

AKADEMIE MUZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TEXT V LOUTKOVÉM DIVADLE PO ROCE 2000

Sarah Slavíčková

Vedoucí práce: Mgr. Kateřina Lešková Dolenská, Ph.D.

Oponent práce: Prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Datum obhajoby: 14. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

PUPPETRY THEATRE IN TEXT AFTER 2000

Sarah Slavíčková

Supervisor: Mgr. Kateřina Lešková Dolenská, Ph.D.

Oponent: Prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Date of Presentation: 14 September 2020

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

TEXT V LOUTKOVÉM DIVADLE PO ROCE 2000

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

V Praze, dne

Sarah Slavičková

Chtěla bych velice poděkovat teoretičce, historičce a odbornici v oboru loutkového divadla Mgr. Kateřině Leškové Dolenské, Ph.D. za její čas strávený konzultováním, vstřícnost, inspirativní a povzbudivá slova při zcela profesionálním a odborném vedení této bakalářské práce.

Děkuji, že jsem se neutopila v rozbouřených nezmapovaných loutkářských vodách.

ABSTRAKT

Práce s obecným názvem „*Text v loutkovém divadle po roce 2000*“ vzniká za účelem zodpovědět doposud nedostatečně vyargumentovanou tezi – Jak si stojí původní dramatická tvorba určená pro hru s loutkami? Poskytuje komplexní pohled na zaštiťující téma „Text a loutky“, na které se snaží nahlédnout různými metodami (kvantitativním výzkumem, stanovením terminologie i analýzou konkrétních literárních děl a jejich převodu do jazyka loutkového divadla). Studie přináší první konkrétní data i procentuální poměr inscenovaných textů na pečlivě vybraném vzorku deseti loutkových scén (vlastní výzkum s názvem „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020*“) a podává mnoho podnětů k vytvoření jednotné a jasné metodologie věnující se kategorizaci textů z hlediska jejich autorství – zásahů do předloh a námětů a míry autorského vkladu. Právě nevyřešený problém kategorizace inscenovaných textů způsobuje nemožnost relevantního vyhodnocení výzkumu a zodpovězení výchozí teze. Práce slouží především jako souhrn dosud nejpodstatnějších vzniklých materiálů zaměřujících se na problematiku textu v loutkovém divadle. Svými poznatky vybízí především k dalšímu hlubšímu bádání v této oblasti a nutnému ověření získaných dat.

ABSTRACT

This bachelor's thesis named "*Puppetry Theatre in Text after 2000*" is being created in purpose of answering a still inadequately researched proposition – How does the original dramatic work intended for puppetry theatre stand the test of time? This thesis brings a complex view on the theme "Puppetry and Text" on which it tries to look through different methods (quantitative research, setting the terminology and even analysis' of specific literary works and their transfer to the language of puppetry theatre). This study brings the first concrete data and also percentual ratio of produced texts on a carefully chosen sample of ten puppetry theatres (my own study named "*Dramaturgic structure of nine statutory puppetry theatres and one independent ensemble since 2000-2020*") and tries to initiate creating a one clear methodology dedicated to categorizing texts from the viewpoint of their authorship – changes in the original works and treatments and the degree of the author's contribution. It is the unresolved problem of categorization of staged texts that causes the inability to relevantly evaluate the study and the inability to answer the original proposition. This work serves mainly as a summary of the most fundamental material focused on the problematics of text in puppetry theatre. The findings in this bachelor's thesis calls upon a deeper research in this field and a necessary verification of gained data.

OBSAH

1.	ÚVOD.....	12
2.	METODIKA.....	15
2.1.	Rok 2000.....	17
2.2.	Limity výzkumu.....	18
2.2.1.	Databáze Divadelního ústavu.....	18
2.2.2.	Autorství.....	19
2.2.3.	Resumé limitů výzkumu.....	21
3.	DRAMATURGICKÁ SKLADBA ZKOUMANÝCH LOUTKOVÝCH SCÉN.....	22
3.1.	Výzkum „ <i>Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000-2020</i> “.....	22
3.1.1.	Divadlo Alfa.....	22
3.1.2.	Buchty a loutky.....	23
3.1.3.	Divadlo DRAK.....	25
3.1.4.	Divadlo Lampion.....	26
3.1.5.	Malé divadlo.....	27
3.1.6.	Divadlo Minor.....	28
3.1.7.	Naivní divadlo.....	29
3.1.8.	Divadlo loutek Ostrava.....	30
3.1.9.	Divadlo Radost.....	31
3.1.10.	Divadlo rozmanitostí.....	32
3.2.	Výsledek výzkumu.....	33
3.3.	Interpretace výsledků.....	35
3.3.1.	Některé problémy nejen vztahu divadla k literatuře.....	35
4.	TEORETICKÝ RÁMEC.....	38
4.1.	Transformace literárních textů do divadelního jazyka.....	38
4.1.1.	Přípravné fáze před převodem.....	38
4.1.2.	Druhy převodů.....	40
4.1.3.	Závěrečné tipy pro dokončení zdařilé transformace.....	42
5.	ANALÝZA.....	43
5.1.	Daniela Fischerová v loutkovém divadle – <i>Duhové pohádky a Pohoršovna</i>	43

5.2.	Iva Procházková v loutkovém divadle – <i>Středa nám chutná a Myši patří do nebe</i>	46
6.	ZÁVĚR.....	50
7.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	52
8.	PŘÍLOHY.....	56

SEZNAM PŘÍLOH

1. Konkrétní data vlastního výzkumu „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020*“
2. Graf zpracovaných dat výzkumu „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020*“
3. Ukázka z knihy *Literatura, divadlo a my* (Luděk Richter, 1985) – jevištní přepis/adaptace
4. Ukázka z knihy *Literatura, divadlo a my* (Luděk Richter, 1985) – adaptace/dramatizace

1. ÚVOD

Mnoho odborníků, teoretiků i samotných loutkářů napříč generacemi neustále zmiňuje problém nedostatku původních¹ her a textů určených primárně k hraní loutkového divadla.² Vypichují přebírání předloh z jiných uměleckých odvětví (divadla neloutkového, literatury, filmu...), které jsou pro účely loutkového jevištního provedení často nevhodné, nedostačující specifickým potřebám tohoto divadelního druhu, nebo se v loutkových repertoárech stále opakují. Narážejí také na hojně převádění literárních děl (zejména tzv. klasických „titulových“ pohádek³) do děl divadelních, jež skýtá mnohá úskalí, např. v podobě vnější a vnitřní dramatické formy nebo ztracení podstaty a tématu předlohy.

Studie a články⁴ zejména před přelomem druhého tisíciletí tak volají po nutnosti komplexně a do hloubky toto, jak se ze všech stran ozývá, palčivé téma – *Text v loutkovém divadle* – zpracovat a ukotvit nejen pro teoretiky, ale i praktiky. Dosud trvajícím problémem je totiž zatím neexistující práce, výzkum, dostatečné množství materiálů a především terminologie a metodologie v této oblasti, která by ukočírovala divoké loutkářské vody neustále spekulující o reálné podobě dramatické skladby repertoárů loutkových divadel. Společně tedy voláme po potvrzení či vyvrácení zatím nedostatečně vyargumentované kolující otázky – Jak je to doopravdy s nedostatkem původních loutkových her a jaké texty⁵ jsou na loutkových scénách uváděny?

¹ Pozn. autorky: Tato práce využívá označení „původní“ pro texty, hry a scénáře, které vznikly a vznikají primárně za účelem uvádění v loutkovém divadle a které zpracovávají buď vlastní námět, nebo již vzniklý námět využívají pouze jako výchozí bod a inspiraci (!) k vytvoření autorské osobité interpretace a nového dramatického textu.

² Pozn. autorky: Výzkum se zaměřuje pouze na zmapování a analýzu textů, které jsou určeny pro hraní s loutkami (tzv. text pro loutky). Proto dále neanalyzuji předlohy „neloutkových inscenací“ – inscenací, kde loutka nefiguruje a nejedná. Samozřejmě u nich ale nelze popřít časté využití loutkových principů (např. pracování pouze s vizuální stránkou inscenačního tvaru nebo práce se znakovou proměnou rekvizity – index a ikon).

³ Pozn. autorky: Toto označení používám pro texty, které se napříč desetiletími hojně uvádějí v loutkovém i neloutkovém divadle. Jedná se např. o díla těchto autorů – bratři Grimmové, Božena Němcová, Karel Jaromír Erben, Hans Christian Andersen, Charles Perrault, František Hrubín a další. Pojmenování „titul“ odkazuje k marketingovému tahu divadel, která se samozřejmě na známé dílo snaží, zčásti i musí, přilákat diváky. U loutkového divadla navíc paradoxně za diváka považujeme především dětský doprovod, tedy rodiče či učitele, kteří představení vybírají pro své děti.

⁴ Pozn. autorky: V časopisu *Loutkář* se na toto téma odkazují články zejména z 80. let.

⁵ Pozn. autorky: Pro účely této práce kvůli nejednoznačnému určení, zda se jedná o hotovou hru, text pouze pro inscenační účely nebo scénář pro herce, využívám souhrnné pojmenování „Text“.

Ve svém výzkumu se tedy snažím především vytvořit komplexní půdu a odrazový můstek této poptávané, přesto opomíjené a neprobádané oblasti. Téma práce tak pro tyto účely nese obširný a obecný název *Text v loutkovém divadle po roce 2000*, který své zkoumání vymezuje na posledních dvacet let dění v pečlivě vybraných loutkových divadlech.

Výzkum je rozdělen do tří velkých kapitol, které jsou navíc pro co nejzevrubnější a všestranný náhled tématu zkoumány a nahlíženy různorodými zvolenými metodami.

První kapitola přináší vlastní výzkum s názvem „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020*“, který byl proveden na základě kvantitativní analýzy. Podklady a potřebné informace byly získány především z Databáze Divadelního ústavu, ročenek divadel a výčtu premiér zkoumaných loutkových scén. Šetření tak ukazuje procentuální poměr nejvíce zastoupených druhů inscenovaných textů, které jsou na základě mnou vytvořené metodologie zařazeny do příslušných kategorií. Taktéž je v této části na základě zjištěných údajů a čísel nastíněna dramaturgická skladba repertoárů konkrétních zkoumaných divadel společně s podstatnými dramaturgickými linkami, konkrétními jmény dramatiků, autorů textů na motivy, adaptací a dramaturgických a názvy inscenací s rokem premiéry.

Druhá část – teoretický rámec – ukotvuje především pojmy „jevištní přepis, adaptace, dramaturgizace“ a shrnuje specifika a možné druhy nově vzniklých textů. Jako výchozí bod této kapitoly stojí především praktická příručka Ludka Richtera *Literatura, divadlo a my (1985)*, která se podrobně zabývá procesem převodu literárního díla do díla divadelního (dramatického textu – scénáře), jenž je pro uvědomění si častokrát zmiňovaných úskalí těchto transformovaných textů velice podstatný.

Závěrečná třetí část – analýza – pak podrobněji analyzuje čtyři pečlivě zvolené texty dvou literárních autorek, dramatiček a filmových scénáristek Daniely Fischerové (*Duhové pohádky*, 1982; *Pohoršovna*, 2014) a Ivy Procházkové (*Středa nám chutná*, 1994; *Myši patří do nebe*, 2004) a jejich jevištní provedení, která byla na loutkových profesionálních scénách uvedena v české premiéře v posledních pěti letech. Rozbor a porovnání předloh (tzv. moderních pohádek⁶) a inscenací také

⁶ Pozn. autorky: Za moderní pohádky pro tuto práci označuji pohádky, které byly vydány od 2. poloviny 20. století až do současnosti.

demonstruje teorii nastíněnou ve druhé části a zaměřuje se tak na proces transformace a určuje příslušný druh převodu.

Styčným bodem bakalářské práce je také referát Olgy Panovové z roku 1987, otištěný v časopisu *Loutkář* s názvem *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*, který taktéž tematizuje puzení a potřebu vzniku tohoto výzkumu:

„Je na čase prekonať živelnosť, diletantizmus bujnie preto lebo chýba teória, nie sú kritériá pre hodnotenie dramatických textov, ktoré vznikli na základe literárnych predloh, a chýba aj ich spoľahlivá kategorizácia. Chaos umocňuje nepresné označovanie takýchto hier, ktoré často nezodpovedá príslušnému typu medzitextového navadzovania. Nie je to však len otázka čisto teoretická, týka sa aj etiky autorsko-právnych vzťahov.“⁷

⁷ Panovová, Olga: *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*. *Loutkář* 1988/6, s. 123–124. Str. 123.

2. METODIKA

Pokusíme-li se tedy na následujících stránkách o formulování určitých „zákonitostí“, učiňme tak s vědomím, že půjde jen o pravdy všeobecné. A umění – zážitek vzrušující pro nás tvůrce i pro diváka – začíná až za tímto plotem.⁸

Výzkum s názvem „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020*“ je vůbec prvním bádáním mapující oblast zastřešujícího tématu „Text a loutky“. Metodologie,⁹ která stejně jako materiály k této problematice chybí, se opírá pouze o mnou systematicky vytvořené kategorie, kam zařazují jednotlivé inscenované texty vybraných loutkových scén.¹⁰

Jedná se o devět nejstarších statutárních profesionálních loutkových divadel, která podstatně ovlivnila vývoj loutkového divadla a jeho dramaturgii, tedy: brněnské *Divadlo Radost*, 1949; *Malé divadlo* v Českých Budějovicích, 1949; *Naivní divadlo* v Liberci, 1949; *Divadlo Lampion* v Kladně, 1950; *Divadlo Minor* v Praze, 1950; *Divadlo loutek Ostrava*, 1953; *Divadlo DRÁK* v Hradci Králové, 1958; *Divadlo Alfa* v Plzni, 1963 a *Divadlo rozmanitostí* v Mostě, 1987. Aby byl výsledek bádání co nejrelevantnější, přidávám do něj také soubor *Buchty a loutky*, 1991, který je na poli nezávislého loutkového divadla nejkonzistentnějším tvůrcem z mnoha

⁸ 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. s.133. Nečíslovaná strana před předmluvou na str. 7.

⁹ Pozn. autorky: Loutkové divadlo je samo o sobě stále velmi neprobádanou oblastí, s čímž souvisí i problém neexistence ověřených metod či návodů, jak analyticky a systematicky toto divadelní odvětví zkoumat. Navíc je divadelní umění vždy subjektivní záležitostí, proto nakonec docházím k výsledku, že jinak než individuálně na něj ani nahlížet nejde.

¹⁰ Pozn. autorky: Ve výčtu nejstarších statutárních loutkových divadel chybí *Divadlo Spejbla a Hurvínka (Divadlo S+H)* otevřené jako stálá scéna v Praze v říjnu 1945 prof. Josefem Skupou. Do výzkumu ho však nezařazuji z důvodů velice specifické dramaturgie, která se točí především kolem dvou hlavních ikonických postav Spejbla a Hurvínka, jež jsou hlavními hrdiny všech inscenací či krátkých improvizovaných výstupů a kabaretů (především při počátku kariéry Spejbla, 1920 a Hurvínka, 1926).

hledisek¹¹ a při pohledu na současnou nezávislou loutkovou tvorbu¹² jedním z nejpodstatnějších tvůrců.

Výzkum vyhodnotím celkově ze tří kategorií (dělených navíc do čtyř návodných skupin), které jsou pro zanalyzování dramaturgické skladby jednotlivých divadel i celkového pohledu na dramaturgii loutkového divadla za posledních dvacet let nejpodstatnější. Jedná se o tyto kategorie:

1.) **ADAPTACE a DRAMATIZACE**

a) **adaptace a dramtizace¹³ různorodých typů předloh** (literární a filmová díla, divadelní hry určené pro neloutkové divadlo, loutkové hry, operní libreta a další)

2.) **NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY¹⁴**

a) **původní hry**

b) **texty na motivy různorodých typů předloh¹⁵** (především literární a filmová díla)

3.) **OSTATNÍ**

a) **neloutkové inscenace** (především divadlo s herci – tzv. činohra, performance, opera, balet a další události jako např. scénické čtení)

¹¹ Pozn. autorky: Oproti jiným nezávislým souborům (např. Divadlo Continuo nebo Divadlo bratří Formanů) mají Buchty a loutky stejně jako loutková statutární divadla stálý a téměř neměnný několikačlenný soubor – např. Marek Bečka, Vít Brukner, Zuzana Bruknerová, Radek Beran – stejně tak si drží svoji jedinečnou dramaturgii a filosofii tvorby. Také hrají pravidelně jako stálý host ve Studiu Švandova divadla, které se dá považovat za jejich domovskou scénu.

¹² Pozn. autorky: Absolventi z KALD DAMU, např. uskupení IDDQD se „buchťáckou“ poetikou nesporně inspirují a stejně jako oni pracují s popkulturou, referencemi a „trashovou“ estetikou. Představitelé „Buchet“ jsou na této katedře totiž také pedagogy (Radek Beran či Marek Bečka), a tak jsou žáci i absolventi jejich tvorbou viditelně ovlivňováni, což se každoročně ukazuje také přímo na půdě školy – na katederních klauzurách a festivalu Proces.

¹³ Pozn. autorky: Podrobnější vysvětlení těchto pojmů je uvedeno ve čtvrté kapitole „Teoretický rámec“. Pro účely výzkumu a nemožnosti (neexistence metodologie) vydělení dramtizace, adaptace a navíc jevištního přepisu (kategorie Ludka Richtera) do jednotlivých skupin, zůstávají tyto odlišné „převody“ literárních děl do loutkového divadla spojené do jedné kategorie s názvem „Adaptace a dramtizace“ (jevištní přepis slučují s adaptací kvůli podobnosti formy).

¹⁴ Pozn. autorky: Do kategorie „Nově vzniklých autorských textů“ záměrně řadím nejen původní hry, ale i texty na motivy různorodých typů předloh, které vykazují velkou míru autorského vkladu a invence (např. z hlediska nového syžetu). Motivy či postavami předloh se pouze inspirují a vytvářejí svébytný vlastní text (jako jeden z příkladu poslouží níže uvedený příklad inscenace *Paleček* (2020) Buchet a loutek).

¹⁵ Pozn. autorky: Vlastní označení textů inspirujících se syžetem, námětem či motivy z různorodých typů předloh – nejen literatury. Pojem vzniká pro účely této práce.

Nástrojem kvantitativního šetření je procentuální porovnání zjištěného počtu inscenací dle Databáze Divadelního ústavu, ročenek a výčtu premiér v online či prezenční formě zařazených do příslušných skupin.

Rozdělení kategorií (ostatně stejně jako výsledek výzkumu) závisí především na mém subjektivním rozhodnutí, do jaké skupiny texty dle dohledatelných informací (především údajů o práci s předlohou, podílu na novém textu atd.), předchozí práci autorů a adaptátorů a svých zkušeností a nabytých znalostí (zejména z působení v redakci časopisu *Loutkář* a začínající praxi v tomto oboru) zařadím. Výsledek šetření tudíž musí počítat se zkreslením (dále rozvedeno v kapitole „*Limity výzkumu*“) kvůli zmíněnému nedostatku materiálů, neexistence jasné kategorizace textů pro praktiky i teoretiky (údaj ohledně textové předlohy totiž samozřejmě předkládají na základě svého pocitu a vnímání, který se nedá změřit, sami autoři či adaptátoři) a zatím jednomu zcela individuálnímu pohledu na tuto problematiku.

Výzkum si tedy klade za cíl načrtnout první data, upozornit na mnohé výchytky a úskalí a poskytnout inspirativní a podstatné podněty pro nutné precizování metodologie, kategorizace a terminologie dalším badatelům.

2.1. Rok 2000

Kvantitativní výzkum se vymezuje pouze na období od 1. ledna 2000 do 20. června 2020. Hlavním zdrojem formulování této teze je přednáška a zatím nepublikovaná studie Kateřiny Leškové Dolenské zabývající se především děním na tzv. neoficiální stínové scéně loutkového divadla před rokem 2000.¹⁶

Po roce 1989 loutkové divadlo jako takové zcela mění tvář. 90. léta (jinak také přezdívaná „období chaosu“ či „divoká léta“¹⁷) v loutkovém světě znamenají především reorganizaci financování divadel a oficiální rozšíření o nezávislé soubory,¹⁸ které měly samozřejmě velký vliv na vývoj statutárních loutkových divadel. Rok 2000 tedy v loutkovém divadle obecně přináší novou éru z hlediska ustálení situace, zaběhnutí do nových kolejí a vytvoření pevné půdy i pro tento výzkum.¹⁹

¹⁶ Pozn. autorky: Publikace IDU tematizující nezávislé divadlo v ČR má vyjít na konci roku 2020.

¹⁷ Pozn. autorky: Pojem od Kateřiny Leškové Dolenské, který padl při soukromé přednášce o nezávislém loutkovém divadle.

¹⁸ Pozn. autorky: Nezávislé loutkářské soubory se však objevují již mnohem dříve – od 70. let.

¹⁹ Citováno z osobních konzultací s Kateřinou Leškovou Dolenskou.

2.2. Limity výzkumu

Na počátku rozhodně musím upozornit na fakt, že výzkum se vyvíjel diametrálně jinak, než jsem očekávala, a má metodologie se tak neustále měnila a přizpůsobovala vyvstávajícím překážkám a úskalím. Níže předkládám několik nejpodstatnějších limitací, na které je nutné poukázat. Jednotlivá úskalí, jichž bylo mnoho, zmiňuji především pro další badatele, kteří se jim mohou vyhnout a od začátku svého výzkumu s nimi počítat.

2.2.1. Databáze Divadelního ústavu

Tento zdroj se pro potřeby vyhledávání dat a informací z oblasti problematiky textu, předloh a jmen autorů ukazuje jako velice nepřesný a nespolehlivý. Velkým úskalím je samozřejmý faktor lidského chybování (všechna data jsou zadávána manuálně), neznalost pracovníků žádané terminologie a schopnost řazení inscenací do správných kategorií. Toto chybování jde navíc ruku v ruce se samotným nelogickým a nedostačujícím systematizováním a kategorizováním v Databázi Divadelního ústavu, jež navíc ani neodpovídá teatrologicky ukotvenému (ale ani žádnému jinému jasnému) klíči,²⁰ dle kterého by měly být jednotlivé inscenace snadno, rychle a správně dohledatelné.

Databáze především špatně a nepřesně řadí loutkové inscenace do kategorie (slangem Divadelního ústavu – žánru) tzv. loutkové hry.²¹ Matoucí označení pak např. právě při tomto výzkumu zkresluje potřebnou informaci, zda se jedná pouze o špatné pojmenování kategorie či inscenaci, jejíž předlohou je hra určená pro loutkové divadlo, tedy opravdu loutková hra. Musíme tedy počítat s tím, že v jazyku Divadelního ústavu se loutková hra rovná loutkové inscenaci.

Bohužel jsou také do kategorie „loutková hra“ řazeny pouze inscenace, kterým loutky zcela dominují, nebo tak o nich z nějakého důvodu rozhodnou právě zaměstnanci Ústavu. Na základě těchto zjištění tak nemůžeme na rozdělení spoléhat, jelikož mnoho ryze loutkových inscenací najdeme pod žánry „činohra, balet, opera či performance“. Premiéry zkoumaných divadel je tedy potřeba

²⁰ Pozn. autorky: Mluvím především o rozlišení mezi inscenací a hrou, které nelze slučovat, a taktéž o nelogicky pojmenovaných kategoriích – např. činohra stojí vedle loutkové hry, stejně jako balet, opera, literární večer, koncert nebo nový cirkus. Zaměstnanci Divadelního ústavu by pro přesnost měli kategorie lépe ukotvit a dle teoretických požadavků rozdělit na divadelní druhy – divadlo loutkové a neloutkové – dále pak na jednotlivé žánry, subžánry a mimodivadelní tvorbu.

²¹ „Loutková hra je literární text určený k jevištní realizaci prostředky loutkového divadla, tzn. specifického divadelního druhu, jehož dominantním výrazovým prostředkem je loutka.“ Alice Dubská, *Čtyři století dramatické literatury pro loutkové divadlo*. Loutkář 1993/4. s. 78–81.

vygenerovat všechny. Kategorie databáze jsou nevypovídající a při výzkumu byly ignorovány. Rozhodnutí, zda se jedná o loutkovou či neloutkovou inscenaci, bylo nutné učinit na základě podrobnějšího průzkumu, především podle fotografií, obsazení, výtvarníků, článků a recenzí (časopis Loutkář), ale samozřejmě také kvůli nedostatku materiálů často pouze na základě nabytých znalostí v loutkářském odvětví.²²

V Databázi také nejsou uvedeny všechny premiéry loutkových inscenací zkoumaných divadel. Informace o premiérách posílají do Institutu sama divadla, nebo je opět vyhledávají zaměstnanci. Je tedy nutné počítat s jistou zkresleností, nepřesností údajů a dohledat a zkontrolovat tyto údaje přímo z programů a ročenek jednotlivých scén.

Nejsignifikantnějším limitem pro tento výzkum je nepřesný či chybějící údaj ohledně předloh, námětů a jejich autorů. Samozřejmě je problematika autorství (více v podkapitole „Autorství“) neustále diskutovaným a téměř neřešitelným tématem, proto by však měla být právě Divadelním ústavem, stejně jako zmíněné logičtější dělení do divadelních druhů a žánrů, podchycena a dle jasného kódu a vlastní metodologie ukotvena. Jedná se opět o matoucí a nejednotné označení jednotlivých funkcí inscenačního týmu a informací (pro výzkum těch nejpodstatnějších) ohledně autorů předlohy, autorů adaptací a dramaturgů, dramatiků či spisovatelů. U některých inscenací je rozlišeno, zda se jedná o adaptaci či dramaturgii literárního díla, u jiných není kvůli záměně dramaturg a spisovatele²³ ani jasné, o jaký typ předlohy (prozaické či dramatické dílo) jde.

2.2.2. Autorství

Rozhovor s jednou z dlouholetých pracovníků AuraPontu, autorskoprávní agenturou vlastníci mnoho licencí k divadelním hrám, do výzkumu vnesl spoustu podnětů, pomohl při řazení inscenovaných textů do jednotlivých kategorií a objasnil některé problémy spojené s určováním autorství, např. u textů na motivy různorodých typů předloh a jejich hojnému uvádění na loutkových scénách.

²² Pozn. autorky: K dokončení výzkumu rozhodně dopomohly získané znalosti z praxe v redakci časopisu Loutkář. Celková orientace a přehled v loutkovém divadle a jeho osobnostech tvoří velkou část bádání. Zkušenosti a vzdělání v tomto odvětví tedy rozhodně určují výsledek (subjektivitu a zkreslenost výsledku).

²³ Pozn. autorky: Divadelní ústav považuje dramaturg, autora divadelní hry či scénáře, za synonymum ke spisovateli, autorovi prozaického díla či poezie (nejpřesnější označení by ale v tomto případě bylo básník).

Majetkové právo na dílo platí po dobu autorova života a zaniká 70 let od jeho úmrtí. Dílo se poté stává tzv. volným a je dostupné k využití. Právo na dílo nemá pouze autor, ale všichni, kdo se na něm podílejí (překladatel, editor textu a další). Méně než 70 let po smrti autora je v držení dědiců, kteří však licenci mohou po domluvě a za určitou částku (zahraniční texty se vyšplhávají na velice vysoké částky) poskytnout. Texty a hry stále žijícího autora tedy vyžadují autorskou licenci a souhlas všech, kdo se na nich podílejí. Veškeré úpravy textů, tedy jevištní přepis, dramaturgie i adaptace, musí být taktéž schváleny autorem i jeho spolupracovníky či dědici licence. Zahraničním dramatikům se zpravidla posílá na odsouhlasení také herecké obsazení.

Dostáváme se ke klíčovému tématu potřebným pro výzkum.

Jak už jsem mnohokrát zmínila, zatím neexistuje jednotný univerzální klíč, metodologie a kategorizace, jak texty na základě míry invence autorů, využití předloh, námětu, syžetu či postav, jasně dělit. Tento úkol zůstává na preciznosti a svědomí tvůrců inscenace a autorů inscenovaných textů. Ti by se při rozesílání a zveřejňování propagačních materiálů k premiérám měli zaměřit právě na co nejpřesnější uvedení (to samozřejmě záleží čistě na subjektivních a morálních hodnotách) informací ohledně předlohy, autora a úprav textu a výchozích inspiračních zdrojů. Divadelní ústav v poznámkách někdy tyto údaje také upřesňuje, uvádí např. z jakých různorodých předloh a zdrojů text vznikl.

Divadla samozřejmě také obcházejí placení autorských licencí, kdy literární text zkrátka převedou do divadelního jazyka, lehce upraví (někdy ani to ne) či změni název předlohy (přesto jasně odkazující se k předloze např. *Spící krásk*a nebo *Poondiate Vianoce*²⁴) a dílo vydávají za své. Maskují tak nepřiznaný plagiarismus. Tvůrci tím chtějí především nalákat dětské diváky a jejich doprovod na známý a osvědčený titul, ale nechtějí platit peníze spojené s autorskou licencí díla.

Některé texty a příběhy jsou navíc ve slangu autorského práva tak „univerzálními“, že je jinak přetvořit ani nejde. Jde např. o nezaměnitelnou charakteristiku postav (Paleček musí být vždy malý) nebo motivy a zápletky syžetu (Šípková Růženka se musí píchnout o trn růže).

Z hlediska právní i morální korektnosti, komplikovanosti i peněz je nejvýhodnější přepracovat klasické pohádky, které všichni znají a neplatí pro ně již autorská

²⁴ Pozn. autorky: „Skryté“ názvy literárních děl *Šípkové Růženky* a *Kdo chytá v žitě*.

licence. Tak pracuje např. Vít Peřina, který přepracovává ikonické oblíbené tituly klasických pohádek, které interpretuje a vytváří z nich nový příběh (např. *Hrnečku, vař! aneb Dvě pohádky o hrnečku*).

Je tedy nutné brát v potaz, že kategorie výzkumu jsou vágní, což je ale v živém proměnlivém umění zcela normálním úkazem. U tzv. volně právních textů jde zkrátka o zachování morálního stanoviska tvůrců. Jako badatelé si tak vždy musíme položit otázku – Co nového text přináší? – a zatím bez jasného kódu individuálně vyhodnotit míru autorské invence. Dobrým příkladem za všechny je např. nejnovější inscenace Buchet a loutek *Paleček*. Prozaický známý pohádkový text bratří Grimmů transformuje celý soubor pod vedením Marka Bečky do osobitého, zcela originálního nového příběhu, který z předlohy čerpá pouze z expozice fabule, tedy že se neplodným rodičům jednoho dne v kuchyni objeví kluk, a vnější charakteristiky malého chlapečka Palečka.

Otázky autorství jsou z právního hlediska určeny právníkům, jinak zatím zůstávají předmětem diskuzí a výzkumů a jejich posouzení je čistě individuální.²⁵

2.2.3. Resumé limitů výzkumu

Databáze Divadelního ústavu při výzkumu neustále prokazovala nekonzistentnost, nejednoznačnost, nedůslednost a neúplnost dostupných dat, údajů, informací a nulovou metodologii. Jako jediný zdroj, který shromažďuje všechny informace na jednom místě a měl by být relevantním virtuálním badatelským pomocníkem, slouží spíše jako nahodilá platforma, do které je nutné se ponořit hlouběji. Některá zkoumaná divadla taktéž důsledně nevedou své ročenky či archiv, a tak zůstávají data neúplná.

²⁵ Parafrázování z osobního setkání se zaměstnankyní AuraPontu, interní redaktorkou časopisu *Loutkář* a doktorandkou KALD DAMU Adélou Vondrákovou.

3. DRAMATURGICKÁ SKLADBA ZKOUMANÝCH LOUTKOVÝCH SCÉN

3.1. Výzkum „Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000-2020“

V této kapitole se dle získaných dat pokusím nastínit dramaturgickou skladbu a druh inscenovaných textů jednotlivých zkoumaných divadel a souboru v abecedním pořadí. Krátké analýzy repertoárů přináší přehledně a kriticky nahlížený vývoj, směr a skladbu dramaturgie společně s konkrétními příklady inscenací i jmen zásadních autorů či adaptátorů textů. V závěru kapitoly je vyhodnocení kvantitativního výzkumu.

3.1.1. Divadlo Alfa

V repertoáru plzeňské Alfy rozhodně převažují loutkové inscenace, přičemž zhruba jednu desetinu tvoří i inscenace neloutkové.²⁶ Dramaturgie divadla v sobě téměř půl na půl mísí adaptace a dramaturgické předlohy (v přesile ke klasickým „titulovým“ pohádkám stojí méně známé neotřelé pohádkové a dobrodružné příběhy²⁷) a nově vzniklé autorské texty, které navíc podle míry referencí k různým předlohám můžeme rozdělit do menších podskupin.

Skoro ve stejném poměru k sobě tedy stojí původní hry a texty inspirující se motivy především literárních děl. Druhá zmíněná skupina v sobě mísí zejména pohádkové motivy (např. souboj dobra a zla či černobílé typizované postavy), ale také na jevištích představuje neotřelé nové příběhy, zápletky i postavy. Tento proud čistě autorských inscenací přináší hlavně inspirativní dramatici (často zejména režiséři či dramaturgové), kteří v Alfě hostují, nebo do divadla přicházejí jako nová posila. Nejvýznamnější z nich je jistě duo Jakub Vašíček a Tomáš Jarkovský, neopomenutelně rovněž Vít Peřina, ze starší generace rozhodně Pavel Vašíček, Iva Peřinová,²⁸ Tomáš Dvořák, Jan V. Dvořák či Ivan Nesveda. Jedná se např. o

²⁶ Pozn. autorky: Většinou se jedná o inscenace rozvíjející linii dospívajících hrdinů v klasických českých i světových dílech určených taktéž dospívajícím divákům od 12 let. Autory scénářů jsou dramaturg a dramatik Tomáš Jarkovský a režisér Jakub Vašíček. Např. inscenace *Hamleteen*, *Ostře sledované vlaky*, *Gazdina roba* nebo *Kde domov můj*.

²⁷ Pozn. autorky: Např. *Amberville aneb Drsné město hebkých plyšáků*, dramaturgická adaptace Marek Pivovar, 2011; *Spáčka a vřeteno*, dramaturgická adaptace Tomáš Legierski, 2019; *Rikki-tikki-tavi*, Jan V. Dvořák, 2001 nebo adaptace a dramaturgická adaptace prozaických textů určené starším dětským a dospělým divákům (např. *Tajemný hrad v Karpatech*, dramaturgická adaptace Vít Peřina, 2018; *Rozmarné léto*, dramaturgická adaptace Pavel Vašíček, 2009).

²⁸ Pozn. autorky: Zejména Iva Peřinová a její syn jsou však spojeni s Naivním divadlem, kde oba působí především jako dramaturgové a dvorní dramatici. Jejich hry (např. *Hrnečku, vař!* aneb *Dvě pohádky o hrnečku!*, premiéra 2007, Naivní divadlo nebo *Kolíbá se velryba*, premiéra 1988, Naivní divadlo), které hojně ostatní loutková divadla přebírají, vznikají primárně právě pro tuto scénu, kde mají i svou světovou premiéru.

inscenace *O černém klobouku a duhovém míči*, Pavel Vašíček, 2002; *Ptej se proč? Aneb Svět podle křečka*, Tomáš Jarkovský, Jakub Vašíček, 2013; *Cha cha cha aneb Charlie Chaplin a jiná cháska*, Vít Peřina, Tomáš Dvořák a Ivan Nesveda, 2015 nebo *Tři siláci (na silnici)*, Vít Peřina, 2017. Osobité texty nejen pro tuto loutkovou scénu vznikají např. také z pera Šimona Olivětína²⁹ a Jiřího Skovajsy, který po vzoru starých loutkářských her dává život Kašpárkovi a transformuje postavu do současně hratelné podoby.³⁰

Nejpočetnější skupina z nově vzniklých textů staví na motivech známých prozaických děl (např. *James Blond*, Vít Peřina, 2009 nebo *Pozor, Zorro!*, Vít Peřina, Tomáš Dvořák a Ivan Nesveda, 2019) či pohádek (např. *Otesánek*, Vít Peřina, 2013 nebo *Honza. Honza? Honza!*, Petr Borovský, 2018). V různé míře autoři témata, syžet a fabuli modifikují, interpretují a přetváří do vlastní dramatické podoby.

Zajímavými podskupinami jsou také např. adaptace a dramaturgie na základě filmových a popkulturních zdrojů a médií (např. *Bártněžus*, Petra Tejnorová, 2008) či upravené anonymní loutkové lidové hry (např. *Don Šajn*, úprava Pavel Vašíček, Jan V. Dvořák, 2001 nebo *Jenovéfa*, úprava Tomáš Dvořák, 2020), se kterými soubor hostuje po celém světě (např. Japonsko, USA nebo Norsko).

3.1.2. Buchty a loutky

Tento nezávislý soubor má velice specifickou a osobitou dramaturgii. Jeho tvorba se dá téměř přesně napůl rozdělit mezi nově vzniklé texty určené pro loutkové divadlo a adaptace či dramaturgie nejrozmanitějších předloh (např. filmu, děl pro děti i dospělé, ale i nápadů a námětů z řad diváků). Přesto je toto kategorizování v případě Buchet a loutek celkem zbytečné, jelikož jakýkoli typ předlohy je pro ně ve většině případů pouhým odrazovým bodem k vytvoření výsostně autorské inscenace s výrazným, dlouhá léta budovaným rukopisem. Znamá díla rozkládají, vytahují z nich podstatu a především to, co je na nich baví. Dekonstrukce textu je pro soubor tak typická a přímo budovaná na jejich specifický a nezaměnitelný styl humoru, že je téměř nemožné ho bez výrazných úprav převzít. Často jsou také jejich dramaturgie a adaptace založeny na velké míře improvizace přímo na scéně.

²⁹ Pozn. autorky: Jeden z mnoha pseudonymů pro dramatika Reného Levinského, autora především divadelních her určených pro herce, ale i loutky.

³⁰ Pozn. autorky: *Kašpárek a indiáni*, Jiří Skovajsa, 2007 a *Kašpárek a mumie*, Jiří Skovajsa, 2017.

Zhruba čtvrtinu jejich repertoáru tvoří texty stojící především na motivech dětských pohádek, lidových loutkových her i literatury pro dospělé (např. *Neposlušná kůzlátka*, Vít Brukner a kol., 2006; *Baryk – Dog on the road*, Martin Kuriš, 2008; *Jenovéfa aneb Ty knote skrčená, fofrem se mně odsud pakuj!*, Vít Brukner, 2013; *Paleček*, Marek Bečka, 2020). Nejpočetnější skupinou (zhruba polovina repertoáru) jsou adaptace a dramaturgizace literárních děl pro děti (*Zlatá husa*, dramaturgizace Marek Bečka, 2010; *Kocour v botách*, dramaturgizace Marek Bečka, Vít Brukner, Kateřina Schwarzová, 2017) i dospělé publikum (*Tibet – Tajemství červené krabičky*, Radek Beran, 2006; *Vítězné svině*, Radek Beran, 2018).

Soubor vytváří samozřejmě i své texty (původní hry), které jsou např. často vytvořeny k příležitosti Vánoc, nebo nemají příliš mnoho repríz (např. *Opička Jenovéfa*, Kristina Maděričová a kol, 2000; *Andělíček Toníček – Vánoční pohádka*, Vít Brukner, 2004; *Anička a beránek*, Zuzana Bruknerová, Kateřina Schwarzová, Barbora Jakůbková, 2010; *Skřítek*, kolektiv, 2013).

Rozhodně však nesmíme opomenout sice drobně zastoupené, přesto z hlediska invence i neopomenutelné funkce na poli loutkového divadla, inscenace inspirované americkými horory, sci-fi filmy a filmy vůbec (např. inscenace *Psycho Reloaded*, *Čelisti Reloaded*, *Moucha Reloaded*, ale i projekt z roku 2007 *Automat na filmy*³¹). Obdivuhodný je také cyklus loutkových oper vycházející z transformace operních libret (inscenace *Callisto*, *Acis a Galatea* a *Bludný holanďan, zamrzlý oceán*).

Na vzniku scénářů i dramaturgizací a adaptací se většinou podílí celý kolektiv, jehož práci při konkrétní inscenaci zaštiťuje např. jeden člen souboru³² – jmenovitě Radek Beran, Marek Bečka, Vít Brukner, dále také Zuzana Bruknerová, Kristina Maděričová, Kateřina Schwarzová nebo Tomáš Procházka.

³¹ Pozn. autorky: *Automat na filmy* byl projekt Buchet a loutek, který umožnil vždy pouze jednomu divákovi vybrat si ze škály inscenací adaptující různorodé filmy. Princip fungoval podobně jako jukebox na písničky, v tomto případě se jednalo o jukebox na loutkové inscenace parodující konkrétní film.

³² Pozn. autorky: „Vedoucí inscenace“ se pravidelně mění a „točí“. Proto např. Vít Brukner a kol. nebo Marek Bečka a kol.

3.1.3. Divadlo DRAK

Královéhradecké loutkové divadlo se především od své nejslavnější éry 70.–80. let vyznačuje silnými tvůrčími osobnostmi,³³ které byly mimo jiné mimořádnými dramatiky i autory vydařených adaptací a dramaturgií. Proud původních her (zhruba třetina z loutkového repertoáru) i sebraný a talentovaný ansámbl a umělecké vedení je na této scéně silně zastoupen dodnes.

Na počátku nového milénia můžeme sledovat ještě autorské inscenace Josefa Krofty (*Medardo a Pamela*, 2003; *Jak si hraje tatínkové*, 2005). Spousta loutkových her, které byly napsány přímo pro DRAK, vznikla ve spolupráci Zory Vondráčkové a syna Josefa Krofty – Jakuba Krofty (*Jak šel hloupý Honza do světa*, 2003; *Alenka Zamilovaná*, 2004). Ten od roku 1995 na svém postu kmenového režiséra a uměleckého šéfa vytváří zásadní inscenace, původní texty (*Medvědi*, 2005) a klauniády pro nejmenší (volně navazující trilogii *Jé, kdo to je*, 1998; *Všechno lítá, co peří má*, 2001 a *Hopla! Kukla pukla*, 2002), které na repertoáru zůstávají několik let. Dále razí linii pro dospívající publikum s názvem *Vyskočit z dětství*, kde se předlohami inscenací stávají především různorodé literární texty pro mládež (např. *Tajný deník Adriana Molea*, dramaturgie Shelagh Delaney, 2006) nebo také operní libreto (*Carmen 20:07*, adaptace Jiří Vyšehlíka a Jan Kašpar, 2007). Tvůrčím partnerem se mu stává scénograf a výtvarník loutek Marek Zákostecký.

Po odchodu Josefa Krofty a nástupu nové ředitelky Elišky Finkové³⁴ je divadlo opět více otevřené hostujícím režisérům a tvůrcům, a tak do divadla z plzeňské Alfy postupně přechází tvůrčí tandem Jakub Vašíček – Tomáš Jarkovský (režisér – dramaturg). Ti v DRAKU pokračují v silné dramaturgické linii původních textů (např. *Mimoň*, 2018), her na základě známých pohádkových příběhů a motivů (*Ikaros*, 2013) i dramaturgií a adaptací prozaických textů (např. *Makový mužiček*, 2017 a *Bílý tesák*, 2018), které ve většině případů osobitě interpretují a snaží se divadelním jazykem vyjádřit jejich podstatu. Z dalších autorů je také nutné

³³ Pozn. autorky: V 70.–80. letech se jedná především o trio Josefa Krofty (režisér), Petra Matáska (scénograf) a Jiřího Vyšehlíka (herec a skladatel) a také neodmyslitelného dramaturga Miloslava Klímu. V roce 1995 přichází do Draku jako stálý režisér a později umělecký šéf Jakub Krofta (syn Josefa Krofty), později i jeho klíčový spolupracovník a spolužák, scénograf Marek Zákostecký.

³⁴ V roce 2009 se po první porevoluční ředitelce Janě Draždákové stává novou ředitelkou Eliška Finková, která má po svém boku dramaturgyni a uměleckou ředitelku Dominiku Špalkovou. Místo kmenového režiséra a uměleckého šéfa dostává hostující režisér z Alfy Jakub Vašíček, který přivádí svého dvorního dramaturga Tomáše Jarkovského, který se v lednu 2020 stal ředitelem divadla.

vypíchnout především hudebního skladatele a herce Jiřího Vyšohlída (např. *Indiánská pohádka*, společně s Tomášem Jarkovským, 2014).

3.1.4. Divadlo Lampion

Inscenace Divadla Lampion zejména z posledních let odkazují ke své dlouholeté snaze uvádět a vytvářet vlastní texty a zcela nové příběhy (např. *Superkluk*, Jiří Šponar, Tereza Karpianus, 2017; *Klaun Bruno a čarovný klíč*, Bela Schenková, 2013; *Kde bydlí strach*, Jakub Šmíd, Matouš Denzer, 2019). Ve skupině nově vzniklých textů určených pro loutkové divadlo stojí původní tvorba zhruba ve stejném poměru jako scénáře vytvořené na základě známých literárních děl či dokonce lidové písničky (např. *Komáři se ženili*, Alois Tománek, 2005; *O Budulínkovi*, Petr Vodička, 2007).

Více než polovinu loutkového repertoáru přesto stále tvoří inscenace, jež jsou dramaturgií či adaptací zejména literárních děl. Jako předlohy vévodí titulové pohádky a dobrodružné příběhy pro mládež (např. *Sluha a tři mušketýři*, dramaturgie Jiří Středa, 2000; *Trampoty brouka Pytlíka*, dramaturgie Zuzana Vojtíšková, Martin Páček, 2010; *O dvanácti měsíčkách*, Jiří Ondra, 2013), dále méně známé a novější tzv. moderní pohádky (např. *Myši patří do nebe*, dramaturgie Jakub Maksymov, 2019).

V dlouhé historii divadla se neustále střídala období jeho samostatnosti a správného spojení s Městským divadlem Kladno. Od roku 2006 je divadlo opět sloučeno jako jedna ze scén Městského divadla Kladno,³⁵ což se samozřejmě nutně také kontinuálně podepisuje na dramaturgii divadla, která musí odpovídat požadavkům městské scény.³⁶ Lampion se však i přesto snaží budovat neotřelou, komplexní a vlastní dramaturgii a experimentovat nejen s výběrem titulů, ale i s podobou loutek a výtvarnou stránkou inscenací. Tomu napomáhá také skutečnost, že divadlo je velmi otevřené tvorbě mladých tvůrců a absolventů z KALD DAMU,³⁷ kteří do repertoáru přinášejí progresivní přemýšlení o loutkovém divadle. Také se Lampion

³⁵ Historie. *Divadlo Lampion* [online]. Dostupné z: <<https://www.divadlolampion.cz/cz/o-divadle/historie/>>.

³⁶ Pozn. autorky: Připojení loutkového divadla jako jedné ze scén jakéhokoli městského divadla znamená především podřízení se instituci právě v oblasti dramaturgie a výběru titulů. Městské divadlo samozřejmě přemýšlí v intencích diváka z malého města, kterého chce především do divadla dostat. Tomu vyhovuje právě velice konzervativní dramaturgie založená na uvádění ikonických titulů, které zná celá rodina. Uvádí se také zpravidla více neloutkových (divácky navštěvovanější) inscenací, kde dominují herci.

³⁷ Pozn. autorky: Např. Jakub Maksymov, Dominik Migač, Jan Strýček, Olga Ziębińska.

již od 90. let kromě tvorby pro děti zaměřoval i na dospívající a dospělé publikum³⁸ a v posledních letech opět odvážně a aktivně tento program plní (např. *Stín kapradiny*, dramaturgie Jakub Maksymov a Matouš Danzer, 2020).

3.1.5. Malé divadlo

Malé divadlo v Českých Budějovicích je pod tímto názvem³⁹ samostatnou scénou do roku 2004. Poté je zařazeno jako čtvrtá scéna Jihočeského divadla. Tato skutečnost velmi ovlivňuje dramaturgii loutkového divadla⁴⁰ a také počet premiér⁴¹ (oproti ostatním scénám, zejména činohře). Navíc bohužel už v tak malém počtu inscenací nejsou zdaleka všechny loutkové, naopak se již od roku 2000 objevují čím dál tím více neloutkové např. s využitím masek, celotělových kostýmů a barevné scénografie.

Neloutkové inscenace tvoří, stejně jako převzaté texty, zhruba čtvrtinu celkového repertoáru. Uvádějí se především známá literární díla pro děti a mládež (např. *Kocourkov*, Rober Bellan, 2004; *Malá čarodějnice*, dramaturgie Petra Štefanová, 2005; *Živá voda*, dramaturgie Jan Jirků, 2006; *Ronja, dcera loupežníka*, dramaturgie Helena Sýkorová, 2009; *O Palečkovi*, dramaturgie Božena Němcová, 2018).

Nově vzniklé texty – ať už původní či na motivy předloh – tvoří necelé dvě čtvrtiny celkové dramaturgie. Mezi autory původních her se objevují např. Simona Chalupová (*O čarodějnicích Dzonokwe*, 2003), Zdeněk Říha (*O dvou klaunech*, 2003), Miloslav Klíma, (*Bruncvíkova dobrodružství*, 2004), Pavel P. Procházka (*Čičko Vačko*, 2004), Zdeněk Jecelín, (*Dr. Jekyll a Mr. Hyde*, 2008) a Tomáš Jarkovský s Jakubem Vašíčkem (*Vyhnaní a vydědění*, 2011). Od roku 2009 do roku 2012 v divadle také hostuje ruský režisér a dramatik Jevgenij Ibrahimov (pod autorským pseudonymem Šaoch Ibragim), který uvádí své vlastní texty (např. *Sen o motýlích*

³⁸ Historie. *Divadlo Lampion* [online]. Dostupné z: <<https://www.divadlolampion.cz/cz/o-divadle/historie/>>.

³⁹ Pozn. autorky: Předtím např. názvy Loutková scéna Dr. Jindřicha Veselého 1949–50, Krajská loutková scéna Dr. Jindřicha Veselého 1950–60, Jihočeské loutkové divadlo 1960–65, Malé divadlo 1965–90, Divadlo M 1990–93, Malé divadlo 1993–dosud. O Malém divadle. *Jihočeské divadlo* [online]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo/o_malem_divadle>.

⁴⁰ Pozn. autorky: Taktéž markantně ovlivňuje i tento výzkum, jelikož Divadelní ústav neumí z Jihočeského divadla vygenerovat pouze loutkovou scénu. Loutkovou scénu Malého divadla, která je také od roku 2003 do roku 2014 v Databázi uváděna jako Loutkohra – J.D. České Budějovice, musíme od roku 2004 vyhledávat společně s ostatními scénami mezi více než 427 premiérami Jihočeského divadla.

⁴¹ Pozn. autorky: Je také nutné brát v potaz, že některé z titulů „samostatného“ Malého divadla mají obnovenou premiéru na „nové loutkové scéně“ Jihočeského divadla.

křídlech, 2011), nebo adaptace (např. *Jidáš Iškariotský, zrádce*, 2010) a přináší do divadla čisté loutkářské řemeslo.

Scénáře inspirované literárními předlohami jsou zastoupeny téměř ve stejném poměru jako původní texty (např. *Kocour v botách*, Zdeněk Jecelín, 2006; *Čert a kočka*, Alžběta Tichoňová, 2007; *Tady je Krakonošovo*, Konrád Popel, 2011 nebo *Perníková chaloupka*, Jiří Šponar, 2015).

Především v posledních deseti letech přicházejí do Malého divadla osobití režiséři (např. Petr Hašek, Janek Lesák, David Košťák nebo Jiří Jelínek), kteří buď také texty sami vytvářejí nebo se inspirovali v literárních předlohách, jež však nápaditě interpretují. Ve svých inscenacích však více než loutky využívají loutkových principů, masek a nových technologií a loutkářské řemeslo tak odsouvají do pozadí, např. *Popelka... z krejčovského salónu*, Petr Hašek, 2013; *Filmmakeři*, Janek Lesák, 2015; *Kazi svět*, Jan Holec a David Košťák, 2016; *Návod k přežití zombie apokalypsy*, Natálie Preslová a Janek Lesák, 2019 nebo *Útěk do Egypta přes Království české*, dramaturgie Jakub Maksymov a Petr Hašek, 2019.

S příchodem Petra Haška a Janka Lesáka v dramaturgii divadla přibývají experimentální inscenace pro teenagery a mládež balancující na hraně loutkových a neloutkových principů, využívající nejnovějších divadelních trendů, nových technologií a prvků popkultury.

3.1.6. Divadlo Minor

Divadlo Minor je od roku 1991 přejmenováno na Minor – Divadlo herce a loutky⁴². Dnes se jmenuje pouze Divadlo Minor s neoficiálním podtitulem „Divadlo pro celou rodinu“. Již název tedy napovídá tomu, že se na repertoáru rozhodně neobjevují pouze inscenace loutkové, nýbrž čistě neloutkové s herci či postavené na loutkových principech, prvcích loutkovitosti v hereckém projevu a bohaté vizuální stránce (využití masek a celotělových kostýmů připomínajících „živou loutku“ nebo scénografie kopírující loutkovou estetiku, zkratkovitost a karikovanost). Jedná se např. o inscenace Braňy Holičky (*Demokracie*, 2014; *Mimino*, 2018 nebo *Game*, 2019), Jiřího Adámka (*Moje první encyklopedie*, 2010 nebo *Libozvuky*, 2015) nebo Davida Drábka (*Sněhurka – Nová generace*, 2006 nebo *Hračky*, 2010).⁴³

⁴² Minor včera a dnes. *Divadlo Minor* [online]. Dostupné z: <<https://www.minor.cz/o-divadle/minor-vcera-a-dnes/>>.

⁴³ Pozn. autorky: Tyto inscenace mají podstatné místo v dramaturgické skladbě Minoru, nelze je tedy nezmínit. Do výzkumu jsou samozřejmě zařazeny pod kategorií „Ostatní“ (neloutkové inscenace atd.) a jejich textové předlohy tedy neanalyzuji.

Jelikož tato dramaturgická linka zhruba od roku 2010 prosakuje do repertoáru čím dál tím více, Minor se tak začíná spíše než za loutkové divadlo považovat především za divadlo pro děti a celou rodinu⁴⁴ nesoustředící se pouze na jeden divadelní druh.

Zhruba jednu čtvrtinu repertoáru tedy tvoří jak neloutkové inscenace, tak adaptace a dramatisace literárních děl pro mládež (např. *Ostrov pokladů*, dramatisace Arnošt Goldflam, 2006) a především klasické (např. *Broučci*, dramatisace Jan Jirků, 2010) i méně známé pohádky (*Ryba*, dramatisace Tomáš Syrovátka, 2012) pro děti.

Nově vzniklé autorské texty (původní i na motivy) zastupují přes polovinu inscenovaných textů loutkového repertoáru. O ty původní se zaslouhují např. právě tito režiséři a dramatici – Jan Jirků (*Vánoce aneb Příběh o narození*, 2004; *Vinnetou aneb Věčná loviště for Everybody*, 2005; *Hon na Jednorožce*, společně s Adélou Balzerovou, 2009 nebo *Zá-to-peť*, 2019), Petr Vodička (*Kosmo – velký boj [příběh z vesmíru]*, 2004 nebo *Pojízdný lunapark Schworz*, 2008), Jiří Jelínek (*Brum [pro nejmenší medvědy]*, 2014 nebo *Mami, už tam budem?*, 2015) a také Jiří Adámek (*Z knihy džunglí*, 2007 nebo *Toodle-Noodle*, 2018). Dále nesmíme zapomenout také na autorky a spoluautorky textů Apolenu Vynohradnykovou, Petru Zichovou (dříve Zámečnickovou), Evu Nosálkovou (dříve Leinweberovou), Doubravku Svobodovou, Terezu Karpianus a Annu Klimešovou.

Kromě rodinných inscenací představuje Minor dramaturgický směr inscenací (loutkových i neloutkových) pro nejmenší, jehož předními režiséry a dramatiky jsou Jiří Jelínek a Jiří Adámek (právě autor spíše neloutkových inscenací). Napříč několika lety můžeme sledovat také bohužel velmi málo rozvíjenou a zastoupenou linku pro teenagery a dospívající, kdy (především neloutkové) inscenace pojednávají o zásadních historických či choulostivých lidských tématech.⁴⁵

3.1.7. Naivní divadlo

Dramaturgii divadla již od konce 70. let⁴⁶ ovlivňuje poetika her a hříček pro děti předškolního věku,⁴⁷ které koneckonců daly základ mezinárodně známému

⁴⁴ Pozn. autorky: Přestože se také objevuje linie pro nejmenší diváky i teenagery, tzv. rodinné inscenace repertoáru vévodí.

⁴⁵ Pozn. autorky: Např. zmíněná loutková inscenace *Hon na jednorožce* (Jan Jirků, Adéla Balzerová, 2009), ale také neloutková *Záhada hlavolamu* (dramatisace Tomáš Jarkovský a Jakub Vašíček, 2017), *Lipany* (Jan Jirků, 2016) nebo *Demokracie* (Braňo Holíček, 2014)

⁴⁶ O divadle. *Naivní divadlo* [online]. Dostupné z: <<https://www.naivnidivadlo.cz/cs/o-divadle>>.

⁴⁷ Pozn. autorky: Významným režisérem této poetiky je Pavel Polák společně s Pavlem Kalfusem.

libereckému festivalu Mateřinka. Tato dramaturgická linka má na této scéně tedy bez pochyby své místo a původní či adaptované texty pro nejmenší publikum jsou stále na repertoáru (např. *Komáři se ženili aneb Ze života obtížného hmyzu*, Vít Peřina, 2016; *Žluté – modrá – zelený*, dramaturgie Filip Homola, 2018).

Repertoár Naivního divadla stojí téměř půl na půl na převzatých a nově vzniklých autorských textech, které zastupují především hry (původní i na motivy) dvorních libereckých a snad nejčinnějších dramatiků v loutkovém divadle vůbec – Ivy⁴⁸ a Víta⁴⁹ Peřinových. Dohromady vytvořili přes dvacet loutkových her a scénářů.⁵⁰ Mezi ty původní patří např. *Přijel bílý medvídek*, Iva Peřinová, 2007; *Loutky hledají talent*, Vít Peřina, 2012 nebo *Pohádka do dlaně*, 2015. Variace na známé pohádky uskutečnili např. v inscenacích *Hrnečku, vař! aneb Dvě pohádky o hrnečku*, Vít Peřina, 2006; *Sůl je nad zlato!*, Iva Peřinová, 2007; *Budulínek*, Vít Peřina, 2012 nebo *K šípku s Růženkou*, Vít Peřina, 2017. Texty pro tuto scénu píše také autoři jako Petr Vodička, Tomáš Jarkovský a Jakub Vašíček nebo Šimon Olivětín.

Více než polovinu celkového repertoáru tvoří adaptace a dramaturgie literárních předloh – zejména pohádek (např. *O beránkovi, který spadl z nebe*, dramaturgie Vít Peřina, 2014 nebo *Bajaja*, dramaturgie Markéta Sýkorová, 2017), také ale románů či povídek (*Pouť krkonošská*, dramaturgie Filip Homola, 2019). Zbytek dramaturgické skladby zastupují divadelní hry určené pro divadlo s herci, námět k filmu, komiks a také scénické básně či poezie.

3.1.8. Divadlo loutek Ostrava

Již od počátku roku 2000 můžeme v ostravském loutkovém divadle sledovat převažující linii (tvořící zhruba tři čtvrtiny loutkového repertoáru) dramaturgií a adaptací ikonických pohádkových „titulů“ (např. *O pejskovi a kočičce*, dramaturgie Irena Křehlíková, 2005; *Ošklivé káčátko*, dramaturgie Václav Klemens, 2011; *Dášeňka čili Život štěněte*, dramaturgie Karel F. Tománek, 2017) a moderních pohádek (např. *Makový mužíček*, dramaturgie Halina Sikorová, 2001 nebo *Mumínci: Čarodějův klobouk*, dramaturgie Janka Ryšánek Schmiedtová, 2018) určených celé rodině.

⁴⁸ Iva Peřinová v Naivním divadle pracovala nejprve jako loutkoherečka (1969–2003), později jako lektorka a od roku 1990 jako dramaturgyně. Zhruba od 70. let píše původní autorské hry.

⁴⁹ Vít Peřina přichází do Naivního divadla v roce 2003 jako nový dramaturg, kde pokračuje ve stopách své matky – píše autorské hry a je autorem mnoha dramaturgií.

⁵⁰ Pozn. autorky: Vít Peřina dokonce v průzkumu posledních dvaceti let (2000–2020) „předběhl“ v počtu napsaných her, textů a scénářů svou matku.

Zlomek dramaturgické skladby doplňují hry variující motivy známých literárních děl a příběhů (např. *Héraklés – Herkules*, Hermína Motýlová, 2001; *Čtyři pohádky s vlky za vrátky*, Noriyuki Sawa, Hermína Motýlová, 2005) a neloutkové inscenace. Zejména v posledních letech v divadle vzniká, především díky hostujícím výrazným loutkářským osobnostem, také proud původních her určených pro nejmenší diváky (např. *Malá Mína zmlsaná*, Janka Ryšánek Schmiedtová, 2016; *Bato a Lato*, Hana a Tomáš Volkmerovi, 2018 nebo *Fuj, je to!*, Vít Peřina, 2019).

Divadlo loutek Ostrava ze zkoumaného vzorku divadel vykazuje nejslabší příspěvek do původní dramatické loutkové tvorby. Repertoár je postaven na adaptacích a dramatinacích literárních předloh určených žákům 1. stupně a celé rodině.

3.1.9. Divadlo Radost

S brněnským loutkovým divadlem Radost a jeho dramaturgií je neodmyslitelně spojený režisér a bývalý ředitel a umělecký šéf Vlastimil Peška, který zde působil přes dvacet let. Jakožto hudebník i hudební skladatel se již od počátku svého působení v inscenacích zaměřuje především na bohatý akustický a vizuální komponent. Od roku 2010 také Loutkové divadlo Radost přejmenovává pouze na Divadlo Radost⁵¹ a přídomek „loutkové“ se tak oficiálně postupně ztrácí z repertoáru divadla. Dramaturgie, kterou Peška jakožto umělecký šéf spravuje, se tak od tohoto roku zaměřuje především na adaptace klasických pohádek pro nejmenší i klíčových děl české a světové literatury, vlastní dramatickou tvorbu a hudebně zábavní inscenace (neloutkové) a muzikály pro všechny věkové kategorie.⁵² V dramaturgické skladbě této scény tak zůstává velmi málo inscenací, které by nespádaly pod taktovku Pešky.⁵³

Čistě loutkových inscenací (např. *Jen počkej, hlemýždi*, Vlastimil Peška, 2010; *Sněhurka a sedm trpaslíků*, Vlastimil Peška, 2012 nebo *Pojďte pane, budeme si hrát*, dramatinace Vlastimil Peška,⁵⁴ 2018) zejména za posledních deset let

⁵¹ Historie. *Divadlo Radost* [online]. Dostupné z: <<http://www.divadlo-radost.cz/o-divadle/historie/>>.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Pozn. autorky: Peška se totiž podílí téměř na všech inscenacích – ať už právě jako režisér, hudebník, skladatel scénické hudby, příležitostný herec, dramaturg či dramatik. Program Radosti se točí opravdu téměř výhradně kolem jeho osoby.

⁵⁴ Pozn. autorky: Jakožto autor textu inscenace je uveden pouze Vlastimil Peška, přestože název jasně odkazuje nejenom k původní pohádce bratří Grimmů z roku 1812, ale také ke stejnojmennému slavnému animovanému filmu Walta Disneyho z roku 1937. Z právního hlediska je samozřejmě využití stejného názvu v pořádku, přesto Peška tímto prezentuje dílo za své, přestože syžet i hlavní zápletka zůstává nezměněna, jména postav jsou upravená. Pešek tímto způsobem dosahuje klasického postupu při vytvoření prodejního titulu s názvem, který všichni znají.

markantně ubývá a na repertoáru převažují inscenace buď zcela neloutkové – hudební (např. *Beatles aneb Žlutá ponorka*, Jan Bílek, 2014 nebo *Malý princ*, dramaturgie Zdeněk Černín, 2015) nebo neloutkové, kde jsou loutky sice využity, přesto je s nimi nakládáno jako s rekvizitou pro dominující herce, kteří netuší, jak je animovat, a nemají v inscenaci žádný smysl⁵⁵ – např. *Pipi Dlouhá punčocha*, dramaturgie Pavel Trtílek, 2018 nebo *Zlatovláska aneb nad Dunajem vyšla hvězda*, úprava Vlastimil Peška, 2019. Neloutkové inscenace tvoří zhruba třetinu celého repertoáru.

Necelá polovina všech uváděných textů je tedy z Peškovy dílny. Jedná se především o hry na motivy (*Pohádka o Palečkovi aneb Věřte, nevěřte ...*, 2001; *O perníkové chaloupce*, 2006; *Zvířátka a loupežníci*, 2006) a dramaturgie známých českých i světových literárních děl (např. *Guliver v Liliputově aneb Deník bájného cestovatele*, 2008 nebo *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, 2011).

Adaptace a dramaturgie především literárních děl, ale i divadelní hry určené pro herce, nebo převzaté texty od Ivy Peřinové a Pavla Poláka (odpremiérovány v Divadle rozmanitostí) tvoří stejně jako nově vzniklé autorské texty přes třetinu celé dramaturgické skladby. Kromě původních textů Pešky (*Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, Vlastimil Peška, 2005 nebo *O nezbedné kometě*, společně s Janem Mikotou, 2005) přispívají také jako dramatici či autoři adaptací Pavel Trtílek, Vladimír Zajíc, Arnošt Goldflam a Zoja Mikotová.

Původní hry vznikají také z pera režisérky a dramatičky Janky Ryšánek Schmiedtové, která v divadle razí především dramaturgickou linku divadla pro nejmenší, jinak řečeno batolářií (v brněnském slovníku tzv. miminí divadlo) – *Jak morčata upekla bábovku*, 2011; *Kao a Mako*, 2016; *Bu-bu-bu bubáč*, 2019.

Nově zvoleným ředitelem je od roku 2020 scénograf Pavel Hubička.

3.1.10. Divadlo rozmanitostí

Nejmladší loutkové divadlo ze zkoumaného vzorku spadá pod jednu ze scén Městského divadla v Mostě. Přesto se v tomto divadle od jeho založení vystřídal či působil mnoho známých osobností z loutkářského dramatického světa či autorů adaptací a dramaturgií, např. Iva Peřinová, Vladimír Zajíc, Tomáš Alferi,

⁵⁵ Slavičková, Sarah. *Kam kráčíš Radosti?* Loutkář 2019/4. s. 88–90.

Antonín Klepáč, Jan Bílek, Kateřina Fixová, Jiří Ondra, Jiří Jelínek a především Pavel Polák a Jiří Středa.⁵⁶

Repertoár z pětiny tvoří dramaturgická linka různorodých původních textů např. *Kašpárek a krokodýl*, Zdeněk Říha, 2011; *Tinův neuvěřitelný příběh*, Jakub Folvarčný, Jiří Ondra, 2015 nebo *Pohádka na předpis*, Jiří Jelínek, 2017.

Silnou linii interpretací a vlastních úprav známých pohádek na počátku nového tisíciletí zastupuje především režisér a dramatik Pavel Polák (např. *Hraní o Karkulce aneb Pohádka z bedny*, 2005; *Tři čuníci nezbedníci*, 2007 nebo *Popelka*, 2008). Tento směr v posledních letech rozvíjí také režisér a dramatik Jiří Jelínek (např. *Kocour v botách*, 2016 nebo *Jánošík*, 2019) a Jiří Ondra (např. *Sindibádova dobrodružství*, 2014 nebo *Šípková Růženka*, 2019).

Zejména od roku 2010 se na repertoáru objevují adaptace a dramaturgické skladby známých pohádkových děl (např. *Dášenska*, dramaturgické skladby Kateřina Fixová a Antonín Klepáč, 2011; *Otesánek*, dramaturgické skladby Tereza Lišková, 2012; *Bajaja*, dramaturgické skladby Kateřina Fixová a Antonín Klepáč, 2013) a méně známých děl a textů pro mládež (např. *Dracula*, dramaturgické skladby Kateřina Baranovská a Jiří Ondra, 2014). Převzaté texty tvoří dvě pětiny celkové dramaturgické skladby.

Posledních pět let se divadlo uchyluje k uvádění spíše neloutkových inscenací (*Pipi*, *Dlouhá Punčocha*, dramaturgické skladby Karel Hoffmann, 2016; *Vango*, dramaturgické skladby Jiří Ondra, 2018 nebo *O princezně a hrášku*, Věra Herajtová, 2019), kde tvůrci opět uplatňují využití nových technologií (např. videoprojekcí) či se inspiroují loutkovou estetikou.

3.2. Výsledek výzkumu

Ve výzkumu bylo zmapováno dohromady **715 loutkových inscenací**. Výsledek je však určen procentuálním výpočtem celkového součtu **851 premiér všech loutkových i neloutkových inscenací a jiných událostí** (např. scénické čtení, jednorázové představení nebo interaktivní divadelní dílna) odehrávajících se za posledních dvacet let ve zkoumaných divadlech a souboru. Šetření dopadlo následovně:

⁵⁶ Pozn. autorky: Jiří Středa se společně s Jaromírem Šnajdrem zasloužil o vznik tohoto divadla využitím potenciálu místních loutkoherců z litvínovské „Loutky“. Zkušený režisér, dramatik i pedagog působil v divadle 10 let jako umělecký šéf a přivedl divadlo k životu. Historie. *Divadlo rozmanitostí* [online]. Dostupné z: <<http://www.divadlo-rozmanitosti.cz/cz/informace/historie-rozmana/>>.

1.) ADAPTACE A DRAMATIZACE

a) **adaptace a dramaturgie různých typů předloh:** 373

2.) NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

a) **původní hry:** 188

b) **texty na motivy různých typů předloh:** 154

3.) OSTATNÍ

a) **neloutkové inscenace – neanalyzované texty:** 136

Dramaturgie či adaptace různých typů předloh tvoří necelou polovinu (43,8 %) celkového počtu premiér, v případě pouze loutkových inscenací mají zastoupení lehce nad polovinu (52,1 %). Jedná se především o dramaturgie a adaptace literárních děl pro děti, na druhém místě, podstatně méně zastoupeném, stojí divadelní hry určené primárně pro neloutkové divadlo. *Divadlo loutek Ostrava* má ze všech zkoumaných vzorků divadel největší reprezentaci (zhruba 73 % celkového repertoáru) takových textů, procentuálně téměř o polovinu méně jich čítá *Naivní divadlo* (zhruba 48 % celkového repertoáru) a *Divadlo Lampion* (zhruba 47 % celkového repertoáru). Nejmenší počet takto upravených textů uvádí *Divadlo Minor* (zhruba 29 % celkového repertoáru).

Druhou nejpočetnější kategorií jsou **původní hry**, které tvoří více než pětinu (22 %) všech uváděných textů a zhruba čtvrtinu (26,2 %) těch loutkových. Nejvíce původních textů uvádí *Divadlo DRÁK* (zhruba 33 % celkového repertoáru), těsně za ním je liberecké *Naivní divadlo* (zhruba 32 % celkového repertoáru), dále také *Divadlo Minor* (zhruba 25 % celkového repertoáru). V dramaturgickém plánu *Divadla loutek Ostrava* jsou tyto texty nejméně zastoupené (zhruba 14 % celkového repertoáru).

Necelou pětinu (18 %) celkového počtu premiér zastupují **texty na motivy různých typů předloh**. V poměru loutkových inscenací čítají lehce nad pětinu (21 %). *Divadlo rozmanitostí* v Mostě (zhruba 24 % celkového repertoáru), *Buchty a loutky* (zhruba 23 % celkového repertoáru) a *Divadlo Alfa* (zhruba 21 % celkového repertoáru) mají ve svém repertoáru ze zkoumaného vzorku divadel nejvíce autorských textů inspirovaných cizí předlohou. *Divadlo loutek Ostrava* tyto hry uvádí opět nejméně (zhruba 12 % celkového repertoáru).

Neloutkové inscenace a jejich texty tvoří zhruba šestinu (15,9 %) celkové zkoumané dramaturgické skladby. *Divadlo Minor* (zhruba 29 % celkového repertoáru), *Divadlo Radost* (zhruba 27 % celkového repertoáru) a *Malé divadlo* (zhruba 24 % celkového repertoáru) mají ve svém repertoáru největší procento těchto inscenací. *Naivní divadlo* (pouhých 6 % celkového repertoáru), *Divadlo DRÁK* (zhruba 9 % celkového repertoáru) a *Divadlo Alfa* až na výjimky stále úspěšně rozvíjí loutkářské řemeslo.

3.3. Interpretace výsledků

3.3.1. Některé problémy nejen vztahu divadla k literatuře

Loutkové scény se již mnoho let pokouší svůj repertoár orientovat nejen na děti 1. stupně, ale také na teenagery, děti předškolního věku i dospělé.⁵⁷ Stálým problémem však zůstává zaryté paradigma mnoha recipientů (a to i těch, kteří se v divadelním světě orientují), že loutkové divadlo je segment určený pouze dětem⁵⁸ (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 také samozřejmě odpovídá největší procentuální poměr uvádění adaptací (především pohádek), které toto publikum i jeho doprovod dobře zná. Důležité je totiž uvědomit si, že repertoár divadel má více než dětského diváka oslovit především jeho rodinné příslušníky či pedagogy. „Titulová“ světová či česká klasická díla logicky vévodí repertoárům loutkových divadel nejen z důvodů snadné dostupnosti (tzv. „volná díla“, podkapitola 2. 2. 2. „Autorství“) a hotové předloze,⁵⁹ ale také samotného finančního přežití a divácké návštěvnosti.

Tato problematika je navíc neustále podněcována nevyargumentovanými a zakořeněnými tvrzeními (ukazující pouze neznalost a nevzdělanost v této specifické oblasti) ohledně podoby loutkového divadla.⁶⁰ Nejen kvůli těmto mylně

⁵⁷ Pozn. autorky: Vtipným paradoxem je také skutečnost, že loutkové divadlo bylo původně přístupné pouze dospělým divákům. Pro dětské publikum se loutkové divadlo a jeho hry začínalo přizpůsobovat zhruba ke konci 19. století.

⁵⁸ Klíma, Miloslav. *O stereotypch, strnulosti a setrvačnostech*. Loutkář 2020/2. s. 90–93. Str. 91.

⁵⁹ „Jednostranná orientace na pohádky – a to pohádky jedné epochy – v podstatě značně omezuje představu o možnostech loutkového divadla. Už jsem zmínil mýty a legendy, ale jde i o klasické náměty a klasické texty ostatních druhů. (Přesahy k Shakespearovi i k operám jsou vyzkoušené a úspěšné).“ Klíma, Miloslav. *O stereotypch, strnulosti a setrvačnostech*. Loutkář 2020/2. s. 90–93. Str.92.

⁶⁰ Pozn. autorky: Např. přetrvává představa, že loutkové divadlo jsou především dřevěné marionety na nitích, iluzivní vodění, principy a hry lidových loutkářů. Z druhé strany také někteří z loutkové oblasti znají pouze např. popkulturní „vývozní“ loutky jako Spejbla a Hurvínka, nebo ty, které se prodávají téměř v každém obchůdku v centru Prahy.

tradovaným předsudkům,⁶¹ ale i statisticky stále menšímu zájmu o studium loutkového řemesla, divadla stále častěji uvádějí neloutkové inscenace a přijímají do ansámblu tvůrce, kteří loutkové divadlo dělat nechtějí. Někteří „loutkovi“ režiséři se pak kvůli nízké návštěvnosti loutkám vyhýbají a mění je za nové divadelní trendy (např. využití live cinema, videoprojekcí nebo robotických loutek).

Dobrou zprávou však je, že téměř ve stejném poměru jako převzaté texty jsou uváděny původní hry i nové texty vycházející z různorodých typů předloh. Jak jsem již zmínila, tyto skupiny textů jistě neustále vybízejí ke zpochybňování jejich autorství. Jak píše Luděk Richter: *„Vztah k autorovi má dvě stránky: právní a mravní. Mravné je naše použití předlohy až tehdy, když se snaží přinést novou hodnotu. V případě, že do díla zasahujeme (což je u převodu literární předlohy do divadelní podoby vždy), by mělo být naprostou samozřejmostí poctivé přiznání podílu autorství: kdo, s kým, kdo podle koho či kdo na čí motivy.“*⁶²

Problém přebírání textů, nepřiznání autora či naopak upírání si vlastního autorského vkladu také rozebírá Olga Panovová ve svém referátu (z něho jsou položeny teze pro tuto práci) na konferenci v Budmericiach, otištěném v časopisu Loutkář. Uvádí, že tento problém pramení z lhostejnosti a diletantismu tvůrců, kteří nepovažují za důležité *ujasnenie si vzťahu k metatextu (předloha) k prototextu (novému textu) a vytvorenie spolahlivej typologie je preto prvořadou úlohou.*⁶³ Tvůrci argumentují tím, že by kategorizováním spoutávali a oklešťovali praxi, nebo že běžný divák tuto informaci nepotřebuje a v historii divadla bylo přebírání námětů a motivů běžné a záležitostí konvence. Domnívám se, že opak je pravdou – informovanost ohledně předlohy může divákovi přinést nový vhled na inscenaci i ocenění dramatické transformace a interpretace. Stejně tak uvádí Panovová příklady z historie, kdy např. už i Aristoteles říká: *„Cielom umelcov nemusí byť objavenie nového námetu, pretože námet patrí všetkým: cieľom je nájdenie nového kompozičného usporiadania a výraz.“*⁶⁴ Podstatné je především toto tvrzení: *„Ak majú dve alebo viaceré hry tú istú zápletku i jej riešenie, treba*

⁶¹ „Loutkové divadlo, tak jak je dnes v převážné míře prezentováno, může být vhodným příkladem trvalého růstu a pěstování stereotypů, jež oddalují produktivní styk tohoto divadla s ostatními druhy.“ Klíma, Miloslav. O stereotypch, strnulosti a setrvačnostech. Loutkář 2020/2. s 90–93. Str. 91.

⁶² 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. s. 133. Str. 13.

⁶³ Panovová, Olga. *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*. Loutkář 1988/6, s. 123–124. Str. 123.

⁶⁴ Tamtéž.

ich pokladať za tú istú hru."⁶⁵ V tomto bodě se shoduje s výše zmíněným Richterovým názorem.

Často také dochází k záměně a nerozlišování, co je autorskou a co interpretační tvorbou. V divadle navíc komplikuje situaci záměna textového a režijního autorství.⁶⁶ Právě kritici a teoretici by měli být na základě dostatečně relevantních informací schopni zanalyzovat skutečný přínos autora adaptace a její uměleckou hodnotu.

Na poli loutkového divadla existuje pouze pár výjimečných dramatiků, jejichž hry jsou výsostně původní, osobité, originální a především funkční pro loutky a jiné ansámby, než pouze pro ty, kterým je text napsán. Loutkové divadlo má totiž, jak ukazují i čísla výzkumu, spoustu svých schopných dramatiků. Bohužel je však mnoho z jejich her kvůli příliš internímu či dobovému tématu (samozřejmě také autorskému právu) nepřenositelných, nehratelných nebo vyžadujících dnes již málo žádaný (či málo provozovaný) typ loutek.⁶⁷ Původní texty jsou pro tvůrce a jejich ansámby přitom nejvýhodnější variantou. V intencích předpokladů loutkové inscenace a jejích specifik, mohou totiž od počátku myslet na typ a vzhled loutek, výtvarnou podobu scény, dovednosti a počet členů ansámblu či žánr a vyznění. Např. začínající loutkový soubor vi.TVOR fixuje text až v průběhu repríz a inscenaci vytváří především na základě vizuálního komponentu, který stojí na počátku divadelní tvorby. Podobě loutek a scény podléhají všechny ostatní komponenty.

Pouhý zlomek původních her tedy splňuje všechny podmínky, které by texty zařadily do aktuální a funkční loutkářské knihovny původních dramatických textů.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž. Str. 133.

⁶⁷ Pozn. autorky: To souvisí s úpadkem zájmu o loutkové divadlo, a tím pádem i předáváním loutkářského řemesla – např. znalosti a dovednosti vázání marionet (to dnes umí málokdo) – které se na loutkářské katedře vyučuje čím dál méně.

4. TEORETICKÝ RÁMEC

Úvaha pojednávající o převodu literárního textu do loutkového divadla vychází především ze studií a článků (zejména z 80. let) Jana Císaře a zejména knihy (či spíše praktické příručky) Ludka Richtera *Literatura, divadlo a my*,⁶⁸ kteří se jakožto teoretici i praktici pokusili tuto fázi scénické tvorby postihnout. Oba tvůrci o tématu hovoří velice šetrně a svými tezemi se nesnaží tuto problematiku zobecňovat, naopak upozorňují na některé podstatné problémy a specifika rozdílných jazyků a naznačují možné praktické přístupy především pro tvořící divadelníky. Následující řádky také vysvětlí a osvětlí užívané pojmy „dramatizace či adaptace“ či „nové texty na motivy různorodých typů předloh“. Teoretické ukotvení také slouží jako půda pro závěrečnou kapitolu konkrétních analýz literárních předloh a jejich převodu na loutková jeviště.

4.1. Transformace literárních textů do divadelního jazyka

4.1.1. Přípravné fáze před převodem

Pokud se tvůrci rozhodnou „zdivadelňovat“, tedy převést literární dílo (pohádku, povídku, román...) na dílo divadelní (do dramatického textu či scénáře), je zcela zásadní uvědomit si, že se jedná o dva různé specifické jazyky.

Richter celý proces „zdivadelňování“ dělí na jednotlivé fáze – záměry a možnosti tvůrců, literární dílo, divadelní a loutkové zákonitosti, převod a sdělení divákovi.⁶⁹ Navíc jako názorný příklad tohoto procesu uvádí trojúhelník tvořící tyto jednotky – my/tvůrci – literární předloha – zákony divadla a loutkového divadla.⁷⁰ Tvůrce je totiž první a určující silou v tomto procesu (také nositelem tématu), která má společně s jedinečností literární předlohy vytvořit i jedinečné divadelní dílo. Mít vlastní téma je předpokladem i povinností tohoto převodu. Pouhé „naplňování“ předlohy ve smyslu reprodukce, což je bohužel častý případ nejen na poli loutkového divadla, či přizpůsobení textu pouze formální dramatické podobě (dialogy, prefixy postav, scénické poznámky...), je zcela nedostačující.

V první fázi „přístupu k práci“ Richter pojmenovává faktory, s kterými tvůrci (dělí je na profesionály a amatéry) k samotné inscenaci přistupují. Zmiňuje např.

⁶⁸ Pozn. autorky: Richter ze všech ostatních zdrojů předkládá teoretickou část týkající se transformace literatury do dramatického textu nejsrozumitelněji a nejzjevněji s fokusem na tvořící divadelníky. Kapitola tedy shrnuje především jeho nastíněné teze.

⁶⁹ 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. s. 133. Str. 8.

⁷⁰ Tamtéž. Str. 12.

subjektivní zájem a potřebu, seberealizaci či vytváření objektivních společenských hodnot a potřeb (zajištění kulturního konzumu společnosti).⁷¹ Důležitá je také startovní pozice ve výběru textu z hlediska technické vybavenosti, řemeslné dovednosti i schopností ansámbly, počtu lidí, věkového rejstříku, pohlaví, zkušeností atd. Tvůrci by také měli přemýšlet nad diváckým komponentem (jeho věkem, zájmy atd.), který je adresátem i aktivním hybatelem a spolutvůrcem inscenace, aby přinesli především sdělení nové.⁷²

Richter v následujících kapitolách analyzuje literární dílo a divadelní dílo (speciální kapitolu věnuje i loutkovému divadlu) a vypichuje jejich specifický odlišný jazyk.

Výrazový prostředek literárního díla je slovo a jeho organizace v textu.⁷³ Stavební jednotkou divadelního aktu je naopak znak. Divadelní tvorba (proces vzniku inscenace) podle prof. Jaroslava Etlíka naopak stojí na pěti komponentech: dramaturgickém, režijním, hereckém, vizuálně-výtvarném, akustickém a v určitém typu divadla i literárním. Divadelní dílo (divadelní akt či divadelní představení) pak stojí již pouze na třech z nich (příčemž dramaturgický, režijní a literární komponent je v nich rozpuštěný) – akustickém, vizuálním, hereckém – a nově diváckém komponentu, který je pro vznik divadelního aktu nezbytný.

Richter přehledně vykládá jednotlivá specifika těchto různých systémů, která by při převodu měli tvůrci respektovat. Jedná se např. o důkladnou analýzu literárního díla z hlediska obsahových, kompozičních principů (především rozdělení na epiku, lyriku a drama a jejich vyprávěcích náležitostí, principů a vyjadřovacích schopností), s čímž je úzce spjata i délka jednotlivých literárních žánrů⁷⁴. Esenciální je také provést „tematický“ rozbor díla, odhadnout míru současných, srozumitelných a převeditelných témat a motivů, stejně jako textu jednoduše porozumět a „vytáhnout“ z něj jeho podstatu.

U kapitol divadelního díla a loutkového divadla naopak upozorňuje především na důležitou skutečnost, že určité typy loutek (jak je dělí Richter na svrchní, spodové či úrovně) vyžadují specifický typ předloh. Zezdola voděné loutky, např. maňásci, neunesou dlouhé historické romány s vážným tématem, zatímco shora voděné loutky (např. marionety na nitích), jakožto zmenšenina „divadla hereckého“, ano. Loutku také musí tvůrčí tým vnímat již jako zkratku, nadsázku a

⁷¹ Tamtéž. Str. 11.

⁷² Tamtéž. Str. 15.

⁷³ Tamtéž. Str. 19.

⁷⁴ Tamtéž. Str. 28.

metaforu⁷⁵, proto jí nesvědčí náměty vyžadující psychologizaci, naopak má sklon k vysoké stylizaci, typovosti a epickému principu vyprávění.

Převod literárního textu do dramatického textu – scénáře vyžaduje tedy dle výše zmíněného pečlivou volbu námětu (především s ohledem na typ loutek a vizuální komponent inscenace) a především vlastní subjektivní pohled a interpretaci, určení konkrétního tématu, které nás zaujalo a které chceme divákovi sdělit (podle Richtera tzv. hledání hlavní ideově-estetické kvality).

Divadelní či filmová podoba literárního díla má své oprávnění až tehdy, když se snaží o překonání své předlohy a o přinesení nového sdělení zásadní povahy.⁷⁶ Richter nabízí např. metodu analytického rozboru literární předlohy, nebo naopak asociační zkoumání. Podle charakteru „hlavní ideové-estetické kvality“ a potřeb zamýšleného druhu divadla provádíme konkrétní druh převodu, který již předpokládá určité pojetí realizace.⁷⁷ Druh převodu musí brát v potaz charakter literární předlohy (lyrika, epika, drama, báseň, epos, divadelní hra určená pro neloutkové divadlo) a druh divadla (loutkové či neloutkové, pak se zaměřuje na většinou se žánry a subžánry).

4.1.2. Druhy převodů

Druhy či typy převodu dělí na jevištní přepis, adaptaci, dramaturgizaci a napsání nového textu na motivy (dle druhu předlohy).

- a) **Jevištní přepis** věrně zachovává původní znění textu nejen v dialogích, ale i ve vyprávěcích a popisných částech. Jde tedy o přednes epického či lyrického textu v jevištní podobě. Výsledkem je epický či lyrický dramaturgizovaný text – divadelní epika či lyrika.⁷⁸
- b) **Adaptace** využívá z původní předlohy především dialogy (nevyhýbá se ale ani užití epických vyprávěcích postupů). Výsledkem bude tedy epický či lyrický dramaturgizovaný text (tj. text s epickou výstavbou a epickými činiteli, např. vypravěč) v dramaturgizované formě, tedy dialogu. Věrnost původní literární předloze je obvykle značná, tvůrci text v zájmu nové divadelní formy musí minimálně reorganizovat – informace krátí, spojují či je transformují do dialogické formy.⁷⁹

⁷⁵ Tamtéž. Str. 68.

⁷⁶ Tamtéž. Str. 72.

⁷⁷ Tamtéž. Str. 73.

⁷⁸ Tamtéž. Str. 71.

⁷⁹ Tamtéž.

- c) **Dramatizace** je úplné převedení původní literární předlohy do formy dramatu, v němž veškeré informace vyplývají pouze z akcí a jednání dramatických postav bez vnějšího vypravěče. Dramatizace samozřejmě někdy využívá dialogů z předlohy, měla by však být založena již na nové textaci, na novém uspořádání syžetu i budování napětí a především novém odlišném způsobu zpracování příběhu do dialogů.⁸⁰
- d) Richter také načrtá různé způsoby napsání **nového textu na motivy**, kdy se v pomyslné rovnici mění „myšlenka, obraz (pocit) – příběh a textace“. Hovoří o několika možných postupech tvůrců v nahlížení původní předlohy. Jde např. o případ zachování myšlenky textu i příběhu, ale ne jeho textové podoby – půjde tedy o vznik zcela nového textu na motivy či námět dané předlohy reorganizující způsob vyprávění (dramatický, lyrický či epický).⁸¹ Nebo zachování pouze myšlenky, kdy původní literární předloha funguje opět jen jako inspirace díla nového. Dalšími variacemi je pak ze syžetu a textace vyjmout hlavní myšlenku a vložit svou, nebo zachovat pouze fabuli a změnit textaci i hlavní téma.⁸²

Z výše uvedeného tedy za **divadelní hru** považujeme text, který je ve většině případů⁸³ ve formě dramatické (dialogy, prefixy postav, scénické poznámky...), kdy se veškeré informace dozvídáme z dění uvnitř díla – z dramatických situací a jednání dramatických postav.

Uvedené kategorie, které jsou samozřejmě neuzavřené, také Richter rozšiřuje o libreto,⁸⁴scénář⁸⁵ a dramatický text.⁸⁶ Toto dělení je však teoreticky velice proměnlivé a má za úkol především upozornit na to, že někteří tvůrci pracují zcela bez textové předlohy, nebo ji vytváří během divadelní tvorby či po několika reprízách divadelního díla.

Všechny zmíněné druhy převodů jsou samozřejmě volně dostupné a pouze nápomocné pro teoretické ukotvení.

⁸⁰ Tamtéž. Str. 73.

⁸¹ Tamtéž. Str. 74.

⁸² Tamtéž. Str. 75.

⁸³ Pozn. autorky: Výzkum nezahrnuje tzv. divadelní texty, termín od teoretičky Gerdy Poschmann. Jedná se o texty určené pro hraní divadla (loutkovému divadlu nejsou zatím takové texty adresovány), které jsou ale např. ve formě prozaické.

⁸⁴ Pozn. autorky: Soupis seřazených událostí, které jsou zčásti napsány a zčásti realizovány improvizací na základě předem stanovených prostředků (Richterův popis).

⁸⁵ Pozn. autorky: Obsahuje podrobně rozepsané vedení příběhu (obsah a sled situací) i konkrétní textaci a popis akcí (Richterův popis).

⁸⁶ Pozn. autorky: Zachycuje mluvené slovo a technické informativní scénické poznámky (Richterův popis).

4.1.3. Závěrečné tipy pro dokončení zdařilé transformace

Po ujasnění charakteru literární předlohy a výběru vhodného druhu převodu je také nutné se zamyslet nad hlavním tématem a myšlenkou, kterou chceme vyjádřit a jakými konkrétními scénickými prostředky. Jedno bez druhého pak tvoří inscenaci prázdnou, mdlou, nezáživnou a neúčinnou. Pouhé realizování slov není dostačující, neboť literatura je v tomto směru bohatší o čtenářovu fantazii a k prostému čtenářskému zážitku stačí, aby na nás dílo jakkoli zapůsobilo.⁸⁷

Upozorňuje také na, možná banální a jasné, faktory, které by tvůrci při výběru inscenačních prostředků měli respektovat. Zvolení loutkového divadla (jako specifického divadelního druhu) musí mít svůj odůvodněný smysl, stejně jako užití loutek v inscenaci, které jsou samozřejmě prostředkem vyprávění. Jak už bylo zmíněno, loutkáři musí při zvolení loutek myslet na jejich možnosti a zvolit pro ně na základě typu, materiálu i vzhledu vhodný text.⁸⁸ Loutkové divadlo se nesmí stát pouhou vizuální a technicky promyšlenou, přesto bezobsažnou podívanou.

Při převodu literární předlohy do dramatického textu využíváme také různých postupů úprav – dialogizování, škrtnání, přeorganizování textu, dělení textu mezi jednotlivé mluvčí.⁸⁹

Na závěr je nutné zopakovat a vypíchnout, že zvolení správného druhu převodu však neznamená také správné pochopení podstaty literární předlohy. Až skloubení obojího může přivést k životu výjimečnou inscenaci.

Jako příklady jednotlivých druhů převodu poslouží přílohy č. 3 a 4 nebo také tyto inspirativní recenze a úvahy z časopisu *Loutkář*:

- Císař, Jan. *Návraty vpřed?* *Loutkář* 1995/2, s. 33–35.
- Císař, Jan. *Literatura, divadlo a Luděk Richter*. *Loutkář* 1988/4, s. 76–79.
- Dubská, Alice. *Čtyři století dramatické literatury pro loutkové divadlo*. *Loutkář* 1993/4, s. 78–81.
- Panovová, Olga. *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*. *Loutkář* 1988/6, s. 123–124.
- Různí autoři. *Seriál Přeshívání na tělo*, *Československý Loutkář*, zejména ročník 1982.

⁸⁷ Tamtéž. Str. 78.

⁸⁸ Tamtéž. Str. 78.

⁸⁹ Tamtéž. Str. 83.

5. ANALÝZA

Komparativní analýza rozebírá čtyři tzv. moderní pohádky⁹⁰ (*Duhové pohádky, Pohoršovna, Středa nám chutná a Myši patří do nebe*), které byly v posledních pěti letech uvedeny na různých loutkových scénách – Naivním divadle, Divadle Alfa, Divadle loutek Ostrava a Divadle Lampion. Předlohy vyčnívají svým vytríbeným osobitým jazykem i citem pro dramatickou výstavbu syžetu, což souvisí se zázemím autorek v divadelním, rozhlasovém, televizním a filmovém světě. Na základě uvedené terminologie v předchozí kapitole stručně a přehledně vypichuji konkrétní specifika literárních předloh, které porovnávám se zvolenými scénickými prostředky, celkovou podobou a vyzněním jevištního provedení a typem převodu.

Analýza také návodně ukazuje vždy dva příklady povedených a méně zdařilých transformací literárního díla do loutkového jazyka a snaží se také příslušný druh převodu určit a pojmenovat.

5.1. Daniela Fischerová⁹¹ v loutkovém divadle – *Duhové pohádky a Pohoršovna*

ADAPTACE – naplnění formy i podstaty

Duhové pohádky Daniely Fischerové (1982) jsou určeny pro děti předškolního věku. Kniha s velkou vřelostí a obrazotvorností vypráví o bezbarvé zahradě představující svět, kterou postupně Slunko (jakýsi voyer děje) zabydluje hvězdami, zvířaty, podzimem, sněhem a mnoha barvami. Recipient tak sleduje, jak autorka postupně vytváří svůj fiktivní svět, který počítá se čtenářovou imaginací a nezatížením znalostmi fyzikálních zákonů, kde si vymýšlí vlastní

⁹⁰ Pozn. autorky: Věcnou připomínku k převodu moderních pohádek do divadelního díla má také Olga Panovová: „Pri dramatizácii modernej rozprávky nastáva problém v prípade, ak ju adaptátor zhutňuje tak, že ponechá vonkajší dej, respektive len jeho finálne situácie, a zbaví rozprávku naratívosti, tj. vynechá pásmo rozprávania. Predlohu tým sice skrúti, ale zároveň z nej odstráni to, čo tvorí jej umelecké hodnoty. Tento typ rozprávky nie je totiž založený na deji, ale na silnom epickom subjekte a jeho rozprávačskom umení. A tak pri transformácii modernej autorskej rozprávky žiada sa pretlmočiť práve tieto hodnoty a nájsť pre ne ekvivalenty v špecificky dramatických a divadelných prostriedkoch.“

⁹¹ Daniela Fischerová (13. 2. 1948, Praha) ukončila studium dramaturgie a scénaristiky na FAMU v roce 1971. Krátce byla zaměstnána jako scénaristka Filmového studia Barrandov a jako odpovědná redaktorka v nakladatelství Orbis. Napsala řadu knih pro děti a mládež (např. *Kouzelník Žito*, 1973; *O ptáku Ohniváku a lišce Ryšce*, 1974), také má na kontě několik filmových (*Neúplné zatmění*, 1982; *Vlčí bouda*, 1986) nebo spolupráce na *Přijde letos Ježíšek?*, 2013) a televizních scénářů (např. *Andělský smích*, 1996). V divadle debutovala v roce 1979 hrou *Hodina mezi psem a vlkem*, dále pak napsala také *Princeznu T.* (1986), *Ptáka Ohniváka* (2000) nebo *12 způsobů mizení* (2008). Je taktéž autorkou rozhlasových her (např. *Vánoční akce*, 2013).

pravidla a zákonitosti. Esencí knihy se stává právě dětský smysl pro fantazírování a vymýšlení nekonečných asociací.

Syžet je dělen do sedmi kapitol (Duhová pohádka, Žlutá pohádka...), které jsou vždy zakončeny také básničkou (Básnička o duze, Básnička o žluté...). Jednotlivé volně na sebe navazující povídky i básně různými prostředky (fonetická, metaforická, vizuální, metonymická podobnost) tematizují barvu mající ve svém názvu. Kolem ní je postaven osobitý epicko-lyrický příběh s kopírující se dramatickou výstavbou, závěrečným shrnutím a ponaučením. Dílo využívá epického principu (minulý čas, vypravěč a er-forma...) s četnými dialogy pro oživení děje a také zmíněného lyrického prvku – básní, evokací barev a malování nového fiktivního světa. Fischerová tak kombinuje všechny tři literární druhy i jejich principy.

Inscenace *Žluté – modrá – zelený* Naivního divadla (premiéra 4. 1. 2018) představuje přímo ukázkový příklad přesně pochopené literární předlohy a vystihnutí její podstaty pomocí správných scénických prostředků. Režisér i autor adaptace Filip Homola s dramaturgem Vítem Peřinou ctí především křehkou lyrickou asociativní podobu knihy, kterou přenáší na jeviště společně s důrazem na slovo. Z předlohy vybírají pouze čtyři kapitoly a jejich básně, které výborně seškrtávají na klíčové body syžetu, kopírují jejich dramatickou výstavbu i dějovou posloupnost a transformují je pouze do epického vyprávění v minulém čase.

Tři vypravěči (Antonín Týmal, Miroslava Bělohlávková, Michaela Palaščáková), jacísi mágové, pak recipienty svými příjemnými hlasy pomalu a srozumitelně provázejí nově vznikajícím světem, který začíná svítit všemi barvami a plnit se nejrůznějšími objekty (např. větvičky, listy, papír). Scénu (Kamil Bělohlávek) totiž tvoří sedm průsvitných (a různobarevně svítících!) terárií představujících sedm malých zahrádek či světů, kam herci vkládají předměty na základě asociace barev a tvarů (např. papírovou pokrývku jako sníh), lexikálních hříček (např. zmenšeniny barevných hudebních nástrojů) či pohybu (např. pohyb hlavou kopírující pohyb větru). Barevná světla se doplňují s projekcemi v zadním plánu jeviště i atmosférickou, opět slovo asociující, hudbou (Filip Homola) a představení tak nabývá velmi uklidňujícího skoro až terapeutického dojmu.

Inscenace tak stejně jako předloha doslova hraje všemi barvami, kloubí v sobě epičnost, lyričnost i dramatickost, stojí na principu asociace a neustálého aktivizování fantazie. Srozumitelnost slova a nedořečenost a abstrakce vizuálního

komponentu vytváří výjimečnou inscenaci pro předškolní děti a jevištní poctu předloze.

ADAPTACE/DRAMATIZACE – neúplné naplnění formy a minutí esence díla

Místo, kde se mají děti s nadpřirozenými schopnostmi (tzv. škůdci) pohoršit, přináší Daniela Fischerová v *Pohoršovně* (2014). Děj je zasazen do fiktivního světa podobnému tomu našemu, kde však žijí nadpozemské kouzelné bytosti a lidé vedle sebe. Na rozdíl od dalších zvolených textů (*Myši patří do nebe* nebo *Duhové pohádky*) jsou syžet i fabule nejčlenitější a uspořádané do zhruba čtyřiceti kapitol. S tím souvisí také velký počet hlavních (vedoucí Pohoršovny manželé Zloberta a Tvrd Škudibertovi, šest druhů škůdat/lidí) i epizodních postav (např. teta Škrkavka nebo Pim – v inscenaci Jirka Novotný), které do hlavní dějové linie (pobytu a trampotách škůdců a dětí v Pohoršovně) vkládají navíc své osobní příhody, jimiž si krátí dlouhé chvíle a společně se více poznávají. Jejich vzpomínky narušují linku přítomnosti, zdůrazněnou četnými přímými řečmi, a vrací recipienty do minulosti. Do fabule se tak dostávají další nepodstatné či naopak důležité postavy a informace pro následující vývoj děje.

Dílo nabízí sledování nejen hlavní linky, kdy je vypravěčem právě autorčin hlas (pasáže označené zelenou barvou promlouvají navíc přímo ke čtenářům), ale také široký výběr dalších rozmanitých vypravěčů (postav) a jejich vlastních příběhů. Rozbíhavost syžetu, která samozřejmě souvisí také s nejednotou času a prostoru děje (různé místnosti Pohoršovny, les, u Škrkavky doma...), však snese pouze literární předloha, kdy je čtenář schopen si takové množství souvislostí nakonec do tematicky roztříštěné fabule (skoro až dětského románu) spojit.

Stejnomená inscenace Divadla Alfa (premiéra 22. 2. 2016) se bohužel snaží z členité předlohy vytvořit její seškrtanou verzi. Literární dílo je sice transformované do dramatické formy a dialogů, akce však nevyplývají pouze z jednání dramatických postav, ale spíše z jejich vyprávění.

Loutky (manekýni) dětí a škůdců zůstávají až na výjimky na jednom místě (a na černém pozadí, kde je iluzivně vedou černě odění herci) a akci posouvají pouze slovně – svými transformovanými či nově vytvořenými dialogy. Jejich pohledy do minulosti také nejsou vynechány. Odehrávají se na multifunkčním papírovém modelu Pohoršovny (Kamil Bělohávek), který se dá rozložit a vytváří tak mnoho scénických prostorů. Jako prostředek vyprávění těchto odboček je využita např. stínohra, hra předmětů na základě lexikální asociace či papírové plošné loutky

vedené seshora. Dospělé postavy jsou znázorněny herci. Velkým kladem této inscenace založené na slovu je rozhodně udržení osobitého hovorového jazyka, který Fischerová mistrně ovládá a který recipienty, především děti 1. stupně, baví a je jim velice blízký.

Mnohé odbočky i různorodost a nesourodost scénických prostředků však vytváří inscenaci mdlou, utahanou (scéna se nespočetněkrát mění za zvuku předelujícího hudebního motivu) a bez jasného tématu. Tvůrci (režie Petr Borovský, dramaturgie Pavel Vašíček) z tolik nabízející předlohy vybírají všechno, recipienti tak dostávají explicitní, přesto neukotvený a nikam vedoucí, výklad. Výsledkem je tedy inscenace výrazně epického charakteru stojící na pomezí dramaturgie a adaptace (Pavel Vašíček).

5.2. Iva Procházková⁹² v loutkovém divadle – *Středa nám chutná a Myši patří do nebe*

DRAMATIZACE – naplnění vnější i vnitřní dramatické formy bez vystihnutí podstaty literární předlohy

Středa nám chutná (1994) je krátká laskavá pohádka Ivy Procházkové pro děti 1. stupně. Pojednává o holčičce Cilce, které rostou na hlavě jablka, a jejím životě v dětském domově Sluníčko. Dílo není nijak kompozičně děleno do kapitol, naopak ho tvoří kompaktní chronologicky vyprávěný a dramaticky vystavěný syžet, který sleduje hlavní dějovou linii s jedinou odbočkou – ředitelka Pralinka, která vytváří mantru domova, onemocní a zaskakuje za ni nový ředitel Jindřich Šeda. Po této kolizi tak sledujeme dějovou linii chřadnoucí Pralinky v nemocnici a Cilky s dětmi v dětském domově.

Esence tohoto dílka tkví v důkladném „přečtení“ zmíněných postav – Cilky, Pralinky a Šedy – jejichž především vnitřní charakteristika přináší motivy a podněty pro

⁹² Iva Procházková (13. 6. 1953) se narodila do „spisovatelské“ rodiny (její otec Jan Procházka byl jednou z předních osobností Pražského jara, sestra Lenka je taktéž autorkou knih). Z politických důvodů v roce 1983 společně s manželem režisérem Ivanem Pokorným a dětmi emigrovala do Západního Německa, kde Procházkovi-Pokorní spolupracovali v různých divadlech. V roce 1995 se vrací do Prahy a vydává knížky, které napsala v Německu nebo již přímo v ČR. Věnuje se literatuře pro děti (např. *Eliáš a babička z vajíčka*, 2002 nebo *Kryštofe, neblbni a slez dolů*, 2004), mládež (např. *Nazí*, 2009 nebo *Uzly a pomeranče*, 2011) i dospělé (např. *Vraždy v kruhu – Muž na dně*, 2014 nebo *Nekompromisně*, 2019). Také působí a spolupracuje jako spisovatelka a scénáristka České televize, píše filmové scénáře (*Únos domů*, 2002 nebo *Záblesky chladné neděle*, 2011) i divadelní hry (např. *Kde zůstal tvůj klobouk?*, 1992). Na kontě má také mnoho literárních cen (např. 2x Magnesia Litera – *Myši patří do nebe* a *Nazí*) a v roce 2020 má být zfilmována i veleúspěšná kniha *Myši patří do nebe* do podoby animovaného filmu.

kauzální vývoj děje. Čím je Cilka šťastnější, tím víc jí rostou jablíčka na hlavě, která přinášejí (stejně jako Cilčina samotná přítomnost) klid, zdraví a pohodu všem, kdo je okusí. Pralinka zase ztělesňuje ducha domova Sluníčko, který je neudržovaný a romanticky obrostlý, sama nikoho netrestá a k ničemu nenutí. Děti nechává zkrátka jenom růst „do takového člověka, jakým potřebují být“. To se týká především Cilky, jejíž kouzelný dar opečovává a vnímá ho ne jako „zvláštnost“, ale její neoddělitelnou součást. Šeda zastupující nemocnou Pralinku do Sluníčka přináší řád, domov uklízí, čímž ničí oblíbená místa dětí, kde si hrají, a především vidí Cilčina jablíčka jako handicap a vyhledává pro ni lékařskou pomoc. Zákaz Cilčiných jablek, střeďečnického štrůdlu, podle něhož se točí vnímání času malého vlastního fiktivního světa ve Sluníčku (odtud název Středa nám chutná), rozbíjí jakýsi vnitřní řád obyvatel domova, kteří jsou poté nespokojení a nemocní.

Procházková, vypravěčka s vytříbeným citem pro slovo i dějovou výstavbu, tedy na těchto dvou dospělých postavách ukazuje především dva zcela odlišné přístupy k výchově dětí, které nahlíží ne černobíle či stereotypně, ale z mnoha úhlů. Křehké motivy „být odlišný“, života v dětském domově, specifického vidění světa v tomto věku i výchovy a jejího působení na děti jsou tematizovány do stejně křehké chytré pohádky.

Stejnomenou dramaturgií této předlohy vytvořil v Divadle loutek Ostrava Vít Peřina (premiéra 7. 4. 2017). Pro účely inscenace vytváří zcela nový text včetně několika vložených písniček (hudba Pavel Helebrand), přičemž oproti inscenaci *Pohoršovna* vytváří nejen pouze vnější dramatickou formu, ale především vnitřní dramatickou stavbu i oblouk. Problémem tohoto převodu není však nová textace ani přizpůsobený obraz – příběh (jak tyto kategorie nazývá Richter), ale ona myšlenka.

Z inscenace (režie Martin Tichý, dramaturgie Daniela Jirmanová) se naprosto vytrácí ona křehkost, rozmanitost charakterů neobvyklých postav (v inscenaci jsou Pralinka a Šeda mdlými typizovanými postavami – hodná teta, přísný ředitel) a místo důrazu na přijetí Cilky a konkrétní činnosti, které vedou ke spokojenosti dětí za vedení Pralinky a Šedy, je přidána např. zcela zbytečná vánoční epizoda. Loutky (manekýni) dětí (Jan Brejcha), všechny dospělé postavy opět ztvárňují herci, jsou neiluzivně vedeny loutkoherci, kteří nemají jasně vymezený svůj vztah k manekýnům. Většinu času jsou pouze jejich loutkovodiči, o Vánocích a v závěru se však bez jasné motivace stávají hereckými partnery loutek a znázorňují postavy vychovatelů.

Ostravská dramtizace je tedy sice dobrým příkladem přetavení vnitřní i vnější dramatické formy, problémem je však obsah, motivace, motivy a téma, které pluje po povrchu nových odboček oddalujících se od té jediné podstatné dějové linky.

DRAMATIZACE – naplnění všech náležitostí literární předlohy

O citlivém a těžko uchopitelném tématu smrti a životě po smrti pojednává s lehkostí a hravostí kniha *Myši patří do nebe* (2006). Příběh začíná přímým vniknutím do děje tzv. in medias res, kdy se čtenář stává svědkem smrti hlavní hrdinky myšky Šupito. Navazující kapitoly (jsou od sebe odděleny pouze graficky třemi velkými tečkami) poté rozvíjejí a sledují hlavní postavu na její cestě v nebi, kde potkává své známé zesnulé, nová zvířátka i úhlavního nepřítele lišáka Bělobřicha, který zapříčinil její smrt. Autorský subjekt je zde z uvedených děl nejvíce potlačen a vyprávění v er-formě kombinující přímé řeči je koncentrováno kolem Šupito. Syžet je tak právě díky neustálé přítomnosti myšky nejkonzistentnější a dějově jednotný.

Procházková vytváří fiktivní nebeský svět s vlastními pravidly – např. v nebi jsou zapomenuty všechny křivdy z pozemského života, které vycházejí z pudových zakořeněných vlastností zvířat a potravinového řetězce. Také zde platí zákon, že nelze umřít, čas neexistuje a nebe je stejně jako dětská mysl plné všemožných atrakcí a bezstarostným místem, kde nehrozí žádná nebezpečí. Text rozhodně netrpí jakýmkoli pitvořením, přílišným sentimentem, zlehčováním či dovysvětlováním (naopak jsou zcela věcně a realisticky zmíněny různé způsoby úmrtí zvířat). Autorka k recipientům hovoří naprosto věcně, zdravě a vyspěle. Skrze putování a objevování nového světa s Šupito, která se svým bohatým vnitřním životem okamžitě stává dětskou hrdinkou, jsou také vysvětleny některé obecně platné životní principy demonstrovány na obrazech srozumitelných pro děti (např. tělo Šupito je průhlednou schránkou, protože to, co přežívá, jsou nehmatatelné vzpomínky).

Divadlo Lampion literární dílo přetváří do dramtizace (Jakub Maksymov), která ukazuje nejen cit v transformaci literárního textu do dramatického, ale také vystihnoutí esence knihy a podstatné respektování výstavby putování Šupito (jedna hlavní dějová linie), jež je pro účely jevištního provedení smysluplně osekaná. Inscenace *Myši patří do nebe* (premiéra 23. 2. 2019) si nevypomáhá žádnými vypravěči, ale příběh vypráví samo jednání postav a pečlivě postavené mizanscény. Repliky pouze doplňují kompozici jednotlivých výstupů, nedublují je.

Jeden z nejsilnějších momentů nabízí závěr inscenace, kdy jsou (stejně jako v předloze) Šupito a Bělobřich znovuzrození a potkávají se v novém životě. Tento působivý dramatický oblouk dokáží tvůrci (režie Jakub Maksymov, dramaturgie Matouš Danzer) vyprávět stejně jako začátek představení pouze vizuálně beze slov výměnou loutkovodičů u loutek. Tím se ukazuje nejen smysl a funkce loutek, ale také pochopení vztahu herce-loutky jako rovnocenných partnerů i alter-eg.

Postavy zvířat jsou podle jejich vnější podobnosti, ale i vlastností a zvuků, které vydávají, stylizovány a připodobněny ke konkrétním hudebním nástrojům (myšky jsou chrastící rumba koule, lišák má naopak tělo jako harmoniku). Loutkoherci je rozžívají zvuky a animací, někdy také ale postavy zastupují oni sami a instrumenty využívají k hraní. Scéna (loutky a scénografie Olga Ziębińska) je taktéž tvořena především z různorodých hudebních nástrojů (xylofonů, zvonkoher a bubínků), které se v určitých situacích a kontextech (znak–ikon) proměňují např. v houpačku, kolotoč či fungují jako živý hudební doprovod (znak–index). Motiv hudby je zkrátka rozpuštěn do všech komponentů inscenace (ambientní hudbu také složil Ivo Sedláček), které spolu organicky souzní a těší se především bohaté významotvornosti.

Lampion má v repertoáru skvělou dramaturgii výjimečné literární předlohy, které vzdává nejen umělecký, ale i „morální“ hold a autorku správně uvádí s ostatními jmény do programu.

6. ZÁVĚR

Použitá metodologie (kapitola 2. „*Metodika*“) kvantitativního šetření s názvem „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho souboru od roku 2000–2020*“ dokázala získat konkrétní čísla a procentuální poměr inscenovaných textů z repertoárů zkoumaných loutkových scén (podkapitola 3.2. „*Výsledek výzkumu*“) i texty rozdělit do příslušných kategorií (kapitola 4. „*Teoretický rámec*“). Přesto musíme výzkum na základě již zmíněných výchozích tezí této práce⁹³ a zjištěnými a přesně pojmenovanými limity (podkapitola 2.2. „*Limity výzkumu*“) považovat za nepřesný, ilustrativní, povrchní, vágní a především vybízející další badatele k ověření. Pokud nebude zavedena jasná kategorizace, kterou budou respektovat a svědomitě využívat především autoři a tvůrci, nemohou se teoretici dobrat relevantních čísel a s čistým svědomím a platnými argumenty zodpovědět otázku – Jak si stojí dramatická tvorba loutkového divadla? Výzkum tedy spíše než spolehlivý výsledek naopak pojmenovává a upozorňuje na úskalí spojená s šetřením a podává podněty k vytvoření již dlouho poptávané kategorizace, která problémy autorství meta a proto textu⁹⁴ vyřeší alespoň kvůli potřebě zmapování problematiky textu v loutkovém divadle. Nepřesnost a vágnost by měla vybízet k aktivitě, která předsudky týkající se loutkové dramatické tvorby (snad brzy) vykoupí a očistí.

Tato práce také v kapitolách *Teoretický rámec* a *Analýza* mapuje a shrnuje další důležité výchozí body týkající se problematiky textu v loutkovém divadle – nabízí zatím nejpřehlednější terminologii druhů převodů literárních děl do děl divadelních, analyzuje celý proces této transformace i specifika jednotlivých fází a na závěr přímo demonstruje funkčnost těchto pojmů na čtyřech příkladech převodů literatury do jazyka loutkového divadla.

Klíč či metodologie k jasnému a především jednotnému a platnému určení, kam mají dramatici, adaptátoři i teoretici texty řadit, čeká na důkladného badatele. *Text v loutkovém divadle po roce 2000* se však i přesto pokouší svědomitě dotknout povrchu problematiky, jejíž celkové poznání je mnohem komplikovanější a zatím nedohledné v mnoha nejasnostech a nerelevantních a nedostačujících materiálech.

⁹³ Pozn. autorky: Zatím nedostatečné podklady a nezavedená terminologie pro tvůrce i teoretiky ve vztahu literatury (či jiných předloh) a divadla.

⁹⁴ Panovová, Olga: *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*. Loutkář 1988/6, s. 123–124. Str. 123.

Voláním o pomoc mnoha teoretiků není, jak se na první pohled může zdát, tak lehké odpovědět. Je však potřeba nezaleknout se, ale naopak se po tomto lehkém smočení nohou začít nořit do oceánu celý.

Je to jen první krok k důkladnému mapování, do kterého je třeba se co nejdříve pustit. Je to hlas do diskuse, která – jak doufám – brzo nastane.⁹⁵

⁹⁵ Provazník, Jaroslav: *Dvacetiletí ztrát a nálezů. Několik poznámek o české poezii pro děti 70. a 80.let.* Loutkář, 1993/5, s. 101-107. Str. 101.

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Literatura

- Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. AMU, Praha, 2014. s. 302. ISBN 80-7331-008-2.
- Erben, Karel Jaromír. *Pohádky*. Dobrovský, Praha, 2014. s. 114. ISBN 978-80-7390-212-4.
- Fischerová, Daniela. *Duhové pohádky*. Nakladatelství Meander, Praha, 2012. s. 50. ISBN 978-80-87596-08-1.
- Fischerová, Daniela. *Pohoršovna*. Mladá fronta, Praha, 2014. s. 117. ISBN 978-80-204-3270-4.
- Fischerová, Daniela. *Pták Ohnivák*. Národní divadlo, Praha, 2000. s. 211. ISBN 80-7258-054-X.
- Kolektiv autorů. *Živé dědictví loutkářství*. NAMU a Muzeum loutkářských kultur Chrudim, Praha, 2013. ISBN 978-80-7331-279-4.
- Procházková, Iva. *Eliáš a babička z vajíčka*. Mladá fronta, Praha, 2013. s. 125. ISBN 978-80-204-2855-4.
- Procházková, Iva. *Myši patří do nebe*. Albatros, Praha, 2017. s. 103. ISBN 978-80-00-04614.3.
- Procházková, Iva. *Středa nám chutná*. Albatros, Praha, 2013. s. 63. ISBN 978-80-00-03136-1.
- Provazník, Jaroslav. *Děti a loutky*. AMU, Praha, 2008. s. 221. ISBN 978-80-7331-111-7.
- Richter, Luděk. *Literatura, divadlo a my. Převod literárního díla do loutkového divadla. Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze a Krajské kulturní středisko, Hradec Králové, 1985. s. 133.*

Ročenky a programy divadel

- *Divadlo Alfa 1966-1994*. Vydalo Divadlo Alfa, 1994. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Divadlo Lampion*. Vydalo Divadlo Lampion jako neperiodickou publikaci k 50. výročí první premiéry Lampionu. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Divadlo loutek Ostrava. Sezona 1953–2003*. Publikace vydalo Divadlo loutek Ostrava k 50. výročí divadla. Dostupné v Knihovně IDU.

- *Jihočeské divadlo – Balet. Činohra. Malé divadlo. Opera. Ročenka 2006.* Vydalo Jihočeské divadlo, 2006. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Jihočeské divadlo – Balet. Činohra. Malé divadlo. Opera. 14/15.* Vydalo Jihočeské divadlo, 2015. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Jihočeské divadlo – Balet. Činohra. Malé divadlo. Opera. 15/16.* Vydalo Jihočeské divadlo, 2016. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Jihočeské divadlo – Balet. Činohra. Malé divadlo. Opera. 16/17.* Vydalo Jihočeské divadlo, 2017. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Jihočeské divadlo – Balet. Činohra. Malé divadlo. Opera. Ateliér 3D.* Vydalo Jihočeské divadlo, 2017. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Městské divadlo v Mostě 2006–2010.* Připravilo a vydalo Městské divadlo v Mostě, 2010. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Městské divadlo v Mostě 2011–2015.* Připravilo a vydalo Městské divadlo v Mostě, 2015. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Naivní divadlo Liberec. Mezi ohněm a vodou.* Vydalo Naivní divadlo v Liberci, 2010. ISBN 978-80-87100-11-0. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Naivní divadlo Liberec. Než zazněl třetí gong.* Vydalo Naivní divadlo v Liberci, 2014. ISBN 978-80-87100-27-1. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Naivní divadlo Liberec. Mezi Zvířecím a Národním.* Vydalo Naivní divadlo v Liberci, 2005. ISBN 80-239-4132-1. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Naivní divadlo Liberec 1949-1999.* Vydalo Naivní divadlo v Liberci, 1999. ISBN 80-902590-6-5. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Padesát let Radosti.* Vydalo Loutkové divadlo Radost, 1999. Dostupné v Knihovně IDU.
- *Radost od padesáti do šedesáti.* Vydalo Divadlo Radost, 2009. Dostupné v Knihovně IDU.
- *70 let s Divadlem Radost.* Vydalo Divadlo Radost, 2019.

Články z periodik

- Císař, Jan. *Návraty vpřed?* Loutkář 1995/2. s. 33–35.

- Císař, Jan. *Literatura, divadlo a Luděk Richter*. Loutkář 1988/4. s. 76–79.
- Dubská, Alice. *Čtyři století dramatické literatury pro loutkové divadlo*. Loutkář 1993/4. s. 78–81.
- ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo jako zakoušení. (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue 11/1, 1999. s. 3–30.
- Chalupová, Simona. *Klasické pohádky v divadle pro děti*. Série několika částí v Loutkáři 1999.
- Klíma, Miloslav. *O stereotypech, strnulosti a setrvačnostech*. Loutkář 2020/2. s. 90–93.
- Krofta, Josef. *Loutkářství, součást vývoje moderního divadla*. Loutkář 2020/2. s. 96–98.
- Makonj, Karel. *Ach, ty dva systémy...* Loutkář 2/2016, s. 88–90.
- Panovová, Olga. *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*. Loutkář 1988/6. s. 123–124.
- Provazník, Jaroslav. *Dvacetiletí ztrát a nálezů. Několik poznámek o české poezii pro děti 70. a 80.let*. Loutkář 1993/5. s. 101–107.
- Různí autoři. *Seriál Přeshívání na tělo, Československý Loutkář*, zejména ročník 1982.
- Slavíčková, Sarah. *Kam kráčíš Radosti?* Loutkář 2019/4. s. 88–90.
- Vavruška, Eduard. *Mají děti co hrát?* Loutkář 1988/2. s. 66.

Elektronické zdroje

- www.buchtyaloutky.cz
- www.divadloalfa.cz
- www.divadlolampion.cz
- www.divadlo-radost.cz
- www.divadlo-rozmanitosti.cz
- www.dlo-ostrava.cz
- www.draktheatre.cz
- www.jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo
- www.minor.cz
- www.naivnidivadlo.cz
- www.vis.idu.cz

Záznamy inscenací

- Fischerová, Daniela. *Pohoršovna* [divadelní inscenace]. Režie Petr BOROVSÝ. Divadlo Alfa, Plzeň. Premiéra 22. 2. 2016.
- Fischerová, Daniela. *Žluté, modrá a zelený* [divadelní inscenace]. Režie Filip HOMOLA. Naivní divadlo, Liberec. Premiéra 4. 1. 2018.
- Procházková, Iva. *Myši patří do nebe* [divadelní inscenace]. Režie Jakub MAKSYMŮV. Divadlo Lampion, Kladno. Premiéra 23. 2. 2019.
- Procházková, Iva. *Středa nám chutná* [divadelní inscenace]. Režie Martin TICHÝ. Divadlo loutek Ostrava, Ostrava. Premiéra 7. 4. 2017.

8. PŘÍLOHY

Příloha č. 1 - Konkrétní data vlastního výzkumu „*Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020*“

1. DIVADLO ALFA

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 7, známé 2, méně známé 18)	27
Předloha na základě filmu či popkulturního média (televizní pořad, seriál...)		3
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		6
Operní libreto		1
Rozhlasová hra		2
Anonymní loutkářské lidové texty a převzaté loutkové hry		6
Celkem		45

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry		19
Texty na motivy různorodých typů předloh		21
Celkem		40

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (neloutkové inscenace, performance, opera, balet a další)		11
Premiéry		96

2. BUCHTY A LOUTKY

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy		10
Předloha na základě filmu či popkulturního média (televizní pořad, seriál...)		6
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		3
Operní libreto		3
Anonymní loutkářské lidové texty		3
Celkem		25

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry		9
Texty na motivy různorodých typů předloh		13
Celkem		22

Celkem loutkových inscenací	47
Ostatní (improvizace, koncerty, jednorázová představení, performance a další)	8
Premiéry	55

3. DIVADLO DRAK

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 4, známé 3, méně známé 10)	17
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		6
Operní libreto		3
Anonymní loutkářské lidové texty a převzaté loutkové hry		5
Celkem		31

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry		25
Texty na motivy různorodých typů předloh		12
Celkem		37

Celkem loutkových inscenací	68
Ostatní (neloutkové inscenace, performance, scénické čtení a další)	7
Premiéry	75

4. DIVADLO LAMPION

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 10, známé 16, méně známé 11)	37
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		4
Operní libreto		1
Anonymní lidové loutkářské texty a převzaté loutkové hry		2
Dětská písnička		1
Audiopohádka		1
Celkem		46

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry		18
Texty na motivy různorodých typů předloh		16
Celkem		34

Celkem loutkových inscenací	80
Ostatní (neloutkové inscenace, performance, scénické čtení a další)	17
Premiéry	97

5. NAIVNÍ DIVADLO

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 8, známé 8, méně známé 14)	30
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		2
Předloha na základě filmu či popkulturního média (televizní pořad, seriál...)		1
Poezie		4
Komiks		1
Celkem		38

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry		25
Texty na motivy různorodých typů předloh		10
Celkem		35

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (literární večer, scénické čtení a další)		5
Premiéry		78

6. MALÉ DIVADLO

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 6, známé 18, méně známé 1)	25
Předloha na základě filmu či popkulturního média (televizní pořad, seriál...)		1
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		1
Anonymní lidové loutkářské texty a převzaté loutkové hry		1
Celkem		27

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry		21
Texty na motivy různorodých typů předloh		17
Celkem		38

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (především neloutkové inscenace)		21
Premiéry		86

7. DIVADLO MINOR

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 5, známé 9, méně známé 8)	22
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		1

Předloha na základě filmu či popkulturního média (televizní pořad, seriál...)	1
Anonymní loutkářské lidové texty a převzaté loutkové hry	3
Poezie	1
Celkem	28

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry	24
Texty na motivy různých typů předloh	15
Celkem	39

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (neloutkové inscenace [21], scénická čtení, obnovená premiéra, koncert)	28
Premiéry	95

8. DIVADLO LOUTEK OSTRAVA

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 5, známé 23, méně známé 16)	44
Předloha na základě filmu či popkulturního média (televizní pořad, seriál...)		1
Divadelní hra určená pro divadlo s herci		11
Operní libreto		1
Anonymní lidové loutkářské texty a převzaté loutkové hry		3
Dětská písnička		1
Celkem		61

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry	12
Texty na motivy různých typů předloh	10
Celkem	22

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (především neloutkové inscenace)	10
Premiéry	93

9. DIVADLO RADOST

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 4, známé 18, méně známé) 22
Divadelní hra určená pro divadlo s herci	1
Operní libreto	1
Anonymní loutkářské lidové texty a převzaté loutkové hry	8
Celkem	32

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry	15
Texty na motivy různorodých typů předloh	16
Celkem	31

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (především neloutkové inscenace)	24
Premiéry	87

10. DIVADLO ROZMANITOSTÍ

ADAPTACE a DRAMATIZACE

Různorodé literární předlohy	(mládež 5, známé 22, méně známé 6) 33
Divadelní hra určená pro divadlo s herci	2
Operní libreto	1
Anonymní loutkářské lidové hry a převzaté loutkové texty	3
Koleda	1
Celkem	40

NOVĚ VZNIKLÉ AUTORSKÉ TEXTY

Původní hry	20
Texty na motivy různorodých typů předloh	24
Celkem	44

Celkem loutkových inscenací

Ostatní (neloutkové inscenace a další)	15
Premiéry	99

Příloha č. 2 – Graf zpracovaných dat výzkumu „Dramaturgická skladba devíti statutárních loutkových divadel a jednoho nezávislého souboru od roku 2000–2020“

VYSVĚTLIVKY

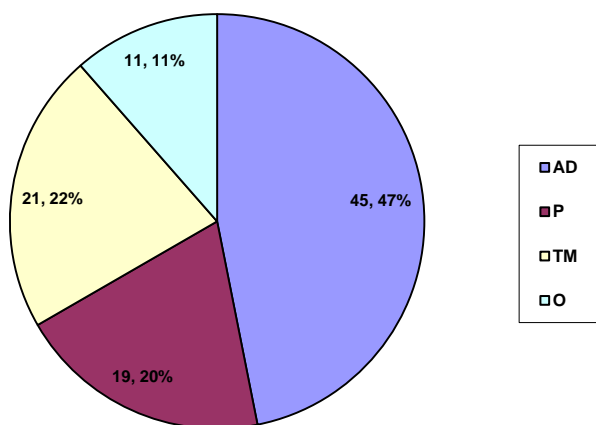
AD Adaptace a dramaturgizace

P Původní hry

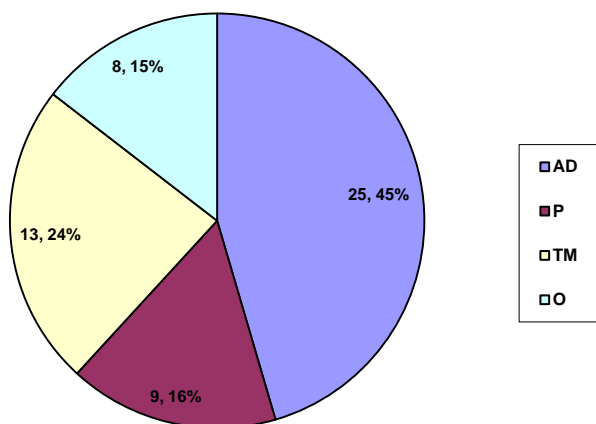
TM Texty na motivy různorodých typů předloh

O Ostatní – neloutkové inscenace a další

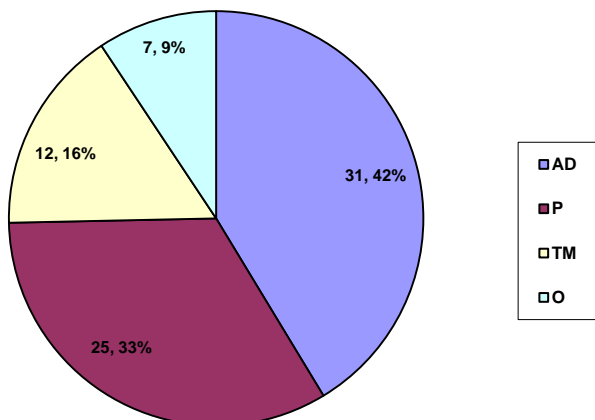
1. DIVADLO ALFA



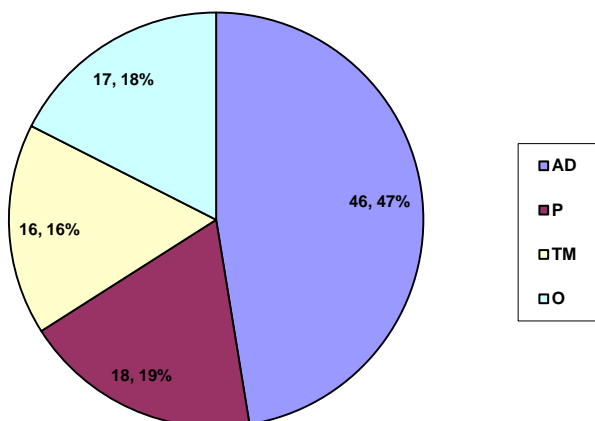
2. BUCHTY A LOUTKY



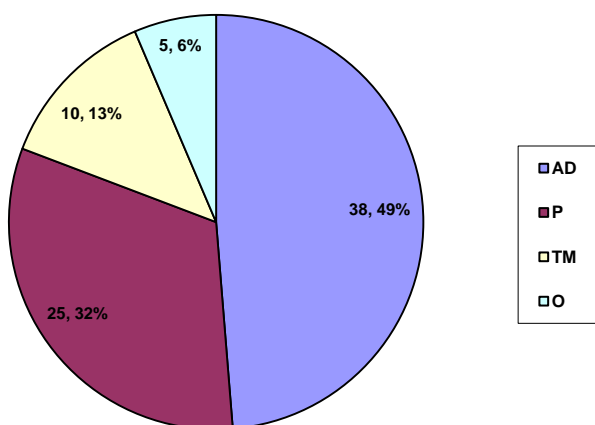
3. DIVADLO DRAK



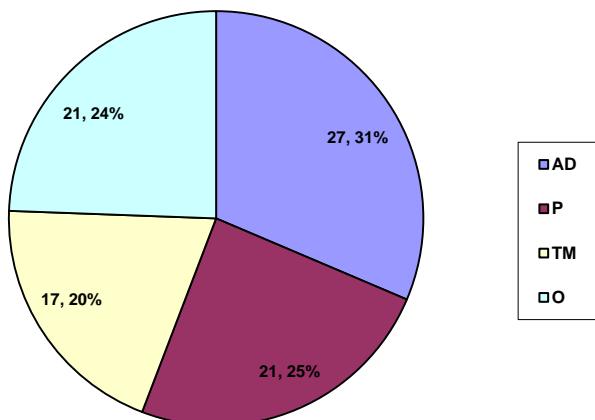
4. DIVADLO LAMPION



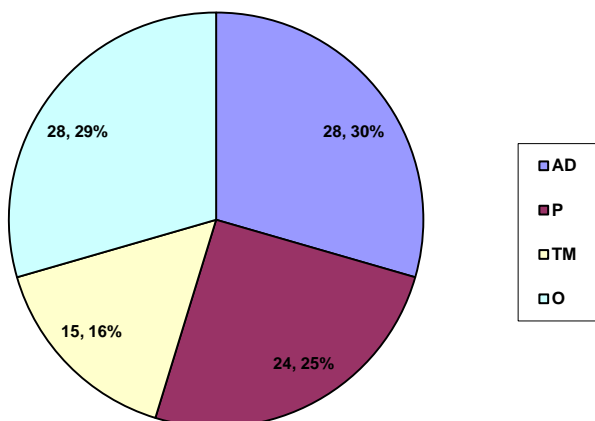
5. NAIVNÍ DIVADLO



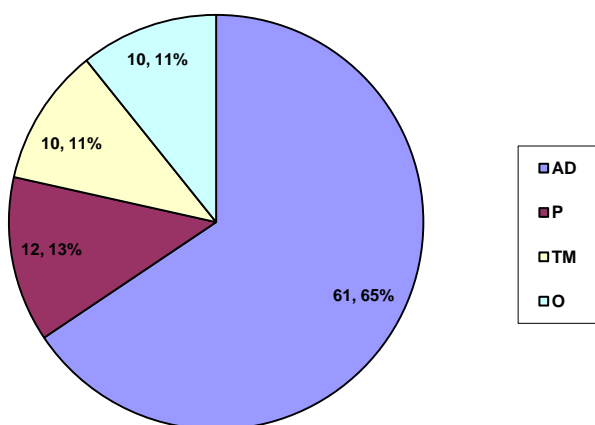
6. MALÉ DIVADLO



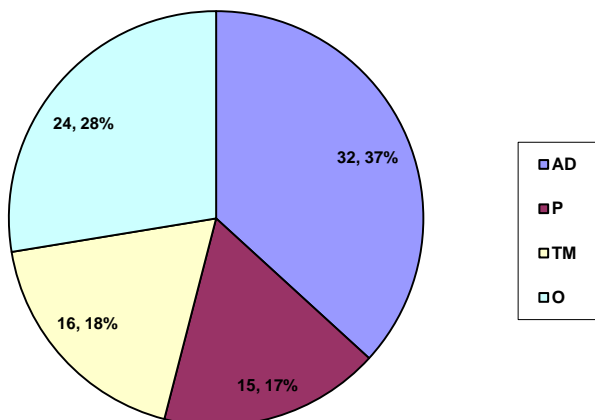
7. DIVADLO MINOR



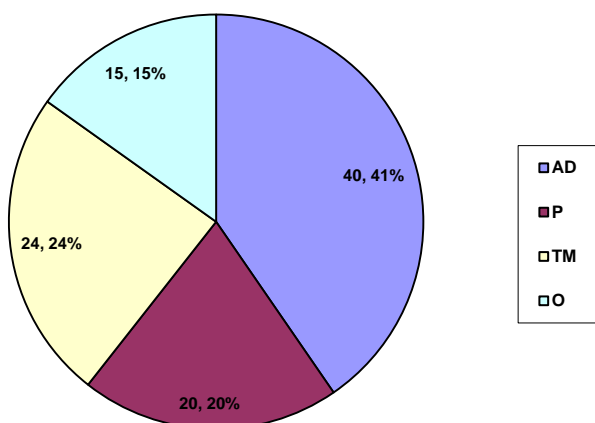
8. DIVADLO LOUTEK OSTRAVA



9. DIVADLO RADOST



10. DIVADLO ROZMANITOSTÍ



Příloha č. 3 a 4 - Ukázka z knihy *Literatura, divadlo a my* (Luděk Richter, 1985)
- jevištní přepis/adaptace a adaptace/dramatizace

4. JE TO NAPROSTO JISTĚ

„Stala se hrozná věc!“ řekla slepice – řekla to na protilehlém konci vesnice, než se to vůbec přihodilo. „Stala se hrozná věc v počestném kurníku! Netroufám si ani dnes sama spát. Jak je dobře, že je nás na hřadě tolik pohromadě!“ – A pak se dala do vypravování, až ostatním slepicím peří vstávalo a kohoutovi spadl hřebínek. Však je to naprosto jisté:

Ale začněme od počátku, a ten se udál v kurníku na druhém konci vesnice. Slunce zapadalo a slepice vylétly na hřad. Jedna z nich – měla bílé peří a krátké nohy, kladla svá vejce podle předpisu a byla jako slepice po všech stránkách účtyhodná – když se teď octla na hřadě, prohrábla si zobákem peří a utrousila při tom peříčko.

„Vida ho!“ řekla. „Čím víc si škubu peří, tím jsem krásnější!“ řekla to v žertu, protože byla veselou kopou mezi slepicemi, ačkoli jinak, jak jsme již řekli, byla velmi účtyhodná. A pak usnula.

Kolem dokola bylo tma; slepice seděly jedna vedle druhé, Ta, jež seděla u naší slepice nejbliž, nespala: slyšela a neslyšela, tak jak je to na tomto světě nejlepší, chceš-li žít v klidu a pokoji. Ale své sousedce musela přece jen říci: „Slyšelas, co tu bylo řečeno? Já nikoho nejmenuji, ale jistá slepice se chce oškubat, aby prý byla hezká! Kdybych byla kohout, pohrdala bych jí!“

Prímo nad slepicemi seděla sova se svým sovákem a sůvičkami. V téhle rodině mají velmi tenké uši: slyšeli každícké slovo, které sousedka slepice řekla; zakouleli očima a soví máma rychle zamávala křídly: „Tohle neposlouchejte! – Ale jistě jste slyšeli, co povídali? Slyšela jsem to na vlastní uši – člověk mnoho slyší, nežli mu upadnou! Jedna ze slepic zapomněla do té míry, co se pro slepici sluší a patří, že si oškubává všechno peří a nechává kohouta dívat se na to!“

„Prenz garde aux enfants!“ napomínal otec sovák. „To není nic pro děti!“

„Povím to jen sově odnaproti! Je taková účtyhodná v společenských stycích!“ A sova odletěla.

„Hú – hú! Uhú!“ houkaly pak obě, a rovnou holubům do sousedova holubníku. „Slyšeli jste to? Slyšeli jste to! Uhú! Jedna slepice si oškubala kvůli kohoutovi všechno peří! Jistě zmrzne, jestli už vůbec nezmrzla, uhú!“

„Kdepak? Kdepak?“ vrkali holubi.

„V sousedovic dvoře! Viděla jsem to takřka na vlastní oči! Nedá se to skoro ani vypravovat! Ale je to naprosto jisté!“

„Věřím, věřím – na slovo!“ ujišťovali holubi a vrkali dolů do kurníku: „Jedna slepice – říká se také, že jsou dvě! – oškubaly si všechno peří, jen aby nevypadaly jako ostatní a vzbudily kohoutovu pozornost. Je to však odvážná hra, můžeš se snadno nachladit, uhnat si horečku a umřít, a jsou už teď obě v Pánu!“

„Probuďte se! Probuďte se! zakokrhál kohout a vyletěl na plot. Oči ještě sotva držel, ale přesto kokrhál: „Tři slepice zahynuly z nešťastné lásky ke kohoutovi! Oškubaly si všecičko peří! Je to ošklivá historie, nechci si ji nechat pro sebe, dejte to dál!“

„Dejte to dál!“ pištěli netopýři a slepice kdákaly a kohouti kokrhali: „Dejte to dál! Dejte to dál!“

A tak putoval onen příběh od kurníku ke kurníku a vrátil se na konec tam, odkud vlastně vyšel.

„Pět slepic,“ znělo to teď, „si oškubalo všecičko peří, aby ukázaly, která z nich se nejvíc zhubla milostným soužením pro kohouta, a pak se navzájem do krve uklovaly, až zůstaly ležet mrtvé, k velké hanbě a ostudě své rodiny a k velké škodě pro majitele!“

Slepice, která utrousila ono jediné volné peříčko, nepoznala v tom ovšem vlastní případ, a ježto byla úctyhodnou slepicí, prohlásila: „Pohrdám těmi slepicemi! Ale je takových víc! Podobnou věc ovšem nelze přejít mlčením. Také já učiním, co je v mých silách, aby se to dostalo do novin – tak se to rozletí po celé zemi: to si ony slepice, a jejich rodina s nimi, opravdu zaslouží!“

A dostalo se to tedy do novin, bylo to vytištěno a je to naprosto jisté: že z jediného peříčka se může vyklubat pět slepic!

(Hans Christian Andersen: Je to naprosto jisté, překlad J. Vrtišová)



Andersenova povídka vyniká britkým sarkasmem, s nímž postihuje podstatu a vznik nepravdivé fámy, drbu, pomluvy, po formální stránce se vyznačuje rychlým spádem a vyváženým poměrem vyprávěcích částí a hojných dialogů. Přes celkovou dramatičnost příběhu, danou zmíněným rychlým spádem, je třeba si uvědomit, že jde o typický epický dialog, který po celou dobu vlastně jen gradovaně rozvíjí vyprávění o domnělém osudu nestoudné slepice. Výrazná je také pohybovost tohoto příběhu – neustálé přelety apod. Díky tomu všemu tato povídka nabízí možnosti nejrůznějších převodů.

a) Je to naprosto jisté – jevištní přepis – adaptace

na scéně stůl poklopený deskou k divákům, nad jeho horní hranou se objeví hlava 1. slepice a vykřikne

1. sl.: Stala se hrozná věc!

kuře: vystrčí hlavu

řekla slepice.

1. slepice zatlačí hlavu kuřete zpátky, ale na druhé straně se objeví hlava 2. slepice

2. sl.: Řekla to na protilehlém konci vesnice, než se to přihodilo.

1. slepice ji opět zatlačí a říká sama

1. sl.: Stala se hrozná věc v počestném kurníku! Netroufám si ani dnes sama spát. Jak je dobře, že je nás na hřadě tolik pohromadě!

objeví se všechny čtyři hlavy a s úsměvy jak pro tisk samolibě, „moudře“ kývají – po chvíli přejde v nesrozumitelnou šuškanou

1. sl.:

Ale začneme od počátku – a ten se udál v kurníku na druhém konci vesnice.

otočí stolem kolem vodorovné osy o 360°

Tak.

Idylka, ze zadu se ozývá melodie písně Zasvit mi, ty slunko zlaté, Černé oči jděte spát apod.; kvokání slepic, jež se během vyprávění postupně objevují opět jako hlavy herců

1. sl.:

Slunce zapadalo . . .

mohla by ilustrovat jiná hlava, která by se objevila s úsměvem jak sluníčko, sypala si na hlavu konfety či pod. až zapadá a přitom zapadne

2. sl.:

. . . a slepice vylétly na hřad.

bílá sl.:

Jedna z nich . . .

sbor:

jak, když čte dotazník fistulkou:

– měla bílé peří a krátké nohy, kladla svá vejce podle předpisu a byla, jako slepice, po všech stránkách úctyhodná –

bílá slepice může to vše během řeči pantomimicky předvádět – ilustrovat: nohy – zdvihnout stolec a ukázat si na ně . . .

bílá sl.:

. . . prohrábla si zobákem peří a utrousila přitom – peříčko. dlouhý pohled za peříčkem

Vida ho! Čím víc si škubu peří, tím jsem krásnější!

bílá slepice „usne“, pak otevře jedno oko a dodá:

A usnula.

bílá slepice opět usne; 1. slepice se přesune dál od bílé k 2. slepici a šeptá jí do ucha

1. sl.:

Slyšelas, co tu bylo řečeno? Já nikoho nejmenuji, ale jistá slepice se chce oškubat, aby prý byla hezká! Kdybych byla kohout, pohrdala bych jí.

poslední větu pronese hrdinsky nahlas jako mnozí pomlouvající

sbor:

hlubokým hlasem

Přímo nad slepicemi seděla sova se svým sovákem a sůvičkami. tenouče:

V téhle rodině mají velmi tenké uši.

Na scéně čtyři hlavy jako schůdky: 2 sůvičky, sova a sovák

sova:

zakoulí očima, pak monotónně:

Tohle neposlouchejte!

dychtivě:

Ale jistě jste slyšeli, co povídali? Jedna ze slepic zapomněla do té míry, co se pro slepici sluší a patří, že si oškubává peří a nechává kohouta dívat se na to!

ke konci se sova až infantilně radostně vzrušuje, sůvičky si radostně vzrušeně cosi šeptají

sovák: Prenez garde aux enfants! – To není nic pro děti!

sova: vrazí každé sůvičce pohlavek:
Povím to jen sově odnaproti. Je taková úctyhodná ve společenských stycích!

sbor: A sova odletěla.

na horní hraně desky se objeví vlevo 2 sovy, vpravo 2 holubi

sovy: Hú – hú! Uhú! – Slyšeli jste to? Slyšeli jste to! – uhú! Jedna slepice si oškubala kvůli kohoutovi všechno peří! Jistě zmrzne, jestli už vůbec nezmrzla, uhú!

holubi: Kdepak? Kdepak?

sovy: V sousedovic dvoře! Viděla jsem to takřka na vlastní oči! Nedá se to skoro ani vypravovat! Ale je to naprosto jisté!

holubi: Věřím, věřím – na slovo!

při další řeči postupně mizí hlavy shora a objevují se ve směru hodinových ručiček kolem dokola stolu, až je nakonec na každé straně jedna; holub hlavě vpravo:

holub: Jedna slepice – říká se také, že jsou dvě! – oškubaly si všechno peří, jen aby nevypadaly jako ostatní a vzbudily kohoutovu pozornost. Je to však odvážná hra, můžeš se snadno nachladit, uhnat si horečku a umřít, a jsou už teď obě v Pánu.

celou tuto repliku by mohli říkat i střídavě oba holubi tak, že by si vzájemně skákali do řeči a trumfovali se v hrůzostrašnostech; dole pod spodní hranou stolu (vlastně stolem zavalen) se objeví kohout a křičí:

kohout: Probuďte se! Probuďte se! Tři slepice zahynuly z nešťastné lásky ke kohoutovi! Oškubaly si všecičko peří! Je to ošklivá historie, nechci si ji nechat pro sebe, dejte to dál!

všichni kolem stolu postupně křičí jako echo:

Dejte to dál! Dejte to dál! Dejte . . .

toto volání postupně utichne, až se změní v tichou poštu kolem dokola, předávají si zprávu šeptáním, až naráz celý sbor říká jako tragickou zprávu z rozhlasu:

sbor: Pět slepic si oškubalo všecinko peří, aby ukázaly, která z nich se nejvíce zhubla milostným soužením pro kohouta, a pak se navzájem do krve uklovaly, až zůstaly ležet mrtvé, k velké hanbě a ostudě své rodiny a k velké škodě pro majitele!

vznešeně:

bílá sl.: Pohrdám těmi slepicemi!

- sbor:** poničeně – unaveně:
 ... prohlásila slepice, která na počátku utrousila ono jediné peříčko.
- bílá sl.:** pokračuje:
 Ale je takových víc! Podobnou věc ovšem nelze přejít mlčením. Také já učiním, co je v mých silách, aby se to dostalo do novin – tak se to rozletí po celé zemi: to si ony slepice, a jejich rodina s nimi, opravdu zaslouží!
- sbor:** „zasedne“ za horní hranu stolu a opře hlavy do dlaní jako v hospodě; tichounce, jako roztomilou pohádku, jako když se říká ... vzali se a zazvonil zvonec ... čím dál tišeji:
 A dostalo se to tedy do novin, bylo to vytištěno a je to naprosto jisté: že z jediného peříčka se může vyklubat pět slepic!
- (podle H. Ch. Andersena upravil Luděk Richter)

b) Je to naprosto jisté – adaptace – dramatizace

- Vypravěč stojí na scéně a čte si noviny – kolem něj zmatek, létající peří i slepice, zděšené kdákání a do toho výkřik:
- hlas:** Stala se hrozná věc v počestném kurníku!
 ticho! hlas pokračuje:
- hlas:** Netroufám si ani dnes sama spát. Jak je dobře, že je nás na hřadě tolik pohromadě.
- vyprav.:** složí noviny
 Ale začněme od počátku a ten se udál v kurníku na druhém konci vesnice.
 vypravěč zmizí, na hřadě sedí slepice – loutky, jedna z nich si zobákem prohrábne peří a utrousí peříčko – cink!
- bílá sl.:** Vida ho! Čím víc si škubu peří, tím jsem krásnější!
 zaboří hlavu pod křídlo a spí; v tom okamžiku dvě slepice vedle vystrčí naráz hlavu zpod křídel a r. slepice říká:
- 1. sl.:** Slyšelas, co tu bylo řečeno? Já nikoho nejmenuji, ale jistá slepice se chce oškubat, aby prý byla hezká! Kdybych byla kohout, pohrdala bych jí!
- sova:** Nad kurníkem se objeví hnízdo, sova vystrčí hlavu a zamává křídly:
 Tohle neposlouchejte! – Ale jistě jste slyšeli, co povídali? Slyšela jsem to na vlastní uši – Jedna slepice zapomněla do té míry, co se pro slepici sluší a patří, že si oškubává všechno peří a nechává kohouta dívat se na to!
- sovák:** vystrčí hlavu

- sova:** Prenez garde aux enfants – To není nic pro děti!
Povím to jen sově odnaproti! Je taková úctyhodná ve společenských stycích!
- obě sovy:** zaletí dozadu (zároveň v opačném směru zmizí soví hnízdo) a okamžitě vyletí s druhou sovou
Hú – hú! Uhú! Slyšeli jste to? Slyšeli jste to! Uhú! Jedna slepice si oškubala kvůli kohoutovi všechno peří! Jistě zmrzne, jestli už vůbec nezmrzla, uhú!
- holubi:** objeví se holubi
Kdepak? Kdepak?
sovy: V sousedovic dvoře.
1. sova: Viděla jsem to takřka na vlastní oči!
2. sova: Nedá se to skoro ani vypravovat!
obě sovy: Ale je to naprosto jisté! (odletí)
holubi: Věřím, věřím – na slovo!
- holubi se otočí o 180° a vrkají dál: (viz i str. 94)
Jedna slepice – říká se také, že jsou dvě! oškubaly si všechno peří, jen aby nevypadaly jako ostatní a vzbudily kohoutovu pozornost. Je to však odvážná hra, můžeš se snadno nachladit, uhnat si horečku a umřít, a jsou už teď obě v Pánu!
- kohout:** kohout vyletí na plot či pod.
Probuďte se! Probuďte se! Tři slepice zahynuly z nešťastné lásky ke kohoutovi! Oškubaly si všecičko peří! Je to ošklivá historie, nechci si ji nechat pro sebe, dejte to dál!
scénou proletují z jedné strany na druhou netopýři, slepice, kohouti . . . zmatek jako na začátku . . . a křičí:
Dejte to dál! Dejte to dál! Dejte to dál! . . .
- kohout:** objeví se původní hřad slepic – buď všechny najednou, nebo jen řeční
Pět slepic si oškubalo všecičko peří, aby ukázaly, která z nich nejvíc zhubla milostným soužením pro kohouta, a pak se navzájem do krve uklovaly, až zůstaly ležet mrtvé, k velké hanbě a ostudě své rodiny a k velké škodě majitele!
- bílá sl.:** povstane
Pohrdám těmi slepicemi! Ale je takových víc! Podobnou věc ovšem nelze přejít mlčením. Také já učiním, co je v mých silách, aby se to dostalo do novin – tak se to rozletí po celé zemi: to si ony slepice, a jejich rodina s nimi, opravdu zaslouží!
- vyprav.:** listuje v novinách
A dostalo se to tedy do novin, bylo to vytištěno a je to naprosto jisté; že z jediného peříčka se může vyklubat pět slepic.

(podle H. Ch. Andersena upravil Luděk Richter)