

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI FORMUJÍCÍ SOUČASNOU TVORBU
DIVADLA DRAK

JOSEF A JAKUB KROFTOVI

Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Eliška Vinterová

Vedoucí bakalářské práce: Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Olomouc 2012

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s uvedením použitých pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....

Eliška Vinterová

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a vstřícnosti při vypracovávání mé bakalářské práce. Dále děkuji vedení Divadla Drak, a to především její ředitelce Elišce Finkové za poskytnutí materiálů k vypracování práce.

OBSAH

1. Úvod.....	5
2. Divadlo Drak.....	9
2.1. Stručná historie Divadla Drak	9
2.2. Dramaturgie divadla	14
2.3.Scénografie divadla	19
2.4. Režie a práce s loutkou	21
3. Režisérské osobnosti Josef a Jakub Kroftovi.....	24
3.1. Tvorba Josefa Krofty	24
3.2. Tvorba Jakuba Krofty	26
4. Analýzy vybraných inscenací Divadla Drak	29
4.1. Analýza inscenace Zlatovláska – podle M.D.Rettigové	30
4.2. Analýza inscenace Bojí se tygři?.....	36
5. Komparace inscenací.....	42
6. Závěr.....	46
7.Anotace.....	48
8. Seznam literatury.....	52
9. Seznam pramenů.....	54
10. Obrazová příloha.....	56

1. ÚVOD

Cílem bakalářské diplomové práce je přiblížit mnohaletou činnost nejen režisérského, ale také novátorského, experimentálního, autorského a v neposlední řadě studiového východočeského loutkového Divadla Drak. V práci se budu zabývat dvojicí klíčových osobností divadla Josefem a Jakubem Kroftovými. Budu srovnávat současnou tvorbu obou režiséru a vyhledávat totožné prvky spojující jejich inscenační práci. Zaměřím se na možnou existenci vlivu profesora Josefa Krofty na tvůrčí styl režiséra Jakuba Krofty. Všechny prvky spojující jejich tvorbu vymezím na základě komparace dvou analýz soudobých inscenací Divadla Drak s názvy *Zlatovláska podle M. D. Rettigové* v režii Josefa Krofty a *Bojí se tygři?* v režii Jakuba Krofty.

Zásadním podnětem ke zvolení tématu mé bakalářské práce byla zejména moje osobní divácká zkušenost s řadou nejrůznějších inscenací, které Divadlo Drak ve svém repertoáru nabízí. Skutečnost, že se divadlo nachází ve stejném regionu, ze kterého pocházím, zapříčinila to, že jsem již od raného dětství pravidelně divadlo navštěvovala. Tamní inscenace pro mě byly spojeny především s návštěvou povinných školních představení. Osobitá poetika divadla mě natolik oslovila, že jsem začala vedle zájezdových představení pořádaných v blízkosti mého bydliště navštěvovat přímo domovskou scénu Divadla Drak v Hradci Králové. V několika posledních letech jsem měla možnost zhlédnout mnoho inscenací tohoto souboru, což bylo impulzem proto, věnovat svou bakalářskou práci právě Divadlu Drak.

Vzhledem k tomu, že byl soubor divadla po mnoho let veden výraznou osobností českého loutkářství Josefem Kroftou, rozhodla jsem práci z velké části věnovat právě jeho tvorbě.

V první kapitole se nejdříve zaměřím na stručnou charakterizaci Divadla Drak, ve které nastíním důležité momenty v historii divadelního souboru, jež se výrazně zasloužily o vývoj českého loutkářství. Vymezím základní inscenační principy divadla a budu charakterizovat postupy v dramaturgii, scénografii, režii a v práci s loutkou, které jsou důležité pro nadcházející analýzy. Vycházet budu z informací získaných z odborné literatury věnované tvorbě Josefa Krofty a souboru Divadla Drak. V následující kapitole se zaměřím na významné mezníky v tvůrčí práci obou režisérů tohoto mezinárodně uznávaného divadla a zmíním zásadní činnosti, díky nimž se vyvíjí nejen moderní domácí, ale i zahraniční loutkové divadlo. Ve třetí kapitole se budu zabývat jednotlivými analýzami vybraných inscenací. Ty budou vedeny z pohledu nejdůležitějších složek, ke kterým se řadí obzvláště práce se scénickým prostorem, práce s loutkou, hercem, kostýmem a hudební složkou. Závěrečná kapitola se opře o komparaci analýz daných inscenací, na kterých vyhledám společné prvky spojující tvorbu obou režisérů.

Metodologicky se práce opírá o analytický přístup k jevištním složkám vybraných inscenací, jež utvářejí současný repertoár divadla. Po rozboru základních divadelních složek, se zaměřím na komparaci analyzovaných inscenací, jejíž struktura bude vedena stejně jako předešlé analýzy. V komparaci se zaměřím na

porovnávání načerpaných poznatků z analýz vybraných inscenací.

Ve své práci čerpám zejména z odborné literatury historického a teoretického charakteru. Výchozím textem, o který se v práci opírám, je publikace editovaná Janem Dvořákem *Mezinárodní institut figurálního divadla*.¹ Obsahuje články věnované počátkům loutkového divadla v Hradci Králové a popis jednotlivých projektů Divadla Drak. Publikace byla pro mou práci přínosná obzvláště v první kapitole, ve které se zabývám historií souboru a vybranými divadelními složkami. Dále jsem čerpala z informací popisující mezinárodní loutkářské projekty vzniklé v rámci institutu a z životopisných dat, které jsem využila při tvorbě medailonku obou režisérů. Dalším zdrojem informací mi byla kolektivní publikace autorů Miroslava Klímy a Karla Makonje věnující se celoživotní tvorbě Josefa Krofta s názvem *Josef Krofta - inscenační dílo*.² Z této publikace jsem vycházela v části, kde se zabývám charakterizací dramaturgie, scénografie a režisérských postupů divadla. V té samé kapitole jsem také čerpala z monografie popisující úspěšný mezinárodní projekt divadla *Babylonská věž*. Monografie sestavená Janem Dvořákem nese název *Josef Krofta – Babylonská věž*³ a vedle popisu tohoto divadelního projektu se věnuje také samotné činnosti souboru. Publikaci mapující vývoj prvních patnácti porevolučních let Divadla Drak editovanou Zorou Vondráčkovou s názvem *Drak 1989-2004*⁴ jsem využila především v kapitole věnující se historii divadla. V té samé části práce jsem

¹DVOŘÁK, Jan. *Mezinárodní institut figurálního divadla*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001, 117 s.

²KLÍMA, Miroslav, Makonj Karel a kol. *Josef Krofta – inscenační dílo*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003, 261 s.

³DVOŘÁK, Jan. *Josef Krofta – Babylonská věž*. 1. vyd. Hradec Králové: Drak, 1993, 53 s.

⁴VONDRÁČKOVÁ, Zora. *Drak 1989-2004*. 1. vyd. Hradec Králové: Drak, 2004, 111 s.

také čerpala z teatrologického slovníku *Základní pojmy divadla*⁵ od Petra Pavlovkého.

Vedle odborné literatury zabývající se tvorbou divadla či režisérů Josefa a Jakuba Kroftových jsem vycházela i z informací zveřejněných na internetových stránkách. Také jsem využila recenze k daným inscenacím publikované v odborném periodiku *Loutkář* a rozhovory s režiséry zveřejněné na internetových serverech. Hlavním pramenem k vytvoření analýz mi byla vlastní divácká reflexe, kterou jsem podepřela záznamy představení, jež mi spolu s částí obrazové přílohy poskytlo vedení Divadla Drak.

⁵PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla*. 1. vyd. Praha: Libri, 2005, 328 s.

2. DIVADLO DRAK

2.1. Stručná historie Divadla Drak

Jedním z posledních založených divadel v profesionální síti loutkových scén, která začala vznikat po roce 1945 na území tehdejšího Československa, bylo v roce 1958 Východočeské loutkové divadlo v Hradci Králové. Zakladatelem a prvním ředitelem divadla se tehdy stal Vladimír Matoušek, který po svém nástupu velmi brzy sestavil soubor utvořený z nadějných tvůrčích osobností. První období Divadla Drak je tak spojeno s režisérem a dramaturgem Jiřím Středou a výtvarníkem Františkem Vítkem. Spolupráce těchto tří tvůrců vedla soubor divadla k prvním mezinárodním úspěchům, které byly podmíněné především tím, že se Vladimír Matoušek spolu s Jiřím Středou shodli na tom, jakým směrem divadlo povedou. Chtěli se obzvláště zaměřit na „návraty k lidovému umění, přichylnost k písmáckým a literárním tradicím východních Čech, soustavný zájem o dramaturgické slavných titulů světové literatury pro děti a mládež. To vše jako divadlo zábavné, optimistické, plné fantazie a přitom srozumitelné, prosté snobského mudrování.“⁶ Tato dramaturgická idea Divadla Drak se postupem let s příchodem nových tvůrců v mnohém vyvíjela a měnila. Přesto je stále většina soudobých inscenací plna komediálních, optimistických a fantazijních výstupů vycházejících zejména ze slavných titulů světové či domácí literatury.

Druhá etapa Divadla Drak je spjata především s osobností Jana Dvořáka, který

⁶DVOŘÁK, cit. 1, s. 23.

zastával funkci ředitele divadla v období mezi léty 1964 až 1976. Tvůrčí tým divadla se v tomto období rozšířil o režiséra Miroslava Vildmana, hudebníka Jiřího Vyšohlída a výtvarníka Pavla Kalfuse. Nový režisér Miroslav Vildman ve své tvorbě vycházel především z tradičního českého loutkářství postaveného na komedii. Jeho inscenační styl byl rozvíjen obzvláště na samotné souhře herce s loutkou. Svým novátorským stylem vyvolal nečekaný zájem u veřejnosti, která dosud Divadlu Drak nevěnovala příliš velký zájem. Podstatným krokem kupředu ve vývoji poetiky divadla byl příchod Jiřího Vyšohlída, který je nejen vynikajícím hercem, ale zejména muzikantem. Vyšohlíd posunul tehdejší hudební složku divadla na znatelně jinou úroveň. Do té doby nebyl na hudební doprovod v tamních inscenacích kladen příliš velký důraz a hudba byla využita jako pouhé podkreslení jevištních výstupů. Vyšohlíd, ale začal postupně veškeré inscenace doplňovat o živé hudební výstupy, které se staly určitým znakem divadla. V roce 1965 se pak soubor rozšířil o scénografa Pavla Kalfuse, jehož práce dovedla divadlo k prvním domácím úspěchům. Jeho ztvárnění inscenací *Princezna s Ozvěnou* (1971) a *Jak se Petruška ženil* (1973) získalo ocenění na loutkářské přehlídce Skupova Plzeň. Ve stejném roce divadlo také poprvé uspělo na Světovém festivalu loutkového divadla UNIMA, kde byla oceněna inscenace *Pohádka z kufru* (1965) v režii Miroslava Vildmana a s výpravou Františka Vítka. Důležitým momentem v této etapě divadla se stal rok 1968, kdy se deset let od založení Východočeského loutkového divadla změnil jeho název na Divadlo Drak, které nese dodnes.

Třetí období divadla se začíná odvíjet rokem 1971, jenž je významným bodem v

prozatímní historii divadla. Do funkce režiséra byl angažován Josef Krofta, dosud nejvýznamnější osobnost divadla, který zformoval a ovlivnil poetiku celého souboru. Pod vedením Josefa Krofta se razantně mění dramaturgie divadla a zaměřuje se na přepisy světově známých literárních textů, ať už jde o prózu či drama. Do všeobecně známých titulů režisér vkládá svůj pohled na svět tak, aby co nejlépe zapadl k danému tématu. Přechází od zásadně dětského repertoáru na inscenace vhodné pro všechny věkové skupiny. Především ale zcela odstupuje od klasického marionetového divadla a v inscenování se zaměřuje na společnou souhru herce a obyčejných předmětů, čímž vede soubor Divadla Drak do oblasti divadla předmětů. Do tohoto třetího období zanedlouho vstupuje scénograf Petr Matásek, díky kterému vznikl v divadle velmi kreativní a novátorský tvůrčí tým složený z Petra Matáska, Josefa Krofta a Jiřího Vyšohlída. Scénograf Petr Matásek je jeden ze zakladatelů soudobé loutkářské scénografie, která se v inscenacích zaměřuje zejména na přiznání herce na scéně. Odstraňuje ze scény pro loutkové divadlo typické paravany a „odhalením konstrukce loutky zmnožuje a zvytvárňuje výrazové prostředky.“⁷ Matásek svým působením v divadle dal nový význam veškerému scénickému prostoru a značně ovlivnil tehdejší rozvíjející se poetiku divadla. Spolupráce výtvarníka Petra Matáska, režiséra Josefa Krofta a hudebníka Jiřího Vyšohlída vedla ke vzniku množství vynikajících inscenací, jako byly *Hadrián z Římsů (1975)*, *Píseň života (1976)*, *Cirkus Unikum, dnes naposled (1978)* a mnoho dalších. V roce 1981 se stává uměleckých šéfem Divadla Drak Josef Krofta a jeho tvůrčí činnost se začala

⁷PAVLOVSKÝ, cit. 5, s. 252.

postupně čím dál více zaměřovat na tvorbu mezinárodních loutkářských projektů, které vedlo ke vzniku významného programu nesoucí název Mezinárodní institut figurálního divadla. V rámci institut divadlo organizuje množství zahraničních přehlídek, projektů, seminářů a workshopů, kde představuje a předává svou tvorbu jak teoreticky tak prakticky do mezinárodního povědomí. Díky těmto aktivitám získává loutkové a figurální divadlo edukační funkci a stává se tak jedinou divadelní institucí toho druhu v naší republice. Pod záštitou instituce vzniká množství významných zahraničních inscenací, jako například *Kalevala (1985)*, *Královna Dagmar (1988)*, *Babylonská věž (1993)*, *Mor na ty vaše rody!!! (2001)* nebo nejnovější projekt *Jánošík, Jánošík, Jánošík (2010)*. Vedle institutu se soubor Divadla Drak dostává do povědomí zahraničního publika na základě úspěchů, které sklízí na mezinárodním festivalu UNIMA. Oceněná byla například inscenace *Popelka (1975)* na festivalu konaném v Moskvě v roce 1976. O čtyři roky později se soubor opět zúčastnil festivalu, konaném tentokrát ve Washingtonu a získal ocenění za inscenaci *Cirkus Unikum, dnes naposled (1978)* a poté v roce 1984 byla v Drážďanech oceněna pohádka *Zlatovláska (1981)*.

Čtvrté tvůrčí období souboru Divadla Drak se začalo rozvíjet v roce 1994, kdy stávající ředitelka divadla Jana Drážďaková přijala do angažmá dnes již takzvanou novou generaci umělců. Ta je složena především z absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU a Státní konzervatoře Praha. Vedoucími osobnostmi tohoto období se stali, režisér Jakub Krofta, jenž v roce 2008 nastoupil na post uměleckého šéfa divadla, scénograf Marek Zákostelecký a herci Jan Popela, Madla

Zimová a Karel Zima. Právě tato skupina lidí stojí za současným inscenačním stylem Divadla Drak, které produkuje především „autorské inscenace kombinující prvky jak loutkového, ale i klaunského, vizuálního a hudebního divadla srozumitelně a otevřeně komunikující se svým publikem tvoří základ současného repertoáru.“⁸ Na základě této definice repertoáru Divadla Drak vznikly v režii Jakuba Krofty a současného scénografa Marka Zákosteleckého diváckým i odborným publikem oceňované inscenace *Všechno lítá co peří má (2000)*, *Alenka zamilovaná (2004)*, *Tajný deník Adriana Molea (2006)*, *Carmen 20:07 (2007)* nebo *Jánošík (2010)*. Soubor divadla se také začal podílet spolu s Klicperovým divadlem v Hradci Králové na produkci největšího divadelního festivalu ve střední Evropě s názvem Divadlo evropských regionů. Avšak v současnosti se nejvýznamnějším projektem souboru, vzniklým na základě podnětů ředitelky Jany Drážďakové, stalo otevření divadelního Labyrintu, Laboratoře a Studia, založeného v bývalých Tereziánských kasárnách v roce 2010. To umožňuje všem hostům prohlídku loutek pocházejících z úspěšných inscenací či návštěvu kreativních dílen, kde si mohou vyzkoušet nacvičení vlastního představení nebo se dozvědět, co obnáší jednotlivé divadelní profese. Jana Drážďaková v roce 2009 složila funkci ředitelky a od ledna roku 2010 je ředitelkou Divadla Drak Eliška Finková, která se snaží nadále vést nejvýznamnější a stále vzrůstající loutkářskou scénu u nás.

⁸DIVADLO DRAK 2012. *Historie*. [online]. Dostupné z < <http://www.draktheatre.cz/historie>>.

2. 2. Dramaturgie divadla

Dramaturgie Divadla Drak, jako divadla loutkového, komediálního a hudebního s úkolem co nejlépe pobavit dětského, ale i dospělého diváka, se v prvních dvou etapách vývoje neměnila. Novou cestou se soubor divadla vydal s příchodem dvou významných tvůrčích osobností, jež se svou mnohaletou usilovnou spoluprací výrazně zasloužily o vývoj repertoáru divadla. Dramaturg Miroslav Klíma spolu s režisérem Josefem Kroftou v osmdesátých a devadesátých letech uspořádali dramaturgii divadla do podoby, jež je zřejmá dodnes. Kompletní repertoár Divadla Drak by se dal rozdělit do několika částí, do kterých je možno lehce zařadit i jednotlivé inscenace, vybrané k analýze režijních postupů obou režisérů.

Jedním ze zásadních inspiračních zdrojů využívaných v repertoáru je zpracovávání známých literárních děl. Nejčastěji režiséři vycházejí z literatury pro děti a mládež, která byla také zdrojem ke vzniku mnou vybraných inscenací. Linie čerpající z dětské literatury byla v divadle zažita již pod vedením Miroslava Vildmana a Jana Dvořáka. Společně s pohádkami režiséři získávají inspiraci v nejrůznějších českých, ale i světových literárních druzích. Nejčastěji čerpají z národních legend, eposů či pověstí. Dnešní specifický inscenační styl Divadla Drak, se ale začal formovat s příchodem Josefa Krofty. Vedle známých dětských pohádek se objevily v repertoáru divadla adaptace klasických dramatických textů, jako například inscenace *Kytice (1973)*, *Hadrián z Římsů (1976)*, *Máj (1976)*, *Komedie plná omylů (1978)* nebo *Sen noci svatojánské (1984)*. Adaptace dramatických textů, které patří

spíše do oblasti činohry, zasadil soubor divadla do fantazijního a komediálního loutkového světa a vytvořil tak typický znak repertoáru Divadla Drak.

Další linií, k níž se dramaturgie divadla upíná, je řada mezinárodních projektů. Dnes již tradiční navázání spolupráce se zahraničními tvůrci a divadly byla započata již v osmdesátých letech a je neodmyslitelnou součástí repertoáru. Mezinárodní projekty se rozvíjely na základě dramaturgických tendencí souboru, které byly postaveny na experimentování souhry mezi loutkou a hercem, na vývoji scénického prostoru nebo na propojení vzájemné komunikace mezi jevištěm a publikem. Realizované inscenace vznikají v souladu s již danou dramaturgickou linií a vycházející z mytických či pohádkových textů. Vedle toho se v rámci mezinárodních projektů rozvíjí linie inscenací postavených na příbězích obyčejných lidí a jejich životních osudech. Inscenace se zejména vyjadřují k vzájemnému soužití mezi lidmi a to jakým směrem současná lidská existence směřuje. Díky velkým úspěchům, které tyto projekty u nás a ve světě získaly, je nutné zmínit několik stěžejních inscenací.

Prvním významným mezinárodním projektem, bylo spojení Divadla Drak s družebním divadlem v Bánské Bystrici a loutkáři z poznaňské scény MARCINEK. Na základě této spolupráce vznikla inscenace *Jánošík (1975)* vyprávějící příběh o slavném slovenském zbojníkovi. Realizace inscenace byla rovnocenně rozdělena tak, že jednotlivé soubory nastudovaly svou přidělenou část textu o Jánošíkovi. „Každé z divadel vyrobí svou část třikrát, všichni režiséři postupně nastudují svou část ve všech divadlech. Vzniknou tak tři shodná představení, odlišná jen hereckým

obsazením. Od začátku se počítalo s tím, že při různých slavnostních příležitostech předvedou svůj díl ve svém jazyku jako společný spektakl."⁹ Tento inovační přístup k nastudování textu, mohl být velice lehce publikem nepřijat a nepochopen, stal se však opak a inscenace se dočkala velkého úspěchu, právě díky svému nekonvenčnímu způsobu spolupráce mezi těmito třemi scénami.

Dalším důležitým projektem byly čtyři varianty inscenace *Kalevala*, vycházející z finského národního eposu. První a druhé nastudování bylo v roce 1984 Divadlem Drak a finským divadlem Teatteri Mukamaksen z Tampere. O rok později inscenaci do svého repertoáru začlenilo divadlo Spare Parts Puppet Theatre z Perthu v Austrálii a v roce 1987 finský epos znovu secvičil soubor Divadla Drak. Všechny nastudované inscenace vycházely ze stejného děje, které byly ale pokaždé přizpůsobeny zvykům a tradicím zemi, ve které se hrálo. „V projektu se setkaly soubory, které pracují s loutkami dlouhodobě a pozorně sledují vývojové trendy tohoto druhu divadla, inscenace se staly inspirativním studijním materiálem pro výzkum vazeb mezi animovanou loutkou a hercem."¹⁰ Vedly tak ke vzniku vazby, jež je součástí veškerých loutkohereckých akcí, tvořených v inscenacích Divadla Drak. Projekt se stal velice populárním a byl o něj dlouhou dobu velký zájem v zahraničí a na festivalech.

V roce 1988 vznikla spolupráce mezi Divadlem Drak a dánským činoherním

⁹DVOŘÁK, cit. 1, s. 53.

¹⁰Tamtéž, s. 57.

divadlem Odense. Spojení těchto dvou souborů vedlo ke zrodu společného projektu s názvem *Královna Dagmar* zobrazujícího historii královny Dagmar z počátku 13. století. Projekt nespojil pouze dva národy, ale také dva zcela odlišné soubory s různými výrazovými prostředky. „Z toho vyplynulo záměrné inscenační kolísání mezi starou, loutkami a kejkliři předváděnou legendou a živými, hranými situacemi.“¹¹ Nastudování inscenace bylo přínosné pro soubor Divadla Drak především v uchopení jevištní postavy, které vedlo k podstatným posunům v dosavadním inscenování. Jevištní postava byla v příběhu zastoupena loutkou a animátorem vytvářející spolupráci s hereckou postavou, jež byla v určitých momentech samotným animátorem. Tento prvkem spulhry se postupně více a více začal objevovat v inscenacích divadla a proto tento projekt považuji pro vývoj tendencí souboru přínosný.

V roce 1990 začala pod vedením Josefa Krofty vznikat inscenace *Babylonská věž*, na které režisér spolupracoval spolu s Mezinárodním loutkovým institutem v Charleville – Mézières, kde v tu dobu pracoval jako pedagog. Inscenace vycházela z biblického příběhu o stavbě věže v městě Babylón. Ten byl pro Kroftu inspirací především v zobrazení tehdejší evropské společnosti, jako skupiny národů, jež by se měla oprostít od jazykových a kulturních rozdílů. Herci během jednání zásadně hovořili svým mateřským jazykem. Vzhledem k tomu, že byl soubor sestaven z herců více národností, bylo možné v inscenaci zaslechnout hned několik světových jazyků

¹¹Tamtéž, s. 61.

zároveň. V roce 1993 měla inscenace premiéru nejdříve ve Francii a poté na scéně Divadla v Celetné. Následně se v ten samý rok stala určitým základním kamenem pro vznik Mezinárodního institutu figurálního divadla.

Jedním z posledních významných mezinárodních projektů byla v roce 2001 inscenace *Mor na ty vaše rody!!!*, která vznikla na základě spolupráce Divadla Drak s Japonskou nadací. Toto spojení vedlo k vytvoření inscenace inspirované tradičním japonským loutkovým divadlem BUNRAKU, jež „slučuje tři základní elementy: interpretaci textu džóruri, doprovod na šaminsen a hru loutek ningjó.“¹² Projekt vycházel především z prvků tohoto tradičního orientálního divadla, které umožnilo animátorům Divadla Drak nezvyklé možnosti herecké postavy vytvořené kostýmem, maskou či oslovením. V inscenaci *Mor na ty vaše rody!!!*, se soubory zaměřily zejména na možné způsoby propojení klasického japonského divadelního žánru s evropským loutkovým divadlem. Projekt poukazuje na společné kulturní prvky, které je možné vyvíjet na základě spojení dvou absolutně odlišných inscenačních postupů a dává vznik novým stylům a metodám, které jsou díky propojení kultur přístupné mnohem širšímu publiku. Tímto projektem bych zmínku o významných mezinárodních projektech uzavřela a uvedla bych další směry, kterými se v současnosti repertoár divadla vydává.

S příchodem režiséra Jakuba Krofky se dramaturgie divadla rozrostla především o množství komediálních a klaunských inscenací, inspirovaných cirkusovým světem či

¹²PAVLOVSKÝ, cit. 5, s 33.

Commedii dell'arte. Spolu s tím každoročně divadlo uvádí nejúspěšnější inscenace uplynulé sezóny v rámci královéhradeckého festivalu Dny evropských regionů. A zároveň na svou scénu přizve i konkurenční soubory a osobnosti českého loutkového divadla.

Vedle současné klaunské repertoární linie se tedy dramaturgie divadla zabývá mezinárodními projekty inspirovanými biblickými či mytologickými texty, inscenacemi vycházejícími z literatury pro děti a mládež nebo klasickými dramatickými texty.

2. 3. Scénografie divadla

Mezi základní scénografické prvky, kterými jsou tvořeny inscenace Divadla Drak, patří prostor, loutka nebo předmět. Tyto prvky mají výtvarnou a významovou funkci a vytvářejí charakteristickou podobu obrazové složky divadla. Současná jevištní složka divadla vychází především z tvorby dlouholetého scénografa Petra Matáska. Ten utváří scénický prostor jako individuální, dynamický a funkční dramatický objekt, který doplňuje vzniklou akci na jevišti utvářenou souhrou mezi hercem a loutkou. Objekty na scéně sestavuje jako polyfunkční vyjadřovací nástroj, který je možné všemožně přetvářet spolu s děním vznikajícím na scéně. Režisér Josef Krofta tyto objekty, předměty a loutky využívá k vyjadřování určité myšlenky či pocitů, na základě kterých mnohdy vzniká význam a téma celé inscenace. Matáskův jevištní prostor je herci využíván jako spoluhráč, kterému se během hry snaží dát duši. Přesně taková

syntéza vztahů mezi předmětem, hercem, objektem a prostorem utváří významový, vyjadřovací a imaginární element Divadla Drak. „Kroftovo dvacetileté úsilí po výrazu přes herce, v jednotě s objektem – at' prostoru, at' jednoduché loutky -, v jejich jevištní součinnosti, se opírá o zcela mimořádné kvality řešení prostoru a objektu, které Matáskovi téma navozuje. Dává tak Kroftovi po celá léta nástroj, na němž lze všechny představy, vztahy i konfrontace rozehrát akcí, vztahovou i prostorovou. Vytváří přes tento materiál mnohovýznamový a mnohapolohový obraz. Kroftova představivost ovládá tyto vizuální prostředky zcela mimořádně a jeho divadelní styl předčí všechny dnešní stylové polohy českého divadla. Svou sdělností, která jde přes obrazivost předmětu, imaginační cestou citu i rozumu.“¹³ Tímto svým ojedinělým inscenačním stylem Krofta dovede dokonale vyjádřit své pocity a myšlenky na určité téma tak, že se i přes mnohdy zcela tematicky odlišný literární text, dostane přímo k divákovi. Právě tento prvek vidím jako elementární znak Kroftova specifického přístupu k práci.

Tvůrčí osobnosti, scénograf Petr Matásek a režisér Josef Krofta, které byly jádrem souboru až do konce osmdesátých let, vystřídala na začátku let devadesátých nová tvůrčí generace. Ta je postavena především na spolupráci režiséra Jakuba Krofty a scénografa Marka Zákosteleckého. Jevištní prostor mladší generace, v mnoha prvcích vychází zejména z práce jejich předchůdců. Avšak i tato nová etapa rozvíjí výtvarnou složku divadla o nové a moderní postupy. Vedle středových variabilních mašinérií jevištního prostoru se v inscenacích mnohem více pracuje s

¹³DVOŘÁK, cit. 3, s. 3.

audiovizuálními projekcemi a plně se využívá světelná technika, která dokresluje význam a vizuální vzhled scénického prostoru jednotlivých hereckých akcí. Celkově se v současnosti v inscenacích klade důraz na použití nejrůznějších moderních multimediálních technologií.

2. 4. Režie a práce s loutkou

Vedle osobitého využití jevištního prostoru je dalším znakem tvořícím typický styl Divadla Drak práce herce s loutkou. V inscenacích vzniká spolupráce mezi loutkou a hercem, který už není pouhým animátorem, jak tomu je u „klasického“ loutkového divadla, ale přímo zasahuje do dramatické akce. Existence animátora a jeho příchod na jeviště je zcela odkryt divákovi. Tento způsob spolupráce publiku přiznaného herce s loutkou je podle Miroslava Klímy dodnes mnohými bráno jako určitý způsob znesvěcení loutkového divadla. A právě toto, takzvané znesvěcení divadla, je hlavní herecký principem současného českého loutkářství, jež vybudoval soubor Divadla Drak v čele s Josefem Kroftou. Ten se dále ve své tvorbě začal věnovat odlišením podoby loutky jako dramatické osoby a samotné funkce loutky, a to zejména vazbou vytvářející se mezi herci a loutkami ve všech různých formách manipulace. Herci během akce se svými loutkami a předměty obvykle nepohybují, ale snaží se najít a vytvořit co nejvíce možných souher, které práce mezi loutkou a hercem nabízí.

Snahou je, aby loutka na jevišti měla svou nepostradatelnou funkci a herec ji svým jednáním dal duši. Hlavním úkolem každého animátora je loutce vdechnout duši tak, aby se po dobu jevištní akce stali rovnocennými partnery a vtáhli tak diváka do světa fantazie.

Dalším výrazným rysem inscenačního stylu divadla, který nastolil režisér Josef Krofta je, že při popisu jakékoli akce odehrávající se na scéně usiluje o využití metaforického vyjádření. Snaží se vyhnout jakémukoli jednoduchému popisu jevištní akce, ale vkládá do jednání co největší množství možných opisů či metafor. Mnohdy i s rizikem, že na základě daného opisu zcela potlačí průběh samotné situace nebo celkový děj inscenace. Veškeré loutky a předměty na scéně jsou herci využívány k daným opisům. Režisér ve svých inscenacích dává loutkám a předmětům maximální prostor, především na místech, kdy není možné očekávat zastoupení herce, především v okamžiku, který člověk zahrát nemůže. Tyto možnosti se řídí faktem, že loutky jsou neživými předměty, s kterými lze takřka jakkoli manipulovat a pracovat na různých místech scény v nejrůznějších kostýmech a v nerůznější velikosti. Všechny tyto možnosti živý herec postrádá a tak se v inscenacích divadla loutka stává jednající postavou, která zasahuje do děje stejně jako herec.

Důležitým prvkem pro fungování většiny inscenací Divadla Drak se stává hravost. Hravost je nepostradatelná pro většinu akcí odehrávajících se na jevišti. Ona hra je především vystavěna na vzájemném působení herce a předmětu. „Aby to bylo často možné, bývá výhodné, když zvláště herci mají v sobě jakousi až dětsky spontánní

hravost, schopnost hrát si s něčím až s čímkoli co je k dispozici, a transformovat to pro potřeby a účely hry.“¹⁴ To, že se herec nechá úplně vtáhnout do vytvořené hry na jevišti, vede ke vzniku již zmíněné hravosti, jež je velmi důležitá pro začlenění dětského diváka do děje. Neboť právě hra je jejich nejčastější činností. Díky tomu se dětský, ale i dospělý divák neocitá pouze v divadle, ale herec jej přenesse do imaginárního a fantazijního světa inscenace. Na základě toho je publikum ochotné spolupracovat s herci a reagovat na to co se děje na jevišti. „Zdroje oné hravosti spočívají bezesporu v divadelnosti hereckého a souborového myšlení DRAKu. V schopnostech přes svou jedinečnost a osobitost hrát si, hrát na, hrát s loutkou, jakýmkoli předmětem, postavou, situací, asociacemi.“¹⁵ Právě tento princip hravosti uceluje jednotlivé znaky inscenačního stylu divadla v jednotný celek. Bez fungující spolupráce mezi publikem a hercem, by se totiž inscenace Divadla Drak nestali tak uznávanými a u publika oblíbenými jako tomu už po řadu let je.

¹⁴KLÍMA, MAKONJ, cit. 2 s. 99.

¹⁵ Tamtéž, str. 99.

3. REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI JOSEF A JAKUB KROFTOVI

3.1. Život a tvorba Josefa Krofta

Režisér Josef Krofta se narodil v roce 1943 v Uherském Hradišti. Studoval obor režie - dramaturgie na Katedře loutkářství při Divadelní fakultě AMU v Praze, kterou úspěšně v roce 1966 dokončil. Po studiích Josef Krofta nastoupil vojenskou základní službu, během které spolupracoval nejen ve Vojenském uměleckém souboru v Bratislavě, ale souběžně také se Štátním bábkovým divadlem. První angažmá získal v Malém divadle v Českých Budějovicích, ve kterém působil do roku 1971. Již na této scéně vzniklo množství typických Kroftových inscenací, inspirovaných známými literárními texty. Po ukončení spolupráce s divadlem v Českých Budějovicích odešel do Východočeského loutkového Divadla Drak, kde s malými přestávkami působí jako režisér dodnes. Příchod Josefa Krofta do divadla byl pro tamní soubor jedním z nejvýznamnějších událostí posledních několik desítek let. Na scéně divadla vzniklo nespočet inscenací, díky kterým byl vytvořen specifický profil dnešního moderního loutkového divadla jako rovnocenného divadelního druhu, který si získal své zřetelné místo na poli světového divadla. Od roku 1975 se Josef Krofta začal ve své tvorbě věnovat mezinárodním projektům a koprodukcím, na kterých postupem času začal spolupracovat i jeho syn Jakub Krofta a úspěšně v této tvůrčí práci pokračuje. V roce 1981 režisér získal v Divadle Drak post uměleckého šéfa, kterým byl až do roku 2008, kdy ho vystřídal již zmiňovaný Jakub Krofta. Od devadesátých let se Josef Krofta začal intenzivně věnovat pedagogické činnosti a následně se stal vedoucím

Katedry alternativního a loutkového divadla na Divadelní fakultě AMU v Praze, kde působí do současnosti. Během své pedagogické činnosti získal i funkci proděkana pro zahraniční záležitosti a v roce 1994 byl jmenován profesorem. Vedle své režijní a pedagogické činnosti se podílel na založení dvou divadelních scén. Na počátku osmdesátých let to bylo založení scény Studio Beseda, které spojovalo činnost Divadla Drak s hradeckou činohrou a Josef Krofta jej založil spolu s režiséry Janem Grossmanem, Miroslavem Krobotem a dramaturgem Miloslavem Klímou. Na konci devadesátých let se pak podílel na vzniku další hradecké komorní scény s názvem Studio Amátka. Spolu s těmito dvěma scénami Josef Krofta v devadesátých letech založil Mezinárodní institut figurálního divadla, při kterém vzniklo nepřeborné množství režijních počinů vytvořených nejen na české loutkové scéně, ale i v zahraničí. Josef Krofta tak působil i v mnoha zemích po celém světě a spolupracoval s divadelními soubory v Německu, Polsku, Francii, Dánsku, Finsku, Švýcarsku, Austrálii, Kanadě či Japonsku. Vedle divadelní činnosti se mnoho let věnuje také televizní a filmové tvorbě a to především ve spolupráci s Českou televizí, kde se podílel obzvláště na televizních adaptacích divadelních představení. A právě díky tomuto nepřebornému množství tvůrčích činností, kterým se režisér Josef Krofta již od šedesátých let intenzivně věnuje, se stal na řadu let dopředu přední osobností českého loutkového divadla. Velmi výstižně také shrnuje význam celoživotního díla Josefa Krofta spisovatel Jan Dvořák. „Svým mimořádným inscenačním dílem vyvedl Krofta české loutkářství ze zinfantilňujícího předurčení čtyř desítek let socialistické kultury, pro niž se loutkové divadlo stalo pouze méněcenným upoutáním pozornosti

nejmenších v dopoledních hodinách. Krofta se svými předchůdci a spolupracovníky z hradeckého DRAKu vyhlásil válku této ideologické doktríně zúžení až deformace, mužně projevil a stále projevuje ctižádosti rovnocenně promlouvat ke všem, také v duchu našich nejlepších tradic, kdy loutkové divadlo bylo zábavou pro celou rodinu, nejlepším čase, jak to dnes po vzoru starých loutkářů objevují televizní společnosti jejichž prime time, je pro staré i mladé."¹⁶

3. 2. Život a tvorba Jakub Krofta

Jakub Krofta se narodil v roce 1971. Stejně jako otec studoval obor režie - dramaturgie na Katedře alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze, kde v roce 1994 úspěšně absolvoval. Jako režisér se Jakub Krofta uplatňoval již během studií a to zejména tím, že spolupracoval s Českým rozhlasem v Praze na tvorbě pořadů pro děti a mládež. Vedle režijní spolupráce s Českým státním rozhlasem Jakub Krofta v rámci studia absolvoval několik zahraničních stáží, které měly pozdější vliv na jeho tvorbu v rámci Mezinárodního institutu figurálního divadla. Navštívil například Královskou akademii dramatického umění ve Stockholmu, Mezinárodní institut loutkového divadla v Charleville – Mézières, The Nottingham Trent University nebo International Center for Puppetry Arts v Atlantě. Prvním mezinárodním úspěchem Jakuba Krofta, na kterém spolupracoval se svým

¹⁶KLÍMA, MAKONJ, cit. 2, s. 7.

kamarádem a spolužákem Markem Zákosteckým, se stala inscenace vytvořená již v době jeho studií. Inscenace *Spoonriverská antalogie* uvedená v Dejvickém divadle v roce 1993 se udržela dalších pět sezón a byla nominována na nejlepší inscenaci roku. O rok později získal Jakub Krofta jako režisér angažmá v královehradeckém Divadle Drak, kde začal spolu se scénáristou Markem Zákosteckým rozvíjet novou tvůrčí generaci divadla. Ta vytváří autorský pohled na dětské loutkové divadlo a vedle klaunských a vizuálních prvků do svých inscenací z velké části začleňuje hudební složku, postavenou především na živém hudebním doprovodu. Velmi významným činem v jeho dosavadní kariéře byla spolupráce při založení Mezinárodního institutu figurálního divadla v Hradci Králové, který v rámci svého studijního a vzdělávacího programu obohatil o několik mezinárodních projektů. Vedle režijní práce se Jakub Krofta věnuje také pedagogické činnosti a to především pořádáním řady zahraničních workshopů a přednášek vedených při Mezinárodním institutu figurálního divadla. Od roku 1993 tak měl možnosti přednášet například v Anglii, Finsku, USA, Skotsku či Austrálii. V roce 2008 se stal uměleckým šéfem Divadla Drak, kterým je doposud. K jeho oceňovaným inscenacím, které vznikly, na scéně Divadla Drak patří *Ledová nevěsta (1997)*, *Jé! Kdo to je? (1998)*, *Hopla! Kukla pukla! (2002)*, *Liška Bystrouška (2002)*, *Andílci (2003)*, *Alenka zamilovaná (2004)*, *Tajný deník Adriana Molea (2006)*, *Carmen 20:07 (2007)* a jedna z nejnovějších *Jánošík (2010)*. Svou režisérskou činnost Jakub Krofta také zaměřuje na spolupráci s několika českými činoherními soubory jako je například Klicperovo divadlo, Divadlo Na Zábradlí či HaDivadlo. Jakub Krofta dosud nastudoval řadu inscenací, z nichž

velké množství získalo významná ocenění a velký divácký ohlas doma, ale i v zemích ostatních kontinentů, kde je mělo možnost navštívit nespočetné množství diváku a mimo jiné se pravidelně se svou tvorbou účastní i zahraničních domácích divadelních festivalů. Veškerá jeho dosavadní ať režijní či pedagogická práce, vede Jakuba Kroftu po vzoru jeho otce se stát významnou vedoucí osobností českého moderního loutkářství.

4. ANALÝZY INSCENACÍ

Po zhlédnutí několika současných inscenací Divadla Drak, se pro mě pohádky s názvy *Zlatovláska podle M. D. Rettigové* a *Bojí se tygří?*, staly poměrně jasnou volbou pro tvorbu jejich analýz, na kterých bych později ráda vyhledala společné či odlišné způsoby inscenování obou režisérů. Inscenace jsem zvolila zejména proto, že byly nastudovány velice takřka identickými tvůrčími skupinami. Obě inscenace zpracovával scénograf Marek Zákostelecký a taktéž se shodují v hereckém osazení, které je ztvárněno Luděkem Smadišem, Filipem Humlem a Jiřím Kohoutem. Dalším společným prvkem inscenací je skutečnost, že byly souborem divadla nastudovány již v minulosti. Podle vyjádření režisérů však byly špatně uchopitelné pro dnešního dětského diváka. Proto bylo nutné jejich podobu aktualizovat a převést do současného inscenačního stylu divadla „jako divadla figurálního, kdy vedle loutky scénický prostor ožívá maskou, figurínou, totemem, rekvizitou, dále vším potenciálním živého herce, posléze i kinetikou, objekty a drapérií akční až hyper akční scénografie (...); loutka se stává přímým a velmi živým partnerem loutkoherce i herce nebo muzikanta, loutkové či figurální divadlo partnerem činohry a jakýchkoliv dalších druhových a žánrových kategorií divadla, hudby, výtvarného umění i nových medií a technologií.“¹⁷ Což byl další podnět, který mě vedl k rozebrání těchto dvou inscenací. Ve své práci potlačím analyzování herecké akce a budu se spíše věnovat způsobu uchopení jevištního prostoru a loutky, a to jak mezi sebou vzájemně fungují.

¹⁷KLÍMA, MAKONJ, cit. 2, s. 8.

Dále se v analýzách zaměřím na práci se světlem a zvukem, která je pro oba příběhy velice stěžejní a v neposlední řadě zmíním také funkci kostýmů a práci s textem. Na všechny tyto prvky budu snažit pohlížet tak, jak působí na dětského diváka, pro kterého jsou inscenace obzvláště určeny. Zaměřím se na to, jak na tyto elementy dětský divák pohlíží a jak s nimi spolupracuje. Na základě analýzy všech zmíněných složek se budu v závěrečné komparaci snažit vyhledat možné společné způsoby inscenování obou režisérů.

4. 1. Analýza Zlatovláska podle M. D. Rettigové

Inscenace *Zlatovláska podle M. D. Rettigové* byla v Divadle Drak uvedena v listopadu roku 2008. I přes to, že již z názvu vyplývá, z jaké stejnojmenné české pohádky vychází, inscenačním zpracováním navazuje na starší projekt Josefa Krofty s názvem, *Jak si hrají tatínkové*. Tato inscenace diváka zavede za skupinou tatínků, kteří se v kutilské dílně místo do vrtání, šroubování a svařování vrhnou do vyprávění pohádky, která se až notoricky podobá všem dobře známému příběhu o Sněhurce. Nyní se děj inscenace zaměřuje na jinou všem dětem známou pohádku. Vyprávění O Zlatovlásce se však na prknech divadla neobjevuje poprvé. Již v roce 1981 měla premiéru inscenace vycházející z pohádky Josefa Kainara Zlatovláska. Tehdejší zpracování Zlatovlásky jsem neměla možnost shlédnout a dostala jsem se pouze k

malému množství zdrojů odkazující k této inscenaci. Vedle obrazové dokumentace inscenace a zmínce v publikaci Josef Krofta inscenační dílo, se mi do rukou dostala recenze Niny Malikové publikovaná v odborném periodiku Loutkář. Autorka ve svém článku poukázala na zcela odlišné zpracování tehdejší inscenace. „Tehdy totiž Krofta přečetl Kainarovu Zlatovlásku – do té doby „kultovní“ titul českého poválečného loutkového divadla – jinak. Lyrizující Kainarův text o cestě Jiříka za zlatovlasou pannou vyložil spíše jako pochmurnou keltskou baladu o lásce a smrti komentovanou voicebandovým chórem a interpretovanou nezapomenutelnými „nahými“ loutkami výtvarníka Petra Matáska.“¹⁸ V novém zpracování Zlatovlásky Krofta volně vycházel z textu Boženy Němcové. Kromě hlavní linie, jež vypráví příběh o neposlušném kuchtíkovi, nemají inscenace nic společného. Nynější Zlatovláška zobrazuje především charakteristický soudobý inscenační styl Divadla Drak, jehož hlavní funkcí je co nejlépe pobavit dětského diváka.

Děj současné Kroftovi inscenace se nachází ve velmi neobvyklé prostředí, které vytvořil scénograf Marek Zákostelecký. Hlavním dějištěm je zázemí malé, ale skvěle vybavené kuchyňky, kde diváka šest kuchařů ve shonu svatebních příprav zavedou do světa fantazie a kouzel české klasické pohádky.

Uprostřed příprav svatební hostiny, kde i přes značný spěch a úsilí vše stihnout do očekávané svatby, je jeden z kuchařů zaměstnaný více čtením pohádky O Zlatovlásce, nežli svatebními přípravami. Během čtení začne na vlastní kůži prožívat

¹⁸MALÍKOVÁ, Nina. 2009. *Zlatovláška trochu jinak aneb hradečtí kluci zase v akci* [online]. Loutkář. Dostupné z <<http://www.loutkar.eu/index.php?id=48>>

příběh hlavní postavy kuchaře Jiříka a zavede tak diváky z kuchyňského prostředí do dění již zmiňované pohádky. Následující události se začnou odehrávat velice podobně, jak je v knize uvedeno. Poté co kuchtík okusí kousek z připravovaného hada na cibulce a začne rozumět zvířecí řeči, je vyhnán z království s úkolem přivést králi zlatovlasou pannu. Od této chvíle se už divák ocitá ve světě fantazie plném nadsázky a humoru, který je pro Divadlo Drak typickým.

Scénický prostor inscenace je rozčleněn do dvou částí, ve kterých se děj odehrává. Hlavní dějiště pro celý příběh je tvořeno malou kuchyňkou postavenou na točně uprostřed jeviště. Kruhová kuchyně je svým otáčením využívána k proměnám scény mezi jednotlivými ději a také zcela dynamizuje veškerou hereckou akci. Prostor kuchyně je vyvýšený, a tak je viditelně oddělený od předscény nacházející se v přední části jeviště. Znázorňuje především imaginární svět, ve kterém se během vyprávění hlavní postava kuchtíka nachází. Hlavní scénický prostor je utvořen množstvím rekvizit, jež jsou důležitým prvkem a slouží hercům k jednoduššímu vyprávění příběhu. Svým vybavením je kuchyňský prostor spíše zastaralý, čímž odkazuje k dobám dávno minulým, ve kterých se příběh O Zlatovlásce nejspíš mohl odehrávat. Kuchyň je přeplněna množstvím typického kuchařského náčiní, které herci nejrůznějšími možnými i nemožnými způsoby využívají ke hře. Polyfunkčnost prostoru a veškerých rekvizit, které se na scéně nacházejí, jsou pro inscenace Divadla Drak neodmyslitelnou součástí a dnes už i určitým inscenačním znakem. Ani tato scéna a rekvizity svou variabilitu nepostrádají. Nejčastěji jsou k proměnám scénického prostoru využity bílé látky zavěšené na vrchní části konstrukce, a to

obzvláště jako plátno k promítání stínových postav. Stínohra je v příběhu využívána především jako metafora, zobrazující prostředí či situaci, která se v ději odehrává. Metaforické vyprávění děje dodává celé inscenaci smysl a jednotlivé výstupy tím získávají poetický ráz. Díky tomu se během chvíle pomocí jednoho závěsu a pár světel z malé kuchyňky stane temný černý les či podmořská hladina. Využívání metafor vycházejících z proměn scénického prostoru je pro Kroftovo inscenování typické. „Nedá se mluvit o klasickém loutkovém divadle; spíše je to divadlo, jehož herci užívají nejrůznější výrazové prostředky.“¹⁹ Při těchto proměnách jsou k prosvícení využity barevné filtry. Jinak je scéna po celou dobu nasvícena pouze bílým světlem, které spolu s nepostradatelnými bílými závěsy, bílými kuchařskými košilemi a čepicemi vytvářejí u diváka pocity snovosti a obrazotvornosti z celého příběhu. Toto jednoduché bílé světlo prosvěcuje hlavní scénu, a to i po dobu jednotlivých proměn jevištního prostoru. Režisér se nikterak nesnažil jejich přítomnost zakrýt, což je jeden z dalších znaků, kterých si divák u inscenací Divadla Drak může povšimnout. Vždy se tak při vyprávění příběhu a při práci s loutkou přiznává hercova přítomnost.

Loutkami se v této inscenaci stává množství kuchyňského náčiní, se kterým herci pracují v dílčích jednáních. Všechny tyto kuchyňské propriety využívají k metaforičnosti vyprávění děje, čímž se s hercovou pomocí během chvíle několik naběraček a vařeček promění v černý les či sporák v Jiříkova koně. Loutkami se však

¹⁹KLÍMA, MAKONJ, cit. 2, s. 26.

v představení nestává pouze již zmiňované kuchyňské náčiní, ale v okamžiku, kdy Jiřík z hnízda zachraňuje krkavce, se na scéně objeví dvě zmražená oškubaná kuřata, jež tyto ptáky představují. Okamžitě vzbudí u publika velký ohlas, a to nejen díky své vizuálnosti, ale především díky revuální taneční vsuvce, kterou s nimi kuchaři sehrají. Dále je herci notně využívána bílá průhledná látka, zavěšená na kruhové konstrukci nad kuchyňským prostorem. Funkce a význam závěsů se během představení neustále obměňují, a tak se z obyčejných kusů látky sloužících jako ozdobné královské závěsy, stane například nástavec na zdobení dortů.

Kostýmy jsou však v porovnání s funkční, propracovanou a nápaditou scénou bohužel velmi zanedbatelné. Kuchaři jsou oděni pouze do klasického kuchařského úboru, který je utvořen typickými bílými košilemi, kalhotami a zástěrami. Nejdůležitějším prvkem na celkovém vzhledu kostýmů jsou však bílé buclaté kuchařské čepice, které jsou opět plně využity k loutkohereckému klání. Kostýmy nejsou nijak výtvarně zpracované a vedle své variability, která slouží k jednoduššímu vyprávění děje, již nemají žádnou další funkci a pouze znázorňují profesní roli všech šesti tatínků.

Hudební složka je pro celé představení nepostradatelnou součástí. Jednotlivé výstupy herců jsou doprovázeny množstvím rytmických melodií, na kterých je inscenace takřka vystavěna. Hudební doprovod zaranžoval hudebník Jiří Vyšohlíd, jehož živé a veselé znělky, které do příběhu zasadil, dokonale spolupracují s hereckými výstupy. Osobité melodie Vyšohlída kooperují s hereckými výstupy tak, že

zvyšují napínavost, závažnost či komediálnost jednotlivých jednání, které se díky nim stávají kompletními. Herci však nevyužívají kuchyňské náčiní pouze jako loutky či obyčejné kuchařské předměty k přípravě pokrmů, ale pomocí lžic, skleniček či mixéru vyluzují dokonalé melodie. Série vyluzovaných dynamických rytmů a tónů nemusí být ani doplněna o zpěv, jak často v inscenacích Divadla Drak bývá. I přesto nadzvednou nejednoho malého diváka ze židle. Veškeré hudební výstupy zvyšují dynamičnost celého příběhu a dokreslují a spojují jednotlivé situace v dokonalý celek.

Je pouze na divákovi, zda se nechá vtáhnout do víru pohádkového příběhu či nikoli. Z ohlasů publika je však jasné, že divácká fantazie v tomto případě plně funguje. Publikum se nicméně nebaví pouze hereckými či pantomimickými výstupy herců, ale i komickým textem, o který se celý příběh opírá. Jednoduchý text dobře pochopitelný pro nejmenšího diváka je plný vtipných pasáží, vycházejících z obyčejného života dětí i dospělých. Někdy spíše než obyčejné vtipy je v textu také zachycena ironie dnešního života. A to například v momentě, kdy se hlavní postava příběhu vydává pro živou a mrtvou vodu. Jiřík je upozorněn, že láhve, ve kterých je má donést, jsou samozřejmě vratné. Množství výstupů také mnohdy paroduje směšnost současného moderního světa, ve kterém žijeme. Tomu nasvědčuje například scéna, ve které kuchtící bravurně parodují všem dospělým velice známé televizní reklamy na nákup těch nejnovějších kuchyňských spotřebičů za takřka „baťovskou“ cenu. Způsob tohoto humoru se v představení vyskytuje hned několikrát. Veškeré vtipy jsou velmi nápadité a dobře zapamatovatelné, takže se jimi může divák bavit i několik hodin po zhlédnutí představení. Nejsou však využity na úkor dětského

publika, pro něhož jsou v textu takřka zanedbatelné. Herci je prostě jen tak mezi řečí "zahuhlají", aby nikterak nezasahovali do pozornosti dětí. Dětské publikum je tak v představení odkázáno spíše na komické situace, vycházející z pantomimických či pohybových akcí herců. To však nemění nic na tom, že když se na jevišti objeví morbidní oškubaná kuřata, celé publikum doslova řve smíchem. Diváci tak na herecké výstupy po celou dobu reagují a skvěle spolupracují.

Soubor Divadla Drak opět vytvořil pozoruhodnou podívanou, u které shledávám pouze jedinou chybu, a to, že je předem avizováno zaměření inscenace na nejmenšího diváka. Podle mého názoru se nemusí bát tuto inscenaci navštívit ani starší publikum.

4. 2. Analýza inscenace *Bojí se tygři?*

Autorská inscenace Divadla Drak *Bojí se tygři?*, vznikla na motivy pohádky polské autorky Hanny Januszewské. Písničkový příběh o odvaze malého chlapce se však stejně jako předešlá inscenace neobjevuje na prknech divadla poprvé. *Dobrodružství tygříka Petříka* v režii Josefa Kroftu mělo premiéru v roce 1977. Inscenace byla v minulosti u publika velice oblíbená, a proto napadlo nynějšího uměleckého šéfa královéhradeckého Divadla Drak Jakuba Kroftu příběh o Petříkovi přivést opět na jeviště. Protože byl jazyk inscenace ze sedmdesátých let příliš archaický pro dnešní dětské publikum, rozhodl se režisér ponechat pouze základní motiv příběhu, který

vypráví o malém tygříkovi, jenž má ze všeho kolem sebe strach. Na základě tohoto tématu byl vystavěn příběh nový, snažící se dětskému divákovi pomoci odpovědět na otázku, zda se tygři bojí. Scénář vznikl v průběhu zkoušení celé inscenace, takže na něm vedle režiséra Jakuba Krofty pracovali i samotní herci Luděk Smadiš, Jiří Kohout, Radomil Vávra, Filip Huml. Příběh oproti původnímu zpracování byl doplněn o množství živých a hravých písní, které napsal Radek Vávra.

Děj pohádky je jednoduchý. Maminka pošle malého Petříka do sklepa pro okurky. To je však pro chlapce velice nesnadný úkol, protože jako každé malé dítě má strach ze tmy a ze všech hrůzostrašných věcí, které by se mu mohly ve sklepě stát. Bere si proto s sebou na cestu svého oblíbeného plyšového kamaráda tygříka, aby ho ochránil a dělal mu ve sklepení doprovod. Dole však Petřík narazí na trojici chlapců z ulice, kterým do sklepa spadl fotbalový míč. Chlapci jsou oproti Petříkovi velice nebojácní a po malé chvilce zjistí, že je Petřík, tak říkajíc strašpytel. Ze všeho nejvíc se bojí svého vlastního strachu. A tak se velice rychle rozhodnou nového kamaráda strachu odnaučit. Najednou se jindy potmělý sklep začne proměňovat v Cirkus Odnaučostrachůčonebojáto. Čtveřice chlapců je zde hlavními hvězdami a během originálního programu se snaží kamarádovi Petříkovi pomoci.

Scénický prostor inscenace není utvořen, jak je většinou u Divadla Drak zvykem, žádnou velkolepou konstrukcí, ale naopak je prostor velice prostý a jednoduchý. Jeviště je uspořádáno přesně tak, aby co nejvěrněji napodobovalo vzhled většiny sklepů. Nachází se zde dva regály, přičemž jeden větší stojí uprostřed jeviště a stává

se centrálním bodem, před kterým se odehrává takřka veškeré dění v první polovině příběhu. Druhý trochu užší regál je umístěn vpravo na scéně a mezera utvořená mezi oběma regály tvoří průchod do zadní tmavé části jeviště. Regály jsou přeplněné nadbytečnými a dávno nepoužívanými věcmi, které se nachází snad v každém sklepe. Najdeme zde starou již nepoužívanou pračku, starý vysavač, slunečník, tříkolku či pádlo k lodi. Kulisy nejsou na scéně po celou dobu trvání inscenace na jednu místě. S jejich uspořádáním se ve sklepe začne manipulovat ve chvíli, kdy se tento temný a strašidelný prostor ve fantazii chlapců promění v Cirkus Odnáúčostrachůčonebojáto. Regály jsou přesunuty na strany jeviště, mezi ně je umístěna stará záclona a Petřík z temného sklepa vjede přímo do manéže cirkusu, ve kterém se za doprovodu svých nových přátel stává největší hvězdou. Na scéně se tak začnou odehrávat nejrůznější cirkusové výstupy, při kterých se uspořádání prostoru mění za pomoci herců tak, aby co nejlépe připomínal cirkusovou manéž. Během těchto výstupů se chlapci snaží Petříka zbavit jeho strachu. Vedle variability scénického prostoru je pro inscenaci velice důležitá práce se světlem. Pro nasvícení scény je použito pouze slabé bílé světlo. To vychází především z levého horního rohu, kde se nachází pomyslné okno, kterým chlapci vnikly do sklepa za svým míčem. Druhým přívodem světla uvnitř sklepa je lustr zavěšený nad středem jeviště. Díky bílému a slabému nasvícení celé scény vzniká nespočet stínů, jež odráží haraburdí, kterým je prostor zaplněn. Přičemž vzniklé stíny divákovi navozují pocit, že se nachází v opravdovém sklepe. V inscenaci se již od prvního výstupu objevují momenty, kdy je celé jeviště zahaleno do tmy a divák vidí pouze paprsky

světélkujících baterek, kterými si chlapci svítí na cestu. Baterky nicméně herci využívají nejrůznějšími možnými způsoby. A to například tak, že si během vyprávění děje prosvěcují obličej, čímž je vedle zahalení jeviště do tmy, dětskému divákovi navozován stejný pocit strachu, který prožívá Petřík. To však vede k tomu, že se již při první scéně ti nejmenší z publika rozpláčou. Barevné reflektory jsou v inscenaci využity až ve druhé polovině představení, kdy se chlapci ocitnou v cirkusové manéži. Jejich funkce je velmi jasná, a to co nejdříve přiblížit publiku již zmíněnou cirkusovou manéž.

Loutkami se stejně jako v předchozí analyzované inscenaci stávají opět veškeré rekvizity, které se na jevišti nacházejí a kterým chlapci během svého cirkusového dobrodružství vdechnou život. A proto se v jedné chvíli z obyčejné automatické pračky stane dostihový kůň nebo se hadice od vysavače promění v zákeřnou kobru. Jedním z nejvtipnějších momentů je však výstup, kdy se chlapcům povede Petříka vyprat ve staré automatické pračce tak, že se vejde ostatním hercům do dlaně. Veškeré haraburdí není však využíváno pouze k vyprávění příběhu, ale i jako hudební doprovod celé inscenace.

Kostýmy jsou velmi prosté a jednoduché. Trojice chlapců je oděna do stejného úboru, který je tvořen laclovými kraťasy, pruhovaným tričkem a čapkou. Odlišeni jsou však barevností svých kostýmů, které jsou provedeny v červené, modré a zelené barvě. Petřík se jako hlavní postava příběhu svým kostýmem od chlapců liší. Tím je pro diváka lépe od trojice rozpoznatelný a je již od začátku jasné, že je něčím jiný a

pro děj inscenace významný. Má na sobě šedé kostkované kraťasy, bílou košili a šedou vestičku. Žádný hlubší význam na kostýmech patrný není. Slouží především k upozornění diváka, že na scéně neposkakují dospělí muži, ale čtyři ztřeštění malí kluci.

Hudební složka inscenace je vedle reálných hudebních nástrojů jako jsou bendžo, trubka či klávesy, vytvářena nejrůznějšími zbytečnostmi, které se ve slepě nacházejí. Herci použijí jako hudební instrument například obyčejnou valchu. Inscenace je od začátku do konce plná rytmických melodií, které čerpají z velmi známých světových hitů a jsou otextovány v souladu s děním na jevišti. Dětského diváka tak nikterak nenadchnou, ale dospělý si u nich výborně zanotuje. Jednotlivé písně jsou živě zahrány, jak na hudební nástroje, tak na ostatní předměty. Petřík je ve všech hudebních výstupech hlavním zpěvákem, kterého chlapci doprovází. Hudební výstupy oddělují jednotlivá dějství a vždy se v textu písně divák dozví něco o Petříkovi nebo o tom, jak a kde zřejmě bude následující děj probíhat. Texty jsou velice jednoduché a vtipné zejména proto, aby jim dětský divák co nejlépe rozuměl. Reprodukovaná hudba se v inscenaci takřka neobjevuje. Pouze párkrát může divák z reproduktoru zaslechnout zvuky, kterými jsou doplněny určité herecké či pantomimické akce. Celý děj inscenace je ohraničen dvěma průvodními melodiemi. Na začátku se z písně dozvídáme, proč a čeho se Petřík bojí a v závěrečné písni se zpívá o tom, jak se Petřík ze svého strachu vyléčil.

Veškeré výstupy jsou velmi komické a doplněny pro dítě jednoduchým vtipným

textem. Herci mezi sebou hovoří přesně jako malí chlapci, takže je v publiku od první chvíle kdy promluví velmi veselo. I většina hereckých výstupů je provedena tím způsobem, aby co nejvíce napodobovala chování dětí. Dětské obecnstvo po celou dobu představení s herci dokonale spolupracuje, čímž je zřejmé, že vše funguje právě tak, jak by mělo. Inscenace je podle mého názoru opět vhodná jak pro dětského tak i pro dospělého diváka.

5. KOMPARACE INSCENACÍ

V této kapitole se zaměřím na shrnutí a srovnání analyzovaných inscenací. Komparaci povedu na základě předchozího rozboru obou příběhů. V první řadě bych shrnula rysy, ve kterých se shodují, a poté se zaměřím na jejich odlišné směřování. Po předchozím analyzování jsou zcela zřejmé společné i odlišné principy, na kterých jsou jednotlivé složky inscenací vystavěny. Pojetí práce s loutkou, předmětem, scénickým prostorem či hudebním doprovodem má u obou režisérů mnoho společného, ale i přesto je možné najít několik málo odlišností, jež od sebe oddělují inscenační styl Josefa a Jakuba Kroftových.

V rámci režijních postupů je prvním záchytným bodem, který spojuje obě inscenace skutečnost, že byly oba příběhy v minulosti Divadlem Drak inscenovány, avšak ve značně odlišné podobě. Inscenace se velice viditelně shodují i v sestavení hereckého obsazení. Zejména tím, že jsou příběhy postaveny pouze na mužské části souboru. V inscenaci *Zlatovláska podle M. D. Rettigové* je tomu tak především proto, že navazuje na téma, které se vyskytlo již v předchozí inscenaci Josefa Krofta, *Jak si hrají tatínkové*. Režisér vytvořil inscenaci, ve které se komickou formou snaží zobrazit to, jak pravděpodobně spolu může trávit svůj volný čas skupinka tatínků. Na rozdíl od toho mužské obsazení v inscenaci *Bojí se tygři?*, vychází především z textu autorky Hanny Januszewské. Dalším společným rysem inscenací je fakt, že jsou zaměřené zejména na dětského diváka. Snaha zaujmout pozornost staršího publika je patrné v obou inscenacích, avšak s malým rozdílem. Josef Krofta se o to snažil

přes množství odkazů, které se nachází jak v textu inscenace, tak v jednotlivých hereckých výstupech. Narážkami na současný život dospělého diváka ho vytrhává z fantazijního světa a navrácí do reality. Přestože chce režisér skrze text předat publiku co nejvtipnější formou svůj pohled na současný svět a život v něm, zůstává text stále lehce uchopitelný pro nejmladší publikum. O podobný záměr se snaží i Jakub Krofta ve své inscenaci, ale nikoli skrze text či herecký výstup, ale pomocí hudebního doprovodu, kdy určité písně vychází ze známých světových hudebních hitů. Ty oslovují hlavně dospělého diváka, avšak nic neříkají tomu dětskému. Značný rozdíl divák zaznamená i v textu příběhu *Bojí se tygří?*, ve kterém není patrná žádná snaha o režisérovo sebevyjádření či kritické komentování soudobého života. Komicky laděný není pouze text inscenace, ale i texty jednotlivých písní, kterými je příběh prolut. Všechny tyto písně jsou svým obsahem i přednesem velmi jednoduché, hravé a na první poslech uzpůsobené výhradně dětskému divákovi.

Scénický prostor inscenací je tvořen polyfunkčními objekty, které jsou během akce přetvářeny a využívány ke hře. Režisér Josef Krofta do své inscenace nechal scénografem Markem Zákosteckým zakomponovat centrální objekt umístěný na točně, který je možno rozmanitě přetvářet k metaforickému vyjádření děje. Pohyb točny udává ději dynamičnost a propojuje jednotlivé výstupy. Oproti tomu v inscenaci *Bojí se tygří?*, se režisér Jakub Krofta od klasického vystavění centrální mašinerie na točně. Hlavní hrací prostor nechal sestavit z několika dílčích objektů, jež je možno během akce různě přesunovat či přestavovat a díky tomu z nich vznikají nové objekty, ve kterých se dále odvíjí děj příběhu. I přesto, že Jakub Krofta upustil

od polyfunkčního objektu, jako hlavního hracího prostoru, který je pro inscenaci Divadla Drak typický, neztrácí inscenace díky množství přesunů jednotlivých rekvizit na dynamičnosti a propojenosti, tak, jako tomu je u inscenace Josefa Krofty. Oproti odlišnému vystavění scény se v obou inscenacích velice podobně pracuje se světlem. Vedle nepatrného využití barevných reflektorů se klade velký důraz na množství stínů, na kterých jsou oba dva příběhy z velké části vystavěny. Veškeré objekty a rekvizity jsou z nejrůznějších úhlů nasvíceny a prosvíceny tak, aby na scéně vznikalo co největší množství stínoher.

Práce s loutkou je velmi identická v obou inscenacích a odvíjí se od postoje Josefa Krofty k loutkám a loutkářství samotnému, na kterém mnoho let pracoval jak na scéně Divadla Drak, tak v rámci Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze. Využití předmětu jako loutky a samozřejmě jako rovnocenného spoluherce je stěžejním bodem, jenž se objevuje v obou inscenacích. Loutkami se v příbězích stávají věci běžné denní potřeby a díky hercům během příběhu ožívají. Jsou uchopeny velmi naivně a primitivně bez složité psychologie. Stávají se pojičkou mezi reálným světem herců a diváků s jejich fantazijní představou, která dotváří celý příběh.

Kostýmy jsou vytvořeny tak, aby stylově doplňovaly jednotlivé scénografie. V inscenaci Josefa Krofty jsou využity jednoduché jednobarevné kuchařské úbory. Ty především poukazují na místo děje inscenace a spolu s tím dodávají divákovi pocit čistoty, lehkosti a snovosti, kterými je scénografie a celý příběh veden. V inscenaci

Bojí se tygří?, opět nebyl na kostýmy kladen žádný silný důraz. Herci jsou oděni do chlapeckého oblečení, které se od sebe odlišuje pouze svou barevností.

Hudební složka je nepostradatelnou součástí v obou analyzovaných inscenacích. Hudební doprovod je postaven především na živém muzicírování přítomných herců. Svůj přednes doplňují hrou jak na reálné hudební instrumenty, tak na množství rekvizit, jež během inscenace využívají. Reprodukovaná scénická hudba se nachází pouze v inscenaci *Zlatovláska podle M. D. Rettigové*. Funguje především jako doplnění hudby živě produkované na jevišti. I přesto, divák může během několika výstupů zaslechnout lehké cinkání na sklenky či jiné kuchyňské nádobí, vycházející z reproduktoru. Další rozdíl, který od sebe odlišuje hudební složky, se objevuje v inscenaci *Bojí se tygří?*. Zde je hudební složka sestavena z množství melodií vycházejících ze světově známých hitů. Ty jsou otextované slovy, které se přímo vyjadřují k ději inscenace. Oproti tomu v příběhu *Zlatovláska podle M. D. Rettigové* je použita pouze scénická autorská hudba zkomponovaná "dvorním" skladatelem Divadla Drak Jiřím Vyšohlidem.

Srovnání inscenací *Zlatovláska podle M. D. Rettigové* a *Bojí se tygří?*, poukazuje na fakt, že v tvorbě Jakuba Krofty je nepřehlédnutelný vliv inscenačního stylu jeho otce a učitele Josefa Krofty, jenž je stále významnou tvůrčí osobností českého loutkářství, ovlivňující nespočet soudobých českých loutkářů. Ale i přesto se snaží Josef Krofta najít novou cestu a styl českého loutkového divadla, který by oslovil současné mladé publikum a vytvořil tak novou éru Divadla Drak

6. ZÁVĚR

Ve své bakalářské diplomové práci s názvem REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI FORMUJÍCÍ SOUČASNOU TVORBU DIVADLA DRAK - JOSEF A JAKUB KROFTOVI jsem se zaměřila na dvě významné osobnosti vytvářející inscenační styl divadla. Na základě analýzy a následné komparace jednotlivých inscenací jsem se pokusila vyhledat společné prvky spojující mnohaletou tvorbu obou režisérů a možný vliv Josefa Krofty na svého syna. Tyto inscenace jsem se snažila analyzovat po dílčích složkách, jako jsou scénický prostor, práce s loutkou, kostýmy, hudební složka či práce s textem. Stejně tak jsem postupovala i u nadcházející komparace.

V teoretické části práce jsem nastínila především historický vývoj Divadla Drak a základní inscenační postupy divadla, které jsou důležité pro následnou analýzu a komparaci a celkovou orientaci v práci. Považovala jsem za nezbytné popsat jednotlivé inscenační postupy, jež byly stěžejní pro mou práci. Dále jsem se věnovala samotné tvůrčí práci obou režisérů. Zaměřila jsem se především na čínorodý vývoj obou režisérů na scéně Divadla Drak, kdy jsem zmínila jejich významné projekty a úspěchy, kterých se soubor divadla spolu s režiséry účastnil nebo je přímo realizuje.

V praktické části jsem se zabývala samotnými analýzami inscenací. V souvislosti s analýzou jsem se zaměřila obzvláště na scénografii, která je v inscenacích divadla jednou z nejdůležitějších složek. Vedle scénického prostoru jsem se v inscenacích věnovala také práci s loutkou a tomu, jaké rozličné předměty lze k samotné hře využít. Dále jsem poukázala na výtvarné zpracování kostýmů a na začlenění

hudebního doprovodu ve vybraných dějstvích. V následné komparaci jsem se věnovala shrnutí a srovnání obou inscenací. Pokusila jsem se srovnat významné a společné prvky a to jak moc si jsou vzájemně podobné či odlišné. A spolu s tím jsem se také snažila vyhledat možnou vzájemnou inspiraci obou režisérů.

Z analýzy a komparace vyplývá, že se na české divadelní scéně pohybují dva takřka identičtí režiséři. Vliv Josefa Krofty na inscenační styl svého syna Jakuba Krofta je velmi zřetelný. Oba režiséři využívají stejné či velice podobné postupy, čímž je jejich tvůrčí styl téměř nerozeznatelný. Vybrané inscenace mají tolik společných prvků, že ty odlišné se staly zcela zanedbatelnými. Přestože se Jakub Krofta v současnosti alespoň z části snaží odpoutat od inscenačního stylu svého otce tím, že ve své tvorbě využívá motivy čerpající z cirkusového a komediantského prostředí nebo alespoň prvky tohoto prostředí vkládá do jednotlivých částí svých inscenací. Jeho styl je i tak jasně viditelnou kopií stylu Josefa Krofty. Ve šlépějích svého otce nejde jen v jednotlivých inscenacích, ale vydává se velice podobnou cestou i v organizování a zpracovávání nejrůznějších tuzemských či zahraničních divadelních projektů. Tento fakt vidím jako velice kladný pro českou loutkovou scénu. Pokud totiž i nadále půjde režisér Jakub Krofta i z části směrem svého otce, který množstvím svých inscenací, projektů a entusiasmem dostal české loutkářství do dnešní podoby, můžeme si díky Jakubovi Kroftovi udržet významné místo na poli české i světové loutkové scény.

7. ANOTACE

Autor: **Eliška Vinterová**

Katedra, divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta

Název diplomové práce: **Režisérské osobnosti formující současnou tvorbu Divadla**

Drak - Josef a Jakub Kroftovi

Vedoucí diplomové práce: **doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.**

Počet znaků: **73 107**

Počet příloh: **1**

Počet titulů použité literatury: **8**

Charakteristika:

V bakalářské práci se budu věnovat inscenační tvorbě režisérů Josefa a Jakuba Krofty, osobností loutkového Divadla DRAK. Na základě analýzy a komparace současné inscenace Zlatovláska podle M. D. Rettigové v režii Josefa Krofty a

inscenace *Bojí se tygři?* v režii Jakuba Krofty budu vyhledávat prvky spojující jejich inscenační tvorbu.

Cílem práce je pomocí analýzy a komparace těchto dvou inscenací vyhledat možný vliv inscenačních postupů Josefa Krofty na tvůrčí styl Jakuba Krofty. Součástí práce je obrazová příloha fotografií z inscenací, poznámkový aparát a seznam literatury a pramenů.

ANNOTATION

Author: **Eliška Vinterová**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta

Title of thesis: **Director personalities framing actuality production of the Drak theatre –**

Josef and Jakub Kroft's

Supervisor of the thesis: **doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.**

Number of characters: **73 107**

Number of supplements: **1**

Number of used literature items: **8**

Characteristic of the thesis:

In my thesis I am going to devote to a staging production of directors Josef and Jakub Krofta, figures of puppet theatre Drak. I am going to look for elements

connecting their staging production based on analysis and comparison of their current staging *Zlatovláska* podle M. D. Rettigové by Josef Krofta and *Bojí se tygři?* directed by Jakub Krofta.

The aim of my thesis is to find out possible influence Josef Krofta's staging procedures on creative style of Jakub Krofta. Components of my thesis are images attachment photos of stagings, footnotes and a list of used and literature sources

8. SEZNAM LITERATURY

Literatura:

DVOŘÁK, Jan. Mezinárodní institut figurálního divadla. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001.

KLÍMA, Miroslav, MAKONJ, Karel a kol. Josef Krofta - inscenační dílo. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003.

DVOŘÁK, Jan. Josef Krofta - Babylonská věž. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1993.

VONDRÁČKOVÁ, Zora. Drak 1989-2004. 1. vyd. Hradec Králové: Divadlo Drak: Mezinárodní institut figurálního divadla: Garamon, 2004.

PAVLOVSKÝ, Petr. Základní pojmy divadla. 1. vyd. Praha: Libri, 2004.

PAVIS, Patrice. Divadelní slovník. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003.

VONDRÁČKOVÁ, Zora: Drak Loutky/Puppets. 1. vyd. Hradec Králové: Divadlo Drak: Mezinárodní institut figurálního divadla: Garamon, 2008

BEZDĚK, Zdeněk, ČESAL, Miloslav, KLÍMA, Miloslav. Drak: 1983 Rok českého divadla a zároveň 25 let existence DRAKu. 1. vyd. Hradec Králové: Divadlo Drak, 1983.

Internetové zdroje:

www.draktheatre.cz

www.damu.cz

www.jedinak.cz

www.loutkar.eu

www.rozhlas.cz

www.host.divadlo.cz

9. SEZNAM PRAMENŮ

Zhlédnuté inscenace:

Zlatovláska - podle M. D. Rettigové, 2008, Divadlo Drak, režie Josef Krofta

Bojí se tygři?, 2009, Divadlo Drak, režie Jakub Krofta

Záznamy inscenací na DVD:

Zlatovláska - podle M. D. Rettigové, DVD záznam, na žádost zapůjčeno z Divadla Drak

Bojí se tygři?, 2009, DVD záznam, na žádost zapůjčeno z Divadla Drak

Fotografie:

Fotografie k inscenaci Zlatovláska - podle M. D. Rettigové

Fotografie k inscenaci Bojí se tygři?

Fotografie k inscenacím Jánošík, Don Quijote, Kalevala, Královna Dagmar, Babylonská věž, Orfeus v Podsvětí, Don Quixote, Korálky z polárky, Woyzeck, Mor na ty vaše rody!!!

Internetové zdroje:

PONOMAREV, Miroslav. Bojí se tygři?.[online, cit. 2.12.2009]. Dostupné z WWW:

http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/_zprava/665317

MALÍKOVÁ, Nina. Zlatovláska trochu jinak aneb Hradečtí kluci zase v akci.[online,

cit. 29.4.2009]. Dostupné z WWW: <http://www.loutkar.eu/index.php?id=48>

10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Zlatovláska podle M. D. Rettigové:

Divadlo Drak

Premiéra: 7. 11. 2008

Režie: Josef Krofta

Výprava: Marek Zákostelecký

Hudba: Jiří Vyšehradský

Hrají: Jiří Vyšehradský, Václav Poul, Jiří Kohout, Luděk Smadiš, Filip Huml, Jan Popela



Bojí se tygři?

Divadlo drak

Premiéra: 1. 12. 2009

Scénář: Jakub Krofta, Redy Vávra, Jiří Kohout, Filip Huml a Luděk Smadiš,

Režie: Jakub Krofta,

hudba a texty písní: Redy Vávra

Výprava: Marek Zákostelecký

Hrají: Luděk Smadiš, Jiří Kohout, Radomil Vávra, Filip Huml



