

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Veronika Sochorová

Divadlo Minor po roce 1989

(Proměny inscenačního stylu)

Theatre „Minor“ From The Year 1989 Up To Present
(Changes In a Staging Style)

2014

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

podpis:

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá Divadlem Minor po roce 1989, konkrétně proměnami inscenačního stylu této pražské divadelní scény, orientující se zejména na tvorbu pro dětské publikum. Skrze tvorbu dominujících režisérů Divadla Minor (Karel Makonj, Jan Jirků, David Drábek, Jiří Adámek) můžeme vyzorovat výrazné inscenační linie, které utváří profil Minoru. Hlavním cílem autorky je pokusit se ony inscenační linie podrobit reflexi, tedy nalézt opakující se inscenační principy, jež výše uvedení režiséři užívají a předvést je na profilových inscenacích. Samotným analýzám režijních stylů jednotlivých tvůrců předchází historický exkurz Divadla Minor, jenž vymezuje charakter divadla. Součástí práce jsou životopisy reflektovaných režisérů, seznam inscenací od roku 1990 s daty jejich premiér i fotografický materiál k rozebíraným inscenacím.

KLÍČOVÁ SLOVA

Divadlo Minor, loutkové divadlo, divadlo pro děti, inscenační styl, Karel Makonj, Jan Jirků, David Drábek, Jiří Adámek

ABSTRACT

This thesis concerns itself with the Minor Theatre after the year 1989, namely with changes in a staging style of this prague platform that focuses mainly on a production for the child audience. In the production of the theatres principal directors (Karel Makonj, Jan Jirků, David Drábek, Jiří Adámek) we can observe distinctive courses of staging methods, that shape the Minor's character. The primary aim of this thesis is to attempt to reflect these staging courses and demonstrate them using profile plays. An excursus into the history of the Minor Theatre precedes these analyses to define its character. Biographies of the said directors are also included in the thesis, as well as the list of theatre's plays form 1990 (with the dates of premieres) and photographic material illustrating the theatricals analysed here.

KEYWORDS

The Minor Theatre, puppet theatre, theatre for children, staging styles, Karel Makonj, Jan Jirků, David Drábek, Jiří Adámek

OBSAH

ÚVOD	6
1. HISTORICKÝ EXKURZ DIVADLEM MINOR	9
1. 1 Ústřední loutkové divadlo a Jan Malík	9
1. 2 Divadlo Loutka a Jiří Filipi, Jiří Jaroš	14
1. 3 Divadlo U (Jindřišské) věže a Tomáš Engel s Petrem Pavlovským	15
1. 4 Minor – divadlo herce a loutky a Karel Makonj	16
1. 5 Divadlo Minor a Zdeněk Pecháček	20
2. KAREL MAKONJ V MINORU	25
2. 1 Poutník hvězd	28
2. 1. 1 Dějový rámec	29
2. 1. 2 Realizace Poutníka hvězd	29
2. 1. 3 Divadlo loutky a herce	31
3. JAN JIRKŮ V MINORU	34
3. 1 Bruncvík a lev	37
3. 1. 1 Dějový rámec	38
3. 1. 2 Realizace Bruncvíka a lva	39
3. 1. 3 Loutka jako výrazový prostředek	41
4. DAVID DRÁBEK V MINORU	44
4. 1 Sněhurka – nová generace	46
4. 1. 1 Dějový rámec	47
4. 1. 2 Realizace Sněhurky – nové doby	49
4. 1. 3 Dramatický text, povaha jeho témat, důsledky	52
5. JIŘÍ ADÁMEK V MINORU	56
5. 1 Z knihy džunglí	60
5. 1. 1 Dějový rámec	61
5. 1. 2 Dramatizace textu	62
5. 1. 3 Realizace Z knihy džunglí	65
ZÁVĚR	70
POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	73
PŘÍLOHY	79

ÚVOD

Divadlo Minor je pražská divadelní scéna, jež se svou tvorbou orientuje zejména na dětské publikum. V diplomové práci jsem se rozhodla věnovat tomuto tématu jednak pro samotné zaujetí fenoménem divadla pro děti, ve kterém osobně spatřuji možnost estetického vlivu na rozvoj osobnosti dítěte, jednak i z důvodu pocítění nutnosti přiblížit tendence této konkrétní divadelní scény, jež není odbornou veřejností příliš reflektována.

Cílem práce je vytyčit poetiku Divadla Minor skrze inscenační profilaci výrazných uměleckých osobností spolupracujících s Minorem. Vzhledem k faktu, že Divadlo Minor, prvotně nazváno Ústřední loutkové divadlo, má za sebou již více než šedesát let existence, během níž se proměňovala poetika i styl divadla (kopírující vývoj loutkového divadla v českých zemích všeobecně) i samotný oficiální název divadla, bylo nutno přesně stanovit období, jež bude podrobena zkoumání. Orientuji se na dobu po roce 1989, neboť období po tomto datu, pro české dějinné souvislosti význačné pádem komunistického režimu, působí zlomově pro fungování Minoru. Funkci ředitele a uměleckého šéfa Minoru převzal Karel Makonj, který svým takřka filozofickým pojetím vztahu herce a loutky velmi razantně nastolil směřování divadla. To podpořil i změnou oficiálního názvu divadla na Minor – divadlo herce a loutky. Makonjův inscenační styl určoval profil Minoru, jenž byl značně odlišný od svých předešlých etap.

Makonjova éra trvala necelých deset let, poté došlo k dalšímu zlomu v existenci divadla. Předně se po odstoupení Karla Makonje ze své funkce roku 1998 stal ředitelem Zdeněk Pecháček. O rok později byla budova divadla, sloužící loutkové scéně po celých padesát let, stržena. Po dvou letech hostování na pražských scénách započalo Divadlo Minor (již oficiální název) zcela novou etapu svého fungování v moderní budově ve Vodičkově ulici. Poetika divadla bude v mé předložené práci reflektována skrze dominující režijní styly a inscenační linie nejvýraznějších režisérských tvůrců v Minoru po roce 1989 (Karel Makonj, Jan Jirků, David Drábek, Jiří Adámek).

Diplomová práce si klade za cíl analyzovat tyto inscenační linie, které prochází stanoveným údobím Divadla Minor, vysledovat jejich průvodní principy i jejich fungování v inscenační praxi. K dosažení cíle byla zvolena metoda zkoumání režijních postupů daných tvůrců na jejich produkcích v Divadle Minor, kde se pokusím u jednotlivých režisérů nalézt opakující se metody, principy a výrazové prostředky, které při práci

využívají, a získané poznatky následně demonstrovat na profilových inscenacích, které budou nejlépe korespondovat s danými atributivními postupy. Výběr režisérských osobností je ovlivněn několika faktory, z nichž jako nejzásadnější se jeví míra režijních počínů (tedy počet zrealizovaných inscenací jednotlivých režisérů), jež převládají na repertoárové podobě Minoru a zároveň se v kontextu divadla jeví progresivně.

Samotným kapitolám o jednotlivých inscenačních stylech bude předcházet historický exkurz, který mapuje historii divadla a jeho vývojové tendence v umělecké profilaci od počátku svého vzniku roku 1949 až po novodobou podobu Divadla Minor. Kapitola má naznačit činnosti divadla a formování poetiky v různých obdobích existence Minoru, což nám umožní zařadit zkoumané inscenační styly do kontextu vývojové profilace Divadla Minor.

V dalších kapitolách se budu věnovat již hlavnímu zaměření mé práce, tedy vybraným režisérským osobnostem a jejich tvorbě v Divadle Minor. Úvodní část kapitol tvoří krátké představení samotné režisérské osobnosti, následuje analýza a popis atributivních znaků inscenačního stylu. V následných podkapitolách pak dochází k aplikaci nalezených inscenačních prvků na profilovou inscenaci každého z režisérů.

Analýze inscenačních linií předcházela opakovaná návštěva jednotlivých inscenací Minoru, jejichž zhlédnutí umožnilo vlastní diváckou percepci a získání autentického zážitku z vnímaného. Tvorbu Karla Makonje jsem reflektovala dle videozáznamů inscenací, které mi s laskavým dovolením propůjčilo Divadlo Minor ze svého osobního vlastnictví.

K procesu zkoumání tedy přispěla spolupráce samotného Minoru, kde mi byl umožněn přístup k uschovaným archivním materiálům divadla. V archivu jsem měla možnost získat k jednotlivým inscenacím scénáře her, fotografie, propagační materiály (programy k inscenacím, popřípadě doplňující propagační materiál v podobě odznaků s logem inscenace, pohledy apod.), občasně i recenze; vše přehledně uloženo v samostatných pořadačích pro každou inscenaci. V archivu Minoru se taktéž nachází složky obsahující výstřižky z periodik, které se týkají činnosti divadla od roku 1991 (recenze, rozhovory s umělci, informativní články, pozvánky na představení). Pro mou práci byly inspirující, tvoří základní podkladový materiál. Nicméně shromáždění těchto výstřižků nebylo v Minoru činností důslednou – pro komplexní bibliografickou základnu tedy bylo nutno množství dalších článků dohledat, k čemuž mi dopomohlo oddělení bibliografie Divadelního ústavu v Praze.

Ve své práci jsem vycházela ze samotného osobního vjemu minorských produkcí uměleckých tvůrců Karla Makonje, Jana Jirků, Davida Drábka a Jiřího Adámka a z reflexe článků odborných i novinových periodik, jež mi umožnily materiálně podložit mé bádání. Z hlediska četnosti vydávaných recenzí a článků o Divadle Minor se nejprospěšněji jeví časopis Loutkář (dříve vydávaný pod názvem Československý loutkář), jenž vychází šestkrát do roka. Jakožto odborné periodikum, zaměřující se právě na loutkovou produkci a jí příbuzných oborů v České republice i v zahraničí, soustavně reflektuje historický i profesionální vývoj Divadla Minor, což značilo nejvýznačnější zdrojový dokument pro mou práci. Další materiál, z něhož jsem čerpala, se vyskytuje v rozsahu deníkových recenzí či článků, jeho četnost je však spíše sporadická a nahodilá.

Součástí diplomové práce je i fotografická příloha k jednotlivým profilovým inscenacím, životopisy reflektujících režisérských osobností a seznam inscenací s daty jejich premiér od sezóny 1990/1991 po sezónou 2013/2014.

1. HISTORICKÝ EXKURZ DIVADLEM MINOR

Divadlo Minor má za sebou již více než šedesát let existence. I přesto, že procházelo během let značnou řadou změn, jeho koncepce byla po celou dobu programově zaměřena zejména na tvorbu pro dětské publikum. Prvotní existence divadla je spjata s budovou na Senovážném náměstí a názvem Ústřední loutkové divadlo. Budova divadlu sloužila až do roku 1999, kdy musela být v důsledku havarijního stavu stržena. Divadelnímu souboru byly nabídnuty nové prostory ve Vodičkově ulici, kde po dvouleté rekonstrukci mohla být zahájena nová etapa tohoto loutkářského fenoménu, už pod oficiálním názvem Divadlo Minor. Z historického hlediska jsou obzvláště významné změny na ředitelských postech, které mnohdy vytyčovaly formování inscenačních postupů a zejména směřování koncepce divadla. Výrazné jsou také obměny v názvu divadla, které se ale vždy snažily reflektovat aktuální éru a korespondovaly s hlavními principy a obsahovou náplní divadla. Historický exkurz se věnuje kontinuálnímu vývoji této loutkové scény od Ústředního loutkového divadla až k soudobé podobě Minoru.

1.1 Ústřední loutkové divadlo a Jan Malík

Činnost divadla byla zahájena roku 1949 a je úzce spjata s osobností dr. Jana Malíka. Ten společně s JUDr. Jiřím Lormanem vypracoval návrh na vznik kooperujících vyspělých amatérských loutkových scén¹, který zahrnoval zejména ideu zprofesionalizovat loutková divadla. V Praze bylo založeno Ústřední loutkové divadlo, jež bylo koncipováno jako organizační a hospodářské centrum pro celou síť československých loutkových divadel. Mezi jeho pobočkami se staly loutkářské scény v Brně, Liberci, Českých

¹ Tomuto návrhu předcházelo přijetí divadelního zákona v březnu roku 1948, který zahrnoval prohlášení, že divadlo je kulturní stánek, o nějž musí stát finančně i organizačně pečovat, a (pro loutkové divadlo zcela zásadní) zařazení loutkového divadla mezi výčet forem divadelních činností. Dle znění divadelního zákona došlo tak k zrovnoprávnění loutkového divadla s ostatními divadelními druhy, čímž se vytvořil prostor pro jeho další rozvoj, zejména přechod na profesionální bázi.

Budějovicích a v Kladně. Finanční důvody však způsobily jejich velmi brzké osamostatnění².

Počátky vzniku Ústředního loutkového divadla³ (dále jen ÚLD) byly inspirovány sovětským loutkovým divadlem, konkrétně Obrazcovovým Státním ústředním loutkovým divadlem z Moskvy.⁴ Divadlo získalo sál na Gorkého náměstí (dnešní Senovážné náměstí - prostory bývalého Divadla mladých pionýrů), administrativním ředitelem byl ustanoven Jiří Lorman, ředitelem a uměleckým šéfem se stal Jan Malík. Ten ve vzniklé instituci hodlal následovat sovětskou loutkářskou tvorbu s využitím zcela nového typu spodových loutek, tzv. javajek. Slavnostní premiéra, která zahájila činnost této profesionální loutkové scény, se uskutečnila dne 27. února 1950⁵ - jako poslední ze zmiňované pětice divadel. K objasnění této záležitosti vede fakt, že narozdíl od loutkářských poboček, jež měly k dispozici divadelní sál (připravený nadšenými amatéry pro profesionální činnost), jevištní prostor ÚLD se musel nejprve adaptovat na specifické podmínky pro hru spodových loutek. Důležité bylo zejména vybudovat „vanu“ pro vodiče javajek (s čímž souvisí i zvládnutí elementárních základů práce s touto loutkářskou disciplínou) i obnovit zastaralé technické vybavení, což zapříčinilo zahájení oficiálního provozu až koncem února roku 1950.⁶

Inspirace moskevským Ústředním divadlem loutek a jeho tradičně využívanou technikou hůlkových loutek se projevila již při zahajovací inscenaci od Aloise Jiráska *Pan Johanes* (v režii Jana Malíka a výpravě Vojtěcha Cinybulka). Tento druh spodových loutek, nazývaný javajky, se pak stal nejen téměř monopolní technikou v ÚLD v Praze, ale postupně ovládl i scény ostatních profesionálních loutkových divadel a na řadu let se stal nejčastěji užívaným výrazovým prostředkem. Javajky tak nahradily tradiční lidové loutkové marionety - závěsné loutky vedené skrze dráty shora. Princip technického řešení

² Po vládním usnesení o zřízení loutkových divadel (únor 1950) se zřizovatelem staly krajské nebo městské národní výbory, což dalo za vznik dalších divadel i osamostatnění filiálek Ústředního loutkového divadla.

STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 3. část. *Loutkář*. 2000, č. 5, s. 208.

³ Ústřední loutkové divadlo mělo být původně jen funkčním pojmem, divadlo mělo nést vlastní jméno „Pražská umělecká loutková scéna“ (zkratka PULS), čímž chtěl Malík symbolicky navázat na činnost své amatérské loutkářské skupiny, která pod tímto jménem hrála během období protektorátu umělecky progresivní repertoár.

BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949-1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 65.

⁴ Pro loutkářskou obec se samotnou inspirací stala návštěva moskevského Ústředního divadla loutek v Československu v letech 1948-1949, vedeného národním umělcem SSSR Sergejem Vladimirovičem Obrazcovem. Moskevské divadlo v čele s Obrazcovem svojí uměleckou koncepcí a zcela novým technickým pojetím loutek - javajek posílilo tendence o obrodu loutkových divadel a loutkářské činnosti všeobecně.

⁵ 25. září 1949 brněnská Radost, 3. listopadu 1949 Severočeské loutkové divadlo v Liberci (dnešní Naivní divadlo), 9. listopadu 1949 Jihočeské loutkové divadlo v Českých Budějovicích, 8. ledna 1950 Středočeské loutkové divadlo v Kladně (dnešní Divadlo Lampion).

⁶ Viz. VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru I. *Loutkář*. 1995, č. 7, s. 152.

javajek tkvěl ve spodovém vedení, kde hlavu loutky drží na kolíku ruka loutkoherce, která zároveň vytváří tělo loutky, ruce loutky pak ovládal loutkoherce přes nejrůznější táhla.⁷

Dle moskevského modelu divadla převzalo ÚLD nejen techniku, ale i repertoár, jenž se tedy v prvním období existence divadla orientoval na sovětskou dramaturgii (G. Matvějev: *Kouzelné galoše*, 1951; X. Šnejdarová: *Hrdinové severu*⁸, 1952; apod.)⁹. Sovětské loutkové hry byly uzpůsobeny technice spodových loutek, z repertoáru Ústředního loutkového divadla je pak přejímaly další profesionální loutkářské scény v Československu. Herecký soubor byl sestaven z amatérských loutkářů (mj. M. Krňavská, B. Macková, M. Šeflová, J. Beránek, M. Hajský, E. Havlík, M. Friedl či J. Strašek), z nichž mnozí již dříve s Malíkem spolupracovali. Soubor dále doplnila A. Kreuzmannová, bývalá členka profesionálního loutkového divadla prof. Skupy. Tento základní kádr herců se pak v 50. letech navýšil např. o Z. Červeného, J. Halíka či Z. Skořepu. Hlavním výtvarníkem byl již výše zmíněný Vojtěch Cinybulk.¹⁰

Od roku 1958 působil v ÚLD na pozici dramaturga Erik Kolár, díky němuž se dramaturgie divadla více zaměřila na uvádění českých her a dobových českých autorů. Jeho spolupráce dala vzniknout například loutkové inscenaci *Zlatovláska* od básníka Josefa Kainara, jež se jako hra zařadila mezi hojně inscenovanou loutkářskou klasiku. Dramaturgická koncepce ÚLD se variovala do podoby, která svými klíčovými body aspirovala na reprezentativní loutkovou scénu Československa. Dle dobového tisku můžeme shrnout tvůrčí záměry ÚLD: „*Přispívat na rozvoji české divadelní kultury spoluprací s nejlepšími českými autory na nových loutkových hrách, nedat upadnout v zapomenutí starším českým hrám, které tvoří naši loutkářskou klasiku, seznamovat své návštěvníky s nejlepšími loutkovými hrami cizích literatur, rozvíjet tradici české loutkářské školy a hledat nové výrazové prostředky, usilovat o získání zájmu dospělých diváků pro loutkové divadlo.*“¹¹ Právě poslední bod se jevil jako jeden z komplikovanějších, se kterým se i v dnešní době potýká řada loutkových divadel, totiž fakt, že u dospělých diváků lze jen těžce překonat zakořeněný názor, že divadlo je „jen“ loutkové a pro děti. Tato snaha získat zájem i dospělého diváka dala vzniknout inscenacím

⁷ Srov. TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 11-34.

⁸ V Moskvě uvedeno pod původním titulem Sarmikova píseň.

⁹ Více viz VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru I. *Loutkář*. 1995, č. 7, s. 152-153.

¹⁰ ŠORMOVÁ, Eva. Česká divadla. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 295.

¹¹ Hlavní úkoly divadla tvořící směrnice tvorby ÚLD, přednesené Erikem Kolárem na semináři karlovarského festivalu roku 1960.

KOLÁR, Erik. Na předělu: referát o dramaturgii z karlovarského semináře. *Československý loutkář*. 1960, roč. 10, č. 10, s. 221.

s neobvyklými inscenačními praktikami, které ovšem v dospělé části divácké obce nenalezly kladnou odezvu a jejich četnost tedy byla spíše sporadická.¹²

Inscenační styl Ústředního loutkového divadla byl charakterizován osobností Jana Malíka, jehož režie výrazně dominovaly v programové podobě divadla. Z dvaceti pěti premiér, které se během počáteční desetileté existence ÚLD zrealizovaly, sedmnáct jich je připisováno režijní práci Jana Malíka. Skrze jeho tvorbu se tak odvíjí charakter obecného vnímání ÚLD jako umělecké reprezentativní instituce, která se vyznačuje iluzívností a snahou o vytvoření maximálního jevištního realismu. Karel Makonj popsal podstatu Malíkova stylu jako „*pevné režijní vedení (nikoliv však režisérismus), služba textu, důraz na hereckou složku, snaha o iluzívnost a realismus.*“¹³

Právě důraz na realismus, kdy má být jednání loutek a jejich vedení co nejpřirozenější, takřka imitující lidského jedince, byl Malíkovi posléze vytýkán jako snaha vyrovnat se činohernímu divadlu. Malík se při svých inscenačních realizacích stále více dostával až k akademickému realismu. Jiří Středa, jenž do časopisu *Loutkář* přispěl několikadílným pojednáním o českém profesionálním loutkářství, píše: „*Malíkova zarputilá snaha po dokonale realistickém loutkoherectví inscenace brzdila.*“¹⁴ Karel Makonj se v rozhovoru pro Československého loutkáře zabíral otázkou, zda byl tento realismus Malíkovi dobovými kontexty vnucen (čímž narážel na prosazovaný socialistický realismus let padesátých), či v tom byla jakási „začarovaná stará loutkářská touha“¹⁵ vyrovnat se právě divadlu činohernímu.

Z dobových materiálů se lze dále dozvědět, že produkce ÚLD ustrnula na netvůřícím stereotypu a v 60. letech již přestala být lákavou k následování. Miroslav Česal sepsal v Československém loutkáři nejčastější argumenty vystihující názorovou podstatu na tehdejší ÚLD – „*k těm nejčastějším patří ty, že práce ÚLD má sice svou hodnotu, nicméně je příliš akademická, studená, málo proměnlivá ve svém konečném výrazu, ba přímo zastaralá.*“¹⁶ Objevily se tendence vymanit se ze závazné inscenační

¹² Jako příklad uvedme Malíkovo inscenační zpracování téměř zapomenuté opery W. A. Mozarta *Apollon a Hyacint*, kde režisér využil dramatické možnosti stínohry.

Viz BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949-1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 66.

¹³ DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ A KOL. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 244.

¹⁴ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 3. část. *Loutkář*. 2000, č. 5, s. 210.

¹⁵ HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 270.

¹⁶ ČESAL, Miroslav. Dvacet let scény zakladatelské. *Československý loutkář*. 1970, roč. 20, č. 6, s. 103.

normy, která byla nastolena Ústředním loutkovým divadlem, tyto tendence podporoval i nástup nové generace loutkářských tvůrců¹⁷.

Do roku 1958 byl Jan Malík výhradním režisérem Ústředního loutkového divadla, než sám pocítil nutnost jiného pohledu na inscenační praxi loutkových her, aby se divadlo mohlo dále vyvíjet. V 60. letech se tedy stále více uplatňovaly režijní koncepce jiných režisérů, příležitost dostávají čerství absolventi loutkářské katedry DAMU, jejichž inscenační práce přináší divadlu oživení – za zmínku stojí Jindřich Halík a jeho zinscenování hry Jana Malíka *Míček Flíček*, kde režisér využívá přítomnosti živého herce na jevišti, tzv. „živáčka“¹⁸. Princip fungování této divadelní metody tkví v neskrytém vodění marionety hercem přímo před zraky diváků, čímž je narušena iluzivnost loutkového divadla. Četnost inscenací, které využívají tuto dramatickou metodu, se v následujících letech zvyšuje.

Od roku 1960 je k Ústřednímu loutkovému divadlu přiřčena pobočná scéna SLUNÍČKO (bývalé Divadlo Dětského domu na Příkopech), jež se výhradně zaměřovala na repertoár pro děti předškolního věku. Jan Malík zůstává až do roku 1966 ve funkci ředitele a uměleckého šéfa divadla, v sezóně 1966-1967 tyto posty opouští a dále setrvává v divadle jako režisér. Řízení divadla převzal v roce 1967 zasloužilý umělec Jiří Filipi, který již předtím patřil ke kmenovým režisérům divadla.

Jan Malík je osobnost, jež stála za zrodem českého profesionálního loutkářství a která svými inovativními záměry nastolila novou éru českého loutkářství. Javajkářská revoluce otevřela prostor pro nové nazírání na loutku a její možnosti i na změnu inscenační praxe, ta do té doby byla zcela v područí lidových marionet. Ústřednímu loutkovému divadlu se jen těžce dařilo nahradit výraznou osobnost Jana Malíka, z Malíkova odkazu čerpalo ÚLD ještě dlouho poté, což vedlo k pomalému útlumu reprezentativnosti této loutkové scény.

¹⁷ Roku 1952 byla založena katedra loutkového divadla při pražské Akademii múzických umění, v roce 1956 absolvovali školu první studenti, kteří v dalších letech přispívali zejména v oblasti režijní tvorby k rozbití uniformního inscenačního modelu a k žádoucí diferenciaci jednotlivých divadel.

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

¹⁸ Srov. ČESAL, Miroslav. *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.

1. 2 Divadlo Loutka a Jiří Filipi, Jiří Jaroš

Nový ředitel Jiří Filipi nahlížel na uměleckou koncepci ÚLD skrze setrvání tradičních hodnot (věrnost loutkám, loutkohereckému umění, kvalitním textům i aktuálnímu a živému divadlu). To vše realizací individuální tvorby nových tvůrců. Vize umělecké progresse ÚLD Filipi formuloval konkrétněji u příležitosti 20. výročí vzniku divadla v roce 1970: „...koncepci vidíme ve vkusu vedoucí umělecké osobnosti. Stejně východisko vidíme i dnes v příchodu nových tvůrců, kteří by svým vlastním pojetím a viděním i svým osobitým rukopisem rozmnožili profil divadla, přičemž chceme, aby jednotícím prvkem byla znalost diváka, jeho potřeb, zálib a života, a tím, aby naše divadlo bylo stále aktuální a živé, s pozitivním přístupem k životu a kráse. Zkrátka: diferencovaná individuální tvorba s jednotným společenským dopadem a významem. Přitom říkáme zcela otevřeně, že chceme zůstat věrni loutkám, loutkohereckému umění, obsahovosti a tvorbě jevištních hodnot na základě kvalitních textů.“¹⁹ Koncepční tendence a umělecké plány ovlivnila vnější okolnost, a to naprosto havarijní stav budovy divadla na Gorkého náměstí. Bylo nutno provést rekonstrukci, která čítala několik let. Během let 1970 – 1975 se veškerá aktivita přesunula do komorního prostředí SLUNÍČKA, což se nutně promítlo do dramaturgie i inscenační realizace²⁰. V průběhu působení Jiřího Filipiho na pozici ředitele divadla nedošlo, i přes avízovanou koncepci, k žádnému razantnějšímu posunu ve vývoji pražské loutkové scény. Dokazem je i reflexe Pavla Vašíčka, týkající se inscenací z tohoto období: „Divadelní názor prezentovaný ve většině těchto inscenací tkvěl svými kořeny hluboko v 60. letech.“²¹

Dne 8. listopadu 1975 bylo divadlo otevřeno pod novým názvem LOUTKA. Pro dramaturgickou koncepci to znamenalo návrat k „velkým plátnům“, které vyžadovaly více prostoru, než co umožňovala komorní scéna SLUNÍČKA. Výraznějšího posunu v inscenační praxi se bývalému ÚLD nedostalo ani za nového vedení, kdy se v roce 1980 stal ředitelem divadla Jiří Jaroš. Roku 1981 byl vzhledem k havarijnímu stavu provoz divadla SLUNÍČKO zastaven, už nikdy nebyl znovu obnoven.

¹⁹ ČESAL, Miroslav. Dvacet let scény zakladatelské. *Československý loutkář*. 1970, roč. 20, č. 6, s. 106.

²⁰ Produkce ÚLD se tedy omezila zejména na mateřinkové inscenace.

²¹ VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru II. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 199.

1.3 Divadlo U (Jindřišské) věže a Tomáš Engel s Petrem Pavlovským

Zásadnější změny doznalo ÚLD, v té době fungující pod názvem LOUTKA, s příchodem nového ředitele Tomáše Engela (1. října 1984), k němuž později do vedení přibyl dramaturg a vedoucí uměleckého souboru dr. Petr Pavlovský. Snahou vedoucího týmu bylo včlenit činnost divadla výrazněji do celku pražského divadelnictví a napojit se částí tvorby na tehdejší studiová divadla. Programová koncepce divadla se otevřela nejrozličnějším stylům a osobnostem. Intenční tendence ústily v další přejmenování divadelní budovy. Od roku 1987 zněl oficiální název loutkové scény DIVADLO U VĚŽE, o rok později byl zpřesněn na DIVADLO U JINDŘIŠSKÉ VĚŽE.

Programová koncepce zavedla pravidelná středeční večerní představení pro dospělé diváky, na nichž se kromě vlastní produkce objevovaly i hostující mimopražské loutkové soubory. Divák tak dostal možnost zhlédnout inscenace vyhlášených oblastních loutkových divadel (Drak, Naivní divadlo Liberec) i tvorbu studiových divadel a divadel jednoho herce (Vizita, Ne-divadlo Ivana Vyskočila, Divadlo Sklep). Zároveň se tak tvorba Divadla u věže mohla konfrontovat s významnými inscenacemi jiných, nejen loutkových divadel.

Divadlo kladlo důraz zejména na pojetí herectví - propojení herectví a loutek. Nepodnikalo zdaleka tolik zájezdů do zahraničí, např. v porovnání s Divadlem Spejbla a Hurvínka, a to zejména proto, že svůj význam vidělo ve zprostředkování umělecké tvorby domácím divákům, především dětem. Za zmínku v dramaturgické koncepci divadla stojí i experimentální projekt přenášení úspěšných inscenací v původní podobě z jiných divadel (z brněnské Radosti Hrubínův *Špalíček*, 1985, z libereckého Naivního divadla *Čert, Káča a beránkové*, 1988).

K režijní práci byla přizvána řada osobností, nejen vystudovaných režisérů (zmiňme Vašíček, Polák, Engelová), ale i herců (Říha, Červený, Kopecký) a výtvarníků (Vostárek). Pozoruhodná je četnost vzniklých inscenací v poměru s počtem režisérských osobností (tedy těch, kteří se na inscenacích režisérsky podíleli) – na 26 premiér vychází 17 režisérů, pouze devět z nich režírovalo v Divadle U Jindřišské věže dvakrát, nikdy však v jedné sezóně.²² Toto období budoucího Minoru se tedy dá charakterizovat jako programově a zejména stylově pestré.

²² Viz VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru II. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 203.

1. 4 Minor – divadlo herce a loutky a Karel Makonj

Od 1. června 1990 se stává na základě konkurzního řízení ředitelem bývalého ÚLD Karel Makonj, divadelní režisér, jenž tak po pádu komunistického režimu v roce 1989 využil možnosti svobodnější tvůrčí práce²³, na místo dramaturga nastupuje Věra Eliášková. Makonjova představa budoucího uměleckého formování divadla vycházela z Malíkova odkazu v kontextu s jedinečným geniem loci budovy. Zároveň však Makonj pociťoval nutnost překonat vžitá paradigmatata o obligátnosti reprezentace a ústřednosti scény, o což vedení divadla již od Malíkových dob usilovalo. Makonjova vlastní slova o představě budoucí loutkové scény vypovídala, že „*ÚLD nemusí být a) ústřední, b) vzorové, c) reprezentativní. Ale mělo by být dobré, progresivní a hlavně nezastupitelné. Je evidentním problémem, že ÚLD je vlastně jediným profesionálním loutkovým divadlem v Praze. V sousední bratrské Varšavě například existují loutková divadla tři... V sousední a nepoměrně chudší zemi. Rozhodně by se nám dýchalo lépe, kdyby i v Praze těchto loutkových divadel bylo více.*”²⁴ Makonj si byl vědom problému, že bývalé ÚLD je ve své podstatě jedinou profesionální loutkovou scénou v Praze (nepočítaje Divadlo Spejbla a Hurvínka, jež zastávalo již od počátků profesionalizace loutkových divadel atypickou pozici), což zapříčiňovalo onu přetrvávající nutnost být reprezentativním vzorem v oblasti československého loutkového divadla. Dle Makonje tento fakt neumožňoval proces tvůrčí aktivity: „*Měli bychom prostě hrát tak, jako kdyby v Praze byla na výběr i divadla jiná.*”²⁵ Makonjova vize vycházela z ideje práva každého divadla na svůj vlastní umělecký profil.

Roku 1991 došlo k opětovné změně názvu divadla. Vedení se nechtělo ani přidržet tehdejšího titulu DIVADLO U JINDŘIŠSKÉ VĚŽE, ani se vrátit k původnímu ÚLD, což by působilo jako reminiscence na bývalý sovětský systém centrálních uměleckých institucí. Dne 1. června 1991 nabyla pražská loutková scéna nového názvu DIVADLO MINOR. Označení odráží zamýšlené vyjádření poetiky a klíčové zaměření divadla (*minor* znamená v překladu z latiny *menší*). V názvu je skryta idea o divadle chápaném jako minoritní záležitost pro minoritní společenství lidí (a zde nemáme na mysli jen společenství lidí navštěvující divadlo loutkové, ale divadlo všeobecně).²⁶ Později byl název upřesněn na MINOR – DIVADLO HERCE A LOUTKY, což odpovídalo

²³ V 80. letech byl Karel Makonj nedobrovolně odsunut do sféry zdravotnictví, kde pracoval nejprve jako sanitář, později své umělecké nazírání zúročil v arteterapiích, které vedl na psychiatrické klinice ve VFN v Praze.

²⁴ HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 271.

²⁵ Tamtéž, s. 271.

²⁶ Viz MALÍKOVÁ, Nina. Ředitel versus enfant terrible. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 210.

Makonjovu vidění a nazírání na uměleckou praxi. Upřesněný název byl navíc inspirován soudobými polskými scénami Teatr lalki i aktora v Krakově, Lomže etc.

Již na začátku roku při konkurzním řízení předložil Makonj koncepci, která obsahovala i řadu neobvyklých projektů. Snahou bylo posunout využití divadla pro děti do jiné dimenze. Makonjovy plány a představy vycházely z toho konkrétního prostoru – historie a současnosti budovy na Senovážném náměstí, která nesloužila pouze divadelním účelům. V objektu se nacházela mateřská školka s jeslemi, nabízel se tedy prostor vzájemné koexistence, a to nejen v umělecké oblasti. Makonjova idea byla zprostředkovat komplexní estetickou výchovu dětí a mládeže v Praze, vytvořit z Minoru jakési Středisko dětské estetické a etické výchovy – slovy Karla Makonje: „*na způsob Maison de la culture*²⁷, *kterých je ostatně v západní části našeho světadilu povícero a které jsou považovány za realizátory těch nejprogresivnějších tendencí jak ve smyslu sociálním, tak i estetickoetickém*“²⁸. Divadlo se nemělo zaměřovat pouze na samotné hraní, ale mělo více rozšířit vazby do kulturních a sociálních odvětví.

Jedním z ambiciózních plánů bylo vybudovat ve volných prostorách divadla domov pro děti, jenž měl fungovat jako útočiště pro dočasně opuštěné děti (záměrem bylo poskytnout přístřeší dětem, jejichž matky žijí s dětmi osaměle a musí se např. podrobit léčení). O tento projekt se magistrát živě zajímal, ovšem v konečné fázi, při schvalování statutu divadla, byla pasáž o zřízení domova dětí vyškrtána.²⁹ Mezi další projekty³⁰, které ovšem také zůstaly pouze na myšlené bázi a k jejichž realizaci tedy nakonec nedošlo, patřilo i vybudování Vodního divadla³¹, jakožto specifického uměleckého prostoru, v zahradě mateřské školky. Makonj uvažoval nad profilem divadla jako domem klidu, pohody a estetických zážitků pro děti i dospělé, který by architektonickou renovací a následným vizuálním řešením podněcoval fantazii dětských diváků. K základní součásti by patřil i divadelní klub, kam se mohou jít rodiče s dětmi po představení občerstvit,

²⁷ V překladu znamená Dům kultury.

²⁸ HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 272.

²⁹ ROLEČKOVÁ, Eva. Minor znamená menší, ale... *Lidová demokracie*. 7. 11. 1991.

³⁰ Viz DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ A KOL. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 247.; MALÍKOVÁ, Nina. Karel Makonj, který má moc práce, ale přece jen... *Loutkář*. 2008, č. 1, s. 35.

³¹ Vize Vodního divadla dle Karla Makonje vychází z tradice vietnamského vodního loutkového divadla. Karel Makonj svoji vizi upřesňuje: „*Tato inspirace je velmi volná, byl by zachován pouze základní princip, a to, že se loutky pohybují na hladině a loutkoherci je vodí z vody.*“, čímž i vyjadřuje charakter tohoto specifického divadelního projektu.

MAKONJ, Karel. Nerealizované „pouťové“ projekty, In: DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ A KOL. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 225.

prohlédnout si nabídku divadelních propagačních předmětů a společně sdílet dojmy.³² Makonjovy plány byly ambiciózní a altruistické, avšak v mnohém naivní a nerealizovatelné, zejména z důvodů finančních.

Sociální přesah divadla se zaměřoval na sociálně terapeutickou činnost ve formě nárazových akcí, jmenujme například Týden duševního zdraví (24. – 30. září 1990)³³, jehož součástí byla výstava prací pacientů v divadle, a samostatný psychoterapeutický večer, kdy členové souboru vystupovali na dětských odděleních pražských nemocnic (bez nároku na honorář). Divadlo jako esteticko–výchovné centrum provozovalo kroužky dramatické výchovy pod vedením hereček ze souboru, v suterénních prostorách divadla byla zřízena Galerie loutek (na místě, kde mělo divadlo původně dílny) s možností klubového hraní. Otevření Galerie se uskutečnilo 4. listopadu 1996. K vidění bylo více jak padesát loutek, zejména marionet. Jednalo se o loutky z divadelního fundusu, které se již neobjevovaly v žádné z tehdejších inscenací na repertoáru, což dokládá komentář Karla Makonje: „*Jsou to loutky, které se nikde nedají koupit. Děti tu uvidí například Pavího krále z inscenace podle pohádky Františka Hrubína nebo Žabáka hrdinu vytvořeného podle předlohy Grahama Greena.*”³⁴

Akcí významnějšího a většího rozsahu se stalo pořádání Mezinárodního festivalu loutkových divadel³⁵, za grantového přispění Ministerstva kultury České republiky. Projektu předcházelo podepsání Dohody o spolupráci pěti divadel ze čtyř zemí (divadla ze slovinské Ljubljany, italské Ancony, chorvatského Splitu a Zagrebu, za Českou republiku Divadlo Minor) v červnu v roce 1995. Divadla chtěla svými podpisy především vyjádřit potřebu tvůrčí spolupráce. Ještě v říjnu téhož roku se uskutečnil první ročník festivalu s názvem SUSRET (Setkání), hostitelského postu se ujalo chorvatské divadlo

³² V rozhovoru Evy Hanžlíkové popisuje Karel Makonj své plány takto: „*Dům, jehož jsme součástí, by měl být zdrojem klidu, pohody, estetických zážitků pro děti i pro dospělé. Uvažuji o tom, že zrušíme oplocené standardní dětské hřiště – jež je též součástí domu -, a celý dům proměníme s pomocí dobrého architekta v zahradu podněcující přirozeně a co nejvariabilněji dětskou fantazii. Ze Senovážného náměstí bude vstup do obchůdků, kde by se prodávaly suvenýry, bulletiny, pohlednice, plakáty a další propagační materiál. Za obchůdkem by byl divadelní klub, který by v době představení fungoval též jako levná restaurace pro děti a hlavně jejich rodičovský doprovod. Proč spěchat po představení z divadla? Dospělí mohou posedět u občerstvení, prohlédnout si nabídku našeho malého obchodu, děti si pohrají v naší zahradě. Všichni se mohou se všemi podělit o své dojmy, které v nich budou doznívat...Možná, že by v určitých hodinách mohla zahrada sloužit i jako útočiště dětí osamělých matek, které si potřebují vyřídit v centru města své záležitosti. Prostě výpomoc, která přispěje k dobrému jménu našeho domu a přivede nám další zájemce o naši tvorbu.*“

HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 270.

³³ ŠALÁTOVÁ, Helena. Divadlo a duševní zdraví. *Československý loutkář*. 1991, č. 2, s. 36-37.

³⁴ (kla). V suterénu Divadla Minor si mohou děti prohlédnout také novou galerii loutek. *Mladá Fronta Dnes*. 22. 10. 1996.

³⁵ Viz (kor). Svátek loutkářů: Hovoříme s Karlem Makonjem, ředitelem Divadla loutky a herce Minor a občanem Prahy 7. *Hobuleť*. 22. 10. 1996.; (VEL). Mezinárodní festival loutkových divadel. *Divadelní noviny*. 15. 10. 1996, roč. 5, č. 17, s. 11.

ze Splitu. O rok později, roku 1996 (4. – 8. listopadu), se konání festivalu přesunulo do České republiky. K účinkování byla přizvána i divadla z Polska, Maďarska a Slovenské republiky (měla tak být zdůrazněna integrita střední a jižní části Evropy). Koncepce festivalu byla založena na principu prolínání inscenací pro děti i pro dospělé, aby se zdůraznilo přesvědčení loutkářské obce, že se loutkové divadlo jako svébytný umělecký druh nemůže vyvíjet pouze v rovině umění pro děti. Mezinárodní festival loutkových divadel byl první větší profesionální loutkářskou akcí v Praze od roku 1969, kdy proběhl mezinárodní loutkářský festival k 40. výročí založení mezinárodní loutkářské organizace UNIMA.

S ředitelskou funkcí převzal Makonj i finanční a provozní problémy dotovaného městského divadla, jež nekorespondovaly s jeho ideovými nároky. Řešením se tak stala redukce souboru a provozních záležitostí, základním kritériem měla být úspornost jak v oblasti ekonomické, tak i umělecké³⁶. Jako prospěšný krok se ukázalo ekonomické navázání kontaktu s dvěma firmami – firmou Trigor majitele V. Schönpluga (mimo jiné i osobností pražského alternativního divadla, spojovaného s někdejší branickou Rampou) a firmou Espresso, kterou vlastnila p. Hanžlíková, bývalá tisková mluvčí Minoru. Je zřejmé, že tito soukromí podnikatelé měli vztah nejen k ekonomickým aktivitám, ale i výrazný vztah k umění, což vypomohlo k uskutečnění sponzoringu divadla.³⁷

Makonjova dramaturgická koncepce počítala s celou diváckou platformou, tedy nejen s dětským, ale i s dospělým divákem, zdravým i tělesně handicapovaným – vybavení divadla nechyběl bezbariérový přístup a indukční smyčka pro nedoslýchavé.³⁸ Repertoár byl zaměřen zejména na „hry ze zlatého fondu literatury pro děti a mládež“. Často se jednalo o adaptace literárních děl, které se vyznačovaly jedinečností tím, že je žádné další české divadlo pro děti nemělo na programu. Dramaturgická koncepce zahrnovala i inscenace pro dospělé - jejich realizace probíhala systematicky, vždy jedna premiéra za sezónu. Zde si mohli tvůrci dovolit jistou míru experimentace a práci s hlubší tematikou, čemuž se v menší míře nevyhýbali ani v inscenacích určených dětskému divákovi. Veskrze vážnější, existenciálně či eticky laděné práce se staly určujícím profilem divadla, nutno podotknout, že nejčastěji právě v režii Karla Makonje, jenž byl vůdčí

³⁶ Karel Makonj zastával ideu, že Divadlo Minor jakožto „menší“ divadlo s „menší“ poetikou nepotřebuje „mnohohlavé ansámblы k vytvoření inscenace, naopak...“

HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 270.

³⁷ ROLEČKOVÁ, Eva. Minor znamená menší, ale... *Lidová demokracie*. 7. 11. 1991.

³⁸ TICHÝ, Zdeněk A. Rozhovor s Karlem Makonjem o loutkách, Divadle desetiletí, duševních chorobách (...). *Československý loutkář*. 1991, č. 9, s. 209.

osobností divadla a svojí inscenační tvorbou tak určoval vizi poetiky Minoru – divadla herce a loutky. Již samotný název naznačoval, že nejvíce využívaným výrazovým prostředkem bude antiiluzivní setkání loutky a živého herce na jevišti. Karel Makonj předvedl své divadelní principy v praxi již při realizaci své první minorské inscenace *Poutník hvězd* - scénické kompozici na motivy života a díla Antoina de Saint-Exupéryho. Inscenace tak nastolila profilové směřování divadla.

1.5 Divadlo Minor a Zdeněk Pecháček

Od 1. října 1998³⁹ se stává ředitelem divadla Minor Ing. Zdeněk Pecháček, jehož koncepce, vypracovaná společně s Čestmírem Kopeckým, zvítězila ve výběrovém řízení. Již v počátcích svého fungování ve funkci ředitele divadla musel řešit zcela absurdní nastalou situaci, a to zbourání divadelní budovy, jež téměř padesát let sloužila loutkářské obci jako význačná loutková scéna v Praze. Kauza Minor⁴⁰, jak ji označovala odborná veřejnost v časopise *Loutkář*, započala zcela nevině vyhlášením soutěže o vyřešení komplexu Slovanského domu v Praze Na Příkopěch, jehož zadní trakt byl využíván jako divadelní prostor pro loutkové divadlo s mnohaletou tradicí; a skončila jako případ zvláštních machinací pražského magistrátu, jenž o zbourání divadla rozhodl de facto tajně, bez možnosti diskuze loutkářů a zaměstnanců divadla. Přitom v původních plánech vítězného projektu společnosti Pražského komunikačního a společenského centra s.r.o. není o demolici ani zmínka, naopak je zde nadnesena varianta rekonstrukce s eventuální možností nástavby na stávající objekt.⁴¹ V projektu se s loutkovým divadlem počítá jako se součástí programové nabídky nového komplexu. Pavel Boček z architektonického ateliéru, který rekonstrukci Slovanského domu navrhoval, se k případu vyjádřil: „Zpracovávali jsme řadu variant, ovšem s divadlem a jeho rekonstrukcí se stále počítalo.

³⁹ Karel Makonj ze zdravotních důvodů rezignoval na svoji funkci ředitele Divadla Minor, k 30. září 1998 ze svého postu odchází.

Viz. (sch). Hledá se ředitel. *Večerník Praha*. 1998, roč. 8, č. 126, s. 5.; KONEČNÝ, David a Radka PRCHALOVÁ. Ředitel Divadla Minor opouští své místo. *Mladá fronta Dnes*. 2. 7. 1998, roč. 9, č. 153, s. 5.

⁴⁰ Viz. TICHÝ, Zdeněk A. Kauza Minor: Poprvé někdo zbořil divadlo. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.; Klapalová, Martina a Radka PRCHALOVÁ. Pražský magistrát nechal zbourat Divadlo Minor. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.; MALÍKOVÁ, Nina. Causa Minor: Aby vostalo na paměti. *Loutkář*. 2000, č. 1, s. 10-11.

⁴¹ MALÍKOVÁ, Nina. Causa Minor: Aby vostalo na paměti. *Loutkář*. 2000, č. 1, s. 10.

Pozdější stavebně technické průzkumy však ukázaly, že je dům v podstatně horším stavu, než jak se jevil.”⁴²

Magistrát hájil své rozhodnutí jako ekonomicky výhodné. Dle jeho kalkulací by objekt původního Minoru stejně musel projít finančně nákladnou rekonstrukcí, odstupné za stržení budovy tak alespoň pokryje část nákladů na rekonstruování náhradních prostor, které magistrát souboru přidělil, v konečném součtu se na transakci vydělá deset milionů korun.⁴³ Radní pro oblast hospodářské politiky Filip Dvořák vysvětluje finanční situaci konkrétněji: „*Rekonstrukce Minoru by nás stála necelých čtyřicet milionů. Za to, že nájemce Slovanského domu získal zbouráním divadelní budovy další metry navíc, jsme mu jednorázově zvedli nájemné o dvacet milionů. V konečném výsledku tedy město získá deset milionů korun navíc.*”⁴⁴ K celé situaci navíc dodává: „*Je to oboustranně výhodné řešení – pro město i pro investora a je v souladu se soutěžními podmínkami.*”⁴⁵ To ovšem nezměnilo fakt, že se divadelníci cítili podvedeni nekorektním jednáním magistrátu, kdy se z valné většiny dozvěděli informaci o demolici až z novinového tisku. Strhnutím budovy tak pražská metropole nenávratně přišla o loutkářský divadelní sál s mnohaletou tradicí, který byl chápán jako centrum loutkářských produkcí, jenž se snažil vyrovnat scénám činoherním, o což loutkářská obec po celou dlouhou dobu usilovala.

Divadelnímu souboru byl nabídnut nevyužívaný prostor bývalého kina Skaut ve Vodičkově ulici, jehož vnitřek byl ovšem v katastrofálním stavu. Nutná rekonstrukce čítala dva roky oprav, během nichž hrál soubor Minoru provizorně v Divadle Komédie a hostoval i na dalších pražských scénách (Divadlo Kalich, Divadlo U hasičů). Nenadálá situace dala za vznik zajímavým projektům. Příkladem je navázání spolupráce s Novoměstskou radnicí na Karlově náměstí, která dále trvá – roku 2001 zde na nádvoří radnice proběhla premiéra inscenace *Johannes doktor Faust*, která vychází z textů českých lidových loutkářů. Letní hraní Minoru na nádvoří Novoměstské radnice se zařadilo mezi pravidelné prázdninové aktivity divadla, některé inscenace (*Pojízdný lunapark Schworz* v režii Petra Vodičky) vznikly přímo za tímto účelem, jiné jsou na venkovní prostory přeneseny (např. *Bruncvík a lev*, režie Jan Jirků).

Dne 6. prosince 2001 byla otevřena nová moderní budova Divadla Minor ve Vodičkově ulici, soubor tak konečně získal tolik potřebné zázemí pro své divadelní produkce. Obava likvidace souboru a zániku celé význačné éry v oblasti českého

⁴² KLAPALOVÁ, Martina a Radka PRCHALOVÁ. Pražský magistrát nechal zbourat Divadlo Minor. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.

⁴³ Tamtéž, s. 237.

⁴⁴ Tamtéž, s. 237.

⁴⁵ Tamtéž, s. 237.

loutkového divadla, jež hrozila v důsledku nepříznivých podmínek během dvouleté rekonstrukce, se nenaplnila, i přesto, že soubor doznal značných proměn. Předně byl výrazně omlazen, díky počtu čerstvých absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU.

Zrekonstruovaný prostor divadla sestupujícího do podzemí čítá hlavní sál s kapacitou 206 diváků (maximální možný počet míst s přidanými přístavky je 224 osob), architektonicky se na něm podílel ing. Aleš Kletenský. Sál má podobu klasické kukátkové scény, variabilita jeviště i hlediště jej ovšem umožňuje přestavět na poloarénu či arénu. Roku 2012 proběhla úprava sedadel v takovém stylu, že je nyní možno sedadla během několika hodin zcela odstranit. Vznikl tak nový variabilní prostor, který porušuje klasické divadelní konvence, kdy je hlediště a jeviště odděleno tzv. čtvrtou stěnou.

Interiér divadla, vyvedený v zářivých barvách a doplněný skleněnými mozaikami, skýtá ve foyer množství zákoutí s pohovkami, či hravě řešené jeskyňky ve tvaru klíčové dírky. V mezipatře je umístěna malá galerie (s názvem Ponorka) vybavená světelnou rampou a lištami na zavěšení obrazů. Galerie je přístupná během každé návštěvy divadla. Celé foyer je uzpůsobeno dětskému naturelu a umožňuje dětem hrát si, řídit, objevovat a zejména nabízí prostor k rozvíjení dětské fantazie. Hlavním výtvarníkem byl Viktor Korejs, na projektování interiéru se podílel i Jan Zich, který také navrhnul divadlu nové logo. Jeho kresby se staly, společně s kresbami jeho bratra Jakuba Zicha, téměř kultovním atributem Divadla Minor, objevují se na všech propagačních materiálech divadla. Nákladná přestavba dvoupodlažní budovy vynesla divadlu ocenění Stavba roku 2002⁴⁶ a Cenu primátora hlavního města Prahy za vytvoření ojedinělého prostoru pro kulturní aktivity dětí.

Projekt rekonstrukce objektu bývalého kina Skaut počítal pouze s vnitřní přestavbou a vstupem do divadla, ne už s pasáží, kterou se ke vchodu do Minoru vchází z Vodičkovy ulice. Ředitelství mělo o využití pasáže jasnou představu, kterou se o pár let později daří v určitých etapách realizovat (definitivní dokončení nastává roku 2011). Divadlo tak svými aktivitami expanduje do tzv. „Dětské pasáže“⁴⁷ (jak je přístupová pasáž k divadlu nazvána), v níž mohou děti navštívit Galerii Minor (kde se pořádají výtvarné dílny), obchod s propagačními materiály i pokladnu, vše v tradiční výtvarné stylizaci,

⁴⁶ Do soutěže, jež byla vypsaná vydavatelstvím Ekonomia, Nadací ABF, Svazem podnikatelů ve stavebnictví v ČR a Ministerstvem průmyslu a obchodu ČR, se přihlásilo na 300 staveb - 55 bylo vybráno, 15 nominováno na titul a 5 projektů ocenění Stavba roku získalo.

⁴⁷ (čtk). Divadlo Minor. *Pražský deník*. 26. 11. 2010, s. 5.

typické pro celý Minor. Z pasáže vede schodiště do 1. patra, kde roku 2005 vznikla MALÁ SCÉNA - nový multifunkční sál komorního typu, jenž funguje jako alternativa velkého sálu, a to jak v dramaturgii, tak také ve výpravnosti.

Divadlo Minor se stalo centrem kulturních aktivit pro děti, tradiční je poskytnutí divadelních prostor význačnému festivalu Přelet nad loutkářským hnízdem⁴⁸, jenž se v Minoru koná pravidelně již od roku 2002. Kromě divadelních produkcí jsou dětem nabídnuty i činnosti přesahující divadelní rámec, kulturně umělecký prvek je ovšem zachován – výtvarné aktivity v Galerii Minor byly již zmíněny, akce z oblasti literatury zajišťují v Minoru pravidelně konané křty nově vydaných knih pro děti. V souvislosti s tím lze zmínit společný počin nakladatelství Albatros a Divadla Minor vydávat řadu publikací vzniklých podle minorských inscenací. Roku 2010 tak vydal Albatros knižní zpracování dětského kabaretu *Tlukot a bubnování*, o rok později vyšla druhá publikace podle stejnojmenné divadelní inscenace *Jak Mařenka a Boženka koukaly*.

Již od počátku počítala Pecháčková koncepcí s navázáním spolupráce s Katedrou alternativního a loutkového divadla při DAMU v Praze. Tato spolupráce nabízí možnost adeptům loutkářského umění zakusit profesionální podmínky divadla a zároveň umožňuje divadlu Minor koncepčně rozvíjet kontakty s nejmladší tvůrčí generací. Konkrétnější podoba spolupráce spočívá ve společné tvorbě inscenací (cca. 1x ročně), na nichž se divadlo bude podílet poskytnutím prostoru a času k jejich veřejnému provozování v rámci svého repertoáru, i účastí herců ze svého souboru. DAMU bude participovat svým tvůrčím potenciálem, případně vlastními prostory k přípravě uměleckých projektů (zkušebny, dílny apod.). V rámci této spolupráce tak vznikla řada inscenací (*Sedmero krkavců*, režie Markéta Schartová; *Píseň písni*, režie Jan Jirků; *Díra ve zdi*, režie Petra Tejnorová a Petr Hašek, aj.).

Dramaturgická koncepce Divadla Minor, jak ji nadnesl Zdeněk Pecháček při výběrovém řízení na post ředitele divadla, se explicitně zaměřuje na svého diváka, kterým není jen dítě, ale i jeho dospělý doprovod. Cílem je tvořit inscenace, jež zprostředkují zábavu a umělecký zážitek všem věkovým skupinám. Tato koncepce rodinného divadla umožňuje sdílení společných zážitků a trávení rodiny více času pospolně, což je existenciální problém soudobé společnosti. Minor na tuto situaci aktivně reaguje a nabízí rodinám hodnotné možnosti trávení společného času. Zároveň dává najevo

⁴⁸ Festival vznikl v roce 1991 na základě myšlenky Ludka Richtera pořádat přehlídku loutkového divadla, kde by se představily v konfrontaci statutární divadla, amatérské soubory i nezávislé skupiny. Festival se každoročně koná na začátku listopadu v Praze, má nesoutěžní charakter (ale od roku 1997 rozhodují diváci o udělení putovní ceny „Erik“ za nejúspěšnější loutkovou inscenaci uplynulé sezóny. Pořadatelem festivalu je České středisko UNIMA a Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář.

svůj názor na dětské vnímání, které je často podceňováno, díky čemuž je rozšířen mýtus o jednoduchosti poetiky inscenací pro děti, projevující se jejich infantilním zpracováním. Dětská poetika není jednodušší než poetika určená tzv. dospělému divákovi, je jen více fantaskní, metaforická, hravá, což je právě tak vhodné pro dospělé publikum. Hrací časy jsou uzpůsobeny nastolené dramaturgii, tedy sobota a neděle odpoledne (standardní hrací dny v divadlech hrajících pro děti), nově se také začalo hrát ve čtvrtky a pátky od 18 hodin. V týdnu běžně fungují dopolední představení určené školám.

V návaznosti na bývalé ÚLD i následný Makonjův Minor – divadlo loutky a herce zůstává Minor loutkovým divadlem, výhradně o loutkovou tvorbu již nicméně neusiluje, volbu uměleckých prostředků nechává čistě na režisérovi a výtvarníkovi jednotlivých inscenací. Poetika Minoru je tak nyní reflektována skrze dominující inscenační styly výrazných režisérů, se kterými Minor spolupracuje, což umožňuje programovou pestrost. Zároveň se dá nalézt jednotící prvek, který tkví v důrazu na originální vizuální a hudební složku. Výtvarná složka je nastavena již samotným interiérem divadla a je jen logické, že kontinuálně přechází z hlediště na jeviště. Hudební složka (zajišťovaná ponejvíce kapelou, jež hraje živě na jevišti) podporuje efekt dětského vnímání a umocňuje tak zážitek z viděného.

Minor spolupracuje zejména s mladšími tvůrci, z nichž se nejdominantněji promítá na profilu divadla tvorba Jana Jirků, absolventa pražské KALD DAMU, jenž byl v letech 2002 – 2004 uměleckým šéfem Minoru a jehož počet realizovaných inscenací v Divadle Minor značně převládá. Inscenace režiséra Jirků se vyznačují poetickým nadhledem s výraznou vizuální složkou a loutkou jako výrazovým prostředkem. Funkci uměleckého šéfa převzal po Janovi Jirků David Drábek, který svým inscenačním stylem chápaným jako strhující show podpořil programovou pestrost a nastolil další výraznou linii tvořící celkový obraz Minoru. Tvorba Jirků a Drábka není v Minoru nijak nárazová a soustředící se pouze na údobí jejich funkce, oba režiséři s Minorem spolupracovali již před počátkem i po ukončení jejich funkčního období. Význačná je taktéž série inscenací s výchovným přesahem režiséra Jiřího Adámka, které se vyznačují invenčním zpracováním a pohráváním si s hudební složkou a hudebností všeobecně. Dle tvorby výše uvedených režisérů můžeme vypozařovat výrazné inscenační linie, které tak utváří profil Divadla Minor.

2. KAREL MAKONJ V MINORU

Profesor Karel Makonj⁴⁹ patří mezi výrazné divadelní osobnosti věnující se loutkovému divadlu v druhé polovině 20. století. Roku 1970 absolvoval obor režie – dramaturgie na Katedře loutkářství Divadelní fakulty AMU. Již za dob svých studií založil a následně vedl experimentální scénu s názvem Vedené divadlo (1968 – 1972), které působilo v pražské Redutě Státního divadelního studia. Tato scéna, zaměřená převážně na dospělého diváka, se vyznačovala vlastní teorií loutkového divadla, založené na principu jevištní koexistence herce a loutky. Během let svého uměleckého působení zastává Karel Makonj více profesí: působí jako režisér, umělecký šéf a ředitel divadla, významné je i Makonjovo publikování teoretických studií a knižních publikací⁵⁰, jichž je autorem či spoluautorem, působí i jako pedagog na Katedře alternativního a loutkového divadla na Divadelní fakultě AMU, kde od roku 2005 zastával funkci vedoucího katedry (nyní zástupce vedoucího). Nedílnou součástí Makonjova profesního údobí zahrnuje i působení na II. Psychiatrické klinice Všeobecné fakultní nemocnice v Praze na pozici arteterapeuta.⁵¹

Pro adekvátní reflexi Makonjova režijního stylu je nutno obeznámit se s jeho chápáním loutky i svébytným pojetím vzájemného vztahu herce a loutky, jenž představuje specifický fenomén teatrality v oblasti loutkářství.

Makonjův přístup k loutce se formoval na základě teoretického východiska již zmíněného ruského loutkáře S. V. Obrazcova, pojednávajícího o „*neživém předmětu, jenž má být oživen tvůrčím subjektem*“⁵². Obrazcovova koncepce chápala loutku jako předmět neživý, k němuž přistupuje tvůrčí subjekt (myšleno lidský faktor, tedy loutkoherec) explicitně s úmyslem zformovat daný materiál způsobem, aby jej „oživil“, čímž loutce poskytne takřka realistický jevištní výraz. Karel Makonj tento proces vylíčil tak, že „*jde o „oživení“ naprosto doslovné, o oživení hmoty podle člověka.*“⁵³ Performance s loutkou má působit zcela realisticky, čímž aspiruje na vyrovnání se činohernímu

⁴⁹ Karel Makonj byl jmenován profesorem v září roku 2009, Makonjova habilitační práce nese název „*Herecké a loutkové divadlo – jednovaječná či dvoubuněčná dvojčata?*“.

⁵⁰ Výběr z nejzávažnějších teoretických studií Karla Makonje vychází v publikaci *Od loutky k objektu* (2007).

⁵¹ Přesná časová datace Makonjových profesních sekvencí je uvedena v příloze.

⁵² MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. In: SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, s. 243.

⁵³ Tamtéž, s. 243.

divadlu.⁵⁴ Tvorba významů na loutkovém divadle se dle Obrazcovova teoretického postulátu tvoří nápodobou - loutka má napodobovat člověka, skrze jeho činnost je subjektivizována, takřikajíc polidštěna.

Makonj zaujal k Obrazcovově pojetí loutky opoziční stanovisko. Vůči Obrazcovově teorii se vyhraňuje názorem, že „omezování estetických funkcí loutky na funkci napodobovací je přinejmenším zúžením jejích možností.“⁵⁵ Dle Makonjovy idey nemusí loutka jen napodobovat člověka, může k němu promlouvat i svou uměleckou či estetickou formou, i svým vzhledem či materiálem, ze kterého je vyrobena. Základ Makonjova postulátu tvoří přiznání loutky jakožto artefaktu, kterému chybí ona lidskost, tak pietně dodávána S. V. Obrazcovem.

Pro Makonjovu koncepci je rovněž klíčové materiální zařazení loutky, neboť poukazuje na diametrální rozdíl mezi loutkou a loutkohercem. Loutka (jakožto objekt) materiálně disponuje hmotou⁵⁶, což má za následek jedinečný umělecký výraz, který je odlišný od performativity hereckého materiálu, jímž je hercovo tělo (chápané nejen z hlediska fyzické reality, ale i z psychické identity). Skrze tuto materiálovou perspektivu nahlíží Karel Makonj na celou problematiku vztahu loutky a člověka, kteří se jako rovnocenní zástupci dvou protikladných entit vzájemně ovlivňují. Loutka je objektem, člověk subjektem, objekt působí na subjekt a zároveň subjekt působí na objekt (u Obrazcovova pojetí práce s loutkou se promítal pouze jednosměrný vliv, kdy loutkoherce působil na loutku - vštěpoval svému objektu funkce dle svého záměru). Karel Makonj se obzvláště zabývá jevištní koexistencí hereckého materiálu (těla) s materiálem, jímž disponuje loutka, tedy s hmotou.

Z hlediska inscenační praxe nás zajímá realizace tohoto vzájemného bytí herce a loutky. Od běžné a vžitě podoby loutkového divadla se odlišuje absencí animace, vedenosti loutky a manipulovatelnosti s ní nejrůznějšími technologickými postupy. Makonj tyto technické komponenty nahrazuje přímým hereckým vztahem, partnerským postojem loutky a herce, bez nadřazenosti jednoho z elementů. „*Substituce vodícího mechanismu přímou hereckou akcí, přímým fyzickým kontaktem, je zdrojem onoho bytostného hereckého partnerství člověka a věci.*“⁵⁷ Práce s loutkou nazíraná skrze partnerský vztah

⁵⁴ Vzpomeňme, že tyto inscenační tendence propagoval i Jan Malík během svého funkčního období v Ústředním loutkovém divadle.

⁵⁵ MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. In: SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, s. 247.

⁵⁶ Hmotou je chápán pojem označující přírodní objektivní realitu, tedy objekt, který má své vlastní zákony, neřídí se zákony lidskými, tvoří protiklad vůči člověku.

⁵⁷ MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 129.

mezi oběma složkami estetického výkonu tak představuje zásadní znak Makonjových inscenací, dle něhož reflektujeme jeho inscenační styl.

Zvýšený důraz klade Karel Makonj na opticko – vnímatelnou složku inscenací, jež je realizována skrze ztvárnění loutek. Makonj využívá odlišných druhů technologického zpracování loutek i různých způsobů vedení – loutky vedené shora i zdola, plošné loutky, malé i v nadživotní velikosti - jež synteticky pojí do jednotného jevištního tvaru. Častým inscenačním prvkem z hlediska pojetí loutek bývá jejich zdvojení – herec v masce (která je povětšinou akcentovaná výrazným prvkem) se v performanci střídá se stejně vypadající loutkou. Názornou ukázkou může být inscenační ztvárnění postavy Gandalfa v Makonjově inscenaci *Hobit* (1994), jehož představoval herec s nasazenou kašírovanou hlavovou maskou v nadživotní velikosti, střídající se se stejně vypadající malou dřevěnou loutkou.

Z hlediska tematického zaměření se skrze Makonjovo nazírání na svět objevuje v koncepci Divadla Minor celá řada závažných témat reflektujících soudobou přítomnost. Již bylo řečeno, že se Karel Makonj zaobírá filozofickým rozměrem loutkového divadla, což úzce koresponduje s jeho globálně filozofickým pohledem na životní zákonitosti lidí i člověka samotného. V Makonjových inscenacích tak převládá existenciálně laděná tematika, nevyhýbá se ani sakrálním námětům. Tato tematika může být vhodná i vyhledávaná dospělým publikem, pro něhož Makonj taktéž v Minoru pravidelně tvořil. Otázkou zůstává, jak moc je přijatelné realizovat podobné náměty pro dětského diváka. Sám režisér nazval poetiku svých inscenací jako „divadlo úzkosti“⁵⁸, kde se odrážely psychické problémy a strasti soudobého světa. Jako příklad uveďme tři inscenace, jež Makonj v Minoru realizoval a jejich hlavní tematiku shrnul v článku pro Pražskou scénu slovy: „*V linii dané tituly Moody – Prenatálové – Nebe nad Andělem lze reality pojmenovat jako svět reálných žijících lidí kontra svět posmrtných duchů (Moody), období prenatalního života v břiše matky kontra svět mimo tělo matky (Prenatálové), svět halucinogenní drogy kontra svět „střízlivé“ reality (Nebe nad Andělem)*“.⁵⁹ Nutno podotknout, že inscenace *Prenatálové* byla programově určena dětskému publiku. Rozpačité názory pocházely i ze stran odborné veřejnosti, jež ne vždy souhlasily s výběrem inscenované tematiky. Příkladem může být i vyjádření Aleny Urbanové k inscenaci *Kvítko aneb Jak František pomohl městu Gubbio od zlého vlka* (na motivy legend o svatém Františkovi), která z tematického hlediska inscenaci „považuje

⁵⁸ MAKONJ, Karel. Nenaučili nás umírat. In: DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ a kol. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 281.

⁵⁹ Tamtéž, s. 281.

za příliš necitlivou“⁶⁰. Volba tematiky tak výrazně ovlivňovala nazírání veřejnosti na Makonjovu tvorbu.

K našemu výběru profilové inscenace *Poutník hvězd* dopomohl samotný tehdejší fakt, který se o inscenaci vyjadřoval jako o jevištním tvaru, jenž nastoluje profilaci nové éry Divadla Minor a udává směr, kterým se bude inscenační koncepce Minoru dále ubírat. Selekcí ovlivnila i zcela materiální okolnost, a tou je dostupný audiovizuální záznam inscenací, který umožní celistvější diváckou percepci. Archiv Divadla Minor nedisponuje kompletní databází všech inscenací realizovaných v 90. letech, jeho obsah je značně zredukovaný. Bylo tedy nutno vybírat z dostupného VHS materiálu, který kromě *Poutníka hvězd* obsahoval i záznam inscenace *Broučci* (1992), *Kvítko* (1993), *Hobit* (1994), *Prenatálové* (1994), z inscenací určených dospělému divákovi pak *Kdo mi to uvěří, pane Moody?* (1992).

2. 1 Poutník hvězd

Inscenace vznikla na motivy známého literárního díla Malý princ francouzského spisovatele a pilota Antoina de Saint-Exupéryho. Jedná se o pohádkový příběh vydaný roku 1943 a obsahující množství symbolických metafor a přirovnání i existenciálních otázek, což představuje adekvátní tematiku korespondující s myšlením Karla Makonje. O fascinaci tématem svědčí fakt, že *Poutník hvězd* v Minoru není Makonjovou první realizací Exupéryho námětu. Roku 1975 inscenoval divadelní adaptaci Malého prince v Klubu Albatros v Praze (zde pod názvem *Putování za žízni*), o dva roky později na zahraničních scénách v Teatr lalki i aktora H. Ch. Andersena v polském Lublinu (květen 1977) a v Dánsku v Sofieteatret v Attrupu (červenec 1977).⁶¹ Minorská inscenace *Poutník hvězd* patří tedy mezi čtvrtou inscenační realizaci Karla Makonje s Exupéryovským námětem. Premiéra inscenace v Divadle Minor se uskutečnila 4. října 1990. Byla chápána jako oficiální zahájení provozu divadla s novým vedením, kdy se začíná další etapa v existenci Divadla Minor. Na inscenaci se podíleli Ivan Nesveda (výprava), Jiří Stivín (hudba) a Jan Rauner (technologie loutek). Dle zhlédnutí audiovizuálního záznamu

⁶⁰ URBANOVÁ, Alena. Divadlo nemůže všechno. *Loutkář*. 1993, č. 4, s. 77.

⁶¹ Karel Makonj – soupis inscenací In: DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ a kol. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 317-320.

inscenace bylo časové rozpětí představení stanoveno na hodinu a půl (v časovém určení je zahrnuta i přestávka).

2. 1. 1 Dějový rámec

Dějový rámec započíná v městském prostředí, kde se Letec připravuje na experimentální let letadlem přes poušť. Zdárné ukončení experimentu by značilo například zkrácení doby doručení dopisů o celé dva týdny. Lidé jsou však skeptičtí vůči experimentu, považují Letce za sobce, který si neváží života a nemyslí na svoji rodinu, když touží podstoupit takové riziko.

Při letu se Letcův stroj dostane do bouře, není možné přistání na žádném z blízkých letišť a letadlo havaruje v poušti. Zde, uprostřed pustiny, se Letec setkává s Princem, obyvatelem daleké planety, který mu vypráví příběh svého putování mezi planetami. Princ opustil svoji planetu, když zapochyboval o lásce květiny, kterou miloval. Během své pouti navštívil pět planet, které obývaly bytosti ztělesňující vždy jiný typ pokřiveného lidského postoje ke světu (Velký král, Opilec, Domýšlivec, Businessman, Zeměpisec), dále zavítal i na planetu Lampáře, jenž věrně plnil příkaz rozsvěcování a zhasínání pouliční lampy.

Princ se na své cestě dostal až na planetu Země. Zde se setkává s Hadem, který má tu moc, že dokáže svým jediným dotykem navrátit člověka zemi, ze které vyšel. Seznámí se s Výhybkářem věčně spěchajících vlaků. Poznává Lišku, jež ho zasvětila do tajemství hlubokého citu a přivede k poznání toho, co pro něj květina znamená. Pomůže Letci nalézt studnu, Letec dokončí opravu stroje a Princ se prostřednictvím hadího uštknutí (tedy cestou smrti) vrací zpět ke své květině.

2. 1. 2 Realizace Poutníka hvězd

„Základem inscenace je setkání člověka se sebou samým, s dítětem v sobě, které znamená identitu a zachování svých dětských tužeb a ideálů. Inscenace se odehrává v poušti. Právě tato poušť, tato samota, je důležitým předpokladem setkání se. Poušť

obnažuje základy lidství, poušť vystavuje člověka sama sobě.“⁶² Tímto existenciálním pojednáním uvozuje propagační materiál k *Poutníkovi hvězd* inscenační kontext, který je nutno reflektovat, neboť explicitně odráží Makonjovo nazírání na svět. Již bylo výše uvedeno, že se existenciálně laděná tematika Makonje bytostně dotýká a tvoří tedy atributivní prvek Makonjových inscenačních realizací. Dramatizace beletristické předlohy je tak dílem samotného režiséra, jenž využívá klasickou kompoziční strukturu - scénář k *Poutníku hvězd* dělí na pět obrazů, tvořených dialogy jednajících postav.

Dříve, než se budeme konkrétně zabývat způsobem provedení inscenace, je nutno se pozastavit u samotného charakteru textu hry. K dispozici byl autorce práce pouze netradičně koncipovaný dvojjazyčný scénář, jenž obsahoval část českých a část italských dialogů.⁶³ Po překladu italských pasáží a v porovnání s beletristickou předlohou a videozáznamem *Poutníka hvězd* bylo zřejmé, že Karel Makonj převzal nejen základní dramatickou situaci, ale i jednotlivé výroky i celé pasáže z *Malého prince*, jež uspořádal do dialogů. Připsaný prolog (příprava Letce na experimentální let přes poušť) pak odkazuje k životní realitě pilota Antoina de Saint-Exupéryho. Scénář je proložen myšlenkami samotného autora beletristické předlohy, jež jsou obsaženy v dalších jeho dílech. Makonj přiřadil tyto myšlenky promluvám postavě Letce a blíže neurčenému hlasu z magnetofonu.

Inscenace *Poutník hvězd* režiséra Karla Makonje byla koncipována jako scénická kompozice na motivy života a díla Antoina de Saint-Exupéryho. V dobových recenzích bylo Makonjovi nejčastěji vytýkáno filozofické pojetí inscenace, neboť to je tematika dětem nepříliš blízká a málo srozumitelná. Potvrzením může být recenze Zdeňka A. Tichého, v níž se o tomto problému pojednává: „Při výběru citátů z *Exupéryho díla* zřejmě myslel Makonj více na dospělého diváka. Představení je totiž místy až přehlčeno formulacemi, které přesahují úroveň dětského chápání.“⁶⁴ Se stejnou negativní reflexí se setkala i jevištní realizace filozofických sentencí skrze hlas z magnetofonové nahrávky, což dokládá vyjádření Evy Rolečkové: „Přiznám se, že mi ony vložené texty mnohdy připadaly nadbytečné, a to zejména když zaznívaly z reproduktorů, neboť to jinak kompaktní inscenaci ruší.“⁶⁵ či Aleny Urbanové: „Sentence, vybrané z ostatních děl *Exupéryho*, čas od času zazní jaksí mimo, na okraji dění. (jsou krásné, nejspíš významné a hluboké. Jenže tvůrci inscenace zapomněli, že nejen dítě, ale ani dospělý

⁶² Propagační materiály k inscenaci *Poutník hvězd*, Archiv Divadla Minor.

⁶³ Scénář sloužil k nastudování inscenace v italštině, *Poutník hvězd* byl prezentován na italském festivalu Mittelfest (rok 1992).

Viz ELIÁŠKOVÁ, Věra. Kafka pod jižním nebem. *Nedělní telegraf*. 16. 8. 1992.

⁶⁴ TICHÝ, Zdeněk A. Oáza divadelní magie. *Lidové noviny*. 28. 12. 1990, s. 7.

⁶⁵ ROLEČKOVÁ, Eva. Poutník po říši hvězd i fantazie. *Lidová demokracie*. 14. 1. 1991.

v hledišti prostě nemá čas tu hloubku změřit, upoután děním...⁶⁶. Lze tedy soudit, že Makonjova vize filozofických témat v kontextu dětského divadla příliš nekonvenuje s vývojovým stupněm myšlení dětského diváka.

2. 1. 3 Divadlo loutky a herce

Atributivním prvkem inscenační realizace je Makonjovo pojetí a způsob performance s loutkou. Již bylo výše uvedeno, že režisérova koncepce hry s loutkou, či prostě objektem, je prosta animace a vedenosti loutky, princip koncepce je založen na rovnocenném vztahu herce a loutky. V kontextu *Poutníka hvězd* se dominujícím partnerstvím herce a loutky stal vztah Zuzany Skalníkové (která představovala subjektivizovaného Malého prince) a loutky Malého prince, vypadající jako malé bronzové dítě⁶⁷. Herečka tvoří onu lidskou složku, rozumovou a citovou, která komunikuje s okolím i se svým hereckým partnerem, tedy s loutkou. Skalníková loutku Malého prince přiznaně vodí, drží něžně v náručí, takřka ji ochraňuje, poponáší po jevišti. Pracuje s ní jako s rovnocenným partnerem. Když společně sledují nějaký výjev, odehrávající se na jevišti, herečka otočí loutce hlavu, aby lépe viděla. Marie Boková, jež sepsala pojednání o Makonjových inscenacích do časopisu *Svět a divadlo*, vylíčila způsob jednání herečky Zuzany Skalníkové: „*Ožívá před námi Malý princ, ale i jeho alter ego – přebírá chlapcův part a zase mu jej vrátí, podle situace je aktivní nebo se stáhne do pozadí.*“⁶⁸ Komunikace je zprostředkována hereckým subjektem, nicméně rozmluva je často vztahována k loutce. V praxi to vypadá tak, že ve chvíli, kdy někdo promlouvá k Malému princovi, bere si loutku do ruky a promluvu směřuje k loutkovému objektu, ne k hereckému subjektu. Rovnocenný vztah tedy nefiguruje pouze v souvislosti s herečkou Malého prince, ale i ostatních jednajících postav. Rozdvojení postavy Malého prince skrze objekt a subjekt je pak využito v závěru, kdy Prince uštkne had – loutka zůstává s hadem na zemi, kdežto herečka, ztvárňující Malého prince, se vznese nahoru, což lze chápat jako symbolický návrat ke své planetě a k růži.

⁶⁶ URBANOVÁ, Alena. Z planety dětství. *Scéna*. 1991, roč. 16, č. 3, s. 4.

⁶⁷ Fotografie č. 1, uvedena v příloze.

⁶⁸ BOKOVÁ, Marie. Čím bych byl, kdybych se neúčastnil?: (Karel Makonj unikající). *Svět a Divadlo*. 1991, č. 6, s. 42.

Postava Letce, jehož hraje Jan Hanžlík⁶⁹, má taktéž svou dobu artefaktu, v tomto případě ale v podobě artefaktu zůstává, do hry není aktivně zapojena. Jedná se o stylizovanou loutku raněného letce, jež má více metaforickou funkci. Loutka je vyvedená v životní velikosti, leží na jevišti, oblečená do stejných šatů jako jeho herecký předobraz, s děsivým výrazem ve tváři, jenž dává tušit blížící se možnou smrt, strach, osamění v pustině. Metaforického pojetí objektů je využito i u zobrazení Lišky a Hada. Herečka ztvárnující Lišku⁷⁰ využívá loutky maňáskovitého typu – hlava lišky nasazená na ruku, vlečku dlouhých šatů pak táhne za sebou jako liščí ocas. Postava Hada funguje na rovině předmětu, s nímž je manipulováno třemi herečkami⁷¹, které stočeného hada natahují do délky, pohybují s ním a zase jej stáčí zpět do své původní podoby. Pro zvýšení imaginace jsou herečky vizuálně ztvárněny jako Tuaregové⁷², což dokresluje atmosféru pouště.

Výmluvnost metafory je patrná nejen ve sféře ztvárnění loutek, ale i ve výtvarné složce. Scéna je tvořena „členitým terénem“ – bílými plachtami s otvory, kterými se později různě zjevují obyvatelé planet s bizarně velkými hlavami. Plachty na začátku znázorňují mraky, nad nimiž se vznáší Letec ve svém spirálovitém letadle. Při blížícím se nepokoji se plachty pohybují, vznáší se nad jevištěm a jsou podsvěcovány, čímž ztvárnují iluzi bouře, která následně způsobí pád Letcova letadla. Marie Boková přibližuje tuto dramatickou scénu ve své recenzi: „*Ve tmě naplněné tajuplnými a úzkostnými zvuky, spoře ozařované jen barevnými světélky palubní desky, rozpoutá neobyčejně sugestivní bouři nad Saharou. Jen občas proniká hrozivou změtí opakované a slábnoucí volání Letcova, jež časem už nikdo neopětuje. Rozhoupaná spirála hrozí zřícením...*“⁷³ Po pádu letadla se mění metaforičnost plachet ze znaku vzdušného prostředí na prostředí země, plachty znázorňují pískové duny na Sahaře. Část této scénické výpravy bývá využita i k herecké akci, například pruhy látky jsou křídly letadla, stanem, královským pláštěm.

Jak již bylo naznačeno, letadlo tvořila spirálovitě kopulovitá konstrukce⁷⁴, jež byla exponovaná v centru jevištního prostoru. Funkční realizace umožnila vznesení letadla, jež se pak následkem bouře „zřítilo“ na poušť. Tento výpravový prvek, jenž zobrazoval

⁶⁹ Fotografie č. 2, uvedena v příloze.

⁷⁰ Fotografie č. 3, uvedena v příloze.

⁷¹ Fotografie č. 4, uvedena v příloze.

⁷² Národ, obývající rozsáhlá území Sahary a Sahelu.

⁷³ BOKOVÁ, Marie. Čím bych byl, kdybych se neúčastnil?: (Karel Makonj unikající). *Svět a Divadlo*. 1991, č. 6, s. 42.

⁷⁴ Viz fotografie č. 2, č. 3, uvedeny v příloze.

konstrukci letadla, byl taktéž využit k obraznému vyjádření jiného inscenačního elementu, a to věčně spěchajícího vlaku – znak dopravního prostředku byl zachován, došlo pouze k iluzivní změně letadla za vlak, v němž se střídaly herečky, jakožto spěchající cestující věčně spěchajícího vlaku.

Symboličnost prochází skrze celé Makonjovo inscenační zpracování *Poutníka hvězd*, což konvenuje s jeho přečtením Exupéryho díla. Karel Makonj se o tématice Malého prince i Exupéryho díla všeobecně vyjadřuje: „*Exupéry se nevyjadřuje groteskně, je lyričtější, plný symbolů. Exupéryho Malý princ působí psychoterapeuticky očištěně: dětství představuje čistý nezkažený svět. Svět bez traumat a stresů. Putování po planetách různých lidí je vlastně procesem sebeuvědomování lidské bytosti.*“⁷⁵ Z Makonjova myšlení můžeme vycítit zaujetí pro psychickou stránku osobnosti člověka, což se projevuje v jeho inscenacích. Kromě toho dal Karel Makonj inscenací *Poutník hvězd* najevo svou představu o uměleckém charakteru divadla, jakým směrem se za jeho funkčního období bude dále ubírat.

⁷⁵ HLUČNÝ, Zdeněk. Svět mimo člověka. *Lidové noviny*. 26. 9. 1992.

3. JAN JIRKŮ V MINORU

Jan Jirků je výraznou osobností divadla Minor, jež se podílí na utváření profilové podoby divadla. Katedru alternativního a loutkového divadla, obor režie – dramaturgie absolvoval v roce 2002 a hned v témže roce se stal uměleckým šéfem Minoru. Na tomto postě působil do roku 2004 a po další dva roky působil v divadle pro děti jako stálý režisér, než ho v roce 2006 vystřídal David Drábek. I nadále ovšem Jirků v Minoru pohostinsky režíruje a počet jeho inscenací je stále dominující na repertoáru divadla. Od roku 2002 do roku 2014 se nepřetržitě hrály inscenace *Kabaret tlukot a bubnování* a *Vánoce aneb Příběh o narození*, z období jeho působení na pozici kmenového režiséra setrvává *O Malence* (premiéra 2004) a *Bruncvík a lev* (2006), z pohostinských režii se jedná o *Bubny v Minoru* a *Hon na Jednorožce* (2009), *Broučci* (2010), *Válka profesora Klamma* (2011) a jako poslední *Kocourkov* (2011).⁷⁶

Jan Jirků zastupuje tzv. poetickou linii divadla Minor, jež klade důraz zejména na vizuální a hudební stránku inscenací. Jirků pracuje s principem syntetického divadla, ve kterém pojí různé divadelní formy zahrnující činohru, pohybové divadlo, loutkové etudy, stínohru i hudební čísla. Koexistence těchto divadelních forem se v inscenacích určených pro děti jeví jako vhodné, neboť umožňuje dětskému divákovi udržet pozornost při vnímání právě viděného představení.

Typickým prvkem, jenž v Minoru profiluje tvůrce Jana Jirků, je vnímání jeho osobnosti jako osobnosti autorské. Upravuje známá témata do dramatické podoby (přičemž usiluje o nové pojetí těchto klasických předloh) či přímo realizuje vlastní text.⁷⁷ Tematické zaměření pojímá všechny věkové kategorie od předškolních diváků, až po ty dospívající. V tomto ohledu se Jan Jirků snaží nalézt nová témata pro inscenačně často opomíjenou věkovou skupinu adolescentů, nejvíce ze všech režisérů v Minoru se na věkovou kategorii dospívajících zaměřuje právě Jirků. To dalo vzniknout typu inscenace, jež se zcela ojediněle objevuje na repertoáru divadel programově určených

⁷⁶ Přesný soupis inscenací s daty jejich premiér je obsažen v příloze.

⁷⁷ Zde jistě stojí za zmínku, že jeho prvotní inscenaci v Minoru *Kabaret Tlukot a bubnování* - pohádkový příběh pojednávající o putování tří skřítků Ryce, Pice a Tyce za ukradeným prstýnkem princezny Květušky – se dostalo knižního zpracování, jež s ilustracemi výtvarníka Roberta Smolíka vydalo nakladatelství Albatros v roce 2010. V tom samém roce získala kniha Cenu ministra školství, mládeže a tělovýchovy za přínos k rozvoji dětského čtenářství a na základě ankety čtenářů dětských knihoven Suk 2010 – čteme všichni, zaujala místo mezi dvaceti nejčtenějšími dětskými knihami.

dětem, a to dokumentární politické divadlo. Jan Jirků v duchu koncepce Divadla Minor nabourává tezi, že divadlo hrající pro děti se musí projevovat infantilně a zobrazovat jemnou líbivou tematiku. Stojí tedy za zmínku, že v Minoru (v textu a režii Jana Jirků) vznikla ojedinělá inscenace *Hon na Jednorožce*, jež se tematicky zaměřuje na zobrazení 50. let 20. století v Československu. Dětskému divákovi je tak přiblíženo období totalitního systému v našich zemích prostřednictvím reálného příběhu konkrétního a stále žijícího člověka Luboše Jednorožce. Zpracování tematiky je oproštěno od didaktizujících prvků a svou formou umožňuje získat autentické poznatky z té doby, aniž by ji bagatelizovalo. V tomto kontextu je ovšem nutno dodržet nastolenou věkovou hranici, tedy děti starší deseti let, pro něž již má zvolená tematika smysl pro chápání souvislostí. Tento argument můžeme podpořit teorií kognitivního vývoje švýcarského psychologa Jeana Piageta, dle něhož se teprve po desátém věku dítěte vytvářejí myšlenkové operace, dítě se dostává do tzv. stadia konkrétních operací, kdy dokáže logicky přemýšlet o konkrétních událostech a pracovat s nastoleným materiálem.⁷⁸ Zdůraznění tohoto argumentu poukazuje na fakt, že divadla hrající pro děti, Minor nevyjímaje, často chybně stanoví věkovou kategorii, pro kterou je inscenace určena, díky čemuž dochází k nepochopení smyslu inscenací dětským divákem (stanovení vhodné věkové kategorie, pro niž má být inscenace určena, je problém, se kterým se Minor potýká velice často, mnohdy neúspěšně, jak již bylo mnohokrát řečeno).

Východiskem pro veškerou tvorbu Jana Jirků je zdůraznění vizuální složky, jež koresponduje se spektakulárností scénických výjevů, což dává vzniknout hravým a obrazivým inscenacím. Již bylo zmíněno, že v kontextu dětského divadla je tato poetika žádoucí, aktivizující dětskou fantazii a posilující jeho perceptivní složku. Nejširěji se tato elementární funkce (myšleno vizuální složka inscenace) podporující dětskou vnímavost uplatňuje v inscenaci *Broučci*, jejíž fundamentální inscenační koncepce je založena na střídání poetických obrazů fungujících jako němohra, jazykový kód je zde řešený převážně významovými citoslovci, dominující jsou vizualita a hudba.

Formu obrazivých inscenací vytyčuje použití loutek, jež patří k nejužívanějšímu výrazovému prostředku tvorby Jana Jirků, určené dětskému divákovi. To lze považovat za atributivní část komplexního řešení jeho inscenačního stylu. Přítomnost loutky zároveň vyjadřuje jedinečnost autorových inscenací v kontextu Minoru, neboť právě Jirků se v Minoru nejvíce specializuje na využití a práci s loutkou - od jednoduchých

⁷⁸ Srov. PIAGET, Jean. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 1997.

symbolických až po mechanické modely, přičemž jejich divadelní funkčnost vychází z podstaty loutky jako partnera herce, který ji zjevně animuje (vztah loutky a herce je neskrytý). Zároveň Jirků uplatňuje i principy soudobého přístupu k loutkovému divadlu s bohatým znakovým systémem, jak je možno v Minoru nejčastěji vidět, čili použití masek, předmětů či rekvizit, které slouží k utváření metafory.

Specifickým rysem scénografického řešení inscenací Jana Jirků v Minoru je jejich povětšinou minimaličnost, která ponechává prostor pro hru výrazových prostředků. Scéna bývá většinou prosta výraznějšího dekorativního elementu, metaforičnost díla sestává zejména z explicitní hry světla, světelných efektů, osvětlení exponovaných výtvarných objektů. Tak je kupříkladu možno vidět lešení, sestavené z kovových trubek a plošin, na kterém se z větší části realizuje inscenace *Broučci*, jinak scéna pozbývá veškerých dekorací, je holá a tmavá. Zde funguje princip důrazu na samotnou práci s loutkou i dalšími technickými modely v kombinaci s iluzivním osvětlením, k čemuž je interaktivně zapojeno i diváctvo, jež před začátkem představení získá ve foyer malé světélkující kuličky, které v tmavém hledištním prostoru nastolují iluzi noční oblohy s poletujícími světluškami.

Jak již bylo řečeno, tvorba Jana Jirků v Minoru je charakterizována zejména skrze vizuální a hudební složku. Téměř do každé inscenace je zařazena produkce kapely hrající živě, v obsazení herců⁷⁹ či dalších pracovníků⁸⁰ Minoru. Inscenačním počinem v tvorbě Jana Jirků (z hudebního hlediska) se jeví hudební projekt *Bubny v Minoru (Marimba v Minoru)*, jenž má podobu inscenace na pomezí koncertu a divadelního představení. Nic není řečeno, čtyři bubeníci zde hovoří pouze skrze své nástroje. Pomocí rytmických i melodických bicích nástrojů a v kombinaci se světelnými efekty a výraznými kostýmy vytvářejí a zobrazují mikropříběhy přímo na jevišti. Pro dětského diváka tedy zcela jiné pojetí percepčního vnímání, rozvíjející jeho fantazijní myšlení a představivost. Na hudebním vyjadřování je založena i inscenace *Kocourkov* (s podtitulem *Naprostá hudební kočičárna aneb Bordello fantastico!*), jež zároveň interaktivně spolupracuje s diváctvem.

Tvorba Jana Jirků v Divadle Minor sestává z výše jmenovaných atributivních inscenačních komponent, jež se ve vyváženém poměru profilují v inscenaci *Bruncvík a lev*. Skutečnost, že se inscenace stále vyskytuje na repertoáru Minoru, je význačná

⁷⁹ Za nejvytíženějšího pracovníka lze považovat herce Jana Matáska, který se významně podílí na hudebních aranžmá všech minorských inscenací, mnohdy v kapele i živě hraje.

⁸⁰ Příkladem může být inspicient Miroslav Dlouhý, který je účasten nejen hudebních čísel, ale i menších hereckých rolí.

pro autentický divácký vjem a možnost inscenační reality, jež při zhlédnutí videonahrávky často uniká. Z toho důvodu byla profilová inscenace vybírána pouze ze stále se hrajících inscenací Jana Jirků v Divadle Minor.

3. 1 Bruncvík a lev

Inscenace vznikla na motivy staré české pověsti o králi Bruncvíkovi, jenž Čechům přivedl do erbu znak lva. Idea zdramatizovat příběh, v němž by se odráželo něco podstatného z národního povědomí, vyvstala z iniciace mezinárodního divadelního projektu „Kulturní alchymie“, k jehož účasti byl Minor přizván a na jehož popud inscenace *Bruncvík a lev* vznikla. Téma projektu znělo „představ svoji kulturu“ („Express Your Culture“). Angažované soubory, mezi něž patřily i loutkářské soubory z Irsku, Estonska, Litvy a Lotyšska, měly v rámci daného tématu vytvořit loutkovou inscenaci, jejíž prostřednictvím by prezentovaly kulturní či historický fenomén své země. Finálním záměrem celého projektu měla být organizace loutkářského festivalu v Killarney v Irsku roku 2006, kde se počítalo s uvedením jednotlivých inscenací, k uskutečnění festivalu nakonec nedošlo. I přesto získala inscenace *Bruncvík a lev* mezinárodní povědomí skrze prezentaci na Dnech Prahy v Helsinkách (květen 2009), i téhož roku na podzim ve Washingtonu (kde byla inscenace k vidění v divadelním sále prestižního muzea Smithsonian Institution). V obou případech se jednalo o ztvárnění anglické verze inscenace *Bruncvík a lev*, česky se pak hrálo v České národní budově v New Yorku.

Inscenační tým vycházel z literárního zpracování Aloise Jiráka (O Bruncvíkovi – Staré pověsti české). Vývoj vzniku scénáře však ovlivnila i starší, středověká předloha pocházející z 15. stol, která poskytla mnohem barvitější hrdinské situace s hrozivějšími příšerami, což inscenátory vyzývalo k vytvoření vizuální performance. Na inscenaci se podílel výtvarník Robert Smolík, hudební část realizoval Dalibor Mucha, scéna je dle pojetí režiséra Jana Jirků. Premiéra inscenace *Bruncvík a lev* se uskutečnila 30. dubna 2006, programově je určena divákům od sedmi let, čemuž je přizpůsobena i délka trvání inscenace - na šedesát minut bez přestávky.

3. 1. 1 Dějový rámec

Bájný český kníže Bruncvík se po sňatku s Neomenií a brzké smrti svého otce Žibřida rozhodne jít do světa a svým hrdinstvím vydobýt pro české království lepší erbovní znamení, než jaké zajistil jeho otec (znak orlice). Bruncvíkovým úmyslem je získat pro české země do erbu znak lva. Požádá jednoho ze svých rytířů, Kleofáše, aby po dobu jeho nepřítomnosti dohlížel na Neomenii, a opouští manželku, přičemž si bere její prsten se slovy, pokud Neomenie ten prsten do sedmi let nevidí, její milovaný už není naživu.

Kníže Bruncvík se tedy vydává i se svými zbrojnoši na dalekou pout po zemi i po moři, až se lodí dostávají k Jantarové hoře, jež má tu moc, že vše, co se k ní přiblíží, k sobě přitáhne a už nepustí zpátky. Během tří let družině postupně docházejí zásoby, až musí pojídat vlastní koně a nakonec i sebe navzájem. Jediný Bruncvík se zachrání díky radě nejstaršího ze zbrojnošů Baláda – zabalí se do koňské mršiny, kterou v drápech odnáší z Jantarové hory pták Noh, aby ji vhodil do svého hnízda jako potravu pro hladová ptáčata. Bruncvík všechny mladé pobije a dostane se tak na svobodu. Bruncvík prchá mezi skalami pryč od hnízda, až narazí na lva bojujícího se saní. Jeho čest mu velí pomoci lvu, pro jehož znamení opustil svou rodnou zem, vrhá se tedy do boje a zasazuje saní smrtelnou ránu. Od té chvíle jej lev už nikdy neopustí.

Tři roky společně bloudí pustinou a hledají cestu domů, až se dostanou do říše krále Olibria. Král slíbí Bruncvíkovi pomoc, ale jen v případě, že zachrání jeho dceru Afriku ze spárů draka Baziliška. Bruncvík se lví pomocí zdolá všechna tři patra věže, v každém patře překoná obludu na stráži a nakonec porazí i samotného Baziliška. Princezna Afrika se do Bruncvíka zamiluje a odmítá jej pustit, Bruncvík je donucen pojmout Afriku za manželku. Když jednou nešťastný rytíř bloudí sklepením, nalezne zde meč, který na povel stíná hlavy. Neváhá ho pro svou svobodu použít, o hlavu přijde i samotný Oilibrus s dcerou Afrikou.

Bruncvík i se lvem se pomocí vzdušného korábu opět vydává na cestu do vlasti, během níž musí ještě čelit tankové armádě krále Astriola. Poté, co Astriolus na vlastním vojsku pocítí Bruncvíkovu nepřekonatelnou moc, zalekne se a knížete do českých zemí dovede. Po návratu do vlasti Bruncvík zjistí, že sedm let uplynulo a Neomenie slaví svatbu s Kleofášem. Poslední boj tedy musí svést s Kleofášem. I jemu padne hlava dolů.

Bruncvík splní svůj slib a přivede českému království do erbu lva. Pověst praví, že panoval ještě dalších čtyřicet let. Po smrti Bruncvíka lev, který mu stál celou dobu věrně po boku, žalem zkameněl.

3. 1. 2 Realizace Bruncvíka a Iva

Dramatizace textu explicitně koresponduje s Jiráskovou předlohou, celé promluvy z prozaické předlohy se transformují do divadelního scénáře. Inspirace středověkou předlohou obohacuje scénář o komponenty „hrubšího“ rázu. Struktura scénáře kompozičně sestává z dvaatřiceti kratších obrazů, kontinuálně na sebe navazujících, s jasným sdělením pochopitelným mladšímu diváctvu. Skrze vizuální faktor je udržena percepce dítěte. Dramaturgickým kolektivem přidané výstupy Neoménie, realizované jako „*Vzpomínky na Neoméni*“⁸¹, svým charakterem vymezují časovou rovinu příběhu⁸², zároveň mohou být chápány jako konfrontace Bruncvíkova dobrodružství se smutným světem trpělivě čekající ženy. Inspirace onou „drsnější“ povahou středověké předlohy je projevena formou kratších strohých sdělení informační povahy, které de facto rozvíjí Jiráskovu myšlenku – v obraze ztroskotání u Jantarové hory se dle dramatického scénáře líčí vojsko, co se následkem krutého hladu počalo jíst navzájem, mírnější Jiráskova verze sděluje pouze o hladových vojácích, co ani zrno, ani ptactvo na ostrově neobjevili. Variovaná je i pasáž s ptákem Nohem, který je pro fantazii dětského diváka podpořen nejen v zobrazení pomocí loutky, ale i slovně informačním dodáním:

*„O ptáku Nohovi se píše v mnoha knihách
Na každé noze měl tři pazdnehty
A byl tak silný
Že každým pazdnehtem jednoho koně uzvedl!
A tak veliký
Že z jedné hory na druhou překročil!
Těch ptáků nikdy nebylo mnoho
Neboť se sami navzájem zabíjeli a jedli.“⁸³*

Tato pasáž u Jiráskova zcela chybí. Je zřejmé, že středověká verze z pozice hrubšího naturelu v určitých momentech lépe konvenuje inscenační koncepci, i vzhledem k vizuální formě. Z téhož důvodu inscenátoři využili ze středověkého znění i konkrétnějších vizí

⁸¹ JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 188-193.

⁸² Neoménie prochází dějem se svým dorůstajícím synem Vladimírem, který se narodil po Bruncvíkově odchodu. Zobrazování Neoménie nejprve s plačícím dítětem v náručí, později s tříletým Vladimírem, jedoucím na koloběžce, až po sedmiletého syna na tříkolce, odpočítává Bruncvíkovy roky strávené na cestách.

⁸³ JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 190.

oblud - strážců princezny Afriky. Proti Jiráskově prozaické předloze, jež tento dějový prvek pojala značně zredukovaně, vytvořili fantazijní, technicky propracované loutky, které díky vlastním jménům Monetrux, Glato a Sidfor získaly na uchopitelnější představě, což mělo za následek inscenování exponovaných soubojů, atraktivních dětskému vnímání. Zcela kvůli zvýraznění vizuální imaginace došlo k přeměně Jiráskova korábu (myšleno lodního korábu), na němž Bruncvík prechal od krále Olibria, na vzdušný koráb⁸⁴ v podobě modelu osvětleného létajícího balonu. Ten byl zavěšený na tyči, v balonovém koši seděly miniatury loutek Bruncvíka a Iva. Herec s modelem balonu obcházel hlediště jako Bruncvíkova pokračující anabáze. Tato výtvarná inovace posílila vizuální koncepci inscenace, přičemž fungovala i jako interaktivní prostředek, ve chvíli, kdy herec procházel mezi publikem a létajícím balonem kroužil nad hlavami dětí, jež ve snaze zachytit balon či se jej alespoň dotknout, zvedaly ruce do výše a vstávaly ze sedadel.

Scénografické řešení inscenace je realizováno prostřednictvím jediného dlouhého podstavce (vyhlíželo jako molo), přičemž zbytek scény je prázdný. Minimaličnost je v tomto ohledu typická pro tvorbu Jana Jirků, komorní ráz scény pro inscenaci *Bruncvík a lev* je dán i původním realizačním plánem, kdy se inscenace ve svých počátcích hrála v prostorách Malé scény Divadla Minor, pro značnou návštěvnost však byla přesunuta na velké jeviště. Dekorační komponenty se objevují v omezené míře. Nejvíce z nich přitom vyniká replika Karlova mostu s exponovanou sochou Bruncvíka, použití této dekorace vymezuje scény odehrávající se v Čechách. Prosty zdobných efektů jsou i kostýmy herců, jež sestávají pouze z černého oblečení s miniaturním znakem českých zemí.

Dominujícím inscenačním prvkem, zvyšujícím atraktivitu inscenace, je použití hudby v realizaci živé kapely za jevištním molem. Kapela tří muzikantů (Jan Hrovatitsch, Dalibor Mucha, Tomáš Vychytil) skrze rockovou hudbu dotváří atmosféru inscenace, zejména napínavých scén a bitev, což posiluje prožitek dětského vnímání. Kontrastně pak působí něžně smutný zpěv Neomenie (Kristýna Pangrácová Franková). Do hudební linky jsou kompozičně zapracovány i známé melodické motivy, zejména v souvislosti s Karlovým mostem či českou tematikou všeobecně, kdy zazní rockové variace na hlavní téma Smetanovy Vltavy či české národní hymny.

⁸⁴ Fotografie č. 5, uvedena v příloze.

3. 1. 3 Loutka jako výrazový prostředek

Zcela zásadní pro inscenační tvorbu Jana Jirků v Minoru je užití loutek, kdy tyto výtvarné a performativní elementy „spolupracují“ s herci - jejich vzájemná dynamická interakce posiluje významovou vrstvu představení a dosahuje hlubšího estetického efektu. Trojice herců (Filip Jevič, Kristýna Pangrácová Franková, Ilona Semrádová)⁸⁵ pracuje s celým ansámblem loutek, které animuje, nezastřeně jim dodává motorickou energii i řeč, prožitky loutek doplňuje svým výrazem obličejovým i tělovým. Současně se v okamžik proměňuje v herce, který hraje sám za sebe a jehož hra je pro diváky součástí představení. Akurátní práce hereckého kolektivu s loutkou explicitně vypovídá dějovou linku a nevyvolává v percepci představení žádné nejasnosti. Odbornou veřejností je obzvláště vyzdvihován energický výkon charismatického Filipa Jeviče, který figuruje zejména v roli Vypravěče a animačně ztvárňuje Bruncvíka, za což se mu dostalo ocenění za nejlepší herecký mužský výkon na Skupově Plzni roku 2008. Dle Zdeňka A. Tichého „*ztvární Bruncvíka s lehkým ironickým odstupem a člověčím pochybováním, a přitom mu ponechal hrdinskou vznešenost*“⁸⁶. Tichý zároveň oceňoval Jevičovu precizní práci s loutkou, kdy je animace detailně vedena - jako příklad uvedl scénu spuštění loutkového Bruncvíka po provaze z hnízda ptáka Noha, kdy po tomto výkonu splyne přirozeně pohyb hercova hrudníku s pohybem odpočívající loutky.

Výtvarnost a způsob provedení loutek udává výtvarník Robert Smolík, s nímž režisér Jirků spolupracoval na více inscenacích v Divadle Minor. Smolíková typologie loutek v *Bruncvíkovi* využívá široké škály možných typů, jež nelze z hlediska teoretického určení příliš ukotvit - záměrem je vytvořit rozmanitý imaginativní loutkový svět, místy se vyznačující přílišnou technickou náročností, způsobující spektakulární efekty. To dalo za vznik již zmíněným obludám Monetrux, Glato a Sidfor, jež se realizují jako fantazijní loutky – objekty se surreálně bizarní podobou a možností technického výkonu⁸⁷. Pro dětského diváka je tak dostatečně působivý efekt vybuchnutí hlavy obludy v důsledku boje s Bruncvíkem, či svítící oči Baziliška k dotvoření napjaté atmosféry bojů. Vše děti plně vnímají. V kontextu samotného textu hry se přímo nabízí inscenační ztvárnění odpadávání nepřátelských hlav (v důsledku použití Bruncvíkova kouzelného meče) technicky funkčními loutkami, ať už se jedná o samostatné jedince (král Olibrius,

⁸⁵ Fotografie č. 6, uvedena v příloze.

⁸⁶ TICHÝ, Zdeněk A. 27. Skupova Plzeň aneb Všichni jsme jen loutky. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 166.

⁸⁷ Fotografie č. 7, uvedena v příloze.

princezna Afrika) či celou armádu krále Astriola, jimž na povel odstřelovaly hlavy do prostoru. Tento inscenační prvek vzbuzuje až nepřiměřeně pozitivní reakci dětského publika, což by mohlo značit zvýšenou oblibu generace dnešních dětí v násilnických činech, zapříčiněnou množstvím existenciálně problémových faktorů soudobé společnosti. To souvisí s nárůstem dysfunkčnosti dnešních rodin bez důrazu na tradiční hodnoty a důsledků s tím spojených, mezi něž patří i zvýšená frekvence trávení volného času dětí u počítačů a televize; fascinace agresivními počítačovými hrami nevyjímaje. Tento problém by měl být více nazírán z psychologického hlediska, což není předmětem naší diplomové práce. V kontextu inscenačního zpracování *Bruncvíka* je pak jen pochopitelný výběr tematiky, založený na akčnější středověké předloze, jež dokáže dětského diváka více upoutat.

Mimo fantazijní a technicky funkční loutky je využito i klasického typu „manekýna“, tedy loutky vedené zezadu, ovládané tyčkami vedoucími z hlavy, rukou, ze zad loutky.⁸⁸ Použití této loutkářské techniky zobrazuje lidské postavy Bruncvíka a Neoménie⁸⁹, Kleofáše, krále Olibria i Afriky (výtvarně stylizované do mouřenínské princezny, černá pleť v kombinaci s pestrobarevnými orientálními šaty). Jako manekýn vedený hlavovým kolíkem, otvorem v zádech loutky, je technologicky zpracována i loutka Bruncvíkova věrného lva. Kolík slouží k pohybu hlavy lva a k pohybu loutky po scéně tahem – na nohách jsou zabudována kolečka, chůze lva je tedy realizována skrze popojíždění loutkou. Jiný typ manekýnů je založen na tom, že se kolíkem zavírá či otvírá určitá část těla. U jiných typů manekýna je akcentována pouze určitá část těla. Např. u jedné z oblud se kolíkem reguluje pouze otevírání a zavírání čelisti loutky, jež je plná hroživých zubů.⁹⁰ Pohyb loutky je pak veden velmi volně, v závislosti na situaci takřka létá prostorem, což v důsledku jen umocňuje lýtý boj mezi obludou a Bruncvíkem.

K realizaci uměleckého díla přispělo i použití nejprimitivnější a zároveň nejbezprostřednější technologie loutky, typ maňaska nasazeného na prsty rukou. Skrze tento intencí prvek se dospělo efektu vyššího počtu dvořanů krále Olibria, přičemž se tomuto typu loutky dostalo i samostatných výstupů, realizovaných formou předscén, ve kterých maňasci fungovali jako komentátoři dějové linky, kdy se Neoménie připravovala na svatbu s Kleofášem. K umocnění skutečnosti tohoto inscenačního postupu slouží spuštění miniaturní opony na jevišti, před kterou se výstupy realizují.⁹¹

⁸⁸ Srov. TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 58-60.

⁸⁹ Fotografie č. 8, uvedena v příloze.

⁹⁰ Fotografie č. 9, uvedena v příloze.

⁹¹ Fotografie č. 10, uvedena v příloze.

Loutku jako výrazový prostředek pro dětské inscenace používá režisér Jirků hojně, ze zkoumaného vzorku režisérů v této diplomové práci pak nejvíce. Vhodně přitom kompiluje různé inscenační postupy, aniž by došlo k roztržení kompaktnosti jeho inscenací. Tyto zároveň působí atraktivně pro percepci představení dětským divákem.

4. DAVID DRÁBEK V MINORU

David Drábek je již zkušený dramatik a režisér, na divadelní scéně se pohybuje bezmála dvacet let. Absolvent Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci - obor filmová a divadelní věda, jehož jméno je úzce spjato s olomouckým alternativním Studiem Hořící žirafy⁹², které založil a celých takřka deset let své existence vedl. V letech 2006 – 2008 byl na pozici stálého režiséra pražského Divadla Minor, v sezóně 2008/2009 divadlo pro děti opustil a stal se uměleckým šéfem Klicperova divadla v Hradci Králové.

David Drábek zaujímá specifické postavení na současné dramatické scéně, je držitelem několika ocenění za své dramatické texty⁹³, z nichž nejvýznamnější jsou přední místa za nejlepší původní dramatický text v soutěži Ceny Alfréda Radoka (na kterých se Drábek objevuje opakovaně) či ocenění Česká hra roku. Výčet jeho tvorby čítá více jak dvě desítky her⁹⁴, k nimž patří i díla uvedená na repertoáru pražského Minoru. Jeho hry zároveň patří mezi hojně inscenované, často v autorské režii. David Drábek se ve všech svých výše jmenovaných kmenových divadlech profiluje jako autorská osobnost.

Od roku 2006, kdy se Drábek začal angažovat na programové podobě Minoru, uvedlo divadlo Minor čtyři inscenace, na kterých se Drábek podílel autorsky i režijně. Jeho prvotní inscenační realizací se stala dramaturgie kultovního komiksu *Čtyřlístek*, který měl premiéru 28. listopadu 2004, kde Drábek převedl na jeviště několik příhod se známými, dětmi oblíbenými postavičkami z Třeskoprsk. Populární předlohou figurovala i inscenace *Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci*, kde Drábek zdramatizoval dobrodružný sci-fi příběh Planety opic (na jeviště byl uveden 19. listopadu 2006). Významná je i linie muzikálů, které zastupuje muzikál pro mírně bláznivou rodinu *Sněhurka – nová generace*, jež bude dále v textu podrobena důkladnější analýze jako

⁹² Studio Hořící žirafy založil David Drábek již za svých vysokoškolských studií v roce 1992 společně s tehdejšími spolužáky Darkem Králem. Během deseti let své existence se z původně amatérského souboru vyvinula profesionální alternativní scéna, která se snažila konkurovat klasickému (a trochu konzervativnímu) Moravskému divadlu (tehdy jedinému kulturnímu stánku v Olomouci). David Drábek zde ve vlastní režii uváděl své dramatické prvotiny,

⁹³ Roku 1994 získala jeho hra *Jana z parku* 1. místo za nejlepší původní dramatický text v soutěži Ceny Alfréda Radoka. Roku 2003 vítězství zopakoval s textem *Akvabely* (za něj získal i ocenění Česká hra roku 2005), roku 2007 se na „Radokovi“ s hrou *Náměstí bratří Mašínů* umístil na 2. místě (později za text opět získal i cenu Česká hra roku 2009). Úspěch sklídl i na poli rozhlasu, za rozhlasovou hru *Vykřičené domy* byl vyznamenán Cenou Prix Bohemia Radio 2008.

⁹⁴ Seznam dramatických textů je uveřejněn v příloze u biografie autora.

Drábkova profilová inscenace v Minoru, a další muzikál, tentokrát pro všechny k nebi vzhlíživé - *Hračky* (přízviska k muzikálům jsou dílem samotného autora), premiéra 30. května 2010.

I přes poměrně známé předlohy nechybí v Drábkových dramatinách jeho jedinečný autorský subjekt, který pozměňuje obecně známá fakta příběhů, ve všech případech se ve výsledku jedná o Drábkovy původní texty. Ve Čtyřlístku přibyla postava zlého nenávistného souseda, který se snaží překazit veškeré plány zvířecích hrdinů, v Planetě opic zas do kosmu neletěli mužní a hrdinní astronauti, ale poměrně rozmazlení sourozenci Kaplanovi. Linie příběhů tak, jak je známe, je pozměněna, mnohdy až ad absurdum, což je zcela v intencích Drábkova dramaturgického myšlení.

Všechny Drábkovy hry se vyznačují specifickými rysy, které charakterizují autorovu neotřelou humornou poetiku. Není rozdílu, zda se jedná o dramatické dílo určené dospělým či dětským recipientům. Díky svéráznému pojetí inscenací, prosazujících Drábkův osobitý styl vyjadřování a humoru, se na scéně Minoru vytvořila velmi výrazná umělecká linie, značně odlišná od linií předchozích, která propůjčuje divadlu neocenitelnou programovou pestrost.

Nejsilnějším rysem Drábkovy poetiky je komika, často protkána hořkostí a trpkostí (v inscenacích určených dětskému divákovi se toto objevuje méně) i takřka až bizarním vtipkáním (naopak tento rys je značně umocněn). Sám Drábek se o tvorbě pro děti v pražském Minoru vyjadřuje takto: „*Dá se tu daleko víc halucinovat a magořit než jinde. Chtěli bychom, aby se u nás děti bavily, ale rozhodně je nepovažujeme za dementky, nechceme na ně jen žvatlavě hýkat. Dětská představitost je nesmírná a myslím, že se vůbec nemusíme bát to pořádně rozjet.*“⁹⁵ V inscenacích se tak demonstruje pestrá škála humoru od parodie, přes absurdní humor, černý humor, ironické poznámky, až po humor situační, kterým se vyznačují zejména scénické poznámky (o nichž bude ještě řeč níže v textu). Dominance humoru v různých formách ovšem mnohdy převyšuje kvalitativní složku díla, místy se mísí takřka až s trapností, nicméně Drábek s oblibou pracuje i s touto formou – formou pokleslého humoru, který bývá někdy až na hranici vkusu. Autor si také neodpustí řadu drobných narážek a vtipů, jež jsou srozumitelné spíše dospělému divákovi, nicméně pro Drábkovu dramatickou tvorbu jsou nepostradatelné.

Častými tématy v Drábkových hrách jsou kritika společnosti, poukázání na omezenost lidského vidění světa či povrchnost a materiální zaměření současné doby.

⁹⁵ BALÍČKOVÁ, Anna. David Drábek - Mé hry jsou vtipné, ale ne veselé. A2. 2006, č. 16, s. 8.

V jeho parodiích se projevuje autorova obliba v projekci masové a komerční kultury, popkultury, ke kterým zaujímá vyhraněný postoj (Drábek vidí ve vzrůstajícím vlivu médií, která člověku předhazují komerční kulturu, intelektuální úpadek lidstva, jež přijímá pouze nenáročnou zábavu). Drábkovi tak zcela vyhovuje forma autorského divadla, které je živé, aktuální, s možností zaujmout kritický postoj ke společnosti či kultuře. Parodii aktuálních témat dokázal promítnout i do inscenací určených pro děti, jen je přetransformoval do dětské perspektivy. Realizace inscenací pro děti formou muzikálu se tak jevila jako nejpříhodnější v kontextu daných kritérií. Žánr muzikálu, jakožto komerční záležitost, je v Čechách pro nízkou úroveň českých produkcí hojně odsuzována českou odbornou veřejností, zcela tedy odpovídá režisérovi vyhraněnému postoji ke komerci a úpadkovosti kultury. Drábkův zájem o věci současné se nevyhýbá ani tématům pokleslým až trapným, silné postavení v Drábkově tvorbě má kýč a jeho parodické variace. I proto v obou svých muzikálech uváděných v Minoru razí heslo „kýč útočí“, zcela v souladu se svým subjektivním viděním světa, projevujícím se v dramatických textech i inscenacích.

Texty Davida Drábka jsou žánrově hůře uchopitelné, neboť v nich dochází k míšení žánrových atributů, ovšem nejčastěji autor využívá pohádku, grotesku a melodrama. Inscenační propojení s hudební složkou, tedy písňovými pasážemi, které se střídají s dialogy, dětské publikum jediné ocení. Ovšem základ Drábkových inscenací tkví v dobře postavených dialogích, celá inscenace stojí na textové složce. Při zkoumání Drábkovy režie tak nesmíme opomenout textovou předlohu, která je významná i v naší profilové inscenaci a bude jí věnován patřičný prostor.

Pro výběr profilové inscenace, skrze níž je demonstrováno praktické fungování inscenačních principů, jež Drábek ve své tvorbě využívá, byla opět využita autentická divácká percepce. Do výběru byl zahrnut fakt, že v období tvorby na diplomové práci bylo možno zhlédnout pouze dvě režie Davida Drábka v Minoru, a to *Hračky a Sněhurka – nová generace*. Pro finální selekci byl určující i faktor nebývalého zájmu odborné veřejnosti, který způsobilo Drábkovo kontroverzní pojetí pohádkové bytosti Sněhurky, díky čemuž je v následné podkapitole reflektována inscenace *Sněhurka – nová generace*.

4.1 Sněhurka – nová generace

Muzikál *Sněhurka – nová generace* měl v Divadle Minor premiéru 26. února 2006 (derniéra byla 27. ledna 2012). Již ze samotného názvu je patrné, že se nebude jednat

o klasický pohádkový příběh, i přesto, že za vzor posloužila známá verze této pohádky od bratří Grimmů, Sněhurka a sedm trpaslíků, kterou proslavil celovečerní animovaný film z produkce americké zábavní společnosti Walta Disneyho, natočený roku 1937 jakožto první animovaný film z dílny Walta Disneye.

David Drábek vytvořil příběh nové generace pohádkových hrdinů, stvořil de facto nové figury se soudobými problémy dnešních dětí v období puberty, přičemž se drží linie klasického pohádkového děje. V rámci Minoru Sněhurku i zrežiroval; inscenaci pak zrealizoval jako muzikál. Neméně důležitá je tedy i hudební složka, na které se podílel dvorní hudebník Divadla Minor Jan Matásek. Scéna je dílem Martina Černého, kostýmní složku zajišťovala Andrea Králová. David Drábek spolupracoval v Minoru se stále stejným týmem, inscenaci *Sněhurka – nová generace* lze tedy považovat za profilovou.

Inscenace je určena dětem od sedmi let, ale již z výše zmíněného podtitulu („muzikál pro mírně bláznivou rodinu“) je patrné, že Drábek počítal se zábavou pro všechny věkové kategorie (což odpovídá programovému pojetí Minoru jako rodinného divadla, tedy divadla, kde se bude bavit celá rodina). Co se týče časového rozpětí, *Sněhurka* se časově řadí mezi delší inscenace uváděné v Minoru, délka představení i s přestávkou je sto minut.

4. 1. 1 Dějový rámec

Známý pohádkový příběh bratří Grimmů a Walta Disneyho vypovídá o neobyčejně krásné dívce Sněhurce, o jejíž kráse se dozví zlá královna prostřednictvím kouzelného zrcadla a tradiční otázky: „Zrcadlo, zrcadlo, pověz, kdo je na světě nejkrásnější?“ Sněhurka musí prchnout před královninou zlobou do lesa, kde jí poskytne přístřeší ve svém domě sedm trpaslíků. I tam ji ovšem královna objeví, lstí ji donutí sníst otrávené jablko a Sněhurka usne hlubokým spánkem. Trpaslíky je uložena do skleněné rakve a vystavena v lese, kde ji najde princ a polibkem ji probudí k životu.

Drábek vychází z tradiční pohádkové předlohy, jeho drammatizace by se ovšem dala označit jako postmoderní variace na známé téma. Sám příběh je řekněme pokračováním, vypovídá o tom, co se stane, když Sněhurka i Královna zestárnou a mají dcery v pubertě. Do popředí se tak dostává Sněhurka dcera (Ivana Stejskalová nebo Hana Vagnerová)

a Královna dcera (Ilona Semrádová nebo Eva Nosálková)⁹⁶, které zcela odpovídají dnešním -náctiletým děvčatům, moderně řečeno teenagerkám. Pohádkový svět je ukotven v naší realitě, čímž pozbývá jedno ze základních pohádkových pravidel, nicméně Drábek s oblibou narušuje veškeré regule a podněcuje konflikty (viz ohlas kritiky dále v textu). Sněhurka dcera řeší svůj mindrák s nohou o velikosti 42, kamarádí s Růženkou mladší a Popelkou mladší a miluje Harryho Pottera. Zrcadlem byla označena za nejkrásnější na světě, což Královnu dceru samozřejmě popudí, ale spíše než jak zneškodnit Sněhurku řeší svůj boj s nadváhou a akné. O Sněhurku se tedy musí postarat Královna matka. Celý příběh se tak začíná opakovat.

Sněhurka matka pošle svou dceru pryč, aby se dostala z Královnina dosahu. Na cestě doprovází Sněhurku její pes Charlie. Útočiště najdou na pobřeží Matala v komunitě podivných lidí (Drábkem ve scénáři popsána jako sdružení ukázkových exotů), mezi nimiž jsou takové bizarní postavičky jako Aljoša, siamský chlapec z Ukrajiny, který je v důsledku výbuchu černobylské továrny srostlý zády se svojí matkou, čínská tanečnice Li Chao či bývalá učitelka prvouky a vlastivědy Masna Kosticová. V komunitě zažívá Sněhurka šťastné chvíle, funguje zde jako zpěvačka tamější kapely, ale ani na ostrově neunikne Královniným intrikám, zakousne se do otráveného jablka a zamrzne. Mezi členy komunity padne rozhodnutí, že musí unést Královnu dceru, kterou pak vymění za Sněhurčin život. Úkolu se chopí Blondřák, autorem popsán jako „*velký frajer, co dokáže do rytmu rozpohybovat své čtené svaly a je trochu tetovaný a trochu víc háklivý na své dlouhé fénované vlasy*“⁹⁷. Královně mladší se Blondřák líbí a letí s Blondřákem zpět na ostrov zcela dobrovolně. Královna matka je připravena nadobro zničit Sněhurku mlhovinovými koulemi, místo Sněhurky ovšem trefí psa Charlieho a Aljošu. Díky výbuchu koulí se oddělí Aljoša od své matky a pes Charlie konečně ukáže svoji pravou identitu – jedná se o dívčí ikonu Harryho Pottera, který se v psím přestrojení ukrýval před popularitou. Harry Potter v roli prince políbí zmrzlou Sněhurku na ústa, čímž ji opět přivede k životu.

⁹⁶ V dalších rolích se dále objevují Nad'a Husáková, Kristýna Pangrácová Franková, Zuzana Skalníková, Kateřina Tschormová, Vlasta Špicnerová, Lenka Volfová, Ondřej Doležal nebo Gustav Hašek, Hynek Chmelař, Jakub Leier nebo Jakub Przebinda, Vladimír Jopek, Karel Matoušek, Maxime Mededa, Ondřej Nosálek, Petr Stach.

⁹⁷ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 91.

4. 1. 2 Realizace Sněhurky – nové doby

Sama pohádka o Sněhurce existuje v několika verzích, které se místy odlišují v drobných nuancích. Walt Disney svou verzi proslavil kvalitním zpracováním kreslené hudební filmové pohádky. David Drábek rád ve svých hrách odkazuje na nejrůznější popkulturní jevy i mediální ikony doby dnešní i dávno zašlé, jeho výběr předlohy tedy není nijak překvapivý. Na film Walta Disneyho odkazuje dramatik i v jednom z dialogů Sněhurky matky a dcery. Matka se snaží obléci do šatů, které jsou známé právě z oné kreslené Sněhurky, leč již jsou jí poněkud těsné. Dceři vysvětluje, že se jedná o Sněhurčí šaty, ve kterých omámila svět (Drábkova narážka na svět, který byl omámen filmovou Sněhurkou v době její premiéry), Sněhurka dcera je však pouze označí za nemožné a retro (doba v oblékání přeci jen pokročila, projev typické dívky dnešní doby).

Drábkova idea přivést na scénu další generaci slavných pohádkových bytostí působí velmi směle a je v mnohém radikální. Přesto je původní pohádkový příběh o Sněhurce v minorské verzi zachován, neboť razí heslo „*historie se opakuje*“. Velmi zásadně se ovšem odlišuje v jednotlivostech – stejně tak jako nastupující generace teenagerů od generace rodičů, na což chtěl Drábek ve svém zpracování poukázat. Sám autor přiznává, že jeho muzikál pro mírně bláznivou rodinu je určen „*především dvěma skupinám – holčičkám na úpatí puberty a rodičům*“⁹⁸. Jistou změnou tak prošla každá ze základních postav příběhu.

Sněhurka mladší, stejně jako mladší Královna, Popelka a Růženka jsou zcela poplatné soudobým teenagerkám, řeší stejné problémy. David Drábek má i se svým inscenačním týmem do detailů odpozorované, jak se tato věková skupina chová, jak mluví, co ji zajímá a co prožívá. Od této analýzy se pak odvíjí herecké ztvárnění přítomných akterek.

Při tvorbě postav se Drábek inspiroval žánrem jemu nejbližším a stvořil tak téměř kabaretní figury – karikatury podivínů s divnými jmény a úchylkami, což je typické v jeho tvorbě pro děti i dospělé a zároveň odpovídá pohádkovým regulím, kdy dobro a zlo bývá povětšinou zosobněno do nějakých fantaskních bytostí s vyhraněnými vlastnostmi. Královna matka tak nabývá po vizuální stránce dramatičtější podoby, kterou Drábek vylíčil tak, že „*je ve své děsivosti dovedena až na zápraží dokonalosti. Protáhla vampířská bledá tvář, vlasy jako stoh slámy, co právě zešlel, vyzáblé strupaté údy zakončené půlmetrovými*

⁹⁸ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Sněhurka - nová generace. *Reflex*. 23. 2. 2006, s. 60.

nehty.⁹⁹ Svoji ideu na jevišti i zrealizoval, k čemuž mu dopomohla i astenická tělesná konstrukce představitelky Královny matky Zuzany Skalníkové. Kromě vizuálního zjevu přiřadil Královně i zcela absurdní vlastnost – pojídání psů, nicméně motiv tohoto chování není nijak vysvětlen (ostatně jako vždy u Drábka, absurdní výplody autorovy fantazie často nemají žádné opodstatnění).

Poměrně radikální změnou prošly typické pohádkové postavy trpaslíků.¹⁰⁰ V Drábkově scénáři jsou nahrazeny seskupením lidí, kteří se od ostatních liší ne svojí výškou, nýbrž způsobem života. Nejsou malí, jsou prostě menšina. Drábek se o svém pojetí vyjadřuje takto: „*Trpaslíci v našem příběhu opravdu nejsou tím, čím se zdáli být. Puritány předem varuji, že jich není sedm a nejsou ani trochu zakrslí. Zato jsou dokonale menšinoví svým způsobem života. Nenechají si od nikoho foukat do kaše.*“¹⁰¹ Jako menšinová komunita ovšem zcela odpovídají Drábkově koncepci postmoderní variace Sněhurky. Žijí na pobřeží Matala, což není název nijak nahodilý, odkazuje na místo Matala na jihu ostrova Kréta, kde v 60. letech žila komunita hippies z celého světa. I zde se jedná o komunitu pozbývající veškerá pravidla a vyznačující se vzájemnou vstřícností a nápadně pestrými kostýmy. Tato paralela ke komunitě hippies je umocněna závěrečnou písní inscenace *Let The Sunshine In*, jež je zároveň finální písní z muzikálu *Hair*, pojednávajícím o hippie. Tomuto odkazu nemůže dětské publikum rozumět, nicméně dítě v tomto případě vnímá jiné dramatické složky, a to výtvarnou stylizaci a hudební zpracování.

Kdybychom chtěli nahlížet na Drábkovu inscenaci z didaktického hlediska, dotýká se zde poměrně aktuálního tématu minorit, na který poukazuje hravým způsobem. Nechybí ani zástupce odlišné rasy, černocho Maxime Mededa, který dotváří rozmanitost postav komunity. Drábek si pochopitelně neodpustí ironickou hříčku, jež je ale opět určena spíše dospělému doprovodu, neboť děti nejsou schopny pochopit hloubku této poznámky v celém rozsahu:

Maxim: Vezmu tě k nám do tábora.

Sněhurka: Nemůžu se pohnout...

Maxim: *(vezme ji do náruče)* Nevadí. Jsem zvyklej makat jako barevnej.¹⁰²

⁹⁹ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89.

¹⁰⁰ Fotografie č. 11, uvedena v příloze.

¹⁰¹ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Sněhurka - nová generace. *Reflex*. 23. 2. 2006, s. 60.

¹⁰² DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 90.

Drábek multikulturní odlišnosti využívá a s oblibou je recykluje, kupříkladu v inscenaci *Hračky* opět vystupuje Afroameričan - jako dětská panenka znázorňující amerického prezidenta Baracka Obamu, která následně díky nadpřirozeným silám obživne (hraje Maxime Mededa).

Výrazným inovačním prvkem Drábkovy zpracování je zrobotizovaná verze pohádkového zrcadla¹⁰³. Podivné monstrum má vizuálně připomínat Darth Vadera z Hvězdných válek a jak sám autor naznačuje „*jeho Síla je žel podobně destruktivní*“¹⁰⁴. Kouzelné zrcadlo z klasické pohádky o Sněhurce pouze vyřklo ortel, kdo je na světě nejkrásnější. Drábkovo Zrcadlo (s televizní obrazovkou zavěšenou na hrudi) komentuje vše metodou internetového slovníku, neustále sleduje, co kdo dělá, k činnosti ho pohání touha vládnout (zde podobnost s Darth Vaderem). Skutečně „nastavuje zrcadlo“, ale tak trochu nám všem, nikoliv jen královně. Signalizuje narůstající mechanizaci světa (další z Drábkových oblíbených témat), kdy všudypřítomné sledující kamery obnažují soukromí každého z nás. Toto je umocněno monologem představitele Zrcadla Hynkem Chmelařem, který publiku sděluje, že „*o každém z vás vím to, co byste rádi skryli před světem. Každého z vás mám ve své paměti, holátka.*“¹⁰⁵, přičemž snímá jejich obličej na svoji obrazovku zavěšenou na hrudi.

Spíše úsměvnou hříčkou je pak zpodobnění pohádkového prince¹⁰⁶ k Harrymu Potterovi, i přesto má však své opodstatnění. V dobách minulých to byli princové, o kterých snily malé holčičky, dnes jejich funkci převzaly mediální ikony, proto tedy Harry Potter jako hrdina.

Jak již bylo řečeno, David Drábek figuruje jako autorský subjekt, jenž během práce na scénáři vytváří i vize scény a kostýmů, výsledná inscenace je pak dílem týmu, který je stálý a v Minoru s Drábkem spolupracuje vždy. Drábkovo vlastní autorské zpracování příběhu o Sněhurce již od samého počátku počítá s formou muzikálu pro děti¹⁰⁷, z čistě terminologického hlediska se však jedná spíše o hudební komedii, jejíž hudební složka je postavena na reprodukované hudbě s živým hlasovým doprovodem, zejména známých písní z 80. let. Drábek zvolil tuto formu inscenování vzhledem k odkazu na řadu českých komerčních muzikálů, které vsází na bohatou výpravu, známé tváře a rozsáhlou mediální kampaň, ovšem kvalita těchto inscenací bývá často problematická. Drábek

¹⁰³ Fotografie č. 12, uvedena v příloze.

¹⁰⁴ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 89.

¹⁰⁶ Fotografie č. 13, uvedena v příloze.

¹⁰⁷ Fotografie č. 14, uvedena v příloze.

tak výsměchem a přehnanou kýčovitou stylizací upozorňuje na komerční fenomény dnešní doby, svým muzikálovým inscenacím dodal přídavek „kýč útočí“. Absolutní podporu ve svém konání měl i od ředitele divadla Minor Zdeňka Pecháčka, který po premiéře *Hraček* pronesl: „*Tvůrčí tým našeho stále žádaného, ale i mírně kontroverzního muzikálu Sněhurka – nová generace, se rozhodl v čele s Davidem Drábkem, Karlem Gottem českých dramatiků (opět získal Cenu Alfréda Radoka za divadelní hru) znovu vyzkoušet míru vašeho vkusu.*“ Pecháček si uvědomuje bizarnost Drábka jako tvůrce a jeho děl, nicméně nezastírá originalitu umělecké linie, kterou Drábek v Minoru započal, a její přínos v podobě věčně vyprodaného hlediště.

4. 1. 3 Dramatický text, povaha jeho témat, důsledky

Jak jsme již uvedli, nejvýraznějším rysem Drábkovy tvorby jsou jeho autorské dramatické texty, ve kterých s přispěním typicky svérázného humoru recykluje (a podrobuje kritice) stále stejná civilizační témata. Výsledkem je pak jejich takřka bizarní ztvárnění, mnohdy se jedná o bizarnost dovedenou do nejzazších mezí. Svoji oblíbenou tematiku pak Drábek propašuje i do textů určených dětem, jak již bylo zmíněno výše v textu.

V souvislosti s uvedeným můžeme prezentovat jako další příklad tematiku úpadku tradičních hodnot a mezilidské komunikace. Drábek v *Sněhurce* rozvíjí problematiku rozpadu rodin, což demonstruje zcela přímočaře na faktu, že všichni otcové (kteří by se mohli v příběhu objevit) jsou pryč. Důvody jejich odchodu vkládá David Drábek nepokrytě do replik jednotlivých jednajících osob:

Sněhurka matka: To je tím, že odešli tátové. Jak se z princů stanou králové, maj krizi, začnou si barvit vlasy, kupovat si obtažený elastáky a...

Zrcadlo: Otec-Princ odešel z domu zachraňovat jiné ženy v úzkých.

Aljošova matka¹⁰⁸: Máš maminku, ne? Táta se trhnul, ale já tě neopustím, Aljoško.

V celkovém výsledku nemá ovšem tento nastolený problém žádné řešení. Drábek pouze skrze jednající osoby upozorňuje na soudobý civilizační trend a své pohnutky a prostý fakt, jak děti tuto informaci vůbec zpracují, již nedomýšlí.

Uvedme další příklad: Již v samotném úvodu *Sněhurky – nové generace* reaguje Drábek na „civilizační chorobu“ mladých dívek (a žen všeobecně), čímž je myšlena touha po dokonalé postavě, s tím souvisí i vyrovnání se popkulturním ikonám dnešní doby. V pohádce o Sněhurce tuto touhu přikládá Drábek Královně mladší, která drží dietu a její nářky o tom, že je tlustá, prostupují jako leitmotiv celým textem hry. Rozhodně ne překvapující je pak konkrétní druh diety, kterým Královna mladší hubne – jí pouze samá jablka. Drábkova snaha poukázat a rádoby zesměšnit tuto problematiku může mít ovšem u dívčího publika naprosto protichůdný efekt. I zde se tedy ukazuje problém Drábkova odhalování banalit dnešního světa v souvislosti s tvorbou pro děti. Jeho kritické vyznění nebývá pevně ukotveno a je často nekonsekventní, tedy neposkytuje žádné silné východisko. Otázkou tedy zůstává, zda má cenu vkládat tato témata do her určených prvotně dětskému publiku.

Co se týče povahy dramatického textu, Drábek nepracuje s klasickou kompoziční strukturou, která čítá rozdělení na jednotlivá dějství. Autorovým typickým budováním děje je stříhové vyprávění – sled krátkých, téměř skečovitých výstupů, které se skládají do ucelené dějové linky. V případě kompoziční struktury *Sněhurky* se jedná o spojení dvaceti obrazů, z nichž je ve scénáři každý obraz uvozen pro Drábka typickým vtípným epigrafem (jeden příklad za všechny – obraz představující Sněhurku, Popelku a Růženku mladší uvozuje heslo *Puberta klepe na dveře, ale přes hlasitý hip-hop ji nikdo neslyší*¹⁰⁹).

Je nutno pozastavit se nad samotnou povahou dramatického textu, který je svou formou naprosto typický všem Drábkovým dramatům, bez rozdílu jaké věkové kategorii je drama určeno. Opět se vyznačuje Drábkovým osobitým humorem a jeho nekomfortnost (a následné Drábkovo režijní zpracování) vzbuzuje u čtenářů i publika rozporuplné názory (o tom, jak se k Drábkově tvorbě v Minoru staví kritiky, bude pojednáno níže v textu).

¹⁰⁸ Aljošova matka patří k bizarním postavám žijícím na ostrově Matala. Se svým synem Aljošou je srostlá zády k sobě. Drábek tuto dvojici popisuje v textu jako „siamský slepenec z Ukrajiny, dvouhlavý černobylský mutant syna a matky“

DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. Loutkář. 2006, č. 2, s. 91.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 89.

Velmi výrazná přednost Drábkových textů sestává z čtivosti materiálu, jenž je obohacený o množství scénických poznámek humorného rázu. Drábek prostřednictvím scénických poznámek komunikuje se čtenářem, osvětluje mu pozadí vzniku dramatu či nastiňuje následnou inscenační koncepci, barvitě popisuje iluzi scénického řešení a v neposlední řadě si utahuje ze sebe i svých divadelních kolegů a kritiků. Jeden z příkladů, ve scénáři moment, kdy se Sněhurka, Růženka i Popelka z dívčího časopisu dozví, že jejich idol Harry Potter má holku: „*Děvčata se tklivě rozezpívají. Pučící hrudníčky jim propaluje bolest nad ztrátou brýlatého chlapce s jizvou ve tvaru blesku na čele. A nám se do příběhu vloudila pořádně předražená celebrita. Snad to Z. Pecháček s J. K. Rowlingovou nějak ututlá na snowboardu.*“¹¹⁰

Neobvyklý zájem vzbudila inscenace *Sněhurky – nové generace* i u odborné kritiky, která zpravidla nevěnuje divadlům pro děti zvláštní pozornost. Inscenace byla označena za přehnaně kontroverzní, s povážlivou uměleckou kvalitou. Divadelní noviny ji dokonce nominovaly na propadák měsíce: „*David Drábek ve své autorské inscenaci selhává jako scénárista i režisér: zprvu sympaticky vyhlížející nápad přivést na scénu další generaci slavných pohádkových bytostí se ukáže být pouhou záminkou pro předvedení zcela nesourodého, nenápadité a ledabyly zrežírovaného shluku vtípností, jejichž úroveň je z větší části velmi povážlivá. Do nesnesitelné délky inscenaci rozředí záplava snaživých parodií popových hitů osmdesátých a devadesátých let.*“¹¹¹ Na toto nepochopení Drábkova uměleckého vyjádření sám inscenátor reagoval prostřednictvím Lidových novin, snad ke své škodě se ale více vyjadřoval ke své osobě, která se dle jeho mínění stala „trnem v oku“ jednoho nejmenovaného kritika, což následně odnáší celá inscenace. Drábek doslovně napsal: „*Ten kolotočářský cejch propadáku mi neudělila redakce, nýbrž jeden nepodepsaný žlučovitý hoch ze Svazu frustrovaných, co po mně pase už léta. Neboť sám zkouší dělat kabaretní vystoupení, a není snad mou vinou, že jsou tak chabá.*“¹¹² Obhajobu svého uměleckého díla demonstroval oblibou u publika a vyprodaným sálem – „...že je na Sněhurce plno a celé představení vzadu za poslední řadou já i ředitel Minoru protančíme...“¹¹³, na což se mu dostalo odpovědi samotného šéfredaktora Divadelních novin Jana Koláře: „*Namítat, jak to činí režisér Drábek, že muzikálu Sněhurka v Minoru narvané divadlo aplauduje, že jsou spokojeni všichni od škvřnat po starce, je pro kočku,*

¹¹⁰ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 90.

¹¹¹ Propadák měsíce. *Divadelní noviny*. 21. 3. 2006.

¹¹² DRÁBEK, David. O spanilé gardě kritiků. *Lidové noviny*. 1. 4. 2006.

¹¹³ Tamtéž.

*o estetické hodnotě díla to totiž nevyovídá nic. Kdyby byl David Drábek vzdělanější, věděl by, že úspěch a libivost je v umění jev spíše záporný. Už dávno to jednou provždy zformuloval F. X. Šalda – píše, že pravé umění není nikdy libivé, ba často musí být tvrdé, nesmlouvavé a drsné, má-li být charakterní.*¹¹⁴

Místo plodné diskuze o uměleckém díle se jednotlivé osoby vzájemně osočovaly a výsledkem byla myšlenka, že v případě, že se kvalita díla posuzuje podle míry libivosti, divadlo pro děti asi nikdy nemůže být kvalitní. Mnohem konstruktivnější kritiku podal Lukáš Jiříčka pro časopis Respekt, kde oceňoval výraznou inscenační linii, kterou Drábek v Minoru nastolil. Dále vyzdvihl Drábkův divadelní jazyk, v němž propojuje banalitu s černým humorem, surrealistickou poetikou a inspiruje se převážně mediálními ikonami dnešní doby, což na druhou stranu ovšem přináší zásadní problém pro dětskou tvorbu: „*Drábkova ironická fascinace světem popové kultury musí být pro nejmladší publikum zcela nečitelná. Děti neznají kontext Hvězdných válek, Michael Jackson jim nic neříká.*“¹¹⁵ Jiříčka ovšem zároveň poukázal na fakt, že kritiku současného světa činí Drábek nedůsledně, jen se v tom „*s gustem a širokou obeznámeností brouzdá*“¹¹⁶. Je jisté, že dětské publikum nemůže v plné míře pochopit Drábkovu pojetí kritiky a výsměchu společnosti, nicméně formát inscenace jako takový se jim líbí a velmi intenzivně jej vnímají. Hlubší vyznění musí tedy být určeno pro rodiče, což je v důsledku zcela poplatné koncepci divadla Minor jako rodinného divadla.

¹¹⁴ KOLÁŘ, Jan. Kyselý hrozný Davida Drábka. *Lidové noviny*. 5. 4. 2006.

¹¹⁵ JIŘÍČKA, Lukáš. Drábek remixoval Sněhurku. *Respekt*. 18. 4. 2006.

¹¹⁶ Tamtéž.

5. JIŘÍ ADÁMEK V MINORU

Jiří Adámek absolvoval v roce 2002 režii na pražské Katedře alternativního a loutkového divadla, kde i dále pokračoval v doktorském studiu¹¹⁷. Věnuje se řadě divadelních činností, od pohostinských režii (např. v Naivním divadle Liberec, v Lampionu Kladno či v zahraničí na alternativní operní scéně v berlínské Neuköllner Oper s autorskou inscenací *Changemakers*) přes psaní reflexí a recenzí do kulturních periodik¹¹⁸, až po aktivní podíl na realizaci festivalu VyšeHrátky¹¹⁹, kde si i vyzkoušel funkci hlavního dramaturga. Je také zakladatelem divadelní skupiny Boca Loca Lab¹²⁰.

Jakožto režisér na volné noze má za sebou několik nezávislých projektů (např. v experimentálním prostoru NoD či v bývalé kanalizační čističce v Bubenči) a režijní příležitosti dostal i v pražském Divadle Minor. Zde má na kontě již čtyři inscenace. Roku 2007 se uvedl režijním i scénáristickým zpracováním příběhu *Z knihy džunglí*, o dva roky později následovala *Tisíc a jedna noc* a v sezóně 2009/2010 přibyla i „netradiční inscenace s výchovným přesahem“ s výmluvným názvem *Moje první encyklopedie*. Ideu výchovného přesahu využil Adámek i v inscenaci *Můj první atlas* (premiéra duben 2012).

Adámek se na inscenacích nepodílí pouze jako režisér, ale i jako tvůrce textové složky (textovou předlohu adaptuje do dramatické podoby či je zcela autorem scénáře). Netradiční je výběr inscenovaných látek. Jiří Adámek volí tituly známých děl či autorů, k inscenování z tohoto následně záměrně vybírá neznámé příběhy, se kterými seznamuje diváky¹²¹. Příznačným pro Adámkovu práci je pak i jistá orientálnost témat. Na výčtu

¹¹⁷ Roku 2010 byla publikována Adámkova disertační práce, kterou pod názvem *Théâtre musical* vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.

¹¹⁸ Jiří Adámek přispívá analytickými články o současném divadle do odborného časopisu *Svět a divadlo*.

¹¹⁹ Festival VyšeHrátky se koná vždy na začátku září v prostorách NKP (národní kulturní památky) Vyšehrad. Inicjuje projekty, které svými výtvarnými, pohybovými a loutkovými metaforami kombinují nejrůznější umělecké žánry a zasazuje je do originálních, původně nedivadelních prostor (podzemní Gorlice, dvorana hospůdky Na Hradbách, park...). Původně se jednalo pouze o jednorázovou akci, v dalších letech rozšířil realizační tým VyšeHrátek své umělecké aktivity (zaměřené na cílovou skupinu rodiče s dětmi, školáci a místní mládež) do podoby celoročního programu.

Více viz. <<http://www.vysehrtky.cz/>>

¹²⁰ Boca Loca Lab je tvůrčí platforma pro realizaci divadelních inscenací, scénických skic a workshopů. Vznikla v roce 2007 na základě inscenace *Tiká tiká politika* pod režijním vedením Jiřího Adámka. Inscenace Boca Loca Labu charakterizuje zaměření na formu *théâtre musical*, ve kterém se protínají hudební a divadelní principy.

¹²¹ Jistě nejlepším příkladem tohoto postupu je inscenace *Tisíc a jedna noc*, kde Adámek vypouští dětem nejznámější postavy Šeherezády, Ali Baby, Sindibáda či Aladina a kompilací více motivů z této arabské sbírky vytváří dobrodružný příběh o putování chudého mladíka Hasana.

Adámkových režijních počínů v Minoru lze vidět, že se režisér nespokojí s klasickými tématy, ale snaží se přijít s něčím novým, neotřelým a pro diváky překvapivým. S touto invenční prací se pojí i inscenování na netradičních místech s neobvyklou atmosférou, tzv. site-specific performance. Adámek hojně využívá nevšedních prostorových podmínek k realizaci svých inscenací¹²² mimo zavedené divadelní instituce. Snaží se tak divákovi nabídnout jiný divadelní rozměr, atakuje divákovu představivost. V Minoru je pochopitelně omezen tradičním hracím prostorem, kde se alespoň pokouší narušit jeho konvenční uspořádání – můžeme tak vidět například v inscenaci *Moje první encyklopedie*, kde obrací ustálený divadelní prostor, diváky usazuje na jeviště a herce nechává rozehrát příběh po celé šíři hlediště, mezi sedadly.

Podstatným rysem všech Adámkových inscenací v Divadle Minor je jejich didaktická forma, od čehož se odráží i Adámkovo vnímání dětského diváka. Režisér Adámek nepřebírá konvenční praxi jednání s dětským publikem jakožto „méněcennou bytostí“ (což se dá značně zjednodušeně vyjádřit jako jednání s osobou, na kterou se musí pomalu, jemně a nejlépe s „šišlavým přednesem“). Nepodléhá teorii o specifčnosti umění pro děti jakožto zjednodušené zábavy, která je omezená chápavostí tohoto konkrétního publika. Adámkovy nároky na perceptivní kompetence jsou naopak značně vysoké, což zapříčiňuje místy neadekvátní interpretaci (o tomto problému viz níže v textu). I přesto se Adámek snaží poskytnout kultivovanou zábavu se vzdělávacím přesahem; zábavu, která podnítkem dětskou zvědavost a nastolí jistou diskuzi (či spíše jakousi reflexi vnímaného, které utkví dětem v paměti). Za zmínku stojí, že stejnou myšlenku vyznává i projekt VyšeHrátek, na jehož realizaci se Adámek podílel. Projekt VyšeHrátek tuhle koncepci prosazuje ve svém celoročním programu a v písemné podobě i v Manifestu VyšeHrátek¹²³.

¹²² Jmenujme například projekt *Latimérie* v bývalé kanalizační čističce v Bubenči; *Modrý pták* v uličkách, domcích a zahrádkách ve Starých Střešovicích, *Mahulena* v podzemní Gorlici na Vyšehradě či inscenace *Cesta do Compostely*, opět hraná na Vyšehradě – v parku mezi stromy a keři, čehož bylo samozřejmě využito.

¹²³ Manifest VyšeHrátek:

Synonymem pro dětskou zábavu se staly červené nosy a boty nadměrných velikostí. Zábava hloupých vtípů, šišlavých dam v růžových šatečkách zpívajících přihlouplé, leckdy normalizační písně. Dětská zábava znamená zábavu pro hlupáky, pro méněcenné lidské bytosti. Dítě není uzlíček roztomilých končetin! Dítě je rozvíjející se lidská bytost, do jejíhož nitra a mysli se ukládá vše, s čím se v životě setká. Nenechávejme děti vyrůstat v rukou nezodpovědných manažerů anonymního zábavního průmyslu! VyšeHrátky se pokouší propojit hru a umění s všestranným vzděláváním lidské bytosti. Kultivovat, ne jen povrchně zabavit. Vytváříme tvůrčí prostředí nejen pro děti, ale i pro rodiče. Nejsme odkladištěm pro zlobivé děti, nejsme dětským koutkem! Chceme, aby si u nás hrály celé rodiny. Naším cílem je poskytnout rodičům a jejich vzácným ratolestem témata.

Vysehratky.cz [online]. 2010 [cit. 2011-03-17]. O nás. Dostupné z WWW: <http://www.vysehratky.cz/o_nas.htm>.

Jedním z prostředků dosáhnout těchto didaktických cílů je komunikace herců s diváky, což funguje i pro udržení pozornosti a zvýšení zájmu o viděné. V *Mojí první encyklopedii* pokládají herci otázky do publika, čímž aktivizují mentální složku dětské percepce (i složku fyzickou, a to v případě, když se děti hlásí, či dokonce i vstoupí do hry – konkrétním případem může být dítětem poskytnutá pomoc zavést na místo k sezení herce, který představuje slepého muže). V rozebírané inscenaci *Z knihy džunglí* je pak režijní koncepce ještě daleko kontaktnější, což umožňuje zejména intimnější prostor Malé scény Divadla Minor, kde se inscenace realizuje.

Nejcharakterističtějším atributem inscenačních postupů režiséra Adámka je důraz na hudebnost a zvukomalebnost jeho inscenací. Dochází k prolínání hudebních a divadelních prostředků¹²⁴, nejčastěji využívaným principem se stává voiceband¹²⁵, rytmická sborová recitace, která v rytmu a intonaci jevištní řeči napodobuje běžné hudební vyjadřování. Tato technika nepatří mezi časté divadelní postupy¹²⁶ a její využití v inscenacích tak posiluje Adámkovy zvláštní umělecké záměry a zaujetí pro neobvyklou hudební složku. Adámkova práce s hudebními principy a jejich fungování v divadelní praxi bude detailněji popsána na profilové inscenaci *Z knihy džunglí*, jež byla v Minoru Adámkovou prvotní záležitostí a na níž se nejčitelněji projevil Adámkův záměr hudebně – scénické kompozice (scénické kompozice jako nedílné součásti jeho inscenační vize).

Průvodním principem, jenž koresponduje s hudebností inscenovaných děl, je atribut opakování – v hudební terminologii označováno jako repetice, kdy se část skladby při hraní opakuje. V Adámkově případě jde o neustálé rytmické opakování významných slov, jež se občas šeptají, křičí či expresivně vyřezávají. Princip opakování se u Adámkovy režie neobjevuje pouze v hudební složce ve formě repeticí, opakuji se i určité scénografické prvky. Zářným příkladem jsou tzv. „magické skříňky“, v nichž nalézá režisér Adánek takřka až obsesi - vyskytují se ve všech jeho dětských inscenacích. Jana Bohutínská ve své recenzi pro časopis *Loutkář* tento scénický prvek přiblížila: „*Tvoří na scéně jakýsi paralelní svět ke světu lidskému. Je to svět dětských pokladů a tajemství ukrytých v barevných papírových kufřících, šperkovnicích po babičce nebo klidně*

¹²⁴ Touto tematikou, tzv. théâtre musical, se zabývá již zmiňovaná Adámkova disertační práce, vydaná knižně roku 2010.

¹²⁵ Voicebandové variace se objevují i v Adámkových hrách mimo Minor, např. *Tiká tiká politika* či *Evropané*.

¹²⁶ V kontextu českého divadelnictví se propojováním hudebních a divadelních principů zabýval skladatel a režisér E. F. Burian, jeden z nejvýznamnějších představitelů české avantgardy, o němž, a především o specifické scénické formě voice-bandu, pojednává Adámkova teoretická práce *Théâtre musical*. S metodou voice-bandu se na českých jevištích setkáváme zřídka, lze proto zmínit voice-bandovské intence amatérské skupiny Ústaf z Brna.

i v obyčejné krabici od bot, pro děti (i mnohé dospělé) skutečnější než reálná všednodennost.“¹²⁷ Magické skříňky v Adámkově pojetí představují jakousi sugestivní vizi mikrosvěta, jenž je velmi hluboce vnímán dětskými diváky, povzbuzuje jejich vizuální fantazie. V *Tisíce a jedné noci* představuje onu magickou skříňku truhla, v níž je schována miniatura blyštivého orientálního paláce, ve kterém přebývá džinna. Podobně je tomu u inscenace *Moje první encyklopedie* – ve starém kufříku se ukrývá nádraží, s malým vláčkem, postavičkami i svítícími okénky. Po konci představení mají děti dokonce možnost si miniaturní nádraží za přítomnosti herce představujícího výpravčího Rychlíčka zblízka prohlédnout.

Výtvarná složka sceluje hudební komponenty objevující se v Adámkově inscenační tvorbě v hudebně – scénickou kompozici, jež dává vzniknout obrazivým inscenacím, nechávajícím velký prostor pro individuální fantazijní ideje. Za veškerou výpravnou složkou u všech čtyř Adámkových inscenací v Minoru stojí jedna a tatáž osoba – výtvarnice Kristýna Täubelová. Je to pochopitelné, Jiří Adánek se rád obklopuje stále stejnými lidmi, jak sám říká: „*Já jsem plně týmový člověk. Je to pro mě úplně zásadní věc. Neustále se od lidí kolem sebe učím. Něco, čeho se nejsem ochoten vzdát, jsou právě mnou budované týmy.*“¹²⁸ Vzájemnou spoluprací usilují Adánek a Täubelová o vytvoření efektní inscenace z poměrně minimalistických prostředků. Jejich společným zájmem je překračování hranic a divadelních konvencí, což se nejvýrazněji projevilo právě u *Knihy džunglí*.

Sám Adánek ke svým tvůrčím záměrům poznamenal: „*Zajímá mě divadlo, které stejně jako dobrá hudební skladba, báseň nebo román má formu a styl. Kde jsou herci nejen temperamentní, živelní a zábavní, ale kde jejich projev zároveň působí jako vytříbený a řemeslně zvládnutý tvar. Kde herec nevyjadřuje myšlenku přímo, tak aby byla nabíledni, ale přes nějaký rafinovaný druh kódování – aby si divák mohl a musel přijít na své.*“¹²⁹ Je zřejmé, že se Adánek snaží svojí divadelní tvorbou vzbudit u diváků imaginativní představy, nechává jim značný prostor pro vytvoření individuálních interpretací. To je zcela v souladu s interpretační teorií Umberta Eca, jíž je Adánek zastáncem, kdy s každým recipientem přichází nová možnost přečtení uměleckého díla - proto jde v díle zejména o to, vytvořit co možná největší rozpětí významových kontextů. Vytváření imaginativních představ je u dětského publika žádoucí, nicméně je stále nutné brát na zřetel věkovou

¹²⁷ BOHUTÍNSKÁ, Jana. Slova a magické skříňky režiséra Jiřího Adámka. *Loutkář*. 2010, 4, s. 157.

¹²⁸ LJUBKOVÁ, Marta. Jiří Adánek. *Loutkář*. 2004, 1, s. 17.

¹²⁹ Z rozhovoru pro informační listy, vydané k příležitosti premiéry inscenace *Z knihy džunglí*, nazvané Premiérovník.

kategorii respondentů. Jak již bylo řečeno, Adámek překračuje tradiční inscenační praxi určenou dětskému publiku, díky čemuž se ovšem může potýkat s problémem přecenění možností percepce malých diváků. Nároky kladené na dětského diváka na udržení koncentrace či na samotné pochopení fabule jsou v kontextu nastolené hudební kompozice a principů voicebandového divadla značné. Je podstatné náležitě vytyčit věkovou adresu publika, jemuž bude realizace určena. Na tuto nesnáz narazili inscenátoři v *Tisíce a jedné noci*, kde původně doporučili věkovou adresu dětem od pěti let. Příběh, který sám o sobě svým filozofickým rozměrem klade vysoké nároky na pozornost, nadto ozvláštněný hrou s poloabstraktními shluky slabik a hlásek, bez možnosti kontaktnějšího provedení a navíc v délce jedné a půl hodiny (byť s přestávkou) nebyl sto vyhovovat požadavkům doporučené věkové kategorie, na což upozorňoval i Jan Kerbr ve své recenzi¹³⁰ pro časopis *Loutkář*. Inscenace *Tisíc a jedna noc* se odehrává na kukátkové scéně Divadla Minor s klasickým divadelním rozdělením jeviště – hlediště, což neumožňovalo výraznější kontakt herců či rekvizit s diváky, jak je tomu v ostatních Adámkových inscenacích. Bohužel právě pro předškolní věk je primární způsob seznamování a vnímání skrze osobní styk a kontakt s lidmi, s věcmi, manipulace s nimi. Věková hranice se tak musela posouvat až na osmý rok věku dětí, což bylo pro mentální schopnost pochopení díla dětským divákem, kterému je inscenace primárně určena, mnohem lepší východisko.

Pro výběr profilové inscenace bylo určující její hudební zpracování, jež koresponduje s jinými Adámkovými režisérskými počiny mimo Divadlo Minor. Výše v textu byly již zmíněny inscenace *Tiká, tiká politika*, *Evropané* či zahraniční *Changemakers*, ve kterých Adámek využívá voice-bandovských variací a specifického hudebního zpracování, což je forma pro jeho tvorbu nejpříznačnější. S ohledem na tuto skutečnost byla jako profilová inscenace zařazena k následné reflexi inscenace *Z knihy džunglí*.

5.1 Z knihy džunglí

Inscenace vznikla volně na motivy dobrodružné povídky Rikki-tikki-tavi od anglického spisovatele Rudyarda Kiplinga. Povídka je obsažena v prvním díle Kiplingovy známé *Knihy džunglí*, vydané roku 1984. Všechny autorovy příběhy z *Knihy*

¹³⁰ KERBR, Jan. Vůně Orientu pro nejmenší?. *Loutkář*. 2009, 3, s. 112.

džunglí spojuje jednotný rámeček soužití exotických zvířat v tropickém prostředí indické džungle, kde spolu zvířata rozmlouvají (aniž by jim lidé rozuměli), jistou podobnost mají příběhy i co do formální stránky – každá z povídek je uvedena krátkou básní, konec příběhu pak uzavírá další básnický text, nejčastěji ve formě písně.

Inscenace *Z knihy džunglí* měla premiéru 11. května 2007. Programově je určena dětem mladšího školního věku, konkrétně od šesti let. Délka inscenace dosahuje padesáti minut (bez přestávky), což je pro stanovenou věkovou kategorii únosné. Jiří Adámek se na inscenaci nepodílí pouze jako režisér, významně upravuje povahu textu hry a společně s Janem Matáskem zajišťuje i hudební složku inscenace. Za výpravou stojí výtvarnice Kristýna Täubelová¹³¹, která za výpravu k inscenaci *Z knihy džunglí* získala v roce 2007 Cenu Alfréda Radoka i ocenění na 19. ročníku festivalu *Mateřinka* v Liberci z téhož roku.

5. 1. 1 Dějový rámeček

Samotný příběh v Adámkově pojetí začíná v počátcích mungova života, kdy byl mungo Rikki-tikki-tavi odnesen ze svého rodného doupěte velkou vodou a vyplaven uprostřed neznámé zahrady. Rikki objevuje všechna tajemná zákoutí zahrady a zjišťuje, že je zcela ztracen a sám. Brzy ale poznává další obyvatele neznámého místa - krysu Čchá; snovače – pěvce, hnízdící se svými mládřaty ve větvích vysokého stromu; i nebezpečného hada, který se chystá zahubit ptačí mládřata. Statečný Rikki-tikki-tavi se vrhne na hada a po ukrutném boji vítězí. Jeho radost z vítězství je ovšem předčasná. Čeká ho ještě daleko krutější boj s hadí ženou, která chrání svá hadí mládřata. Odvážný Rikki ovšem přemůže i hadí družku a zahrada, zbavená nebezpečí, tak opět ožívá. Mungo Rikki-tikki-tavi je ptačími mládřaty oslavován jako hrdina, příběh završuje jejich oslavná píseň - závěrečný hudební hymnus připomínají oslavné písně afrických kmenů.

¹³¹ Je jistě zajímavé, že Kristýna Täubelová se podílela na výpravě všech Adámkových inscenací v Minoru, jejich vzájemná spolupráce přesahuje i hranice divadla pro děti.

5. 1. 2 Dramatizace textu

Režisér Adámek si z Knihy džunglí vybral méně známou povídku Rikki-tikki-tavi, pojednávající o malé šelmě mungo, která dokáže zabít i velké hady. Adámek děj příběhu poupravil, vypustil některé momenty z knihy a celkově děj značně zredukoval na jednu hlavní myšlenku – mungovu záchranu ptačích mlád'at před párem zákeřných hadů. Převzal tak základní motiv Kiplingova příběhu, který oprostil od nadbytečných postav, zejména lidského elementu. V originální verzi vystupuje lidská rodina a je to právě ona, kterou mungo zachraňuje před smrtí a stává se jejich domácím mazlíčkem. Setkání s ptačí rodinkou je v prozaické předloze ovšem zásadní, tvoří nejprve pozadí prvního seznámení a zároveň i střetu Rikki-tikki-taviho s hadem Nágem, ohrožujícího všechny obyvatele zahrady, lidské i ty zvířecí, načež ptáci snovači zastávají i důležitou funkci - pomohou obelstít hady, aby je mohl Rikki zneškodnit. Adámek lidskou složku zcela eliminoval a nechal příběh rozehrát pouze na zvířecích hrdinech, kteří i v originále zastávají významnější funkci než lidé. Pro jeho vizi hudebně rytmické práce s textem je naprosto vhodné vyloučení lidského prvku, jež by byl neúčinný a narušoval by koncepci zachycení zvuků džungle, boje zvířat a jejich vítězství. Adámek k tomu dodává: „*Povídka o malém a statečném zvířátku Rikkim je krásná tím, jak se hlavní hrdina učí naplňovat svůj zvířecí osud. Vybral jsem si ji ale hlavně proto, že umožňuje hru se zvuky a slovy, tvorbu nálad a až detektivního napětí. Zdála se mi vhodná pro další překračování hranic mezi divadlem a hudební kompozicí.*“¹³² Již samotné mungovo jméno Rikki-tikki-tavi svým rytmickým laděním nastoluje možnost hudebního vyjádření (i v Kiplingově originále si autor s mungovým jménem pohrává – mungo vydává pokřiky, zvuky, válečné pokřiky Rikk-tikk-tikki-tikki-čk!), čímž se nechal inscenátor Adámek inspirovat. I jména ostatních zvířat jsou v Kiplingově knize melodická, Adámek s nimi v inscenaci ovšem nijak dál nepracuje (i kobry jsou zde odosobněny na Had a Hadí žena), snad aby vyzdvihl munga jako hlavní a určující postavu příběhu.

Adámek příběh dále zjednodušuje a zasazuje pouze do přírodní scenérie neznámé zahrady. Střety hadů s mungem, které se původně odehrávaly v obydlí či v jeho blízkosti, jsou tedy přeneseny do zahradních prostor. V prozaické předloze se jedná zejména o pasáž, kdy se hadi v koupelně domlouvají na ušknutí lidské rodiny i munga a kde i následně dojde k vítěznému souboji Rikkiho s hadem. V Adámkově scénáři je domluva hadů nahrazena hlasitými myšlenkami Hada v hníždě, zatímco Hadí žena zahřívá vajíčka.

¹³² Z rozhovoru pro informační listy, vydané k příležitosti premiéry inscenace, nazvané Premiérovník.

Zjednodušení příběhu vyvstává zejména na redukci postav nejen lidských, jak už bylo řečeno, ale i některých zvířecích. V Adámkově přepise tak chybí například malý hádek Karait, kterého mungo taktéž porazil (v povídce se jedná o krátkou epizodní pasáž, jež plní funkci utvrzení mungovy síly a odvahy). Adámkův text ponechává pouze klíčový motiv příběhu, který se tak může hudebně rozpracovat, aniž by došlo k rozmělnění děje a jeho následnému nepochopení.

Jiří Adámek Kiplingův prozaický text zpracoval do dramatické formy, čemuž by se lépe hodilo označení jazykově-hudební scénář. Nejedná se o klasické dialogy, scénář ani nesestává ze souvislých vět - spíše ze zvuků, vokálů a slov, které jsou rozdělené na slabiky. Podoba zpracování scénáře je více připodobněna hudební partituře. Pro hmatatelnější představu uvedeme konkrétní příklady - úryvky z Adámkova textu hry¹³³:

(SCÉNA DRUHÁ: DÉŠŤ)

Jednotlivě a nepravidelně vyslovované „k“ se proměňuje na zvuk kapání

Jednotlivé hlasy: K

Kap

Kapeto

Kapetokape

Obrázek:

Prší. Dlouze, vytrvale prší. Uprostřed té spouště se choulí maličký Riki.

Všichni: *(napodobují déšť. Každý v jiném rytmu, každý klade důraz na jiné slabiky, vyznačené v textu podtržením)*

Kapetokape

Kapetokape

Kapetokape

Kapetokape *(hlásky kurzívou jsou vysloveny v nádechu)*

¹³³ Scéna druhá: Déšť (začíná pomalu pršet, malý mungo se snaží zjistit, co se děje, déšť postupem času sílí).

Had: *(potichu, v pomalém kolíbatém rytmu, s důrazem na sykavky)*
ptáČe Sem, Si Smlsnem!

Had: *(sladce – s velkým důrazem na všechny sykavky)*
SlyŠel jSem správně CiZí hlaS? vSkutku, CiZineC!

5. 1. 3 Realizace Z knihy džunglí

Dříve než přejdeme k aspektům fungování Adámkova scénáře s jeho hudební koncepcí, bylo by vhodné pozastavit se nad vizuální složkou inscenace, jež není dílu nijak podřízena, ba naopak podporuje efektivitu vokálního tělesa, což dává za vznik kompoziční zvukově-výtvarné inscenace, které povzbuzují všechny lidské smysly.

Základním počinem bylo navodit pocit blízkosti a intimity, k čemuž komorní prostor Malé scény Minoru značně dopomáhá. Inscenátoři Adámek, Täubelová narušili tradiční dělení divadelního prostoru a rozmlžili hranici jeviště – hlediště. Ke svému záměru využili pouze malý arénový prostor pro omezený počet diváků, díky čemuž se mohli zaměřit na drobné detaily, které podpořily intimitu prostředí a posílily dramatickosti příběhu. Dětská diváci jsou zde usazeni na polštáře kolem pěti zvláštních stolků s lampičkami v půlkruhu¹³⁴, dospělý doprovod sedí na lavičkách v jejich těsné blízkosti. Stolky zde figurují jako ony „magické truhly“¹³⁵, které Adámek s oblibou využívá. Vytváří takový sugestivní mikrosvět, konkrétně linii příběhu mungova dobrodružství, který se před dětmi postupně odhaluje. Jednotlivé stolky totiž tvoří několik desek, přičemž každá značí určitou epizodu mungova života. Deskami lze listovat jako v knize, což zajišťují herci během představení. Jasnější představu tohoto scénografického jevu dává popis Zuzany Malé v recenzi pro časopis Loutkář: *„Na jednotlivých deskách jsou upevněné pohyblivé nebo svítící reliéfy, jakoby obžvlé knižní ilustrace, akvária z pavilonu tropických živočichů nebo vitríny pro výuku přírodopisu. Jsou nesmírně výtvarné, nápadité, vyrobené z přírodních materiálů; malé, pohyblivé objekty vtipně alternují klasické loutky. Jsou*

¹³⁴ Fotografie č. 15, uvedena v příloze.

¹³⁵ Fotografie č. 16, 17, uvedeny v příloze.

*do velké míry soběstačné, herecká akce je neproměňuje, spíše zapojuje, rozhýbává, ukazuje.*¹³⁶

V podstatě veškerý světelný park zajišťují klasické bytové stojací lampy, které nasvěčují knihy i hereckou akci. Minimalistické osvětlení lampami vzbuzuje poklidnou atmosféru a navozuje v dětech imaginativní představy čtení knihy v pohodlném křesle při světle lampičky, v teple a bezpečí domova. Půlkruh z druhé strany uzavírají stojací mikrofony, k nimž se herci občas uchylují. Líčením i kostýmy jsou herci stylizováni do prostředí Indie, kostýmy ovšem nijak nenarušují minimalismus inscenace, vyznačují se jednoduchým střihem a tmavou barvou, pozornost upoutají pouze sugestivně zvýrazněné oči.

Adámkovy režijní koncepce se snaží být kontaktní¹³⁷, což se nejzdařileji uskutečnilo právě u inscenace *Z knihy džunglí*. Každá skupina dětí kolem jednotlivých knih má svého herce¹³⁸, se kterým na počátku představení rozpráví. O sobě, o svých pocitech v tom šerém a tajuplném prostoru, ale hlavně o podivném zvířátku, které leží před dětmi na stolku (první „list knihy“ tvoří zvířecí atrapa – mungo, připomínající malou veverku). Děti mají možnost si munga z bezprostřední blízkosti prohlédnout, mohou si na něj dokonce sáhnout, pohladit kožíšek a zároveň se od aktérů dozvídají základní informace o tomto tvorovi a o tom, co je bude v následujících minutách čekat (představení trvá necelou hodinu). Děti se velmi rychle osmělí a komunikují, herci je vybízejí, ať pozorně sledují, jaká další zvířátka se v představení objeví¹³⁹. V samotném závěru hry se pak herci vrací ke svým skupinám a probírají s dětmi jejich zážitky a pocity z představení – co se jim nejvíce líbilo, co je zaujalo a samozřejmě kolik a jakých zvířátek viděly. Tato reflektivní část je velmi důležitá pro dětské vnímání, umožňuje utřídění myšlenek a vjemů a zároveň obohacení sama sebe.

Herci fungují více jako vypravěči - ti, kdo otáčením stran posunují děj - než skutečnými protagonisty příběhu. Příběh vypráví nejen slovy, ale také rytmy, zvuky a šelesty. Pětice herců tak vytváří vokální těleso¹⁴⁰, které specificky rozvinutou formou sborových recitací, tzv. voicebandem, a globálním propojením hlasu, mluvy, hudby a textu zaujalo i odborné poroty na různých soutěžích¹⁴¹. Adámek konkretizuje voiceband

¹³⁶ MALÁ, Zuzana. *Z knihy džunglí: nezapomenutelné. Loutkář*. 2007, 3, s. 112.

¹³⁷ Výjimku tvoří již zmíněná *Tisíc a jedna noc*, kde se striktně ponechala hranice mezi jevištěm a hledištěm.

¹³⁸ Hrají Ilona Semrádová, Kateřina Tichá, Václav Krátký, Jan Matásek a Pavol Smolárik.

¹³⁹ Již tak je u dětí vzbuzen zájem, který značně posiluje jejich koncentraci vnímání díla - byly by nerady, kdyby jim nějaké zvíře uniklo a ony by se pak nemohly pochlubit ostatním, že ho také viděly.

¹⁴⁰ Fotografie č. 18, uvedena v příloze.

¹⁴¹ V roce 2007 byla inscenace na festivalu Mateřinka oceněna ve třech kategoriích – nejlepší inscenace, režie a scénografie; roku 2010 získala hlavní cenu na XXIV. ročníku prestižního Mezinárodního festivalu

jako „prakticky jakákoliv stylizace mluvy na jevišti, ve které je patrná rytmická složka a na které se alespoň z části podílí více hlasů najednou.“¹⁴² Aplikuje tak hudební principy na divadelní tvorbu, čímž usiluje o vznik komplexní scénické formy. V praxi to vypadá následovně. Vraťme se k úryvku z Adámkova scénáře, kdy padá déšť (*ka pe to / ka pe to / ka pe to*). Scénář je v podstatě sám o sobě návodný:

(Zatímco ostatní pokračují v nepravidelném kapání, 1. hlas pronikne do celkové skladby zvuků pravidelnou rytmickou frází; nejprve nenápadně, ale postupně čím dál zřetelněji)

1. hlas: Mocvodymoczastavto / Mocvodymoczastavto
(dynamická vlna s výrazným vrcholem na „zas-„)

2. hlas: (Po nějaké době následuje První hlas a nenápadně přejde na opakování pravidelné fráze)
Plýskavice plýskavice / plýskavice plýskavice
(beatový rytmus: „plý“ tvoří basový úder, ostatní tóny vyšším hlasem)

3. hlas: (O něco později se rovněž poddá pravidelnému rytmu)
Padáááá / déšť / Padáááá / déšť
(dlouhé glissando „padá“, rychlé syčivé „déšť“ s důrazem na koncovku)

4. hlas: (Zvuk kapání se ustálí na pravidelném triolovém rytmu)
Ka pe to / ka pe to / ka pe to / ka pe to /

Ve výsledku vzniká pravidelný čtyřhlasý rytmus:

1. hlas: Moc vo / dy moc / za stav / to - /

2. hlas: Plý^{ska} / vi ce / Plý^{ska} / vi ce /

loutkářského umění), který pořádá polské divadlo Teatr Lalek Banialuka ve městě Bielsko-Biala (za nalezení inovativního způsobu, jak přistupovat k nejmladšímu člověku), významná je i Cena Alfréda Radoka za rok 2007 pro autorku výpravy Kristýnu Täubelovou.

¹⁴² ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. s. 115.

3. hlas: Pa dá- / -áá / Déééš / t' - /

4. hlas: ka pe to / ka pe to / ka pe to / ka pe to /

Již ze samotného scénáře je patrné, že z prvotního slabého deště (*ka pe to / ka pe to*), kdy herci napodobují jemné dopadání kapek na povrch země postupným přidáváním fragmentů a rytmizací dalších slov, vzniká ohromný déšť, dotvořený sílicím emočním projevem aktérů. Tento způsob demonstrace deště je dětskému divákovi zcela pochopitelný. Děti nesmírně citlivě vnímají realitu dějící se okolo nich a jejich způsob imaginace jim umožňuje porozumět zvukovým i obrazivým symbolům jednoduššího rázu (jako je déšť, boj, veselí), které se odehrávají na jevišti. Podle psychoterapeutky PhDr. Ivany Veltrubské navíc na hudbu a různé dramatické efekty děti lépe reagují, vzbuzují v nich emotivnější naladění, více nežli mluvené jevištní slovo.¹⁴³

Autor si umně pohrává s jednotlivými slovy, rozkládá je na slabiky, rozpitvává jejich strukturu. Bazíruje na detailech - jak zvukově rozmanitě využít hlasu, dechu, expresivního vyjádření či naopak šepotu. Na našem vybraném úryvku je to zřejmé například na slově déšť, kde je kladen důraz na koncovku *šť*. Identický způsob práce praktikuje Adámek na celý scénář hry. Herci fungují jako vokální těleso, které se drží buď pospolu nebo podává dětem určité informace takřka soukromě – herci obcházejí skupiny diváků a s dostatečně expresivním pohybem i výrazem sdělují určité skutečnosti. Tyto soukromé produkce ještě zvyšují intimitu vyprávění a navíc díky osobnímu kontaktu posilují dětskou koncentraci. Hraní není zaměřeno pouze na prostor kolem knih-stolků, Adámek využívá celou plochu arénové scény. Příkladem je souboj Rikkiho s Hadem, který se děje ve volném prostoru kolem mikrofonů, v naprosté tmě, kdy hrají pouze pohybující se červené a zelené světelné tečky – zelená jako symbol Hada, červená jako symbol mungových očí (prvek převzatý z prozaické předlohy – „Rikki-tikki-tavi cítil, jak mu oči rudnou a žhnou – mungům rudnou oči, když se rozzlobí.“¹⁴⁴).

Práce s kontrapunktem, jakou jsme mohli vidět třeba na výsledném zobrazení deště, vyžaduje důsledné vzájemné napojení, soustředěnost a souhru herců, aby se dodrželo tempo inscenace. Zuzana Malá ve své recenzi správně upozorňuje, že je nezbytné udržet výraz a nasazení po celou dobu jejich jednání na scéně: „*Je náročné udržet víru ve svoje jednání, když herec z těsné blízkosti divákovi několikrát opakuje pazvuk. Nárok*

¹⁴³ VELTRUBSKÁ, Ivana. *Divadlo očima dětí*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1994. s. 48.

¹⁴⁴ KIPLING, Rudyard. *Knihy džunglí*. Praha: Albatros, 1972. s. 89.

*je obrovský, nepovolit své přesvědčení ani na vteřinu, protože první malé zamrazení trapnosti podkopává stabilitu celého představení.*¹⁴⁵

Režisér Jiří Adámek svým režijním stylem i invenčním řešením inscenací dokazuje, že i v představeních pro děti se dá experimentovat a překračovat hranice klasického divadla. Výchovným přesahem jeho her zastupuje v Divadle Minor didaktickou část repertoáru, která odmítá děti jen bavit, ale umožní jim odnést si z divadla kromě zážitku i nové poznatky a myšlenky.

¹⁴⁵ MALÁ, Zuzana. Z knihy džunglí: nezapomenutelné. *Loutkář*. 2007, 3, s. 112.

ZÁVĚR

Ve své diplomové práci s názvem Divadlo Minor po roce 1989 (Proměny inscenačního stylu) jsem se pokusila vytyčit poetiku této pražské scény daného období. K dosaženým poznatkům jsem došla studiem jednotlivých produkcí divadla, na základě takto získaných informací jsem pak stanovila nejvýraznější umělecké tvůrce, a to Karla Makonje, Jana Jirků, Davida Drábka a Jiřího Adámka. Inscenační styl vybraných režisérských osobností jsem podrobila analýze, na jejíž bázi pak lze vysledovat osobité inscenační linie, jež v komplexním hledisku vytyčují poetiku Divadla Minor a profilují tak umělecký tvar divadla.

Sekundárním hlediskem a zároveň úvodní kapitolou pak byl historický exkurz Divadlem Minor. Z důvodu zasazení zkoumaných inscenačních stylů do kontextu formování poetiky Divadla Minor je tento historický exkurz nezbytný. Jsem si vědoma, že ve srovnání s následujícími kapitolami o jednotlivých tvůrcích je pasáž o historiografii Minoru poněkud delšího charakteru, nicméně co do míry obsahu není vyčerpávající. Vzhledem k šíři tohoto historického okruhu, který mapuje šedesát let pražské loutkové scény, by podrobnější zpracování ovšem znamenalo odklon od tematického vymezení cíle diplomové práce, proto finální podobu této kapitoly považuji za dostačující.

Zvolenou metodou zkoumání jednotlivých režijních postupů skrze vlastní reflexi jejich produkcí v Divadle Minor jsem dokázala stanovit atributivní principy a výrazové prostředky, jichž daní tvůrci využívají. Pro osobní komplexnější pohled na danou problematiku jsem rozšířila své bádání i mimo oblast Minoru - na zhlédnutí inscenačních realizací zkoumaných osobností v kontextu jiných divadelních scén. Tento faktor není v písemné části mé práce zahrnut, slouží pouze k mému osobnímu utvrzení se ve vyzkoumaných principech, což dokazuje, že využívané inscenační principy daných režisérských osobností nejsou v Minoru formou nahodilou, nýbrž korespondují s jejich celistvým uměleckým nazíráním.

Zásadní pro mou práci tedy bylo zkoumání inscenačních produkcí v Divadle Minor, v nichž jsem se pokoušela nalézat opakující se metody a výrazové prostředky. Ztěžujícím faktorem bylo zkoumání inscenačního stylu Karla Makonje, kde jsem byla odkázána pouze na dobové recenze a nečetný audiovizuální materiál, bez možnosti subjektivní divácké

percepce. I přesto se mi podařilo u Karla Makonje vysledovat průvodní inscenační principy. Výsledky zkoumání všech daných tvůrců v jejich nejtypičtějších rysech dokládám dále v textu.

První desetiletí sledovaného období lze charakterizovat jako monopolní linii Karla Makonje, tehdejšího ředitele Divadla Minor. K pochopení fungování uměleckých principů Karla Makonje bylo nutno pečlivě prostudovat režisérový teoretické statě a filozofická pojednání o loutce a herci, díky čemuž jsem dospěla k základnímu postulátu Makonjovy teorie, a to přiznání loutky jako artefaktu, jenž se řídí dle vlastních zákonů, zcela odvislých od zákonů lidského jedince (označeného jako subjekt). Vzájemným působením objektu (loutky) a subjektu vzniká svébytný vztah herce a loutky, jenž v inscenační praxi funguje jako koexistenční společenství. Herec se nesnaží vytvořit iluzivní představu loutky jako samostatného jednajícího jedince, zcela přiznaně vystupuje na jevišti společně s loutkou. Tento atributivní znak Makonjova inscenačního stylu nejlépe koresponduje s inscenací *Poutník hvězd*, jež se tedy stala vhodnou profilovou inscenací, na které jsem demonstrovala režijní pojetí Karla Makonje.

Následující období (od roku 1998 do současnosti), kdy funkci ředitele zastává Zdeněk Pecháček, je poetika Divadla Minor reflektována skrze inscenační linie uměleckých tvůrců Jana Jirků, Davida Drábka a Jiřího Adámka.

Inscenační linie Jana Jirků se vyznačuje výraznou hudební a vizuální složkou. Vizuální složka dává vzniknout obrazivým inscenacím, jejichž nejčastěji používaným výrazovým prostředkem se stává loutka, od jednoduchých symbolických až po technicky propracované modely. Hudební součást je pak realizována živou kapelou, která hraje přímo na jevišti. Za profilovou inscenací, na níž jsem se snažila prakticky poukázat na typické prvky režie Jana Jirků, jsem zvolila inscenaci *Bruncvík a lev*.

David Drábek zastává inscenační linii, jejímž charakteristickým rysem je humorná poetika, texty vznikají vždy autorsky. Drábek využívá ve svých hrách komiky v různých formách, od parodie, přes černý humor, nechybí forma pokleslého humoru. Inscenace často realizuje formou muzikálu, jemuž dodává typický pompézní vklad, nechybí výrazně barevně stylizované kostýmy. Za profilovou inscenací byla zvolena *Sněhurka – nová generace*.

Další výrazná inscenační linie, skrze niž je reflektována poetika Minoru, se vyznačuje didaktickými prvky. Jiří Adámek, představitel této linie, se snaží dětskému publiku poskytnout kultivovanou zábavu se vzdělávacím přesahem, využívá podobu kontaktního divadla, aby byl dětský vjem co nejsilnější. Atributivním prvkem je pak důraz

na hudebnost a zvukomalebnot inscenací, Adámek pracuje s netypickými divadelními postupy voice-bandu i dalšími hudebními principy, díky nimž lze tvorbu Jiřího Adámka označit za hudebně – scénické kompozice. Jako profilová inscenace pak byla určena *Z knihy džunglí*.

Výsledkem těchto daných analýz je vymezení příznačných inscenačních linií, v jejichž rozmezích se prezentace současného Minoru nejčastěji pohybuje. Jedná se o linie, které dle výrazných inscenačních prostředků můžeme nazvat linií poetickou, „opuletň“ a didaktickou. Z toho lze vypožorovat určitý dramaturgický rozptyl, který nabízí dětskému (i dospělému) divákovi mnohovrstevný programový výběr.

Na základě analýz jednotlivých inscenačních stylů a v kontextu historiografického vývoje Divadla Minor lze vysledovat odklon od loutky jako jediného prostředku uměleckého vyjádření. Původní výsostné postavení loutky v inscenacích (již od samotných počátků Ústředního loutkového divadla) z větší míry přetrvává ještě za uměleckého působení Karla Makonje, v současné době se pak poetika Minoru vyznačuje zejména používáním alternativních uměleckých prostředků (mezi něž patří např. práce s maskami, monstrózními objekty, projekcí, stínovým divadlem aj.). Z rozboru jednotlivých inscenačních stylů vyplynulo, že v případě využití loutky v inscenaci se jedná o zcela odkryté herecké vedení, což je vlastní režijnímu stylu Karla Makonje i Jana Jirků. O výlučně loutkovou tvorbu však již soudobý Minor programově neutiluje.

Dle analýzy jednotlivých inscenačních praxí jsem schopna stanovit společného jmenovatele minorských inscenací a tím je osobitá hudební i výtvarná složka, jež využívá rozmanité výrazové prostředky s přesahy do jiných uměleckých druhů a žánrů. Minor se snaží zaujmout dětského diváka a podněcovat v něm představivost již samotným interiérem divadla, výrazné výtvarné ladění přenáší i do svých inscenací. Syntéza hudebních a výtvarných elementů se jeví jako vhodná pro udržení dětského vnímání a pozornosti. Tomu napomáhá i variabilita jevištního a hledištního prostoru. Odbourání čtvrté stěny (byla využívána ještě v původním Minoru za Karla Makonje) poskytuje vícero možností jak sestavit scénu a kam posadit diváky, díky čemuž lze dosáhnout nových a neotřelých způsobů inscenačního zpracování.

Z poznatků získaných zkoumáním jednotlivých produkcí i historiografických souvislostí Minoru daného období lze tvorbu divadla označit jako progresivní, tyto ambice přetrvávají v profilové koncepci Minoru za ředitelského působení Karla Makonje i Zdeňka Pecháčka.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

Prameny

- Scénáře k inscenacím:

MAKONJ, Karel. Poutník hvězd – scénář pro Minor- divadlo herce a loutky, 1990. Archiv Divadla Minor.

JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev – scénář pro Divadlo Minor, 2006. Archiv Divadla Minor. (Dostupné i na JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 188-193.)

DRÁBEK, David. Sněhurka – nová generace – scénář pro Divadlo Minor, 2006. Archiv Divadla Minor.

(Dostupné i na DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89-94.)

ADÁMEK, Jiří. Z knihy džunglí – scénář pro Divadlo Minor, 2008, Archiv Divadla Minor.

- Obrazová dokumentace k jednotlivým inscenacím:

Archiv Divadla Minor (v práci jsou z důvodu nekvalitnosti snímků použita ilustrační foto z databáze Divadelního ústavu a Divadla Minor, fotografie zobrazeny v přílohách)

Fotografie č. 1 – 4. *Poutník hvězd*. Dostupné z WWW: <<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=7391&mode=2&photographerIds=28627>> [cit. 24. 7. 2014]

Fotografie č. 5 – 10. *Bruncvík a lev*. Dostupné z WWW: <<http://www.minor.cz/repertoar/bruncvik-a-lev>> [cit. 24. 7. 2014]

Fotografie č. 11 – 14. *Sněhurka – nová generace*. Dostupné z WWW: <<http://www.minor.cz/repertoar/snehurka-nova-generace>> [cit. 24. 7. 2014]

Fotografie č. 15. *Z knihy džunglí*. Dostupné z WWW: <<http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-minor/z-knihy-dzungli/>> [cit. 24. 7. 2014]

Fotografie č. 16 – 18. *Z knihy džunglí.*

Dostupné z WWW: <<http://www.minor.cz/repertoar/z-knihy-dzungli>> [cit. 24. 7. 2014]

- Audiovizuální záznamy inscenací:

VHS záznam MAKONJ, Karel. Poutník hvězd. 1990. Archiv Divadla Minor.

VHS záznam MAKONJ, Karel. Broučci. 1992. Archiv Divadla Minor.

VHS záznam MAKONJ, Karel. Hobit. 1994. Archiv Divadla Minor.

Odborná literatura

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical : divadlo poutané hudbou.* Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949-1969.* Praha: Divadelní ústav, 1973.

ČESAL, Miroslav. *Živý herec na loutkovém divadle.* Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.

DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ a kol. *Karel Makonj a Vedené divadlo.* Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-37-5.

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: Skici z teorie loutkového divadla.* Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997.

MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. In: SOKOL, František. *Svět loutkového divadla.* Praha: Albatros, 1987, s. 240-249.

MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu.* Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-60-3.

MALÍKOVÁ, Nina. *Dr. Jan Malík: osobnost a tvůrce.* Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář, 2004. ISBN 80-239-2937-2.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník.* Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, Petr et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník.* Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-171-6.

PIAGET, Jean. *Psychologie dítěte.* Praha: Portál, 1997.

RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997.

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

SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha: SPN, 1971.

ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-053-8.

VELTRUBSKÁ, Ivana. *Divadlo očima dětí*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1994. ISBN 80-7068-064-4.

Beletrie

JIRÁSEK, Alois. *Staré pověsti české*. Praha: Albatros, 1973.

KIPLING, Rudyard. *Knihy džunglí*. Praha: Albatros, 1972.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Moje planeta: Malý princ, Kurýr na jih, Noční let, Země lidí, Válečný pilot*. Praha: Odeon, 1981.

Články v periodikách

ADÁMEK, Jiří. Text jako krajina a divadlo jako hudba: Nad fenoménem théâtre musical. *Svět a divadlo*. 2007, roč. 18, č. 3, s. 113-118.

BALÍČKOVÁ, Anna. Mé hry jsou vtipné, ale ne veselé: Rozhovor s Davidem Drábkem. *A2*. 2006, roč. 2, č. 16, s. 15.

BALOGH, Géza. Skupova Plzeň – očima porotce. *Loutkář*. 2006, č. 4, s. 168-172.

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Sněhurka - nová generace. *Reflex*. 23. 2. 2006. s. 60.

BOHUTÍNSKÁ, Jana. Slova a magické skříňky režiséra Jiřího Adámka. *Loutkář*. 2010, č. 4, s. 157.

BOKOVÁ, Marie. Čím bych byl, kdybych se neúčastnil?: (Karel Makonj unikající). *Svět a Divadlo*. 1991, č. 6, s. 42-46.

CÍSAŘ, Jan. Teoretizující režisér - režírující teoretik. *Loutkář*. 1997, č. 12, s. 285.

- ČECH, Vladimír. Od Mozarta k rocku a loutkám. *Moravský demokratický deník Rovnost*. 26. 8. 1993.
- ČESAL, Miroslav. Dvacet let scény zakladatelské. *Československý loutkář*. 1970, roč. 20, č. 6, s. 102-107.
- (čtk). Divadlo Minor. *Pražský deník*. 26. 11. 2010, s. 5.
- ČUNDERLE, Michal. Dobývání Minoru. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 5, s. 14-24.
- ČUNDERLE, Michal. Vě/hlasy Jiřího Adámka. *Svět a divadlo*. 2008, roč. 19, č. 1, s. 10-15.
- DRÁBEK, David. O spanilé gardě kritiků. *Lidové noviny*. 1. 4. 2006.
- DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89-94.
- DUBSKÁ, Alice. Na počátku cesty. *Československý loutkář*. 1989, roč. 39, s. 7-11.
- ELIÁŠKOVÁ, Věra. Kafka pod jižním nebem. *Nedělní telegraf*. 16. 8. 1992.
- ERML, Jiří. Hořící žirafy na kosmických, virtuálních a pohádkových stezkách: 30-38. *Svět a divadlo*. 2006, roč. 17, č. 5.
- HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 270-272.
- HLUČNÝ, Zdeněk. Svět mimo člověka. *Lidové noviny*. 26. 9. 1992.
- JAROLÍMKOVÁ, Stanislava. Děťští diváci se mění. *Naše rodina*. 21. 10. 1996.
- JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 188-193.
- JIŘIČKA, Lukáš. Drábek remixoval Sněhurku. *Respekt*. 18. 4. 2006.
- KERBR, Jan. Vůně Orientu pro nejmenší?. *Loutkář*. 2009, č. 3, s. 112.
- KARBAN, Petr. Dobrodružství jako obraz. *Expres*. 19. 11. 1994.
- (kla). V suterénu Divadla Minor si mohou děti prohlédnout také novou galerii loutek. *Mladá fronta Dnes*. 22. 10. 1996.
- KLAPALOVÁ, Martina a Radka PRCHALOVÁ. Pražský magistrát nechal zbourat Divadlo Minor. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.
- KONEČNÝ, David a Radka PRCHALOVÁ. Ředitel Divadla Minor opouští své místo. *Mladá fronta Dnes*. 2. 7. 1998, roč. 9, č. 153, s. 5.
- KOLÁR, Erik. Na předělu: referát o dramaturgii z karlovarského semináře. *Československý loutkář*. 1960, roč. 10, č. 10, s. 220-228.

- KOLÁŘ, Jan. Kyselý hrozný Davida Drábka. *Lidové noviny*. 5. 4. 2006.
- (kor). Svátek loutkářů: Hovoříme s Karlem Makonjem, ředitelem Divadla loutky a herce Minor a občanem Prahy 7. *Hobuleť*. 22. 10. 1996.
- LJUBKOVÁ, Marta. Jiří Adámek. *Loutkář*. 2004, č. 1, s. 17.
- MAKONJ, Karel. Visegrad po bábkarsku. *Loutkář*. 2002, č. 6, s. 275.
- MALÁ, Zuzana. Z knihy džunglí: nezapomenutelné. *Loutkář*. 2007, č. 3, s. 112.
- MALÍKOVÁ, Nina. Ředitel versus enfant terrible. *Loutkář*. 1995, 8-9, s. 209-211.
- MALÍKOVÁ, Nina. Causa Minor: Aby vostalo na paměti. *Loutkář*. 2000, č. 1, s. 10-11.
- MALÍKOVÁ, Nina. Karel Makonj, který má moc práce, ale přece jen... *Loutkář*. 2008, č. 1, s. 34-35.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Skupova Plzeň jubilující. *Loutkář*. 2004, č. 4, s. 170-175.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Ad Michal Čunderle: Dobývání Minoru (SAD 5/2005). *Svět a divadlo*. 2005, roč. 16, č. 6, s. 177.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Sladkých šestnáct. *Loutkář*. 2006, č. 6, s. 279-282.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Přelet spíše hororový než dušičkový. *Loutkář*. 2007, č. 6, s. 264-266.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Putování potřebuje čas. *Československý loutkář*. roč. 1991, č. 6, s. 130.
- Propadák měsíce. *Divadelní noviny*. 21. 3. 2006.
- ROLEČKOVÁ, Eva. Poutník po říši hvězd i fantazie. *Lidová demokracie*. 14. 1. 1991.
- ROLEČKOVÁ, Eva. Minor znamená menší, ale... *Lidová demokracie*. 7. 11. 1991.
- ŘEZNÍČKOVÁ, Kateřina. Z knihy džunglí aneb Divadelní avantgarda pro nejmenší. *Tvořivá dramatika*. 2009, roč. 20, č. 2, s. 112.
- (sch). Hledá se ředitel. *Večerník Praha*. 1998, roč. 8, č. 126, s. 5.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 1. část. *Loutkář*. 2000, č. 3, s. 110-115.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 2. část. *Loutkář*. 2000, č. 4, s. 148-1151.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 3. část. *Loutkář*. 2000, č. 5, s. 207-211.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 4. část. *Loutkář*. 2000, č. 6, s. 254-257.
- ŠALÁTOVÁ, Helena. Divadlo a duševní zdraví. *Československý loutkář*. 1991, č. 2, s. 36-37.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Pražský Minor - nebojácné divadlo s fantazií. *Týdeník rozhlas*. 2006, roč. 16, č. 24, s. 4.

TICHÝ, Zdeněk A. Oáza divadelní magie. *Lidové noviny*. 28. 12. 1990, s. 7.

TICHÝ, Zdeněk A. Rozhovor s Karlem Makonjem o loutkách, Divadle desetiletí, duševních chorobách (...). *Československý loutkář*. 1991, č. 9, s. 208-209.

TICHÝ, Zdeněk A. Kauza Minor: Poprvé někdo zbořil divadlo. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.

TICHÝ, Zdeněk A. Dvořákova Plzeň aneb Jak loutky přežily rok 2000. *Loutkář*. 2006, č. 4, s. 164-167.

TICHÝ, Zdeněk A. Loutkáři putující mezi kaší a mungem. *Loutkář*. 2007, č. 4, s. 168-171.

TICHÝ, Zdeněk A. 27. Skupova Plzeň aneb Všichni jsme jen loutky. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 166-169.

URBANOVÁ, Alena. Z planety dětství. *Scéna*. 1991, roč. 16, č. 3, s. 4.

URBANOVÁ, Alena. Divadlo nemůže všechno. *Loutkář*. 1993, č. 4, s. 77.

VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru I. *Loutkář*. 1995, č. 7, s. 152-155.

VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru II. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 198-203.

(VEL). Mezinárodní festival loutkových divadel. *Divadelní noviny*. 15. 10. 1996, roč. 5, č. 17, s. 11.

ZÁMEČNÍKOVÁ, Petra. Ve zkušebně. *Reflex*. 2006, roč. 17, č. 16, s. 68.

Internetové odkazy

Divadlo Minor. [online] Dostupné z: <<http://www.minor.cz>>

Festival Vyšehrátky. [online] Dostupné z: <http://www.vysehratky.cz/o_nas.htm>

Divadelní ústav. [online] Dostupné z: <<http://www.idu.cz/cs/>>

PŘÍLOHY

KAREL MAKONJ – BIOGRAFIE

*9. 12. 1947	Praha
1966 – 1970	DAMU, katedra loutkářství, obor režie-dramaturgie
1968 – 1972	zakladatel a umělecký vedoucí Vedeného divadla
1970 – 1971	Naivní divadlo, Liberec – režisér
1972 – 1973	Ústřední loutkové divadlo – Sluníčko – režisér
1973 – 1976	Divadlo Spejbla a Hurvínka – režisér
1976 – 1981	DAMU, katedra loutkářství - pedagog
1976 – 1978	Středočeské loutkové divadlo, Kladno – režisér
1978 – 1981	Divadlo dětí Alfa, Plzeň – režisér a dramaturg
1981 – 1983	Fakultní nemocnice v Praze - Motole – sanitář
1983 – 1990	Všeobecná fakultní nemocnice II. Psychiatrická klinika – arteterapeut
1988 – 1990	Divadlo dětí Alfa, Plzeň – režisér (poloviční úvazek)
1990 – 1998	Divadlo Minor, Praha - ředitel
1990 – 1991	DAMU, KALD – pedagog
1998 – 2000	Městské centrum sociálních služeb a prevence – Triangl, centrum pro rodinu a dítě – arteterapeut
2000 - doposud	DAMU, KALD – pedagog
2003	habilitován docentem pro obor Dramatická umění – teorie a kritika
2005	jmenován zástupcem vedoucího katedry ALD
2009	habilitován profesorem pro obor Dramatická umění – teorie a kritika

Režie v Divadle Minor:

- **Poutník hvězd**, režie: Karel Makonj (4. 10. 1990)
- **Narodil se Kristus Pán aneb Komédie o hvězdě**, režie: Karel Makonj (12. 12. 1990)
- **Šípková Růženka**, režie: Karel Makonj (26. 3. 1991)
- **Hraní o pejskovi a kočičce**, režie: Karel Makonj (8. 10. 1991)
- **Kdo mi to uvěří, pane Moddy?**, režie: Karel Makonj (24. 9. 1992)
- **Broučci**, režie Karel Makonj (10. 11. 1992)
- **Kvítko aneb Jak František pomohl městu Gubbiu od zlého vlka**, režie: Karel Makonj (9. 2. 1993)
- **Strašidla na Svojanově aneb Dnes jsem strašil naposled...**, režie: Karel Makonj (29. 9. 1993)

- **Prenatálové aneb Devět měsíců nepodmíněně**, režie: Karel Makonj (18. 10. 1994, 2. premiéra 20. 10. 1994)
- **Hobit**, režie: Karel Makonj (15. 11. 1994)
- **Miša Kulička**, režie: Karel Makonj (6. 2. 1996)
- **Nebe nad Andělem**, režie: Karel Makonj (27. 10. 1997)
- **Do Prahy za prezidentem**, režie: Karel Makonj (10. 6. 1998)

Projekty

- Divadelní pouť na Střeleckém ostrově, Praha, 1986, 1987
- Praha – evropské město kultury (Pražské kopce) – 2000

Nejvýznamnější teoretické statě

- Představa a skutečnost loutky (Divadlo 1968)
- Loutka romantická (Divadlo 1969)
- Zvěcnění (Divadlo 1970)
- Loutka, dvojice a lidský dualismus (Čs. loutkář, 1981)
- Mrtvá a živá (in: F. Sokol: Svět loutkového divadla, Albatros, Praha 1987)
- Zázrak neoživení mrtvé hmoty (Disk 2003)
- Loutkové divadlo jako realizace metafory (Disk, 2003)
- O významu dramaturgie pro Kroftovo divadlo s loutkami (in: J. Krofta – inscenační dílo, Pražská scéna 2003)
- Divadlo mezi subjektem a objektem (in: Divadlo a interakce, Pražská scéna – KALD DAMU, 2006)
- Subjekti a objekti (in: Divadlo a interakce II, Pražská scéna - KALD DAMU 2007)
- Dvojdomy svět Bruna Schulze (Teatr lalek, 2007)
- Craig, creature, critter a nadherec (Divadelní revue, 2007)

Sborníky

- Josef Krofta – inscenační dílo (ed. M. Klíma-K. Makonj a kol., Pražská scéna 2003)
- Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce (ed. N. Malíková, Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář, 2004)
- Erik Kolár – pedagog (ed. M. Kočvarová - Schartová, DAMU 2006)
- Divadlo a interakce I (ed. M. Klíma, Pražská scéna – KALD DAMU, 2006)
- Divadlo a interakce II (ed. M. Klíma, Pražská scéna - KALD DAMU, 2007)
- K. Makonj: Od loutky k objektu (Pražská scéna, 2007)
- J. Dvořák-V. Eliášková a kol.: Karel Makonj a Vedené divadlo (Pražská scéna, 2008)

JAN JIRKŮ - BIOGRAFIE

*2. 8. 1977 Nové Město na Moravě

1995 - 2002 DAMU, katedra alternativního a loutkového divadla, obor režie-dramaturgie

1998 spoluzakladatel Divadla Nablízko, režisér

2002 - 2004 umělecký šéf Divadla Minor

2004 - 2006 kmenový režisér Divadla Minor

Režie v Divadle Minor:

- **O hloupém Kubovi**, režie: Jan Jirků (9. 5. 2001)
- **Kabaret Tlukot a bubnování**, režie: Jan Jirků (23. 2. 2002)
- **Vánoce**, režie: Jan Jirků (premiéra 1. 12. 2002)
- **Pluto a podkova**, režie: Jan Jirků (25. 5. 2003)
- **Karkulka a červený balónek**, režie: Jan Jirků (30. 11. 2003)
- **Píseň písní**, režie: Jan Jirků (16. 5. 2004)
- **Cirkus harampádím**, režie: Jan Jirků (premiéra 24. 10. 2004)
- **O Malence**, režie: Jan Jirků (14. 11. 2004)
- **Vinnetou, aneb Věčná loviště for everybody**, režie: Jan Jirků (13. 11. 2005)
- **Bruncvík a lev**, režie: Jan Jirků (30. 4. 2006)
- **Marimba v Minoru**, režie: Jan Jirků (premiéra 10. 9. 2009)
- **Hon na Jednorožce**, režie: Jan Jirků (15. 11. 2009)
- **Broučci**, režie: Jan Jirků (premiéra 3. 10. 2010)
- **Válka profesora Klamma**, režie: Jan Jirků (11. 5. 2011) MALÁ SCÉNA
- **Kocourkov**, režie: Jan Jirků (21. 10. 2011)

Ocenění:

- 2000 – Cena za režii inscenace Živá voda na festivalu Skupova Plzeň
- 2002 – Cena za nejlepší loutkovou inscenaci Kabaret Tlukot a bubnování na festivalu Přelet nad loutkářským hnízdem (Cena Erik)
- 2008 – Cena za autorsko-dramaturgickou koncepci inscenace Bruncvík a lev na festivalu Skupova Plzeň
- 2010 – Cena ministra školství, mládeže a tělovýchovy za přínos k rozvoji dětského čtenářství za knihu Kabaret Tlukot a bubnování

Knihy:

- 2010 – Kabaret Tlukot a bubnování (Albatros)

DAVID DRÁBEK - BIOGRAFIE

* 18. 6. 1970	Rychnov nad Kněžnou
1990 - 1995	FFUP Olomouc, obor divadelní a filmová věda
1993 - 2003	Studio Hořící žirafy – zakladatel, režisér
1996 - 2001	dramaturg činohry Moravského divadla Olomouc
2001 - 2003	ředitel alternativní scény Hořící dům
2005 - 2007	umělecký šéf, kmenový režisér Divadla Minor
2008 - dosud	umělecký šéf Klicperova divadla v Hradci Králové

Režie v Divadle Minor:

- **Čtyřlístek**, režie: David Drábek (28. 11. 2004)
- **Sněhurka-nová generace**, režie: David Drábek (26. 2. 2006)
- **Planeta opic, aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci**, režie: David Drábek (19. 11. 2006)
- **Hračky**, režie: David Drábek (30. 5. 2010)

Dramata:

Knižně:

- Kuřáci opia (Brno: Větrné mlýny, 2002)
- Náměstí bratří Mašínů (Brno: Větrné mlýny, 2009 i prem.)
- Koule (Praha: Akropolis, 2011)

Souborné vydání (Brno: Větrné mlýny, 2003.)

- Hořící žirafy (prem. 1994)
- Jana z parku (prem. 1995)
- Kosmická snídaně aneb Nebřenský (prem. 1997)
- Švédský stůl (prem. 1999)
- Kostlivec v silonkách (prem. 1999)
- Kostlivec – Vzkříšení (prem. 2003)
- Embryo čili Automobily východních Čech (prem. 2004)

Scénicky:

- Vařila myšička myšičku (1996)
- Sousta (jevištně s tit. Malá žranice, 2003)
- Čtyřlístek! – společně s Petrou Zámečnickovou (2004)
- Žabikuch (2005)
- Akvabely (2005)
- Děvčátko s mozkiem (2005)
- Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci (2006)
- Sněhurka – nová generace (2006)
- Berta – od soumraku do úsvitu (2008)
- Ještěři (2009)
- Noc ožvlých mrtvol v televizní country-show Beverlyho Rodrigueze (2010)

- Hračky (2010)
- Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen (2010)
- Jedlíci čokolády (2011)
- Velká mořská víla (2014)

Rozhlasová hra:

- Vykřičené domy (2007)

Ocenění:

- 1994 – Cena Alfréda Radoka za nejlepší původní hru (Jana z parku)
- 2003 – Cena Alfréda Radoka za nejlepší původní hru (Akvabely)
ocenění Česká hra roku 2005
- 2007 – Cena Alfréda Radoka, druhé místo za nejlepší původní hru (Náměstí bratří Mašínů)
ocenění Česká hra roku 2009
- 2008 – Cena Prix Bohemia Radio (Vykřičené domy)
- 2011 – Cena Alfréda Radoka – ocenění Česká hra roku 2011 (Jedlíci čokolády)

JIŘÍ ADÁMEK - BIOGRAFIE

*5. 3. 1977 Praha

1998 - 2002 DAMU, katedra alternativního a loutkového divadla, obor režie-dramaturgie

2002 - 2009 DAMU, doktorské studium, obhájena disertační práce

2005 studium na Univerzitě Paris 8 Vincennes, letní semestr

2007 zakladatel divadelní skupiny Boca Loca Lab

od roku 2010 pedagog na DAMU – katedra alternativního a loutkového divadla

Režie v Divadle Minor:

- **Z knihy džunglí**, režie: Jiří Adámek (11. 5. 2007) MALÁ SCÉNA
- **Příběh tisíce a jedné noci**, režie: Jiří Adámek (19. 4. 2009)
- **Moje první encyklopedie**, režie: Jiří Adámek (28. 3. 2010)
- **Můj atlas světa**, režie: Jiří Adámek (15. 4. 2012)

Ocenění:

- 2006 - mezinárodní cena Music Theatre Now za inscenaci Tiká, tiká politika
- 2007 - Cena za nejlepší inscenaci, režii, scénografii - Z knihy džunglí, na festivalu Mateřinka
- 2007 – udělena pocta Osobnost roku v oblasti alternativního divadla na festivalu Next Wave
- 2009 - Cena za originální divadelní tvar inscenace Tiká, tiká politika - na festivalu Kontakt v Toruni.

Knihy:

- 2010 - Théâtre musical (Nakladatelství AMU)

SOUPIS INSCENACÍ S DATY PREMIÉR (1990 – 2012)

(dle soupisu v Archivu Divadla Minor)

Sezóna 1990/1991

- **Pohádka s hvězdičkou**, režie: Marie Malá (premiéra 17. 9. 1990)
- **Poutník hvězd**, režie: Karel Makonj (4. 10. 1990)
- **Narodil se Kristus Pán aneb Komédie o hvězdě**, režie: Karel Makonj (12. 12. 1990)
- **Paví král**, režie: Marie Míková (28. 2. 1991)
- **Šípková Růženka**, režie: Karel Makonj (26. 3. 1991)
- **Ošklivá holka**, režie: Barbara Bulatovič (6. 6. 1991)

Sezóna 1991/1992

- **Neotesánek**, režie: Karel Vostárek (premiéra 10. 9. 1991)
- **Loupežníci na Chlumu**, režie: Matěj Kopecký (24. 9. 1991) – obnovená premiéra
- **Hraní o pejskovi a kočičce**, režie: Karel Makonj (8. 10. 1991)
- **O Palečkovi**, režie: Karel Vostárek (10. 10. 1991) – obnovená premiéra
- **Dvanáct měsíčků**, režie: Radek Bachratý (26. 11. 1991)
- **Princezna na hrášku**, režie: Vlasta Špicnerová (10. 12. 1991)

Sezóna 1992/1993

- **Kdo mi to uvěří, pane Moddy?**, režie: Karel Makonj (premiéra 24. 9. 1992)
- **Létající ryba**, režie: Marka Míková (6. 10. 1992)
- **Broučci**, režie Karel Makonj (10. 11. 1992)
- **Kvítka aneb Jak František pomohl městu Gubbiu od zlého vlka**, režie: Karel Makonj (9. 2. 1993)
- **Kníže Václav**, režie: Karel Brožek (6. 4. 1993)

Sezóna 1993/1994

- **Strašidla na Svojanově aneb Dnes jsem strašil naposled...**, režie: Karel Makonj (premiéra 29. 9. 1993)

- **Martin a hvězda**, režie: Karel Vostárek (18. 1. 1994)
- **Peklem s čertem**, režie: Vladimír Štancel (8. 2. 1994)
- **Perníková chaloupka**, Vlasta Špicnerová (19. 4. 1994)

Sezóna 1994/1995

- **Prenatálové aneb Devět měsíců nepodmíněně**, režie: Karel Makonj (premiéra 18. 10. 1994, 2. premiéra 20. 10. 1994)
- **Hobit**, režie: Karel Makonj (15. 11. 1994)
- **Bráška Králík**, režie: Pavel Polák (21. 2. 1995)
- **Bajaja**, režie: Marka Míková (16. 5. 1995)

Sezóna 1995/1996

- **Lví mléko**, režie: Vida Neuwirthová (premiéra 28. 11. 1995)
- **Autobus**, režie: Marka Míková (8. 12. 1995)
- **Míša Kulička**, režie: Karel Makonj (6. 2. 1996)
- **Sentimentální výchova**, režie: Boro Radojčić (30. 4. 1996)

Sezóna 1996/1997

- **Starý mistr aneb Pohádka z podkroví**, režie: Jan Marek (premiéra 10. 12. 1996)
- **K čemu je bílý psí trus**, režie: Antonín Novotný (6. 3. 1997) GALERIE LOUTEK
- **Malý princ**, režie: Lenka Hybková (20. 5. 1997) GALERIE LOUTEK
- **Rudolf II. a Rabu Löw**, režie: Karel Brožek (1. 8. 1997) FRANTIŠKÁNSKÁ ZAHRAHA

Sezóna 1997/1998

- **Pohádky pana Pohádky**, režie: Jiří Středa (premiéra 7. 10. 1997)
- **Ukradený měsíc**, režie: Vida Neuwirthová (15. 10. 1997)
- **Nebe nad Andělem**, režie: Karel Makonj (27. 10. 1997)
- **Dlouhý, Široký a Bystrozraký**, režie: Marka Míková (17. 2. 1998)
- **Loktibrada**, režie: Vlasta Špicnerová (19. 5. 1998)
- **Do Prahy za presidentem**, režie: Karel Makonj (10. 6. 1998)

Sezóna 1998/1999

- **Obušku z pytle ven!**, režie: Vladimír Štancel (premiéra 13. 10. 1998)
- **Jonáš a Ti Druzí aneb Jak se žilo ve velrybě**, režie: Vida Neuwirthová (21. 1. 1999)
- **Princezna na hrášku**, režie: Vlasta Špicnerová (14. 3. 1999) – obnovená premiéra
- **Alifer aneb O mluvícím ptáku a živé vodě**, režie: Karel Vostárek (12. 4. 1999)

Sezóna 1999/2000

- **Popelka**, režie: Vladimír Štancel (premiéra 3. 10. 1999) DIVADLO KOMEDIE
- **Kouzelný zvon**, režie: Aurel Klimt (17. 2. 2000) DIVADLO ARCHA
- **Rozum a Štěstí**, režie: Markéta Schartová (14. 5. 2000) DIVADLO KOMEDIE
- **O hloupé žirafě a nezbedných pelikánech**, režie: Doubravka Svobodová (1. 6. 2000) ZOO PRAHA

Sezóna 2000/2001

- **Stařík a Vlčice**, režie: Jevgenij Ibragimov (premiéra 25. 10. 2000)
- **Voda čerstvosti**, režie: Tomáš Dvořák (17. 12. 2000)
- **Mukaši, mukaši... aneb Bylo nebylo v Japonsku**, režie: Karel Brožek (28. 2. 2001)
- **O hloupém Kubovi**, režie: Jan Jirků (9. 5. 2001)
- **Johannes doktor Faust**, režie: Jiří Nekvasil (12. a 13. 7. 2001) NOVOMĚSTSKÁ RADNICE PRAHA

Sezóna 2001/2002

- **Potkal Klauna potkal Kloun**, režie: Pavel Polák (premiéra 2. 11. 2001)
- **Sedmero krkavců**, režie: Markéta Schartová (13. 1. 2002)
- **Kabaret Tlukot a bubnování**, režie: Jan Jirků (23. 2. 2002)
- **Zvířátka a Petrovští**, režie: Vlado Štancel (1. 3. 2002)
- **Hurá do Afriky**, režie: Petr Vodička (24. 3. 2002)
- **Šípková Růženka**, režie: Heda Čechová (23. 5. 2002)
- **Tam na poušti Kalahari**, režie: Doubravka Svobodová (28. 5. 2002) ZOO PRAHA

Sezóna 2002/2003

- **Vánoce**, režie: Jan Jirků (premiéra 1. 12. 2002)
- **Golem**, režie: Akram Staněk (23. 2. 2003)
- **Pluto a podkova**, režie: Jan Jirků (25. 5. 2003)

Sezóna 2003/2004

- **Lovci mamutů**, režie: Marek Bečka (premiéra 5. 10. 2003)
- **Karkulka a červený balónek**, režie: Jan Jirků (30. 11. 2003)
- **Kosmo – velký boj**, režie: Petr Vodička (21. 2. 2004)
- **Píseň písni**, režie: Jan Jirků (16. 5. 2004)

Sezóna 2004/2005

- **Cirkus harampádím**, režie: Jan Jirků (premiéra 24. 10. 2004)
- **O Malence**, režie: Jan Jirků (14. 11. 2004)
- **Čtyřlístek**, režie: David Drábek (28. 11. 2004)
- **Klapzubova jedenáctka**, režie: Petr Forman (9. 4. 2005)

Sezóna 2005/2006

- **Jak Mařenka a Boženka koukaly**, režie: Apolena Vynohradnyková (premiéra 30. 10. 2005) MALÁ SCÉNA
- **Vinnetou, aneb Věčná loviště for everybody**, režie: Jan Jirků (13. 11. 2005)
- **Sněhurka-nová generace**, režie: David Drábek (26. 2. 2006)
- **Brunvík a lev**, režie: Jan Jirků (30. 4. 2006)
- **Ostrov pokladů**, režie: Arnošt Goldflam (14. 5. 2006)

Sezóna 2006/2007

- **Lelek se nelekne**, režie: Pavla Stancová (premiéra 4. 10. 2006) MALÁ SCÉNA
- **Vícezrnný koláček štěstí**, režie: Petr Vodička (22. 10. 2006) MALÁ SCÉNA
- **Planeta opic, aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci**, režie: David Drábek (19. 11. 2006)
- **Díra ve zdi**, režie: Petra Tejnorová a Petr Hašek (26. 11. 2006)
- **Velké putování Vlase a Brady**, režie: Apolena Vynohradnyková (15. 4. 2007)

- **Z knihy džunglí**, režie: Jiří Adámek (11. 5. 2007) MALÁ SCÉNA

Sezóna 2007/2008

- **Goodies**, režie: Jiří Havelka (premiéra 18. 10. 2007)
- **Neználek ve Slunečním městě**, režie: Petr Vodička (25. 11. 2007)
- **Psina**, režie: Apolena Vynohradnyková (9. 12. 2007) MALÁ SCÉNA
- **Popelka**, režie: Apolena Vynohradnyková (6. 4. 2008)
- **Pojízdný lunapark Schworz**, režie: Petr Vodička (8. 6. 2008) NÁDVOŘÍ
NOVOMĚSTSKÉ RADNICE

Sezóna 2008/2009

- **Nekonečně nekonečný příběh**, režie: Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský (premiéra 12. 10. 2008)
- **Pod hladinou ticha**, režie: Apolena Vynohradnyková (7. 12. 2008)
- **Sny o bizonech**, režie: Jakub Vašíček (1. 3. 2009) MALÁ SCÉNA
- **Příběh tisíce a jedné noci**, režie: Jiří Adámek (19. 4. 2009)

Sezóna 2009/2010

- **Marimba v Minoru**, režie: Jan Jirků (premiéra 10. 9. 2009)
- **Konžert**, režie: Jiří Jelínek a kol. (4. 10. 2009) MALÁ SCÉNA
- **Hon na Jednorožce**, režie: Jan Jirků (15. 11. 2009)
- **Moje první encyklopedie**, režie: Jiří Adámek (28. 3. 2010)
- **Hračky**, režie: David Drábek (30. 5. 2010)

Sezóna 2010/2011

- **Broučci**, režie: Jan Jirků (premiéra 3. 10. 2010)
- **Zlatovláska**, režie: Kamil Žižka (13. 3. 2011)
- **Válka profesora Klamma**, režie: Jan Jirků (11. 5. 2011) MALÁ SCÉNA
- **O pejskovi a kočičce**, režie: Eva Nosálková (29. 5. 2011)

Sezóna 2011/2012

- **A cirkus bude!?**, režie: Rostislav Novák (premiéra 25. 9. 2011)

- **Kocourkov**, režie: Jan Jirků (21. 10. 2011)
- **Můj atlas světa**, režie: Jiří Adámek (15. 4. 2012)

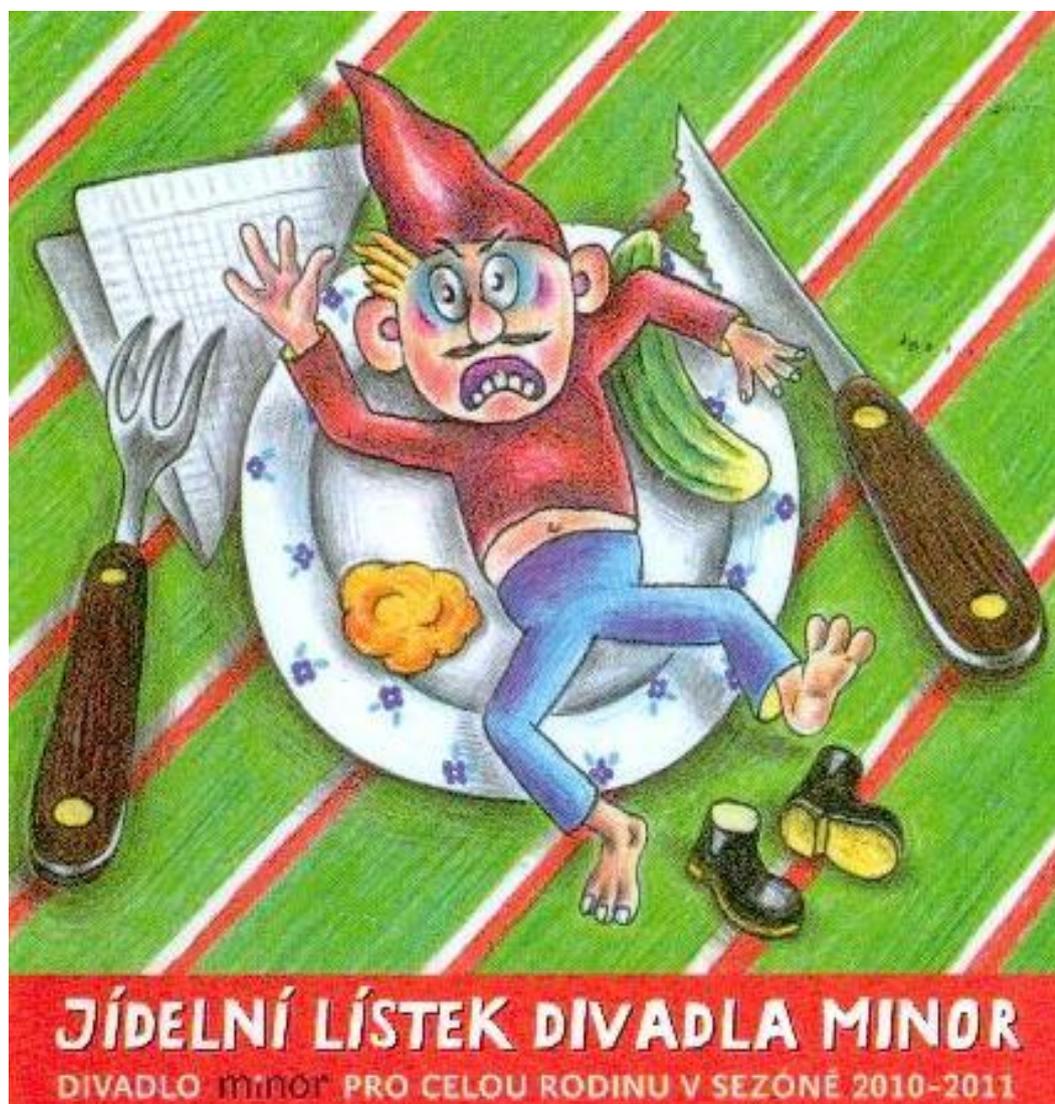
Sezóna 2012/2013

- **Ryba**, režie: Martin Tichý (premiéra 30. 9. 2012) MALÁ SCÉNA
- **Perníková chaloupka**, režie: Jakub Vašíček (19. 10. 2012)
- **Naše rodina**, režie: Braňo Holiček (24. 4. 2013)

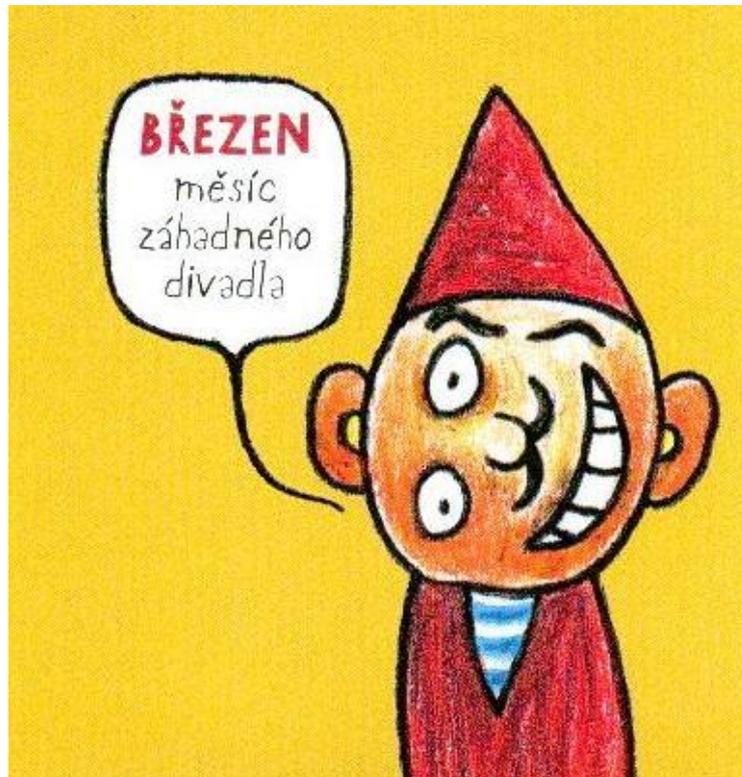
Sezóna 2013/2014

- **O Smolíčkovi**, režie: Eva Nosálková (premiéra 15. 9. 2013)
- **Jak kohouti obarvili svět**, režie: Jakub Vašíček (12. 1. 2014)
- **Zahrada**, režie: Apolena Novotná (23. 3. 2014)
- **Anežka chce tančit**, režie: Jiří Jelínek (15. 5. 2014)
- **Autobus**, režie: Apolena Novotná (22. 5. 2014)

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE



Ukázka výtvarné stylizace Minoru, výtvarník: Jakub Zich



Ukázka výtvarné stylizace Minoru, výtvarník: Jakub Zich

POUTNÍK HVĚZD

Námět: Antoine de Saint-Exupéry

Scénář: Karel Makonj

Režie: Karel Makonj

Asistentka režie: Věra Eliášková

Výprava: Ivan Nesveda (j.h.)

Hudba: Jiří Stivín

Technologie loutek: Jan Rauner

Dramaturg: Věra Eliášková

Hrají:

Malý princ: Zuzana Skalníková

Letec: Jan Hanzlík

Květina, Liška: Izabela Schenková nebo Jitka Pěkná

Had: Vlasta Špicnerová

Obyvatelé planet: Vladimír Tausinger, Antonín Novotný

Tuaregové: Jana Ptáčková, Vlasta Špicnerová, Izabela Schenková, Jitka Pěkná





Fotografie č. 1 – Loutka Malého Prince a Zuzana Skalníková



Fotografie č. 2. – Letec Jan Hanžlík



Fotografie č. 3 – podoba Lišky



Fotografie č. 4 – podoba Hada

BRUNCVÍK A LEV

Námět: Alois Jirásek

Scénář: Jan Jirků

Režie a scéna: Jan Jirků

Loutky: Robert Smolík

Hudba: Dalibor Mucha, Tomáš Vychytil

Dramaturgie: Petra Zámečnicková

Hrají:

Kristýna Pangrácová Franková

Ilona Semrádová

Filip Jevič

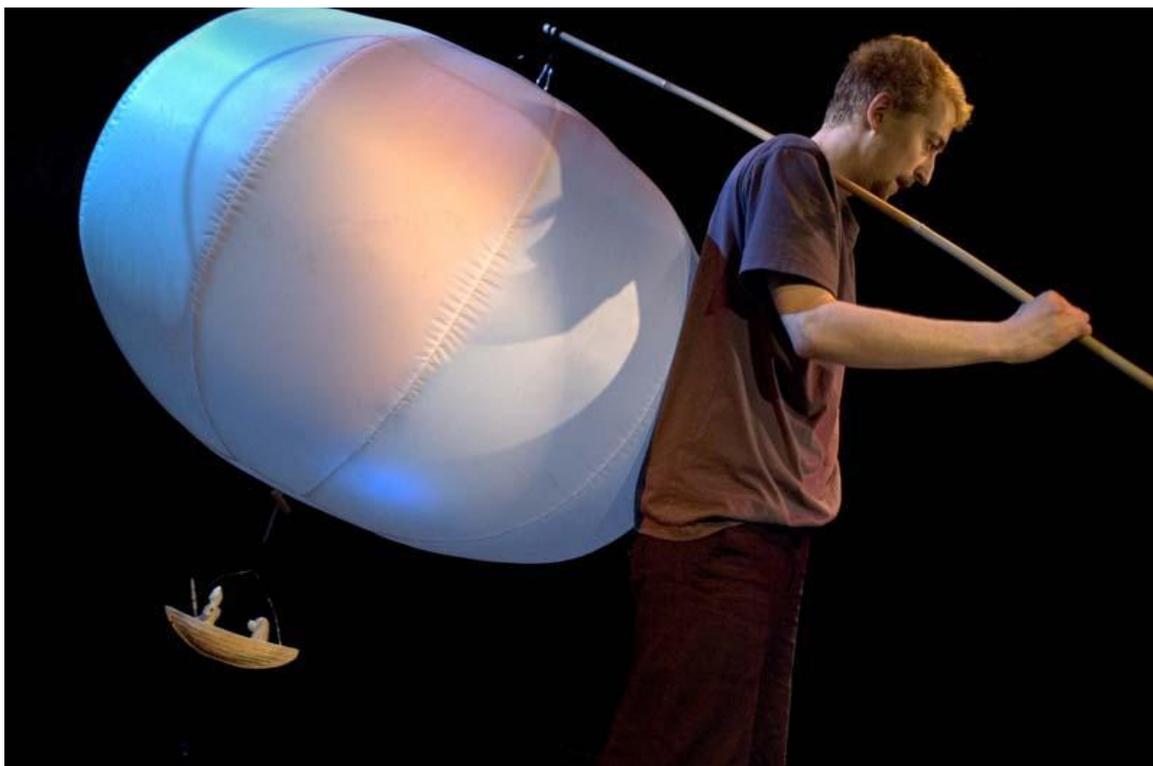
Kapela:

Jan Hrovatitsch

Dalibor Mucha

Tomáš Vychytil





Fotografie č. 5 - ztvárnění vzdušného korábu



Fotografie č. 6 - Ilona Semrádová, Filip Jevič, Kristýna Pangráčová Franková



Fotografie č. 7 – loutka/objekt se surreálně bizarní podobou



Fotografie č. 8 – „manekýni“ Bruncvík a Neoménie



Fotografie č. 9 – detail zubů a technického řešení loutky



Fotografie č. 10 – maňásci na předscéně

SNĚHURKA – NOVÁ GENERACE

Scénář a režie: David Drábek

Asistentka režie: Lenka Volfová

Hudba: Jan Matásek

Scéna: Martin Černý

Kostýmy: Andrea Králová

Dramaturgie: Petra Zámečnicková

Choreografie: Martin Pacek

Asistentka choreografie: Eva Velínská

Hrají:

Královna: Eva Nosálková nebo Ilona Semrádová

Královna Matka: Zuzana Skalníková

Sněhurka Matka, Smutné zeli: Lenka Volfová

Sněhurka: Ivana Farag Stejskalová nebo Hana Vagnerová

Zrcadlo: Hynek Chmelař

Charlie, Princ (H.P.): Ondřej Doležal nebo Gustav Hašek

Šípková Růženka, Li Chao: Kateřina Tschornová

Popelka, Šmudla: Kristýna Pangrácová Franková

Maxim: Maxime Mededa

Mim Jikri: Petr Stach

Blond'ák: Ondřej Nosálek

Masna Kosticová: Nad'a Husáková

Aljoša: Jakub Leier nebo Jakub Przebinda

Aljošova matka: Vlasta Špicnerová

DJ Pelikán: Vladimír Jopek

Růžový beduín alias Skřet Gúgl: Karel Matoušek

Hlávky zeli: Veronika Hlaváčová, Lucie Homolková, Tereza Kopecká, Hana Lesáková,
Eliška Matějčková, Michaela Plocová, Adéla Příbylová, Eva Řeňčová, Kateřina Šubrtová,
Michaela Váňová





Fotografie č. 11 – podoba trpaslíků – nové generace



Fotografie č. 12 – podoba Zrcadla



Fotografie č. 13 – Sněhurka a princ



Fotografie č. 14 – taneční kreace trpaslíků

Z KNIHY DŽUNGLÍ

Námět: Rudyard Kipling

Scénář, režie a hudba: Jiří Adámek

Výprava: Kristýna Täubelová

Hudební spolupráce a závěrečný hymnus: Jan Matásek

Dramaturgie: Petra Zámečnicková

Hrají:

Ilona Semrádová

Kateřina Tichá

Václav Krátký

Jan Matásek

Pavol Smolárik





Fotografie č. 15 – podoba scénické realizace



Fotografie č. 16 – list z knihy džunglí



Fotografie č. 17 – list z knihy džunglí



Fotografie č. 18 – vokální těleso