

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)

Praha 2012

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

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem zainteresovaným zaměstnancům Divadla Minor, zejména paní Heleně Vrbové, jež mi umožnila přístup k archivním materiálům divadla a ochotně půjčovala cenné videonahrávky některých inscenací, a panu Vítku Mrázkovi za umožnění volných vstupů na všechna představení. Rovněž bych chtěla poděkovat vedoucímu diplomové práce Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za vstřícné a trpělivé vedení i jeho rady, připomínky a postřehy, které mi při zpracování práce poskytl. V neposlední řadě taktéž děkuji mojí rodině za neskonalou podporu během mých vysokoškolských studií.

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 vypočítat 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 theatre's 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 from 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	7
1. HISTORICKÝ EXKURZ DIVADLEM MINOR	10
1. 1 Ústřední loutkové divadlo a Jan Malík	10
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	30
3. JAN JIRKŮ V MINORU	34
3. 1 Bruncvík a lev	37
3. 1. 1 Dějový rámec	37
3. 1. 2 Realizace Bruncvíka a lva	38
4. DAVID DRÁBEK V MINORU	43
4. 1 Sněhurka – nová generace	45
4. 1. 1 Dějový rámec	46
4. 1. 2 Realizace Sněhurky – nové doby	47
5. JIŘÍ ADÁMEK V MINORU	54
5. 1 Z knihy džunglí	58
5. 1. 1 Dramatizace textu	59
5. 1. 2 Realizace Z knihy džunglí	61
ZÁVĚR	66
POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	69
PŘÍLOHY	74

ÚVOD

Divadlo Minor je pražská divadelní scéna orientující se svou tvorbou 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, styl divadla (kopírujíc vývoj loutkového divadla v českých zemích všeobecně) i samotný oficiální název divadla, bylo nutno přesně stanovit období, jež bude podrobena zkoumání. Orientovala jsem 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, v němž je loutka přiznána jako artefakt, prosta jakéhokoliv lidství, koexistující s hercem ve vzájemně se ovlivňujícím rovnocenném vztahu, velmi razantně nastolil směřování divadla, jež 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, než došlo k dalšímu zlomu v existenci divadla. Předně se po odstoupení Karla Makonje ze své funkce roku 1998 stal ředitelem Zdeněk Pecháček. Následný rok zasáhl hmotnou existenci divadla, neboť budova divadla (sloužící loutkové scéně po celých padesát let) byla 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 je reflektována skrze dominující režijní styly převážně mladších tvůrců (Jan Jirků, David Drábek, Jiří Adámek), ve kterých lze vysledovat jednotlivé inscenační linie, profil divadla se tedy může zdát méně kompaktní, než jak tomu bylo u Karla Makonje.

Diplomová práce si klade za cíl zanalyzovat 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, jichž 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 nejzásadnější faktor koresponduje s dominantní převahou jejich zrealizovaných inscenací v Minoru, tedy mírou režijních počínů, jež převládají na repertoárové podobě Minoru a zároveň se v kontextu divadla jeví progresivně.

Samotným kapitolám o jednotlivých inscenačních stylech předchází 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. Jsem si vědoma, že tato kapitola není co do míry obsahu vyčerpávající, ovšem vzhledem k širší okruhu mapujícího šedesát let pražské loutkové scény by podrobnější zpracování znamenalo odklon od tematického vymezení cíle diplomové práce. Proto finální podobu této kapitoly, vzhledem k důvodu zasazení zkoumaných inscenačních stylů do kontextu formování poetiky Divadla Minor, považuji za dostačující.

V dalších kapitolách se věnuji 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 následné podkapitole pak aplikace 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, jež 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 týkající se činnosti divadla od roku 1991 (recenze, rozhovory s umělci, informativní články, pozvánky na představení). Pro mou práci byly inspirující, tvořící základní podkladový materiál, nicméně shromažďování těchto výstřižků nebylo v Minoru činností důslednou – pro komplexní bibliografickou základnu bylo nutno množství dalších článků dohledat, k čemuž mi dopomohlo oddělení bibliografie Divadelního ústavu v Praze.

Ve své práci jsem tedy 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 obecně, se nejprospěšněji jeví časopis Loutkář (dříve vydávaný pod názvem Československý loutkář), jež 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 tvorbu mé práce. 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 počínající sezónou 1990/1991 a končící sezónou 2011/2012.

1. HISTORICKÝ EXKURZ DIVADLEM MINOR

Divadlo Minor má za sebou již více než šedesát let své 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 s 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 započít nová etapa tohoto loutkářského fenoménu již 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; či obměny v názvu divadla, které se svým vyzněním vždy snažilo reflektovat aktuální éru i hlavní principy 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

Existence divadla započala 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, díky čemuž se realizovaly iniciační snahy profesionalizace loutkových divadel. V Praze tak bylo založeno Ústřední loutkové divadlo, jež bylo koncipováno jako organizační a hospodářské centrum pro celou síť československých loutkových divadel. Mezi jeho pobočky se ustavily loutkářské scény v Brně, Liberci, Českých Budějovicích a v Kladně. Finanční důvody však způsobily velmi brzké osamostatnění těchto poboček².

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.

² Po vládním usnesení o zřizování loutkových divadel (únor 1950) se zřizovatelem staly krajské nebo městské národní výbory, což dalo za vznik dalším divadlům a vedlo k osamostatnění filiálek Ústředního loutkového divadla.

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

Ústřední loutkové divadlo³ (dále též ÚLD) bylo konstituováno dle sovětského vzoru, jež v 50. letech značně ovlivňoval společenský i kulturní život v Československu.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, který 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, jakožto poslední u zmiňované pětice divadel. K objasnění této záležitosti vede fakt, že narozdíl od loutkářských poboček, jež měly k dispozici divadelní sál připravený pro profesionální činnost nadšenými amatéry, jevištní prostor ÚLD se musel nejprve adaptovat na specifické podmínky pro hru spodových loutek, zejména vybudovat „vanu“ pro vodiče javajek (s čímž souvisí i zvládnutí elementárních základů práce s touto neznámou loutkářskou disciplínou) i obnovit zastaralé technické vybavení, což zapříčinilo zahájení oficiálního provozu až koncem února roku 1950.⁶

Inspirace moskevským Ústředním divadlem loutek a jejich tradičně využívanou technikou hůlkových loutek se projevila již při zahajovací inscenaci od Aloise Jiráka *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 podle jeho vzoru 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 javajek tkvěl ve spodovém vedení, kde hlavu loutky drží na kolíku ruka loutkoherce, která zároveň vytváří tělo loutky, ruce loutky ovládal loutkoherce přes nejrůznější táhla.⁷

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, jež 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.

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

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. 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 zdařilé loutkové inscenaci *Zlatovláska* od básníka Josefa Kainara, jež se jako hra zařadila mezi loutkářskou klasiku, hojně inscenovanou. Dramaturgická koncepce ÚLD se variovala do podoby, jež svými klíčovými body aspirovala na reprezentativní loutkovou scénu Československa dávajíc silné podněty ostatním loutkovým divadlům. Mezi tvůrčí záměry ÚLD patřilo: „*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.*“¹⁰ Právě poslední bod se jevil jako jeden z komplikovanějších, se kterým se do dnešních dob potýká řada loutkových divadel, totiž fakt, že u dospělých diváků lze jen těžce překonat zakořeněný názor, že divadlo je „jen“ loutkové a pro děti. To dalo za vznik ambiciózním inscenacím s neobvyklými inscenačními praktikami, které ovšem v dospělé části divácké obce nenalezly kladnou odezvu a jejich četnost tedy byla spíše sporadická.¹¹

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, je jich sedmnáct připisováno režijní práci Jana Malíka. Skrze jeho tvorbu se tak odvíjí charakter obecného vnímání ÚLD jako umělecké reprezentativní instituce vyznačující se iluzívností a snahou o vytvoření maximálního jevištního realismu. Karel Makonj vystihl podstatu Malíkova

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 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.

¹¹ Jako příklad uveďme 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.

stylu jako „pevné režijní vedení, nikoliv však režisérismus, služba textu, důraz na hereckou složku, snaha o iluzívnost a realismus.“¹²

Právě důraz na realismus, kdy má být jednání loutek a jejich vedení co nejpřirozenější, imitující lidského jedince, byl Malíkovi posléze vytýkán, jakožto snaha vyrovnat se činohernímu divadlu. Malík se při svých inscenačních realizacích stále více dostával až k akademickému realismu a dle Jiřího Středy, jenž do časopisu *Loutkář* přispěl několikadílným pojednáním o českém profesionálním loutkářství, „*Malíkova zarputilá snaha po dokonale realistickém loutkoherectví inscenace brzdila.*“¹³ Produkce ÚLD ustrnula na netvůrčím stereotypu a v 60. letech již přestala být lákavou k následování. Miroslav Česal v *Československém loutkáři* sepsal 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.*“¹⁴ Objevily se tendence vymanit se ze závazné inscenační normy nastolené Ústředním loutkovým divadlem a diferencovat profily jednotlivých loutkových scén, tyto tendence podporoval i nástup nové generace loutkářských tvůrců¹⁵.

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 dostali 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“¹⁶. Principiální fungování této divadelní metody tkví v neskrytém vodění marionety hercem přímo před zraky diváků, čímž je narušena iluzívnost loutkového divadla. Četnost inscenací, využívajících tuto dramatickou metodu, se v následujících letech zvyšuje.

Od roku 1960 je k Ústřednímu loutkovému divadlu přičleněna 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

¹² DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ A KOL. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 244.

¹³ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 3. část. *Loutkář*. 2000, č. 5, s. 210.

¹⁴ ČESAL, Miroslav. Dvacet let scény zakladatelské. *Československý loutkář*. 1970, roč. 20, č. 6, s. 103.

¹⁵ 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.

¹⁶ Srov. ČESAL, Miroslav. *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.

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 jež svými inovativními záměry nastolila novou éru českého loutkářství. Javajkářská revoluce rozbila dogmata dosavadní marionetářské praxe, a i když neměla dlouhého trvání, byla to etapa v dané době za daných podmínek nutná. Umožnila prostor pro nové nazírání na loutku a její možnosti, na změnu inscenační praxe, jež do té doby byla zcela v područí lidových marionet. Ústřednímu loutkovému divadlu se však jen těžce dařilo nahradit Malíkovu výraznou osobnost, z jeho odkazu čerpalo ještě dlouho poté, což vedlo k pomalému útlumu reprezentativnosti ÚLD. Jiří Středa ve svém pojednání o českém profesionálním loutkářství označil Malíkovu dobu jako „*umělecky nejkrásnější etapu tohoto divadla a to nikoliv jen proto, že měla neopakovatelné kouzlo začátků. Pak se zde střídali ředitelé, aniž by se střídaly silné umělecké názory. Nelze říci, že to Malíkem začalo a také skončilo, jenom už nikdo z dalších nebyl tak velkou osobností.*“¹⁷

1. 2 Divadlo Loutka a Jiří Filipi, Jiří Jaroš

Nový ředitel Jiří Filipi nahlížel na uměleckou koncepci ÚLD skrze setrvání tradičních hodnot (tedy věrnost loutkám, loutkohereckému umění, kvalitním textům i aktuálnímu a živému divadlu) realizovaných individuální tvorbou nových tvůrců. Vize umělecké progresse ÚLD Filipi konkrétně formuloval 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.*“¹⁸ Koncepční tendence a umělecké plány ovlivnila vnější okolnost, kterou byl naprosto havarijní stav budovy

¹⁷ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství: 3. část. *Loutkář*. 2000, č. 5, s. 210.

¹⁸ ČESAL, Miroslav. Dvacet let scény zakladatelské. *Československý loutkář*. 1970, roč. 20, č. 6, s. 106.

divadla na Gorkého náměstí. Bylo nutno provést rekonstrukci čítající několik let. Během doby (1970 – 1975) se veškerá aktivita přesunula do komorního prostředí SLUNÍČKA, což se nutně promítlo do dramaturgie i inscenační realizace. V průběhu působení Jiřího Filipi na pozici ředitele divadla nedošlo, i přes avizovanou koncepci, k žádnému razantnějšímu posunu ve vývoji pražské loutkové scény, což dokazuje i reflexe Pavla Vašíčka týkající se inscenací z tohoto období: „*Divadelní názor prezentovaný ve většině těchto inscenací tkvěl svými kořeny hluboko v 60. letech.*“¹⁹ 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 postu ředitele divadla dosáhnul roku 1980 Jiří Jaroš. Roku 1981 byl vzhledem k havarijnímu stavu zastaven provoz divadla SLUNÍČKO, jenž nebyl už nikdy navrácen.

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. Intenční tendence ústily v další, již několikrát 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). Za zmínku stojí experimentální projekt přenášení úspěšných inscenací v původní podobě z jiných divadel. 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

¹⁹ VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru II. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 199.

(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.²⁰ Je zřejmé, že za těchto okolností nemá smysl hledat stylově sjednocující linii, která by dokázala charakterizovat inscenační koncepci tohoto období budoucího Minoru.

1.4 Minor – divadlo herce a loutky a Karel Makonj

Od 1. června roku 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 práce²¹, na místo dramaturga nastupuje Věra Eliášková. Makonjova představa budoucího uměleckého formování vycházela z Malíkova odkazu v kontextu s jedinečným geniem loci budovy, jež reflektovala všechny vývojové souvislosti v procesu existence divadla a na něž bylo nutno kontinuálně navázat. Zároveň však Makonj pociťoval nutnost překonat vžitá paradigmatu o obligátnosti reprezentace a ústřednosti scény, o níž 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.*“²² Makonj si byl vědom problému, že bývalé ÚLD je ve své podstatě jedinou profesionální loutkovou scénou v Praze (nepočítaje Divadlo Spejbla a Hurvínka, jenž zastávalo již od počátků profesionalizace loutkových divadel atypickou pozici), což zapříčiňovalo onu přetrvávající nutnost být reprezentativním vzorem v oblasti československého loutkového divadla, a dle Makonje neumožňovalo proces tvůrčí aktivity, jež by byla oproštěna o umělecky neutrální univerzálnost. „*Měli bychom prostě hrát tak, jako kdyby v Praze byla na výběr i divadla jiná.*“²³ Makonjova vize vycházela z idey práva každého divadla na svůj vlastní profil.

²⁰ Viz. VAŠÍČEK, Pavel. Od Ústředního loutkového divadla k Minoru II. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 203.

²¹ V 80. letech byl Karel Makonj nedobrovolně odsunut do sféry zdravotnictví, kde pracoval nejprve jako sanitař, později své umělecké nazírání zúročil v arteterapiích, které vedl na psychiatrické klinice ve VFN v Praze.

²² HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 271.

²³ Tamtéž, s. 271.

Roku 1991 došlo k opětovné změně názvu divadla. Vedení se nechtělo přidržet tehdejšího titulu DIVADLO U JINDŘIŠSKÉ VĚŽE, ani se vrátit k původnímu ÚLD, jenž byl reminiscencí na bývalý sovětský systém centrálních uměleckých institucí. Dne 1. června roku 1991 nabyla pražská loutková scéna nového názvu DIVADLO MINOR. Označení reflektuje 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).²⁴ Později byl název upřesněn na MINOR – DIVADLO HERCE A LOUTKY²⁵, což odpovídalo Makonjovu vidění a nazírání na uměleckou praxi.

Již na začátku roku při konkurzním řízení předložil Makonj koncepci, jež obsahovala i řadu neobvyklých projektů, které mohly 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*²⁶, *kterých je ostatně v západní části našeho světadílu povícero a které jsou považovány za realizátory těch nejprogresivnějších tendencí jak ve smyslu sociálním, tak i estetickoetickém*“²⁷. Divadlo se nemělo zaměřovat pouze na samotné hraní, ale 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 vyškrtuta.²⁸ Mezi další projekty²⁹, které ovšem zůstaly pouze na ideové bázi a k jejichž realizaci tedy nakonec nedošlo, patřilo

²⁴ Viz MALÍKOVÁ, Nina. Ředitel versus enfant terrible. *Loutkář*. 1995, č. 8-9, s. 210.

²⁵ Inspirace soudobými polskými scénami Teatr lalki i aktora v Krakově, Lomže etc.

²⁶ V překladu znamená Dům kultury.

²⁷ HANŽLÍKOVÁ, Eva. Divadlo chápu jako součást domu. *Československý loutkář*. 1990, č. 12, s. 272.

²⁸ ROLEČKOVÁ, Eva. Minor znamená menší, ale... *Lidová demokracie*. 7. 11. 1991.

²⁹ 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.

i vybudování Vodního divadla³⁰ v zahradě mateřské školky jakožto specifického uměleckého prostoru. 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, prohlédnout si nabídku divadelních propagačních předmětů a společně sdílet dojmy.³¹ Makonjovy plány byly ambiciózní a altruistické, leč 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 roku 1990)³², jehož součástí byla výstava prací pacientů v divadle a samostatný psychoterapeutický večer; 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 roku 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.*“³³.

³⁰ 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 „poutňové“ projekty, In: DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ A KOL. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 225.

³¹ 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.

³² ŠALÁTOVÁ, Helena. Divadlo a duševní zdraví. *Československý loutkář*. 1991, č. 2, s. 36-37.

³³ (kla). V suterénu Divadla Minor si mohou děti prohlédnout také novou galerii loutek. *Mladá Fronta Dnes*. 22. 10. 1996.

Akcí významnějšího a většího rozsahu se stalo pořádání Mezinárodního festivalu loutkových divadel³⁴ 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 témže roce v říjnu se uskutečnil první ročník festivalu s názvem SUSRET (Setkání), hostitelského postu se ujalo chorvatské divadlo 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 (čímž měla být zdůrazněna integrita střední a jižní části Evropy). Koncepce festivalu byla založena na principu prolínání inscenací pro děti i pro dospělé, čímž se mělo zdůraznit přesvědčení loutkářské obce, že loutkové divadlo, jako svébytný umělecký druh, se 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 ke 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 funkcí, základním kritériem měla být úspornost jak v oblasti ekonomické, tak i umělecké³⁵. Prospívajícím krokem 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, jež vlastnila p. Hanžlíková, bývalá tisková mluvčí Minoru. Je zřejmé, že tito soukromí podnikatelé měli vztah nejen k ekonomickým aktivitám, nýbrž i výrazný vztah k umění, což vypomohlo k uskutečnění sponzoringu divadla.³⁶

Makonjova dramaturgická koncepce počítala s celou diváckou platformou, nejenom s dětským, ale i dospělým divákem, zdravým i tělesně handicapovaným – vybavení divadla

³⁴ 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.

³⁵ Karel Makonj zastával ideu, že Divadlo Minor, jakožto „menší“ divadlo s „menší“ poetikou nepotřebuje „mnohohlavé ansámby k vytvoření inscenace, naopak...“

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

³⁶ ROLEČKOVÁ, Eva. Minor znamená menší, ale... *Lidová demokracie*. 7. 11. 1991.

nechyběl bezbariérový přístup a indukční smyčka pro nedoslýchavé.³⁷ Repertoár byl zaměřen zejména na „hry ze zlatého fondu literatury pro děti a mládež“, často adaptace literárních děl, které se vyznačovaly jedinečností ve směru, že je žádné další české divadlo pro děti nemělo na programu. Dramaturgická koncepce akcentovala i inscenace pro dospělé, jejichž 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 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, která tak nastolila profilové směřování divadla.

1.5 Divadlo Minor a Zdeněk Pecháček

Od 1. října 1998³⁸ 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 Minor³⁹, 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,

³⁷ TICHÝ, Zdeněk A. Rozhovor s Karlem Makonjem o loutkách, Divadle desetiletí, duševních chorobách (...). *Československý loutkář*. 1991, č. 9, s. 209.

³⁸ Karel Makonj rezignoval ze zdravotních důvodů na svoji funkci ředitele Divadla Minor, ke 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.

³⁹ 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 vstalo na paměti. *Loutkář*. 2000, č. 1, s. 10-11

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.⁴⁰ V projektu se s loutkovým divadlem počítá jakou 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. Pozdější stavebně technické průzkumy však ukázaly, že je dům v podstatně horším stavu, než jak se jevil.“⁴¹

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.⁴² Filip Dvořák, radní pro oblast hospodářské politiky, 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.“⁴³ K celé situaci navíc dodává: „Je to oboustranně výhodné řešení – pro město i pro investora a je v souladu se soutěžními podmínkami.“⁴⁴ 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, o jehož budování loutkářská obec po celou dobu usilovala, jakožto centrum loutkářských produkcí snažící se vyrovnat scénám činoherním.

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, díky čemuž se navázala spolupráce s Novoměstskou radnicí na Karlově náměstí, která dále trvá – roku 2001 zde na nádvoří

⁴⁰ MALÍKOVÁ, Nina. Causa Minor: Aby vostalo na paměti. *Loutkář*. 2000, č. 1, s. 10.

⁴¹ KLAPALOVÁ, Martina a Radka PRCHALOVÁ. Pražský magistrát nechal zbourat Divadlo Minor. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.

⁴² Tamtéž, s. 237.

⁴³ Tamtéž, s. 237.

⁴⁴ Tamtéž, s. 237..

radnice proběhla premiéra inscenace *Johannes doktor Faust* vycházející 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 roku 2001 byla otevřena nová moderní budova Divadla Minor ve Vodičkově ulici, soubor tak konečně získal tolik potřebné zázemí pro své divadelní produkce. Obava z likvidace souboru a zániku celé význačné éry v oblasti českého loutkového divadla, jež hrozily 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 jej ovšem umožňuje přestavět na poloarénu či arénu, divadlo disponuje nejmodernější divadelní technologií. 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, zvukem a lištami na zavěšení obrazů 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 navrhnul divadlu nové logo a jehož kresby se staly, společně s kresbami jeho bratra Jakuba Zicha, téměř kultovním atributem Divadla Minor, objevujícím se na všech propagačních materiálech divadla. Nákladná přestavba dvoupodlažní budovy vynesla divadlu ocenění Stavba roku 2002 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 roku 2011). Divadlo

tak svými aktivitami expanduje do tzv. „Dětské pasáže“⁴⁵, jak je přístup k divadlu nazván, v níž mohou děti navštívit Galerii Minor (kde se pořádají výtvarné dílny), obchod s propagačními materiály, pokladnu, vše v tradiční výtvarné stylizaci typické pro celý Minor. Z pasáže vede schodiště do prvního 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, tradičním se stalo poskytnutí divadelních prostor významnému festivalu Přelet nad loutkářským hnízdem⁴⁶, jenž se v Minoru koná pravidelně již od roku 2002. Kromě divadelních produkcí jsou dětem nabídnuty 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 dle minorských inscenací. Roku 2010 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 koncepce s navázáním spolupráce s Katedrou alternativního a loutkového divadla v Praze při DAMU, která nabízí možnost adeptům loutkářského umění zakusit profesionální podmínky divadla a zároveň umožňuje divadlu Minor koncepčně rozvíjet kontakty s nejmladší tvůrčí generací. 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, apod.).

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 společné trávení rodinného času, což je existenciální problém soudobé společnosti. Minor na tuto situaci aktivně reaguje a nabízí rodinám hodnotné možnosti trávení společného času. Zároveň dává najevo svůj názor

⁴⁵ (čtk). Divadlo Minor. *Pražský deník*. 26. 11. 2010, s. 5.

⁴⁶ Festival vznikl v roce 1991 na základě myšlenky Lud'ka 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.

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 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 hrající 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 období 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, kteréžto figurují invenčním zpracováním a pohráváním si s hudební složkou a hudebností všeobecně. V tvorbě výše uvedených režisérů můžeme vyzorovat výrazné inscenační linie, které utváří profil Divadla Minor – jedná se o linii poetickou, „opulentní“ a didaktickou, v jejichž rozmezích se prezentace Minoru nejčastěji pohybuje.

2. KAREL MAKONJ V MINORU

Profesor⁴⁷ Karel Makonj 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, a jež se vyznačovalo vlastní teorií loutkového divadla, založeného na principu jevištní koexistence herce a loutky, zaměřené převážně na dospělého diváka. Během let svého uměleckého působení zastává vícero profesí nejen jakožto režisér, umělecký šéf a ředitel divadla, významné je i Makonjovo publikování teoretických studií a knižních publikací⁴⁸, jichž je autorem či spoluautorem; i pedagogické působení na Katedře alternativního a loutkového divadla na Divadelní fakultě AMU, kde od roku 2005 zastává funkci vedoucího katedry. Nedílnou součástí Makonjova profesního údobí zahrnuje i působení na II. Psychiatrické klinice Všeobecné fakultní nemocnice v Praze na pozici arteterapeuta.⁴⁹

Pro adekvátní reflexi Makonjova režijního stylu je nutné obeznámení 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*“⁵⁰. Obrazcovova koncepce chápala loutku jako předmět neživý, k němuž přistupuje tvůrčí subjekt (myšleno lidský faktor, tedy loutkoherce) explicitně s úmyslem zformovat daný materiál zcela dle svých možností, oživit jej, čímž loutce poskytne takřka realistický jevištní výraz. Karel Makonj tento proces vyjádřil tak, že „*jde o „oživení“ naprosto doslovné, o oživení hmoty podle člověka.*“⁵¹ Performance s loutkou tak má působit zcela realisticky, aspirujíc na vyrovnání se činohernímu divadlu.⁵² Tvorba významů na loutkovém divadle se dle Obrazcovova teoretického postulátu tvoří

⁴⁷ Karel Makonj byl jmenován profesorem v září roku 2009, Makonjova habilitační práce nese název „*Herecké a loutkové divadlo – jednovaječná či dvoubuněčná dvojčata?*“.

⁴⁸ Výběr z nejzávažnějších teoretických studií Karla Makonje vychází v publikaci *Od loutky k objektu* (2007).

⁴⁹ Přesná časová datace Makonjových profesních sekvencí je uvedena v příloze.

⁵⁰ MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. In: SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, s. 243.

⁵¹ Tamtéž, s. 243.

⁵² Vzpomeňme, že tyto inscenační tendence propagoval i Jan Malík během svého funkčního období v Ústředním loutkovém divadle.

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.“⁵³ Dle Makonjovy idey nemusí loutka jen napodobovat člověka skrze subjektivizaci, může k němu promlouvat i svou uměleckou či estetickou formou, svým vzhledem či materiálem, ze kterého je vyrobena. Základ tohoto postulátu tvoří přiznání loutky jakožto artefaktu, kterému chybí ona lidskost, tak pietně dodávána S. V. Obrazcovem.

K ucelenější podobě Makonjova teoretického pojetí loutkového artefaktu je nutno podat vysvětlení pojmů hmoty, objektu a subjektu, jejichž myšlenkové uchopení dosahuje filozofického charakteru.⁵⁴ Makonj očividně zastává perspektivu filozofického materialismu s prvky hegelianismu, podle níž je svět přísně rozdělen na dva základní materiální elementy - objektivní hmotu a subjekt, tedy samotného člověka. Hmotou je chápán pojem označující přírodní objektivní realitu, tedy objekt, který má své vlastní zákony, neřídí se zákony lidskými, tvoří protiklad vůči člověku. Toto materiálové zařazení je klíčové pro Makonjovu koncepci, neboť poukazuje na diametrální rozdíl mezi loutkou a loutkohercem. Loutka, jakožto objekt, materiálově disponuje hmotou, což má za následek možnost ojedinělého ztvárnění umělecké performance, které je odlišné od performativity hereckého materiálu, jímž je hercovo tělo (chápané nejen z hlediska fyzické reality, ale i z psychické identity – materiál hercova těla je dán svou psychofyzičností). Právě toto, pro Makonje jedinečné, využití možnosti loutky, chybí Karlu Makonjovi v Obrazcovově pojetí: „*Obrazcovova koncepce odsuzuje loutku k pouhému přebírání jednotlivých konvenčních znaků z mimoestetické reality, místo aby využívala vlastností dané jedinečné materiálové struktury.*“⁵⁵ Podle Makonje nedává Obrazcovovo pojetí loutce, tedy hmotě, jinou možnost, než napodobovat člověka, což znamená činit něco, co je hmotě zcela nepřibuzné.

Skrze materiálovou perspektivu nahlíží Karel Makonj na celou problematiku vztahu loutky a člověka, kteří se jako rovnocenní zástupci dvou protikladných entit vzájemně

⁵³ MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. In: SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, s. 247.

⁵⁴ Což je zcela v souladu s Makonjovou teoretickou tvorbou, ve které rozpracovával i otázky věnující se filozofii umění loutkového divadla.

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

ovlivňují. Loutka je objektem, člověk subjektem, objekt působí na subjekt a zároveň subjekt působí na objekt (u Obrazcovova realistického ztvárnění performancí s loutkou se promítal pouze jednosměrný vliv, kdy loutkoherce působil na loutku, vstěpujíc 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.*“⁵⁶ Práce s loutkou nazíraná skrze partnerský vztah mezi oběma složkami estetického výkonu tak vytyčuje 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, povětšinou akcentované výrazným prvkem, jenž 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 s 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, týkající se lidí i člověka samotného. V Makonjových inscenacích převládá existenciálně laděná tematika, nevyhýbá se ani sakrálním námětům. Tato tematika může být vhodná i vyhledávaná dospělým publikem, pro něž Makonj taktéž v Minoru pravidelně tvořil, otázkou zůstává, jak moc je přijatelné realizovat podobné náměty pro dětského diváka.

⁵⁶ MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 129.

Sám režisér nazval poetiku svých inscenací „divadlem úzkosti“⁵⁷, kde se odrážely psychické problémy a strasti soudobého světa. Jako příklad uvedme Makonjovo krátké shrnutí tří inscenací, jím realizovaných v Minoru: „*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)*“.⁵⁸ 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 *Kvítká aneb Jak František pomohl městu Gubbio od zlého vlka* (na motivy legend o svatém Františkovi), která z tematického hlediska inscenaci „*považuje za příliš necitlivou*“⁵⁹. Volba tematiky tak výrazně ovlivňovala nazírání veřejnosti na Makonjovu tvorbu.

K 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 nefiguruje 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), *Kvítká* (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 Antoiného de Saint-Exupéryho. Jedná se o pohádkový příběh, vydaný roku 1943, obsahující množství symbolických metafor a přirovnání, i existenciálních otázek, což představuje adekvátní tematiku korespondující s myšlením Karla Makonje.

⁵⁷ MAKONJ, Karel. Nenaučili nás umírat. In: DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ a kol. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 281.

⁵⁸ Tamtéž, s. 281.

⁵⁹ URBANOVÁ, Alena. Divadlo nemůže všechno. *Loutkář*. 1993, č. 4, s. 77.

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).⁶⁰ Minorská inscenace *Poutník hvězd* patří tedy mezi čtvrtou inscenační realizaci Karla Makonje s Exupéryovským námětem. Premiéra inscenace v Divadle Minor byla 4. října roku 1990, chápána jakožto oficiální zahájení provozu divadla s novým vedením, započínající další etapu v existenci Divadla Minor. Na inscenaci se podíleli Ivan Nesveda (výprava), Jiří Stivín (hudba) a Jan Rauner (technologie loutek). Dle zhlédnutí audiovizuálního záznamu 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 obývaných bytostmi ztělesňujícími vždy jiný typ pokřiveného lidského postoje ke světu (Velký král, Opilec, Domýšlivec, Businessman, Zeměpisec), i planetu Lampáře, který věrně plnil příkaz rozsvěcování a zhasínání pouliční lampy.

Princ se na své cestě dostal až na planetu Zemi. 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 zavede do tajemství hlubokého citu a přivede k poznání toho, co pro něj květina znamená. Pomůže Letci nalézt

⁶⁰ Karel Makonj – soupis inscenací In: DVOŘÁK, Jan a Věra ELIÁŠKOVÁ a kol. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 317-320.

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.“⁶¹ 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 dvoujazyčný scénář, jenž obsahoval část českých a část italských dialogů.⁶² 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 Antoiného de Saint-Exupéryho. Scénář je proložen myšlenkami autora předlohy, jež jsou obsaženy v dalších Exupéryho dílech, Makonj přiřadil tyto myšlenky promluvám postavě Letce, či blíže neurčenému hlasu z magnetofonu. Presentace *Poutníka hvězd* režiséra Karla Makonje byla koncipována jako scénická kompozice na motivy života a díla Antoina de Saint-Exupéryho. Právě filozofické pojetí bylo Makonjovi nejčastěji vytýkáno v dobových recenzích, neboť to je tematika dětem nepřiliš blízká a málo srozumitelná. Důkazem může být recenze Zdeňka A. Tichého, v níž se o tomto problému pojednává: „Při výběru citátů z Exupéryho díla zřejmě myslel

⁶¹ Propagační materiály k inscenaci *Poutník hvězd*, Archiv Divadla Minor.

⁶² 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.

*Makonj více na dospělého diváka. Představení je totiž misty až přehlceno formulacemi, které přesahují úroveň dětského chápání.*⁶³ Ani jevištní realizace filozofických sentencí skrze hlas z magnetofonové nahrávky nevzbudila kladný ohlas kritických reflexí, 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 a ruší.*“⁶⁴ 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 v hledišti prostě nemá čas tu hloubku změřit, upoután děním...*“⁶⁵. Lze tedy soudit, že Makonjova vize filozofických témat v kontextu dětského divadla příliš nekonvenuje s vývojovým stupněm myšlení dětského diváka.

Atributivním prvkem inscenační realizace je Makonjovo pojetí a způsob performance s loutkou. Již bylo řečeno, 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 dítě⁶⁶. 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 vrací, podle situace je aktivní nebo se stáhne do pozadí.*“⁶⁷ 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

⁶³ TICHÝ, Zdeněk A. Oáza divadelní magie. *Lidové noviny*. 28. 12. 1990, s. 7.

⁶⁴ ROLEČKOVÁ, Eva. Poutník po říši hvězd i fantazie. *Lidová demokracie*. 14. 1. 1991.

⁶⁵ URBANOVÁ, Alena. Z planety dětství. *Scéna*. 1. 2. 1991.

⁶⁶ Fotografie č. 1, uvedena v příloze.

⁶⁷ BOKOVÁ, Marie. Čím bych byl, kdybych se neúčastnil?: (Karel Makonj unikající). *Svět a Divadlo*. 1991, č. 6, s. 42.

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, jakožto symbolický návrat ke své planetě a k růži.

Postava Letce, jehož hraje Jan Hanžlík⁶⁸, má taktéž svou obdobu artefaktu, v tomto případě ale v podobě artefaktu zůstává, do hry není performačně 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 ztvárňující Lišku⁶⁹ 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 herečkami⁷⁰, 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 Tuaregové⁷¹, což dokresluje atmosféru pouště.

Výmluvnost metafory je patrná i ve výtvarné složce, figurující nejen ve sféře ztvárnění loutek. 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 ztvárňují 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 Letcovo, jež časem už nikdo neopětuje. Rozhoupaná spirála hrozí zřícením...*”⁷² Po pádu letadla se mění metaforičnost plachet ze znaku vzdušného ovzduší na povrchové prostředí, plachty znázorňují pískové duny na Sahaře. Část této výpravy bývá využita i k herecké akci, například pruhy látky jsou křídly letadla, stanem, královským pláštěm.

⁶⁸ Fotografie č. 2, uvedena v příloze.

⁶⁹ Fotografie č. 3, uvedena v příloze.

⁷⁰ Fotografie č. 4, uvedena v příloze.

⁷¹ Národ, obývající rozsáhlá území Sahary a Sahelu.

⁷² BOKOVÁ, Marie. Čím bych byl, kdybych se neúčastnil?: (Karel Makonj unikající). *Svět a Divadlo*. 1991, č. 6, s. 42.

Jak již bylo naznačeno, letadlo tvořila spirálovitě kopulovitá konstrukce⁷³, jež byla exponovaná v centru jevištního prostoru. Funkční realizace umožnila vznesení letadla, jež se pak následkem bouře „zřítilo“ na poušť. Tento výpravný prvek, jenž zobrazoval 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 očistně: dětství představuje čistý nezkažený svět. Svět bez traumat a stresů. Putování po planetách různých lidí je vlastně procesem sebeuvědomování lidské bytosti.*“⁷⁴ 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.

⁷³ Viz fotografie č. 2, 3, uvedeny v příloze.

⁷⁴ 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 fungoval 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 se nepřetržitě hrají 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 nejnověji *Kocourkov* (2011).⁷⁵

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

Typickým prvkem tvůrce Jana Jirků je profilace jeho osobnosti jako autorské, upravující známá témata do dramatické podoby či přímo realizující vlastní text.⁷⁶ Tématické zaměření reflektuje všechny věkové kategorie, od předškolních diváků po ty dospívající. V tomto ohledu Jan Jirků aspiruje na nalézání nových témat pro inscenačně často opomíjenou věkovou skupinu adolescentů. To dalo vzniknout typu inscenace, jenž se zcela ojediněle objevuje na repertoáru divadel programově určených dětem, a to dokumentární politické divadlo. Jan Jirků, v duchu koncepce Divadla Minor, nabourává tezi, že divadlo 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

⁷⁵ Přesný soupis inscenací s daty jejich premiér je obsažen v příloze.

⁷⁶ 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.

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, děti starší deseti let, pro kteréžto již má zvolená tematika smysl v 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.⁷⁷ Zdůraznění tohoto argumentu poukazuje na fakt, že divadla hrající pro děti, Minor nevyjímaje, často chybně stanoví věkovou kategorii, pro niž je inscenace určena, díky čemuž dochází k nepochopení a zmatení dětského diváka.

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 podpory dětské vnímavosti 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, což lze považovat za atributivní část komplexního řešení 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 symbolických 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, tak jak je možno v Minoru nejčastěji vidět, čili použití masek, předmětů či rekvizit, sloužících k metafoře.

Specifickým rysem scénografického řešení inscenací Jana Jirků v Minoru je jejich povětšinou minimaličnost, která ponechává prostor pro hru výrazových prostředků. Scéna

⁷⁷ Srov. PIAGET, Jean. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 1997.

bývá většinou prosta výraznějšího dekorativního požadavku, 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 kterémž 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 reflektována zejména skrze vizuální a hudební složku. Téměř každá inscenace figuruje kapelou hrající živě, v obsazení herců⁷⁸ či dalších pracovníků⁷⁹ 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, zobrazují mikropříběhy. Pro dětského diváka 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 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.

⁷⁸ Nejvytíženějším pracovníkem se lze považovat herec Jan Matásek, který se významně podílí na hudebních aranžmá všech minorských inscenací, mnohdy v kapele i živě hraje.

⁷⁹ Příkladem může být inspicient Miroslav Dlouhý, který je účasten nejen hudebních čísel, ale i menších hereckých rolí.

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 Jiráska (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 vyzývalo k vizuální performanci. 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 7 let, čemuž je přizpůsobena i délka trvání inscenace, na 60 minut bez přestávky.

3. 1. 1 Dějový rámec

Bájný český kníže Bruncvík se po sňatku s Neomenií a brzkou smrtí 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, berouc si její prsten se slovy, pokud Neomenie ten prsten do sedmi let neuvidí, její milovaný už není naživu.

Kníže Brunčvík se tedy vydává i se svými zbrojnoši na dalekou pouť, na zemi i po moři, až se lodí dostávají k Jantarové hoře, jenž 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 Brunčvík 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. Brunčvík všechny mladé pobije a dostane se tak na svobodu. Brunčvík prchá mezi skalami pryč od hnízda a narazí na lva bojujícího se saní. Jeho čest mu velí pomoci lvu, pro jehož znamení opustil svou rodnou zemi, 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 Brunčvíkovi pomoc, jen pokud zachrání jeho dceru Afriku ze spárů draka Baziliška. Brunčvík se lví pomocí zdolá všechny tři patra věže, v každém patře překoná obludu na stráži a nakonec porazí i samotného Baziliška. Princezna Afrika se do Brunčvíka zamiluje a odmítá jej pustit, Brunčvík 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.

Brunčvík 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 Brunčvíkovu nepřekonatelnou moc, zalekne se a knížete do českých zemí dovede. Po návratu do vlasti Brunčvík zjistí, že sedm let uplynulo a Neomenie slaví svatbu s Kleofášem. Poslední boj tedy musí svést s Kleofášem. I jemu padne hlava dolů.

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

3. 1. 2 Realizace Brunčvíka a lva

Dramatizace textu explicitně koresponduje s Jiráskovou předlohou, jejíž celé promluvy se transformují do divadelního scénáře, obohaceného o komponenty středověké předlohy „drsnějšího rázu“. Struktura scénáře kompozičně sestává z dvaatřiceti kratších

obrazů, kontinuálně na sebe navazujících, s jasným sdělením pochopitelným mladšímu diváctvu, skrze vizuální faktor udržujíc jeho perceptivní schopnosti. Dramaturgickým kolektivem přidané výstupy Neoménie, realizované jako „*Vzpomínky na Neoméni*“⁸⁰, svým charakterem vymezují časovou rovinu příběhu⁸¹, 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 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, kterýžto je pro dětského diváka imaginačně podpořen v zobrazení loutkou 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.“⁸²*

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 oblud, strážících princeznu Afriku, a oproti Jiráskově prozaické předloze, jež tento dějový prvek pojala značně zredukovaně, vytvořili fantazijní, technicky propracované loutky, které díky vlastním jménům Monetrux, Glato a Sidfor získali na uchopitelnější představě, což mělo za následek inscenování exponovaných soubojů, atraktivních dětskému vnímání. Zcela kvůli zvýraznění vizuální imaginace došlo k přeměně Jiráskova korábu (myšleno

⁸⁰ JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 188-193.

⁸¹ Neoménie prochází dějem se svým dorůstajícím synem Vladimírem, kterýžto se po Bruncvíkově odchodu narodil. 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.

⁸² JIRKŮ, Jan. Bruncvík a lev. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 190.

lodního korábu), na němž Bruncvík přechal od krále Olibria, na vzdušný koráb⁸³ v podobě modelu osvětleného létajícího balonu zavěšeného na tyči, v jehož balonovém koši byly miniatury loutek Bruncvíka a lva, a s nímž herec 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 či se alespoň dotknout balonu, zvedaly ruce do výše a vstávaly ze sedadel.

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)⁸⁴ 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. Obzvláště je 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 „*ztvárnil Bruncvíka s lehkým ironickým odstupem a člověčím pochybováním, a přitom mu ponechal hrdinskou vznešenost*“⁸⁵, 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, po kterémžto 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 vícero inscenacích v Divadle Minor. Smolíkova 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 fantazijsní

⁸³ Fotografie č. 5, uvedena v příloze.

⁸⁴ Fotografie č. 6, uvedena v příloze.

⁸⁵ TICHÝ, Zdeněk A. 27. Skupova Plzeň aneb Všichni jsme jen loutky. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 166.

loutky – objekty, se surreálně bizarní podobou a možností technického výkonu⁸⁶. 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, dětmi plně vnímané. 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, 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, pozbývajících tradičních hodnot, 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, jenž 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.⁸⁷ Použití této loutkářské techniky zobrazuje lidské postavy Bruncvíka, Neoménie, Kleofáše, krále Olibria i Afriky (výtvarně stylizované do mouřenínské princezny, černá pleť v kombinaci s pestrobarevnými orientálními šaty); jako manekýn voděný hlavovým kolíkem, otvorem v zádech loutky, je technologicky zpracována i loutka Bruncvíkova věrného lva. K realizaci uměleckého díla přispělo i použití nejprimitivnější a zároveň nejbezprostřednější technologie loutky, typ maňáska nasazeného na prsty rukou. Skrze tuto intenční komponentu se dospělo efektu většího počtu dvořanů krále Olibria, přičemž se tomuto typu loutky dostalo i samostatných výstupů, realizovaných formou předscén, ve kterých maňásci fungovali jako komentátoři dějové linky, kdy se Neomenie připravovala na svatbu s Kleofášem. K umocnění skutečnosti inscenačního postupu slouží spuštění miniaturní opony na jevišti, před kterou se výstupy realizují.⁸⁸ Režisér Jan Jirků vhodně kompiluje různé inscenační postupy, aniž by došlo k roztříštění kompaktnosti jeho inscenací; zároveň působí atraktivně pro percepci představení dětským divákem.

⁸⁶ Fotografie č. 7, uvedena v příloze.

⁸⁷ Srov. TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 58-60.

⁸⁸ Fotografie č. 8, uvedena v příloze.

Scénografické řešení inscenace je realizováno prostřednictvím jediného dlouhého podstavce, vyhlížejícího jako molo, přičemž zbytek scény je prázdný. Minimaličnost je v tomto ohledu typická pro tvorbu Jana Jirků, komorní ráz scény k *Bruncvíkovi* 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, z nichž vyniká replika Karlova mostu s exponovanou sochou Bruncvíka, použití 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, umístěné za jevištním molem. Kapela, sestávající ze tří muzikantů (Jan Hrovatitsch, Dalibor Mucha, Tomáš Vychytil) skrze rockovou hudbu dotváří atmosféru inscenace, zejména napínavých scén a bitev, což posiluje prožitek dětského vnímání, v kontrastu s něžně smutným zpěvem 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.

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 žirafy⁸⁹, 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 texty⁹⁰, 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 her⁹¹, 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 dramatinizace 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 roku 2006). Významná je i linie muzikálů, které zastupuje muzikál pro mírně bláznivou rodinu *Sněhurka – nová generace*, jež bude jako Drábekova profilová inscenace v Minoru dále v textu podrobena důkladnější analýze, a další muzikál, tentokrát pro všechny k nebi

⁸⁹ 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,

⁹⁰ 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.

⁹¹ Seznam dramatických textů je uveřejněn v příloze u biografie autora.

vzhlíživé, *Hračky* (přizviska k muzikálům jsou dílem samotného autora), premiéra 30. května 2010.

I přes poměrně známé předlohy nechybí v dramatinacích Drábkův autorský subjekt, který pozměňuje obecně známá fakta příběhů, ve všech případech se ve výsledku jedná o Drábkovy původní texty. Ve Čtyřlístku přibyla postava zlého nenávislného 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.

Všechny Drábkovy hry se vyznačují specifickými rysy, které charakterizují autorovu neotřelou humornou poetiku. Není rozdílu, zda se jedná o dramatický dílo určené dospělým či dětským recipientům. Díky svéráznému pojetí inscenací, prosazující 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 pro dětského diváka se toto objevuje méně) i takřka až bizarním vtipkovaním (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 magorit, 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.*“⁹² 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 dospělým divákům, 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. 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

⁹² BALÍČKOVÁ, Anna. David Drábek - Mé hry jsou vtipné, ale ne veselé. A2. 2006, č. 16, s. 8.

předhazující komerční kulturu intelektuální úpadek lidstva, přijímajícího nenáročnou zábavu). Drábkovi tak zcela vyhovuje forma autorského divadla, které je živé, aktuální, s možností zaujetí kritického postoje ke společnosti či kultuře. Parodii aktuálních témat dokázal promítnout i v inscenacích určených pro děti, jen je předložil do dětské perspektivy. Žánr muzikálu, jakožto komerční záležitost, jež je v Čechách z většiny pro nízkou úroveň českých produkcí hojně odsuzovaná českou odbornou veřejností, zcela odpovídá režisérovi vyhraněnému postoji ke komerci a úpadkovosti kultury, bylo pro něj nabíledni zrealizovat své inscenace formou muzikálů. Drábkův zájem o věci současné se nevyhýbá ani tématům pokleslým až trapným, silné postavení v Drábkově tvorbě má kých a jeho parodické variace. I proto v obou svých muzikálech, uváděných v Minoru, razí heslo „kých útočí“, zcela v souladu se svým 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 jedinečně ocení. Ovšem klad Drábkových inscenací tkví v dobře postavených dialozích, 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 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 roku 2006 (začátkem roku 2012, dne 27. ledna již došlo k derniéře). 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, ale držící se linie klasického pohádkového děje. V rámci Minoru Sněhurku i zrežíroval, realizující inscenaci 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 je v souladu s programovým pojetím i ideou 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)⁹³, které zcela odpovídají

⁹³ V dalších rolích se dále objevují Nad'a Husáková, Kristýna Pangráčová 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.

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 z 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 (Drábekem 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, figuruje zde jako zpěvačka tamější kapely, ale ani na ostrově neunikne Královniným intrikám, zakousne se do otráveného jablka a zamrzne. Mezi komunitou padne rozhodnutí, že musí unést Královnu dceru, kterou pak vymění za Sněhurčin život. Úkolu se chopí Blondák, autorem popsán jako „*velký frajer, co dokáže do rytmu rozpohybovat své četné svaly a je trochu tetovaný a trochu víc háklivý na své dlouhé fénované vlasy*“⁹⁴. Královně mladší se Blondák líbí a letí s Blondákem 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, figurující zde v roli prince, políbí zmrzlou Sněhurku na ústa, čímž ji opět přivede k životu.

4. 1. 2 Realizace Sněhurky – nové doby

Drábek nepracuje s klasickou kompoziční strukturou, která čítá rozdělení na jednotlivá dějství, typickým budováním děje je pro něj stříhové vyprávění – sled krátkých, téměř skečovitých výstupů, které se skládají do ucelené dějové linky. V případě

⁹⁴ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 91.

kompoziční struktury *Sněhurky* se jedná o spojení dvaceti obrazů, z nichž je ve scénáři každý obraz uvozen, pro Drábka typickým, vtipným 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*⁹⁵).

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. Vyznačuje se 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). 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.*“⁹⁶

Sama pohádka o Sněhurce existuje v několika verzích, které se místy odlišují v drobných nuancích, Walt Disney svou verzí 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

⁹⁵ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89.

⁹⁶ Tamtéž, s. 90.

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*“⁹⁷. 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. Protáhlá vampířská bledá tvář, vlasy jako stoh slámy, co právě zešlel, vyzáblé strupaté údy zakončené púlmetrovními nehty.*“⁹⁸ 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.⁹⁹ 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.*“¹⁰⁰ Jako menšinová komunita ovšem zcela odpovídají Drábkově koncepci postmoderní variace Sněhurky. Žijí na pobřeží Matala, což není název nijak nahodilý, odkazuje na místo Matala

⁹⁷ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Sněhurka - nová generace. *Reflex*. 23.2. 2006.

⁹⁸ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89.

⁹⁹ Fotografie č. 9, uvedena v příloze.

¹⁰⁰ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Sněhurka - nová generace. *Reflex*. 23.2. 2006.

na jihu ostrova Kréta, kde v 60. letech žila komunita hippies z celého světa. I zde se jedná o komunitu pozbývající veškerá pravidla, 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, černoch Maxime Mededa, který dotváří rozmanitost postav komunity. Drábek si pochopitelně neodpustí ironickou hříčku, jenž 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.“¹⁰¹

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

Výrazným inovačním prvkem Drábkova zpracování je zrobotizovaná verze pohádkového zrcadla¹⁰². Podivné monstrum má vizuálně připomínat Darth Vadera z Hvězdných válek a jak sám autor naznačuje. „*jeho Síla je žel podobně destruktivní*“¹⁰³. 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*

¹⁰¹ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 90.

¹⁰² Fotografie č. 10, uvedena v příloze.

¹⁰³ DRÁBEK, David. S+N+Ě+H+U+R+K+A: Nová generace. *Loutkář*. 2006, č. 2, s. 89.

z vás mám ve své paměti, holátka.“¹⁰⁴, přičemž snímá jejich obličej na svoji hrudní obrazovku.

Spíše úsměvnou hříčkou je pak zpodobení pohádkového prince¹⁰⁵ k Harrymu Potterovi, i přesto má však své opodstatnění. V dobách minulých to byly 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. Drábekovo vlastní autorské zpracování příběhu o Sněhurce již od samého počátku počítá s formou muzikálu pro děti¹⁰⁶, z čistě terminologického hlediska se však jedná spíše o hudební komedii, jejíž hudební složka je postavena na reprodukováné hudbě s živým hlasovým doprovodem, zejména známých písní z 80. let. Drábek zvolil tuto formu inscenování vzhledem k odkazu na řadu českých komerčních muzikálů, jenž vsází na bohatou výpravu, známé tváře a rozsáhlou mediální kampaň, ovšem kvalita těchto inscenací bývá často problematickou. Drábek 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.

Neobvyklý zájem vzbudila inscenace *Sněhurky – nové generace* i u odborné kritiky, která zpravidla nevěnuje divadlům pro děti obzvláštní 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, nenápaditě a ledabyly zrežírovaného shluku vtipností, jejichž úroveň je z větší části velmi povážlivá. Do nesnesitelné délky inscenaci rozředí záplava snaživých*

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

¹⁰⁵ Fotografie č. 11, uvedena v příloze.

¹⁰⁶ Fotografie č. 12, uvedena v příloze.

parodií popových hitů osmdesátých a devadesátých let.“¹⁰⁷ Na toto nepochopení Drábekova 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.*“¹⁰⁸ 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...*“¹⁰⁹, 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 škrvňat po starce, je pro kočku, o estetické hodnotě díla to totiž nevyovídá nic. Kdyby byl David Drábek vzdělanější, věděl by, že úspěch a líbivost je v umění jev spíše záporný. Už dávno to jednou provždy zformuloval F. X. Šalda – píše, že pravé umění není nikdy líbivé, ba často musí být tvrdé, nesmlouvavé a drsné, má-li být charakterní.*“¹¹⁰

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 líbivosti, divadlo pro děti asi nikdy nemůže být kvalitní. Mnohem konstruktivnější kritiku podal Lukáš Jiříčka pro časopis Respekt, který oceňoval výraznou inscenační linii, jež Drábek v Minoru nastolil, vyzdvihl Drábekův divadelní jazyk, ve kterém propojuje banalitu s černým humorem, surrealistickou poetikou a inspiruje se převážně mediálními ikonami dnešní doby, což na druhou stranu přináší zásadní problém pro dětskou tvorbu: „*Drábekova ironická fascinace světem popové kultury musí být pro nejmladší publikum zcela nečitelná. Děti neznají kontext Hvězdných válek, Michael Jackson jim nic neříká.*“¹¹¹ Jiříčka zároveň poukázal na fakt, že kritiku současného světa činí Drábek nedůsledně, jen se v tom „*s gustem a širokou obeznámeností brouzdá*“¹¹². Děti nadšeně uvítají proměnu Sněhurčina psa v Harryho Pottera, což je „*ironie osudu postavená proti režisérovi záměru dnešní realitu kritizovat. Drábekův popový muzikál chytil sama sebe do pasti.*“¹¹³ Je jisté, že dětské

¹⁰⁷ Propadák měsíce. *Divadelní noviny*. 21. 3. 2006.

¹⁰⁸ DRÁBEK, David. O spanilé gardě kritiků. *Lidové noviny*. 1. 4. 2006.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ KOLÁŘ, Jan. Kyselý hrozny Davida Drábka. *Lidové noviny*. 5. 4. 2006.

¹¹¹ JIŘIČKA, Lukáš. Drábek remixoval Sněhurku. *Respekt*. 18. 4. 2006.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž.

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 už je určeno pro rodiče, což je zcela poplatné koncepci divadla Minor, jakožto rodinného divadla.

5. JIŘÍ ADÁMEK V MINORU

Jiří Adámek patří ke generaci mladších divadelních tvůrců, v roce 2002 absolvoval režii na pražské Katedře alternativního a loutkového divadla, kde i dále pokračoval v doktorském studiu¹¹⁴. 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 periodik¹¹⁵, až po aktivní podíl na realizaci festivalu VyšeHrátky¹¹⁶, kde si i vyzkoušel funkci hlavního dramaturga. Je také zakladatelem divadelní skupiny Boca Loca Lab¹¹⁷.

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*, kterýžto nápad Adámek varioval i do nejnovější inscenace *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 diváky. Příznačným pro Adámkovu práci je pak i jistá orientálnost témat¹¹⁸. Na výčtu

¹¹⁴ Roku 2010 byla publikována Adámkova disertační práce, kterou pod názvem *Théâtre musical* vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze v roce 2010.

¹¹⁵ Jiří Adámek přispívá analytickými články o současném divadle do odborného časopisu *Svět a divadlo*.

¹¹⁶ Festival VyšeHrátky se koná vždy na začátku září v prostorách NKP (národní kulturní památky) Vyšehrad. Iniciuje 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, vyšeHrátský tým ovšem svoje umělecké aktivity, zaměřené na cílovou skupinu rodiče s dětmi, školáci a místní mládež, rozšířil do podoby celoročního programu.

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

¹¹⁷ 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.

¹¹⁸ Jistě nejlepším příkladem tohoto postupu je inscenace *Tisíc a jedna noc*, kde Adámek vypouští, pro děti nejnámější postavy Šeherezádu, Ali Babu, Sindibáda či Aladína a kompilací více motivů z této arabské

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 zvláštních prostorových podmínek k realizaci svých inscenací¹¹⁹, 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 šířce hlediště, mezi sedadly.

Podstatným rysem všech Adámkových inscenací v Divadle Minor je jejich didaktická forma. Jiří Adámek nebere své dětské diváky jako méněcenné bytosti, na které se musí pomalu, jemně a nejlépe s „šišlajícím“ přednesem; nepodléhá teorii o specifčnosti umění pro děti jakožto zjednodušené zábavy omezené chápavostí tohoto konkrétního publika. Naopak se jim snaží poskytnout kultivovanou zábavu se vzdělávacím přesahem; zábavu, která podnítl dětskou zvědavost a nastolí jistou diskuzi (slovo diskuze zní snad trochu nadneseně, jedná se spíše o jakousi reflexi vnímaného, které utkví dětem v paměti, samozřejmě adekvátní jejich věku). Je dobré podotknout, že stejnou myšlenku vyznává i projekt VyšeHrátek, na jehož realizaci se Adámek podílel, a který tuhle koncepci prosazuje ve svém celoročním programu a v písemné podobě i v Manifestu VyšeHrátek¹²⁰.

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

sbírky vytvoří dobrodružný příběh o putování chudého mladíka Hasana. O orientálnosti zvoleného tématu jistě netřeba mluvit.

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ 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>.

percepce (i fyzickou, v případě, že se děti hlásí či dokonce vstoupí do hry, konkrétně formou pomoci zavést na místo herce, jež představuje slepého muže). V námi 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 prostředků¹²¹, nejčastějším principem se stává voiceband¹²², rytmická sborová recitace, která v rytmu a intonaci jevištní řeči napodobuje běžné hudební vyjadřování. Tato technika nepatří mezi časté divadelní postupy¹²³ 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 vize).

Průvodním principem, jež explicitně koresponduje s hudebností inscenovaných děl je atribut opakování – v hudební terminologii označované 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 vyrážejí. Princip opakování se u Adámkovy režie neobjevuje pouze v hudební složce ve formě repeticí, opakují se i určité scénografické prvky. Zárným příkladem jsou tzv. „magické skříňky“, v nichž nalézá režisér Adámek 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 i v obyčejné krabici od bot, pro děti (i mnohé dospělé) skutečnější, než reálná všednodennost.*“¹²⁴ 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 *Moje první encyklopedie* – ve starém kufříku se ukrývá nádraží, s malým

¹²¹ Touto tematikou, tzv. théâtre musical, se zabývá již zmiňovaná Adámkova disertační práce, vydaná knižně roku 2010.

¹²² Voicebandové variace se objevují i v Adámkových hrách mimo Minor, např. *Tiká tiká politika* či *Evropané*.

¹²³ V kontextu českého divadla 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.

¹²⁴ BOHUTÍNSKÁ, Jana. Slova a magické skříňky režiséra Jiřího Adámka. *Loutkář*. 2010, 4, s. 157.

vláčkem, postavičkami i svítícími okénky. Po konci představení mají děti dokonce možnost si miniaturní nádraží za přítomnosti herce představujícího výpravčího Rychlíčka pěkně zblízka prohlédnout. Magické skřínky představují jakousi sugestivní vizi mikrosvěta, jenž je velmi hluboce vnímán dětskými diváky, vzbuzujíc v nich vizuální fantazie.

Výtvarná složka tak sceluje hudební komponenty objevující se v Adámkově inscenační tvorbě v hudebně – scénickou kompozici, jež dává vzniknout obrazivým inscenacím, nechávajícím velký prostor pro individuální fantazijní myšlení. 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.*“¹²⁵ Vzájemnou spoluprací dokáží vytvořit z poměrně minimalistických prostředků efektní inscenaci. Jejich společným zájmem je překračování hranic a divadelních konvencí, což se nejvýrazněji projevilo 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.*“¹²⁶ 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. V případě inscenací určených pro děti ovšem dochází občas k přecenění možností percepce malých diváků, je proto velice podstatné správně 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, jež sám o sobě svým filozofickým rozměrem klade vysoké nároky na pozornost, ozvláštněný hrou s poloabstraktními shluky

¹²⁵ LJUBKOVÁ, Marta. Jiří Adánek. *Loutkář*. 2004, 1, s. 17.

¹²⁶ Z rozhovoru pro informační listy, vydané k příležitosti premiéry inscenace *Z knihy džunglí*, nazvané Premiérovník.

slabik a hlásek, bez možnosti kontaktnějšího provedení¹²⁷ a navíc v délce jedné a půl hodiny (i když s přestávkou) nebyl sto vyhovovat požadavkům doporučené věkové kategorie, na což upozorňoval i Jan Kerbr ve své recenzi¹²⁸ pro časopis *Loutkář*. Věková hranice se tak musela posouvat až na osmý rok věku dětí, což bylo pro mentální schopnost pochopení díla dětským divákem, kterému je přeci 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 již byly 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 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 roku 2007. Programově je určena pro děti 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 nepodílel pouze jako režisér, významně upravuje povahu textu hry a společně s Janem Matáskem zajišťuje i hudební složku inscenace. Za výpravnou

¹²⁷ 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.

¹²⁸ KERBR, Jan. Vůně Orientu pro nejmenší?. *Loutkář*. 2009, 3, s. 112.

složkou stojí výtvarnice Kristýna Täubelová¹²⁹, která za výpravu k inscenaci Z knihy džunglí získala v roce 2007 Cenu Alfréda Radoka i ocenění na 19. ročníku festivalu Mateřinka v Liberci, konaném v tomtéž roce.

5. 1. 1 Dramatizace textu

Samotný příběh v Adámkově pojetí začíná v počátcích mungova života, kdy byl 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, hnízící 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, chránící 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 připomínající oslavné písně afrických kmenů.

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 mládřat 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, tvořící nejprve pozadí prvního seznámení a zároveň i střetu Rikki-tikki-taviho s hadem Nágem, ohrožujícího všechny obyvatele zahrady, lidské i ty zvířecí, načež snovači zastávají i důležitou funkci - pomoci 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 rytmičké práce s textem je naprosto vhodné

¹²⁹ Je jistě zajímavé, že Kristýna Täubelová se podílela na výpravě všech Adámkových inscenací v Minoru, jejich vzájemná spolupráce přesahuje i hranice divadla pro děti.

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.*“¹³⁰ 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, jakožto 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 hnízdě, zatímco Hadí žena zahřívá vajíčka. Zjednodušení příběhu vyvstává zejména na redukci postav a to nejen lidských, jak už bylo řečeno, ale i některých zvířecích. V Adámkově prepise tak chybí například malý hádek Karait, kterého mungo taktéž překonal (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, slabik a slov, které jsou rozdělené na slabiky. Pro hmatatelnější představu konkrétní příklad - úryvek z Adámkova textu hry¹³¹:

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

Jednotlivé hlasy: K

¹³⁰ Z rozhovoru pro informační listy, vydané k příležitosti premiéry inscenace, nazvané Premiérovník.

¹³¹ Scéna druhá : Déšť (začíná pomalu pršet, malý mungo se snaží zjistit, co se děje, déšť postupem času sílí).

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)*

5. 1. 2 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, povzbuzující 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 půlkruhu¹³², dospělý doprovod sedí na lavičkách v jejich těsné blízkosti. Stolky zde figurují jako ony „magické truhly“¹³³, které Adámek tak s oblibou využívá. Vytváří takový sugestivní mikrosvět, konkrétně linii příběhu mungova dobrodružství, který se před dětmi postupně odhaluje. Jednotlivé stolky totiž tvoří několik desek, jež každá značí určitou epizodu mungova života, deskami lze listovat jako v knize, což zajišťují herci

¹³² Fotografie č. 13, uvedena v příloze.

¹³³ Fotografie č. 14 a 15, uvedeny v příloze.

během představení. Zuzana Malá tento scénografický jev popisuje: „Na jednotlivých deskách jsou upevněné pohyblivé nebo svítící reliéfy, jakoby obživlé 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 do velké míry soběstačné, herecká akce je neproměňuje, spíše zapojuje, rozhýbává, ukazuje.“¹³⁴

V podstatě veškerý světelný park zajišťují klasické bytové stojací lampy, které nasvěcují knihy i hereckou akci. Minimalistické osvětlení lamp 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 kontaktní¹³⁵, což se nejzdařileji uskutečnilo právě u inscenace *Z knihy džunglí*. Každá skupina dětí kolem jednotlivých knih má svého herce¹³⁶, 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 objeví¹³⁷. 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 pocitů 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

¹³⁴ MALÁ, Zuzana. *Z knihy džunglí: nezapomenutelné. Loutkář*. 2007, 3, s. 112.

¹³⁵ Výjimku tvoří již zmíněná *Tisíc a jedna noc*, kde se striktně ponechala hranice mezi jevištěm a hledištěm.

¹³⁶ Hrají Ilona Semrádová, Kateřina Tichá, Václav Krátký, Jan Matásek a Pavol Smolárik.

¹³⁷ 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.

a šelesty. Pětice herců tak vytváří vokální těleso¹³⁸, jenž specificky rozvinutou formou sborových recitací, tzv. voicebandem, a globálním propojením hlasu, mluvy, hudby a textu, zaujalo i odborné poroty na různých soutěžích¹³⁹. Adámek konkretizuje voiceband jako „prakticky jakákoliv stylizace mluvy na jevišti, ve které je patrná rytmická složka a na které se alespoň z části podílí více hlasů najednou.“¹⁴⁰ 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 - /

¹³⁸ Fotografie č. 16, uvedena v příloze.

¹³⁹ 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 loutkářského umění), který pořádá polské divadlo Teatr Lalek Biały 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.

¹⁴⁰ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical : divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. s. 115.

- 2. hlas:** Plý^{ska} / vi ce / Plý^{ska} / vi ce /
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 performativity 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 než-li mluvené jevištní slovo.¹⁴¹

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 držící se buď pospolu či podávají dětem určité informace takřka soukromě - 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 arénovité scény, například souboj Rikkiho s Hadem se děje ve volném prostoru kolem mikrofonů, v naprosté tmě, kdy hrají pouze pohybující se červené a zelené světelné tečky – zelená, jakožto symbol Hada; červená, jakožto symbol mungových očí (prvek převzatý z prozaické předlohy – „Rikki-tikki-tavi cítil, jak mu oči rudnou a žhnou – mungům rudnou oči, když se rozzlobí.“¹⁴²

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 také 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

¹⁴¹ VELTRUBSKÁ, Ivana. *Divadlo očima dětí*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1994. s. 48.

¹⁴² 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.“¹⁴³

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.

¹⁴³ 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 podrobit analýze dominující inscenační styly režisérských osobností (Karla Makonje, Jana Jirků, Davida Drábka a Jiřího Adámka) tvořících v Minoru v období po roce 1989. Skrze inscenační tvorbu daných režisérů lze vysledovat osobité inscenační linie, jež v komplexním hledisku vytyčují poetiku Divadla Minor a profilují umělecký tvar divadla.

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 dokládám v jejich nejtypičtějším rysech v textu níže.

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 režisérovy 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 jakožto samostatného jednajícího jedince, zcela přiznaně figuruje 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 níž 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 převážně mladších tvůrců Jana Jirků, Davida Drábka a Jiřího Adámka.

Inscenační linie Jana Jirků se dá nazvat jako linie „poetická“, s 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, hrající 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, jež se dá označit jako „opulentní“. Charakteristickým rysem je humorná poetika Drábkových inscenací, jejichž texty vznikají vždy autorsky. David Drábek využívá ve svých hrách komiky s různými formami humoru 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 pak byla zvolena *Sněhurka – nová generace*.

Další výrazná inscenační linie, skrze níž je reflektována poetika Minoru, se vyznačuje didaktickými prvky, je tedy nazvána jako linie „didaktická“. 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 zvukomalebnost inscenací, Adámek pracuje s netypickými divadelními postupy voice-bandu i dalšími hudebními principy, díky nimž lze tvorbu Jiřího Adámka označit za hudebně – scénické kompozice. Profilová inscenace pak byla určena *Z knihy džunglí*.

V porovnání s obdobím Karla Makonje by se dalo říci, že současná podoba Minoru nemá jednotný charakter. Zkoumáním jednotlivých inscenačních stylů, které mají v zásadě jinou podobu, lze ale vysledovat určité shodné stylotvorné prvky, jež v konečném souhrnu tvoří kompaktní profil Divadla Minor. Společným jmenovatelem minorských inscenací je originální hudební a výtvarná složka, jež využívá rozmanité výrazové prostředky s přesahy do jiných uměleckých druhů a žánrů, nedílnou součástí je originalita inscenací, které z valné většiny vznikají autorsky. V konečném zhodnocení můžeme konstatovat,

že Divadlo Minor, jež se svou tvorbou soustřeďuje zejména na dětského diváka, se ve zkoumaném období po roce 1989 do současnosti vyznačuje používáním alternativních uměleckých prostředků, v případě využití loutky se jedná o zcela odkryté herecké vedení. Progresivní 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 fota z databáze Divadelního ústavu a Divadla Minor, fotografie zobrazeny v přílohách)

Fotografie č. 1 – 4. *Poutník hvězd*. Dostupné z WWW: <<http://db.divadelni-ustav.cz/PerformanceDetail.aspx?perf=7391&mode=0&tab=photos>> [cit. 21. 7. 2012]

Fotografie č. 5 – 8. *Bruncvík a lev*.

Dostupné z WWW: <<http://www.minor.cz/repertoar/bruncvik-a-lev>> [cit. 21. 7. 2012]

Fotografie č. 9 – 12. *Sněhurka – nová generace*. Dostupné z WWW: <<http://www.minor.cz/repertoar/snehurka-nova-generace>> [cit. 21. 7. 2012]

Fotografie č. 13. *Z knihy džunglí*.

Dostupné z WWW: <<http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-minor/z-knihy-dzungli/>> [cit. 21. 7. 2012]

Fotografie č. 14 – 16. *Z knihy džunglí*.

Dostupné z WWW: <<http://www.minor.cz/repertoar/z-knihy-dzungli>> [cit. 21. 7. 2012]

- 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.

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.

MALÍKOVÁ, Nina a Jan MALÍK. *Dr. Jan Malík: osobnost a tvůrce*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář, 2004.

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

PAVLOVSKÝ, Petr a Marie BÍLKOVÁ 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.

TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

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.

Periodika

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

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Sněhurka - nová generace. *Reflex*. 23.2. 2006.

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 - režisující 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.

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.

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.
- 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.
- 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.
- (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. Dvořákova Plzeň aneb Jak loutky přežily rok 2000. *Loutkář*. 2006, č. 4, s. 164-167.
- TICHÝ, Zdeněk A. Kauza Minor: Poprvé někdo zbořil divadlo. *Loutkář*. 1999, č. 5-6, s. 237.
- TICHÝ, Zdeněk A. 27. Skupova Plzeň aneb Všichni jsme jen loutky. *Loutkář*. 2008, č. 4, s. 166-169.
- URBANOVÁ, Alena. Z planety dětství. *Scéna*. 1. 2. 1991.
- 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 -	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 Gubbio 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, NAMU 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. 1877 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 -	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:

- Malá žranice (Sousta) – společně s Darkem Králem (1992)
- Hořící žirafy (1993)
- Jana z parku (1994)
- Vařila myšička myšičku (1995)
- Kosmická snídaně aneb Nebřenský (1997)
- Švédský stůl (1998)
- Kostlivec v silonkách (1999)
- Kuřáci opia (2000)
- Kostlivec – Vzkříšení (2002)
- Embryo čili Automobily východních Čech (2002)
- Akvabely (2003)
- Žabikuch (2004)
- Čtyřlístek – společně s Petrou Zámečnickovou (2004)
- Děvčátko s mozkiem (2005)
- Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci (2006)
- Sněhurka – nová generace (2006)
- Ještěři (2006)
- Vykríčené domy – rozhlasová hra (2007)
- Náměstí bratří Mašínů (2007)
- Berta – od soumraku do úsvitu (2008)
- Unisex (2009)
- Noc ožvlých mrtvol (2010)
- Zvířata na toustech (říše zvířat) (2010)
- Jedlíci čokolády (2011)
- Koule (2011)

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)

JIŘÍ ADÁMEK - BIOGRAFIE

*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

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)
- **Kvítko 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)
- **Bruncvík 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
- **Vícezrný 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)

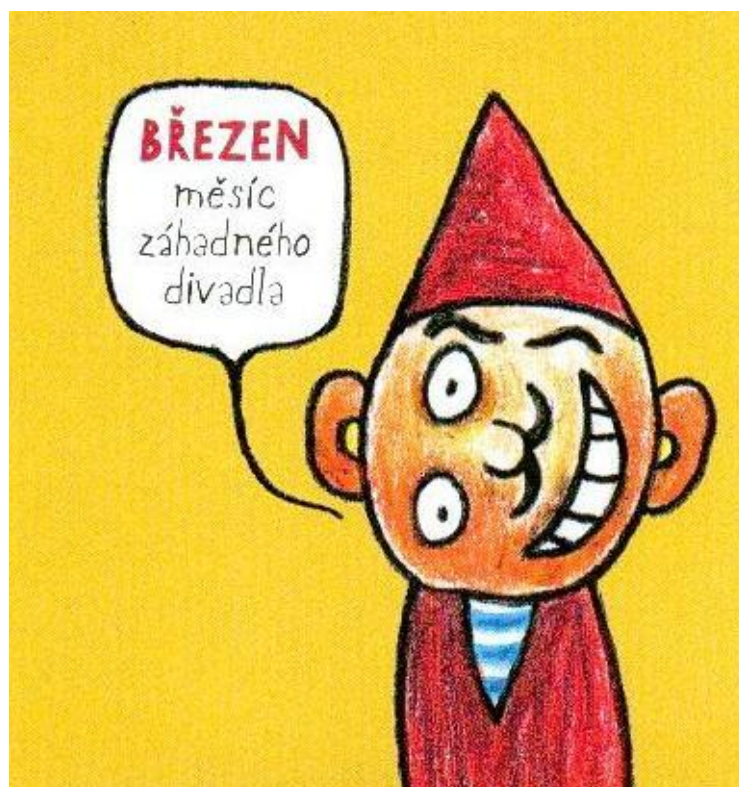
Sezóna 2011/2012

- **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)

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 Pangrácová Franková



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



Fotografie č. 8 – 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 Řenčová, Kateřina Šubrtová,
Michaela Váňová





Fotografie č. 9 – podoba trpaslíků – nové generace



Fotografie č. 10 – podoba Zrcadla



Fotografie č. 11 – Sněhurka a princ



Fotografie č. 12 – 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. 13 – podoba scénické realizace



Fotografie č. 14 – list z knihy džunglí



Fotografie č. 15 – list z knihy džunglí



Fotografie č. 16 – vokální těleso