

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

**Kabinet divadelních studií při Semináři
estetiky**

Bakalářská diplomová práce

2009

Zuzana Měřínská

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

**Kabinet divadelních studií při Semináři
estetiky**

Teorie a dějiny divadla

Režie Zoji Mikotové v Loutkovém divadle Radost

Zuzana Měřínská

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Margita Havlíčková

2009

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

.....

Podpis autora práce

Za pomoc při své bakalářské práci bych chtěla poděkovat jednak své vedoucí práce doc. PhDr. Margitě Havlíčkové, a také dramaturgini Loutkového divadla Radost Evě Janěkové za velké množství materiálů, které mi byly poskytnuty.

Obsah:

1. Úvod	6
2. Historické souvislosti	8
2.1. Vznik a vývoj Loutkového divadla Radost	8
2.2. Doba hledání a změn	9
2.3. Zoja Mikotová	9
3. Analýza O pejskovi a kočičce	11
3.1. Úvod	11
3.2. Dramatizace pro loutkové divadlo Radost – stručný obsah děje	11
3.3. Srovnání dramatizace s originálem Josefa Čapka	12
3.4. Scénář a režie Zoji Mikotové	14
3.5. Scénografie Jaroslava Milfajta	16
3.6. Loutky a dekorace - Jaroslav Milfajt, vyrobily dílny LD Radost pod vedením V. Heisara	18
3.7. Herectví	20
3.8. Pejsek a kočička Loutkového divadla Radost v současnosti	20
4. Analýza inscenace O statečné princezně Máně	22
4.1. Úvod	22
4.2. Dramatizace pro loutkové divadlo - stručný obsah děje	22
4.3. Srovnání dramatizace a pohádky Josefa Lady	23
4.4. Režie Zoji Mikotové	26
4.5. Hudba Vlastimila Pešky	29
4.6. Scénografie Jaroslava Milfajta	29
4.7. Loutky Jaroslava Milfajta provedl ateliér pod vedením Vladimíra Heisara	32
5. Srovnání analyzovaných inscenací	36
5.1. Srovnání režijních postupů	36
5.2. Srovnání výtvarného řešení inscenací	37
6. Závěr	39
7. Použité prameny a literatura	40
7.1. Literatura	40
7.2. Periodika	40
7.3. Prameny	40

1.Úvod

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla věnovat režisérce **Zoje Mikotové**, a to jejímu působení v *Loutkovém divadle Radost* a spolupráci s výtvarníkem **Jaroslavem Milfajtem**. Z jejího téměř desetiletého působení v tomto divadle (1980-1989) jsem si vybrala dvě inscenace. První je série příběhů od **Josefa Čapka** *O pejskovi a kočičce* a druhá inscenace je pohádka *O statečné princezně Máně* od **Josefa Lady** s použitím dramatizace od **Evy Košlerové**.

Vybrala jsem si právě tyto dvě inscenace, protože mají hodně společného. Především jsou to díla předních českých autorů 20. století, kteří psali knihy pro děti. Nejen, že je napsali, ale oba své knihy i ilustrovali. Tyto dvě hry spojuje již zmíněná spolupráce Zoji Mikotové a Jaroslava Milfajta, ale i účast dalších osobností divadla Radost, například herečky **Kateřiny Králové** nebo dramaturgyně **Evy Janěkové**. Obě jsou také určeny pro přibližně stejnou věkovou skupinu obecnosti. Pokusím se obě hry analyzovat a najít jejich klady a zápory. Zaměřím se jak na dramatizaci textu, tak na samotnou režii **Zoji Mikotové**, scénografii a loutky **Jaroslava Milfajta**, hudbu a herectví. V závěru se pokusím o krátké srovnání obou inscenací.

Nejprve jsem se musela rozhodnout, které z inscenací **Zoji Mikotové** do své bakalářské práce zařadit. Z výběru všech inscenací, které **Mikotová** v *Loutkovém divadle Radost* režírovala, tyto dvě přímo ze soupisu vystupovaly, jedna velmi úspěšná a druhá již dávno zapomenutá, přestože mají tolik společného? Tato skutečnost mě dosti zaujala, a proto je mou hlavní snahou ve své práci určit příčiny těchto velkých rozdílů mezi inscenacemi.

Na počátku své práce jsem nejprve kontaktovala dramaturgyni divadla **Evu Janěkovou**, která se mnou okamžitě začala velmi ochotně spolupracovat. Díky ní jsem se dostala do archivu Radosti, kde mi **Eva Janěková** vyhledala almanach vystřižených článků z různých periodik za období 1980-1990. Také mi poskytla složku, ve které jsou uloženy kritiky a hodnocení pro divadlo, a to jak od osobností stojících mimo divadlo, tak i od samotných inscenátorů. Díky těmto materiálům jsem se mohla seznámit s názorem režisérky **Zoji Mikotové** a jejím hodnocením své inscenace. Dále jsem získala složky s materiály k analyzovaným inscenacím obsahující nejrozsáhlejší archiválie. U inscenace *O statečné princezně Máně* se dochovaly všechny scénické návrhy, a dokonce i návrhy

dekorací včetně nákresů půdorysu atd.. Bylo velmi zajímavé sledovat promyšlenost a záměry **Jaroslava Milfajta**. K pohádce *O pejskovi a kočičce* se bohužel tyto nákresy nedochovaly, a ani po kontaktování samotného scénografa se mi nepodařilo je získat. Ještě jsem se pokoušela nějaké návrhy scény či loutek nalézt ve výrobně rekvizit u **Aleny Křížové**, bohužel nikdo neví, kam se tento materiál ztratil. Proto jsem kontaktovala manažera divadla **Petra Jančaříka** a poprosila ho o záznam představení ze současné doby. Takto jsem byla schopna popsat komplexně celou scénu pro tuto inscenaci. Pro analýzu inscenací mně také velmi pomohly pokyny režisérky pro rekvizitárnu, dílny a kostymérnu. Z jejích záznamů lze snadno vyčíst podobu loutek a dekorací, které nejsou zachyceny na fotografiích. Materiálů, ze kterých jsem při své práci mohla čerpat, bylo velmi mnoho, a také jsem se snažila všechny využít a správně porozumět jednotlivým použitým principům i samotnému celku.

2. Historické souvislosti

2.1. Vznik a vývoj Loutkového divadla Radost¹

V době první republiky založil a řídil **Vladimír Matoušek**² loutkové divadlo v Břeclavi a nazval je *Radost*. Toto divadlo bylo však pouze amatérské. Když vojska nacistického Německa obsadila pohraničí, odešel Matoušek do Zlína, kde založil druhou *Radost*. Po druhé světové válce vznikla v Brně pobočka *Výzkumného ústavu pedagogického*, kde působil **Dr. František Tenčík**. Ten k sobě povolal ze Zlína právě již zmíněného Vladimíra Matouška, aby v rámci oddělení výchovy uměním založil a řídil loutkové divadlo. Tak tedy vznikla třetí *Radost*. V září 1945 bylo na Bratislavské ulici pronajato kino *Orania* a přestavěno k potřebám loutkové scény. 4. října 1947 byl zahájen poloprofesionální provoz divadla. Svou profesionální činnost zahájilo divadlo v roce 1949. Takto můžeme krátce shrnout vznik *Loutkového divadla Radost*, které od roku 1949 funguje nepřetržitě.

V Radosti se vystřídal mnoho režisérů, z nejvýraznějších například **Josef Kaláb**³, **Jiří Jaroš**⁴ a **Pavel Vašíček**⁵. V současné době na jejich práci navázal **Vlastimil Peška**⁶, současný ředitel a režisér *Radosti*. Ve svých začátcích používalo divadlo především loutky typu marionet, postupně ale přešlo i k jiným typům loutek, a to především k loutkám spodovým. Již na přelomu padesátých let se *Loutkové divadlo Radost* stává velmi kvalitní scénou s uceleným souborem obdařeným nejen precizní prací s loutkou, ale i muzičností. Tuto stejnou úroveň si divadlo drží až do začátku devadesátých let, kdy nastupuje do divadla **Vlastimil Peška**. Dramaturgie se pod jeho vedením orientuje na klasické pohádky a adaptace děl české i světové literatury a zaměřuje se také na představení pro dospělé. Peška nejen udržuje dlouholetou tradici Radosti a rozvíjí repertoár, ale pod jeho vedením také v divadle od roku 2000 probíhá rozsáhlá rekonstrukce budovy divadla i technického zázemí (dílna, rekvizitárna).

¹ PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC, Vladimír. *Padesát let Radosti*. Loutkové divadlo Radost. 1999. archiv Loutkového divadla Radost

² Pedagog a umělec, který patřil k předním osobnostem meziválečné generace loutkářství

³ Působil v Radosti od roku 1949 do 1964

⁴ Působil v Radosti od roku 1961 do 1976

⁵ Působil v Radosti od roku 1970 do 1983

⁶ Působí v divadle jako režisér od roku 1989, před tímto rokem v Radosti již spolupracoval na některých inscenacích. V divadle působí do současnosti, a to nejen jako režisér, ale i jako ředitel divadla.

2.2. Doba hledání a změn

Radost měla do roku 1979 ve svém vedení umělecké osobnosti s osobitým a výrazným názorem. Po tomto roce však nastupuje období hledání a tápání. Střídají se období krátkého vzepětí a následného úpadku. Po **Pavlu Vašíčkovi** nastoupila na jeho režisérské místo **Zoja Mikotová**. Působila v *Radosti* od 1.8.1980. **Zoja Mikotová** přišla do divadla jako čerstvá absolventka režie na brněnské *Janáčkově akademii múzických umění*. V inscenacích, které v **Radosti** režírovala, je především velmi výrazný její vztah k pantomimě a k pohybu celkově. **Mikotová** pracovala v tomto divadle do roku 1990, pak odchází.

V roce 1984 nastupuje do divadla na místo kmenového výtvarníka **Jaroslav Milfajt**. V tomto období však v divadle *Radost* nepůsobí pouze **Zoja Mikotová**, ale i režiséři **Mirko Matoušek**, **Vratislav Schilder**, **Pavel Vašíček**, **Zdeněk Kaloč** a **Peter Scherhauser**. Linii divadla určovala především jednotná dramaturgie **Evy Janěkové**.

2.3. Zoja Mikotová

Byla angažována jako režisérka a choreografka. Zahájila v tehdejší „usínajícím divadle“ novou éru pohádkou *O zvědavém slůněti Niny Cassianové*⁷. Její vztah k pohybu, pantomimě a výtvarnému umění byl a dosud je velice známý. Vztah k výtvarné práci potvrzuje i to, že svá středoškolská studia zahájila na *Střední průmyslové škole textilní* v Brně (1966-1970), dále pokračovala v praxi jako výtvarník, grafik u *Městského kulturního střediska Brno*, také jako výtvarník a návrhář dřevěných hraček. Proto její režijní činnost v *Radosti* byla od předchozích režisérů velmi odlišná, zaměřená především na jevištní pohyb a scénografii. Mezi nejlepší inscenace tohoto období v její režii patří *Princ a chudšas Marka Twaina* a *Aleny Šimůnkové*⁸, pohádka *O Budulínkovi Jiřího Davidka*⁹ a *Ostrov pokladů R.L.Stevensona* v dramatické úpravě **Pavla Cmírala**¹⁰. **Zoja Mikotová** odešla z divadla v roce 1990, jak sama přiznává: „...razím teorii, že deset let v jednom divadle stačí“¹¹. Poté příležitostně hostovala v různých divadlech. Například v *Mahenově divadle*, v *Městském divadle* ve Zlíně, dokonce i v různých divadlech ve Vídni

⁷ Premiéra 28.9.1979

⁸ Premiéra 28.5.1982

⁹ Premiéra 2.10.1987

¹⁰ Premiéra 9.3.1990

¹¹ Rozhovor se Zojou Mikotovou 17.5.2007, v osobním vlastnictví autorky

a dalších. V roce 1992 nastoupila jako vedoucí ateliéru výchovné dramatiky neslyšících na divadelní fakultu *Janáčkovy akademie múzických umění*, kde působí dosud. Nadále se věnuje na různých činoherních scénách pohybové spolupráci, výtvarné činnosti a napsala i mnoho teoretických prací. Za její tvorbu jí byla udělena různá domácí a zahraniční ocenění. Do divadla *Radost* se velmi často vrací jako hostující režisérka a v současném repertoáru najdeme například velmi vydařenou pohádku pro nejmenší *O nezbedné kometě Jana Mikoty a Vlastimila Pešky*¹².

V době svého stálého působení na scéně *Radosti* vytvořila sedmnáct inscenací pro různé věkové skupiny dětí. Především však převažovala tvorba pro nejmenší, tedy děti předškolního věku. V roce 1986 vytvořila společně s výtvarníkem **Jaroslavem Milfajtem** již zmíněnou inscenaci *O pejskovi a kočičce* na motivy knihy **Josefa Čapka**¹³ ve spolupráci s hudebníkem Petrem Grahamem. Tři roky poté stejná dvojice režisérky a výtvarníka vytvořila inscenaci pod názvem *O statečné princezně Máně* autorů **Josefa Lady a Evy Košlerové**. Tentokrát však na hudební složce spolupracoval nynější ředitel divadla **Vlastimil Peška**.¹⁴

¹² Premiéra 18.11.2005

¹³ Premiéra 6.6.1986

¹⁴ Premiéra 17.2.1989

3. Analýza O pejskovi a kočičce

3.1. Úvod

Inscenace Loutkového divadla Radost O pejskovi a kočičce je inspirována knihou **Josefa Čapka** Povídání o pejskovi a kočičce, jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech. Kniha poprvé vyšla v roce 1929. **Čapek** knihu nejen napsal, ale i jako výtvarník a grafik sám ilustroval. Scénář pro inscenaci Loutkového divadla Radost v Brně napsala **Zoja Mikotová**, která hru také zrežirovala. Čerpala pouze ze samotného **Čapkova** textu, ačkoliv byla kniha často inspirací pro divadelní představení a existuje tedy větší množství dramatických textů. Premiéra inscenace byla uvedena jako poslední v sezóně 1985/86, a to 6. června 1986. V této sezóně bylo uvedeno několik premiér inscenací pro děti předškolního věku a mezi ně tedy patří i pohádka O pejskovi a kočičce. Je ovšem zajímavé, že jako jediná vydržela tato inscenace na prknech divadla Radost více než dvacet let a stále je velmi populární a žádaná. Na inscenaci s **Mikotovou** spolupracoval jako výtvarník a scénograf **Jaroslav Milfajt**.

3.2. Dramatizace pro loutkové divadlo Radost – stručný obsah děje

Zoja Mikotová vybrala z knihy čtyři příběhy s různou tematikou. Jako první je zařazen příběh *Jak si pejsek roztrhl kalhoty*. Pejsek s kočičkou se rozhodnou jít na procházku, vyrazí tedy ze svého domečku. Pejsek je ale nepořádný a jde klidně ven s jedním uchem nahoru a druhým nakřivo. Proto se stává terčem posměchu zajíce. Pejsek si to samozřejmě nemůže nechat líbit a začíná velká akční honička. Zajíc je rychlejší a pejskovi uteče do trní, pejsek skočí za ním, a když vyleze, kočička si všimne, že má na zadku roztržené kalhoty. Pejsek uvidí opodál žízalu a myslí si, že je to provázek, kterým by se daly kalhoty vyspravit. Kočička pejskovi zašije kalhoty žízalou, a ten má radost, že se mu už nemůže nikdo smát. Žízala se z kalhot vysouká, uteče a pejsek má na kalhotách opět díru. Kočička ho uklidňuje a slibuje mu, že díru doma zašije. Vydají se tedy na zpáteční cestu za doprovodu hudby.

Druhý příběh se odehrává v domečku a před ním. Jmenuje se *Jak pejsek s kočičkou myli podlahu*. Jednoho dne si pejsek s kočičkou všimnou, že mají špinavou podlahu. Rozhodnou se, že ji umyjí. Pejsek jde k pumpě na dvorek pro vodu a kočička shání ostatní potřebné věci. Pejsek se vrací do domečku a na stole najde ležet mýdlo. Myslí si, že je

k jídlu a celé ho spolkne. Začne kýchat a naříkat, jak to štípe. Když se vrátí kočička, objasní pejskovi, co snědl a dá mu napít hodně vody. Potom znovu donesou vodu a mýdlo, a protože nemají kartáč, kočička vezme pejska a jeho hrubými ježatými chlupy vydrhne podlahu. Potom vezme pejsek kočičku a vytře s ní podlahu dosucha. Když jsou hotovi, oba zjišťují, že jsou celí mokří a špinaví. Rozhodnou se tedy vyprat se jako prádlo. Na dvorku si nachystají necky a valchu a navzájem se v ní vyperou. Poté se pověsí na šňůru a libují si, že když svítí sluníčko, prádlo jim brzy uschne. Vtom začne pršet a oba se musí schovat do domečku, protože jinak by jim přece prádlo zmoklo. Tato situace se několikrát opakuje, až si z domečku přinesou koš, do kterého se mohou oba schovat. Když jsou suší, vlezou si do koše jako usušené prádlo a usnou v něm. Herci oznamují divákům přestávku, aby se pejsek a kočička mohli v klidu a spokojeně vyspat.

Po přestávce si pejsek s kočičkou popřejí dobré ráno a může začít třetí příběh, *Jak pejsek s kočičkou dělali k svátku dort*. Kočička říká pejskovi, že mají dnes svátek a narozeniny, a proto by si měli upéct dort. Protože přesně nevědí, co se do něj dává, rozhodnou se dát tam vše, co se jim zdá dobré a co jim chutná. Začátek je dobrý: dají do hrnce mouku, vejce, mlíčko, a protože dort musí být sladký, tak i cukr. Jejich ingredience se začnou ale rozdělovat podle toho, co má každý z nich rád jako zvířátko. Pejsek tam tedy dává místo zavařeniny syreček, kočička zase špekové kůže, aby byl dort dost mastný. V hrnci se tedy ocitají oříšky, okurka, kosti, myši, buřty, smetana, cibule, omáčka a spousta dalších věcí, „*jen chleba tam nedali, protože ten pejsek a kočička moc rádi nejedí*“. Dort upečou a dají ho ven vychladnout. Po chvíli přichází k dortu zlý pes, najde ho a celý ho sní. Zlý pes heká opodál, protože je mu z dortu samozřejmě špatně. Pejsek a kočička vyjdou z chaloupky a když zjistí, co se stalo, jsou rádi, že ho nesnědli oni a nemají zkažený celý svátek a narozeniny.

Na tento příběh navazuje přímo poslední část, *Jak našli panenku, která tence plakala*. Z ničeho nic uslyší oba venku tenký pláč a hledají, co by to mohlo být. Pejsek nachází v trávě ztracenou panenku. Je jim jí líto, že ji tu nějaká nehodná holčička pohodila, proto se jí ujmou a odnášejí si ji do domečku. Tam ji uspávají a plánují, jak se o ni budou starat a hrát si s ní, aby věděla, že ji má někdo rád. Tímto příběhem představení končí.

3.3. Srovnání dramatizace s originálem Josefa Čapka

Režisérka **Zoja Mikotová** vybrala z devíti příběhů v knize čtyři. Při svém výběru dala přednost příběhům, ve kterých nevystupují lidé, a pokud v **Čapkově** originále krátce

vystupují, **Mikotová** je v dramatinaci vypouští. Ve většině nepoužitých příběhů je hodně konverzace a málo prostoru pro hereckou akci, příběhy by tedy byly vhodné například pro rozhlasovou hru, ale ne na jeviště divadla. Například příběh, kde pesek s kočičkou jen sedí s panem Čapkem u stolu a diskutují o tom, že děti nemají pejsky a kočičky zlobit, je pro jeviště zcela neatraktivní. Kniha sama tedy nabízí jasné příběhy vhodné pro scénické zpracování loutkovým divadlem.

V prvním a druhém příběhu dodržuje režisérka poměrně přesně děj originálu z knihy. Dokonce jsou tyto dva příběhy i v knize zařazeny na začátku. **Mikotová** jen prohodila jejich pořadí, a začíná tedy celou pohádku příběhem *Jak si pesek roztrhl kačata*. Před něj ještě vkládá podobný úvod jako v knize a jeden z herců uvádí pohádku slovy: „*To bylo tenkrát, když kočička a pesek spolu ještě hospodařili...*“ Poté nasazuje hned rychlou hereckou akci, aby upoutala pozornost malého diváka. V dramatinaci je však nutno dodržet časové rozmezí vhodné pro tuto věkovou skupinu obecnstva, a **Mikotová** je tudíž omezena časově. Vynechává proto například scénu s parapletem, které si chce kočička vzít na procházku, nebo později scénu se slepicí. V tomto příběhu v knize vystupují krátce i děti. Jejich funkci, a to, že si všimnou roztržených pejskových kalhot, zastává bez jakékoliv textové újmy sama kočička, která si všimne díry. **Mikotová** nechává kočičce stejnou repliku, kterou říkají v knize děti. Režisérka celkově příběh zjednodušuje jak co do počtu postav, vynecháním některých scén, tak i například tím, že žízala nemluví jako v knize a s loutkou je pouze prováděna scénická akce podle potřeby.

V druhém příběhu dramatinace pesek s kočičkou myjí podlahu. Tento příběh je jako jediný přesně dodržen podle **Čapkovy** předlohy. Pomáhá tomu i fakt, že **Mikotová** nemusela odstraňovat přebytečné postavy lidské ani zvířecí. V tomto příběhu vystupuje pouze pesek s kočičkou. Autorka dodržuje přesně **Čapkův** text a převádí přímou řeč knihy do dialogů. Někde převádí do replik i vyprávění. Například: „*drhla ho na té valše tak silně, že ji pesek prosil, ať tolik netlačí, že by se mu mohly do sebe zamotat nohy – „ prosím tě, prosím tě, kočičko, netlač tolik, vždyť se mně do sebe zamotají nohy.*“ Některé části **Čapkova** vyprávění převádí **Mikotová** do herecké akce, protože text to sám nabízí, například : „*potom jeden druhého vyždímali.*“ V dramatinaci je též zachována autorova kouzelná dětinská nelogičnost, či až možná nesmyslnost. Nejvýraznějším příkladem je scéna všení se na šňůru: „*když kočička už visela, slezla a povésila pejska – tak tam viseli oba dva.*“ Zopakováním této úsměvné nesmyslnosti je ještě podpořen její komický význam. Tuto scénu **Mikotová** ponechává ve zcela neporušené podobě. Dalo by se říci, že **Čapkův** text je pohybovým scénářem pro dvojici postav v inscenaci. Poté, co pesek

s kočičkou usnou v koši, herci vystupují na předscénu a oznamují dětem přestávku. A proč? No přece aby se pejsek a kočička mohli pěkně a nerušeně vyspíkat. Můžeme se tedy domnívat, že hlavním důvodem, proč režisérka tyto dvě pohádky v dramatizaci přehodila, je logičnost navazující přestávky.

Po přestávce se pejsek s kočičkou probouzejí. Kočička hned pejskovi oznamuje, že mají narozeniny a svátek a měli by si upéct dort. Oproti předloze jsou tedy opět vynechány děti, které k tomuto nápadu pejska a kočičku přivedou. Scéna pečení dortu je zcela ponechána podle autorovy předlohy včetně vhazování všech surovin, které **Čapek** do příběhu zařadil. **Mikotová** využívá komičnosti kombinace surovin a realistickým ztvárněním tuto komičnost podtrhuje. Po upečení dortu už je příběh hodně zkrácen, a to pouze na scénu se zlým psem. V knize jdou ještě pejsek s kočičkou za dětmi, aby jim dali dort ochutnat, a po zjištění, že o něj přišli, jsou pozváni na sváteční oběd k dětem domů.

Na scénu se zlým psem plynule navazuje poslední příběh o ztracené panence. Ten je zkrácen nejvíce ze všech a je ponechán pouze základní význam příběhu. V knize pejsek a kočička hledají nalezené panence hračky a starají se o ni. U **Mikotové** si ji jen odvádějí domů a ukládají do postýlky. Celá pohádka končí pasáží úvahy tak zvaných „živáků“, tedy živých herců, po čem všem dítě asi touží. *„Nikdy nebýt samo, mít si s kým hrát, aby mu nebylo smutno a bylo pořád veselé, no prostě aby ho měl někdo rád.“*

3.4. Scénář a režie Zoji Mikotové

Jak si můžeme tedy všimnout, bylo nutné všechny příběhy zkrátit. Některé jen nepatrně, jiné značně. Důvodem tohoto zkrácení je především věková adresa diváků, protože u inscenace pro děti od čtyř let je velice riskantní časové rozmezí delší než jedna hodina. Představení má tedy i s přestávkou hodinu a deset minut, což předškolnímu věku diváků zcela odpovídá. Přestávka je zařazena po půl hodině, kdy pozornost malého diváka již ochabuje.

Mikotová ponechává v příbězích to, co je podstatné. Každá epizoda v knize má pro děti jisté ponaučení. V některých můžeme nalézt i něco více, kniha se snaží dětem přiblížit domácí činnosti, jako je zašívání, mytí podlahy nebo praní. Z prvního příběhu tedy vyplývá, že mají děti chodit upravené, protože pak se jim nikdo nemůže posmívat, v druhém zase, že nemají brát a jíst věci, o kterých neví, k čemu slouží a komu patří. Třetí příběh má význam podobný jako druhý, ale navíc je zde obsaženo i přísloví, že vše zlé je k něčemu dobré, protože kdyby dort pejsek s kočičkou snědli, bylo by jim z toho pořádně

špatně. Poslední příběh poučuje, jak se máme chovat ke svým věcem a sami k sobě navzájem. Autor nejen dětem, ale i rodičům zdůrazňuje to, co každý tvor potřebuje: aby ho měl někdo rád.

Důležité je, že v dramatizaci **Mikotová** i přes velmi rozsáhlé zkrácení některých příběhů ponechává základní myšlenku **Čapkovy** předlohy. Ten nepíše jen tak nějakou pohádku, ale v každé kapitole lze najít hlavní myšlenku, kterou se autor snaží čtenářům sdělit. **Mikotová** nechává i pejskovi a kočičce stejné charakterové rysy jako Čapek. „*Pejsek s kočičkou chtějí všechno dělat stejně jako lidé, ale vždycky jim to nejde, protože stejně jako děti mají malé a nešikovné tlapičky, a tak něco udělají dobře a něco špatně.*“ Dvojice tedy objevuje svět očima dětí, ve svých epizodách hrají hru na tatínka a maminku. V knize ale působí oba více naivně a dětinsky, především kočička je v dramatizaci trochu dospělejší a častěji si ví rady. Vzhledem k tomu, že **Mikotová** vypustila postavy lidí a dětí, kteří pejska a kočičku často navedli na správnou cestu, bylo nutno tuto funkci nějak nahradit.

Velký úspěch tohoto představení lze tedy přičíst především dramaturgické volbě titulu, opatrné práci s předlohou knihy a dodržení základních rysů příběhů. Správnost zachování **Čapkova** hovorově prostého a zároveň vytříbeného jazyka potvrzuje i hodnocení inscenace **Zdeňkem Smejkal**¹⁵. Ten říká, že i malou změnou v **Čapkově** textu může vzniknout nepřesný výklad, konkrétně má na mysli spor pejska a kočičky, kdo má svátek a kdo narozeniny, který končí dohodou, že mají oba svátek. **Smejkal** hodnotí vylepšení textu jako zbytečně nepřesnou změnu, která děti jen mate.

Co se týče samotné dramatizace, **Smejkal** režisérce vytýká především malou plynulost navazujících epizod. Příběhy jsou viditelně rozděleny, propojení a scelení by dodalo pohádce jednotný tvar, který je určen pouze hlavními postavami. Je ovšem otázkou, jak moc by úprava a sjednocení jednotlivých epizod zasáhly do tvaru předlohy, která je jasně na jednotlivé příběhy rozčleněna. Většina dětí totiž příběhy zná a pravděpodobně by těžce nesly jejich narušení. Proto se nejspíš autorka pietně držela při dramatizaci předlohy. **Smejkal** konstatuje, že: „...*síla režie je především v propracovaném detailu než v celku hry.*“¹⁶ Především je však **Mikotová** chválena za precizní propracování pohybu loutek, které působí velice plynule. Problematická je podle něj pouze scéna se zlým psem. Zde autoři experimentovali a pes se vymyká měřítku dějiště, zvedá se nad hracím prostorem a šokuje svou velikostí diváka. Pojídání dortu je však umístěno za scénou a jen doplněno

¹⁵ SMEJKAL, Zdeněk. *O pejskovi a kočičce* – hodnocení. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

¹⁶ SMEJKAL, Zdeněk. *O pejskovi a kočičce* – hodnocení. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

zvukovými efekty. V tomto shledává **Smejkal** nedotažený scénický pokus, kdy pes vlastně není součástí samotné scény, ale je pouze v pozadí a svou hlavní funkci v epizodě, tedy sněžení dortu, provádí skryt za scénou. Nutno ovšem podotknout, že **Mikotová** značně využila **Smejkalův** pohled nestranného diváka a upravila některé scény dle jeho komentáře. **Zdeněk Smejkal** nachází v režijní koncepci ještě několik detailních chyb, například: ze zadních řad špatně čitelné suroviny, které létají z pozadí do hrnce. Navrhuje jako řešení zvětšení a stylizaci ingrediencí a zvolnění tempa scény. Podobnou výtkou je i viditelnost temen hlav herců nad hranou podlahy při jejím mytí, kdy by stačilo použít na zakrytí hlav černé kápě. Přes tyto drobné výtky však jeho hodnocení potvrzuje velice správnou dramaturgickou volbu inscenace, kde jsou titulními postavami zvířátka, se kterými se děti mohou ztotožnit. Inscenace tedy podle něj přináší dětem z mateřských škol hodnotnou podívanou. **Miroslav Tmė** ve své recenzi konstatuje, že: „...*představení je velice milé svou dětskou přirozeností.*“¹⁷ Takto zřejmě inscenace působí na dospělého diváka – přirozeně dětsky. Což lze považovat za velmi důležitý klad inscenace pro tuto věkovou skupinu diváků.

3.5. Scénografie Jaroslava Milfajta

Jaroslav Milfajt v inscenaci nevyužívá celého jevištního prostoru *Loutkového divadla Radost*, ale pouze středu scény. Zde je postaveno samostatně fungující jeviště pro velké maňásky. Po vyhrnutí opony se otevírá prostor, který tvoří bílým plátnem zahalený půlkruhový objekt. Za plachtou jen lehce prosvítají obrysy domečku a okolního křoví. V této chvíli je důležitější prostor u klavíru na levé straně jeviště, kde „živáci“¹⁸ **Karel Heger**, **Kateřina Králová** a **Zdeněk Ševčík**¹⁹ uvádějí pohádku písničkou *Kočka leze dírou, pes oknem* a vítají diváky v divadle. Po strhnutí plachty se otevírá scéna, kterou **Milfajt** umístil do pomyslné výšece koule. Ta je vymezena půlkruhovým půdorysem a půlkruhovým lunetovým pozadím, na němž je umístěn domeček. V lunetě je průřez, který se může otevírat do hloubky jeviště, a tím vzniká prostor pro interiér domečku.

Samotný prostor jeviště pro maňásky je rozdělen do tří úseků, za kterými se může schovaný loutkoherec pohybovat. Prvním je pás zakrývající spodní přední úroveň jeviště. Je přibližně jeden metr vysoký a obepíná kruhový půdorys. Na třech dřevotřískových

¹⁷ TMĚ, Miroslav. *O pejskovi a kočičce* - recenze. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

¹⁸ Slangový název z loutkových divadel pro herce, kteří vystupují na scéně sami za sebe bez louky.

¹⁹ V programu je mezi herci uvedeno ještě jméno Lídy Janků, ale není již z materiálů jasné, jakou funkci na jevišti zastávala pravděpodobně to bylo pomocné vedení loutek při náročných scénách.

deskách, které tento pás tvoří, je jednoduchým způsobem naznačena zemina v hnědé barvě. Odspodu nahoru přechází žíháním tmavší hnědá ve světlejší. Žíhání je použito proto, aby byl zjemněn přechod do druhého plánu jeviště, který tvoří zelené keře. Tento pás ale díky žíhání působí buď jako zemina nebo také uschlá tráva, kdy pravý sklon tahu štětce evokuje foukání větru. Druhým úsekem ve středu „čtvrtkoule“ jsou dekorace již zmíněných keřů. Jeden je ve středu a dva další po stranách, ty jsou za prostředním malinko skryty. Jsou ztvárněny stejným způsobem jako spodní úsek zeminy. Vrcholky keřů jsou také prosvětleny světlým odstínem zelené barvy a sklon tahu štětce je také pravý. U keřů ale působí tento impresionisticky rozevlátý pohyb přirozeněji než u zeminy. Proto by asi nebylo na škodu tyto dvě odlišné dekorace rozlišit i stylem malby. Posledním úsekem maňáskového jeviště je půlkruhové lunetové pozadí. To je celé nad úrovní země a tvoří ho především domeček a v pozadí za ním, v horní části půlkruhu, tmavě modrá obloha. Domeček je velice jednoduchý, žlutá zeď se dvěma okny a červenou střechou. Okna jsou nejvýraznějším prvkem scénického řešení inscenace. Červený rám a bílé sklo přímo láká oko diváka a naznačuje, že právě v těchto místech se začne v brzké době něco dít. Celý zadní půlkruh je taktéž lehce žíhaný, ale mnohem decentnějším způsobem než spodní část, dokonce ani směr tahu štětce není dodržen. Díky tomu je znázorněná obloha odlehčena a působí na diváka lehkým přirozeným dojmem.

Pokud je v pohádce zapotřebí interiéru domečku, jako je tomu hned v druhém příběhu, kde pesek s kočičkou myjí podlahu, domeček se otevře do stran. Na průčelí zůstává pouze střecha a okna jsou ze zadní strany součástí interiéru. Do poloviny tohoto výseku je umístěna podlaha, na které pesek s kočičkou hrají. Velmi zajímavě je řešena manipulace s křovím. Aby při interiérových scénách nepřekáželo a nebránilo malým divákům ve výhledu na dějiště, je možné ho snížit a boční křoviny lehce natočit dozadu, takže prostor je otevřenější.

Celkově můžeme konstatovat, že **Milfajtova** scénická výprava této inscenace nevychází zcela z ilustrací **Josefa Čapka**. Autorovy ilustrace v knize jsou velmi jednoduché a místy až dětské. **Milfajt** tvoří prostor jednoduchý, ne však naivní, kresba kulis je perspektivně vystínovaná a iluzivní. Tahy štětcem na kulisách jsou někdy až malířské. **Milfajt** dává přednost funkčnosti jeviště. Jeho rozdělením do tří oddělených částí vzniká velmi rozsáhlý prostor pro loutkoherce a jejich akci. Tento prostor je tedy ukázkovým hracím jevištěm pro zespodu vedené loutky, jakými jsou pesek s kočičkou. Jako velice funkční hodnotí scénu i recenzenti této inscenace. Není však nijak výjimečná nebo neobvyklá, její největší předností je jednoduchost, která není na úkor funkčnosti.

3.6. Loutky a dekorace - Jaroslav Milfajt, vyrobily dílny LD Radost pod vedením

V. Heisara

Hlavními loutkami představení jsou samozřejmě pejsek s kočičkou. **Jaroslav Milfajt** je navrhl jako velké maňásky. Obě loutky jsou vyrobeny z plyše a do značné míry se podobají plyšovým zvířátkům, jaká mají děti doma. Kočička je bílá, má protáhlé kočičí oči, ostré uši a dlouhé fousky²⁰. Celý její elegantní zjev je podtržen štíhlým tělíčkem s dlouhým ocáskem. Její oči a výraz jsou přísné a působí jako pravá kočičí dáma. Pejsek je oproti ní více klukovský a naivní²¹. Má dlouhý protáhlý čumák, velké kulaté oči a ohnutá ouška. Je robustnější než kočička a jeho robustnost podporuje i to, že má výrazně delší hnědě zbarvené chlupy. Pokud obě loutkové postavičky porovnáme s **Čapkovou** představou v knize, zjistíme, že **Milfajt** se rámcově zcela drží jednoduchých autorových kreseb. Loutky jsou jen propracovanější a složitější. Například kočička v knize vůbec nemá fousky. Jinak je ale podoba postaviček z knihy a jejich loutkových protějšků nesporná. Divák tedy již při první scéně rozpoznává, že jde opravdu o notoricky známou dvojici postaviček z knihy. Tato jednoduchá přímá identifikace je pro malého diváka velmi důležitá

V inscenaci jsou použity ještě další loutky, které vystupují v jednotlivých příbězích. Hned v prvním příběhu je to zajíc. Ten je velikostně stejný jako pejsek a kočička, podstatným rozdílem je, že není maňásek, ale ze spodní části tělíčka je veden drátem²². Nelze mu tedy pohybovat s končetinami. Nejvýraznějším charakterem této postavičky jsou velké bílé zuby a dlouhé nohy, které se při pohybu hýbou. A pokud je herec opře o dekoraci, může s nimi pérovat. Zajíc ve své scéně především běhá a jeho funkcí je pokořit zbrklého pejska a utéct mu v křoví, proto jsou tedy na loutce zvýrazněny především velké dlouhé nohy. Scéna honičky v lese je velmi akční, pejsek a zajíc se v ní pohybují v různých prostorech a velmi rychle. Z poznámek pro dílnu divadla se dozvídáme, že pejsek a kočička musí mít dablery²³. Tento fakt je vzhledem k náročnosti

²⁰ VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie číslo 1. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

²¹ VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie číslo 2. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

²² Tyčová loutka

²³ Výraz používaný pro dvojníky loutek - vypadají stejně, ale technologie je jiná, buď jednodušší či složitější, podle toho, k čemu jsou určeny.

některých scén logický, protože herci nemají možnost si loutku dostatečně rychle a nenápadně předat. Překvapující ovšem je, že musela být vyrobena i loutka zajíce dablery, a to pouze kvůli jedné výše zmíněné akční scéně. Další z vedlejších loutek je žížala²⁴. Ta je ztvárněna velice jednoduše, tělíčko má sestaveno z jednotlivých článků, na jednom konci má dvě oči. Na obou koncích je upevněna na vodící tyče. Tímto řešením se dá s tělíčkem jednoduše pohybovat a naznačit dobře plazivý pohyb žížaly. Díky ohebnosti je pak možné věrohodně napodobit i náročnou scénu zašívání pejskových kalhot. Postava nazvaná jako zlý pes je jakýmsi experimentem autora²⁵. Pes se vymyká měřítku nejen postav, ale celého jeviště. Objevuje se nad zadní kulisou a šokuje diváka svou velikostí. Není ztvárněn jako celá postava, ale pouze hlava a dvě tlapy. Tuto psí hlavu má herec nasazenou na své a taktéž tlapy ovládá vlastníma rukama. Pes není děsivý, ale přesto je nejvýraznější loutkou celé inscenace, a to svou velikostí. Poslední a pouze doplňkovou loutkou je postavička panenky z posledního příběhu²⁶. Není panenkou obyčejnou, ale spíše velice jednoduchou napodobeninou, která je ušita s hrubé tkaniny. Na první pohled vyvolává v divákovi lítost a její zjev podtrhuje situaci, ve které ji pejsek s kočičkou nacházejí. Jedinou její chybou je, že dospělý divák vidí jistou podobnost s woo-doo panenkou. Děti, pro které je inscenace určena, však tato spojitost pravděpodobně nenapadá. V závěrečné scéně, kdy panenka leží v postýlce, je loutka vyměněna²⁷. Má učesané vlásky, není špinavá a ve tváři má široký úsměv. V inscenaci je tedy použito pouze loutek maňásků a tak takzvaných tyčových. Jedinou výjimkou je zlý pes, který se nedá řadit do žádné skupiny loutek. Panenka je potom spíše dekorací nežli postavou příběhu.

V inscenaci je použito poměrně malé množství loutek, ale zato hodně rekvizit a dekorací. Jen na samotný dort, který pečou pejsek s kočičkou, je použito devatenáct rekvizit surovin. Dále jsou to rekvizity, které mají postavičky na sobě, jako je kuchařská čepice, zástěra na vaření nebo povlečení, kterým zakrývá dvojice panenku. Složitější záležitostí jsou však dekorace, jako je například pumpa, ze které opravdu do kbelíku teče voda, nebo kamna, ze kterých se kouří. Promyšlený je například koš na prádlo, kdy zadní stěna je odklápěcí, aby se v závěrečné scéně příběhu vešli dovnitř oba a mohli se pohodlně

²⁴ VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie číslo 2. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

²⁵ VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie číslo 6. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

²⁶ VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie číslo 7. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

²⁷ VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie číslo 8. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

a klidně vyspat. Všechny tyto doplňkové dekorace, které jsou pouze v jednotlivých scénách, jsou důkladně a precizně promyšleny tak, aby působily velmi realisticky a věrohodně.

3.7. Herectví

Inscenace je nenáročná, co se týče postav, proto není zapotřebí obsáhlý herecký soubor, ale pouze čtyři herci. Z toho jsou dva hlavní, kteří propůjčují svůj hlas pejskovi a kočičce, a zbylí dva pouze pomáhají při náročných scénách. Pejska ztvárnil **Zdeněk Ševčík**, kočičku **Kateřina Králová**²⁸. V doprovodu vystupuje s dvojicí herců ještě **Karel Hegner** a **Lída Janků**, společně uvádějí představení prologem: „*To bylo tenkrát, když spolu pejssek a kočička ještě hospodařili....*“ a v závěru potom pronášejí všichni společně epilog. Tyto scény jsou tedy jedinými, kde vystupují tak zvaní „živáci“.

Smejkal ve svém již zmíněném hodnocení velmi oceňuje oba hlavní představitele. Hlasový projev **Zdeňka Ševčíka** hodnotí jako nadurděně klukovský, někdy prudký a neopatrný. **Králová** je ve své roli naopak mazlivá, pružná a melodická, často pejska žensky uklidňuje a napomíná. V případě **Kateřiny Králové** se však v recenzi **Miroslava Tmého** dozvídáme, že: „*Její hlásek je příliš jemný, a proto zaniká a tím často narušuje kontext epizodního jednání*“.²⁹ Je však možné, že tento nedostatek byl pouze ojedinělý a z neznámého důvodu se týkal pouze jedné reprízy.

Smejkal oceňuje také velmi dobré vedení loutek, kdy je citlivě pracováno s loukou jak maňásků pejska a kočičky, tak i doprovodných loutek, jako je například žízala při zašívání kalhot. Toto jednání hodnotí **Smejkal** jako plynulé, vláčné a především věrohodné, což je u této scény velmi důležité.

3.8. Pejsek a kočička Loutkového divadla Radost v současnosti

Inscenace *O pejskovi a kočičce* se v divadle *Radost* hraje nepřetržitě od premiéry v roce 1986 do současnosti. Divadlo nevynechalo tento titul již dvacátou třetí sezónu. Inscenace je stále velmi úspěšná a je jednou z nejnavštěvovanějších především mateřskými školami a dětmi předškolního věku. Inscenace po dobu své existence zažila více než 450 repríz, a to nejenom na domácích scénách, ale i na území Slovenské republiky, Německa a Rakouska. Inscenace je po desetiletí uváděna ve stále stejné podobě. Loutkovi

²⁸ Nyní Kateřina Rakovčíková

²⁹ TMĚ, Miroslav. *O pejskovi a kočičce* - recenze. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

protagonisté museli být pro značné opotřebení vyrobeni znovu, taktéž i některé dekorace **Jaroslava Milfajta**. Pejška a kočičku však stále ztvárňuje stejná dvojice loutkoherců, tedy **Kateřina Rakovčiková** a **Zdeněk Ševčík**. Režisérka **Zoja Mikotová** podotkla, že „*Na inscenaci se v podstatě nezměnilo nic*“³⁰, a podle jejího mínění je stále stejně dobrá, na čemž mají velkou zásluhu především loutkoherci.

Pokud se zamyslíme nad důvody stálé životnosti této inscenace, je nutno především vyzvednout její velmi jedinečné kvality, které se skrývají především ve velmi úspěšném dramaturgickém výběru titulu, dále také v důkladné a opatrné práci s textem. Především však tato inscenace vyniká velice precizním souladem všech výše uvedených divadelních složek. Logickým vysvětlením stálé návštěvnosti je výjimečnost divadelních scén pro dětské publikum. „*Děti neustále odrůstají a dorůstají, publikum Radosti se proměňuje v rychlejší tempu než obecnstvo v divadlech pro dospělé. V souvislosti s tím jevištní akce musí neustále poutat pozornost mladého diváka, jehož životní zkušenost se také mění.*“³¹

³⁰ SMEJKAL, Zdeněk. *Pejsek a kočička jubilejní*. Kam-příloha. 2006. Archiv Loutkového divadla Radost.

³¹ SMEJKAL, Zdeněk. *Pejsek a kočička jubilejní*. Kam-příloha. 2006. Archiv Loutkového divadla Radost.

4. Analýza inscenace *O statečné princezně Máně*

4.1. Úvod

Inscenace *O statečné princezně Máně* vznikla na motivy pohádky spisovatele **Josefa Lady**. Ten sepsal knihu pohádek pro nejmenší s názvem *Pohádky naruby* v roce 1938, kde se poprvé objevil příběh *O statečné princezně*. *Státní nakladatelství dětské knihy* vydalo v roce 1958 soubor **Ladových** pohádek pod názvem *Nezbedné pohádky*, do něhož byl příběh také zařazen. Text byl zdramatizován pro rozhlasovou produkci **Evou Košlerovou**³². Poté byl upraven pro loutkové divadlo **Vladimírem Hoskovcem** a v roce 1981 vydán knižně nakladatelstvím *Dilia*. V divadle *Radost* vznikla tato inscenace v roce 1989 ve spolupráci režisérky **Zoji Mikotové** a scénografa **Jaroslava Milfajta**. Pro inscenování použili autoři text již upravený **Vladimírem Hoskovcem**, ve kterém došlo jen k menším změnám. Tyto změny však neovlivňují samotný děj příběhu. Na inscenaci se podílel také **Petr Grahmann**, který vytvořil hudební složku inscenace.

4.2. Dramatizace pro loutkové divadlo - stručný obsah děje.

V dramatu upraveném **Hoskovcem** pro loutkové divadlo začíná příběh v pekle. Lucifer pročítá knihu hříšníků a hledá, koho je zapotřebí potrestat a odnést do pekla. Nalézá v knize jistého Bártu, jenž je velkým hříšníkem, a posílá pro něj na svět „obrčerta“ Belzebuba. Mezi tím, co se Lucifer baví při kartách, se Belzebub vrací, avšak ne s hříšným Bártou, ale s jeho synem Tondou. Belzebub vysvětluje čertům, že se asi musel splést, když byla na dvorku u Bártů tma a on neviděl, koho bere do pytle. Lucifer vymyslí plán, jak dostat poctivého Tonda z pekla. Poručí čertům, aby vyvěsili po světě plakáty a vyhlášky s oznámením, že Tonda může vysvobodit nějaká statečná dívka.

V dalším obraze se už dostáváme do vesnice Syslov, odkud je Bártova rodina. Na návsi je velký shluk u pekelné vyhlášky. Do tohoto chaosu přijíždí v kabrioletu princezna Máňa. Představuje se hospodskému a zároveň i divákům a vzápětí odjíždí k Bártům. Na dvoře se baví s Bártovou o vysvobození Tondy. Do jejich rozhovoru najednou přilétne kouzelný dědeček Habaděj a radí Máně, ať navštíví jeho sestru, čarodějnici Kanimůru, aby jí pomohla dostat se do pekla. Máňa ho poslechne a odjíždí do lesa, kde bydlí Kanimůra.

³² Text Evy Košlerové bohužel není k dispozici. Nevíme tedy, do jaké míry došlo ke změnám v textu po úpravě Vladimírem Hoskovcem.

Zde pomůže čarodějnici opravit motor od chaloupky na kuří noze, a ta jí za odměnu poradí, jak se dostat do pekla. Zároveň ji také obdaruje třemi věcmi, které jí pomohou splnit úkoly v pekle. Princezna tedy odlétá na koštěti a přistává přímo v Luciferově síni. Tady se dozvídá, jak vysvobodit Tondu. Vyčistí čertům kamna, umyje podlahu a uvaří pekelné jídlo. Díky těmto třem úkolům vysvobozuje Tondu a může se s ním vrátit na zem. V posledním obraze se vracíme do Syslova, kde je celá vesnice radostně přivítá a může se začít strojit svatba.

4.3. Srovnání dramatizace a pohádky Josefa Lady

Pokud srovnáme hru s předlohou pohádky **Josefa Lady**, najdeme značné rozdíly. Musel být v první řadě zjednodušen text a zkrácen tak, aby se příběh v reálném čase odehrál v rozmezí přibližně jedné hodiny. Jak už je zmíněno v předcházející analýze, pro nejmenší děti je tato délka představení nejvhodnější, protože po delší době přestávají udržovat pozornost. Proto je v dramatizaci vynechána **Ladova** úvodní část odehrávající se v Syslově. Ta vypráví o zedníku Bártovi a jeho ženě, kterým se narodil synek Honza. Sudičky mu předpověděly, že ho ve 20 letech odnese čert. Poté se děj posouvá o zmíněných dvacet let. V Syslově, vedle Bártů, žije hříšník Hrabal. Ten představuje v původním příběhu zápornou postavu, která má být odnesena do pekla. V dramatizaci dochází ke změně v postavách. Záporným tu není soused Hrabal, kterého dramatizace zcela vypouští, ale otec Bárta. Menší množství postav umožňuje dětem sledovat pozorněji děj. Na druhé straně Hrabal se v **Ladově** pohádce na konci polepší a je tu tedy jakési mravní očistění viníka. To v dramatizaci chybí, nedozvíme se, co se s otcem Bártou po incidentu s obrčertem stalo, jestli utekl z vesnice nebo se schovává v domě. Víme jen, že neprojevil žádnou snahu vysvobodit svého syna z pekla. Je otázkou, zda je vhodné za jediného hříšníka pohádky určit otce jednoho z hlavních hrdinů, aniž by došel k nápravě nebo byl potrestán za své činy. Otec Bárta se nenapraví ani není potrestán. Je však možné, že děti na Bártu-otce v krátké chvíli zapomenou, protože je pouze příčinou, nikoli strůjcem omylu, na kterém se dále rozvíjí příběh. Po tomto prvním odstavci už se dramatizace připojuje k **Ladovu** příběhu a stejně jako v knize jsme v pekle na „audienci“ před Luciferem.

Dramatizace téměř dodržuje jména postav podle **Ladovy** předlohy. Jen ze starého čerta Belzebuba se stává obrčert Belzebub. Lucifer působí v předloze mnohem děsivěji než v dramatizaci, kde je spíš komickou postavou. Honza je přejmenován na Tondu. Jak

v knize, tak v dramatizaci tato postava moc prostoru nedostává, přestože je jednou z hlavních. Je otázkou, proč byl pro divadlo přejmenován. Snad proto, že Toník není tak všední jméno jako Honza, kterého nalezneme skoro v každé české pohádce? Princezna Máňa je hrdinkou a vysvoboditelkou. V knize vystupuje jako elegantní, rázná dáma a autor ji tak sám nazývá, oproti tomu v dramatizaci je spíše zbrklá a mnohem víc dětinská. Bártová a Hospodský reprezentují vesnici a vesničany. Konečně Habaděj a Kanimůra zastupují nadpřirozené síly napomáhající dobru a nápravě. U **Lady** by se jako kompars dala označit velká skupina čertů v pekle, která vytváří správnou pekelnou atmosféru. Ti jsou v dramatizaci zastoupeni několika čerty, kteří občas někde vykouknou, zpívají nebo se posmívají. Zkrátka doprovázejí danou situaci. Ve vesnici jsou komparsem domácí zvířata ozývající se z každého stavení a některá se na scéně i objevují. S tímto komparem se můžeme setkat jak v knize, tak i v dramatizaci.

Přízeň Habaděje a Kanimůry si musí princezna získat. V knize je to logičtěji vyřešeno tím, že Máňa při odjezdu ze Syslova sveze starého dědečka, kterým je Habaděj. Za odměnu získává radu, kde hledat pomoc. Habaděj ji posílá ke své sestře, čarodějnici Kanimůře, a jako poznávací znamení jí dává svou „pikslu“ na tabák. Díky tomu je Kanimůra ochotna jí pomoci najít cestu do pekla. V dramatizaci je scénický prostor rozdělen pouze na tři místa, a to peklo, náves v Syslově a prostor před Kanimůřiným domkem. Prostor byl tedy zjednodušen, a proto byl i upraven děj. V dramatizaci Máňa potkává dědečka už na dvoře u Bártů, kde k ní přiletí v létajícím stroji. Sám si ji tedy vyhledá a bez jakékoliv zásluhy ji posílá za Kanimůrou. Té Máňa pomůže s motorem od kuří nohy a za to dostává radu. Prakticky již ani nepotřebuje „pikslu“ na tabák, kterou od Habaděje dostala. Příběh tímto ztrácí logickou posloupnost dobrého skutku a následné zasloužené odměny. V podstatě by celá scéna s Habadějem mohla být vynechána a princezna by mohla potkat pouze Kanimůru v lese při hledání cesty do pekla. Pokud ale vezmeme v úvahu vizuální stránku, je jasné, že přilet Habaděje na létajícím stroji podobném vrtulníku je pro divadlo zajímavější nežli scéna, kdy Máňa nebohého dědu málem přejede na silnici. Můžeme se ale domnívat, že i s touto méně atraktivní situací by se dalo vtipně naložit a ponechat tedy logickou posloupnost děje. Z důvodu zjednodušení scény byla v dramatizaci vypuštěna i situace, kdy Máňa navštěvuje Kanimůru přímo v její chaloupce. Musel by být vypracován další scénický návrh nejen exteriéru, ale i interiéru chaloupky. Takto se vše bez jakékoliv textové újmy odehrává před domkem čarodějnice, odkud pak může princezna snadno odletět na koštěti směr peklo.

Velkou změnu oproti knižní předloze představuje skutečnost, že v dramatizaci je vynechána pasáž, popisující Máninu cestu na koštěti do pekla. Princezna tedy hned po odletu z lesa přistává v pekle. Líčení její cesty k pekelnému komínu, ze kterého se dýmí a létají jiskry, v knize podporuje dětskou fantazii. Jevištní zpracování by tomu jen těžko konkurovalo.

Některé skutečnosti jsou v knize jasněji a logičtěji vysvětleny. Například důvod, proč Belzebub odnáší nepravého člověka do pekla. Lada vysvětluje, že se Hrabal schválně špatně obléká, aby na něm nebylo bohatství vidět. Z tohoto důvodu se čert splete, protože v šeru vezme automaticky toho lépe oblečeného, tedy Bártova syna. Jasnější je i to, že Belzebub v knize je starý čert, který se snadno splete. V dramatizaci je obrčert pouze hlupákem, který se špatně podíval. V některých pasážích se dramatizace drží přímo textu a pouze jej převádí do replik. Příkladem je scéna, kdy Lucifer trestá Belzebuba a poté pokračuje v bédování, které je i v knize jako přímá řeč: „*Snad na věky tu budeme mít tu poctivou duši, neboť co peklo jednou schvátí, to nikdy nenavrátí, ledaže by se našla statečná osoba, která by se odhodlala Bártova Honzu z pekla vysvobodit*“³³. V **Hoskovcově** dramatizaci je použita tato replika bez úvodní části, režisérka **Zoja Mikotová** se ve své inscenaci rozhodla připojit i tuto úvodní část, která zdůrazňuje fakt, že i v pekle platí přísné zákony. Je to příkladem jedné z mála textových změn, které inscenátoři v *Radosti* učinili.

Lada nechává své pohádkové postavy používat soudobou techniku, z čehož vyplývají mnohé komické situace. Lucifer volá telefonem, Máňa přijíždí v automobilu atd. Máňa dostala dokonce nabídku na celovečerní film s tematikou jejího odvážného skutku. Dostala se do zpráv a stala se velmi populární. Spojení pohádkového motivu pohádky naruby s fakty moderní doby utváří samo o sobě komickou stránku příběhu. Přestože jsou v pohádce použity technicky pokrokové motivy, zachovává si příběh atmosféru klasické pohádky, a proto, na rozdíl od jiných moderních příběhů, zůstává stále zajímavá a oblíbená.

V závěru **Lada** popisuje, jak princeznu Máňu zvolili v Syslově starostkou. Ona ve své funkci zvelebila obec a velmi dobře v ní hospodařila, takže otec král jí předal vládu nad celou zemí. Toto závěrečné pokračování příběhu bylo v dramatizaci zestručněno a otištěno v programu jako pokračování právě odehraného příběhu.

³³ LADA, Josef. *Nezbedné pohádky*. str.7. Státní nakladatelství dětské knihy. Praha. 1958. V osobním vlastnictví autorky

4.4. Režie Zoji Mikotové

Pohádkový příběh *O statečné princezně Máně* je dosti netradiční oproti klasickým českým pohádkám, jako je například pohádka *O hloupém Honzovi*, *O Popelce*, *O šípkové Růžence* nebo třeba *O perníkové chaloupce*. Základním rozdílem je, že v každé z uvedených pohádek nalezneme nějakou postavu zastupující zlo, proti níž stojí ostatní postavy, které s ní bojují nebo pomáhají kladnému hrdinovi. Zpravidla vítězí dobro nad zmíněným zlem. V pohádce *O šípkové Růžence* je touto zlou postavou uražená sudička, která nebyla pozvána na křtiny. Proti její zlé sudbě bojuje princ a snaží se vysvobodit „oběť“ Růženku. V pohádce *O Popelce* je zase zápornou postavou zlá macecha a její dcery, snažící se vše získat pro sebe za každou cenu. V případě pohádky *O statečné princezně Máně* tento princip opravdu uplatnit nelze. V příběhu nenalezneme jedinou postavu, kterou bychom mohli označit jako zcela zápornou. Když už je tu zmíněn hříšník Bárta nebo v originálu Hrabal, který by mohl být jistým negativním jevem, zjišťujeme, že ho příběh vůbec nepotřebuje a celá situace se vyřeší sama bez jeho přítomnosti na scéně. Zápletky se tedy utváří pomocí omylu, nebo můžeme říci hlouposti obrčerta Belzebuba. Celé peklo slouží pouze k pobavení diváka a nemá svůj smysl ve vytváření hrůzných scén a krutosti. Mělo by však reprezentovat nadlidskou spravedlnost, že každý hříšník je po zásluze potrestán a dobrý člověk do pekla nepatří. Lucifer považuje omyl za velkou ostudu a snaží se situaci co nejlépe vyřešit. Mána tedy musí splnit tři pekelné úkoly, ke kterým však není zapotřebí nadlidské síly, pouze důvtipu a šikovnosti.

Dostáváme se tedy k jednomu z problémů režie **Zoji Mikotové**. Ta nepojala ve své inscenaci peklo jako trest pro hříšníky s určitou děsivou tváří, ale je tu místo toho skupina komických a stále se pitvořících čertů, kteří se snaží být co nejvtipnější. Tento fakt je patrný již ze samotných scénických poznámek v textu, kdy čerti stále kvílí a vydávají dosti infantilní citoslovce, jako například, „pláči, pláči, plák, plák“ a podobně. V některých situacích se ještě při svém kvílení doprovázejí na různé hudební nástroje. Dokonce samotný Lucifer při čtení knihy hříšníků koktá jako prvňák. Je tedy hloupý nebo se snaží přiblížit svou postavu malému divákovi? Takovéto vtipy by určitě nebyly nepoužitelné, ovšem nesmějí peklo, jak se dočítáme i v recenzi **Zdeňka Smejkal**a: „...degradovat na skupinu natvrdlých šašků, kteří se snaží za každou cenu být směšní“³⁴. To je také podle **Smejkal**a největší problém inscenace. Kvůli tomu, že celé peklo včetně Lucifera je krotké,

³⁴ SMEJKAL, Zdeněk. *Pohádka odpekelněná*. Brněnský večerník. 6.3.1989. Archiv Loutkového divadla Radost

přičemž navíc Lucifer je trvale upoután na pojízdném trůnu a pouze z něj pronáší dlouhé proslovy, je z celé hry odstraněn konflikt a napětí. Skutečnost, že největší autorita pekla je při všech svých výstupech pasivní a sedí uprostřed místnosti i při svém největším rozhořčení, je dost nepravděpodobná. A není možné tuto pasivitu nahradit čerty pobíhajícími zběsile kolem něj. Čerti jsou navíc jediné postavy představované živými herci, čímž je jejich projev mnohem výraznější než u ostatních postav ztvárněných loutkami. **Smejkal** si tedy pokládá otázku, jestli inscenace vyžaduje onu statečnost princezny Máni, když všichni chtějí vlastně totéž, tedy dostat Tondy z pekla, a nikomu při tom nejsou kladeny větší překážky.

Kouzelného dědečka Habaděje režisérka také dosti degradovala, nejenom, že už nemá díky zmíněné změně v textu³⁵ žádnou funkci a mohli bychom ho z inscenace zcela vypustit, ale když mluví o koze, kouká na psa, tedy buď špatně vidí, nebo nám **Mikotová** chtěla ukázat jeho senilitu? Pokud Habaděj reprezentuje pohádkového dědečka v pravém slova smyslu, může být starý, nemocný, možná i částečně směšný, ale ne až příliš. Měl by vzbuzovat určitý respekt a především reprezentovat moudrost stáří.

Tento názor se ztotožňuje i s posudkem **Václava Cejpeka**. Ten pokládá za největší problém celé inscenace dramaturgicko-režijní koncepci inscenace, a především nedůsledně budované situace v předloze a v práci s jednotlivými motivy. Příkladem může být pojetí postavy Tondy, jenž je hybatelem děje. Není však divákovi blíže představen a nestává se tedy scénickou postavou. Vysvobozujeme z pekla někoho, koho vlastně neznáme. **Cejpek** vyslovuje dokonce značnou pochybnost o výběru textu pro inscenování. *Ladův styl je ve své jednoduchosti a prostotě půvabný a okouzlující, má však své hranice. Postrádá větší hloubku pohledu, jeho cena je spíše v životnosti situací a v barevnosti*³⁶. Celek jeho tvorby však považuje **Cejpek** za jednotvárný a tento problém uvádí i u pohádky *O statečné princezně Máně*. Pohádka tedy spíše okouzluje použitím techniky (telefon, Mánin automobil) a podstatu můžeme hledat v modernizaci, kterou je však dětský pohádkový svět značně přesycen. **Cejpek** v případě inscenování této pohádky vyžaduje značné zákroky a změny tak, aby se text a děj staly plynulými a scény na sebe navazovaly.

Smejkal i **Cejpek** oproti svým výtkám vůči inscenaci vyzdvihují čitelný režijní rukopis **Mikotové**, a to především její jemnost, kultivovanost a nápaditost. **Mikotová** přenesla přímo z Ladovy knihy některé scény, které vytvářejí vtipnou a svěží atmosféru. Jednou z nich je, když obrčert Belzebub dostává trest jako ve škole a musí milionkrát opsat

³⁵ Viz. Strana 2. srovnání textu a dramatizace, druhý odstavec.

³⁶ CEJPEK, Václav. *O statečné princezně Máně* – posudek. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

větu: „*Nemám strkat do pytle poctivé a řádné lidi*“. Navíc musí každý večer klečat hodinu na struhadle a k večeři jíst tisíc let staré kůrky chleba pokapané svčcenou vodou. Podobně úspěšnou scénou, kterou však v **Ladově** předloze nenalezneme, je situace, kdy Máňa hovoří s Kanimůrou. Je to oproti peklu lehká, nenásilná konverzace, založená na vtipu o opravě motoru kuří nohy, trochu poetická a dokreslená svěží hudbou **Vlastimila Pešky**. **Smejkal** tuto scénu hodnotí jako jedinou kladně, a to především díky temperamentu **Kateřiny Králové**, která je představitelkou princezny Máni.

Divákovi není ovšem jasné, zda **Králová** představuje skutečnou, jen trochu moderní princeznu, jako je tomu u **Lady**, nebo jestli ji **Mikotová** záměrně prezentuje jako obyčejnou vesnickou dívku. Ona sama se totiž při příjezdu do Syslova představuje jako Máňa Princeznová, která jezdila do Syslova jako malá na prázdniny, a teď se vrací za účelem vysvobodit kamaráda Tonda. Nabízí se tedy otázka, zda se nesetkáváme s jinou postavou než v **Ladově** pohádce. V případě, že by to tedy opravdu nebyla princezna, ale pouze obyčejná dívka, proč má loutka na hlavě korunku? Na tuto otázku nám odpovídá sama režisérka **Zoja Mikotová** ve svém hodnocení inscenace. Uvádí zde fakt, že při zkouškách v zimním období byla práce souboru často ovlivněna nemocemi, což se odrazilo na soustředěnosti celého týmu. To se projevilo především na neusazenosti některých hereckých výkonů, a to i princezny Máni. Ta se stává tou pravou neohroženou, mile hubatou, naivní a zároveň praktickou dívkou až po dodatečném přezkoušení role v následující sezóně³⁷, kdy došlo i k menším úpravám textovým. Sama režisérka hodnotí po úpravě inscenaci jako více vyrovnanou, rytmičtější a herecky plastičtější³⁸. V závěru svého hodnocení inscenace uvádí sama **Mikotová** poznámku, že: „*Jedná-li se o převedení literatury do tvaru scénáře: lépe si psát scénář sama nebo v těsné návaznosti na autora.*“³⁹ Hlavní myšlenkou režie bylo poselství, že chyba musí být napravena a nenapraví se nečinností, ale aktivitou a vtipem. Tato původní myšlenka ve výsledné inscenaci dosti zaniká a je ovlivněna množstvím zmíněných nesrovnaností.

„Pohádka, která byla původně určena pro všechny děti od předškolního věku, se v reprízách nejvíce osvědčila u školáků. Především je to díky lehké nadsázce a slovnímu humoru. U menších dětí byl ohlas také dobrý, ale přesto pohádku úplně nechápou

³⁷ Sezóna 1989/1990

³⁸ MIKOTOVÁ, Zoja. *O statečné princezně Máně* – komentář. Říjen 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

³⁹ MIKOTOVÁ, Zoja. *O statečné princezně Máně* – komentář. Říjen 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

*a především předškolní děti se většinou čertů bojí víc než starší, čímž může být ovlivněn i jejich následující vztah k divadlu.*⁴⁰

4.5. Hudba Vlastimila Pešky

Významnou složkou inscenace je i hudba. Tu složil nynější ředitel a režisér divadla **Vlastimil Peška**. Vesnická muzika v čele s harmonikářem uvádí začátek pohádky a hned zde hudební složka výrazně určuje tempo a rytmus celého představení.⁴¹ V pekle hraje dechovka z rádia na Luciferově stole. Hudba se tedy zapojuje reálně do inscenace. Přestože je dechovka pouštěna normálně z reproduktoru techniky divadla, malý divák má před sebou skutečné rádio, které hraje – navození iluze.

V některých situacích se spojuje text s hudbou, což je například ve chvíli, kdy čerti hrají karty a do rytmu hudby pravidelně v tempu vykřikují: „*Červená, zelená, spodek, svršek*.“ Vzniká tak tedy souhra textu a hudby, kterou ovšem nemůžeme nazvat přímo písni. Hudební motivy můžeme nalézt téměř při každé scéně. Doprovází přilet Habaděje na scénu na létajícím stroji, ale také dokresluje poetiku lesa, kde bydlí čarodějnice Kanimůra. Při této scéně je opět spojena hudba s děním na scéně, kdy se chaloupka točí do rytmu hudby. Hudba slouží i při přechodu děje ze světského světa do pekla a naopak. Snaží se zmírnit ostrý přechod mezi těmito zcela oddělenými jevišti. V závěru inscenace, kdy je vše šťastně vyřešeno, odchází všichni opět za muzikou tak, jako na začátku přišli. Text je plný i jednoduchých krátkých písni nebo jen popěvků. Můžeme tedy potvrdit, že hudba je opravdu neoddělitelnou a ucelenou součástí této inscenace.

4.6. Scénografie Jaroslava Milfajta

U loutkového divadla je jednou z nejdůležitějších složek inscenace scénografie. K ní, jakožto k výtvarnému ztvárnění, můžeme přiřadit i podobu a styl loutek a zpracování kostýmů. Ty jsou zpracovávány nejen pro loutky, ale v mnoha případech se na scéně objevují i živí herci jako dramatické postavy. Tyto tři složky jsou k sobě vázány velmi blízkým poutem. Jedna bez druhé nemůže existovat a tvoří provázaný, esteticky

⁴⁰ MIKOTOVÁ, Zoja. *O statečné princezně Máně* – komentář. Říjen 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

⁴¹ Není jasné, zda hudba byla reprodukována nebo živá. Vzhledem k náročnosti hudby lze předpokládat, že byla spíše reprodukována. Vystupují pouze muzikanti jako loutky, ne jako živí herci. V případě živé hudby by bylo logičtější použít na scéně přímo živé hudebníky.

i technicky fungující a sladěný celek. Tento celek můžeme nazvat celkovou výpravou inscenace.

V případě inscenace *O statečné princezně Máňě* má scénografické řešení několik předem daných požadavků. Na scéně se musí v první řadě odlišit svět pozemský a pekelný. Ty jsou poté ještě dále členěny v jednotlivých scénických obrazech. V pekle je členění jednodušší, protože děj se odehrává převážně v pekelné síni, kde sídlí Lucifer, v prvním a osmém obraze. Pak je zde scéna, kdy čerti odvádějí Máňu ke kotlům a kamnům, aby splnila úkoly. Prostor pekelné síně a místnosti s kotli a kamny nemusí být nijak vizuálně odlišený, a na scéně tedy mohou přibýt pouze kulisy a rekvizity zmíněných předmětů. Na světě je řešení poněkud složitější. Ústředním prostorem je náves v Syslově, kde se odehrává většina scén, a to před hospodou nebo u Bártů na dvoře. Poté se prostor zcela změní a z rušné vesnice se musí Máňa přenést do tichého zákoutí lesa, kde bydlí čarodějnice Kanimůra. Musí tedy zmizet veškeré stopy po obydlích vesničanů a objevit se Kanimůřin domek na kuří noze.

Pak je tu také otázka, jak řešit přechod z pozemského světa do pekla a obráceně. Ze scénáře se dozvídáme, že tento i jiné přechody scénických obrazů jsou doprovázeny a odlišeny hudebními motivy **Vlastimila Pešky**. Jako příklad můžeme uvést přechod mezi čtvrtým a pátým obrazem, kdy: „...*Hudební motiv odletu Máni přechází v břesknou písničku čertů, kteří obveselují sborovým zpěvem svého vládce.*“⁴²

Všechny tyto výše uvedené aspekty je tedy nutné v scénografickém řešení respektovat. V původním dramatickém zpracování **Vladimíra Hoskovce** je scéna navržena ve formě skládacího dětského leporela⁴³, kde se střídají a mění obrazy. Tuto možnost provedení **Jaroslav Milfajt** nevyužil⁴⁴. Rozhodl se pro vlastní řešení scénického prostoru. Rozdělil si prostor na čtyři úseky podle vzdálenosti od diváka - A, B, C, D. Jako prostor A označil **Milfajt** peklo. Je to prostor nejbližší k divákům na úrovni podlahy jeviště, který zasahuje do proscénia. Po stranách jsou „masky“ plamenů, které kryjí stojky dalších tří plánů za peklím. Zadní prospekt je potom uzavřen dřevěnou stěnou s otvíracími vraty, kterými vjíždí a vyjíždí stůl a křeslo s Luciferem. Přední spodní stranu tvoří dřevěný schod. Při scéně, kdy se objevují kotle a kamna, vjíždějí postupně na scénu kulisy kamen na kolečkách a jsou jednotlivě rozestavěny v prostoru pekla. V popředí je potom rekvizita

⁴² HOSKOVEC, Vladimír. *Josef Lada - Pohádky naruby* - scénář Kateřiny Králové. str. 24. Praha: Dilia. 1981. Archiv Loutkového divadla Radost.

⁴³ Knižka pro nejmenší děti s obrázky a malým množstvím textu, většinou na velmi odolném papíře. Dá se rozložit do jednoho pásu.

⁴⁴ MILFAJT, Jaroslav. Scénické návrhy. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

kotle na plamenech, ve kterém Máňa může uvařit pekelnou večeři čertům. Vše včetně kotle je vyrobeno z dřevěných prken.

Pozemský svět je umístěn nad peklem v úrovni zadního prospektu pekla. Zde je první plán Horního Syslova, který slouží jako silnice, po níž může jezdit princezna Máňa ve svém kabrioletu. V prvním plánu Syslova je ještě umístěn po levé straně domek Bártů, vedle něj pak stojí psí bouda. Ta je směřována vchodem do prostoru, aby z ní mohl vybíhat pes. Po pravé straně je kulisa hospody, před níž se odehrává počáteční obraz v Syslově. Před ní je umístěn malý slunečník a pouliční reproduktory. Tento prostor je v **Milfajtově** návrhu celý označen jako prostor B.

Za prostorem B je druhý a třetí pozemský plán, označený v návrhu jako písmeno C. Druhým plánem je hlavní náves, po které se pohybují loutky. Třetí plán tvoří kulisa řady domků s otvíracími okénky, mezi nimiž jsou vrata do stavení, ze kterých mohou vykukovat lidé a různá domácí zvířata, se kterými se na vsi můžeme setkat. Otvíracích okének je šest a mají dokonce zezadu i osvětlení.

Prostor, kterému **Milfajt** přiřadil písmeno D, je kulisa s kopečkem, kostelem a cestou k němu. Kostel je ještě obklopen několika domky a stromovým. Na tomto prostoru se děj neodehrává a slouží tedy pouze jako doplnění zadního prostoru a perspektivy scény. Tato kulisa zůstává na scéně po celou dobu, dokonce i ve scéně v lese u domku čarodějnice. Tady jednoduše domky na návsi zakryjí z obou stran kulisy stromů a keřů. Ty se na scénu dostávají pomocí herců, kdy Máňa jede v automobilu a kolem se hýbou kulisy lesa. Postupně se tedy zakrývá a vyměňuje původní dekorace. Patníky silnice, kolem kterých princezna projíždí, se postupně sklápějí, až Máňa dojede k chaloupce na kuří noze. Chaloupka je též dřevěná a pod ní je umístěn otáčecí mechanismus na kliku. Je to řada ozubených koleček, ve které mohou čarodějnice s princeznou ve své scéně provádět opravy. Je možné, že po Máňině opravě se domeček začne skutečně otáčet.

Součástí scénického návrhu **Jaroslava Milfajta** je také návrh řešení scény před začátkem představení. Černý portál jeviště je zakryt postranními sloupy, na nichž je umístěn velký oblak. Samotnou scénu pekla a Syslova zakrývají čtyřdílná vrata, umístěná na postranních sloupech. Vrata jsou na pantech připevněna k bočním stojkám portálu. Spodní část je opatřena kolečky, aby bylo možno jednoduše otevřít bránu k samotné pohádce. Ve spodní části vrat jsou ještě umístěny otvory a dvířka. Není zcela jasné, k čemu sloužily, ale nějakou funkci pravděpodobně měly. Možná z nich vykukovali muzikanti nebo nějaké loutky na samotném začátku inscenace.

Scéna je celá vytvořena ze dřeva, a to jak kulisy a dekorace, tak i většina rekvizit. Většinou je využito dřevěných prken různých velikostí. Ta jsou velmi promyšleně sestavována a spojována tak, aby tvořila esteticky vyvážené kompozice jak sama o sobě, tak i ve vztahu k celé scénografické koncepci představení. Nejlépe můžeme tuto vyváženost vidět na fotografii z druhého obrazu na návsi v Syslově⁴⁵, u řady zadních domků nebo také na fotografii domečku Kanimůry⁴⁶. Dřevo je pouze namořeno, jinak je mu ponechán přirozený vzhled, tím mohou svou barevností vyniknout samotné loutky a některé dekorace.

Kritiky hodnotí **Milfajtovu** scénografii v podstatě pozitivně. **Zdeněk Smejkal** ve své recenzi podotýká, že: „*Scénografie je prostá, ale nápaditá.*“ Dělí scénu stejně jako v konceptu **Milfajtově** na dvě roviny, a to „horní“ pozemskou – náves a „dolní“ pekelnou s velkými vraty⁴⁷. **Milfajtovi** se tedy podařilo úspěšně realizovat svou vizi, která na diváka působí tak, jak je zjevné z jeho scénických návrhů. V recenzi, která vyšla v časopisu *Květy*, se setkáváme s jedinou výtkou vůči **Milfajtově** scénografii: „...*Oddělení herců s loutkami od předního prostoru jeviště pevnou dřevěnou plochou představuje určitou bariéru, a tak řada výstupů působí tlumeně, postrádajíc zamýšlené bezprostřední kouzlo...*“⁴⁸ Je tedy možné, že kvůli velké hloubce jevištního zpracování zanikaly hlasy herců, kteří byli až za silnou dřevěnou bariérou, a naopak vynikaly hlasy těch, co byli blíže k divákům. Největším problémem byly nejspíš scény, kdy čerti, představovaní živými herci na scéně, hovoří s Máňou či Tondou, kteří jsou schováni za dřevěným prospektem. Intenzita jejich hlasu byla pravděpodobně značně rozdílná.

4.7. Loutky Jaroslava Milfajta provedl ateliér pod vedením Vladimíra Heisara

Loutky jsou rozděleny do několika skupin. Tou hlavní jsou maňásci, kteří představují postavy z pozemského světa, tedy princezna Máňa, Toník, Hospodský, Bártová, Kanimůra a Habaděj. Maňásci jsou poměrně drobní úměrně k velikosti kulis domků a ostatní scény. Máňa je ztvárněna coby roztomilé děvčátko s culíčky a červenými tvářemi, její charakter doplňují i velké upřímné oči. Aby ladila ke svému automobilu, má na hlavě baret a na čele brýle, jaké se nosily do starých automobilů. Oblečena je do

⁴⁵ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 1. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

⁴⁶ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 7. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

⁴⁷ SMEJKAL, Zdeněk. *O statečné princezně Máně*. Brněnský večerník. 6.3.1989 Archiv Loutkového divadla Radost

⁴⁸ Autor neuveden. Praha: *Květy*, 27.4. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

pruhovaných princeznovských šatů a na krku má dlouhou šálu, která k šatům působí poněkud komicky, což celou její vizáž značně oživuje a rozveseluje⁴⁹. Její postava musí mít kromě loutky maňáska ještě podobu makety na létajícím koštěti. Toníka Bártů bohužel na žádné z fotografií nenalezneme, k dispozici máme pouze popis jeho maňáska, který má mít košili s jemným proužkem, kabátek, kalhoty a na krku šátek⁵⁰. Můžeme si tedy domyslet, že Tonda měl podobu klasického vesnického chasníka z českých pohádek. Podobně je na tom i jeho matka, paní Bártová. Hospodský je ztvárněn jako muž středního věku, na hlavě má fez⁵¹, velký nos a pod ním knírek, jako kostým má oblečenou košili a na ní pruhovanou zástěru. Aby byl ještě zdůrazněn charakter jeho zaměstnání, drží v ruce utěrku⁵². I pohádkové postavy obývající svět jsou ztvárněny jako maňásci. Habaděj je dědeček s velkým knírem a leteckou čapkou na hlavě, má kulaté brýle, které mu nejspíš mají přidávat na důstojnosti. Základem jeho kostýmu je košile, na níž má leteckou kombinézu. Vypadá spíše jako starší letec než jako kouzelný dědeček⁵³. Kanimūra je hodně drobná a hubená postavička s bradavicí na bradě⁵⁴. Reprezentuje zcela ukázkovou čarodějnici z pohádek. Všichni tito maňásci mají několik společných rysů, a to i přesto, že jsou charakterově zcela odlišní. Mají velký, individuálně tvarovaný nos, výrazné oči a silné obočí.

Zcela odlišně je zpracováno peklo, na rozdíl od světských bytostí se zde kromě loutek objevují i postavy ztvárněné živými herci, a to dvě hlavní pekelné postavy inscenace a dvojice jiných čertů. Lucifera a jednoho z dvojice čertů můžeme nalézt i na fotografiích. Lucifer stále sedí za svým úředním stolem, proto vidíme pouze horní polovinu jeho těla. Tuto významnou postavu ztvárnil **Mirko Matoušek**⁵⁵. Bohužel, jak se můžeme přesvědčit na fotografiích⁵⁶, na první pohled není zcela jasné, že se setkáváme s čertem, natož pak se samotným vládcem pekel. Vysoký klobouk s dvěma pruhovanými kravskými rohy mu nedodává vyžadovanou autoritu a potvrzuje fakt, že peklo v této inscenaci pohádky není

⁴⁹ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 1-5., 7-10. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

⁵⁰ Poznámky k loutkám pro ateliér, archiv Loutkového divadla Radost

⁵¹ Fez je pokrývka hlavy nošená především v islámských zemích. Mužský má černý nebo modrý střapek, ženský je zdobený perlami nebo zlatem.

⁵² STANĚK, Akram, Fotografie číslo 4, 5. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

⁵³ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 6. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

⁵⁴ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 7, 8. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

⁵⁵ Mirko Matoušek, syn Vladimíra Matouška, zakladatele brněnské profesionální scény LD Radost. Stal se loutkohercem, od roku 1951 členem Radosti až do odchodu na odpočinek.

⁵⁶ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 9. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

bráno vážně. Na důstojnosti a vážnosti mu nepřidávají ani semišový frak a saténové rukavice. Kdyby **Matoušek** neměl na hlavě dva zmíněné rohy, mohli bychom se domnívat, že na fotografii se setkáváme spíše s Habadějem než s čertem. Obrčert Belzebub bohužel není na fotografii zachycen, k dispozici tedy jako u Toníka máme pouze jeho popis. Představitelem této postavy byl **František Hruška**. Z popisu kostýmu pro kostymérnu se můžeme dočíst, že měl na sobě dvojdílný plášť ze saténu, kalhoty rajtky a pod pláštěm uniformu. Belzebub tedy jakožto obrčert je asi jedinou postavou, kterou mohl divák vidět celou. Stylizace jeho postavy měla být nejspíš směřovaná do podoby nějakého vojáka, drába nebo služebníka na panském dvoře - kníže Lucifer a jeho věrný sluha Belzebub. Na snímku máme zachycenou ještě postavu jednoho z čertů, kterého představuje živý herec⁵⁷. Čert má dolní polovinu skrytou pod falešné saténové klaunovské kalhoty a horní polovina těla je hercova, je tedy napůl loutkou a druhou polovinou živý herec. Podobně jako Belzebub má černou pláštěnku a pod ní pouze obyčejnou košili. Je tedy jasné, že je pouze řadovým čertem. Podle záznamů o kostýmech byla dvojice čertů ztvárněna stejným způsobem.

Aby nebylo v pekle čertů málo, jejich řady jsou ještě rozšířeny o loutky čertů. Jednak je to trojice čertů na gumě (dřevěná hlavička a ocas), se kterými se dalo nejspíš házet, což simulovalo poletování. Také jsou použiti tak zvaní čerti „vykukovači“, kdy hlavička byla umístěna na tyči a k ní byl ještě připevněn ocas. Posledním typem čertů jsou jen hlavičky na rukavici, ke které je připevněn taktéž ocas⁵⁸. Můžeme tedy konstatovat, že peklo je po stránce ztvárnění a variant čertů velmi obsáhlé a kreativní.

Další skupinou loutek je kompars. Je to skupina domácích zvířátek na návsi Syslova v čele se psem, který má dokonce pohyblivou čelist a hlavu a nohy na spirále a je veden javajkovým způsobem. Na scéně se kromě něho objevuje koza, husa a skupina slepic. Všechny tyto loutky jsou vedeny nejjednodušším způsobem zespodu na tyči. U Kanimůry se ještě setkáváme s kočkou a havranem, kteří jsou řešeni stejně jako ostatní zvířátka. Atmosféru v Syslově doplňují hlavičky vesničanů vykukujících z oken domečků.

Poslední skupinou loutek, o které se můžeme dočíst v záznamech pro rekvizitárnu a kostymérnu, jsou požárníci, kteří nejspíš zastupují dechovou kapelu doprovázející děj. Víme, že je to čtyřčlenná kapela složená z basisty, klarinetisty, bubeníka a harmonikáře. Do jaké míry se kapela v podobě požárníků vyskytovala na scéně, však není jasné, ze

⁵⁷ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 10. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

⁵⁸ STANĚK, Akram, Fotografie číslo 10. - přílohy, *O statečné princezně Máně*. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

soupisu rekvizit ale víme, že měli k dispozici i hasičské auto, na kterém mohli vyhrávat. Jejich druhou variantou pak byly makety na tyči s pohybem končetin a nástroje. Tímto způsobem tedy autoři dostali na scénu i živou hudbu, což je v rámci pohádky z lidového prostředí velkým plus.

5. Srovnání analyzovaných inscenací

5.1. Srovnání režijních postupů

Obě výše analyzované pohádky jsou si v mnoha věcech značně podobné. Především obě patří ke zlatému fondu české literatury pro děti. Jsou stále znova objevovány novými dorůstajícími dětmi. Proto není divu, že má jejich text velký potenciál i pro dramatizaci a inscenování loutkovými i jinými divadly pro dětské publikum. Jak je z analýz zřejmé, inscenace *O pejskovi a kočičce* je neobvykle vydařená a pohádka *O statečné princezně Máně* zdaleka nedosahuje jejích kvalit a nezískala nikdy podobný úspěch. Pohádka *O statečné princezně Máně* zanikla stejně jako všechny běžně uváděné inscenace. Položme si tedy otázku, co je hlavními důvody tohoto velkého rozdílu mezi oběma inscenacemi, když se na obou podíleli stejní inscenátoři. Spolupráce dramaturgyně **Evy Janěkové**, režisérky **Zoji Mikotové** a scénografa **Jaroslava Milfajta** není v historii i současnosti tohoto divadla nijak výjimečná. V případě těchto dvou inscenací nelze hledat důvody rozdílného úspěchu v jejich práci. Hlavním problémem pohádky *O statečné princezně Máně* je především práce s textem, tedy dramatizace pohádky **Evou Košlerovou** a **Vladimírem Hoskovcem**. Ten patrně svůj text psal pro určitou inscenaci, kdy měl přesnou představu o její podobě. **Mikotová**, která se ho držela, musela při své práci zjistit, že některé věci nefungují tak, jak by měly a jak ona si představuje. Proto také po uvedení této inscenace došla k názoru, že je lepší, když si text zdramatizuje sama, než aby využila již hotových dramatizací, navíc v případě, kdy dramatizace původně sloužila pro rozhlas. Je zajímavé, že pohádka *O pejskovi a kočičce*, která vznikla o několik let dříve, je vystavěna přesně podle výše zmíněného názoru **Mikotové**, v tomto případě nedává přednost již existujícím dramatizacím, ale text své inscenace si dle **Čapkovy** předlohy tvoří sama. Takto se tedy při režijní práci vyhne konfliktu mezi svou vizí inscenace a vizí osoby, která dílo dramatizuje.

Inscenace *O statečné princezně Máně* je jeden příběh, který má jednotnou dějovou linii, nelze s ním moc manipulovat, protože, jak jsme se mohli přesvědčit, i malou změnou vzniká velmi výrazná nelogičnost v příběhu. Úspěch *Pejska a kočičky* je založen především na opatrné práci s textovou předlohou, kdy **Mikotová** nemění podstatné věci, pouze zjednodušuje a zkracuje, ale jen v místech, kdy příběh těmito úpravami nijak nestrádá. Také pracuje individuálně s jednotlivými epizodami a ponechává v nich vše, co je pro vyznění příběhu podstatné. Proto je tedy epizoda s dortem ponechána takřka beze

změny na rozdíl od posledního příběhu o plačící panence. **Mikotová** neubírá z každého příběhu srovnatelnou část, ale pracuje s každým velmi opatrně a citlivě, aby neztratil svou podstatu. Pokud je nutné vynechat postavu, ale zachovat její text, vkládá jej autorka do úst jiné postavy. Zbavila se pouze lidského okolí, ale zanechává přesnou podstatu **Čapkovy** práce. V případě druhé pohádky jsou však všechny tyto zásahy řešeny velmi neopatrně. Značně je potlačena postava Toníka, která nemá moc prostoru ani v **Ladově** textu. Také přenesení hříšníka z lakomého souseda na otce hlavního hrdiny je dosti nešťastné. Těmito radikálními zásahy do textu se již dosti složitý příběh pohádky stává ještě více nelogický, těžkopádný a nesrozumitelný. Oproti těmto nevhodným změnám stojí propracovaná a velmi důkladná práce režisérky. Pokud ale nefunguje inscenace jako celek, jednotlivé detailně propracované části ji bohužel nezachrání.

Dostí výrazným problémem u pohádky *O statečné princezně Máně* je i změna charakterů některých postav. Dramatizace se nedrží jasně daných **Ladových** typů, ale dotváří si své vlastní charakterové a povahové rysy postav. Zanikají zde ony jasně dané pohádkové typy, jako je mazaná princezna, hloupý chasník, starostlivá a hodná máma, moudrý a kouzelný dědeček, čarodějnice v domku na kuří noze, děsivý lucifer a komický čert. Jistě není nutné přesně tyto typy postav dodržovat, ale stále musí být mezi nimi jistý soulad a harmonie. Postava princezny tudíž nemůže zcela převyšovat postavu Toníka. V případě *Pejska a kočičky* je oproti tomu jasně daná dvojice postav reprezentující muže a ženu nebo, chceme-li, chlapce a dívku. Jsou stejně naivní, roztomilí a komičtí, jako je vytvořil **Josef Čapek** ve své knize. Mezi nimi samotnými je vztah partnerské dvojice či kamarádů, kteří spolu prožívají a řeší všelijaké životní situace. Ani jedna z těchto dvou postavček nemá nic navíc a ideálním způsobem se doplňují. V tomto případě se divák setkává s dvojicí, kterou na jevišti pod titulem *O pejskovi a kočičce* opravdu očekává.

5.2. Srovnání výtvarného řešení inscenací

Po scénografické stránce jsou inscenace řešeny velmi podobně, v obou případech se **Jaroslav Milfajt** v první řadě zabýval především funkčností scény. Řešil prostor tak, aby byl co možná nejpraktičtější pro daný typ loutek, se kterým se v obou představeních hraje. Na tomto jevišti pro zespodu vedené loutky je velmi důležitý prostor, za kterým se loutkoherec může skrýt. Pokud máme představení, jako je *Mána*, a vystupuje v něm více než pět loutkoherců, musí být prostor pro pohyb mnohem větší než u představení, ve kterém vystupují pouze tři loutkoherci. Proto tedy **Milfajt** u *Pejska a kočičky* využívá

pouze výseče jeviště, který je dostačující pro trojici účinkujících. Ten pak může prostorově rozdělit tak, aby se v něm dvojice loutek mohla pohybovat v různých vzdálenostech od diváka. U *Máni* je však prostor omezen, protože dekorace je přes celé jeviště a je zapotřebí prostoru pekla a zároveň světa. Každý z nich má tedy svou část jeviště a navzájem se nenarušují. V inscenaci *O pejskovi a kočičce* využívá scénograf mnohem více barev a jejich možností, v pohádce *O statečné princezně Máně* je zase využito struktury dřeva a v tomto prostředí mnohem více vynikají loutky. Obě inscenace jsou individuálně scénograficky řešeny dle potřeby dramatizace. Jsou vyvážené a sladěné, doplňují se vzájemně s loutkami i ostatním.

Celkově lze říci, že úspěch *Pejska a kočičky* můžeme hledat především již v samotném dramaturgickém výběru této inscenace, protože dvojice je všem dětem notoricky známá a především u dětí předškolního věku velmi oblíbená. **Ladův** příběh *O statečné princezně* je také velmi krásný a vtipný, vyniká zde především autorův jazyk. Ovšem problémem této inscenace je zjevně především dramatizace samotného **Ladova** textu. Tedy vina toho, že inscenace nefunguje jako celek zcela, nepadá na hlavy inscenátorů v *Radosti*, ale spíše na autory dramatizace textu.

6. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se pokoušela nalézt hlavní inscenační principy u dvou inscenací v režii **Zoji Mikotové** s podobnými rysy. Po provedení podrobných analýz všech složek inscenací jsem ale našla velké množství podstatných rozdílů, které ovlivňují hodnocení a jejich úspěšnost. Pokoušela jsem se osvětlit práci **Zoji Mikotové** na scéně *Loutkového divadla Radost* a její spolupráci s výtvarníkem **Jaroslavem Milfajtem**. Domnívám se, že obě pohádky jsou dětem velmi dobře známé a autoři jsou u nich velmi oblíbení. Tento fakt ovšem nezaručuje úspěšnost inscenací. Text převedený do dramatizace musí být dobře srozumitelný a nesmí narušovat a znejasňovat linii příběhu. Tento základní princip musí být dodržen, jinak je velké riziko, že dojde k narušení celku inscenace. Pohádka *O pejskovi a kočičce* je tedy ideálním příkladem, jak pracovat se známým textem a převést jej do dramatické formy. Hledejme tedy v práci pro nejmenší děti jednoduchost, srozumitelnost a půvab. Pokud všechny složky inscenace spolupracují a žádná nevybočuje, vzniká inscenace, která může na scéně divadla vydržet až dvacet let. Můžeme konstatovat, že je škoda inscenací, které své místo získají jen na kratší dobu. Faktem ale zůstává, že kdybychom měli více inscenací, jako je *Pejsek a kočička*, nebyl by prostor pro nové nápady, nové režijní, scénografické a jiné postupy.

7. Použité prameny a literatura

7.1. Literatura

BLECHA, Jaroslav. *Okno do českého loutkářství*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2007.

ČAPEK, Josef. *Povídání O pejskovi a kočičce*. Praha: Albatros, 1979.

LADA, Josef. *Nezbedné pohádky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1958.

PEŠKA, Vlastimil, MATOUŠEK, Mirko, ZAJÍC Vladimír. *Padesát let Radosti. Loutkové divadlo Radost 1949-1999*. Brno: Loutkové divadlo Radost, 1999.

7.2. Periodika

Autor neuveden. *O statečné princezně Máně*. Praha: Květy, 27.4. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

SMEJKAL, Zdeněk. *Pohádka odpeklenná*. Brněnský večerník, 6.3.1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

SMEJKAL Zdeněk. *Pejsek a kočička jubilejní*. Kam-příloha. 2006. Archiv Loutkového divadla Radost.

TMĚ, Miroslav. *O pejskovi a kočičce* - recenze. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

7.3. Prameny

CEJPEK, Václav. *O statečné princezně Máně* – posudek. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost

HOSKOVEC, Vladimír. *Josef Lada - Pohádky naruby* - scénář Kateřiny Králové. Praha: Dilia, 1981. Archiv Loutkového divadla Radost.

MIKOTOVÁ, Zoja. *O pejskovi a kočičce* – scénář pro Loutkové divadlo Radost, 1985. Archiv Loutkového divadla Radost.

MIKOTOVÁ, Zoja. *O statečné princezně Máně* – poznámky pro dílny – soupis rekvizit. Archiv Loutkového divadla Radost.

MIKOTOVÁ, Zoja. *O statečné princezně Máně* – poznámky pro dílny – popis loutek. Archiv Loutkového divadla Radost.

MIKOTOVÁ, Zoja. *O statečné princezně Máně* – komentář. Říjen 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

MILFAJT, Jaroslav. *O statečné princezně Máně* - scénické návrhy, návrhy dekorací a rekvizit. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

MILFAJT, Jaroslav. *O statečné princezně Máně* – půdorys scény. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

MILFAJT, Jaroslav. *O statečné princezně Máně* – program. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

MILFAJT, Jaroslav. *O pejskovi a kočičce* – program. Loutkové divadlo Radost, 1985. Archiv Loutkového divadla Radost.

O pejskovi a kočičce. Soupis rekvizit a dekorací. Archiv Loutkového divadla Radost.

O pejskovi a kočičce. Soupis loutek. Archiv Loutkového divadla Radost.

STANĚK, Akram. *O statečné princezně Máně*. Fotografie 1-10. – přílohy. 1989. Archiv Loutkového divadla Radost.

VAŇÁK, Vladislav. *O pejskovi a kočičce*. Fotografie 1-8. – přílohy. 1986. Archiv Loutkového divadla Radost.

Rozhovor se Zojou Mikotovou 17.5.2007, v osobním vlastnictví autorky.

O pejskovi a kočičce - DVD – záznam. Archiv Loutkového divadla Radost.

SMEJKAL, Zdeněk. *O pejskovi a kočičce* – hodnocení. 1986. archiv Loutkového divadla Radost.

Resumé

The dissertation Direction of Zoja Mikotová in Loutkové divadlo Radost includes a time period from 1980 to 1989 – a time of the stage manager Zoja Mikotová's function in the marionette theater Loutkové divadlo Radost. The dissertation covers an analysis of two inscenations from that time: fairy stories “O pejskovi a kočičce” and “O statečné princezně Máně”. An analysis includes a brief description of a storyline of each fairytale as well as dramaturgical, directorial and stage setting principles. Furthermore, there are acting and music components reconstructed. An aim of this dissertation is to find and parse issues of each inscenation, as while similar actors and staff collaborated in both cases, one inscenation is a best-seller but the second one stays far behind. These facts are analyzed in Analysis comparison section.

Přílohy:

Loutkové divadlo Radost

Josef Čapek

O pejskovi a kočičce

Scénář a režie: Zoja Mikotová

Hudba: Peter Graham j.h.

Výprava: Jaroslav Milfajt

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. červena 1986

Fotografie č.1.



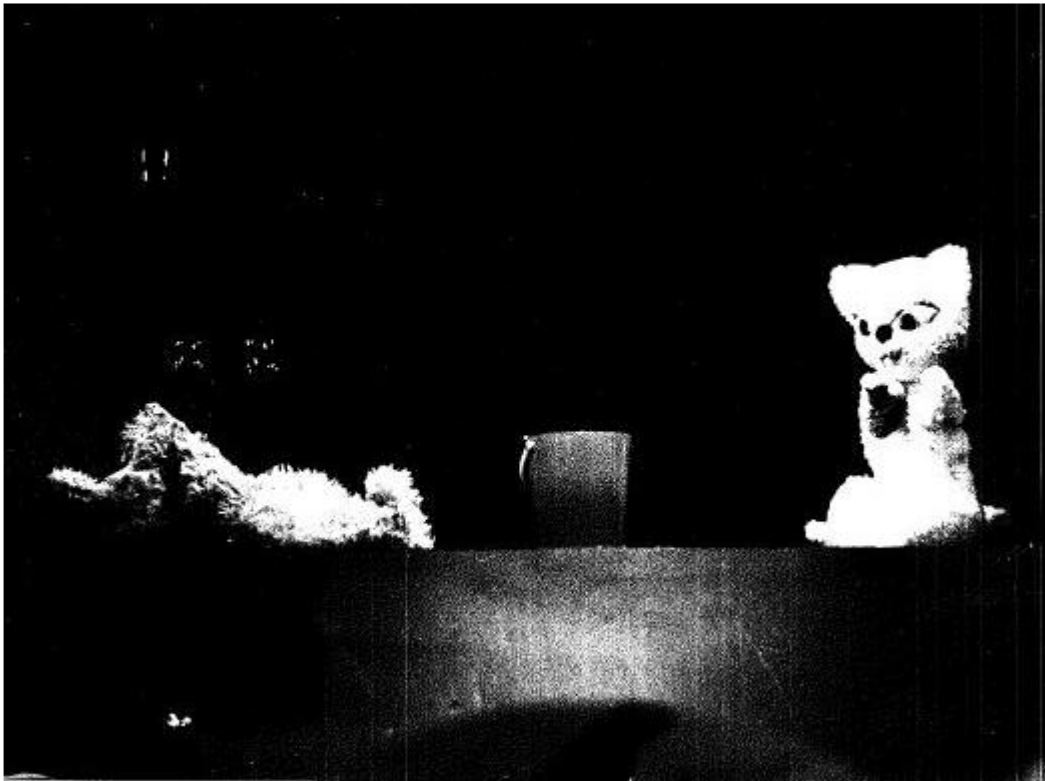
Fotografie č.2.



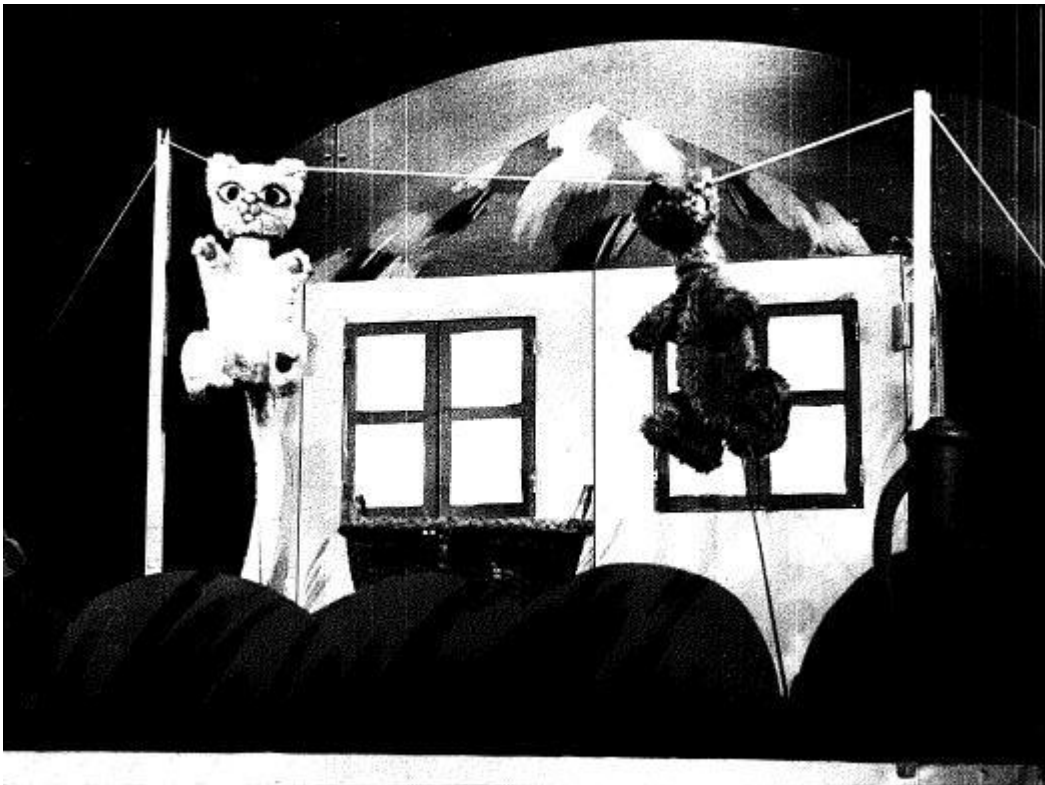
Fotografie č.3.



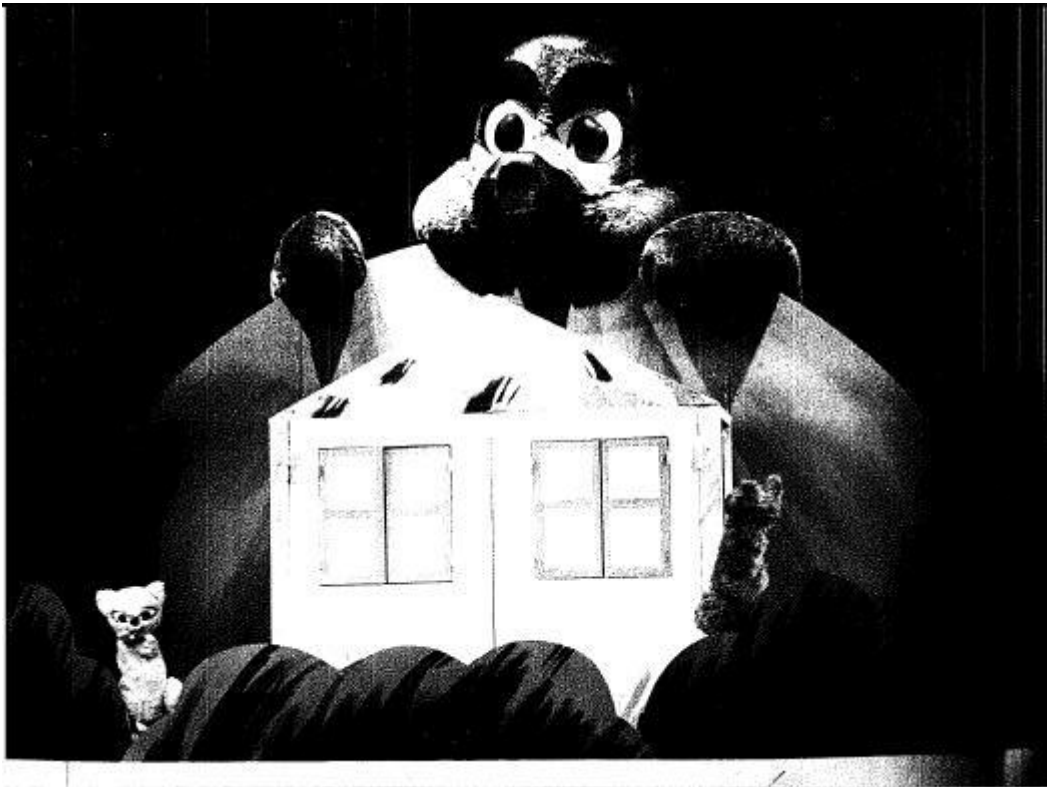
Fotografie č.4.



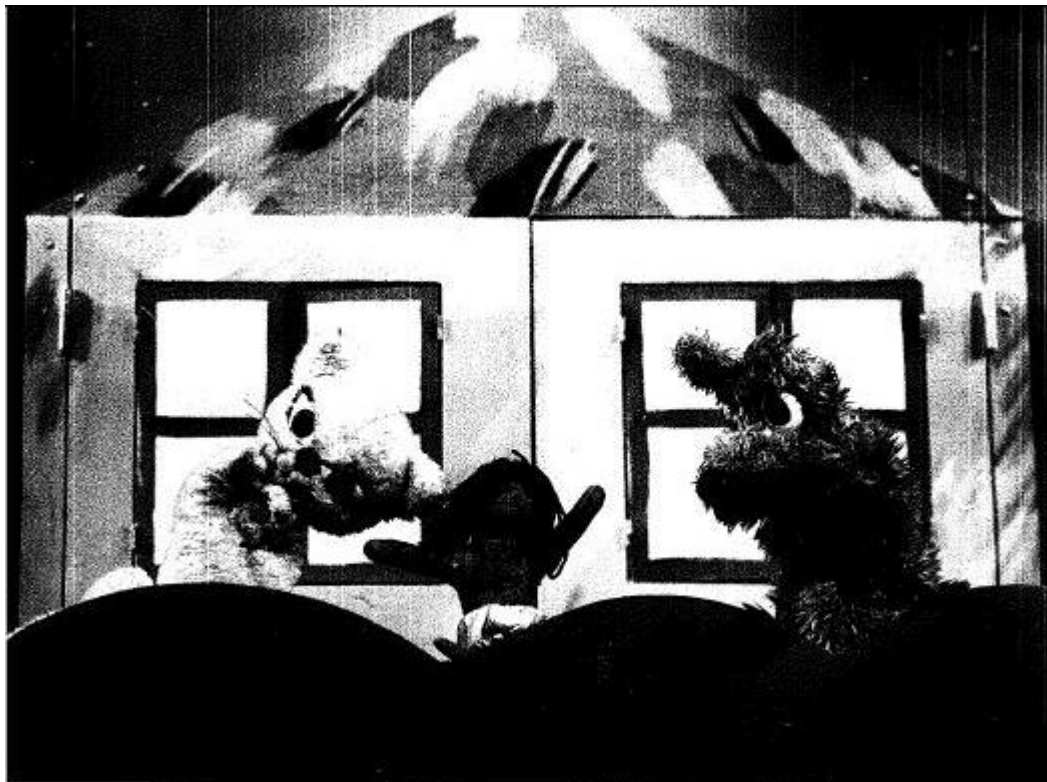
Fotografie č.5.



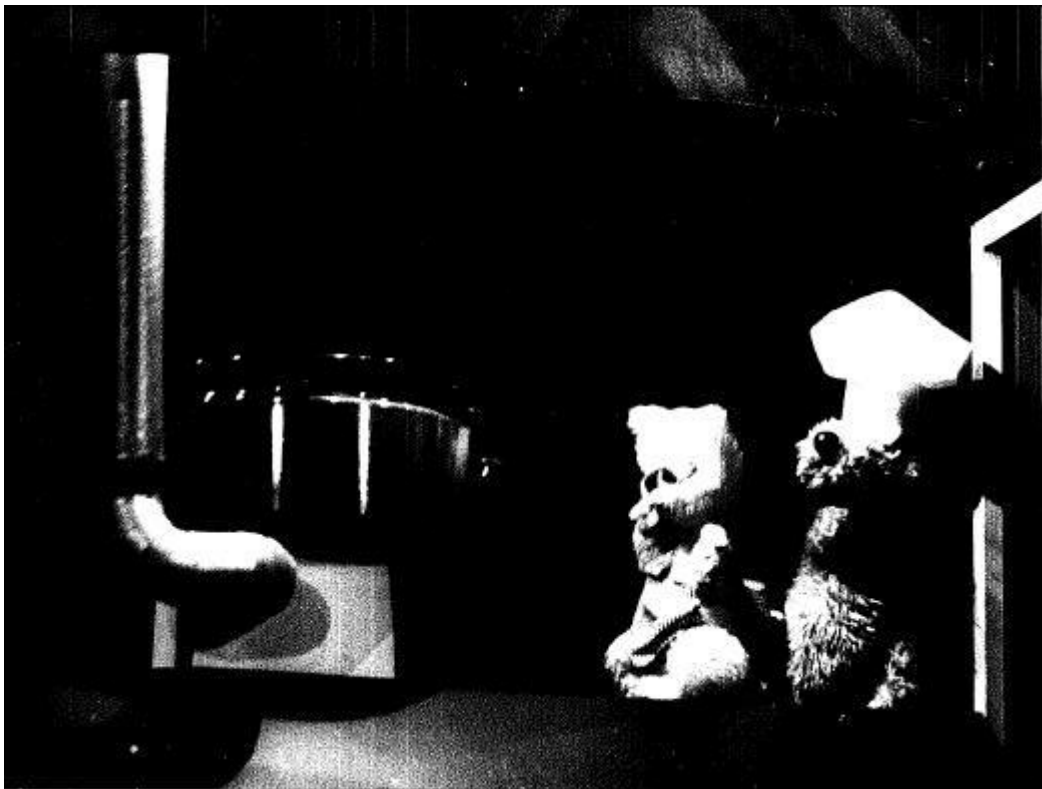
Fotografie č.6.



Fotografie č.7.



Fotografie č.8.



Josef Lada

O statečné princezně Máně

**Režie: Zoja Mikotová
Výprava: Jaroslav Milfajt
Hudba: Vlastimil Peška j.h.**

**Princezna Máňa..... Kateřina Králová
Lucifer a Habaděj..... Mirko Matoušek
1. čert a Hospodský..... Marcel Halouzka
2. čert a Bártová..... Josef Borek
Obrčert a Belzebub..... František Hruška
Toník Bártů a Kanimůra..... Zdeněk Ševčík
Dále hrají..... Radka Přibyslavská a
Akram Staněk**

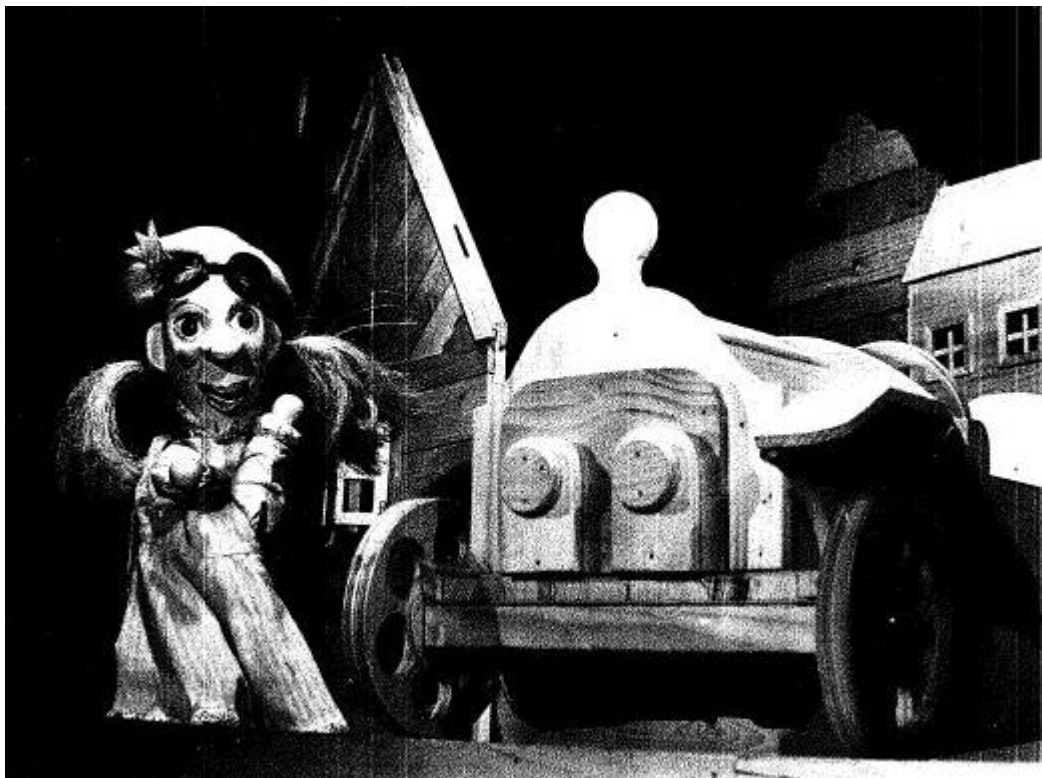
**Inspicient: Václav Kotisa – Světla: Milan Šrubař
Zvuk: Věra Borková – Rekvizity: Jiřina Kolaříková
Jevištní technika: F. Pektor, J. Bartoň, J. Pfeifer, J. Ondra
Výpravu pod vedením V. Heisara vyrobili: Z. Kloudová, V. Krajná, A. Křížová,
N. Matějíčková, J. Novák, P. Piňos, F. Smékal, J. Suchánková**

Premiéra 17. února 1089

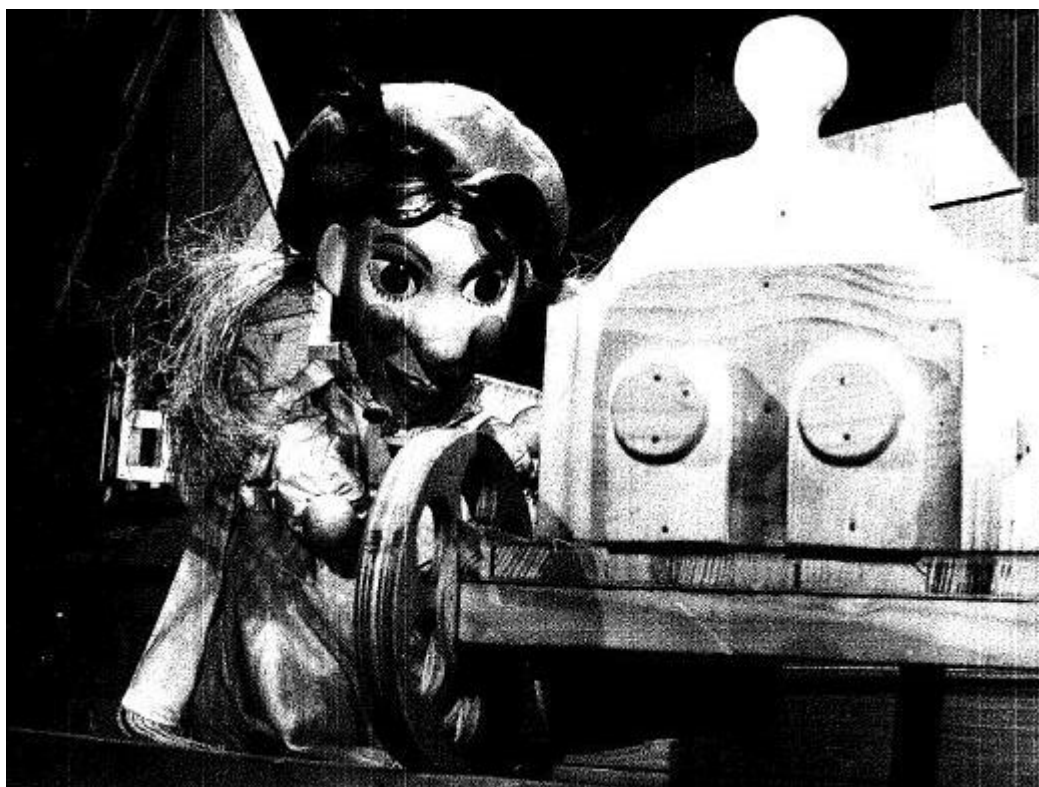
Fotografie č.1.



Fotografie. č.2



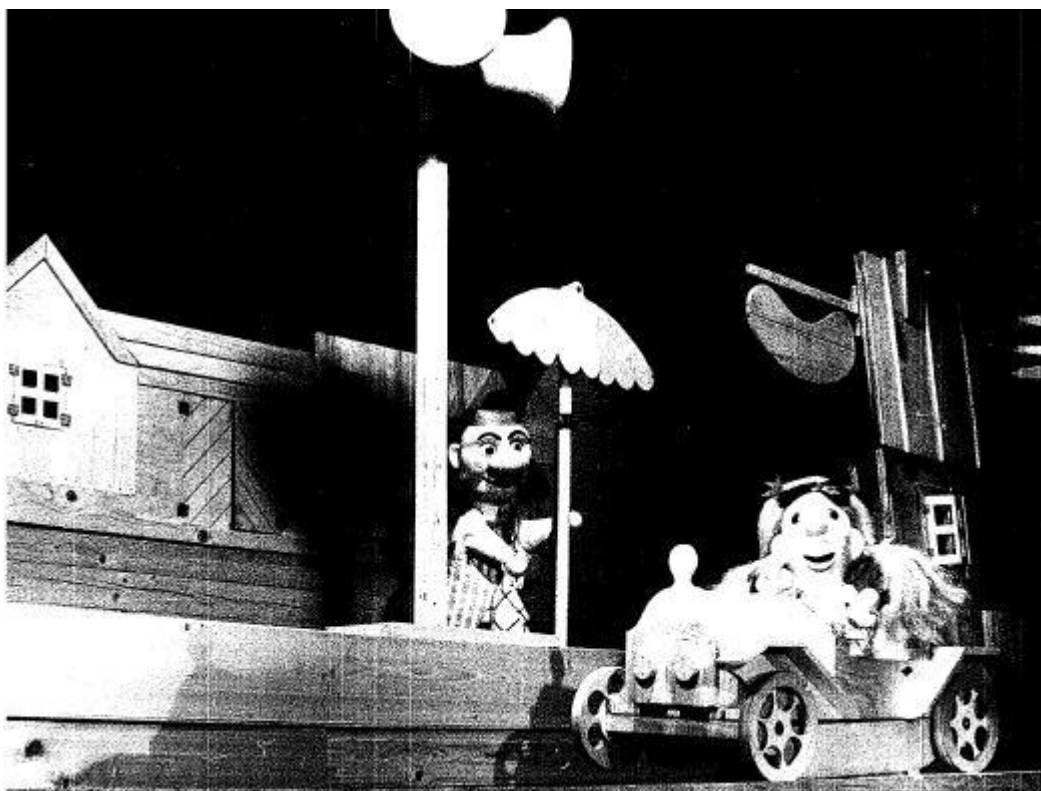
Fotografie č.3.



Fotografie č.4.



Fotografie č.5.



Fotografie č.6.



Fotografie č.7.



Fotografie č.8.



Fotografie č.9.



Fotografie č.10.

