

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**MOŽNOSTI A PROBLÉMY KLASICKÝCH POHÁDEK  
V DIVADLE PRO DĚTI**

**MgA. Zuzana Vojtíšková**

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Alternative and Puppet Theatre and its Theory

**DOCTOR THESIS**

**CLASSICAL FAIRY TALES IN CHILDREN'S THEATER:  
PROBLEMS AND POSSIBILITIES**

**MgA. Zuzana Vojtíšková**

Supervisor: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Opponents:

Final exam date: September, ?? 2021

Academic Degree to be Obtained: Ph.D.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Možnosti a problémy klasických pohádek v divadle pro děti

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## Abstrakt

Klasické pohádky a jejich motivy patří k látkám, které se v divadle pro děti u nás zpracovávají nejčastěji. Z historického pohledu je zřejmé, že je nelze považovat za zakonzervovaný materiál. Proměňovaly se a formovaly po staletí a není možné, ani reálné omezovat či zastavovat jejich další vývoj. Otázkou je, jak současní tvůrci s těmito látkami zacházejí, jak je vykládají a do jaké míry mohou s pohádkou volně pracovat, vkládat do ní nová témata, aby ještě zůstala svébytným a smysluplným tvarem, soudržným s výchozím příběhem. Jsou pohádky ve své podstatě pro současné tvůrce stále životné a mohou dnešní děti něčím oslovit? Jakou roli v jejich rozkrývání a sdílení může hrát divadlo? Jsou dnes děti schopny vnímat znaky, symboly a metafory tvořené divadelní zkratkou, scénografií a hereckým jednáním?

Pro zkoumání těchto otázek jsem si stanovila tři základní okruhy a vybrala tři známé pohádky, které slouží jako konkrétní příklady a poskytují materiál pro následné zobecnění. V případě *Otesánka* se zaměřuji především na literární zdroje, jejich komparaci i možnosti inspirace pro divadelní tvůrce. Proměny a problémy tvůrčího procesu přípravy inscenace přibližuji na příkladu *Šípkové Růženky*, kterou v roce 2019 nastudovalo Divadlo rozmanitostí v Mostě. Prostřednictvím pohádky *Kráska a zvíře* zkoumám vnímání divadelních symbolů dětmi. Za tímto účelem proběhl v roce 2019 praktický výzkum v bratislavské BIBIANĚ – Mezinárodním domě umění pro děti.

Všechny zvolené okruhy a pohádky navíc zasazují do širšího historického, divadelního i výkladového kontextu.

## Abstract

Classical fairy tales and their motifs rank among the most frequently tackled topics in Czech children's theater. From a historical point of view, it is clear that they cannot be perceived as a conserved body of material. They have been transformed and reshaped during the centuries and it is neither possible nor viable to limit or stop their further development. In my dissertation I strive to answer the question of how contemporary creators handle these topics, how they interpret them and to what extent they are able to work freely with a given fairy tale and how they might insert new themes into it so that the result retains a distinctive and meaningful form which is coherent with the original story. Are fairy tales, in their essence, still vital for contemporary creators – and are they capable of connecting with today's children? What role can theater play in revealing and sharing them? Are today's children able to perceive signs, symbols and metaphors introduced by theatrical condensation, scenography and acting?

To explore these questions, I have identified three basic areas and selected three well-known fairy tales which serve as specific examples and provide material for a subsequent generalization. In the case of *Otesánek* (The Wooden Baby), I focus mainly on literary sources and their comparison as well as on their inspiration potential for theater creators. I then analyze a production of *Sleeping Beauty*, staged in 2019 by the Divadlo rozmanitostí (Theater of Diversities) in Most, to examine the transformations and issues encountered during the preproduction creative process. In *Beauty and the Beast* I explore children's perception of theatrical symbols. For this purpose, I conducted practical research in the Bratislava-based BIBIANA – International House of Arts for Children in 2019.

Finally, I place all of the selected topics and fairy tales in a broader historical, theatrical and interpretive context.

## Obsah

1. Úvod do problematiky klasických pohádek v divadle .....	1
2. Definice pojmů .....	4
2.1. Divadlo a divadlo pro děti .....	4
2.2. Loutkové a loutkovými principy ovlivněné divadlo .....	7
2.3. Divadelní tvůrce a jeho publikum .....	10
2.3.1. Představa tvůrce o dítěti .....	12
2.3.2. Tvůrčí dílo v interakci s divákem .....	13
2.4. Klasická pohádka .....	15
2.4.1. Klasické pohádky v repertoárech současných divadel .....	18
2.4.2. Otázky spojené s klasickými pohádkami v divadle pro děti .....	24
3. Literární a divadelní podoby pohádky o Otesánkovi a jejich analýza .....	26
3.1. Pohádkové látky příbuzné k námětu o Otesánkovi .....	27
3.2. Pohádky s námětem zázračného zrození .....	34
3.3. Srovnání pohádek <i>Otesánek</i> a <i>Nevděčné kuřátko</i> .....	37
3.4. Výklady pohádky o Otesánkovi .....	39
3.5. Dramaturgické přemítání o Otesánkovi .....	43
3.6. Srovnání vybraných literárních textů o Otesánkovi .....	46
3.7. Zpracování pohádky o Otesánkovi v divadle .....	56
3.7.1. <i>Otesánek</i> v Divadle Lampion Kladno .....	57
3.7.2. <i>Otesánek</i> v Divadle Alfa Plzeň .....	60
3.7.3. <i>iOtesánek</i> Divadla b. ....	63
3.7.4. <i>Otěšťánek</i> Studia Damúza .....	66
3.8. Závěrečné shrnutí výzkumu pohádky o <i>Otesánkovi</i> .....	68
4. Reflexe průběhu inscenačního procesu pohádky <i>Šípková Růženka</i> .....	71
4.1. Historické a obsahové posuny pohádky o spící krasavici .....	72
4.2. Nedotknutelnost známé podoby pohádky <i>Šípková Růžence</i> .....	78
4.3. Zlo v příběhu o spící krasavici, resp. o Šípkové Růžence .....	79
4.4. Vybraná divadelní nastudování pohádky <i>Šípková Růženka</i> .....	82

4.5.	Zpracování <i>Šípkové Růženky</i> v Divadle rozmanitostí.....	88
4.5.1.	Proces zkoušení a impulzy, které získaly navrch .....	94
4.5.2.	Strašidelný příběh, nebo pohádka o lásce? .....	99
4.6.	Závěrečné shrnutí výzkumu pohádky <i>Šípková Růženka</i> .....	101
5.	Problémy <i>Krásky a zvířete</i> ve vztahu k dětskému divákovi .....	105
5.1.	Krátký historický exkurz .....	108
5.2.	Zvíře jako monstrum.....	114
5.3.	Pohádky pro děti z pohledu psychologických výkladů .....	120
5.4.	Podoba zvířete ve vybraných uměleckých dílech .....	126
5.5.	Divadelní pojetí netvora .....	132
5.6.	Výzkum pohádky <i>Kráska a zvíře</i> v kooperaci s dětskými skupinami. ....	140
5.6.1.	Srovnání různorodých cest nastudování norské pohádky.....	142
5.6.2.	Úloha monstra v Izbě čítania – <i>Zachráň neznámého tvora</i> .....	146
5.6.3.	Koncepce Izby čítania – <i>Zachráň neznámého tvora</i> .....	152
5.6.4.	Reakce dětí v Izbě čítania – <i>Zachráň neznámého tvora</i> .....	158
5.7.	Závěr výzkumu pohádky <i>Kráska a zvíře</i> .....	175
6.	Shrnutí výzkumu klasických pohádek v divadle pro děti .....	178
	Použitá literatura .....	184
	Doporučená literatura .....	187
	Příloha č. 1 .....	190
	Příloha č. 2 .....	191
	Příloha č. 3 .....	192



## Seznam příloh

Příloha 1: Výběr inspiračních fotografií pro práci na *Šípkové Růžence*

Příloha 2: Fotografie z inscenace *Šípková Růženka*, Divadlo rozmanitostí

Příloha 3: Bodový scénář pro první zkoušku *Šípkové Růženky* v Divadle rozmanitostí Most

Příloha 4: CD s video sestřihy

4/1 – krátký sestřih inscenace *Kráska a zvíře* (Divadlo loutek Ostrava, 2007)

4/2 – krátký sestřih inscenace *Kráska a Netvor* (Divadlo Lampion Kladno, 2009)

4/3 – krátký sestřih inscenace *Kráska a zvíře* (Divadlo Radost Brno, 2020)

4/4 – scénografické řešení Izby čítania *Zachráň neznámého tvora* – místnost u Krásky

4/5 – scénografické řešení Izby čítania *Zachráň neznámého tvora* – místnost u netvora

4/6 – sestřih reakcí dětí v Izbě čítania *Zachráň neznámého tvora* – první skupina

4/7 – sestřih reakcí dětí v Izbě čítania *Zachráň neznámého tvora* – druhá skupina

## **Poděkování:**

Ráda bych poděkovala prof. Mgr. Miloslavu Klímovi za vedení mé práce. Dále děkuji Mgr. Timotee Vráblové, Ph.D. a týmu Mezinárodního domu umění pro děti BIBIANA v Bratislavě za možnost uskutečnit praktický výzkum v prostorách této instituce. Taktéž děkuji Jiřímu Ondrovi a tvůrčímu týmu Divadla rozmanitostí v Mostě za vstřícný postoj a otevřenost. V neposlední řadě děkuji knihovnici Janě Žákové, psycholožce Mgr. Marii Zemanové a překladatelce Mgr. Marině Feltlové za cenné konzultace, dále dramaturgyni MgA. Lence Veverkové za finální revizi textu a také všem, kteří mi s velkou ochotou poskytli informace o pohádkách v různých kulturách.

## 1. Úvod do problematiky klasických pohádek v divadle

S pohádkami se během svého života potká v naší kultuře snad každý. Nejhojněji zpravidla v útlém věku a potom v období rodičovství. Lidé čerpají jak z pohádkových sbírek sběratelů lidové slovesnosti, tak z převyprávěných lidových příběhů, čtou a někdy i sami píší moderní pohádky, sledují televizní, rozhlasové nebo divadelní inscenace. Pohádka je žánr, kterému se u nás v podstatě nelze vyhnout. Všichni jsme s ním nějak obeznámeni, ať už k němu získáme kladný, nebo záporný vztah, ať už nás tyto příběhy trvale oslovují, či naopak popuzují, nebo k nim zůstaneme zcela neutrální. Pohádky často vyvolávají sentiment, jsou spojovány s romantickou představou dětství, nebo se naopak – zejména ty starší, klasické – stávají terčem kritiky jako staromódní, kruté, genderově nevyvážené a dávno překonané útvary. S pohádkami je tedy spojena řada komplikovaných otázek, palčivých, nesmiřitelných sporů a nekonečné množství souvislostí. Přesto máme dojem, že se ke kvalitě pohádek můžeme kdykoliv vyjadřovat, že víme, jak by měly vypadat, co by měly nabízet; často aniž bychom si uvědomovali, jak složité a proměnlivé pletivo různých témat s tímto žánrem souvisí.

Kdo si ale troufne zodpovědně a jasně říci, komu jsou pohádky určeny a jaké je jejich poselství? Tyto dvě jednoduše zformulované otázky v sobě obsahují celý komplex problémů, který je náročné pojmenovat a téměř nemožné najít z něj jasné východisko, „univerzální“ pravdu. Přesto se o proniknutí do pohádek a o pojmenování významů a souvislostí snaží celá řada autorů, ať už literárních, filmových, divadelních vědců, psychologů, kulturních antropologů, etnologů, folkloristů, sociologů a dalších teoretiků nebo aktivních tvůrců všech možných oblastí (literárních autorů, filmařů, výtvarníků, divadelníků, hudebníků, tanečníků...).

I já patřím k těm, které si pohádky získaly a znovu a znovu se pokouším proniknout do jejich podstaty, přiblížit se k některým odpovědím na jednoduše znějící, zato však ve svém jádru mnohvrstevnaté otázky. V této práci se soustředím na klasické pohádky z pohledu divadelních tvůrců loutkového a loutkovými principy ovlivněného divadla, resp. z pohledu divadla pro děti.

V odborné literatuře existují vážně míněná a v souvislostech rozpracovaná tvrzení, která popírají existenci dětí, knih pro ně a textů o těchto knihách. Tématu se věnuje např. britská teoretička Jacqueline Roseová<sup>1</sup> a na ni navazuje další Britka Karín Lesnik-Obersteinová.<sup>2</sup> Podstatu jejich teorie shrnul kanadský literární vědec Roderick McGillis ve studii „*Rozkoš z nemožného: bez dětí, bez knih, jen s teorií*“:

„To, čemu říkáme ‘literatura pro děti’, je výmyslem dospělých, kteří potřebují o něčem psát, s něčím si vyhrát; chtějí, aby jim něco pomohlo konstruovat představu o tom, jaké věci jsou a jaké by měly být, aby se současná – a především příští – generace chovala podle standardů, které jim, autorům a vydavatelům knih pro děti, vyhovují.“<sup>3</sup>

Podstatu tohoto vyjádření lze bez úpravy přenést i do oblasti divadla pro děti, platila by v ní úplně stejně. Ostatně proto tento názor cituji, jsem jím oslovena a rozhodně mě nutí k přemýšlení. I já patřím do kategorie těch, kteří se snaží konstruovat si představu o tom, jaké věci jsou a jak je zprostředkovat nejmenším divákům. I já mám potřebu si s tímto tématem vyhrát, aniž bych si však primárně kladla za cíl vychovávat další generace k nějakým mně vyhovujícím standardům.

---

<sup>1</sup> Tématu se věnuje v knize *The Case of Peter Pan or: The Impossibility of Children's Fiction*. London: MacMillan, 1984.

<sup>2</sup> Karín Lesnik-Oberstein. *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

<sup>3</sup> Roderick McGillis. „Rozkoš z nemožného: bez dětí, bez knih, jen s teorií.“ In Jana Segi Lukavská (ed.) *Dítěti vstříc: Teorie literatury pro děti a mládež*. Přeložila Jana Segi Lukavská. Brno: Host, 2018 – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018, s. 189–190.

Na druhou stranu nepopírám, že v každé mojí tvorbě pro děti je tato podstata obsažena a pokud někoho osloví, pocítím uspokojení ze smyslu svého konání. Snažím se však především rozkrývat svět ze všemožných stran a sdílet toto rozkrývání a údiv nad ním s dalšími – ať už prostřednictvím divadla, nebo v mém případě ještě častěji rozhlasu.

Vzhledem k tomu, že jsem praktik – dramaturg, pokusím se charakterizovat stěžejní pojmy této práce na základě zkušeností ze své patnáctileté praxe v oboru. Jsem si vědoma, že z pohledu teoretických badatelů a filozofů nepřipustně zjednodušuji a že se všem níže uvedeným pojmům může věnovat rozsáhlá samostatná studie, která je uvede do širších kontextů a zpochybní do nejmenších detailů. Praxe se však k různým zjednodušením zpravidla uchyluje, aby se vůbec mohla uskutečňovat. V opačném případě bychom se nehnuli z místa, nic by nevznikalo, tvorba by stála paralyzována teoretickými protitlakem, které často mají své opodstatnění, svou hloubku a přínos, pro praxi však mohou být ničující. Činím tedy vědomé rozhodnutí a přijímám za něj zodpovědnost. A to nejen s ohledem na formulaci základních pojmů, ale také na celou tuto práci, která je podložena praxí, jejím pozorováním a reflexí, nikoli teoretickými východisky.

## 2. Definice pojmů

### 2.1. Divadlo a divadlo pro děti

Divadlo je umělecká oblast, v níž tvůrčím úsilím vzniká vnímatelné dílo, které se odehrává za přítomnosti diváků a zpravidla také herců (byť jsou někdy skrytí) v určitém místě a v konkrétním čase. Třebaže koronavirová krize a s ní spojená série streamovaných záznamů divadelních inscenací i s touto neochvějnou definicí „tady a teď“ zatřásla, stále považuji divadlo za onen akt živého setkání tvůrců a diváků. Jedni ovlivňují druhé (a naopak) a vzniká tak sdílená, jedinečná a neopakovatelná energie. Ta je primárním „zázrakem“ události divadla a kvůli ní dávají tomuto fenoménu mnozí přednost před jinými druhy umění.

Sdílená jedinečná energie pramenící ze společného „živého“ zážitku diváků a tvůrců je také základem divadla pro děti. Tento druh není ani zmenšeným či zjednodušeným divadlem pro dospělé, ani ničím „primitivním“, co zvládne udělat každý. Jedná se o svébytnou, plnohodnotnou divadelní oblast, která podléhá stejným nárokům jako jakákoli jiná divadelní tvorba.

Slovníkové definice snaží se charakterizovat tuto kategorii mě zpravidla neuspokojují. Činí ji v mnoha ohledech příliš specifickou a výlučnou jen pro určitou skupinu diváků. Často ji spojují s trivialitou, výchovou (v lepším případě pouze s výchovou budoucích diváků), s potřebou přehlednosti, názornosti, jednoduchým strukturováním, barevností, veselostí, omezeným rozsahem apod. Během mé praxe se mi mnohokrát potvrdilo, že divadlo pro děti je hojně spojováno s nejrůznějšími předsudky vycházejícími z výše uvedených požadavků. Častěji pramení ze strany dospělých (ať už rodičů, prarodičů nebo pedagogů a divadelních zřizovatelů), kteří děti do divadla přivádějí a něco konkrétního od něj očekávají, než ze strany tvůrců. Není to trend posledních několika let, divadlo pro děti trpí

obdobným zatížením snad od sklonku 18. století, možná i déle. Díval se na něj obdobně i doyen rozhlasové, televizní a divadelní dramaturgie pohádkových námětů František Pavlíček ve své studii „*Lidová pohádka na jevišti pro děti*“:

„Řekl bych, že právě nejznámější pohádky, dramatinované co nejpietněji, mohou s nečekanou účinností vychovávat z dítěte budoucího divadelního návštěvníka. Při sledování důvěrně známého děje, jen o něco napínavějšího, výraznějšího, logičtějšího a myšlenkově bohatšího, působí na ně právě ony ‘vedlejší’ (ale zdaleka ne podružné) složky divadelní dramaturgie. A tak se dobrá a pietně adaptovaná národní pohádka může stát nejen významnou složkou ve výchově dětského charakteru, ale i jeho výchově estetické, v postupném probouzení jeho zájmu o složitější dramatické žánry.“<sup>4</sup>

Podrobně se problematice předsudků v tvorbě pro nejmenší věnovala dramaturgyně, divadelní kritička a teoretička Alena Urbanová ve své publikaci *Mýtus divadla pro děti*.<sup>5</sup> Snažila se v ní postihnout historický vývoj této divadelní oblasti i základní problémy, s nimiž se dlouhodobě potýká. Ve svém zkoumání došla k poznání, že „[...] jediná skutečná specifika divadla pro děti je volba látky a tématu“.<sup>6</sup>

Divadlo pro děti tedy považuji za svébytné divadlo, které počítá s přítomností dětí v publiku. Dítě je lidská bytost, která vnímá věci, hlasy a podle stupně svého vývoje si uvědomuje své bytí, ale ještě se neumí ve světě bezpečně samostatně orientovat, nedokáže se o sebe a své základní potřeby v širokém smyslu slova sama postarat. Neznamená to, že je dítě hloupé nebo nedostačivé. Je to bytost, která přišla do našeho světa a postupně se s ním seznamuje, učí se v něm

---

<sup>4</sup> František Pavlíček. „Lidová pohádka na jevišti pro děti“ In Jan Červenka (ed.). *O pohádkách*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960, s. 109.

<sup>5</sup> Alena Urbanová. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 29.

fungovat a obstát, poznává jazyk, způsoby naší komunikace, zažité vazby a principy. Obrazně bych vstup dítěte do světa přirovnala k situaci, kdy bychom se bez přípravy ocitli ve zcela odlišné kultuře s jinými pravidly a podmínkami; třeba mezi někdejšími domorodnými kmeny pralesních obyvatel nebo Eskymáků. Neznali bychom jazyk, způsoby komunikace, nebyli bychom schopni si obstarat jídlo, umět odhadnout nebezpečí a v touze po poznání tohoto světa bychom překročili mnohé zažité a dohodnuté způsoby chování. I jako dospělí bychom v takovém případě uvítali chápavého a vstřícného průvodce.

Dítě není hloupé, jen potřebuje někoho, kdo mu asistuje v pronikání do světa a nabídne mu bezpečné zázemí, dokud se nestane vědomou a aktivní součástí společenské reality. Dětského diváka tedy není nutné podceňovat, je výhodné mu dát důvěru a přistupovat k němu jako k partnerovi na určitém stupni vývoje, v určité fázi orientovanosti.

Nechci se uchýlit k definování dítěte pomocí věku. Tuto kategorii lze sice jasně stanovit, je tudíž v jistém směru objektivní, zároveň však v mnoha ohledech sporná a nevyovídající o podstatě dětského diváka, resp. o stavu jeho vnitřní připravenosti ve vztahu ke světu a realitě. V divadelní praxi se s touto kategorizací běžně setkáváme a až příliš často ji přeceňujeme, právě pro zdání její objektivity. V tvorbě a v jejím vnímání však nelze objektivitu hledat a už vůbec ne vyžadovat, natož normovat. Proto považuji věkovou kategorizaci v umění za problematickou, zavádějící, příliš zjednodušující.

Máme tu tedy divadlo, resp. divadlo pro dětské diváky, kteří podle zkoumání psychologů a závěrů Aleny Urbanové podvědomě očekávají, že jim divadlo nabídne „[...] ventil nahromaděným prožitkům, uvolnění tenzí, rozechvění senzitivity, zostření vnímavosti, emoci a katarzi – tedy pocit uspokojení, že chaos života byl



uspořádán a že mu porozuměly".<sup>7</sup> V této souvislosti mohou hrát výraznou úlohu právě pohádky, zejména ty klasické, tradiční, lidové, folklórní. Proto jsem zaměřila svou pozornost právě na ně.

## **2.2. Loutkové a loutkovými principy ovlivněné divadlo**

Na tenkou plochu se dostávám i při snaze o pojmenování podstaty loutkového divadla, které často bývá spojováno právě především s divadlem pro děti. Jedná se o jeden z hluboce zakořeněných předsudků, s nímž se výrazně potýkáme i v současnosti, přestože mnoho tvůrců vycházejících z loutkového divadla prokázalo, že prostřednictvím tohoto divadelního druhu je možné a v určitém směru také výhodné sdělovat i náročná, filozofická a společenská témata, dodávat jim vrstvy, kterých lze jinými prostředky docílit obtížně.

Kniha *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*<sup>8</sup> tvrdí, že loutkové divadlo je ve vztahu k divadlu pro děti oproti jiným druhům ve výhodě, protože „[...] pracuje s typovou postavou, realitu zobrazuje hravě a hrdinové příběhů bývají často děti nebo antropomorfizovaná mláďata zvířat“.<sup>9</sup> Toto vyjádření v encyklopedickém hesle odborné literatury považuji za problematické, možná až za skandální. Přispívá k utužování výše zmíněného předsudku a navíc nekoresponduje ani s realitou divadla pro děti, ani divadla loutkového. Nesouvisí dokonce ani s uměleckým dílem jako takovým, vede k účelové pseudoedukaci.

Teorii loutkového divadla se seriózně věnovala a věnuje řada autorů u nás i ve světě. Jejich studie nebo odkazy na ně lze nalézt např. v časopise *Loutkář* (dříve *Český*, později *Československý loutkář* nebo *Loutková scéna*), který vychází

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>8</sup> Petr Pavlovský a kol. *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. – Praha: Národní divadlo, 2004.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 80.

pravidelně od roku 1912. Z teoretiků divadla zde upozorním především na práce Otakara Zicha,<sup>10</sup> Miroslava Česala,<sup>11</sup> Henryka Jurkowského<sup>12</sup> a Karla Makonje,<sup>13</sup> kterými jsem ve svém pojetí loutkového a loutkovými principy vedeného divadla značně ovlivněna.

Loutkové divadlo se vyjadřuje skrze loutku nebo hmotu a ideálně při tom využívá symbolické, metaforické myšlení. Jak říká Karel Makonj, „loutkové divadlo je světem realizované metaforou“.<sup>14</sup> Tento svět mě zajímá jak z pohledu tvůrce, tak z pohledu diváka. Je nejen tvůrčí a inspirativní, ale také sebevědomý a svobodný, pokud se k němu jako k takovému přistoupí, jak konstatuje Makonj:

„Má-li loutkové divadlo dostát tomu, aby bylo realizovanou metaforou, musí se především loutka (ale i loutkoherc) vymanit ze svého služebného postavení a ve vlastní svobodě nalézt svobodu vzájemnou.“<sup>15</sup>

I u nás samozřejmě existuje loutkové divadlo, jež se prostřednictvím zpravidla figurativní loutky snaží o nápodobu činoherního divadla. Tento druh považuji za přežitý, plně ob stojí dnes už jen jako historická ukázka. Po celém světě můžeme najít i různé druhy artistního loutkového divadla, tj. představení, častěji spíše show, která ukazují, co všechno konkrétní druh loutky technologicky umí, čím může diváky překvapit a jak je zábavné se na její dovednosti chvíli dívat. Zajímají mě však především takové inscenace, jejichž tvůrci se prostřednictvím loutky, resp. za využití jakékoli hmoty, její symboliky, metaforičnosti, obrazivosti, zkratky nebo naopak až puntičkářské doslovnosti, snaží o reflexi současného světa a

---

<sup>10</sup> Otakar Zich. „Loutkové divadlo“ In František Sokol (ed.). *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, s. 24–34.

<sup>11</sup> Miroslav Česal. *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.

<sup>12</sup> Henryk Jurkowski. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997.

<sup>13</sup> Karel Makonj. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 57.

témat, která nabízí. Zkoumám vztahy při procesu přemýšlení o konkrétní látce, její tvůrčí uchopení a převedení do scénického tvaru, který má blízko k výše uvedeným principům, třebaže mnohdy mezidruhově kolísá. Musí však splňovat základní podmínku, kterou charakterizoval Karel Makonj:

„Přítomnost herce na loutkovém jevišti by měla být vždy vázána a motivicky vycházet z jevištní koexistence s loutkou, z vědomí, že se zde stýkají dva různé systémy, které mohou vedle sebe existovat pouze potud, pokud jejich konfrontace přináší i nějaké významy.“<sup>16</sup>

Ani splnění této podmínky však automaticky neznamená, že se zamýšlená témata podaří v inscenaci s úspěchem skutečně zobrazit a že najdou odezvu v publiku. Kladu si otázku, proč se někdy stane, že diváci jsou v určité inscenaci schopni číst mezi řádky, dokáží se naladit na její vlnu a nechat se jí vést, tzn. přiblížit se procesům a pocitům, které zažívali samotní tvůrci; a proč se někdy, byť i v pečlivě připravené a promyšlené inscenaci, takový zázrak nepodaří.

Vzhledem k tomu, že se převážnou část svého profesního života pohybuji v oblasti tvorby pro děti a mládež, zajímají mě výše uvedené procesy právě ve vztahu k dětem, coby divákům, účastníkům uměleckého díla. Zkoumání a přemýšlení o dětech jako o divácích je o to obtížnější, že jsem tzv. poučený dospělý a nemůžu se zbavit vlivu své zkušenosti, nikdy se už zcela nepřiblížím dětskému vnímání, které je nezatíženo poučkami, předpoklady a dospělými konvencemi. Vědoma si těchto omezení, chci se i tak pokoušet pojmenovat určité souvislosti tvorby pro nejmenší, protože mě jako dramaturga zajímají a musím je denně zohledňovat při své práci v procesu tvorby. Samu sebe považuji za součást tohoto procesu,

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 56.

rozhodně nejsem jen dramaturgem, který – zjednodušeně řečeno – práci „zadává a přebírá“.

### **2.3. Divadelní tvůrce a jeho publikum**

Tvůrce je člověk, který reflektuje svět kolem sebe, přemýšlí o něm a toto své přemítání touží prostřednictvím tvorby (ať už literární, výtvarné, divadelní, hudební, filmové, taneční, zkrátka jakékoli) sdílet s někým dalším. Tvoří z potřeby, radosti, inspirace, z přepětí, nebo jenom z touhy účastnit se procesu tvorby, objevovat tím něco pro sebe, být společně s těmi, které tvorba naplňuje, dává jim smysl, je jejich podstatou.

Tvůrců na této škále je celá řada: s větší či menší upřímností sama k sobě, tvorbě i prožitku z ní. Všechny tyto lidi považuji za tvůrce, protože se snaží k něčemu přiblížit, ať už jsou jejich cesty a výsledky jakékoli. Možná jsou někteří, co ke své tvorbě přistupují opravdověji (ať už vědomě, či ne), věnují se jí do hloubky, nekloužou jen po povrchu, pochybují o svých postupech, jsou jimi i zmítáni, snaží se vydobýt něco podstatného. Kdo objektivně posoudí, jaká je vnitřní investice konkrétního tvůrce? V této oblasti není nic pevně dané, nic jasně ohraničené. Ačkoli se běžně snažíme aplikovat na ni různá měřítká, jsou a budou vždy do velké míry subjektivní.

Tvůrce nepřestává být tvůrcem, ani když zohledňuje vnější skutečnosti, např. bere ohled na cílovou skupinu či na technické možnosti konkrétního jeviště, na omezené finanční či realizační zdroje v divadle, dává si sám nějaké záměrné překážky a limity apod. Podstatné je, jestli se tvůrci podaří ponořit dostatečně hluboko do tématu, přiblížit se k němu, pochopit jeho smysl nebo se třeba upřímně snaží tohle vše ohledávat z různých stran, aniž by se nutně musel dobrat k jasnému závěru a konstatování nějaké „pravdy“.

Na druhé straně vidím určitý, chladně promyšlený kalkul, až jakýsi „obchod“, který pro mě stojí na hranici a možná i za hranicí tvorby. Je to jakési mechanické přebírání osvědčených „triků“ a postupů a skládání je vedle sebe jako puzzle s cílem dojít úspěchu, který se někdy dostaví, jindy ne. Tento proces považuji za účelový, tvůrčí energie téměř prostý. Jistě staví na pozorovatelské vnímavosti, lidské citlivosti a schopnosti domýšlet souvislosti, ale v úplně jiném kontextu a s jiným nábojem, než který vyhledávám a oceňuji v tvorbě. Bohužel ne výjimečně se s ním setkávám také v divadle pro děti. Svého času tento přístup vnímala a popsala i Alena Urbanová:

„Divadlo pro děti velice trpí tím, že toto zkoumání v něm většinou odpadá, že jeho inscenace nemají myšlenkový základ, že jim nepředchází alespoň trocha přemýšlení nejen nad divadlem, ale nad životem. [...] Jestliže nedokážeme naplnit prostor mezi řádky svými vlastními bezprostředními postřehy, znalostí a subjektivním prožitkem reality, které se můžeme dramatickým obrazem dotknout, bude to dílo mrtvé.“<sup>17</sup>

Nemyslím, že tvorba je jen o „přemýšlení“, onen „naplněný prostor mezi řádky“ může pocházet i z jiných vnitřních zdrojů než racionálních. Nedá se bohužel ani tvrdit, že pokud taková hodnota v inscenaci skutečně je, osloví každého diváka. I tady se pohybujeme na subjektivní bázi, v rovině specifické energie každého z diváků, jeho zkušenosti, schopnosti se otevřít a přiblížit se (opět nejen racionálně) onomu „kouzlu sdíleného“. Je to „magie“, k níž někdy dochází a jindy ne a neexistují pro ni jasně daná a jednoduše přenositelná pravidla a měřítko. Ani dramaturgicky, režijně, scénograficky, herecky, prostě celkově řemeslně dobře

---

<sup>17</sup> Alena Urbanová. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993, s. 50.

odvedená inscenace se specifickým vnitřním nábojem nemusí být zárukou rezonujícího uměleckého díla.

### **2.3.1. Představa tvůrce o dítěti**

Co se týče tvůrců, kteří se realizují v tvorbě pro děti, vidím u nich minimálně čtyři rozdílné přístupy, byť všechny předpokládají účast dítěte při představení, tedy pracují s určitou představou „dítěte“. Jedni se snaží rozvzpomenout na dojmy a pocity ze svého dětství a jim se přiblížit, naplnit své tehdejší touhy, které jsou ale překryté nánosem let a zkušenostmi, jež nelze odebrat a zapřít. Tento přístup je tedy vlastně jen iluzí o tvorbě pro děti a může se míjet s touhami současných dětí. Jenže druhý přístup je na tom obdobně. Vychází z pozorování konkrétních, často vlastních dětí a z představ nebo i zkušeností, co tyto děti zajímá a baví. Ale stejně tak jako nedokážeme zcela proniknout k prožívání a nitru dospělého člověka, neumíme to ani v případě dětí. Je to opět jen odhad konkrétního tvůrce, přemýšlení o prožitcích někoho druhého (dítěte), které mu přisuzuje, a domnívá se, že „toto“ by se mu mohlo líbit, potěšit ho, oslovit. Třetí přístup nehledí na reálné dítě, ale vychází ze současného „dítěte v sobě“, z vnitřní hravosti a touhy zůstat v údivu nad objevováním světa.

Všechny tři postupy, třebaže jsou v určitých ohledech nedostatečné a často se i různě prolínají, pokládám za upřímné a věřím, že se skrze ně lze dopracovat k zážitku sdílení, k naplněnému pocitu, že jsme se v průběhu představení skutečně vnitřně potkali, něco společně zažili a nějak to v nás bude kratší či delší dobu rezonovat, ovlivní to naši náladu, zkušenost, ev. naše chování nebo jednání.

Čtvrtý tvůrčí přístup má cestu k tomuto momentu dle mého názoru nejobtížnější. Vychází z obecné představy dítěte, z psychologických poznatků, které však tvůrce nekonfrontuje ani s vlastní zkušeností, ani s pozorováním konkrétních dětí. Tento přístup často vede k vytvoření něčeho „obecného“, protože s obecným od začátku

pracuje. Netvrdím, že nemůže dojít k souznění diváka s dílem, resp. tvůrcem, ale zdá se mi, že touto cestou dochází ke skutečnému sdílení spíše výjimečně. Tato představení většinou „neurazí, ani nepotěší“, chybí jim onen osobní náboj, který je činí jedinečnými. Opět tu mám na mysli díla, která ve své podstatě ctí a zvládají konkrétní řemeslo, nejsou to jen diletantské pokusy s dobře míněnou snahou, ale s totální absencí vzhledu do tvůrčího procesu.

### **2.3.2. Tvůrčí dílo v interakci s divákem**

Divadelní dílo je dovršeno teprve v interakci s divákem. Bez této interakce zůstává nedokončené, polovičaté. I když se herec snaží při zkouškách vložit do hraní vše, jeho výkon není komplexní. Teprve s vazbou na publikum vzniká v herci specifická energie, která následně publikum zas ovlivňuje. Jak definuje divadelní teoretik a dramaturg Jaroslav Etlík ve své stati „*Divadlo jako zakoušení*“:

„Existuje-li v divadle lidský originál na obou stranách umělecké komunikace, logicky z toho vyplývá, že také proces vnímání tu neprobíhá jednostranně, nýbrž v obou směrech. Herec a jeho akce jsou na jedné straně vnímány publikem, aby na straně druhé herec sám vnímal veškeré reakce diváků. Z tohoto faktu tedy plyne jednoduchý, až banální závěr: v divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to dvojici natolik významnou, že teprve díky ní – díky vzájemné ‘spolupráci’ – se realizuje divadelní představení.“<sup>18</sup>

Každé představení je přitom jedinečné, protože vzájemná energie proudí pokaždé jinak. Laicky řečeno, existuje publikum vnímavé, euforické, exaltované, nebo naopak nevstřícné, dokonce „mrtvé“. Ačkoli publikum tvoří jednotlivci, kteří se zpravidla neznají a navazují s představením individuální vztah, promítá se souhrn

---

<sup>18</sup> Jaroslav Etlík. *Divadlo jako zakoušení* (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*. 1999, č. 1, s. 3–30. s. 5.

těchto individualit do nálady celku, která ovlivňuje práci herce. Herci dobře znají představení, při nichž se „opravdu nadřeli“ i ta, kdy to tzv. „šlo samo“. Síla této energie ale paradoxně nevypovídá nic (nebo jen málo) o kvalitě konkrétní inscenace. Rozhodně však dává zprávu o tom, jak inscenace rezonovala s daným publikem. Všichni jistě dobře známe situaci, kdy část publika naladěná určitým způsobem může ovlivnit individuální zážitek, a podobně také situaci, kdy individuální vnímání ovlivní nálada diváckého souseda, např. když člověk musí vědomě překonávat negativní energii, která proudí z vedlejšího sedadla, a říká si při tom: „nenechám si kvůli němu to představení zkazit“. Vše probíhá na bázi energetického přenosu, nemusí při něm zaznít jediné hodnotící slovo, přesto je vliv mnohdy značný.

Divácký komponent tedy tvoří významnou složku divadelní tvorby, teprve on dokončuje snahy divadelního tvůrce. Lze jej zkoumat čistě individuálně, tj. v jednotlivých případech v návaznosti na konkrétní představení. Chceme-li shrnout poznatky obecněji, nevyhneme se kategorii „obecného“ diváka. Teorie literatury používá pro potenciálního čtenáře, kterého chce autor oslovit, pojem „implicitní čtenář“.<sup>19</sup> Předpokládám, že by se tento pojem dal převést i do divadelní terminologie a pracovali bychom tak s „implicitním dětským divákem“, a to bez ohledu na to, jak si tvůrce představu takového diváka stvoří. Ve své práci se chťe nechtě k takové kategorii obecného diváka (ať už ji pojmenujeme jakkoli) musím uchýlit. Kdykoli tedy budu mluvit o divácích, dětských divácích nebo dětech v publiku, mám na mysli právě tohoto „implicitního dětského diváka“.

---

<sup>19</sup> Více viz Adian Chambers. „Čtenář v knize.“ Překlad Jana Segi Lukavská. In Jana Segi Lukavská (ed.) *Dítěti vstříc: Teorie literatury pro děti a mládež*. Přeložili Eliška Prokopová, Jana Segi Lukavská, Stefan Segi, Eva Svatoňová. Brno: Host, 2018 – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018.



## 2.4. Klasická pohádka

Mezi díla, která mají svůj potenciál nejen pro tvůrce divadla pro děti, a svou životnost prokázala už po staletí, řadím tzv. klasické, resp. tradiční pohádky. Jedná se především o pohádky lidové, resp. folklórní, tedy původně prozaické útvary lidové slovesnosti, v čase a místě různě proměnlivé, které se předávaly nejprve ústní tradicí a teprve později byly zaznamenány literárními autory. Jsou prastaré a nelze s jistotou určit místo a období jejich vzniku. Ke klasickým pohádkám ale řadím i pohádky umělé, tj. autorské, které čerpají motivy a postupy z lidových příběhů, nebo takové, které už prověřil čas, lidé se k nim vracejí, čtou je, vyprávějí, případně je tvořivě zpracovávají, tzn. že v určitém smyslu „zlidověly“.

Klasické pohádky pracují s fantazií a jevy, které nejsou v běžném životě reálné, často v nich vystupují nadpřirozené bytosti, dějí se kouzla a zázraky. Opírají se o metafory a symboliku, nejsou vázány na konkrétní čas a prostor, byť by i byl nějak pojmenovaný a charakterizovaný. Své hrdiny představují tak, že se s nimi může identifikovat každý. Zlo v nich přítomné, černobílost postav i šťastný konec mají svůj smysl a opodstatnění, nejedná se o nahodilé záležitosti. Sdělují příběhy, které se nikdy neodehrály, přesto však mohou svým způsobem promlouvat k životu posluchače (čtenáře, diváka) v kterékoli době a v jakémkoli věku, jedná se o „[...] obrazné a zhuštěné vyjádření věčných lidských konfliktů“.<sup>20</sup> Někteří badatelé dávají klasické pohádky do jedné řady s mýty, ale ty vnímám v trochu jiné rovině. Jsou naopak zpravidla pevně svázány s nějakou výlučnou postavou a také s konkrétním místem nebo prostředím, nenabízejí onen volný prostor, že by tento příběh mohl prožít kdokoli z nás. Navíc – a to je z hlediska divadelní tvorby velmi

---

<sup>20</sup> Alena Urbanová. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993, s. 36.

podstatné – v pohádkách dochází k proměně, k zrání některé z postav, k jejímu vnitřnímu vývoji, což se v mýtech většinou neděje.

Jak říká rakousko-americký psycholog a psychoanalytik Bruno Bettelheim, k jehož závěrům se budu ve své práci vracet častěji, „pohádky pravidelně ukazují cestu k lepší budoucnosti, ale soustřeďují se na proces změny, nikoli na podrobný popis blaženství, které má nakonec nastat. Začínají tam, kde se dítě právě nachází, a ukazují, kam musí pokračovat – s důrazem na sám proces.“<sup>21</sup> Jednoduchými a přímými obrazy pomáhají dětem orientovat se ve světě. Nepoučují, nepřinášejí jasné návody, ale ukazují možné strategie, dávají nahlédnout do lidských struktur, pomáhají uvolňovat emoce, dovolují odžít si a zpracovat negativní myšlenky. Uvádějí do pohybu proces, který člověku může napomoci k nalezení vlastního řešení, své jedinečné cesty, jak to opět charakterizuje Bettelheim:

„Chceme-li porozumět svému skutečnému já, musíme se seznámit s niternými pochody své mysli. Chceme-li dobře fungovat, musíme sladit protichůdné sklony, které naše bytost obsahuje. Jedním ze způsobů, jak nám pohádky umožňují představit si, a tudíž lépe pochopit, co se uvnitř odehrává, je tyto sklony od sebe oddělit a promítnout je do jednotlivých postav [...]“<sup>22</sup>

V tomto ohledu se s Bettelheimem shodují i další psychologové a terapeuti, kteří se zabývají pohádkami, jako třeba Michal Černoušek:

„Pohádky totiž dětem předkládají jednotlivé významy různých životních problémů, které během svého růstu musí individuálně vyřešit, aby nezůstaly v zajetí infantilismu i v dospělosti. Tyto problémy a způsoby jejich vyřešení jsou dětem přitom tlumočeny ve srozumitelných konkrétních obrazech a jasných symbolech.

---

<sup>21</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 95.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 123.

Poučovat děti například o dobru a zlu nebo o etických principech jednání abstraktními pojmy je aktivita zcela zbytečná, protože takovému jazyku děti nerozumějí. Princip dobra a zla musí být jasně vykreslen ve srozumitelných činech, a nejen to, musí být navíc personifikován ve zřetelně čitelných postavách.<sup>23</sup>

Jelikož jsem dramaturg obeznámený s psychologií jen v základech, není mým cílem rozebírat jednotlivé přístupy, které se zabývají vlivy pohádek na psychický vývoj dítěte, porovnávat výzkumy a postoje různých autorů, ev. se vůči nim vymezovat. Zmiňuji se o tomto tématu proto, abych zdůraznila prokazatelnost vlivu prastarých příběhů na duševní život vnímatele. Pohádkové sdělení se dotýká jeho emocí a provokuje jej k nějaké – ať už vědomé nebo možná častěji nevědomé – formě reflexe, tudíž ovlivňuje jeho vývoj. K tomuto hlubšímu „zásahu“ může dojít kdykoli, pakliže se vnitřní sdělení příběhu setká s momentálním vnitřním naladěním vnímatele. A to ať už sdělení přichází a děje se jakýmkoli způsobem: nejen pokud se jedná o vyprávění, při kterém je podle psychologů tento vliv nejvýznamnější a nejautentičtější. Děje se tak dle mého jistě i při čtení, sledování divadelního představení nebo záznamu televizní/filmové inscenace, třebaže s tím někteří badatelé jako právě Černoušek polemizují:

„Pohádka je především útvar uměleckého slova a byla složena k vyprávění, k tomu, aby obraznost slova vyvolávala skryté obrazy imaginace dřímající v dětské psychice, v mysli posluchače. Pak vzniká ničím nekalený komunikační kontakt dospělého s dětmi. Ani film, gramofonová deska, televizní inscenace nebo divadelní představení klasických pohádek v sobě neobsahují ony zcela základní psychologické vazby, které vznikají vyprávěním a nasloucháním.“<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Michal Černoušek. *Děti a svět pohádek: Kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019, s. 16.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 8–9.

Vezmu-li v úvahu své profesní i osobní zkušenosti, musím zkonstatovat, že mě mnohá divadelní představení, obdobně jako filmy, dokázala zasáhnout, ovlivnit mé emoce a způsob nahlížení určitých procesů v mezilidských vztazích i ve vztahu ke světu. Proto ve své tvůrčí praxi vycházím z předpokladu, že divadelní i rozhlasové dílo může mít emoční vliv na diváka, resp. posluchače, a může jej určitým způsobem (někdy i významně) poznamenat nebo pozměnit. Tento postoj je pro mě i východiskem k bádání na poli divadla pro děti a nechávám stranou psychologické mechanismy, kterými toto ovlivnění může probíhat. Psychologickým výkladům pohádek a teoriím, jakým způsobem k ovlivnění těmito příběhy dochází, se věnují nejen výše zmínění, ale i další autoři.<sup>25</sup>

Jak již řečeno, pohádky si lidé původně vyprávěli, později byly literárními autory zaznamenány a dnes si pod pojmem pohádka, resp. klasická pohádka často představíme v první řadě literární dílo. Ve své práci však používám slovo „pohádka“ široce – ať už odkazují na nějaký námět, obsah konkrétního příběhu, motiv z něj nebo provádím-li analýzu literárních textů či reflexi divadelních i filmových inscenací.

#### **2.4.1. Klasické pohádky v repertoárech současných divadel**

V divadle pro děti a mládež se u nás stále nejčastěji zpracovávají klasické pohádky nebo příběhy na jejich motivy či ty, které využívají tradiční pohádkové principy.

---

<sup>25</sup> Psychologickým výkladem pohádek se kromě zmíněných autorů Bruna Bettelheima a Michala Černouška zabývali nebo zabývají také např. Iona a Peter Opie (ed.) v knize *The Classic Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1974, Marie-Louise von Franz v publikaci *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Překlad Kristina a Jan Černí. Praha: Portál, 1998, dále Seldon Cashdan ve své knize *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales*. Basic Books, 2000, nebo Rudolf Steiner ve svých přednáškách (Rudolf Steiner. *Svět pohádek*. Z díla Rudolfa Steinera vybrala a komentovala Almut Bockemühlová. Lelekovice: Franesa, 2020), či Radomil Hradil v publikaci *Klíč k pohádkám: Jak porozumět pohádkám a jejich obrazům*. Hranice: Fabula, 2016, a řada dalších autorů (viz doporučený seznam literatury).

Konkrétní výzkum na toto téma neexistuje, vycházím ve svém předpokladu ze znalosti repertoáru (loutkových) divadel, která hrají primárně pro děti. Zčásti lze toto východisko podložit kvantitativní analýzou Sarah Slavičkové, která ve svém výzkumu<sup>26</sup> repertoáru statutárních divadel hrajících pro děti a mládež a nezávislého souboru Buchty a loutky v období let 2000–2020<sup>27</sup> uvádí, že necelá polovina (43,8%) celkového počtu premiér připadá na dramatizace a adaptace různorodých typů předloh a necelou pětinu (18%) celkového počtu premiér tvoří texty na motivy různorodých typů předloh. Slavičková ve své práci rozlišuje tyto dvě kategorie na základě definic uvedených v publikaci loutkářského tvůrce a dramaturga Luděka Richtera *Literatura, divadlo a my*.<sup>28</sup> V praxi se však dle mého obě kategorie v mnoha ohledech do značné míry prolínají a překrývají a v otázce využití pohádky jako inspiračního zdroje zcela splývají. Lze předpokládat, že (velká) část textů z obou kategorií, které dohromady tvoří 61,8% repertoáru sledovaných divadel pro děti a mládež, vychází z klasických pohádek nebo pohádkových motivů. Tuto skutečnost podle Slavičkové ovlivňuje

„[...] zaryté paradigma mnoha recipientů (a to i těch, kteří se v divadelním světě orientují), že loutkové divadlo je segment určený pouze dětem (zejména těm na 1. stupni). Nabídka divadel je tedy především z finančních důvodů i vyhovění poptávky orientovaná právě na tuto nejvíce poptávanou skupinu. Této skutečnosti

---

<sup>26</sup> Sarah Slavičková. *Text v loutkovém divadle po roce 2000*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Dramatická umění: Teorie a kritika, 2020. Vedoucí bakalářské práce Kateřina Lešková Dolenská. Zejména oddíl 3.2 *Výsledek výzkumu*.

<sup>27</sup> Rok 2020 je do výzkumu zahrnut jen částečně, což bylo ovlivněno datem odevzdání, resp. obhajoby bakalářské práce, které připadlo na 14. 9. 2020.

<sup>28</sup> Richter, Luděk. *Literatura, divadlo a my: Převod literárního díla do loutkového divadla*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze a Krajské kulturní středisko v Hradci Králové, 1985.

také samozřejmě odpovídá největší procentuální poměr uvádění adaptací (především pohádek), které toto publikum i jeho doprovod dobře zná.<sup>29</sup>

Slavíčková ve svém výzkumu nereflektovala tvorbu nezávislých skupin (kromě zmíněného souboru Buchtý a loutky), zájezdových divadel pro děti a především širokého spektra amatérských loutkářských souborů. Složení jejich repertoáru dle mé zkušenosti opět využívá množství klasických pohádek a pohádkových námětů.

Mezi tradičně nejpopulárnější tituly patří *Perníková chaloupka*, *Popelka*, *Sněhurka*, *Šípková Růženka*, *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, *Červená karkulka*, *Budulínek*, *Paleček*, *Kocour v botách*, *Kráska a zvíře* a další. Snad každý divadelní divák si vzpomene na nějakou klasickou pohádku, kterou zhlédl v divadle (ať už jako dítě nebo jako dospělý doprovod). K porovnání četnosti výskytu jednotlivých titulů by bylo nutné provést separátní kvantitativní výzkum. Pro mé potřeby postačí pouze letmý pohled do Virtuální studovny – Databáze Divadelního ústavu do sekce inscenací,<sup>30</sup> která uvádí soupis uvedených inscenací v českých divadlech od roku 1945, neshromažďuje však informace o premiérách nezávislých a amatérských souborů (resp. výjimečně a zcela nekonceptně). Mnohá divadla také pracují s alternativními názvy pohádek, takže je nelze dohledat jednoduchým filtrováním. Přesto však tato databáze zahrnuje odkazy na 97 inscenací *Perníkové chaloupky* (33 z nich bylo uvedeno v loutkových divadlech), 69 inscenací *Sněhurky* (22 z nich v loutkových divadlech), 65 inscenací *Šípkové Růženky* (23 v loutkových divadlech), 34 inscenací *Červené karkulky* (19 v loutkových divadlech), 33 inscenací *Budulínka* (24 v loutkových divadlech) a takto bych mohla pokračovat výčtem dalších známých titulů. Byla by to však zbytečná aktivita, která neslouží

---

<sup>29</sup> Sarah Slavíčková. *Text v loutkovém divadle po roce 2000*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Dramatická umění: Teorie a kritika, 2020. Vedoucí bakalářské práce Kateřina Lešková Dolenská. Oddíl 3.3.1.

<sup>30</sup> Dostupné z <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>

k získání relevantních dat. Zde ji uvádím spíše pro zajímavost a jako doklad toho, že se inscenace tradičních pohádek v českých divadlech hojně objevují.

Tvůrci (autoři, dramaturgové, režiséři) však většinou nestaví své inscenace na osvědčeném dramatickém textu, naopak, zpravidla si píšou vlastní dramaturgie/adaptace. Sami si tak volí motivy, které je v pohádkách oslovují, a jim přizpůsobují scénář. Vycházejí při tom ze starých lidových příběhů, častěji spíše z jejich variant a převyprávění. Mezi nejpopulárnější u nás patří díla Františka Hrubína, Karla Jaromíra Erbena, Boženy Němcové, bratří Grimmů nebo Charlese Perraulta. Tito autoři ve své době zpracovávali (zpravidla i sbírali) lidové příběhy, které patří mezi základ evropské lidové slovesnosti. Jsou to příběhy prastaré, jejich konkrétní původ není znám. V syrové podobě, určené spíše dospělým, je v 1. polovině 17. století zapisoval neapolský básník Giambattista Basile. Jeho *Pentameron aneb Pohádka pohádek* z let 1634–1637, považovaný za první sbírku lidových pohádek, nabízí padesát jedna různorodých příběhů. Autor si skvěle pohrává s příměry a metaforami, nejde daleko pro hrubé či lascivní vyjádření, některé pohádky obsahují nevídané krutosti, jiné lechtivé náměty s otevřeným sexuálním podtextem i další témata, která nám dnes připadají pro děti nevhodná. Podobně vyhodnotil mnohé z těchto příběhů i francouzský vysoký úředník na dvoře Ludvíka XIV. Charles Perrault a začal vybrané pohádky zjemňovat, aby vysokou společnost pobavily, avšak neurazily. Přidal k nim i závěrečné poučení, čímž vlastně odstartoval etapu didaktičnosti literatury, resp. divadla pro děti, které jsme se ani v současnosti pořádně nezbavili. Dnes nám však i jeho příběhy připadají značně drsné a podobně jsou na tom ještě více obroušené verze, které shromáždili

asi nejznámější pohádkáři německý jazykovědec Jacob Grimm a jeho bratr Wilhelm.<sup>31</sup>

Srovnáme-li vyprávění jednotlivých sběratelů (vč. naší Boženy Němcové, Karla Jaromíra Erbena a dalších), je zřejmé, že lidové pohádky rozhodně nelze považovat za zakonzervovaný a nedotknutelný materiál. Jsou to látky, které se nějakým způsobem proměňovaly a formovaly po staletí, a není možné, ani reálné omezovat či zastavovat jejich další tvůrčí vývoj.

Inscenace českých divadel posledních let potvrzují, že současní tvůrci se rozhodně nebojí základní příběhy různě přetvářet, rozvíjet, promíchávat a přizpůsobovat či podřizovat vlastním záměrům a tématům. Otázkou je, jak k těmto materiálům přistupují, zda je využívají tvůrčím způsobem v řádu dané pohádky, nebo je jen zneužívají pro jiný účel, a dále proč si vlastně dané příběhy pro svou realizaci vybírají. Je to oblast velmi široká, která by opět zasluhovala individuální přístup a širší analýzu. Povrchně lze zkonstatovat, že se jak v literatuře, tak v divadelní tvorbě objevují různé tendence a požadavky, kdy se úzkostní dospělí snaží

---

<sup>31</sup> Jana Čeňková ve studii „*Teorie vzniku pohádek a adaptace lidové pohádky*“ shrnuje vývoj literárních záznamů pohádek takto: „Nejstarší doklady (osnovy) české literární pohádky se objevovaly od 14. století v Klaretově *Exemplariu* a *Astronomiarium* (před rokem 1366). V první polovině 15. století ve středověkém sborníku *exempel* a bajek *Gesta Romanorum* nalezneme pohádkové látky známé z pozdějších literárních zpracování (např. látka pohádky *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* – mytologický motiv plaváčka, chudého chlapce, jemuž je přisouzeno stát se dědicem panovníka). V pohusitské době až do 18. století nebyly zábavné žánry rozlišovány, pohádkové syžety jsou zřetelné ve sbírkách *exempel*, bajek, hádanek, satir, legend, pověstí, apokryfů, anekdot, knížek lidových čtení (např. v mravokárné satíře z roku 1518 *Frantova práva*). Kolébkou snah umělecky zpracovaných pohádkových vyprávění jsou sbírky *Líbezné noci* (1550 a 1553), soubor rámcových renesančních novel, které jejich autor Giovanfrancesco Straparola čerpal z lidových a literárních pramenů (např. *Konstantinova začarovaná kočka* známá jako *Kocour v botách* z Perraultovy sbírky). Za první sbírku „pohádek v podstatě lidových“ (viz. H. Šmahelová, 1989) je považováno rámcové vyprávění 51 pohádek v pěti dnech *Pentameron* (1634–1637) dalšího Itala, Giambattisty Basileho. Varianty těchto pohádek se vyskytují ve sbírkách Erbena a Němcové. V 18. století se v Evropě v písemné podobě objevily pohádky orientální (podle A. Gallanda *Tisíc a jedna noc*, 1704–1717, jejichž původ sahá do 3.–4. století) a výběry z pohádek Charlese Perraulta *Pohádky matky Husy* (1697).“ Jana Čeňková. „*Teorie vzniku pohádek a adaptace lidové pohádky*“ In Jana Čeňková a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál, 2006, s. 115.



prosazovat zjemňování či dokonce odebrání krutých, drásavých motivů z pohádek, feministky zas mají snahu příběhy genderově vyrovnávat, zpochybňují pasivní krásky čekající na vysvobození s cílem „dobře se vdát“, můžeme se setkat i s přepisováním pohádek tak, aby ženské postavy jednaly aktivně.<sup>32</sup> Do některých úprav se promítají představy o tom, jak by měla fungovat současná rovná společnost, jiné pohádky jsou používány třeba pro zviditelnění homosexuálních či transgenderových témat apod. Existují i různé parodie a parafráze pohádkových námětů s cílem pobavit dospělé nebo upozornit na jisté souvislosti a téma.

Na druhé straně těchto mnohdy extrémních přístupů stojí ti, kteří se snaží uchovat „čistotu“ tradiční pohádky, a to často aniž by pořádně věděli, oč vlastně usilují. Jedná se tak spíše o tendence zachovat pohádky „takové pěkné“, nekonfliktní, s milými ilustracemi nebo v líbivých kulisách, které žádného čtenáře nebo diváka nikterak nerozruší. Přináší to však vyprázdnění pohádek a problémy, kterých se dotkla i Alena Urbanová:

„[Současné pohádkové hry] Jsou čím dál vzdálenější zápasu o život v širším slova smyslu, čím dál menší a relativnější jsou podněty, které mají uvést v pohyb dramatický děj, čím dál statictější a dramaticky neúrodnější je jejich základní situace. Ustaluje se typ už téměř bezkonfliktní jevištní pohádky.“<sup>33</sup>

Mezi těmito póly se samozřejmě nacházejí nejrůznější, poctivější i méně poctivé snahy pohádky převyprávět víceméně tradičně, nebo je určitým citlivým způsobem vyložit, najít si v nich téma a sdílet jej s ostatními (ať už skrze vyprávění, text, divadlo, rozhlas nebo film).

---

<sup>32</sup> Viz např. článek Jany Ciglerové „Pohádky jen pro kluky?“ *MF DNES*. 40/2015.

<sup>33</sup> Alena Urbanová. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993, s. 37.

## 2.4.2. Otázky spojené s klasickými pohádkami v divadle pro děti

Ve své praxi se zabývám pohádkami více než patnáct let a stále mě překvapuje a zároveň těší rozmanitost, kterou tvůrci v různých pohádkových příbězích nacházejí a dokáží ji převést do divadelního jazyka. Při tvorbě samotné, při sledování divadelních inscenací, v diskusích s divadelníky, teoretiky a také s dospělými diváky (rodiči, prarodiči, učiteli, zástupci zřizovatelů divadel apod.) se neustále setkávám se stejnými otázkami v různých variacích. Neexistuje na ně dle mého jednoznačná odpověď, protože pro tvorbu a její vnímání žádný univerzální návod není.

První v řadě stojí otázka, jak současní tvůrci zacházejí s pohádkovými látkami a jak je vykládají? Do jaké míry mohou s pohádkou volně pracovat, vkládat do ní nová témata, popř. výrazně rozvíjet latentně přítomná a potlačovat ta dominantnější? Lze to udělat tak, aby pohádka neztratila svůj smysl a propojení s původním příběhem, a to jak po stránce dramaturgicko-režijní, tak po stránce scénografické? Je cílem divadelní pohádky pobavit publikum, dát mu rady do života, nabídnout metafory, které poukazují na různé životní strategie, vyvolat estetický zážitek, nebo jde ještě o něco jiného? Jsou pohádky ve své podstatě pro současné tvůrce stále životné a mohou dnešní děti něčím oslovit? Jakou roli v jejich rozkrývání a sdílení může hrát divadlo? Jsou dnes děti schopny vnímat znaky, symboly a metafory tvořené divadelní zkratkou, scénografií a hereckým jednáním?

Pro zkoumání těchto otázek jsem si vybrala tři známé pohádky, které slouží jako konkrétní příklady a poskytují materiál pro následné zobecnění. Jsou to *Otesánek*, *Šípková Růženka* a *Kráska a zvíře*. Vzhledem k tomu, že divadlo je pro mě do velké míry spojeno s textem (i když rozhodně netvrdím, že text je podmínkou vzniku divadelní inscenace), zaměřím se v případě *Otesánka* na literární zdroje a jejich

inspirační možnosti pro divadelní tvůrce. Využiji k tomu komparace jednak literárních textů, jednak několika divadelních inscenací. *Šípková Růženka* mi poslouží jako zrcadlo nastavené tvůrčímu procesu. Ten začíná u určitého záměru, postupně se zpřesňuje, posouvá diskusí s výtvarníkem, reálnými možnostmi divadla, aby se nakonec ještě dále vyvinul v interakci s herci v procesu zkoušení a završil společně s diváky. Jak se může vytvářet a vyvíjet výchozí záměr, se pokusím popsat a analyzovat na příkladu konkrétní inscenace *Šípkové Růženky*, kterou nastudoval režisér Jiří Ondra pro Divadlo rozmanitostí v Mostě v roce 2019 a která se stala záminkou pro vášnivé diskuse o tom, co může a co nesmí nabízet divadelní pohádka pro děti nejmenším divákům. Materiál *Krásky a zvířete* používám ke zkoumání vnímání divadelních symbolů dětmi, a to v průběhu praktického výzkumu, který se uskutečnil v bratislavské BIBIANĚ, mezinárodním domě umění pro děti taktéž v roce 2019.

### **3. Literární a divadelní podoby pohádky o Otesánkovi a jejich analýza**

Dramaturgie zpravidla začíná u výběru tématu a pro něj vhodného textu. V případě pohádek tomu často bývá naopak, protože divadelní ředitelé či provozovatelé chtějí uvádět inscenace známých příběhů. Předpokládají, že právě ty přilákají více diváků do divadla. V první řadě se tedy určí konkrétní pohádka, která na základě zkušenosti odpovídá tomuto záměru a nebyla už delší dobu na repertoáru. Teprve při přípravě inscenace si tvůrci hledají téma, které je v příběhu zajímavé a kterému podřídí výstavbu celku a charakter inscenace.

Jak již bylo řečeno, ve světě klasických pohádek často existuje několik verzí jednoho příběhu. Liší se nejen dobou, místem vzniku a jazykovými nuancemi, ale také drobnými a někdy i výraznějšími dějovými variantami. Různé syžety tak tvůrcům nabízejí, možno říci až podsouvají všelijaké výklady, k nimž se lze při přípravě titulu přiklonit. Výběr konkrétní literární předlohy nebo již hotového dramatického textu, event. rozhodnutí zkombinovat více verzí a vytvořit novou – to vše je důležitou složkou dramaturgické práce. Stejně tak podstatným krokem je sesbírání rozmanitých referencí a výkladů, které tvůrcům poskytnou širší kontext, díky němuž mohou k látce přistupovat komplexněji, s hlubším vhledem do příběhu, jeho struktury, materiálu, který nabízí. Ne vždy však k tomuto rozsáhlejšímu zkoumání před přípravou inscenace pohádky dochází, ať už s ohledem na časové možnosti, nebo národu a přístup tvůrců.

Pohádka o *Otesánkovi* na první pohled vypadá jako jednoduchá vyprávěnka pro malé děti. Nezdá se být složitým, ani hlubokým materiálem, který by byl významně inspirativní pro divadelní tvůrce. Zatímco nejrůznějších výkladů k pohádkám *Šípková Růženka* a *Kráska a zvíře* je velké množství, a to nejen u nás, ale i v zahraničí, pohádce o *Otesánkovi* se věnuje daleko méně autorů. Ani její název

nemá žádný ustálený překladový ekvivalent. V češtině evokuje způsob vzniku hlavního hrdiny, tj. otesání dřeva. Při překladech do angličtiny se používají výrazy jako *The Wooden Baby*, *Little Muppet*, *Overeater*, někdy *Humpty Dumpty*, což odkazuje k anglické lidové říkance, původně pravděpodobně hádance, zaznamenané v 18. století.<sup>34</sup> V jednoduchém čtyřverší se mluví o Humptym Dumptym, který seděl na zdi, spadl z ní a ani tlupa chlapů, v jiné variantě ani všichni muži a koně z království jej nemohli zvednout a dostat zpátky. Můžeme se domnívat, že byl tak velký a tlustý. Ovšem ani o tom, natož o příčině jeho rozložitosti, resp. nezřízené žravosti, se říkanka v žádné z verzí nezmiňuje. Není ani jasné, je-li Humpty Dumpty kluk, nebo třeba metafora pro něco zcela jiného (v případě, že šlo opravdu o hádanku, by tomu tak pravděpodobně bylo). Lewis Carroll jej v roce 1871 ve své knize *Through the Looking Glass (Alenka za zrcadlem)* popsal jako vejce, ze kterého se vyklube Valihrach.

Známý surrealistický a zčásti animovaný film Jana Švankmajera *Otesánek*<sup>35</sup> se do angličtiny překládá jako *Little Otik*, což vychází z podoby jména, které rodiče dali svému Otesánkovi. Tento překladový klíč volí i jiné jazyky, např. polština, kde se Švankmajerův film jmenuje *Mały Otik*, je ale možné setkat se i s výrazem *Ociosanek*,<sup>36</sup> ruština filmového Otesánka překládá jako *Полено* (Poleno). Lze tedy usuzovat, že pokud *Otesánek* nemá žádný ustálený ekvivalent pro překlad, není tato pohádka mimo náš prostor přirozeně zažitá, známá a často vyprávěná.

### **3.1. Pohádkové látky příbuzné k námětu o Otesánkovi**

Na základě této domněnky jsem hledala varianty nebo příbuzné náměty v lidových pohádkách jiných kultur. Nepodnikla jsem žádný zodpovědný reprezentativní

---

<sup>34</sup> Nejstarší zaznamenaná verze je v knize Samuela Arnolda *Juvenile Amusements* z roku 1797.

<sup>35</sup> Film Jana Švankmajera z roku 2000.

<sup>36</sup> Dostupné z [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ma%C5%82y\\_Otik](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ma%C5%82y_Otik)

průzkum, ale oslovila jsem kolem dvacítky loutkářů, kteří žijí na různých místech světa, zabývají se tvorbou pro děti, využívají při ní pohádkové náměty, znají sbírky lidových vyprávění svého kraje a dá se předpokládat, že pokud by podobný příběh v jejich lidové slovesnosti byl živý, věděli by o jeho existenci. Níže uvedené výsledky mého průzkumu tedy nejsou podloženy akademickým bádáním, systematickým procházením národních sbírek lidové slovesnosti, ale vycházejí pouze ze zkušeností jednotlivých osob z Běloruska, Brazílie, Finska, Francie, Islandu, Itálie, Izraele, Japonska, Jordánska, Maďarska, Německa, Norska, Polska, Rakouska, Ruska, Slovinska, Švédska, Švýcarska a Vietnamu.

Pátrala jsem po námětu, v němž si bezdětný manželský pár v touze po dítěti vytvoří lidskou postavu z kusu pařezu, příp. z jiného materiálu. Radost z této postavy, která náhle obživne, se ale brzy promění v tragédii. Potomek má čím dál větší chuť k jídlu a sní všechny, které potká, nerozpakuje se spolykat ani zvířata, domy, povozy apod. Od většiny oslovených mi přišla zamítavá odpověď. Předpokládám tedy, že námět podobný našemu *Otesánkovi* není v dané kultuře obecně sdílený. Příběh rezonoval pouze v Rusku a na Islandu, částečně v Maďarsku a v Brazílii.

Nejblíže našemu *Otesánkovi* je ruský *Глиняный парень* (doslova Hliněný chlapec). Pod tímto názvem zapsal příběh sběratel lidových pohádek Alexej Nikolajevič Tolstoj v 1. polovině 20. století a také folkloristka Irina Valerianovna Karnauhovová, z jejíž verze čerpám.<sup>37</sup> Lev Nikolajevič Zilov zveřejnil v roce 1923 autorské převyprávění ve verších s názvem *Глиняный болван* (doslova Hliněný hlupák). Pravděpodobně existují i verze s variacemi názvu *Hliněný Ivánuška*.

---

<sup>37</sup> *Сказки и предания Северного края в записях И. В. Карнауховой*. Moskva: 2008, s. 97–98. dostupné z <https://www.booksite.ru/fulltext/karnauh/text.pdf>

V případě *Hliněného chlapce* se jedná se o tradiční pohádku ze severní části Ruska z oblasti Oněžského poloostrova a Oněžského jezera.<sup>38</sup> Zachycuje příběh hrnčíře a jeho ženy, kteří neměli žádné děti, a proto si vyrobili chlapce z hlíny. Jenže chlapec nejprve vyjedl vše, co měli v chalupě, potom snědl své rodiče a vydal se do světa. Cestou pojídal ty, které potkal: dřevorubce, žence i děvečky s hráběmi, a nakonec narazil na kozu. Nabídla se, že mu skočí do pusy sama. Místo toho ale chlapci rohy rozpárala břicho a ve zdraví z něj vylezli všichni, které hliněná obluda pozřela. Shoda s *Otesánkem* tak, jak jej u nás zaznamenal v roce 1862 Karel Jaromír Erben, je tedy značná, včetně repetitivního opakování, co všechno tenhle hliněný netvor snědl. Rozdílný je materiál, z něhož byla nenasytá bytost stvořena, a spasitelem všech se nestala „čiperná babička“, nýbrž koza. Závěr tak trochu evokuje moravskou vyprávěnkou *O nevděčném kuřátku*, o níž se zmíním níže. Zajímavé je, že pohádka končí vyjmenováním všech, kteří z břicha vylezli živí a zdraví, žádným způsobem se ale nezmiňuje o případné nově nabyté zkušenosti bezdětných staříků, kteří si přáli mít děcko. Počítá tedy s vědomým rozhodnutím vytvořit si z hlíny chlapce, ovšem reflexe rozhodnutí a následného činu na konci chybí. Naproti tomu Erbenova verze začíná náhodným nálezem pařízku, nad nímž vznikne momentální nápad přitesat z něj klučička, a končí konstatováním: „A ten muž se ženou potom už nikdy neříkali: ‘Kéž bychom měli nějaké děťátko!’“<sup>39</sup>

Značnou shodu s *Otesánkem* vykazuje i islandská pohádka *Sagan af Gýpu*<sup>40</sup> (doslova Příběh o Gýpě), kterou zachytil islandský sběratel folkloru Olaf Daviðsson na sklonku 19. století (v roce 1895 vydal sbírku *Islandské pověsti Ólafa Daviðssona*). Příběh vypráví o dceři chudých rodičů, kteří žili v chalupě a vlastnili

---

<sup>38</sup> *Сказки и предания Северного края в записях И. В. Карнауховой*. Moskva: 2008, s. 31, 447, 450. Dostupné z <https://www.booksite.ru/fulltext/karnauh/text.pdf>

<sup>39</sup> Erben, Karel Jaromír. *Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních: Čítanka slovanská s vysvětlením slov*. Praha: Karel Jaromír Erben, 1865, s. 24.

<sup>40</sup> Dostupné z <https://timarit.is/page/4568296#page/n31/mode/2up>

jen krávu. Dívka měla neustále hlad a nakonec spořádala nejen to, co bylo v domě, ale taky rodiče, krávu, celou chalupu a cestou slupla i lišku, medvěda a dva námořníky včetně lodi. To už na ni bylo ale příliš velké sousto, Gýpa pukla a vše, co spolykala, vylezlo z jejího břicha nestrávené a živé. Gýpu potom zašili a žila šťastně ještě dlouhá léta.

Příběh je našemu *Otesánkovi* podobný nejen nezřízenou žravostí a přežitím všech snědených, ale také repetitivní částí. Gýpa se vždy své oběti zeptá, kdo je a jak se jmenuje. Oběť se jí představí a otáže se, co Gýpa snídala. Gýpa vyjmenuje – stejně jako Otesánek v Erbenově verzi: „Jed jsem, sněd jsem kaši z rendlíka, ucháč mlíka, pecen chleba, mámu – tátu...“<sup>41</sup> – vše, co snědla a na závěr přidá známé: „A tebe taky sním!“ Chybí tu ovšem motiv stvoření Gýpy i osoby, která udělá nezřízenému žraní přítrž. Není tu žádná „čiperná babička s motyčkou“, která by „rozpárala“ Gýpin břich, ba ani koza s ostrými rohy. Gýpa, na rozdíl od Otesánka, pukne sama a co víc, výbuch svého břicha přežije a po sešití žije šťastně ještě mnoho let. Vyznění a výklad příběhu se tedy posouvá do úplně jiné roviny, než je tomu v případě Otesánka, kterého stvoří lidská ruka a toto stvoření se pro svět stane zkárou.

Jméno „Gýpa“ pravděpodobně vzniklo od staroislandského „Gípu“, které mělo více významů, mj. odkazovalo k velké nádobě, přeneseně k člověku, který hodně jí. Mohl se jím označovat také troll nebo obr.

---

<sup>41</sup> Erben, Karel Jaromír. *Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních: Čítanka slovanská s vysvětlením slov*. Praha: Karel Jaromír Erben, 1865, s. 23.



V maďarské pohádce *A kis gömböc*<sup>42</sup> (v českém překladu *O bachorkovi*)<sup>43</sup> se také nejedná o stvoření (ne)lidské bytosti. Ovšem o jistý druh „stvoření“ tu jde. „Otesánkem“ je v této pohádce nadívaný vepřový žaludek, který si schovají chudí lidé po zabíjačce svého posledního prasete. Žaludek pak visí na trámu na půdě chalupy a postupně sežere každého, kdo si pro něj přijde s úmyslem ho sníst, tedy tři sestry, matku i otce. Nakonec se pod tíhou naplněného břichu utrhne a vydá se do světa. Doslova se valí. Není zobrazován jako bytost s lidskými rysy, stále si zachovává podobu žaludku. Postupně spořádá partu ženců s kosou, regiment vojáků a chystá se i na pasáka s prasaty. Pasáček však vytáhne uvnitř žaludku nůž (v některých verzích je spolknut ve chvíli, kdy si krájí chléb) a „malého“ nenasytu rozpáře. V jiných verzích nenažraný žaludek pukne sám, obdobně jako je tomu v islandském příběhu o Gýpě. Všichni z něj vyskáčou živí a zdraví. A jak se dočteme v českém překladu Magdy Reinerové: „Šli po své práci a bachorek zůstal ležet ve škarpě.“<sup>44</sup> V závěru ovšem vypravěč překvapivě lituje, že tenhle příběh nemohl pokračovat dál: „Kdyby nebyla kudlička bachorek rozpárala, i moje pohádka by byla déle trvala.“<sup>45</sup>

Slovo „gömböc“ v maďarštině popisuje kulatý, zaoblený tvar, vztahuje se také k zmíněnému nadívanému vepřovému žaludku a v neposlední řadě se jím označuje trojrozměrné homogenní těleso, která má pouze jeden stabilní a jeden nestabilní bod rovnováhy. Na tomto principu se vyrábějí hračky roly-poly, které se samy „valí“, někdy se proto pro překlad maďarského příběhu o nenasatném žaludku používá právě tento výraz.

---

<sup>42</sup> Dostupné z

[https://www.youtube.com/watch?v=HOi9nzMKmco&feature=share&fbclid=IwAR0dv0ZbPztk\\_EmJvhmGqWejCEbTfU7B3bdbm5W1my3xKrbXgitGBghUypo](https://www.youtube.com/watch?v=HOi9nzMKmco&feature=share&fbclid=IwAR0dv0ZbPztk_EmJvhmGqWejCEbTfU7B3bdbm5W1my3xKrbXgitGBghUypo)

<sup>43</sup> Gyula Ortutay. *Maďarské lidové pohádky*. Přeložila Magda Reinerová. Praha: Odeon, 1966, s. 290–291.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 291.

V pohádce *A kis gömböc* lze vysledovat i shodu se závěrem *Červené Karkulky*, kdy vlkovo břicho rozpáře myslivec, jenž zachrání jak babičku, tak Karkulku. Nabízí se i souvislost se známou lidovou pohádkou *O Koblížkovi*, který seskočil z okna, putuje světem, vychloubá se, že každému uteče, až potká lišku. A ta jej slupne. Každopádně shodné i odlišné momenty ve srovnání s *Otesánkem* v této maďarské pohádce najdeme.

Obdobně je tomu u brazilské bájně bytosti *Mapinguari*, která byla patrně původně součástí tradice dnes již vyhynulé etnické skupiny jihoamerických indiánů *Tupinambů* a přešla do lidových vyprávění Brazílie, Kolumbie a Peru. Oblast Jižní Ameriky je obecně bohatá na folklórní příběhy původních obyvatel. *Mapinguari*<sup>46</sup> může svou obrovskou postavou evokovat yettiho nebo podobné bájně tvory známé z různých málo přístupných přírodních oblastí. Chlupatá, třímetrová bytost, částečně připomínající medvěda s nezaměnitelným odérem rozpoznatelným z velké dálky, žije podle lidových vyprávění v amazonských deštných pralesích. V malé hlavě se nachází jen jedno oko a pusa plná ostrých zubů. *Mapinguari* požírá lidi svým druhým zubatým otvorem. Ten začíná na hrudníku a končí na břiše, někdy je přímo propojený s pusou. Tvoří jakýsi vertikální zip po téměř celé délce trupu této podivné bytosti.

Jeden z legendárních příběhů vypráví o šamanovi, který hledal nesmrtelnost. Místo toho se proměnil v krvavou obludu obývající a střežící amazonský deštný prales. Sežere každého, kdo nerespektuje přírodu, nebo se v džungli ztratí. *Mapinguari* je tedy našemu *Otesánkovi* až příliš vzdálený. Nestvořili jej lidé z neživého materiálu a má (alespoň v určitých verzích vyprávění) své poslání – chránit přírodu. Naproti tomu *Otesánka* pohání v jeho konání jen nenasytnost, touha uspokojit svůj hlad.

---

<sup>46</sup> Referenční video dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=jKzIQfZNaIs>

Brazilští rodiče vyprávějí svým dětem také o příšeře jménem Bicho papão, která je spojena s portugalskou tradicí. Tato bytost dokáže zformovat své tělo do jakékoli podoby. Její oblíbenou kořistí jsou nezbedné, vyděšené děti.<sup>47</sup> Postava však evokuje spíše naši polednici než Otesánka.

Při pátrání po ozvěnách *Otesánka* v jiných kulturách jsem narazila i na ukrajinskou lidovou pohádku, kterou překladatelka Hana Pražáková pojmenovala právě výrazem *Otesánek*.<sup>48</sup> Námět je shodný s pohádkou *Těrjoška*, kterou najdeme mezi ruskými lidovými pohádkami Alexandra Nikolajeviče Afanasjeva<sup>49</sup> v překladu Rudolfa Lužíka. Začátek evokuje Erbenova *Otesánka*, vypráví o dědečkovi a babičce, kteří neměli děti a stýskali si, kdo se o ně bude starat a s kým se budou těšit. Babička poprosila svého muže, aby šel do lesa, přinesl pařízek a vytesal ze dřeva panáčka. Dědeček se nejprve různě vymlouval, ale nakonec přání vyplnil. Otesánek – Těrjoška obživl a babička s dědečkem z něj měli radost. A odtud se příběh začíná odvíjet odlišně: chvíli se přibližuje pohádce *O vlkovi a kůzlátkách*, pak zase k *Budulínkovi*, resp. *Perníkové chaloupce*. Otesánka – Těrjošku při lovu ryb unese zlá, lstivá zmije, která si jej hodlá upéct k večeři. Hrdina se zachrání podobně jako Jeníček s Mařenkou a domů jej zanesou osamělé housátko.

„Otesánek zůstal s dědečkem a babičkou, aby si nestýskali, že k stáru zůstanou sami. A jako se listem těší na větví list, i ten lísteček javorový, tak dobře je mamince, tatínkovi, když jim synek ryby loví, aby měli co jíst.“<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> O postavách, které odnášejí zlobivé děti, pojednává heslo Wikipedie dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Bogeyman>

<sup>48</sup> *O lesním carovi. Ukrajinské pohádky*. Přeložila Hana Pražáková. Praha: Albatros, 1986, s. 58–67.

<sup>49</sup> Alexandr Nikolajevič Afanasjev. *Ruské lidové pohádky*. Přeložili Rudolf Lužík a Karel Dvořák. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1984, s. 101–103.

<sup>50</sup> *O lesním carovi. Ukrajinské pohádky*. Přeložila Hana Pražáková. Praha: Albatros, 1986, s. 67.

V Rusku, na Ukrajině a v Bělorusku je také živý příběh *Robin Bobin*, který v polovině 20. století převyprávěl ruský a sovětský básník Samuil Maršak. Tato látka je známá i jako anglická dětská říkačka a pojednává o Robinovi Bobinovi, který jedl víc než čtyři dospělí muži. Dokázal sníst krávu i tele, řezníka, kostel i s věží a všechny lidi. A přesto si pořád stěžoval, že ještě nemá dost. V Maršakově verzi snědl Robin Bobin dvě ovce a berana, krávu a pult s řezníkem, stovky skřivanů v těstě, koně s vozem i pět kostelů a zvoníc. Spokojen ale nebyl.

### **3.2. Pohádky s námětem zázračného zrození**

Opustím-li teď nezřízené jedlíky, je potřeba se v souvislosti s *Otesánkem* podívat ještě na pohádková umělá stvoření. Motivu zázračného zrození se teoreticky rozsáhle věnuje Vladimír Jakovlevič Propp v knize *Morfologie pohádky a jiné studie*<sup>51</sup> v kapitole *Vyrobení lidé*. Zmiňuje se v ní o dětech vytvořených z hlíny i ze dřeva a dochází k závěru, že tento motiv „[...] se odvozuje od mýtů o vytvoření prvních lidí. Dřevo je přitom starší než hlína.“<sup>52</sup> Uvádí několik příkladů z různých míst světa, kdy jsou takto stvoření lidé prvním člověkem – zakladatelem nebo zázračným bojovníkem a zachráncem.

„Je ovšem pravda, že v mnohých případech zázračně zrozená postava nemá nic společného se spasiteli [...]. V celku však, v systému pohádky, se hrdina rodí zázračným způsobem právě ve funkci spasitele.“<sup>53</sup>

To samozřejmě v žádném případě neplatí o Erbenovu *Otesánkovi*, který je podle literárního historika a filosofa Pavla Bělíčka naopak řazen mezi kanibalské

---

<sup>51</sup> Vladimír Jakovlevič Propp. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložili Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2008.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 219.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 219–220.

pohádky.<sup>54</sup> Co však souhlasí, je Proppův důraz na píseň či říkanku (ukolébavku nebo modlitbu), která přivádí neživý materiál k životu:

„Příznačná je tu ukolébavka, za jejíchž zvuků se špalek mění v dítě. Je to magická píseň s funkcí zaklínadla. Vidouc, že dítě se už začíná vytvářet, matka pokračuje ve zpěvu.“<sup>55</sup>

Ke konkrétním veršům v různých literárních verzích *Otesánka* se vrátím, teď ještě zůstanu u zázračného zrození.

V *Pentameronu*,<sup>56</sup> sbírce neapolských pohádek, které básník Giambattista Basile sbíral v první třetině 17. století, se nachází pohádka přeložená Janem Brechensbauerem jako *Malovánek*. Zvukomalebností názvu připomíná *Otesánka* a je tu jistá shoda i obsahová. Kupcova dcera Betta si v ní vlastníma rukama uhněte muže.

„Betta se s tím vším zavřela do světnice a začala zpracovávat veliké množství těsta z mandlí, cukru promíseného růžovou vodou a voňavkami a vymodelovala z něho hezkého jinocha, jemuž udělala vlasy ze zlatých vláken, oči ze safírů, zuby z perlí, rty z rubínů a obdařila ho takovým půvabem a něhou, že mu nic jiného nechybělo než řeč. Když s tím byla hotova, jala se prosit bohyni lásky, neboť dobře věděla, že jiná socha na prosby kyperského krále obživla, a tak dlouho prosila, až socha

---

<sup>54</sup> Více Pavel Bělíček. *Poetika folklóru: Etnogeneze žánrů ústní lidové slovesnosti*. Praha: Urania, 2001.

<sup>55</sup> Vladimír Jakovlevič Propp. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložili Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2008, s. 217.

<sup>56</sup> Giambattista Basile. *Pentameron aneb Pohádka pohádek*. Přeložil Jan Brechensbauer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961. Sbírkou neapolských pohádek byla původně publikována po autorově smrti v několika svazcích vydaných v rozmezí let 1634–1637.

začala otvírat oči, dýchat, mluvit, a když nakonec všechny údy byly zbaveny pouta strnulosti, také chodit.“<sup>57</sup>

Homunkulus v této pohádce Bettu ani nikoho jiného nezničí, nespořádá. Naopak je tak okouzující, že jej ukradne královna. Těhotná Betta Malovánka po mnoha strastech najde a dokáže jej přes počáteční neúspěch nakonec získat zpátky pro sebe. A jak říká závěrečné naučení: „Kdo podvádí, ať se nemrzí, když je sám podveden.“<sup>58</sup>

Ani další literární hrdina stvořený lidskou rukou, tedy hlavní postava známého románu *Pinocchiova dobrodružství* (*Le avventure di Pinocchio*), který v roce 1881 napsal italský spisovatel Carlo Collodi, není analogií *Otesánka*. Pinocchio, stejně jako Otesánek, vznikl ze dřeva. Ovšem není to přitesaný pařez, ale řezbářem Geppetem vyřezaná loutka. Kouzelné dřevo získal Geppetto od truhlářského mistra Třešničky, kterému vyjevili svůj záměr:

„Napadlo mě, že si udělám hezkého dřevěného panáčka, ale panáčka zázračného, aby dovedl tancovat, šermovat a dělat krkolonné skoky. Budu s panáčkem jezdit po světě a tak si vydělám na kus chleba i sklenku vína, co tomu říkáte?“<sup>59</sup>

Přestože Pinocchio na svého tvůrce vyplázl jazyk, sotva mu Geppetto udělal ústa, a kopl ho, jakmile mu vyřezal nohy, utekl, jak se naučil chodit, není to nenasytý Otesánek, který bezohledně sní, na co přijde. I když Pinocchio neposlouchá, nechová se uctivě ke svému stvořiteli (Geppetto kvůli němu dokonce skončí ve vězení), nechce se učit a nejraději by jen jedl, pil, spal a od rána do večera se toulal, nežije jen svou nenasytostí a rozpínavostí. Je to opravdu spíš nezbedné

---

<sup>57</sup> Giambattista Basile. *Pentameron aneb Pohádka pohádek*. Přeložil Jan Brechensbauer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 505–506.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 511.

<sup>59</sup> Carlo Collodi. *Pinocchiova dobrodružství*. Přeložili Marie a Jan Holický. Praha: Albatros, 2013, s. 10.

dítě, které se samo často dostává do úzkých a trpí skutečným hladem. Oproti Otesánkovi dokáže Pinocchio tu a tam reflektovat svoje chování a některých činů litovat. Nakonec přeci jen zmoudří a stane se z něj skutečný kluk.

Pinocchiovo jméno s největší pravděpodobností vzniklo podobně jako Otesánek: *pino* je italsky „borovice“, v toskánském nářečí pak *pinocchio* vyjadřuje „malou borovici“. Některé výklady pracují i s odkazem na borovicové semínko – *pinolo* nebo na místní jména Collodiho rodného kraje, např. na pramen *Fonte del Pinocchio*.

### **3.3. Srovnání pohádek *Otesánek* a *Nevděčné kuřátko***

U nás populární pohádku *Otesánek*, kterou zná snad každé malé dítě a jejíž ozvěny pronikly i do jiných děl, resp. běžného jazyka, zaznamenal a prvně publikoval ve *Slovanské čítance* v roce 1862 spisovatel, sběratel, historik a právník Karel Jaromír Erben. (Rozboru jeho textu a srovnání s verzemi pozdějších autorů se budu věnovat níže.) Obdobný námět zachytil v roce 1898 i moravský pedagog, jazykovědec a etnograf František Bartoš. Ve své práci *Naše děti. Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesii, zábavy, hry i práce společné* uvádí pohádku *O nevděčném kuřátku*.<sup>60</sup> Příběh sice začíná bezdětným párem, manželé však nežehrají na osud a nevyslovují přání mít potomka. Černá slepice jim vysedí kuřátko a stařenka si řekne, že se teda budou mít čím zaobírat. Zrození kuřátka přijímá spíše jako povinnost, nikoli radost z toužebně očekávaného. Coby žena pečovatelka se o kuřátko poctivě stará, ale stařeček začne mít brzy podezření, že v kuřáku není nic dobrého. Kuřátko jí a roste, ale jeho expanze není tak rychlá, jako je tomu v případě Otesánka, cítíme, že nějakou dobu trvá, než kuřátko

---

<sup>60</sup> Pohádka posléze vyšla i v knize *Český rok* autorů Karla Plicky, Františka Volfa a Karla Svolinského. Praha: Družstevní práce, 1951, s. 292–293. Později také v knize *Princezna holubice*. Pohádky do ní vybral a uspořádal Jaroslav Novák. Brno: Blok, 1983, s. 15–16.

všechno spořádá a než si stařenka povzdechne: „Všecko jsi nám už snědlo, [...] jenom nesněž ještě nás!“<sup>61</sup> Jako by mu stařenka vnukla myšlenku, sezobne pak kuřátko nejprve stařečka i se stoličkou (asi proto, že už od začátku tušil problém), potom stařenku s přesličkou a vydá se do světa. Vesele si vykračuje a kokodáká. Kohokoli potká, ten obdivuje, jak pěkné má kuřátko volátko. Nato se kuřátko zasměje, spokojeně se pochlubí, co všechno už snědlo, a sezobne i další oběť. Mezi nimi je prادلena s putnou, která dokonce stačila pomyslet na útěk, ale nezdařil se jí, a taky regiment vojáků, kteří si mysleli, že kuřátko jen žertuje, takže než se rozkoukali, sezoblo je kuřátko „jako pšenici“. Poslední obětí se stal kocour: než se nadál, byl ve voleti. „Ale uměl si pomoci. Rozškrábal kuřeti vole a vylezl ven.“ Za ním všichni ostatní: „Prادلena šla prát, vojáci šli eksecirovat (cvičit),<sup>62</sup> stařenka se stařečkem domů. Kocour si od nich vyprosil, aby mu dovolili kuřátko sežrat, za to, že je vysvobodil. Oba rádi svolili, a kocour si tak pochutnal, že si dlouho olizoval vousy.“<sup>63</sup> Ve verzi, která je uvedena v *Českém roce* Karla Plicky a Františka Volfa, je konec méně definitivní: „Prادلena šla prát, vojáci šli execirovat, stařenka se stařečkem domů a kocour u nich zůstal až do smrti.“<sup>64</sup> Můžeme se dnes jen dohadovat, proč autoři konec pohádky upravili. Patrně vycházeli z požadavků doby, resp. obecných představ, co dítě jako adresát pohádek unese nebo může slyšet.

Shoda s Erbenovým *Otesánkem* je v *Nevděčném kuřátku* značná. Rozdíl však spočívá ve zmíněném začátku, takže vyznění pohádky o kuřátku by se dalo shrnout pod rčení: „Pro dobrotu – na žebrotu.“ V textu je patrná velká spokojenost, resp. samolibost kuřátka, které si pochvaluje, jak dobře se najedlo. A podstatný je i

---

<sup>61</sup> Jaroslav Novák (ed.). *Princezna holubice*. Brno: Blok, 1983, s. 15.

<sup>62</sup> Výraz, který zvolil Jaroslav Novák v knize *Princezna holubice*. s. 16.

<sup>63</sup> František Bartoš. *Naše děti: Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesii, zábavy, hry i práce společně*. Praha: J. Otto, 1898, s. 37.

<sup>64</sup> Karel Plicka – František Volf – Karel Svolinský. *Český rok v pohádkách, písničkách, hrách a tancích, říkadlech a hádankách*. Sv. 1. Jaro. Praha: Družstevní práce, 1951, s. 293.



rozdíl v závěru: přestože od Erbena víme, že Otesánek zemřel, poté, co mu čiperná babička rozpárala motykou břich, netušíme, co se s ním stalo dál. Patrně jako dřevo ztrouchnivěl. Nikde není ani zmínka o tom, že by ho například spálili nebo rozštíпали na třísky, aby měli jistotu, že zase neobživne a nebude polykat další lidi a pustošit, na co přijde. Zprávu o konci kuřátka však máme dle Františka Bartoše, resp. Jaroslava Nováka, přesnou: snědl-li jej kocour, je jasné, že kuřátko nemůže obživnout a pomstít se. Nezřízeným nenasytou se dosyta nasytí zachránce, neboli: „Kdo s čím zachází, tím také schází.“ *Nevděčné kuřátko* tak dle mého mnohem přímočařeji směřuje k výkladům spojeným s nenasytostí a rozpínavostí, než je tomu u Erbenova *Otesánka*. Co tedy pohádka o *Otesánkovi* tvůrcům vlastně nabízí?

### **3.4. Výklady pohádky o Otesánkovi**

Jakýmkoli jednoznačným výkladům se jako dramaturgyně bráním. Kolikrát jsem už byla překvapena, jak zajímavou a nečekanou souvislost někdo z divadelních či jiných tvůrců v určité pohádce objevil a zobrazil. Přesto korespondovala s předlohou, neznásilňovala ji, posunovala ji někam dál. Jako tvůrci máme v tomto ohledu volnost daleko větší, než připouští věda. Navzdory tomu se například i v oblasti psychologie setkávám s vícero výklady *Otesánka*. Většina z nich se nějak dotýká právě nenasytosti. Michal Černoušek byl přesvědčen, že

„Otesánek nás poučí nejen o fyziologické nenasytosti a o tom, jak taková nezdrženlivost končí, ale také o nevyhnutelném osudu uměle stvořených lidských bytostí – na rozdíl od Pinocchia je Otesánek alimentární homunkulus.“<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Michal Černoušek. *Děti a svět pohádek: Kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019, s. 30–31.

Otesánkova nenasytlost může souviset i se strachy matky. Francouzsko-maďarský psychoanalytik Bela Grunberger hovořil o tzv. paleonarcismu, který je psychickým stavem plodu. Ten podle něj existuje jako parazitární forma.

„Plod se nevyživuje prostřednictvím vlastního trávicího aktu, nýbrž osmózou. Plod dostává takříkajíc ‘ všechno za nic ’, aniž by musel vyvíjet nějakou aktivitu. Taková konstelace neobsahuje situaci žádosti a odpírání, a proto ani nepodporuje regulaci pudového života. V této formě života vidí Grunberger biologickou základnu agresivity.“<sup>66</sup>

Také novorozeně při kojení doslova konzumuje matku, a ta může zažívat úzkost, že ji dítě „sní“, vysaje z ní všechny živiny, resp. život, nebo se může matka zaobírat obavou, že nedokáže dítě uživit, ať už vlastním mlékem či finančně zvládnout náklady na jeho růst a vývoj. Dnes tyto strachy působí možná úsměvně, v dobách, kdy nebylo tolik jídla, byly jistě běžnější.

Mnozí psychologové vycházejí z předpokladu, že pohádka nabízí zhmotnění našich hrůz, které si nechceme nebo neumíme jasně pojmenovat. V případě matky to mohou být výše zmíněné strachy (ostatně i dnes mají matky obavy, že jim péče o dítě vezme nezávislý život), v případě dítěte to může být nenasytlost jakéhokoli druhu, která jej podvědomě děsí. Pohádka o Otesánkovi mu na nevědomé úrovni ukazuje cestu, resp. odstrašující příklad, jak se o tom zmiňuje Michal Černoušek.

Antroposof a ekolog Radomil Hradil vnímá *Otesánka* jako

„[...] obraz jisté dušení síly, která nekontrolována hrozí spolykat a pozřít všechny a všechno. [...] Místo Já (tedy pravého dítěte) začne v lidské bytosti působit a vládnout ne-Já, Otesánek. Zatímco Já v člověku drží na uzdě žádosti, které

---

<sup>66</sup> „Pojetí narcismu v díle Bely Grunbergera“ [Referát PhDr. J. Ženatého na semináři České psychoanalytické společnosti – podzim 1998] In *Revue psychoanalytické terapie*. 2. ročník, č. 2, zima 2000, s. 3.

v principu chtějí jen víc a víc pro sebe, ne-Já, nepravé, falešné Já těmto žádostem uzdu popouští.“<sup>67</sup>

Dále se pak ve svém výkladu zabývá zkoumáním hlávek zelí. Přirovnává je k hlavě, tedy k síle myšlení, které je „ostré/bystré“ a dokáže prostřednictvím babičky udělat nezřízenému nenasytovi přítrž. Zdůrazňuje klíčovou roli a vliv rodičů. Ti mají rozhodovat o tom, kolik toho dítě může sníst. Do jeho konceptu však nezapadá závěr pohádky, v němž Erben konstatuje, že si rodiče už žádné dítě nepřáli mít.

„Narození dítěte představuje v pohádkách zrození nové schopnosti či nové složky, nového aspektu lidské bytosti. Nepřát si narození dítěte by znamenalo nechtít postoupit ve vývoji. – Snad to lze chápat tak, že rodiče pochopili, že nic nelze v tomto směru uspišit a že je třeba vyčkat, až nastane pravý čas a dítě samo přijde na svět. Pak to bude lidské dítě, Já, nikoli dřevěná náhražka, ne-Já“.<sup>68</sup>

Podobným vyzněním *Otesánka* se zabývají i jiné výklady, které se opírají o východisko, že rodiče obcházejí přírodu a chtějí mít dítě za každou cenu. Jenže tohle umělé stvoření (a v současnosti má vzhledem k vyspělým reprodukčním metodám tento pojem mnohem širší význam, než měl dříve) své rodiče vytrestá. Nikoli za to, jak o něj pečovali a kolik jídla mu dali, nebo nedali, ale za jejich „neoprávněné“ přání, vlastní potřebu, kterou chtěli za každou cenu naplnit. *Otesánek* tak může být varováním, že nezralé přání a jeho naplnění může být pro člověka nebezpečné, ve výsledku mu přinese víc starostí než radosti.

Režisér, animátor a výtvarník Jan Švankmajer v explikaci ke svému surrealistickému filmu *Otesánek* z roku 2000 píše, že

---

<sup>67</sup> Radomil Hradil. *Klíč k pohádkám: Jak porozumět pohádkám a jejich obrazům*. Hranice: Fabula, 2016, s. 154–155.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 155.

„[...] Otesánek představuje něco, co nás přesahuje, co není zatíženo civilizační omezeností, něco prvotního (asi jako alchymistická prima materia), s čím právě pro naše civilizací zkažené a potlačené vnímání nejsme schopni navázat smysluplnou komunikaci, a co se tak pro nás stává hrozbou a nebezpečím. Něco, čeho bychom se rádi zbavili, nebo to aspoň ovládli, ale na čem zároveň do jisté míry lpíme, protože je to i naše dílo. A právě tato ambivalence je pro nás zhoubná.“<sup>69</sup>

Explicaci, která je datována do roku 1996, autor a režisér o dva roky později ještě upřesnil a zdůraznil, že: „Lidé, kteří se dostanou pod vliv mýtů, které nějakým, obyčejně ‘nevinným’ činem sami vyvolali v život, náhle nemohou z děje vystoupit a jsou jím manipulováni, vedeni jakousi ‘imaginativní logikou’ až k hořkému konci.“<sup>70</sup>

Švankmajer tedy Otesánka primárně nevnímá jako příběh problému nenasytosti, ale příběh těch, co si tzv. nechají něco přerůst přes hlavu. Vyznění jeho filmu si však každý divák vyloží po svém. Kamila Řezáčová se ve své bakalářské práci zmiňuje o dvou možných výkladech, které ve filmovém zpracování *Otesánka* vidí. Příběh je podle ní možné chápat „Za první jako popis fatálního vztahu mezi rodiči a dětmi, které žijí na úkor svých stvořitelů. Vysávají je a následně nepotřebné odhodí a za druhé jako slepou lásku rodičů, kteří by pro svého potomka udělali vše, co je v jejich silách.“<sup>71</sup>

Samotného Otesánka, který stále něco pojídá a chce víc a víc, čímž mohutní a roste, můžeme vnímat i jako obraz těhotenství, tj. růstu něčeho v nás samých.

---

<sup>69</sup> Jan Švankmajer. *Síla imaginace*. Praha: Mladá fronta, 2001, s. 199.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>71</sup> Kamila Řezáčová. *Konstantní a inovativní prvky ve filmové tvorbě Jana Švankmajera*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy: Teorie interaktivních médií, 2010, s. 32. Vedoucí práce: Mgr. Marika Kupková. Dostupné z <https://is.muni.cz/th/zmw4l/?lang=en>

Lze tu jistě také uvažovat i o běžném přirovnání, které říká: „Láskou bych tě sněd.“ To už by ale zavádělo výklad *Otesánka* zcela jiným, nikoli však nemožným, směrem.

### **3.5. Dramaturgické přemítání o Otesánkovi**

Čím více informací a podnětů dramaturg ke konkrétní látce získá, tím více možností v širších souvislostech může promýšlet. Když například porovná Erbenovu verzi *Otesánka* a islandskou Gýpu, bez velkého přemýšlení se vynoří otázka: pokud je nebezpečná bytost uměle stvořená, nemá šanci na poznání, na změnu svého chování? Gýpa, která je biologickou dcerou svých rodičů, se sice chová jako Otesánek, ale nezemře. Je dokonce sešita (nevíme kým) a žije šťastně ještě mnoho let po svém „zakolísání“, kdy popustila uzdu své nenasytlosti. Můžeme předpokládat její prozření a poznání, že nenasytlost není pro člověka tou správnou cestou?

Je tedy příběh o Otesánkovi spíše pohádkou o hrdinovi, po němž nese jméno, nebo více o neplodných rodičích, kteří touží po dítěti? Vezmu-li v úvahu, že podle pohádkových „pravidel“ by některá z postav měla projít mentální proměnou, dospět k určitému poznání a v jistých ohledech dozrát, pak by měli být hlavními hrdiny v Erbenově pohádce rodiče a v islandském příběhu sama Gýpa. Už jen v tomto bodě se mi, jako dramaturgovi, v hlavě rozbíhají mnohá témata, o čem by se dal *Otesánek* v divadle pro děti hrát. Přibírání dalších souvislostí, nuancí v textu, promýšlení prostředí a přírodní specifiky míst, v nichž tento pohádkový motiv žije, historických souvislostí apod., přináší další spoustu možností, jak o *Otesánkovi* jako o látce pro tvůrce uvažovat. Přitom nenarušit její podstatu, jen jednotlivé prvky a momenty zdůraznit a přizpůsobit zvolenému tématu.

Kdo může zodpovědně a jednoznačně prohlásit, že tato pohádka vypovídá o konkrétní zkušenosti? Jako lidé s rozdílnými povahami i zázemím čteme náměty různě, vkládáme do nich svoje vidění světa, vlastní poznání a rozvíjíme při jejich interpretaci jedinečné zkušenosti. Ty pak prostřednictvím divadelní inscenace můžeme sdílet s ostatními. Z mého pohledu je to legitimní přístup k pohádkovým látkám a právo na život má jakýkoli výklad, k němuž tvůrce dojde poctivou a zodpovědnou reflexí. Což samozřejmě neznamená, že jeho výklad musí souznít s výkladem diváků, že jej musí přijmout a souhlasit s ním. Ale k tomu divadlo, resp. jakékoli umění mimo jiné přeci slouží: aby podněcovalo, dávalo impulzy a nutilo diváka k novému prožitku, k jinému pohledu na známé události a jevy.

O rozdílnosti zkušeností a náhledů na určitou látku bychom mohli diskutovat dlouho. Velmi pěkně a zcela zřetelně o tom, co v našem kulturním kontextu zažíváme v jemných nuancích, vypovídá biolog Vojtěch Novotný, který řadu let žije na Papui Nové Guineji a spolupracuje s tamními domorodci. V knize *Papuánské (polo)pravdy*<sup>72</sup> zachytil rozdílnost svých zkušeností a těch, které mají jeho novoguinejští přátelé. Mimo jiné reflektoval i jejich pohled na Švankmajerův film *Otesánek*, v němž je jednou ze sežraných postav sociální pracovnice, která přijde k manželům Horákovým zkontrolovat dítě.

„Film řeší vážný a srozumitelný problém. Bezdětnost je na Nové Guineji snad ještě víc traumatizující a společensky problematická než u nás, i když náhradní řešení, jakou je adopce dítěte nebo příchod další manželky do rodiny, jsou tam jednodušší. *Otesánek* je krom toho realistický příběh, kde hrají nadpřirozené bytosti přibližně takovou roli jako ve skutečném životě, tedy alespoň podle představ Novoguinejců. [...] Ne vše je ovšem přes česko-novoguinejskou kulturní

---

<sup>72</sup> Vojtěch Novotný. *Papuánské (polo)pravdy*. Praha: Dokořán, 2010.

propast zcela pochopitelné. Zejména postava sociální pracovnice, tedy osoby vnikající do soukromí rodin a kradoucí z nich děti, by byla na Nové Guineji uvěřitelná snad ještě jako bytost nadpřirozená, čili něco jako polednice. Jako úřední činitel vyslaný státní správou je ale, na rozdíl třeba od takového Otesánka, mentálním konstruktem až příliš fantaskním."<sup>73</sup>

Otesánkův příběh nás může v přeneseném smyslu nabádat k přijetí nějaké skutečnosti a neprotivení se jí, třeba i k přijetí sebe sama, o nevzpírání se své vlastní podstatě. Člověk se nemusí snažit za každou cenu zvrátit přirozený běh věcí. Udělá-li to, může jej jeho snaha přerůst, vymknout se mu z ruky a nakonec jej požrat. Jakási pokora k přirozenému řádu je možná žádoucí. Zajímavé je, že v *Otesánkovi* jsou chudí manželé pasivními čekateli na záchranu. Oni sice dají impuls k řetězci různých událostí, ale nejsou těmi, kdo pohromu zastaví. Spasitelem je tu duchapřítomná a odvážná stará babka, které nechybí zdravý selský rozum, pohotovost a rozhodnost. Pravděpodobně má jistou životní zkušenost a podle ní taky jedná. Nečeká, co horšího se stane, a jednou dobře mířenou ranou vyřeší problém, který ohrožuje celý živý svět. Za svou záchranu lidí a zvířat nic nezíská. Nevyslouží si ani lásku, ani obdiv, dokonce se jí nedostane žádného poděkování nebo obyčejného uznání.

Pohádka nese Otesánkovo jméno. Název nás tedy navádí, abychom upřeli hlavní pozornost na tuto postavu, na monstrum, které vznikne z nevinné touhy – z přání mít něco, co člověku není přirozeně dopřáno. Někteří psychologové se zmiňují o tom, jak je pro člověka devastující, pokouší-li se překročit své hranice víc, než na co přirozeně stačí. Tyto snahy často končí neúspěchem a strkají člověka na hlubší dno, než z jakého vyšel. Může tedy *Otesánek* sloužit jako podnět k uvědomění si

---

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 151–152.

vlastních reálných možností, v jejichž rámci se má člověk pohybovat, aby naplnil sám sebe? Nebo vypovídá o něčem vnějškovém, co nám může přerůst přes hlavu, jako je např. konzum doprovázený zadlužením, volba populistického politika doprovázená následným chaosem nebo celosvětovou tragédií (vzpomeňme Hitlera) a krachem všemožných hodnot? I běžný novinářský jazyk používá přirovnání k *Otesánkovi* (z pohledu státních financí je česká kultura jako nenasytý Otesánek, ČEZ a jeho pruněřovský Otesánek apod.).

Otesánek je něco, co vědomě a přitom ne zcela záměrně uvedeme do chodu, v život, a co nás přeroste, převálcuje. Můžeme tak vnímat i třeba rozpínání moci, zvůli, která bují na základě nějakého předpisu vzniklého z dobrých pohnutek. Možná i socialismus, resp. komunismus, který válcoval naši zemi v 2. polovině 20. století, byl takovým Otesánkem. Vnímám jej tedy jako něco, co je v určitém kontextu přirozené. Když si to ale vytvoříme tak nějak navzdory (vyvzdorujeme si), vznikne monstrum, které stále roste a roste, a nakonec nás semele, resp. sežere.

### **3.6. Srovnání vybraných literárních textů o Otesánkovi**

Analýze šesti různých verzí pohádky *Otesánek* Karla Jaromíra Erbena se ve své studii z roku 2017 „*Co se stalo s Otesánkem?*“<sup>74</sup> věnuje lingvistka Lucie Saicová Římalová. Upozorňuje na různé typy autorských zásahů a na vliv těchto úprav pro celkové vyznění pohádky a vnímání dětským čtenářem, resp. posluchačem. V analýze se zabývá jednak podobou expozice a jednak ztvárněním konce *Otesánka*. V první části se několikrát vrací k tématu „viny“, tj. kdo má na základě daného textu větší podíl viny na zrození všežravé obludy a kdo by tedy mohl být potenciálně označen za „viníka“. Na základě rozhovoru s dítětem ve věku 6 a půl

---

<sup>74</sup> Lucie Saicová Římalová. „Co se stalo s Otesánkem? K edicím Erbenovy pohádky“ In *Studie z aplikované lingvistiky*. 1/2017, s. 32–42.



roku autorka soudí, že „pro dítě daného věku se zatím zdá obtížné vysvětlení motivací stojících za celým příběhem, popř. otázky viny a dalších podobných konceptů.“<sup>75</sup> Zároveň přiznává, že se nejedná o reprezentativní ilustraci dětského vnímání a že rozhovor byl primárně veden za jiným účelem. Není však zřejmé, jaké „podobné koncepty“ má na mysli a proč je pro ni otázka „viny“ v souvislosti s pohádkou o *Otesánkovi* tak zásadní. Osobně ji v návaznosti na příběh vnímám jako možnou, nikoli však primární. Je to spíše konstrukt, který je do pohádky dosazen na základě osobních preferencí. Opět se tu potvrzuje, že pohádky mají potenciál reflektovat různé individuální problémy konkrétních jednotlivců, kteří si je do pohádkové látky promítají po svém, neznamena to však, že jsou univerzálně platné. Proto jsou tyto původně lidové útvary tak trvalé a stále se k nim vracíme. V reflexi závěru *Otesánka* se Lucie Saicová Římalová věnuje tématu smrti a dotýká se momentu, který jsem v jiné souvislosti pojmenovala při analýze pohádky *O nevděčném kuřátku* (viz výše).

„Vyhnutí se přímému sdělení, že byl Otesánek zabit, je přitom problematické, protože ponechává příběh neuzavřený: Na jednu stranu zdánlivě ‘ušetří’ dítě (čtenáře) zmínky o ‘nepříjemném’ motivu smrti, na druhou stranu však podstatně naruší vyznění textu, neboť otevírá dítěti prostor představovat si, že Otesánek třeba po vyprázdnění břicha zase obživl, a ptát se, co pak dělal – polepšil se? Zase vše pohlcoval? Nebo byl třeba ještě nebezpečnější? V druhém případě se text může v představivosti dítěte stát ‘strašidelnější’, než by byl v původní podobě s explicitním konstatováním smrti.“<sup>76</sup>

Moje srovnání různých verzí pohádky *Otesánek* nespočívá v lingvistické analýze, ale v analýze možností a podnětů, které tyto verze nabízejí divadelnímu tvůrci. Ani

---

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 37.

při takové analýze se nelze vyhnout reflexi jazykových nuancí, protože jazyk je nositelem děje, avšak není tím primárním, na co se ve svém pohledu zaměřuji. Vzhledem k tomu, že po roce 1989 vychází pohádka o *Otesánkovi* v různých výběrech a zpracováních téměř každý rok, nekladu si za cíl zahrnout do své analýzy veškeré vydané verze. Reflektuji prozaické nebo veršované texty, nikoli dramatické scénáře, a řadím je podle roku vydání. Vybrala jsem takové, které se od Erbena výrazněji odlišují, někdy se jedná až o vyloženě svrchovaně autorská díla na motivy pohádky o *Otesánkovi*.

Jako základ pro srovnávání, tedy text, k němuž se vracím jako k matici, jsem zvolila verzi Karla Jaromíra Erbena, která vyšla v roce 1865 v *Čítance slovanské: Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních*.<sup>77</sup> V předmluvě autor uvádí svůj záměr dát čtenářům příležitost seznámit se s odlišnostmi jazyka i písma velikého národa slovanského, který dělí podle oblastí jazykových „nářečních“, resp. zeměpisných.

„Za obsah *Čítanky* zvolil jsem prostonárodní pohádky a pověsti slovanské, prohlížeje k tomu, že v nich, ač jsou-li z úst lidu právě a bedlivě pojaty, přirozený prostonárodní jazyk slovanský v rozličných jeho svrchu naznačených rozdílech a různostech nejvěrněji se zobrazuje.“<sup>78</sup>

Při sestavování jazykově různorodé publikace měl Erben ještě další úmysl:

„[...] totiž ten, aby pohromadě bylo v knize jedné, cokoli z pohádek a pověstí prostonárodních nejlepšího, totiž obsahem nejdůležitějšího i formou nejdokonalejšího po veškerém Slovanstvu potud se vyskytlo.“<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Karel Jaromír Erben. *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních: Čítanka slovanská s vysvětlením slov*. Praha: Karel Jaromír Erben, 1865.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. IV.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. IX.

*Otesánek* je Erbenem zařazen do části „*Západní slovanské. České*“ a je pátou z pohádek, kterou autor v publikaci uvedl, a to po *Třech zlatých vlasech Děda Vševěda*, po *Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém, Zlatovlásce a Rozumu a Štěstí*.

Autor na začátku mluví o bezdětném páru, o muži a ženě, nedefinuje jejich věk. Byli chudí, muž nádeničil a žena předla na prodej. Přáli si mít děťátko, ale lidé jim takovou pošetilost vymlouvali: „Budte rádi, že vám ho pán Bůh nedal, [...] však sami nemáte co jíst!“<sup>80</sup> Muž se ženou byli ale přesvědčeni, že pokud se najedí oni, najedlo by se i jejich děťátko. Jednou ráno při práci vykopal muž pařízek, který připomínal malé děcko, stačilo jej trochu sekyrou otesat a „[...] bylo děťátko, jen zaplakat!“<sup>81</sup> Muž přinesl pařízek ženě, že jej může chovat. A ona tak učinila a přitom mu zpívala ukolébavku. Ta mohla zapůsobit jako zaklínadlo, protože se dítě začalo hýbat a křičet, že má hlad. Žena měla radost, uvařila kaši, od sousedky přinesla plný ucháč mléka, ze vsi pecen chleba a šla připravit polévku. Otesánek všechno snědl. Když se matka vrátila, stál v koutě jako „kadečka“<sup>82</sup> a oznámil jí, že ji také sní, což vzápětí učinil. Jakmile přišel domů táta, zajímal se, co se stalo s mámou. „Sněd jsem ji – a tebe taky sním.“ Pak se Otesánek vydal do vsi, protože čím víc jedl, tím rostla jeho chuť. Postupně spolykal děvečku s trakařem plným jetele, sedláka s koňmi a vozem se senem, pasáka a svině, ovčáka se stádem ovcí i se psem Voříškem<sup>83</sup> a na poli hlávky zelí. Tam jeho pouť skončila, protože čiperná babička „[...] uhodila Otesánka motyčkou do břicha a rozpárala mu břich. Otesánek se svalil na zem – byl mrtev.“<sup>84</sup> Všichni se svými věcmi, zvířaty a povozy postupně z břicha vyskákali a šli si po svém. „A ten muž se ženou potom už nikdy neříkali:

---

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>82</sup> Kadečka je malá kád', nejčastěji na zelí nebo víno. Srovnej význam jména „Gýpa“ v islandském příběhu.

<sup>83</sup> Voříšek je jediné konkrétní jméno, které Erben v pohádce použil.

<sup>84</sup> Karel Jaromír Erben. *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních: Čítanka slovanská s vysvětlením slov*. Praha: Karel Jaromír Erben, 1865, s. 24.

‘Kýž bychom měli nějaké děťátko!’<sup>85</sup> Průběžným principem pohádky je, že setkání Otesánka s jednotlivými oběťmi provází známá říkačka: „Jed jsem, sněd jsem: kaši z rendlíka, ucháč mlíka, pecen chleba, mámu – tátu – a tebe taky ještě sním!“<sup>86</sup> Postupně se v ní nabalují všechny Otesánkovy oběti.

Nekomplikovaný pohádkový příběh, jehož součástí jsou říkačky a repetitivní pasáže, je vhodný pro děti už od nejujtějšího věku. Patrně proto zlákal nejednoho autora k zveršování. Mária Hilda Haštová-Grellnethová napsala pro slovenský dětský časopis *Zornička* na začátku 50. let 20. století prozaickou báseň *O brucháčikovi*.<sup>87</sup> Malého nenasytu zde stvoří „dedko v kôlni“ a když mu babka zazpívá píseň o kašičce, ožije a hned křičí, že má hlad jako vlk. Brucháčik pak spořádá obdobné postavy, které vyjmenovává Erben, „a len kričí a len vrieska, že je tenký ani trieska, že mu v bruchu škrky, škrk, že je hladný ako vlk.“<sup>88</sup> Na konci zasáhne babka, která okopává brambory a neopomene přidat závěrečné poučení pro děti vyrůstající v Československu 50. let 20. století: „Starka vraví: – To za trest, že chcel iba jesť a jesť, nič nerobiť, iba brať, zničit všetkých, otca, mať. Tak, tak! Třeba nielen jesť – pracovať! Ved’ práca – česť.“<sup>89</sup> Je to ukázka toho, jak lze lidový pohádkový příběh jednoduše využít, resp. zneužít k propagaci nějaké „výchové“ myšlenky, v tomto případě závěr nepochybně sloužil k výchově zodpovědného socialistického člověka – soudruha.

Další verze *Otesánka* nás přiblíží k jinému slovanskému jazyku a tím je polština. V oblasti Kladska na česko-polské hranici zaznamenal v 50. letech 20. století folklorista Jaromír Jech pohádku *Votesánek*.<sup>90</sup> Vyprávění je ve srovnání s Erbenem

---

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>87</sup> M. H. Haštová-Grellnethová. „O brucháčikovi“ *Zornička*. Ročník V. 1952–1953, č. 16, s. 252–253 a 268–269.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 269.

<sup>90</sup> Jaromír Jech. *Lidová vyprávění z Kladska*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 400–401.

velmi jednoduché, absentuje jakékoli oživující „zařikání“ i říkačka při putování, jedinou repeticí tu je: „Kampa, ty Votesánku, deš?“ – „Du na vandr a mám velkej hlad. A tebe taky snim.“<sup>91</sup> Podstatným posunem oproti Erbenovu *Otesánku* je tu vědomé stvoření dítěte a jeho oživení: „[...] zali kus dřeva, uděláli tomu ruky a nohy, vobličej, nos, voči, a dyž to bylo tak daleko, foukli do něj duši.“<sup>92</sup> A také do světa vzali „milého hochu“ Votesánka rodiče, když už doma neměli, co jíst. Cestou jej doprovázeli, ale nakonec je nevděčný syn taky sněd. V lese pak Votesánek natrefil na chytrou cikánku: „Zala takový dlouhý nůžky a rozřízla mu břich. [...] A to pak byl, myslim, konec. Dyž neměl břich, nemoh ist.“<sup>93</sup> Pozoruhodné je, že v tomto příběhu všechny hlavní postavy (máma, táta, Votesánek a cikánka) jednají vědomě. Nehraje tu v klíčových okamžicích žádnou roli náhoda nebo zázrak.

Známostí veršovanou, výsostně autorskou podobou, Erbenova příběhu je *Otesánek* Františka Hrubína, který vyšel v roce 1960 ve *Špalíčku veršů a pohádek*.<sup>94</sup> Otesánek je tu roztomilý klouček, kterého si tatínek vytesá v lese. Když sní pekáč buchet a rozverně se chystá slupnout svoje rodiče, zasáhne táta a odvede kluka zpátky do lesa, aby mu pomohl řezat dříví. Otesánkovi při práci tak vytráví, že je rád i za drobečky k večeři. Druhý den se po šichtě v lese dočká chleba a kousku sýra a pak si „lehl a spal a spal a spal“. Hrubínovu básničku je možné si vykládat i jako uspávanou, rozhodně z ní však vyprchala veškerá hrůznost nenasytého tvora, který je napůl pařezem a napůl člověkem. Žádný strach z Hrubínova vyprávění nejde, žádné nebezpečí nikomu nehrozí. Postava Otesánka je spíše metaforou skutečného děcka, které by mělo pomáhat svým rodičům. Důraz na práci tu je, báseň tedy skrývá výchovný podtón, má však specifickou Hrubínovu poezii a hravost, tudíž není prvoplánově agitační jako v případě výše zmíněného

---

<sup>91</sup> Tamtéž.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 400.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 401.

<sup>94</sup> František Hrubín. *Špalíček veršů a pohádek*. Praha: SNDK, 1960, s. 80–83.

*Brucháčka*. Sympatie nejmenších čtenářů si tento *Otesánek* může získat i díky ilustracím Jiřího Trnky.

K veršům a značnému významovému posunu svedl *Otesánek* i Zdena Bratršovskou, která v knize *Chůdy pro předcích*<sup>95</sup> vydala veršovanou báseň pro děti plnou cizích, odborných výrazů, jejichž význam si mnohdy musí dohledávat i dospělý čtenář. Samotné vyznění díla je sporné, zprvu se zdá, že jde o hold studiu a vzdělávání se, *Otesánek* totiž hltá všechny knížky a informace, až z toho má obří sud místo hlavy. Neopomněl zhltnout ani matku, o níž se však následně stará: „[...] maminka mi leží v bříšku, žvýkám pro ni dětskou knížku, [...]“<sup>96</sup> tatínek tu nefiguruje vůbec, ani jako stvořitel. Přestože je řečeno, že *Otesánek* vznikl z přitesaného a vyřezaného pařízku, o tesaři, ani řezbáři není zmínka. Nejvíce matoucí je závěr, který následuje po vyjmenování mnoha odborných výrazů, tedy vědomostí, které dřevěný chlapec spolykal: „[...] co s tím, nevím, marně hloubám, proč mé lýko svědčí houbám, proč jsou ze mne kanci janci, smutně žijí Otesánci.“<sup>97</sup> Má to být snad skrytý povzdech nad těžkým údělem intelektuála v bývalém socialistickém režimu? Nevím. Marně hloubám.

*Otesánek Tydlidáš* autorky Věry Provazníkové zachovává Erbenovu fabuli, ale pracuje rozdílně se syžetem. *Otesánek* nevznikne náhodnou inspirací z pařezu nebo kusu dřeva, ale je jím podivný pařízek, jemuž poskakují kořínky na všechny strany. Pařízek sám tátovi skočí do cesty a jeden z kořínků klepne tátu přes bradu: „Huš táto – co koukáš? Hupky dupky tydlidáš, popadni mě, osekej – k mámě se mnou utíkej! a už se škrábe tátovi pod košili, na sekeru mu sedne – hned se tam kroutí jak čertí zub: Tydlidáš!“<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Zdena Bratršovská. *Chůdy po předcích*. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 64–65.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>98</sup> Věra Provazníková. „*Otesánek Tydlidáš*“ In *Když na hrušce buchy zrály*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 20.

Z popisu je značně obtížné vykreslit si ve fantazii scénu, co se v lese tátovi vlastně přihodilo, jakým způsobem jej pařízek opanoval a přiměl k opravování. Jasně ale je, že si Otesánek řekl o vyřezání sám, je tedy zřejmé, že ožil daleko dřív, než byl dokončen. Tento fakt vnáší do pohádky Věry Provazníkové řadu otázek: kdo pařízek stvořil, jakou duši a odkud má, není podezřelý, že se tak lísá k otci, jak to, že se muž takového živého stvoření nezalekne a nebojuje proti němu apod.? Autorská změna, která může na první pohled vypadat jako nevýznamná, postrkuje pohádku a její vyznění do zcela jiného kontextu, přestože pak příběh pokračuje víceméně stejně, jak jej známe. Věra Provazníková přidala do vyprávění ještě jiný, tentokrát podružný motiv, který generuje další otázky. Když máma vaří kaši, trouba ji varuje, sama okřikuje Otesánka dožadujícího se jídla. Trouba hučí, ale máma neslyší, věnuje pozornost jen svému dítěti. Podstatné však je, že se v pohádce objevuje někdo, kdo tuší nebo přímo ví, že vyživování Otesánka nepřinese nic dobrého. Kde k tomuto poznání trouba přišla, nebo zda použila svůj šestý smysl, a proč je to právě ona, kdo je o věcech příštích spraven, se z pohádky nedozvíme. Oběti v závěru zachrání babka okopávající řípu. Jak už to v příbězích na toto téma bývá, rázně sekla Otesánka rovnou do břicha. Provazníková pak neřeší ani to, že břicho puklo, ani to, jestli Otesánek zemřel nebo byl aspoň nějak paralyzován. Po seknutí do břicha rovnou přistoupí k jmenování těch, co vyskákali zpátky na svět. Svou pohádku ukončila slovy: „Hupky dupky tydlidáš – Otesánku, teď to máš!“<sup>99</sup> Příběh tedy končí výsměchem, nikoli definitivním řešením problému s Otesánkem. Přetrvává tu možnost, že až se dřevěný kluk zmátoří, kořenem zase chytne nějakého tatku, aby ho přivedl domů k obětavé mamince, díky jejíž péči nabere sílu a začne řídit.

---

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 24.

Zkušený autor Jiří Žáček se do odvážných změn v *Otesánkovi* v knize *Hrůzostrašné pohádky pro malé strašpytlíky*<sup>100</sup> nepustil. Zachoval věrně Erbenův příběh, avšak zvolil pro něj současný jazyk. Místo „huby“ má Otesánek „papulu“, když táta podává matce Otesánka, říká: „Budeš se mít s kým pomazlit“, oproti Erbenovu: „Můžeš je chovat“, kromě kaše našel nenasyta doma ještě placky a zapil je medem ze džábánu, místo „kadečky“ je tu „sud“, děvečka s trakařem, která u Erbena zmizela v Otesánkově břiše, zmizí v Žáčkově podání v papule „jako jednohubka“ atd. Takové změny pocházejí z proměny obecných požadavků na srozumitelnost a na jazyk, který se v pohádkách má předkládat dětem. Jistě také odrážejí společenskou dobovou realitu, „mazlit se“ má jinou podstatu, odkazující spíš k potřebám matky než dítěte. Za výzvou: „Můžeš dítě chovat,“ naopak cítím péči o druhého, tedy naplnění primárně potřeb dítěte, a pak teprve matky. Jsou to jemné nuance, o jejichž podtextu a vyznění se můžeme dohadovat, zároveň však chápou, proč k nim autor přistoupil. Méně srozumitelná je pro mě záměna zachránce. Žáček na konci nenechal monstrum přemocť čipernou babičkou, ale mrštným a silným chlapíkem drvoštěpem: „Rozmáchl se sekerou, bum báb, rozťal obludu vedví. Otesánek padl na zem a bylo po něm.“<sup>101</sup> Záměnou babky za silného a mrštného drvoštěpa Žáček oslabil vyznění závěru pro děti. Vzal jim naději, že i slabá bytost (tedy ony samy) může přemoci netvora. Do pohádkové tečky navíc dosadil dalšího, předpokládejme, že zdatného muže. Poté, co všichni vylezli z Otesánkova břicha a obdivovali, „jak je krásný boží svět, když jste vyvázli z břicha obludy,“ uzavřel Žáček pohádku slovy: „A co bylo dál? Sedlák zaklel: ‘U sta hromů!’ a šli všichni pěkně domů.“<sup>102</sup> „Sedlák“ je pro rytmus vět a následný

---

<sup>100</sup> Jiří Žáček. „Otesánek“ In *Hrůzostrašné pohádky pro malé strašpytlíky*. Praha: Slovart, 2011, s. 6–13.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 13.



verš jistě výhodnější než „dřevorubec“, ale po hrdinném dřevorubcově výkonu je matoucí, když celou pohádku zakončí někdo, kdo byl jen řadovou obětí.

Zcela originální, humorné zpracování *Otesánka*, zvolil Honza Hlaváček – vypráví v hantecu dospělým čtenářům. Otesánek je v příběhu nazvaném *Válka vo holcňákovi*<sup>103</sup> vytesán ze dřeva a navíc řádně zapit v hospodě. Spořádá postupně všechny, které Erben jmenuje, včetně „čokla“. Zachráncem se tu stane „oldmutra“, která dělala vrátnou v „kolchozu“. Otesánek na ni neměl příliš velkou chuť, „do takový tuhason eklový flaksy se mu fakt po tak špica chálce nechcelo,“ rozhodl se, že si ji naloží do octa, aby změkla. Jenže netušil, že „ta fosílija byla těžká tvrdáčka s bachařskó praxó v kuřimským kameňu. A fčil se vytočila jak drkál se vzteklínó.“<sup>104</sup> No a dál už ten příběh znáte. Jako Pražačka si jej netroufnu hodnotit a analyzovat, jen přidávám do mozaiky různých prozaických a veršovaných zpracování *Otesánka*.

Je zřejmé, že pokud autor do detailu nepromyslí změny, které hodlá do příběhu zanést, a nepracuje s nimi dále v řádu pohádky a parametrů, které si sám nastavil, mohou se tyto posuny významově rozrůst do nečekaných souvislostí. Pohádka začíná žít vlastním životem. Otázkou je, jestli takový život autor skutečně zamýšlel a s tímto vědomím text tvořil. Stejně to platí o divadelní inscenaci. Ta je ze své podstaty vždy značným posunem od literární předlohy (pokud se nejedná o scénické čtení textu).

Analýza literárních textů zřetelně ukázala, jak jemné nuance hrají v příběhu roli a co může dramaturg za jednotlivými výrazy hledat, kam se může ubírat jeho přemýšlení o konkrétní látce. Neměla jsem v úmyslu snažit se svou reflexí nachytat autory při různých nedomyšlenostech nebo se vysmívat snahám, kterými se chtěli

---

<sup>103</sup> Honza Hlaváček. „Válka vo holcňákovi“ In *Pohádky v hantecu aneb Goldnový merchny*. Praha: Dobrovský, 2014, s. 15–22.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 21.

zavděčit své době. Materiál a jeho analýza mi posloužily k názornému prozkoumání dramaturgových možností při přípravě inscenace. Nashromáždí-li totiž dramaturg dostatek materiálu, byť i různě dobově a jinak zatíženého, vystane před ním komplexnější obraz pohádky, získá barvitější inspiraci pro hledání vlastního divadelního pojetí. Může si pak na základě bohatého materiálu určit téma a vytvořit svůj příběh s množstvím různých detailů a souvislostí, který se stane výchozím podkladem pro budování inscenace.

Je samozřejmé, že text, ať už se jedná o prózu či drama, je pouze výchozím materiálem. Z textu lze dělat závěry jen o textu, nikoli o inscenaci. Ta je vždy v rukách tvůrců. A i když je tvůrčí práce na ní dokončena, je herci nastudována a hraje se, každé představení má jinou dynamiku a může v něm docházet k různým posunům, které vznikají v interakci s divákem, jak jsem o tom psala výše.

### **3.7. Zpracování pohádky o Otesánkovi v divadle**

Abych kapitolu, věnovanou literárním zdrojům, hledání konkrétního tématu a možnostem inspirace pro divadelní tvůrce, zasadila do kontextu divadelní praxe, podrobila jsem krátké reflexi čtyři záznamy divadelních inscenací *Otesánka* z nedávné doby, určené dětskému divákovi. Není smyslem mé práce nabídnout jejich zevrubnou kritiku, zaměřuji se na pojmenování tématu, na povahu výchozího divadelního scénáře a na způsob řešení hlavního problému, kterému se v souvislosti s touto pohádkou musí věnovat každý tvůrce, tedy na podobu *Otesánka*. Hledání konkrétního výtvarného zpracování hlavní postavy je podstatné nejen z hlediska přiměřenosti ztvárnění monstra vzhledem k dětským divákům, ale také z hlediska technologického, kdy je potřeba vyjasnit si, jak bude vypadat *Otesánkův* postupný růst, ev. zda se tvůrce takového divadelního „zázraku“ vzdají a najdou k pohádce jiný klíč, pro který nebude růst netvora nezbytný.

Inscenace jsem jako dramaturg volila s ohledem na způsob vzniku textu, resp. scénáře. *Otesánek* kladenského Divadla Lampion z roku 2008 reprezentuje inscenaci na základě předem daného, archaického dramatického textu, který musel projít výraznými autorsko-dramaturgickými zásahy. *Otesánek* Divadla Alfa Plzeň z roku 2013 je příkladem autorského textu psaného na objednávku zkušeným autorem Vitem Peřinou pro potřeby konkrétního divadla, tj. s využitím specifiky daného místa i se znalostí hereckého ansámblu. *iOtesánek* z roku 2017 je inscenací, jež primárně vznikla na základě vize Tomáše Procházky a scénografického konceptu výtvarníka Roberta Smolíka pro uskupení Divadlo b, které nemá stálou scénu. A *Otěstánek* Studia Damúza, nastudovaný v roce 2018 taktéž se záměrem zájezdového hraní, je ukázkou improvizace a společné tvůrčí touhy ústící do tvaru, který herci do velké míry zafixují, nikdy však nebude možné, ani žádoucí, jej zcela ustálit, protože podléhá okolnostem, jež nelze tak docela ovlivnit.

### **3.7.1. Otesánek v Divadle Lampion Kladno**

Východiskem pro inscenaci,<sup>105</sup> kterou jsem spolu s režisérem Vladimírem Novákem v roce 2008 připravila pro kladenské Divadlo Lampion, se stal dramatický scénář *Otesánek*<sup>106</sup> Františka Jaroše z roku 1909. Dnes už neznámý prozaik, dramatik a překladatel vydával nenáročné humoresky a sentimentální romány katolického zaměření. Žertovná pohádka o čtyřech obrazech je toho dokladem. Silný, neskrývaný apel na morálku se nám z ní nepodařilo odstranit ani výraznou textovou úpravou. Jaroš si pro svou hru určenou pro činoherní jeviště vzal z Erbenova *Otesánka* jen motiv oživení kusu dřeva a jeho enormní chuť k jídlu.

---

<sup>105</sup> František Jaroš – Zuzana Vojtíšková – Vladimír Novák. *Otesánek*. Dramaturgie Zuzana Vojtíšková. Scéna a loutky Zuzana Hilská. Hudba Pavel Farský. Režie Vladimír Novák. Divadlo Lampion Kladno. Premiéra 12. 9. 2008. První uvedení 7. 6. 2008. Derniéra 15. 1. 2011.

<sup>106</sup> František Jaroš. *Otesánek*. Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého Josef Rašín, 1909.

Vše ostatní podřídil záměru napsat vesnickou veselici se zpěvy, která se odehrává v průběhu příprav starodávného zvyku stavění máje při jarních slavnostech. Na pozadí této lidové slavnosti se odehraje příběh proměny kluka, původně kusu dřeva, jemuž na přání „rodičů“ vdechl život kouzelný dědeček. Jaroš se v textu zaměřil na porovnávání lidských hodnot, které jsou Bohu nejbližší. Odsoudil tak ve hře sobeckost, nenasytlost, neomalenost, bezcitnost a nevděčnost, potrestal lidi za zpupnost, že si chtěli hrát na stvořitele a samotného Otesánka poslal do Peklova, do mlýna, kde straší. Vyzdvihl důležitost slušného chování a křesťanské lásky k bližnímu, aby skrze ni publiku vzkázal, že nejdůležitější je rozum, dobré srdce, zbožná mysl a skromná duše.

Pokud měla být činoherní hra z počátku 20. století, patrně zamýšlená spíše pro dospělé publikum, hratelná loutkami pro děti v 21. století, museli jsme spolu s Vladimírem Novákem udělat do původního scénáře značené zásahy. Rozhodli jsme se oprostít celý text od všech přebytečných motivů, které mu dodávaly pestrost a příležitosti pro činoherní role, žertovné dialogické rozehrávky a tance spojené se slavností máje. Ponechali jsme jen na dřevě oholený původní příběh: Dědeček přitáhne z lesa poleno připomínající člověka. Kouzelný staříček mu vdechne duši, přičemž dědeček s babičkou volí tři vlastnosti, které by jejich dřevěný syn měl mít. Přisoudí mu hodně síly, aby vykonal každou práci, ať mu vždy chutná a ať se nikdy nikoho a ničeho nebojí. Takto vybaven jde Otesánek k hospodáři do služby, kde se do něj zakouká Fanča. Otesánek sice pracuje, ale taky jí. Dokonce tak, že hospodářství málem zruinuje. Navíc k nikomu nic necítí, na nikoho nebere žádné ohledy. Hospodář se tedy rozhodne Otesánka zabít, a když se mu to nepovede, pošle ho do začarovaného mlýna. A tady začíná mít Jarošův koncept značné trhliny, které bohužel zůstaly i v pohádkové divadelní adaptaci. Otesánek totiž mlýn zachrání svou nebojácností a žravostí: jako malinu spolkne šotka, který mlýn začaroval. Jaroš z pochopitelných důvodů ale takhle nemohl svůj

příběh ukončit, vyzdvihl by jiné hodnoty, než zamýšlel. Proto babičce, jež spolu s dědečkem a Fančou přišla Otesánka do mlýna zachránit, připsal náhlou obavu, že když Otesánek slupnul šotka, sežere i je. Babička tak neuváženě vysloví přání: „Kéž bys byl zas pařezem.“ A stane se. Jenže teď přijde na řadu strach, že zlato, získané za záchranu mlýna, bude vrchností zabaveno, protože Otesánek nebyl úředně zapsaným synem a rodiče po něm tudíž nemohou dědit. Je tu taky zamilovaná dívka, tesknící po urostlém chlapíkovi. V naší pohádce pro děti zůstal motiv Fanči, která si pro Otesánka od kouzelného staříčka vyžádá opětovné vdechnutí duše. Tentokrát si jeho vlastnosti může vybrat jen ona. V Jarošově originálu volí již výše zmíněné, v adaptaci pohádky pak rozum, aby vždy rozpoznal dobré a zlé, a aby měl srdce, které dokáže všechny milovat.

Při přípravě kladenské pohádky jsme zredukovali počet postav z dvaceti tří plus blíže neurčeného množství ve sboru na devět, přičemž tyto figury odehrálo jen pět herců – šest postav mělo svou loutkovou podobu, zbytek tvořily kostýmní převleky herce Jakuba Huberta. Přestože textová úprava spočívala v redukci výchozího scénáře o více než dvě třetiny, z pohledu loutkového divadla zůstalo textu stále dost a k jeho rozmělnění nepomohl ani výběr typu loutek. Scénografka Zuzana Nováková Hilská zvolila dřevěné, samostojné, víceméně totemové loutky, které neskýtaly mnoho pohybových možností a pro svou značnou hmotnost představovaly pro herce náročný úkol. Velká část inscenace pak působila spíše jako loutková konverzační hra se zpěvy. Řešení Otesánka vycházelo především z faktu, že postava má stále něco jíst a pít, ale nemusí při tom zvětšovat svůj objem. Scénografka proto volila vydlabaný kus kmene, v němž mohlo mizet skutečně nekonečné množství jídla. Díky otvoru vespod loutky vypadávalo nepozorovaně do připraveného, vystlaného hrnce, takže dětským divákům toto řešení zajišťovalo iluzi, že Otesánek dokáže sníst úplně všechno. Děti toto „kouzlo“ také zpravidla náležitě ocenily a Otesánkova žravost je opravdu bavila. Vzhledem

k tomu, že se Fanča měla do oživlého Otesánka na první pohled zamilovat, byla potřeba udělat loutce vstřícnou tvář, kterou zajistil vyřezávaný a barvami zvýrazněný úsměv. Dokud byl Otesánek neotesaný, byl jeho úsměv tupý. Tohoto efektu jsme dostáhli intonačními a hlasovými možnostmi herečky Waldtraut Ritterové, která postavu animovala. Jakmile byl Otesánkovi vdechnut rozum a skromná duše, úsměv se rázem proměnil, aniž by se ve výrazu nebo uspořádání loutky cokoli změnilo.

Přestože inscenace vycházela z jednoduchého scénografického řešení a jak z pohledu loutkového, tak z pohledu scénáře i režijního uchopení v ní zůstala řada sporných a ne vždy přísně logicky a esteticky doladěných momentů, byla dětskému publiku blízká a srozumitelná. Měla svou magii a působivost, kterou ve svém kritickém příspěvku v časopise *Loutkář* vyzdvihl Ivo Kristián Kubák:

„[...] vše pak podruhé vrcholí závěrečným obrazem, ve kterém živí herci nechají stát zmrtnělé loutky vpředu na scéně a sami odejdou. Jeho poselství – jste jen diváci v divadle a iluze, kouzla a magie v opravdovém životě nefungují – má téměř až metafyzický přesah.“<sup>107</sup>

### **3.7.2. Otesánek v Divadle Alfa Plzeň**

Také plzeňský *Otesánek*<sup>108</sup> z roku 2013 vycházel z předem daného dramatického textu. Tentokrát se však nejednalo o archaickou předlohu, ale o scénář napsaný na zakázku. Autorem byl zkušený dramatik a dramaturg Vít Peřina, jehož texty si oblíbil tehdejší kmenový režisér Alfy Tomáš Dvořák. Tvorba *Otesánka* zdaleka nebyla jejich první spoluprací, v té době měli mimo jiné za sebou už úspěšné

---

<sup>107</sup> Ivo Kristián Kubák. „Lampion svítí dál“ *Loutkář*. 3/2009, s. 109. Dostupné z <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2009057>

<sup>108</sup> Vít Peřina. *Otesánek*. Dramaturgie Pavel Vašíček. Výprava Renáta Vosecká. Hudba Vratislav Šrámek. Režie Tomáš Dvořák. Divadlo Alfa Plzeň. Premiéra 5. 10. 2013. Děníra duben 2019.

inscenace *James Blond* (Divadlo Alfa Plzeň, 2009) či *Loutky hledají talent* (Naivní divadlo Liberec, 2012), navíc Vít navazoval na práci své matky Ivy Peřinové, jejíž mnohé texty pro loutkové divadlo Tomáš Dvořák v minulosti také režíroval. V případě Peřiny a Dvořáka i herců divadla Alfa šlo tedy o zaběhnutou a osvědčenou spolupráci, resp. komunikaci, při níž každý mohl vědět, co od toho druhého plus minus očekávat. Výchozí scénář byl hotov na první čtenou zkoušku. V průběhu procesu zkoušení doznal určitých změn, které reagovaly na momentální nápady nebo na řešení, které se v jevištní praxi ukázalo jako výhodnější.

Je důležité zdůraznit, že tvůrcům se podařilo dosti věrně převyprávět Erbenova – s drobnými nuancemi a s rozvedením humorných dialogů, jak je Vítovi Peřinovi vlastní. Místo děvečky s trakařem spolkl Otesánek hostinského a místo ovčáka s ovceci dva loutkáře i s celým divadlem, tj. přítomným dětským publikem. Pohádka o *Otesánkovi* se však stala spíše jen okolností pro téma, které se nakonec ukázalo být pro tvůrce lákavější a nosnější než samotný *Otesánek*. Rámec, do něhož je příběh zasazen, má za cíl seznámit přítomné diváky s různými druhy loutkového divadla a s procesem vzniku divadelní inscenace. Na začátku představení se totiž diváci dozvědí, že nahlíží do Otesánkova břicha (až v závěru pochopí, že jsou součástí této hry, tedy i oni sedí v břiše). V žaludku se spolu setkají spolykané postavy a vyprávějí si, jak se jim přihodilo, že je Otesánek sežral. A protože oběťmi jsou i dva loutkáři s celým divadlem, mají k dispozici vše, co je pro divadlo potřebné a mají také důvod vysvětlovat ostatním, jak se takové divadlo s různými loutkami provozuje. Otec s matkou odehráli nešťastný začátek pomocí marionet v klasickém kukátkovém jevišátku. Hospodský odvyprávěl svůj příběh pomocí maňásků za paravánem, loutkáři hráli divadlo s plošnými loutkami na špejlích a využili i způsob vedení loutek magnetem. Při tom se dětem podařilo vysvětlit, kdo loutky vyrábí, kde se studuje loutkoherectví, že existuje profesionální a amatérské divadlo, jaké zvyky panují v divadle apod. To vše velmi

lehkým a vtipným způsobem na základě dialogů a slovních hříček, kterými jsou texty Víta Peřiny známé.

Otesánek byl ve všech druzích loutkového divadla principiálně stejný. Jednalo se o vydlabaný kus kmenu v různých velikostech. Zdůrazněnou měl část břicha, která se na konci stala vodítkem, kudy najít z Otesánka cestu ven. Hrdinové se nejprve dostali do jeho huby a odtud viděli, jak netvor putuje Plzní, spolykal soudek v pivovaru, zaútočil na fotbalovou Viktorii a nakonec došel až náměstí, kde se konal tradiční trh. Není divu, že právě tam potkal babku s motyčkou, která jej hnala zpátky na kraj Plzně až k budově divadla Alfa, kde konečně sekla a Otesánka přemohla. Cesta městem se odehrála pomocí projekce na zadním horizontu jeviště. Po smrti Otesánka vešla bylinková babička do hlediště, tj. do rozetnutého břicha. Opona už byla zatažená a triumfální závěr se konal na forbině.

Plzeňský *Otesánek* fungoval jako vtipná, svižná show. Textově, režijně, herecky, loutkářsky, technicky, výtvarně, zkrátka po všech stránkách výborně zvládnutá. Tvůrci pohádku barvitě převyprávěli, ale nijak ji nevyložili, nesdíleli s diváky svůj postoj k ní, nezveřejnili téma, které pro ně bylo v příběhu podstatné. Je to jistě legitimní přístup. Diváci (jak děti, tak dospělí) se při představení dobře bavili a dozvěděli se mnohé o principech hraní loutkového divadla. V tomto ohledu inscenace splnila svůj cíl. A mnozí v ní podle dramaturgyně Petry Kosové cítili ještě další potenciál: „Zcela logicky se otevírá možnost pocítit uvnitř loutkového thrilleru nebezpečí, které je nadosah! Všude kolem! A v podobě nenasytného českého dřeva, žádné importované Godzilly! Divák prostě musí fandit, protože právě teď mu jde o kejhák a o rodné město a kraj.“<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Petra Kosová. „Zbaštil i publikum“ *Loutkář*. 5/2013, s. 13.



Příležitost, kterou ve své recenzi pro časopis *Loutkář* pojmenovala Kosová, byla dle mého spíše hypotetická. V rozverně nastavené show, při které publikum místy skandovalo, se zážitek pocitu nebezpečí kolem nás, neměl šanci dostavit, a to ani pro naivnější diváky. To však nijak nezlehčuje fakt, že Vít Peřina našel dobrý nápad pro zpracování *Otesánka* – jednoduché, známé pohádky, která se ze své podstaty jevištnímu zpracování do velké míry vzpírá.

### **3.7.3. *iOtesánek* Divadla b**

Inscenace Divadla b, připravená pro zájezdové hraní, staví taktéž na výrazném humoru. Čerpá ze zkušeností tvůrců, kteří prošli souborem Buchty a loutky (někteří jsou zároveň současnými členy). Poetika i přístup se tedy tvorbě této loutkářské punkové skupiny výrazně blíží. Autor námětu a koncepce *iOtesánka*,<sup>110</sup> herec, režisér a performer Tomáš Procházka, se dlouhodobě věnuje zkoumání umělé inteligence, jejího vývoje a neustálého přibližování k lidským vlastnostem. Je výrazně zaujat potenciálem zaměnitelnosti umělé inteligence za lidskou. S tímto zájmem koresponduje také hlavní téma, které inscenace i nejmenším divákům zcela jasně traktuje: rozpínání technologií. Postava prodavače vynálezů se v jedné z repríz ústy herce Radka Berana doslovně ptá: „Kde se to zastaví, ten vývoj?“

Inscenace je těsně spjata s výtvarným konceptem scénografa Roberta Smolíka, jehož realizace jsou známé hravostí a především promyšleným a překvapivým technologickým řešením. Jeho značná zkušenost s řezbovanými marionetami se projevila nejen v podobě loutek, ale také v řešení malého kukátkového jeviště, které je vytvořené ze staré skříně. Otesánkem je hranatá, žravá marioneta, vizuálně napůl robot, napůl jakýsi psík. Jednoduchý mechanismus otevírání huby

---

<sup>110</sup> Tomáš Procházka a Divadlo b. *iOtesánek*. Hudba René Krupanský. Výprava a loutky Robert Smolík. Režie Divadlo b. Divadlo b. Premiéra 28. 11. 2017 v Kulturním centru Vozovna v Praze.

umožňuje – zvláště u větších variant postavy – polykání loutek i předmětů. Všechno mizí v propadlu, které je součástí malé loutkové scény.

Základní koncept inscenace je pevně daný, avšak náplň dialogů proměnlivá, i když se také drží určité linie. Herci jsou připraveni reagovat na publikum, dokonce k tomu dají dětem jistý návod: představení vždy začíná navázáním komunikace s diváky hovorem na aktuální téma reagující na situaci v sále. Teprve pak začíná pohádka. Ani v průběhu hraní neopomíjejí herci diváky, pracují s jejich eventuálními výkřiky, pohotově reflektují vyjádřená přání nebo doporučení. Některé přestavby a dokonce i scény jsou řešeny přímo v komunikaci s publikem, např. samotné montování Otesánka. Radek Beran, coby tatínek kutil a skoro až vynálezce, ukáže dětem velký, názorný návod k sestavení robota. Podle něho pak skládá, resp. vylepšuje stavebnici, kterou mu v obchodě prodali. René Krupanský jeho snažení komentuje.

Ruku v ruce s rozpínavostí techniky se v pohádce prezentuje také téma lidského neporozumění, neschopnosti vyslechnout druhého, resp. jej opravdu slyšet. Krásně je odehráno v úvodní scéně, kdy chce maminka tatínkovi sdělit, že by ráda měla děčátko. Tatínek ji nenechá domluvit a snaží se jí splnit přání, které však ona zatím neměla šanci vyslovit. Svou snahou tak tatínek míří stále vedle, nejprve si myslí, že maminka potřebuje rozveselit, a tak dělá šaška, podruhé strašidlo, pak je přesvědčen, že by chtěla zvířátko, přivede tedy psa, posléze kočku. Maminka stále není spokojená a tatínek jí ve snaze udělat radost stále nenaslouchá. Nemůže se tak dozvědět, že by ráda děčátko. Když konečně na samém konci představení může maminka přání dovyslovit, je tatínkovi jasné, že i tohle bude umět hravě vyřešit. To však předbívám v ději. Po neúspěšných pokusech splnit mamince, co by chtěla, se tatínek v novinách dočte o existenci robota – pomocníka v domácnosti, kterého si může sám sestavit ze stavebnice zakoupené v obchodě.

Pustí se tak do zmíněného kutění za využití skutečných drátků a pájení a jiných technických dovedností. Protože je však zpupný a chce robota stále vylepšovat, přidá do něj součástky, které tam nepatří. Místo pomocníka mu tak vznikne žravá obluda. V podání Divadla b tedy není hlavní postava pohádky oživeným kusem neživé přírody, ale sestrojeným robotem, sešroubovaným z různých drátů a plechů, zkrátka iOtesánkem. Maminka s tatínkem jej nejdříve krmí motorovým olejem a jak robotovi roste chuť k jídlu, sežere všechno vybavení bytu, a dále policistu, který přišel zmizení nábytku vyšetřit, maminku, tatínka, pana prodavače, sousedovic holčičku, psa i kočku. Jak to tak v *Otesánkovi* bývá, všechny zachrání stará babička, které dojde, že se na tohle strojové monstrum musí chrstnout voda. iOtesánek se zadře a následuje šťastný konec, jak jej všichni známe. Tatínek si pak už pamatoval, že by se měl držet návodů a nevymýšlet bláznivé nápady, a maminka si dávala pozor na to, jak tatínkovi sdělit, co si vlastně přeje.

Svou diváckou zkušenost a vyznění představení jsem reflektovala v časopise *Loutkář*:

„Posunem v použití materiálu, z něhož je iOtesánek vytvořen, docílili tvůrci aktualizace tématu, tj. zobrazili, jak nás postupně pohlcují nejrůznější přístroje, jejichž vlivu dobrovolně a víceméně beze zbytku podléháme. Zároveň však zachovali téma stupňované nenasytnosti, nezadržitelné touhy konzumovat (možno chápat i v přeneseném smyslu), které je pro tuto pohádku typické. Probuzení nespoutané vůle, rozpínavost inteligence jiného druhu ale nakonec přeci jen dokáže zastavit jednoduchý nápad, který stojí na zapojení zdravého rozumu a odvaze jednat. Nekomplikovaný loutkový příběh, který na první pohled působí jen

jako humorná hříčka, má ve své podstatě silné a jasné poselství. To se však nikomu nevnucuje, tvůrci si nedělají ambice na hraní edukativního kusu."<sup>111</sup>

### **3.7.4. Otěstánek Studia Damúza**

Jak už název napovídá, pro inscenaci *Otěstánek*<sup>112</sup> z roku 2018 si tvůrci vybrali jako základní materiál těsto.<sup>113</sup> Pomocí něj vytvořili příběh, který je v mnoha ohledech věrný Erbenově předloze, avšak zajímavý výchozí nápad je v závěru inscenace tak trochu zrazuje. Herci Adam Krátký, Dorota Krátká a dramaturgyně a režisérka Lenka Huláková si jako motiv z Erbena vytkli dvě přímé řeči: „Kéž bychom měli nějaké děťátko.“ a „Budte rádi, že vám ho Pán Bůh nedal.“ Příběh se odehrává v mamčině kuchyni (kuchyňský stůl), resp. v tátově dílně (ponk), všechny postavy a potřebné akce se vytvářejí pomocí nástrojů a náradí, které patří do těchto dvou prostředí. V kuchyni je zadělané, vykynuté těsto a muž se ženou se rozhodnou, že si z něj udělají děcko, po kterém tak touží. Otec jej opracovává na ponku kladívkem a kleštěmi, matka používá vařečku a další kuchyňské náčiní. Těmito pomůckami oba do těsta otisknou něco ze sebe, bohužel i lenost a velký hlad. Za pomoci rytmické říkačky se snaží posvětit úspěch svého konání: „Miminečko, poved' se mi, prosím.“ Jelikož v těstě najdou vejce, které do něj při hraní vložili, matka se rozhodne jej vysedět. A vylíhne se slepice (kladívko a hrabičky). Naštěstí si rodiče nezapomněli dát kus těsta stranou, mají tak šanci na druhý pokus. Vytvoří chleba, rozloží na plech, šoupnou jej před zraky diváků do mikrovlnné trouby a nechají péct. Mezi tím zkoumají, jak matce roste břicho. Za pomoci mísy a bubínku a při možnosti zkoumání různých zvuků i podoby dítěte skrze improvizovaný „ultrazvuk“, je to pěkná hra, která přiblíží vývoj člověka

---

<sup>111</sup> Zuzana Vojtíšková. „Vydařená aktualizace tradičního námětu.“ *Loutkář*. 1/2018, s. 57.

<sup>112</sup> Adam Krátký – Dorota Krátká – Lenka Huláková. *Otěstánek*. Koncept, režie: Adam Krátký, Dorota Krátká, Lenka Huláková. Dramaturgie Lenka Huláková. Studio Damúza. Premiéra 20. 5. 2018 v ateliéru sdružení Roztoč, Roztoky.

<sup>113</sup> Srovnej s *Malovánkem* (viz výše).

v prenatalním stádiu, a malí diváci se pak jistě rádi zeptají rodičů, jaké to bylo, když byli oni sami v bříšku. Jakmile se těsto v mikrovlnce dopeče, vytáhnou jej hrdí rodiče a pochlubí se jím. Zatímco má dítě hlad, uloží rodiče miminko do mísy a dají se do pečení chlebánků, aby novorozenec měl co jíst. Jenže Otěšťánek nechce čekat, až se v mikrovlnné troubě dopeče nová várka pečiva, začne být agresivnější, postupně sežere psa, slepici, krávu, ptáka, vše opět tvořené z kuchyňského a dílenského náčiní a náradí. Kouzlo bezedného Otěšťánka funguje i tady. Mísa, v níž je děcko uloženo, má vyříznuté dno, stejně tak stůl, na němž mísa leží. Čím víc Otěšťánek jí, tím větší se objevuje bochník chleba, který rodiče ukládají do větší a větší mísy. Nakonec je nádoba tak veliká, že do ní může vlézt i otec, obětuje se, aby synek neměl hlad. Matka z Otěšťánka vytáhne už jen montérky. A to je chvíle, kdy si řekne dost, a rozhodne se té nezřízené nenasytlosti udělat přítrž. Vezme paličku na bubínek a přetáhne Otěšťánka po hlavě. To stačí na to, aby byl netvor zlikvidován a zpatky na svět se dostaly veškeré jeho oběti. Mezitím jsou dopečeny chlebánky a matka s otcem se do nich s chutí pouštějí. A právě tady vidím zradu zvoleného materiálu – těsta, resp. chleba. Chléb je přeci jen základní potravina, což je jistě zřejmé i dětem. Vnímají ho jinak než dřevo a vzhledem k tomu, že představení doprovází samotné pečení, tedy i vůně z něj, není vyloučené, že děti dostanou na chleba chuť. Rázem je vztah k Otěšťánkovi jiný a začínají se projevovat individuální pudy, resp. chutě. Dítě se tak najednou může cítit být v pozici Otěšťánka, taky by nejraději všechno snědlo. Co si pak ale má počít ve chvíli, kdy je Otěšťánek zneškodněn jako nenažraný netvor a vzápětí jsou z trouby vytaženy voňavé chlebánky upečené ze stejného těsta a rodiče se do nich s chutí zakousnou, dokonce je nabízejí dětem v publiku? Role se tak náhle obracejí, rodiče „kanibalizují“ své děti, přičemž si zpívají „je docela fajn bejt chleba – droždí, mouka, sůl, voda, je docela fajn bejt doma – ubrus, židle, stůl, chleba“. Třebaže bylo řečeno, že teď se už nepeče dítě, ale

chlebánky, které mají Otěstánka nasytit, dětský divák vidí totožný proces – ať už šlo o pečení Otěstánka nebo o pečení chlebánků. Slovní vyjádření nemůže převážit akci. Proto vnímám ve vyznění inscenace jakýsi rozpor a její závěrečné poselství mi zůstalo skryto. Tvůrcům však nelze upřít, že celá hra s těstem a kuchyňským náčiním i dílenským nářadím je sympatická, tvůrčí, nápaditá, Otěstánek je milý, ani ve fázi největší žravosti nemůže žádné dítě v publiku poděsit svou estetikou. Rytmus, říkačky i písničky, které inscenaci doprovázejí, jsou vděčné pro děti předškolního věku, pro něž se primárně hraje.

Inscenace *Otěstánek* vznikala bez pevného výchozího textu. Ten se utvářel teprve v průběhu zkoušení na základě hereckých improvizací. Vycházel ze snahy reflektovat proces zrození dítěte a vzdát hold chlebu, který spoluautorka konceptu a režie Lenka Huláková peče pro všelijaké příležitosti, ve všemožných tvarech a kořeněných, resp. bylinkových variantách. Vyznění inscenace je možné zahrnout pod téma rodičů, kteří se pro své dítě rozdají, resp. doslova rozkrájí, jak zazní přímo v textu jedné z písní. Jsou tak nadšení myšlenkou, že si stvoří dítě, a okouzlení jeho zrodem, že přistupují nekriticky k jeho požadavkům a touhám. Vlastně považují za svůj problém, že ho nedokáží dostatečně nasytit, což je i důvod, proč se nakonec otec sám obětuje a vleze Otěstánkovi do chřtánu. Teprve když se matce po partnerovi zasteskne, tj. přesune svou pozornost jinam než na dítě, prozře a začne jednat. Nepřivolá na pomoc žádnou další osobu, její odhodlání stačí, aby získala tolik odvahy, kolik je potřeba na likvidaci Otěstánka.

### **3.8. Závěrečné shrnutí výzkumu pohádky o *Otesánkovi***

Pohádka o *Otesánkovi* má mnoho podob, ať literárních, nebo divadelních i jiných (výtvarných, filmových). Všechny se nějakým způsobem odrážejí od jednoduchého příběhu Karla Jaromíra Erbena. Vyložit jej s úspěchem a se zachováním vnitřní logiky příběhu, není tak banální, jak by se na první pohled mohlo zdát. Pohádka,

jež umí převyprávět „každý“, láká k různým asociacím, narážkám, rozvíjení, převracení, parodování apod. Přestože je vlastně životním dramatem jednotlivých postav, které se v příběhu vyskytují, z hlediska vytváření dramatických situací, a tudíž z hlediska převodu z prozaické literatury do divadelního dramatu, se nejedná o jednoduchou látku. Když se podaří najít vhodný inscenační klíč, může být divácky vděčná. Z uvedených příkladů je však zřejmé, že tvůrci si pomáhají košatěním jednoduchého příběhu, jeho obohacováním o další, různě závažné, linky.

Ani v jedné z uvedených literárních verzí nebo inscenací nepředstavoval Otesánek hrozivé monstrum, které by v dětech mělo primárně vyvolat strach. I když by jej jistě bylo možné ztvárnit jako hororovou příšeru, jak se o to patrně snažil Jan Švankmajer ve svém filmu.

Zmínění divadelní tvůrci byli spíše fascinováni nebezpečím bezednosti, než hrozbou rozpínavosti. Scénografové všech čtyř inscenací se zabývali tím, jak elegantně ztvárnit podobu Otesánkova břicha, aby v něm mohlo zmizet co nejvíce jídla, ev. postav a věcí. Růst nenasyty před zraky diváků se pro ně stal vedlejším problémem, který vyřešili jednoduchou výměnou loutky za identickou větší variantu. Je možné si tuto skutečnost vysvětlit, že je větší výzvou pro současnou společnost boj s nadměrným konzumem (v jakkoli širokém smyslu) než rozpínání nějakého monstra, které nás všechny polyká? Nebo je to přímočařejší a prostě tvůrce fascinuje ona Otesánkova žravost a kouzlo bezednosti na scéně? Při ztvárnění nenasytného netvora pro dětského diváka na divadelním jevišti nejde možná ani tak o hrozivost, jako spíše o věrohodnost, aby v nastaveném logickém a scénografickém řádu byla postava a zejména její projevy uvěřitelné.

Každá z reflektovaných inscenací je svébytným tvarem a lze v ní nalézt silnější nebo slabší ozvuky Erbenova *Otesánka*. Případnou úpravou názvu (*iOtesánek*,

*Otěstánek*) tvůrci dopředu upozornují své diváky, že nemají očekávat věrné převyprávění tradičního příběhu. Ve zvolených výkladech uvedených inscenací je možné hledat trhliny a problémy. Je však legitimní, aby tvůrci s látkou pracovali dle svých uměleckých i životních zkušeností, preferencí a na základě touhy nebo potřeby sdílet určité téma. Jednotlivá díla, třebaže značně odlišná, byla dle mé zkušenosti dětskými diváky přijímaná a dospělými respektovaná. Možná je pak na místě otázka, jestli v pohádkových látkách na divadle nehledáme při teoretických reflexích příliš velkou logiku a neporovnáváme je především se svými předpoklady a očekáváními. Ta se však nemusejí potkávat s tím, k čemu se tvůrci v průběhu přípravy inscenace dostanou. Do procesu zkoušení zasahuje mnoho faktorů, které výsledek více či méně ovlivní. Tomuto tématu se věnuje následující kapitola – posouvá se od literárních východisek směrem k divadelní praxi.



## **4. Reflexe průběhu inscenačního procesu pohádky *Šípková***

### ***Růženka***

Tvorba divadelní inscenace je živým, proměnlivým procesem od počátečního nápadu či záměru až po premiéru. Tato proměnlivost a živost pokračuje i v interakci s vnímatelem, tedy s divákem. Nashromážděné množství materiálů, informací a souvislostí ještě neznamena, že má tvůrce v ruce klíč, jak přistupovat k zvolené látce. Je to jen začátek, v němž se člověk lehce zamotá a ztratí. Může být pak třeba i demotivován, nebo naopak objeví způsob, jak se v množství materiálu, v konkrétním tématu a námětu lépe orientovat, jak rozkrýt více jeho vrstev, jak jím projít bez zhoubného bloudění. Přijde na to, co zajímavého z něj ukázat druhým, kde se zastavit a kde si dát pozor na zrádné slepé uličky. Kdo někdy tvořil divadelní inscenaci, dokáže si sám barvitě představit, jak náročný, někdy vyčerpávající a stresující, jindy naplňující a radostný proces to je. Kolik nedorozumění, vysvětlování, zpřesňování, emocí, úsilí, nejistoty, očekávání, zklamání i radosti ho doprovází. Je-li člověk uvnitř procesu, vnímá jej intenzivněji a emočněji, nedokáže od něj odstoupit a podívat se na něj z nadhledu. Nezávislý pozorovatel má výhodu, že je nezatížen touhou po výsledku, není vtahován do praktických problémů, není pro něj rozhodující, jestli dílo bude dobře komunikovat s diváky, či nikoli. Má svobodu vnímat, zaznamenávat a přemýšlet nad procesem tvorby jako takovým.

Pro reflexi tohoto tvůrčího procesu jsem si vybrala další známou a oblíbenou pohádkovou klasiku – příběh o spící krasavici, resp. o šípkové Růžence. Postupně tak přecházím od teoretických východisek k divadelní praxi. Konkrétně jsem za tímto účelem v roce 2019 sledovala přípravu a vznik inscenace *Šípková Růženka* režiséra Jiřího Ondry. Měla jsem příležitost průběžně zaznamenávat celý proces od prvopočátku, tedy od záměru zařadit tuto pohádku do repertoáru mosteckého

Divadla rozmanitostí, až po rozporuplné reakce, které přinesla premiéra a první reprízy. Stejně jako jakákoli jiná tvorba, byl i tento proces jedinečný, neopakovatelný, přesto se v něm odrážejí momenty a otázky, které jsou obecnější a mohou být přínosem pro diskusi, co a v jaké podobě se na základě klasických pohádek nabízí dětem prostřednictvím divadelního jeviště. Své pozorování a reflexi práce Jiřího Ondry však záměrně uvádím v širším kontextu toho, co v sobě zahrnuje jednak vývoj prozaické předlohy, jednak divadelní historie a také různé výklady této pohádky, s nimiž jsem se setkala, ať už v praxi nebo v literatuře.

#### **4.1. Historické a obsahové posuny pohádky o spící krasavici**

Příběh o šípkové Růžence bývá často spojován s psychoanalytickým výkladem, který klade důraz na problematiku dospívání a první menstruace, na přerod od závislého dítěte k svébytné osobnosti, na proces odpoutání se od jistot dětství a nalezení své jedinečnosti. Je prokázáno, že v období puberty se střídají stavy totální nečinnosti až apatie se stavy až zběsilé činnosti. Tyto dva póly jsou cestami, jimiž mladý člověk prochází, než dospěje k vlastní identitě.

Někteří čtenáři, resp. diváci vnímají *Šípkovou Růženku* jako pohádku určenou zejména dívkám. Jiní kritizují Růženčinu naivitu a pasivitu. Pohádka podle nich podporuje genderové stereotypy, dělá z žen jen závislé bytosti, které čekají, až si jich všimne nějaký princ a nabídne jim smysl života. Více než jako zodpovědnou reflexi přijímám tento postoj spíše jako prostředek k zvýraznění daného tématu a nepochopení podstaty tradičních námětů. Nahlížet na pohádky jako na genderově nevyrovnané příběhy s překonanými schémata považuji za problematické a zavádějící. Jak prokazují psychologové, hrdinské činy rytířů můžou být stejně inspirativní jak pro dívky, tak pro kluky. A podobně radost princezny z osvobození a očekávání začátku nového, dospělého života, je srozumitelná všem bez rozdílu. „I když si to někteří literárně založení rodiče neuvědomují, děti vědí, že bez ohledu

na pohlaví hrdiny se příběh týká jejich vlastních problémů," tvrdí Bruno Bettelheim.<sup>114</sup>

Požadavky dospělých a představy o tom, co by pohádky měly dětem sdělovat, se propisují i do toho, jak se příběhy ve vyprávění postupně upravují, posouvají, které motivy z nich vypadávají a co se bere jako základ, jako norma pro pohádku v daném období. Zřetelně je tento vývoj vidět právě na pohádkové látce, jejíž hlavní hrdinkou je spící panna. Příběh, jak jsme zvyklí jej dnes běžně vyprávět, se diametrálně liší od toho, který se v Evropě vyprávěl už ve 14. století a pravděpodobně i dříve. Písemně jej patrně prvně zaznamenal Giambattista Basile na přelomu 16. a 17. století. Folkloristé a psychologové jsou přesvědčeni o společném základu obou pohádkových látek. Je-li tomu tak, pak původní vyprávění lidí v okolí Neapole doznalo skutečně velkých změn a významných obsahových i výkladových posunů, než dospělo do bodu, jak jej známe dnes a jak jej často považujeme za nedotknutelný materiál. Je zřejmé, že příběh v rukách jednotlivých autorů, kteří jej přebírali do svých sbírek, podléhal požadavkům a vkusu čtenářů nebo posluchačů dané doby. Aby souzněl s očekáváním, měnily se postavy, vztahy mezi nimi, vypouštěly se různé děje a jiné naopak přidávaly, spojoval se s různými symboly a konkrétní okolnostmi. Kdyby autoři zachovávali pietní přístup, nikdy bychom si nevyprávěli pohádku *O Šípkové Růžence*, která si získala tak velkou oblibu čtenářů po celém světě. Není možné zároveň tvrdit, že tato historická zkušenost opravňuje současné autory k jakékoli tvůrčí svévůli, staví však jejich snahy do jiného než falešně tradicionalisticky laděného světla.

Basilův příběh nazvaný *Slunce, Měsíc a Talia*, který vyšel v *Pentameronu – Pohádce pohádek*, začíná narozením dívky Talie, jejíž jméno odkazuje k múze

---

<sup>114</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Přeložila Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 276.

veselého básnictví a pastýřských zpěvů i k třem Gráciím, které byly dcerami božského Dia. Thálie/Thalia jako bohyně hostin a slavností byla spojována s hojností a vydatností. Jinde je uváděna jako dcera boha Héfaista, nymfa z Etny, jako bohyně rostlinstva. Všichni mudrci a věštcí z království (nikoli předem určený počet žen – sudiček) jí předpověděli náročný osud spojený s pazdeřím, dřevitou dužinou obsaženou ve stonku rostlin, z níž se získávají textilní lněná a konopná vlákna. V pohádce se tedy hned v prvním odstavci objevuje motiv, který lze spojovat s tkaním látky – činností dospělé ženy. Když dívka dorostla, spatřila za oknem stařenu, definovanou pouze tím, že šla kolem a předla. Talia ji pozvala k sobě, aby vyzkoušela pro ni neznámou a na pohled zábavnou činnost, „velmi ji bavila podívaná na tančící vřeteno“.<sup>115</sup> Jak předla, zadřela si třísku za nehet, a to aniž by ukápla kapka krve nebo aniž by se objevila jakákoli zmínka o krvi, která je pro výklad pozdějších verzí klíčová.

„[...] okamžitě se svalila na zem mrtvá. Stařena po tomto neštěstí utekla a horempádem seběhla se schodů; a když nešťastný otec zaplatil sudem slzí za vědro trpkosti, zanechal spící Talii na sametovém křesle pod brokátovým baldachýnem. Pak dal zamknout dveře onoho paláce, který stál v lese, a navždycky opustil dům, příčinu takového zla, aby úplně a zcela vymazal z paměti neštěstí, jež ho tam potkalo.“<sup>116</sup>

Teprve po tomto stručném úvodu se začne odvíjet barvitější a daleko nebezpečnější děj než ten, který známe z vyprávěnek našeho dětství. Spící dívka byla znásilněna ženatým králem, kterému na lovu uletěl sokol a vlétl do okna, kde kráska spala. Mladý král na své dobrodružství, při němž si „natrhal plody lásky“, okamžitě zapomněl, ale nevinné spící Talii se za devět měsíců narodily děti, chlapec

---

<sup>115</sup> Giambattista Basile. *Pentameron aneb Pohádka pohádek*. Přeložil Jan Brechensbauer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 526.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 526–527.

a dívka. Za pomoci nijak nespecifikovaných neznámých dobrých víl sály mléko z jejich prsů, až si jednou omylem spletly prs s prstem a vysály osudnou třísku. Tím probudily k životu svou matku, která netušila, co se stalo, ale děti si hned oblíbila. Teprve po dvou letech si mladý král vzpomněl na svůj zážitek a vypravil se k zámku znovu. Není jasné, s jakým úmyslem tam jel, každopádně našel dvě děti a ženu, které hned vyprávěl, kdo je a „jak vlastně došlo k jejich styku“ a slíbil jí, že se pro ni vrátí a vezme ji do svého království. Byl ale ženatý. A jeho žena brzy rozpoznala, že se manžel zamiloval. Poháněna žárlivostí, přilákala úskokem k sobě nejprve děti a posléze i Talii. Kuchaři rozkázala, aby děti uvařil a předložil je králi k večeři, Talii chtěla za její provinění upálit. V připraveném ohni však nakonec za trest skončila sama. Když měl být do výhně vhozen i kuchař, ukázalo se, že místo dětské pečinky pojedl král kůzlečí maso. Tak byla zachráněna nejen Talia, ale i děti a čtenáři se dostalo závěrečného naučení: „Na koho štěstí čeká, i ve spánku je obdrží.“<sup>117</sup>

Je zřejmé, že takto vystavěný příběh odrážel nejednu trpkou lidskou zkušenost, resp. před ní varoval. Stejně tak jako dnes, mohl se i v minulosti zdát některým vypravěčům morálně sporný, rozdmýchávající mnohé pochybnosti a palčivé diskuse. Patrně i proto příslušník privilegované části francouzského měšťanstva, advokát a akademik Charles Perrault, který byl přesvědčeným stoupencem vlády krále Ludvíka XIV., upravil některé motivy a postavy této pohádky. Posunul tak význam i vyznění celého vyprávění, kterým bavil a patrně i „vychovával“ dvorskou společnost konce 17. století. Pohádkovou tvorbu, resp. její folklórní základy využil i na obhajobu svých postojů ve sporu mezi Starými a Moderními (Querelle des Anciens et des Modernes), který se týkal uměleckých modelů řecké a římské antiky a soudobých autorů křesťanské morálky.

---

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 533.

„[...] Perraultovi šlo o účinný etický ‘příklad’, usiloval o jakési nepřímé moralizování. Prostředkem této ‘pedagogiky’ se měl stát i literární přepis lidové pohádky.“<sup>118</sup> Byl si vědom, že pohádky obsahují tradovanou zkušenost předků, autentický svět lidové kultury, zároveň však nepopíral, že je možné je dále aktualizovat, aby odpovídaly vkusu publika. Jestli příběh spící panny přebral z tehdy populárních pohádek G. Basileho, nebo jej znal z francouzské ústní lidové tradice, nelze doložit. Jisté je, že jeho pohádka *Princezna ve spícím lese*, publikovaná roku 1697 anonymně v knize *Pohádky mé matky husy* (Contes de ma Mère l'Oye), se v porovnání s italskou verzí v mnohém shoduje, ale taky liší.

Perraultově spící krasavici nepředpovídají osud mudrci a věštcí, ale sedm víl, které byly v zemi k sehnání. Ve výběru postav se patrně odráží obliba vílích příběhů, které ovládly salóny pařížské vyšší společnosti v posledním desetiletí 17. století. Starou vílu opomněli pozvat, protože už padesát let nevyšla ze své věže, a tak si mysleli, že je mrtvá. Přizvali ji ke stolu, ale neměli pro ni zlatý příbor a stará víla z toho odvodila, že si ji dostatečně neváží. V popisu královského hodování i samotné věštby se odrážejí společenské dobové zvyklosti i vlastnosti a schopnosti, které by měla mít urozená dívka. Zlou sudbu předpovídající píchnutí se o vřeteno vyřkla stará víla, ale k jejímu naplnění došlo i v Perraultově podání opět skrze náhodnou stařenku, jež nevěděla, že je v království zakázáno předení na vřetenu. Když viděla, co se stalo, neutekla, jako to udělala temperamentní „neapolská babka“, ale podle francouzských způsobů přivolala princezně pomoc. Perrault si dal práci i s popisem spící dívky, které se z tváře nevytratila krása, „její líčka byla jako růže“. Symbol růže jako symbol krásy v Basileho *Pentameronu* není, později se stane klíčovým pro vyprávění, jak jej známe dnes. Od růže a kapky krve, která

---

<sup>118</sup> Zdeněk Hrbata. „Kouzelná pohádka a francouzský klasicismus“ In Perrault, Charles – d’Aulony – Marie-Catherine, de Beaumont – Jeanne-Marie Leprince. *Francouzské pohádky*. Přeložil František Hrubín. Praha: Odeon, 1990, s. 340.

se nezmiňuje ještě ani u Perraulta (a krev není dokonce ani v pohádce bratří Grimmů), se pak odvíjejí mnohé psychologické výklady pohádky o šípkové Růžence. Královský otec v Perraultově pohádce neprchnul, aby utekl před smutkem, ani neusnul zároveň s princeznou a dvořany. Odešel spolu s královnou poté, co dobrá víla uspala celé království, aby dívka po probuzení nebylo smutno a necítila se být osamělá. Víla uvrhla do spánku všechny, kromě královského páru, aby rodiče, resp. král uvolnil místo pro svého nástupce – prince, budoucího manžela, který princeznu osvobodí. Teprve když víla všechno zařídila, obrostl zámek malými i velkými stromy, trnám a ostružinami, stále ještě ne růžemi. Kolovaly o tom místě různé pověsti, nejvíce ta, že v zámku žije lidožrout a požírá děti. Byla to další populární postava vypravěčů krátkých, zábavných příběhů francouzské vyšší společnosti konce 17. století. I matka mladého prince, který spící dívku zachránil, „hnán láskou a lačný slávy“, byla v Perraultově podání lidožroutka. Barvitý, rozsáhlý Perraultův popis spícího zámku, do něhož princ vešel, zavání hororem. Tvůrčímu člověku by už jen tato pasáž posloužila k rozpracování mysteriózního příběhu vrcholícího záchranou „Růženky“ ze světa „zombie“. K probuzení princezny u Perraulta stačilo, že princ poklekl vedle dívky na kolena. Aktu vysvobození nevěnoval autor více pozornosti, raději čtenáře zasvětil do princezniných snů, vylíčil projevy zamilovanosti páru, „rozprávěli dlouhé hodiny a neřekli si ještě ani polovinu toho, co si říci měli“ a okomentoval dívčin šat, „že je ustrojena jako jeho babička a že má tuhý límec“.

Oproti Basilovu mladému králi, který se zmocnil dívky bez jejího souhlasu a tím ji uvedl do značných problémů, byl Perraultův princ svobodný a nic tedy nemuselo bránit jeho lásce, resp. otcovství, o něž v pohádce taky jde. Ale byla tu princova matka – lidožroutka. Zachovala se stejně jako v Basilově vyprávění žárlivá, podvedená manželka. Jen s tím rozdílem, že se synovy potomky chystala sníst sama, připravené „na cibulové omáčce“. Oklamána soucitným správcem a jeho

ženou předpokládala, že si výtečně pochutnala na mase vnuků i snachy. Když odhalila správcovu lest, nechala připravit kád' s ropuchami, zmijemi a užovkami, kam se chystala své oběti hodit. V tu chvíli však přijel mladý král domů a matka – lidožroutka se do kádě raději vrhla sama. V mžiku ji ta havěť sežrala. Zlo tak bylo definitivně odstraněno: způsobem, který nevyvolává jakékoli pochybnosti nebo obavy z jeho návratu.

Boj se zlem a lidskou krutostí je akcentován v obou popsaných verzích spící krasavice. Důraz není kladen ani na ochranu dorůstající dívenky, ani na záchranu spící dívky, ale na přemožení lstivé zákeřnosti. Spánek a probuzení je jen okolností, nutnou podmínkou, k níž musí dojít, aby se mohl rozvinout podstatnější děj, aby bylo možné zobrazit zlobu a nenávist, která číhá na zamilovaný pár za líbeznými manželčinými či matčinými úsměvy. Motivace podvedené manželky jsou asi lépe pochopitelné než žárlivost matky na mladou snachu, oba zdroje negativních emocí jsou však reálné, můžeme se s nimi běžně setkat, slyšeli jsme mnoho obdobných vyprávění ze skutečného života, třebaže příběhy nedospívají až k vražednému nebo kanibalskému motivu. Svou povahou se mu ale mohou často blížit. Všechny tyto motivy a souvislosti však absentují v mnohem známější a oblíbenější verzi pohádky – v *Šípkové Růžence* (Dornröschen), kterou pod číslem 50 uveřejnili v roce 1812 bratři Grimmové v knize *Pohádky pro děti a domov*.<sup>119</sup>

#### **4.2. Nedotknutelnost známé podoby pohádky *Šípková***

##### ***Růženka***

Obdobně jako Charles Perrault upravoval pohádky pro posluchače své doby, přistupovali k pohádkovým příběhům i bratři Grimmové. Snažili se jimi přiblížit mladým čtenářům, přesněji řečeno dospělým představám o tom, co by děti měly

---

<sup>119</sup> Více o historii objevování motivů *Šípkové Růženky* v literatuře Hans-Jörg Uther. „pohádka o šípkové růžence – poznámky k historii a výkladu“ *Rozrazil*, 02/2008.



číst nebo poslouchat. Grimmovská podání jsou u nás nejpopulárnější, nejvíce zafixovaná, přestože jsou pro mnohé současníky i tyto příběhy už příliš drsné (a některé tak působily i v době německého vydání na počátku 19. století). Laici je často považují za prapůvodní látky lidové slovesnosti, hájí jejich podobu a nedotknutelnost v dalším tvůrčím zpracování, aniž by si připustili, že mnohé z nich prošly už před Grimmy značnými obsahovými a významovými posuny podle toho, co bylo trendem doby, v níž se vyprávěly. Z pohádkových verzí bratří Grimmů často vycházejí i psychologické výklady pohádek, aniž by braly příliš velký zřetel na díla jim předcházející. Zjevně je tomu tak právě v případě *Šípkové Růženky*, kde se Bruno Bettelheim a jeho následovníci odvolávají na kapky krve jako symbol první menstruace, na symboliku počtu sudiček jako počtu lunárních měsíců, na šípkové trní a růžové květy, které rozkvetou, jako symbol dozrávání do krásy, resp. jako symbol znovuzrození apod. Jsou to motivy a symboly, které se nám zdají být lákavé a přesné, avšak ve starších verzích příběhu se tyto odkazy nevyskytují. Přesto jsou vnímány jako zásadní pro výklad pohádky o spící dívce. Proč tedy čtenáře a divadelní diváky tak často popuzuje, vloží-li tvůrce do příběhu svůj vlastní výklad, svůj způsob čtení a vnímání konkrétní látky, zdůrazní-li určité momenty a motivy, které jsou pro něj symbolické a klíčové? Znamená to, že chceme, aby se pohádkový vývoj zastavil v 19. století, z něhož pocházejí nám známé verze prastarých příběhů? Je to jen falešný tradicionalismus, který mnohým lidem diktuje tuto rigidnost, nebo nedostatečná invence tvůrců, kteří svými novými přístupy a myšlenkami nedovedou navázat na prastarou látku, citlivě ji oživit a oslovit jí současné publikum?

#### **4.3. Zlo v příběhu o spící krasavici, resp. o Šípkové Růžence**

Spící krasavice je jak v Basilově, tak v Perraultově případě vystavena skutečně zřůdnému zlu. Je mu věnován mnohem větší prostor, oproti tomu, jenž je dán

popisu ochrany dívky před usnutím či přiblížení láskyplného probuzení. Zlo je namířeno vůči nevinné, čisté dívce a ještě nevinnějším, bezelstným dětem. Navíc není projevováno otevřeně, ale skrytými lstmi, záludným jednáním, které se na povrchu tváří přívětivě, snaží se mít „přátelskou“ tvář. Jde tu o předstírání jiných, než skutečných záměrů a pocitů. Tohle záludné, obludné zlo je nakonec zničeno svými vlastními zbraněmi, dokonce se zdá, že samo sebe požere, když už nemá možnost, jak se dál rozpínat. Ani jedna z žen (podvedená manželka, ani matka lidožroutka) se v momentě odhalení zlých úmyslů nepokusí o další úskok, o záchranu sebe sama. Obě jsou zničeny tím, co nachystaly pro druhé. Je to silná zpráva a zkušenost, která prostupuje věky.

Z pohádky bratří Grimmů o šípkové Růžence se zlo v podstatě vytratilo. Pokud ho tam chceme vidět a zdůraznit, pomáháme si zlou sudičkou. Uražená ješitnost ji přivede k tomu, že Růžence přisoudí smrt, která je další vědmou zmírněna na spánek. Ovšem ani u Grimmů není přítomnost zla a motivace zahořklé sudičky tak jednoznačná. Překlady *Šípkové Růženky* bratří Grimmů se liší – právě s ohledem na zdůraznění nebo potlačení přítomnosti zla. Překladatelka Helena Helceltová připravila knihu *Německé pohádky* podle originálu *Kinder- und Hausmärchen*, vydaného v roce 1957 v berlínském nakladatelství Aufbau Verlag. V pohádce se zmiňuje o otevřeném zlu pouze jednou, a to ve chvíli, kdy se dostaví nepozvaná vědma: „Chtěla se pomstít za to, že ji nepozvali.“<sup>120</sup> Ve věžní komůrce, kde se Růženka píchne o vřeteno, „seděla nějaká stařena s vřeténkem“.<sup>121</sup> Souvislost se zhrzenou vědmou tu není žádná a k pocitům či reflexi třinácté sudičky se pohádka už nijak nevrací. Překladatelka Marie Kornelová vycházela z originálu *Kinder- und Hausmärchen*, vydaného stejným berlínským nakladatelstvím o čtyři

---

<sup>120</sup> Jacob Grimm – Wilhelm Grimm. *Německé pohádky*. Přeložila Helena Helceltová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 166.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 166.

roky později, tedy v roce 1961. Se zlem je v této pohádce nakládáno radikálně jinak, byť se jedná o doplnění pouze dvou vět v závěru.<sup>122</sup> Helena Helceltová pohádku končí slovy: „A pak oslavili svatbu Šípkové Růženky s princem se vši slávou. A žili šťastně a spokojeně až do smrti.“<sup>123</sup> Závěr v překladu Marie Kornelové je delší: „Svatba Šípkové Růženky s králevicem byla ještě mnohem slavnější než její křtiny. Z dvanácti zlatých talířů jedlo zase těch dvanáct dobrodějných kouzelníků. Jen ta uražená třináctá se na svatbě neukázala. Když tenkrát na princeznu políčila své vřetenem, aby se o ně píchla, vystěhovala se až do devátého království, a tam jsou rádi, že ji mají.“<sup>124</sup> Jednoduchý dovětek dal třinácté sudičce rozhodující iniciativu, tudíž prodchnul zpětně celou pohádku jejím záměrným, škodlivým a zákeřným jednáním a označil ji za viníka. Dvě souvětí v závěru zásadně změnila celou pohádku. Náhle je v ní postava, která cíleně vytváří zlo, i když tak průběžně není pojmenováno. Která z těch verzí pohádky bratří Grimmů je ta „pravá“?<sup>125</sup> Měli potřebu dodat zlo do své pohádky i bratři Grimmové, nebo se jedná o pozdější úpravu nakladatelských editorů? To je otázka pro literární historiky, ne pro divadelního dramaturga. Ten však má díky těmto dvěma překladům minimálně dvě rozdílné možnosti, jak k příběhu přistoupit: akcentovat, nebo neakcentovat zlo zosobněné třináctou sudičkou. I drobný detail v literární předloze může způsobit tak zásadní významový posun celého příběhu. Na jednu stranu je zarážející, jak jemné nuance ovlivňují celek, na druhou přinášejí podněty

---

<sup>122</sup> Marie Kornelová v ediční poznámce přiznává, že „Rozmanitý je i tlumočnický postup. Vedle věrných překladů mají většinu pohádky v drobnostech nebo i hlouběji upravené, několik čísel je podstatně přeuvyprávěno.“ V případě *Šípkové Růženky* byly dodány verše, aby se zvýraznil obsah promluvy, resp. kletby a vysvobození ze stoletého spánku. Uvedená citace pochází z knihy Jacob Grimm – Wilhelm Grimm. *Pohádky bratří Grimmů*. Přeložila Marie Kornelová. Praha: Albatros, 1969. s. 351.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>124</sup> Jacob Grimm – Wilhelm Grimm. *Pohádky bratří Grimmů*. Přeložila Marie Kornelová. Praha: Albatros, 1969. s. 113.

<sup>125</sup> Sbírka pohádek bratří Grimmů nevznikla naráz. První díl vyšel v roce 1812, druhý v roce 1815. Grimmové se k zaznamenaným vyprávěním vraceli a upravovali je až do podoby, která vyšla knižně v roce 1856, resp. 1857 a obsahovala 200 čísel pohádek. V roce 1822 vydali svazek *Poznámek*, který zahrnuje různé varianty příběhů a přibližuje záměry bratří Grimmů.

pro tvůrce, kteří tyto posuny chtějí vnímat a mají důvod s nimi dál pracovat a podpořit jejich rozvoj svou životní zkušeností. Kdo pak rozhodne, co je správně a která verze je ta „pravdivější“?

Zmiňuji se o těchto nuancích proto, abych upozornila, jak jednoduché je kritizovat tvůrce za významové posuny známé látky a jak složité je dobrat se toho, co je skutečně prapůvodní, originální a kde je ten základ, k němuž se máme s pietou vracet. Pokud bych srovnávala další a další překlady, autorská literární převyprávění pohádky o Šípkové Růžence i divadelní nebo jiná nastudování, našla bych desítky významových posunů. Mnohé z nich by věrně vycházely z „původních“ předloh, třebaže by se čtenářům nebo divákům mohlo zdát, že jde o nepřiměřený zásah do prastaré látky. Mým cílem není takové srovnání, věnují se mu jiní autoři, například Markéta Johnová ve své diplomové práci zaměřené na analýzu čtyřiceti uměleckých děl, v nichž vystupuje postava šípkové Růženky.<sup>126</sup>

#### **4.4. Vybraná divadelní nastudování pohádky *Šípková***

##### ***Růženka***

Pohádka o spící krasavici, resp. o šípkové Růžence je námětem, na nějž pravidelně spoléhají divadelní dramaturgové a provozovatelé a doufají, že titul nastudovaný na základě tohoto příběhu přivede do divadla dostatek diváků. A to nejen dětských. S oblibou jej zpracovávají nejen loutková divadla, ale také činoherní a baletní soubory.

Nejstarším záznamem uvedeným ve virtuální studovně Divadelního ústavu je baletní provedení s hudbou Petra Iljiče Čajkovského v choreografii a režii Saši

---

<sup>126</sup> Markéta Johnová. *Postava Šípkové Růženky v české a světové literatuře*. Diplomová práce. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Pedagogická fakulta, Katedra bohemistiky, 2015. Vedoucí pedagog Mgr. Adam Krupička.

Machova z roku 1948.<sup>127</sup> Machov, který byl v této inscenaci nejbližší naplnění své představy o vytvoření nezaměnitelného, specificky českého baletu,<sup>128</sup> mohl nastudováním *Šípkové Růženky* v tomto roce symbolicky zobrazit nadcházející dlouholetý spánek Československa a reagovat pohádkovým příběhem na celospolečenskou a politickou situaci po únorovém převratu, kterou podle vzpomínek svých spolupracovníků těžce nesl. Premiéru mohl vnitřně takto pojmout i přesto, že byla oficiálně uvedena k výročí narození J. V. Stalina. Inscenace se hrála i po Machovově dobrovolné smrti až do roku 1959, kdy měla derniéru; dočkala se 169 repríz.

Na scéně Národního divadla se však *Spící krasavice* objevila mnohem dříve, než uvádí virtuální studovna Divadelního ústavu. Bylo to už v roce 1924, v choreografii tehdejšího šéfa baletu, polského tanečníka, choreografa a pedagoga Remislava Remislavského.

Podle údajů v této databázi, činoherní a baletní realizace u nás počtem značně převyšují loutkové inscenace. V oblasti loutkového divadla se pohádce věnoval mimo jiné i významný loutkář, teoretik a pedagog Erik Kolár. V roce 1968 nastudoval *Šípkovou Růženku*<sup>129</sup> se souborem Ústředního loutkového divadla v Praze. Zařazením tohoto titulu do repertoáru mohl i on reflektovat svou kvasící současnost, která dospěla až do krátkého probuzení v srpnu téhož roku.

---

<sup>127</sup> *Šípková Růženka*. Hudba Petr Iljič Čajkovskij. Libreto Marius Petipa, Ivan Vsevoložskij. Choreografie a režie Saša Machov. Dirigent Josef Čech. Scénický výtvarník Eduard Tomek. Kostýmní výtvarník Jan Kropáček. Národní divadlo Praha. Premiéra 22. 12. 1948.

<sup>128</sup> Více informací: Česká divadelní encyklopedie, dostupné z [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Machov,\\_Sa%C5%A1a](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Machov,_Sa%C5%A1a)

<sup>129</sup> Podle scénáře Zdeňka Skořepy. Režie Erik Kolár. Výprava a loutky Václav Havlík. Hudba Jiří Kolafa. Choreografická spolupráce Eva Kröschlová. Premiéra v Ústředním loutkovém divadle Praha 20. 2. 1968.

Výrazným a hojně reflektovaným počinem byla v roce 1976 inscenace *Šípková Růženka*<sup>130</sup> hradeckého divadla DRAK v režii Josefa Krofta. Nastudování kladlo důraz na napětí mezi živým hercem a loutkou na jevišti a významně využívalo možností obou, jak charakterizoval ve své studii „*Listování časem*“ divadelní teoretik Jan Císař:

„Všednost, obyčejnost a každodennost zákulisního provozu divadla zobrazoval přirozený tělesný materiál herce; zázrak pohádky i ‘fiktivnost’ divadelního představení loutka. Tak se uskutečnil ‘scénický’ princip tohoto divadelního jazyka, jemuž se ve své době dostalo pojmenování ‘třetí druh divadla’ a jehož se stal Krofta – opět to slovo! – ‘čelným’ reprezentantem nejenom v kontextu divadla českého.“<sup>131</sup>

Jednoduchý, lehce pochopitelný a přehledný inscenační rámec, do kterého Krofta *Šípkovou Růženku* zasadil, je v principu velmi podobný tomu, který v roce 2019 zvolil ve svém pojetí Jiří Ondra, jehož práci se budu zevrubně věnovat níže. Kroftovo řešení, napůl činoherní, napůl maňáskové, velmi barvitě popsal teatrolog Petr Pavlovský:

„Zákulisí velké baletní scény, resp. pouhá jeho část – stanoviště inspicienta. Toto vyobrazení je v mezích možností velice realistické, a to nejen po stránce hmotné (vlastní jevištní zařízení), ale i stránce akční, tedy veškerého zákulisního dění; přípravou na představení počínaje a úklidem pracoviště konče. J. Pilařovi v roli inspicienta se spolu s ostatními herci daří ryze činoherními prostředky navodit skutečnou atmosféru zákulisí. S jejich výstupy (obvykle předěly mezi jednotlivými akty baletu) se střídají scény vlastního loutkového představení, kdy v opuštěném

---

<sup>130</sup> Petr Iljič Čajkovskij a kolektiv. *Šípková Růženka*. Režie Josef Krofta. Scénografie Petr Matásek. Hudba Petr Iljič Čajkovskij, Jiří Vyšehlid. Premiéra 30. 9. 1976. Divadlo DRAK Hradec Králové.

<sup>131</sup> Jan Císař. „*Listování časem*“ In Miloslav Klíma – Karel Makonj a kol. *Josef Krofta: Inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 37.

prostoru, na těch nejneuvěřitelnějších a nejneočekávanějších místech, mezi pultem a železnými schody, elektrozařizáním a signalizační deskou, odloženými či připravenými rekvizitami a nábytkem, všude se objevují skrytě vedené loutky, které za zvuků Čajkovského hudby a hudebních parafrází J. Vyšohlída hrají děje příslušné tomu kterému aktu. Půvab představení spočívá pak v kontrastu prozaické reality divadelního zákulisí a poezie loutkového snu. Do prostoru divadla kouzla zbaveného vniká nové, krásné tajemství a kouzlo.<sup>132</sup>

Jako druh loutek pro tuto baletní inscenaci zvolil výtvarník Petr Matásek překvapivě technologicky nejméně taneční loutky – maňásky. Na jejich roli upozornil ve své studii „*Téma – metafora – herec – loutka*“ dramaturg a pedagog Miloslav Klíma:

„[...loutky] se snaží důsledně držet pohádkový příběh, ale nemohou si odpustit svou přirozenost, která je vede k výkladovým komentářům, žánrovým posunům i zvýrazněné lyrice. Přitom rytmus představení nediktuje Čajkovského hudba, ale princip hry a hravosti, který nad jednotlivými situačními příležitostmi vykvétá ve fantazijní variace, které budí dojem, že nemusí nikdy skončit.“<sup>133</sup>

V roce 1991 nastudoval *Šípkovou Růženku*<sup>134</sup> podle scénáře Věry Eliáškové další významný loutkář, režisér a pedagog Karel Makonj, který po politicky vynucené tvůrčí přestávce znovu našel v Divadle Minor prostor pro realizaci svých představ o divadle herce a loutky. I on mohl vnímat zařazení pohádky do repertoáru divadla jako metaforu probuzení po dlouhém, čtyřicetiletém spánku naší republiky i svém osobním. Příběh šípkové Růženky ztvárnil pomocí dřevěných, přibližně

---

<sup>132</sup> Petr Pavlovský. „Umění pro všechny“ *Tvorba*, 1978, č. 27.

<sup>133</sup> Miloslav Klíma. „*Téma – metafora – herec – loutka. Koláž reflexí, citací a komentářů*“ In Miloslav Klíma – Karel Makonj a kol. *Josef Krofta: Inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 109.

<sup>134</sup> Podle scénáře Věry Eliáškové. Režie Karel Makonj. Asistent režie Vladimír Tausinger. Výprava Jan Dušek. Výtvarník loutek Milan Svatoš. Hudba Robert Nebřenský. Texty písní Jan Vedral. Choreografie Eliška Vitanovská. První provedení v Divadle Minor Praha 26. 3. 1991.

půlmetrových marionet v kombinaci s hereckou akcí. Hlavní postavy se tedy dublovaly, měly svou podobu jak loutkovou, tak hereckou. Opět je tu možné vysledovat jistou shodu s principem, který využil ve svém pojetí v roce 2019 i režisér Jiří Ondra v Divadle rozmanitostí Most.

Svébytné pojetí *Šípkové Růženky*<sup>135</sup> připravil v roce 1992 osobitý loutkář Víťa Marčík, inscenace stále zůstává na repertoáru jeho Divadla. Pohádku hraje pomocí marionet a jednoduchých paravánů. Charakteristický pro jeho projev je jedinečný komentář, který se proměňuje v závislosti na prostředí a na komunikaci s konkrétním publikem. Každé představení, podobně jako další jeho divadelní realizace, doprovází hra na kytaru a zpěv originálních písní. *Šípková Růženka* se v podání lidového vypravěče Víti Marčíka stává nejen pohádkou, ale také osobní prezentací a komentováním obecné morálky i tématu odpuštění. Hraní tohoto loutkáře je do velké míry způsobem bytí a sdílení pohledu a názoru na svět kolem nás.

Příběhem o šípkové Růžence byla inspirována i inscenace Divadla Alfa Plzeň *Spáčka a vřeteno*,<sup>136</sup> kterou tvůrci nastudovali za využití loutek – manekýnů a vsadili do rámce záchrany spícího světa. Zatím poslední premiérou pohádky o *Šípkové Růžence* v českém profesionálním loutkářském prostředí byla inscenace Tomáše Jarkovského a Jakuba Vašíčka z roku 2020.<sup>137</sup> Sehraní tvůrci královéhradeckého Divadla DRAK nastudovali příběh jako loutkovou rakvičkárnu pomocí maňásků s dřevěnými hlavami. Scéna je mnohostranným, samostojným paravánem a

---

<sup>135</sup> *Šípková Růženka*. Scénář, režie a hudba Vítězslav Marčík st. Výprava Renata Štolbová. Výroba loutek Tomáš Štolba. Premiéra září 1992 (přesné datum ani místo neurčeno).

<sup>136</sup> Na motivy příběhu Neila Gaimana. Překlad Viktor Janiš. Dramaturgie Petra Kosová. Dramatizace a režie Tomáš Legierski. Výprava Karel Czech. Hudba Jan Čtvrtník. Premiéra v Divadle Alfa Plzeň 7. 10. 2019.

<sup>137</sup> Scénář Tomáš Jarkovský a Jakub Vašíček. Dramaturgie Tomáš Jarkovský. Režie Jakub Vašíček. Kostýmy Tereza Vašíčková. Scéna Kamil Bělohlávek. Loutky Tereza Vašíčková. Hudba Daniel Čámský. Premiéra v Divadle DRAK Hradec Králové 5. 9. 2020.



zobrazuje nedobytný hrad, v němž Růženka žije. Přestože tvůrčí dvojice inscenaci pojala vzhledem k volbě divadelních prostředků jako humornou grotesku, soustředila se i na reflexi symboliky, která je spojena především s psychoanalytickými výklady příběhu.<sup>138</sup>

Tvůrce v podstatě nemůže vykládat klasické pohádky jinak než ze svého vlastního pohledu. Jeho záměry však přesto mohou být rozmanité: od pouhého „převyprávění“ příběhu, přes svébytný výklad a aktualizaci na základě žité zkušenosti až po touhu dobrat se prapůvodní podstaty nebo prozkoumat příběh v historických souvislostech. Jakýkoli výklad bude činit ze své pozice, na základě svých intelektuálních, tvůrčích a estetických možností a zkušeností, resp. přesvědčení. V tvorbě se nelze odpoutat od subjektivních procesů, snaha o objektivizaci by v umění byla stejně poznamenána subjektivním zájmem.

Nikde tedy není jednoznačně dáno, jak má být *Šípková Růženka* vykládána a že je potřeba vzít v potaz kontext dospívání či historické varianty příběhu a zlo v nich obsažené. Mnohé autory přitahuje *Šípková Růženka* svou nehybností, zastavením děje v čase. Ono bezčasí, které obklopuje normálně ubíhající čas všude kolem. Slavnou americkou spisovatelku science fiction a fantasy Ursulu K. Le Guinovou inspirovala *Šípková Růženka* k napsání povídky *Pytlák*.<sup>139</sup> Autorku okouzila představa tichého domu, nad nímž létají a zpívají ptáci.

„Nehybný kouř nad komínem. Vřetenem, jež vypadlo z bezvládné ruky. Kočka, která usnula vedle spící myši. Žádný hluk, žádný shon ani ruch. Naprostý mír. Žádný pohyb kromě pomalého, pozvolného růstu trnitých keřů, jež tvoří stále hustší a

---

<sup>138</sup> Srovnáním inscenací Divadla Alfa Plzeň z roku 2019, Divadla DRAK Hradec Králové z roku 2020 a také nastudování Šípkové Růženky v Divadle rozmanitostí Most z roku 2019 se zabývá Veronika Švecová v recenzi pro časopis *Loutkář*: Veronika Švecová. „Osudová kletba třikrát jinak.“ In *Loutkář*. 2020/1, s. 51–53.

<sup>139</sup> „The Poacher“ Vyšlo ve sbírce *Unlocking the Air an Other Stories*. New York: HarperCollins, 1996.

vyšší hranici kolem zámku, a ptáků, kteří přiletí nad vysoký živý plot, zazpívají a zas odlétnou. Je to tajná zahrada; je to Eden; je to sluncem zalitý sen o naprostém bezpečí; je to království neměnnosti."<sup>140</sup>

Někteří teologicky zaměřeni myslitelé zas přirovnávají příběh o Růžence ke stavu probuzení víry v Boha: „Tu procitl Jákob ze spánku a zvolal: ‘Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsem to nevěděl!’“<sup>141</sup> Jak také poznamenává německý literární vědec a spolupracovník vědeckého pracoviště a rozsáhlého, dosud nezveřejněného, publikačního projektu *Encyklopedie pohádek* Akademie věd v Göttingenu, Hans-Jörg Uther: „Zámek je dle některých vykladačů zároveň rájem i vězením. Smrtelný spánek je kletbou i ochranou – trnité houští, které může zabít, ale nakonec je plné krásných rozkvetlých květů, vyjadřuje vše pronikající polaritu smrti a zmrtvýchvstání nejviditelnějším způsobem.“<sup>142</sup>

#### **4.5. Zpracování Šípkové Růženky v Divadle rozmanitostí**

Procitnutí ze spánku a objevení nových možností, nového světa, resp. lásky, problematika dospívání a nepřiměřená ochrana rodičů, kteří se obávají dospělosti svého dítěte, a také prostředí neměnného zámku, který je životním prostorem, možná až vězením – to vše byla východiska pro režiséra Jiřího Ondru a jeho inscenaci *Šípková Růženka* v Divadle rozmanitostí v Mostě.<sup>143</sup> Svou koncepci jako dramaturg, autor scénáře i režisér promýšlel a vytvářel ve spolupráci se scénografkou Janou Hauskrechtovou, která byla autorkou návrhů scény, loutek i kostýmů. Tato tvůrčí dvojice spolupracuje často, má za sebou řadu divadelních

---

<sup>140</sup> Ursula K. Le Guinová. *Proč číst fantasy*. Přeložil Jakub Němeček. Praha: Gnóm!, 2019, s. 36.

<sup>141</sup> Genesis 28:16

<sup>142</sup> Hans-Jörg Uther. „pohádka o šípkové růžence – poznámky k historii a výkladu“ *Rozrazil*, 02/2008.

<sup>143</sup> Jiří Ondra na motivy klasické pohádky *Šípková Růženka*. Režie, dramaturgie Jiří Ondra. Výprava Jana Hauskrechtová. Hudba Václav Hoskovec. Premiéra v Divadle rozmanitostí 5. 10. 2019.

realizací, zejména pro děti. Jejich přípravná fáze obvykle zahrnuje vymezení základního záměru, hledání materiálů a referencí, a to nejen literárních a intelektuálních, ale také různých fotografií a filmových odkazů, které odrážejí určitou atmosféru a náladu. Na základě nasbíraného probíhá společná diskuse, jejímž výsledkem je základní koncept formulovaný do několika bodů, scénář a scénografické návrhy, tj. dramaturgicko-režijně-scénografická koncepce. V případě *Šípkové Růženky* k přípravě této koncepce došlo také, avšak tvůrci se v ní věnovali značnému množství témat, která přiblížím níže. Nenastavili si příliš jasně hierarchii priorit, tj. důležitější a méně podstatné cíle a prostředky, které k jejich dosažení použijí, aby inscenace působila ve výsledku jednotně. To se projevilo jak při zkoušení, tak zejména v celkovém výsledku inscenace, která možná až příliš dávala velký důraz na „všechno“, tudíž některé akce a podstatné momenty divákovi splývaly v ostatním jevištním dění. Přesto měl jeden režisérův záměr absolutní prioritu. Tím bylo klíčové rozhodnutí, aby inscenace pro diváky ve věku 4+ promlouvala především skrze obrazy, pohyb a zvukově-rytmickou složku, kterou zajistí herci živě na jevišti. Šlo tedy o omezení jazykové složky, o vyjadřování se ideálně téměř beze slov a o vytvoření inscenace srozumitelné komukoliv a kdekoliv bez jazykové bariéry. K docílení takového záměru bylo nutné připravit pro herce situační bodový scénář a předložit jim inspirační materiály, které by sjednotily vnímání celkového výrazu, k němuž se mělo směřovat. Přáním tvůrců bylo vytvářet atmosféru na hranici temna a zároveň potřeba hledat ve všech možných směrech určitou rovnováhu, tj. ohledávat hranice.

Atmosférotvornou inspirací, která se opakovaně vrací do tvorby Jiřího Ondry, je dílo ruského animátora a režiséra Jurije Norštejna,<sup>144</sup> zejména jeho krátké

---

<sup>144</sup> Více o principech animace a tvorby v knize: Jurij Norštejn. *Sníh na trávě*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

animované filmy z roku 1975 *Ježek v mlze*<sup>145</sup> a *Pohádka pohádek*<sup>146</sup> z roku 1979. Pro *Šípkovou Růženku* posloužila jako inspirace také hudba k filmu *Mrtvý muž*<sup>147</sup> z roku 1995 amerického režiséra Jima Jarmusche, kterou zkomponoval kanadský muzikant Neil Young. Dále hudba a animovaný klip písně skupiny Priessnitz *Tam na poli* i filmová vizualizace jejich skladby *Daleko*.<sup>148</sup> Mezi výčet inspirací patří také skladba Nicka Cavea & The Bad Seeds ft. Kylie Minogue *Where The Wild Roses Grow* a její oficiální klip z roku 1995.<sup>149</sup> Jsou to snímky, které charakterizuje tajemná, někdy až temná atmosféra, líné tempo. Pomalé plynutí času je ale naplněné, neschází mu napětí a vnitřní rozměr, který diváka, resp. posluchače drží v pozornosti. V kontrastu s tím je klip anglické zpěvačky Kate Bush<sup>150</sup> *Wuthering Heights*, který upoutá výraznou červenou barvou šatů interpretky. Ta se pohybuje na pozadí nepřívětivé, místy rozmazané a spíše jen tušené, strohé přírody. Pohyby zpěvačky, červené nehty, šaty a doplňky ostře kontrastují s černými vlasy. To vše evokuje divokost zlé sudičky, která jako by se pohybovala kolem zakletého zámku v krajině nikoho, v mrtvé, spící zemi. Jako čistě vizuální inspirace posloužily Jiřímu Ondrovi a Janě Hauskrechtové fotografie starých panenek a loutek a také série stylizovaných dřevěných nebo papírových domků.<sup>151</sup>

Neznamená to, že tvůrčímu týmu šlo o kopírování postupů a kradení nápadů z výše zmíněných děl. Inspirace měla napomoci tomu, aby si kdokoli dokázal představit pocity, které čtení a interpretace *Šípkové Růženky* v režisérovi a scénografce vyvolávají. Nešlo tu o jednoznačně pojmenovatelné emoce, ale o jejich komplex, který se navenek projevuje určitou atmosférou. A to nejen co se týče stavby

---

<sup>145</sup> *Ёжик в тумане*. Režie Jurij Borisovič Norštejn. Scénář Sergej Kozlov. Kamera Alexandr Žukovskij. Hudba Michail Mejerovič. 1975.

<sup>146</sup> *Сказка сказок*. Režie a scénář Jurij Borisovič Norštejn. 1979.

<sup>147</sup> *Dead Man*. Režie a scénář Jim Jarmusch. Kamera Robby Müller. Hudba Neil Young. 1995.

<sup>148</sup> Dostupné z <http://www.priessnitz.com/blog>

<sup>149</sup> Dostupné z <https://www.nickcave.com/videos/where-the-wild-roses-grow/>

<sup>150</sup> Dílo Kate Bush je dostupné z <https://www.katebushnews.com/>

<sup>151</sup> Výběr z těchto materiálů v příloze č. 1.

příběhu a jeho výkladu, resp. vyznění, ale také ztvárnění prostředí zámku i významu spánku či symboliky rúží.<sup>152</sup>

Soustředěnost na vyprávění obrazem a ohledávání hranic různých polarit pak znamenala nutnost najít způsob, jak prostředí zámku zhmotnit a charakterizovat tak, aby bylo konkrétní a zároveň ponechávalo volnost divákově fantazii a projekci vlastních pocitů. Scénografka Jana Hauskrechtová zvolila prostor jakéhosi animačního studia, v němž divák vidí nezakrytá divadelní světla, hudební nástroje, rekvizity a další potřebné pomůcky. Takto charakterizovaný prostor umožňuje, aby se v něm herci pohybovali přiznaně a diváci viděli, jak jsou animovány metrové řezbované loutky – marionety, tj. jak herci postavám organizují život.

Tvůrci se v tomto ohledu nechali inspirovat filmem *Truman show*.<sup>153</sup> Jeho hlavní postava žije v umělém světě a je ovládána záměry režiséra, jak uvádí anotace:

„Truman Burbank totiž až téměř do svých třiceti let netuší, že od narození žije v obrovských filmových ateliérech a že je hvězdou televizního seriálu s celosvětovou popularitou a vysokou sledovaností. Nad Trumanovým životem má navíc absolutní kontrolu tvůrce oblíbeného seriálu, režisér a producent Christof. Největším problémem ovšem pro Trumana nakonec není uvědomit si pravý stav věcí, nýbrž odhodlat se opustit falešný, avšak zároveň tak bezpečný a dokonalý svět...“<sup>154</sup>

Prostor animačního studia se v Divadle rozmanitostí – oproti podobnému, výše zmíněnému principu v nastudování *J. Krofty* z roku 1976 – bohužel nepodařilo dostatečně jasně vymezit a pojmenovat. Nezasvěcený divák tak nemusel postřehnout, že jde o promyšlený záměr, mohl se domnívat, že inscenátoři

---

<sup>152</sup> Srovnej přílohu 1 (inspirační fotografie) s přílohou 2 (fotografie z realizované inscenace).

<sup>153</sup> Americký film z roku 1998. Režie Peter Weir. Scénář Andrew Niccol.

<sup>154</sup> Citace z oficiálního textu distributora filmu *Truman Show*. Dostupné z <https://www.csfd.cz/film/9568-truman-show/prehled/>

nevymysleli výhodnější řešení, jak propojit herce a loutky na scéně. Mohl získat i pocit, že scéna je chaoticky zaplněna kulisami a rekvizitami bez ladu a skladu. To je samozřejmě v zákulisí či v pracovním prostoru studia možné a pravděpodobné, ale pokud prostor není pro diváky takto jasně charakterizovaný a čitelný, může být takové uspořádání matoucí. Ozřejnění pravidel fungování a vymezení jevištního prostoru je pro diváka klíčové a přináší mu rychlejší orientaci a pochopení principů jevištní akce. Jasná charakteristika starého animačního studia chyběla především v úvodní herecké akci. Scénografka sice vyzdělala uprostřed studia symbolické prostředí 4 x 4 m a herce oblékla do pracovních pláštíků, avšak samotná výtvarná stylizace k rozpoznání a určení prostoru bohužel nestačila.

Jednoduché kulisy malých bílých domků, na jejichž plochu se dalo promítat, měly vystihnout jak prostředí zámku, kde Růženka žije, tak její komnatu. Některé domky se daly nasadit i na hlavy herců, takže když princ hledal v zarostlém království, de facto nebyly na scéně žádní lidé, vše pokrývaly růže. Nepřítomnost lidského elementu v zarostlém šípkovém křoví je na jednu stranu romantická, na druhou stranu až hororová. I princ měl strach procházet mezi rozkvetlými květy. Pohyboval se v růžovém vakuu, nevěděl, co jej čeká a jak z toho všeho vyjít ven.

Druhá premisa, jež se pro pojetí *Šípkové Růženky* režiséra Jiřího Ondry stala rozhodující, pocházela z psychoanalytického výkladu pohádky, který souvisí s dospíváním. Charakterizuje jej Bruno Bettelheim:

„K sexuálnímu probuzení dítěte dojde nevyhnutelně, ať se rodiče sebevíc snaží tomu zabránit, a jejich nerozumné počínání může naopak dosažení zralosti v přiměřeném čase zbrzdit, jak symbolicky vyjadřuje sto let, které Šípková

Růženka prospí a které oddělují její sexuální probuzení od společného života s milým.“<sup>155</sup>

Režisér na základě těchto impulzů, které považoval za důležité a nosné, hledal konkrétní zkušenost, jež by mohl sdílet s dětskými diváky. Zkušenost, která by jim byla nejen srozumitelná, ale i blízká. To jej dovedlo k přemýšlení o vztahu dětí a rodičů, k rodičovskému strachu a nezdravé pozornosti a péči o své děti. K přemýšlení o touze uchránit své potomky před čímkoli, co by je mohlo nějakým způsobem emočně rozkolísat. Rodiče však nemusejí mít vždy pravdu. Často zahlceni svým vlastním viděním, všemožnými citovými zraněními a přáními nejsou schopni poznat, co je pro dítě přirozená cesta. Tuto zkušenost mohou mít i malé děti buď přímo, nebo ji podvědomě tuší. A to aniž by ji dokázaly verbalizovat nebo jakkoli jinak srozumitelně zveřejnit.

Opouštění dětství je pro člověka zároveň lákavé a radostné a zároveň trochu smutné, naplněné obavami z nezávislé budoucnosti. Statečný princ, který Růženku zachrání, je vlastně splněný sen. Sen, který otevře brány do nového světa a uzavře ten starý v rodičovském domě. Dostat se k tomuto vývojovému mezníku stojí jisté úsilí a přináší s sebou výzvy, vnitřní puzení postavit se žitému, prověřenému řádu. „Porušení zákazu je de facto prvním účinným hrdinským činem, umožňujícím kontakt s neznámým, s nevědomím: tak může být nastartován vývojový proces,“<sup>156</sup> konstatují psychoanalytici Murray Stein a Lionel Corbett.

Jiří Ondra se tedy rozhodl ztvárnit v pohádce Růženčino bezpečné prostředí, které se časem stává tak trochu domácím vězením. Rodiče mají o svou dceru z pochopitelných důvodů strach (obávají se naplnění kletby) a Růženka tedy nikam

---

<sup>155</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Přeložila Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 281.

<sup>156</sup> Murray Stein – Lionel Corbett (ed.). *Příběhy duše*. Přeložil Karel Kessner. Brno: Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006, s. 18.

nemůže. Pohybuje se v prostředí, které už důvěrně zná, vše v něm probádala, činnosti, které jí nabízejí dobrotiví rodiče, pro ni ztrácejí kouzlo. Naopak ji láká to, co je za hradbou, kterou rodiče vybudovali. Láká ji poznání světa, který před ní skrývají. A tato touha po objevení neznámé zkušenosti jí přinese jednak naplnění kletby a jednak otevření nového prostoru. To, co se na první pohled mohlo zdát jako zlo, před nímž je třeba Růženku uchránit, se ukázalo jako cesta k netušeným objevům a zážitkům. Aby byla hra dětem srozumitelnější, rozhodl se režisér podpořit pohádkové zlo a dát mu aktivní podobu. Vše špatné, co se v příběhu děje, je tedy inscenované jako pomsta sudičky, která nebyla pozvána na křtiny.

#### **4.5.1. Proces zkoušení a impulzy, které získaly navrch**

Pohádka v podání herců Emy Turnové, Jitky Rakové, Pavla Zikmunda a Václava Hoskovce z Divadla rozmanitostí v Mostě byla vyprávěna podle schématu příběhu, jak jej zaznamenali bratři Grimmové, resp. jak jej u nás převyprávěl František Hrubín ve svém *Špalíčku veršů a pohádek*.<sup>157</sup> Mimochodem právě Hrubín akcentoval roli růže jako symbolu krásy i trnů šípkových keřů. Rozpracoval moment osudného píchnutí tak zručně, že z něj i v literárním podání vytvořil dramatickou situaci, při níž má čtenář prostor strachovat se o Růženku, jestli opravdu dojde naplnění zlé kletby, nebo přeci jen bude svého osudu ušetřena. Hrubín se také výslovně zmiňuje o krvi:

„[Růženka] Byla hrozně nedočkavá, a jak vyndávala růžičku ze šátku, píchla se o trn. Svalila se na lůžko jako mrtvá. Na špičce ukazováčku jí vyskočila kapička krve.“<sup>158</sup> A ještě v závěru se ke krvi znovu vrací: „Vešla Růženka a za ruku si vedla cizího jinocha. Král se na ně přísně podíval. Kde našel ten mladík odvahu? pomyslí si, jen tak bez dovolení si přijde, a ještě se s naší Růženkou vede za ruku.

---

<sup>157</sup> František Hrubín. „O šípkové Růžence“ In *Špalíček veršů a pohádek*. Praha: Albatros, 1978, s. 140–145.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 142.



‘Dceruško,’ vykřikla vtom královna, ‘zahod’ ten prokletý kvítek!’ Spatřila šípkovou růžičku, Růženka si s ní v prstech hrála a pranic se nebála. ‘Už mi neublíží, maminko,’ pravila Růženka a ukázala jí prstík, byla na něm čerstvá kapička krve, jako by se Růženka píchla před chvílí, a ne před sto lety.<sup>159</sup>

Jiří Ondra se ve svých přípravách primárně nezabýval staršími verzemi pohádek o spící krasavici v převyprávění Charlese Perraulta nebo Giambattisty Basileho. Herci si však na první zkoušce vyslechli i tyto příběhy, aby při hledání jevištního ztvárnění *Šípkové Růženky* měli o látce širší povědomí a mohli se v rámci příběhu pohybovat svobodněji.

Od první zkoušky pracovali s bodovým scénářem,<sup>160</sup> který čítal deset klíčových okamžiků příběhu. Každý bod obsahoval jasný název situace a krátký odstavec se základní charakteristikou o představě jevištního řešení. Měl být východiskem ke společným improvizacím a hledání nejvhodnějšího pojetí. Například bod č. 2, kdy sudičky věští Růžence osud, popisoval záměr, že si tři herci budou střídat jednu masku, k níž přidají různá gesta. Za pomoci rytmu, otáčení a plynutí času tak ztvární třináct víl. Využití různých gest pro vytvoření několika rozdílných postav bylo inspirováno fotografiemi z ateliéru Jurije Norštejna a jeho ženy, v němž se jako studijní materiál nacházejí skici různých lidských rukou v nejrozmanitějších gestech. Původní režisérovy představy z bodu č. 2 se v průběhu zkoušení vyvíjely od pokusu měnit základní masku pomocí projekce, přes zmnožování gest dalšími herci, až po výsledný tvar, kdy jeden herec sedí na otáčivé klavírní židli. S každým otočením vezme talíř, na němž je namalována jiná hlava sudičky. Talíře slouží jako zmíněná maska a k ní je přiřazeno vždy jen jedno měnící se gesto, které zvládne udělat sám herec pomocí volné ruky. Projekce a kooperace tří herců a jejich

---

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 144–145.

<sup>160</sup> Příloha č. 3.

souběžných gest pak nakonec posloužila k ztvárnění zlé sudičky, která se tak všemi parametry vymyká z řádu všech ostatních víl. Její projev doprovází i změněná hudba – strohá kytarová linka, která v tomto momentě silně připomíná *Dead mena* Neila Younga. Řeč zlé víly není reprodukována přes mikrofon, jako jsou přání dobrých sudiček. Kletbu vyřknou herci svými syrovými, synchronně sladěnými hlasy.

Ústřední postava Růženky je zároveň loutkou a posléze i stejně kostýmovanou herečkou. Režisérovým záměrem bylo upozornit na to, že herečka, která není typickou kráskou, má před sebou loutku – svůj obraz. Ten je v mnoha parametrech dokonalý, naplňuje obecně přijímanou představou krásky, tudíž neodpovídá tak docela realitě. Na jevišti měl vyniknout kontrast mezi tím, jaká Růženka skutečně je, jak se sama vidí a jaká touží být. Rodiče v ní chtějí podporovat představu, která není tak úplně skutečná. Takové byly tvůrčí záměry, které jsou myslím čitelné spíše pro zkušeného, poučeného diváka, v obecném smyslu zůstaly spíš v rovině přání. Co je však skutečně evidentní pro kohokoli v publiku, je fakt, že se rodiče snaží Růženku chránit, určují jí způsob zábavy a naplnění volného času, straní ji vrstevníků a také přirozenému srovnávání se s nimi. Vytvářejí jí „zlatou klec“, která ji má uchránit. Postupně však i Růženka začíná přicházet na to, že klec vždy zůstane klecí. Vyvolávání strachu z vnějšího světa, varování před vykročením z bezpečných hranic je obrazem nejen přehnané péče, ale zároveň i manipulace dítěte. Rodiče mu v dobré víře chtějí stanovovat způsob a styl jeho života. Do určité míry a do jisté doby je to pochopitelné, avšak jakmile Růženka dosáhne věku, kdy by se měla osamostatňovat, začíná být přílišná péče a ochrana neadekvátní a může vést k větší tragédii, než kterou jí přinese poznání a nová zkušenost.

Něco podobného podvědomě cítí asi každý dospívající a táhne jej to víc a víc z prostředí dětství ven. Jiří Ondra odráží tuto skutečnost například ve hře na schovávanou, kterou s Růženkou rodiče rádi hrají. Při jedné z her se jim Růženka ztratí. Není jasné, kde byla a zda sama chtěla vyzkoušet, co se stane, pokud zmizí z rodičovského dohledu. Když se v rodiči vytyčeném prostoru nenacházela, královnu s králem zážitkem patřičně vyděsil a pro diváky se stal předzvěstí naplnění zlé kletby. Rodiče nalezené Růžence okamžitě důrazně připomenuli, že takové věci nesmí dělat, že by se jí mohlo stát něco špatného a autoritativně dodají: „Navždycky budeš naše malá holčička, Růženka milovaná.“

Soužití s dítětem může rodičům přinášet naplnění jejich nejhlubších potřeb a představ, mnohdy si podvědomě ani nepřejí, aby dítě vyrostlo a oni zestárli. Ujištění „navždy budeš naše malá holčička“ zazní v divadelní pohádce víckrát. I třeba ve chvíli, kdy se Růženka zraní při hře a je ošetřována – omotávána obinadlem. Na druhém konci obinadla se náhle ocitne mladý muž, který začne dívku stahovat k sobě, a Růženka od té chvíle sní o krásném princovi. Snění ji doprovodí až k osudným patnáctým narozeninám. Ještě v ten den se rodiče snaží Růženku chránit, i když cítí, že jim uniká. Hrají jí proto různé výchovné pohádky, které mají ukázat nebezpečí okolního světa a hřejivou domácí náruč. Zvolí zjednodušené a trochu karikované příběhy *O červené Karkulce* a *O Smolíčkovi*. Tvůrci se v tomto momentě spolehli na diváckou znalost oblíbených tradičních pohádek. Na závěr každého z odehraných příběhů pak královští rodiče Růžence zdůraznili, že hrdinové spolu žili „šťastně až do smrti“. Štěstí ovšem nedosáhla princezna s princem, ale Karkulka s babičkou a Smolíček s jelenem.

Je ideální, když zkoušení loutkové inscenace probíhá s hotovými loutkami a s postavenou scénou. Je to ovšem stav, kterého se v běžném provozu statutárního divadla u nás dosáhne málokdy. Využívají se pak zástupné loutky, které odpovídají

druhem, výškou nebo alespoň nějak připomínají určitou postavu. Obdobně je tomu se scénou a rekvizitami. Pro proces zkoušení je právě tohle značně nevýhodná situace. Režisér nemůže vidět, co přesně na jevišti vzniká, herci si zvyknou na jiné loutky a přibližné rekvizity. Zvláště pro inscenaci, která je založena na vytváření obrazů a předpokládá kolektivní improvizaci při zkoušení, je tento stav zcela nevyhovující. Dostanou-li herci do rukou loutky a rekvizity pár dní před premiérou, není možné vycizelovat animaci, doladit jednotlivé obrazy, usadit a zafixovat celou inscenaci. V obdobné situaci se ocitl i tvůrčí tým Divadla rozmanitostí v Mostě a ve výsledku tím jejich *Šípková Růženka* utrpěla.

Zkoušení probíhalo v improvizovaných podmínkách. Při principu vytváření divadelní podoby prostřednictvím kolektivní improvizace, s níž se dopředu počítalo, tak vznikla improvizace na druhou. Tvůrčí tým hledal nejlepší řešení na základě již zmíněného bodového scénáře, bez opory dialogů. Všichni měli právo navrhnout své nápady a zasahovat do nabízených řešení, režisér vybíral nejlepší variantu, která zapadala do celkového konceptu a podporovala zvolené téma. Při takovém zkoušení se vyjevuje jednak (ne)zkušenost herců, jejich individuální tvůrčí potenciál, (ne)zaujatost tématem a zvoleným řešením apod. Herci obecně mají sloužit příběhu a inscenaci, zároveň se ve všech akcích musí cítit svobodně, najít si k nim cestu. Pokud tomu tak není, je to na hereckém projevu znát.

Ema Turnová, Jitka Raková, Pavel Zikmund i Václav Hoskovec se na zkoušení podíleli s vnitřním zaujetím. Ema jako začínající herečka s menší animační zkušeností, zároveň s velkou otevřeností. Přemýšlení nad souvislostmi pohádky o šípkové Růžence bavilo herce natolik, že přesáhlo i do časů mimo zkoušky, přineslo jim nové podněty a touhu uvažovat o klasických pohádkách i jinak, než byli dosud zvyklí. Otázka, která se hercům v průběhu zkoušení stále vracela, zněla: má v příběhu horší dopad na osud hlavní hrdinky zlá věštba, nebo přehnané úsilí rodičů

dceru před ní uchránit? Snaha o nalezení odpovědi se tak výrazně promítla do celé inscenace, která do značné míry zobrazuje rodičovskou péči a láskyplnost přetažené do extrému. Tlaku a vlivu rodičů je věnována velká část – čtyři z deseti bodů scénáře. Právě tyto body doznaly při procesu zkoušení významných změn, oproti teoretickým záměrům formulovaným na samém začátku. Tvůrčí tým bavilo pracovat s atmosférou, se střídáním napětí, bavilo jej vytvářet pocit nebezpečí i uvolněné, dovádivé chvíle. Zajímalo jej tedy hledání podoby vyprávění příběhu skrze obrazy, víceméně beze slov. Při zkoušení se také vyjevily individuální výzvy, které každý ze zúčastněných mohl nějakým způsobem rozvinout nebo jimi obohatit svůj profesní život.

#### **4.5.2. Strašidelný příběh, nebo pohádka o lásce?**

Tvůrci Divadla rozmanitostí ohraničili Růženčin životní prostor růžemi. Květiny se zasazují z radosti při Růženčině narození, resp. křtinách a po vyřčení sudby jsou teatrálně ničeny. Přesto však symbol zůstává přítomen na Růženčiných šatech i látkových dekoracích, v projekcích a samozřejmě ve chvíli, kdy Růženka usne a zámek obrostne trním – vše je zahaleno látkou s růžemi a umocněno projekcí. Růže symbolizuje nezávislost, krásu a volnost. Růžová zahrada je zahradou života, která zároveň skrývá trny, tedy jisté nebezpečí. Právě na rozhraní mezi radostí z volnosti a mezi nebezpečím, které přináší, se Jiří Ondra pohyboval při divadelním ztvárnění *Šípkové Růženky*. Kládl si otázky, do jaké míry se jedná o strašidelný příběh a do jaké míry jde o příběh o kráse a lásce. Tyto otázky se také zrcadlí v jeho pojetí a divákovi mohou přijít na mysl vlastně kdykoli v průběhu celého představení.

Zraňujícími trny se staly pletací jehlice, kterými si ve věži pomstychtivá sudička plete svou masku zla. Postava je v Ondrově pojetí spojená s žábou, která na počátku Grimmovské verze předpoví královně dlouho očekávané těhotenství. Sudička však předpokládá, že za sdělení dobré zprávy bude pozvána na křtiny.

Vinou rozbitého talíře se tak nestane, sudička zatrpkne a stane se příčinou a původcem všeho zla. Když je Růžence patnáct let, je dívka rituálně oblečena do jiných, dlouhých šatů. Samotnou ji to už nějakou dobu táhne z rodného domu pryč. A tak není divu, že beze strachu následuje podlou sudičku, která přichází na scénu s kulisou věže v den Růženčiných narozenin. Třináctá sudička je oblečena do šatů s potiskem růží a i na věži kvete několik růží. Sudička postupně zapíchává růže připevněné na pletacích jehlicích kolem Růženky. Její akce je doprovázena syrovou kytarovou linkou a hudební smyčkou jednoho či dvou tónů, které vyvolávají tísnivé pocity. Růženka je postupně vlákána do věže. Loutka, resp. živá herečka, která v této chvíli už dubluje hlavní postavu, si přičichne k růži a zraní se o pletací jehlici, na níž je květina umístěna. Sudička pak zapíchne osudnou růži do drdolu Růženčiných vlasů a z živé Růženky se stane mechanická panenka, která gestem ruky odpočítává ubíhající čas. Zlá sudička ji přiklopí jedním z domků, který původně sloužil jako Růženčin pokoj. Zde musí dívka čekat na své vysvobození, zatímco vše okolo zarůstá růžovým křovím, tedy látkou s potiskem růžových květů.

Kulisa domečku pro tvůrce inscenace symbolizovala dětství. Z něj princ Růženku odvede do dospělosti. Nejprve však musí podstoupit boj se zlou sudičkou, ohrožován jejími ženskými zbraněmi, tedy pletacími jehlicemi. Ty také princ nakonec využije pro konečné zlikvidování zla, které nelze překonat žádným obyčejným nožem. Porazí ho jen růže umístěná na pletací jehlici. Je to právě ta růže, kterou třináctá sudička zapíchla Růžence do vlasů.

Zlo bylo v pohádce tvůrců Divadla rozmanitostí konkrétní a mělo i konkrétní důvod, proč začalo působit.

„V inscenaci tak vidíme i jak zlo vzniklo, nepočítá automaticky s jakousi metafyzickou všudypřítomnou temnou mocností, která prostě je, ale naopak se

vysvětlí, že za svárem může často stát banální důvod jako rozbitý talíř či jiné nedorozumění,<sup>161</sup> napsala ve své recenzi Veronika Švecová.

Možná i proto není zlo v této pohádce na první pohled nijak děsivé. Znázorňuje její osoba oblečená do růžových šatů, stejných, jako má hlavní postava Růženka. Mstí se a ke mstě používá jemných, ženských nástrojů. Jsou však až příliš zraňující. Je to zlo, s nímž se otevřeně bojuje a které je také otevřeně zničeno, doslova zabito. V tomto ohledu odpovídá Ondrovo pojetí i některým výkladům, jež vnímají zlou sudičku jako obraz stárnoucí matky. Je pro ni obtížné vyrovnat se s mládím dcery, s její krásou a se svými uvadajícími půvaby. Jako by se opravdu snažila zastavit čas, který by jí zajistil věčnou krásu.

Inscenace Jiřího Ondry není prvním dílem, kde se se zlou sudičkou pracuje právě v tomto duchu. Přesto se však ztělesněné zlo a boj s ním stal pro mostecké dospělé diváky něčím nepřijatelným, co se ocitlo za hranicí představ o tvorbě pro děti.

#### **4.6. Závěrečné shrnutí výzkumu pohádky *Šípková Růženka***

Tvůrci Divadla rozmanitostí v Mostě ve svém přístupu neměnili příběh o *Šípkové Růžence*, který známe z podání bratří Grimmů a z převyprávění Františkem Hrubínem. Rozvinuli v něm latentně přítomná témata opuštění dětství a přílišný strach rodičů, dali jim při inscenování větší váhu a pozornost. Vznikl tak do určité míry pohádkový „horor“, který pracuje s mnoha symboly. Ne se všemi se bohužel zacházelo důsledně a ne vždy bylo jejich rozehrání dotaženo do konce. Množství symbolů tak místy mohlo v divácích vyvolávat otázky, na něž těžko hledali odpovědi, a působit matoucím dojmem. Nepřesnosti vycházely jak z procesu zkoušení, kdy se od počátku nepracovalo se skutečnými loutkami a rekvizitami, tak z možností jednotlivých tvůrců. Týmu také chyběl dramaturg, který by byl

---

<sup>161</sup> Veronika Švecová. „Osudová kletba třikrát jinak“ *Loutkář*. 2020/1, s. 52.

oddělen od role režiséra a mohl s odstupem reflektovat dílčí výsledky, k nimž se během zkoušek dospělo.

Přese všechny uvedené problémy nelze inscenaci upřít originalitu a působivou atmosféru, která při představení vznikala. Paradoxně to byla myslím právě atmosféra, která rozdělovala přijetí a pochopení diváků. Pro cílovou skupinu, tedy děti předškolního věku, byl divadelní zážitek převážně dobrodružný. Zaujal je zvukově-vizuální koncept, který přinášel drama přes němou akci s loutkou. Děti v publiku projevovaly své emoce často zřetelně, když třeba radily principi, jak se má vypořádat se zlou sudičkou, nebo když si po představení přehrávaly, jak by se zlem zatočily ony samy. Je zřejmé, že zvláště nejmenší diváci nereflektovali roviny týkající se dospívání hlavní hrdinky, ale spíše elementární pocity strachu z neznámého a z prožitku touhy oddělení se od rodičů. Děti při představení nabízené situace a motivace postav primárně neinterpretují, ale prožívají, ztotožňují se, napodobují a hrají si s představami, vyvolanými zážitkem. Promítají do viděného své zkušenosti, možnosti nápodoby, připomenutí poznatelného. Je tedy pravděpodobné, že mnohé ze skrytých významů inscenace pro nejmenší diváky nehrály žádnou nebo minimální roli, přesto však právě tato skupina obecnstva přistoupila na princip střídání strachu a radosti, temnoty a světla.

Tíživá, někdy až temná atmosféra a režijní interpretace příběhu se však při dvou premiérových uvedeních a při reprízách pro předškolní děti v Mostě nepotakala s některými dospělými diváky – s rodiči nebo pedagogy. Inscenace nenaplnila jejich představy o něžném, romantickém příběhu, zbaveném hlubších problémů, ve kterém krásný princ polibkem vysvobodí spanilou princeznu ze staletého spánku. Podle dlouhodobější zkušenosti Jiřího Ondry není mostecké publikum zvyklé přijímat v divadle pro děti přístupy, které jsou více vrstevnaté, a pro zkušenější dospělé diváky obvyklé.



„S určitou sebejistotou a vytrvalostí popírají pro ně tzv. divné divadlo. Bohužel mám na svou tvorbu i takové reakce, že jsem perverzní psychopat, který chce nemorálním způsobem zkazit generaci dětí. Děti však většinou s mými inscenacemi problém nemají.“<sup>162</sup>

Mezi konkrétní výtky ze strany dospělých diváků patřilo využití jehlic na pletení, které jsou zároveň řešením zraňujícího trnu, a jsou z nich vyrobeny růže. Přišlo jim, že představení se použitím takového prvku stává brutálním a umocňuje už tak silně nastavenou atmosféru zla.

Pro mne jako nezávislého pozorovatele však byly jehlice přiměřenou a vhodně uchopenou metaforou ženského zla, ženského způsobu boje. Podobně vnímala vyznění i symboly v inscenaci také recenzentka časopisu *Loutkář* Veronika Švecová:

„O mistrném loutkoherectví tu sice bohužel nemůže být řeč, ale co chybí u nedokonalé animace, dohání režisér právě originálními atmosférickými obrazy. Šípková Růženka mě mnohostí nejrůznějších nápadů, strhujícím budováním nálady od veselé diskotéky přes zamilovanou baladu až po nervy drásající boj se zlou sudičkou přímo nadchla. Pohled na výpravu ve mně vzbuzoval skoro fyzickou radost, ať už je řeč o loutkách, které jako by z oka vypadly svým hereckým protějškům, kostýmech nebo minimalistických prvcích scény, například různé domy, pokoje či věž.“<sup>163</sup>

Znovu se tedy vrací otázka, jakou roli hraje v pohádkách zlo, proč je akceptováno dětmi, méně už dospělými? Jaké představy mají dospělí o klasických pohádkách, do jaké míry touží po tom, aby příběhy zůstaly zachovány v určité podobě a co je

---

<sup>162</sup> Z autentického rozhovoru s Jiřím Ondrou.

<sup>163</sup> Veronika Švecová. „Osudová kletba třikrát jinak“ *Loutkář*. 2020/1, s. 52.

k tomuto požadavku vede? Jedná se o stále stejný komplex otázek, které se v souvislosti s tvorbou pro děti vynořují. Někdy citelně, jindy méně zřetelně.

Z tvůrčího hlediska je přístup Jiřího Ondry zajímavý v množství inspirací, které mu sloužily jako odrazový můstek pro vlastní tvorbu. Zahrnul do ní své divácké zkušenosti a zážitky a přetvořil je originálním způsobem do vlastního konceptu. Zároveň je však evidentní, že ani množství inspirací osvědčených děl a tvůrců, ani konkrétní záměr, promyšlená série témat a využívání symboliky nemusí být zárukou úspěchu. Divadlo je proces, nejsou to hotové kameny, které by se vkládaly do předem jasně daného rastru mozaiky. Inspirace, promyšlený záměr, zvolené téma, jasně strukturovaný příběh, to vše slouží jako body, které vedou k cíli. Cesta k němu je však proměnlivá, nelze ji dopředu zcela určit a výsledek je ovlivněn schopnostmi, nasazením, zkušenostmi i momentální dispozicí všech zúčastněných, v neposlední řadě diváků. Otázkou také zůstává, jak pracovat se strachem, zlem a různými symboly v inscenacích pro děti. Do jaké míry je potřeba, aby divákům byly srozumitelné, aby je uměli rozumově zpracovat? Je evidentní, že tvůrci by měli dobře znát jak své motivace, tak motivace jednotlivých postav, měli by přistupovat vědomě k používání divadelních prostředků. Musí však toto všechno rozklíčovat a umět si pojmenovat divák, nebo stačí jen zážitek, který na něj zapůsobí, vnitřně jej zasáhne a ovlivní? Na podobné otázky jsem se snažila hledat odpověď prostřednictvím další pohádky, kterou je *Kráska a zvíře*.

## 5. Problémy *Krásky a zvířete* ve vztahu k dětskému divákovi

*Kráska a zvíře* je další z pohádek, které se často zpracovávají v divadle pro děti a mládež. Zatímco u *Šípkové Růženky* dnes nikdo nezpochybňuje, že je tato látka určená dětem, i když, jak už bylo řečeno, historicky a významově je to sporné, v případě *Krásky a zvířete* se na toto téma vedou rozporuplné diskuse. Souvisejí především s postavou zvířete – netvora, resp. monstra či bestie a s jeho podstatou. Otázka způsobu výtvarného zpracování, míry expresivity zpodobněného zvířete a jeho konkrétního jednání, tj. odrazu jeho vnitřní charakteristiky do vnějšího uspořádání a dále také mnohé otázky spojené s tím, co může monstrum jako fenomén dětem evokovat – to byly ve zkratce hlavní problémy, k nimž jsem se vracela v průběhu praktického zkoumání pohádky *Kráska a zvíře*.

Ohrožuje podstata postavy zvířete, netvora, resp. monstra, jeho podoba a význam v širokém slova smyslu vývoj dítěte? Může narušit či dokonce trvale poškodit jeho duševní prožívání? A jak tedy s postavou netvora, potažmo s celou pohádkou *Kráska a zvíře* v divadelní tvorbě pro děti zacházet? Přestože jsou otázky položeny s důrazem na vnitřní prožívání dětí, neklade si tato práce ambici psychologického zkoumání. Nepohybují se primárně ani v oblasti divadelní nebo literární teorie či historie, i když se jich dotknu. Zaměřuji se na ohledávání divadelních prostředků (zejména loutkových v širokém pojetí), tvůrčích přístupů a aspektů jejich přijetí/nepřijetí dětským divákem. Jde o průzkum do značné míry subjektivní, jakkoli se snaží postihnout celou řadu objektivních skutečností či systematicky nasbíraných dat.

Podle literárních historiků a folkloristů je námět vysvobození muže ze zvířecí podoby za pomoci čisté, obětavé lásky skutečně prastarý, nelze tedy spolehlivě dohledat jeho kořeny. Autorů, kteří se věnovali historii a možnostem výkladů této

proslulé pohádky, je celá řada. Z těch současných bych ráda upozornila na práce amerických autorů Betsy Hearneové *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*<sup>164</sup> a Jerryho Griswolda *The Meanings of Beauty and the Beast*.<sup>165</sup> Bývalá ředitelka Centra pro dětské knihy (The Center for Children's Books), prezidentka USBBY (the United States chapter of the International Board on Books for Young People) a emeritní univerzitní profesorka Beatsy Hearneová se ve své knize o *Krásce a zvířeti* věnuje proměnám této pohádky v průběhu staletí a zabývá se odvozenými verzemi prapůvodní látky, popisem různých vydání a doprovodných ilustrací i rozšíření pohádky ve světě, v neposlední řadě také skrze masmédiá. Zaměřuje se zejména na období od roku 1700 do začátku 80. let 20. století. Vzhledem k tomu, že její život je od útlého dětství spojen s nasloucháním a vyprávěním pohádek, zajímaly ji především proměny této pohádkové látky u různých vypravěčů a interpretů i to, jak různě tuto pohádku vnímají posluchači. Její studie zahrnují spíše uměleckou analýzu a rozkrývání vynalézavosti vypravěčů než analýzu významovou. Jak sama říká, ohledává spíše povrch pohádky, než vrstvy a možnosti její interpretace. Výkladové studie podle ní často zastiňují pohádku samotnou. Důležitý je příběh, který je nezkrotný a sám v sobě nese svou podstatu. Interpretace je druhotná, závisí na konkrétním čase a kultuře. Vysvětlování metafor často omezuje a potlačuje skutečný přínos a význam pohádky, místo aby jej zvětšovalo.

Práce univerzitního profesora Jerryho Griswolda, odborníka na dětskou a americkou literaturu a kulturu, se naopak věnuje právě interpretaci. Vychází z pohádky *Kráska a zvíře*, kterou v roce 1756 publikovala francouzská autorka

---

<sup>164</sup> Betsy Hearne. *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.

<sup>165</sup> Jerry Griswold. *The Meanings of Beauty and the Beast*. Peterborough: Broadview Press, 2004.

Jeanne-Marie LePrince de Beaumontová. Griswold se zabývá popisem možných významů této pohádky, psychologickými analýzami, ilustracemi, adaptacemi i zpracováním příběhu moderními tvůrci. Věří, že pohádky oslovují naše nejhlubší nitro. Na základě konkrétního příběhu, který si oblíbíme, se můžeme dostat hlouběji k sobě a lépe se poznat. Jelikož se Griswold sám už léta vrací právě k příběhu *Kráska a zvířete*, rozhodl se postupně ohledávat možnosti a významy této pohádky. Netvrdí však, že význam našel, připadá si, jako by se dobýval do nepropustného křoví. Cílem je dostat se postupně dovnitř, proniknout do nitra spletitých, hustých větví. A čtenáře zve k tomu, aby udělali totéž. Reflektuje moment námluv a problémy manželství (i na příkladu samotné Beaumontové), snaží se příběh zasadit i do historického kontextu napětí mezi rostoucí vrstvou obchodníků a tradiční šlechtou ve Francii 18. století před vypuknutím Velké francouzské revoluce v roce 1789. Zabývá se také tím, co znamená krása a jak se zobrazuje, i tím, jak se může muž změnit v netvora. Dále mapuje díla současných tvůrců, kteří se snaží posouvat příběh na základě svých hlubokých přesvědčení o fungování vztahů.

Mohla bych pokračovat výčtem dalších odborníků (literárních vědců, folkloristů či psychologů), kteří se ve svých teoretických pracích věnovali *Krásce a zvířeti*, ať už tato pohádka byla primárním objektem jejich zkoumání nebo přidruženým tématem k nějakému obecnějšímu nebo do jiné oblasti zaměřeného výzkumu. Není však mým cílem udělat přehled a revizi dostupných verzí příběhu nebo literatury, která se zabývá jeho reflexí, analýzou či výkladem. Pohádka *Kráska a zvíře* mě v kontextu divadelní tvorby pro děti zajímá nejen pro svou popularitu, ale zejména pro svou kontroverznost, která v sobě zahrnuje otázky přesahující tento konkrétní příběh. Snaha o hledání komplexních a vyčerpávajících odpovědí by musela zahrnout metodologie více oborů, přesto by nebyla završena jednoznačným a objektivním výstupem. Do hry neustále vstupují různé proměnné

faktory, především lidská individualita a základní princip divadla „tady a teď“, jak jsem se zmiňovala v úvodu. Přesto je pro divadelní praxi nezbytné si otázky klást a zodpovědný dramaturg si na ně musí odpovídat dnes a denně. Podle subjektivní odpovědi, ke které dospěje, se pak rozhoduje a koná, tj. dá impuls tvůrcům či divadelnímu provozu, pomáhá vzniku nové inscenace pohádky a nabízí ji konkrétnímu publiku. V této práci předkládám vhled do mého tvůrčího zkoumání *Krásky a zvířete*, aniž bych si činila nárok na jakoukoli objektivitu, univerzálnost či jediný možný výklad uvedených výsledků. Ostatně to považuji pro veškerou tvorbu za zcela příznačné.

### **5.1. Krátký historický exkurz**

Folkloristé a literární vědci se jednoznačně shodují, že prapůvod pohádky *Krása a zvíře* je prastarý, pravděpodobně má kořeny v afrických a asijských příbězích o manželovi s podobou zvířete. Jako první písemný záznam v evropském kontextu uvádějí text římského filozofa a spisovatele Lucia Apuleia o Amorovi a Psyche uveřejněný přibližně v polovině 2. století v latinsky psaném románu *Proměny (Metamorfózy)*, u nás známém pod názvem *Zlatý osel*.<sup>166</sup> Kniha vypráví o poutníkovi Luciovi, který touží proniknout do tajů čarodějného umění. Za pomoci služky Fótidy se pokusí proměnit v sovu, aby mohl kolem sličné dívky létat jako „okřídlený Amorek“. Promění se však v osla, kterého vzápětí ukradnou loupežníci. Při putování a životě s nimi i s dalšími majiteli, kteří osla postupně získají, zažije ledacos potupného a překvapivého. Zmíněný příběh o překrásné Psyche vyslechne od stařeny, která lupičům slouží.

---

<sup>166</sup> V češtině vyšlo v překladu Ferdinanda Stiebitze v roce 1928 (Praha: B. Kočí) s ilustracemi Cyrila Boudy, v roce 1948 (Praha: Družstvo dílo), v roce 1960 (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění) a 1968 (Praha: Odeon) a dále v překladu Václava Bahníka v roce 1974 (Praha: Svoboda).

Psyche, dívku z královského rodu, začali lidé uctívat jako druhou bohyni Venuši, což samozřejmě rozlítlo skutečnou Venuši, která okamžitě začala konat. Požádala svého syna Amora, aby ji – matku – pomstil. Pomsta se však Venuši vymkla z rukou, protože sám nezbedný Amor se do Psyche zamiloval. Nechal ji přinést do svého paláce, zjevoval se jí pouze v noci a zapřísahal ji, že na něj nesmí pohlédnout, jinak svou zvědavostí zničí jejich společné štěstí. Tato záhadná a nezvyklá skutečnost pak vyvolala v závistivých sestřích představu, že Psyche žije s ukrutným monstrem – hadem. Ostatně tak to přeci předpověděla jejich otcí i věštba, kterou vyslechl v prastaré věštírně mílétského boha Apollóna:

„Nedoufej, že získáš zetě, jenž z lidského rodu má původ, bude to obluda strašná, úplný zuřivý drak, který na křídlech létá vždy ve výši, sužuje všechno, ohněm a šípem zkázu každému přinese hned. Iuppiter sám se ho bojí a bohové mají z něj hrůzu, strach z něho mají i řeky, dokonce sám temný Styx.“<sup>167</sup>

Shodně jako v pohádce *Kráska a zvíře* se i ve vyprávění o Amorovi a Psyche rodiče „nemohou odhodlat k spáchání hanebného činu“<sup>168</sup> a nechat dceru napospas obludě. Psyche se však rozhodne dobrovolně naplnit svůj osud a žádá:

„Dovedte mě tedy na skálu, kterou mi osud určil, a nechte mě tam. Už se nemohu dočkat toho šťastného sňatku a svého vznešeného ženicha. Nač to oddalovat, nač se vyhýbat příchodu toho, který se narodil ke zkáze celého světa?“<sup>169</sup>

Rodiče tedy učiní, co se má stát, a sami se pak pohrouží do smutku, „zničení tak hroznou pohromou, zavřeli královský palác, ukryli se v temnu a odsoudili se k pobytu ve věčné noci“.<sup>170</sup> Psyche se od této chvíle musí ke svému životu postavit

---

<sup>167</sup> Lucius Apuleius. *Zlatý osel*. Překlad Bahník, Václav. Praha: Svoboda, 1974, s. 109.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 111.

sama, jednat ze svého vlastního rozhodnutí, vzít na sebe odpovědnost za své konání. A cesta k jejímu zbožštění nebude rozhodně jednoduchá...

V těchto základních rysech se příběh *Amora a Psyche* podobá pohádce *Kráska a zvíře*, takže při její interpretaci odborníci často vycházejí právě z něj. Psychoanalytici vykládají příběh o *Krásce a zvířeti* jako dívčin přerod od otcovské lásky k lásce partnerské, od pojmání sexuálních potřeb coby zvířecích tužeb k jejich dospělému přijetí, k sladění duševní i tělesné stránky konkrétního jedince. Psychoanalytik Bruno Bettelheim doslova říká:

„Když se dostane do rozporu láska k otci a potřeby Zvířete, Kráska opustí Zvíře, aby se postarala o otce. Pak si však uvědomí, jak velmi Zvíře miluje – jako znamení toho, že se uvolňuje její pouto k otci a její láska se přenáší na Zvíře. Teprve když se Kráska rozhodne opustit otcovský dům a odejít za Zvířetem – tj. když vyřeší oidipovské pouto k otci –, stane se dříve odpudivý sex krásným.“<sup>171</sup>

Přestože děti, a trůfám si říct, že ani neškolení dospělí, toto poselství v pohádce jednoduše nerozklíčují, resp. jej neumějí popsat slovy, vnímají její hlubší smysl cestou nevědomí. Zdánlivě sledují jen jednoduchý příběh dívky, která se zamiluje do zvířete, v jejich nitru však probíhají složitější procesy. Bettelheim v knize *Za tajemstvím pohádek* charakterizuje téma nejprve obecně v kapitole o zvířecím ženichovi:

„Kvůli lásce je bezpodmínečně nutné, abychom své dřívější postoje vůči sexualitě zásadním způsobem změnili. To, co se musí přihodit, je typicky pro pohádky vyjádřeno velice působivým obrazem: zvíře se promění v skvělou osobu. Ač jsou

---

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 376.



tyto příběhy rozličné, všechny se shodují v tom, že sexuální partner je zprvu prožíván jako zvíře.“<sup>172</sup>

O několik stránek dál se Bettelheim vyjadřuje už přímo k naší pohádce:

„*Kráska a Zvíře* znázorňuje kladné stránky dětské oidipovské lásky a to, jakým vývojem musí tato láska spolu s dítětem projít, a za to si tato pohádka určitě zaslouží chválu, jíž nešetří Iona a Peter Opieovi<sup>173</sup> ve své práci *Klasické pohádky (The Classic Fairy Tales)*. Nazývají ji 'nejsymboličtější pohádkou hned po Popelce a nejspokojivější ze všech'. *Kráska a Zvíře* začíná nezralým předpokladem, že člověk má dvojí existenci – zvířecí a onu duchovní, kterou představuje Kráska. V procesu zrání se tyto uměle oddělené stránky našeho lidství musejí sjednotit; pouze tak můžeme dosáhnout dokonalého lidského naplnění.“<sup>174</sup>

Jerry Griswold ve své knize *The Meanings of Beauty and the Beast* připomíná, že existují nejen freudiánské, ale i jungiánské výklady, taktéž spojené se sexualitou:

„Jungiáni předpokládají, že to, co je v mužských snech zakázané, nebezpečné a erotické, často pochází z ženské složky (*anima*), v případě ženských snů pochází toto zakázané, nebezpečné a erotické ze složky mužské (*animus*). Ve své interpretaci *Kráska a zvířete* pak jungiáni vnímají netvora jako Krásčina anima – nevědomou část její osobnosti, kterou Kráska popírá, protože je zvířecí a sexuální. Jungiáni se domnívají, že Krásčin úkol v pohádce je postavit se tváří v tvář realitě,

---

<sup>172</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 344.

<sup>173</sup> Britští folkloristé, kteří sbírali pohádky, říkanky a dětské hry a teoreticky je popisovali a analyzovali. Zde Bettelheim odkazuje na knihu *The Classic Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1974.

<sup>174</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017. s. 376–377.

nikoli před ní utíkat. Poznat a integrovat do své osobnosti tu část, kterou považuje za obludnou a dosud ji odmítala.“<sup>175</sup>

Obecně pak Griswold vidí tři hlavní výkladové tendence pohádky *Kráska a zvíře*:

„Psychologové zaměřují svou pozornost na Krásku a tvrdí, že řeší ‘problém’ (se sexem). Společensko-historický přístup pak vnímá pohádku jako kritiku zpátečnického šplhání po společenském žebříčku až k buržoazii, resp. do třídy obchodníků. A konečně feminismus – ačkoli zpočátku pohádku odsuzoval jako obhajobu ženské obětavosti a submisivity – vzal *Krásku a zvíře* na milost, protože prezentuje žádoucí zkoumání ženské erotiky.“<sup>176</sup>

Je tedy evidentní, že všechny uvedené výklady nějakým způsobem shodně pracují se sexualitou, resp. s postavením a rolí ženy, jejím vnitřním sebevědomím, uvědoměním si sama sebe. Samozřejmě tomu může být i zásadně jinak, pokud obrátíme pozornost primárně k postavě zvířete a jeho vývoji. Vráťme-li se k příběhu *Amora a Psyche*, z něhož pohádka *Kráska a zvíře* vychází, je zřejmé, že Apuleius sexuální podtext a obavy ženy rozhodně nezakrývá, ba naopak až explicitně popisuje:

„Už byla hluboká noc, když ji probudil jakýsi tichý zvuk. Protože byla tak sama, dostala strach o své panenství, bázlivě se chvěla a trnula hrůzou především proto, že nevěděla, oč jde. A už tu byl neznámý manžel, vstoupil do lože, učinil Psýchu svou manželkou a před rozedněním zas rychle odešel. Okamžitě byly uvnitř hlasy, které čekaly před ložnicí připravené k službě, a poskytly ošetření mladé ženě zbavené panenství.“<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Jerry Griswold. *The Meanings of Beauty and the Beast*. Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 54. Česky nevyšlo. Překlad citace Zuzana Vojtíšková.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>177</sup> Lucius Apuleius. *Zlatý osel*. Překlad Václav Bahník. Praha: Svoboda, 1974. s. 114.

To, co mohlo vypadat jako slibný začátek vztahu, se však záhy vlivem nehodných sester a vnitřní nejistoty Psyche, pokazilo. Kdo by chtěl přijímat ve svém loži netvora, monstrum, bestii, která má zničit svět? A ještě obecněji: chce člověk přijímat a spojovat svůj život s někým, koho nezná a není povoleno ho spatřit? Tyto otázky však souvisejí s další hlubší podstatou: zná Psyche sama sebe? Jednoduše by se chtělo říci ano, kdo by sám sebe neznal, když je nucen být sám se sebou dvacet čtyři hodin denně. Jenže takhle přímočaře to v životě nefunguje, a jelikož jsou dávné příběhy a pohádky odrazem lidské zkušenosti, projevuje se tato podstata i v nich. Když si Psyche neoprávněně posvítla na svého partnera a našla ve svém loži místo děsivého hada krásného Amora, muselo se něco vážného odehrát i v jejím nitru. Kromě překvapení a lásky, která v ní začala sílit, si možná uvědomila i své stinné stránky, svou zvířecí podstatu. Aby sama sebe dobře poznala, aby dokázala zpevnit své vnitřní já, musela projít nelehkými, doslova nadlidskými úkoly. Přestože se jí mnohdy zdály nesplnitelné, bylo potřeba, aby věřila ve svou schopnost a sílu zdolat i to, co na první pohled zdolat nejde. Kdyby totiž Psyche podlehla zvířeti v sobě, zatrpkla by a stala by se z ní nenávistná a zlá žena, jak ji známe z mnoha literárních i skutečných příběhů. Psyche, třebaže i v samém závěru svého putování velmi silně zakolísá a podlehne puzení své zvědavosti, nakonec projde všemi zkouškami a nástrahami úspěšně. Po všech prodělaných útrapách je přijata jako bohyně, řádně provdána za Amora a „když její čas dozrál, narodila se jim dcera, kterou nazýváme Rozkoš.“<sup>178</sup>

Bruno Bettelheim tuto nabytou zkušenost Psyche shrnul ze svého psychoanalytického pohledu a jistě i z vlastní životní zkušenosti:

„Ženich je přes den nepřítomný a zjevuje se pouze v noční tmě; to vzbuzuje podezření, že ve dne je zvířetem a lidské podoby nabývá pouze na lůžku. Stručně

---

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 150.

řečeno, jeho denní a noční existence je dvojí. Z toho, co se stane v příběhu, lze velmi snadno vyvodit, že chce oddělovat sexuální život od všeho ostatního konání. Žena, ačkoli se těší z pohody a rozkoše, cítí, že život je prázdný: není ochotna přijmout oddělenost čistě sexuální stránky od ostatních aspektů života a pokusí se je násilím sloučit. Neví ovšem, že toho lze dosáhnout pouze úporným a vytrvalým morálním a tělesným úsilím. Když už se však Psyche jednou rozhodne skloubit aspekty sexu, lásky a života, jde neochvějně za svým cílem a nakonec zvítězí. [...] Ke štěstí obou partnerů je třeba, aby žili plným životem ve světě a spolu jako sobě rovní. Toto je, jak příběhy sdělují, pro oba velmi obtížný cíl, nemohou se mu však vyhýbat, chtějí-li nalézt štěstí v životě i mezi sebou. To je skrytým poselstvím mnoha vyprávění z cyklu o zvířecím ženichovi a z některých dalších příběhů je to ještě patrnější.<sup>179</sup>

## 5.2. Zvíře jako monstrum

Příběh o *Amorovi a Psyche* doslova mluví o „okřídleném hadu“, autor však nikde postavu tohoto monstra nespécifikuje, neudává blíže jeho podobu, přestože se například velmi podrobně věnuje popisu prostředí, do něhož se Psyche dostala. Co se týče zvířete, nechává na čtenářově/posluchačově fantazii, aby si sám stvořil ve svých představách toto monstrum, které má „zničit celý svět“. Je zřejmé, že jakékoli vyprávění přináší toto specifikum, možno říci tuto výhodu: posluchač si vytváří postavy i prostředí sám dle své zralosti a zkušenosti i vnitřního naladění a svých osobních tendencí a preferencí. Naproti tomu divadlo dějiště a především postavy znázorňuje, dává jim konkrétní tvar a „náladu“, vytváří pro ně a s nimi určitou atmosféru, a to i tehdy, je-li scénografické pojetí hodně náznakové,

---

<sup>179</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 360–361.

symbolické, abstraktní či dokonce i tehdy, odehrává-li se příběh na prázdné scéně. I to diváka ovlivňuje a vede jeho představivost a prožitek.

Umělecké ztvárňování netvorů přitahovalo lidi patrně odjakživa. Antika byla k různým zrudám a monstrům vnímavá, viděla v nich na jedné straně hrozící zkázu a neštěstí, na straně druhé zvláštní krásu a vznešenost, později získaly tyto bytosti alegorický význam (osvětlovaný v různých bestiářích) a někdy byly považovány i za posly Boží, v období renesance lidem dokonce různé bestie a neobvyklá stvoření připadala „podivuhodně svůdná“. Umberto Eco ve svých *Dějínách ošklivosti*<sup>180</sup> nabízí řadu zobrazení pozoruhodných bytostí a zmiňuje se také o jejich vlivu na myšlení lidí i o původu těchto představ, které často souvisely s neznalostí cizích krajů. Mezi monstra zahrnuje také Platónova androgyna, tedy bájnou oboupohlavní bytost, kterou Zeus rozťal na dvě poloviny, aby jí ubral přílišnou sílu a zpupnou mysl. Od té doby hledají jednotlivé poloviny své druhé půlky, aby se s nimi v lásce znovu spojily. Ostatně o to jde i v *Krásce a zvířeti*.

Eco dále popisuje, jak svět zaplavila zvláštní monstra, z nichž nejpodivnější byla ta, co v sobě křížila těla dvou nebo více bytostí, ev. mluvila lidskou řečí. Cituje např. sv. Bernarda, který se pozastavuje nad vyobrazeními iluminovaných stran a nad obludami stvořenými na hlavicích sloupů románských kostelů:

„Spatříme tu hlavu s více těly, nebo naopak tělo s několika hlavami. Tu objevíme čtvernožce s hadím ocasem, tam zase rybu s hlavou čtvernožce. Tu zvíře podobné koni, avšak se zadkem kozla, tam rohaté zvíře se zadkem koně.“<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Umberto Eco (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Přeložili Iva Adámková, Jindřich Vacek, Jiří Pelán, Gabriela Chalupská, Kateřina Vinšová, Zora Obstová, Anita Pelánová. Praha: Argo, 2007.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 113.

Podnětné v souvislosti s *Krásou a zvířetem* je i přiblížení vzniku studu svázaného s pohlavním aktem a popisu projevů obscénnosti. Eco mimo jiné konstatuje, že:

„Kult falu v sobě už od nejstarších dob spojoval rysy obscénnosti, určité ošklivosti a nevyhnutelné komičnosti. Typické pro něj je méně významné božstvo jako Priápos (s nímž se setkáváme v řeckém a latinském světě helénistického období), obdařené obrovským pohlavním orgánem. [...] Byl zajisté obscénní, pro nadměru velký penis platil za směšného [...] a nebyl považován za krásného, spíše označován jako *amorfos*, ohavný (*aischros*).“<sup>182</sup>

Bruno Bettelheim vnímá zpodobnění monstra jako jisté úskalí, protože konkrétní obraz nemusí ladit s našimi představami, nemusí rezonovat s divákovým vnitřním uspořádáním a naladěním, zejména nabízíme-li příběh dětem.

„Otázka, jak vypadá netvor z pohádky, kterou děti právě slyšely, vynese na světlo nejrozmanitější druhy zpodobnění: obrovské, lidem podobné postavy, jindy zase zvířecí, nebo takové, které jsou sloučením obou, a tak dále, a každá drobnost má obrovský význam pro jedince, v jehož mysli ta či ona obrazová představa vznikla. O to se však připravíme, když vidíme netvora, jak jej určitým způsobem zobrazil umělec, a podřídíme se jeho představivosti, která je o tolik ucelenější v porovnání s naším nejasným a proměnlivým obrazem. Potom se může stát, že nás prefabrikované vyobrazení netvora nechá zcela chladnými a nebude nic, co by nám mohlo sdělit, nebo nás třeba poděsí, aniž by vyvolalo jakýkoli hlubší pocit než úzkost.“<sup>183</sup>

Nelze než s tímto tvrzením souhlasit, avšak tvoříme-li divadelní inscenaci, nemůžeme se zpodobnění vyhnout. Divadelní ztvárnění vždy ponese rukopis a

---

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 131–132.

<sup>183</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 80.

otisk svého tvůrce/tvůrců. Uvědomíme-li si to skutečně do hloubky, objeví se okamžitě také téma zodpovědnosti tvůrce, které bychom měli mít vždy na mysli. Nemíním tím, že by tvůrce měl přebírat přímou zodpovědnost za to, jak se s jeho tvorbou ten který divák potká, nebo nepotká, to bude vždy individuální záležitostí a nikdy se v ní nelze zavděčit všem. Zodpovědností zde míním především zodpovědný přístup k tvorbě, tedy tvůrce sama k sobě, k samotnému procesu tvorby, jak jsem se o něm zmiňovala v kapitole 2.3. *Divadelní tvůrce a jeho publikum*. Ať už náročnější a k sobě poctivější vnitřní, nebo vnějškovou cestou divadelní tvůrce nakonec musí dospět ke konkrétní dramaturgicko-režijně-scénografické koncepci, kterou nabídne divákům. V případě pohádky *Kráska a zvíře* se rozhodně nevyhne řešení podoby onoho zvířete.

S velkými otazníky kolem podoby zvířete – monstra jsme se potýkali i při výzkumu, který jsme realizovali v roce 2019 v rámci tzv. Izby čítania v bratislavské BIBIANĚ, mezinárodním domě umění pro děti. Princip fungování Izby a konkrétní podobu pracující s pohádkou *Kráska a zvíře* popíšu zevrubně níže, teď se však chci zastavit u obecné podstaty zpodobnění zvířete. Vzhledem k tomu, že Izba měla fungovat pro děti v širokém věkovém rozmezí 5–16 let, zamýšlely jsme spolu se scénografkou Jitkou Pospíšilovou vytvořit více variant podoby zvířete, od milé, „plyšové“, „medvídkoidní“ až po drsnější, hororovější, která by z našeho pohledu mohla konvenovat starší věkové skupině. Byly jsme přesvědčeny, že pro tuto skupinu by něžné varianty zvířete mohly působit směšně, a tudíž by pro ně téma nepřinášelo žádný užitek. Pokud bychom připravovaly dvě divadelní inscenace – jednu pro děti mladšího školního věku a druhou pro pubertální publikum –, jistě bychom vycházely z tohoto předpokladu. V tomto bodě však při přípravě Izby vznikla podnětná diskuse s literární vědkyní a předsedkyní SK IBBY (*Slovenská sekcia Medzinárodnej únie pre detskú knihu*) Timoteou Vráblovou, která zastávala opačný názor, než jsem měla já a scénografka. Vráblová stála u zrodu Izieb čítania

jako specifického druhu práce s dětmi a zabývá se i dětskou psychoterapií. Na základě své praxe vnímá pohádku *Kráska a zvíře* jako problematickou látku pro děti, a to právě vzhledem k postavě zvířete, netvora, monstra, bestie. Zdůrazňovala nutnost pracovat s podobou zvířete velmi obezřetně. Podstatu netvora vnímala jako potenciální nebezpečí naší práce, které dokáže u dětí v průběhu Izby zasáhnout jejich vnitřní symbolickou realitu. Za monstrum si je člověk schopen – ať už vědomě či nevědomě – dosadit mnohé. Monstrum může být součástí vnitřního já, temného stínu nebo nějaké osobní zkušenosti, příp. určité archetypální kolektivní záležitosti, jak o ní píše C. G. Jung. Vráblová při našich společných diskusích vyjádřila přesvědčení, že vzhledem k výše popsanému nelze téma zvířete ve své hlubší podstatě nabízet dětem nižší věkové kategorie. Úroveň jejich socializace na to není zralá. U dětí v předškolním věku se teprve začíná vytvářet morální systém, a to ještě jenom v základní úrovni. I pro dospělého člověka je obtížné řešit téma monstra v sobě a často na to potřebuje dlouhá terapeutická sezení. Zdůrazňovala zejména základní a známou skutečnost z vývojové psychologie, že malé děti mají nastavený černobílý systém, potřebují mít velmi jasně stanovené hranice mezi dobrem a zlem. Problematická jsou pro ně literární a jiná díla, v nichž se autor snaží nabourat tento tradiční moment jasných hranic a nabízí hybridní postavy, které se tváří nejprve jako dobré a najednou se ukáže, že jde o brutální bytosti. Takové postavy špatně působí i na dospělého, protože když je člověk této ambivalenci vystavován často, nabourává to jeho pocit bezpečí. Tato rozkolísanost je jednak depresivní a jednak boří jistotu systému uspořádání světa. Podobným zmatením, pokud bude silné, můžeme u dětí uvést do života velmi chorobné procesy, které samy neumějí zvládnout a vytvoří si pak špatný model, např. přeberou zodpovědnost za dospělé, protože mají pocit rozpadajícího se světa. Dítě se v předškolním a mladším školním věku nepotřebuje zaobírat věcmi, které jsou nemocné, ono potřebuje jasně rozlišovat. V tom je jeho



bezpečí a dospělí ho nemají narušovat. Dítě se nestane silné tím, že mu budeme jeho hranice neustále nabourávat, dítě se vnitřně posiluje ve chvíli, kdy mu vytváříme hnízdo, kde prožívá přijetí, bezpečí a lásku. Samozřejmě se v rámci tohoto bezpečí může mluvit o tématech zla a rozporuplnosti, ale je potřeba, aby byla jasně ohraničená a aby se určité náročné momenty k dítěti nedostaly.

Navzdory výše zmíněnému jsme byly spolu se scénografkou přesvědčené, že pouhou nabídkou náročnější/děsivější vizuální podoby zvířete pro starší děti nemůže dojít k spuštění chorobných procesů u návštěvníků Izby. Respektovaly jsme však zkušenost Timotey Vráblové a přistoupily jsme na mírnější koncept zpracování netvora, jak o něm budu mluvit níže. vzdaly jsme se záměru připravit více různě náročných variant zvířete pro jednotlivé věkové kategorie. I po řadě diskusí na toto téma pro mě ale stále zůstává inspirativní postoj Bruna Bettelheima, který k výše popsanému ve své knize *Za tajemstvím pohádek* říká, že:

„Pohádky se vyjadřují symbolickým jazykem, a proto si dítě nemusí všímat toho, nač není připravené, a může reagovat pouze na to, co je řečeno na povrchu. Jak však postupně nabývá větší odhodlanosti a je připravenější unést významy skryté pod symboly a mít z nich užitek, pohádky mu je dovolují vrstvu za vrstvou odhalovat.“<sup>184</sup>

Je však zřejmé, že Bettelheim má na mysli vyprávění pohádek, kdy dochází k určitému specifickému spojení mezi vypravěčem a posluchačem, nemluví v této souvislosti o divadelním zpracování, které se sice také děje „tady a teď“, tudíž vzniká specifická atmosféra vycházející z aktuálního spojení herců a publika, avšak postupuje se podle předem připravené struktury, ze které se herec výrazně

---

<sup>184</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 340.

neodchyluje a nepřizpůsobuje ji rozpoložení konkrétního diváka. Divadelní představení navíc provází scénografické řešení a viditelné jednání postav, které v případě vyprávění chybí. Jak to tedy s náročnými tématy v divadle pro děti je? A čím to, že *Kráska a zvíře* patří mezi evergreeny v repertoáru divadel pro děti a mládež?

### **5.3. Pohádky pro děti z pohledu psychologických výkladů**

Nejsem vzděláním psycholog a ani cílem mé práce není psychologická analýza, přesto zde kvůli širšímu kontextu předkládám postoje reprezentantů různých psychologických výkladů pohádek a jejich vnímání dětmi, resp. přínos pohádek pro vývoj dětí. Vývojová psychologie potvrzuje, že děti vnímají svět černobíle v kategoriích dobro versus zlo, ambivalence postav je pro ně matoucí, neumějí ještě rozlišit tyto jemné nuance. Neostrost a nejednoznačnost charakteristiky postav v nich může vyvolat zmatek, vedoucí v některých případech až ke vzniku deprese. Psycholog a pedagog Michal Černoušek, který se zabýval přesahy obecné psychologie do jiných oborů jako např. historie a ekologie, se mj. věnoval i pohádkám a přikládal jim pro vývoj dětí značný význam. V knize *Děti a svět pohádek* popsal, jak se zrcadlí některé problémy vývojové psychologie v nejznámějších lidových pohádkách. Poukazuje zejména na vztahy mezi rodiči a dětmi, mezi sourozenci a také právě na neustále přítomnou volbu mezi dobrem a zlem:

„Jasně kontrasty mezi postavami napomáhají dětem snadno porozumět rozdílům mravních hodnot, rozdílům mezi ctností a neřestí, což by nebylo možné, kdyby v pohádkách byly postavy prezentovány ve vší komplexní složitosti, jakou se jinak

lidé v realitě projevují. Aby dítě dokázalo pochopit nejednoznačnosti a složitosti, musí nejdříve ze všeho jasně porozumět protikladům.“<sup>185</sup>

Ve svém rozboru se Černoušek věnuje pohádkám, které jsou dnes populární a často inscenované i v divadlech pro děti. Konkrétně rozebírá *Popelku*, *Perníkovou chaloupku*, *Sněhurku a sedm trpaslíků*, *Prince Bajaju*, *Dlouhého*, *Širokého a Bystrozrakého* a *Červenou karkulku*. Samostatně se pak zaměřuje na význam čertů. *Krásce a zvířeti* se ve své publikaci nevěnuje, avšak i on se zamýšlí nad problematikou zla, násilí, krutosti a agresivity v pohádkách. Vnímá ji jako potřebnou a přimlouvá se za to, aby jejich pozice nebyla umenšována nebo dokonce z pohádek odstraňována.

„Neobávejme se těchto obrazů. Děti nebudou takovými výjevy nijak traumatizovány, protože takové skutky bývají potrestány. Jsou nedílnou součástí vyprávění, ukazují lidskou realitu v nepříkrášlených rozměrech; a protože se jich zpravidla nedopouští hrdina, můžeme předpokládat, že scény krutosti a násilí budou pro dětské čtenáře spíše odstrašující než imponující.“<sup>186</sup>

Opět ale hovoří o vyprávění nebo čtení, nikoli o divadelní inscenaci. Tu Černoušek ve své knize nezmiňuje, nebyla v centru jeho pozornosti. Přesto je i u něj možné najít zmínku, jakousi obecnou charakteristiku, základní východisko, co je výhodné zohlednit při úvahách o zobrazení pohádek, jmenovitě hovoří o ilustracích. Jsem přesvědčena, že totéž lze aplikovat i na divadelní tvorbu, zejména na tu, která se opírá o loutkové divadlo, resp. takové, které vychází z jeho základních tvůrčích principů, tj. pracuje s obrazivostí, tvoří obrazy.

---

<sup>185</sup> Michal Černoušek. *Děti a svět pohádek: Kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019, s. 22–23.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 24.

„Vidění dětí je původně tvořivé, to znamená dokreslující a doplňující. Ilustrace k dětským knihám by především měla podporovat obrazotvornost, fantazii, tvořivou imaginaci.“<sup>187</sup>

Americký psycholog a terapeut Seldon Cashdan ve své knize *The Witch Must Die*<sup>188</sup> vnímá pohádky jako příležitost pro hledání řešení boje mezi pozitivními a negativními silami v psychice dětí.

„Pohádky jsou víc než jen napínavým dobrodružstvím, které vzbuzuje imaginaci, víc než pouhou zábavu. Za scénami pronásledování a záchrany na poslední chvíli jsou vážná dramata, která reflektují události odehrávající se ve vnitřním světě dítěte. Zatímco počáteční přitažlivost pohádek může spočívat ve schopnosti nadchnout a pobavit, jejich trvalá hodnota leží v síle pomoci dětem nakládat s vnitřními konflikty, s nimiž se setkávají během svého růstu.“<sup>189</sup>

Je evidentní, že i pro dospělého je nemožné být zcela v souladu sám se sebou, být jen „dobrý“. V životě jsme provázeni nejrůznějšími individuálními sklony a ne vždy je dokážeme plně kontrolovat, usměrňovat a dokonce jim často neumíme úplně porozumět. Podobně jsou na tom děti. A zvláště pro ně, vzhledem k jejich životní zkušenosti a způsobu vnímání světa, mohou být pohádky povzbudivé. Děti v nich dokáží nalézat účinné životní strategie, pochopení svých rozporů, zklidnění strachů. Pohádky je v prvé řadě ujišťují o tom, že jejich nežádoucí myšlenky a podněty, které prožívají, nemusí vést k odmítnutí pečující osobou. A odmítnutí, resp. opuštění vnímá Cashdan jako nejvýraznější a nejvážnější dětský strach. Být opuštěn, být zanechán sám sobě, když se člověk ještě neumí sám o sebe postarat,

---

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>188</sup> Seldon Cashdan. *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales*. Basic Books, 2000. Česky nevyšlo.

<sup>189</sup> Seldon Cashdan. *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales*. New York: Basic Books, 2000. [e-book, nestránkováno] Oddíl I. Once Upon a Time, kapitola The Meaning of Fairy Tales, location 254. Překlad citace Zuzana Vojtíšková.

to je pro malé děti hrůzostrašná představa. Pohádky tedy podle Cashdana nabízejí prostor, v němž si děti mohou přehrávat svoje vnitřní konflikty. Nevědomky projektují části sebe do různých postav příběhu a používají je jako rezervoár protikladných elementů uvnitř svého já.

„Například zlá královna ve Sněhurce ztělesňuje narcismus a mladá princezna, s níž se čtenáři identifikují, představuje dětské úsilí překonat tyto negativní tendence. Přemožení královny znamená vítězství vnitřní pozitivní síly nad sklony k ješitnosti. Podobně jako bojují postavy v příběhu, koučuje dítě boje mezi různými částmi sebe sama. Pohádky tak nabízejí způsob, jak čelit tenzím, které mají vliv na to, jak se dítě cítí. Z tohoto pohledu jsou pohádky příbuzné psychodramatu, terapeutické technice, která kombinuje divadelní koncepci s psychoterapeutickými principy. Z Vídně 20. let 20. století, kde vznikl koncept improvizovaného divadla Stehgreiftheater (divadlo spontánnosti), přenesl psychodrama do Spojených států Jacob Moreno. Psychiatr Moreno, průkopník na poli skupinové terapie, věřil, že dramatické rekonstrukce jsou neocenitelné při zkoumání skrytých psychologických konfliktů.“<sup>190</sup>

Tady se tedy Cashdan dostává k divadlu, i když z jiného úhlu pohledu, než který zajímá mě. Vnímá jej jako terapeutickou metodu, zatímco já zkoumám vliv a přijetí divadelního zážitku dítětem při běžném divadelním představení. Spolu s Cashanem sdílím přesvědčení, že intenzita vztahů a konfliktů vznikajících na jevišti může vytvořit emoční realitu podobně silnou, jako je to, co se děje v životě dítěte.

Vraťme se však k podstatě zvířete. Cashdan tvrdí, že hlavním hráčem v pohádkách je čarodějnice. Pojímá ji ovšem šířeji a připouští, že čarodějnice nutně nemusí být ženského pohlaví, mohou to být různí skřeti, démoni, dokonce i kmotřičky apod.

---

<sup>190</sup> Tamtéž, Oddíl I. Once Upon a Time, kapitola Balconies of the Mind, location 347.

„Ať už je to královna se špatným srdcem, zlá ježibaba nebo zlomyslná macecha, je jednoduše rozpoznatelná skrze smrtelnou hrozbu, kterou představuje pro hrdinu nebo hrdinku.“<sup>191</sup>

Pojem „čarodějnice“ tedy v sobě zahrnuje veškeré postavy, které představují vnější hrozbu pro hrdinu nebo hrdinku a především zesilují vnitřní chyby a slabosti čtenáře/diváka, tj. představují nežádoucí aspekty, s nimiž děti v sobě bojují. Čarodějnice je tedy podle Cashdana méně skutečnou postavou a více představitelkou psychické síly, která je v psyché dítěte.

Pohádku *Kráska a zvíře* Cashdan ve své knize nerozebírá, ale podle popsaného principu by se do kategorie „čarodějnice“ dalo zařadit i naše zvíře. Pro Krásku zpočátku skutečně představuje smrtelnou hrozbu, kterou musí překonat a vypořádat se s ní. Cashdan ve svém pojetí dělí průběh pohádek na čtyři fáze: 1. Překročení, kdy je hrdina nucen opustit svůj známý svět a vkročit do neznámého, resp. nebezpečného prostředí, 2. Setkání, kdy hrdina čelí nějakému zlu, 3. Překonání, kdy se hrdina se zlem vypořádá a 4. Oslava, kdy hrdina své vítězství oslaví, často svatbou nebo podobnou výjimečnou událostí. Všechny tyto fáze přesně odpovídají i průběhu pohádky *Kráska a zvíře*. Pohádka začíná překročením neviditelné hranice vedoucí do neprobádaného, nebezpečného území. Krásčin počáteční krok je vyvolán závažným rozhodnutím, kdy se Kráska snaží chránit svého otce. Hledání řešení této závažné situace ji přivede do cizího prostředí, v němž přebývá zvíře. Není to obyčejná bytost, je to podivné monstrum, které má navíc pravidla a způsoby pro Krásku dosud nezvyklé. Uvedený vzorec platí pro kteroukoli variantu této pohádky a Cashdan v něm vidí důležitý přínos:

---

<sup>191</sup> Tamtéž, Oddíl I. Once Upon a Time, kapitola Balconies of the Mind, location 370.

„Pohádková cesta do neprozkoumaného světa je paralelou k cestě do našeho nitra. Tak, jak se hlavní představitelé ženou hlouběji a hlouběji do zakázaných míst, proniká čtenář do neprobádaných oblastí sebe sama. A jak hrdina nebo hrdinka ve vyprávění čelí tváří v tvář konfliktům a nebezpečím – lidožroutství, mučení nebo vyhnanství –, tak začíná být čtenář konfrontován se zápasy a strachy ve své psýché. V tomto smyslu pohádky dětem nabízejí příležitost konfrontovat vnitřní síly, které ohrožují jejich chápání toho, kým jsou a jaké je jejich místo ve světě.“<sup>192</sup>

Každé hrdinovo překročení hranic jemu známého světa obsahuje podle Cashdana pro malé děti skrytý význam: abychom vyrostli, potřebujeme poznávat, zkoušet, nebát se příležitostí. Dětství je obdobím strachu z neznámého: strachu z tmy, obav ze školy, úzkosti z navazování nových přátelství. Děti musejí riskovat, aby probíhal jejich psychologický růst. Nebezpečí je zakázaná touha. Jakmile hrdina nebo hrdinka vkročí na druhou stranu, začnou se objevovat divná stvoření, která kladou hrdinovi překážky. A právě různé překážky musí překonat i dítě, pokud má na své cestě růstu uspět. V momentě, kdy se Kráska dostane do netvorova paláce, není pro ni cesta zpátky. Kráska musí podstoupit zkoušku, aby osvobodila zakletého prince, aby přemohla jeho zvířecí podobu. Konfrontace se zvířetem, resp. Cashdonovou čarodějnici přináší sebepoznání. Je to způsob, kterým jsou děti nuceny připustit si určité své rysy, které by jinak mohly být popřeny nebo ignorovány. Zničení čarodějnice je základní podstatou pohádkového koloběhu. Aby děti získaly naději, že překonají nepříjemné a nezdravé impulzy, musí čarodějnice umřít. V případě *Krásky a zvířete* mizí, tj. „zemře“ zvířecí podoba, resp. podstata, aby se mohl objevit, tedy zrodit krásný a dobrý princ. Kráska pak může poděkovat

---

<sup>192</sup> Tamtéž, Oddíl II. The Witch Within: The Sleeping Beauties, kapitola Journey to the Center of the Self, location 625.

svému citlivému srdci, odvaze a trpělivosti. Díky těmto vlastnostem totiž dospěla ke štěstí. A jak zdůrazňuje Cashdan:

„Šťastné konce z psychologického pohledu signalizují, že pozitivní vnitřní síly získaly navrch. Jakmile je čarodějnice zlikvidována a jsou tak poraženy vnitřní tendence, které ztělesňuje, dítě už není sužováno sebeobviňováním a pochybováním o sobě. Já je transformováno – tak říkajíc očištěno – a zanechává v mladém čtenáři pocit většího bezpečí a sebejistoty. Ale pohádkové konce jsou pomíjivé. Pocity a tendence, které byly překonány smrtí čarodějnice, se bezpochyby vrátí, s menší naléhavostí, ale se silou, která nás stále ovládá. A tak pohádky čekají, aby znovu odvedly speciální zázračnou práci. To je důvod, proč se děti k těmto příběhům stále a stále vracejí.“<sup>193</sup>

#### **5.4. Podoba zvířete ve vybraných uměleckých dílech**

Ilustrace k vydáním a variantám pohádky *Kráska a zvíře* z různých míst světa dokazují, že zobrazení monstra je závislé na kraji a kultuře, pro niž byla pohádka převyprávěna. Každá kultura si představuje strašlivé zvíře trochu jinak, i když mnozí ilustrátoři zakládají děsivost na kombinaci zvířete a lidského těla. Beatsy Hearneová i Jerry Griswold ve svých knihách věnovaných *Krásce a zvířeti*, o nichž jsem se zmiňovala výše, přetiskují ilustrace několika autorů z různých období. Lze tu najít monstrum v podobě připomínající divoké prase (Turecko), opici (Japonsko a Filipíny), lva (Tibet), ještěrku (Indonésie), mrože, slona, rohatá zvířata, Kyklopa, trolla apod.

V určitých variantách pohádky *Kráska a zvíře* vydaných u nás se zvíře znázorňuje v podobě medvěda, který není hrozivý, ale spíš roztomilý. Kromě huňatého a na

---

<sup>193</sup> Tamtéž, Oddíl II. The Witch Within: The Sleeping Beauties, kapitola Journey to the Center of the Self, podkapitola Part 4: Celebration, location 716.



pohled hebkého kožichu má však tlapy s drápy a hlavně: není člověk. Právě takto se s podobou zvířete vypořádala ilustrátorka Helena Wernischová v jednoduchém leporelu Jiřího Tichého *O Krásce a medvědovi* určeném dětem předškolního věku. Autor textu čtenáře navíc rychle uklidňuje a ukazuje medvědovu vstřícnou tvář:

„Na strach znal medvěd dobrý lék:

Hluboký hlas a milý úsměv a plno  
dlouhých procházek (po kterých se  
tak sladce usne!) a taky krásná  
vyprávění o tom, co bylo a už  
není, co poroste místo kamení,  
až se to jednou všechno změní...

Prostě ji vodil v pohádkách!

A slečna, k svému překvapení,

poznala, že už nemá strach.“<sup>194</sup>

S podobou medvěda, tentokrát ledního, pracuje také norská lidová pohádka *Na východ od slunce, na západ od měsíce*,<sup>195</sup> která je v první části víceméně totožná s *Kráskou a zvířetem*. Této pohádce se budu věnovat více v samostatné kapitole.

Co se týče ilustrací k vydáním českých překladů nejstarších verzí *Krásky a zvířete*, z nichž pak vycházejí pozdější autoři, podobu medvěda jsem v nich nenašla. Pohádka Jeanne-Marie Le Prince de Beaumontové byla do češtiny přeložena jednak

---

<sup>194</sup> Jiří Tichý. *O Krásce a medvědovi*. Praha: Nakladatelství Panorama, 1979. Nečíslováno.

<sup>195</sup> Peter Christen Asbjørnsen – Jørgen Moe. *Na východ od slunce, na západ od měsíce*. In *O obrovi, který neměl srdce v těle*. Překlad Jarka Vrbová. Praha: Argo, 2012.

Václavem Cibulou a jednak Tamarou Sýkorovou. Překlad Václava Cibuly vydaný v roce 1971<sup>196</sup> doprovázejí ilustrace Ludka Maňáska. Přestože knížka nabízí dostatek obrázků, zvíře zobrazil ilustrátor pouze jednou, téměř ke konci příběhu. Vykreslil je jako nezřetelný obličej nad spící Kráskou. Tvář na první pohled připomíná laskavého muže, téměř až starce s rysy lva. Jeho líce však neukazují vrásky, jsou porostlé chlupy. Při bližším zkoumání je vidět, že se jedná o zralého, možná i mladšího muže, nikoli starce. Jeho oči neprozrazují o povaze zvířete nic, spočívají v klidu a jsou zavřené. Ilustrace v žádném případě nevzbuzuje strach a obavu, je spíše zklidňující, harmonizující a evidentně si do této nezřetelné, nekolorované kresby může dítě promítnout aspoň přibližně vlastní podobu prince, který ve zvířeti dřímá. Cibulův překlad vydalo v roce 2015 také nakladatelství Aventinum,<sup>197</sup> opět s ilustracemi Ludka Maňáska. Na přebalu knihy *Kráska a zvíře* je zobrazena barevná busta zvířete: lva, laskavého a smutného, oblečeného do honosného mužského oděvu. Obrázek vzbuzuje spíše soucit než jakýkoli strach z netvora.

Pro nakladatelství Naše vojsko,<sup>198</sup> které příběh Madam Beaumontové vydalo také v roce 2015, vytvořila ilustrace Manuela Adreaniová. Zvíře ztvárnila jako lidskou postavu s hlavou osla. Zakrývá ji šedomodrý plášť a volné hnědé kalhoty, takže nejsou vidět konkrétní rysy netvorova těla. Výraz zvířete je opět laskavý, nikoli děsivý. Pohádku ve vydání z roku 1990<sup>199</sup> v překladu Tamary Sýkorové nedoprovází žádná ilustrace. Bez obrazového doprovodu je také *Kráska a zvíře* v *Italských pohádkách* Itala Calvina.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. *Kráska a zvíře*. Překlad Václav Cibula. Praha: Artia, 1971, s. 42.

<sup>197</sup> Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. *Kráska a zvíře*. Překlad Václav Cibula. Praha: Aventinum, 2015.

<sup>198</sup> Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. *Kráska a zvíře*. Praha: Naše vojsko, 2015.

<sup>199</sup> *Francouzské pohádky*. Překlad František Hrubín a Tamara Sýkorová. Praha: Odeon, 1990.

<sup>200</sup> Italo Calvino. *Italské pohádky*. Přeložil Vladimír Hořký. Praha: Odeon, 1982.

Výtvarník Jiří Trnka, který ilustroval Hrubínův *Špalíček veršů a pohádek*,<sup>201</sup> jehož součástí je i příběh *O Krásce a Netvorovi*, zachytil Netvora ve chvíli, kdy „ležel v trávě jako mrtvý, ani se nepohnul“.<sup>202</sup> Netvor má v Trnkově podání lidské tělo oblečené do honosných šatů, místo rukou spočívají na jeho hrudníku tlapy a hlava připomíná vlka se zavřenýma očima. I tato kresba je zvláště ve tváři do velké míry rozostřena, takže si čtenář může domýšlet konkrétní Netvorovy rysy sám. Obrázek je barevný, Netvor laděný do hněda. Obklopuje jej zeleň a růže, z nichž vychází, téměř až tančící, éterická postava Krásky. Jemná, poetická ilustrace má charakteristický Trnkův rukopis a jistě žádné dítě nevyděsí.

Nakladatelství Pikola vydalo v roce 2017 knížku *Kráska a zvíře*<sup>203</sup> pro čtenáře od pěti let v převyprávění a s ilustracemi An Leysenové. Ta zvíře zpodobnila s chlupatou hlavou, oslíma ušima a čertovskými růžky. Z vyobrazení zvířete je cítit něha a smutek. Nakladatelství Egmond vydalo v roce 2017 knihu *Kráska a zvíře – Nejkrásnější příběh*<sup>204</sup>, která vznikla na základě filmové verze *Krásky a zvířete* společnosti Walta Disneyho a Mandeville Films.<sup>205</sup> Režisér Bill Condon natočil značně diskutovaný film podle scénáře autorů Stephena Chboskyho a Evana Spiliotopoulose jako hranou adaptaci stejnojmenného animovaného filmu z roku 1991 (režie Gary Trousdale a Kirk Wise),<sup>206</sup> vycházejícího z literární předlohy Madame Beaumontové. Podoba zvířete v Condonově snímku vychází z animované předlohy, kterou vytvořil ilustrátor a animátor Glen Keane. Na převedení animované postavy do zvířete v podání herce Dana Stevense se podílely scénografka Sarah Greenwoodová, maskér Dave Elsey a kostýmní výtvarnice

---

<sup>201</sup> František Hrubín. *Špalíček veršů a pohádek*. Praha: Albatros, 1978.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 221.

<sup>203</sup> An Leysenová. *Kráska a zvíře*. Praha: Pikola, 2017.

<sup>204</sup> *Kráska a zvíře – Nejkrásnější příběh*. Praha: Egmond, 2017.

<sup>205</sup> Stephen Chbosky – Evan Spiliotopoulos. *Beauty and the Beast*. Koprodukce Walt Disney Pictures a Mandeville Films, 2017.

<sup>206</sup> Linda Woolverton. *Beauty and the Beast*. Režie Gary Trousdale a Kirk Wise, producent Walt Disney Feature Animation a realizace Walt Disney Pictures, 1991.

Jacqueline Durranová. Zvíře je v jejich podání muž lidské postavy v honosném modrém oděvu s dominantní chlupatou hlavou s beraními rohy. Také jeho ruce připomínají zvíře, i když se nejedná přímo o tlapy. Zvířecí jsou i bosé a chlupaté nohy. Postava má dokonce ocas a zprvu se chová opravdu jako zvíře, není to milá bytost, z níž by nešel strach. Prince ve filmu zakleje do zvířete krásná čarodějka, která přijde na zámek v podobě žebrající stařeny a při strašlivé bouři žádá o pomoc a přístřeší. Namyšlený a necitlivý mladík však její prosby odmítne. Své rozhodnutí odůvodní tím, že se mu hnusí stařenina tvář. Sám je pak nucen žít s odpudivou a strašidelnou tváří, dokud nedokáže prolomit čarodějčino kouzlo, tj. neobjeví v sobě lidskou stránku, pochopení, soucit, empatii, lásku. Jak animovaný, tak hraný film *Kráska a zvíře* jsou distribuovány jako tzv. rodinný film, romantický muzikál.

V českém prostředí vznikla v roce 1971 televizní inscenace *Kráska a zvíře*<sup>207</sup> na základě scénáře Oty Hofmana, který vycházel ze stejnojmenné divadelní hry Františka Hrubína. Netvora tu ztvárňuje herec Jiří Klem v masce zvířete, kterou navrhli a připravili kostýmní výtvarnice Zdena Kadrnožková a maskéři Ota Šejnoha a Jarmila Šťastná. Postava zvířete má lidské parametry, chlupaté ruce a především chlupatá hlava připomínají nejspíše psa, který není na první pohled děsivý, z dnešního pohledu je možná spíše směšný. Nepříliš dokonalá maska v bližších záběrech evokuje více divadelní než filmové řešení. Napětí se v inscenaci snažil režisér Antonín Moskalyk vytvořit režijními prostředky, pomalým tempem, oddalováním setkání Krásky se zvířetem, změnou postavení kamer. Zvolil tedy jinou cestu, než která by vedla přes děsivé výtvarné ztvárnění zvířete. Každopádně jeho televizní inscenace je prezentována jako pohádka. Vzhledem k zvoleným prostředkům by současné děti myslím neděsila, spíše nudila.

---

<sup>207</sup> Ota Hofman. *Kráska a zvíře*. Režie Antonín Moskalyk, Československá televize, studio Praha, 1971.

Zdařilejší a působivější je film *Panna a netvor* režiséra Juraje Herze z roku 1978.<sup>208</sup> Scénář k němu napsal také Ota Hofman na základě divadelního textu Františka Hrubína. Jako spoluautor je uváděn i sám režisér Herz. Přestože film nese označení „pohádka“, svým zpracováním se víc blíží hororu. A jsem přesvědčena, že je to látka, která může dětské diváky skutečně vyděsit. Už sám začátek napovídá, že nepůjde o setkání s tvorem, s nímž je potřeba mít soucit, naopak je zřejmé, že této bytosti bude nutné se bát. Drsné podřezávání zvířat a zabíjačka ve vsi, kde se chystají svatby Krásčinych sester, jasně předznamenává, že ve filmu se odehraje něco nebezpečného, krvavého, že tu půjde o život a záchrana nebude vůbec snadná. Netvor, na jehož podobě se podílely kostýmní výtvarnice Irena Greifová a maskéři Jiřina Bissingerová a Jiří Hurych, vypadá jako pták se špinavým, neuspořádaným peřím a obnošeným pláštěm, pošitým různými zašlými, potrhanými kousky, které působí jako zbytky peří. Celý plášť (i způsob, jak s ním Vlastimil Harapes hraje) evokuje rozpětí ptačích křídel a chvílemi také let ptáka. Netvor je tu dravec s velkým a nebezpečným zobanem a ostrými pařáty, které bez problémů dokáží zardousit každou živou bytost. Je skutečně nemilosrdný a Krásku – Julii chce zabít. Drápy se mu promění na ruce až ve chvíli, kdy se Julie pařátů omylem dotkne a netvor pocítí lidský kontakt. Do té doby je opravdu nebezpečným zvířetem, jeho nelidské chování podtrhují scény zpočátku filmu, kdy narazí na kupecké vozy v lese, založí ničivý požár, koně se splaší, zboží padá do kaňonu divoké řeky, vozkové se pozabíjejí a ženu, která je doprovázela, sprovedí ze světa sám netvor. Hororovému zpracování pohádky napomáhá silná a přesná hudba Petra Hapky.

---

<sup>208</sup> Juraj Herz – Ota Hofman – František Hrubín. *Panna a netvor*. Režie Juraj Herz. Vyrobito Filmové studio Barrandov, Praha 1978.

## 5.5. Divadelní pojetí netvora

Divadlo má oproti knižním ilustracím, dokonce i oproti filmu, k dispozici jiné než jen vizuální prostředky, jimiž může vyjádřit podstatu a charakter konkrétní postavy. Je to zejména přítomné jednání jevištní postavy, kterou vidíme v interakci s ostatními figurami příběhu, a které prozrazuje skutečně mnoho o povaze a záměrech hrdiny. Vztahy mezi jednajícími subjekty může režisér vyjádřit i pomocí mizanscén. V neposlední řadě působí také hudební, resp. zvuková složka inscenace, která napoví, jak vnímat postavy a jejich pozice v konkrétní situaci. To vše funguje, aniž by divák musel být speciálně vzdělán v oblasti scénických umění, aniž by musel projít školením před vstupem do hlediště. Samozřejmě tu hraje roli i divácká zkušenost: jinak vnímá představení člověk, který sedí v hledišti prvně, a jinak divák, který je častým návštěvníkem divadla. Zkušenost v tomto směru může být také sdílená, tj. rodič ji předává svému dítěti tím, že jej upozorní na určité detaily, nasměruje jeho pozornost na něco, co třeba ještě není v centru dění apod. Takové vedení však není nezbytné, někdy je dokonce kontraproduktivní. Každý, i ten nejmenší divák, se nejlépe orientuje především podle svých schopností, naturelu, momentální nálady, nálady v hledišti apod.

Podle záznamů Divadelního ústavu bylo od roku 1966 nastudováno v českých profesionálních divadlech padesát různých divadelních inscenací, které vycházely z příběhu *Krásky a zvířete*. V rozmezí let 2000–2020 jich bylo osmnáct. Tato čísla zahrnují celou škálu divadelních umění od baletu přes operu, muzikál, činohru až k loutkovému pojetí, nezachycují ovšem tvorbu nezávislých souborů, podnikatelských divadelních subjektů a amatérských divadelníků. Ve své práci se zaměřuji jen na malou část z nich, přičemž hlavním zájmem mého výběru je zpracování, které vychází z loutkových principů, a jedná se o inscenace primárně určené pro děti a mládež. Zajímá mě v nich především ztvárnění netvora – zvířete

– monstra, a to nejen co se týče výtvarné podoby této postavy, ale také její vnitřní charakteristiky a způsobu jevištního vyjádření.

V loutkových divadlech adaptoval a nastudoval Hrubínův scénář *Krásky a zvířete* režisér Miroslav Vildman v roce 1971 v Loutkovém divadle Ostrava,<sup>209</sup> Karel Brožek v Divadle dětí Alfa Plzeň v roce 1973,<sup>210</sup> Kateřina Melenová na Loutkové scéně Státního divadla Ostrava v roce 1985,<sup>211</sup> Zdeněk Kaloč v Loutkovém divadle Radost Brno v roce 1987,<sup>212</sup> Jan Borna ve Východočeském loutkovém divadle DRÁK Hradec Králové v roce 1990,<sup>213</sup> Václav Martinec v roce 1993 v Malém divadle České Budějovice<sup>214</sup> a ve stejném roce také Jan Řeřicha v Divadle na Starém Městě Praha.<sup>215</sup>

Po roce 2000 byla tato pohádka inscenována také v Národním divadle. Populární operní nastudování *Krásky a zvířete*<sup>216</sup> s hudbou a libretem Philipa Glasse sice nelze považovat za loutkové pojetí, avšak inscenaci připravili bratři Formani, kteří jsou s loutkovým divadlem a principy práce v něm bytostně spjatí. Přímo pro dětského diváka nastudoval v roce 2005 Hrubínův text v úpravě Pavla Poláka režisér Antonín

---

<sup>209</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře*. Režie Miroslav Vildman. Výprava Václav Kábrt. Hudba Petr Mandel. Loutkové divadlo Ostrava. Premiéra 19. 2. 1971.

<sup>210</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře*. Režie Karel Brožek. Výprava Alois Tománek j. h. Hudba Miroslav Pokorný. Divadlo dětí Alfa Plzeň. Premiéra 21. 9. 1973.

<sup>211</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře*. Režie Kateřina Melenová. Výprava a loutky Miroslav Duša. Hudba Přemysl Kučera. Loutková scéna Státního divadla Ostrava. Premiéra 18. 12. 1985.

<sup>212</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře*. Režie Zdeněk Kaloč. Výprava Marta Roszkopfová j. h. Hudba Daniel Forró. Loutkové divadlo Radost Brno. Premiéra 17. 4. 1987.

<sup>213</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře*. Režie Jan Borna. Výprava Petr Matásek. Hudba Jiří Vyšohlíd. Východočeské loutkové divadlo DRÁK. Premiéra 17. 12. 1990.

<sup>214</sup> František Hrubín – Nina Vangeli. *Kráska a zvíře*. Režie Václav Martinec. Výprava Milica Gédéonová. Hudba Pavel Malhocký. Výtvarník masek Gabriela Týlešová j. h. Malé divadlo České Budějovice. Premiéra 12. 2. 1993.

<sup>215</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře*. Režie Jan Řeřicha. Výprava Albert Pražák j. h. Kostýmní výtvarnice Libuše Pražáková j. h. Loutky Alena Kavanová, Karel Beňadík. Hudba Jiří Hála. Divadlo na Starém Městě. Premiéra 20. 3. 1993.

<sup>216</sup> Philip Glass. *Kráska a zvíře*. Podle scénáře Jeana Cocteaua. Přeložila Dita Hradecká. Hudba Philip Glass. Dirigent Petr Kofroň. Režisér Petr Forman. scéničtí výtvarníci Matěj Forman, Andrea Sodomková, Renata Pavlíčková a Ondřej Mašek. Kostýmní výtvarník Jan Pištěk. Pohybová spolupráce Veronika Švábová a Števo Capko. Dramaturg Pavel Petráněk. Národní divadlo Praha. Premiéra 28. 8. 2003, derniéra 9. 4. 2004.

Klepáč v Divadle rozmanitostí Most,<sup>217</sup> v roce 2007 režisér Miroslav Duša v úpravě Hermíny Motýlové v Divadle loutek Ostrava<sup>218</sup> a na základě svého textu nastudovala pohádku *Kráska a Netvor* v roce 2009 režisérka Apolena Vynohradnyková v Divadle Lampion Kladno.<sup>219</sup> Nejnovější inscenace vznikla v Divadle Radost Brno v roce 2020 v režii Marka Zákosteleckého.<sup>220</sup>

Přestože se ve své práci zaměřuji na tvorbu zejména po roce 2000, ráda bych se zmínila i o výrazné loutkové inscenaci *Kráska a zvíře*, která vznikla před tímto rokem ve Východočeském loutkovém divadle DRÁK Hradec Králové v roce 1990.<sup>221</sup> Podle textu Františka Hrubína ji ve své vlastní úpravě pro děti školního věku (8+) připravil režisér Jan Borna spolu s výtvarníkem Petrem Matáskem. Dílo bylo v pořadí čtvrtou a zároveň poslední Bornovou inscenací pro královéhradecký DRÁK. Během tohoto období režisér pro sebe objevil způsob výtvarného vyjadřování, který se pro něj později stal typický. Ze scénáře Františka Hrubína si Borna vybral v podstatě jen několik krátkých dialogů, protože text pro něj tady nebyl hlavním komunikačním prostředkem. Vsadil naopak na jevištní jednání a metafory vytvářené loutkami a obrazy. Výrazně zde fungovalo napětí mezi dřevěnými marionetami, resp. manekýny a živými herci s nasazenými černými koženými maskami se zlověstnými rohy, které samy o sobě působily hrůzostrašně, natož při

---

<sup>217</sup> František Hrubín – Pavel Polák. *Kráska a zvíře*. Režie Antonín Klepáč. Výprava a loutky Jaroslav Milfajt j. h. Hudba David Rotter. Divadlo rozmanitostí Most. Premiéra 30. 12. 2005, derniéra 9. 10. 2008.

<sup>218</sup> František Hrubín – Hermína Motýlová. *Kráska a zvíře*. Režie a výprava Miroslav Duša j. h. Hudba Rudolf Geri. Dramaturg Hermína Motýlová. animace obrazu Michal Struss a Eva Janovská. Projekce a střih obrazu Jiří Philipp. Divadlo loutek Ostrava. Premiéra 25. 5. 2007, derniéra 12. 2. 2016.

<sup>219</sup> Apolena Vynohradnyková. *Kráska a Netvor*. Režie Apolena Vynohradnyková. Výprava Jitka Nejedlá j. h. Hudba Tomáš Sýkora j. h. Dramaturgie Zuzana Vojtíšková. Divadlo Lampion Kladno. Premiéra 6. 6. 2009, derniéra 12. 3. 2011.

<sup>220</sup> Marek Zákostelecký – Pavel Trtílek podle klasické francouzské pohádky. *Kráska a zvíře*. Režie Marek Zákostelecký. Dramaturgie Pavel Trtílek. Hudba Vratislav Šrámek. Scénografie Marek Zákostelecký. Choreografie Aneta Jankowska. Divadlo Radost Brno. Premiéra: 6. 11. 2020.

<sup>221</sup> Inscenace *Kráska a zvíře*. Východočeské loutkové divadlo DRÁK Hradec Králové. Scénář František Hrubín. Úprava a režie Jan Borna. Výprava Petr Matásek. Hudba Jiří Vyšohlíd. Dramaturgie Vladimír Zajíc. Premiéra 17. 12. 1990.



použití hercem ve vztahu k relativně malým (necelý metr vysokým) řezbovaným loutkám ze světlého dřeva. „Černý sbor“, který proměňoval v průběhu inscenace svou podobu, se stal jedním z hlavních kompozičních prvků inscenace. Tato všudypřítomná „hmota“ připomínala Zvířeti jeho zvířeckost, zrazovala ho od vměšování se do lidského světa, sloužila jako černý nebezpečný les, záhadný zdroj děsivých zvuků a obrazů, tajemný zámek a v neposlední řadě byla také nositelem hudební složky inscenace. Symbolické je, že po celou dobu představení dominovala na jevišti temnota, světlo ji narušilo jen občas. Už to samo o sobě vyvolávalo v divácích nejružnější představy zvířete, netvora, monstra, v Bornově pojetí vyloženě i zla. Divadelní podoba zvířete se během inscenace měnila, jak popisuje Markéta Nachlingerová ve své diplomové práci:

„Nejprve je to jen hlas, zvuk kapající vody a pohybující se závěs v pozadí, pak přichází na scénu v podobě obrovského monstra s maskou, zahalený do černých kusů látky, pod kterými jsou schováni čtyři herci, jež se stejně jako představitelky Krásky v roli Zvířete vystřídají. Masku je tvář Zvířete, má rysy šelmy s chapadly a ostny. Podoba Zvířete se tedy postupně zhmotňuje od jeho znaku po vizuální podobu, která se dále přibližuje člověku až k jeho finální přeměně v lidskou bytost.“<sup>222</sup>

Bornovi se evidentně podařilo stvořit netvora, který mohl v každém divákovi ožít trochu jinak, měnit se podle jeho momentální nálady, resp. podle vztahu k postupujícímu příběhu. Ztvárnění zvířete jen v náznacích, za pomoci světla a zvuků je pro divákovu fantazii svobodnější, zároveň ho však možná zasáhne daleko citelněji než konkrétní zobrazení, které může někoho děsit, v jiném vyvolávat smích.

---

<sup>222</sup> Markéta Nachlingerová. *Jan Borna a poetika jeho divadla pro děti*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Katedra divadelní vědy. 2011. Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Vladimír Just CSc., s. 47.

Oproti tomuto „abstraktnějšímu“ Bornovu a Matáskovu pojetí, dal režisér a výtvarník Miroslav Duša v roce 2007 v Divadle loutek Ostrava<sup>223</sup> zvířeti zcela jasnou podobu, a to dinosaura – ještěra s blanitými křídly. Pracoval také s hlasy, temnotou a hudbou, tj. s magií divadla, takže se zvíře před diváky během představení nikdy nezjevilo „obnažené“ ve své syrovosti a s jasnými obrysy celého těla. Inscenace využívala nejen loutky a světlo, ale byla kombinací loutek, černého divadla a filmové animace. Ta se na scéně Loutkového divadla Ostrava objevila vůbec poprvé. Snahou režiséra, který v době realizace měl velké zkušenosti jak v oblasti loutkového divadla, tak animovaného filmu, bylo obohatit filmovými sekvencemi scénický tvar, nikoli rušit loutku a loutkovou poetiku. Projekce, spolu s hudební složkou, tak napomohly vytvořit až téměř hororový příběh, který je už v textové předloze naplněný tajemstvím, jinotaji a sny. Samotná postava zvířete ničím nepřipomínala lidskou bytost, tvořil ji zmíněný ještěr se zvětšenými předními končetinami – tlapami s drápy, s protáhlou a zároveň zploštěnou hlavou. Přestože temeni dominovaly dlouhé zahnuté rohy, působila přívětivě, podobně jako šťastný drak Falco ve filmovém zpracování *Nekonečného příběhu*.<sup>224</sup> Tuto konkrétní postavu dotvářela projekce, která ztvárňovala druhé netvorovo já – zpochybňující, provokující záblesky, snažící se zvíře přimět, aby zůstalo zvířetem, nenechalo na sebe působit city, nepřibližovalo se lidskému světu, nenechávalo se ovlivnit láskou. Projekce sloužila také k vytváření prostředí v netvorově zámku.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Inscenace *Kráska a zvíře*. Divadlo loutek Ostrava. Scénář František Hrubín. Úprava Hermína Motýlová. Režie a výprava Miroslav Duša j. h. Hudba Rudolf Geri. Dramaturgie Hermína Motýlová. Animace obrazu Michal Struss a Eva Janovská. Projekce a střih obrazu Jiří Philipp. Premiéra 25. 5. 2007, derniéra 12. 2. 2016.

<sup>224</sup> Wolfgang Petersen – Herman Weigel. *Nekonečný příběh*. V originále Die unendliche Geschichte. Podle knižní předlohy Michaela Ende. Režie Wolfgang Petersen. Koprodukcce Západní Německo a USA, 1984, 94 min.

<sup>225</sup> Výše popsané dokumentuje krátký sestřih inscenace, zaměřený na postavu zvířete – viz přílohu č. 4/1.

Velmi konkrétní podobu zvířete zvolila v roce 2009 scénografka Jitka Nejedlá pro inscenaci *Kráska a Netvor* v Divadle Lampion Kladno.<sup>226</sup> Veršovanou pohádku napsala a nastudovala režisérka Apolena Vynohradnyková<sup>227</sup> na motivy klasického námětu o dívce, která se dobrovolně vydá do Netvorova zámku, aby odčinila prohřešek svého otce. Jako hlavní téma si autorka vybrala skutečnost, že povrch věcí nemusí být zcela shodný s tím, co je uvnitř. Jak sama v tiskové zprávě zdůraznila:

„Při psaní dramatinizace jsem se snažila, aby bylo co nejpatrněji vidět, že kritérium krásy je láska, a že doopravdy krásný je jen ten, kdo dokáže milovat. Mám zkušenost se svým dnes osmiletým synem, se kterým jsme si vždycky povídali o citech a vztazích a nikdy jsem neměla dojem, že by ho to nezajímalo nebo že by na něco byl moc malý. Proto si myslím, že děti tyto záležitosti vnímají úplně stejně jako dospělí, akorát se pro ně musí zvolit správný jazyk, jak city pojmenovat a vyprávět o nich.“<sup>228</sup>

Inspiraci k výtvarnému řešení scény, kostýmů a loutek našla scénografka Jitka Nejedlá v prostředí pouti. Právě tam se často můžeme setkat s tím, že povrch věcí je jen prázdné pozlátko. Netvora v této inscenaci čínoherně ztvárňoval Jakub Hubert v kostýmu pavouka. Za pomoci dalších dvou herců měl tři páry končetin, s nimiž hrál za paravánem v podobě horolezecké stěny. V jiných obrazech se paraván měnil, třeba na pouťovou střelnici. Po této stěně se Netvor pohyboval, za ní se schovával, zpoza ní vytvářel různé loutkářské zázraky. Mohl vyjít i před svůj zámek, protože zmnožené končetiny byly také součástí kostýmu. Celkový vzhled Netvora dotvářel jednak chlupatý hrb za krkem a zejména přes hlavu přetažená

---

<sup>226</sup> *Kráska a Netvor*. Divadlo Lampion Kladno. Scénář a režie Apolena Vynohradnyková. Výprava Jitka Nejedlá j. h. Hudba Tomáš Sýkora j. h. Dramaturgie Zuzana Vojtišková. Premiéra 6. 6. 2009, derniéra 12. 3. 2011.

<sup>227</sup> Autorka, divadelní a rozhlasová režisérka Apolena Vynohradnyková se dnes jmenuje Novotná.

<sup>228</sup> Z tiskové zprávy Divadla Lampion. Kladno 27. 8. 2009.

černá děrovaná punčocha. Do jaké míry bude Netvor pro diváky strašidelný, nešťastný nebo milý, určoval především herecký výraz a pohyb, který při zkoušení našel herec pod vedením režisérky. Ta při práci na inscenaci samozřejmě zohledňovala své původní záměry a představy. Jakub Hubert jako Netvor ale mohl ve svém herectví v jemných nuancích reagovat na náladu a potřeby konkrétního publika – zmnožit nebo zmírnit napětí či rozehvění. Netvorovu náladu a celkovou atmosféru inscenace velmi výrazně podporovala hudba skladatele a pianisty Tomáše Sýkory. Nahrál ji se svým souborem *wrgha POWU orchestra*, jakýmsi zmenšeným symfonickým orchestrem se zastoupením smyčců, dechů, rytmiky a harmoniky místo žestí.<sup>229</sup>

Tvůrci nejnovějšího nastudování *Kráska a zvířete*<sup>230</sup> v brněnském Divadle Radost v roce 2020 v čele s režisérem a scénografem Markem Zákosteleckým zasadili příběh do prostředí televizního studia. V něm se odehrává zábavná show *Souboj s osudem*, do níž přichází rodina Beaumontových (aluze na madam de Beaumontovou, podle jejíž verze se pohádka vypráví). Otec se svěruje, jak jako obchodník v touze zbohatnout přišel o všechnu majetek. Moderátor, který je zcela nad věcí a zdánlivě bez problémů, mu pak dává naději: pokud otec najde odvahu a v televizní show projde dveřmi osudu, možná zvrátí budoucnost svou i svých dvou dcer. Může se však za dveřmi setkat i s něčím, co bude mnohem strašlivější, než dosud zažil, a třeba ho tamní realita připraví o rozum, nebo dokonce o život. Jakmile otec vstoupí za blikající dveře naděje a zkázy, otevře se před ním tajemný, téměř temný prostor. Pomocí stínohry, podivných zvuků a světelných bludiček je veden do brány netvorova zámku. Svítí červeně, je zarostlý trním a pobíhají kolem

---

<sup>229</sup> Výše popsané dokumentuje krátký sestřih inscenace, zaměřený na postavu zvířete – viz přílohu č. 4/2.

<sup>230</sup> Marek Zákostelecký – Pavel Trtílek podle klasické francouzské pohádky. *Kráska a zvíře*. Režie Marek Zákostelecký. Dramaturgie Pavel Trtílek. Hudba Vratislav Šrámek. Scénografie Marek Zákostelecký. Choreografie Aneta Jankowska. Divadlo Radost Brno. Premiéra: 6. 11. 2020.

něj zvláštní tvorové, jacísi dinosauři chodící po dvou. Sám netvor je ztvárněn ohromnými pažemi s ostrými pařáty na konci, které vedou od portálů doprostřed jeviště. Vše se odehrává téměř ve tmě, což může působit na dětské diváky poměrně strašidelně. Netvorův hlas je navíc elektronicky zkreslen a posílen halem, který má vytvářet zdání velikosti obludy.

Když do dveří osudu vstoupí Kráska, netvor se jí také nejdřív nezjeví, diváci však ve stínohře vidí kromě pařátů část jeho hlavy s výrazným nosem, skoro až zobanem. Podoba monstra je díky využití této divadelní techniky zvětšená, diváci tak pozorují drobnou krásku a nad ní buď ohromné ruce nebo hlavu, jejíž oko prosvítá červeně. Poté co Kráska trvá na tom, že chce netvora spatřit, zjeví se jí postava v nadživotní velikosti, patrně obří loutka, zahalená pláštěm, s rudýma očima v nepřírozeně hranaté hlavě. Celkově evokuje sochu komtura z *Dona Giovanniho*. Z horizontu ji osvětluje bílé paprskovité světlo, které se postupně zakaluje dýmem. Ve střední a přední části jeviště je stále téměř tma, udržuje se tedy atmosféra, v níž se odehrávají všechny pasáže za dveřmi osudu, v netvorově království.

Tvůrci této inscenace diváky rozhodně nešetří a nechávají je prožít strach a hrůzu. Oddech jim dopřejí v romantických chvílích Krásky a netvora a v odlehčených návratech do televizního studia, které barevně světélkuje a nabízí pocit, že lze žít bezstarostný život, pokud člověk zvítězí v soutěžní hře.<sup>231</sup>

Cílem inscenace je však předat dětem poselství, že televizní show není skutečným životem, i když se tak často může jevit. Život se musí žít jinde než před studiovými kamerami, nemá být řízený představou či pokyny režiséra. Využití *Krásky a zvířete* pro naplnění uvedeného tématu je jistě nosné. Tvůrčí záměr neznásilňuje pohádku,

---

<sup>231</sup> Výše popsané dokumentuje krátký sestřih inscenace, zaměřený na postavu zvířete – viz přílohu č. 4/3.

dává prostor ji celou odvyprávět, avšak zasazuje ji do nových souvislostí, které jsou současným divákům známé a k nimž možná často upínají své představy a touhy. Výše uvedené sdělení však neprostupuje tak úplně celou inscenací, přidá se až v závěrečném proslovu, čímž je bohužel do určité míry oslabeno. Jak ve své publikaci *Mýtus divadla pro děti* zdůrazňuje Alena Urbanová:

„[...] téma se musí uskutečňovat průběžně, to znamená vyrůst logicky a organicky z dění, a ne tedy být přilepováno v podobě tezí jen kamsi na okraj. A má být zase beze zbytku uskutečněno jednáním tak, že nepotřebuje vysvětlivky.“<sup>232</sup>

## **5.6. Výzkum pohádky *Kráska a zvíře* v kooperaci s dětskými skupinami**

Z výše popsaného je zřejmé, že podobu zvířete i jeho projevy a nastavení prvotní krutosti pojmají různí tvůrci značně rozdílně. A to i přesto, že často vycházejí z divadelního scénáře Františka Hrubína. Jak ztvárnit zvíře, aby nebylo příliš strašidelné, nebo naopak příliš směšné, a aby dobře plnilo svou úlohu v rámci inscenačního a tematického dramaturgicko-režijního záměru, je v úvahách o způsobu realizace klíčovou otázkou, která vyžaduje řešení jako jedna z prvních. Jí se pak podřizuje vše ostatní. V některých inscenacích je zvíře od počátku hodnou bytostí, která jen jako netvor vypadá, ale má dobré srdce, což se projevuje v jejím jemném chování, ve schopnosti oduševněle mluvit. Jinde je postava zvířetem se vším všudy, tj. krvelačná, rdousí zvířata, chce zabít i Krásku, probouzí strach, nikdo si nemůže být jist tím, co vlastně udělá. Ve zpracováních pro děti využívají tvůrci často verzi první, ve zpracováních pro dospělé spíše tu druhou.

---

<sup>232</sup> Alena Urbanová. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993, s. 55.

Vnímání divadelního představení se uskutečňuje nejen rozumovou cestou, ale také přes pocity a nevědomé procesy, jak už bylo řečeno. Důležitou roli hraje metafora, symbol, znak, osobní zkušenost. Vítaný je zážitek, kdy divák dovede v mírném předstihu předvídat, co se na jevišti stane, kdy odhalí něco, co se v příběhu potvrdí až za chvíli. K tomu může dojít tehdy, není-li provedení a sdělení doslovné, zároveň však diváka vede a nenechá ho zabloudit v přemíře podtextů, záměrů, prostředků, nejasností.

Jak dosáhnout vytvoření pevně spjatého divadelního tvaru, ne doslovného, ale zároveň jasně srozumitelného i dětskému divákovi? Jak vytvořit inscenaci, která nepoučuje, ale otevírá prostor pro estetický a hluboký zážitek? To jsou problémy, které řeší tvůrci divadla pro děti a mládež při přípravě každé další inscenace. A to ať už zřetelně vysloví podobné otázky, nebo se jimi zaobírají nepřímou při hledání konkrétních řešení zpracování a naplnění inscenace. Při takovém přemítání a rozhodování tvůrci rozhodně prospěje, pokud si jednou za čas ověří reakce dětí na určité podněty. Uspořádat komplexní, reprezentativní výzkum na toto téma, však není vůbec jednoduché. Pro potřeby tvůrců, jež nejsou primárně psychology, pedagogy ani filosofy, však postačí vhled, který nabízejí různé dílny, práce dětí s divadelními lektory po představení, skupiny pracující pomocí prostředků dramatické výchovy apod. U nás máme v tomto ohledu poměrně dlouhou tradici počínající snahami Miloslava Dismana a Míly Mellanové v 50. letech 20. století, přes práci Evy Machkové a jejích spolupracovníků od 70. let 20. století a dále semináře spojené s přehlídkou amatérského divadla pro děti a mládež *FEMAD* Libice nad Cidlinou (od roku 1990), resp. *Popelka Rakovník*, kde odborníci s dětmi systematicky analyzují konkrétní divácké zážitky, až po výzkumné projekty

Katedry výchovné dramatiky pražské DAMU a Ateliéru divadlo a výchova brněnské DIFA JAMU.<sup>233</sup>

Projekt Izby čítania je variací výše zmíněných výzkumných aktivit a realizuje jej slovenská sekce IBBY spolu s bratislavskou BIBIANOU. V Izbě s názvem *Zachráň neznámeho tvora* jsme se věnovali právě pohádce *Kráska a zvíře* a ověřovali si, jak děti vnímají symboly, co z nich dokáží usuzovat, jak s nimi zvládnou tvůrčím způsobem pracovat a co pro ně představují jednotlivé postavy příběhu. A také jak rozumějí tématům pohádky *Kráska a zvíře*, do jaké míry s nimi dokáží vrstevnatě pracovat, nahlížet na ně z různých stran, domýšlet v kontextech.

Než se budu podrobně věnovat popisu přípravy, průběhu a výsledkům Izby čítania – *Zachráň neznámeho tvora*, přiblížím ještě zkušenost, kterou jsem získala při mezinárodním projektu *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky*, jehož jsem byla ideovým tvůrcem, praktickým dramaturgem i pozorovatelem. Kromě toho, že se částečně dotýkal námětu pohádky *Kráska a zvíře*, vyzkoušela jsem si při něm práci s dětskými diváky. Proto jej zde krátce představím. Následně se vrátím k praktickému výzkumu *Krásky a zvířete* v Izbě čítania, v němž jsem získané zkušenosti zúročila.

### **5.6.1. Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky**

Mezinárodní projekt *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky* vznikl v roce 2015 s podporou grantu z Islandu, Lichtenštejnska a Norska pod hlavičkou Národního informačního a poradenského střediska (NIPOS) v rámci festivalu Loutkářská Chrudim a odehrál se nejen na této přehlídce, ale také v Praze, Liberci a v norských městech Hamar a Lillehammer.

---

<sup>233</sup> DIFA JAMU: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění.



Dětem nabídl cennou příležitost ověřit si na vlastní oči, ev. zažít i při vlastní tvorbě, že v umění neexistuje jen jedna cesta, že jedna pohádka, jedna fabule, může mít více výkladů a syžetů, může klást důraz na jiné motivy a cíle, hrát si s množstvím postav a jejich ztvárněním a využívat rozmanité výtvarné prostředky (a to i přesto, že pracuje „jen“ s loutkami, materiály, výtvarnými objekty). Projektu se zúčastnili tvůrci z Česka, Norska a Islandu, kteří pracovali s jedním literárním textem – norskou lidovou pohádkou *Na východ od slunce a na západ od měsíce*.

Příběh vypráví o dívce, kterou rodiče prodali medvědovi. Ten se však v noci mění na krásného prince. Dívka ho svou trpělivostí a věrností už téměř zachrání, poslední noc ale na radu matky poruší pravidlo a rozsvítí svíčku. Kapka vosku spadne na princovu košili a krásný muž mizí do zámku zlé čarodějnice, trollí ženy, která si ho chce vzít za manžela. Dívka dlouze putuje, aby prince našla, v trollím sídle ho pak složitě zachraňuje, aby nakonec láska zvítězila. Příběh *Na východ od slunce a na západ od měsíce* v sobě v první části zahrnuje motivy známé z *Krásky a zvířete*, v druhé části motivy z pohádky *O Větrníku, Měsíčníku a Slunečníku* a v závěru pak z Erbenovy balady *Zlatý kolovrat*. Na základě tohoto příběhu, který je v Norsku všeobecně známý, vznikly v rámci projektu dvě nezávislé inscenace, jeden loutkářský workshop a tvůrčí dílna s dětmi.

První inscenaci připravil na jaře 2015 český soubor Buchtý a loutky za režijního vedení Marka Bečky a ve scénografii Barbory Čechové, druhou vytvořil mezinárodní česko-norský tým v létě 2015 za režijního vedení Bely Schenkové, ve scénografii Barbory Zichové a v nastudování norských herců. Obě skupiny pracovaly na svých koncepcích a zkouškách nezávisle a obě došly ke zcela rozdílné podobě svých inscenací. Přestože vyprávěly v podstatě stejnou fabuli, lišily se v syžetu: v motivech a tématech, na které dávaly důraz, ve výběru klíčových situací, v počtu postav, ve výtvarném ztvárnění atd. Podrobně jsem o obou

přístupech a rozdílech v realizaci psala v publikaci *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky*.<sup>234</sup>

Vzhledem k tématu zvířete, resp. monstra, kterému se v souvislosti s pohádkou *Kráska a zvíře* věnuji, přiblížím krátce způsob jevištního ztvárnění medvěda, netvora. Mezinárodní tým využil princip stínohry, v níž se medvěd zjevoval v životní velikosti, tj. v kostýmu, resp. kožešině medvěda. Zde se také odehrávala proměna medvědí kožešinové hlavy na hlavu lidskou, která si nasazuje princovský klobouk s pérem. Jednoduché kostýmní doplňky fungovaly jako znaky postavy a byly pro diváky přehledným vodítkem.

Buchty a loutky ve svém pojetí ztvárnily medvěda také pomocí herce oblečeného do kostýmu medvědí kůže. Avšak jejich medvěd se nezjevoval ve stínohře, pohyboval se zcela svobodně po jevišti. Aby se děti postavy nebály, přišel medvěd před představením pozdravit diváky a navázal s nimi přátelský kontakt. Děti pak věděly, že medvěd není zlý, že není potřeba se ho bát. Převleky z medvěda do prince, kterého představovala dřevěná řezbovaná loutka typu manekýn ve velikosti cca 30 cm, se odehrávaly přímo před zraky diváků. Docházelo tak k jakémusi „kouzlu“ na otevřené scéně.

Zcela jinak pracoval s postavou medvěda islandský loutkář Bernd Ogronik s účastníky své tvůrčí dílny. Jak uvádím ve zmíněné publikaci:

„[...] trval na tom, aby frekventanti přemýšleli nad podstatou jednotlivých postav a snažili se pro ně hledat takový materiál, který by je mohl na první pohled charakterizovat. [...] Loutkami pro postavy otce, dětí a nejmladší dcery se staly

---

<sup>234</sup> Zuzana Vojtíšková. *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky*. Praha: NIPOS, 2016.

dřevěné špalíky a medvěd vznikl z kusu bílého koberce, který vodili – podobně jako loutku bunraku – dva seminaristé.“<sup>235</sup>

Po jednotlivých představeních v Praze, Chrudimi a částečně také v Hamaru zkoumaly lektorky Kateřina Schwarzová a Anna Hrnečková z katedry výchovné dramatiky DAMU a dále Kateřina Špičková z katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty FF UK reakce dětských diváků. V tvůrčích dílnách pracovaly zejména metodami dramatické výchovy: děti se prostřednictvím dramatických her dostávaly do pozice tvůrců. Jako doplňkové techniky využívaly lektorky metody výtvarné, aby s dětmi prozkoumaly úlohu scénografického komponentu pro soudržnost a vyznění inscenace. Součástí dílen byla také řízená debata v kruhu, která měla účastníky podnítit ke snaze co nejpřesněji verbalizovat své postoje a pocity. Workshop popsala ve výše zmíněné publikaci lektorka dramatické výchovy DAMU Anna Hrnečková, která v závěru zdůraznila:

„Dílny k *Norské pohádce* Buchet a loutek jasně prokázaly, že děti měly z pohádky silný zážitek, vybavily si bez pomoci většinu postav a základních situací. Dílna po pohádce norského souboru přímo překvapila propracováním jednotlivých ukázek, jejich nápaditostí a vtipem.“<sup>236</sup>

Podnětné byly také reakce dětí v Norsku. Místní pořadatelé s napětím očekávali, jak diváci přijmou svérázné pojetí jejich oblíbené pohádky, jak se smíří s tím, že místo tří koní, kteří v příběhu figurují, jsou v jednom z divadelních ztvárnění postavy prasete, slepice a plejtváka a v druhém nastudování tvůrci na koně rezignovali zcela. V jednoduchosti lze konstatovat, že dětské norské publikum nemělo problém akceptovat jinou poetiku a netradiční způsoby řešení určitých

---

<sup>235</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 48.

momentů jejich oblíbené pohádky. Otevřenost dětí jako diváků je – zdá se – poměrně velká.

Projekt *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky*, jenž jsem zde ve stručnosti představila, mi přinesl nejen pestré dramaturgické zkušenosti, ale uvědomila jsem si také, jak užitečné je pro tvůrce zúčastnit se odborné práce s dětským publikem. Proto jsem později iniciovala vznik Izby čítania – *Zachráň neznámého tvora*, která měla přispět k tomu, abych si při konkrétním výzkumu ujasnila, jak děti vnímají vizuální znaky a symboly a jak s nimi ve své mysli pracují.

### **5.6.2. Úloha monstra v Izbě čítania – *Zachráň neznámého tvora***

Tzv. Izbu čítania s názvem *Zachráň neznámého tvora*, která pracovala s tématy pohádky *Kráska a zvíře*, jsem připravovala v bratislavské BIBIANĚ, mezinárodním domě umění pro děti. Chystala jsem ji s různými přestávkami od poloviny roku 2018 do otevření Izby a práce s prvními skupinami dětí dne 20. listopadu 2019. Na počátku jsem s myšlenkou využít pro divadelní zkoumání princip Izby čítania oslovila literární vědkyni a předsedkyni SK IBBY<sup>237</sup> Mgr. Timoteu Vráblovou, CSc., která stála u zrodu Izieb čítania jako specifického druhu práce s dětmi. V roce 2018 měla za sebou zkušenosti z konání tří rozdílných Izieb, připravených na podkladě tří literárních příběhů ve spolupráci s různými výtvarníky.<sup>238</sup> Poté jsem k zamýšlenému projektu přizvala scénografku MgA. Jitku Pospíšilovou, doktorandku KALD DAMU Praha. Izba čítania – *Zachráň neznámého tvora* vznikla jako součást mého doktorského výzkumu zaměřeného na proměny klasických

---

<sup>237</sup> Slovenská sekce IBBY je národní sekcí *Mezinárodní unie pro dětskou knihu* (IBBY – International Board on Books for Young People), nevládní organizace UNESCO. Do IBBY byla přijata jako součást Československé sekce v roce 1964.

<sup>238</sup> Více o tématech a scénografii jednotlivých Izieb čítania zde <https://www.bibiana.sk/sk/centrum-citania/pre-deti/izba-citania>

pohádkových témat v loutkových a alternativních divadlech pro děti a stavěla na zkušenostech z předešlých tří Izieb čítania, při jejichž realizaci byla Timotea Vráblová, a dále také na zkušenostech z již zmíněného mezinárodního česko-norsko-islandského projektu *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky* z roku 2015.

Na přípravě Izby čítania pracoval náš tříčlenný ženský tým jak individuálně, tak společně. Individuální bylo hledání pramenů a materiálů k pohádce *Kráska a zvíře*, jejich analýza a volba klíčových bodů, které by se v Izbě měly objevit. Ty jsme pak podrobily kritické reflexi při společných diskusích. Výsledkem byla celková koncepce Izby, rozvržení témat do jednotlivých místností bratislavské BIBIANY. Na jejím základě pak scénografka Jitka Pospíšilová vypracovala výtvarné návrhy konkrétního řešení prostoru a umístění objektů v něm. Návrhy opět prošly společnou diskusí, aby se ustálily ve finální formě, kterou jsme v BIBIANĚ realizovaly. Facilitační práce s dětmi pak zůstala čistě na Timotee Vráblové, která při ní využila zkušenosti z předchozích Izieb.

Při hledání hlavních témat Izby postupně vykryštovaly otázky, které jsme se rozhodly v přípravách zohlednit: Jaký je vztah mezi Kráskou a otcem, mezi Kráskou a sestrami, které jí nepřejí štěstí, a konečně, jaký je vztah mezi Kráskou a zvířetem? Co znamenají mezilidské vztahy, z čeho pramení, co je charakterizuje, čím trpí, co se díky hlubokému vztahu může odehrát? Co si děti představují pod pojmem láska – ať už rodičovská nebo partnerská? Co láska přináší/bere? Vzniká láska sama o sobě, nebo je něčím podmíněna/ovlivněna, má ji člověk nějak budovat? Kdy si uvědomuje její hodnotu, co znamená okamžik odloučení? Co a proč by byly děti ochotné udělat/obětovat pro druhého (a pro koho)? Co může zapříčinit, že se netvor promění v člověka?

Všechny tyto otázky vycházejí z podstaty pohádky a jejího výkladu tak, jak bylo zevrubněji popsáno výše. Je evidentní, že se jedná o abstraktní a komplexní otázky, na které neexistuje jasná odpověď. Při ohledávání těchto témat nutně vstupuje do hry vějíř mnoha aspektů, osobních zkušeností, vlastních dispozic a záměrů. Přesto jsou to otázky natolik zásadní, že se s nimi v životě setká úplně každý. Vzhledem k tomu, že naše Izba byla zaměřena na děti už od 5 let, bylo nutné otázky upravit tak, aby účastníci programu měli možnost jim porozumět. Ani tak nebylo naším cílem položit výše formulované dotazy dětem přímo: i dospělý člověk má potíže při hledání odpovědí a formulování svých názorů, dojmů a pocitů. Navíc je zřejmé, že se odpovědi v průběhu času a se získáváním nových zkušeností mění, vyvíjejí a není možné v této oblasti hledat jedinou pravdu. S dětmi jsme tato témata chtěly ohledávat nenásilně, nejen pomocí slovního a intelektového vyjádření, ale i na základě pozorování chování dětí v prostoru, který tyto otázky mohl evokovat.

Při přípravě Izby jsme v první řadě zkoumaly různé literární zdroje, které se v mnoha ohledech liší. Základem pro práci s dětmi se nakonec stala literární verze francouzské autorky Jeanne-Marie LePrince de Beaumontové (v českém překladu Václava Cibuly, 1971).<sup>239</sup> Madame de Beaumontová totiž jako první oslovila touto pohádkou děti a o její text se opírají všechna novější převyprávění. Druhým stěžejním zdrojem se pro nás stala divadelní dramatizace Františka Hrubína z roku 1972,<sup>240</sup> v níž hraje důležitou roli vnitřní hlas zvířete a zkamenění zlých sester, které mají přijít na to, čím se vlastně provinily. Samozřejmě i tyto dvě literární předlohy se v jednotlivostech liší, navíc jsme do nich zapracovávaly dílčí nápady z jiných převyprávění příběhu. Bylo proto nutné si pro naši práci s dětmi dopředu

---

<sup>239</sup> Jeanne-Marie LePrince de Beaumont. *Kráska a zvíře*. Překlad Václav Cibula. Praha: Artia, 1971.

<sup>240</sup> František Hrubín. *Kráska a zvíře. Lidová pohádka se zpěvy*. Praha: Albatros, 1972.

charakterizovat fabuli a syžet pohádky. Izba čítania – *Zachráň neznámeho tvora* tedy vznikala na základě takto stručně formulovaného příběhu:

Bohatý kupec má tři dcery: dvě starší marnivé a nejmladší Krásku, která má dobré srdce. Otec odjíždí za obchodem, starší dcery chtějí, aby jim přivezl šaty, Kráska touží po růži. Kupcův obchod není úspěšný, otec doslova zbankrotuje. Z posledních peněz nakoupí šaty starším dcerám, pro Krásku nemá nic. Cestou zpátky ho zastihne nečas, má strach, že ho ve vánici sežerou vlci. Vlivem nepřízně počasí zabloudí a zachrání se v nádherném zámku, kde však není ani živáčka. Přesto si tu odpočine a je bohatě pohoštěn. Při odchodu utrhne v zahradě růži. Netuší, že se objeví netvor, který za kupcův nevděk vyžaduje jeho život. Otec prosí, aby se mohl rozloučit s dcerami. Netvor souhlasí, dokonce bídníka obdaruje značným bohatstvím. Do druhého dne se však kupec musí vrátit: buď on, nebo některá z jeho dcer.

Doma otce přivítá Kráska. Sestry, okouzlené drahými dary, ji obviňují, že za otcovu tragédii může ona: chtěla přeci růži! Kráska v nestřežené chvíli sedá na koně, jenž zná cestu do netvorova zámku. První noc v novém prostředí se jí zdá sen: hodná víla ji v něm ujišťuje, že se nemusí bát, situace se v dobré obrátí. Kráska má v zámku vše, nač pomyslí, netvor za ní chodí každý den, rozmlouvá s ní, ale skrývá se, nechce být spatřen. Původně měl v úmyslu dívku zahubit, ale při rozhovoru se svým vnitřním já postupně mění svůj názor. Čím je vnitřně lidštější (roste v něm láska, resp. vzniká vztah), tím se mění i jeho vnější stránka. Přesto Kráska omdlí, když jej nedopatřením zahlédne v zrcadle. Dívka dokáže zpracovat i tento otřesný zážitek, s čím si však neví rady, je stesk po otci. Netvor jí dovolí návštěvu domova, ale Kráska se musí za pomoci kouzelného prstenu do tří dnů vrátit.

Když otec vidí dceru živou a spokojenou, je šťastný. Sestry, vedené závistí, záměrně schovají prsten a lstivými, pěknými slovíčky zdržují Krásku od návratu.

Opět přichází podivně živý sen: nešťastný netvor v něm hyne. Kráska si ráno důrazně vyžádá od sester prsten a vrací se do zámku. V zahradě objímá umírající zvíře, vyjevuje mu lásku a slibuje, že jej už nikdy neopustí a vezme si ho za muže. Netvor se díky jejímu citu promění v pohledného prince a slaví se svatba. Přijede na ni otec, avšak sestry kouzlem zkamení. Zůstane jim živá duše. Jako němí svědci Krásčina štěstí budou moci přemýšlet o své zlobě a špatných činech. Dokud nepochopí vlastní chyby a vnitřně se nepromění, zůstanou kameny.

Jakmile jsme si v týmu určily syžet, seznámily se detailně s rozmanitými materiály a utřídily si je ve společných diskusích, řešily jsme rozvržení Izby a ujasňovaly si představy o práci s dětmi. Musely jsme si vyjasnit, jak našemu záměru co nejlépe přizpůsobit scénografii, aby se stala pomocným, podpůrným vodítkem, byla dostatečně přehledná, zároveň však ne zbytečně návodná. Šlo nám o to, aby dětem přinesla možnost otevřeného a svobodného uvažování o tématech. V této fázi jsme si tedy nadefinovaly tři základní otázky, které se staly inspirací k výtvarnému řešení jednotlivých místností Izby: Co přiměje Krásku k rozhodnutí zachránit otce a vydat se za zvířetem? Co způsobí, že se zvíře promění v prince? Co vedlo sestry ke zlobě vůči Krásce a kdy mají šanci změnit svůj názor?

Tyto otázky jsme dále rozpracovávaly za pomoci témat a emocí, které se s nimi přímo či vzdáleně pojí. Pod otázkou: „Co přiměje Krásku k rozhodnutí zachránit otce a vydat se za zvířetem?“ nám vykrystalizovalo především téma lásky k bližnímu, v tomto případě k otci. Co člověka může vést k tomu, aby se pro druhého obětoval? S tím vyvstávají další motivy a témata, jako jsou risk, odhodlanost, dospělost. Odvaha opustit bezpečí domova, tedy své dětství. Důležitý pro nás byl moment vědomého překročení hranic ze známého do neznámého a nejspíše i nebezpečného, nevyzkoušeného prostoru a s tím spojené ambivalentní pocity, tedy empatie k volání o pomoc, vyslyšení, nabídka pomocné ruky a na



druhé straně strach. Jako druhotné v tomto bodě vyvstávalo také téma výčitek sester, které se špatně vyrovnávají s Krásčinou jinakostí a dávají ji nepříznivou situaci za vinu, aniž by byly ochotny ji jako celek v širší souvislosti nějak reflektovat.

Druhá otázka: „Co způsobí, že se zvíře promění v prince?“ nás přivedla do prostoru netvora. Tady lze prožívat a pociťovat další strach – strach z neznámého, z vlastních reakcí, z budoucnosti. Proto je výhodné, když tu nastupuje uklidňující sen, v němž se Krásce zjevuje víla, která ji ukonejší. V prostředí plném nejistot se ale objevují další ambivalence: pocit jedinečnosti a vyvolenosti, množství darů a splněných přání. Z nich plyne přemýšlení o tom, co je realita a co klam, představuje zámek vězení, nebo svobodný prostor, a co tyto pojmy znamenají, co všechno mohou zahrnovat? A pak je tu samotná proměna prince, která evokuje spojení zvířecí a duchovní podstaty člověka, dospívání, proces individualizace, nalezení nové identity, přemožení monstra uvnitř sama sebe.

Třetí okruh spojený s otázkou „Co vedlo sestry ke zlobě vůči Krásce a kdy mají šanci změnit svůj názor?“ nám přinesl témata žárlivosti a sourozenecké nevraživosti. S ním se pojila potřeba Krásky uvědomit si sama sebe, svoje hranice a naučit se být asertivní. To, co se jeví jako jemnost, je možná spíše submisivnost a nemusí být vždy výhodnou vlastností. Důležité tu bylo také téma odloučení, díky němuž si člověk může uvědomit mnoho podstatného a přijít na to, co skutečně chce a po čem touží, jaká je jeho cesta.

Je zřejmé, že takto definované okruhy mohou být příliš složitým materiálem pro práci s dětmi, zejména s těmi mladšími, které se vědomě ještě nedokáží dostat do hlubších vrstev uvažování či prožívání uvedených témat. Přesto je myslím potřebné a výhodné nabídnout jim pestrou škálu možností, tedy zážitek různosti pohledů a

postojů. Ovšem se snahou si jejich různost vysvětlovat, poznávat, snažit se ji chápat.

Průběh Izby je vždy facilitován, na děti tedy nejsou kladeny vyšší nároky než konkrétní skupina, resp. individualita unese. Významným omezením pro naši práci byl časový rozsah jedné Izby, který je vzhledem k možnostem dětí, schopnosti jejich soustředění a záměru Izby jako fenoménu<sup>241</sup> omezen na 60 minut. Níže přiblížím, jak náš program ve skutečnosti nakonec vypadal, jak na něj reagovaly děti i jak se v Izbě chovaly. Předestřu také úvahy, co lze z pozorování a z výsledků mého výzkumu vyvozovat pro tvorbu v divadle pro děti.

### **5.6.3. Koncepce Izby čítania – Zachráň neznámeho tvora**

Jak už bylo řečeno, na počátku naší práce jsme si musely nadefinovat záměr celé Izby, tematickou náplň jejích jednotlivých částí, styl výtvarného zpracování prostoru a ujasnit si představu o ideálním průběhu práce s dětmi. Nebyla to cesta přímočará, pracovaly jsme s různými verzemi a postupně jsme dospěly k vyjasnění a definování koncepce. Je zřejmé, že v kontaktu s konkrétními lidmi, resp. dětmi není reálné žádnou ideální představu naplnit. Vždy se bude jednat o variace na dané téma, vycházející z možností dané skupiny. Záleží i na jejím momentálním naladění, na okolnostech, které návštěvě Izby předcházely, na bezprostřední kondici facilitátora atd. Níže popsany postup je tedy pouze teoretickou oporou a

---

<sup>241</sup> Na toto téma se 21. 11. 2019 uskutečnila mezinárodní konference s názvem *Vitajte v knižnom laboratóriu!*, která představila Izbu čítania jako unikátní umělecký multižánrový formát, jehož cílem je zprostředkovat dětem možnost přemýšlet při čtení nad textem, porozumět mu, vnímat a ujasňovat si vlastní postoje a utvářet si hodnoty. Izba čítania je interaktivním výtvarně-scénickým prostorem inspirovaným čtením a inspirujícím čtením. V Centre detskej literatúry, čítania a Slovenskej sekcie IBBY, které sídlí na Slovensku v bratislavské BIBIANE, medzinárodnom dome umenia pre deti, dosud vzniklo pět realizací těchto Izieb. Návštěvníci Izby se stávají účastníky tvořivého, facilitovaného procesu. Záznam z průběhu konference, dostupné z <https://www.BIBIANA.sk/sk/medzinarodna-konferencia-izby-citania>

přípravou, ze které jsme vycházely při skutečné práci s dětmi. Nelze ho vnímat jako návod, ale jako jakousi možnost, zdroj témat, inspiraci.

Izba se nacházela v suterénních prostorech BIBIANY a facilitátorka začínala pracovat s dětmi už u vchodu do budovy, tj. měla možnost skupinu před vstupem do Izby ovlivnit, naladit či nadchnout pro to, co přijde. K samotné Izbe vedla úzká chodba a ústila do zamřížovaných dveří, vstupu do Izby. Prostor Izby sestával ze dvou částečně propojených suterénních místností s klenutými stropy a jednou slepou odbočkou, kterou nelze nazvat samostatnou místností. Tento pevně uspořádaný prostor jsme si rozdělily na čtyři tematicky oddělené části:

**1. Chodba a vstup do Izby**, tj. příchod k Izbe, otevření dveří a vkročení do neznámého prostředí. V tomto prostoru měla facilitátorka připravit děti na to, co je v Izbe čeká, neprozradit však, jakým způsobem budou pohádkou procházet. Podstatné bylo seznámit děti stručně s příběhem, s jeho klíčovými okamžiky. A především namotivovat skupinu ke vstupu do neznáma, do jiného světa. Vždyť ani Kráska nevěděla, co ji v netvorově zámku čeká, a přesto našla odvalu vstoupit a prozkoumat, co je netvor zač. Naším záměrem bylo probudit v dětech ochotu ke spolupráci a možná i k vnitřnímu vývoji, k objevování nových světů i uvnitř sebe sama.

Napomoci tomuto záměru měla jednoduchá scénografická úprava prostoru. Stačilo zavřít mříž, zatáhnout závěs, který barevně a materiálem odpovídal našemu záměru (bordó samet), a do mříže vpletla scénografka Jitka Pospíšilová červené růže.

**2. Domov**, tj. rodinná pohoda, prožitek bezpečí, otcovské lásky, radosti, bezstarostnosti, kterou však narušují určité prvky napovídající, že přijde nepříjemná událost, že rodinnou pohodu rozbije něco vážného.

Evokovat tuto náladu a výše popsané pocity měl krb umístěný v rohu místnosti přímo proti vstupu do Izby a nad ním visící černobílé fotografie s rodinnými výjevy, zejména lidé ve skupinkách po třech, po pěti. Zde jsme uvažovaly, že facilitátorka povede s dětmi hovory o rodině a o vztazích, které děti mohou vyčíst z vystavených fotek. Dále tu byla příležitost pro hovory, které se týkají skutečného života dětí, tj. rozebírání, koho kdo má rád, kdo by co pro koho udělal, v jakém případě by se obětoval apod. A také pro zamyšlení, proč v krbu plápolá jasný plamen a co by mohlo znamenat, kdyby plamen začal skomírat.

Dalším prvkem rámuujícím domov se stalo okno, umístěné proti vstupním dveřím vedle krbu. Byl v něm nalepen výjev zasněženého tmavého lesa a zajímalo nás, jaké pocity a očekávání vzbuzuje v dětech. Zda by měly odvahu zdravě riskovat a opustit bezpečí rodiny, aby se mohly rozvinout, poznat něco nového, aby si samy vyzkoušely své vlastnosti a schopnosti, aby se osamostatnily.

Téměř vprostřed místnosti se nacházely polomasky jednotlivých postav z pohádky. Práce s nimi měla dětem umožnit, aby se na svět podívaly optikou konkrétní postavy. Účastníci volili mezi sestrami, Kráskou, kupcem a dokonce i polomaskou zvířete. Zamýšlely jsme navodit představu situace po návratu z náročné cesty, která nebyla obchodně úspěšná. Přes kupecký nezdar však otec přivezl dcerám dárky. Ty rozložil u krbu, kde stálo velké červené křeslo – ušák, které tvořilo dominantu prostoru. Děti mohly vložit obličej do jedné z polomasek, která se jim líbila nejvíc, a zkusit promluvit za danou postavu. Chtěly jsme, aby si uvědomily, proč každá z postav vnímá svět jinak, co a proč vidí a co si přeje. V následujícím kroku si účastníci Izby měli možnost zkontrolovat, jestli se postavám splnily představy o dárkách. Krabice obsahovaly skutečné předměty, nebylo na nich však nadepsáno, které postavě patří. Děti rozvažovaly, komu by daný dárek udělal

radost a proč. Jiné krabice byly prázdné, aby si návštěvníci mohli jejich obsah jen představit, tj. vykreslit svůj skutečně ideální dárek.

Dalším z témat, která se dala v této části Izby navodit, byla podoba postav a jejich vlastnosti. Jak která postava vypadá a co nosí uvnitř a jestli obě části jedné postavy spolu korespondují? Děti toto vyvozovaly z jednoduchých symbolů na polomaskách (každá ze sester měla ve vlasech jiné zdobení) i z dárků, které jednotlivým postavám přisoudily. Šlo nám o to, aby si děti uvědomily, že i když něco nějak vypadá, může to být ve skutečnosti trochu jiné. Hodnotit celek jen zvnějšku bývá ožehavé, třebaže vnější znaky o postavě také do nějaké míry vypovídají. Účastníci si zkoušeli, jak se na svět a domácí pohodu dívá otec, který jen s obtížemi nese tíži svých existenčních problémů, jak marnivé sestry, které od života chtějí jen lesk a pozlátko a nikdy jim nic nebude úplně dobré, a jaký je pohled Krásky, která se strachuje o svého otce a touží po zodpovědnějším přístupu k životu. Kdo chtěl, měl možnost vyzkoušet si, jak odlišně vidí svět ten, kdo není ve svém těle a je zaklet do zvířecí podoby. Polomaska netvora byla pozůstatkem záměru připravit pro účastníky Izby pestřejší paletu vizualizace monstra a s ní spojené představy, že by se dalo se zvířecí podstatou pracovat šířeji. Vzhledem ke svému přesvědčení, které jsem popsala v kapitole 5.2. *Zvíře jako monstrum*, však facilitátorka tuto příležitost ani polomasku při práci s dětmi nakonec nevyužila.

**3. Laboratoř u netvora**, v níž děti mají zažít pocit z neznámého, které na ně někde číhá a navázat s ním kontakt. Přemýšlet o tom, proč člověk, resp. netvor touží po přítomnosti druhého. Co je samota a jak ji člověk prožívá? Co může nabídnout jeden druhému, jak to obohacuje jejich vztah? Kdy si člověk uvědomí, že vzniká nějaký hlubší vztah? A co hlubší vztah vlastně je? Co znamená odloučení a jakou zkušenost může přinést? Co musí, resp. chce (šlo nám o faktor

dobrovolnosti, dobrovolného rozhodnutí) Kráska udělat pro záchranu netvora? Jak se při proměně netvora proměnila sama Kráska? Naučila se i ona něco o životě? Co je vězení a co svoboda? Byla Kráska u netvora ve vězení? Proč ano, proč ne?

Děti si zde vytvářely z jednotlivých částí lidského a zvířecího těla svého vlastního netvora. Magnetické puzzle, které nakonec vzhledem k přání spoluautorky a facilitátorky Timotey Vráblové nepůsobily nijak děsivě, skládaly na zrcadlo. To bylo slepé, děti se v něm neviděly, ale před jejich očima a jejich rukama vznikala bytost, kterou bylo potřeba vysvobodit. Šlo tu jednak o společnou spolupráci při tvoření a také o řešení otázek, co je zvířecí/monstrózní a co lidské, kde se nachází hranice mezi netvorem a člověkem? Je netvor netvorem jen vnějšími znaky, nebo netvora charakterizuje i jeho nitro? Co je pro netvora výhodnější: mít zvířecí drápy, nebo lidské ruce a proč? Co je krátkodobé utrpení proti tomu věčnému? Musí si člověk v životě tu a tam projít nějakou krizí, aby si uvědomil, kde je jeho lidství, aby se nějak vyvíjel a dozrával, aby viděl svět v jiných souvislostech? Komu by děti pomohly v přeměně na člověka a proč?

**4. „Katarzní“ místnost**, v níž má dojít k reflexi příběhu a nasbíraných zážitků. Poslední část Izby jsme připravily jako prostor pro rozjímání o celém příběhu a pro uvědomění si rozdílu mezi realitou a pouhým zdáním. Co tyto kategorie mohou přinášet do běžného života? Posloužilo nám k tomu téma zkamenělých sester. Živé srdce jim podle Hrubínovy verze umožní prožívat vše, co se děje kolem. Postupně tak možná promění svůj postoj nejen ke Krásce. Děti jsme motivovaly, aby se snažily pojmenovat, co si Kráska uvědomila ve vztahu k sestram, které jí na povrchu lichotily a usmívaly se na ni a přitom se jí snažily ublížit, protože jí záviděly.

V závěrečné části Izby dětem nepomáhala žádná předem připravená scénografie. Využily jsme pouze přirozených dispozic suterénního prostoru. Ve slepé části

sklepení ze zdi vyčuhovaly kameny – ty představovaly zkamenělé sestry. Využití přirozeného prostoru sice narušovalo nastavený princip scénografie, ale vzhledem k náplni, kterou jsme pro závěrečnou část Izby plánovaly, nám toto porušení dosavadního kódu přišlo účelné a výhodné. Zajímalo nás, jestli děti uvidí v kamenech něco lidského. Jestli v nich po absolvování Izby někde uvnitř začala klíčit touha dívat se pod povrch věcí, zahlédnout i to, co je na první pohled neviditelné.

Facilitátorka v reflexi vycházela z otázek, které jsou velmi abstraktní a hodně mravoučné. Nešlo však o to děti poučovat, ale vzbudit v nich zájem o tyto otázky: Na co musí sestry přijít, aby se proměnily z kamene zpátky v lidské bytosti? Proč byla Kráska sestrám trnem v oku? Kdo byl v pohádce větším netvorem – netvor, nebo sestry? A proč? Vyplatila se sestrám zloba? Zloba bere člověku spoustu energie – jaký užitek mu přináší? Je zloba výhodnou životní strategií?

Pokud by Izbu navštívila skupina starších dětí, bylo možné otevřít ještě otázky, které se vracejí v příběhu nazpět. Zaměřily bychom se na aspekt „náhody“ a na prožitky člověka, který sejde z cesty. Nejprve možná pocítí ztracenost, vnímá vše jako prohru, jako tragédii. Může se však po čase, po vyvinutí jistého úsilí proměnit nemilá událost ve vítězství? Co znamená strach z neznámého a kde se bere odvaha ho překonávat? A stojí to za to? Postupujeme tímto způsobem vpřed na cestě svého vývoje? Proč v pohádce pomáhala láska? Co láska vlastně je? Jak ji člověk může živit a pěstovat? K čemu je láska dobrá?

Konkrétní scénografické řešení Izby čítania *Zachráň neznámého tvora* dokumentují přiložené video sekvence.<sup>242</sup> Do takto připravené Izby jsme poprvé 20. listopadu 2019 zavedly dvě skupiny dětí ve věku 8–10 let, které Izbu navštěvují se svými pedagogy pravidelně. Průběh jsme natáčely kamerou kvůli možnosti zpětné

---

<sup>242</sup> Přílohy č. 4/4 a 4/5.

analýzy. Nechtěla jsem vycházet pouze z přítomného pozorování, které je vždy ovlivněno momentální náladou skupiny i pozorovatele. Jeho očekávání a podvědomá přání jej často odvádějí od podstatných drobností, které přehlédne nebo jim nevěnuje pozornost v domněnku, že se hlavní dění odehrává jinde.

Izbu v následujících dnech navštívily i další skupiny dětí různého věku, neexistuje však bohužel z jejich průběhu žádný záznam. Další přímé pozorování a natáčení mělo proběhnout na jaře následujícího roku, tedy v době, kdy se předpokládalo, že facilitátorka bude mít už dostatek zkušeností s Izbou *Zachrán neznámého tvora* a sama se tedy bude moci v prostoru pohybovat svobodněji a jistěji, což má vliv i na práci dětí. Pokračování Izby a dokončení našich prvotních záměrů však přerušila a posléze zcela ukončila celosvětová pandemie covid-19. Následující analýza tedy reflektuje práci pouze dvou skupin. Obě skupiny dětí se zúčastnily Izby čítania v dopoledních hodinách, které jsou z hlediska vnímání dětí považovány za plodné, v této denní době mívá dítě nejvíce sil na duševní činnost a na koncentraci pozornosti.

#### **5.6.4. Reakce dětí v Izbě čítania – *Zachrán neznámého tvora***

Dynamika obou pilotních skupin byla velmi rozdílná, což je pro mé zkoumání výhodnější a přínosnější, než kdyby obě skupiny měly podobné vnitřní naladění. Díky této jinakosti se rozevřela větší škála přístupů dětí k tématu a k připraveným příležitostem a ukázaly se i pestřejší možnosti využití scénografického řešení Izby. Přes zmíněnou rozdílnost lze obecně konstatovat, že v každé skupině se vždy našlo jedno či dvě děti, které byly na první pohled aktivnější a skupinu určitým způsobem spontánně vedly. I jejich aktivita a dominance se měnila v průběhu Izby, někdy došlo k jakémusi individuálnímu vyčerpání dítěte, ztrátě jeho pozornosti. K těmto výrazným dětem, které se uměly hned zpočátku prosadit, se postupně přidávaly



další, když našly odvahu nebo pocítily příležitost projevit navenek svůj názor. Jednalo se někdy i o mnohem pregnantněji formulovanou myšlenku než u dětí, které reagovaly rychle a spontánně. Toto však nelze brát jako univerzální konstatování. S mnohem větší jistotou lze předložit tvrzení, že většina dětí ve skupině se spíše vezla, neprojevila názor verbálně, a pokud, tak tiše a v ústraní. V žádném případě to však neznamena, že tyto děti nebyly aktivní vnitřně, že se nezapojovaly do dění v Izbě, že se jich nabízená témata nedotýkala. Do duše a myšlení žádného člověka, tedy ani dětí nelze vidět, můžeme o něm pouze uvažovat, domnívat se, vyvozovat na základě pozorování neverbálního chování. Metoda, která skrze pozorování chování jedince analyzuje jeho vnitřní prožívání, není exaktně spolehlivá. Psychologové, terapeutové, učitelé i umělci s ní však běžně pracují, patří k důležitým nástrojům poznání prožívání někoho druhého. Z tohoto úhlu lze konstatovat, že i děti na první pohled neaktivní, se Izby zúčastňovaly aktivně, samozřejmě s různými výkyvy pozornosti a s různou intenzitou v průběhu celého procesu. Tyto děti spontánně pozorovaly a zkoumaly to, co vzbudilo jejich zájem, a to ať už očním kontaktem nebo hapticky. Blíže se konkrétnímu chování a vnímání dětí budu věnovat při rozboru jednotlivých skupin.

Principem Izby čítania rozhodně není vpustit děti do scénograficky upraveného prostoru a nechat je v něm spontánně se pohybovat a využívat vše, co se nabízí. Izba není koncipovaná ani tak, že by všechny děti musely v každé chvíli spořádaně sedět a soustředěně naslouchat a následovat pokyny facilitátorky, i když v určitém základním rámci se jejímu vedení musejí přizpůsobit (např. v tom, ve které místnosti se zrovna budou pohybovat). Obecně lze ideu Izby charakterizovat tak, že se v průběhu společně prožité hodiny facilitátor snaží sledovat určitý cíl a nabízí dětem konkrétní témata, přizpůsobuje se však zájmu a dynamice skupiny, nejde vyloženě proti ní, i když se snaží jistým způsobem ji usměrňovat, resp. rozvíjet. Záměrem facilitátora je pomoci dětem poznat a pochopit, že v každé situaci lze

tzv. „číst mezi řádky“, že každá věc tím, jak vypadá a jak je umístěna v prostoru, o sobě něco vypovídá a může nám být nápomocná i při orientaci v celé situaci, která se v daném prostoru odehrává. Dětské skupiny přicházejí s pedagogickým nebo jiným doprovodem. Tito dospělí nemají primárně do práce zasahovat, jejich pozice je však proměnlivá na základě individuálních dispozic a schopnosti empatie vůči dění v Izbě. I když je Izba čítania zaměřena na rozvoj uvedených dovedností při čtení, jak napovídá její název, lze tento postup v podstatě beze změny aplikovat i na rozvoj divadelního vnímání dětí. Samozřejmě při přípravě Izby musejí tvůrci tento specifický přesah zohlednit. Tím, že je Izba facilitovaná, se v žádném ohledu neblíží např. site specific projektům ani imerzivnímu divadlu, jak by se mohlo při zběžném pohledu zdát. Jedná se o specifický, na divadle nezávislý proces, který však může svou podstatou a přínosem směřovat do divadelního světa a ovlivňovat divadelní vnímání dětských diváků.

Přítomností facilitace se podstata Izby zásadně liší od toho, na co se soustřeďují tvůrci při tvorbě divadelní inscenace. Ti se divadelními prostředky snaží nabídnout materiál, resp. zážitek, který v každém divákovi spontánně ožívá po svém. I když je inscenace záměrně připravena s důrazem na určité téma, neznamená to, že toto téma každý divák v inscenaci najde a že se s ním ztotožní. V inscenaci může naopak objevit své vlastní téma, které ho ovlivní silněji než tvůrci zamýšlené sdělení. Není také vyloučeno, že se inscenace s divákovým prožitkem nijak zásadně neseťká, nevyvolá v něm hlubší procesy a divákovo nitro zůstane v podstatě nezasaženo. Samozřejmě i v divadle jde v ideálním případě o aktivní přítomnost. Ta se však projevuje aktivní duševní činností, nikoliv aktivním jednáním v prostoru a otevřeným, zejména verbálním projevováním názorů. V Izbě čítania naopak jde o aktivní zapojení celé osobnosti dítěte a všech jeho schopností. Děti jsou motivovány ke spolupráci, která jim může přinést prožitek vyvolaný aktivním zážitkem. Jde tu také o verbalizaci tohoto zážitku nebo o jeho

formulaci prostřednictvím konkrétní aktivity (např. v případě *Izby Zachráň neznámeho tvora* skládáním puzzlí, přiřazováním dárků konkrétním osobám apod.). Díky tomuto procesu pak viditelněji vystupují na povrch myšlenkové i jiné pochody, které se odehrávají uvnitř dítěte. Lze je tudíž podrobit zevrubnější analýze, než je možné provádět na základě omezených reakcí diváků v divadelním hledišti. To je i důvod, proč jsem se rozhodla využít principy práce v Izbě pro zkoumání divadelního vnímání dětí.

#### **5.6.4.1. První skupina u Krásky doma**

První skupina<sup>243</sup> čítala třináct dětí ve věku 8–9 let a pedagogický doprovod. Tvořili ji spolužáci ze stejné třídy základní školy a v Izbě čítania nebyli poprvé. V minulosti se zúčastnili jinak tematicky zaměřené Izby. Návštěva v Izbě s názvem *Zachráň neznámeho tvora* pro ně však byla premiérou, stejně tak jako pro facilitátorku Timoteu Vráblovou. I ona měla prvně příležitost vyzkoušet možnosti připravené Izby v interakci s dětmi. Z hlediska této premiéry se ukázalo být trochu nevýhodné, že skupina dětí byla hodně akční, netrpělivá, děti se bez zábran vrhaly do zkoumání připravené scénografie, pro uspokojení jejich zvědavosti stačil rychlý průzkum prostoru a hned se vydávaly odhalovat další dobrodružství. Tím, že z předchozí zkušenosti znaly suterénní prostor BIBIANY, neměly respekt ani z nového prostředí. To vše ovlivnilo průběh této konkrétní Izby. Usměrnit energii skupiny a koncentrovat ji na soustředěnější práci nebylo vůbec jednoduché ani pro zkušenou facilitátorku, která nově připravenou Izbou *Zachráň neznámeho tvora* provázela první dětskou skupinu. Neměla tudíž ještě vyzkoušené a zažité různorodé reakce dětí a prověřené možnosti, jak na ně v konkrétním scénografickém uspořádání funkčně reagovat. Timotea Vráblová tak do velké míry přistoupila k možná výraznějšímu a direktivnějšímu usměrňování, než by pro

---

<sup>243</sup> Sestřih reakcí dětí z první skupiny je přílohou č. 4/6.

divadelní výzkum bylo žádoucí. Nicméně lze předpokládat, že při zcela nekoordinovaném pobytu dětí v Izbě, by si skupina neodnesla hlubší zážitek ani výraznější podněty k zamyšlení.

Pozitivní poznání však je, že i přes svou rozptýlenost a nekoncentrovanost, touhu vše rychle odhalit a nezdržovat se podrobnostmi nebo chvilkovým zamyšlením, děti dokázaly velmi jasně a přesvědčivě pojmenovat klíčové okamžiky skryté ve scénografii, resp. vydedukovat vztahy mezi postavami příběhu, jejich hierarchii, silné i slabé stránky apod. Při pohledu na sérii „rodinných“ fotek se skupina zcela jednoznačně a velmi rychle shodla, že nejmenší holčička na snímcích je Kráska. Připomeňme si v tomto bodě psychoanalytický výklad, který tvrdí, že hrdina je v pohádkách zobrazován vždy jako nejmladší, nejmenší, nejslabší, příp. ostatními považovaný za hlupáka. A to proto, že právě takto se subjektivně, na nevědomé úrovni vnímá a cítí dítě v dospělé společnosti. S takto charakterizovaným hlavním hrdinou se tím pádem nejlépe a nejrychleji ztotožní. Můžu tedy s ohledem na to z uvedené reakce dětí vyvozovat, že jejich ochota ztotožnit se s hlavní hrdinkou byla velká a nic tomuto ztotožnění nebránilo, děti naši hru na *Krásku a zvíře* přijaly. Dalším odkazem k potvrzení této domněnky může být i jasná identifikace Krásky mezi vystavenými polomaskami. Děti bez problémů podle výtvarného zpracování Jitky Pospíšilové poznaly Krásku, ani chvíli nezaváhaly. S jejich energií sice nebyl čas vyjasnit si, co je k výběru Krásky vedlo, přesto se domnívám, že jasně rozklíčovaly symbol drahého kamení ve vlasech zlých sester a symbol obyčejné stužky ve vlasech Krásky. Možná si všimly i řazení masek, kdy se Kráska nacházela až na konci této řady, tj. opět stála na posledním místě (viz popis předchozí reflexe fotografií). Nic jiného jim nemohlo v rozklíčování úkolu „nalézt Krásku“ napovědět. Scénografka nezvolila prvoplánovou blond barvu vlasů pro Krásku a nic jiného nebylo součástí polomasek – pouze vlasy a jejich zdobení.

Práce s polomaskami, tedy s jasným ztotožněním s jednou z postav, měla proměnlivý průběh. Polomasky děti zaujaly okamžitě po vstupu do místnosti, byl to objekt, ke kterému se nekoordinovaně, z vlastní vůle vracely, často měly potřebu na masky sahat, hladit je, prohlížet si je. Bylo to něco, co evidentně přitahovalo jejich pozornost. Ovšem v okamžiku, kdy facilitátorka požádala, aby se na svět podívaly očima jedné z postav, tj. aby využily polomasku, vložily do ní svůj obličej, staly se tak danou postavu a začaly za ní mluvit, resp. jednat, zdráhaly se něco takového učinit. Je možné, že se jednalo o přirozený stud, ne každý má duši komedianta a necítí potřebu vstupovat do cizích rolí. Možná, že děti neměly dostatečnou inspiraci, co by v roli postavy v dané situaci mohly říct. Tento úkol od nich vyžadoval jasnou aktivitu, zapojení fantazie a přemýšlení o konkrétních pocitech určité postavy. To mohlo představovat pro děti v dynamicky roztržštěné a nesoustředěné skupině náročný výkon, a tudíž neměly chuť věnovat mu svou energii. Do třetice to také mohlo znamenat, že se vnitřně odmítaly ztotožnit s některou z postav a použití masky by je k takovému ztotožnění určitým způsobem vedlo. Poté, co do role jedné ze sester vstoupila dospělá osoba, děti postupně ztrácely ostych a začaly masky samy využívat. Hra na někoho druhého je posléze oslovila a užily si ji.

Aktivita s dárky a jejich přisuzováním konkrétním postavám kladla na tuto dynamickou skupinu příliš velké nároky na pozornost a zpočátku se proměnila spíše v živelný dobovačný boj o odhalení obsahu balíčků. Zvědavé a nedočkavé děti ani nečekaly na pokyn facilitátorky, a když samy nabyly přesvědčení, že nastal správný čas na rozbalování dárků, vrhly se na ně, v mžiku prošmejdily všechny krabice, bez větší pozornosti či jakéhokoli zamyšlení vyndávaly dárky a po letném prozkoumání obsahu balíčků by hned postoupily do další místnosti. Faciliátorka je však nenechala tak jednoduše tímto úkolem projít. Postavila děti do dostatečné vzdálenosti od dárků, požádala je, aby si zavřely oči, zkusily si vybavit jednotlivé

dárky a rozhodly, které z postav určitý dárek věnují. Ani tato aktivita však vzhledem k nekoncentrované energii netrvala dlouho. Přesto děti během chvilky přisoudily Krásce jako dárek klíč. Vysvětlily to potřebou otevřít dveře, aby Kráska mohla vstoupit do netvorova paláce. V tomto výběru dárku a popisu jeho účelu spatřuji mj. promítnutí jejich silné podvědomé touhy postoupit dál a podívat se, co je skryto v další místnosti Izby. Než byl tento zážitek dětem dopřán, dokázaly z dárků vybrat ještě kaštiny a věnovat je taky Krásce. S vysvětlením tohoto svého rozhodnutí si však příliš nevěděly rady. Z vlastní rozpustilosti a dovádivé nálady navrhl jeden chlapec, že by je mohla mít na střílení. Po žádosti facilitátorky, aby svůj výklad odůvodnil, upřesnil, že by se Kráska s kaštaný mohla bránit. Přesto, že mu určitá roztěkanost nedopřávala klidného soustředění, je zřejmé, že dokázal být v příběhu a své úvodní tvrzení do něj smysluplně napasoval. Jedna z dívek v dané skupině se domnívala, že kaštiny jsou vlastně semínka, která má Kráska zasadit. Co z nich ale vyroste, už nedokázala domyslet. A nikdo ze skupiny jí v tom neuměl pomoci.

K jistému rozladění dospěly děti ve chvíli, kdy si uvědomily, že mezi dárky není růže. Chtěly, aby ji Kráska dostala, resp. aby dostala tři červené růže. Přestože nedokázaly svůj požadavek nijak rozumně odůvodnit, trvaly si na něm a byly o jeho oprávněnosti zcela přesvědčené. Mohlo se jednat o další podvědomý proces, protože červené růže byly vpletené do vstupních dveří, kterými děti vstupovaly do Izby. Lze také uvažovat o archetypální podstatě červené barvy růže pro Krásku. Ať tak či onak, je evidentní, že děti vyvinuly mentální aktivitu motivovanou tématem, které jsme jim chtěly nabídnout. Zdá se, že rychlost a klipovitost vnímání světa, na kterou jsou současné děti zvyklé, jim nebrání ve vnímání kontextu. Otázkou zůstává, do jaké hloubky a v jaké šíři jsou pak schopny tento celek vidět.

#### 5.6.4.2. První skupina u zvířete

Jakmile děti vstoupily do prostoru, který představoval netvorův palác, projevila se u nich opět haptická potřeba, okamžitě se začaly dotýkat zejména chlupatých částí netvorova těla, hladit je a jejich soustředěnost – pozorováno zvenčí – se přenesla právě k těmto konkrétním kouskům látky. Některé děti jako by se dokonce mentálně odpojily od skupiny a soustředily se jen na svůj vlastní prožitek spojený se zážitkem hlazení měkkého předmětu. Ve chvíli, kdy dostaly možnost složit z jednotlivých částí společného netvora, se rozpojené energie propojily a děti překvapivě dobře a koordinovaně spolupracovaly, dokonce se při práci do velké míry respektovaly. Přestože se smály některým nápadům či závěrečnému výsledku, byl to srdečný, radostný smích, nikoli sarkastický, přehlíživý, dehonestující. I když občas došlo k projevu rozdílných představ o tom, jak má netvor vypadat, neshody nevyústily v žádný boj, popírání názoru druhého. Skládání zvířete evidentně naplnilo představu dětí o vlastní aktivitě v Izbě a přineslo jim radost z postupně vznikající podoby stvoření. Na netvorovo tělo volily výlučně chlupaté části puzzlí, avšak snažily se z nich složit proporčně lidskou postavu, která má hlavu, trup a končetiny. Při práci nenastal ani náznak toho, že by v určité chvíli vznikalo např. čtyřnohé zvíře nebo zvíře bez hlavy či končetin, příp. tvarově nahodilé monstrum apod. Když už byl netvor téměř hotov, chtěly mu děti vytvořit úsměv, třebaže mezi částmi puzzlí žádný dílek s úsměvem nebyl. Děti se jej pokusily vytvořit z čehokoli, co se úsměvu podobalo, např. z tvaru, který připomínal botu či nohu.

Přestože skupina spolupracovala a vytvářela jednoho společného netvora, děti, které společná práce tak neuspokojovala nebo chtěly pokračovat v tvoření, začaly skládat své vlastní zvíře na postranních tabulích ze zbytků, které skupina nevyužila. I když pro tuto individuální práci neměly příliš velké možnosti výběru,

podářilo se jim bez problémů vytvořit bytosti, které „ožívaly“, nejednalo se jen o nesmyslné nakupení hmoty. Do těchto výtvorů se evidentně promítala tvořivost a názor konkrétního dítěte.

Jakmile byl netvor už téměř stvořen, děti netrpělivě toužily přeměnit zvíře na člověka. Jako by se opět nechtěly zdržovat „zbytečnými“ otázkami. Facilitátorka však tuto rychlou změnu zbrzdila a snažila se děti přimět k odpovědi na otázku, proč asi zvíře Krásce neublížilo? Hledání odpovědi bylo opět ve stylu této skupiny, tj. klipovité, rychlé, nesoustředěné. Děti různě vykřikovaly své názory, že Kráska byla krásná, slušná, odvážná, uklidila mu zámek a neřekla o něm, že je hrozný. Jeden chlapec promítal do svých odpovědí zkušenost z Disneyho animovaného filmu *Kráska a zvíře* z roku 2017. Odkazoval zejména na personifikovaný nábytek, který Krásce pomáhal.

Udržet zbytky pozornosti v poslední části Izby, v níž dětem nepomáhala žádná scénografie, protože svou roli hrály kameny jako přirozená součást prostoru, bylo skutečně náročné. Přesto však děti překvapivě dokázaly přijít na podstatu přítomnosti zkamenělých sester. Doslova pojmenovaly, že zlé sestry „můžou dostat druhou šanci“.

#### **5.6.4.3. Druhá skupina u Krásky doma**

Druhá dětská skupina<sup>244</sup>, která 20. listopadu 2019 navštívila Izbu čítania *Zachráň neznámého tvora*, byla méně početná, sestávala z osmi dětí a pedagogického doprovodu. Dynamika této skupiny byla v úplném protikladu k výše popsané skupině první. Přestože i tyto děti v minulosti navštívily Izbu čítania a ani pro ně nebyl prostor suterénu BIBIANY neznámý, pohybovaly se v něm zprvu ostýchavě a s respektem. Jako by šly odhalit nějaké křehké tajemství, jako by se chtěly

---

<sup>244</sup> Sestřih reakcí dětí z druhé skupiny je přílohou č. 4/7.



skutečně ponořit do nějakého záhadného světa. A k takovému kroku člověk potřebuje odvalu. Děti přijaly tuhle hru na vstup do pohádky, do dimenze, která není úplně běžná. Vzhledem k tomu a i s ohledem na to, že byly klidnější a soustředěnější, mohla jim facilitátorka lépe nabídnout připravená témata a věnovat se jim hlouběji.

Polomasky, které byly umístěny nedaleko středu místnosti, taktéž přitahovaly pohledy i dotyky dětí. I tato skupina dokázala bez problémů určit masku Krásky a dokonce spontánně vysvětlit, že sestry měly rády drahé věci, proto jsou jejich účesy ozdobené drahými kameny a lze tak obě postavy jednoduše poznat a oddělit od nich Krásku.

V momentě, kdy i tyto děti dostaly možnost vyzkoušet si pohled na svět očima jedné ze sester, nechtěl se nikdo zapojit. Avšak jeden chlapec okamžitě projevoval zájem o roli otce. Polomasky všech tří sester zůstávaly neobsazené i ve chvíli, kdy se paní učitelka rozhodla zahrát si prostřední sestru. Nakonec si překvapivě roli Krásky vybral chlapec a společně s paní učitelkou i představitelem otce sehráli skutečně funkční dialog. Lze tu opět uvažovat o tom, zda i jednoduché polomasky budí v dětech nedůvěru, evokují jim tak hlubokou identifikaci s konkrétní postavou, či zda se jedná o obyčejnou stydlivost dětí a jistou obavu, že tento úkol je nad jejich síly, že by se mohly ztrapnit před ostatními, že vnitřně nejsou nastaveny na hraní divadelních rolí.

Situace a práce s dárky byla u této skupiny koncentrovaná, balíčky se rozbalovaly jeden po druhém a celá skupina se snažila určit, komu dárek patří. Rozbalování doprovázelo velké očekávání, radost a zklamání podle toho, co se skrývalo v té které konkrétní krabici. Děti si hru uspořádaly spontánně tak, že hledají dárek pro prostřední sestru, kterou u polomasek ztvárňovala paní učitelka, tj. de facto hledaly dárek pro paní učitelku. Vytvořily si tak vlastní situaci, ve které hrálo roli

přání a očekávání. Vzhledem k tomu, že hledaly dárek pro určitou postavu, nevhodné dárky vyvolávaly výbuchy smíchu, např. v případě papučí. Opět tedy bylo zřetelné, jak jasně diferencují, jak přesně chápou podstatu postavy a nepřisoudily by jí něco evidentně nevhodného. Jiné je to samozřejmě s dárky, které byly svou povahou záměrně sporné.

Se zlatým řetězem a drahým kamením si děti jasně věděly rady. Potíže jim dělal klíč. Nejprve uvažovaly, že pokud by byl zlatý, patřil by jedné ze sester. Nakonec tuto variantu zamítly a klíč přisoudily otci. Prý je to klíč k truhle, kam si otec schovává své věci. Otcí děti přidaly i papuče, polštář, ale také kaštiny. Možná mají být jedlé, a proto by si na nich mohl pochutnat.

Na těchto dvou případech se pěkně ukazuje, že pokud dětem není nějaká věc nebo souvislost na první pohled zřejmá, dokáží o předmětu uvažovat v širší souvislosti. Opustí to, co skutečně vidí jejich oči, a dovolí svým představám s předmětem pracovat, aby mu dokázaly najít smysl. Kovový klíč jsou ochotné vidět jako zlatý, obyčejné kaštiny jako kaštiny jedlé. Je tu jistě minimálně nakročení k tomu, že děti zvládají vnímat věci i jako znaky, pokud je k tomu vnější okolnosti přimějí.

Postavě otce děti nakonec přiřadily všechny dárky, s nimiž si na první pohled nevěděly rady. Věnovaly mu tedy i mobil, aby mohl telefonovat svým dcerám z cest. Nalezení mobilu bylo pro děti velkým překvapením, mátklo je, že se taková věc může objevit v pohádce a určitou dobu jim trvalo, než se s tímto faktem smířily.

Když byly dárky rozdány, zajímala se facilitátorka, proč je otec asi smutný? Vždyť se právě vrátil z cest domů za dcerami... Otázka přišla možná až příliš rychle, děti byly mentálně a svým prožíváním stále ještě u tématu obdarování, nedokázaly se tak rychle odpoutat od situace, třebaže dárky už byly rozděleny. Jejich úvahy se tak ubíraly tímto směrem, tj. v duchu obdarovací nálady. Domnívaly se, že

otec je smutný, protože rád nakupuje a teď už nemůže nakupovat tolik, protože obstaral tak velké množství dárků. Jako by se v té chvíli děti nechtěly vzdát své spontánně vytvořené situace a zapomněly na to, že sledují děj konkrétní pohádky, která má svůj vývoj.

#### **5.6.4.4. Druhá skupina u zvířete**

Přechod do místnosti zvířete však i tuto skupinu jasně aktivizoval. Jakmile se děti ocitly před rozmístěnými částmi netvora, pochopily, oč tu půjde, co bude jejich úkolem. Opět se tu vyjevila spontánní haptická potřeba jako u předešlé skupiny, tj. i tyto klidnější a ostýchavější děti začaly hned hladit chlupaté kusy netvora. Facilitátorka se jim v tom zprvu snažila bránit ve snaze naladit je na konkrétní situaci v netvorově zámku, kdy do něj přichází Kráska. Děti však nechtěly za netvora mluvit, netoužily Krásku vítat a vymýšlet jejich vzájemnou konverzaci. Zato však při skládání netvora živě spolupracovaly a bavily se vznikající podobou zvířete. Oproti předchozí skupině došlo při tvorbě i na svár: děti se zlobily na dívku, která chtěla dát netvorovi čtyři oči místo dvou. To bylo pro většinu ve skupině nepřijatelné a výrazně se proti tomu slovně ohradily a nadbytečné oči hned odstranily. Překvapivě však opět hledaly pro netvora ústa, snaha vytvořit mu úsměv tu byla evidentní. Připisuji to znovu jistému podvědomému vnímání symboliky – úsměv je symbolem dobrého srdce, bytosti, která neublíží. Myslím, že děti zcela jasně chápaly, že netvor z pohádky *Kráska a zvíře* je monstrem jen na povrchu, jen svou podobou, nikoli vnitřním uspořádáním. Ať už je jim pohádka takto vyprávěna, nebo ne, vnímám tento postoj jako podvědomou touhu dobrat se rychle k pozitivnímu výsledku. Na pomalý proces vnitřní proměny scházela dětem trpělivost nebo pro ně nebyl tento proces tak důležitý jako naopak potřeba pobývat v přítomnosti někoho dobrého, třebaže tělo o jeho dobrotě na první pohled nevyovídá.

Každopádně ve fázi skládání netvora děti evidentně a razantně vyřazovaly z výběru části, které nějakým způsobem připomínaly člověka, sahaly pouze po těch puzzlích, které nebyly lidské. Navíc v této skupině děti při tvorbě toužily zvířeti vytvořit větší nohy. Důvod pro realizaci tohoto přání si však nechaly pro sebe.

Stejně jako v předchozí skupině, i v této menší, osmičlenné, se našly děti, které měly potřebu sestavit si svého vlastního netvora na postranní tabuli. Opět tyto pokusy měly jasnou charakteristiku nějakého stvoření, nejednalo se o nesmyslné nakupení hmoty.

Prázdný prostor s kameny, kde si děti měly vytvořit představu, že se jedná o zkamenělé zlé sestry, potrestané za svou zlobu, byl i pro soustředěné, hloubavější děti nejnáročnějším místem celé Izby. Ovšem velmi spontánně a prakticky okamžitě začalo některé z dětí říkat, že je to „slepá ulička“. Zcela jasně a intuitivně tak pojmenovalo svůj pocit z prostoru i konkrétní význam, který jsme tomuto místu jako tvůrci Izby přisoudili. Facilitátorka však tuto dětskou poznámku bohužel nezaznamenala, tudíž ji nevyužila k rozvíjení pocitů dětí a k další práci, jež by vyjádřila podstatu této závěrečné části Izby. Přesto však děti princip zkamenělých sester, resp. důvod, proč tu jsou, i způsob, jakým se mohou zachránit, bez problémů odhalily a pochopily.

#### **5.6.4.5. Shrnutí postřehů z obou skupin**

Na základě srovnání pozorování obou dětských skupin lze zkonstatovat, že tyto konkrétní děti byly schopné nechat se vést připravenými scénografickými prvky, že dobře porozuměly jejich obsahu, pochopily připravené znaky a dokázaly je rozvíjet ve prospěch konkrétního příběhu. Jejich zájem, myšlenky a představy by se možná rozeběhly trochu jiným směrem, kdyby jejich pobyt v Izbě nebyl facilitovaný, tj. kdyby nebyly vedené konkrétní, předem připravenou cestou. Tuto

složku v divadle představuje text, resp. jednání jednotlivých postav. Dramaturgicko-režijní komponent v průběhu představení děti vede, vytyčuje jim směr, aby se na cestě představením neztratily. Scénografický komponent pak tyto dva předchozí zcela jasně doplňuje, podtrhuje a obohacuje. Všem třem komponentům jsou děti schopny porozumět a uvažovat o nich na základě své vědomé, podvědomé i nevědomé zkušenosti. Výhodou divadelní inscenace je pak ona vnitřní svoboda, kterou v divadle má každý divák, tj. může se nechat strhnout a zavést tím, co víc osloví jeho duši, jeho představivost, co víc zarezonuje s jeho zkušeností. Může pak zůstat třeba na půli cesty, zastavit se u určité scény a zasnít se, je to jeho zcela nezpochybnitelné právo. Jak jsem už víckrát v této práci zdůraznila, v divadle neexistuje jen jedna jediná správná cesta, ale je jich naopak mnoho – jak pro tvůrce, tak pro diváky. V tom se divadlo liší od jakékoli didaktické práce, která často vede k předem jasně vytyčenému cíli, k němuž má dítě dojít a za svou cestu a dosažení cíle je pak hodnoceno na škále „dobře“ X „špatně“. Toto v divadle odpadá a činí tak prožitek svobodnější a tím možná hlubší, zásadnější.

Obecně by se dalo zkonstatovat, že současné děti, oproti předchozím generacím, se méně ostýchají, mají méně zábran ve výstavním či herním prostoru, vše si chtějí osahat a mají touhu prozkoumat to, co se jim nabízí. Je potřeba samozřejmě vzít v úvahu, že v této práci reflektuji výkon konkrétních dětí, které jsou svými učitelkami vedené, jsou zvyklé pracovat v prostoru Izby a účastnit se různých aktivit. I když to není vědecky a metodologicky zcela oprávněné, jak jsem vysvětlila výše, snažím se jednání těchto konkrétních dětí zobecnit a zvýraznit shodné momenty. Mezi ně zcela jistě patří schopnost neomylně vybrat mezi připravenými polomaskami postavu Krásky. Tvorba netvora děti vede k vytvoření zvířecí postavy s lidskými parametry a s lidskou „dobrou“ duší (viz předchozí zmínky o úsměvu). Nezanedbatelná je taky potřeba stvořit si svou individuální podobu netvora (viz skládání na postranních tabulích) a také podvědomá touha

dát někomu druhou šanci, tj. mít příležitost svoje chování zpětně reflektovat a následně zkorigovat, což možná vyjadřuje přání (ať už vědomé či nevědomé) každého z nás. Vždyť kolikrát v životě potřebujeme dostat možnost revidovat svoje názory, postoje a chování a na základě této revize dospět k vnitřní proměně? Ne vždy však dostaneme šanci zkusit projít určitou situací znovu a lépe. Ovšem naděje tu je a pro vývoj dětí je mimořádně důležitá, jak již bylo řečeno.

Průběh prvních dvou Izieb s 8–10letými dětmi jasně ukázal, že připravená scénografie a koncept Izby čítania *Zachrán neznámeho tvora* mají mnoho možností, které se dají využívat podle potřeb konkrétní skupiny.

Obecně lze na základě pozorování chování konkrétních skupin říci, že přitažlivé byly pro děti zejména polomasky jednotlivých postav pohádky. Vyplývá to spíš z pozorování jejich chování než ze slovního vyjádření nebo z viditelné aktivity při zadaném úkolu. Děti svůj zájem projevovaly obhlížením, hlazením, čili vztahováním se k jednotlivým polomaskám. Otázkou je, zda při tomto krátkém zastavení mohly projít určitým procesem identifikace s vybranou postavou, jejími zájmy a vlastnostmi a nahlédnutím na svět jejíma očima. Vzhledem k tomu, že při svém zájmu zcela opomíjely přichystanou polomasku zvířete, můžeme se domnívat, že odmítaly jakoukoli identifikaci, která by pro ně mohla být obtížná. Právě proto jsme téma netvora v Izbě nijak nezdůrazňovaly, i když jsme o něm při přípravách mnohokrát diskutovaly, jak bylo popsáno výše. Timotea Vráblová vyjádřila přesvědčení, že ve vyprávění pohádek, v literárním podání či divadelním zpracování, je využití zvířete bezpečné, pokud se dobře zváží jeho podoba. Rozhodně se však bránila připustit v Izbě práci na téma „zvíře v nás“, v němž cítila příliš velkou ambivalenci a obávala se vyvolání zmatku a deprese u některého z dětí. Vyhýbání se polomasce zvířete a na druhé straně radostné vytváření vnější podoby zvířete by tento postoj mohlo podporovat. Děti v rámci své hry

nebo v rámci divadelního představení přijmou netvora, protože se nachází mimo ně, není jejich vnitřní součástí. Vložit svou hlavu do polomasky zvířete však vyžaduje vyšší nároky, konkrétní, něčím motivovanou aktivitu, která může vyvolat jiný osobní zážitek. Jde tu o uvědomění si podstaty netvora, tj. o jeho vyvolání na vědomou úroveň. Při pozorování obou skupin v Izbě čítania bylo evidentní, že k polomaskám mají děti určitý respekt, vždy nějakou dobu trvalo, než se první dítě odvážilo zkusit se vžít do postavy, mluvit za ni, představit si, po čem asi touží, k čemu ve svém vývoji spěje.

Dalším výrazným podnětem byly pro děti v Izbě dárky. Do této aktivity se v první řadě možná promítal i osobní vztah dětí k věcem, projevila se v ní větší či menší míra materialistického přístupu jednotlivých individualit k životu. Netrpělivost a potřeba okamžitě odhalit tajemství může souviset i s (ne)schopností užít si radost z dárku, z objevení něčeho, co možná není na první pohled zcela zjevné. Nechci se v tomto bodě uchýlovat k přemítání o roztržitém a klipovitém způsobu života dětí, o přemíře předmětů a podnětů, které je obklopují, avšak často neslouží k jejich vnitřnímu rozvoji, možná spíše naopak. Timotea Vráblová se o tomto problému zmiňuje ve své publikaci *Čítame, počúvame, vnímáme v priestore knihy*:

„Je zjavné, že deti nemajú dostatečnú skúsenosť z vlastných hier v priestore, pri ktorých by boli iniciatívne, samy si vymýšľali situácie, hľadali a nachádzali hračky, vyrábali nástroje, prekonávali prekážky, objavovali. Dostávajú všetko hotové. A to oslabuje ich potenciál. Nedostatočný kontakt s fyzickou realitou sa prejavuje aj zníženou koordináciou pohybu, nedostatočne vyvinutým zmyslom detí pre rytmus, ale aj zníženou kapacitou sústredenia.“<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Timotea Vráblová. *Čítame, počúvame, vnímame v priestore knihy*. Bratislava: BIBIANA, 2017, s. 31.

Odraz této zkušenosti jsme mohly pozorovat zejména při práci první skupiny, ovšem u obou vyšlo zřetelně najevo, že děti jsou schopné uvažovat v rámci příběhu a vybrat si minimálně jednu postavu, k níž věci vztáhnou. Je zřejmé, že jinak by situace s dárky fungovala při individuální práci s dítětem v případě, kdy by se dítě nacházelo v místnosti samo a nebylo rozptylováno podněty ostatních dětí. Skupinová dynamika je značně rozdílná oproti té individuální. Tento rozdíl můžeme v divadelním světě zcela jasně pozorovat při představení, které je navštíveno školními třídami a při představení, kde v publiku sedí jednotlivé děti s rodiči či prarodiči.

Vraťme se však do Izby čítania *Zachráň neznámého tvora*. Už při pobytu dětí v první místnosti, která představovala domov Krásky, se zcela zřetelně objevila haptická potřeba. Ta byla evidentní u obou skupin. V netvorově laboratoři, kde si děti měly z puzzlí sestavit svou vlastní bytost, tato potřeba výrazně dominovala. Možná signalizovala jen přirozenou potřebu dětí poznávat svět skrze všechny smysly, ale také se v ní mohl projevovat nedostatek fyzického kontaktu v rodinách, absence vzájemného vztahového dotyku. Děti, často i mimoděk, hladily chlupaté díly, z nichž tvořily netvora. Výraz některých dětí vypovídal o chvilkovém „zasnění se“, mentálním vzdálení se z prostoru Izby. Obecně lze však konstatovat, že právě při této činnosti děti nejvíce spolupracovaly se skupinou, i když do tvorby netvora promítaly své osobní preference. V obou skupinách byla výrazná snaha udělat zvířecí bytosti úsměv, a to i přesto, že scénografka žádný kus puzzlí k takovému účelu nevytvořila. Jako by tímto aktem chtěly zhmotnit vnitřní krásu zvířete, kterou si možná přály, cítily ji, resp. ji hledaly.

Dalším zajímavým momentem, hodným soustředěnějšího pozorování, byla práce s puzzlovými dílky očí. Scénografka Jitka Pospíšilová vytvořila pro potřeby Izby několik párů očí, tvarově i náladově odlišných. Přestože děti v první fázi své práce



braly oči, jak jim přišly pod ruku, protože každá bytost „musí“ mít oči, postupně tvar očí vyměňovaly, aby ladil s jejich vnitřním pocitem a přesvědčením. Opět se domnívám, že děti podvědomě využívaly oči k vyjádření charakteru netvora, k přiblížení jeho (ne)lidské podstaty. Jako by byly spontánně vedeny heslem „oko, do duše okno“, které však nikde nezaznělo.

V neposlední řadě byla při práci skupin patrná nedočkavost při přeměně zvířete na člověka. Děti evidentně směřovaly rychlou cestou k dobru, k potřebě ztvárnit jej viditelně. Puzzle jim k tomuto účelu nesloužily dostatečně a jejich úkolem bylo dotvořit si krásného prince ve své fantazii, protože „krása“ je do velké míry individuální záležitostí.

Zcela jistě nejsložitější částí Izby byla pro obě vnitřně rozdílně naladěné skupiny závěrečná reflexe nad zkamenělými sestrami. Mohlo to být dáno jak přirozenou únavou, resp. úpadkem soustředěnosti po průběhu celé Izby nebo náročností a abstraktnější podstatou závěrečného úkolu. Děti uměly odpovědět na otázky, co bylo v příběhu špatné, co znamená, když má někdo srdce z kamene apod., musely zde však více zapojit svou představivost, spolehnout se na svou fantazii, na své vlastní řešení, protože jim nepomáhala předem připravená scénografie, která by je vedla v jejich úvahách, dávala by jim strukturu prožitku.

### **5.7. Závěr k výzkumu pohádky *Kráska a zvíře***

Výše pojmenované jevy, které se ukázaly v průběhu obou prvních dílen, by bylo potřeba dále sledovat v interakci s dalšími dětmi a sesbíraná data znovu analyzovat. Celospolečenská situace spojená s koronavirovou pandemií nám však bohužel konání dalších Izieb s videozáznamem znemožnila. Přesto však pozorování provedeného výzkumu nasvědčuje tomu, že i v současném světě, v době multimediální, klipovité, zrychlené a méně soustředěné, má divadlo možnosti, jak oslovovat děti vyrůstající na televizní a především počítačové kultuře. I tyto děti

dokáže vhodně zvolenými prostředky zaujmout, vést jejich myšlenkové i emocionální pochody, a tudíž jim připravovat srozumitelné emoční i racionální zážitky, a to i v případě, že se jedná o složitější témata, o více vrstevnaté příběhy. Děti dle mého pozorování nabízenou symboliku dokáží vnímat (ať už vědomě či podvědomě), jen ji často neumějí popsat slovy, resp. vysvětlit důvod, příčinu, odkud se berou jejich názory, které jsou utvořené na základě určitého znaku.

Při hledání konkrétních podob scénické realizace zvířete nebo pohádkového nebezpečí je výhodné nabídnout prostor pro fantazijní dotváření situace dle individuálních dispozic diváků. Tento přístup může mít na jejich prožívání širší dopad, než jaký nabízí propracovaná, sofistikovaná – třebaže racionálně detailně zdůvodněná – konkrétní podoba.

*Kráska a zvíře* není jediným pohádkovým námětem, jenž před divadelní a jiné tvůrce překládá potřebu řešení podoby zvířete, resp. monstra. Postavy, která hlavního hrdinu ohrožuje, konfrontuje jej s jeho pohodlím, zaužívanými zvyky, nutí ho překročit vlastní hranice, najít v sobě odvahu a způsob řešení přemožení netvora. Dalo by se naopak říci, že s tímto problémem se setkáváme ve většině klasických pohádek, vzpomeňme jen např. vlka v *Červené Karkulce* či v pohádkách o *Kůzlátkách a vlkovi* nebo *O třech prasátkách*, ježibabu v pohádce *O perníkové chaloupce*, Kostěje nesmrtelného v *Ptáku Ohniváku*, černokněžníka v *Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém*, draka v *Princi Bajajovi* a celou řadu čertů, skřetů, nestvůr a čarodějnic.

Je tedy na zralosti každého tvůrce a na zvážení konkrétních okolností a potřeb, jak hrůzostrašně nebo naopak jemně a mile danou postavu ztvární. Záleží především na tématu, které v pohádkovém díle akcentuje, na místních zvyklostech a divadelní tradici určitého regionu. Ohledů a aspektů, které do procesu tvorby, vstupují, je mnoho. Některé z nich jsem se ve svém zkoumání *Krásky a zvířete* pokusila

pojmenovat, prohlédnout z různých stran a rozkrýt tak škálu možností a přístupů. Ovšem jisté je jen jedno: žádný „správný“, osvědčený, univerzální způsob v umění prostě neexistuje.

## 6. Shrnutí výzkumu klasických pohádek v divadle pro děti

Čím déle se věnuji zkoumání klasických pohádek, tím více si jich vážím. Uvědomuji si, že jsou to komplexy opravdu zásadních a chytře poskládaných odkazů, lidských zkušeností a dokonalé znalosti psychologie lidské duše a „člověčí“ podstaty. Často se o pohádkách v tomto smyslu mluví a píše, ale dokud jsem do nich skutečně nepronikla, přišlo mi podobné konstatování jako vzletná fráze, která chce pozvednout odstrkované pohádky a posunout je do centra pozornosti dospělých. Je mi jasné, že i když pobývám ve světě pohádek už víc než patnáct let a snažím se mu porozumět, stále mi značná část podstaty zůstává skryta.

Přemítání o pohádkách je především zpytování vlastní duše, osobnosti, charakteru, zaužívaných vzorců chování a jednání. Je to tedy sonda do konkrétního uspořádání člověka. Víc než do jeho myšlení, spíš do citů a bytí. A to je podstatný a nekonečný proces. Ke každému tyto příběhy promlouvají do takové hloubky, jak je ochoten a schopen přijmout. Každý v nich vidí a čte, co sám považuje za podstatné, co se mu do pohádek zrcadlí z jeho vlastní zkušenosti a čemu je otevřen. Pohádky jsou neustálým zdrojem poznání, pokud po takovém poznání člověk touží. Pokud ne, začne se o něj zajímat třeba někdy později, anebo taky nikdy. Tuhle žádostivost nemůže nikdo nikomu vnutit.

Výzkum, ve kterém jsem se postupně zaměřila na tři tematické okruhy za pomoci tří konkrétních a rozdílných pohádek, prokázal, jak široké a nekonečné množství různých výkladů existuje a jak jemné nuance tyto interpretace ovlivňují. Často se do výkladu pohádek a jejich vyznění dostávají vědomě, ale často také zcela náhodně, nevědomě, v závislosti na kulturních zvyklostech, době vzniku apod. Někdy se dokonce vyjeví až s reflexí posluchače, resp. diváka, který má od tvorby odstup. Důležité je, že tyto příběhy k lidem promlouvají už stovky let, stále přetrvávají a pořád nám mají co říct, i když se vyvíjejí technologie kolem nás a

způsob života se stává pohodlnější. Podstata člověka však zůstává. Proto nemizí ani pohádky.

Ten, kdo považuje pohádky jen za naivní příběhy, které dětem lžou, neukazují jim podstatu skutečného života, jsou kruté a genderově nevyrovnané, ochuzuje sám sebe a zásadně zplošťuje pohled na tyto příběhy, jež svou oprávněnost a smysluplnost prokazují už mnohá století. Stačí je s chutí číst, bez předsudků vnímat a nechat k sobě promlouvat. A to nejen skrze literaturu, ale i skrze divadlo. A uvědomit si při tom, že umění není kopií reality. Realitu reflektuje, přetváří a nabízí tím impulzy k prožitku, ke katarzi. Podněty získané z umění může člověk (i dítě) tvůrčím způsobem zase vracet do reality, do svého života, tj. svou realitu a její vnímání nějak přetvářet, upravovat, prožívat nově, jinak. Vedeni dobrým úmyslem děti možná až příliš chráníme. Podobně, jako to dělali rodiče v *Šípkové Růžence* v pojetí Divadla rozmanitostí a jak o tom mluví i Alena Urbanová ve své publikaci *Mýtus divadla pro děti*:

„Lámeme si hlavu, abychom za děti rozhodli, čemu a od kdy mohou rozumět a čemu ne, a zapomínáme, že divadlo má, stejně jako poesie, moc konat zázraky, které mohou dítěti poskytnout jakoby bleskem ozářenou jasnozřivou chvíli jakéhosi prohlédnutí spíš než poznání.“<sup>246</sup>

Třebaže jsou pohádky, které jsem ve své práci reflektovala, v mnoha ohledech značně rozdílné, prostupují jimi i společná témata. Je to jednak prožitek nějakého zlomového okamžiku, porušení zaběhnutých pravidel, vykročení do neznámého světa, impulz k nové zkušenosti, novému poznání. Dále jsou to postavy rodičů, jejich rozdílná východiska a rozhodnutí, která mají vliv na jednání hlavního hrdiny. Rodičovské postavy a jejich role jsou spojovány s procesem zrání hlavní postavy,

---

<sup>246</sup> Alena Urbanová. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993, s. 65–66.

a to zejména v pohádkách o *Šípkové Růžence* a o *Krásce a zvířeti*. Vedlejším produktem mého ohledávání konkrétních pohádek, který se spontánně vynořil v průběhu různorodého zkoumání, se stala otázka spojená s reflexí a zobrazováním zla v pohádkách. Je to téma, k němuž se mnozí dospělí často vracejí a které mě provázelo ve všech částech mého výzkumu. Zevrubnému zkoumání zla v pohádkách by stálo za to věnovat samostatnou práci. V zásadě se mi však v průběhu výzkumu potvrdilo, že zlo je pro smysluplný průběh pohádky nutné a často jej jako tvůrci do pohádek i dodáváme, aby vytvořilo základ pro dramatické situace a z nich plynoucí katarzi v závěru inscenace. Jakkoli se zdá neoprávněné jít v dětech nepříjemné pocity, v řádu pohádek naopak může jít o smysluplnou, do určité míry očištnou příležitost. Ostatně o tom hovoří i Bruno Bettelheim:

„Ti, kdo postavili tradiční lidové pohádky mimo zákon, rozhodli o tom, že netvoří v pohádkách pro děti musejí být přátelští. Opomněli však netvora, kterého zná dítě nejlépe ze všech a kterého se bojí nejvíce: toho, za něhož se samo považuje nebo kvůli němuž se strachuje, že by se jím mohlo stát, a který je také někdy pronásleduje. Tím, že dospělí o netvorovi v dítěti nemluví a ponechávají ho skrytého v jeho nevědomí, brání dítěti, aby si o něm spřádalo fantazie podle obrazu pohádek, které zná. Bez těchto fantazií dítě nemůže netvora v sobě lépe poznat a ani se mu nedostane nápadu, jak by ho mohlo ovládnout. Následkem toho bude bezmocné vůči svým nejstrašnějším úzkostem – mnohem bezmocnější, než kdyby slyšelo pohádky, které dávají úzkostem tvar a podobu a zároveň předvádějí, jak tyto netvory přemoci.“<sup>247</sup>

Divadlo skutečně může promlouvat i k dětským divákům velmi autenticky, a je dost pravděpodobné, že si s mnoha záležitostmi dokáží poradit sami, po svém a

---

<sup>247</sup> Bruno Bettelheim. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucie Lucká. Praha: Portál, 2017, s. 151.

že i na první pohled negativní zážitek z prožití divadelního představení, může pro ně mít posilující účinek.

„Určitá pohádka opravdu může některé děti poděsit, ale když se s pohádkami seznámí lépe, jejich strašidelná povaha se nejspíše rozplyne a do popředí se dostanou konejšivé rysy. Původní nelibost z úzkosti se promění ve velikou libost z úspěšně konfrontované a zvládnuté úzkosti,“<sup>248</sup> konstatuje Bruno Bettelheim.

Umění není objektivní kategorií, která promlouvá ke všem stejně. Každého osloví něco jiného v závislosti na jeho vnitřním ustrojení, zkušenostech, ale třeba i náladě. V tom, co se nám jednou nelíbilo, můžeme příště spatřit krásu, resp. smysl. Kategorie „líbí – nelíbí“ jsou v umění velmi ošemetné a v podstatě nic nepojmenovávají. Kdo je arbitrem, který může říct, co je v pohádce dobře a co špatně, resp. co funguje, nebo nefunguje, oslovuje, nebo neoslovuje? Je to jen divák sám. Jenže divák, zvláště dospělý, často nedokáže slyšet sebe sama ve své hloubce, nerozumí signálům, které mu vysílá jeho skutečné já, překryté nánosem společenského mínění, trendů, výchovy. Dětský divák je do velké míry těchto nánosů ještě ušetřen. To je i závěr Marie-Louise von Franzové:

„Děti, jimž se pohádka vypráví, se okamžitě s dějem identifikují a svým citem příběh prožívají zcela naivně. Když jim vyprávíte o malém ubohém káčátku, pak všechny děti, které mají komplexy méněcennosti, doufají, že i z nich budou nakonec princezny. Funguje to přesně tak, jak má – příběh zprostředkovává životní model, který povzbuzuje, oživuje a nevědomě upomíná na všechny pozitivní životní možnosti.“<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 153.

<sup>249</sup> Marie-Louise von Franz. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle junovské archetypové psychologie*. Překlad Kristina a Jan Černí. Praha: Portál, 1998, s. 51.

Jak se tedy dozvědět, co k nám, potažmo k dětem promlouvá? Patrně je to právě to, co se nás nějak dotkne, co nás rozkolísá – ať už pozitivně, nebo negativně. Není to představení, které se nám jen povrchně líbí, ale nijak nás nezasáhne a druhý den už ani nevíme, že jsme ho viděli. Možná že ti, kteří hájí čistotu klasické pohádky a její tvůrčí zpracování zavrhují jako pochybené, jsou právě výrazně oslovováni tématy hluboko skrytými v pohádkách. A to, aniž by si to skutečně uvědomovali. V některých moderních zpracováních k nim tento spodní hlas může promluvit hlasitěji, než by vůbec kdy čekali. Podobně na tom mohou být i ti, co pohádky zavrhují jako kruté, nevyvážené, naivní, nepřipravující děti na tvrdost života (vždyť přece všechny pohádky končí dobře). Třeba i tito diváci jsou jimi ve své hloubce zasaženi, cosi rozeznívá jejich nitro, cosi k nim promlouvá. Není to to, co navenek deklarují, ale něco, s čím sami vnitřně nějak bojují, kde se hledají, kde nemají pevnou půdu pod nohama.

„Pohádka anticipuje náš strach a touhy i naše reakce na ně. Je projekcí do budoucnosti, plánem vymezujícím nové cíle, plánem k dosažení něčeho vzácného, pokladu původně náležejícího nevědomí. Pohádkový příběh je symbolickým vyjádřením hledání, rozvoje osobnosti a rozšíření vědomí,<sup>250</sup> říkají psychoanalytici Murray Stein a Lionel Corbett.

Nechme tedy děti, aby si ony samy vybraly, co je láká, fascinuje, k čemu je vede jejich podvědomí nebo nevědomí. Pokud se tvůrce bude zabývat tím, co v souvislosti s pohádkou trápí jeho, co v příběhu vidí, o čem nad ním přemýšlí, a to pak nabídne dětem, možná se jim přiblíží daleko víc, než když upřednostní dospělý rozum, který jen kalkuluje o tom, co chceme, aby se děti dozvěděly, aby si z pohádky odnesly.

---

<sup>250</sup> Murray Stein – Lionel Corbett (ed.). *Příběhy duše*. Přeložil Karel Kessner. Brno: Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006, s. 17.



Výzkum ukázal, jak je výhodné a užitečné vyhledat si na začátku tvůrčího procesu bohaté množství pramenů, zdrojů a referencí. Tyto materiály nabídnou tvůrci větší inspiraci a důležité souvislosti. Lépe mu umožní soustředit se na téma nebo problém, který mu připadá nejpálčivější, který by chtěl prostřednictvím pohádkového příběhu sdílet s diváky. Převod z jazyka literatury do divadelního jazyka bude vždy znamenat určitý obsahový posun a od tvůrce vyžaduje nějaký výklad, hledisko, postoj, pohled, pod jehož úhlem se příběh odehrává. Ne každý výklad se musí potkat s pohledem diváků, je však vždy osobitější a přínosnější než pouhé vyprávění literatury na jevišti. To pak bývá nudná a prázdná podívaná, která postrádá divadelní naplnění, i když se divadlem nazývá (pokud ovšem nejde o storytelling, což je ale jiná disciplína).

Když tvůrce v pohádce něco mění, měl by si být vědom toho, že tato změna příběh nějak posune a ovlivní jeho vyznění. Je dobré zamyslet se nad tím, jestli přináší skutečně to, co tvůrce chce, má-li pro něj a pro diváky tento posun nějaký hlubší význam než jen povrchně zábavný, a jestli takto upravenou pohádkou sděluje opravdu to, co zamýšlel, jestli mu látka nevědomky neutekla někam úplně jinam. Když si tvůrce projde takovou reflexí upřímně a poctivě, zodpovídá za své dílo a je na divácích, jestli jej přijmou, nebo ne.

## Použitá literatura

- Apuleius, Lucius. *Zlatý osel*. Praha: SNKLHU – Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
- Bartoš, František. *Naše děti: Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesii, zábavy, hry i práce společné*. Praha: J. Otto, 1898.
- Basile, Giambattista. *Pentameron aneb Pohádka pohádek*. Přeložil Jan Brechensbauer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.
- Bettelheim, Bruno. *Za tajemstvím pohádek*. Překlad Lucká, Lucie. Praha: Portál, 2017.
- Bratršovská, Zdena. *Chůdy po předcích*. Praha: Mladá fronta, 1986.
- Cashdan, Seldon. *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales*. Basic Books, 2000.
- Collodi, Carlo. *Pinocchiova dobrodružství*. Přeložili Marie a Jan Holický. Praha: Albatros, 2013.
- Čeňková, Jana. „Teorie vzniku pohádek a adaptace lidové pohádky“ In Čeňková, Jana a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál, 2006, s. 115.
- Černoušek, Michal. *Děti a svět pohádek: Kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019.
- Eco, Umberto (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Přeložili Iva Adámková, Jindřich Vacek, Jiří Pelán, Gabriela Chalupská, Kateřina Vinšová, Zora Obstová, Anita Pelánová. Praha: Argo, 2007.
- Erben, Karel Jaromír. *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních: Čítanka slovanská s vysvětlením slov*. Praha: Karel Jaromír Erben, 1865.
- Etlík, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*. 1999, č. 1, s. 3–30.
- Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. *Německé pohádky*. Přeložila Helena Helceltová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.
- Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. *Pohádky bratří Grimmů*. Přeložila Marie Kornelová. Praha: Albatros, 1969.
- Griswold, Jerry. *The Meanings of Beauty and the Beast*. Peterborough: Broadview Press, 2004.
- Haštová-Grellnethová, Mária Hilda. „O brucháčikovi“ *Zornička*. Ročník V. 1952–1953, č. 16.
- Honza Hlaváček. „Válka vo holcňákoví“ In *Pohádky v hantecu aneb Goldnový merchny*. Praha: Dobrovský, 2014, s. 15–22.
- Hradil, Radomil. *Klíč k pohádkám: Jak porozumět pohádkám a jejich obrazům*. Hranice: Fabula, 2016.

- Hrubín, František. *Špalíček veršů a pohádek*. Praha: Albatros, 1978.
- Jech, Jaromír. *Lidová vyprávění z Kladska*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- Klíma, Miloslav – Makonj, Karel a kol. *Josef Krofta: Inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003.
- Kubák, Ivo Kristián. „Lampion svítí dál“ In *Loutkář*. 3/2009. s. 107–109. Dostupné z <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2009057>
- Le Guinová, Ursula K. *Proč číst fantasy*. Přeložil Jakub Němeček. Praha: Gnóm!, 2019.
- Makonj, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.
- Novák, Jaroslav (ed.). *Princezna holubice*. Brno: Blok, 1983.
- Novotný, Vojtěch. *Papuánské (polo)pravdy*. Praha: Dokořán, 2010.
- Ortutay, Gyula. *Maďarské lidové pohádky*. Přeložila Magda Reinerová. Praha: Odeon, 1966.
- Pavlíček, František. Lidová pohádka na jevišti divadla pro děti. In Červenka, Jan. *O pohádkách*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.
- Perrault, Charles – d' Aulony – de Beaumont, Marie-Catherine – Leprince, Jeanne-Marie. *Francouzské pohádky*. Přeložil František Hrubín. Doslov Zdeněk Hrbata. Praha: Odeon, 1990.
- Plicka, Karel – Volf, František – Svolinský, Karel. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách*. Sv. 1. Jaro. Praha: Družstevní práce, 1951.
- Propp, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložili Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2008.
- Provazníková, Věra. „Otesánek Tydlidáš“ In *Když na hrušce buchtý zrály*. Praha: Euromedia Group, 2009.
- Řezáčová, Kamila. *Konstantní a inovativní prvky ve filmové tvorbě Jana Švankmajera*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy: Teorie interaktivních médií, 2010. Vedoucí práce: Mgr. Marika Kupková.
- Saicová Římalová, Lucie. „Co se stalo s Otesánkem? K edicím Erbenovy pohádky“ In *Studie z aplikované lingvistiky*. 1/2017.
- Segi Lukavská, Jana (ed.) *Dítěti vstříc: Teorie literatury pro děti a mládež*. Přeložili Eliška Prokopová, Jana Segi Lukavská, Stefan Segi, Eva Svatoňová. Brno: Host, 2018 – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018.
- Slavičková, Sarah. *Text v loutkovém divadle po roce 2000*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Dramatická umění: Teorie a kritika, 2020. Vedoucí bakalářské práce Kateřina Lešková Dolenská.

Stein, Murray – Corbett, Lionel (ed.). *Příběhy duše*. Přeložil Kessner, Karel. Brno: Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006.

Švankmajer, Jan. *Síla imaginace*. Praha: Mladá fronta, 2001.

Švecová, Veronika. „Osudová kletba třikrát jinak“ *Loutkář*. 2020/1.

Urbanová, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: ARTAMA, 1993.

Uther, Hans-Jörg. „pohádka o šípkové růžence – poznámky k historii a výkladu“ *Rozrazil*, 02/2008.

Vojtíšková, Zuzana. „Vydařená aktualizace tradičního námětu“ *Loutkář*. 1/2018, s. 56–57.

Vojtíšková, Zuzana. *Srovnání různorodých cest loutkového nastudování norské pohádky*. Praha: NIPOS, 2016.

von Franz, Marie-Louise. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle junovské archetypové psychologie*. Překlad Kristina a Jan Černí. Praha: Portál, 1998.

Vráblová, Timotea. *Čítame, počúvame, vnímame v priestore knihy*. Bratislava: BIBIANA, 2017.

Žáček, Jiří. „Otesánek“ In *Hrůzostrašné pohádky pro malé strašpytlíky*. Praha: Slovart, 2011, s. 6–13.

## Doporučená literatura

Afanasjev, Alexandr Sergejevič. *Ruské lidové pohádky*. Praha: Odeon, 1984.

Afanasjev, Alexandr Sergejevič. *Zakázané pohádky*. Praha: Volvox Globator, 1998.

Asbjørnsen, Peter Christen – Moe, Jørgen. Na východ od slunce, na západ od měsíce. In *O obrovi, který neměl srdce v těle*. Překlad Jarka Vrbová. Praha: Argo, 2012.

Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

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

de Beaumont, Jeanne-Marie LePrince. *Kráska a zvíře*. Překlad Václav Cibula. Praha: Artia, 1971.

Dvořák, Karel. *Nejstarší české pohádky*. Praha: Argo, 2001.

Dvořák, Karel. *Pohádky a pověsti našeho lidu*. Praha: Odeon, 1984.

Dvořák, Karel. *Soupis staročeských exempel/Index exemplorum paleobohemicorum*. Praha: Karolinum, 1978.

Eco, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Přeložili Chalupská, Gabriela, Křenková, Veronika, Obstová, Zora, Pelán, Jiří, Pelánová, Anita, Vacek, Jindřich a Vinšová, Kateřina. Praha: Argo, 2005.

Erben, Karel Jaromír. *České národní pohádky*. Praha: Melantrich, 1949.

Erben, Karel Jaromír. *O dvojici a trojici v bájesloví slovanském*. ČČM 31, 1857, s. 268–286, 390–415.

Erben, Karel Jaromír. *Slovanské pohádky*. Praha: Svoboda, 1974.

Hearne, Beatsy. *Beauties and Beasts (The Oryx Multicultural Folktale Series)*. Westport: Greenwood, 1993.

Hearne, Beatsy. *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.

Hraše, Jan Karel. *České pohádky a pověsti*. Praha: F. Bačkovský, 1901.

Jech, Jaromír. Česká pohádka v evropském kontextu. In Gašparíková, Viera (ed.). *Aktuálne problémy československej slavistickej folkloristiky*. Bratislava: Národopisný ústav SAV, 1988, s. 85–96.

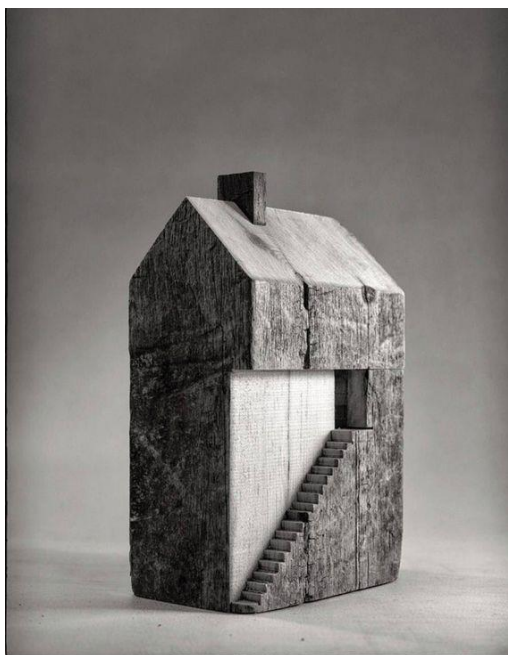
Jech, Jaromír. Nad katalogem českých pohádek. *Český lid* 48, č. 1 (1961), s. 7–15.

Johnová, Markéta. *Postava Šípkové Růženky v české a světové literatuře*. Diplomová práce. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Pedagogická fakulta, Katedra bohemistiky, 2015. Vedoucí pedagog Mgr. Adam Krupička.

- Jurkowski, Henryk. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997.
- Klímová, Dagmar – Otčenášek, Jaroslav. *Česká pohádka v 19. století*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2012.
- Lužik, Rudolf. *Pohádka a dětská duše*. Praha: Václav Petr, 1944.
- Menšík, Josef Stanislav. *Moravské pohádky a pověsti I., II*. Brno: Vilém Burkat, 1862.
- Mikšíček, Matěj. *Pohádky a pověsti*. Praha: E. Beaufort, 1943.
- Norštejn, Juri. *Sníh na trávě*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.
- Nosál, Igor (ed.). *Obrazy dětství v dnešní české společnosti*. Brno: Barrister & Principal, 2004.
- Opie, Iona a Peter (ed.). *The Classic Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Ortutay, Gyula. *Maďarské lidové pohádky*. Praha: Odeon, 1966.
- Pavlásková, Eliška. *Teoretický rámeček indexace pohádek*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav informačních studií a knihovnictví, 2005. Vedoucí bakalářské práce Peter Pálka. Dostupné z <https://ikaros.cz/teoreticky-ramec-indexace-pohadek>
- Perrault, Charles. *Pohádky matky husy*. Přeložil František Hrubín. Praha: Albatros, 1972.
- Petiška, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1986.
- Polívka, Jiří. *Súpis slovenských rozprávok*. Martin: Matica slovenská, 1927.
- Preslová, Natálie. *Ďáblové, lidožrouti a jiní outsideři (Současné francouzské divadlo pro děti a mladé publikum)*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Divadelní věda, 2015. Vedoucí pedagog Mgr. Petr Christov, PhD.
- Sirovátka, Oldřich. *O poměru slovenské a české pohádkové tradice*. Slovenský národopis 14, 1966, s. 361–377.
- Steiner, Rudolf. *Svět pohádek*. Z díla Rudolfa Steinera vybrala a komentovala Almut Bockemühlová. Lelekovice: Franesa, 2020.
- Šmahelová, Hana. *Cesty folklórní pohádky k literatuře*. České Budějovice: Krajské kulturní středisko České Budějovice, 1989.
- Šrut, Pavel. Otesánek. In *Velká kniha českých pohádek*. Praha: Reader´s Digest Výběr, 2003, s. 30–35.
- Röhrich, Lutz. *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Steiner, 1974.
- Tille, Václav. České pohádky do roku 1848. *Rozpravy ČAVU*, třída III, č. 30, 1909.
- Tille, Václav. Naše pohádky. *Český lid* 8, 1899, s. 269–271.
- Tille, Václav. O studiu lidu a pohádek I. *Český lid* 3, 1894, s. 201–210, 317–321.

- Tille, Václav. O studiu lidu a pohádek II. *Český lid* 4, 1895, s. 116–118.
- Tille, Václav. Soupis českých pohádek I, II/1, II/2. Praha: ČAVU, 1929, 1934, 1937.
- Tille, Václav. Ze srovnávacích studií o našich pohádkách. *Český lid* 8, 1904, s. 365–366.
- Veltrubská, Ivana. *Dramatika pro děti*. Díl 8: Divadlo očima dětí. Praha: Artama, 1994.
- Vladislav, Jan – Stanovský, Vladislav. O nenajedeném Otesánkovi. In *První strom pohádek z celého světa*. Praha: Euromedia Group, 2008, s. 385–389.
- Zich, Otakar. Loutkové divadlo. In František Sokol (ed.). *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987
- Zipes, Jack. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.
- Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

**Příloha č. 1** – Výběr inspiračních fotografií pro práci na *Šípkové Růžence*





**Příloha č. 2** – Fotografie z inscenace *Šípková Růženka*, Divadlo rozmanitostí



Foto Z. Vojtíšková a archiv Divadla rozmanitostí

## Příloha č. 3

Bodový scénář pro první zkoušku *Šípkové Růženky* v Divadle rozmanitostí Most

1. Oslava narození – křtiny  
Na královském zámku probíhá oslava narození Růženky. Hraje slavnostní hudba, zpívá se písnička, všichni si předávají loutku Růženky. Herci strojí loutku Růženky do princeznovského kostýmu. Obrázky růží všude po zámeckých zdech.
2. Věštba  
Víly – sudičky věští Růžence. Tři herci s jednou maskou, kterou si střídají v doprovodu vždy jiných gest a hlasů, představují postupně dvanáct sudiček a dvanáct věštb. Třináctá sudička je jiná – má jinou masku. Věští Růžence, že až jí bude 16 let, píchne se o trn. Dvanáctá sudička zmírňuje věštbu na to, že Růženka pouze usne. Pozn.: pohyb a gestika s maskou – rytmus, otáčení, plynutí času.
3. Růže  
Rodiče – loutky, odnášejí ze zámku všechny růže, Růženka (jedna z hereček) se proměňuje (kostým) v princeznu (dospívání Růženky). Růženka zpívá a tancuje. Kdykoliv chce opustit svou komnatu, stojí před ní rodiče (král a královna, které vodí dva z herců). Zájem Růženky o „zakázané ovoce“ se zvyšuje. Celá scéna vyústí tím, že rodiče sehrají pro Růženku divadlo.
4. Divadlo  
Král s Královnou hrají Růžence pro rozptýlení krátké úryvky z pohádek (např. O Sněhurce, O Popelce). Růženka má za úkol poznat, o jakou pohádku jde – zde možné, nikoliv nutné, propojení s dětmi – diváky. Pohádky hrají Král s Královnou. Obě loutky se pomocí drobných proměn (např. závoj, škraboška pro loutku apod.) mění v ostatní postavy z předváděných pohádek.
5. Narozeniny  
Navazuje na divadelní scénky. Růžence je 16 let. Naléhá na rodiče, aby jí řekli, proč o svých narozeninách opět nesmí ze své komnaty, když už je skoro dospělá. Rodiče jí sehrají v podobě loutkového divadla zkrácenou verzi jejího příběhu a zlé věštby. Tím jí zároveň prozradí, proč odstranili ze zámku všechny růže a trny.
6. Oslava  
Vrcholí přípravy na oslavu Růženčiných narozenin. Vidíme rodiče – loutky a sluhy – živé herce připravovat slavnostní tabuli. Nosí na stůl skleničky, talíře apod. Část narozeninových příprav též vidíme jako stínohru za

jednou z věží Růženčina zámku. V nestřeženou chvíli se na zámku objeví víla – zlá sudička. Vypadá zprvu jako milá paní.

#### 7. Prokletí

Víla nese Růžence růži, kterou nikdy neviděla a láká ji k sobě do věže, kde má růží ještě víc. Dovolí Růžence, aby růže zalila. Růže se rozrostou (rekvizity + stínohra). Rodiče shánějí pod věží u slavnostní tabule Růženku. Růženka se píchne o trn a usne (loutka i herečka).

#### 8. Spánek

Píseň o stoletém spánku a vyplněné věštbě, kterou zpívá zlá sudička ve scéně zarostlé růžemi. Tikají hodinky, loutky Krále a Královny „zamrzly“ u slavnostní tabule.

#### 9. Princ – záchrana

Loutka, která má podobu marionety i manekýna. Akční scéna – Princ s mečem + hudba + rytmus + zvuky záchrany zámku od růží. Loutka prince se prodírá růžemi, až se „proseká“ k Růžence (loutce), spící ve věži. Loutkový Princ políbí loutkovou Růženku, živý Princ (herec, který vodil loutku Prince) políbí živou Růženku.

#### 10. Svatba – Finále

Svatební hudba. Závěrečná píseň. Živí herci Prince a Růženky mávají rodičům Růženky a odcházejí. Král s Královnou se poté šťastně dívají na loutky Prince a Růženky, které se drží za ruce a zůstaly s nimi na scéně.

Konec.