Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Katedra divadelních studií

Magisterská diplomová práce

2011 **Bc. Zuzana Měřínská**

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Katedra divadelních studií

Teorie a dějiny divadla

Výtvarná tvorba Jaroslava Milfajta pro *Loutkové divadlo Radost*

Bc. Zuzana Měřínská

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Margita Havlíčková

2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

Chtěla bych touto cestou poděkovat především paní **doc. PhDr. Margitě Havlíčkové** za precizní vedení práce, ochotu při konzultacích a za rady týkající se obsahu a struktury diplomové práce. Také bych chtěla velice poděkovat paní dramaturgyni *Loutkového divadla Radost* **Mgr. Evě Janěkové** za poskytnutí archivních materiálů a ochotu při konzultacích. Dále chci poděkovat za stylistickou a jazykovou korekturu své mamince **Mgr. Aleně Měřínské** a kamarádce **Mgr. Evě Mikulkové**. Nakonec také děkuji za podporu, ochotu a trpělivost celému mému nejbližšího okolí, pedagogům a všem kolegům v práci.

Obsah práce

Katedra divadelních studií 1

Katedra divadelních studií 2

Výtvarná tvorba Jaroslava Milfajta pro Loutkové divadlo Radost 2

1. Úvod 6

2. Biografické heslo - Jaroslav Milfajt (*1958) 9

3. Jaroslav Milfajt ve spolupráci s Peterem Scherhauferem 11
- 3.1. Dobový kontext 11
- 3.2. Aby se děti divily 12
- 3.3. Strach má velké oči 16
- 3.4. Vyhodnocení inscenačních a režijních přístupů Petera Scherhaufera a Jaroslava Milfajta 21

4. Spolupráce Jaroslava Milfajta s režisérem Petrem Kracikem 23
- 4.1. Dobový kontext 23
- 4.2. Císař Peer Gynt 25
- 4.3. O carevičce a sedmi bohatýrech 31
- 4.4. Asagao 37
- 4.5. Don Juan 44
- 4.6. Režijní, výtvarné a jiné principy spolupráce Petra Kracika a Jaroslava Milfajta 49

..... 52

5. Pavel Polák - Jaroslav Milfajt a pohádky pro „předškoláky“ 53
- 5.1. Dobový kontext 53
- 5.2. Když jde kůzle otevřít 55
- 5.3. Tři čuníci nezbedníci 61
- 5.4. Pohádky pro nejmenší ve spolupráci Poláka a Milfajta – shrnutí 68

6. Výtvarné návrhy programů 70

7. Závěr 75

8. Použité prameny a literatura 78
- 8.1. Literatura 78
- 8.2. Periodika 78
- 8.3. Archiválie 79
- 8.4. Internetové odkazy 81

9. Resumé 82

10. Přílohy 83

1. Úvod

Ve své diplomové práci jsem se zaměřila na osobnost výtvarníka a scénografa **Jaroslava Milfajta**. Práce **J. Milfajta** je velice rozsáhlá a rozmanitá, proto se budu věnovat pouze jeho výtvarným výpravám pro loutkové divadlo, a to konkrétně pro brněnské *Loutkové divadlo Radost* (okrajově i pro mostecké *Divadlo rozmanitostí*). Jeho práce v tomto divadle se nedá vymezit určitým časovým obdobím. **J. Milfajt** nastoupil jako kmenový výtvarník divadla v roce 1984,[1] od téhož roku spolupracuje (od roku 1993 pouze externě) s divadlem až dodnes. Jako kmenový výtvarník pracoval v *Radosti* do začátku 90. let. Necelé desetiletí intenzivní práce pro *Radost* bylo pro něho velmi tvůrčím obdobím. Spolupracoval s řadou významných režisérů, hudebníků a choreografů, se kterými vytvořil v tomto období divadla *Radost* většinu premiérových inscenací. S některými spolupracovníky se stali divadelním tandemem, který je významný pro vývoj a principy inscenování loutkového divadla, a to nejen pro děti.

Svou práci rozděluji do jednotlivých kapitol, kde jsou uvedeny vybrané inscenace vztahující se k výrazným režijním osobnostem. První kapitola se zaměřuje na spolupráci režiséra **Petera Scherhaufera** a **Jaroslava Milfajta**. Analyzovány jsou zde dvě pohádky: *Aby se děti divily* a *Strach má velké oči*, obě založené na značně specifických principech (divadlo jednoho herce a pantomima). Obě pohádky jsou určené stejným věkovým skupinám diváků (mateřská škola, první a druhá třída). V této kapitole se zaměřuji především na specifičnost výtvarného řešení, a to nejen scény, ale i loutek, zejména na jejich srozumitelnost a adekvátnost určenému divákovi. Zajímám se i o specifika inscenačních principů, které tvůrci využívají.

Druhá kapitola mé diplomové práce je věnována významné éře spolupráce s režisérem **Petrem Kracikem**. **Kracikovým** významným počinem se stal dramaturgicko režijní přístup, a to v inscenování klasické evropské a světové dramatiky pro mládež a dospělé publikum. V loutkových divadlech není tento přístup zcela běžný (většina loutkových scén inscenuje pohádky pro děti). **P. Kracik** inscenoval v *Radosti* díla evropských klasiků, jako je **Ibsenův** *Peer Gynt*, **Molièrův** *Don Juan*, také národní texty jako **Puškinova** pohádka *O Carevičce a sedmi bohatýrech* nebo starojaponská hra *Asagao* v překladu **Miloše Vodičky**. Význam

[1] První výprava: Alena Šimůnková – Kuba proč a Lukáš proto, režie: I. Křehlíková, premiéra: 29. 11. 1984.

textů a jejich myšlenek vkládá režisér i výtvarník především do ztvárnění a práce s loutkou, která je v každé ze jmenovaných inscenací velmi individuální a specifická. Každá z těchto inscenací je pojata odlišným přístupem, proto se zde zabývám všemi čtyřmi inscenacemi.

V další části své diplomové práce se zaměřím na režiséra **Pavla Poláka**, který s **J. Milfajtem** taktéž spolupracoval na mnoha inscenacích. Některé z těchto inscenací jsou v divadle *Radost* uváděny dodnes. Jde o současnou moderní tvorbu pro dětského diváka. Zahrnuji sem jak autorskou tvorbu, tak texty jiných autorů, které tento režisér upravil. **P. Polák** vytvořil v *Radosti* doposud osm inscenací, a to v rozmezí od druhé poloviny devadesátých let dodnes. Průměrně každé dva roky uvádí na brněnské loutkové scéně jednu pohádku pro nejmenší děti. **J. Milfajt** výtvarně spolupracoval s **P. Polákem** na všech osmi inscenacích. Ve své práci se budu podrobně věnovat dvojici vybraných pohádek. První z nich je inscenace, na které textově **P. Polák** spolupracoval s **Janem Vodňanským**, s názvem *Když jde kůzle otevřít*. Druhá z pohádek je autorskou tvorbou **Pavla Poláka** a je to upravená verze pohádky *O třech čunících* s názvem *Tři čuníci nezbedníci*. Na práci tohoto specifického režiséra, který se věnuje primárně inscenacím pro děti, je zajímavé, že většinu svých uváděných titulů režíruje na různých dětsky orientovaných scénách. V této kapitole se nevěnuji kritice a hodnocení inscenací, protože vše, co je na práci **Jaroslava Milfajta** zajímavé, již bude řečeno v předchozích analýzách. Naopak se chci v poslední kapitole zaměřit na srovnání obou inscenací uvedených jak v brněnské *Radosti*, tak i v mosteckém *Divadle rozmanitostí*. Mosteckou inscenaci vypravil **Zdeněk Bauer** a druhou opět, stejně jako v Brně, **Jaroslav Milfajt**.

Poslední kapitolou své diplomové práce se lehce odkloním od hlavního tématu, kterým je spolupráce výtvarníka **Jaroslava Milfajta** s různými režijními osobnostmi, a zaměřím se na výtvarnou a grafickou práci, jakou je návrh divadelního programu. Program je neoddělitelnou konvenční součástí inscenací. Zahrnuje přesně určené informace o inscenaci a tvůrcích a je doplněna podle požadavků publika, kterému je inscenace určena. Je však nutné si uvědomit, že v některých případech tvoří divácké publikum ti, kteří textové informace neocení, a je nutné jim kromě nich nabídnout i něco jiného. Pokusím se vystihnout hlavní principy a styl **Milfajtovy** grafické práce, jakým způsobem přizpůsobuje podobu programu předškolnímu divákovi a naopak mládeži a dospělým divákům. Také se věnuji vývoji jeho práce, který zajisté vždy ovlivňují technické možnosti.

V závěru své práce bych chtěla vyzdvihnout a nalézt díky uvedeným analýzám základní principy a myšlení **Jaroslava Milfajta** při jeho tvorbě pro loutkové divadlo. Pokusím se pochopit a prezentovat jeho postup a vývoj výtvarného řešení inscenace. Tato

práce je pouze jednou částí tvorby tohoto scénografa a výtvarníka a díky jeho produktivitě nelze zmínit a obsáhnout veškeré inscenace, které vytvořil byť jen pro loutkové divadlo.

2. Biografické heslo - Jaroslav Milfajt (*1958)

Významný, český scénograf a výtvarník. Pochází z Nového Města na Moravě. Po ukončení základní školy v roce 1973 nastoupil na *Školu uměleckých řemesel* v Brně, kde vystudoval čtyřletý obor s názvem *Tvarování hraček a dekorativních předmětů*. Studium absolvoval pod vedením **Mgr. Vladimíra Smrčky** a akademického sochaře **Radana Pantůčka**. Po maturitní zkoušce nastoupil na *Pedagogickou fakultu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně* v Brně. Zde v letech 1977-1980 vystudoval obory český jazyk a výtvarná výchova. Poté pracoval jeden rok jako odborný skladník v univerzitní knihovně. V letech 1981-1984 absolvoval *loutkářskou scénografii a technologie* na *Divadelní akademii múzických umění* v Praze. Po ukončení studia se **Milfajt** vrátil zpět do Brna a poprvé se objevil jako výtvarník v *Loutkovém divadle Radost*. Zde působil jako kmenový výtvarník divadla do konce osmdesátých let. **Jaroslav Milfajt** spolupracuje s *Loutkovým divadlem Radost* externě dodnes. V letech 1986-1987 absolvoval povinnou vojenskou službu. Po návratu začal učit na *Střední škole uměleckých řemesel* obor *hračka*, a zde setrval až do roku 2008. Mezi lety 1990-1993 se podílel spolu s architektem **Janem Konečným** na založení oboru *scénografie Janáčkovy akademie múzických umění* v Brně. Od roku 2008 působí jako šéf výpravy v *Městském divadle* Brno.

Jaroslav Milfajt spolupracuje s činoherními, operetními, operními, muzikálovými a loutkovými soubory doma i v zahraničí. Při své práci se setkal s režiséry jako **Boleslav Polívka**, **Vladimír Morávek**, **Jan Borna**, **Petr Kracik**, **Pavel Polák**, **Zoja Mikotová**, **Stanislav Moša**, **Dodo Gombár** a **Zbyněk Srba**. **Jaroslav Milfajt** spolupracoval s více než šedesáti režiséry. Je autorem návrhů loutek, kostýmů a scén pro více než 200 inscenací.

K jeho nejvýznamnějším pracím v *Loutkovém divadle Radost* patří spolupráce s **Petrem Kracikem** na představeních pro dospělé, z nichž nejúspěšnější se stala hra od **Miloše Vodičky** *Asagao*[2], inspirovaná japonským divadlem, dále také barokní hra *O Dorotě*, kterou **Milfajt** osobně i režíroval. Tato inscenace získala hlavní cenu na festivalu v Zagrebu (1989). K jeho dalším režijním počinům patří například hra **Ivy Peřinové** *Kolíbá se velryba*[3] nebo

[2] Analýza scénografie, loutek a reakcí odborníků viz str. 30 – 36.
[3] Premiéra 5. 10. 1990.

autorská inscenace *Zvířátka a petrovští*[4] (k této inscenaci vytvořil i výtvarnou výpravu). K výrazně úspěšným hrám v *Radosti* lze ještě přiřadit inscenaci **Aloise Mikulky** *Aby se děti divily*[5], na které **Milfajt** spolupracoval s režisérem **Peterem Scherhauferem**.

Často se tento výtvarník a scénograf objevuje i na zahraničních scénách. Vytvořil například výpravu k inscenaci *Don Quijote a ti druzí* (1989) v Miláně. Na tomto představení spolupracoval s **Bolkem Polívkou**. V Budapešti vytvořil inscenaci *Snu noci svatojánské* s **Josefem Kroptou**. Zavítal také do Lublaně, kde spolupracoval s **Pavlem Polákem** na loutkovém představení hry *Maribor*. V Lublani také vytvořil kabaretní inscenaci *Sugar* s **Vladimírem Mošou**.

Jaroslav Milfajt je jedním z nevýznamnějších současných českých divadelních výtvarníků, který se objevuje na většině domácích scén. Například ve Zlíně, Ostravě, Praze, Brně, ale i v Uherském Hradišti, Opavě, Českých Budějovicích nebo Českém Krumlově. V současné době můžeme v divadlech shlédnout desítky jeho scénografických výprav a na dalších stále pracuje.

[4] Premiéra 4. 10. 1991.
[5] Analýza scénografie, loutek a reakcí odborníků viz str. 6 – 9.

3. Jaroslav Milfajt ve spolupráci s Peterem Scherhauferem

3.1. Dobový kontext

Peter Scherhaufer jako významný brněnský režisér a teoretik hostoval v divadle *Radost* dvakrát. Bylo to v období, kdy divadlo bylo plné „hledání a změn" a nemělo jasnou dramaturgickou či režijní linii (1980-1993).[6] V této době v divadle začal působit jako mladý kmenový výtvarník divadla i **Jaroslav Milfajt**.

Prvním **Scherhauferovým** režijním počinem v divadle *Radost* byla montáž z povídek **Aloise Mikulky** s názvem *Aby se děti divily.*[7] Na scénáři k této pohádce spolupracoval **Peter Scherhaufer** s **Jaroslavem Milfajtem**. Scénickou výpravu vytvořil **Jaroslav Milfajt**[8] společně s **Irenou Marečkovou** a hudbu složil **Jaroslav Pokorný**.

Druhou inscenací, na které se podílel jak **Peter Scherhaufer**, tak **Jaroslav Milfajt**, byla hra **Ctibora Turby** *Strach má velké oči*. Hudebně na inscenaci spolupracoval **Zdeněk Kluka**. Pohádka *Strach má velké oči* měla premiéru 20. března 1992 a v této době bylo divadlo pod vedením ředitele **Luďka Války**. V době vzniku této druhé inscenace už umělecká dvojice **Scherhaufer - Milfajt** působila v *Radosti* pouze jako hosté. Společně s nimi se na ní podílel i hudebník **Zdeněk Kluka**. Ač od poslední spolupráce **Scherhaufera** a **Milfajta** uběhlo v té době už sedm let, situace v *Radosti* byla stále stejná. Divadlu neustále chybělo pevné režijní vedení a jasná dramaturgická linie. V roce 1990 odešla z divadla **Zoja Mikotová** jako kmenová režisérka. V divadle *Radost* v tomto období působilo velké množství různých scénografických, hudebních i režijních osobností, ale pouze externě.

[6] PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC Vladimír. *Padesát let Radosti*. Loutkové divadlo Radost, 1999. Archiv LD Radost, str. 39.

[7] Premiéra 19. 12. 1984.

[8] Druhá výprava v divadle Radost – první: Alena Šimůnková – Kuba proč a Lukáš proto, režie: I. Křehlíková, premiéra: 29. 11. 1984.

3.2. *Aby se děti divily*

3.2.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Pohádka je koncipována velice jednoduše jako divadlo jednoho herce. Je určena pro diváka od 3 do 6 let, tedy pro děti nejmladšího předškolního věku. Jde o sedm jednotlivých pohádek, které vypráví divákům postava námořníka - vynálezce dětských snů (**Zdeněk Ševčík**). V pohádkách se objevuje vždy nějaké ponaučení. Například hned první vyprávění *O námořníkovi a mouše* je založeno na tom, jak si moucha a námořník vzájemně zachránili život v rozbouřeném moři. Dále jsou zde obsaženy „fantasy" příběhy, například *O modrých žralocích*. Tento příběh pojednává o tom, jak se z modrých žraloků staly vlaštovky. Tyto komické příběhy rozvíjejí fantazii dětského diváka a jiné ho motivují k tomu, jak by se měl chovat ke svému okolí, lidem, zvířatům i věcem.

Orientace hlavní a jediné postavy námořníka - vynálezce dětských snů, se postupně přesouvá z vyprávění k přímé komunikaci s divákem – začne mluvit o sobě a o své práci. V závěru dochází ke zjištění, že nejlépe je stejně doma u maminky, a zachumlá se do své postýlky. Herec vystupuje na scéně jako postava dítěte, které ráno vstane z postele a prožívá svůj bezstarostný den, „dospěláka", jenž má profesi vynálezce dětských snů i pohádkové postavy námořníka. Jeho role se v průběhu hry neustále proměňuje.

3.2.2. Scénická výprava

Scénická výprava k tomuto představení nemusí být složitá ani nákladná, jeden herec si vystačí s několika loutkami a rekvizitami. Toto zjištění lze konstatovat již při pročtení scénáře.

Základem celé scény je velký dřevěný lodní kufr, za ním je jen černý horizont. Kufr na začátku představení na scénu přiváží pošťák (pravděpodobně někdo z technického personálu divadla).[9] Kufr je velká dřevěná bedna na kolečkách, na níž je poštovní známka a nápisy jako „tajné" nebo „jen pro děti". Po odklopení víka z ní vylézá **Zdeněk Ševčík** jako

[9] Uvedeno v archiváliích LD Radost.

vynálezce dětských snů a rozkládá bednu – postupně si z ní vytvoří „domeček“.[10] Domeček je složen z postele a zároveň i malého jeviště, na kterém herec stojí, sedí nebo leží. Po levé straně je umístěna tajemná skříňka s prostory, kde jsou uloženy jednotlivé „vynálezy“, které herec postupně používá při prezentaci své práce. V jednom okénku je láhev s mořskou vodou a námořníky – týkající se příběhu „*Jak mít moře doma*“. Dále jsou zde tulipány, ze kterých vykouknou námořníci, když je herec zalije a dá na sluníčko. Úplně vespod je umístěn bílý parník. Nahoře na skříňce jsou postaveny tři telefony pro chobotnici Jášu, která rozveseluje smutné děti. Skříňku **Z. Ševčík** odhalí až ve chvíli, kdy dětem předvádí své vynálezy, do té doby je zavřená a její tajemství je divákům skryto.

Po pravé straně rozloženého kufru jsou dveře, na kterých je pověšený slaměný klobouk. Místo střechy domečku slouží vyklopené víko bedny. Základem celé konstrukce jsou tři stěny kufru, a to: podlaha, levá boční stěna a zadní stěna. Zbylé části bedny jsou vyklápěcí nebo posunovací a herec s nimi může během svého vystoupení libovolně manipulovat.

Práce s detaily je velice výrazná. **Zdeněk Ševčík** si z podlahy rozkládacího domečku dokáže vytvořit stůl, na kterém snídá a zároveň hraje scénku *O bílé velrybě a mořských loupežnících.* Jako lodní bárku herec použije dveře, za které se postaví a pádluje - náhle je z něj tedy rybář v loďce.

Hlavními rekvizitami inscenace jsou jednoduché a praktické předměty. Plácačka na mouchy slouží jako pádlo, ještěrku zastoupí mycí žínka z červeného kára[11], modří žraloci jsou tenisky[12], zlý pes je znázorněn pomocí stoličky a hrnce, u scénky s mraky využívá **Z. Ševčík** peřinu.[13] Bílá velryba je znázorněna pomocí namazaného chleba s máslem a loupežníci jsou personifikovaní do nožů a vidliček.[14] Jedna skupina rekvizit a předmětů by se dala pojmenovat jako *„ pohyb divadelního znaku“*, kdy realistický předmět se díky herecké akci stává něčím zcela jiným a dokonce často i ožívá. Takto jsou v režijní koncepci velmi vtipně spojeny běžné každodenní činnosti, jako je vstávání, mytí, stlaní postele a snídání s vyprávěním příběhů dětem.

Druhou skupinou rekvizit a předmětů jsou věci, které přímo vycházejí z dílny divadla, jsou to předměty, které mají již od počátku svůj konkrétní význam. Zajímavé je, že princip

[10] VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* - přílohy, fotografie číslo č. 1-2, archiv LD Radost.

[11] Uvedeno v poznámkách pro dílnu rekvizit.

[12] Uvedeno v poznámkách pro dílnu rekvizit.

[13] VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* – přílohy, fotografie č. 3, archiv LD Radost.

[14] VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* – přílohy, fotografie č. 4 archiv LD Radost.

práce herce s okolím se láme v polovině pohádky, kdy herec začíná komunikovat přímo s divákem a sděluje, kdo vlastně je a co je jeho posláním. Od této chvíle začíná **Zdeněk Ševčík** používat rekvizity jako láhev s námořníky[15] nebo tulipány v květináči[16] a telefon je náhle skutečně telefonem a ne například zástupným symbolem pro slona.

Jedinou „loutkou – plyšovou hračkou", kterou tvůrci v inscenaci použili, je chobotnice Jáša.[17] Na scéně se objevuje jako plyšová osmichapadlová hračka, jejíž chapadla tvoří flétničky. Herec ji však jako loutku nepoužívá, je nutné přemýšlet o hranici mezi rekvizitou a loutkou. **Z. Ševčík** s plyšovou chobotnicí rozehrává scénu, kdy „jakoby" telefonují dětem a díky chapadlům mohou ovládat velké množství telefonních sluchátek. Jáša je pouze realistickým doplněním jeho herecké akce. Chobotnice nemá žádný vlastní text a herec s ní nerozehrává pohybovou akci, jen si ji drží jako „hračku", je pouze rekvizitou doplňující jeho příběh. Otázkou je, zda by rozšíření funkce chobotnice Jáši jako postavy pohádky neoživilo celkový děj tím, že by v jedné scéně získal **Zdeněk Ševčík** hereckého partnera v podobě loutkové chobotnice. Pokud by ovšem inscenátoři dodali význam této postavě, nejednalo by se o čisté monodrama jednoho herce. Pravděpodobně z tohoto důvodu zůstává funkce chobotnice pouze v pozadí.

3.2.3. Recenze a kritiky inscenace

Pokud se zaměříme na dobové recenze inscenace *Aby se děti divily*[18], většinou jsou jejich obsahy velice podobné. Všichni recenzenti mluví o moderní pohádkové fantazii tvůrců a o velice výrazné souhře **Scherhauferovy** režie, **Milfajtovy** výpravy a herectví **Zdeňka Ševčíka**. Můžeme konstatovat, že tato inscenace je jednak velmi výjimečná svým režijním pojetím, ale zároveň se podařilo sloučit dohromady všechny složky inscenace, která funguje jako jednotný celek.

[15] VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* – přílohy, fotografie č. 5, archiv LD Radost.

[16] VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* – přílohy, fotografie č. 5, archiv LD Radost.

[17] VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* – přílohy, fotografie č. 6, archiv LD Radost.

[18] PIROTKOVÁ, Radka, Cheb „divadlo jednoho herce" 1985, scéna 23/85, archiv LD Radost.

ANONYM, „Vykročení z příliš vyšlapané cesty", Československý loutkář 1985/4, archiv LD Radost.

ANONYM, Radost na Mateřince 85, Rovnost, Brno 2. 7. 1985, archiv LD Radost.

ANONYM, Radost z Mateřinky i pro Radost, Brněnský večerník, 4. 7. 1985, archiv LD Radost.

SMEJKAL, Zdeněk, Děti, divte se!, Rovnost, Brno, 4. 2. 1985, archiv LD Radost.

RŮŽIČKOVÁ, Svatava, Aby se děti divily, Kulturní rozvoj, Praha, 24. 4. 1985, archiv LD Radost.

Zdeněk Smejkal ve své recenzi pro deník Rovnost doslova uvádí : *„ ...Jaroslav Milfajt, který oblékl scénu i herce (živé i neživé) do jednoduchého, vkusného hávu ... obrovský bílý námořnický – či pohádkový? – kufr rozkládající se na všechny strany.“*[19] Výprava této inscenace je tedy opravdu založena na jednoduchosti a účelnosti všedních věcí. Umístění celého „světa“ do kufru, který se před dětským okem najednou rozevře, působí velice poeticky a zázračně. **Milfajtova** výprava je celkově pojata jako *„zázračná, jelikož nikdy nevíme, co Zdeněk Ševčík kde vytáhne a jak tuto věc použije“*. **Z. Smejkal** také na inscenaci oceňuje *„inscenační princip proměnlivého divadelního znaku“*. [20]

Výtky, které můžeme v recenzích nalézt, se nikdy netýkají výpravy inscenace, ale pouze drobných nedostatků režijního přístupu (tvrdé přechody mezi příběhy atd.).

Inscenace byla oceněna **Cenou města České Budějovice** na soutěži **Mateřinka 1985** a byl oceněn i **Zdeněk Ševčík** individuální cenou za herecký výstup.

[19] SMEJKAL, Zdeněk, Děti, divte se!, Rovnost, Brno, 4. 2. 1985, archiv LD Radost.

[20] SMEJKAL, Zdeněk, Děti, divte se!, Rovnost, Brno, 4. 2. 1985, archiv LD Radost.

3.3. *Strach má velké oči*

3.3.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Pohádka *Strach má velké oči* je založena na pantomimickém principu. Mimické libreto napsal **Ctibor Turba** v roce 1975. Libreto bylo nejprve napsáno pro televizní verzi a takto je i koncipováno.[21] Na začátku textu je úvod „filmová dotáčka" – hlasy diváků a ladění orchestru, tedy předehra. Záběr na děti v hledišti ve fracích a róbách. V orchestru sedí také děti místo hudebníků, na stolku pro noty mají položeny dětské obrázkové knížky. V polovině je umístěna v libretu mezihra – orchestr intermezzo, hudebníci s různými dětskými rekvizitami.[22] V televizní verzi se divák dostává do světa, ve kterém jsou dospělí zastoupeni dětmi, je zde pouze jejich vlastní svět, ve kterém je vše nemožné náhle zcela přirozené. Dramaturgická úprava textu pro inscenování v *Loutkovém divadle Radost* předehru i intermezzo vynechává a inscenace začíná vyprávěním **Růženy Kolářové** z playbacku o Království Nic, kde kraluje král Velký Nikdo, místo mezihry je zařazena v inscenaci *Loutkového divadla Radost* přestávka.

Na začátku inscenace nastupuje na scénu pocestný (**Zdeněk Ševčík**), na zádech má domeček, v domečku si nese svého loutkového přítele a hereckého „protihráče" Myšáka. Celá inscenace je založena na pantomimické hře postavy Pocestného a Myšáka s různými inscenačními prostředky, především hry světla a tmy. Jedním z nich je například světelný kruh baterky, a i když pocestný baterku zhasne, zůstává kruh na scéně pomocí osvětlovací techniky (ovládané **Františkem Pektorem** nebo **Pavlem Hýblem)**. **Zdeněk Ševčík** s tímto kruhem světla vytváří pantomimickou akci, ve které kruh oživuje, a komunikuje s ním jako se svým pejskem a přítelem. Základními výrazovými prostředky inscenátorů jsou tma a světlo. Tento inscenační princip je použit ve většině scén.

Ve druhé polovině inscenace stvoří Pocestný s Myšákem malovaný svět pomocí křídy (pocestný namaluje kruh – myšák jej ohlodá a z kruhu je náhle sýr, jindy například Myšák namaluje obdélník, když hrají na schovávanou, a zaleze do něj jako do krabice.). Používají i pantomimické cirkusové kousky – Myšák jezdí na kouli, žongluje a chodí po provaze.

[21] TURBA, Ctibor, Strach má velké oči, Praha, 1975, archiv LD Radost.

[22] TURBA, Ctibor, Strach má velké oči, Praha, 1975, archiv LD Radost.

Kočárek, ve kterém myšák usne, se ve chvilce proměňuje za pomocí zvukové kulisy v automobil.

Celý příběh je založen na boji Pocestného s králem Velký Nikdo. Král je vyrušen ze svého klidu nezvanými hlučnými hosty a snaží se je zahnat tím, že schramstne všechno, co na scéně použijí (rekvizity, hudební nástroje atd.). Mezi jednotlivými scénami s králem Nikdo si Pocestný a Myšák hrají různé dětské hry. Vždy je jeden z nich dominantnější a druhý tvoří komickou postavu. Myšák je postavou vychytralého, ale zbabělého stvoření a Pocestný je smolař, zato oddaný svým přátelům a okolí. Inscenace je obohacena ve velké míře i o hudební složku, která doprovází téměř celé představení. Vzhledem k pantomimickému charakteru pohádky je hudba důležitou složkou inscenace. Herci používají při svých výstupech pouze citoslovce a jednoslovná vyjádření, jako je například „bác“, „kuk“ nebo „chrup“. Mluvené slovo zazní pouze v úvodu představení, aby byl divák vtažen do děje, a poté probíhá celý příběh v pantomimické podobě.

Příběh je rozřešen dramatickou situací, kdy Král Nikdo chce sníst kufr, ve kterém je schované světlo. Myšák zbaběle uteče, ale Pocestný se králi statečně postaví a začne po něm házet světelné koule, čímž ho definitivně zažene. Prostor se začíná prosvětlovat a všude je spousta barev a tvarů. Základní myšlenkou inscenace, a to především výpravy, je využití kontrastu světla – barevnosti a tmy - černé. Na scéně je vše, co předtím Nikdo schramstl (domeček, trumpeta atd.). Zbabělý Myšák vylézá se sklopenýma ušima za keřem a po smíření s Pocestným oba odcházejí na další společné putování.

3.3.2. Scénická výprava

Scénografie k inscenaci *Strach má velké oči* se dá pojmout jak velice jednoduše, tak i komplikovaně a složitě. V Loutkovém divadle Radost se rozhodli pro poměrně jednoduché scénografické řešení a založili inscenaci na principu černého divadla a hravosti světelných triků ve spojení s dvojicí hlavních postav. Na těchto tricích je založena většina pantomimických scén inscenace. Přestože je na scéně přítomen pouze jeden herec, je inscenace velice náročná. V pozadí jsou ukryti další účinkující (**Kateřina Králová, Magda Šušorová, Karel Karas, Tomáš Dobrovolný, Lída Janků, Eva Jurůjová, Radka Přibyslavská, Luboš Veselý**). Tito herci musí jednak ovládat krále Nikdo a Myšáka, ale zároveň se podílejí na přesné a precizní práci s předměty na scéně, které se různě proměňují, objevují a mizí.

Kostým Pocestného je klaunský. Je to muž v dlouhém zelenohnědém kabátě, má šedé kalhoty a zelené šle, pod nimi béžové tričko s dlouhým rukávem, šedé ponožky a bílé tenisky. Na hlavě má černý cylindr. Jeho kostým je doplněn drobnými rekvizitami, jako je šátek nebo kytka v klopě kabátu. Obličej má výrazně klaunsky nalíčený, bílé rty s tmavou konturou a zvýrazněné oči. Vše doplňuje pro jasnou identifikaci tohoto Pocestného klaunský nos. Působí optimisticky a díky mimické akci v obličeji, který je ještě líčením zvýrazněn, vyjadřuje herec své pocity. [23]

Jedinou loutkou inscenace je Myšák.[24] Je to loutka přizpůsobená pro černé divadlo. Myšák může hýbat pusou, čímž působí živěji. Herec používá v některých scénách svou ruku jako Myšákovu tlapku. Loutka má velký čumák a uši, které jsou dominantou. Na krku má pravděpodobně barevnou šálu.[25] Je ovládán buď pomocí tří skrytých herců (**Kateřina Králová, Magda Šušorová a Karel Karas**) nebo přímo **Zdeňkem Ševčíkem**.

Základem scény je tmavý prostor, do kterého přichází **Zdeněk Ševčík** jako Pocestný, na zádech nese domeček.[26] Domeček je jako batoh – velká bedna s dveřmi a schůdky, když jej sundá, může být rozložen na úhlednou budovu s oknem, doškovou střechou a komínem. Tento prostor je určen pro postavu Myšáka, tedy přítele, kterého si pocestný nosí stále s sebou. Budova Myšákova domečku musí být dostatečně velká, aby se za ni vešli herci (**Kateřina Králová, Magda Šušorová a Karel Karas**) ovládající loutku Myšáka.[27] Myšák, pokud hraje v domečku, je umístěn v okně se záclonkou a roletou, kterou může v případě, že se například urazí, snadno zatáhnout a schovat se.

Jak již je zmíněno výše, **Zdeněk Ševčík** rozehrává pantomimickou akci se světlem, které je promítáno do prázdného černého prostoru a díky technickým efektům zvětšováno a zmenšováno. Mohutná konstrukce krále Nikdo se objevuje vždy na stejném místě v pozadí, za siluetou jeho očí jsou umístěny dva reflektory, které zvýrazňují děsivost postavy. Technicky je konstrukce krále Nikdo vždy spouštěna z provaziště nad jevištěm. Ústa jsou vytvořena pomocí železné konstrukce a na nich jsou umístěny bílé tesáky. Tlama má vyklápěcí jazyk, a pokud Nikdo hodlá na scéně něco spolknout, čelisti se otevřou a konkrétní předmět v nich zmizí. Ke stylizovanému obličeji jsou po stranách přidány realisticky

[23] NEPILÝ, Ota, *Strach má velké oči* - přílohy, fotografie č. 1, archiv LD Radost.

[24] NEPILÝ, Ota, *Strach má velké oči* - přílohy, fotografie č. 3,5, archiv LD Radost.

[25] Bohužel není možné vyhledat v archiváliích LD Radost barevnost této loutky.

[26] NEPILÝ, Ota, *Strach má velké oči* - přílohy, fotografie č. 1,2, archiv LD Radost.

[27] NEPILÝ, Ota, *Strach má velké oči* - přílohy, fotografie č. 3, archiv LD Radost.

ztvárněné ruce – prsty, které jsou vyrobeny z polystyrenu – působí to tedy, jako by se Nikdo najednou vyhoupl z temnoty a držel se černého praktikáblu v pozadí scény.[28]

Na scéně je použito velké množství rekvizit, se kterými si dvojice Myšáka a Pocestného hraje nebo je používá při různých jiných činnostech (míče, pánev, ručník, bubínky, baterka, kladívko, budík na kolečkách atd.). Jednou zvláštní skupinou rekvizit jsou předměty pro tzv. černé divadlo, tedy hlavně pro scénu ve druhé polovině inscenace, kdy dvojice maluje na zem křídou, a předměty se stávají trojrozměrnými. Bílá čára křídou je nahrazena bílým lanem, které se může zvlnit, obdélník namalovaný na zem je ve skutečnosti krabicí, do které se může Myšák skrýt. Žlutý kruh, který Pocestný namaluje na zem a Myšák po chvíli vykouše, je ve skutečnosti na scéně míč, který se vymění za jiný, vykousaný. Pomocí triků takto tvůrci vytvářejí na scéně iluzi a rozvíjejí fantazii dětského diváka, protože nemožné se v pohádce stává možným.

3.3.3. Recenze a kritiky inscenace

Nutno podotknout, že v recenzích a kritikách nenajdeme takřka žádnou zmínku nebo hodnocení **J. Milfajtovy** scénické výpravy k inscenaci *Strach má velké oči*. Jedinou zmínkou, která je přímo adresovaná výpravě, je hodnocení **Emílie Hany Mackové**, že scénická výprava je *„...vkusná, živá, hravá a vtipná... "*. Dále **E. H. Macková** jen konstatuje fakt, že podle jejího mínění:*„ ... strach měl opravdu velké oči ...“*.[29] Krále Nikdo popisuje jako monstrum, které je spouštěno z provaziště a opravdu z něj jde na dětského diváka strach.

Deník *Rovnost* uvádí, že „*žravá tlama vzbuzuje v divácích příjemně děsivé rozechvění*“.[30] Z těchto komentářů lze vyvodit, že ztvárnění krále Nikdo jako monstra v pozadí, které je přes celou šířku i výšku jeviště, vzbuzuje strach nejen u postav příběhu na scéně, ale i v řadách diváků, čímž je úkol této postavy naplněn.

Zdeněk Smejkal ve své recenzi vyzdvihuje práci projekční techniky a popisuje ji jako *„... mimořádně náročnou na přesnost a koordinaci živého a projekčního pohybu...“*.[31] Představení klasifikuje jako „*...malou Laternu magiku...*“. Práce se světlem a jednotlivými pohyby herců a jejich práce s okolím do jisté míry tento princip opravdu připomíná.

[28] NEPILÝ, Ota, *Strach má velké oči* - přílohy, fotografie č. 4, archiv LD Radost.

[29] MACKOVÁ, Emílie Hana, Myšák a klaun, archiv LD Radost.

[30] ANONYM, Klaun s myšákem proti nicotě, Rovnost 26. 3. 1992, archiv LD Radost.

[31] SMEJKAL, Zdeněk, O strachu poněkud opožděně, Brněnský večerník, 8. 2. 1993, archiv LD Radost.

Z. Smejkal má jednu poměrně zajímavou výtku k inscenaci, a to o nedostatečném využití hry se Světélkem – „pejskem“ Pocestného, se kterým si na začátku inscenace **Z. Ševčík** hraje. Konstatuje, že po sblížení Světélka s Pocestným je téměř do konce inscenace zavřeno v kufru a nadále se s ním nepracuje. Celkově hodnotí inscenaci jako pozitivní osvěžení v dramaturgii *Loutkového divadla Radost*. Jak **Z. Smejkal** přiznává, viděl inscenaci až po roce od její premiéry a jeho recenze se značně liší od ostatních recenzentů, kteří reagují na inscenaci těsně po premiéře. **Smejkalovo** hodnocení je velmi kladné a vyzdvihuje především náročnou spolupráci účinkujících, kterou někteří ostatní recenzenti naopak hodnotí jako nedostačující, proto je tedy zřejmé, že inscenace se během uplynulého roku velice zdokonalila a představní postupně získávala větší jistotu a souhru.

Ostatní připomínky či pochvaly k této inscenaci se týkají především režijní práce. **E. H. Macková** vytýká režii především zdlouhavost jednotlivých scén, čímž vzniká narušení pozornosti předškolního diváka. Podobný názor má i **Alena Exnarová**[32], která inscenaci vytýká především nedostatečnou komunikaci mezi jevištěm a hledištěm. Pocestný diváky v hledišti vůbec nevnímá a ignoruje, čímž je narušen prostor mezi jevištěm a hledištěm. Staví tak před scénu bariéru, jakou děti znají například z televize, což je na živém divadle spíš ke škodě. Dále **Exnarová** kritizuje nepřesnost některých etud a gagů, které nejsou pro dětského diváka dostatečně čitelné.

Recenze, která vyšla v *Rovnosti*, na rozdíl od výše zmíněných názorů vyzdvihuje „*...výborně promyšlené znakové divadlo na vysoké realizační úrovni...*“ .[33] Jako základní tvůrčí gesto určuje abstrakci a práci s hrou a fantazií dětí předškolního věku. Reakce dětí hodnotí recenzent jako velice pozitivní.

[32] EXNAROVÁ, Alena, Klauniáda je dřina, Loutkař 1992/6, archiv LD Radost.

[33] ANONYM, Klaun s myšákem proti nicotě, Rovnost 26. 3. 1992, archiv LD Radost.

3.4. Vyhodnocení inscenačních a režijních přístupů Petera Scherhaufera a Jaroslava Milfajta

3.4.1. Dramaturgicko-režijní princip – shody a odlišnosti inscenací

Obě v předchozích pasážích rozebírané inscenace mají velké množství společných, ale i odlišných prvků. Již fakt, že jsou adresovány stejné věkové skupině dětských diváků (předškolní publikum), je sbližuje. Vzhledem k této věkové skupině dětí musí mít inscenace podobný časový rozsah, a to v ideálním případě kolem jedné hodiny. Musí být srozumitelné a jednoduše pochopitelné, komplikovanost je většinou ke škodě inscenace zaměřené na předškolní publikum. Stejným způsobem se projevuje i ztvárnění vizuální. Výprava je efektivnější jednoduchá a srozumitelná, tak, aby divák jasně věděl, kde se nachází a co právě a v jakém smyslu herec na scéně používá.

V obou pohádkách je jasně zřetelný inscenační přístup, na kterém je závislá jak režie, tak i výprava a ostatní složky inscenace. Pokud zjednodušíme fakta, která jsou uvedena výše, dá se říci, že inscenace *Aby se děti divily* je založena na principu divadla „jednoho herce" -monodrama (**Zdeňka Ševčíka**), který nemá ani žádného loutkového hereckého partnera. Komunikace se odehrává jen mezi ním a publikem – dá se říci, že inscenace je založena na komunikaci (zvukové) mezi hercem a diváky nebo na vyprávění k publiku.

Oproti tomu inscenace *Strach má velké oči* je založena na vizuálních principech. Hlavní složkou inscenace se stává vizualita scény, a to především kontrast světla – tmy nebo černé barvy a pestrých barev. Tma – nicota je personifikována do krále Nikdo, který ji ovládá. Základní otázkou inscenace je: „Co by se stalo, kdyby nebylo světlo a všude byla jen černo-černá tma?" Důležitou součástí jsou i jevištní triky, které však taky řadíme do vizuálních prvků inscenace. Dalším prvkem je pantomimická choreografie, která je taktéž vizuální. Komunikace mezi jevištěm a hledištěm je tedy oproti první zmíněné inscenaci v rovině, která není založena na rétorice.

3.4.2. Scénická výprava

Pohádka *Aby se děti divily* je založena již ve své prvotní myšlence na jednoduchosti, srozumitelných příbězích, které mají diváka nějakým způsobem vychovávat nebo alespoň ponaučit o tom, co je a není správné. Ve spojení s jednoduchými činnostmi, které na scéně herec provádí, se příběhy stávají zároveň fantastické, ale i realistické.

Výprava zcela slouží potřebám herce na scéně, vše, co je umístěno na jevišti, a tedy v domečku, je potřebné k realizaci vyprávění. Obrovský lodní kufr, ve kterém je umístěno veškeré tajemství, je pro diváky naddimenzovaný a je to v podstatě jeviště na jevišti. Podobné je to i u druhé pohádky, kdy si domeček na scénu přináší sám herec na zádech. V obou případech jsou to dřevěné bedny, které nejsou nijak složitě ztvárněny, ale na první pohled je jasné, že se jedná o obydlí. Domečky jsou jediné dekorace, které na prázdné scéně najdeme. U pohádky *Strach má velké oči* je domeček dokonce tak malý (přizpůsobený loutce Myšáka), že se v prázdné scéně ztrácí.

Obě inscenace výrazně spojuje společný aktér **Zdeněk Ševčík**, který je v obou případech na jevišti sám jako živý herec. Kostýmy jsou jednoduché a na první pohled je zřejmé, o jakou postavu se jedná. V prvním případě to je Námořník a ve druhém Klaun.

Peter Scherhaufer, **Jaroslav Milfajt** a **Zdeněk Ševčík** tvořili sehraný inscenační tým, který vytvořil velmi specifické a inscenačně náročné divadelní kusy. Vzniká trojice stejných inscenátorů, která je velmi pozitivně vyzdvihována i v recenzích a kritikách. Na obou inscenacích je znát, že nevyniká nadmíru žádná inscenační složka, ale vše je v souladu. Scénická výprava **Jaroslava Milfajta** v obou případech slouží režii, a ta je naopak přizpůsobena scénografickému řešení. Díky vzájemné toleranci mohou inscenátoři experimentovat s monodramatem i pantomimou.

4. Spolupráce Jaroslava Milfajta s režisérem Petrem Kracikem

4.1. Dobový kontext

Petr Kracik působil v *Loutkovém divadle Radost* na plný pracovní úvazek pouze necelé tři sezóny (1987-1990). **P. Kracik** nastupoval do *Radosti* jako čerstvý absolvent činoherní režie pražské *DAMU*. Jeho výjimečnost spočívala v tom, že odmítal v *Loutkovém divadle Radost* „dětský repertoár". Vytvořil v tomto divadle tetralogii pro mládež a dospělé publikum. Jeho inscenace vyvolaly u veřejnosti i souboru divadla velký ohlas, a to především svými náročnými a neběžnými požadavky.[34] Záměrem dramaturgie bylo uvádět stěžejní díla naší i světové dramatiky pro mládež a dospělé publikum.[35]

Svou tvorbu v *Radosti* zahájil **Ibsenovým** dramatem *Peer Gynt.*[36] Jako vrcholné představení jeho práce je označována **Puškinova** *Carevička a sedm bohatýrů.*[37] Dále pokračoval hrou **Miloše Vodičky** *Asagao.*[38] Tato inscenace získala ocenění za práci s loutkou na festivalu *Skupova Plzeň*. Závěrem **Kracikovy** tetralogie v *Radosti* byla **Molièrova** komedie *Don Juan.*[39] V roce 1989 uvedl tento velmi výrazný režisér na jevišti *Loutkového divadla Radost* své poslední dílo, a to **Jelisejevova** *Tři přání*. Tato inscenace již neměla tak velký ohlas, kritika se domnívá, že snad proto, že tentokrát přistoupil na inscenaci určenou dětskému divákovi – tato informace je však jen pouhou domněnkou.[40]

[34] PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC Vladimír. *Padesát let Radosti*. Loutkové divadlo Radost, 1999. Archiv LD Radost, str. 39-40.

[35] HARTMAN, Zdeněk, Nadčasové poselství Peera Gynta, 10. 5. 1985, archiv LD Radost.

[36] Premiéra pod názvem Císař Peer Gynt 26. 4. 1985.

[37] Premiéra 13. 12. 1985.

[38] Premiéra 21. 2. 1986.

[39] Premiéra 13. 5. 1988.

[40] PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC Vladimír. *Padesát let Radosti*. Loutkové divadlo Radost, 1999. Archiv LD Radost, str. 40.

Jaroslav Milfajt jako kmenový výtvarník *Loutkového divadla Radost* provázel v tomto období výpravou všechny inscenace, které **Kracik** za svého působení v divadle vytvořil.

4.2. *Císař Peer Gynt*

4.2.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Petr Kracik ve své úpravě textu použil překlad **Bohumila Mathesia** a **Břetislava Mencáka**. Hudbu pro inscenaci vytvořil **Daniel Forró** úpravou a instrumentací hudby **E. Griega**. Na pohybové spolupráci se podílela režisérka **Zoja Mikotová**.

Hra **Henrika Ibsena** *Peer Gynt* je dramatickou básní. Motivy dramatu převzal **Ibsen** jednak ze světa norských fantastických lidových pohádek, ale také mu byly inspirací jeho vlastní vzpomínky a prožitky z dětství. Je to alegorické a symbolické zobrazení problémů člověka a společnosti, kdy hlavním tématem je zde hledání a naplnění životních ideálů člověka, který se ke svému okolí chová sobecky a neohleduplně. Peer Gynt kolem sebe všechny zraňuje, a to i svou matku, ke které má v podstatě hezký vztah. V **Kracikově** úpravě je vyzdviženo „trolí" heslo „*sám pro sebe žij, to stačí"*. Hlavní postavou příběhu je původně pohádková postava Peera Gynta – Potr Šilha[41], lhář a tlučhuba. V dramatu se vyskytují i jiné pohádkové postavy, jako jsou například trolové a Veliký Okola. Peerovo vykoupení před zkázou a nalezení životního „císařství", po kterém tak touží, je závislé na věrné Solveig, která vyvažuje negativní charakter Peera svou obětavostí, jednoduchostí a přirozenou čistotou.[42]

Dramaturgickým odůvodněním nasazení této hry v době její premiéry (v roce 1985) je aktuálnost dramatu *Peer Gynt* v jakékoliv době, která je téměř vždy plná tísně, úzkosti, sobectví, polovičatosti, bezohlednosti, vedoucích k nenaplnění životních ideálů společnosti i jedince samotného.[43]

P. Kracik původní **Ibsenův** text zkrátil a zjednodušil, a to především druhou polovinu, kdy Peer cestuje světem a hledá své „císařství". V této druhé půlce režisér vytváří „zkratku" a vyzdvihuje emocionální a etické jistoty inscenace: „ženy ho (Peera) střeží".

[41] Severská postava – jeden ze zdrojů Ibsenovy inspirace.

[42] MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci H. Ibsena Císař Peer Gynt, Loutkové divadlo Radost, Brno, 1985, archiv LD Radost.

[43]MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci H. Ibsena Císař Peer Gynt, Loutkové divadlo Radost, Brno, 1985, archiv LD Radost.

Hra je rozdělena do šestnácti obrazů a téměř každý z nich (kromě obrazu u Asina hospodářství) se odehrává na jiném místě, a to i v rámci celého světa. **P. Kracik** ve své textové úpravě stručně pojmenovává každý obraz a charakterizuje i situaci na scéně[44]:

1. obraz – *„Stráň s listnatými stromy poblíž Asina hospodářství, šumící bystřina se řítí po svahu dolů, staré mlýnské stavení na druhém břehu.“*

2. obraz – *„Na druhém břehu bystřiny, poblíž usedlosti Haegstad, kde se koná svatba.“*

3, obraz – *„Dvůr na statku Haegstad, kde se koná svatba.“*

4. obraz – *„Na břehu horského jezera“.*

5. obraz – *„Pod vykotlaným pařezem, královská síň rondenského krále.“*

6. obraz – *„Ve tmě v bažině.“*

7. obraz – *„Na břehu jezera.“*

8. obraz – *„Stráň s listnatými stromy poblíž Asina hospodářství, rozvodněná bystřina se řítí po svahu dolů, staré mlýnské stavení na druhém břehu.“*

9. obraz – *„Na břehu jezera.“*

10. obraz – „*Na jihozápadním pobřeží Afriky, … válečný člun.“*

11. obraz – nepojmenován, pravděpodobně tamtéž.

12. obraz – „*Člun v bouři.“*

13. obraz – *„Na břehu zmrzlého jezera.“*

14. obraz – „S*tráň s vyschlým korytem bystřiny, … zřícenina mlýna.“*

15. obraz – „*Pod břehy horského jezera, … vyschlé koryto.“*

16. obraz – tamtéž.

4.2.2. Prostor – scéna

Vzhledem k velkému množství dějišť příběhu je pro scénickou výpravu kvůli poměrně prostorově omezené scéně *Loutkového divadla Radost* důležitá rychlá manipulace s dekoracemi a jednoduchá přestavba scény. V tomto případě nelze ztvárnit jednotlivé obrazy zvlášť, ale je nutné najít jeden variabilní simultánní prostor.[45]

[44] IBSEN, Henrik, Císař Peer Gynt – úprava Petr Kracik, 1985, Archiv LD Radost.

[45] Zajímavostí je, že výprava pro tuto inscenaci sloužila jako absolventská práce Jaroslava Milfajta na pražské DAMU.

Stejným způsobem uvažoval i autor výpravy **Jaroslav Milfajt**. Proto navrhl scénickou stavbu skládající se A) ze základní plošiny (zvýšené a otočné), B) – zadní plošiny, která funguje jako sklápěcí a vyklápěcí šikma a dá se zvedat na plošinu základní A). C) z předního sklopného můstku, D) žeber a E) – postranních prken.[46] Hloubka této konstrukce je 370 cm a výška 120 cm – scénická stavba musí být přizpůsobena velikosti loutek a herců, kteří jsou v tomto případě na scéně přítomni a přiznáni.

Z návrhu půdorysu scény lze vyčíst, že konstrukce je zcela symetrická. Scéna je vyrobena z dřevěných prken a ponechána v podobě přírodního dřevěného povrchu.[47] Ramena a žebra konstrukce jsou variabilní (sklápěcí). Zadní prospekt a boční šály jsou vyřešeny bílým plátnem, které se dá velmi snadno použít například pro stínohru. Prostor je bílou krajinou neurčitého typu a do ní je zasazen objekt evokující palubu vraku lodi, tedy dalo by se říci zástupný symbol scénického prostoru. Tato konstrukce se dá variabilně přestavět do podoby jiného prostoru, který není přesně určen vizuálně. Prostorové vymezení je ale jasně čitelné z textu postav. Vzniká tedy přirozeně neurčité prostředí, které je dotvářeno hereckou akcí a osvětlením.[48] Osvětlení se mění podle reality či fantastičnosti situace.

4.2.3. Dominanta inscenace

Ne příliš výrazný prostor scény dává příležitost vyniknout dominantě této inscenace, a tou jsou loutky, hadrové figuríny[49] v životní velikosti samotných herců, kteří je mají připevněné na svém těle. Figuríny jsou vysoké 160-170 centimetrů. Na vycpaný základ postavy jsou došity a docpány detailní prvky svalstva a tvarování reálného lidského těla.[50] Figuríny mají „matracovitý“ charakter (pohyblivost a ohebnost figur je zajištěna díky textilnímu materiálu výplně). Základní vnitřní konstrukce rukou, nohou, zad a osy ramen jsou dřevěné. Hlava je připevněna pomocí pružiny, a díky tomu ji lze ohýbat do všech stran.

[46] MILFAJT, Jaroslav, půdorys scény, archiv LD Radost.

[47] HOLOMNÍČEK, Bohdan, Peer Gynt, přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost

[48] HARTMAN, Zdeněk, Nadčasové poselství Peera Gynta, 10. 5. 1985, archiv LD Radost.

[49] Podle mého názoru nejvhodnější označení pro tento typ použitých loutek. Odborníci ve svých pracích nazývají tyto loutky různými způsoby (loutky, postavy, manekýny, prošívaní panáci…) označení „figurína“ hodnotím v tomto případě jako nejvýstižnější.

[50] HOLOMNÍČEK, Bohdan, Peer Gynt, přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost

Upevnění na tělo živého herce je pomocí úchytů a závěsů s americkým zipem. Ruce i nohy figurín jsou odepínací. Oči jsou schovány pod drapérii látky – možnost otevírání a zavírání.[51]

Figurína je na tělo herce připevněna na ramenou, nad koleny a na rukou. Herec a tato textilní loutka v životní velikosti se v tomto případě stávají jedním tělem. Díky pohyblivosti v loktech, ramenou, trupu, kotnících, kolenou i krku je figurína schopna realisticky napodobovat pohyb živého herce. Pohyb očí pomáhá k realistické mimice obličeje. Herci jsou deformováni a potlačeni barvou tmavozelených poloprůsvitnými trikoty. Na hlavách mají masky ze síťované punčochové tkaniny, čímž zaniká výrazovost jejich obličejů a vyniká figurína.[52] Tímto je zajištěna zvláštní neúplná anonymita herce skrývající se za figurínou – loutkou. **Zdeněk Hartman** ve své práci říká, že: *„…manekýny jsou neskrytě animovány“*.[53] Vzniká tu i v rovině výtvarné rozpor mezi světem skutečným a vysněným. Herec je zástupcem reality světa a figurína snu, na který je dán důraz, avšak musí s ní někdo pohybovat. Je tedy na divácích, jestli uvěří živelnosti figuríny jako svébytné postavy, nebo přijmou realitu hercova živého těla. Inscenátoři zde vystihují myšlenku a hlavní tématiku **Ibsenova** díla i v rovině výtvarné.

Loutek – figurín je celkem dvanáct, některé z nich ztvárňují více postav příběhu. To znamená, že jedna figurína je zároveň použita jako Ženich a později na lodi jako Balon. V některých případech si jednu loutku připíná na tělo několik herců postupně.

Figuríny jsou většinou spoře oblečené nebo nahé. Peer Gynt (**Mirko Matoušek**) je krom holé hadrové figuríny obohacen pouze o rozcuchané vlasy a volnou plátěnou halenu.[54] Solveig (**Anděla Čisáriková**) má dlouhovlasou paruku sčesanou do dvou culíků a bílé jednoduché šaty.[55] Druhá nejdůležitější žena příběhu Ase (**Olga Kraciková**) je oděna do šatů bez rukávů a šátku. Oblečení ostatních loutek je jednoduché, muži mají plátěné košile a ženy jednoduché šaty. Každá postava má jeden (někdy i více) specifický detail, například stařec plnovous nebo generál na lodi pásku přes oko – jednoduchá identifikace postav. V inscenaci je přibližně dvacet postav (a trolové v paláci), které ztvárňuje devět živých herců.[56]

Zvláštně vytvořenou postavou je Velký Okola, kterého pomocí komparsové herecké akce zastupují všichni herci. Na jevišti tímto vzniká jednotný fantaskní obraz.

[51] MILFAJT, Jaroslav, Technologie loutky, nákres, archiv LD Radost.

[52] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Peer Gynt* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.

[53] HARTMAN, Zdeněk, Nadčasové poselství Peera Gynta, 10. 5. 1985, archiv LD Radost.

[54] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Peer Gynt* - přílohy, fotografie č. 4., archiv LD Radost.

[55] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Peer Gynt* - přílohy, fotografie č. 5., archiv LD Radost.

[56] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Peer Gynt* - přílohy, fotografie č. 6., archiv LD Radost.

Rekvizity této inscenace jsou zcela realistické a doplňují obrazy a situace v ní. Jsou použity předměty jako sukové hole, dřevěné soudky (použit stejný materiál, ze kterého je vyrobena i scéna). Na jevišti se manipuluje s ohněm, který dokresluje mystickou atmosféru některých scén, například v trolím paláci. K těmto scénám byly použity plechové svícny nebo také petrolejové lampy. Obraz svatby má jeden identifikační znak, a tím jsou modré a červené stuhy zdobící svatebčany. Každý obraz je pouze náznakem jednoduché rekvizity nebo detailem figuríny identifikován ke svému skutečnému významu. Inscenace tedy nechává diváka přemýšlet o tom, co se právě na jevišti odehrává. Rekvizity zároveň vystihují svět a prostředí venkovského života a myšlení, ve kterém se Peer Gynt nachází (slámová koruna, kravské ocasy, opletené lahve na víno atd.).[57]

4.2.4. Recenze a kritiky inscenace

Všechny kritiky hodnotící tuto inscenaci se shodují, že tvůrci měli již předem jasnou vizi ve všech směrech.[58] Veškerý důraz je kladen na figuríny – loutky. **Pavel Hunger** uvádí ve své recenzi, že:*... práce s figurínou je velice působivá ... loutky se perou, trpí, naparují, truchlí, chechtají ... jedním slovem prostě žijí"*. Celkově hodnotí výtvarné a pohybové řešení jako kvalitní práci.[59] Stejně tak hodnotí figuríny – loutky i **František Černý,** podle něj: *„ ... pohyb figurín organicky splývá s pohybem herců ... loutkař je pouze jako jejich stín."* Dále hodnotí samotnou práci **Milfajta,** a to slovy, že: *„ ... několik desítek figurín ... vytvořil mladý výtvarník Jaroslav Milfajt s neobvyklou básnivou invencí, velkou fantasií, divadelní výrazností i krásou."* Podle **F. Černého** se podařilo vtisknout loutkám na scéně živou duši, což je samozřejmě zásluhou práce s loutkou, tedy herců-vodičů loutek, ale v nemenší míře i díky technologickému zpracování a promyšlení konstrukce loutky, což je zásluhou **Jaroslava Milfajta.**[60] **Marie Boková** uvádí, že: „ *...vzniká tu neustálé napětí, oscilace, odstup, i splývání ve vztahu živý herec a velká tvárná bezbranná loutka."*.[61]

Jediným recenzentem, který se ve své práci zabývá přímo scénickou výpravou, je výše zmíněný **František Černý**. Popisuje scénu jako dřevěnou ohradu vysoko v norských horách, která se postupně a zvolna mění a přizpůsobuje potřebě jednotlivých obrazů a jejich prostředí.

[57] ANONYM, soupis rekvizit inscenace *Peer Gynt*, archiv LD Radost.

[58] SMEJKAL, Zdeněk, Před první premiérou v Radosti, Lidová demokracie, archiv LD Radost.

[59] HUNGER, Pavel, Peer Gynt loutkový, Mladý svět, Praha, 3. 9. 1985, archiv LD Radost.

[60] ČERNÝ, František, Peer Gynt Brněnských loutkářů, Tvorba, Praha, 26. 6. 1985, archiv LD Radost.

[61] BOKOVÁ, Marie, Peer Gynt Petra Kracika, scéna 1985/24, archiv LD Radost.

Děje se tak takovým způsobem, že větší změny divák ani nepostřehne. Zásadní je umístění loutek – figurín do prostoru a jejich dynamické akce. [62]

V inscenaci je i výrazná práce s osvětlovací technikou, a to především v případech, kdy je zapotřebí navodit intimní atmosféru milenců nebo třeba dramatickou atmosféru, jako je rozbouřené moře. **Zdeněk Hartman** ve své studii mluví o ohraničeném světle, které je rozděleno na vysněné a akustické.[63]

František Černý má k inscenaci jedinou výhradu, že inscenátoři odhalují všechny prvky a inscenační principy již na začátku při obrazu svatby, proto se druhá polovina jeví jako monotónní.[64] Oproti tomu je nejpozitivnější hodnocení **Zdeňka Hartmana**, který říká: *„... představení vyslovuje názor, ale zároveň klade otázky“.* Tento poznatek je pro divadlo tohoto diváckého zaměření nesmírně důležitý. Velmi důležité je i konstatování **Marie Bokové**, která říká, že: *„Inscenace Peer Gynt je neučesaná, provokující, budící kritiku i polemiku, nadšení i odmítnutí, ale vždy zájem*“.[65]

[62] ČERNÝ, František, Peer Gynt Brněnských loutkářů, Tvorba, Praha, 26. 6. 1985, archiv LD Radost.

[63] HARTMAN, Zdeněk, Nadčasové poselství Peera Gynta, studie 10. 5. 1985, archiv LD Radost.

[64] ČERNÝ, František, Peer Gynt Brněnských loutkářů, Tvorba, Praha, 26. 6. 1985, archiv LD Radost.

[65] BOKOVÁ, Marie, Peer Gynt Petra Kracika, scéna 1985/24, archiv LD Radost.

4.3. *O carevičce a sedmi bohatýrech*

4.3.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Tato pohádka **A. S. Puškina** pro mládež je hodnocena jako vrcholná práce **Petra Kracika** pro *Loutkové divadlo Radost.*[66] Veršované pohádky tohoto typu vznikaly v Rusku v první polovině třicátých let 19. století. Národní pohádky byly vrcholem **Puškinova** zájmu o lidové umění. Pohádka je také známa pod názvem *O mrtvé princezně a sedmi bohatýrech*. Původní název inscenátoři nepoužili, pravděpodobně s ohledem zaměření divadla na dětského diváka, pro kterého by byl název příliš drastický i přes to, že mu tato inscenace není přímo určena. **A. S. Puškin** zde zdůrazňuje bytostnou důvěru v zákonitou nutnost vítězství dobra nad zlem a spravedlnosti nad bezprávím. [67] Je zde patrný i jistý politický nebo společenský aspekt, který ukazuje příběh nevinné dívky, která je poslána na smrt, aniž by se kdokoliv ze společnosti bezpráví snažil zabránit. Nelidská a nemorální je především lhostejnost otce (cara). **Nina Malíková** se ve své studii o této inscenaci zmiňuje o rozsáhlosti tohoto tématu, kdy samotný základ příběhu pochází již ze středověké legendy o dívce, která byla nucena žít v lesích. Variant příběhu je mnoho, například ve Francii *O Blancheneige*, v Belgii příběh *Královny Berthy* a u nás notoricky známá pohádka *O Sněhurce a sedmi trpaslících*.[68]

Text pro **Kracikovu** inscenaci přeložila **Hana Vrbová**. Udržela **Puškinovu** formu veršovaného vyprávění. Hudbu vybral a upravil podle **Modesta Petroviče Musorgského** jako host divadla **Karel Trumm**.

Text obsahuje „prolog“, který sděluje, co se stalo před samotným příběhem, jenž se bude odehrávat. Informuje o tom, jak se Carevička narodila a proč skonala její pravá matka. Základní koncepce a příběh této pohádky je velice podobný s českou pohádkou *O Sněhurce a sedmi trpaslících*. Rozdíly jsou v podstatě především v tom, že ruská verze pohádky je realističtější a nevystupují v ní příliš nadpřirozené postavy, jako jsou ve *Sněhurce* trpaslíci. Princ se neobjevuje jen náhodně jako v české verzi, ale Carevička je mu zaslíbena již předtím,

[66] PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC Vladimír. Padesát let Radosti. Loutkové divadlo Radost, 1999. Archiv LD Radost, str. 40.

[67] MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci Alexandr Sergejevič Puškin, O careviče a sedmi bohatýrech, 1985, archiv LD Radost.

[68] MALÍKOVÁ, Nina, O careviče a sedmi bohatýrech – studie, archiv LD Radost.

než ji macecha odstraní ze zámku. Dalším realistickým prvkem je fakt, že všech sedm bohatýrů se chce s Carevičkou oženit. Všechny postavy příběhu jsou lidštější než v naší české verzi pohádky.

Jedním z mála zázračných prvků zde zůstává kouzelné Zrcadlo. **P. Kracik** ho ve své inscenaci vyzdvihuje a prostřednictvím personifikace se z něj stává tragická postava nesoucí svůj osud, který vrcholí jeho koncem (rozbitím), v tomto případě oslepením herce (**Marcel Halouzka**). Z pokorného služebníka Cařice se postupně stává šaškem, což vede k jeho konci. Oproti pohádce *o Sněhurce* komunikuje princ Jelisej se sluncem, měsícem a větrem. Ti mu pomáhají najít jeho ztracenou nevěstu. Text není v dialozích, ale je vyprávěním osoby, která byla nablízku všem událostem.[69] Nejde tedy o dramatizaci textu, ale spíš o scénické vyprávění. Je proto nutné, aby základem inscenace byl vypravěč, který je spojovacím článkem mezi jevištěm a hledištěm.

Základním faktorem inscenování této pohádky je fakt, že **P. Kracik** nezaměřuje svou pozornost na dětského diváka, ale na mládež a dospělé. Proto je nutné vymyslet takový inscenační přístup, který by dospívající obecenstvo zaujal.

Režisér ponechává text ve vypravěčské formě. Vypravěč přichází na scénu a rozvazuje červenou stuhu na krabici (scéna), ta se otevírá a v ní se rozehrává příběh. Inscenátoři kladou největší důraz na herce. Pět hlavních představitelů Car, Cařice, Jelisejka (carevička), Jelisej (princ) a Černucha (služebná) jsou zavřeni do kovových konstrukcí, ty je svazují a je jim díky tomu omezen pohyb. Jsou loutkami, které někdo zavřel do velké vypolstrované krabice. Takto můžeme definovat základní režijní koncepci **Petra Kracika**. **Petr Pavlovský** uvádí že: „ ... *jejich lidskost je tak názorně limitována a zároveň i vyjadřovací herecké prostředky jsou posunuty od neloutkového (čistě tělesného) k loutkovému (předmětnému) pólu.“*

4.3.2. Loutky - konstrukce bez konkrétní scénografie

Děj příběhu se neustále střídá v krátkých obrazech. Nejprve se odehrává na zámku a u dvora. Poté střídavě u dvora a v lese, kde se prostředí taktéž stále proměňuje dle cesty hlavní postavy. V závěru splývají cesty všech v jednu na carském dvoře. **Jaroslav Milfajt** se přizpůsobuje inscenačnímu záměru, a proto na scéně není nic, co by realisticky vystihovalo

[69] PUŠKIN, Alexander, Sergejevič, překlad Hana Vrbová, O careviče a sedmi bohatýrech, archiv LD Radost.

toto prostředí. Scéna je řešena jako velká bílá krabice[70], která se na počátku otevře a uvnitř mezi vypolstrovanými nebo možno říci i vyčalouněnými zdmi (jako v blázinci) se rozehrává dynamická akce „loutek“.[71]

Pokud budeme brát složku světelnou jako součást scénické výpravy, je jí také využito skromně. Celé svícení je založeno na bodových reflektorech, které osvětlují tváře herců – loutek a zdůrazňují ještě více jejich dominantnost. Dále je už jen manipulováno s intenzitou světla.[72]

Petr Kracik společně s **Jaroslavem Milfajtem** dávají největší důraz inscenace na herce. Postavy vytvářejí nejen samotní herci, ale i kovová konstrukce, do které jsou „oděni“. Díky těmto „oblekům“ se výprava inscenace stává velice technicky řešenou až konstruktivistickou. Každá z pěti hlavních postav má svoji stylizovanou konstrukci na kolečkách, která je přizpůsobena charakterově jednotlivým postavám (i barevností). Klec je pravděpodobně jistým symbolem komerční doby, ze které se lze vyvázat pouze smrtí.

Cařice (**Anděla Čisáriková**) má složitou konstrukci, která působí jako dlouhé, bohatě nazdobené šaty. V zadní části hlavy ji doplňuje vysoký límec, který přidává důraz na vznešenost postavy.[73] Všechny tyto konstrukce mají odklápěcí přední hlavu. U cařice je například využita při poslední scéně, kdy jí pukne srdce a herečka opouští kovovou kostru, která zůstává už jen jako náznak mrtvého neživého předmětu uprostřed scény.[74] Konstrukce, které mají na sobě druhé dvě ženské postavy, a to carevička (**Eva Jurůjová**) a Černucha (**Zora Matoušková**), jsou méně honosné. Cařiččina suknice je užší a má na přední části jemné, decentní žebrování, které se opakuje i po bocích.[75] Šaty Černuchy jsou naopak širší ve spodní části, ale nápadně kratší s decentním křížovým páskem na přední straně.[76] Carova (**Karel Karas**) konstrukce je nápadně široká a připomíná háv duchovního.[77] Jelisej (**Zdeněk Ševčík**) má velice široká ramena (stylizace haleny) a ve spodní části náznak kalhot a vysokých „kozáckých bot“.[78] Bohatýři jsou pojati jako plošný kovový paraván, za nímž jsou

[70] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.

[71] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.

[72] ANONYM, O careviče a sedmi bohatýrech – studie, archiv LD Radost.

[73] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.

[74] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 4., archiv LD Radost.

[75] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 5., archiv LD Radost.

[76] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 6., archiv LD Radost.

[77] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 6., archiv LD Radost.

[78] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 6., archiv LD Radost.

všichni herci, kteří právě nejsou potřební v roli jiné postavy.[79] Paraván je pouhým náznakem postav sedmi bratrů. Tyto postavy jsou vyřešeny velmi jednoduše bez náznaku těl a paraván funguje jako skupina pouze ve chvíli, kdy se za ním objeví herci.

Všichni herci jsou oděni do bílých plátěných košil a většina z nich má na hlavách bílé paruky. Výrazné stylistické líčení obličeje bílou barvou a červené kulaté tváře evokují ruskou lidovost a výrazné líčení očí a rtů karikuje herce do pozice loutky. Je tedy možno říci, že tento komplex, ze kterého jsou postavy složeny, připomíná na scéně loutku, která je vedena hercem zevnitř. Herec se prakticky uzavře do klece, která ho obepne a stává se součástí jeho postavy. Je značně omezena jeho pohyblivost a s konstrukcí na kolečkách musí být pohyb velice specificky promyšlen. Proto se na pohybu herců po scéně podílela odbornice, a to choreografka **Marie Turková.**

Výjimečnou postavou inscenace je Zrcadlo (**Marcel Halouzka**). Tato výjimečnost spočívá především v odlišnosti ztvárnění postavy, která je značná již na první pohled. Herec má stejně jako ostatní dlouhou bílou košili. Místo paruky je jeho hlava zakryta „kuklou“, ze které je vidět pouze obličej a uši. Fakt, že tento herec představuje zrcadlo, lze identifikovat především z atributu kovové makety zrcadla, kterou má **M. Halouzka** většinou zavěšenou na krku.[80] Jen pokud herec komunikuje s královnou, drží si maketu před obličejem.

Slunce, měsíc a vítr jsou personifikováni do postav. Herec má vždy ikonu, která identifikuje jeho identitu. Slunce je stylizovaný kovový kruh, měsíc taktéž, jen vítr má kovovou tyč s dračím ocasem.[81]

4.3.3. Názory odborníků

V recenzích a kritikách se dočteme, že inscenace je velice kontrastní v barevnosti, a to například ve výrazném bílém líčení a červených tvářích nebo bílou neutrální scénou a barevně odlišnými konstrukcemi. Celkově i měkkostí vypolstrované scény a tvrdostí kovových konstrukcí je inscenace plná velmi ostrých protikladů a kontrastů. **Petr Pavlovský** uvádí, že **J. Milfajt** vytvořil *„…autenticky akční scénografii…“*.[82] Což lze chápat tak, že vycházel

[79] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 5., archiv LD Radost.

[80] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 7., archiv LD Radost.

[81] HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 8. - 10., archiv LD Radost.

[82] PAVLOVSKÝ, Petr, Sněhurka v kleci aneb žánr kontra interpretace, studie, 1986, archiv LD Radost.

z původního textu a inspiroval se krajem autora i lidovou kulturou, zároveň však posunul tato témata ve svém ztvárnění do jiné, „moderní“ či „akční“ podoby tak, aby zaujal svou vynalézavostí dospělé publikum, pro které je inscenace určena.

P. Pavlovský kritizuje ve své studii několik scénografických nápadů, a to například ztvárnění měsíce. Ikonocita měsíce je podle něj oslabena zpracováním, kdy objekt byl vyplněn šedými hvězdami a tedy se stává pro diváka špatně čitelným. Stejně tak vytýká výpravě i pojetí větru, kdy nechápe „*kovovou tyč s dračím ocasem*“. Podle něj se z měsíce i slunce stávají loutky, protože herec si před obličej dává „masku“ vyjadřující smysl jeho postavy, u větru tomu tak není, protože herec pouze drží atribut své postavy, a tím vypadává ze zamýšlené koncepce. Stejný problém je podle něj i se zrcadlem. Herec má rám zavěšený na krku, čímž rozbíjí iluzi skla, za kterým se opravdu jeho osoba skrývá (tedy jakási ochrana, kterou cařice v závěru rozbije). Dále navrhuje, že herci by v závěru měli vyjít z klecí a porušit tak jakýsi svazující vztah s konstrukcí. Zde se ale už dostáváme ne k problémům výpravy, ale režie. **P. Pavlovský** celkově obdivuje stylovou jednotu mezi choreografií a výpravou, která je v tomto případě velice náročná. V závěru konstatuje, že celkově je zde povýšeno umění pro děti na umění pro mládež a dospělé, což bylo i záměrem inscenátorů.[83] V podstatě z jeho rozsáhlé úvahy o této inscenaci vyplývá, že ji hodnotí velice pozitivně a až na několik nedomyšlených detailů je pro něj v dramaturgii *Loutkového divadla Radost* velmi zásadní.

V recenzích a kritikách je u scény chválena znakovost, oproti tomu jsou v několika recenzích diskutovány kovové konstrukce. **Zdeněk Smejkal** říká že: „ *...konstrukce jako každá technická novinka se okouká…*“, což je problém v neproměnlivosti inscenačního přístupu. Inscenace je podle něj celkově dynamická, ale ulpívá na vnějším efektu.[84]

4.3.4. Komorní verze textu

Ve stejném čase jako tzv. „velká“ inscenace *O careviče a sedmi bohatýrech* vznikla komorní verze této **Puškinovy** veršované pohádky.[85] Intimní varianta byla určena pro mateřské školky a do malých nenáročných prostorů.

Inscenační tým je stejný jako u příběhu provedeného pro starší publikum, ale jediným hereckým protagonistou je zde **Akram Staněk.** Tento aktér používá při svém vystoupení

[83] PAVLOVSKÝ, Petr, Sněhurka v kleci aneb žánr kontra interpretace, studie, 1986, archiv LD Radost.

[84] SMEJKAL, Zdeněk, Puškinova pohádka v Radosti, Lidová demokracie, 7. 1. 1986, archiv LD Radost.

[85] Premiéra 29. 11. 1985.

maňásky.[86] Postavy jsou i jinak nazvány, v seznamu loutek pro tuto inscenaci se nachází princezna, babka, Jelisejka, šuhaj, pes a hlavy sedmi bohatýrů.[87] Seznam loutek se tedy neshoduje s výčtem postav v původním textu. Bohužel k inscenaci není fotodokumentace nebo jiné archiválie, ze kterých by bylo možno čerpat. Jediným zdrojem informací je studie od **Niny Malíkové**[88] a recenze **Jaroslava Provazníka.**[89]

Stručný popis scény nalezneme v recenzi **Jaroslava Provazníka**. V popředí jeviště je umístěn velký houpací kůň s dvířky v boku. Tento kůň má odstranitelnou hlavu a slouží nejen jako oř pro Jeliseje, ale zároveň i jako paraván, za kterým **Akram Staněk** rozehrává příběh pomocí maňásků. **J. Provazník** podotýká, že herec má velký problém zvládnout technické řešení scénografie.

N. Malíková hodnotí inscenaci oproti „velké" verzi jako *„hravější, humornější a s čitelnou hereckou akcí"*.[90] Tímto přizpůsobením **Petr Kracik** přibližuje malému divákovi příběh *Carevičky* lépe, než je tomu u inscenace „velké". Komorní varianta je podle ní méně osudová a více hravá a divadelně živá. Celkově lze říci, že je tedy ve své podstatě přizpůsobena věkové skupině diváků, ke kterým je směřována (mateřské školy, první a druhá třída).

Problém této zjednodušené verze pohádky *O carevičce a sedmi bohatýrech* shledává **N. Malíková** stejně jako **Jaroslav Provazník** ve výtvarné výpravě **Jaroslava Milfajta**. Dle jejího názoru není funkční a stává se labilní. **J. Milfajt** ve snaze vytvořit jednoduchou výpravu tak, aby byla funkční pro jednoho interpreta (**Akram Staněk**) v náročné přeměně scén, dějišť a jejich variabilitě, opomíjí řešení technických parametrů a scéna se stává pro diváka nefunkční. Projevuje se to podle **N. Malíkové** především tím, že herec časově nezvládá využít výtvarné nápady, které **J. Milfajt** při svém řešení výpravy používá.[91]

[86] Loutky, které se nasazují na ruku – spodní vedení.

[87] ANONYM, seznam loutek pro dílnu, O careviče a sedmi bohatýrech, archiv LD Radost.

[88] MALÍKOVÁ, Nina, A.S.Puškin – O careviče a sedmi bohatýrech, studie, archiv LD Radost.

[89] PROVAZNÍK, Jaroslav, Opulentní ambaláž, Československý Loutkář 1986/7, archiv LD Radost.

[90] MALÍKOVÁ, Nina, A.S.Puškin – O careviče a sedmi bohatýrech, studie, archiv LD Radost.

[91] MALÍKOVÁ, Nina, A.S.Puškin – O careviče a sedmi bohatýrech, studie, archiv LD Radost.

4.4. *Asagao*

4.4.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Divadelní hra *Asagao* je jednou z mnoha japonských her, které pronikly do *Evropy*. V roce 1900 vydal v *Lipsku* překlad této hry **Karl Florenz**. Do češtiny byl z německého překladu text převeden v roce 1911. Poprvé *Asagao* na českých divadelních prknech uvedl v roce 1929 režisér **Jiří Frejka.**[92] V roce 1975 se příběh *Asagao* stává námětem pro vznik svébytného básnického dramatu **Miloše Vodičky**. Překlad **M. Vodičky** používá režisér **Petr Kracik** pro svou inscenaci v *Loutkovém divadle Radost* v roce 1986. [93] Hudbu k inscenaci vytvořil již v předchozích kapitolách zmíněný **Karel Trumm** jako host divadla. Na pohybu spolupracovala taktéž hostující choreografka **Marie Turková**. V sezóně 1983/4 byla hra *Asagao* nastudována 4. ročníkem *Loutkové katedry* pražské *AMU* a stala se absolventskou prací **Jaroslava Milfajta.** Důležité je, že tato studentská inscenace se stala výchozí inspirací pro scénu a loutky v inscenaci divadla *Radost*.

Asagao je příběhem, který prošel množstvím japonských umění, a to od románu přes divadlo kabuki[94] až k loutkovému divadlu bunraku.[95] Brněnští tvůrci se při inscenování inspirovali především klasickým japonským loutkovým divadlem bunraku (lze najít i souvislosti s lyrickým divadlem nó). Japonské divadlo všeobecně vyniká především v preciznosti a dokonalosti, souladem zvuků, barev, hudby a pohybu. Bunraku je zaměřeno do

[92] Únor 1929, Moderní studio Umělecké besedy za spoluúčasti voicebandu E. F. Buriana.

[93] Premiéra 21. 2. 1986.

[94] Kabuki je jedna ze tří tradičních forem japonského divadla. Typické pro divadlo kabuki je vysoce stylizovaná jevištní forma s výrazným líčením herců, okázalými kostýmy, dramatickými gesty a tradičním hudebním doprovodem. Podobné divadlo bylo v jednodušší formě předváděno potulnými herci již na přelomu 16. a 17. století. Kabuki je tedy někdy překládáno jako "umění zpěvu a tance". Vzhledem k tomu, že slovo kabuki pravděpodobně vzniklo ze slova kabuku, což znamená "učit se" nebo "být nezvyklý", může být interpretováno také jako "avantgardní" nebo "bizarní" divadlo. Ženám bylo vystupování zakázáno, a proto se vyvinula onnagata – muž hrající ženské role. Tito herci už většinou hráli ženské role celoživotně.

[95] Bunraku, také známé jako Ningjó džóruri, je forma tradičního japonského loutkového divadla. Bunraku vzniklo na konci 16. století stejně jako divadelní forma kabuki a hrají se tak obvykle tradiční epické balady. Každou loutku vedou tři lidé, kteří mají černé kostýmy, aby nerozptylovali pozornost diváků. Vypravěč nezbytný při každé hře recituje příběh za doprovodu hudebního trojstrunného nástroje šamisen. Loutky mohou hýbat očima i obočím a jsou uzpůsobené k tomu, aby vyjádřily i jemné rozdíly ve výrazech tváří.

značné míry i na artistní projev herců. V tomto divadle dominuje precizní animace loutek a práce vypravěče, který hlasově vytváří všechny postavy. Dokonalé zvládnutí loutky je možné díky spolupráci tří loutkovodičů. Japonské divadlo se snaží život na jevišti nekopírovat, ale předvádět, a to jako jeho svébytný obraz.[96]

V inscenaci Asagao pro *Loutkové divadlo Radost* se tvůrci snaží uplatnit některé z výše zmíněných principů japonského divadla. Zobrazují zde stejně jako v japonském divadle problémy lásky, nenávisti a závisti. **A. M. Píša** uvádí v programu k Brněnské inscenaci z roku 1929 charakteristiku hry jako příběh „*o věčné touze a nekonečné lásce, o zoufalé věrnosti, oddanosti a o zradě, štítící se světla, pohádku, v níž dramatičnost se pojí s poezií vášně a něhy, s lyrismem živelných citů i křehké cudnosti*“.[97]

Jelikož není tato hra příběhem notoricky známým jako například pohádka *O Sněhurce - Carevičce*, která předchází této **P. Kracikově** režii, ve stručnosti zde uvedu stručný dějový obsah pohádky.

Hra je nazvána podle hlavní hrdinky Asagao, v překladu *Květ modrého svlačce* (hlas – **Anděla Čisáriková**, pohyb – **Marcel Halouzka, Jitka Kalábová**), která je mladou dívkou žijící u svých bohatých rodičů. Zamiluje se do chlapce jménem Komozava (hlas – **Zdeněk Ševčík**, pohyb – **Lída Janků**, **Eva Janěková**). Ten je však hned po jejich setkání odveden k samurajské povinnosti. Asagao se dozví, že se má stát dle císařovy vůle ženou samuraje Ivašira. Proto utíká z domova a chodí po světě, žebrá a hledá milého Komozavu. Slzy ji vypálí oči a ona oslepne. Poté se děj přesouvá do hospody, kde je hostinská jménem Tonami (hlas – **Lída Janků**, pohyb – **Zdeněk Ševčík, Eva Janěková**). Tato žena je zamilovaná do samuraje Ivašira (hlas – **Marcel Halouzka**, pohyb – **Anděla Čisáriková, Jitka Kalábová**), který se měl oženit s dívkou Asagao. Všichni se postupně setkávají v hostinci u Tonami. Ivaširo se snaží odstranit svého soka Komozavu, nejprve proto, že je úspěšnější samuraj, a později se dozvídá i o lásce mezi Komozavou a Asagao. Tonami odmítá Ivaširovi pomoci v jeho lsti a místo toho se snaží pomoci milencům. Když se o tom dozví Ivaširo, chce jít zabít Komozavu, ale Tonami naběhne na jeho meč a umírá.[98]

Už podle uvedeného shrnutí děje této inscenace je jasné, že příběh není určen pro dětské publikum, ale pro starší diváky, kteří dokáží vnímat závěr ne zcela jako tragický, ale jako vítězství velké lásky nad lstivostí, nenávistí a závistí. Drama doprovází v popisu děje

[96] HALOUZKA, Marcel, program k inscenaci Asagao – překlad Miloš Vodička - text,1986, archiv LD Radost.

[97] PÍŠA, A. M., Právo lidu, 18. 2. 1929, archiv LD Radost.

[98] VODIČKA, Miloš, Asagao, text inscenace, archiv LD Radost.

chór (tradiční složka japonského divadla), který pomáhá v ilustraci a ke spojitosti mezi jednotlivými obrazy. Chór potulných studentů z Kjóta vypráví příběh o slečně jménem Asagao, a ten je díky jejich vyprávění vizualizován na scéně. Zajímavé je, že chór často pokládá otázky jednotlivým postavám nebo jejich jednání podněcuje k různým činům. Tedy sbor komunikuje s postavami, ale není zde od postav zpětná vazba v komunikaci k chóru. **P. Kracik** v tomto případě nevyčleňuje z hereckého týmu jednu osobu, která by zastupovala chór. Repliky chóru vkládá do úst všem hercům.

4.4.2. Scénická dekorace

Scénografická výprava nemusí být realistická a **J. Milfajt** může pracovat s fantazií diváka (především díky věkovému určení diváků). Prostor, ve kterém se příběh právě odehrává, je vždy v textu popsán pomocí intertextových poznámek nebo stručným popisem překladatele na začátku jednotlivých obrazů. Dějiště příběhu jsou velmi konkrétní a zásadní pro samotný děj.

Prostory se v příběhu nacházejí tři, v prvním dějství je to místo na břehu řeky Udžigava. První obraz končí tím, že Asagao bloudí slepá po světě. Celý obraz je jakoby hraný, ale zároveň i vyprávěný, a to nejen chórem, ale i Asagao a Komozavou. Druhým obrazem končí prolog a začíná příběh, kterého jsou diváci svědkem. Celý tento ústřední děj se odehrává v prostorách hostince Tonami. Jen na samém konci posledního, pátého obrazu se děj z hostince přesouvá někam do blíže neidentifikovaného prostředí ve volné krajině.

Nabízí se možnost jednoduchého řešení scény za pomoci nastínění prostoru hostince a jeho okolí. Větší důraz a pozornost se poté může přenést na loutky. Text je velmi lyrický, poetický a bohatý, takže při dobrém uchycení může příběh vyniknout i v jednoduchém prostoru. Naopak při přílišné pozornosti věnované scéně a jejímu řešení by se z celkového vyznění inscenace mohl stát „kýč“.

Jaroslav Milfajt využívá na scéně několik prvků. V černém potemnělém prostoru je ústředním prvkem velký papírový vějíř umístěný do přední části středu jeviště. Vějíř lze sklápět a otevírat v různých segmentech. Pokud je vějíř otevřen do dolní výseče, tvoří dějiště pro hru loutek.[99] Loutky po něm jakoby chodí a je skryta polovina vodičů. **J. Milfajt** využívá možnosti uzavření vějíře do kruhu a tímto způsobem jsou od sebe odděleny jednotlivé výstupy. Sklopením vějíře téměř do vodorovné polohy docílí inscenátoři nejen toho, že loutky

[99] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.

mohou hrát jakoby nad hranicí paravánu, ale dokonce i přímo na jeho záhybech.[100] Vějíř tedy vytváří v tomto případě prvek malého jevišťátka uprostřed velkého jeviště. Motiv vějíře opakuje výtvarník v práci s loutkou. Jednotlivé loutkové figury jsou obohaceny o drobné vějíře v rukou.

V zadní části jeviště jsou umístěny dva dřevěné dvoudílné rámy – paravány. Na nich jsou zavěšeny bílé žaluzie, které se dají ze spodní části vytáhnout nahoru a vznikne tak zakrytá plocha. S paravány lze libovolně manipulovat a jsou tedy variabilní součástí scénické dekorace. Pokud se žaluzie napnou, lze za nimi jednoduše hrát stínové divadlo. Tuto možnost inscenátoři využívají v druhé polovině inscenace, kdy vytvářejí za paravány stínové scénické obrazy – siluety. [101]

Je tedy jasné, že **J. Milfajt** pro své scénické řešení používá dva základní materiály, a to především skládaný papír, který působí vzdušně a odlehčeně, a dřevo. V syrovém stavu je dřevina zastoupena pomocí čtyř bezlistých stromků v popředí scény.[102] Stromky jsou umístěny v podstavcích po boku jeviště, a tím vytvářejí prostor krajiny kolem hlavního dějiště příběhu připomínajícího interiér budovy. Svou přirozenou nepravidelností zároveň rozbíjejí jinak geometrické řešení scény.

Na podlaze jeviště je umístěna bílá čtvercová tkanina, která je vypnutá po obvodu provázky, aby se neshrnovala. Herci se v tomto prostoru pohybují bosí. Vyznačený prostor je posvátným místem pro hru a vychází z konvenčního způsobu inscenování japonského loutkového divadla bunraku.

Světlo je v tomto případě využito velice tvrdě. Odděluje pomocí bodových reflektorů z tmavého prostoru hrací rovinu. V momentě, kdy herci (skupina studentů z Kjóta) přicházejí na jeviště ze zákulisí, je divák atakován prudkým oslnivým světlem z jeviště. Oslepení diváků je zajímavým řešením pro uvedení do nezvyklého prostoru japonského divadla bunraku.

J. Milfajt ve svém scénografickém řešení hry *Asagao* nepoužívá žádnou pevnou scénografickou konstrukci. Vše, co lze na jevišti najít, jsou variabilní dekorace využitelné několika způsoby. Stejně tak i barevností a jednoduchostí otvírá větší prostor pro ztvárnění loutek a jejich vodičů – herců. Podle recenzentky **Svatavy Růžičkové** je **Milfajtova** scéna hybná, jednoduchá a oproštěná.[103]

[100] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.

[101] V archivních materiálech se ještě lze dočíst o objektu, který někdy slouží jako můstek, jindy jako houpačka nebo nosítka. Na fotografii však není bohužel zachycen. Lze se však domnívat, že se jednalo o dřevěnou konstrukci potaženou látkou či papírem, která byla značně variabilní.

[102] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.

[103] RŮŽIČKOVÁ, Svatava, Příběh o lásce a nenávisti, deník Rovnost, Brno, 15. 3. 1986, archiv LD Radost.

V inscenaci Asagao vystupuje již výše zmíněných šest herců (**Anděla Čisáriková**, **Marcel Halouzka**, **Jitka Kalábová**, **Lída Janků**, **Zdeněk Ševčík** a **Eva Janěková**). Loutky jsou v inscenaci pouze čtyři, přičemž dva herci loutku vedou a jeden herec postavě poskytuje hlasový part. Na jednu postavu – loutku je tedy zapotřebí tří herců - vodičů. Zde je mírný rozdíl oproti japonskému divadlu bunraku, protože v tomto divadle jsou tři vodiči loutky a hlasový part všech postav včetně chóru zastává vypravěč. V případě **Kracikovy** inscenace v *Radosti* zůstává oddělen hlas od vodiče loutky, ale herci vodící loutku jsou pouze dva.

Herci jsou oděni do bílých kimon a muži mají na hlavách jako doplnění kostýmu čelenky. Jejich oděv působí vážně a posvátně. Po scéně se pohybují bosí, a jak lze sledovat z některých fotografií, tak i důstojně.[104] Nejsou nijak výrazně nalíčení a v nenáročných kostýmech působí přirozeně.

Loutky v této inscenaci jsou inspirovány starojaponským loutkovým divadlem bunraku. Jsou to tedy postavy asi jeden metr vysoké a velmi detailně vyřezané ze dřeva. Pokud loutka odhalí spodní část nohavice, divák uvidí zcela realisticky zpracovanou nohu v sandále (nebo jiné botě). Dřevěné části loutek jsou malované (i precizně propracované líčení) a nalakované, takže loutka se na světle viditelně leskne.

4.4.3. Loutky ve starojaponském stylu

V příběhu o dívce Asagao vystupují dvě ženy a dva muži. Ženy jsou si vizuálně velmi podobné. Obě mají tmavé vlasy sčesané do drdolů a ozdobené jehlicemi nebo jinými doplňky. Tonami má vlasy více do obličeje, čímž je podtrhnut tvar její hlavy.[105] Asagao má pramínky vlasů pouze po stranách a vynikají její baculaté tváře a kulatý obličej.[106] Vypadá to, že obě dívky jsou přibližně stejného věku, mají plná, pravděpodobně červená ústa. Drobné rozdíly můžeme sledovat ve tvaru a propracování očí. Tonaminy oči jsou podlouhlé a šikmé, Asagao je má více evropské. Po scéně, kdy dívka oslepne, se její výrazné velké oči až do konce představení zavřou díky hornímu sklápěcímu víčku.[107] Kostýmy žen jsou taktéž velice podobné. Obě mají bohatě zdobená kimona, která jsou přepásána v pase velkou mašlí.

[104] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.

[105] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 2, 4., archiv LD Radost.

[106] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 2, 6., archiv LD Radost.

[107] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.

Výrazným prvkem kostýmů loutek je lemování, které zvýrazňuje základní střih kimon. Jako doplněk kostýmu v některých scénách slouží již zmiňovaný vějíř.

Loutky, které ztvárňují muže, jsou oproti ženským loutkám rozdílnější. Společný mají především účes, kdy nad vysokým čelem činí pramen vlasů, u každého trochu odlišný, ale i přesto dost podobný. Ivaširo má vlasy mnohem světlejší než jeho sok Komozava. Oba mají ostře řezaný výrazný nos, ale rozdílná ústa. Oproti milému výrazu Komozavy působí Ivaširo jako pravý samurajský padouch. Jeho koutky jsou staženy dolů a stejně tak i oči má zlostně přivřeny. Kostýmy se odlišují také více, než je tomu u dívek. Komozava i Ivaširo mají samurajské kroje. Komozava je oděn do velké lesklé haleny se znakem.[108] Ivaširo má na vrchní části kroje široké nárameníky, které ještě přispívají jeho zlověstnému zjevu.[109] Oba jsou v pase převázáni provazem a mají za ním zavěšený samurajský meč.

Z tohoto popisu postav lze lehce rozeznat zásadní rozdíl mezi postavami. Odděluje se tu od sebe dobro a zlo. Výtvarník vtiskl základní charakterové rysy loutek přímo do jednotlivých obličejů, a proto je ten Ivaširův jediný odlišný. Asagao je líbezná a naivní dívenka, Tonami působí oddaně a velmi důstojně. Komozava je statný, vyrovnaný a férový. Proti nim stojí jediná záporná postava Ivašira, do kterého musel **J. Milfajt** vložit veškeré zlo tohoto příběhu, a to zřejmě velmi úspěšně.

Látky a materiál, ze kterých jsou kostýmy vyrobeny, jsou prošívané lesklými nitěmi a pestře a zdobně vzorovány. Jak se můžeme dočíst v recenzích a studiích k této inscenaci, jsou kostýmy velmi pestře barevně řešeny. Podle **Jiřího Stejskala** můžeme v inscenaci najít několik rovin barevnosti, jednou z nich jsou herci, kteří jsou ve svých bílých kimonech zcela přiznáni jako pozadí precizně zpracovaných a bohatě kostýmovaných loutek. To vše je potom umístěno do scény, která je vypracovaná především z přírodních a přirozených materiálů. Nejvíce zde tedy vyniká loutka jako hlavní nositel celého příběhu. Vzniká tak barevný svět na pozadí bílých vodičů a přirozené barvy scény. **J. Stejskal** oceňuje především dobře vyřešenou technologii loutek, kdy jejich pohyb je přesný i přes těžké kostýmy. Díky brokátu, ze kterého jsou kostýmy převážně vyrobeny, má pohyb loutek velký dramatický náboj.[110]

Obličej loutek je statický, malou výjimkou jsou oči Asagao, které se po oslepnutí sklopí. Pohyb je zajištěn díky mobilitě rukou, nohou a hlavy. Často je využito možnosti, že se náhle ruka vodiče stává rukou postavy, čímž může snadno uchopit meč nebo jinou potřebnou rekvizitu a manipulovat s ní podle potřeby.

[108] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 6., archiv LD Radost.

[109] VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 5., archiv LD Radost.

[110] STEJSKAL, Jiří, Miloš Vodička - Asagao – studie, archiv LD Radost.

4.4.4. Reakce odborníků na inscenování japonského divadla v Československu

J. Stejskal hodnotí ve své studii inscenaci jako technicky vyladěnou, každá figura se stává samostatným artefaktem. Vyzdvihuje dokonalost, dotaženost a jednoduché, ale účinné scénické prvky. Představení je dle jeho názoru ucelené, a to především díky ústrojnému propojení tandemu režijních a scénografických prostředků. Taktéž konstatuje velké zasvěcení inscenačního týmu do japonské kultury a jejích principů inscenování loutkového divadla bunraku.[111]

Nina Malíková se s tímto názorem neztotožňuje, považuje inscenaci za dokonale řemeslně zvládnutou, ale studenou. Podle jejího názoru dělá inscenace artistní dojem bez výpovědi o světě pro nás velmi neznámém. Divák je podle ní příliš málo emotivně zasažen. Bohužel se z její studie nedozvídáme důvody těchto jejích závěrů.[112]

Inscenace *Asagao* získala cenu na festivalu Skupova Plzeň v roce 1986, a to za animaci a práci s loutkou.

[111] STEJSKAL, Jiří, VODIČKA, MILOŠ - Asagao – studie, archiv LD Radost.

[112] MALÍKOVÁ, Nina, VODIČKA, MILOŠ – Asagao – studie, archiv LD Radost.

4.5. *Don Juan*

4.5.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Drama francouzského herce, spisovatele a dramatika **Molièra,** neboli **Jeana-Baptisty Poquelina,** pochází z roku 1665, v originálu je nazvána *Don Juan anebo kamenná hostina* (Dom Juan ou le Festin de pierre). Pro inscenaci v *Loutkovém divadle Radost* byla použita pouze první část názvu. Drama *Don Juan* je jedno z vrcholných Molièrových děl. Autor zde zpracoval oblíbený námět o svůdci žen, který před ním i po něm využilo mnoho jiných autorů, například **Tirso de Molina** ve hře *Sevillský svůdce a kamenný host.*[113] Dalším významným zpracováním tohoto námětu je **Mozartův** *Don Giovanni.*[114] Těchto příkladů lze najít v historii světového divadla mnoho. Námět volnomyšlenkáře Dona Juana je použit v literatuře, filmech i televizních zpracováních. Molière ve svém pojetí příběhu o Donu Juanovi využívá motivů útočících na církev a pokrytectví.

Příběh je založen na postavě bezohledného sobeckého cynika Dona Juana, kterým se **Molière** inspiroval v šlechtických kruzích, v nichž se pohyboval. Druhou významnou postavou je jeho sluha Sganarelle, který tvoří svému pánovi „lepší já". Výsměch šlechtě a pokrytectví jsou hlavními tématy hry. Volnomyšlenkářský Don Juan se vysmívá celé společnosti a dokonce i nadlidským silám, proto je v závěru potrestán. Jeho sluha se však v tragickém závěru nestará o to, že pána spolkla zem, ale lká nad ztrátou svých odpracovaných peněz. Tedy na světě zůstává stále to zlé sobecké a pokrytecké, které personifikovala postava Dona Juana, i přes to, že on byl ztrestán. Text je ve velké míře zaměřen proti církvi a z tohoto důvodu byl dlouho zakázán.

Režisér **Petr Kracik** používá pro svou inscenaci *Dona Juana*[115] v brněnské *Radosti* překlad **Karla Krause.**[116] Kromě výpravy **Jaroslava Milfajta** se na inscenaci podílela **Zoja Mikotová** jako pohybová spolupráce. Hudbu připravil jako host divadla **Miloš Štědroň**. Protože se jedná o inscenaci určenou pro mládež a dospělé publikum, ponechává **P.Kracik** základní témata hry, která jsou zdůrazněna už v programu, a to prostřednictvím úryvku z textu

[113] Hra uvedená okolo roku 1630, tedy ještě před Molièrovým zpracováním námětu (pravděpodobně vůbec první zpracování donjuanovské látky).

[114] Opera uvedena poprvé ve Stavovském divadle v Praze roku 1787.

[115] Premiéra 6. 5. 1988.

[116] Překlad z roku 1920.

od **Michaila Bulgakova** *Život Pana Molièra.*[117] Zůstává i rozdělení hry do pěti dějství a vždy do minimálně tří až osmi výstupů. Text je však radikálně zkrácen tak, aby mohla být inscenace odehrána během necelé jedné a půl hodiny.

4.5.2. Výtvarná výprava

Dramatický prostor příběhu se neustále proměňuje a téměř každý výstup se odehrává v jiném prostředí. Don Juan neustále mění místa svého pobytu. Děj se odehrává v přírodě (na břehu moře), ve vesnických staveních prostých lidí, ale i v panských domech a v paláci. Výjimečným prostorem je krypta, kde drama vrcholí.

Tento složitý a velmi rychle se měnící prostor vyřešil scénograf **Jaroslav Milfajt** mobilní scénografií. Na jevišti použil množství paravánů, schůdků, dveří, oken a praktikáblů v různých rozměrech. Herci si s těmito jednotlivými díly manipulují na scéně sami, čímž vzniká kontinuální plynulost inscenace (proměny jsou poznamenány přímo ve scénáři a tvoří tak součást inscenace). Výtvarníkovo použití bílé a zlaté barvy dodává prostoru šlechtickou honosnost, která je podtržena množstvím okrasných prvků (mřížování, látková drapérie, malba kovových doplňků – klepátko aj.).[118] Prostor krypty je vyřešen pomocí tapety s mramorovým vzorem, který doplňuje potřebnou vážnost toto místa. Při vesnických výstupech je v popředí jeviště umístěn dřevěný záchodek s typickým srdíčkem na předních dveřích. Tato stavbička je výrazná svým přirozeným dřevěným materiálem.[119] Karikuje lidovost a typovost vesnického života.

Scénu doplňují dekorace a rekvizity, jako jsou křesla, vozíky, listy palmy nebo velká mísa ovoce. Nejdůležitější rekvizitou jsou kovové svícny (deset), které scénograf rozmístil v celém prostoru jeviště. Symbolem inscenace se stal křesťanský kříž, který se ve velké míře vyskytuje už v programu (jednak jako symbol na náhrobku či rakvi, ale také jako zjednodušená črta kordu).[120] Na jevišti je velký dřevěný kříž symbolicky použit jako držadlo od vozíku, který za sebou táhne Chudák.[121]

V inscenaci *Don Juan* jsou téměř všechny postavy zastoupeny loutkou. Výjimkou jsou pouze lokajové a vesničané (Fialka, Pořízek, Chvojka…), tyto postavy nejsou příliš důležité.

[117] POSPÍŠIL, Rostislav, program k inscenaci *Don Juan*, 1988, archiv LD Radost.
[118] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.
[119] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.
[120] Výtvarný návrh programu Rostislav Pospíšil
[121] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.

Loutek je celkem dvanáct, každá z nich má osobitý charakter a je typově stylizována. Technologie loutek je podobná jako u předchozí inscenace *Asagao*. Tvůrci využili manekýnových figur s ohebnými končetinami a hlavou, které jsou vedeny dvěma až třemi herci. Figury jsou různě vysoké a velmi typově odlišné.

Loutka Dona Juana (**Josef Borek**) má podobu vysokého statného muže s elegantním knírkem a hustou vlasovou kšticí. Velké tmavé oči podporují jeho neskrývaný šarm a přitažlivost. Juan je nastrojen do bohatě zdobeného šlechtického kostýmu, který je plný krajek, pentliček a ozdob.[122] Ve stejném stylu jako Juan je pojata i Elvíra (**Anděla Čisáriková**), mladá, krásná a ctnostná dívka v šlechtických detailně zdobených šatech.[123] Proti tomuto elegantnímu páru působí dosti komicky dvojice vesničanů, Dorotka (**Anděla Čisáriková**) a její milý Jiřík (**Zdeněk Ševčík**). Obě tyto loutky jsou značně stylizovány a typizovány do prostých vesničanů. Jiříkovou dominantou jsou velké odstáté uši a Dorotčinou vyřezaný cůpek odstávajících vlasů a dokořán otevřená ústa.[124] Oděv vesnických loutek je logicky mnohem střízlivější a obyčejnější než panský. Jiříkovu holou hlavu zakrývá v některých výstupech klobouk.

Loutky typu Don Luis (**Mirko Matoušek**), Don Alonzo (**František Hruška**) nebo Don Carlos (**Karel Karas**) mají vždy rysy bohatých pánů s knírem či plnovousem v rytířském nebo šlechtickém šatu.[125] Loutky jsou rozděleny do dvou skupin - komické postavy vesničanů a méně stylizované postavy pánů.

Bohužel není na žádné z fotografií zachycen Sganarelle (**Marcel Halouzka**). Tato postava je v dramatu minimálně stejně podstatná jako hlavní hrdina Don Juan. Stojí někde na úrovni mezi panstvem a vesničany a jeho ztvárnění by tomu mělo být pravděpodobně přizpůsobeno. V archivních materiálech se můžeme jen dočíst, že měl na hlavě klobouk s pérem.[126] Ve studii **Valentina Injutina** se dočteme, že loutka Sganarelle má švejkovský půvab, bystrost, prozíravost a praktičnost. V inscenaci tento sluha zastupuje na rozdíl od svého pána životní pravdivost.[127]

Socha Komtura také není na žádné fotografii zachycena. V kritikách a recenzích je tato oživlá socha popsána jako netradičně a extravagantně ztvárněná skulptura bílé barvy (pravděpodobně herec pokrytý vrstvou sádrové běloby). Najdeme v textech zmínky i o provedení, kdy sádrově bílá socha Komtura měla vedle sebe ženský protějšek. Odborné

[122] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 4., archiv LD Radost.
[123] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 4., archiv LD Radost.
[124] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.
[125] ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 5, 6., archiv LD Radost.
[126] ANONYM, seznam loutek pro dílnu, archiv LD Radost.
[127] INJUSTIN, Valentin, Návrat k člověku – studie, archiv LD Radost.

publikum se však k tomuto počinu vyjadřuje dosti nechápavě a pravděpodobně proto byla tato ženská paralela zrušena.[128]

Injustin také píše, že kostýmy loutek jsou „*...rozmanité, pestré, různorodé*…“. Konstatuje, že „*...loutky jsou i v tomto představení vyrobeny s virtuózní precizností*…“.[129] Důležitým prvkem, který inscenátoři použili při realizaci loutek, je fakt, že každá loutka je typizovaná a již podle výrazu obličeje je jasný základní charakter postavy.

Herci, ač se věnují pečlivě svým loutkovým prostředníkům, také hrají sami za sebe. V několika situacích odkládají loutku a vystupují jako postava inscenace. Jedná se o dva hlavní interprety, **Josefa Borka** (Don Juan) a **Marcela Halouzku** (Sganarelle). Vzniká tu tedy poprvé v tvorbě **Petra Kracika** kombinace loutek a tzv. „živáčků“.

Některé postavy dramatu se na jevišti vůbec nepotkají, například Elvíra s vesnickými dívkami Dorotkou a Majdalenkou, proto může jedna herečka ztvárnit více postav. **Anděla Čisáriková** zastupuje jak postavu Elvíry, tak i Dorotky. Stejně tak je to i u mnoha dalších herců této inscenace. V závěru může patnáct postav **Molièrova** dramatu vytvořit pouze deset herců *Radosti*.

Protagonisté jsou oděni do tmavě vínově červených trikotů, přes které mají přehozeny pláštíky, celkově působí kostým značně uniformně. Tyto pláště jsou ještě doplněny o šátky zakrývající půl hercova obličeje. Jen herci vstupující do děje jako samotné postavy (**Josef Borek** – Don Juan, **Marcel Halouzka** - Sganarelle), nemají zakryt obličej šátkem. Tito protagonisté jsou odlišeni od ostatních (vodičů) nejen nezakrytým obličejem, ale také šlechtickou bílou parukou na hlavě.[130] Herci, kteří jen vodí loutku, ale nejsou samostatně zapojeni do děje, jsou touto uniformitou kostýmů potlačeni.

[128] SUCHOMELOVÁ, J., Don Šajn podle Molièra, Svobodné slovo, 19. 5. 1988. archiv LD Radost.
[129] INJUSTIN, Valentin, Návrat k člověku – studie, archiv LD Radost.
[130] ANONYM, Don Juan, přílohy, fotografie č. 5, archiv LD Radost.

4.5.3. Odborný ohlas na *Dona Juana* v Radosti

V inscenaci je všeobecně vyzdvihována především rytmizace textu a dynamičnost scén, kterým dokonale slouží funkční a pružná scénografie. Na kombinaci živého herce a loutky je především vidět *„…manipulace bezohledného s bezbranným…“*.[131] Scénografii **Jaroslava Milfajta** popsala výstižně **Suchomelová** ve své recenzi pro *Svobodné slovo*, „*... scénografie je sama dramatickou akcí – otevíráním, zavíráním, pootočením, přeskupováním stavebních prvků se bleskurychle proměňuje v nejrůznější dějiště, která vyhovují stejně loutkám jako živým hercům ... překvapuje a okouzluje ... podtrhává a rozehrává dynamiku dění.*[132] Tím, že herci prostor a dekorace upravují sami, vzniká plynulost inscenace.

[131] RŮŽIČKOVÁ, Svatava, Kdy se daří „donchuanům“, Rovnost, Brno, 15. 6. 1988
[132] SUCHOMELOVÁ, J., Don Šajn podle Molièra, Svobodné slovo, 19. 5. 1988. archiv LD Radost.

4.6. Režijní, výtvarné a jiné principy spolupráce Petra Kracika a Jaroslava Milfajta

4.6.1. Dramaturgie

Základním spojovacím rysem všech čtyř výše rozebíraných inscenací je skupina dospělých diváků, pro které jsou určeny. Jedná se zaprvé o dramatickou báseň z norského lidového prostředí, která se věnuje problémům mezilidských a společenských vztahů. Dalším z témat je námět ruské veršované pohádky, kde je ústředním tématem v pohádkách klasický rozpor mezi dobrem a zlem. Třetí inscenací je starojaponská hra přibližující divákovi divadlo bunraku, pojednávající o lásce a zášti. Posledním uvedeným titulem se stala evropská francouzská klasika s tématem volnomyšlenkářství a pokrytectví šlechty a církve. Všechny tyto příběhy, ač jsou každý z jiného kraje a čerpají z místních lidových témat, zvyků, situací atd., mají jeden společný rys. Inscenace se snaží divákovi ukázat důsledky některých činů a pokryteckou manipulaci s bezbrannými lidmi. Každá z nich, ač jiným způsobem, poukazuje na to, jak by se k sobě lidé měli chovat a co vše je potřeba k tomu, aby vše fungovalo tak, jak má. Forma tohoto sdělení je komplikovaná a ne vždy snadno čitelná, ale přesně to je důvod pro to, aby i mládež či dospělý divák byl do této problematiky prostřednictvím divadla zatažen.

4.6.2. Prostor versus loutka

V *Peeru Gyntovi* i v *Donu Juanovi* se prostor příběhu neustále proměňuje. Každý z těchto dvou prostorů vyřešil **Jaroslav Milfajt** jiným způsobem. Obě scénické výpravy jsou velmi variabilní, tak, aby bylo zřejmé, že se několikrát za představení prostor změní. V případě *Peera Gynta* se jedná o scénickou stavbu lodi, se kterou lze manipulovat a je nastavitelná dle potřeby. Jedná se však o celek, který tvoří na scéně jeden využívaný objekt. V případě *Don Juana* použil **J. Milfajt** jinou technologii a scénickou výpravu vytvořil pomocí mnoha malých objektů, které přestavováním a využíváním tvoří kompozici scénického prostředí. Tento rozdíl je praktický i kvůli technologii používaných loutek, kdy v *Peeru Gyntovi* jsou loutky na těle herců a reálně se po scéně pohybuje živý herec, ne loutka. Scéna pro *Dona Juana* naopak musela být přizpůsobena metrovým loutkám, které vedou až

tři herci zároveň. I díky složitosti a komplikovanosti s vedením velkých loutek je usnadněna proměna prostoru, kterou vytvářejí samotní herci v průběhu představení. Scéna pro *Juana* je oproti *Peru Gyntovi* realisticky provedená, nemá vnitřní smysl a neprobouzí v divákovi potřebu přemýšlet nad tím, co přesně na scéně právě vidí. Zámek je vyznačen realistickými detaily, vesnice naopak dřevěným záchodkem. Celou atmosféru stejně jako v *Peerovi* doplňují svícny s hořícími svícemi. *Peer Gynt* je symbolistní drama s částečně filozofickým námětem, jemuž odpovídá i pojetí výtvarné výpravy inscenace. Stráň u řeky se postupně proměňuje v různá dějiště příběhu. Divák vidí na jevišti stále stejnou symetrickou stavbu připomínající palubu dřevěné lodi. Prostředí se dotváří pomocí textu, v případě *Dona Juana* to však není zapotřebí, protože divák vždy tuší, kde přibližně se nachází.

V inscenaci *Carevička a sedm bohatýrů* není v položce scénické výpravy moc o čem hovořit. Prostor je prázdná vypolstrovaná bílá krabice, která je připravena pro velké drama postav. Prostor je symbolický – blázinec v krabici – neuvěřitelnost v realitu příběhu, že lidé jsou schopni ohrožovat život nevinné dívky jen kvůli její kráse. Na jevišti kvůli kovovým konstrukcím být ani jiná dekorace nemůže vzhledem k složitosti jejich pohybu. Kovové konstrukce jsou těžce zařaditelné. Jsou to objekty, které však zároveň spoluvytvářejí postavu, proto se jimi budu zabývat až v následující části určené loutkám.

Prostor musí vždy sloužit herci nebo loutce, jednoduše řečeno postavě. Zároveň však musí společně tvořit harmonický vizuální celek a být dobře technicky řešen, aby nevznikaly komplikace v plynulosti děje. Scénická výprava pro inscenaci *Asagao* je založena na podobném principu, jako je tomu u již zmíněného *Dona Juana.*[133] Prostor je zde však mnohem jednoduší, protože stačí znázornit hostinec a jeho okolí. **J. Milfajt** využil stejně jako u *Juana* variabilních dekorací, jako je vějíř a paravány, na rozdíl od ostatních inscenací zde mnohem více využívá světla. Prostor je tedy jako u všech inscenací přizpůsoben loutce, tentokrát japonského divadla bunraku.

Scénografie ve všech čtyřech příkladech inscenací vždy tvoří jednotný celek s loutkou. Vždy jsou buď v souladu, jako je tomu u *Peera Gynta* (přírodní materiály), nebo v kontrastu jako v případě *Carevičky a sedmi bohatýrů* (bílá scéna versus barevné konstrukce). *Asagao* je řešena dle tradičnosti japonského divadla, ale i přesto nejsou herci oděni v černých oblecích jako v divadle bunraku, ale naopak podtrženi bílým kimonem v neutrální scénografii, čímž vyniká barevná a výrazná loutka. Poslední v řadě je realistický prostor pro loutky *Dona*

[133] Inscenace Asagao předcházela vzniku Dona Juana, lze tedy předpokládat, že Milfajt využíval u Juana zkušenosti z principů použitých při Asagao.

Juana. Dva z uvedených prostorů tedy předkládají zcela jasný prostor loutce – konstrukci, a to v inscenaci *Carevičky* a *Asagao*.

4.6.3. Technologie loutek

Loutka sama o sobě vypovídá o textu, proto lze vždy při její realizaci vycházet ze samotného literárního díla. Znázornění téměř nahých hadrových figurín jako postav příběhu o *Peeru Gyntovi* vypovídá o smyslu a tématech díla. Jsou realistické a splývají s hercem, tvoří, stejně jako v případě *Carevičky,* konstrukcí jeden celek. Herec + loutka, oba jsou přítomni, přiznáni a vytvářejí postavu. U *Peera* je herec potlačen trikotem a maskou, charakter postavy vkládají inscenátoři do figuríny, naopak u *Carevičky* tvoří konstrukce oděv bránící herci v pohyblivosti, tedy ho omezuje. U obou inscenací se silně projevují témata dramatu i ve výtvarném zpracování.

Je nutné se zamyslet nad tím, zda konstrukce, které jsou použity v inscenaci o *Carevičce a sedmi bohatýrech,* lze skutečně vnímat jako loutku. Vzhledem k jejich funkci, že slouží jako součást hercova kostýmu, popřípadě objektu, se kterým herec na jevišti manipuluje, se domnívám, že nelze vnímat konstrukci jako loutku vedenou zevnitř, kterou herec oživuje, ale jako doplnění jeho kostýmu, popřípadě dekoraci, kterou při svém jednání využívá. Důkazem toho, že lze každé dramatické dílo uchopit různým způsobem a vytvořit inscenaci pro odlišné publikum, je již zmiňovaná komorní verze této pohádky, kdy místo složité psychologické koncepce dramaturgické i scénografické je dílo vytvořeno jako jednoduchá pohádka s maňásky. Pokud se ovšem jedná o drama s tolika postavami, které ztvárňuje jeden loutkoherec, je nutné přizpůsobit tomuto faktu po technické stránce i scénografii. Technická nesouhra scény, loutky a herce rozbíjí i dobře koncipovanou inscenaci, což byl pravděpodobně problém této komorní verze.

U loutkové technologie iscenací *Asagao* a *Dona Juana*, jak už bylo zmíněno, se jedná o stejný princip vycházející z japonského divadla bunraku. Jsou zde samozřejmě detailní rozdíly a **P. Kracik** ani **J. Milfajt** se nesnaží tento způsob inscenování kopírovat. V případě *Dona Juana* především posunuje tuto techniku práce s loutkou dál tím, že nepoužívá jen velké loutky voděné více lidmi, ale zároveň dává prostor i samotným hercům, kteří jako dvojníci svých loutkových spoluhráčů vstupují do děje. Inscenátoři také posunují ztvárnění loutek, kdy na postavy nenáročná hra *Asagao* si vystačí se dvěma dvojicemi podobných loutek dívek

a chlapců, a proti tomu velmi obsáhlé drama *Don Juan* má typově odlišenou každou z postav, podle jejich charakteru, postavení atd..

Každá z inscenací divadelního tandemu **Petra Kracika** a **Jaroslava Milfajta** je založena na jiném principu, a to především díky pojetí technologie loutek, od níž se odvíjí všechny ostatní inscenační složky. Vždy jde však o stejný záměr tak, aby celek vypověděl přesně to, co chtějí inscenátoři sdělit a v čem je obsahový základ dramatické či literární předlohy.

5. Pavel Polák - Jaroslav Milfajt a pohádky pro „předškoláky“

5.1. Dobový kontext

Pavel Polák během své divadelní kariéry dosud vytvořil asi 100 inscenací, určených převážně pro dětského diváka: 20 inscenací ve Slovinsku, 5 v Německu, 3 na Slovensku a zbytek v Česku. Také zdramatizoval asi 20 většinou klasických pohádek a upravil řadu textů. Jeho tvorba je spjata především s libereckým *Naivním divadlem* a se *Středočeským loutkovým divadlem* v Kladně – *„Lampion“*, posledních 13 let je bez stálého angažmá.[134]

Režisér a scénárista **Pavel Polák** se orientuje na představení pro nejmenší diváky předškolního věku nebo první a druhou třídu základní školy. V dnešní době není stálým režisérem žádné divadelní scény, ale působil nebo působí například v pražském divadle *Minor* nebo v *Pididivadle* (*Praha 7*). Důležitá tvorba vznikla a vzniká i pro již zmíněné *Divadlo rozmanitostí* (loutková scéna Městského divadla v Mostě), *Naivní divadlo* v Liberci a středočeský *„Lampion“*.

V *Loutkovém divadle Radost* se **P. Polák** poprvé prezentuje pohádkou **Jana Vodňanského** *Když jde kůzle otevřít.*[135] Tato inscenace uvedená na prknech divadla v roce 1996 odstartovala pravidelnou režijní tvorbu **Pavla Poláka** pro Brněnské loutkové divadlo. V roce 1997 vznikla inscenace *Slůně aneb proč mají sloni dlouhé choboty* na motivy **Rudyarda Kipplinga**.[136] O rok později je uvedena autorská inscenace **Pavla Poláka** *Sněhurka a sedm permoníků.*[137] Po krátké pauze se opět objevuje inscenace v režii **Pavla Poláka,** a to *Míček Flíček* (2002) **Jana Malíka**.[138] V následujících letech získává jeho tvorba pro Brno jistou pravidelnost a každé dva roky se uvádí v *Radosti* jeho nové představení. V roce 2004 je to autorská pohádka *Tři čuníci nezbedníci*[139], o další dva roky později *Hraní*

[134] Tisková zpráva - Divadlo "Lampion", www.divadlolampion.cz/tisk/18.doc
[135] Premiéra 3. 5. 1996.
[136] Premiéra 8. 5. 1997.
[137] Premiéra 24. 4. 1998
[138] Premiéra 22. 9. 2002
[139] Premiéra 24. 9. 2004

o červené Karkulce.[140] Pohádka *Datel Bubeníček a jiné muzikantské pohádky* měla premiéru v roce 2008.[141] Dosud poslední uvedenou inscenací Pavla Poláka na jevišti *Radosti* je pohádka *Co se stalo v Maňáskově*, kterou upravil podle hry **Josefa Pehla** a **Leo Spáčila**.[142]

Jaroslav Milfajt spolupracuje na všech osmi zmíněných inscenacích s **Pavlem Polákem**, ve většině případů (kromě inscenace *Sněhurka a sedm permoníků*) doplňuje tuto autorskou dvojici **Vlastimil Peška** jako tvůrce hudební složky inscenace. Velmi úspěšná první pohádka *Když jde kůzle otevřít* nasadila laťku dalším inscenacím této trojice tvůrců. Inscenace se uváděla na jevišti *Radosti* více než deset let, což už samo o sobě vypovídá o její úspěšnosti. Pohádka je složena ze dvou základních motivů, jedním z nich je dvojice komických klaunů a druhým je klasická pohádka o mamince Koze, jejích dětech a vlkovi. Další velmi zajímavou pohádkou jsou *Tři čuníci nezbedníci*, kdy tvůrci mísí dohromady epickou rovinu, masky a loutky. Tak trochu experimentální je inscenace *Datel Bubeníček a jiné muzikantské pohádky,* zde se tvůrci snaží dětem představit svět hudby pomocí různých pohádkových příběhů. Využívají zde loutky, stínohru a další zajímavé principy. Pohádky o *Třech čunících* a *Míčku Flíčku* jsou na jevišti *Radosti* od své premiéry uváděny nepřetržitě dodnes.

Je nutné podotknout, že **Pavel Polák** velkou část pohádek režíruje na různých českých jevištích opakovaně. Například pohádku *Když jde Kůzle otevřít* uvedl nejdříve v divadle *Radost* v roce 1996 a poté v *Divadle rozmanitostí* v roce 2000 (Most). Stejně tak i pohádka *Tři čuníci nezbedníci*, která měla premiéru v brněnské *Radosti* v roce 2004 a v roce 2007 v *Divadle rozmanitostí*. V tomto případě je zajímavé, že i v mostecké inscenaci navrhoval výtvarnou výpravu **Jaroslav Milfajt** jako host divadla. Ostatní tvůrčí složky (hudba, herecké obsazení apod.) jsou doplněny zaměstnanci jednotlivých divadel.[143] Velmi často uvádí **Pavel Polák** na různých scénách divadel pohádky *Kolíbá se velryba* nebo *Hrnečku vař!*.

Dramaturgie **Pavla Poláka** je zřetelná, snaží se režírovat pohádky nekomplikované s jasnou dějovou linií. Většina jím režírovaných inscenací má svůj základ již ve známých pohádkových příbězích. Sám říká: *„Nejsem přítelem ponaučení. Dítě by mělo odejít z představení s tím, že to bylo nějaké. Nejlépe něžně veselé, a že ti dobří přemohli ty ošklivé.“*[144] Jeho inscenační přístup vyhovuje požadavkům diváka, ke kterému svou práci orientuje. Inscenace nemají v prvním plánu svého děje učit či kárat, ale především zaujmout dětského diváka a pobavit.

[140] Premiéra 28. 4. 2006
[141] Premiéra 30. 5. 2008
[142] Premiéra 24. 9. 2010
[143] K jednotlivým odlišnostem výtvarného návrhu k oběma inscenacím se vrátím v následující kapitole.
[144] Tisková zpráva - Divadlo "Lampion", www.divadlolampion.cz/tisk/18.doc

5.2. *Když jde kůzle otevřít*

5.2.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Jak je již zmíněno výše, pohádka o kůzlátkách vychází z dvou inscenačních principů. Jedním z nich je dvojice klaunů, kteří mají veškerý svůj majetek ve dvou papírových krabicích. Tito klauni putují po světě a chtějí pobavit svými dovednostmi. Ve chvíli, kdy se na jevišti potkávají, dostanou nápad zahrát pohádku. Zde se první plán klaunů prolíná s druhým použitým zdrojem inscenace, a to pohádkou *O kůzlátkách,* klasickým známým příběhem o mamince koze, která odejde nakoupit a vlk se snaží přelstít kůzlátka, která zůstanou sama doma. Pohádku hraje jeden herec (**Zdeněk Ševčík**) a jedna herečka (**Eva Jurůjová**) s pomocí dvou loutek malých kůzlátek. **E. Jurůjová** představuje kromě klauna i matku kozu a její partner **Z. Ševčík** zlého, hloupého a značně komického vlka. Vše je jen jako, herci jsou střídavě klauny, vypravěči, postavami pohádky nebo vodiči loutek. Oba hrají s pomocí jednoduchého kostýmu, kterým se do svých rolí personifikují.

Pavel Polák, který pracuje s textem **Jana Vodňanského**, vytvořil pro inscenování velmi hravý jazyk s výrazně rytmizovanými pasážemi, dále také jazyk zvukový, který herci vytvářejí pomocí mluvení a foukání do kazapa.[145] Inscenaci nechybí ani půvabný humor, který obsahuje text **J. Vodňanského**.

Inscenace je založena na velmi silné interakci s divákem. Herci s dětmi komunikují a nechají si od nich radit. Ve scéně, kdy vlk učí svou blechu Máňu trojité salto a ona mu zmizí, herec odchází do publika a přináší si jinou, kterou chytil mezi dětmi. Tímto způsobem se inscenátorům daří vtáhnout diváka do děje a především ho zapojit do průběhu pohádky. Není zde postavena „čtvrtá stěna“, která by imaginárně bránila komunikaci s divákem.

5.2.2. Scénografie inscenace

Výtvarné řešení inscenace vychází z přiznání faktu, že vše, co je na scéně, je „jen jako“. Základem výpravy je promyšlený pohyb divadelního znaku a princip zástupných symbolů, které představují určitá dějiště. V tomto případě jsou tímto symbolem myšleny

[145] Dechový „nástroj“ - papírová trubička, přes kterou se dá „pískat“ či mluvit.

především dveře, které **J. Milfajt** umístil do středu jeviště k zadnímu prospektu. Za dveřmi je ponechán dostatečný prostor pro pohyb herců a jejich manipulaci s loutkou.

Po zvednutí černé tylové opony se otevře prázdná scéna, ve které jsou jedinou dominantou bílé dřevěné dveře. Rozměrově je tato scéna přizpůsobena živému herci, ne loutce. Té je vyhrazen prostor v horním dílu dveří, kdy se deska může z pozadí dveří rozevřít jako okno do dvou stran. V tomto prostoru se nejčastěji objevují postavy kůzlátek. Dveře jsou zástupným symbolem pro jejich bezpečný domeček. Pokud kůzlátka komunikují s vlkem, je to skrze zavřené dveře, a to i přes skutečnost, že by vlk mohl reálně vniknout do jejich prostoru z obou stran dveří, které jsou průchozí (vytvoření iluze dvou prostorů, které jsou odděleny). Respektuje se zde prvek imaginárních stěn a prostoru domečku i přesto, že herci jimi často a neskrývaně procházejí. Divák této věkové skupiny je snadno vtažen do děje a přistoupí na „fantasy" svět, který mu jeviště nabízí, tedy není nutné mu ukazovat věci přesně realisticky ztvárněné. Naopak přístup, který inscenátoři zvolili, může rozvíjet fantazii těchto diváků. Dveře jsou v bílé barvě stejně tak, jako světle laděná podlaha a zadní prospekt. Jsou zaoblené do půlkruhu, takže rám dveří nepůsobí jako právě vytržen ze zdi. Mají optimistický a trochu kouzelný charakter. V horní části dveří je umístěn výklenek, do kterého herci ukládají kliku, pokud není zrovna potřeba do hry.[146]

Atmosféru domečku dotváří modré nasvícení zadního prospektu. Světla odrážejí modrou barvu i na podlahu. Pokud je na scéně nasvícen jen zadní prospekt, působí scéna, jako by svítalo. Pomalé přední svícení rozjasní scénu a upozorňuje na probíhající děj. Ve scéně, kdy klaun vytahuje kliku z výklenku, nasvítí vrcholek dveří oranžové světlo, a tím upozorní na jejich důležitost. Celkově je světla a jeho změn využito dosti spoře. Inscenátoři využívají pouze základního nasvícení postav, zadního svícení dodávajícího atmosféru a poněkud neopodstatněného oranžového světla nad dveřmi.

Druhou důležitou součástí výpravy scény jsou dvě velké papírové krabice.[147] První přináší na scénu jeden z dvojice klaunů (**Zdeněk Ševčík**). Tato krabice je kulatá (klobouková) s černými a bílými puntíky. Druhá z dvojice krabic je o mnoho větší s černo-bílými pruhy. Na scénu ji pomocí velkých oranžových kol (na nichž je bedna umístěna) přiváží druhá herečka (**Eva Jurůjová**). Obě tyto krabice skrývají tajemství a překvapení, které je v průběhu inscenace odhaleno. Menší oválnou krabici na začátku druhé poloviny představení otevírá „klaunka" a díky rozevření bočních částí se z prostoru krabice stává malý cirkus. V pozadí cirkusové krabice je umístěna červená opona, ze dna se stává aréna pro akrobaty

[146] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.
[147] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.

a provazochodkyni na laně.[148] Postavičky jsou drobně vyřezané figurky vybavené mechanismy, které se ovládají pomocí kliček a páček umístěných v pozadí krabice. Krátké cirkusové představení narušuje děj pohádky, ale je velmi atraktivní a originální. Po této cirkusové mezihře se děj opět vrací k původnímu problému vlka, a to, jak se dostat „na kobylku" chytrým kůzlátkům. Mezihra po přestávce je vhodným způsobem, jak dětské diváky opět ztišit a zaujmout tím, co se na jevišti děje.

Druhá z krabic má více funkcí, ale zato jednodušších, a slouží potřebám herců a pohádky. Jednou z funkcí pro děj pohádky je například scéna, kdy si vlk na kole krabice brousí plastový jazyk jako na brusném kotouči, aby měl tenčí hlásek. Dále slouží krabice jako obchod s elektronikou, kde si vlk pořizuje magnetofon. Nejdůležitější je však v tomto případě praktická stránka tohoto prostoru, protože díky volnému – prázdnému prostoru scény nemají herci možnost ukrýt si potřebné kostýmy a rekvizity. Museli by pro své pomůcky chodit do zákulisí, což by mohlo narušovat plynulost inscenace. Tato velká bedna slouží především jako místo, kde si dvojice podle potřeby bere věci a kostýmy, které právě pro svou hereckou akci potřebuje.

5.2.3. Loutky a pohádkové postavy – klauni nebo koza a vlk?

Inscenace není náročná na množství postav, základem jsou dva klauni, kteří se ve vyprávění personifikují do dvojice vlka a maminky kozy. Jediné dvě další postavy, které pohádka potřebuje, jsou dvě kůzlátka. V této inscenaci, neboť se jedná o loutkové divadlo, jsou kůzlátka vyrobena jako dvě tyčové loutky.[149] Kůzlátka jsou děvče a chlapec a jejich hlavní prostor pro hru je v již zmíněném otevíracím otvoru v dřevěných dveřích.[150] Loutky se za spodní desku dveří mohou skrýt nebo si na ni sednout. Stejně tak se mohou posadit i na krabici.[151]

Obě kůzlátka mají stejný základ loutky. Těla kůzlátek jsou bílá a jediný rozdíl mezi nimi je, že kozlík má na rozdíl od kozičky malé rohy. Oba mají růžová kopýtka, tváře a čenich, výraznou černě vyšitou pusu a oči. Jejich pohlavní rozdílnost je odlišena především kostýmem. Kozička má na hlavě velkou puntíkovanou mašli, jejíž vzor se opakuje na lemu oranžových šatiček. Kozlík je oblečen do puntíkovaných kalhot s jednou kšandou a výrazným

[148] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.
[149] Loutka je umístěna na dřevěnou nebo kovovou tyč a je vedena loutkovodičem zespodu. Pokud nemá být vodič přiznán na scéně, je zapotřebí horizontálního prostoru, za kterým může skrýt ruku.
[150] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.
[151] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.

knoflíkem. Na hlavě má oranžovou čepici. Loutky jsou velice citlivě a promyšleně sladěny, takže je na první pohled znát, že se jedná o kozí sourozence – dvojčata. Takto sladěné loutky jsou důležité, pokud zastupují ve své podstatě jen jednu postavu a jeden úkol. Kozlík i kozička se na scéně vyskytují vždy společně a často je oba dabuje jeden z herců (herci se v propůjčování hlasu i pohybu loutkám často střídají).[152]

Velmi zajímavým prvkem inscenace je řešení kostýmů herců. Klaun (**Zdeněk Ševčík**) je oblečen v klaunských širokých kalhotách, které mají dosti netradiční délku a celkové rozměry. Kalhoty jsou v šedé barvě s laclem a po stranách mají našitou látku s černými pruhy. Pod laclovými kalhotami má bílé tričko s krátkým rukávem a na něm ještě černou vestu s vínově červenými zády. Obuv má civilní – černé tenisky a šedé podkolenky. Jeho kostým je doplněn o černou buřinku s velkou kytkou. Na jeho kostýmu jsou dominantní velké šedé knoflíky, které jsou našity jak na vestě, tak i na laclu kalhot.[153]

Kostým herečky je stylově podobný. Jsou to neforemné široké černé kalhoty, na nichž je našita velká puntíkovaná kapsa. Pod nimi má **Eva Jurůjová** bílé podvlékací kalhoty, a ty ještě zvýrazňují pruhované podkolenky a bílé boty s velkou černou mašlí. Na vrchní části těla má oblečeno bílé tričko s dlouhým rukávem a na něm má stejně jako její herecký partner vestu s velkými barevnými knoflíky. Vlasy má herečka spleteny do dvou copů a jeden z nich zdobí oranžová mašle s puntíky. Kostým herečky je o něco pestřejší než **Ševčíkův**.[154]

Oba herci mají lehce nabarvené tváře červenou barvou jako klauni – líčení je však velmi decentní. Doplňkem k jejich kostýmu jsou kazapa, jež mají oba zavěšena na krku – herečka oranžové a herec bílé.

Personifikace herců do maminky kozy a vlka je velice snadná, probíhá především díky pokrývce hlavy. Koza si nasadí slaměný klobouk s kozími rohy a vlk zimní čepici s vlčíma ušima. Oba mají na rukou rukavice s ustřiženými prsty – koza oranžové a vlk šedé. Posledním doplňkem u kozy je oranžová zástěra s bílými pruhy a u vlka dlouhá šála stejného odstínu jako záda jeho vesty. Představitel vlka má na nose připevněn černý čenich.

Celkově je scénická výprava jedinečně a citlivě sladěna s herci, jejich kostýmy a loutkou.[155] Dominantou inscenace je šedá barva, která slouží ve většině případů jako podklad, další hojně využívanou barvou je bílá a černá. Tuto trojici velmi neutrálních barev

[152] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.
[153] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 3-4., archiv LD Radost.
[154] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 1,3., archiv LD Radost.
[155] ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.

doplňuje oranžová barva, která je použita v řadě doplňků. Zde je také jasný důvod použití světelného efektu na vrcholek dveří – oranžové nasvícení promítá záměr kombinace barev do celkové scénografie jeviště. Kontrastní a velice provokující je modře nasvícené pozadí, které umocňuje hloubku jeviště a tajemný prostor za dveřmi domečku. Světlo odděluje prostor reálný od fiktivního.

Dalšími prvky scénografie jsou pruhy a puntíky, opakující se v různých variantách na scéně, kostýmech a rekvizitách. Nenarušují celkově vyrovnaný dojem barevnosti scény, jen rozbíjejí a ozvláštňují nevyplněný a jednoduchý prostor jeviště.

5.2.4. *Když jde kůzle otevřít – Divadlo rozmanitostí* v Mostě, výprava: Zdeněk Bauer

Režijní principy obou inscenací, které mají stejný námět a stejné režijní vedení **Pavla Poláka,** jsou na první pohled značně shodné. Stejně jako v brněnské pohádce vystupují na scéně mosteckého divadla dva klauni (**Ivana Alferiová**, **Petr Rak**), kteří zvládají všechny role potřebné pro příběh *O kůzlátkách*. Stejný inscenační záměr a dramaturgickou úpravu potvrzuje i scénka cirkusu, kdy herečka prezentuje artistická čísla v provedení dřevěných figurek (loutek) a mechanických přístrojů.

Výtvarné pojetí **Zdeňka Bauera** se velice odlišuje od záměru **Jaroslava Milfajta**. V brněnské inscenaci je scéna nerealistická a prázdná, nutí diváka soustředit se na detail, který právě herec na scéně používá. Velká část věcí je imaginární, jak už zmiňovaný domeček, který ztvárňují jen dveře, tak například i pilníček, se kterým si **Eva Jurůjová** piluje nehty atd. Takovýchto příkladů lze najít v brněnské inscenaci mnoho, na druhé straně jsou tu zcela realistické rekvizity, které naopak vynikají a utkví divákům v paměti, jako například velké rádio nebo klika od dveří. Herci musí své „pomůcky“ využívat plně a snažit se zaujmout vším, co k dispozici mají.

Výtvarné řešení mostecké inscenace se od **Milfajtovy** výtvarné výpravy do značné míry liší. Základem **Bauerovy** scénické výpravy jsou stejně jako u **J. Milfajta** dveře, v tomto případě dřevěné (přírodní povrch). Scénická stavba je kreativně a vtipně promyšlena. Ke dveřím vedou schůdky a vedle nich je vlevo umístěn laťkový plot a vpravo se nachází kulisa křoví. Tyto kulisy vymezují prostor domečku a bezpečné území kůzlátek. Díky vyvýšení schůdků je využito na okénko pro loutky (kůzlátka) spodní části dveří. K přírodnímu povrchu dveří, trakaře a jiných rekvizit je použito jen malé množství barev, proto působí scéna velice

přirozeně a živě. Krabice jsou nahrazeny trakařem, na kterém dělají artisté různé kousky stejně jako v brněnské inscenaci. Je to promyšlený a vtipně řešený soubor mechanismů, které ovládají jednotlivá „čísla“. Držadla trakaře jsou zároveň využita jako malé jeviště, které zakrývá červená oponka.[156]

Řešení kostýmů herců i loutek je viditelně provázáno. Kozička má stejné šaty jako herečka (**Ivana Alferiová**) a kozlík jako herec (**Petr Rak**). Puntíky a pruhy na kostýmech a látkách z *Radosti* jsou nahrazeny modrobílým kárem. Tento vzor se promítá i v jiných částech výpravy. Podstata kostýmů je stejná jak v brněnské inscenaci – klaunský oděv s kloboukem herce a červenými mašlemi herečky.[157] Matku kozu vyznačuje slaměný klobouk, na němž jsou připevněny rohy a vlka především čepice a uši.

Při závěrečném srovnání obou inscenací lze konstatovat, že ač na první pohled je výtvarná výprava odlišně řešena, má mnoho společného. Je tedy jasné, že jak **J. Milfajt,** tak i **Z. Bauer** se řídili určitými záměry a pokyny režie **Pavla Poláka**. Požadavky na scénografii jsou u obou inscenací velmi podobné. **J. Milfajt** vytvořil „mini“ cirkus v kloboukové krabici a **Z. Bauer** jej rozprostřel na scénu s využitím dřevěného trakaře. U obou inscenací je zřejmá promyšlená sladěnost scény, kostýmů i loutek. Brněnská inscenace díky nenáročnosti a jednoduchosti klade velký důraz na detail – pečlivé rozmístění proužků a puntíků v celkové výtvarné kompozici. V mostecké inscenaci je vzor na látce šatů stejný, ale liší se rozměrem a uspořádáním čtverců. Tyto detaily, ač nejsou zásadně podstatné pro děj inscenace nebo technické řešení, narušují celkový dojem výtvarné výpravy. **Z. Bauer** se nesnažil viditelně napodobit výpravu brněnské inscenace, ale ve své práci hledal jiná východiska a využíval jiné nápady. Z tohoto srovnání však vychází brněnská inscenace (především po výtvarné stránce) jako modernější, čistší, živější a precizně „vyšperkovaná“.

[156] IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 5., archiv Divadlo rozmanitostí.
[157] IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 6., archiv Divadlo rozmanitostí.

5.3. *Tři čuníci nezbedníci*

5.3.1. Stručný obsah – dramaturgicko-režijní princip

Autorský text **Pavla Poláka** je zpracován na motivy starého lidového anglického příběhu *O třech prasátkách – The three small Pigs* (v Čechách známý pod stejným názvem). Hlavními hrdiny jsou v tomto případě tři čuníci, které **P. Polák** pojmenovává jako: Pašík, Vašík a Boubelka (pokud má jakýkoliv předmět či postava osobní jméno, znamená to pro diváka osobnější přístup, z obyčejného prasátka se stává například líný Pašík nebo popletená Boubelka – zlidštění – zvířátka se chovají jako lidé, mají jejich povahové rysy a charaktery).

V příběhu vystupují čtyři hlavní hrdinové (hraní živými herci i loutkou), a to prasátka Pašík – koumák (**Zdeněk Ševčík**), Vašík – pracant (**Tomáš Slezák**) a Boubelka – popleta (**Eva Lesáková**). Poslední, pro děj příběhu nezbytnou postavou je vlk – Kruťas (**Vilém Čapek**). Vystupují zde i postavy ztvárněné pouze loutkou, a to sova, bobr, zajíc, beruška a šnek (**Stanislava Havelková**). Tyto postavy jsou možno říci vedlejší a nejsou nezbytně důležité pro základní linii příběhu. Zápletkou pohádky je stavba domečku, který by byl bezpečný před vlkem a jinými nástrahami lesa. Každé prasátko staví dům po svém a dle svých povahových rysů. Jediný domeček, jenž obstojí před vlkem, je kamenný Boubelčin. Příběh nese své ponaučení, a to jednak, že ve třech se vše lépe táhne, a také, že každá těžká práce je v závěru odměněna, na rozdíl od té, která je odbyta.

Pavel Polák zakládá svou režijní práci na použití živého herce (epická rovina), masky a loutky. Herci, kteří ztvárňují čuníky, jsou zároveň hlavními vypravěči příběhu. Když si nasadí masku v podobě uší na čepici a rypáčku, stávají se z nich prasátka. **P. Polák** používá i prasátka v podobě loutek, probíhajících na zadním prospektu - dekoraci (scéna, kdy například utíkají před vlkem). Pouze loutkou jsou ztvárněna už zmíněná zvířátka, která radí a pomáhají prasátkům. Tyto loutky jsou ovládány jen jednou herečkou (**Stanislava Havelková**) a oživují a zpestřují celkový příběh. Postavy prasátek jsou stylizované do charakteru dětí: dva hoši, kteří se stále škádlí nebo provokují, a jedna „růžová holčička s mašlí“, která na chlapce nakonec vyzraje svou pílí i přes to, že se jí chlapci celou dobu jen posmívají. Zároveň jsou Pašík s Vašíkem, jak říká **Vladimír Zajíc,** Laurel a Hardy. Základ jejich komunikace podle jeho názoru vychází z žánru němé grotesky a jejích stále platných principů vyvolávajících u diváků smích. Hrdinové od počáteční scény připomínají *Tři*

mušketýry, i přes vzájemné rozpory a hádky se vždy sjednotí na větě: „jeden za všechny a všichni za jednoho“.[158]

5.3.2. Scénografie pohádky *Tři čuníci nezbedníci*

Jak je uvedeno ve scénáři[159], po zdvižení tylové opony se rozehrává první předscéna. Spočívá v představení pohádky a postav prasátek dětem, herci jsou v tomto případě vypravěči a komunikují v přední části scény s diváky. Za nimi v pozadí jsou umístěny dřevěné dekorace.[160] Základní postavení dekorací je na středové ose jeviště. Dekorace jsou rozmístěny v pěti řadách tak, že v přední části jsou nejnižší a v zadní nejvyšší z nich. V každé řadě jsou dvě k sobě připevněné desky (v této fázi nelze rozeznat, zda jsou dekorace spojeny nebo jsou to dvě oddělitelné části, ve chvíli, kdy je herci rozdělí do stran, je vidět, že se jedná o dvě desky, které jsou k sobě připevněny). Základem deskové dekorace jsou vždy dvě různě velké kruhové výseče, kdy jedna je větší než druhá. Kruhové výseče jsou různých tvarů a velikostí. Geometrickou pravidelnost rozbíjí a zároveň celkově sjednocuje struktura dřevěných desek, které tvoří plochu jednotlivých výsečí. Dekorace umístěná nejhlouběji v jevišti je nepohyblivá a má prkna složená horizontálně s podlahou (ostatní jsou šikmo směrem do středových os). Tímto se zadní „prospektová“ dekorace od ostatních odlišuje. Dekorace jsou umístěny vertikálně a ve spodní části připevněny na vozíček tak, aby se s nimi dalo snadno pohybovat do stran. Ve dvojici dekorací je na té vyšší vždy umístěn dřevěný objekt sestavený z geometrických tvarů (koule a větrníky na tyčích – v některých případech jsou předměty i pohyblivé a lze s nimi točit), připomínající rostliny či květiny, celkově jsou dekorace geometrickou stylizací krajiny. Dřevěné dekorace složené z prken evokují keře, kopce či stromy, a geometrické předměty, které z nich vyčnívají, připomínají květiny.

Na konci předehry, kdy prasátka odcházejí za scénu a následuje první obraz (pojmenovaný „někde za vesnicí“), rozmístí trojice herců dřevěné dekorace do stran, vždy po ose, ale jednou je střed výseče směrován do středu scény a jindy do krajů, vzniká tak velice nepravidelná kompozice tvarů, která vyplňuje celý prostor scény. V podstatě se jedná o pět nepravidelných půlkruhových dekorací, které jsou symetricky rozmístěny do stran podle velikosti.[161] Postavení dekorací se v průběhu inscenace několikrát promění, vždy jsou

[158] PEŠKA, Vlastimil, ZAJÍC, Vladimír, JANĚKOVÁ, Eva, Radost od padesáti do šedesáti, Loutkové divadlo Radost, 2009, v osobním vlastnictví autorky, str. 30.
[159] POLÁK, Pavel, *Tři čuníci nezbedníci* – scénář, v osobním vlastnictví autorky.
[160] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.
[161] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.

umístěny do první uzavřené či „středové“ polohy nebo druhé „akční“ otevřené polohy. S dekoracemi vždy manipuluje někdo z herců při své akci, není zde zapotřebí žádné složité scénické přestavby.

Zde je vhodné zmínit se o jedné z významných a výrazných složek této inscenace, kterou je světlo. Stejně jako u předchozí inscenace se zde světlo používá jako určující prvek atmosféry a denní doby. Modře nasvícený zadní prospekt v předehře se mění v bouři, kdy se prasátka odbíhají schovat do zákulisí. Bouře je velmi realisticky ztvárněna, kromě světelně vytvořených efektů blesku ji doplňuje zvukový efekt hromu. Po krátké chvíli se napínavá situace ohrožení deštěm mění a v pozadí za zadní prospektovou kulisou vychází dřevěná maketa slunce na tyči. Stylem a ztvárněním je maketa slunce přizpůsobena celkové scénografii. Slunce je kruh, ze kterého vyčnívají po stranách paprsky v podobě tyček zakončených kuličkou. Bouře ustává a slunce je nasvíceno „štychovým“ světlem oranžového kruhu. Postupně se na scéně objevují další teplé světelné barvy (pomocí barevných fólií) a nakonec je scéna prosvětlena přirozeným svícením. Celý proces je vložen do několika minut a působí ve spojení s přírodní barvou dekorací velice efektně.[162] Pestrobarevného nasvícení je v inscenaci použito několikrát a jeho intenzita zcela přehluší přirozenost a kreativitu scénické výpravy. Dospělému divákovi se může tento způsob svícení zdát až přehnaně agresivní. Pokud vezmeme v úvahu věkové rozpětí publika, jemuž je inscenace určena, nasvícení přitahuje dětskou pozornost a působí tak pozitivně na jejich soustředění. Až v momentě přidání intenzity přirozeného světla se opět scéna stává prostředím pro děj pohádky. Tyto světelné předěly slouží jako možnost znovu navázat aktivní kontakt s divákem a to tím, že se na scéně stane díky světlu něco nečekaného a mimořádného.

Živí herci se vždy pohybují v prostoru mezi dekoracemi nebo na forbíně, a to především, když komunikují přímo s divákem v hledišti. Zadní dekorace je určena pro pohyb loutek. Herečka, která loutky zvířátek ovládá, se za dekoraci snadno schová, takže není nikdy vidět a na vrcholu dekorace snadno manipuluje s tyčovými loutkami, jako například s již zmíněným sluncem.

Další složkou scénické výpravy, která je potřebná pro tuto pohádku, jsou domečky, které si v průběhu pohádky prasátka staví a vlk se snaží jim obydlí zbořit. První z domečků, **Zdeňka Ševčíka,** je postavený ze slámy (podle scénáře jej staví na poli). Domeček zastupují dva malé snopy slámy připevněné na dřevěných tyčích tak, aby se daly připevnit do pravé

[162] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.

přední dekorace. Z další dvojice snopů se vytvoří „střecha“ domečku. Domeček působí jen jako slaměný stan a vlk jej může snadno odfouknout s prasátky i pojízdnou dekorací. Stohy jsou spíše symbolem domečku nežli realistickým ztvárněním, zároveň však evokují správný pocit odbyté práce.[163] Druhý z domečků, **Tomáše Slezáka,** je postaven ze dřeva (na břehu potoka). Stejně jako první je složen ze tří klacků postavených na sobě. Již od prvního pohledu je stabilita dřevěného obydlí značně nestálá, a když vlk dupne, herci v domečku se i s konstrukcí odpotácejí do zákulisí.[164] Poslední z představitelů prasátek, **Eva Lesáková,** si staví kamenný domeček. Jako jediná je tato scénická stavba ztvárněna **Milfajtem** realisticky. Kamenné kostky jsou složeny do několika dílů a připomínají velkou dětskou stavebnici.[165] Poslední prasátko postaví velký, věrohodně ztvárněný dům, který obstojí i před silným a mazaným vlkem.

Tato **Milfajtova** scénická výprava působí díky geometrickým tvarům v různých kombinacích velmi moderně až abstraktně. Dodáním realistických prvků a barevného svícení na podklad čistého dřeva se stává akční a hravou. Díky prostorovým změnám, které vytvářejí sami herci, má inscenace rychlý spád a malý divák nemá čas ztratit pozornost při sledování samotného příběhu. Scénografii lze v tomto případě označit za inspirovanou konstruktivismem a symbolismem.

5.3.3. Živý herec – kostýmy, masky a loutky

Hlavním inscenačním postupem tvůrců *Loutkového divadla Radost* je v této inscenaci práce s živým hercem a jeho maskou. Herci se zcela přiznaně personifikují do rolí prasátek až před diváky a stejně tak ze svých postav i v průběhu hry vystupují.

Kostýmy jsou proti scénické výpravě barevně výrazné. Každé prasátko má svou barvu, aby je divák mohl okamžitě snadno identifikovat. Pašík (**Zdeněk Ševčík**) má kostým v modré a bílé barvě, Vašík (**Tomáš Slezák**) v žluté a oranžové, Boubelka (**Eva Lesáková**) je oblečena v růžové a červené. Všechny kostýmy mají výraznou pastelovou barvu a jsou v kontrastu se scénografií. Oděvy mají velmi podobný charakter, jsou to vždy volné laclové kalhoty širokého střihu. Boubelka má místo kalhot krátké šaty s kšandami. Kostýmy doplňují pruhované podkolenky a tenisky v barvě kostýmu. Pro ztvárnění masky prasátek je na kostýmu použit jen zakroucený ocásek na suchý zip. Hlavními rozpoznatelnými znaky masky

[163] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 2., archiv LD Radost.
[164] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 3., archiv LD Radost.
[165] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 4., archiv LD Radost.

je prasečí rypáček a čepice s prasečími oušky. Chlapci mají kšiltovku nasazenou kšiltem vzad a s pramínkem vlasů, Boubelka čepici s vekou červenou mašlí. Pašík a Vašík mají místo mašlí na krku šátky. Vše včetně rypáčků a pokrývek hlavy je vždy v barvě kostýmu konkrétního prasátka. Výhodou takto řešeného kostýmu je snadné odmaskování a herci se mohou proměňovat v průběhu děje několikrát z vypravěčů do prasátek a obráceně.[166]

Vlk je postavou, která ze své role nevystupuje. Kostým je sestaven z dlouhého šedého pláště s výrazným lemováním, pod ním má podobný střih kalhot jako prasátka. Kalhoty jsou dětinské a komické, plášť působí spíše luxusním dojmem „panského županu“. Jeho kostým je šedočerný a jedinou výjimkou je fialová kravata, která dominuje celému kostýmu. Znaky vlka jsou zastoupeny, stejně jako u prasátek, velkým chlupatým ocasem, který si herec dává do kapsy. Vlčí maska je zvýrazněna dlouhýma vlčíma ušima a ty jsou připevněny k čepici (jégrovce). Nejdůležitějším znakem masky je vlčí čenich, kterému hrozivosti přidávají dva bílé tesáky po stranách. Postava je díky masce a kostýmu na pomezí mezi vážnou, ze které jde strach, a komickou, která má diváka rozesmát.[167]

V případě této inscenace nejsou dominantou loutky. Pašík, Vašík, Boubelka i vlk mají všichni loutkového dvojníka. Technologie loutek je tyčová (loutky vedené ze spodní části na tyči). Končetiny jsou dřevěné a hlavičky plyšové. Loutky jsou stylizovány podle živých herců a jejich masek (stejné oděvy i barvy). Postavičky mají čisté tváře bez výrazu a zbytečných detailů. Pro funkci, kterou v inscenaci zastávají, a to dvakrát proběhnout v zadní části jeviště, je jejich ztvárnění nad míru dostačující. Lze uvažovat nad faktem, že **P. Polák** mohl režijně loutky využít ve větší míře, protože v tomto případě není zcela odůvodněná jejich přítomnost. Při jeho inscenačním využití loutky se nabízí otázka pouhé povinnosti „loutkového divadla“, aby hlavní hrdinové měli loutkové dvojníky. Principů a možností loutek by měla režie při jejich použití využít více a především opodstatněně nebo postavit hlavní hrdiny pouze na bázi živého herce s maskou a loutky v případě prasátek a vlka vynechat. Tím spíš, že loutky prasátek ani vlka nemají prostor pro téměř žádný text. Pokud by loutky zůstaly jen v podobě ostatních zvířátek (Sova, Zajíc, Bobr …), je pravděpodobné, že by se zvýraznila jejich významovost a podoba prasátek jako živých herců by zůstala v jedné čisté inscenační rovině. Domnívám se, že tento problém je spojen s režijním záměrem **Pavla Poláka** a nikoliv se scénickou výpravou **Jaroslava Milfajta**, proto se jím zabývám pouze okrajově.

Čistě loutkově jsou pojata zvířátka, která radí a pomáhají prasátkům. Těchto postav je celkem pět, ale pouze tři z nich mají funkci a text. První z nich je Sova radící prasátkům, aby

[166] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 5., archiv LD Radost.
[167] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 1., archiv LD Radost.

si každé z nich postavilo domeček. Sova je opět loutkou na tyči (jako téměř všechny loutky v této inscenaci) a je pokryta bílou krajkou. Krajka, společně s velkýma zářícíma očima (žárovky), působí tajemně. Její vážný a moudrý vzhled zesměšňuje jen bílá spací čepice s bambulí. Jiným způsobem jsou pojati Zajíc a Bobr, kteří mají podobu klasické **Milfajtovy** vtipné a milé loutky.[168] Oba připomínají dětské „plyšáky" a díky civilnímu oblečení a doplňkům jsou loutky „plyšáci" zlidštěni. Oba jsou laděni do jedné barvy kromě hnědé barvy srsti a mají své výrazné znaky – zajíc velké uši a bobr výrazné přední zuby. Zajíc připomíná vesničana na poli se slaměným kloboukem, bobr naopak dělníka v lese, který pracuje se dřevem. Každý z nich pomáhá jednomu z čuníků. Dvě poslední loutky jsou bez textu. Šnek i Beruška jsou pouze dřevěné hračky, kterým **Stanislava Havelková** dodává pohyb pomocí ruky, skryté za dekorací, nebo pomocí magnetu. Všechny zmíněné loutky ovládá jedna herečka, již několikrát zmíněná **Stanislava Havelková**.

Pavel Polák využívá prostředků moderní doby. Snaží se příběh aktualizovat pomocí současných předmětů, jako jsou velká sluchátka nebo čokoláda Milka. Moderních prvků je využito i ve zvukovém doprovodu, kdy práci Bobra doplňuje zvuk motorové pily. Tímto způsobem režisér aktualizuje příběh do dnešní doby, což není nutné, ale pro diváka, kterému je inscenace určena (předškolní děti a 1.-2. třída), snadno čitelné. Stejně tak je výhodné i přiznání faktu, že se jedná pouze o divadlo. V tomto případě mohou herci využívat gagů jako ždímání mokrého ocasu nebo schování oháňky do kapsy u saka. Diváci již od začátku vědí, že vše je jen jako a po dramatické honičce následuje smírný konec, proto jim nečiní problém pomáhat jak prasátkům, tak i vlkovi.

5.3.4. *Tři čuníci nezbedníci* o několik let později v *Divadle rozmanitostí*

Zde se setkáváme s neobvyklým faktem, že **Pavel Polák** vytvořil scénář pohádky *O třech čunících* speciálně pro *Loutkové divadlo Radost*. Po třech letech uvedlo *Divadlo rozmanitostí* inscenaci pod stejným názvem a se stejnou inscenační dvojicí tvůrců režie a scénografie.[169]

V inscenacích lze nalézt velké množství shodných principů i prvků. Základním rozdílem je zde však pojetí technologie postav a loutek. Na rozdíl od první inscenace v *Radosti* je v *Divadle rozmanitostí* použito tří herců jako prasátek, ale pouze v rovině

[168] KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 7-8., archiv LD Radost.
[169] Premiéra, 23. 11. 2007.

vypravěčů a loutkoherců, nikoliv jako postav hrajících příběh v maskách. Prasátka jsou vytvořena jako tři loutky vedené shora pomocí kovové tyče (ne marionety – loutky nemají pohyblivé končetiny ani hlavu). Dvojice loutkoherce a loutky tedy tvoří tandem jedné ztvárněné postavy, nikoliv, jak je tomu v *Radosti,* jedna postava ztvárněná dvěma způsoby (maska – herec + loutka). Pro způsob inscenování loutkou je přizpůsobena i scénická výprava. V mostecké inscenaci se nejedná o celoplošnou scénografii pro živého herce, jako je tomu v *Radosti*, ale je zde vytvořeno „jeviště na jevišti".[170] Základem je pojízdné loutkové divadlo ze dřeva. Netradičně je ozvláštněno dvojicí nohou místo předních kol a rukou místo držadel. Zadní kolo je duhově zbarveno a stejně tak i oblouková horní část portálu. **J. Milfajt** tradičně využívá barvy opracovaného dřeva ve spojení s pestrobarevnými detaily, které vynikají a dominují celkovému vzhledu výpravy. V levém horním rohu je umístěn červený větrník. Zatažená opona evokuje předehru, kdy stejně jako v Brněnském představení vypravěči – herci seznamují diváky s prasátky. Prasátka jsou přítomna na scéně a lze si všimnout jednoznačné podobnosti s loutkami v brněnském divadle. Stejně jako loutkoherci má každé prasátko svou „identifikační" barvu. Loutky se neztotožňují vzhledově se svými vodiči, můžeme jen sledovat jistou podobnost barvy a kostýmů. Prasátka jsou rozlišena detaily, jako je jiný oděv či drobnosti, mašle nebo brýle – konkrétnost loutek.

Po rozhrnutí opony divadélka se otvírá dějiště příběhu. Boční stěny divadélka lze otevřít, čímž se prostor pro loutkoherce zvětšuje. Domečky jsou pomocí dekorací stavěny v rozměru uzpůsobeném loutce, nikoliv živému herci.[171] Postava, která v podstatě zůstává zcela nezměněna, je vlk. Stejně jako v brněnské inscenaci ho představuje živý herec (**Zdeněk Turek**). Jediné, co se zde liší od brněnského vlka, je jeho kostým, který stylizuje **J. Milfajt** do hiphopového fanouška. Jégrovku nahrazuje čepice s kšiltem a plášť jeansové kalhoty a mikina. Maska je stejná jako v *Radosti* (čenich, uši a ocas). Shodují se i postavy zvířátek – loutek.[172] Scéna i provedení celé pohádky se v interpretaci mosteckého divadla stává intimnější. Zakládá se na loutkovém divadle a jeho možnostech, na které **P. Polák** klade důraz, což v brněnském představení není, zde je hlavní důraz položen na herce a jeho masku.

Scénografie v obou představeních kopíruje možnosti inscenačního přístupu. Postupy jsou v obou případech stejné. **Jaroslav Milfajt** se podřizuje potřebám herců a loutek. Základní materiál, který používá pro scénickou výpravu, je dřevo s přirozeným povrchem. Barevnost přidává v detailech, kostýmech, loutkách a svícení.

[170] IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 9., archiv Divadlo rozmanitostí.

[171] IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 11., archiv Divadlo rozmanitostí.

[172] IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 10., archiv Divadlo rozmanitostí.

5.4. Pohádky pro nejmenší ve spolupráci Poláka a Milfajta – shrnutí

Pokud se zaměříme na veškerou spolupráci této dvojice, můžeme najít stejné rysy jejich inscenací, které jsou shodné s výše analyzovanými pohádkami. **Pavel Polák** si vybírá texty a příběhy pro nejmenší děti, čímž se inscenační přístup značně omezuje. Vše musí být jednoduché, čitelné, atraktivní a zábavné jak v rovině režijní, tak i výtvarné. Téměř ve všech těchto pohádkách jsou hlavními nositeli děje nikoliv postavy, ale herci – vypravěči, kteří komunikují s publikem. V případě pohádky *O kůzlátkách* jsou to dva klauni a v *Čunících* samotní herci, kteří se mění z prasátek na civilní postavy. Velmi zásadní a přínosná je v jeho práci úzká spolupráce s diváky, ti se stávají částečnými nositeli příběhu a herci reagují na jejich výkřiky a pobízení, kam mají jít nebo kdo se kde skrývá (ruší čtvrtou stěnu). Zatímco v první inscenaci dává **P. Polák** důraz na jazyk, jeho rytmus a tvar, ve druhé je více použito gagů, pohybu a dramatických scén. Dalo by se tedy říci, že první inscenace je založena na jazyku a druhá spíše na pohybu. Postavy se mění díky jednoduché masce, kterou může herec použít přímo na jevišti – přiznání divadelnosti.

Vezmeme-li v úvahu všechny čtyři zmíněné inscenace, lze snadno odvodit, že **Pavel Polák** má pro scénickou výpravu vždy několik bodů, podle nichž se musí scénograf řídit. V obou případech se jedná o domov a jeho bezpečí. U první inscenace jsou zásadní dveře, ve kterých je nutný prostor pro akci loutek – kůzlátek (**J. Milfajt** i **Z. Bauer**). V druhém případě je to stavba tří domečků prasátek, kterou **J. Milfajt** v obou případech inscenování (Brno i Most) přizpůsobuje hercům či loutkám. *Kůzlátka* v brněnském podání jsou prezentována v neutrálních barvách (šedá, černá a bílá) ve spojení s oranžovou, a také s pruhy a puntíky. Využívá zde jednoduché barevnosti, kde je důležitý spojovací znak a symbol. **Z. Bauer** se ve svém výtvarném podání pokoušel o stejný soulad pomocí kárované látky, avšak jeho výsledek nebyl dostatečně efektivní. **Jaroslav Milfajt** brněnskou inscenaci založil na prázdné scéně a detailech. V mostecké inscenaci je soulad rozbit konkrétností scény a množstvím prvků, které **Zdeněk Bauer** použil. Velmi málo (jen na dokreslení zadního prospektu a dveří – zvýraznění) je zde použito světel, na rozdíl od druhé z brněnských inscenací *O třech čunících*. V tomto případě **J. Milfajt** používá pro svou výpravu celou plochu scény, a to pomocí dekorací, ze kterých staví pohyblivou krajinu. Scéna se stává akční díky jednoduchému

geometrickému řešení a snadné manipulaci s dekorací. Při použití světelných efektů a výrazné barevnosti masek i loutek může scéna zůstat v barvě opracovaného dřeva. U scénografie pro mostecké divadlo přizpůsobuje výtvarník scénu ne živému herci, ale loutce. Zde využívá **Pavel Polák** druhé možnosti ztvárnění prasátek a ponechává je pouze v rovině loutkové. Díky tomu se inscenace stává ve větší míře loutkovým divadlem a je komornější než inscenace brněnská.

Masky, kostýmy i loutky jsou u všech inscenací sladěny. Pokud má živý herec svého loutkového dvojníka, je oděn stejně, pro snadnou rozeznatelnost postav. Loutky jsou vždy navrženy jako plyšová zvířátka s realistickými rysy, ale jejich zvířecí charakter je potlačen lidským kostýmem. **Pavel Polák** používá pro své inscenace jednoduchých loutek vedených na tyči buď zdola, nebo shora. Masky mají jasně čitelné znaky, které určují postavu. Shodně je ve všech případech řešen kostým vlka, který má vždy dlouhé vlčí uši, čenich a ocas. Zatímco v první pohádce není nijak stylizován, ve druhé je to v brněnské verzi „Drákula“ a v mostecké „hiphoper“.

Jaroslav Milfajt se přizpůsobuje režijní koncepci a inscenačním přístupům, zároveň však řeší scénu svým osobitým a kreativním přístupem tak, aby vyhovovala především dětskému divákovi.

6. Výtvarné návrhy programů

Při studiu výtvarných návrhů **Jaroslava Milfajta** jsou jasné některé z jeho typických postupů. Zcela jednoduše lze jeho výtvarné myšlení prezentovat na návrzích programů k jednotlivým inscenacím. V předchozích kapitolách jsou rozebrány dva okruhy inscenací, kterým se **J. Milfajt** v *Radosti* věnuje. Jednou z nich jsou inscenace pro předškolní děti, tedy mezi 3-6 lety. Druhá část je věnovaná mládeži a dospělému publiku. U zmiňovaných inscenací (kromě představení *Dona Juna*)[173] vytvořil **Jaroslav Milfajt** výtvarné návrhy programů. Výtvarný návrh programu zajisté patří k celkové výtvarné výpravě inscenace, takže je logické, že jej vytváří autor výpravy (ve většině případů), a je s inscenací vizuálně spjat. Program by měl divákovi sdělovat pro něj podstatná fakta k pochopení inscenace a základní informace o tvůrčím týmu.

Pokud se zaměříme na první skupinu inscenací, která obsahuje dvě pohádky, a to *Aby se děti divily* a druhou pohádku *Strach má velké oči*, zjistíme, že **J. Milfajt** používá vždy dvě vizuální složky. První z nich je textová část, která je primárně určena pouze dospělému divákovi (doprovod – rodič, učitel). Dítě předškolního věku neumí číst a zajisté nemá zájem ani o informace, který herec ztvárňuje jakou postavu nebo kdo zajišťoval jevištní techniku. Je jasné, že **J. Milfajt** si výše zmíněná fakta uvědomuje, a proto jsou v programu uvedeny pouze základní informace, které se vždy o představení uvádějí, tedy především název hry – autor, dále režie, výprava, hudba, herecké obsazení atd. Program obsahuje informaci o premiéře a vydání programu. Nejsou zde žádné nadbytečné údaje, které by vysvětlovaly či přibližovaly smysl nebo děj inscenací.

Druhou, a v tomto případě podstatnější složkou programu je výtvarná část. Program musí na první pohled zaujmout jak dospělého, tak i dítě. Přesně na tento fakt se **Jaroslav Milfajt** ve své práci zaměřuje.

Na programu k pohádce *Aby se děti divily* je na jedné polovině A5 formátu namalován květináč s tulipány a kolem něj jsou rozmístěny primární informace (název divadla, autor pohádky a název hry). Na druhé polovině, kde je umístěn zbytek informací, je v horní části obdélník, ve kterém jsou namalováni tři námořníci, o kterých vypráví v pohádce **Zdeněk Ševčík**. **J. Milfajt** vytváří z programu dětskou skládačku, kdy horní část tulipánu se

[173] Autor výtvarného návrhu programu k inscenaci *Dona Juana* je Rostislav Pospíšil.

prostřihne a vsune se do ní vystřižená maketa tří námořníků, kteří z tulipánů vykukují. Skládačka vychází ze samotného textu inscenace a malí diváci mají najednou, stejně jako v pohádce, kouzelný květináč. Kresba je řešena velmi jednoduše pomocí výrazného černého obrysu. **Jaroslav Milfajt** používá jen modrou barvu, která zvýrazňuje místo, kde se vystřižené díly zasunou do sebe (prostor pod námořníky představující moře a květy tulipánů). Pro vyrovnání výtvarné kompozice je modrou barvou ve spodní části zvýrazněn název pohádky. Program je v polovině ohnut, a jak je naznačeno přerušovanou čárou, poloviny se dají rozstřihnout. Druhá strana programu je prázdná. Jedinou nedomyšlenou chybou je fakt, že program je natištěn na měkkém papíře, čímž se vystřihovací skládačka snadno zničí.[174]

V druhém případě tvorby pro děti, u pohádky *Strach má velké oči,* je program řešený podobnou technikou. Textové informace jsou téměř stejné. Program ale není skládačkou v pravém slova smyslu. V tomto případě nenabízí možnost, aby si dítě samo něco vystřihlo a vytvořilo. Papír o velikosti A4 je ohnut podélně na tři části. Rozměr ve složeném stavu je tedy dlouhý obdélník. Na čelní straně, stejně jako u předchozí inscenace, je pouze název hry a autor. Na levé straně však v první chvíli zaujme čenich vykukujícího Myšáka. Po rozložení programu mává usměvavý Myšák na vnitřní straně papíru v červené rozevláté šále, pruhovaných kalhotách s paličkou v ruce. Jednoduchým prostřihnutím čenichu zůstává špice neohnutá a trčí ze strany zavřeného papíru. Skrývání a překvapení je jedním z aspektů, jak zaujmout předškolní děti. Ze zadní strany je v černém rámu umístěn text se základními údaji o představení.[175]

V obou případech jsou programy přizpůsobeny především věkové skupině diváků. Stejným způsobem jako u zmíněných pohádek řeší výtvarník programy i u jiných inscenací věnovaných této věkové kategorii diváků. Příkladem může být například úspěšná pohádka *O pejskovi a kočičce.*[176] I v tomto případě výpravu inscenace navrhl **Jaroslav Milfajt** a program je řešen stejným způsobem. Formátem jsou dva složené čtverce. Na čelní straně jsou základní informace, jako je název atd., a na zadní straně zbytek (obsazení, vydání …). Uvnitř programu je pejsek s kočičkou, které lze vystřihnout a stočit tak, aby z nich byly papírové stojící postavičky. Barevnost zde **J. Milfajt** řeší kombinací hnědého pejska a bílé kočičky, kteří jsou v barevném opozitu. [177]

Výtvarné návrhy programů **Jaroslava Milfajta** pro předškolní diváky jsou vždy spjaty s výtvarným řešením inscenací. Výtvarník používá několik principů, které ve své práci

[174] MILFAJT, Jaroslav, *Aby se děti divily* – program, přílohy – programy: fotografie č. 1.
[175] MILFAJT, Jaroslav, *Strach má velké oči* – program, přílohy – programy: fotografie č. 2-4.
[176] Režie Zoja Mikotová, premiéra 6. 6. 1986 v Loutkovém divadle Radost.
[177] MILFAJT, Jaroslav, *O pejskovi a kočičce* – program, přílohy – programy: fotografie č. 5-6.

opakuje. Prvním z nich je jednoduchá barevnost s výraznými černými obrysy (psychologicky je dokázáno, že pro předškolní děti jsou výrazné obrysy jednoduše čitelné a mohou kresbu snáze identifikovat). **J. Milfajt** vždy kombinuje barevnost černé, kterou používá na kresbu a písmo, s jednou další barvou (hnědá, modrá, červená …). Dalším prvkem je stejné řešení textového obsahu a v neposlední řadě i snaha zaujmout „zákazníka" vtipným návrhem nebo skládačkou.

Pokud se zaměříme na posun práce s grafikou díky moderním technologiím, lze nejlépe pozorovat vývoj na programech k inscenacím Pavla Poláka. První inscenace z roku 1992 *Když jde kůzle otevřít* se svým návrhem programu přiklání k předchozím principům, nový je pouze nápad použít polovinu programu jako pohlednici.[178] Na přelomu jednadvacátého století se **Milfajtův** princip práce na grafice programů zcela mění. Zřejmě vlivem technického vývoje jsou programy na lesklém tvrdém povoskovaném papíře provedeny v pestrobarevných kombinacích, ale bohužel již bez předcházejících originálních nápadů, které zaujaly svou kreativitou. Inscenace *Míček Flíček*[179] má program obohacen pouze o text písničky, která je spjata s představením. Program k inscenaci *Tři čuníci nezbedníci* je řešen jako fotografie umístěná na pohlednici. Použití moderních technologií tedy jako by ubíralo vtipu a kreativitě předchozích návrhů, kdy měli diváci možnost sami vytvořit něco z představení, které viděli.

Mládež a dospělé publikum, to je věková skupina diváků, pro které jsou určeny inscenace v režii **Petra Kracika**. Pokud se zaměříme nejdříve na textový obsah programu, je mnohem obsáhlejší než u předcházející skupiny předškolního publika. Program chce sdělit víc, než jen základní informace o inscenaci, a proto jsou v něm uvedeny údaje o autorovi a je zmíněn kontext vzniku jeho dramatického nebo literárního díla, také jeho zdroje inspirace i souvislosti s životem autora. Text je vždy psán poutavě a obsahuje zajímavosti a citáty, aby zaujal poměrně problematickou věkovou skupinu mládeže.

Program k inscenaci *Peera Gynta* je natištěn na měkkém modrém papíře, který se dá složit do čtverce o velikosti přibližně 15 cm. Na vnější straně je silueta mužské postavy, která působí jakoby za skleněnou deskou.[180] Postava je znázorněna pouze náznakem (žádné konkrétní detaily obličeje), ale je propracována anatomicky stejně jako hadrové figuríny v samotné inscenaci (odkaz k inscenaci). Postava působí s roztaženými pažemi na modrém papíře jako cosi tajemného a nekonkrétního. Text na přední straně je výrazný a upoutá

[178] MILFAJT, Jaroslav, *Když jde kůzle otevřít* – program, přílohy – programy: fotografie č. 7-8.
[179] MILFAJT, Jaroslav, *Míček Flíček* – program, přílohy – programy: fotografie č. 9-10.
[180] MILFAJT, Jaroslav, *Císař Peer Gynt* – program, přílohy – programy: fotografie č. 11.

pozornost na první pohled. Bílá barva písma, jeho typ a velikost, na modrém podkladě značně vyniká. Vnitřní strana poskládaného listu obsahuje velké množství textu, a to nejen klasických údajů o inscenaci, ale také i velké množství textu o životě **Henrika Ibsena** a jeho dvanácté hře *Peer Gynt*. Text je doplněn o citát z medailonku od **F. X. Šaldy**. Divák má možnost dozvědět se zajímavé informace nejen o smyslu samotného díla, ale i o kontextech jeho vzniku.

Carevička a sedm bohatýrů je druhou inscenací **P. Kracika** a **J. Milfajta** v *Radosti*. Červený program převázaný namalovanou bílou stuhou rozbalí divák jako dárek stejně tak, jako se rozbaluje scéna před začátkem představení.[181] Papírová krabice plná překvapení je však pouze na jevišti divadla. Program *Carevičky* obsahuje méně informací, než je tomu v případě *Peera Gynta.* Kromě základního textu o inscenaci se divák ve stručném odstavci dozvídá informace o pramenech, ze kterých **A. S. Puškin** čerpal ve svých veršovaných pohádkách. Divák se rovněž dozvídá důvody jejich sepsání a zveršování. V pravé části je umístěn **Puškinův** citát o smyslu jeho literární práce. O trochu poutavěji je navržen program pro zkrácenou verzi této pohádky, kdy na kartičce o velikosti pohlednice je pouze název hry, který **J. Milfajt** umístil do těla houpacího koně. Jednoduchá kresba a použitá barevná kombinace (bílý podklad, zelený rám a písmo a červený kůň a kytičky) přitahuje pozornost. Na zadní straně jsou jen základní údaje.

Třetí inscenací této dvojice, ke které vytvořil **Jaroslav Milfajt** nejen scénickou výpravu, ale i návrh programu, je dramatizace **Miloše Vodičky** *Asagao*. Program je navržen stejným stylem jako grafický návrh programu k inscenaci *Peer Gynt*. Místo modré barvy je použita červená a text nedoplňuje žádný obrázek. Přední obdélníková strana je přes celou délku zdobena okrasným písmem (název hry).[182] Vnitřní strana obsahuje opět pouze základní informace a text **Marcela Halouzky**. Tento text uvádí v první části informace o samotném příběhu dívky Asagao*,* jeho vývoji v japonském divadle i u nás. Dále také subjektivní pohled umělce na japonské divadlo, *bunraku, kabuki* nebo divadla *nó*. Divák se dozví mnoho informací o samotné hře, kterou shlédne, ale také zajímavostí o japonském divadle a celkové japonské kultuře.

Jaroslav Milfajt v těchto třech případech zcela spoléhá na dospívajícího nebo dospělého diváka, který netouží po vizuálním požitku z programu, ale po jeho obsahové bohatosti. Nápad, jak propojit grafický návrh se samotnou inscenací, je vždy jednoduchý

[181] MILFAJT, Jaroslav, *O carevičce a sedmi bohatýrech* – program, přílohy – programy: fotografie č. 12 – 14.
[182] MILFAJT, Jaroslav, *Asagao* – program, přílohy – programy: fotografie č. 15.

a někdy i vtipný. V některých případech, jako u inscenace *Asagao*, by mohla být vizuální podoba přece jen poutavější.

Opakem návrhů **Jaroslava Milfajta** je program ztvárněný **Rostislavem Pospíšilem** pro inscenaci *Dona Juana*. Tento program obsahuje dvě oddělené části – textovou a vizuální (forma komiksu). Textová část přináší informace pro ty, kteří se chtějí něco dozvědět, a komiks pobaví děti nebo dospívající diváky. Obě části jsou detailně propracovány, Pospíšil používá perokresbu v pestré barevnosti a obrazovou část programu řeší jako skládačku. Hraje si s detailem a používá symboliku (například kord je znázorněn jako kříž).

7. Závěr

Základní myšlenky a principy práce **Jaroslava Milfajta** lze snadno pochopit již při studování jeho grafických návrhů divadelních programů. I zdánlivě odlišná součást inscenace, jako je divadelní program, většinou vizuálně splývá s výtvarným řešením loutek, scény nebo jinou součástí inscenace. **J. Milfajt** vždy přizpůsobuje svou práci divácké skupině, pro kterou je inscenace určena. V případě, že grafika programu je určena dětem, používá černé obrysy, jednoduchou barevnost a základní textový obsah. Pro mládež a dospělé text obohacuje o užitečné informace a do grafického návrhu vkládá myšlenku či minimálně souvislost s dílem. Stejným způsobem jako při návrzích programů pracuje **Jaroslav Milfajt** i při tvorbě výtvarných výprav inscenací.

Výchozím bodem tvorby **J. Milfajta** je režijní koncepce, která se vždy ve výše zmíněných analýzách zakládá na jasném a jednoznačném principu. A to u **P. Scherhaufera** – experiment s monodramatem bez loutek a ve druhé pohádce s pantomimou. Ve spolupráci s **P. Kracikem** – práce s loutkou jako s figurínou, konstrukcí či principem divadla bunraku. V posledním případě u **P. Poláka** se jedná o souhru živého herce, masky a loutky. Každý s těchto režijních přístupů je jiný a je třeba odlišným způsobem řešit i výtvarnou výpravu.

J. Milfajt přizpůsobuje scénu živému herci (i v konstrukci či masce) nebo loutce. Dále pracuje s prostorem jednak jako s prázdným objektem, do kterého pomocí herecké akce a pohybu divadelního znaku vnáší význam. Nejlépe je tento princip zřejmý u pohádky *Strach má velké oči*, kdy herci používají potřebné drobné rekvizity a vytvářejí pomocí triků fantasy svět bez slov. Dalším příkladem prázdného prostoru je příběh *O Carevičce a sedmi bohatýrech*, kdy prázdný prostor má význam vnitřku krabice, ve které se pohybují herci v kovových konstrukcích. Zde je nutné podotknout, že vždy je na předním místě technická stránka a fakt, že pokud by scéna byla v tomto případě zaplněna dekoracemi či předměty, herci v konstrukcích by nebyli schopni se po ní pohybovat. Na pomezí prázdné scény a dekorativní scény je řešení pohádky *Když jde kůzle otevřít*. Zde není prostor zcela prázdný, ale dominantou jsou pouze jedny dřevěné dveře uprostřed jeviště. Domeček i svět kolem je imaginární. Prázdná scéna má výhodu ve využití detailů a práce s nimi. Pozornost diváka neruší okolní předměty, ale je vždy orientován jen na to, co je na jevišti aktuální (opět se objevuje prvek cirkusových triků, stejně jako v pantomimě).

Další možností řešení prostoru scény je vytvořit jeden středový objekt, za který lze považovat i dveře u již zmíněných *Kůzlátek*. Nejlepším příkladem je pohádka *Aby se děti divily*, kdy na scéně **J. Milfajt** umístil jeden objekt v podobě velkého kufru, který lze snadno rozložit do podoby pokoje. Stavba je akční a funkční tak, aby manipulaci s ní technicky zvládal jeden herec, čímž je zajištěna plynulost děje. Stejným způsobem **Jaroslav Milfajt** řeší i scénu k inscenaci Peer Gynt, kde je ústředním objektem abstraktní stavba lodi, která je taktéž variabilně rozložitelná.

Poslední možností je vytvořit scénu jako více objektů – dekorací, které jsou podle potřeby a svého uspořádání rozmístěny na scéně. V tomto případě **Jaroslav Milfajt** vytváří možnost velké variability, kdy dekorace lze natáčet, upravovat, přesouvat či zcela odstranit. Tím se otevírá možnost rychlé a efektní změny prostoru, kterou ovládají herci či postavy. Jedná se o inscenaci *Asagao*, *Don Juan* a *Tři čuníci nezbedníci*.

Každá z výše zmíněných možností má své klady i zápory a každá funguje jinak. U **J. Milfajta** však vždy platí, že ať je scéna řešena kterýmkoliv z těchto způsobů, je vždy účelná, jednoduchá a otevírá možnost k rozvíjení fantazie diváka. Snaží se vždy vytěžit co nejvíce z kladů jednotlivého inscenačního záměru, jako je u prázdné scény zaměření na detail, u středového objektu jeho abstraktní či funkční řešení a u dekorací jejich variabilita. Lze jednoznačně říci, že tento výtvarník se vždy snaží najít variabilní simultánní prostor, do kterého lze umístit celý příběh tak, aniž by byl pro herce technicky přítěží. Často ve své práci používá znakovost prostředí (vesnice – dřevěný záchodek – *Don Juan*), děj a pohyb divadelního znaku. Například u inscenace *Peera Gynta* je i scéna obohacena o filozofickou složku. V jeho práci se nesetkáváme často s přímočarou realitou, ale je zastáncem spíše abstrakce, geometrie a někdy až konstruktivismu. Do těchto zmíněných výchozích principů často vkládá detailní prvek nebo prvky realismu, který v souvislostech vyzní často komicky.

Významnými znaky jeho práce jsou i soulad, souhra a synchronizace, a to jak scény, tak loutek i kostýmů. **Jaroslav Milfajt** často používá barevné kontrasty, a to například spojením přírodního dřevěného povrchu scény s pestrou barevností loutek či masek, jako je tomu u *Tří čuníků* nebo u *Carevičky* či *Asagao*. Zde vždy využívá několik rovin barevnosti, kdy scéna je v neutrálních přírodních barvách a kostýmy či loutky v pestrobarevných odstínech. Tímto způsobem dosahuje výtvarník skutečnosti, že loutky či masky v neutrálních barvách scény značně vyniknou a stávají se dominantou. Nejlépe zřetelný je **Milfajtův** cit pro práci s barvou a ornamentem u pohádky *Když jde kůzle otevřít*. V tomto případě se divák setkává s citlivou a vyváženou prací. Do nevýrazných barev jako šedá, bílá či černá používá

výtvarník sytě oranžovou v kombinaci vzorů ve formě geometrických tvarů. Soulad je zřetelný i v nejmenším detailu, který lze na scéně vidět.

Velice citlivě pracuje **Jaroslav Milfajt** i se světelnou složkou. V některých případech využívá kontrastů světla a tmy, v jiných naopak vytváří díky světlu atmosféru (bouře, duha). V některých případech je světelná složka nevýrazná a je odsunuta jen na praktickou úroveň (použití pouze bílého světla). V poslední kapitole je zmíněno zajímavé použití světla, kdy je nasvětlen zadní prospekt modrou barvou, čímž se jeviště stává hlubší a divák má pocit, že je zde něco skryto.

J. Milfajt je velmi výrazným současným scénografem i ve světovém kontextu. Produktivita jeho práce je v současné době na vrcholu. Velkou výhodou jeho tvorby je variabilita a schopnost výtvarně zpracovat jakékoliv představení od loutkové tvorby pro děti i dospělé, přes klasické drama až po muzikálové scény. V případě tvorby loutkových inscenací je jeho styl jednoznačný, funkční a nezaměnitelný, vždy tvoří výtvarná složka soulad se všemi ostatními složkami inscenace.

8. Použité prameny a literatura

8.1. Literatura

IBSEN, Henrik, Císař Peer Gynt – úprava Petr Kracik, 1985, Archiv LD Radost.

INJUSTIN, Valentin, Návrat k člověku – studie, archiv LD Radost.

MALÍKOVÁ, Nina, O careviče a sedmi bohatýrech – studie, archiv LD Radost.

PAVLOVSKÝ, Petr, Sněhurka v kleci aneb žánr kontra interpretace, studie, 1986, archiv LD Radost.

PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC Vladimír. *Padesát let Radosti*. Loutkové divadlo Radost, 1999. Archiv LD Radost.

PEŠKA, Vlastimil, ZAJÍC, Vladimír, JANĚKOVÁ, Eva, *Radost od padesáti do šedesáti*, Loutkové divadlo Radost, 2009, v osobním vlastnictví autorky.

POLÁK, Pavel, Tři čuníci nezbedníci – scénář, v osobním vlastnictví autorky.

PUŠKIN, Alexander, Sergejevič, překlad Hana Vrbová, O careviče a sedmi bohatýrech, archiv LD Radost.

STEJSKAL, Jiří, Miloš Vodička - Asagao – studie, archiv LD Radost.

TURBA, Ctibor, Strach má velké oči, Praha, 1975, archiv LD Radost.

VODIČKA, Miloš, Asagao, text inscenace, archiv LD Radost.

8.2. Periodika

ANONYM, „Vykročení z příliš vyšlapané cesty“, Československý loutkář 1985/4, archiv LD Radost.

ANONYM, Klaun s myšákem proti nicotě, Rovnost 26. 3. 1992, archiv LD Radost.

ANONYM, Radost na Mateřince 85, Rovnost, Brno 2. 7. 1985, archiv LD Radost.

ANONYM, Radost z Mateřinky i pro Radost, Brněnský večerník, 4. 7. 1985, archiv LD Radost.

BOKOVÁ, Marie, Peer Gynt Petra Kracika, scéna 1985/24, archiv LD Radost.

ČERNÝ, František, Peer Gynt Brněnských loutkářů, Tvorba, Praha, 26. 6. 1985, archiv LD Radost.
EXNAROVÁ, Alena, Klauniáda je dřina, Loutkař 1992/6, archiv LD Radost.
HARTMAN, Zdeněk, Nadčasové poselství Peera Gynta, 10. 5. 1985, archiv LD Radost.
HUNGER, Pavel, Peer Gynt loutkový, Mladý svět, Praha, 3. 9. 1985, archiv LD Radost.
MACKOVÁ, Emílie Hana, Myšák a klaun, archiv LD Radost.
MALÍKOVÁ, Nina, A.S.Puškin – O careviče a sedmi bohatýrech, studie, archiv LD Radost.
PAVLOVSKÝ, Petr, Sněhurka v kleci aneb žánr kontra interpretace, studie, 1986, archiv LD Radost.
PIROTKOVÁ, Radka, Cheb „divadlo jednoho herce“ 1985, scéna 23/85, archiv LD Radost.
PÍŠA, A. M., Právo lidu, 18. 2. 1929, v programu, archiv LD Radost.
PROVAZNÍK, Jaroslav, Opulentní ambaláž, Československý Loutkář 1986/7, archiv LD Radost.
RŮŽIČKOVÁ, Svatava, Aby se děti divily, Kulturní rozvoj, Praha, 24. 4. 1985, archiv LD Radost.
RŮŽIČKOVÁ, Svatava, Kdy se daří „donchuanům“, Rovnost, Brno, 15. 6. 1988, archiv LD Radost.
RŮŽIČKOVÁ, Svatava, Příběh o lásce a nenávisti, deník Rovnost, Brno, 15. 3. 1986, archiv LD Radost.
SEJKAL, Zdeněk, Děti, divte se!, Rovnost, Brno, 4. 2. 1985, archiv LD Radost.
SMEJKAL, Zdeněk, O strachu poněkud opožděně, Brněnský večerník, 8. 2. 1993, archiv LD Radost.
SMEJKAL, Zdeněk, Před první premiérou v Radosti, Lidová demokracie, archiv LD Radost.
SMEJKAL, Zdeněk, Puškinova pohádka v Radosti, Lidová demokracie, 7. 1. 1986, archiv LD Radost.
SUCHOMELOVÁ, J., Don Šajn podle Molièra, Svobodné slovo, 19. 5. 1988. archiv LD Radost.

8.3. Archiválie

ANONYM, *Don Juan* - přílohy, fotografie č. 1 - 6, 1988, archiv LD Radost.
ANONYM, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 1 - 4, 1992, archiv LD Radost.
ANONYM, seznam loutek pro dílnu, archiv LD Radost.

ANONYM, seznam loutek pro dílnu, O careviče a sedmi bohatýrech, archiv LD Radost.
ANONYM, soupis rekvizit inscenace *Peer Gynt*, archiv LD Radost.
HALOUZKA, Marcel, program k inscenaci Asagao – překlad Miloš Vodička - text,1986, archiv LD Radost.
HOLOMÍČEK, Bohdan, *Carevička a sedm bohatýrů* - přílohy, fotografie č. 1 - 10, 1985, archiv LD Radost.
HOLOMÍČEK, Bohdan, *Peer Gynt* - přílohy, fotografie č. 1 - 6, 1985, archiv LD Radost.
IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Když jde kůzle otevřít* - přílohy, fotografie č. 4 - 6., archiv Divadlo rozmanitostí.
IBRAHIMOVIČ, Ibra, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 9 - 11., archiv Divadlo rozmanitostí.
KRATOCHVÍL, *Tři čuníci nezbedníci* - přílohy, fotografie č. 1 - 8, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *Aby se děti divily,* Brno, 1984, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *Asagao*, Brno, 1986, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *Císař Peer Gynt*, Brno, 1985, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *Když jde kůzle otevřít*, Brno, 1992, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *Míček Flíček,* Brno, 2002, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *O careviče a sedmi bohatýrech*, 1985, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *O pejskovy a kočičce,* Brno, 1985, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, program k inscenaci *Strach má velké oči,* Brno, 1992, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, půdorys scény, archiv LD Radost.
MILFAJT, Jaroslav, Technologie loutky, nákres, archiv LD Radost.
NEPILÝ, Ota, *Strach má velké oči* - přílohy, fotografie č. 1 - 5, 1992, archiv LD Radost.
POSPÍŠIL, Rostislav, program k inscenaci *Don Juan*, 1988, archiv LD Radost.
VAŇÁK, Vladislav, *Aby se děti divily* - přílohy, fotografie číslo 1 - 6, 1984, archiv LD Radost.
VAŇÁK, Vladislav, *Asagao* - přílohy, fotografie č. 1 - 6, 1986, archiv LD Radost.

8.4. Internetové odkazy

www.divadlolampion.cz

www.divadlo-rozmanitosti.cz

www.divadlo-radost.cz

www.naivnidivadlo.cz

9. Resumé

Diplomová práce Výtvarná tvorba **Jaroslava Milfajta** pro *Loutkové divadlo Radost* je zaměřena na scénografickou tvorbu tohoto výtvarníka, a to od roku 1985 do současnosti. Text je strukturovaný podle jednotlivých režisérů, se kterými **Jaroslav Milfajt** v divadle *Radost* spolupracoval. Osm výtvarně analyzovaných inscenací tvoří průřez jeho tvorby pro loutkové divadlo. Především se práce věnuje inscenacím, které jsou výjimečné dramaturgicko-režijní koncepcí, specifické práci s **Peterem Scherhauferem** na divadle jednoho herce a vizuální tvorbou divadla beze slov. Dále také spolupráci s **Petrem Kracikem** na loutkovém divadle pro dospělé diváky. Poslední z režisérských osobností je tvorba **Pavla Poláka**, který je velmi významným tvůrcem pohádek, a to nejen v Brně. Závěrečná část práce se věnuje grafickému ztvárnění programů, které **Jaroslav Milfajt** k těmto inscenacím navrhl.
Okrajově je zachycena i **Milfajtova** spolupráce s *Divadllem rozmanitostí* v Liberci. Text je však primárně zaměřen na *Loutkové divadlo Radost*.

The topic of this diploma is the scenographic work of above mention designer from 1985 until today and the thesis is called The Artistic Work of Jaroslav Miltfajt of Puppet Theatre Radost. The text is structured into several parts according to the era of Jaroslav Milfajt cooperation with different individual directors in the Radost Theatre. The overview of his work is constituted through analyses of eight visual productions. The thesis is focused on the production differing from others in extraordinary dramaturgical – directorial approach and is also focused on specific work of one man show production and visual production of the silent theatre with Peter Scherhaufer. The attention is also paid to the cooperation of Jaroslav Milfajt with Petr Kracik in the puppet theatre for an adult audience. The next part is dedicated to the work of Pavel Polák, very important fairy tale theatremaker not only in Brno. In the last part the author illustrates the graphical picture of theatre booklets made by Jaroslav Milfajt. Cooperation of Jaroslav Milfajt and Theatre Rozmanitost in Liberec is also mentioned in the thesis but primarily is focused on his cooperation with Theatre Radost.

10. Přílohy

Aby se děti divily

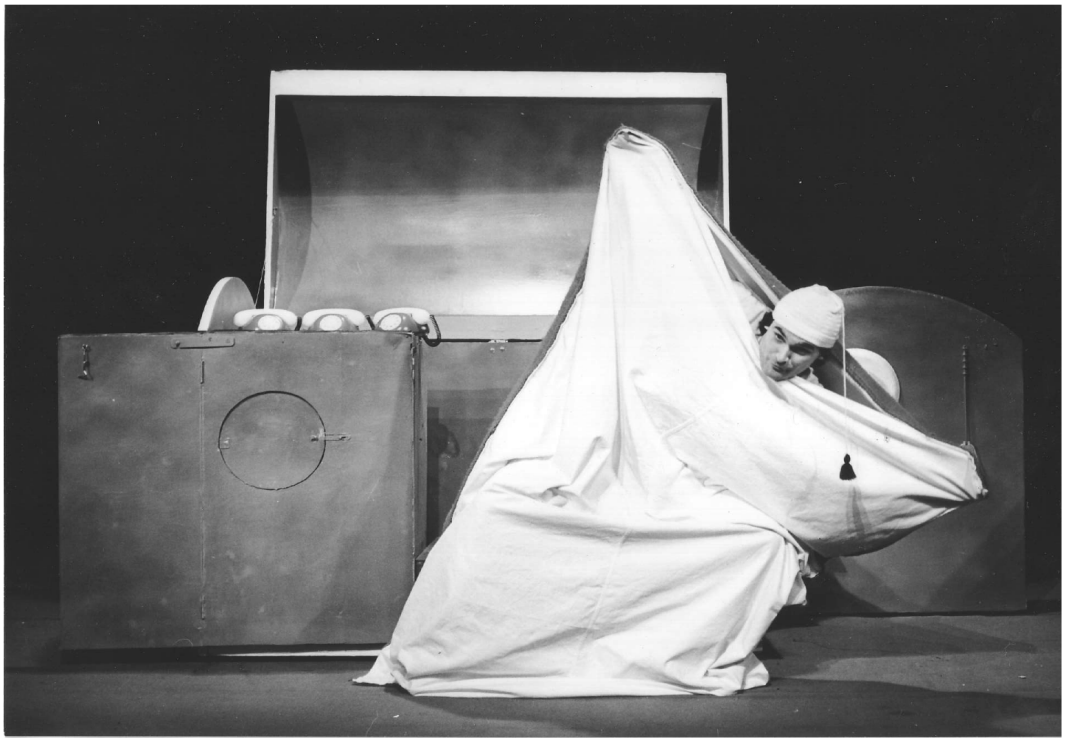
Fotografie č. 1.



Fotografie č. 2.



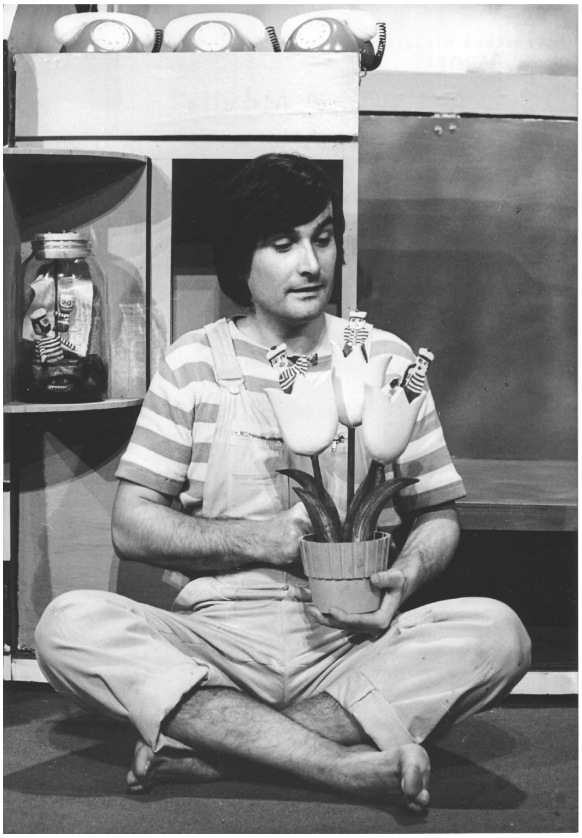
Fotografie č. 3.



Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5.

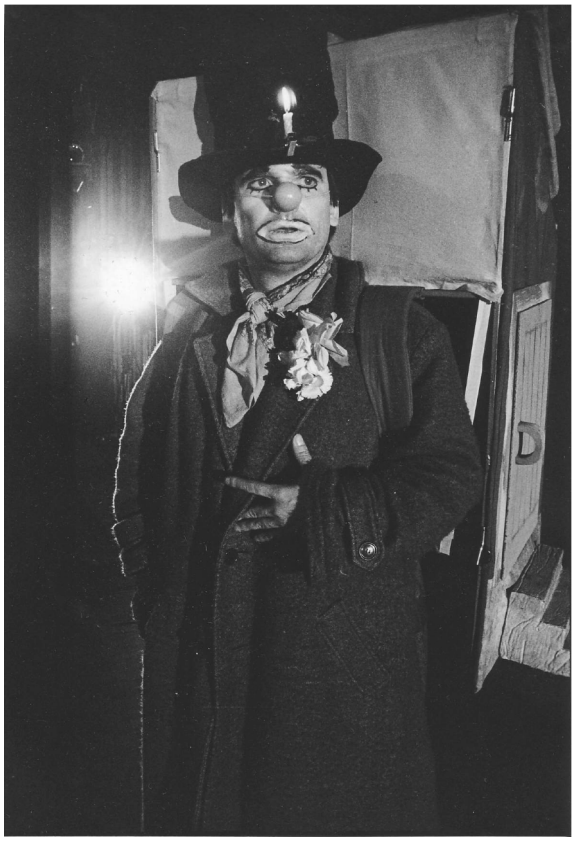


Fotografie č. 6.

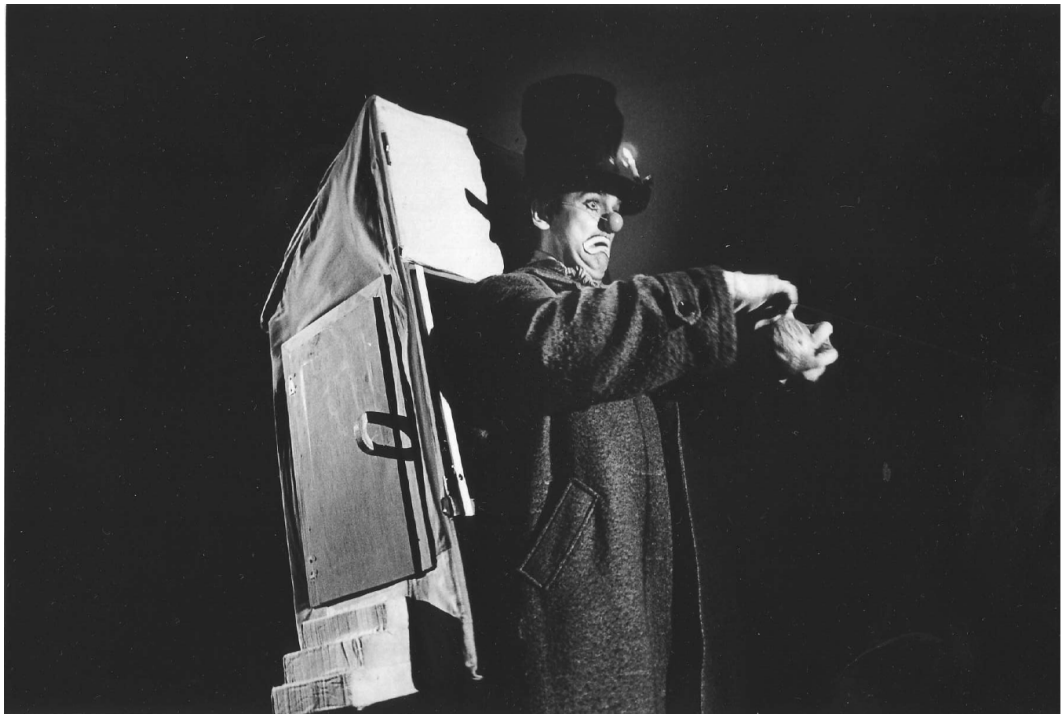


Strach má velké oči

Fotografie č. 1



Fotografie č. 2.



Fotografie č. 3.



Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5.



Císař Peer Gynt

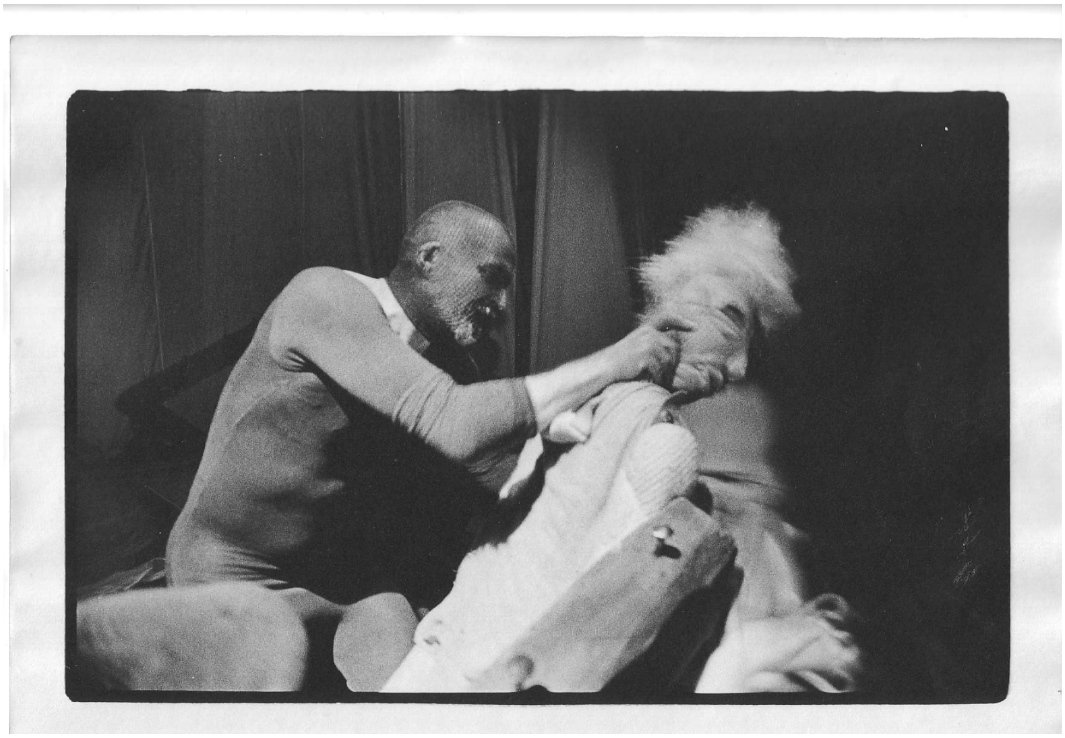
Fotografie č. 1.



Fotografie č. 2.



Fotografie č. 3.



Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5.

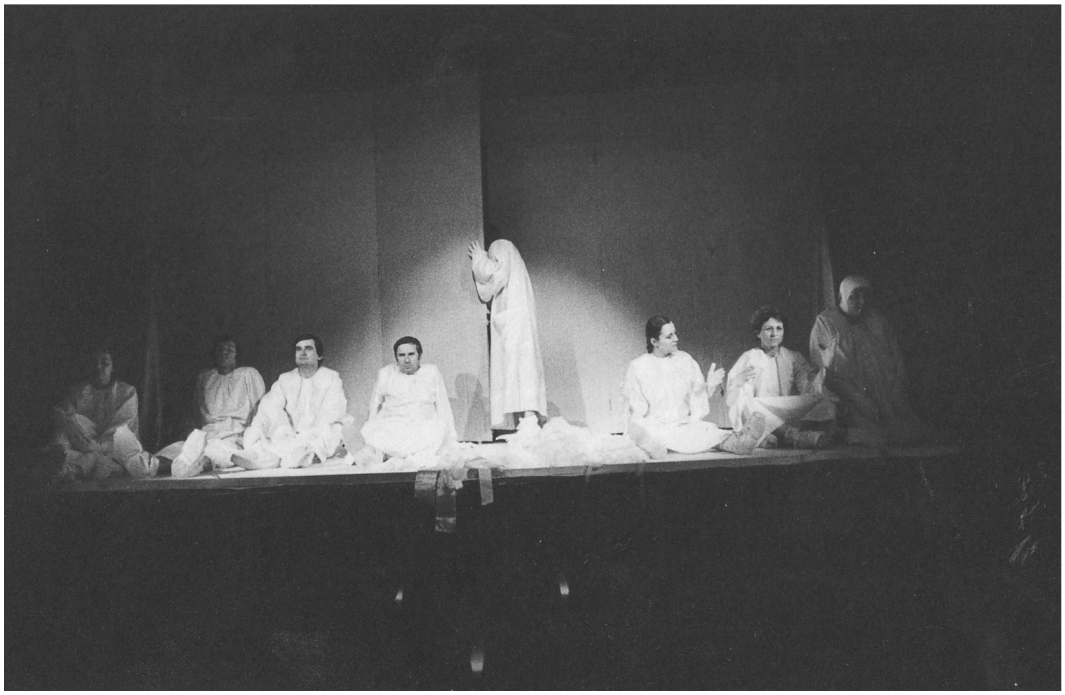


Fotografie č. 6.



O carevičce a sedmi bohatýrech

Fotografie č. 1.



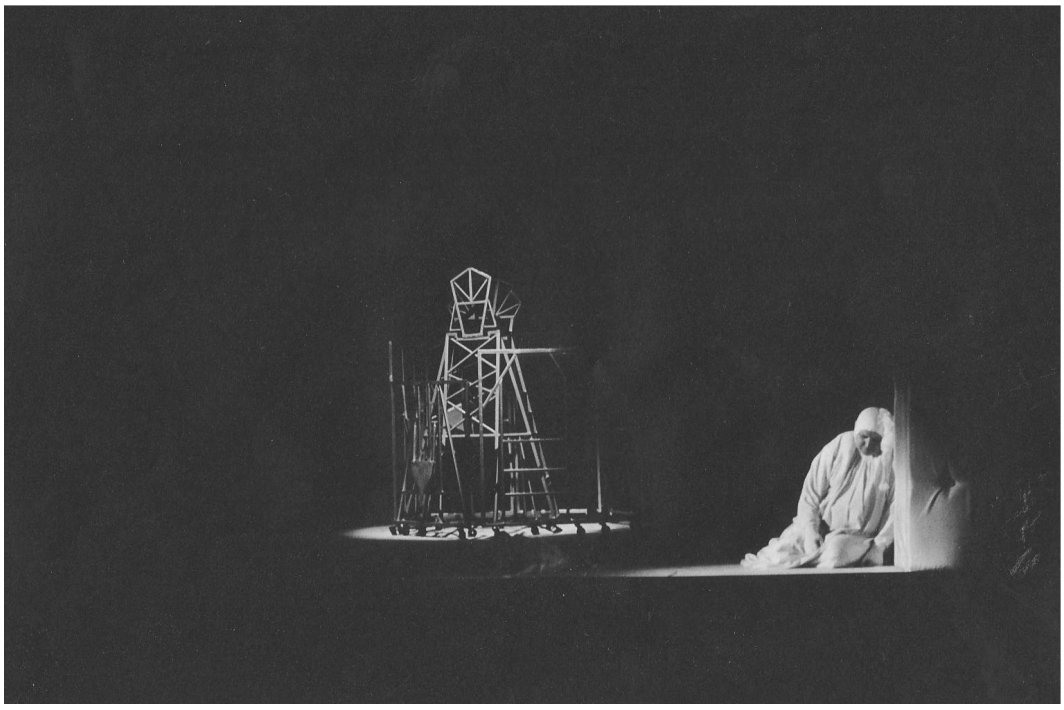
Fotografie č. 2.



Fotografie č. 3.



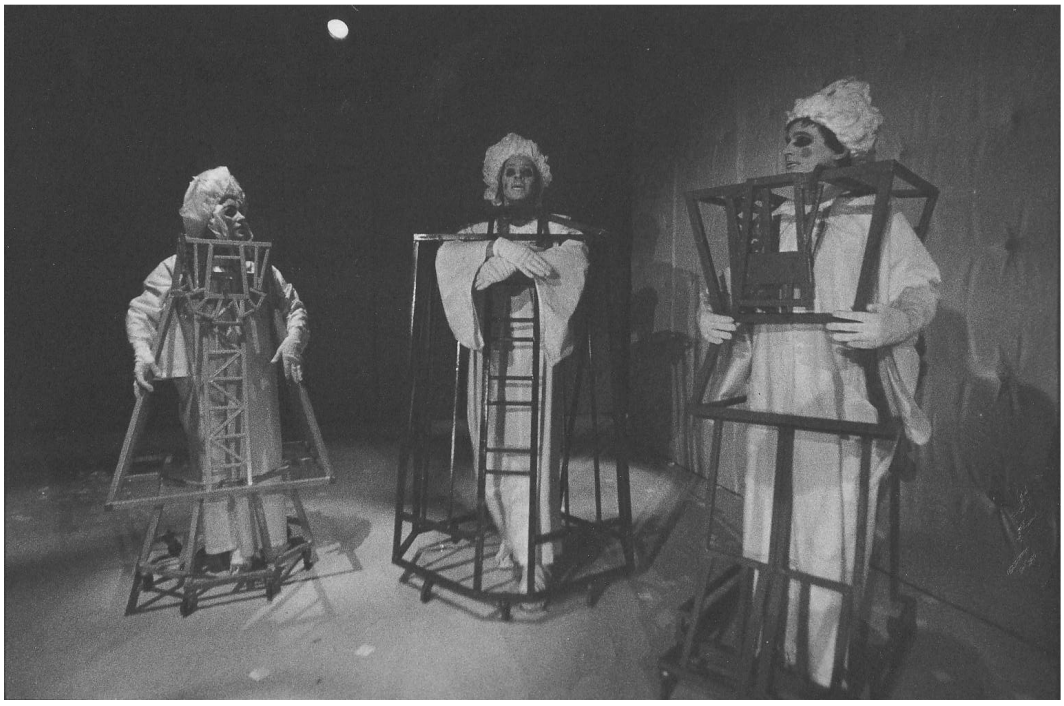
Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5.



Fotografie č. 6.



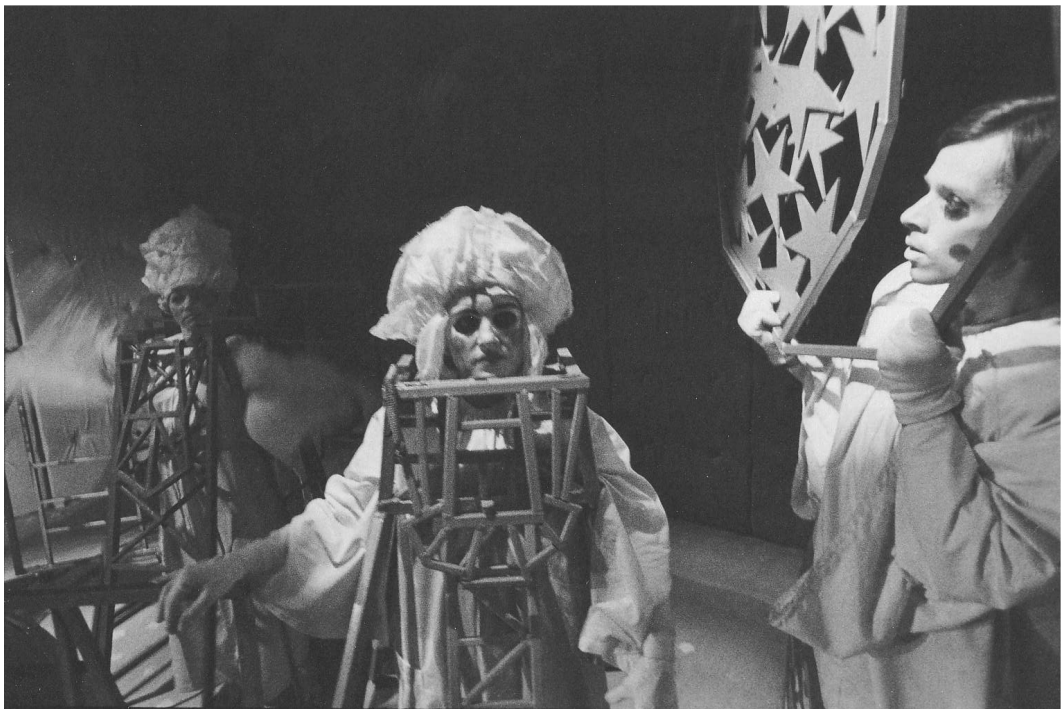
Fotografie č. 7.



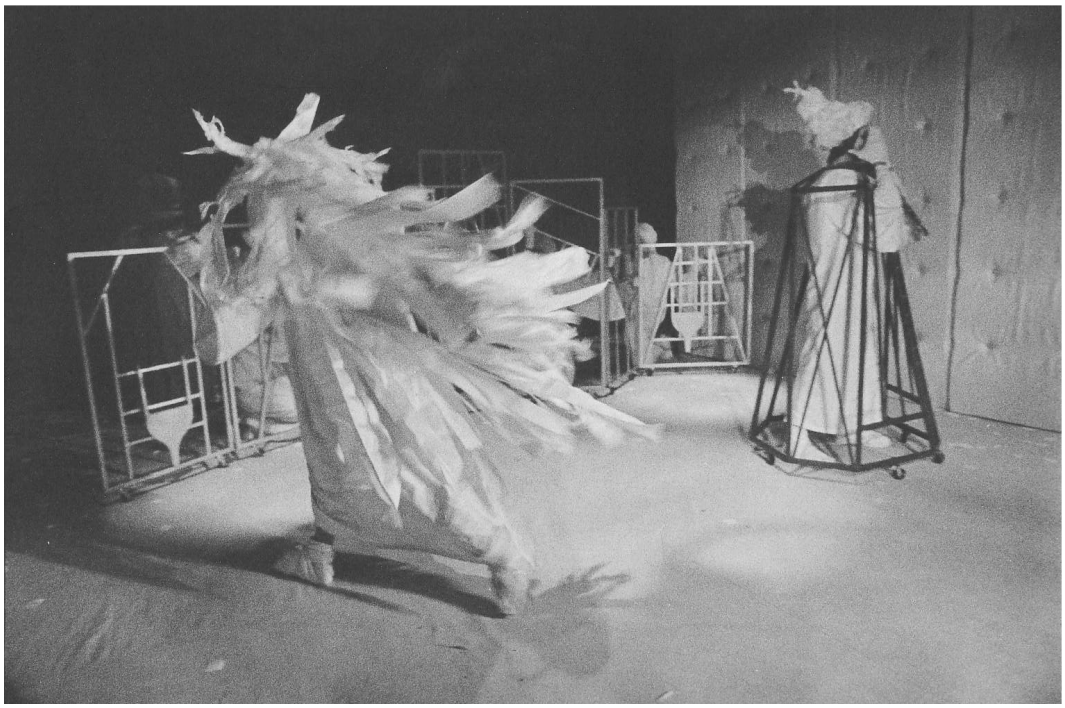
Fotografie č. 8.



Fotografie č. 9.



Fotografie č. 10.



Asagao

Fotografie č. 1.



Fotografie č. 2.



Fotografie č. 3.



Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5.



Fotografie č. 6.

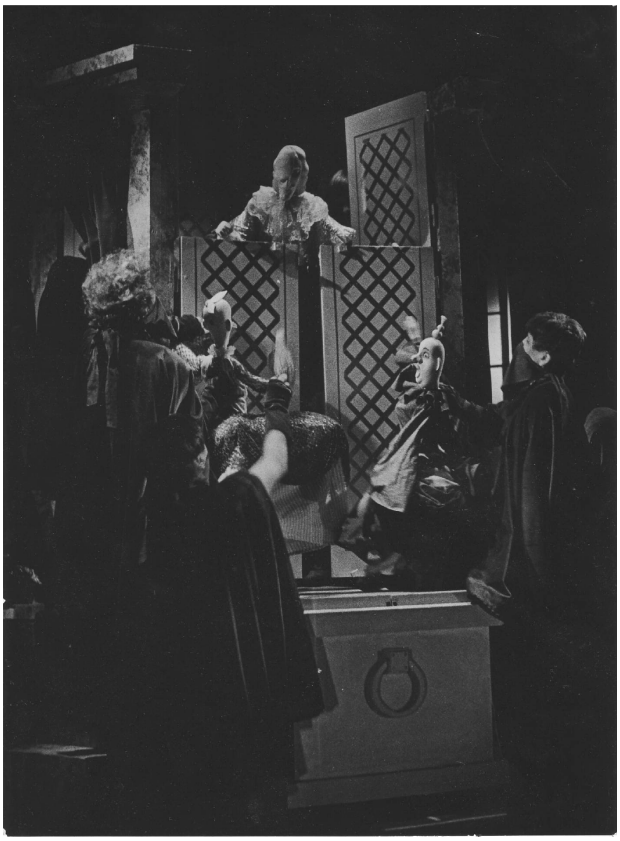


Don Juan

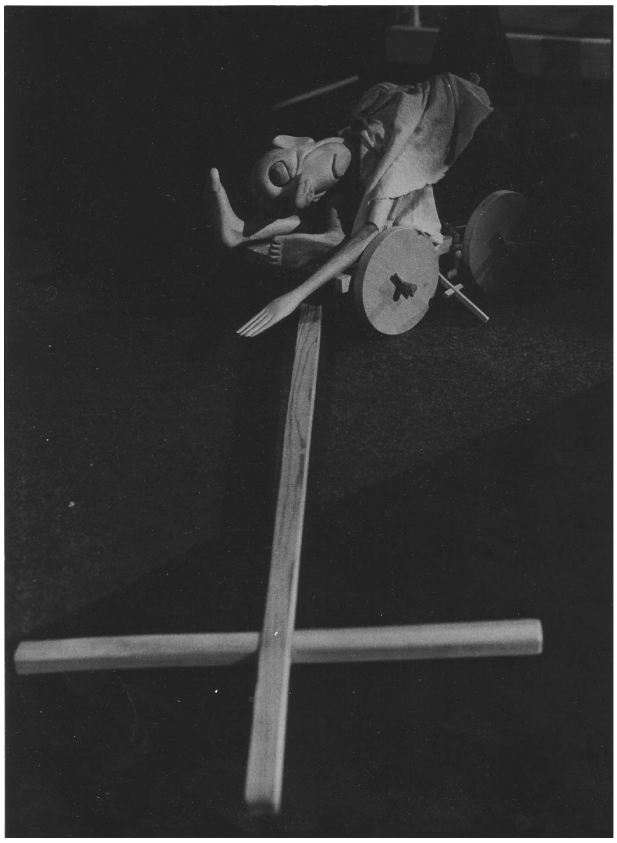
Fotografie č. 1



Fotografie č. 2.



Fotografie č. 3.



Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5.



Fotografie č. 6.



Když jde kůzle otevřít

Fotografie č. 1.



Fotografie č. 2.



Fotografie č. 3.



Fotografie č. 4.



Fotografie č. 5



Fotografie č. 6.

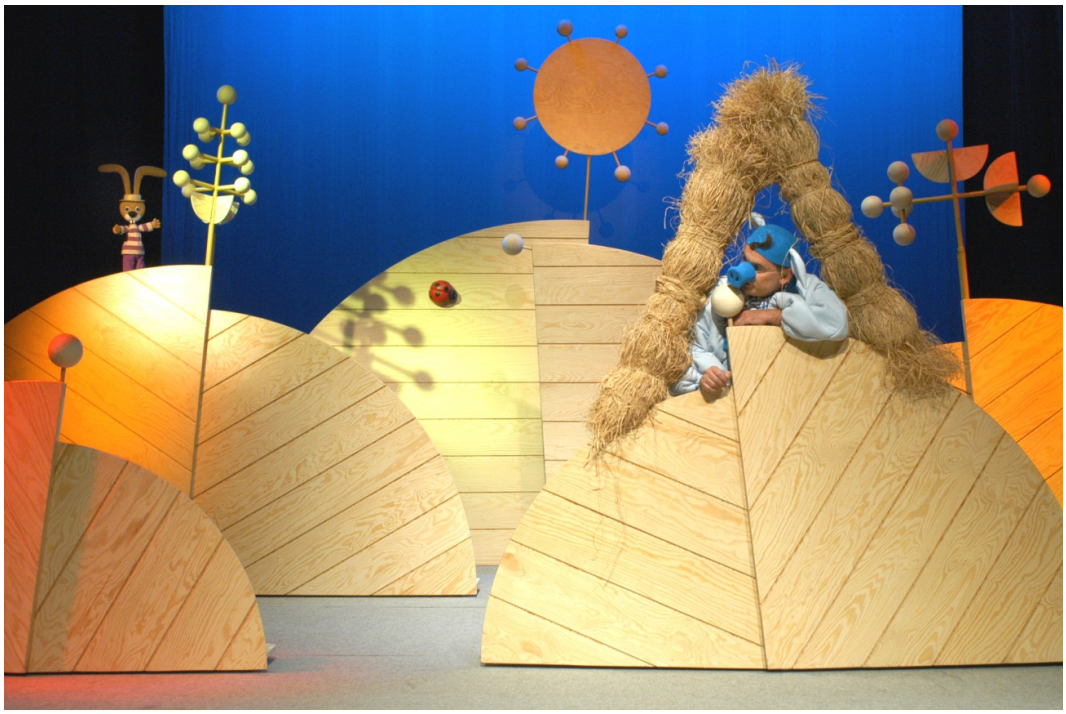


Tři čuníci nezbedníci

Fotografie č. 1.



Fotografie č. 2.



fotografie č. 3.



fotografie č. 4.



fotografie č. 5.



fotografie č. 6.



Fotografie č. 7.



Fotografie č. 8.



Fotografie č. 9.



Fotografie č. 10.



Fotografie č. 11.



Programy

Aby se děti divily – fotografie č. 1.



Strach má velké oči – fotografie č. 2.



Strach má velké oči – fotografie č. 3.



Strach má velké oči – fotografie č. 4.



O pejskovi a kočičce – fotografie č. 5.



LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST BRNO

Josef Čapek

O pejskovi a kočičce

Scénář a režie: Zoja Mikotová
Výprava: Jaroslav Milfajt
Hudba: Peter Graham j. h.
Asistent režie: Lída Janků

Hrají:

Lída Janků
Kateřina Králová
Karel Hegner
Zdeněk Ševčík

Inspicient: Václav Kotisa
Světla: Milan Šrubař, Jaromír Tichý
Rekvizity: Jiřina Kolaříková
Jevištní technika: Vladimír Mrhal, Jiří Bartoň, Milan Med, František Pektor
Loutky a dekorace vyrobily dílny LD Radost pod vedením V. Heisara

premiéra 6. června 1986

Program k inscenaci J. Čapka O pejskovi a kočičce vydalo LD Radost, Gottwaldova 29, Brno. Ředitel V. Schilder. Výtvarný návrh J. Milfajt, redakce programu E. Janéková. Povolení k tisku vydal OK Jm KNV pod č. 370016686. Vytiskl TISK, n. p. Brno. 2854-86. Náklad 3000 kusů, cena 1 Kčs.

Loutkové divadlo Radost

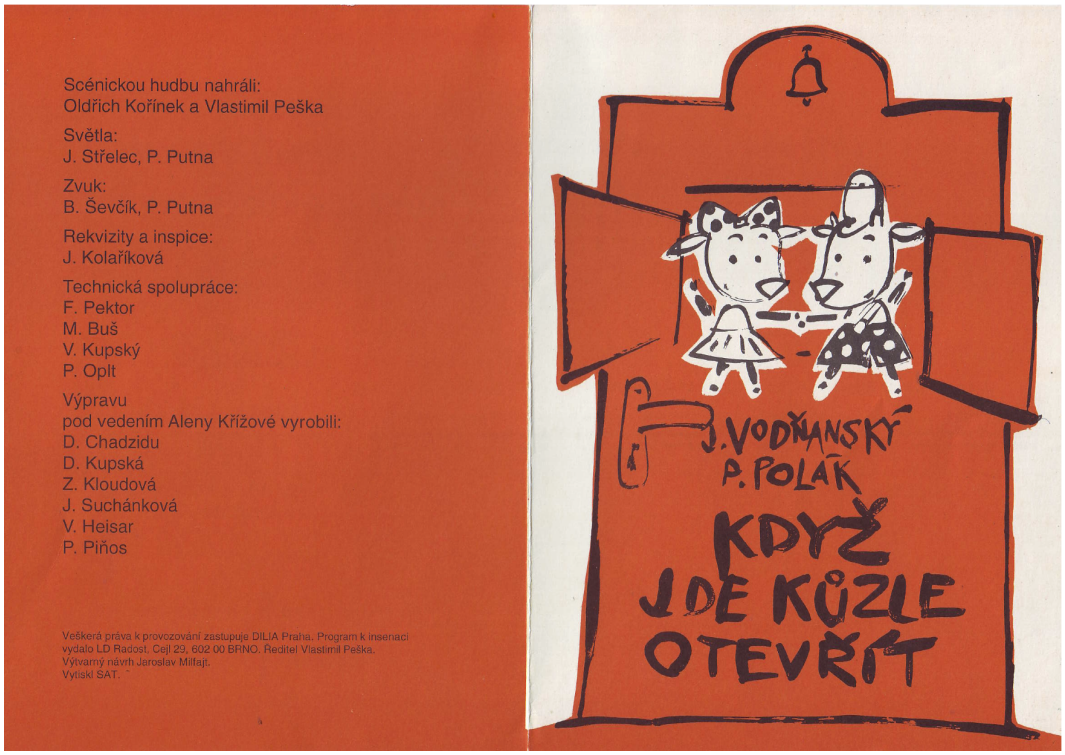
Josef Čapek

O pejskovi a kočičce.

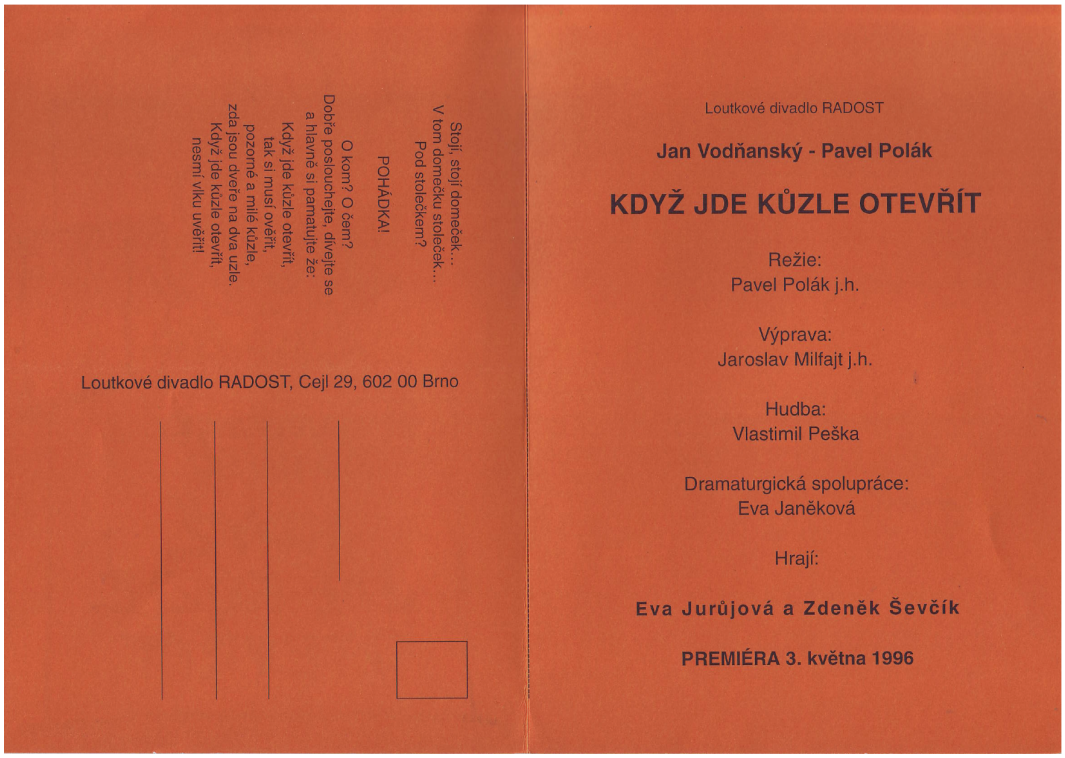
O pejskovi a kočičce – fotografie č. 6.



Když jde kůzle otevřít – fotografie č. 7.



Když jde kůzle otevřít – fotografie č. 8.



Míček Flíček – fotografie č. 9.



Míček Flíček – fotografie č. 10.

Dvě písničky k naučení:

První písnička po tom,
když k babičce a dědečkovi přilétl
Míček Flíček a když se jim hned zase
ztratil.

Přilétlo štěstíčko znenadání
Míček nám vyplnil velké přání
Teď se však ztratil, zbyla tíseň
Snad někde uslyší naši píseň

Kdepak je synáček, kam zmizel míč
Hledáme, voláme – Flíček je pryč
Zůstal nám bubínek s parapletem
Nešťastni bloudíme širým světem.

Program k 1. inscenaci sezóny 2002/2003
vydalo Divadlo Radost, Cejl 29, 602 00 Brno.
Ředitel Vlastimil Peška.
Výtvarný návrh programu Jaroslav Milfajt.
Veškerá práva k provozování této hry zastupuje
DILIA Praha.
Sazba: Donato, Tisk DaL tisk s.r.o.

D i v a d l o R a d o s t B r n o

Jan Malík

MÍČEK FLÍČEK

Režie: Pavel Polák
Výprava: Jaroslav Milfajt
Hudba: Vlastimil Peška
Dramaturgie: Eva Janěková

Hrají:
Stanislava HAVELKOVÁ, Eva JURŮJOVÁ,
Radim KORÁB, Milan POTŮČEK, Tomáš SLEZÁK

Hudební nahrávka: Martin Zezula a Vlastimil Peška
Inspice a rekvizity: Jiřina Kotvrdová
Světla a zvuk: Bronislav Ševčík, Pavel Putna, Michal Vrána
Jevištní technika: František Pektor, Martin Cenek, Radovan Okurek, Petr Oplt
Výpravu vyrobili: Alena Křížová, Despina Chadzidu, Zdena Kloudová, Zora Měřínská,
Iva Škarabelová, Dana Veselá, Vladimír Heisar, Pavel Piňos

Premiéra 22. září 2002

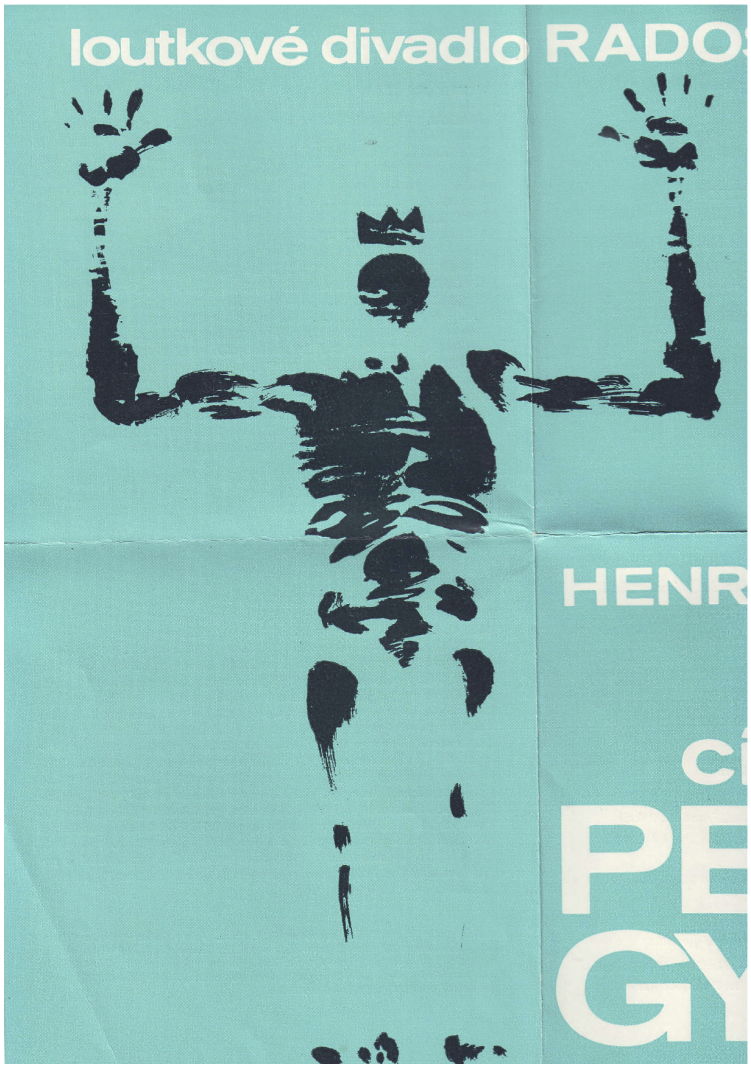
Druhá písnička po dlouhém putování
a hledání Flíčka – když všechno
nakonec dobře dopadlo.

Rozbiješ-li cokoli
A přiznáš-li se k tomu
Omluvíš se okolí
Nemusíš hned z domu

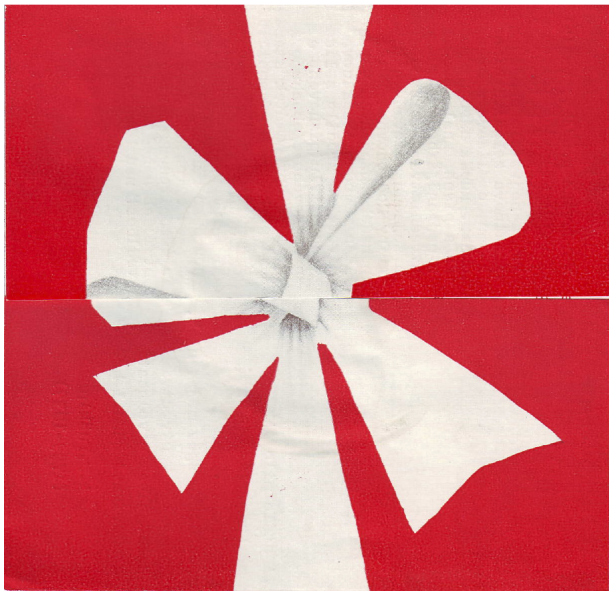
Chyba se tak napraví
Příště si dáš pozor
Na ty co jsou mrňaví
Dává pozor dozor

Rozbiješ-li cokoli
A přiznáš-li se k tomu
Omluví tě okolí
A teď hajdy domů!

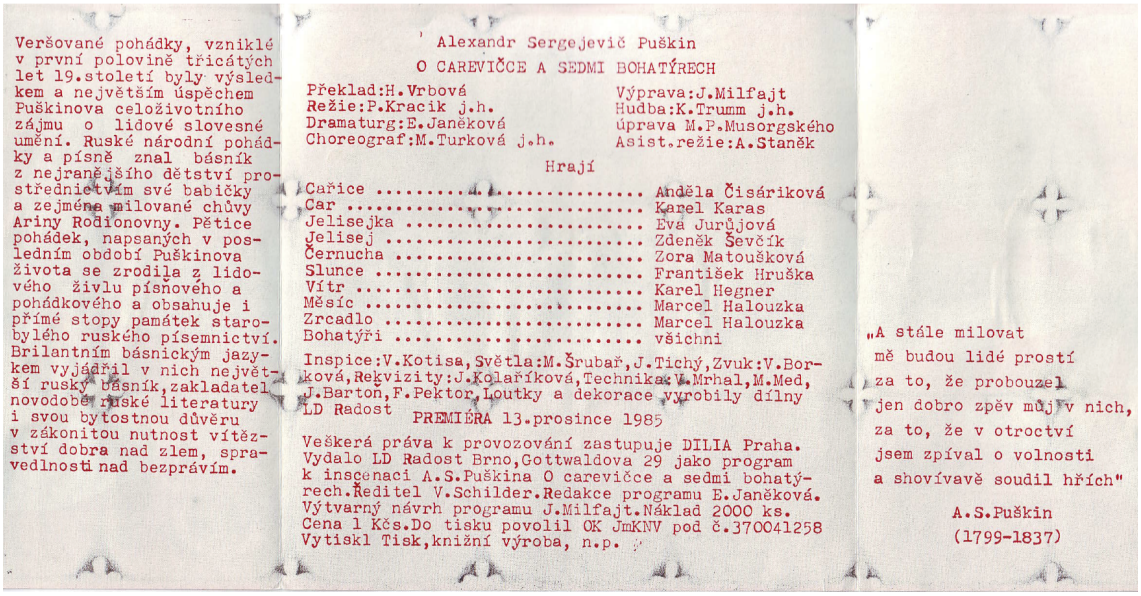
Císař Peer Gynt – fotografie č. 11.



O careviče a sedmi bohatýrech – fotografie č. 12.



O careviče a sedmi bohatýrech – fotografie č. 13.



Veršované pohádky, vzniklé v první polovině třicátých let 19.století byly výsledkem a největším úspěchem Puškinova celoživotního zájmu o lidové slovesné umění. Ruské národní pohádky a písně znal básník z nejranějšího dětství prostřednictvím své babičky a zejména milované chůvy Ariny Rodionovny. Pětice pohádek, napsaných v posledním období Puškinova života se zrodila z lidového živlu písňového a pohádkového a obsahuje i přímé stopy památek starobylého ruského písemnictví. Brilantním básnickým jazykem vyjádřil v nich největší ruský básník,zakladatel novodobé ruské literatury i svou bytostnou důvěru v zákonitou nutnost vítězství dobra nad zlem, spravedlnosti nad bezprávím.

Alexandr Sergejevič Puškin

O CAREVIČCE A SEDMI BOHATÝRECH

Překlad:H.Vrbová
Režie:P.Kracik j.h.
Dramaturg:E.Janěková
Choreograf:M.Turková j.h.

Výprava:J.Milfajt
Hudba:K.Trumm j.h.
úprava M.P.Musorgského
Asist.režie:A.Staněk

Hrají

Cařice ..... Anděla Čisáriková
Car ..... Karel Karas
Jelisejka ..... Eva Jurůjová
Jelisej ..... Zdeněk Ševčík
Černucha ..... Zora Matoušková
Slunce ..... František Hruška
Vítr ..... Karel Hegner
Měsíc ..... Marcel Halouzka
Zrcadlo ..... Marcel Halouzka
Bohatýři ..... všichni

Inspice:V.Kotisa,Světla:M.Šrubař,J.Tichý,Zvuk:V.Borková,Rekvizity:J.Kolaříková,Technika:V.Mrhal,M.Med, J.Barton,F.Pektor,Loutky a dekorace vyrobily dílny LD Radost

PREMIÉRA 13.prosince 1985

Veškerá práva k provozování zastupuje DILIA Praha.
Vydalo LD Radost Brno,Gottwaldova 29 jako program k inscenaci A.S.Puškina O careviče a sedmi bohatýrech.Ředitel V.Schilder.Redakce programu E.Janěková.
Výtvarný návrh programu J.Milfajt.Náklad 2000 ks.
Cena 1 Kčs.Do tisku povolil OK JmKNV pod č.370041258
Vytiskl Tisk,knižní výroba, n.p.

„A stále milovat
mě budou lidé prostí
za to, že probouzel
jen dobro zpěv můj v nich,
za to, že v otroctví
jsem zpíval o volnosti
a shovívavě soudil hříchy"

A.S.Puškin
(1799-1837)

O careviče a sedmi bohatýrech – fotografie č. 14.



Asagao – fotografie č. 15.

