotesek až po současnou hororovou sci-fi.³¹ V roce 1987 Jiří Barta uvedl v koprodukčním celovečerním snímku *Krysař* moderní zpracování středověké německé legendy o krysaři, který ztrestá hříšné a zpupné město Hammeln. *Krysař* je jedním z nejnáročnějších filmů, které byly ve světě animovaného filmu do té doby natočeny.³² Výtvarně v něm Bárta přišel s expresivně až kubofuturisticky stylizovanými dřevěnými loutkami, silně dramaticky působícími a podtrhujícími scény krutého obrazu života, z něhož vymizel cit a láska. Miroslava Humplíková na dojem působivosti těchto loutek vzpomíná takto:

„Sedmatřicetiletý Jiří Barta postavil na stůl něco úžasného: gotickou a kubistickou, hranatou a štíhlou, něco přes půl metru vysokou figuru v úzkých kožených střevících, v kožené peleríně a s hlavou v kožené kapuci. Z té kápě prosvítal úzký ostrý obličej, zapadlé oči, cizota a hrozba, smutek a moudrost, bolest, Osud i Smrt. Ta skulptura měla takové silové pole, že vás zvedla ze židle: Byla to loutka Krysaře.“³³

Dekorace města evokující bludiště Babylonu výtvarně připomínaly stylizaci deformovaných kulís budov z němečho „kammerspiel“ filmu z roku 1920 *Kabinet doktora Caligariho*. V témže roce Jiří Barta připravil pilotní sedmiminutový klip jako ukázkou dalšího připravovaného mimořádného celovečerního projektu inspirovaného starou židovskou Prahou - snímek *Golem*. V něm se měl křížit vliv města na duši modelovaný podle románu Gustava Meyrinka s estetikou expresionismu v prostupování těl a budov. Animačně byl tento proces vyjádřen osobitou konstrukcí neustále neklidné hmoty, rodící se a ztrácející se v proteovských obrazech. Nerealizování výjimečného projektu z důvodu financování bylo ve své době považováno za jednu z největších ztrát české kinematografie.

Na opačném pólu animované loutkářské tvorby pak v osmdesátých letech stáli ti, kteří se loutce věnovali soustavně a zachovávali tradiční kánon animační loutky.³⁴ Mainstreamovou animovanou loutkovou tvorbu při dodržení výtvarné i animační kvality produkovala celá řada tvůrců. Typickým autorem této větve posttrnkovské loutkové animace byl například Jan Tippman, který dlouhodobě spolupracoval s režisérem Lubomírem Benešem (*Muzikant a smrt* – 1984, *Rohy* – 1987). Dlouhodobě byl ovlivňován také televizním prostředím, především prostřednictvím seriálu *Večerníčků Jája a Pája* (1985 – 1987), kde přišel ve dvou řadách s uměřenými a líbivými loutkami dvou kluků Jáji a Páji, dědy Lebedy a závistivého souseda Krkovičky. Oběma tvůrcům se podařilo vytvořit postavičky s vyhraněným charakterem, ať už to je malý a trochu nešikovný Jája nebo rozvážný děda Lebeda, bývalý námořník. Ovšem nejvyhraněnější je lakomec Krkovič-

²⁹ POŠ, Jan. *Kratochvíle. K příležitosti otevření stálé expozice československého animovaného filmu*. Film a doba 7/1981, Praha, s. 411.

³⁰ HUMPLÍKOVÁ, Miroslava: *Tradice a hledání loutkového filmu. Rozhovor se scénáristou a vedoucím dramaturgem animované tvorby KFP Jiřím Kubíčkem*. Film a doba, 6/1983, s. 304.

³¹ ŠKAPOVÁ, Zdena: *Znepokojivé vize Jiřího Barty*. Film a doba 6/1989, s.330-333.

³² MERHAUT, Václav: *Krysař, začátek nové cesty loutkového filmu*. Československý loutkář 36, 1986, č. 8, s. 180, 181.

³³ HUMPLÍKOVÁ, Miroslava: *Kronika Krysaře*. Film a doba 2/1986, s. 115.

³⁴ Více viz in: ZVONÍČEK, Petr. *Bilance naší animace*. Film a doba 1/1987, s. 53-55.

ka, na kterého trojice svým vtipem a umem vždycky vyraje. Také vypravěči František Filipovský, Petr Haničinec a Václav Postránecký přispěli ke zdaru seriálu významným dílem.

Jak střídavě stylizovaná tvorba Jana Tippmana, tak i realisticky s humornou nadsázkou stylizovaná tvorba Lubomíra Beneše s *Králem a skřítkem* (1980), pohádkou *V čertích službách* (1989) i s *Kuťáky Patem a Matem* byly na obrazovce velmi úspěšné a vytvářely dobový kánon v pojetí výtvarné animace určené pro masové publikum až do devadesátých let.³⁵

Mezi těmito krajními polohami podoby animační loutky rozvíjela svou tvorbu celá řada dalších autorů. V roce 1980 natočila mezi loutkáři tehdy velmi oblíbenou starofrancouzskou milostnou baladu Aucassin a Nikoletta Nina Čampulková, která využila sochařsky stylizovaných reliéfních loutek, poeticky polychromovaných.³⁶ Filmový historik Jan Poš její styl nazval jako: „cestu ryzí imaginace. [...] Její loutky a kresby jsou spíše vizuálními asociacemi než konkrétním sdělením akcí. [...] Můžeme je nazvat spíše výtvarnou filmovou poezií, jemnou a kultivovanou, než animovanými filmy“.

V osmdesátých letech zahájil svou loutkovou animací *Lakomá Barka* (1987) sérii filmů na téma Werichových příběhů Petr Poš.³⁷ Werichovou tvorbou byl Poš zaujatý už během studií na VŠUP a vrátil se k ní ještě jednou na konci devadesátých let, kdy začal výtvarně spolupracovat na trilogii celovečerních pohádek inspirovaných Werichovou knihou *Fimfárum*. Už v osmdesátých letech přišel v *Lakomé Barce* s výrazně stylizovanou loutkou s proporčně zvětšenou hlavou, která však nebyla pouhou karikaturou vyjádřenou zkratkou, ale spíše ironizujícím portrétem lidských vlastností.

„Loutky *Lakomé Barky* jako by vystoupily ze světa volné grafiky Petra Poše. Totéž platí o scéně a rekvizitách. Ačkoliv celá výprava *Lakomé Barky* i kostýmování loutek jsou obdivuhodně propracované, síla výtvarného projevu se tu soustředila do výrazu hlav s jasně odstíněnými charaktery. Zvláštní roli, stejně jako v *Pošově volné grafice*, tu mají oči. Tradiční loutka byla buď drasticky expresivní, nebo později populárně dekorativní. Petr Poš, stejně jako před ním Jiří Trnka, Miroslav Štěpánek nebo Jiří Barta, ukázal, že loutka může promlouvat i bez hercova hlasu.“³⁸

Během osmdesátých let do výtvarného navrhování loutek a scén pro loutkovou animaci zasáhla řada tvůrců z jiných uměleckých oblastí, například už v roce 1981 pro celovečerní film *Dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku* Stanislava Látala vytvořil poměrně tradiční návrhy loutek grafik a ilustrátor Adolf Born, v roce 1984 pro *Paní Bídu Vlasty Pospíšilové* připravila podobně tradicionalistické návrhy loutkářka Šárka Váchová³⁹ a pro *Ševce a čerta* (1989) Milana Šebesty navrhnul loutky i scény Miloš Nesvadba. Ovšem vznikaly i koprodukční projekty, jako třeba *Šípková Růženka aneb Spící krasavice* (1989) ve spolupráci s Japonskem. Režisér a zároveň výtvarník Kihachiró Kawamoto, který pobýval v Trnkově ateliéru v letech 1963 a 1964 přišel

s klasickou animací čerpající spíše z tradičních japonských divadelních forem, nežli z tradice japonské animace. Kawamoto zde zkřížil vliv Trnkovy školy s jemností japonského umění a psychoanalytickým výkladem, přičemž tematizoval tělesnost loutek, které i díky detailnímu propracování působily velice živě.

Publikum se mohlo setkávat s tehdejší československou animovanou tvorbou nejen v kině, kde stále úspěšně fungovalo pravidlo předfilmu, ale také stále častěji ve vysílání televize. V letech 1980–1985 bylo odvysíláno přes padesát 50minutových speciálů věnovaných jak české, tak i zahraniční umělecké animaci pod názvem „*Zasloužilý umělec Eduard Hofman uvádí*“. V letech 1983–1985 představoval profily tvůrců animačních projektů ve 12 dílech 50minutových pásem také Břetislav Pojar v pořadech „*Zasloužilý umělec Břetislav Pojar uvádí*“. Na něj v letech 1986–1987 navázal blok „*Animace nové generace*“ ve stejné stopáži. Šlo o 32 dílů portrétů věnovaných novým generacím kreslené i loutkové animace a konečně na konci osmdesátých let 1988–1990 bylo odvysíláno přes 30 dílů „*Animovaných letopisů*“, věnovaných historii převážně české animační tvorby.

Loutková animace v ČST

„*Nejhezčí a nejzajímavější práce byla ovšem při natáčení loutkových filmů, kde se kameraman mohl do sytnosti vyřádit, a mohl si světlem vytvářet různé atmosféry. Prostor pro loutkové scény byl tak velký, že se zde začalo pracovat s difuzními šifóny, které umožnily natáčet scény s valící se mlhou, nekonečný horizont pouště se sálajícím sluncem, simulovat moře s obrovskými vlnami a bouře s blesky. Z diaprojektoru, který byl umístěn na balkoně se promítaly mraky putující po horizontě. Vzpomínám na nálety jednotlivých sršňů na živou holčičku Alenku (malou Lucii Vondráčkovou) v pořadu „Království květin“ (výtvarník a režisér Josef Lamka), tehdy se postavilo několik silonových lanovek přes celé studio, aby efekt náletu byl dokonalý.“ *Tři vlasy děda Vševěda*“ jsme točili ve dvou scénách zády proti sobě, abychom si navzájem nevadili při svícení a náročný pořad mohl vznikat rychleji. Výtvarníkem a režisérem byl opět Josef Lamka a za kamerou byl Jiří Větroň a František Mikeš.“*

VĚTROŇ, Jiří. ČS televize. <https://firemnividea.eu/o-nas/cs-televize/>.

V době největšího rozmachu televizní animované tvorby existovala v ČST tři pražská studia. V roce 1969 divadlo „Máj“ na Korunní ulici v Praze převzala Československá televize Praha pro účely výroby reklamních pořadů, a to až do roku 1975, kdy byla výroba reklam zrušena. Ale již v polovině roku 1976 přešlo studio Máj pod Hlavní redakci vysílání pro děti a mládež, byla sem přestěhována technika z Jindřišské ulic, kde pracovalo malé animační studio už od roku 1964 a začaly se zde vyrábět pohádky pro děti.⁴⁰

Také kameraman a režisér František Mikeš získal pro ČST další prostory. Ve sklepních místnostech v Ženských domovech zřídil studio se dvěma trikovými stoly a jednou loutkovou scénou. Výtvarník a režisér Václav Polák si opatřil prostory v bývalém obchodě s hračkami a vybudoval zde s kameramanem Miroslavem Žbánkem studio s názvem „*U krále železnic*“.

Tato studia produkovala během osmdesátých let poměrně značný počet animovaných či ploškových pohádkových seriálů, ale také zdařilé loutkové filmy, i když převážně

³⁵ MULLEROVÁ, Alena. *Lubomír Beneš nemaloval čerta na zed', ...* Film a doba 4/1988, s. 235-239.

³⁶ HOŠTOVÁ, Jana. *Páv je stará primabalerína. Filmy výtvarnice Niny Čampulkové.* Film a doba 10/1982, s. 597-599.

³⁷ MERHAUT, Václav. *Báječná Barka.* Československý loutkář 38, 1988, č. 6, s. 132, 133.

³⁸ ZVONÍČEK, Petr. *O rafinované Lakomé Barce.* Film a doba 11/1987, s. 655.

³⁹ MAREŠOVÁ, Sylva. *Šárka Váchová.* Československý loutkář 38, 1988, č. 10, s. 235.

⁴⁰ ŠTOLL, Martin. *Zrození televizního národa.* Praha: Nakladatelství Havran, 2011.

mainstreamově výtvarně řešené.⁴¹

K výjimečným dlouhodobým projektům těchto studií patřil volný seriál osmi až dvacetiminutových klasických českých pohádek - *Perly*, který v letech 1978 – 1988 realizoval autorsky František Mikeš.⁴² Pro své na televizní poměry značně umně animované příběhy si vybíral nejrůznější výtvarníky z televizního prostředí. Klasickou loutku tak rozehrál v tradiční poloze ve filmu *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* (1986) například Josef Lamka nebo ve výpravné pohádce *Honzův turnaj* (1983) se pokusil o typologickou nadsázku podpořenou zjednodušující barevnou a grafickou stylizací prostředí v Československé televizi velmi úspěšný filmový architekt a výtvarník Ivo Houf. V dalších dílech seriálu *Perly* s Františkem Mikešem spolupracoval Jiří Bláha. V pohádkách *Drak trojhlavý* 1981, *Perníková chaloupka* 1984, *Kouzelná mošna* 1985, *O statečném krejčíkovi* 1988 se vydal cestou výrazné typologie loutky ve tváři zasazené do konkrétní atmosféry té či oné pohádky.

Pro Večerníček vytvořil František Mikeš podle scénáře Bohumíry Psychlové také zdařilý poetický kombinovaný seriál *Sedm Havránků* (1982), na kterém se podílela výtvarně Jaromíra Burdová společně se Simonou Dušátkovou, která byla autorkou kreslených částí. Jaromíra Burdová v roce 1987 realizovala svůj poslední loutkově filmový projekt, třináctiminutový snímek *Jak Vodíčka dostal zpět svou trubku* s poeticky animovaným vodním světem.

Mezi poslední realizované loutkové pohádky ve studiu Máj patřily *O Budulínkovi* Miroslava Kučery a Jiřího Bláhy či *Statečný krejčík aneb sedm jednou ranou* v režii Františka Mikeše. Jako poslední pohádka do seriálu „*Perly*“ měla být natáčena pohádka „*O Smolíčkovi*“. Po roce 1989 se však nové vedení Československé televize rozhodlo, že animovaná tvorba není již v jejím zájmu a snížená výroba se přesune do vznikajících soukromých studií. Divadélko „Máj“ definitivně opustila ČST v roce 1991.

Pohádkovou sérii *Sluneční panenka a deštový panáček* (1988)⁴³ napsala scénáristicky pro Československou televizi zkušená autorka Čtyřlístku Věra Provazníková a Tomáš Pekný. Režisér František Mikeš si zvolil prostinké výtvarné zpracování od tehdy mimořádně populární ilustrátorky dětských knih Gabriely Dubské. Šlo o líbivé maňásky postaviček z rodu snad jejich nejznámějších ilustrací pro knihu *O Makové panence a motýlu Emanuelovi* od Václava Čtvrta.⁴⁴ Knižní grafická a ilustrátorka vytvořila jemné loutky s naddimenzovanými hlavami a typickými zvětšenými očima, které zasadila do přehledné ilustračně traktované scény na modrém horizontu.

Loutkovou animací se vedle převažující kreslené animace zabýval také režisér Václav Polák. V roce 1987 podle scénáře Anny Juráskové na motivy knihy Rudolfa Těsnohlídka vytvořil sedmi-

⁴¹ Více o tom viz.: KŠAJTOVÁ, Marie. *Animované filmy vyrobené Československou televizí*. In.: *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 23-26.

⁴² Názvy jednotlivých epizod: *Hadí dar*, *Honzův turnaj*, *Vodní růže*, *Skleněný vrch*, *Princ labuť*, *Čertův švagr*, *Líná Manka*, *Červená Karkulka*, *Perníková chaloupka*, *Drak tříhlavý*, *Čarovný pavouk*, *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, *Kouzelná mošna*, *O Slunečníku*, *Měsíčníku* a *Větrníku*, *O statečném krejčíkovi*.

⁴³ Díly: *Sluneční panenka a kroupová holka*, *Sluneční panenka a Medard*, *Sluneční panenka a vítr Blažej*, *Sluneční panenka a blesk, který tančil*, *O šatech z mlhy*, *Sluneční panenka a kulový blesk Vincek*, *Sluneční panenka a tři falešné panenky*, *Sluneční panenka na pouti*, *Sluneční panenka a Měsíčník*

⁴⁴ ČTVRTEK, Václav – DUBSKÁ, Gabriela: *O Makové panence a motýlu Emanuelovi*. Praha: Panorama, 1974.

dílný seriál *Liška Bystrouška* (15 min.) režisér Václav Polák. Výtvarnice Kateřina Nováková zvolila výrazně modelované animační loutky s hladkým povrchem, stylizované v pohádkovém stylu, reflektujícím soudobou dětskou ilustraci.

Výtvarně bylo pro všechny výtvarníky spolupracující s ČST typické až svazující soustředění na tradiční výtvarnou interpretaci pohádkových příběhů, svou podstatou zakořeněnou v tradici šedesátých let a vyhýbající se jakémukoliv osobnímu vidění, zejména zkratce a nadsázce.

Dramaturgickou nabídku ve vysílání Československé televize v osmdesátých letech podstatně rozšiřovaly také nakupované, koprodukční, distribuční a zvláště Slovenské seriály loutkové animace, které povšechně přinášely úzus jednoduchého výtvarného řešení a mnohdy dokonce i razantní odklon od tradice české loutkářské animace. Takovými byly například *Krakonošovy pohádky* v koprodukcí Krátkého filmu a východoněmeckých animačních studií DEFA,⁴⁵ ve kterých přišel výtvarník Jan Beneš s prostě a optimisticky stylizovanými loutkami nebo

seriál večerníčků *Pa a Pi* (1986), který vznikl pro bratislavské televizní studio v ostravském studiu Prométheus ve spolupráci s německou společností GOLD-FILM GmbH Pforzheim. Šlo o příhody mimozemských zvířátek Pa a Pi, které hravou formou přibližovaly nejmenším divákům tajemství okolního světa, kombinující futuristický kosmický design Miroslava Duši s dokumentárními sekvencemi z přírody.

Pořady s animovanou loutkou z produkce slovenských studií Československé televize byly všeobecně výtvarně na vyšší úrovni nežli koprodukční díla, diktovaná různorodými požadavky a vkusem zahraničních koproducentů, přece však s podstatně modernější a tradicí nezatíženým výtvarným pojetím.⁴⁶ K těm pozoruhodnějším patřili snímky o panu *Gongovi* výtvarníka Ivana Popoviče a animátora Vladimíra Pikalíka s jednoduše až funkčně či technicky stylizovanými loutkami i předměty.⁴⁷ Od těchto průkopníků loutkového animovaného filmu na Slovensku pak následovaly série se známou postavičkou Jožinka z časopisu *Roháč*, výtvarníka Jozefa Scheka,⁴⁸ veselý seriál o dvou vysloužilých klaunech a jejich věrném kamarádovi psíkovi Pufinovi *Dvaja a pes* (1985) opět s čistým výtvarným řešením a stylizací loutek v duchu soustružené meziválečné moderny a seriál *Utieračik* (1989) s barevně rozjásanými a plošně stylizovanými loutkami Jarmily Kaletové.⁴⁹

⁴⁵ Díly: *Krakonoš a švec* (1975), *Krakonoš a sklínkař Matěj* (1977), *Krakonoš a správce Markvart* (1977), *Krakonoš a tovaryš* (1977), *Krakonoš a fousatá Dontovka* (1977), *Krakonoš a kukačky* (1978), *Krakonoš a zkrocení zlé ženy* (1979), *Krakonoš a strašidlo* (1980), *Krakonoš a poslíček* (1981), *Krakonoš a pytlák* (1981), *Krakonoš a mistr Jehlička* (1982), *Krakonoš a ovčák* (1982), *Krakonoš a škola* (1983)

⁴⁶ PIKALÍK, Vladimír. *Animovaný film v praxi amatéra*. Bratislava, 1980.

Z histórie amatérskeho filmu na Slovensku: zo spomienok autora. Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992.

⁴⁷ Díly: *Gongo a televizory* (1980), *Gongo a budíky* (1980), *Gongo a práčka* (1981)

⁴⁸ Díly: *Jožinkova rybačka* (1981), *Ako Jožinko menil, až vymenil* (1981), *Ako sa Jožinko prestal bát* (1982), *Jožinko v ZOO* (1986)

⁴⁹ Více viz in: MRLIAN, R. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1*. Bratislava, Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV 1989.

MRLIAN, R. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2*. Bratislava, Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV 1990.

REGRUTOVÁ, Lenka: *Televízna tvorba pre deti včera a dnes: poznámky o vývoji a charaktere detskej tvorby v Slovenskej televízii*. In: *Jazyk a kultúra*. ISSN 1338-1148, 2011, roč. 2, č.

Pro bratislavské studio Československé televize však tvořili pravidelně i ve studiích Krátkého filmu ve Zlíně. Nejen Hermína Týrlová, ale také Ludvík Kadleček, který byl jedním z profilujících tvůrců tehdejšího gottwaldovského studia animovaného filmu. Natočil kolem stovky krátkých filmů. Jako výtvarník výrazně ovlivnil profil celé skupiny. Tvořil nejen pro sebe a Hermínu Týrlovou (pro níž navrhl výtvarnou podobu k více než třiceti filmům), ale i pro ostatní režiséry skupiny. Kadleček se soustředil především na tvorbu pro děti, pro níž volil různé materiály a techniky, které vhodně sloužily myšlence a zaměření filmu, zejména skládanku nebo formelu. Vedle skládanky a formely Kadleček často užíval také poloplastickou loutku, kterou navrhl i pro barevného Ferdu Mravence Hermíny Týrlové. Úspěšněji ji použil v seriálu s hrdiny z broučků říše *Lienka Anulienka* (1982) pro bratislavské studio ČST a moduritové poloplastické loutky oživil i v seriálu *Zázračná chobotnica Krejzy* (1986) o dobrosrdečné chobotnici.

Zlínský i Bratislavský vývoj loutkové animace se pohyboval jinými cestami nežli klasická pražská škola. Byl řekněme méně poetický směrem k čistějšímu designovému či funkčnímu řešení loutek i scény. Tím, že se během osmdesátých let objevoval na televizní obrazovce stále častěji, rozšiřoval povšechně možnosti dobového vývoje loutkového tvarosloví.

Večerníček

„*Emánek byl první v řadě těch – dnes už se dá říci – slavných postaviček, figurek, jako byli Čertík Bertík, Vepřík a Kůzle, veverka Zrzka, Kouzelná klubička, panenka Kačenka, Vodník Česílko, Rumcajs s Mankou a Cipískem, Křemílek a Vochomůrka, Maxipes Fik. Na mnohé jsem zapoměla, ale mám na mysli ty, kdo znamenají první doteky dětí s uměním a kdo se už bezpečně řadí do našeho kulturního fondu a zabydlují se tam vedle klasického Spejbla s Hurvínkem, Ferdý Mravence, Broučků...*“ (Štěpánka Haničincová)

HAJNÁ, Dita. *Vysílání pro nejmenší*. In: *Tisíc tváří televize, Čtení o televizi*. Praha, Panorama, s. 188.

Večerníček, přibližně desetiminutový večerní televizní pořad s pohádkovým případně jiným příběhem určeným pro děti, vysílaný každý večer v předpokládaný čas jejich uléhání do postele, se stal během osmdesátých let doslova fenoménem.⁵⁰ Podle vzpomínek dramaturga pražské redakce pro děti a mládež ČST Jiřího Dufka byl Večerníček formován už od počátku tím, že:

„*Vstoupil na půdu už obdělano. Děti i dospělí si již zvykli na pravidelnou podvečerní pohádku natolík, že Večerníček přijímali spíše jako televizní modifikaci rozhlasového pořadu než jako nový typ televizního programu.*“⁵¹ Tak na straně jedné mohl Večerníček v prostředí ČST navázat na bohaté zkušenosti s tvorbou dětských filmových a televizních děl, ale na straně druhé byl limitován tehdejšími omezenými výrobními a vysílacími možnostmi (nejprve jen neděle, pak čtvrtek). Například roku 1965 bylo odvysíláno jen 49 pořadů, přičemž šlo z velké většiny o jednotlivé pohádky. V roce 1967 s přidaným třetím vysílacím dnem (úterý) byl už odvysílán celkový počet 234 Večerníčků, který zahrnoval také některé výrobně náročné seriály, včetně 7 dílů Broučků Libuše Koutné. Zároveň na obrazovku však vstoupil i typ levného televizního pořadu, založeného

na osvědčených pestrých možnostech komunikace mezi dětským divákem a loutkou na straně druhé – Pohádky tety Boženy s robotem Emílkem.

V roce 1971 došlo v celkové dramaturgii pořadu k rozsáhlým změnám:

„*Od [...] systému jednotlivých žánrově vyhraněných dnů se od prázdnin přechází k systému seriálových bloků. Příčin této zásadní změny je pochopitelně více. Nejčastěji bývají uváděny důvody ekonomické [...], dále důvody ideově-politické a psychologické [...]. Počet odvysílaných Večerníčků stoupá na 231.*“⁵²

V roce 1972 se ještě vysílání *Večerníčku* rozšiřuje, přičemž pořad začíná být vysílán i na 2. programu, aby byl v roce 1973 konečně přesunut na 1. program a tedy vysílán jako denní program, přičemž bylo odvysíláno celkem 365 *Večerníčků*. Na prahu osmdesátých let byl pořad na vrcholu sinusoidy svého úspěchu a Jiří Dufek byl nucen konstatovat, že:

„*Večerníček je sice určen pro děti 7–8 let, avšak jeho obliba je vysoká i u starších dětí a dospělých diváků. A tak začíná být Večerníček i oficiálně chápán nejen jako pořad, jehož hlavní úlohou je vyprávět dětem pohádky před spaním, ale zároveň také jako pořad rodinný, v jehož pohádkovém světě se na chvíli setkají všichni členové rodiny bez rozdílu věku. A takových setkání není v dnešním uspěchaném světě nikdy dost.*“⁵³

Osmdesátá léta byla v tomto smyslu pokračujícím časem prosperity seriálů pro potřebu *Večerníčku* a mnohé pohádkové příběhy měly své značné ohlasy nejen v zemích východního bloku a v politicky spřátelených rozvojových státech, ale byly výrazně úspěšné i v západní Evropě, kde byly - společně se švédskými - považovány za vkusnější protiváhu produkce společnosti Disney a navíc uspěly i v Japonsku a v Číně.⁵⁴

Přesto pohádky s vedenou loutkou už nevznikaly v takovém počtu jako dříve.

Za loutkové s využitím divadelně vedené loutky můžeme považovat pouhé dvě série: *Podivná přání telátka Kopejtko* (7 min.), poprvé uvedená v roce 1982 a *Příběhy včelích medvídků* z roku 1984. Přičemž *Podivná přání telátka Kopejtko* byla druhou sérií, navazující na sedmidílný kombinovaný seriál podle scénáře Josefa Barchánka *Příběhy telátka Kopejtko*⁵⁵ z roku 1974 v režii Svatavy Simonové a kamerou Bohumila Turka.⁵⁶ Ovšem tentokrát už s novým výtvarným řešením divadelního scénografa Otakara Schindlera a v režii Petra Čecha.⁵⁷ Na rozdíl od původní

⁵² DUFÉK, Jiří. *Večerníček v Čs. Televizi*. In: FERBAR, Zdeněk: *Některé problémy televizní dramaturgie*. Praha, AMU – SNP, 1980, s. 44, 45.

⁵³ DUFÉK, Jiří. *Večerníček v Čs. Televizi*. In: FERBAR, Zdeněk: *Některé problémy televizní dramaturgie*. Praha, AMU – SNP, 1980, s. 51.

⁵⁴ Více o tom viz.: KŠAJTOVÁ, Marie. *O dvojím vysílání večerníčků a také o jejich výrobě*. In.: *Velký příběh večerníčku. Historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás*. Praha, Albatros, 2005, s. 43-46.

⁵⁵ *Telátka Kopejtko*. Výběrový seznam filmů a záznamů 1976. Praha: Úsek archivních a programových fondů ČST, 1979, s. 83.

⁵⁶ 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*.

⁵⁷ Názvy jednotlivých epizod: *Jak chtělo telátka Kopejtko modré z nebe, Jak chtělo telátka Kopejtko hranať míč, Jak chtělo telátka Kopejtko bydlet samo, Jak chtělo telátka Kopejtko bílou trávu, Jak chtělo telátka*

6/2011. Dostupné na http://www.ff.unipo.sk/jak/6_2011/regrutova.pdf.

⁵⁰ VYPLETALOVÁ, Helena. *Večerníček jako televizní a literární fenomén*. Olomouc, Univerzita Palackého, 2012.

⁵¹ DUFÉK, Jiří. *Večerníček v Čs. Televizi*. In: FERBAR, Zdeněk: *Některé problémy televizní dramaturgie*. Praha, AMU – SNP, 1980, s. 41.

série, kde bylo designově i technologicky exponováno prosté tvarosloví dřevěných fragmentů, tentokrát šlo o spodové vajíčky s výrazně se prosazujícími textilními vzory v kostýmech a s velkostí i modelačně zdůrazněnými hlavami v ostré stylizaci. Celkově přísně stylizovaná a mělká scéna využívající vzorů lidových textilií a lidových výšivek neopouštěla lineární jednoduchost.

Příběhy včelích medvídků (1984) jsou loutkovým seriálem Večerníčků natočeným podle stejnojmenné knihy Jiřího Kahouna. Jeho hlavními postavami jsou poněkud neposlušní čmeláčci Čmelda a Brumda a další hrdinové převážně z hmyzí říše (čmeláčí maminka, luční koník, Pučmeloud, roháč atd.). Vypravěče provázejícího příběhem a řadu postav namluvil herec Josef Dvořák, další postavy např. Aťka Janoušková a Pavel Zedníček. Autorem populárních písničkových textů je Zdeněk Svěrák a autorem hudby Petr Skoumal.

Pro úspěch tohoto seriálu byla však podstatná také vizuální podoba seriálu, kdy zkušená režisérka Libuše Koutná spolupracovala s výtvarníkem Ivo Houfem a kameramanem Svatoplukem Malým, kteří obdařili seriál vizuální promyšleností a kvalitou. Ivo Houf přišel s výraznými spodově i z vrchu vedenými marionetami, stylizovanými v čistých zjednodušených oblých formách s pohyblivými tykadly, velkýma černýma a pohyblivýma očima či dokonce s dekorativním využitím peří. Hluboké scény byly vyřešeny převážně na modrém horizontu se stylizovanými lučními květy, hmyzí chaloupkou a rekvizitami.

Ivo Houf v designovém pojetí tohoto seriálu, který se nakonec dočkal i druhé řady,⁵⁸ tedy celkem dvaceti dílů, dodefinoval snahy českých výtvarníků o televizní podobu vedené loutky, která započala na konci padesátých let tvorbou Jaroslava Krále, pokračovala přes návrhy Zdeňka Podhůského až k tvorbě Ivo Houfa. Trojice výtvarníků Jaroslav Král, Zdeněk Podhůský a konečně Ivo Houf, který zaujal po emigraci Zdeňka Podhůského přední místo mezi filmovými architekty a výtvarníky, zabývajícími se soustavně médiem loutky, postupně dotvořili osobitou výtvarnou školu televizní české loutky a scénografie.

Filmový jazyk Spejbla a Hurvínka

„Spejbl s Hurvínkem i varietní loutky Divadla S + H byli poměrně častými hosty na televizní obrazovce. Natáčely se různé vizuální výstupy a dialogy, často byli S + H komentátory zábavných pořadů, stali se i hlavními hrdiny dvou třináctidílných seriálů. Snad ještě větší proslulosti jako televizní hvězdy dosáhli v zahraničí, kde byly už před lety natočeny nejen komponované pořady a průřezy inscenacemi, ale i celé hry. Možnost natočit celé představení si Československá televize uvědomila až v roce 1984. A tak v červnu toho roku byl v divadle pořízen záznam zkrácené, pro televizi upravené verze Kneiflovy hry Dějiny kontra Spejbl, který především detailním snímáním originálních loutek a jejich interpretů umožnil televizním divákům poznat tvorbu divadla z trochu jiného úhlu.“

GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha, Merkur, 1988, s. 323.

Kopejtko železné botičky, Jak chtělo telátko Kopejtko zlaté brýle, Jak chtělo telátko Kopejtko být všude první.

⁵⁸ Názvy jednotlivých epizod: *Zlobivý, Medový, Mokrý, Kroupový, Strašidlový, Zatoulaný, Světluškový, Čtyřlístkový, Ubrečený, Bonbonový, Splašený, Rohatý, Zimní, Strašidelný klobouk, Rozsýpací hodiny, Spleštlé blátivá, Jediný Pučmeloud na světě, Boty pro Kvapníka, Sluneční prasátko, Čarovná zahrada.*

Po televizně úspěšných sedmdesátých letech, kdy velmi zdařilou reprezentací Divadla S + H na obrazovce byly dvě série večerníkových příběhů *Na návštěvě u Spejbla a Hurvínka* (1972) a *Znovu u Spejbla a Hurvínka* (1974) v pečlivé režii Libuše Koutné, byla osmdesátá léta dobou, kdy sice vznikl poměrně početný soubor snímků pro ČST, ale většina z nich byla poznamenána komerčním tlakem a tedy nepřínášela nic inovativního. Divadelní sezóna 1980/1981 se nesla v duchu oslav padesátileté profesionální existence souboru a tak se loutkoví protagonisté objevili ve dvou pořadech revuálního zaměření: *Z Prahy až do Monte Carla* (1980), kde byli Spejbl a Hurvínk využití jen jako svérázní průvodci a podobně tomu bylo i v jubilejním pořadu k 50. výročí založení souboru - *Hurvínkově kouzelné obrazárně* (1980) podle námětu Miloše Kirchnera, scénáře Pavla Gryma, ve výtvarné koncepci Jana Karpíška a Zdeňka Juřeny a v režii Eduarda Sedláře. První pořad vznikl pro televizní festival v Monte Carlu podle scénáře Miloše Kirchnera, Jana Bonaventury a Ivana Štědrého a v revui pro festivalové delegáty se uplatnili ve francouzštině konverzující Spejbl a Hurvínk s Máničkou společně s několika čísly z aktuálního repertoáru divadla, například muzicírují cimbálovou kapelou s tanečnicí. *Hurvínkova kouzelná obrazárna* populární formou a metodou oživujících obrazů diváky seznamovala s historií divadla.⁵⁹ Oba tyto pořady reprezentovaly vizuální styl tohoto divadla, který se projevoval neměně v užití klasických Skupovských marionet, přičemž výraz tváří loutek i jejich typ či charakter byl postupně měněn a přizpůsobován dobovému vkusu.

V průběhu času došlo totiž k úpravám obou figur v několika variantách, nejprve samotným Gustavem Noskem a Josefem Skupou, potom také Jiřím Trnkou ve třicátých letech a posléze Radko Hakenem a Zdeňkem Juřenou v šedesátých a sedmdesátých letech, takže jejich dnešní podoba je odlišná od prvních figur. Zatímco Spejbl se měnil téměř neznatelně, Hurvínk byl „zušlechtěn“ poměrně výrazně.⁶⁰ Mánička, kterou podle Skupova návrhu na konci dvacátých let vyřezal Gustav Nosek a na jejímž výtvarném dotvoření se podílel i nově přichozí výtvarník divadla Jiří Trnka, svoji vizáž proměňovala postupem času ještě radikálněji než Spejbl a Hurvínk.

„V padesátých letech ji nejprve do stylizace panenky upravil Radko Haken a do dnešní podoby malé směšné chytračky a pak v šedesátých letech Zdeněk Juřena. Z jemné zvědavé holčičky s buclatými tvářemi a doširoka vykulenýma očima se tak postupně stal prototyp obrýlené dětské intelektuálky.“⁶¹

Tyto „zmodernizované“ marionety byly zasazovány do současného světa jak na divadelním jevišti, kde scéna byla modelována zejména realisticky ztvárněnými rekvizitami mnohdy s groteskním a sentimentálním charakterem nebo v případě revuí přímo do reálných interiérů či exteriérů. Takto byly typicky využity i v roce 1982 v hudebně zábavném pořadu *Zadáno pro Karla Gotta*, kde sehrály role hostitelů zpěváka a ve dvou následujících revuích v druhé polovině osmdesátých let: ve stříhovém pásmu k výročí šedesáti let spejblova vodiče a vedoucího souboru Miloše Kirchnera *Život plný loutek* (1986) a v hudební revui *Portréty z not* (1988) podle scénáře Heleny Štákové a v režii Petra Soukupa.

⁵⁹ GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha, Panorama 1988, s. 302.

⁶⁰ Více viz in: JIRÁSEK, Pavel. *Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist*. In: *Czech Puppet Theatre in Global Contexts*. Brno, Theatralia Vol 18, No 2, 2015, s. 168-230.

⁶¹ JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. *Loutka a moderna*. Praha: JAMU, Arbor Vitae, 2011, s. 326.

Ke skutečně hodnotným snímkům se Spejblem a Hurvínkem v osmdesátých letech patří především krátký dokument Heleny Třeštíkové *S + H v Japonsku* (15 min., 1981) pro Krátký film a zejména televizní záznam inscenace *Dějiny kontra Spejbl* (61 min., 1984). Dramatický text této hry pro dospělé Augustina Kneifela dopracovaný Milošem Kirschnerem o tom, jak se Spejbl snaží vysvětlit Hurvínkovi, že dějiny nejsou jen násilí a války, končí po procházce dějinami Spejblou prosbou, aby lidé už konečně dostali rozum. Byl divadlem uveden už v roce 1970 a inscenace se stala jedním z největších úspěchů divadla v poválečné době, přičemž rozvíjela řadu nových loutkářských technologií, které podporovala v rámci divadla už od padesátých let skupina SALAMANDR.⁶² Především pak ale přivedla v případě zdejšího přísně marionetového divadla na jeviště vedle loutky herce – principála se svou ženou, aby: „obecenstvo mohlo sledovat loutkoherce při práci ... a přece jeho pozornost přitahovaly především osobitě řešené loutky.“⁶³ Autory loutek ovládaných hůlkami či loutek pohyblivých na kolečkách byli technolog Jan Klos a výtvarník Zdeněk Juřena, který jim dal sarkasticky deformující tvářnost. Po čtrnácti letech byla tato inscenace v úpravě Pavla Gryma natočena tehdy běžnou technologií tříkamerového vozu režisérem Ivo Paukertem.

Protože záznam vznikl až v osmdesátých letech, šlo o reminiscenci na poetiku souboru ze sedmdesátých let a Divadlu S + H se během osmdesátých let nepodařilo v oblasti filmu a televize zopakovat úspěchy předcházejících let. Naopak, Spejbl s Hurvínkem se stal součástí zábavního televizního středního proudu, kde jakékoliv umělecké výboje nebylo možné ani očekávat.

Loutkové seriály pro Československou televizi

„Výtvarnost a scénografie v televizi měla jiný charakter než na divadle. Největší televizní studio má rozměry dost přes 20 metrů do šířky i délky, což je o hodně víc využitelného prostoru, než mají naše největší divadelní jeviště. Prostor studia je scénografem ztvárňován jakoby zevnitř, členěný z prostředka, zprostředkovávaný kamerou, zatímco divadelní scéna je vytvářena pro přímý pohled diváka. Divadelní obraz je koncipován v návrzích jako celek, prostorové změny se dějí v celém divadelním „okně“, ať je jeviště centrální, nebo hloubkové, tak zvané kukátkové. Televizní scénografie se vyznačuje členěním fragmentárním, obrazově skládaným. Podstatnou roli mohou hrát detaily v kontrastu s prostorovými plány.“

HLAVATÝ, Jan: *Výtvarnost v České televizi*. <http://www.hlavaty-jan.cz/umeni/vytvarnost-v-ceske-televizi.php>, srpen 2008.

Tradice sedmdesátých let s potřebou vytvářet v Československé televizi obsahově i výtvarně kvalitní loutkové seriály s možností řady repríz našťestí přetrvávala i do osmdesátých let. Postupně se však poměrně dynamicky změnila jak výtvarná technologie, tak i celková scénická poetika. Zatímco zpočátku šlo o projekty převážně využívající stylizovaný iluzivní loutkářský projev jak ve vedení loutky, tak v celkovém pojetí obrazivosti v intencích vývoje sedmdesátých let, vzápětí docházelo v kombinovaných projektech k experimentování s přiznáním herce vedle loutky, přičemž bylo využíváno celé palety loutkových druhů a technologií.

⁶² Více viz KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek... na nitkách osudu. Muzeum v knize k 80 letům profesionální činnosti Divadla Spejbla a Hurvínka*. Brno: C press 2010, s. 40.

⁶³ GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha, Panorama 1988, s. 252.

Typickým seriálem, který se svou poetikou odkazoval ještě ke zvyklostem sedmdesátých let, byla pohádková série *Sedm služeb čerta Bonifáce* (1980, 25 min.), která vznikla v ostravském studiu ČST.⁶⁴ Šlo o pohádkové příběhy o službách čerta, kterého si povolávají z pekla na zemi ke službě různí lidští hříšníci na motivy moravských pověstí zpracovaných Bohumírem Štěgrem,⁶⁵ které vyprávěl Miroslav Holub. Výtvarník Václav Kábrt udržoval svým řešením iluzivní prostor divadelního kukátka a proto celá série působí divadelním dojmem. Prosté javajkové loutky se zjednodušenou modelací se zvětšenými očima, doplněné stylizovanými barevnými vlasy, čert Bonifác Šišma s rezavými vlasy a ovládaným ocasem s groteskní stylizací, to vše je zasazeno do poměrně realisticky pojeté scény. Seriál vznikl podle scénáře zkušeného Zdeňka Miczky, který ho také režíroval, za kamerou stál Heřman Ohnheiser.

Daleko pozoruhodnějším se jeví kombinovaný dvoudílný seriál *Čmelák Aninka a ti druzí*, využívající volně předlohy Ondřeje Sekory.⁶⁶ Původně bylo téma zamýšleno pro večerníkový seriál, nakonec bylo realizováno v dvoudílném filmu. V sekvencích z hmyzího světa je zachována poslední památka na práci Zdeňka Podhůrského, jehož pozoruhodné marionety ukazují jeho výtvarné i konstrukční mistrovství. Loutky vodil ve výrazně hluboké scéně soubor složený z pražských i ostravských loutkoherců v režii Zdeňka Havlíčka⁶⁷. Seriál byl dějově i výtvarně postaven na kontrastu reálného světa hraného skutečnými herci s reálným entomologem a světa hmyzího, který je silně iluzivní a v podstatě i pohádkový.⁶⁸

Jiným, ale také umělečtím směrem se v práci s vedenou loutkou přihlásili tvůrci brněnského studia ČST v devatenáctidílném seriálu *Černá hodinka* od roku 1982 do roku 1984.⁶⁹ Ve spolupráci Divadelního oddělení Moravského zemského muzea v Brně a brněnské redakce pro děti a mládež vznikl tento volný cyklus příběhů z moravských lidových pověstí jako reminiscence na tradiční kočovné divadlo. Roli Principála i Kašpara ztvárnil dlouholetý herec Mahenovy činohry Josef Karlík, loutky ze sbírek Divadelního oddělení Moravského zemského muzea vedli a svými hlasy oživili herci loutkového divadla Radost.

Je možné, že formální řešení seriálu bylo inspirováno režijním stylem Josefa Krofky, který právě v Brně v roce 1981 natočil původní inscenaci *O knížeti Maxmiliánovi*, kde použil dvě vrstvy vypravování, přičemž první byl právě Josef Karlík v roli kustoda muzea, který iniciuje druhý příběh, hraný loutkami.⁷⁰ Princip vypravěče-hybatele příběhu byl však už od sedmdesátých let běžnou

⁶⁴ Názvy jednotlivých epizod: *Jak čert nabyl jména Bonifác Šišma, Jak čert Bonifác Šišma za pacholka sloužil, Jak čert Bonifác Šišma slečnu z Ježova hradu neutancoval, Jak čert Bonifác Šišma studnu hloubil, Jak čert Bonifác Šišma zemana pavlovického na pravou cestu přivedl, Jak čert Bonifác Šišma cti svého jména dostal*

⁶⁵ ŠTEGR, Bohumil: *Hanácké pohádky a pověsti*. Olomouc: Krajské nakladatelství, 1957.

⁶⁶ SEKORA, Ondřej. *Čmelák Aninka*. Praha: SNDK, 1959.

⁶⁷ ŠVIHÁLEK, Milan. *Padesát let Televizního studia Ostrava*. Ostrava: ČTO, 2005.

⁶⁸ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba ostravského studia Československé televize (1955 – 1991)*. Brno: JAMU 2017, s. 435.

⁶⁹ Názvy jednotlivých epizod: *O loupežnících, O Jaromilovi a Květoslavě, Zmoudření pana Závise, Čertova studně, Poklad kupce Alrama, Frančeska z Perštejna, Baron Trenck, Dva bratři z Pivonic a Duch Sláma, O chamtivé paní Bertě, O loupežníku Obešlíkovi, O loupežníku Babinském, O mistru Pilgramovi, O spravedlnosti, O strašidlech, O pokladech, Statečná Marijanka a Švéda Ojtrlink, Chytrý pekař a Švédí, Líšňáci a Napoleon, O štěstí*.

⁷⁰ HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 373.

součástí režijních řešení mnoha inscenací s loutkou a přiznaným velkým hercem vedle ní. To, co činí ze seriálu mimořádné dílo, je celkové pojetí scénáristy a režiséra Rudolfa Chudoby, který jak v rovině textu, tak i celkovou nevšedně promyšlenou atmosférou snímků, zasvětlením, kamerovým pojetím Jiřího Kačírka i stříhovou skladbou zdařile využil možností, které mu nabízela reminiscence na inscenační styl lidového či kočovného loutkového divadla.

Tvůrci z brněnského studia při práci na dokumentárních, dramatických televizních i filmových rekonstrukcích byli dlouhodobě formováni spoluprací s osobností Františka Pavlíčka. Pavlíček působil v letech 1968-1991 v Divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně, nakonec i jako jeho vedoucí. Významně se zde podílel na vytvoření jedné z největších sbírek historických loutek v ČR a založil divadlo Muzejní maringotka (inscenace Don Šajn, dále např. Rusalka, Cirkus, Carmina Burana, na kterých se podílel autorsky a režijně), které bylo spojeno s výstavami loutek a dalšími aktivitami i v mezinárodním měřítku. Především pak trvale spolupracoval s redakcí pro děti a mládež brněnského televizního studia nejen na programovém naplnění dětských soutěžních formátů, ale také na projektech s historickými loutkami. Díky této přímé vazbě studia na Moravské muzeum pak vznikla řada kvalitních loutkářských snímků.

Jeho místo v druhé polovině osmdesátých let zaujal brněnský televizní dramaturg Mojmír Brhel, který zvláště po roce 1987 inicioval vznik několika loutkářských dokumentů i cyklus *Toulky krajem*, dramaturgizující české a moravské pověsti za pomoci historických marionet ze sbírek Moravského zemského muzea. V roce 1989 vznikl pilotní díl s názvem *Hrad Perštejn*, pro který Mojmír Brhel nejen napsal scénář, ale který sám také režíroval. Postupně pak v letech 1990 – 1993 společně s kameramanem Pavlem Šindelářem a následníkem Františka Pavlíčka v Moravském muzeu – Jaroslavem Blechou natočil několik řad tohoto cyklu 10 – 13 minutových dramatických miniatur.⁷¹

Dramaturgická koncepce příběhů byla založena na hlasu starého vypravěče Lubora Tokoše, který rámcově nejen uvádí diváka do příběhu, ale také obstarává expresivnější stylizaci hlasy všech loutkových figur. Výtvarně šlo o použití historických marionet různých významných českých a moravských řezbářů zasazených do reálných exteriérů a interiérů, míst, kde se odehrávají příběhy pověstí. Na výjimky loutky nahrazují zpravidla živé herce, hrají mírnými gesty a spíše potlačují přirozený loutkový projev.⁷² Cyklus vyniká pečlivým kameramanským pojetím Pavla Šindeláře, který využívá moha filmových výtvarných prvků: od promyšleného detailu např. ve snímání plamene, přes obrazové sekvence s živými zvířaty, s kapalinami v křivkách, s průhledy, se siluetami, subjektivními pohledy, až po na svou dobu nevídanou barevnou stylizaci, vytvořenou nejen zasvěcením během snímání, ale také později stříhovými barevnými úpravami v rámci tehdejších technologických možností. Početný cyklus tak patří k ambiciózním projektům brněn-

⁷¹ 1. řada: *O panu Šemberovi, Lišeňský rekrut, Vyškovské mýto, O hradu Veverí, O kameníku Jakubovi, O tlustém Blažejovi* / 2. řada: *O bratrstvu hvězdového kříže, O panu Bedřichovi, O faustově domě, O strašidle na Buchlově, Macocha, O loupeživém rytíři Miroslavovi, (O vysloužilci v čertově mlýně), O loupežnické hospodě na Blažkově, (O Ondrášovi a Jurášovi), O rytíři Myslbekovi na Helfštýně, (O pokladu na Lukově), O hraběti pánu (O černé hraběnce z Milotic) / 3. řada: *O třech tovaryších na Bouzově, O čertově mostě, O kováři a tajemném jezdcí, O Fextovi a Švejdech, O vrchním Ulrychovi, O rybníkáři panu Krčínovi, O panu Krčínovi a čertovi, O záhadném alchymistovi, O rychtáři na Kašperku* / 4. řada: *Kouzelný mlýn, Čertův švagr, Tajemný doktor, Jan Kovařík aneb Loupežníci na vrchu Džbán.**

⁷² Loutky vedli: Jaroslav Blecha, Vratislav Schilder, Lída Janků, Anton Vaculík.

ským projektům s loutkou, který završil loutkářskou orientaci zdejšího studia sedmdesátých a osmdesátých let.

Ke zcela jinému typu pořadu patří volný brněnský cyklický *Medvídkov*, který stojí dramaturgicky na rozhraní dramatického příběhu a výchovného hudebního pořadu.⁷³ Během osmdesátých let bylo natočeno postupně pět epizod podle scénářů Věry Mikuláškové a pianistky Olgy Petrové, s různou výtvarnou stylizací i poměrem mezi dramatickou a hudební složkou. Hlavními postavami zde byli tři maňáskoví medvídci, nepříliš charakterově odlišeni. Je zřejmé, že maňáskové loutky zde byly užity právě proto, aby dětskému divákovi přiblížily hravě a vtipně svět hudebních nástrojů. Výtvarně nejnápaditějším je díl *O jazzu* z roku 1989, ke kterému si přizval režisér Jiří Vanýsek malíře Aloise Mikulku. Ten vytvořil kompletní kreslenou kulisovou scénu ostrova, do které bylo zasazeno černé divadlo linií Františka Kratochvíla.⁷⁴

Také loutkářská tvorba pražského studia využívala své loutkoherecké skupiny především poměrně pragmaticky k naplnění potřeb dětských pásem typu *Rozmarýnku* až do roku 1986 se Štěpánkou Haničincovou, později ji nahradila Jitka Molavcová, nedělního *Studia Kamarád*, vysílaného v letech 1980–1991 či *Táto, máš chvíli čas?* (1980), při nichž se využívaly loutky sice bohatě, ale v podstatě šlo ponejvíce o výtvarně jednoduše stylizované marionety a maňásky.

K původním seriálům pražského studia patřila šestiminutová hudební *Vonička* (1982), která představila české lidové písně ve výtvarném loutkovém zpracování.⁷⁵ Režisérka Jiřina Pokorná-Makoszová je natočila podle scénáře Anny Juráskové ve spolupráci s loutkohercem Jaroslavem Vidlařem. Autory prostého televizního výtvarného řešení byl výtvarník Radek Pilař s pomocí Vítězslava Kuschmitze a jejich jednoduché maňásky, zdůrazňující textilní charakter byly zasazeny do scény s horizontem tvořeným šablonami zdobných látkových ploch architekta Drahoslava Nikodéma.

V roce 1985 přišla režisérka Jiřina Pokorná se souborem příběhů *Unesli nám Leonarda* podle scénáře Jiřího Čechovského.⁷⁶ Cyklus čtyř veselých loutkových pohádkových příběhů vypráví o tom, jak si dívka i její kamarádi – medvěd Vašek a kluci – poradí v lidském světě, v cirkuse i v lese při hledání medvídka Leonarda. Využívá se tu spojení loutek s živými herci a objevují se zde typy loutek, které jsou výtvarným i technologickým řešením srovnatelné s tehdy aktuálními plyšovými manekýnovými loutkami ze *Studia Kamarád*. Autory tohoto řešení byli Martin a Renata Lhotákoví, zábavnou dětskou sérii televizním způsobem natočil kameraman Milan Dostál.

K dalším kombinovaným seriálům s loutkami i velkými herci patří *Voňavé haraburdí* (1987), který podle svého scénáře natočila režisérka Svatava Simonová. Jednotlivé pohádky jsou zasazeny do dílny dědečka řezbáře, kterého ztvárnil Vlastimil Brodský, přičemž do říše loutek nás uvádí loutkový pavouček Dominik. V patnáctiminutových pohádkách je využíváno bohatě tehdej-

⁷³ Více o tom viz HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 374.

⁷⁴ V letech 1983 – 1989 vznikly díly *Medvídkov, Cirkus, Mezi vlnami, Ve vodní říši, O jazzu*.

⁷⁵ Názvy jednotlivých epizod: *Běžel ježek kolem plotu, Hřej, sluníčko, hřej..., Já mám koně, vraný koně..., Jede, jede poštovský panáček, Na Vánoce, dlouhý noce, Pásla ovčičky v zeleném háječku, Pec nám spádla, Prší, prší..., Sedí liška pod dubem*

⁷⁶ Hrají Eva Kudláčková, Jitka Molavcová, Ondřej Havelka, Ladka Kozderková a další.

ších typických obrazových prostředků, zejména černého divadla, klíčování na modrém pozadí, grafických pozadí, na která byla vložena klasická dřevěná marioneta. Tým kameramanů vedla Věra Štinglová, návrhy loutek připravila Božena Lesáková, architektem studiové stavby byl Dominik Nikodém. Hlasy loutek namluvili herci pražských scén a loutky vedla Loutkoherecká skupina ČST.

Celkově se pražské studio v loutkové tvorbě seriálů i živých dětských pásem přiklánílo v osmdesátých letech daleko intenzivněji, nežli ostravské či brněnské dětské redakce, k televiznímu kontaktnímu a populárnímu stylu, který bohužel opouštěl tradici iluzivní a výtvarně nápaditě scénografie ve prospěch jednoduchosti a rychlosti realizace. Nejtypičtější degradací smyslu a poetiky loutky bylo množství pohádkových studiových inscenací, kde byly loutky v osmdesátých letech používány zpravidla pro zvířecí či fantaskní postavy vedle velkých herců. V takovém případě šlo pouze o jejich formální užití, bez zdůraznění jakýchkoliv jejich inscenačních specifik.

Televizní a filmové loutkové inscenace

„Pohádka je první televizní pořad, se kterým se dítě setkává v nejranějším věku. Dnešními diváky pohádek na dobrou noc jsou děti tříleté i mladší. Pohádku na televizní obrazovce vidí dítě daleko dřív než na divadle, v kině, dávno před tím, než si ji samo dokáže přečíst v pohádkové knížce. Televizní pohádka má onu výjimečnou příležitost zapůsobit jako první na etické a estetické citění dítěte, ovlivnit jeho představivost, vkus, smysl pro vnímání uměleckého díla, které dítě už podvědomě navždy zařadí do svých kulturních potřeb.“

TURNOVSKÁ, Jarmila. *Pohádka v televizním vysílání pro děti*. Televizní tvorba 4/1984, s. 48.

Během osmdesátých let obecně počet produkcí loutkových inscenací v ČST silně poklesl a zároveň se rozdělil do dvou základních tendencí. První oblastí byla skupina inscenací, vycházejících dramaturgicky i výtvarně z tradice dosažené během šedesátých a sedmdesátých let, přičemž tato tvorba zároveň byla svázána s osobnostmi, které se televizní loutce věnovali v minulých desetiletích. A také při jejich výrobě byla angažována stabilní Loutkoherecká skupina ČST. Druhou tendencí byly pokusy o artistní inscenace, přinášející do audiovizuálního zpracování inscenací experimentování s tehdy moderními prvky, které tvořily zejména soudobé divadelní loutkové jeviště.

Do první skupiny konzervativních inscenací patří například *Nová dvojpohádka z lesa* z roku 1981, která standardním výtvarným způsobem dotváří výchovný příběh lesních i domácích zvířátek. Studiově přináší konfrontaci lapidárních spodových loutek výtvarníka Vítězslava Kuschmitze s živou herečkou Milenou Steinmasslovou. Také ostatní vizuální složky inscenace nepřekračují televizní standard, ať již scéna Jana Hlavatého, kamerové pojetí Petra Poláka či režie Jiřiny Pokorné Makoszové.

Sourodá je naučná inscenace příběhu z reálného dětského života s výrazným pohádkovým motivem *Duha a jelen stovka* (1981) podle scénáře Anny Juráskové na základě stejnojmenné knihy Václava Čtvrtka z roku 1966. Je zde opět živý herec Oldřich Vízner jako vypravěč a komentátor příběhu vypravovaného skrze černé divadlo rekvizit a symbolů, stylizovanými loutkami a jedno-

duchými rekvizitami černého divadla. Autorem vizuální koncepce byl opět Vítězslav Kuschmitz, kamerovou koncepci vytvořila Věra Štinglová pod režijním vedením Jiřiny Pokorné Makoszové.

V tvorbě s loutkami v Praze pokračovala také režisérka Libuše Koutná, která v roce 1982 připravila dvoudílnou inscenaci *Madlenka a strašidla* (díl 30 min.). Výpravě inscenace dominuje reálný dětský pokoj dívky Madlenky či další prostory jako třeba půda vždy s černou stěnou, která umožňuje černé divadlo jednoduchých linkových nebo předmětných spodově vedených loutek v konfrontaci s živou dětskou herečkou. Loutky nesou typický vtipný rukopis Ivo Houfa a jsou zasazeny do reálně pojatého prostředí, které je také podporováno střízlivou kamerovou koncepcí hlavní kameramanky Věry Štinglové. Na rozdíl od toho třídílná inscenace *Kočičí povídání* z roku 1983 podle scénáře Michala Černíka pod režijním vedením Jiřiny Pokorné Makoszové exponuje loutku výtvarnice Boženy Lesákové už jen řemeslně jako dialogovou protistranu k herci Ondřeji Havelkovi.

Po této inscenaci přišel zejména v pražském studiu odklon od tradiční inscenační praxe pohádek pro děti a loutkoherecká skupina byla kromě povinností živého vysílání využívána především při tvorbě studiových pohádek s velkými herci, kde bylo potřeba z praktických důvodů postavu určitého zvířete nebo nadpřirozené bytosti vyjádřit loutkou.

Také produkce brněnského studia byla během osmdesátých let při tvorbě loutkových inscenací formována zájmem o tehdy aktuální styl, kombinující živého herce s loutkou.

Studiová pohádka *Dřevěné království podle scénáře Františka Zemana a Bohumila Košťála* z roku 1981 přináší příběh zlého Dřevohuba, který proměňuje obyvatele vesničky v loutky. Otevření tohoto příběhu proběhne výtvarně přes obrazy a obrazový rám, teprve poté se odkrývá jednoduchá scéna stylizovaná podle plošných obrazů. Dívka v této lesní scénérii nachází dřevěnou marionetu, což je začarovaný myslivec Martin, do kterého se zamiluje a začíná snaha o jeho osvobození i propuštění ostatních zakletých lidí. Mimořádné scénické zpracování Václava Houfa a Oldřicha Hubáčka bohatě využívá jak kostýmů a rekvizit herců, tak i tradičních marionet a kulisové scény, kresebně až malířsky pojaté, navozující pocit, že jsme uvnitř obrazu. Celkově kultivované výtvarné vyznění podporuje kamera Pavla Šindeláře, vedení loutek se zhostili herci z divadla Radost a inscenace je debutem Evžena Sokolovského mladšího.⁷⁷

Podobně také příběh *Tomáš a hvězdička* 1982 podle výchovně a ekologicky motivovaného scénáře novináře Ivo Savary je typem kombinované pohádky, při níž chlapec Tomáš vylézá z civilního pokoje oknem na zahradu, do stylizovaného prostředí, kde se setkává s loutkou neposlušné Hvězdičky, která se zatoulala dolů z nebe, skřítkem Broukalem, ale i zvířátky, které ho podezřívají z nezodpovědného jednání v přírodě. Loutkoherci z divadla Radost zde měli k dispozici výrazné látkové spodové a maňáskové loutky, které navrhla se zdůrazněním podstaty textilního materiálu Věra Krajná. Kontrast dětského herce se stylizovanými loutkami ve poetické scéně podtrhuje koncepce hlavního kameramana Honzy Štangla i režie Milana Pelouška.

⁷⁷ Více o tom: HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 371.

Poslední z tradičních studiových inscenací brněnského studia využívající médium loutky jsou *Ztracené hodinky* z roku 1984. Opět kombinovaná pohádka tentokrát podle scénáře Josefa Souchopa, kdy stylizovaný maňásek z rodu anglického Punche s velkým nosem podle návrhu Václava Houfa vystoupí z plakátu do reálného dětského pokoje, přičemž přináší detektivní příběh pátrání po ztracených hodinkách. Film kromě maňáskových loutek obsahuje také krátké animované sekvence. Tvůrčí tým tradičně zahrnoval loutkáře a dramaturga Františka Pavlíčka, kameramana Pavla Šindeláře, herce z brněnské Radosti a režiséra Evžena Sokolovského mladšího.

Podstatnější pro vývoj televizního loutkářství v osmdesátých letech byl však druhý směr inscenování, který pečlivě sledoval vývoj a tendence v loutkovém divadle, zejména pak trendy spojené s hradeckým divadlem DRAK, režisérem Josefem Kroftou a výtvarníkem Petrem Matáskem, kteří již od sedmdesátých let spolupracovali pravidelně s brněnským televizním studiem.

Formálně kdesi mezi záznamem a inscenací stojí pohádka na motivy klasické předlohy bratří Grimmů *Kocour v botách* z roku 1980, obrazově stylizované režisérem Josefem Kroftou a kameramanem Honzou Štanglem. Divadelní představení hradecké scény DRAK bylo krátce po svém uvedení scénaristicky upraveno pro televizní potřeby mladým scénáristou a režisérem Rudolfem Chudobou do osobité formy kombinované loutkové inscenace.

Během úvodu vidíme dětské diváky, jak vcházejí do starého kinosálu, kde na místě promítacího plátna probíhá divadelní děj, přičemž je formát scénografie v podstatě diktován možnostmi promítacího plátna. Při snímání inscenace byly využívány vzájemné stříhové prolínačky, s prostorem se pracuje také tak, že je možno do něho vstupovat také ze spodního propadla. Jde o scénografii stylizovanou ve zcela kreativních intencích tehdejšího DRAKU, podobně jako kostýmy a celkově vedení herců k humornému projevu, kdy třeba postava obra je představena pouze jen výřezem nohou přes celý formát obrazu. V Matáskově výtvarné koncepci dominují živí herci, pouze kocour je expresivní spodová loutka.

Posledním zachovalým brněnským pořadem režiséra Josefa Krofty je inscenace *O knížeti Maxmilianovi* z roku 1981, která vznikla na základě pověsti o chudém šlechtici ve scénaristické úpravě režiséra a dramaturga Františka Pavlíčka. Inscenace vznikla ve spolupráci s Divadelním oddělením Moravského zemského muzea a díky tomu je vizuální tvář hry obohacena o užití původních starých loutkářských obrazových praktik, např. už titulková sekvence je ve stylu starých loutkářských plakátových patron a cedulí nebo se hraje s marionetovými kopiemi tradičních loutek z fundusu loutkářské rodiny Flachsů. Inscenační výtvarné pojetí Petra Matáska osciluje mezi dvěma světy, přičemž prvním je muzejní depozit, kde kustod herec Josef Karlík podněcuje loutky k akci, a nakonec se mu to podaří. Druhým světem je marionetové divadlo, kam vstupujeme prostřednictvím loutek.

Výjimečným počinem s historickou divadelní loutkou je také dvacet osmi minutový baladický písničkový *Příběh o statečném Vladislavovi a věrné Elišce* (1984) v koprodukcii Krátkého filmu a sfs Schwarzwaldfilm GmbH. Zde celý tým Josefa Krofty využil zkušeností, získaných v předcházejícím čase v brněnském studiu. Nejprve si filmová produkční společnost z Bad Wildbadu v Baden-Württembergu objednala ve Studiu Jiřího Trnky filmové zpracování pověsti z regionu na základě balady *Der Überfall im Wildbad Ludwiga Uhlanda* z roku 1815. Šlo o ro-

mantický rytířský příběh z doby, kdy bylo Německo rozděleno na malá knížectví a království.⁷⁸ Základem snímku se Kroftovi, který byl požádán o režii, stala konfrontace stylizované řezané tradiční marionety s reálným prostředím. Jiří Kubíček píše: *“Důsledkem důmyslné, ba rafinované obrazové koncepce a práce kamery (kameraman Michael Gahut), je vysoký stupeň iluzivnosti celého filmu, což je další podstatný prvek, který spoluvytváří jeho styl. Je skutečně pozoruhodné, jaké iluze jsou schopny dosáhnout natolik archaicky stylizované loutky, jakými jsou marionety na drátě.”*⁷⁹

Česká verze tohoto příběhu vznikla tak, že scénárista Miloslav Klíma na sestříhaný materiál napsal nový příběh, který nahrazuje spor dvou německých šlechticů, spor českého a německého pána. I zde jde v zásadě o středověkou legendu v podání královehradeckého loutkového divadla DRAK, jehož tvůrci využívají různé typy loutek i výpravy a zasazují dřevěné loutky do přirozených exteriérů. Josef Krofta s výtvarníkem Petrem Matáskem přišli opět s koncepcí vypravěčů iniciátorů akce – potulných živých loutkářů putujících českou krajinou ve voze „vostaváku“ s historickými loutkami rodiny Flachsů z Moravského zemského muzea.⁸⁰ Během písni, které rámuje příběh a jsou formálními středníky, nás živí herci uvedou vždy do scény, kterou dohrají už samostatně loutky, přičemž je hojně využíván tradiční inscenační styl kočovných loutkářů. Celý koncept filmu tak důsledně narušuje inscenační zvyklosti stylizované inscenace a přináší neotřelou poetiku světa kočovných loutkářů 19. století, aniž by tím samotné loutky nějak deklasoval.

Kroftova spolupráce s Krátkých filmem pokračovala i v roce 1986, kdy vznikl 58 minutový snímek *Jak to bylo dědečku*, opět ve spolupráci režiséra Josefa Krofty s výrazným scénografickým řešením Petra Matáska. Šlo o hraný film s loutkami, kdy při hodině kreslení si chlapec představuje a oživuje příhody z dědečkova života. Tentokrát film vycházel z inscenace hradeckého loutkového souboru DRAK, která vznikla na základě původní hry Pavla Cmírala *Dobrytvo dědečku*.⁸¹ Film není pouhým zachycením osobité poetiky inscenace, ale experimentem, *„ekranizovat poetiku loutkového divadla, a to zcela jiným způsobem, než to dělá televize ve svých záznamech přejatých divadelních představení.”*⁸² Krofta tak vstupuje do příběhu a vystupuje z něj skrze téměř dokumentární pasáže oživlého náradí, commedie dell arte a reje masopustních masek. Teprve poté vstupujeme do vlastního děje, který zachovává podstatu divadelní inscenace prostřednictvím prostředí, jímž je stará půda jako rovina minulosti, obohacená sekvencemi z moderního sídliště – rovinou současnosti. Tato prostředí jsou rozlišena jednak kamerovým snímáním, ale také vedením herců, zatímco sekvence v hodině kreslení ve škole jsou zcela civilní, vzpomínky na dědečka na půdě jsou zcela divadelního charakteru.

Svéráznou tvůrčí cestou se vydala také inscenace *Oberon* v roce 1989, která je televizním přepisem představení plzeňského Divadla dětí Alfa, režírovaného Tomášem Dvořákem a Františkem Vášou. I zde šlo o legendu, tentokrát starofrancouzskou, o čestném a statečném rytíři Huonovi z

⁷⁸ KUBÍČEK, Jiří. Josef Krofta a film. In: KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, kolektiv. *Josef Krofta - inscenační dílo*. PRAHA: Pražská scéna, 2003.

⁷⁹ KUBÍČEK, Jiří. Josef Krofta a film. In: KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, kolektiv. *Josef Krofta - inscenační dílo*. PRAHA: Pražská scéna, 2003, s. 111.

⁸⁰ Hrají Lucie Žalová, Jan Pilař.

⁸¹ CMÍRAL Pavel. *Dobrytvo, dědečku! - komedie pro šest herců*. Praha: Dilia, 1988.

⁸² KUBÍČEK, Jiří. Josef Krofta a film. In: KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, kolektiv. *Josef Krofta - inscenační dílo*. PRAHA: Pražská scéna, 2003, s. 112.

Bordeaux, který s pomocí věrného šaška a Oberona, krále skřítků a víl, splní těžké úkoly krále Karla Velikého. Příběh v podání Václava Cibuly přepracovala Anna Dudková a inspiroval na konci osmdesátých let plzeňské divadelníky k zdařilému představení.⁸³ Představení bylo formováno poetikou, kterou do ALFY přinesl tehdy amatérský řezbář, později sochař Petr Kavan svými robustními a expresivními dřevěnými loutkami, které se pokoušely hlásit k české marionetové tradici.⁸⁴ Pro televizní přepis byla tato inscenace přenesena do zřícenin hradu Radyně z doby Karla IV. a do venkovského ateliéru výtvarníka Petra Kavana. Vznikl tak svébytný televizní tvar, který zachovává kvality divadelního díla, a doplňuje je o možnosti výtvarně bohatých exteriérů. Dílo se postupně inscenuje v různých prostředích hradních rozvalin a to několikrát i za přítomnosti přiznaných diváků. Podobně jako ve filmové verzi muzikálu Balada pro banditu z roku 1977, i zde je obrazově využíváno příchodu divadelního souboru do prostředí hradu na podkladu hlasu vypravěče Eduarda Cupáka. Také loutky jsou užívány nejen v původní divadelní scéně, ale také s přiznáním velkých herců i technologie ovládání loutek, jindy jsou užívány zcela ilusivně v prostředí přírody i exteriéru starého hradu či Kavanova ateliéru.

Všechny tyto náročnější inscenační projekty dokumentují hluboké změny v pojetí filmové a televizní loutky ve dvou základních směrech. Tím prvním je návrat k řezané, expresivní loutce a tím druhým je její začlenění do nového prostoru, kterým přestává být prostředí zasněženého televizního kukátku, a které se mění použitím různých experimentů, včetně zasazení loutky do reálného prostředí.

Televizní záznamy divadelních inscenací s loutkami v osmdesátých letech

„Snímat divadlo jako divadlo nebo ho co nejlépe přiblížit televizi? Rozhodnutí závisí především na dramaturgovi a režisérovi a musí se řešit případ od případu. Podstatné je, aby divadelní představení, jeho interpretace televizními tvůrci na obrazovce nepodalo jen racionální informaci, ale poskytlo i emocionální zážitek.“

LANDISH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba. Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*. Praha, AMU – SNPN, 1988, s. 45.

Snímání divadelních inscenací během osmdesátých let bylo podmíněno technologickými dispozicemi a produkčními zvyklostmi své doby. Celá osmdesátá léta byla ve znamení výrazného tlaku na prohlubování kvality barevného vysílání. Proto byly v roce 1982 zakoupeny nové čtyřkamerové sovětské přenosové vozy značky Magnolia 80 (Secam) s kamerami řady KT-132, které však projevily značné technické nedostatky. Musely být postupně nahrazovány barevným přenosovým vozem Tesla TQP 861, postaveným na podvozku nákladního automobilu Škoda Liaz.⁸⁵ Tento přenosový vůz už používal nové technologické zařízení pracující v kvalitnější televizní normě PAL a byl vybaven čtyřmi kamerami Tesla TKP 306. Těmito kamerami byly zařizovány přenosové vozy

a od roku 1983 i studia. Bylo jich vyrobeno přes 100 kusů a poslední z nich byly používány až do roku 1996.

Tuto techniku vyvíjel Výzkumný ústav rozhlasu a televize, který byl organizační součástí Československé televize. Televizní techniku tuzemské výroby dodával a montoval n.p. Tesla Radiospoj a je nutno uznat, že přes dílčí potíže růstu celý systém fungoval a zařízením z Tesly Radiospoj byla osazena většina pracovišť televize v Čechách i na Moravě.⁸⁶ Tyto technologické řetězce byly důležité nejen pro koncepci snímání divadelní inscenace, ale také pro estetiku obrazu, protože určovaly zasněžení i barevnou stylizaci záznamu. Ten se prováděl zpravidla na 3 až 4 kamery živě bez stříhové postprodukce, proto obecně byli kameramani vedeni k záběrové jistotě dané především širšími záběry.⁸⁷

Zatímco ostravské studio ČST na záznamy loutkových představení během osmdesátých let zcela rezignovalo, ze záznamů brněnského a pražského studia vyplývá, že dramaturgický výběr inscenací byl výrazně formován také vnějšími tendencemi ve vývoji loutkového divadla. Docházelo k postupnému odklonu od tradičního kukátkového přísně stylizovaného loutkového divadla směrem k tvořivým přístupům, inspirujícím se především tvorbou hradeckého souboru DRAK.

Například brněnské studio ještě na počátku osmdesátých let zaznamenalo dvě tradičně pojaté inscenace z divadla Radost. *Žabka carevna* (1976) divadelního režiséra Jiřího Jaroše natočená v roce 1981 výtvarně představila spodové loutky vajangy v poetice sedmdesátých let v plošně a kresebně řešené scéně výtvarnice Věry Krajné.⁸⁸ Standardního televizního zpracování se zhostil dramaturg František Pavlíček, režisér Milan Peloušek a hlavní kameraman Pavel Šindelář, který od počátku osmdesátých let formoval obrazovou poetiku loutkářských pořadů zdejšího studia až do poloviny devadesátých let.

Následující a zároveň poslední divadelní záznam z Radosti - *Koníček hrbáček* Pjotra Pavloviče Jeršova v překladu Františka Hrubína a úpravě režisérky Zoji Mikotové v roce 1983 přinesl sondu do poetiky mladší přicházející generace. Ačkoliv jsou loutky výtvarnice Šárky Váchové ještě spodové, přinášejí do inscenace inovativní stylizaci, stejně tak třeba scénická syntetizátrová hudba Karla Horkého (Daniela Forró).⁸⁹ Televizní záznam režíroval dokumentarista Kuba Jureček, hlavním kameramanem byl Pavel Šindelář. Tím se zájem brněnského studia o divadelní loutkovou tvorbu na jistý čas uzavřel.⁹⁰

⁸⁶ VANTUCH, Pavel. *Vývoj TV techniky a jeho vliv na stříhovou skladbu*. Praha: ČST, 1985.

VÍT, Vladimír. *Základy televizní techniky*. Praha: SNTL, 1987.

⁸⁷ PEŠEK, Josef. *Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu*. Praha: SPN, 1989.

PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství AMU, 2005.

⁸⁸ Více o tom: HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 337.

⁸⁹ ČESAL, Miroslav. *Divadla ve všední den*. Československý loutkář 33, 1983, č. 2, s. 28.

⁹⁰ Více o tom: HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012, s. 337.

⁸³ MALÍKOVÁ, Nina – VAŠÍČEK, Pavel. *Plzeňské loutkářství*. Plzeň: Divadlo Alfa, 2000.

⁸⁴ KAVAN, Petr. *Sochy – loutky*. Libáň, Osvětová beseda Libáň, 1988.

⁸⁵ VAŠEK, Jaromír. *Determinace výroby televizních pořadů vývojem techniky (příklad ostravského televizního studia)*. Diplomová práce, Masarykova univerzita Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Brno 2014.

Pražské televizní studio Československé televize se naopak už na počátku sedmdesátých let přihlásilo k reflektování podstatných změn loutkářské poetiky zejména v Naivním divadle v Liberci⁹¹ a loutkové scéně DRAK v Hradci Králové.

Výrazným počinem signalizujícím hlubokou změnu v loutkářské poetice konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let je záznam inscenace *O věrném milování Aucassina a Nicoletty* (1981) v adaptaci Pavla Aujezdského z Naivního divadla v Liberci. Režisérce Markétě Schartové a výtvarníku Ivanu Antošovi se podařilo jevištní poetikou, založenou na syntetické polyfonii výrazových prostředků a mnohvrstevnatosti uměleckého sdělení dokonale propojit hru loutek i živých herců v inscenačním tvaru dravé komediálnosti a groteskní klauniády s romantickou lyrikou.⁹²

„Režisérka se scénografem Ivanem Antošem rozdělili jeviště na přední a zadní plán, přičemž skrytě vedeným javajkám ponechali čtyřstupňové paravány v pozadí. Jsou tvořeny vodorovnými tyčemi se závěsy, což umožňuje značnou variabilitu: textilie především umožňují rychlé vytváření řady dílčích scén pro loutky - zámky, jejich části (věž, komnata, vězení), moře, pobřeží, les, město atp. - často pouhým rozhrnutím a ukázáním charakteristického malovaného detailu jakoby z perspektivy tradičního loutkového divadla; navíc však umožňují i úplné zrušení paravánů a tím i loutkového jeviště. Stávají se hradbami města, tribunami, stany, šraňkami turnajů - prostě dramatickým prostředím živých herců. V jednu chvíli jsou herci dokonce do drapérie naaranžováni tak, že vidíme pouze jejich obličej na způsob fresky. Vyznění vícehlasé písně, kterou při tomto výstupu zpívají, se tím emocionálně nesmírně prohlubuje. Loutky odehrávají v paravánovém plánu vlastní příběh, zatímco herci vepředu nesou spíše významy vyprávěcí a komentátorské.“⁹³

Tříkamerovému záznamu televizní režisérky Anny Procházkové se tak podařilo zachytit jeden z vrcholů snah liberecké loutkové scény o divadlo pro děti i dospělé, kde se postupy loutkového i neloutkového divadla setkaly ve vyvážené syntéze.

V roce 1986 se pražský štáb Československé televize vedený televizním režisérem Viktorem Polesným vrátil do Naivního divadla v Liberci, aby zaznamenal inscenaci *Posvícení v Hudlících* v úpravě Pavla Šruta, určenou pro náročnějšího loutkářského diváka (Skupova cena 1986). Režisér Pavel Polák a scénograf Pavel Kalfus přišli s pódiovým základem pro loutky a jednoduchými až naivními dřevěnými loutkami se zvýrazněnými plochými hlavami.⁹⁴

Celá osmdesátá léta však věnovalo pražské studio ČST svou pozornost především tvorbě hra-decké scény DRAK a to především v souvislosti s jejím mimořádným postavením nejen v kontextu českého loutkového divadelnictví, také s jejími úspěchy mezinárodním kontextu. Podařilo se tak zaznamenat ve výběru několik významných inscenací, které celkem věrně dokumentují úroveň zlaté doby tohoto souboru.

V roce 1984 režisér Jiří Bělka zaznamenal na tři kamery ve spolupráci s Divadlem DRAK inscenaci populární lidové české pohádky *Zlatovláska*, kterou zpracoval básník Josef Kainar v padesátých letech jako veršovanou hru pro loutky o čtyřech obrazech. V osmdesátých letech se lyrické veršované látky chopil Josef Krofta. Kainarův text o cestě Jiříka za zlatovlasou pannou vyložil naprosto nově.⁹⁵ V jeho pojetí vynikla temná baladická stránka známého příběhu o lásce a smrti.⁹⁶ Představení mělo premiéru v roce 1981 a představovalo ve svém žánru jeden z inscenačních vrcholů českého divadla té doby vůbec.⁹⁷ V účelném propojení účinkují na jevišti vedle sebe marionety i herci, dění komentuje voicebandový – antický chór, inovativní použití hudebního a zvukového plánu, inscenace hýřila nápady s použitím vody a ohně a jiných postupů rozvíjejících dětskou, ale i dospělou fantazii. Výtvarník Petr Matásek zde vytvořil jevištní objekt tvarově, materiálově i funkčně reálný, ale proměnný jak v prostoru a formě, tak zejména v čase. Ve *Zlatovlásce* byla tímto objektem krychle s vyčnívající konstrukcí vysunutých nosníků, která se stává živým faktorem inscenace, proměňujícím se v souladu s ostatními složkami jeviště.⁹⁸

V roce 1987 zaznamenal opět televizní režisér Jiří Bělka další významné dílo DRAKU, loutkovou adaptaci Smetanovy *Prodané nevěsty* v režii Josefa Krofta. Josef Krofta při tvorbě inscenace vycházel z původního pojetí Smetanovy *Prodané nevěsty*, kde místo pozdějších recitativů znělo mluvené slovo. V rolích hlavních aktérů příběhu dvou milenců a jejich rodin se představily bezúhonné loutky, které jsou vlastními nositeli děje. Hlavní téma - národní charakter versus nepokryté komediantství, byl ztvárněn živými herci. Základní scénický prostor projektoval Pater Matásek jako vnitřek cirkusového šapitó, kterému dominuje centrálně umístěný stupňovitý objekt - otočná konstrukce kolotoče složená z několika ramen, nasazených na ústředním sloupu v různé výši, která interaktivně vymezuje hercům v obou rovinách jeviště hrací prostor. Kostýmy postav jsou záměrně sladěny do prostého venkovského stylu, který koresponduje s prostředím dění příběhu. V druhé polovině představení jsou folklorní kostýmy vyměněny za komediantské, cirkusové obleky s výrazným líčením. Televizní dramaturgií byla tato inscenace vybrána také proto, že je dokladem specifického inscenačního stylu DRAKU, který byl zároveň tzv. rodinnou inscenací. Koncept věkově univerzálního diváka způsobuje, že hra se stává atraktivní nejen pro dospělé, ale nově také pro děti.

Režisér Jiří Bělka stál také u záznamu mezinárodního česko-dánské inscenace hry Ludvíka Kundery a Miloslava Klímy *Královna Dagmar* (1988). Základem této verze příběhu jsou osudy princezny, která měla možnost vzít si s sebou do Dánska společníky, přičemž si zvolila české kejklíře a loutkáře. Matáskovo řešení scény ve spolupráci s dánským Odense Teater opět přineslo centrální dřevěný bednový objekt, vytvářející s variantním využitím pláten možnosti dalších charakterizačních proměn. Poetika inscenace byla doplněna významotvornými kostýmy splývavých látek.⁹⁹

⁹¹ ČESAL, Miroslav. *Naivní divadlo Liberec 1989-1985 – úspěchy a hledání*. Československý loutkář 34, 1984, č. 8, s.170-173.

⁹² MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 121.

⁹³ PAVLOVSKÝ, Petr. *Liberec 1976 - 1982, významná kapitola českého loutkářství* (Pět zvláště úspěšných sezon Naivního divadla v Liberci)*. Text je opsán ze strojopisného sborníku *Janu Kopeckému k sedmdesátinám*, ed. František Černý, Praha 1989, stránky 163-199.

⁹⁴ BROŽEK, Karel. *Pavel Kalfus, scénograf*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2012.

⁹⁵ PAVLOVSKÝ, Petr. *O životě a smrti*. Československý loutkář 32, 1982, č. 12, s. 270-272.

⁹⁶ ČESAL, Miroslav. *Kainarova Zlatovláska a její inscenace – svědectví proměn vývoje našeho loutkového divadla*. Československý loutkář 35, 1985, č. 11, s. 242-244.

⁹⁷ KLÍMA, Miloslav. *Petr Matásek - prostor, hmota, divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

⁹⁸ MAREŠOVÁ, Sylva. *Česká loutkářská scénografie: 70. a 80. léta*. Praha: Divadelní ústav, 1987, s. 63.

⁹⁹ KÖNIGSMARK, Václav. *Divadlo jako prostředek komunikace*. Československý loutkář 39, 1989, č. 1, s. 4-6.

Za vrcholnou Kroftovu inscenaci z 80 let je konečně považována *Píseň života* (1985), která byla nadčasovou výpovědí zaměřenou proti totalitnímu režimu. Byla zaznamenána až v roce 1989 režisérem Jiřím Bělkou. Inscenace podle textové předlohy Jevgenie Švarce byla kolektivní prací celého souboru, takže ji lze dle principů studiového divadla považovat za případ nepravdělné, kolektivní dramaturgie s uchopením textu ryze autorským. V *Písni života* jsou použity marionety, jejichž množství převažuje nad živými herci a slouží v duchu celé inscenace ke zvýraznění hlavního tématu, kterým je manipulace. Původní text napsaný ruským židovským spisovatelem je pohádkou o neurčené zemi, která ovládána drakem. Pojetí režiséra Krofta i celého souboru text proměnilo v aktuální podobnoství jinotajně apelující na tehdejší společnost ovládanou totalitním režimem. Scénické řešení přineslo univerzální kulisový objekt, který zastupuje všechna prostředí, mění se dokonce v biliárový stůl nebo vězení. Výtvarník Petr Matásek však použil ještě jeden scénograficky významný prvek a to

lávku pro osvětlovače, kde se také odehrává děj.¹⁰⁰ Z ní lidská postava Draka nasvěcuje ostatní. Roli Draka ztvárnil herec Vladimír Marek, oblečený do černého kostýmu, zatímco obyvatelé města jsou zastoupeni výtvarně prostými loutkami, které jsou obsluhované loutkoherci z plošiny nad jevištěm, ve smyslu metafory ovládnutí.¹⁰¹

Posledním záznamem pražského studia se stala inscenace *Anička skřítek a slaměný Hubert* Jiřího Středy z Divadla rozmanitostí v Mostě. Televizní záznam na 3 kamery režíroval standardně Miloš Bobek a dramaturgicky byla inscenace vybrána jako dokument hudební inscenace zaměřené na estetickou a citovou výchovu dětí. Původní celovečerní dětská komorní opera podle Vítězslava Nezvala skladatele Zbyňka Matějů *Anička skřítek a Slaměný Hubert* byla prvním velkým projektem tohoto směru v Mostě a Jiří Středa ji připravil ve spolupráci s mosteckou činohrou.

Nejcennějším ziskem televizní práce v oblasti divadelních záznamů během osmdesátých let bylo zachycení mimořádných inscenací, zejména hradeckého DRAKU, které jsou dodnes považovány za unikátní projevy českého loutkářství druhé poloviny dvacátého století.

Filmově loutkové rekonstrukce a dokumenty

„Je – kromě televizní masovosti a ‘dodávky’ přímo do domu – podstatnějšího rozdílu mezi vnímáním loutkového představení v divadle a televizní loutkovou podívanou? Na základě analogií, jež jsme shromáždili v jiném pokusu o průzkum dětského diváka a posluchače, se domníváme, že zážitek v divadle je pravděpodobně hlubší, sugestivnější – a obohacen o návyk kolektivní účasti na zážitku. V obou případech ovšem dítě prožívá individuálně po svém, ale prožitek může být případ od případu přece jen ovlivňován ostatním auditoriem – zvláště při hromadných reakcích smíchu, strachu aj. Zde tedy probíhá proces individuální etické a estetické výchovy spolu s výchovou kolektivně sociální.“

DISMAN, Miloslav: Nechoďme se – tak pravil František Hrubín... *Československý loutkář 2*, 1976, str. 32,33.

Během osmdesátých let lze v ČST zaznamenat také rostoucí zájem zachytit české loutkářství v různých žánrech dokumentární tvorby. Na jedné straně vznikaly krátké televizní dokumenty na aktuální objednávku, v pražském studiu např. *Kouzlo úsměvu* (23 min.) o tehdy mimořádně

úspěšném Radku Pilařovi. Film z roku 1980 v režii Jany Michajlové, dramaturgii Aleny Krausové a kamerou Karla Kafky zachycuje výtvarníka při navrhování animací, při kreativní hře s dětmi, umělcově výstavě, přičemž respektuje a zdůrazňuje jeho výtvarný styl koláže. V roce 1988 v ostravském studiu se součástí cyklu *Dědicové starých řemesel* stalo *Loutkářství* režiséra Jaroslava Večeři a kameramana Ivo Popka nepřekračující svůj publicistický formát.

Podstatně zdařilejším je dokument *Loutka je loutka* (24 min.), který v roce 1983 natočil tehdy už zkušený v různých žánrech – režisér Karel Smyczek podle scénáře Heleny Pecharové a s kamerou Kristiana Hynka. Od počátku obrazově pracuje s loutkářskou poetikou, například titulní sekvencí využívající stylizace starobylých loutkářských plakátů. Na půdorysu návštěvy dětí pak prozrazuje kouzlo běžně neviděného a ruší iluzi: jak herec vede loutku, jak za ni mluví, ale také jak technologicky i výtvarně loutka vzniká i jaké typy loutek se v tehdejší loutkovém divadle používají. Úvodní sekvence diváka dovede do fundusu Divadelního oddělení Národního muzea, kde se formálně přeneseme do historického dokumentu o dějinách českého loutkářství. A konečně zpět do současnosti, kdy jsme seznamováni s tehdejšími loutkovými scénami a jejich poetikou. Jako ostatně ještě řada podobných televizních dokumentů té doby, i tento si drží obecnou kvalitu dokumentaristických postupů, včetně kamerového vidění, které je determinováno užitím filmové suroviny. Film díky tomu získává výrazné výtvarné kvality.

Obdobně je tomu u brněnského snímku *Don šajn* (1983), který je reminiscencí na filmovou inscenaci původní lidové hry *Don Šajn* (1971, 30 min.), která vznikla v brněnském studiu ČST ve spolupráci s kurátorem Moravského zemského muzea v Brně Františkem Pavlíčkem. Na základě tohoto drobného, ale mimořádného filmového díla, natočeného na text v podání Karla Högera, vznikla zároveň divadelní podoba tohoto dramatu provozovaná souborem „Muzejní maringotka“.

V osmdesátých letech se k tomuto tématu a zejména hereckému textu Karla Högera realizací na barevném filmu s hereckým principálem Arnoštem Goldflamem v roli vyvolavače s flašinetem vrátil režisér Karel Fuksa. Výtvarník Václav Houf tak stylizoval především vstupní a spojovací herecké pasáže, samotné inscenování divadelního textu je spíše záznamem divadelní rekonstrukce herců „Muzejní maringotky“. Invenční kamery se zhostil Honza Štangl, přičemž použitím specifických rakursů ve výsledném dojmu podporoval dramatickosti sekvencí.

V témže roce Karel Fuksa natočil ještě čtyřicetiminutový dokument *Loutky a loutkáři* (1983) podle svého scénáře, který napsal společně s literátem Zeno Kaprálem na námět Antonína Hančla. Také filmově obrazový jazyk tohoto dokumentu je mimořádný, díky dokumentárnímu i záznamovému pojetí Honzy Štangla. Ukázky dobového představení byly převzaty z předcházejícího snímku *Don Šajn* a z varietních čísel souborů „Muzejní maringotka“ Františka Pavlíčka, které jsou umně zasazeny mezi sekvence muzejní, ale zejména historicky cenné vzpomínky potomků loutkářských rodů v sekvenci *Život loutkářův*: Flachsů, Kopeckých, Nových a Šimků...

Naopak publicistický dokument *Na návštěvě v divadle Jitřenka* z roku 1987 podle scénáře Mojžíra Brhela a v režii Evžena Sokolovského ml. je typem mainstreamového televizního dokumentu s ukázkami her brněnského ochotnického souboru. Na základě spolupráce Františka Píska a Jitky Vanýskové vstupujeme během divadelní hry observativně mezi herce a herečky a objektivu kamery Pavla Šindeláře se otevírá jednoduchá kresebná kulisová výprava, v níž hrají marionety s charakterově zdůrazněnými rysy obličejů podle jednotlivých typů.

¹⁰⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk. *DRAK v divadelním kontextu*. Československý loutkář 37, 1987, č. 6, s. 128-131.

¹⁰¹ KLÍMA, Miloslav. *Petr Matásek - prostor, hmota, divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

V roce 1988 pokračoval Mojmír Brhel v dokumentaci brněnských loutkářských aktivit tím, že zachytil hostování souboru Muzejní maringotka a loutkářské výstavy Moravského zemského muzea v Moskevském divadle loutek a v Petrohradu. Dvacetiminutový snímek *S maringotkou v SSSR* je opět natočen na filmový materiál a kamera Pavla Šindeláře akcentuje zasvěcením poetický svět loutek 19. století. Zachycuje balení a přípravu exponátů, v Moskvě pak přípravu expozice, pohostinská vystoupení s dramatickými kusy *Dona Šajna*, *Rusalky* i varietních exhibicí.

V roce 1989 zájem scénáristy a režiséra Mojmíra Brhela o historické loutkářství vyvrcholil ve dvou krátkých dokumentech *Toulky krajem*, *Loutka* (11 min.) o pokračovateli tradice lidových řezbářů - Karlu Krobovi z Vyššího Brodu a dokumentem *Loutky a loutkáři* (Toulky 10/89, 15 min.). Šlo o komentovaný dokument z depozitu Moravského zemského muzea a ukázkami divadla Jitřenka s marionetami meziválečné firmy Antonína Münzberga. Oba dokumenty daly možnost Pavlu Šindeláři k poetickému ztvárnění jevištního i skrytého světa loutkového divadla.

S následujícím cyklem *Toulky krajem*, volně dramaturgizujícím české a moravské pověsti pro historické marionety ze sbírek Moravského zemského muzea tak vznikla v Brně zcela ojedinělá série loutkářských televizních pořadů různých typů a formátů, pro které byla společným jmenovatelem snaha o filmovou rekonstrukci tradičního loutkového divadla s důrazem na celkovou formální i obsahovou kvalitu pořadů.

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

„Nepřekvapuje nás, že sa s bábkami stretávame v dramatických programov, ani to, že v publicistickej relácii Matelko [...] vystupuje Drobček. [...] Pokladáme za celkom prirodzené, že vo vzdelávacích reláciách vznikajú báby vytvárané z rúk a komická bábka Raťafáka. Postavičky Filmárka a Filmušky uvádzajú programy ze zahraničia.“

PREDMERSKÝ, Vlado. *Zápisník zo Slovenska*. Československý loutkář 32, 1982, č. 1, s. 15.

Filmová a televizní loutkářská scénografie v osmdesátých letech na jedné straně výrazně zareagovala na vývoj v divadelním prostředí, na straně druhé rozvíjela dědictví svých zkušeností z šedesátých a sedmdesátých let v oblasti pohádky. Tyto tendence byly svým způsobem rozdílné, ba dokonce protikladné.

Jestliže hovoříme o tendenci televizní pohádky, pak máme na mysli výtvarnou stylizaci, jejímž příkladem je série *Příběhy včelích medvídků* (1984) pro Večerníček. Tento pořad, zaměřený primárně na nejširší dětskou veřejnost, si vyžadoval vstřícné, avšak výtvarně promyšlené pojetí, které navazovalo na dlouholetou tradici loutkářských pohádek v ČST, vytvářenou od konce padesátých let tvorbou Jaroslava Krále, rozvíjenou mimořádně invenční a pečlivou prací Zdeňka Podhůrského a dovršenou tvorbou Ivo Houfa, výtvarného autora *Příběhů včelích medvídků*. Tato trojice výtvarníků - Jaroslav Král, Zdeněk Podhůrský a konečně Ivo Houf, postupně dodefinovala svébytnou scénografickou podobu televizní české pohádkové loutky a loutkové výpravy. Ta spočívala především v čisté designové stylizaci loutek s použitím moderních materiálů se zvětšenou hlavou tak, aby se tvarově dobře přizpůsobily televizní obrazovce formátu 4:3, ve vyvážené ba-

revně stylizaci a humornými detaily v charakterizační typologii a mimořádné technologii ovladatelnosti.

Druhým směrem progresivního vývoje filmové a televizní práce s loutkovou se staly výsostně artistní tendence založené na reminiscenci tradičního loutkářství 19. století uchopené moderním filmovým jazykem. Příkladem může být baladický písničkový *Příběh o statečném Vladislavovi a věrné Elišce* (1984) Josefa Krofty, legenda Oberon (1989) plzeňského divadla Alfa s robustními a expresivními dřevěnými loutkami sochaře Petra Kavana, které se pokoušely hlásit k české marionetové tradici nebo cyklus *Toulky krajem* (1989-1993) Mojmíra Brhela, dramaturgizující české a moravské pověsti za pomoci historických marionet ze sbírek Moravského zemského muzea. Příklon k archetypu a tradici u těchto projektů byl dán použitím vypravování z rodu legend a pověstí a zároveň přítomností starých tradičních marionet nebo jejich ohlasů. Všechny tyto náročnější snímky dokumentují hluboké změny v pojetí filmové a televizní loutky ve dvou základních aspektech. Tím prvním je návrat k řezané, expresivní loutce. Tím druhým inovativním prvkem je zasazení těchto marionet do reálného prostředí, jejich začlenění do nového prostoru, kterým přestává být prostředí zasvěceného televizního kukátka. Navíc se takové reálné prostředí stále mění použitím různých scénických experimentů, včetně uplatnění důmyslné, až rafinované obrazové koncepce a práce kamery, které podporují výtvarnou iluzivnost celých filmů.

Použitá prameny a literatura:

- BÍLKOVÁ – BELNAYOVÁ, Katarína. Souřadnice televizní dramatické tvorby. Praha, Panorama, 1988.
BLECHA, Jaroslav, JIRÁSEK, Pavel. *Česká loutka*. Praha, Kant, 2008.
BROŽEK, Karel. *Pavel Kalfus, scénograf*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2012. BROŽEK, Karel. *Alois Tománek, scénograf*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013.
BŘINČIL, Jaroslav – FUKERIR, Vratislav. *ČST v číslech 1954 – 1964*. Praha: ČST, 1966.
CYSÁŘOVÁ, Jarmila. *16x život s televizí*. Praha: Fites, 1998.
CYSÁŘOVÁ, Jarmila. *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*. Praha: Edice ČT, 1993.
CYSÁŘOVÁ, Jarmila. *Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce 1985 – 1990*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999.
CYSÁŘOVÁ, Jarmila. *Československá televize a politická moc 1953–1989*. In Soudobé dějiny IX, 2002, č. 3–4, s. 521 – 537.
DAŠEK, Vladimír – KUBA, Petr. *Televize pro každého*. Praha: SNTL, 1984.
DAVIS, Michael. *Street Gang: The Complete History of Sesame Street*. New York: Viking Penguin, 2008.
FELDSTEIN, Valter. *Televize včera, dnes a zítra*. Praha: Orbis, 1964.
FERBAR, Zdeněk. *Některé problémy televizní dramaturgie*. Praha, AMU – SNP, 1980.
FRYDLOVÁ, Veronika. *Akční scénografie v Československu*. Praha: Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav pro dějiny umění, 2012.
GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích*. Praha: Merkur, 1988.
GUNTER, Barrie. – McAller, Jill. *Children and television*. London: Routledge, 1997.
HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba ostravského studia Československé televize (1955 – 1991)*. Brno: JAMU 2017.
HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012.
JIRÁK, Jan – KÖPPOVÁ, Barbara. *Masová média*. Praha: Portál, 2009.
JIRÁK, Jan – KÖPPOVÁ, Barbara. *Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál, 2003.
JIRÁK, Jan – MIČIENKA, Marek a kol. *Základy mediální výchovy*. Praha: Portál, 2007. JIRÁSEK, Pavel. Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist, *Theatralia. Czech Puppet Theatre in Global Contexts*. Vol 18, No 2, 2015, s. 168 – 230.

JIRÁSKOVI, Marie a Pavel. Loutka a moderna. Praha: Arbor Vitae / Brno: JAMU, 2011.

JONES, Brian J. *Jim Henson: The Biography*. New York: Ballantine Books, 2013.

KAPLAN, Karel. *Československo v poválečné Evropě*. Praha: Karolinum, 2004.

KAVAN, Petr. *Sochy – loutky*. Libáň, Osvětová beseda Libáň, 1988.

KIRSCHNEROVÁ, Denisa. *Spejbl a Hurvínek... na nitkách osudu. Muzeum v knize k 80 letům profesionální činnosti Divadla Spejbla a Hurvínka*. Brno, C press 2010.

KLÍMA, Miloslav. *Petr Matásek – prostor, hmota, divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

KOLEKTIV: *Kultura v televizi a televize v kultuře (Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám)*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1983.

KOLEKTIV. *Obrazy z dějin českého loutkářství. Ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. Praha: Arbor vitae / Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013.

KOLEKTIV: *Postavení televize v socialistické kultuře. Sborník statí československých a sovětských autorů*. Praha, Ústav pro výzkum kultury, 1982.

KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Petr., ORSÁG, Pavel. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010.

KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií v datech*. Praha: Karolinum, 2003.

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

KUBÍČEK, Jiří. *Josef Krofta a film*. In: KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, kolektiv. *Josef Krofta - inscenační dílo*. PRAHA: Pražská scéna, 2003.

CHALUPOVÁ, Simona, HORNÍKOVÁ, (ed.). *František Vitek a Věra Říčařová: Jeden život*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013.

LANDISH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba. Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*. Praha: AMU – SNPN, 1988.

LIČKOVÁ, Eva (ed.). *Kulturní obsah televizního programu a jeho vztah k tradičním kulturním a uměleckým aktivitám. Závěr. Studie k úkolu 604/1982 resortního plánu výzkumu*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1983.

MALÍKOVÁ, Nina – VAŠÍČEK, Pavel. *Plzeňské loutkářství*. Plzeň: Divadlo Alfa, 2000.

MANNOVÁ, Jaroslava. *Proměny hodnot předkládaných dětem v nedělních pořadech pro děti a mládež ve vysílání České televize od 80. let 20. století po současnost*. Diplomová práce. Praha: Katedra žurnalistiky, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Univerzita Karlova. 2015.

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

MICHALEC, Zdeněk. *Teorie a praxe skladby programu Čs. televize*. Praha, SPN 1980. MICHALEC, Zdeněk. *Tisíc tváří televize. Čtení o televizi*. Praha, Panorama, 1983.

MORROW, Robert W. *Sesame Street and the Reform of Children's Television*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2006.

MRLIAN, R. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1*. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV 1989.

MRLIAN, R. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2*. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV 1990.

ORLEBAR, Jeremy. *Knihy o televizi*. Praha: AMU, 2012.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Liberec 1976 – 1982, významná kapitola českého loutkářství* (Pět zvláště úspěšných sezon Naivního divadla v Liberci)*. Text je opsán ze strojopisného sborníku Janu Kopeckému k sedmdesátinám, ed. František Černý, Praha 1989, stránky 163-199.

PEŠEK, Josef. *Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu*. Praha: SPN, 1989.

PEŠEK, Josef. *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha: Nakladatelství AMU, 2005.

PIKALÍK, Vladimír. *Animovaný film v praxi amatéra*. Bratislava: Osvetový ústav, 1980.

PIKALÍK, Vladimír. *Z histórie amatérskeho filmu na Slovensku. Zo spomienok autora*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992.

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

SINGER, Dorothy G. – SINGER, Jerome L. *Handbook of Children and the Media*. London: Sage Publications, 2001.

ŠVIHÁLEK, Milan. *Padesát let Televizního studia Ostrava*. Ostrava: ČTO, 2005.

ŠTOLL, Martin. *Zrození televizního národa*. Praha: Nakladatelství Havran, 2011.

ULVER, František. *Animace a doba 1955 – 2000*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2004.

UNGR, Vladimír. *Úloha televize v rozvoji kultury*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1989.

VALKENBURG, Patti M. *Children's Responses to the Screen. A Media Psychological Approach*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

VAN EVRA, Judith. *Television and Child Development*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. 1990.

VANTUCH, Pavel. *Vývoj TV techniky a jeho vliv na střihovou skladbu*. Praha: ČST, 1985.

VÍT, Vladimír. *Základy televizní techniky*. Praha: SNTL, 1987.

VYPLETALOVÁ, Helena. *Večerníček jako televizní a literární fenomén*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012.