

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Hana Vildová

Pohádkové vyprávění Ivy Peřinové

Fairy-tale narrations in drama of Iva Peřinová

Praha 2016

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Petrovi Bílkovi, CSc., za jeho ochotu, cenné rady, připomínky a čas strávený nad touto diplomovou prací.

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

V Praze _____

Následující práce z oboru české dramatické tvorby pro děti se zabývá dílem významné české dramatičky Ivy Peřinové, konkrétně jejími vybranými divadelními loutkovými hrami. Jádrem práce tvoří analýza a interpretace knižně vydaných her (s přihlédnutím i k méně dostupnějším dramátům). První část práce sleduje specifčnosti odkazující ke klasickému lidovému loutkářství. Druhá část práce se soustřeďuje na poetiku loutkových dramát Ivy Peřinové. Pozornost je věnována zejména problematice vypravěče při dramatinaci prozaických předloh a způsobům výstavby loutkové pohádkové postavy.

Klíčová slova: Iva Peřinová, pohádka, parodie, loutkové divadlo, drama, ironie

The following work from the field of czech literature for children will be focused on the interpretation of the literary piece of work by writer Iva Peřinová.

The first concentrates on the specifics of the motives and themes, referring to the standard puppet play and fairy-tails model. The second part of the thesis observes the poetics of Peřinova's fairy tails, paying a special attention to her narrative strategies, the way of the construction of the fairy tail characters and to the regularities of the composition.

Keywords: Iva Peřinová, puppet play, parody, fairy-tail, irony

Obsah

Úvod	7
Souvislosti loutkových her Ivy Peřinové s tradičním lidovým loutkářstvím	9
Historie loutkářství jako inspirační zdroj Ivy Peřinové	9
Postava Kašpárka.....	16
Komika	22
Parodie žánrů	30
Pohádka a původní hry.....	38
Poetika loutkových her Ivy Peřinové	41
Problematika vypravěče v dramatické loutkové tvorbě Ivy Peřinové.....	41
Pojetí postavy	50
Závěr	61
Použitá literatura	63

Úvod

Dramatička Iva Peřinová vstoupila do oblasti loutkové dramatické tvorby pro děti poprvé v polovině sedmdesátých let. Její tvorba je již od počátku velmi silně spjata s jejím tehdeším působením v Naivním divadle v Liberci, kam nastoupila po absolutoriu Katedry alternativního a loutkového divadla na pozici loutkoherečky, posléze dramaturgyně. Ona sama ve svých rozhovorech několikrát přiznala, že psala téměř výhradně „hry na míru“ svému tvůrčímu souboru. Když Peřinová přichází do Liberce, divadlo se v té době pyšní významnou pozicí s velmi pozitivní pověstí mezi loutkovými divadly. Poetiku Naivního divadla utvářel mimo jiné Jan Schmid. Jeho tvorba je spojená zejména s tím, že se „vzdalovala popisnosti a otevírala prostor dětské fantazii, (...) do popředí se dostávala estetická složka a ve výtvarném pojetí nastoupila vynalézavá fantazie oproti dřívějším didaktickým postupům“¹. Dramaturgie divadla se obrací na dětského diváka, autoři se inspiřují bohatým světem dětské fantazie. I samotný název divadla jakoby odpovídal svému zaměření.

„Naivnost jako určující vlastnost je zřejmě hlavním principem Naivního divadla, obsahuje dětskou upřímnost, nelíčenost a dovádílost.“²

V takovémto tvůrčím prostředí začínají vznikat první hry Ivy Peřinové. V duchu jejich poetiky se Iva Peřinová obrací k imaginativnímu vytváření souvislostí napřič zdánlivě odporujících si principů. Posléze si začne vytvářet svůj styl čerpající z bohaté historie českého loutkářství, aktualizace historického lidového loutkářství je pro autorku tedy příznačná. V tom také tkví oblast mého zájmu – v diplomové práci se pokusím nalézt souvislosti s odkazem dávných loutkových her. Chtěla bych zjistit, do jaké míry se tyto soudobé přístupy promítly s moderními autorskými postupy v díle Ivy Peřinové, chci poukázat na její specifický styl, který převrací tradiční pojetí látky, chápe ji v nečekaných souvislostech, a obohacuje ji tak o zcela nové významy. Tento přístup narazil už v počátcích vzniku této diplomové práce na zásadní problém, a to ten, že doposud nebylo oblasti loutkové dramatické hry věnován přílišný teoretický zájem. Historie loutkářství je velmi bohatá, mnohem víc než s textem je však spjata s performativností, loutkářství se totiž vyvinulo z rituálních obřadů, po staletí vedle klasického činoherního dramatu se ocitalo na okraji zájmu, intelektuálové je vnímali jako úpadkový žánr sloužící prostému obecnstvu pro obveselení. Tento přístup dlouho přetrvával, i postupná nastupující generace profesionálních loutkářů však nepodrobuje text dramatické loutkové hry

¹ Balounová, Petra: Iva Peřinová: Kmenová autorka Naivního divadla v Liberci. Česká beseda. Liberec. 2000, str. 7.

² Tamtéž

přílišnému zkoumání. V podstatě jediným sběračem českých loutkových her byl Jaroslav Bartoš, na základě jeho sběratelské práce a pokusech o první literární interpretaci, jež byla soustředěna v Loutkářské kronice, přichází v 70. letech Zdeněk Bezděk, jenž se pokusil analyzovat specifika žánru loutkové dramatické hry, vycházel z poměrně obsáhlého materiálu Jaroslava Bartoše. K dispozici tak měl nejen nejstarší české loutkové hry, ale jejich interpretaci s přihlédnutím k dobovému kontextu. Bezděkova práce zevrubný přehled dějinného vývoje tohoto žánru obsahuje také. Bohužel jeho přístup nelze považovat za ideální, interpretace místy zatíženy podléhají komunistické ideologií minulého režimu, zvláště oceňuje hry, v nichž se projevuje „kolektivnost obyčejného vesnického lidu“ apod. I přes toto pochybení lze ale u něj nalézt mnohé inspirující podněty, které se staly východiskem mé práce. Kromě Zdeňka Bezděka se kapitola věnující se historii českého loutkářství opírá o již zmíněnou Loutkářskou kroniku, studii Jaroslava Blechy a časopis Loutkář, které dávají Zdeňku Bezděkovi v mnohém zapravdu. V centru mého zájmu jsou hlavně tematické aspekty ve vztahu k lidové pohádce a lidovému loutkářství. Analýza se soustřeďuje také na kompoziční aspekty v souvislosti s problematikou vypravěče a na originální postupy, které činí autorčiny texty umělecky jedinečnými.

Souvislosti loutkových her Ivy Peřinové s tradičním lidovým loutkářstvím

Historie loutkářství jako inspirační zdroj Ivy Peřinové

Dílo Ivy Peřinové v mnohém navazuje na bohatou tradici kočovných lidových loutkářů a pozdějších dramatiků, kteří se tvorbě pro loutkové divadlo věnovali profesionálně (zakládali tiskoviny i loutková divadla). Počátky loutkářství jsou podle dostupných materiálů spojovány s magickými či náboženskými obřady. Figura neboli loutka zaujímala symbolickou roli v rovině poukazu k božskému, prostřednictvím loutek ve starověku byla demonstrována boží vůle, tedy nejvyšší moc, která určuje a „tahá za nitky“ osudu. Člověk (figura) byl ztvárněn v počátcích těchto uměleckých projevů jako odraz velikého boha. Tento motiv závislosti na vyšších silách pronikl do evropské i asijské literatury a zůstal dlouhou dobu spjat s pojmem loutky jako literární metafory. Z tohoto období ovšem neexistují dochované divadelní texty, k dispozici jsou pouze torza dramát, která vznikla jako dodatečný zápis ustálených inscenací. Na formování loutkového divadla v Evropě měly silný vliv některé druhy loutkového divadla Orientu, které zde mnohem dříve vypsely z lidových obřadů v samostatnou uměleckou formu (např. hojně užívání marionet v evropském loutkovém divadle je právě ohlasem asijské divadelní kultury). Kromě tohoto orientálního vlivu měla zásadní dopad na formování evropského loutkového divadla pohanská folklórní tradice, z níž byly přejímány určité prvky. V tomto období ovšem stále dominuje pantomima. Loutkáři využívali především pohybové možnosti loutek. Proto tuto fázi dějin loutkářství označuje polský teatrolog Henryk Jurkowski jako *pantomimickou*. Důležitější pro naše uvažování o kontextu tvorby Ivy Peřinové je etapa, v níž dominovala narativnost. Pro loutkovou inscenaci je tedy podstatné *vyprávění*, jejich součástí kromě zmíněného epického vyprávění bylo také zpívání písní, přednes básní či balad. Mnohé studie tyto umělce označuje za muzikanty, žongléry, žakéry atp., kteří vystupovali pro obveselení dvoru, při šlechtických turnajích nebo světských slavnostech. V tomto období se stala velmi oblíbeným a často uváděným žánrem takzvaná rytířská hra. Její námět převzali loutkoherci a dramatici a i později zůstávala velmi populární.

Poslední (třetí fázi) nazývá Henryk Jurkowski *dramatickou*. V té době, zhruba okolo 17. století, začaly vznikat první dramatické texty pro loutkové divadlo. Mnozí autoři ovšem opět zdůrazňují problematiku týkající se jejich dostupnosti. Zachovalo se jen velmi málo textů, často se jedná o pouhá torza, ze kterých nelze rozpoznat mnohé skutečnosti, např. autorství. Kromě toho loutkoherci mnohdy předváděli improvizací scénky, které se neopíraly o žádný text.

Přesto se pokusím z dochovaných materiálů o jistý souhrn nejdůležitějších poznatků, které hrály podstatnou roli při vytváření poetiky Ivy Peřinové.

Jaroslav Blecha hovoří o tom, že v počátcích této vývojové etapy dějin loutkářství se jednalo o hry internacionální, nejčastěji byly převzaty z lidového divadla a upraveny tak, aby vyhovovaly specifikám loutkové hry (technické možnosti závěsných loutek, postava pouze jednoho loutkovodiče, tedy jednoho hlasu). Velmi často autoři sahali k dramatisaci prozaických předloh. „Frekventovaná hra o Donu Juanovi měla také prozaickou předlohu. Ta byla původně dramatisována pro italskou komedii dell'arte ve 30. letech 17. století. Téma dále zpracovali i mnozí významní dramatikové, např. Francouzi de Villiers, Molière a Corneille. V českém prostředí se hra objevovala pod rozličnými názvy Strassliwi Hodowani a další.“³

Od počátku 18. století se v kontextu loutkových her začíná hovořit o parodii, která do tohoto žánru pronikla a stala se charakteristickým rysem loutkových inscenací. Henryk Jurkowski zmiňuje, že směr vývoje evropského loutkového divadla určovala Anglie, v níž vznikl velmi populární žánr *výsměšného* dramatu, a Itálie. Nejtypičtějším loutkovým divadlem 18. století bylo divadlo kočovné. V tomto století vzniká kočovné marionetové divadlo i v českých zemích. První zmínky o činnosti loutkářů, kteří hrají české hry, se začínají objevovat ve dvacátých letech 18. století, čeští lidoví marionetáři hráli nejdříve převzaté hry tradičního mezinárodního repertoáru (Faust, Jenovefa, Don Juan apod.). Vedle her převzatých se časem postupně objevují anonymní hry domácího původu. Zdeněk Bezděk o počátcích české loutkové tradice hovoří takto: „V obecném povědomí splývá veškerý repertoár lidových marionetářů ve stylově homogenní celek. Novodobí loutkáři jej cítili především jako čistý výraz naivního romantismu, konkretizujícího se zejména v látkách loupežnických a rytířských, a za jeho nejcharakterističtější znak pokládali patetický archaizující jazyk s četnými gramatickými nesprávnostmi, různými slovními deformacemi a germanismy. Usuzuje se také, že nutným znakem tohoto romantického repertoáru je zcela schematické traktování postav (dobrý – zlý) bez psychologických nuancí a bez vnitřního boje.“⁴ Specifičnost nejstarších českých loutkových her se tedy vyznačuje především jednoduchostí děje, touze po afektu a efektu, jednoznačností charakterů postav, jednání bez motivace a epických promluvách hrdinů.

České kočovné divadlo zažívá rozvoj ve druhé polovině 18. století, v té době se objevují osobnosti, které jsou dodnes pro dějiny loutkového divadla klíčové, a to je především rodina

³ Blecha, Jaroslav. Tradiční česká loutkářská dramatická tvorba. CERM, Brno, 1999, str. 10.

⁴ Bezděk, Zdeněk. Dějiny české loutkové hry do roku 1945. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 11.

Kopeckých. Dochované rukopisy her, které tyto loutkářské rody hrávaly, pocházejí až z 19. století a jedná se o opisy. Texty starší, z nejpříznačnějšího období působnosti českých marionetářů, jsou zcela ojedinělé. Zdeněk Bezděk formuloval ve své knize *Dějiny české loutkové hry do roku 1945* hlavní tendence, kterými se odlišovaly od zahraničních loutkářů a předchozího romantizujícího období. Hovořil o tom, že ačkoli stále dominuje repertoár s rytířskou a loupežnickou tematikou, se svými zahraničními předlohami mají společnou jen tu tematiku, jako nejpodstatnější rozdíl uvádí, že „tradiční motivy a rekvizity romantických her – intriky, řinčení zbraní, vězení, výslechy a mordy, poustevny, temný les, tajemná neznámá postava, rytíř a závěrečný soud nad poraženými nepřáteli se zde vůbec nevyskytují, respektive jsou zcela podružné.“⁵ Postavy podle Bezděka nejsou tolik typizovány, dokonce lze podle něj hovořit o jisté míře psychologie postavy, které jednají emocionálně. Hojně se tedy objevují adaptace divadelních her obrozeneckých autorů, jednalo se převážně o hry historicko-vlastenecké, rytířsko-loupežnické, veselohry a frašky s českými reáliemi, ve všech uvedených příkladech dominovaly podle autorů specifické komické pasáže.

Nejpopulárnější postavou loutkových her byl Kašpárek, jeho jméno není v době obrozenecké ještě ustáleno, objevuje se i tvar Kašprdle. Vystupoval téměř ve všech hrách napsaných přímo pro loutkové divadlo a také ve většině předloh. Jde tedy o postavu, která je i v autorských úmyslech spojena s loutkovým jevištěm, postava Kašpárka provází dětské i dospělé publikum takřka po celou dobu historie loutkářství, v dějinném vývoji zaznamenala jistou proměnu, a proto o ní bude podrobněji pojednáno v samostatné kapitole.

Za prvního známého autora loutkových her bývá považován Jan Nepomuk Laštovka. Převládá v nich vlastenecká funkce, do tradiční loutkářské tvorby přinesly jeho hry nový okruh látek z domácího prostředí. Bezděk dále zdůrazňuje humornou složku her z období první poloviny 19. století, stále se objevují oblíbené hry s rytířskou tematikou, hovoří o tom, že tragické náměty jsou obohacovány o komický prvek a uvádí, že ani hry z loupežnického prostředí na rozdíl od těch mezinárodních neobsahují motivy krutosti.

Typickým divákem loutkových představení nebyly děti, orientaci na dětského diváka můžeme sledovat od druhé poloviny 19. století poté, co loutkové divadlo přichází o dospělé publikum, což s sebou přináší postupnou změnu či úpravu repertoáru a také změnu postupů. Bezděk uvádí, že teprve od roku 1887 lze s jistotou pozorovat vývoj české loutkové hry. Hovoří o dvou tendencích, tou první je adaptace starých her a tvorba v podobném duchu, druhá se chce

⁵ Bezděk, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 11.

více zaměřit na dětského diváka, chce uplatňovat pedagogickou funkci. Bezděk se také zmiňuje o rozdílu mezi klasickým činoherním dramatem, a na základě interpretační analýzy dochovaných her ze zmiňovaného období dochází k závěru, že tehdejší loutkové hry se vyznačovaly krátkým rozsahem, jednoduchou zápletkou, menším počtem postav a jejich schematickým pojetím. V tom ostatně spatřuje také hlavní rozdíl, jenž odlišuje žánr klasické podoby činoherního dramatu od loutkového.

Druhá tendence kromě změny postupů zapříčinila také to, že začínají vznikat první amatérské soubory loutkových scén, které svou dramaturgií podřizují výchovnému působení dětského publika. Předchůdci loutkářů se stali především učitelé či ředitelé vzdělávacích ústavů, kteří si plně uvědomovali názornost divadla, kterou chtěli využít k poukázání na mimoškolní výchovu mládeže, a tím ovlivnit citový život dítěte a formovat jeho morální zásady. Na svých školách organizovali pravidelná představení, k nimž tvořili texty. Částečně se inspirovali hrami české loutkářské tradice, pohádkami, často vznikají hry se sociální námětem nebo všedním životem dětí. Bezděk se negativně vymezuje k autorské tvorbě tohoto období, v níž podle něj dominuje sentiment a mentorské postoje. „Mravoučná tendence se často demonstruje na příběhu ze života dětí, v němž je chybné dítě napraveno vzornými dětmi nebo dospělými.“⁶ Přesto se tyto loutkové inscenace těšily významné oblibě dětského obecnstva.

Jistý milník ve vývoji české loutkové dramatické tvorby zaznamenalo první desetiletí 20. století, kdy vzniká celá řada amatérských souborů. Amatérské scény měly na rozdíl od kočovných loutkářů omezenější okruh diváků, díky čemuž uváděly nové hry, svůj repertoár byly nuceny neustále obnovovat a hledat zajímavé, inspirující dramaturgické zdroje. Úprav se vedle tradičních her dočkala i činoherní a operní klasika, zároveň se psaly hry vlastní, náměty se nejčastěji čerpaly z lidových pohádek, pověstí a bájí nebo zpracovávaly příběhy české historie. Literární úroveň těchto textů nebyla na vysoké úrovni, nicméně byly tvořeny s citem pro potřeby loutkové scény a upozorňovaly na širší možnosti loutkového divadla. V roce 1912 začal vycházet časopis *Loutkář*, první odborná loutkářská revue na světě, v programovém prvním článku *Českého loutkáře* se hovoří o moderním repertoáru, o vydávání loutkových her původních i přeložených ze všech kulturních jazyků, zároveň přislíb českých spisovatelů o napsání her nových.

⁶ Bezděk, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 27.

Po skončení první světové války, v tvořivé náladě, která zavládla po založení samostatného Československa, vznikly ve společensko-kulturním prostředí nejvhodnější podmínky pro další rozvoj českého loutkářství, které tak vstupovalo do vrcholné fáze tohoto vývojového období. Na českou loutkovou dramatickou tvorbu mělo silný vliv loutkářství německé, zejména dílo německého básníka a dramatika Franze von Poccioho. Nejprve se šířily překlady jeho her, posléze vznikají první hry inspirovány Poccioho poetikou. Dílo tohoto německého básníka se vyznačuje specifickými dramatickými postupy: „postavy nevyprávějí děj, ale jednají“,⁷ objevuje se zde takzvané vytrhnutí ze hry, postavy upozorňují na to, že vše je „hra“. Pocci také vkládal do loutkových her groteskní písně, často zcela mimo organickou dějovou a dialogickou vazbu. Jejich ráz není sentimentální ani patetický, téměř ve všech hrách jde podle Bezděka o „umnou symbiózu pohádkové romantiky se zcela prozaickým realismem. Pod pohádkovým příběhem skoro vždy cítíme ironický odstup, který často přechází do otevřené satiry, jejímž předmětem je zejména život politický, poměry na dvoře panovnickém, intriky státníků atp.“⁸ Další novinkou bylo to, že Pocci uvedl na jeviště postavy zvířecí, které mluví, zpívají, jednají jako lidé. Mezi nejznámější díla Franze von Poccioho patří dramatizace pohádky Modrovous, jeho poetiku charakterizuje kombinování komických prvků s fantaskními a kouzelnými rysy klasických pohádek. Pocci vytváří „sociální frašky“, mravní poučení dětského diváka zůstává, má zábavnou podobu. Poccioho tvorba aktivizovala teoretické myšlení o loutkářské dramaturgii, hlavně však produkci českých loutkových her.

V této souvislosti bychom měli uvést především Karla Maška a princip pohádky naruby. Autor odkazuje na tradiční pocciovský princip, a sice tradiční pohádková konvence je obrácena naruby a tím parodizována (unesená princezna se zamiluje do svého únosce loupežníka, vítězství komentuje slovy: „běda mi, jsem vysvobozena“). Poccioho vliv se dále projevuje v groteskním ladění her a slovními hříčkami, počítají i s dospělým divákem.

Ve dvacátých letech 20. století nabývá na významu žánr pohádky, v repertoáru loutkových souborů převažuje pohádka umělá, ta ovšem neodpovídá žánru pohádky moderní. Zpravidla se jedná o veseloherní příběh, v němž se vyskytují tradiční pohádkové postavy s postavami realistickými. Ústřední postavou byl Kašpárek, jenž ve svém pojetí zaznamenal výraznou proměnu v bystrého uličnického kluka, podílí se na řešení dramatické zápletky, což se mu podaří zpravidla vtipným způsobem. Problematické na těchto textech bylo to, že postrádaly literární kvality, nebyly příliš nápadité, nikdy také nechybělo závěrečné mravní

⁷ Bezděk, Zdeněk. Dějiny české loutkové hry do roku 1945. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 42.

⁸ Tamtéž

ponaučení. Jen málo her z obrovského množství lze označit za umělecky hodnotné, neboť zcela opomíjí specifika loutkové hry. Hledání nové poetiky pokračuje proto dál. Autoři se snažili literární nedostatky překonat začleněním grotesky. Satirické a parodické prvky se objevují v dramatinaci národních pohádek a zvláště pohádkách umělých, rozvíjely se pod silným vlivem pociho poetiky. Oblíbeným a častým motivem je zesměšnění králů, vdavekchtivé princezny, rychtáři, přihlouplí drábové atp. Postavy alegoricky znázorňují lidské vlastnosti. Dvojí vyznění si získalo značnou přízeň dospělého publika.

Dvacátá léta zaznamenala výrazný nárůst loutkářských souborů, významnou pražskou loutkovou scénou se stalo např. Loutkové divadlo Umělecké výchovy v Praze, jež charakterizuje svou dramaturgií takto:

„Hlavním oborem divadla jsou hry, jež spojuje bystrý vtíp s pohádkovou vynalézavostí i poetickými pasážemi, takže, kdežto je dítě pochopí po svém, dospělé rozesmávají svými satirickými šlehy nebo zaumávají svými myšlenkami.“

V dramaturgii scény se výrazně projevil vliv Václava Sojky. Sojka se skvěle orientoval v loutkářské literatuře, dospěl k přesvědčení, že repertoár divadla, které má umělecké aspirace, nelze tvořit pouze z her pro děti. Autoři už tedy necílí pouze na dětského diváka, do centra jejich pozornosti se dostává dospělý divák. Proto Sojka hledal kompromis, kterým by oslovil zároveň dětské i dospělé obecnstvo. S tímto záměrem zařadil do dramaturgického plánu několik Pociho her, které doplňovaly kuplety a písně Františka Procházky se satirickým a parodickým obsahem, a několik autorských her, v nichž se snažil objevovat témata speciálně vhodná pro loutky. Na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století se hry pro dospělé objevovaly v repertoárech předních scén zcela běžně. Mimořádný ohlas zaznamenal zvláště žánr loutkové revue, inspirovaný neloutkovým avantgardním divadlem.

Zdeněk Bezděk zmiňuje ještě jednu tendenci, ve třicátých letech autoři často opouštějí prostor s tradičními pohádkovými postavami, časem apod. Namísto toho do svých textů začleňují atributy moderní doby, mnohokrát se to týká dobrodružného žánru a moderní pohádky. Nejdále tento postup dovedl Jan Malík, jehož hry byly ceněny pro svou vysokou literární úroveň. Konkrétně se tento způsob projevuje oživováním předmětů a zařízení techniky, pohádkové prvky (personifikované věci a zvířata) autor spojuje s realitou moderního velkoměsta a jeho periferie. V pohádce Míček Fliček vychází z dějové osnovy tradiční lidové pohádky Budulínek, používá princip trojího opakování (trojí obměnou téže situace). „Je to prostředek blízký percepčním specifickým malých dětí a přispívá k celkově přehledné stavbě

hry, klasicky. Epická struktura hry je loutková, nemyslitelná pro divadlo herecké. Využívá konstruktivních a materiálových možností loutky, umí těžit i ze scénické techniky, mezihry jsou doplněny rozhlasovými vložkami, z nichž se divák dozvídá další průběh děje.“⁹ Loutková dramatická tvorba byla do té doby vnímána jako součást amatérského hnutí, nikoli jako autonomní součást literárního umění. Zvratem v tomto nazírání byla právě loutková hra *Míček Flíček*.

V následujících letech se pod vlivem společenské situace dostává do popředí politická satira, také loutkové divadlo reaguje na reálné ohrožení vlasti. Mnohé scény po vypuknutí 2. světové války musely svou činnost ukončit, po jejím skončení vznikají první profesionální soubory stálých loutkových scén, loutková divadla, a potažmo i loutková hra byly oficiálně začleněny mezi svébytné divadelní žánry, tím končí etapa českého kočovného a amatérského loutkového divadelnictví.

„Pozdější profesionální praxe vedla k rozbití uniformního technického kánonu loutkového prostoru a dala autorům svobodu volby veškerých výrazových prostředků loutkovosti.“¹⁰ Následující vývoj je charakterizován hledáním vlastní poetiky.

Tímto historickým exkurzem jsem chtěla zdůraznit, že je zřejmé, že dramatická tvorba českého loutkového divadla prošla v průběhu let dynamickým vývojem. Představuje rozmanité formy, od rituálních a náboženských obřadů přes kočovná loutková divadélka, amatérské loutkové scény až po velmi moderní a experimentální performance. Ačkoli Iva Peřinová píše své hry o několik desetiletí později, musíme uvažovat o tom, jak souvisí s kontextem dějin loutkové dramatiky. Pro autorku se jako charakteristická jeví snaha o zpětné navázání kontaktu, nalezení souvislostí mezi tradicí českého lidového loutkářství a pozdějších dramatiků, např. Franze von Pocciho, a moderním loutkovým divadlem. Její texty jsou utvářeny pod vlivem bohaté tradice českého loutkářství, některými svými postupy a osobitou autorskou poetikou se však od ní výrazně odklání. Její loutková tvorba se tedy vyznačuje tradičními postupy žánru, ale i metodami moderní dramatiky. Přesto, že žánr stojí značnou mírou na poetické základně tradičního loutkářství, je však zároveň součástí dramatického kontextu loutkového divadla 20. století.

⁹ Bezděk, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 110

¹⁰ Bezděk, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 132

I přes odlišný vývoj klasického činoherního dramatu a loutkové hry Jaroslav Blecha upozorňuje ve své studii, zabývající se historií tradiční české dramatiky, na to, že nelze diferencovat dramatickou literaturu a loutkovou hru právě z důvodu, že oba žánry „pracují s velmi složitým znakovým systémem, proměňují svoje výrazové prostředky a jejich relaci. Jazyk se vyznačuje synkretičností a syntetičností.“¹¹

Postava Kašpárka

V předchozí kapitole bylo řečeno, že nejpopulárnější postavou českého loutkového divadla – jak v kočovném období, tak v počátcích zakládání prvních amatérských souborů, v té době už ve velmi transponované podobě, byl Kašpárek. Postava Kašpárka podle Bezděka dlouhou dobu nezaznamenala zásadní vývoj, většinou je to postava velmi požitkářská, „otázka morální hodnoty svých činů si prostě neklade, přesto nikdy nejedná nemorálně, pokud za nemorální nepokládáme klamání loupežníků nebo lhaní ze strachu o vlastní kůži. Aniž to pokládá za zásluhu, stojí vždy na straně spravedlivé věci a pomáhá jí k vítězství celkem nezištně, je obětavý a slouží věrně – i když se svým pánem často neuctivě polemizuje. Zpravidla je také odvážný, nepřipouští si nebezpečí. S humorem taktizuje a uhýbá, ale nikdy neprosí o milost ani nehrbí hřbet.“¹²

V českých hrách na rozdíl od zahraničních může také významně zasahovat do průběhu děje a ovlivňovat jej. Bezděk uvádí, že během historického vývoje českého loutkářství se postava stala ústřední, zpočátku se ve hře objevoval později či na konci, jeho oblíbenost vzrostla natolik, že postava Kašpárka hru otevírala monologem. Často býval ve službách pána, ale mohl se vyskytovat také jako svobodná postava. Kašpárek se od ostatních postav odlišuje také svým osobitým jazykem, který Bezděk specifikuje jako groteskní komický dialog, založený na záměrně špatném porozumění partnerovým výrokům a na zvukové podobě slov, často umělých nebo různě deformovaných.

¹¹ Blecha, Jaroslav. Tradiční česká loutkářská dramatická tvorba. Cerm, Brno, 1999, str. 4

¹² Bezděk, Zdeněk. Dějiny české loutkové hry do roku 1945. Divadelní ústav, Praha 1983, str. 13.

Přestože byl v minulosti postavě Kašpárka věnován značný prostor, v díle Ivy Peřinové stěžejní postavení nezaujímá, setkáme se s ním pouze ve dvou hrách – *Bezhlavý rytíř* a *Jeminkote, Psohlavci*. V obou případech se jedná o hry s velmi populární tematikou – rytířsko-loupežnickou a s vlasteneckými motivy. V nich autorka navazuje na slavnou historii nejpopulárnější české loutkové postavy, kterou se pokouší znovu oživit. Modernější pojetí Kašpárka, které se prosadilo později – postava malého chlapce nabádající děti k poslušnosti, Peřinová nenapodobuje. Bližší je jí tradice kočovného lidového loutkářství, v níž se Kašpárek vysmíval svým pánům a všemu vážnému, přidával se na stranu toho, od něhož měl větší prospěch atp. Do svých her si tedy zvolila Kašpárka po vzoru lidových loutkářů, v jejichž představeních bylo mimo jiné také běžné to, že doprovázel pána na nejrůznějších cestách. Jak tedy konkrétně vypadá Kašpárek v dramatech Ivy Peřinové?

K hrám s národnostní tematikou patřil sentiment a patos, které utvrzovaly diváka ve vlasteneckém postoji. U dramatu *Jeminkote, Psohlavci* tomu tak není. Kašpárkova úloha spočívala v komentování nastalých situací. Patos a sentiment, jež šly ruku v ruce s vlasteneckými motivy národních loutkových her, vystřídal Kašpárkovský výsměch. Ani v tom ovšem není Iva Peřinová novátorkou, tento postup (poslat Kašpárka do vlastenecké hry) uplatňovali autoři (V. Sojka) tvořící okolo roku 1920 při hledání nové dramaturgie loutkových her. Inspirací pro ně byl už několikrát zmíněný Franz von Pocci, který se v pojetí Kašpárka posunul. Jeho prostřednictvím narušoval divadelní iluzi a upozorňuje diváka, že se jedná o hru. Kašpárek Ivy Peřinové se toho všeho chopil bravurně. Aby splnil úlohu Kašpárka, kterou po mnoho let zastával, najímá se do služeb německého pána Lamingera (Lomikara), jenž utlačuje český lid. Tuto roli nevykonává s příliš velkou chutí, po vzoru svých předchůdců s pánem neuctivě jedná. Odlišnost však spočívá v tom, že ani Lomikar o takového sluhu nestojí. Platí, že se Kašpárek v dramatu zjevuje, aniž by diváci či samotné postavy věděli, odkud přichází.

„KAŠPÁREK: Odkud jdu – to je za mnou, a kam

jdu – to je přede mnou. Tak já to dělám pane,

křížem krážem, a po věky věkův. Zdalipak mě

vezmete taky do služby?

LOMIKAR: Warum...?

KAŠPÁREK: He...

LOMIKAR: Ptám se proč! Ptám se, proč bych tě

měl brát do služby!“¹³

Kašpárkovým nápadným znakem je specifický jazyk, kterým se odlišuje od ostatních postav, ty hovoří chodským nářečím, Kašpárek oproti tomu zcela hovorovým jazykem s občasnými vulgarismy. Z místního nářečí si proto dělá legraci. Přestože promlouvá současnou řečí, zůstalo v něm ono prospěchářství známé z lidových her o Kašpárkovi. Ačkoli sama autorka se vyznává z inspirace klasickým lidovým Kašpárkem, jeho povahu posouvá mnohem více k bezcharakternosti, kterou Zdeněk Bezděk v tradici lidového Kašpárka popíral. Taková podoba Kašpárka odpovídá mnohem více satirickým hrám Václava Sojky. Dalo by se tedy říci, že Kašpárek v této hře vystupuje jako parodie sebe sama. Kašpárek – symbol českého loutkářství – se přidá ve vlastenecké hře paradoxně do služeb německého pána, proti kterému Češi bojují. Už to působí komicky, snižuje tím vážnost bojovnosti českého lidu za dodržování jejich práv. Jako tesař je ochoten vyrobit Kozinové skryš na práva, která zaručují českému lidu svobodu a zrušení roboty, stejně tak neváhá udělat šibenici pro Kozinu či rakev pro Lomikara, pokud z toho bude mít osobní prospěch. Jeho jednání je v tomto případě motivováno výší finanční či jiné odměny, nejčastěji jídla a pití. Všichni jsou na něj krátcí a dokonce ani postavě samotné Smrti se nepodaří Kašpárka za jeho „převlékání kabátu“ potrestat:

„SMRT: (Jde ke Kašpárkovi, sáhne na něj, ten se jen oklepe.)

Když ty máš tu kliku, ty prevíte, že jsi v tom

česku tak nesmrtelnej ... (odejde)

KAŠPÁREK: A dál už není o čem. Jeminkote,

Psohlavci... Ale proč jsem mezi ně vůbec lez,

to už teď teda nějak nevím“.¹⁴

Marie Reslová o tom ve své recenzi hovoří takto: „V *Jeminkote, Psohlavci* si Peřinová jako protiklad k síle a patosu Jiráskova příběhu bere na mušku malé české „kašpárkovské“ vychcánkovství, které všechno zná, do všeho kecá a „vlastní život by dalo, jen kdyby vědělo, že nemusí umřít“. V dnešních souvislostech aktualita bohužel nikoliv náhodná.“¹⁵

¹³ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 97.

¹⁴ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 103.

¹⁵ Reslová Marie, SaD 3/1994, str. 19, in: Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 104.

Kašpárek je pozorovatelem celého příběhu, vstupuje do již započatého dramatu, často hru přerušuje, aby upozornil na to, že se nejedná o realitu. Opět se zde setkáváme s postupem specifickým i pro další divadelní hry. Kašpárek zdůrazňuje divadelnost situace. Netají se, že zná současný svět, proto poučuje ostatní postavy o tom, jak vypadá moderní doba:

„KAŠPÁREK: (jen proběhne) Tot' je mi místečko,
joj! Hořkého moku prastarý zdroj! Plzeňáci si,
panečku, pamatují. Však to pak tady nazvou U Prazdroje.“¹⁶

Při dramatizaci Jiráskových *Psohlavců* autorka vypravěče redukovala, ovšem postava Kašpárka zaujala místo onoho komentátora, s nímž jsme se mohli setkat v mnoha Peřinových hrách (viz kapitola o vypravěči). Dramatička tedy opět rozbíjí pomyslnou jednotu děje právě postavou Kašpárka. Kašpárek vysvětluje divákům, co jim mohlo zůstat skryté. Neodpustí si ani ironické komentáře. Jeho rolí je mimo jiné uvolňovat napětí ve hře, která má v podstatě tragické ladění – neúprosně se schyluje k popravě Koziny, který požaduje pro český lid větší práva. Vždy, když se děj posune do tragické polohy, nastoupí Kašpárek, aby vyvážil smutnou atmosféru a aby rozveselil publikum. Objevuje se u truchlící vdovy nebo u Kozinovy popravě.

„KOZINOVÁ: ...muj zlatyj chlapec...

HANČÍ: Mámo! Šak já vím...

KOZINOVÁ: Hančí... (objetí)

(Vpadne Kašpárek.)

KAŠPÁREK: I šlimprment! Ty si ted' daly ale
hubana!

HANČÍ: Kašpárku! Co tary chceš?

KAŠPÁREK: Já za to nemůžu. Jako bych tu nebyl,
jako bych tu nebyl...

HANČÍ: Tak di, di pryč...

KAŠPÁREK: (odchází, vrátí se) Já za to nemůžu!

¹⁶ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str.102.

Já si tu vždycky musím aspoň krapet počesku
zapumpřlíkovat, aby tu bylo eště veselejc...¹⁷

Se svou úlohou je tedy velmi dobře obeznámen, přiznává ji v předchozí ukázce. V dramatu dochází k zajímavé situaci – Kašpárek do příběhu nezasahuje, nemůže ovlivnit jeho průběh, je si vědom své fiktivnosti a z pozice té jej komentuje. Kašpárek mnohokrát odkazuje diváky ke starším lidovým hrám, a tím tematizuje svůj slavný odkaz, který zanechal loutkovému divadlu. Mnohokrát sice na svou popularitu upozorňuje, zároveň jej paradoxně ale žádná z postav nezná a ani nestojí o jeho přítomnost. Kašpárek dokonce zmiňuje také své předchozí působení v jiné hře Ivy Peřinové *Bezhlavý rytíř*, četné jsou aluze na mnoho oblíbených her, v nichž po staletí vystupoval, putuje doslova z pohádky do pohádky – ze hry do hry napříč staletími:

„KAŠPÁREK: Lidičky zlatý, ten mi ale zamíchal

kyselou do kafe! Nu což! To když jsem sloužil
u doktora Fausta, tak tam taky nebylo porád jen
veselo. A u dona Šajna? Tam se děly rovnou
scenérie hrůzný! Já bejval i v Hudlicích s kní-
žetem Voldřichem, co měl tu kněžnu Boženu,
dokonce i u sultána na tureckym pomezí jsem
byl, no zkrátka všude, všude, všude, a tak mě
tuhle zničehonic napadlo: Jeminkote, Psohlavci!

Tam jsem ještě nebyl!¹⁸

V druhé hře Ivy Peřinové, v níž se postava Kašpárka vyskytuje, je tento postup naznačen, plně proveden je teprve v *Jeminkote, Psohlavci*. O Kašpárkovi ze hry *Bezhlavý rytíř* toho také mnoho nevíme, nevíme, odkud přichází. Nejnápadnějším znamením, které odlišuje Kašpárka obou her, je jejich pojmenování, v *Bezhlavém rytíři* je označován jako Kašpar. Kašpar není ani tolik bezcharakterní jako požitkářský, libuje si v hostinách všeho druhu. V této hře se

¹⁷ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 102.

¹⁸ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 96.

z vlastní vůle (nikoli z vidiny osobního prospěchu) přidá na „spravedlivou stranu“ a snaží se překazit plány dobytí hradu Valečov. Komika na rozdíl od předcházející hry netkví v Kašpárkovském pohrdání, zde si libuje ve vínu, které je pro něj novinkou, ve chvíli kdy se ostatní postavy obávají přepadení hradu, baví diváky svými opileckými výstupy.

„ZÁRUBA: Ach, Adléto, dalas jim nápoje, na které nejsou zvyklí. Tak mnoho pili, až svůj rozum potratili.“¹⁹

Autorka tedy opět „posílá“ Kašpara do hry s tragickými motivy (ačkoli žánrovým vymezením odpovídá komedii), aby vyvážila v tomto případě až hororové ladění. Kašparovo působení kontrastuje se syrovými obrazy násilí (setnutí hlavy rytíře Loreka) a zároveň je svým specifickým humorem poněkud „zlehčuje“. Ačkoli je v *Bezhlavém rytíři* obětavý, projevuje silnou zaujatost s osudem ohrožených postav, funguje zároveň jako protipól kladných hrdinů, vnáší do hry pohrdání patosu a silných slov. Kašpar zesměšňuje nejen padoucha Loreka, ale také závěrečné mravní ponaučení, které v žádné rytířské hře nechybělo.

„ZÁRUBA: Myslím si, že nyní budeme své skutky všichni lépe vážit.

KAŠPAR: A to já zas ne. To já se zase radši nikdy nepolepším... I šlimprment! Tohle je konec podle mého gusta! Všichni viděli, co měli – tak nezdržujeme více ctěné obecnstvo a nezdržujeme svoje hrdla od vína a pečeně!“²⁰

Ukázalo se, že Iva Peřinová zvolila do svých loutkových her předobraz Kašpárka známého z lidového loutkářství, v případě hry *Bezhlavý rytíř* odpovídá pojetí, které definoval Zdeněk Bezděk, ve hře *Jeminkote, Psohlavci* se Iva Peřinová posunula mnohem více k pojetí Kašpárka jako bezcharakterního prospěcháře, ale i zde neopustil své pověstné libování v jídle a pití. Kašpárek v obou případech hovoří specifickým jazykem – současnou hovorovou češtinou, což je v rozporu s mluvou ostatních postav, jež hovoří nářečím či poněkud

¹⁹ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 73.

²⁰ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 75.

archaizujícím jazykem. I v pojetí Kašpárka tedy autorka stvrzuje svou návaznost a sepětí s tradičním lidovým loutkářstvím. Zachovává jeho charakteristické vlastnosti, zbavuje hry přílišné kýčovitě sentimentality a morality, v obou případech akcentuje, že se jedná o postavu „zvnějšku“. Objevuje se jakoby náhodou, žádná z postav jej nezná. Přesto lze konstatovat, že Kašpar se mnohem více drží klasického zobrazování než Kašpárek v *Jeminkote, Psohlavci*, a to především svou zaujatostí pro spravedlnost, značným podílem má zásluhu na celkové podobě hry, děj může významně upravovat, podílí se na záchraně hradu, oproti Kašpárkovi, který do tragických událostí prakticky nezasáhne. A právě ona explicitně zmiňovaná metatextovost je také jedním ze stavebních prostředků autorčiny poetiky.

Komika

S žánrem loutkových divadelních her je už po staletí silně spjata komika a parodie oblíbených literárních děl. Iva Peřinová shodně s jinými dramatiky vnáší do svých textů humor. Pro Peřinovou je téma komiky, kterým lze její dílo charakterizovat, určující. Humor je přítomen stále. V kontextu celé autorčiny tvorby lze hovořit o několika zásadních přístupech. Následující klasifikace se opírá o *Teorii komiky* Vladimíra Boreckého.

První příčinu vzniku komického lze definovat jako zesměšnění něčeho vážného, postav nebo principů daného divadelního žánru. Předcházející kapitola, která pojednávala o Kašpárkovi, tuto úvahu potvrzuje. Svým jednáním vnášel do hry ironizující prvek, který nahrazoval patos a sentiment, popřípadě odlehčoval hororové scény. Téměř v každé autorčině hře je zastoupen podobný protipól kladných hrdinů, patosu či naopak hororu. Tento postup je také v kapitole pojednávající o postavě rozveden. Kromě Kašpárka mezi postavy vyvažující patos patří Kocour, Čaroděj a mnoho dalších. Nejčastěji se objevují stejně jako Kašpárek ve vypjaté emocionální scéně, například ve hře *Poslechněte, jak bývalo*, když si Anežka s Artušem vyznávají lásku, zpívají romantickou píseň, přichází Špinifiks, který svého pána přemlouvá k partičce biliáru. Postavy disponují specifickým smyslem pro humor, vytyčili si jej jako svůj podstatný znak. Autorka dosahuje komického efektu pomocí ironie, respektive sarkasmu. Například vedle zpěvačky soudobých kramářských písní se v téže hře objevuje herec ze současnosti, ten ozvláštňuje známou látku a banální příběh nejrůznějšími poznámkami. Sentimentalitu milostné tragédie snižuje ironizujícími komentáři:

„HEREC: Copak? Ach jo. Já vím... Ty zatracené písničky...

Já si z nich pořád dělám legraci,

vidíte? A to se nemá, vidíte?²¹

Jak už bude ještě mnohokrát popsáno, pravidla žánru mnohých lidových loutkových her se vyznačují obrazy brutálního násilí. Souvisí to s tím, že původními recipienty tohoto žánru byli dospělí. Iva Peřinová píše vesměs pro děti, proto se musela s otázkou takovýchto scén nějak vyrovnat. Výsledkem byl kompromis, který počítal s oběma generačními kategoriemi. Mnohé postavy si skutečně neberou servítky a promlouvají s cynismem sobě vlastním o drastických vraždách, hanebných intrikách, těžké situaci (smrti), v nichž nalézají zdroj komiky:

MÁRY (hlas zevnitř): (...)Óóó, óóó, zběsile mě sekají, paláška rubají... Mně snad není dobře.“

Smysl užití jazykových prostředků černého humoru už byl v počátku této kapitoly naznačen, všude tam, kde se text musí vypořádat se scénami krveprolití, jej Iva Peřinová obohacuje o osobitý humor, kterým tyto syrové obrazy krutosti zlehčuje. A rázem získávají důvod inscenovat je pro malého diváka. Zlo je vždycky vyváženo komickými gagy či situační komikou, surové scény pak doprovází slovní humor či písňe, které rovněž kontrastují s obrazy krveprolití.

„BANDITI: Ká ká ká – támhle utíká

valíme se celým hradem

nikdo neupláchne zadem

ká ká ká – támhle utíká

ANEŽKA: Óóó.

DON ŠPAGÁT: Copak je jí? Snad neomdlela? No

nic, chlapi, nevadí. Tu si necháme až nakonec²²

Podobně scéna, v níž je dosti surově zavražděna hlavní postava rytíře Loreka, strůjce intrik, jde ruku v ruce se zesměšněním a její ironizací místo toho, aby budila hrůzu.

LOREKO: (silným, deformovaným hlasem) Já

jsem ten bezhlavý rytíř Loreko, který svými

²¹ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 30.

²² Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 33.

hanebnostmi rodného otce do hrobu sklátil,
za což mi duchové dřevěným rejčem hlavu
srejpli. Pročež já, bezhlavý rytíř Loreko, se
světem trmáčet budu, abyste všichni viděli,
co špatného sem činil a činit jsem neměl.

Pročež já, bezhlavý rytíř Loreko, se světem
trmáčet budu, abyste všichni viděli, abyste všichni viděli...

ŠKRHOLA: Tak se mi tak nák... jako by vodlehlo, že jo.

KAŠPAR: Oni to možná nebyli úplně nejhorší duchové...

ŠKRHOLA: To jo. Tak dlouho tu tancovali,
a nikde žádný hňápy tlápy!²³

Také hra *Alibaba a čtyřicet loupežníků* obdobnou problematiku řeší a přistupuje k ní velmi podobně. Loupežníci se sice mezi sebou zabili, všude byla spousta krve, nicméně způsob, jakým k tomu došlo, byl opět komický. Výjev doprovázejí slovní komentáře bohaté na ironii a vtip.

„ALIBABA: Hrůzné koření... Ne! Takováto máta je na mne příliš peprná...!

NÁČELNÍK: Vy lotři! Co jste to udělali? Což jste se mi tu všichni dohromady vyhladili?

BUM: (vylézá z pytle) Já ne! Náčelníku! Na mne je spolehnutí!

NÁČELNÍK: Jsem z toho výjevu celý tumpachový... to tys mi je všechny takhle bacil?

BUM: To ne, já jsem jenom začal...²⁴

Komika ve tvorbě Ivy Peřinové, jak je z výše uvedených ukázek patrné, vychází mimo jiné z výběru jazykových prostředků, projevuje se na rovině gramatické a lexikální. Zejména ve hrách, jež jsou situovány do doby obrozenecké nebo ještě starší, je slovní komika velmi nápadná. Promluvy postav jsou přehnaně knižní, spisovné v rozporu se situací či jazykovým

²³ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 73.

²⁴ Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 83.

projevem ostatních jednajících postav. Peřinová díky znalosti pravidel žánru jednotlivých loutkových her využívá stylizaci a vedle klasických žánrových prostředků používá nadsázku. Jestliže tedy bylo v lidovém loutkářství zvykem vyjadřování prostřednictvím patetického jazyka, tak i Peřinová je v jeho použití důsledná až nadmíru. Postavy promlouvají se silným dramatickým akcentem. Jejich promluvy jsou maximálně stylizované. (ADLÉTA: Já nevím, otče. Nevím už ničeho. Vím jen, že moje srdce tluče na poplach, zmučená má duše úpí a všecko ve mně k prasknutí je napjato.²⁵) Vtipně působí zejména konfrontace současné češtiny a archaického jazyka ve hrách *Bezhlavý rytíř*, *Jeminkote*, *Psohlavci* (vzpomeňme na Kašpárka a vtipy mířící na chodské nářečí: „KAŠPÁREK: A ještě ke všemu je tady každej ňákej dušnej. Nemůžou se tu ňák nadechnout, tak pořád dělaj huhuhu),²⁶ či *Alína, aneb Petřín v jiném dílu světa*. V poslední jmenované hře postava Alíny hovoří dosti pateticky a vyumělkovaně, vzápětí však pronáší slova, která jsou v úmyslném rozporu jazykově preciózního stylu: „doprčic“, podobně i ve zmiňované hře *Poslechněte, jak bývalo* vkládá autorka do promluvy Anežky, jež zpočátku zpívá romantické písničky, výrazy, které kontrastují s předchozím citlivým vyjadřováním něžné a křehké dívky:

„ANEŽKA: Ovečky bílé, beránci rohatí. Vy bílá kvítečka v stráni. Potěšte srdéčko. (...)

ARTUŠ: Anežko, já chci taky umřít. Kde máme utrejch? Miloval jsem tě celá léta.

DUCH ANEŽKY: Ale nemiloval.

ARTUŠ: Ale miloval. Tak kde máme ten utrejch?

DUCH ANEŽKY: Došel! A neříkej, prosím tě, žes mě miloval.²⁷

Výše zmíněná absolutní stylizace jazyka do podoby originální předlohy se projevuje komicky zejména ve hře *Jeminkote*, *Psohlavci*, v níž je důsledné dodržování chodského dialektu mnohokrát zdrojem nedorozumění. Autorka si pohrává s užitím charakteristického protetického H, vkládá jej i do výrazů, u nichž by se mohlo jevit jako nepatřičné a nadbytečné. Rovněž i zvuková spodoba mezi jménem hlavní postavy Hančí a výrazy Hani ne, Hano, (nikoli ve významu dívčího jména, ale znamenající souhlas či nesouhlas) jež se mnohokrát vyskytují v textu v nápadné blízkosti, signalizují autorčino zaujetí pro hru se slovem a jeho významem. Slova stejně znějící, dávající možnost vzniknout situacím, kdy jedna postava použije dané slovo

²⁵ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 74.

²⁶ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 96.

²⁷ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 72.

v určitém významu a druhá ho pochopí ve významu jiném, můžeme nalézt i v mnoha jiných hrách Ivy Peřinové.

„OTEČ: „Pověz mně, synku...

LOREKO: Co bych tě věšel, skapeš sám.“

Slovní hříčky nejrůznější podoby prostupují napříč celou tvorbou Ivy Peřinové. Autorka si hraje se slovy a jejich významy i jiným způsobem. Podobně předvádí zaujatost pro bohatost slovní zásoby češtiny a originální metaforiku, dělá si legraci z víceznačných pojmenování, jazykovou komiku využívá v následujících slovních hříčkách:

„ŽVANDA: Hvězda kouká jako z nebe spadlá.“²⁸

„JARO: Není v té dece Zima?

HEREC: Je... řekl jsem vyjeveně. Co tady chcete?

JARO: Hlavně jí o mně neříkejte.“²⁹

„ALIBABA: Až jsem z toho vyhládl! I sáhl jsem do kapsy pro sezamové semínko, ale bylo tvrdé. Skouzl jsem je pevně a řekl: Sezame, otevři se! A vtom, Zubaido...!“³⁰

Dalším jazykovým prostředkem, pomocí kterého dosahuje Iva Peřinová komického efektu, jsou frazeologismy, častá obměna či aktualizace nejrůznějších frazému, pořekadel či přísloví. Autorka daná slovní spojení používá v jejich doslovném významu, tak se dozvídáme:

„ŠKRHOLA: A vůbec, co tady děláš?

KAŠPAR: Jak už jste řek – spadnul jsem sem rovnou z višně.“³¹

Nebo jinde: „HIRLANDA: Jste padouch k nezaplacení.“³² (poté, co si řekl o velmi vysokou částku za své služby). Vypravěči ve hře *Křesadlo* jsou vrabci na střeše, plně tedy odpovídají doslovnému významu pořekadla „cvrlikají si o tom už i vrabci na střeše“.

„VRABCI: A to je ono, to si zas budem mít o čem cvrlikat.“³³

²⁸ Peřinová, Iva. *Kolíbá se velryba* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 57.

²⁹ Peřinová, Iva. *Pohádka do dlaně* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 59.

³⁰ Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 77.

³¹ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 70.

³² Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 29.

³³ Peřinová, Iva. *Křesadlo*. Divadelní ústav, Praha (bez časového údaje)

Zvlášť hojně se podobné průpovídky vyskytují ve hře *Alína, aneb Petřín v jiném dílu světa*. Hra psána na motivy vlasteneckých her disponuje celou řadou českých frází: Komicky působí zejména to, že mnohé postavy nerozpoznají doslovný význam a chápou je (patrně jako diváci) metaforicky:

„CÍLKA: Ach paní! Prohledala jsem celý palác, Libínský

však nikde. Až jiný Evropan mi o něm řekl.

Libínský prý měl velký žal a šel se zpít pod obraz. A teď tam leží.

ALÍNA: Kde...

CÍLKA: Vždyť ti to říkám! Pod obrazem.“³⁴

Na jiném místě v téže hře:

LIBÍNSKÝ: Slyšel jsem, žeš byla vdána! A proto jsem měl žal a opil se, jak zákon káže!

ALÍNA: Ach! Tento váš český zákon...!“³⁵

Předchozí ukázky také předznamenávají, že mnohé z uvedených slovních hříček ocení zejména dospělá část publika. Zařazení těchto jazykových prvků souvisí patrně s orientací na dospělého diváka. S tímto záměrem tedy autorka rozšiřuje své hry o jazykové prvky cynismu a několik význačných poznámek, které dětského diváka pobavily, dospělý v nich rozklíčoval třeba i narážky k sexualitě. („Ale já nejsem zlej, já jsem hodný pánbů, věřte mi... Já jsem bůžek bůžků, k němuž mnoho dívek modlívá se v lůžku“)³⁶ V díle Ivy Peřinové je zastoupen černý humor, ale i nadávky, které v kontextu celé hry působí nesmírně komicky. Tímto způsobem se dramatička snažila objevovat témata vhodná jak pro děti, tak pro jejich o generace starší doprovod. Velmi odvážně se autorka chopila látky explicitně tematizující sexuální promiskuitu – *Putování Dona Juana*. Její postavy jsou schopny pronášet i nejsprostější nadávky, ovšem s ohledem na citlivá dětská ouška bylo pro jejich dešifrování potřeba určité „dospělácké zkaženosti“:

„ALFONSO: (křičí) A znáte vy vůbec vzorec pro

³⁴ Peřinová, Iva. *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 90.

³⁵ Tamtéž

³⁶ Peřinová, Iva. *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 92.

výpočet obsahu kruhu? Ne? Pí er na druhou!
To je bomba, co? A teď si dosadíte za kteroukoli
sevillskou paní písmeno pí a za toho rošťáka
písmeno er a zesínáte taky! Už chápete,
proč si rošťák tolik troufá? Vždyť může-li er
na druhou, troufne si i na třetí a o to rychleji
pak na čtvrtou a vlastně na každou sevillskou
pí! I na tu moji! I na tu moji pí!“³⁷

Jsou ovšem i situace, kdy postava nadávky používá přímo a otevřeně, přesto nejsou vulgární v negativním slova smyslu, autorka vzápětí jejich hrubost vyvažuje vtipnou reakcí druhé postavy:

„ANNA: A z profilu vypadá jako debil.

JUAN: Slušná, vid’? Slušná strava“³⁸

Nebo dále:

„KOZINA: (zařve) Hani tučný, hani kurva hubený!

HANČÍ: (rozpláče se) Co si to tuto řek? Nihdá si na mě škaredě nekřičil...“³⁹

Jiný typ nadávky používá Vampurán ve hře *Alína aneb Petřín v jiném díle světa*, autorčina bohatá slovní zásoba se projevuje také ve tvorbě originálních nadávek, jejichž komika vychází z archaizujícího jazyka a neobvyklých slovních spojení.

„...Ty pažravče, ty pidlooký somrácký lidoope, ty nenechavý dojídači misek...“⁴⁰

Jména osob

Posledním aspektem jazykové komiky, kterým se budeme zabývat, je pojmenování postav. Mnohé literární texty dávají najevo, že vypovídají o člověku komickém či konajícím směšné věci mimo jiné také pojmenováním postavy, které vzbuzuje komický efekt. V tomto

³⁷ Peřinová, Iva. *Putování Dona Juana aneb emidemie sevillská* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 43.

³⁸ Peřinová, Iva. *Putování Dona Juana aneb emidemie sevillská* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 38.

³⁹ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 98.

⁴⁰ Peřinová, Iva. *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 89.

duchu tvoří některé své hrdiny také Iva Peřinová (častěji ve svých původních hrách, v dramatinaci prozaických předloh se drží originálního pojmenování). V loutkovém dramatu *Poslechněte, jak bývalo*, spojení jména Artuš s postavou panovníka vyznívá komicky, neboť jeho charakterové vlastnosti kontrastují s povahovými vlastnostmi legendárního krále Artuše. Král Artuš divákům nepochybně asociuje neohroženého středověkého hrdinu, jenž dokázal ochránit před nepřáteli Anglii, místo toho se zde setkáváme s králem, který je mnohem více špatným romantickým milovníkem než udatným bojovníkem, posléze utápí svůj žal z nešťastné lásky v pití a hraní biliáru a k obrazu slavného bojovníka má skutečně daleko. Nejenže neuchrání svou zem, ale ani hrad, v němž žije.

„HEREC: A král Artuš? On si to nechal jenom
líbit? On nevyběhl do mezipatra a nestrhl tam
ze stěny památeční dýku, aby s ní pobodal tu
bandu ničemnou? Žel, nevyběhl, nestrhl a nepobodal.
A hlavně nebyl vůbec doma. Jeho
partie biliáru v nedalekém hostinci byla ten
večer drsným žertíkem tajného plánu padouchova.“⁴¹

Jméno Habánek evokuje roztomilé stvoření, ve hře *Pohádky na draka* je nositelem tohoto jména drak, který dostal za úkol unést ze zámku a následně sníst princeznu Karolínku, komiku tedy opět vzbuzuje disharmonie obou složek. Podobně také pojmenování don Špagát ve hře *Poslechněte, jak bývalo* představuje spojení exoticky znějícího jména s hovorovým českým výrazem pro provaz. Komický efekt umocňuje také to, že jméno postavy dona Špagáta zároveň odpovídá charakteristické vlastnosti svého nositele (nomen omen). Je to bandita, který při svém „řemesle“ využívá špagát velmi často, své oběti jím spoutává, mučí, morduje je mimo jiné oběšením atp. V téže hře vystupuje rovněž služebná Máry (výraz též pro pohřební nosítka, jež budou ve hře velmi potřeba, neboť v ní dojde k vyvraždění celého hradu). Také banditi v další rytířské pohádce *Alibaba a 40 loupežníků* jsou pojmenování příznačně Vokobere, Bum a Hňup – Postava Hňup odpovídá svému pojmenování i povahovými rysy. Zvláštnost této pohádky tkví ještě v jedné věci – a sice že ostatní loupežníci jméno nemají, představují se čísly podle toho, jak následují v pořadí.

⁴¹ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 32.

„NÁČELNÍK: Ty hade! Ty proradný... slizký... opice! Já ti ani nemůžu přijít na jméno, ty...
BUM: Čtyřicet, pane! Neboli Bum!“⁴²

Dešťové kapce v *Pohádce do dlaně* se říká Richard a sněhovým vločkám Anežka. Komické je zejména to, že autorka nijak nerozlišuje a nepojmenovává ostatní svého druhu. Dešťové kapky i sněhové vločky jsou polidštěny, výrazně individualizovány, přesto se všechny jmenují stejně. Není ani jasné, proč jsou vločky ženského rodu a kapky mužského. Jistá souvislost by se mohla projevit metaforickým vysvětlením jejich jména – Anežka je spojována s čistotou a „neposkvrněností“ stejně jako právě narozené sněhové vločky v pohádce.

Parodie žánrů

V duchu terminologie Vladimíra Boreckého lze dále konstatovat, že komika v dramatech Ivy Peřinové je založena také na kontrastu a překvapení, divák bude patrně několikrát vyrušen ze svého očekávání spojením nepatřičných či méně obvyklých situací či postav. Tomu odpovídá již princip takzvané pohádky na ruby a žánrová parodie, na jejichž poetických základnách autorka své hry či postavy konstruuje.

Žánrový repertoár her Ivy Peřinové je velmi bohatý. Volba mnohých témat stvrzuje návaznost na bohatou historii loutkářství. Jak bylo dříve zmíněno, velmi populární byla představení z loupežnického, rytířského prostředí. Později též hry s národnostní tematikou. To vše má Iva Peřinová na repertoáru také. K uchopení originální látky přistoupila využitím parodie a nadsázky.

Snad nejfrekventovanější dramatisací o Donu Juanovi sevillském zařadilo Naivní divadlo v Liberci v roce 1984 a vzápětí se stala jednou z nejúspěšnějších inscenací vůbec. Postava dona Juana, nenapravitelného svůdce žen, požitkáře a kacíře putovala staletími světovými literaturami, přičemž prošla mnohými proměnami. Postava je údajně zkonstruována na základě reálného předobrazu muže, který žil v 15. století v Seville a kterého zavraždili mniši za jeho „prostopášný život“. Církev později stvořila legendu, že ho socha jedné ze svých obětí odnesla do pekla. První dochované drama pochází z roku 1630 a jeho autorem je španělský dramatik Tirso de Moliny. Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, téma dále zpracovali i mnozí významní francouzští dramatikové. Jana Rezková ve své diplomové práci⁴³ píše, že se

⁴²

Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 77.

⁴³ Rezková Jana. *Vybrané inscenace her Ivy Peřinové v Naivním divadle Liberec v letech 1977-1989*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Praha, 2007, str. 55.

postava dona Juana postupně typizovala do podoby rouhače, který se vysmíval stylizovanému společenskému životu ve lži. Nejznámějším dílem na toto téma je opera Wolfganga Amadea Mozarta Don Giovanni. Postava Dona Juana se jako námět vyskytuje v mnoha pozdějších uměleckých díle.

Jak tuto látku přetvořila dramatička Iva Peřinová? Základní motivická linka zůstala zachována, i zde se setkáváme s variacemi známých témat z juanovské literatury – ústřední postava Dona Juana je prostopášníkem, který si s lehkostí užívá jednak přízně žen, bohatství a hodování a za kterým zůstávají mrtvoly. Iva Peřinová se však v pojetí Dona Juana posouvá dál, největší rozdíl se projevil v charakteru, jenž obohatila o určitý lidský rozměr. Don Juan v podání Ivy Peřinové překračuje hranice morality, zároveň neslouží ani jako ten, který odhaluje společenskou přetvářku a vysmívá se jí. Ani juanovský konec není tragický, jako je tomu v předchozích provedeních. Příímý trest za jeho provinění zcela schází.

„JUAN: Vím, jak mám skončit, tak proč to protahuješ, podej mi ruku!

ANDĚL: Tvé dnešní putování je u konce. A zítřejší ti začíná. Tak jděte už.

JUAN: To jako, že můžeme jen tak odejít...?

LEPORELO: Kdyby nebylo Juana, museli bychom ho těm ženským vymyslet, vidíte, andílku?

JUAN: Děkujeme.

ANDĚL: Nemáte zač. Sám sobě neutečeš. Ne, opravdu, nemáte za co.“⁴⁴

Celá hra vyznívá velmi optimisticky a pozitivně, má veselé ladění, ztratila onen nádech tragičnosti a morality. Socha anděla, která Juana doprovází na cestě, totiž není onen zavražděný komtur přinášející moralizující poselství, ale anděl s ženskou tváří, který odhalil, že tou zápornou postavou není Juan, ale závistivý duch Alfonso. Anděl se vyznává Juanovi ze své lásky, čímž zcela převrací tradiční výklad hry. Což ono parodické ladění ještě znásobuje. V závěru dokonce odhaluje, že Juan není oním vrahem, ale právě anděl. Místo Dona Juana je odveden do pekla Alfonso, který plánoval Juana zavraždit, záviděl mu jeho „umění žít“, navenek svou závist ale prezentoval jako boj proti zkažené morálce a jedinci, který ji reprezentuje. Donu Juanovi je dána příležitost své špatné skutky odčinit, jeho cesta do pekla je

⁴⁴ Peřinová, Iva. *Putování Dona Juana aneb emidemie sevillská* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 47

spíše cesta za pochopením sebe sama. Ačkoli se Juan přímého potrestání nedočká, neodchází nezměněný.

„ANDĚL: Nešťastný Juan! Nosí si to sebou, to peklo věčné.“⁴⁵

Je zřejmé, že Iva Peřinová zde pracuje s principy takzvané pohádky na ruby, jejíž žánr proslavil především spisovatel Karel Mašek. Kromě jazykové komiky diváka pobaví také neobvyklé uchopení látky, což je ovšem v průběhu hry mnohokrát tematizováno. Divák si tak vyslechne nespočet odkazů vztahující se k juanovskému odkazu, který v literatuře zanechal. Tradiční juanovský mýtus je zde obrácen a vyložen ve zcela jiných souvislostech, díky tomu nabývá toto téma nových a neotřelých významů, zbavuje se klišovitěho zobrazování, jež ho po staletí provázelo. Jan Císař k tomu dodává: „tuhle hru právě pro to přitakání životu a pozemskosti stojí za to hrát. Dokonce jsem přesvědčen o tom, že je to náš dnešek, který má plné právo se takto na Juana podívat, učinit z něj spojence zápasu za lidskost, dát mu při vši rozpornosti průraznost rozbíjející led rigorózního schématu, jemuž je vše lidské cizí. A ještě něco: řekl jsem už, že text nezapře, že pochází z dílny Naivního divadla. A řekl jsem také proč. Snad mohu prohlásit, že ony vlastnosti tu nacházejí společného jmenovatele, který je libereckým vlastní: optimismus.“⁴⁶

Mezi další oblíbená a často hraná představení patřily hry s loupežnickou a rytířskou tematikou. Také Iva Peřinová čerpá inspiraci z této oblasti a píše několik her po vzoru romantismu, jemuž vévodí prostředí tajemných hradů, temných lesů, záhadné vraždy, intriky, rytíři, loupežníci a duchové. Už v úvodu loutkové hry *Bezhlavý rytíř též Koranto a Špandolino aneb Obležení hradu Valečova* se autorka vyznává ze spřízněnosti s českým lidovým loutkářstvím podtitulem *Loutková komedie na motivy českých lidových loutkařů*. Inspirací jí byly konkrétní loutkové hry:

„Motivy čerpala ze dvou starších příběhů, prvním byla rytířská hra neznámého autora, odtud si vypůjčila motiv svůdce, který se stane mnohonásobným vrahem, a motiv otce. Druhým textem je *Kuranto a Špandolino*, jejichž jména úmyslně zkomolila.“⁴⁷

Zdeněk Bezděk uvedl (viz předchozí kapitola) za hlavní charakteristiku rytířských her z období 18. století patetický jazyk s velkým množstvím archaismů a gramatických

⁴⁵ Tamtéž

⁴⁶ Císař, Jan. *Komentář dramaturga* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 48.

⁴⁷ Balounová, Petra: Iva Peřinová: Kmenová autorka Naivního divadla v Liberci. Česká beseda. Liberec. 2000, str. 36.

nesprávností. A právě archaizující jazyk, kterým je hra o krutém rytíři Lorekovi napsána, připomíná své dávné předlohy jak na rovině lexikální, tak syntaktické. Autorka používá slova jako fukěř, ouřad, ostat atp. Mnohé větné stavby jsou neobvykle konstruovány tak, aby připomínaly jazyk 18. století.

„KORANTO: Špandolino, bratře můj! Jedině zde,
pod touto starou višní, jest dobré místo k pojednání
našemu, neboť nám jest veliké
opatrnosti zapotřebí.

ŠPADOLINO: Jen ty mně oznam, co velkého
učiníme!

KORANTO: Dnes přesně o půlnoci hrad Vale-
čov se svými hordami přepadneme, všechno,
co v domě žije, v mrtvolu obrátíme, Zárubovu
dceru Adlétu uneseme a rytíři Lorekovi
do jeho rukou odevzdáme. A za to, bratře
můj, budeme mít 300 zlatých dukátů
v našem soukromém pokladu uložené.“⁴⁸

Hra je situována do prostředí několika hradů a zřícenin, vyskytuje se zde intrikující padouch rytíř Loreko, který organizuje dobytí hradu Valečova, aby se mohl oženit se svou vyvolenou, místo toho ovšem umírá při tanci v kole. Duchové ho tímto způsobem za připravovaný plán vyplenění hradu potrestají, useknou mu hlavu a z Loreka se stává duch Bezhlavý rytíř, aby připomínal lidem své špatné skutky a byl pro ně odstrašujícím případem. Nechybí zde ani závěrečný soud nad poraženým Lorekem, potud tedy tato loutková komedie disponuje motivy, jimiž se vyznačuje rytířské drama lidového loutkového divadla. Již zde se ukazuje, že autorka důsledně dodržuje principy příznačné pro daný žánr, vždy vychází z precizní znalosti látky, na níž navazuje, kterou ale nakonec různě přetvoří. V závěrečné scéně je zřetelně rozpoznat humor, který ironizuje mravní poselství, jež bylo součástí rytířských her.

⁴⁸ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 69.

Parodie rytířských her spočívá v tom, že autorka kombinuje několik žánrových postupů, jež více méně přeměňuje do veselé roviny. Jazykový komika a žánrová parodie posouvají její hry mnohem dál za hranice pouhé nádoby lidového loutkářství. Nejvýrazněji se zde projevuje komediální fraška, horor, ale také pohádka – vystupují zde nadpřirozené bytosti, dívka v nesnázích, z níž ji má zachránit neohrožený mladík a především vítězství dobra nad zlem. I tyto pohádkové motivy si však Peřinová upravuje po svém, podrobuje je nelitostné proměně. Nejvýstižnější pojmenování by mohlo znít zpochybnění. Ačkoli je zde dobro a zlo jasně pojmenováno – hrad Valečov se dobýt nepodařilo, nabízí se otázka srovnání s klasickou lidovou pohádkou. Náhle zjistíme, že ono vítězství je také vítězstvím požitkářského Kašpárka, kterému se protíví silná slova morálního poselství a apelování na konání dobrých skutků. Ani o našich hrdinech nelze s jistotou tvrdit, že jsou jednoznačně dobří či špatní (viz kapitola o postavě), hlavním terčem posměchu je tedy v tomto případě příliš idealizované dobro. Jazykové komično, o němž bylo pojednáno dříve, doplňuje situační komika gagů, hrdiny na obou táborech doprovází nespočet omylů – loupežníci, kteří přijeli vyplnit hrad, treť panovníka do zadnice místo do srdce, neohrožený zachránce přichází se svou družinou pozdě kvůli neočekávaným problémům na cestě, loupežníci oběsí Kašpárka na suché větvi, díky čemuž přežije a v neposlední řadě se jedná o opilecké eskapády Kašpárka a Škrholy.

Některé loutkové hry Ivy Peřinové jsou vystavěny na poetice historicko-vlasteneckých loutkových dramát, kterým dominovaly české reálie. Rozvoj a velikou oblibu zaznamenaly v období národního obrození, tedy v době kdy probíhal proces o pozvednutí českého jazyka na úroveň jazyka vzdělanců. Převažovala u nich funkce motivovat lidi k národní uvědomělosti, v divákovi měly probudit vztah k vlastenectví, ruku v ruce s tím jde vymezování vůči „rozpínavosti“ Němců na českém území. Mnohé z nich si vytyčily za svůj hlavní znak satiru. O uměleckých nedostacích hovoří Zdeněk Bezděk a Jaroslav Blecha, viz dříve. I pozdější autoři se ale tomuto tématu věnovali. Podobně i Iva Peřinová, která napsala hned několik her s českou národní tematikou, mezi ně řadíme *Alína, aneb Petřín v jiném dílu světa*, *Poslechněte, jak bývalo*, *Jeminkote*, *Psohlavci* a *Krásný nadhasič aneb požár Národního divadla*. Společným jmenovatelem je, kromě nezaměnitelné slovní komiky, opět parodie původních her. Jak se ale výše jmenované motivy promítají v těchto hrách Ivy Peřinové?

Poslechněte, jak bývalo, je hra psána na motivy české kramářské písně. Tyto hry byly populární především v období mezi 17. – 19. stoletím, ale i mnozí pozdější autoři navazují na popularitu tohoto žánru. Zdůrazňuje to především František Černý ve své recenzi na premiéru hry *Poslechněte, jak bývalo* z roku 1979. Ten také kromě jiného pochvaluje, že se autorce

podářilo napsat hru, jenž staví na důkladné obeznámenosti s žánrovými principy kramářské písně. To nepřímou potvrzuje sama autorka, která se svěřila, že ji staré kramářské listy upoutaly natolik, že se za nimi vydala až do Muzea Karolíny Světlé v Českém dubu. Jana Rezková ve své diplomové práci zmiňuje, že v určitých textových pasážích lze dokonce rozpoznat konkrétní úryvky z již existujících písní např. *Světské písně mládencům a pannám* a *Nové písně mládencům a pannám*, mimo to Iva Peřinová napsala vlastní variace lidových písní.⁴⁹ Klasické literární příručky definují kramářskou píseň takto:

„Jedná se o příběh interpretovaný formou zpěvu kombinovaného s vyprávěním. Vizuální podobu kramářské písně určuje tabule pokreslená dílčími situacemi, jakýmsi komiksem, ovšem bez bublin a bez textu, protože ten je interpretován přímo kramářem. Kramářskou píseň lze zařadit mezi městský folklór.“

Mezi její hlavní charakteristické znaky patří to, že začíná většinou oslovením publika („Poslyšte, co se stalo“), končí morálním ponaučením. Dalšími typickými znaky je jednoduchý děj, jeho poutavost a dramatická (často se mohou vyskytovat nadpřirozené jevy), určitá bulvárnost, přesné uvedení místa a času děje kramářské písně (jsou zpravidla založeny na reálné události). Většinou bývají dialogické, což poukazuje na určitý druh lidového dramatu. To vše Iva Peřinová důsledně dodržuje. Z původního žánru autorka zachovala postavu kramáře, tedy vypravovatele příběhu. Text je rozdělen na předscénu, v níž zpěvačka a herec „posouvají“ děj kupředu, zároveň ho komentují a doplňují, a jednotlivé obrazy, v nichž se příběh odehrává. Začíná se obvyklým oslovením publika:

„Poslechněte, jak bývalo.“

Navazování kontaktu s divákem pokračuje dále:

„A všimněte si, prosím, že jsme ani pořádně nezačali a už je to ohromně napínavé.“⁵⁰

Co se tématu týče, bližší než náboženská moralita je tvůrcům tematika světská. I příběh Anežky a Artura má charakter milostné tragédie s lyrizujícími prvky. V podstatě se jedná o příběh nešťastné lásky, který si uchovává určitou míru sentimentality projevující se zejména ve vztahu dvou ústředních představitelů.

„ARTUŠ: Pročpak mně tak tuze tlouklo srdce

⁴⁹ Rezková Jana. *Vybrané inscenace her Ivy Peřinové v Naivním divadle Liberec v letech 1977-1989*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Praha, 2007, str. 55.

⁵⁰ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 26.

tak jako když něco zaviním
a přitom mně bylo zas tak sladce

že ti ani říci neumím

ANEŽKA, ARTUŠ:

Láska to jest nejkrásnější růže

než ujde čas věku mladého

neláska jest přeukrutné zvíře

nešanuje v světě žádného.⁵¹

Jejich lásce nepřeje okolí, musí čelit intrikám, kterým nakonec jejich vztah podlehne. Příběh tedy naplňuje velmi jednoduché schéma, na první pohled lze rozpoznat polarizaci dobra a zla, autorka pracuje se známými pohádkovými motivy – odložení dítěte, jeho nalezení a záchrana cizími lidmi a opětovné shledání. Dokonce i postava herce, která nám příběh Anežky a Artuše zprostředkovává, si dělá ze hry legraci pro svou „naivitu a sentimentalitu“. Jak už jsme u Ivy Peřinové zvyklí, je to však pouze jedna rovina textu, uplatňuje zároveň parodické postupy. Ty se zde projevuje tím, že autorka propojuje moderní dobu s obdobím, kdy se v Českých zemích mohli lidé na náměstích bavit potulnými kejklíři a kramářskými písněmi. Směšný charakter získává hra tím, že do původní předlohy posílá muže ze současnosti, který neustále upozorňuje na kvalitativní nedostatky žánru. Druhým zprostředkovatelem je zpěvačka kramářských písní pocházející ze 17. století. Dochází tím k celé řadě kuriózních situací, postava herce se pozastavuje nad tím, jak je něco takového možné, nedokáže si to racionálně vyložit, a proto raději přistupuje na divadelní fikci. Stejně jak je zpočátku nedůvěřivý, nechává se strhnout příběhem a v maximální míře se z něj stává zaujatý vypravěč. Oba se poté vrací zpátky ke svým povinnostem – zpěvačka odjede tramvají do jiného představení, herec odchází domů. Hra pracuje záměrně s absurditou, výrazně vybočuje z běžné logiky a reality. Kromě motivů z kramářské písně se zde parodičnost zřetelně vyskytuje v aluzích na loupežnickou hru a již zmíněnou pohádku: Záporní hrdinové jsou v této hře maximálně stylizováni, vraždící řádění vykonávají bez sebemenšího zaváhání, jsou nesmlouvaví, jenže i zde doplatí na to, že jsou chvílemi nešikovní a hloupí. Po vyvraždění hradu jsou unavení, proto se potřebují posilnit a s poslední přeživší se usadí ke stolu a mezi všemi mrtvolami pijí kávu (do které jim ale

⁵¹ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo* in Hry. Roman Karpaš RK, Liberec, 2014, str. 26.

zamíchala jed). Král Artuš se musí také potýkat s častými omyly, jeden zapříčiní dokonce ztrátu milované Anežky, jeho postava je parodií všech slavných rytířů – ačkoli bojuje ve válce, častěji se o něm hovoří jako o pijanovi. Dramatická zápletka paroduje pro změnu žánr milostné tragédie – vzniká z bizarního důvodu – král Artuš se rozhodne, že přestane pít a hrát biliár kvůli tomu, že potkal dívku, do které se zamiloval. Tím vzbudí nelibost svého spoluhráče, který se se ztrátou hospodského společníka nehodlá smířit. Podobně parodický je i závěr celé truchlohry poukazující patrně na slavné milostné tragédie, v nichž milující pár našel štěstí až po své smrti, když se zde konečně mnohaleté nedorozumění vysvětlí – duch Anežky rozhodně nevidí svého oplakávaného manžela rád. Naopak, půvabná křehká Anežka nenávratně zestárla, ztratila svou krásu a ke všemu svého manžela zahrne výčitkami dávné křivdy. Závěr, kdy Anežka hledá něco, čím by Artuše zabila, aby tedy mohli konečně vedle sebe šťastně spočinout, absurditu celé situace jen stvrzuje.

Kompozice textu je vystavěna na několika rovinách. Autorka velmi nenásilným způsobem vedle sebe staví na první pohled zcela „mrtvý žánr“ s moderními přístupy, prostřednictvím kterých se snaží aktivizovat pozornost diváka. V podstatě polozapomenutý literární projev pozvedá z hlubin zapomnění a hledá v něm témata, která by mohla promlouvat také k divákovi 21. století. Přes zmíněnou parodii několika žánrů, která hře vtiskla neobyčejně komický charakter, se autorce podařilo vyjádřit intenzitu milostného vztahu mezi mužem a ženou.:, (hra) ...zrodila se z přesvědčení, že poetika tohoto okrajového žánru ladí s poetikou marionetového divadla, z vědomí, že pod vrstvou dryáku a parodie se skrývá jímavé jádro, opravdová vášeň a skutečný cit, a z jistoty, že jsme schopni toto jádro vyloupnout.“⁵²

Mnohem méně se parodický charakter projeví ve hře *Jeminkote, Psohlavci*, které byl věnován větší prostor v souvislosti s populární postavou českého loutkářství – Kašpárkem. Příběh o Kozinovi prošel opět velmi významnou proměnou, tou nejpatrnější je podobně jako v případě *Putování Dona Juana* charakter Koziny, který je v první řadě milující manžel a otec rodiny a až potom národní hrdina. Na rozdíl od ostatních her autorka v tomto případě nemění podobu známé předlohy. Kozina hájí práva českého lidu a poté je popraven. Podobně jako k Juanovi k němu přistoupila z lidské stránky, opět lze rozpoznat principy pohádky na ruby. Parodickou roli zde zastává onen Kašpárek, jeho pokřivený charakter, který nemá v úctě nic a nikoho. Další hry s vlasteneckou tematikou zmiňovanými postupy disponují také, nejpatrnější

⁵² Schartová, M.: Jevištní symbióza loutky a herce - ověřování hypotéz. In: Acta academica 1993, o.c., Praha, 1996, str. 89.

je to ve hře *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa*, hra je bohatá na jazykovou komiku, dělá si legraci z vlasteneckých sentimentálních her, vrší absurditu za absurditou.

Analýza výše uvedených her ukázala ještě jeden stavební prvek, na jehož základě Iva Peřinová konstruuje své hry, a sice groteskno. O groteskním ladění loutkových her se s teorií jejího žánru hovoří velmi často. S rozvojem filmu ve 30. letech 20. století se objevuje definice Zdenka Bezděka chápající groteskno v loutkové hře v souvislosti s groteskou filmovou. Žánrové vysvětlení je však poněkud složitější, Michail Bachtin věnoval teoretickému uchopení groteskna rozsáhlou studii, při interpretaci v literárním díle je potřeba zaměřit se více prakticky, proto budu vycházet ze slovníkové definice groteskna:

„Groteskno jako obecně estetický fenomén (stejného řádu jako např. humor) vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protismyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánlivě protismyslné jednoty vyrůstá zvláštní perspektiva v nazírání skutečnosti jako nepřehledné a nesmyslné, popřípadě nepřátelské; v groteskách zpravidla převažuje buď drastická, nebo bláznivá komika, popř. démoničnost.“⁵³

Takto definované motivy se skutečně v díle Ivy Peřinové vyskytují. Její hry mají charakter, který současně obsahuje navzájem odporující složky, vedle strachu, hrůzy, tajemna, fantastiky, je to směšnost, respektive tragikomočno. Dále si autorka pohrává s prvky pokřivení charakteru, přetvoření žánru pomocí nadsázky reality. Často dochází k popírání zákona logiky, gramatiky, může se prolínat více dějových linek atp. Svě hry konstruuje na této poetické základně – tedy groteska, parodie, jazyková komika. Platí ovšem, že současně vychází z důkladné znalosti parodované látky, její postupy zevrubně zná, pracujeme s nimi

Pohádka a původní hry

Kromě dramatisací známých či méně známých látek prozaického či dramatického charakteru píše autorka původní hry na motivy autorské či klasické pohádky. V *Pohádkách na draka* se zřetelně projevuje autorčin nezaměnitelný rukopis. Její pohádka odpovídá žánru pohádky na ruby, tak jak byly Zdeňkem Bezděkem definovány (obrácený charakter postav). Mimo draka dobráka libující si v zelenině, proměnu prodělala také postava zlého čaroděje – jak

⁵³ Vlašín, Štěpán. Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984, str. 130

je v klasických lidových pohádkách zvykem, nadpřirozené postavy ztělesňovaly alegorické označení obecných vlastností nebo morálních principů. Nepodléhaly tedy přírodním zákonům. „Motiv kouzla je pro lidovou i umělou pohádku bezpodmínečný, neboť v něm tkví žánrový příznak pohádky. Onen příznak se projevuje zejména tím, že se v pohádce objevují čarovné postavy nadané kouzelnou mocí.“⁵⁴ Kouzelná moc čaroděje je však dosti omezena, neumí si poradit s tím, že drak, kterého sestrojil, není podle jeho představ. Navíc i na čaroděje se vztahují zákony přírody, podléhá smrtelnosti, a proto na konci života má poslední přání – vidět draka sežrat princeznu. Postava čaroděje získala značně polidštěnější podobu. Peřinová tedy modeluje pohádkový svět, v němž rozhodující úlohu nehrají nadpřirozené mocnosti, ale lidé. V této hře také autorka poprvé akcentuje objekty moderního světa – čaroděj sleduje v televizi draka Habánka, zda plní jeho příkaz. Ve spojitosti s pojetím prostoru v pohádce hovoří Propp o zákonu „chronologické neslučitelnosti“, což znamená, že dva různé děje nemohou probíhat na různých místech zároveň. Dramatický žánr se svým vědomím inscenovanosti však tento zákon popírá a umožňuje sledovat dvě současně probíhající dějové linie. Text je rozdělen na dvě roviny – první se odehrává na královském zámku a ta druhá u čaroděje, obě se navzájem ovlivňují a zasahují, mohou také probíhat paralelně:

„(Čaroděj sleduje velmi napjatě předchozí obraz. V této chvíli vidíme jeho závěr.)

JOSÍFEK: Miloučký! Upaluj domů

a jestli tě tu ještě jednou uvidím,

stane se ti něco horšího.

Tak, slyšel jsi?“⁵⁵

Tak jako v klasické lidové pohádce se jako základní kompoziční princip jeví trojí opakování dějových úseků. Drak Habánek se třikrát vydává na královský zámek s úmyslem sníst princeznu, čaroděj ji třikrát zakleje a ona se až na potřetí vysvobozuje ze zakletí. Trojka hrála v pohádkách důležitou symbolickou roli, byla brána jako číslo závazné. V tomto ohledu tedy autorka na klasické postupy lidové pohádky navazuje. Vychází z jejích pravidel, která ale po vzoru pohádky na ruby obrací. Do *Pohádek na draka* pronikají prvky nonsensu s využitím literárních prostředků pohádky umělé a jazykové komiky, jíž zapřičiňuje tříhlavá saň, která na každou hlavu jinak slyší.

Ve zbylých dvou autorských pohádkách lze rozpoznat záměr orientace na nejmenšího diváka. *Hra Kolíbá se velryba* dokonce postrádá dramatickou zápletku, na níž je žánr dramatu

⁵⁴ Sirovátka, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno. Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR., 1998. str. 152-

⁵⁵ Peřinová, Iva. *Pohádky na draka*. Divadelní ústav, Praha, 1981, str. 26.

postaven. Text je rozepsán pro dvě loutky a dva herce, kteří rozehrávají sérii absurdních nápadů podpořených specifickou jazykovou komikou, o níž už podrobněji bylo pojednáno dříve. A zde vychází komika ze situačních gagů, jež záměrně odporují realitě a běžné logice. Dva piráti, které snědla velryba, si v jejích útrobách zařizují útulný pokojíček, zbavují se tím svých špatných vlastností – lenosti. Velryba je zároveň postavou a prostorem, v níž se jednotlivé scény odehrávají. Podobně ani v *Pohádce do dlaně* nedochází k dramatickému konfliktu. Hra sleduje koloběh přírody, její proměňování. Text podobně jako ten předchozí nabízí potenciál pro realizaci nespočetného množství režijních nápadů, stejně důležitou roli zde sehrává situační komika nahrazující již zmíněný dramatický konflikt. Autorka opouští parodii a groteskno, ale obě její zmíněné hry jsou vystavěny na poetické základně nonsensu, jež doprovází ona jazyková komika, které stvrzují celistvost a kompaktnost autorčiny tvůrčí osobnosti.

Poetika loutkových her Ivy Peřinové

Problematika vypravěče

V předcházejících kapitolách, ve kterých jsem se věnovala námětu divadelních her Ivy Peřinové, jsem uvedla, že autorka velmi často píše adaptace pohádek a románů, tedy prozaických žánrů, proto se vynořuje otázka, jak dramatička přistoupila ke kategorii vypravěče. V próze čtenářům situaci zprostředkovává vypravěč, v poezii lyrický subjekt. Drama je ovšem založeno na bezprostředním jednání postav. Postavy jednají přímo tady a teď na rozdíl od prozaického žánru, jež podává informaci o tom, že se něco odehrálo. Podle Jiřího Veltruského se struktura dramatu od té epické či lyrické liší způsobem, jakým je organizován jazykový materiál. Hlavním znakem výstavby dramatu je dialog, jenž je také „hlavním nositelem estetické funkce textu“.⁵⁶

„To nás opravňuje definovat drama jako básnický druh dialogický, na rozdíl od lyriky a epiky, druhů monologických. Rozdíl mezi dramatem a monologickými druhy nezáleží v tom, že by dialog byl výhradním útvarem dramatu, nýbrž to, že je útvarem dominantním.“⁵⁷

Pokud tedy vycházíme z teorie Jiřího Veltruského při dramatizaci prozaického díla, je nutné vytvořit takové dílo, jehož dominantou by se měl stát dialog. Dramatický dialog je spojen s novou komunikační situací, v ní se objevují dva typy sdělení. Postavy vyskytující se v jádru své promluvy adresují jiným postavám. Mohou se vyjadřovat jak neverbálním, tak verbálním způsobem. Postavy na sebe reagují, dochází mezi nimi k interakci. Při dramatizaci tyto postavy přebírají promluvy vypravěče z prózy (všechny komentáře, hodnocení i popis). V literární teorii se vedou diskuze o to, zda drama patří mezi svébytný literární žánr, počítá totiž s jevištní realizací, při níž divák vnímá drama zprostředkovaně, jeho výslednou podobu ovládá více faktorů. V případě dramatického textu pro loutková divadla je tato problematika citelnější. Rozdíl oproti činohernímu divadlu tkví v loutkové neživotnosti, vyjadřovacím prostředkem je tedy neživá hmota – výtvarný předmět tzn., za loutky hovoří loutkoherci. O tom hovoří také Jaroslav Blecha – „samou podstatou inklinuje loutkové divadlo spíše k vizuálním výrazovým prostředkům. Chápeme je jako svébytný umělecký druh. (...) Přesto všechno patří loutkářské dramatické texty k důležitým pramenům poznání dramaturgie.“⁵⁸ S charakterem loutkového žánru souvisí řada prvků, s nimiž autorka pracuje na textové rovině, a to i ve spojitosti s

⁵⁶ Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Host, Brno, 1999, str. 74.

⁵⁷ Tamtéž

⁵⁸ Blecha, Jaroslav. *Tradiční česká loutkářská dramatická tvorba*. CERM, Brno, 1999, str. 4.

vypravěčem. Ukazuje umělecký potenciál loutkového divadla, který by byl v činoherním představení těžko realizován. Iva Peřinová přepracovává umělecký jazyk prozaického žánru, vypravěč je redukován, v mnoha případech ale mizí úplně. Dramatizované dílo transformací vypravěče vytváří zcela novou komunikační situaci, mění se také původní komunikační systém textu, který předpokládá určitý typ scénické prezentace. Autorčiny dramatizace se až na výjimky neomezují na pouhý mechanický převod vypravěčových pasáží do dialogů postav. Dramatičce se daří rozbít pomyslnou plynulost děje, pracuje s kontrastem – střídáním a uvolňováním napětí, tím aktivizuje divákovu pozornost.

V dramatizaci Trnkovy pohádky *Blanka zavřená na knoflík* (autorčině první dramatizaci) Peřinová jakoby teprve hledala svou vyprávěcí strategii. Příběh malých chlapců objevující tajemná zákoutí kouzelné zahrady Iva Peřinová rozdělila mezi 8 loutek a 4 loutkoherce, kteří se střídají v jednotlivých replikách. Vypravěčská kategorie zůstala zachována, autorka pro vypravěčské složky textu nevytváří postavu zprostředkovatele událostí, jako tomu je u mnoha jiných her, ale textové vypravěčské pasáže pronášejí samy postavy. Ty komentují a vysvětlují to, co samotná hra nestihla vypovědět. Postava může být tedy chvíli vypravěčem a posléze jednajícím hrdinou.

„B: Vztekal se ten zlomyslný kocour, ale najednou

se zničehonic přestal vztekat a začal

koukat někam nahoru na tu vysokou zeď

a kluci se tam taky podívali a něco tam

viděli. Něco se tam hýbalo, něco tmavého,

velikánského. Hýbalo to křídly a uprostřed

to mělo dlouhý krk, který se nakláněl.

A hned vedle se vynořilo něco úplně stejného,

jenže to bylo o kousíček menší. Čápi

to nebyli, kdepak čápi, čápi netroubějí jako

sloni a tohle zatroubilo jako sloni.“⁵⁹

⁵⁹ Peřinová, Iva. *Blanka zavřená na knoflík*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 15.

Ve své disertační práci *Nárys teorie dramatizací literárních děl* tento postup Aleš Merenus pojmenovává takto:

„Některé dramatizace řeší přechody z vnitřního komunikačního systému do systému vnějšího například pomocí tzv. štronza. V čem takový přechod spočívá? Na scéně (scéna, kterou projektuje text) se odehrává akce několika postav. V určitém okamžiku se však tato akce přeruší, nebo lépe řečeno zastaví a všechny postavy zůstanou nehybně stát na místě, jako by zkameněly. Pouze jedna postava, vypravěč, ze štronza vystoupí a obrací se přímo na diváky a komentuje ztuhlé spoluhráče, kteří na něj nemohou reagovat (někdy reagují, ale jsou to reakce, které nemají následky pro jejich jednání ve světě vloženého příběhu), protože nemají přístup do vnějšího komunikačního systému, který je doménou vypravěče a diváků.“⁶⁰

Přesně takový postup zvolila dramatička Iva Peřinová pro loutkovou hru *Branka zavřená na knoflík*. Z textu sice nelze posoudit, zda se přeruší jednání a ostatní postavy „ztuhnou“ při vypravěčových replikách, části, kdy se z postavy stává vypravěč a kdy je součástí hry jako jednáající postava, jsou odděleny také textově. Tuto hypotézu potvrzuje také fakt, že žádná ze zúčastněných postav na vypravěče nereaguje.

Také historicky nejhranější loutkovou hru o Juanovi sevillském má Iva Peřinová na repertoáru, i zde se jedná o dramatizaci známé prozaické látky, jak se změnila její vyprávěcí strategie?

Hra se začíná prologem, v němž Alfonso navazuje kontakt s diváky, seznamuje je se základním rámcem příběhu, text je rozdělen na dvě roviny – obrazy, v nichž se odehrává příběh Dona Juana a předscény, v nichž jedna z hlavních postav příběhu Alfonso (domnělá Juanova oběť) zaujímá roli vypravěče a komentátora.

„ALFONSO: Ano, přátelé, tento úder byl smrtící

a vy jste svědky tragedie. Tragedie o magickém

svůdci žen, jehož putování se, doufám,

chýlí ke konci.

LEPORELO: (zametá) Proč je mi to souzeno? Proč

⁶⁰ Merenus, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Univerzita Karlova v Praze. Praha. 2012, str. 157.

já musím pořád tohle dělat? Vždyť já bych
nemusel. Nebo musel? Proč je mi souzeno
zametat po něm to svinstvo?

ALFONSO: Jste v pokoji dona Juana. Předměty,
které zde vidíte, jsou němými svědky jeho
zločinů.

LEPORELO: Pentličky. Kytičky. Hřebínky.
Prstýnky.

ALFONSO: Ten chlap s tím koštětem je Juanův
sluha Leporelo. Myslí si, že tu nejsem...Jsem
předmět, který nevidíte.“⁶¹

Autorka zde ponechává redukováného vypravěče, který komunikuje s diváky a který vystupuje v příběhu hned dvakrát – jako mrtvola, kterou se Don Juan s Leporelem vydávají pohřbít, a jako duch oné mrtvoly. Svou rolí tak plní dvojí funkci. Jednak svým monologem uvozuje předváděný příběh, posouvá jej kupředu, vysvětluje skryté souvislosti, a jednak se na něm sám podílí. Don Alfonso je v Putování Dona Juana tedy spíše průvodcem a komentátorem než jednajícím osobou, většina ostatních postavček jej jako ducha vidět nemůže, a do příběhu tedy výrazně nezasahuje. To se mění až v závěrečné scéně, kdy zjišťuje, že příběh končí jinak, než doufal. V této hře už je zřetelně rozpoznat vyprávěcí strategie, která je pro Ivu Peřinovou určující. Postavy přiznávají divadelní povahu díla, vstupují do polemiky s podobou daného textu. V této hře se nejčastěji jedná právě o Alfonsa. Jeho role mu umožňuje vyjadřovat se kriticky k juanovskému mýtu, čímž posiluje divadelnost situace.

„ALFONSO: Vidíte ten tupý výraz? V tomto stavu
už nechápou ani tak základní věci! Typický
příznak, který si na kartě obvykle značím...
zeleným puntíkem!!! Promiňte. Promiňte, že

⁶¹ Peřinová, Iva. *Putování dona Juana aneb epidemie sevillská*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 37.

se mě celý tento výstup poněkud dotknul (odejde).“⁶²

V souvislosti s vyprávěcí strategií lze v tomto případě hovořit ještě o jednom rysu, kterým je zprostředkovatel Ivy Peřinové charakterizován, často volí vypravěče, jenž se projevuje subjektivní zaujatostí s postavami, přitom stojí na straně dobra a spravedlnosti, v tomto případě tomu tak není, vede ho sice touha po spravedlnosti, v závěru se ovšem ukáže, že se jednalo mnohem více o touhu po odplatě a mstě. Vypravěč sice není nezaujatý, ostatním se ovšem snaží pokud možno škodit.

V dramatických textech Ivy Peřinové se setkáme i s obvyklým postupem dialogizace promluvy vypravěče, což znamená, že pasáže pronášeny vypravěčem se přesouvají mezi postavy a vytváří se z nich dialog, tak je tomu například u hry *Bezhlavý rytíř aneb Koranto a Špandolino*.

Setkáváme se ale též s postupem, kdy je epická linie vyjádřena v dlouhých monolozích. Mezi takové patří i adaptace pohádky *Alibaba a 40 loupežníků*. V ní nalezneme množství dlouhých monologů postav, které tímto způsobem divákům popisují, co se na scéně odehrává, vysvětlují své úmysly a předurčují následující dění. Tento postup také umožňuje divákům nahlédnout do mysli postav, odhalují se takové, jaké ve skutečnosti jsou.

„KÁSİM: Je. Jeje. Nádobí. Brnění. Skvosty. Je.

Jeje. A všecko ze zlata. Na mě jdou mdloby.

Mardžáno, ovívej mě...! A z briliantů a rubínů

a ze zlata... Kásime, vydrž! Vzchop se!

To bys byl pak smutný, kdyby tě tu z toho

klepla pepka... Tak pojd'te ke mně, zlatouš-

kové... Budeme se stěhovat. Já si vás nejdřív

takhle nakupím ke vchodu... A ty jsi taky

můj zlatoušek. Ale větší. A těžší, vid'. Pojd',

já ti pomůžu... A v téhle zlaté míse si večer

⁶² Peřinová, Iva. *Putování dona Juana aneb epidemie sevillská*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 45.

umyju nohy. A pak se takhle osprchuju...

(sype na sebe zlato z mísy) Pamatuju si heslo?

Pamatuju. Ale ještě ho neřeknu, kdepak, jen
ať se mezek ztrhá ... Ale copak je tohle? No
ne! Zlatý batoh plný zlata! Ale, ale? Ty chceš
taky k páníčkovi? Ty jseš mi ale vzácný
kamínek! V našich krajích nevidaný... To je
vltavín!

(Zlatá hrouda mu spadla na hlavu – buch.)

Au. Něco mi říká, že už mám dost. Jdeme
ven. Na vzduch. To mě to praštilo, auauau...

Tak. A teď... heslo. Ano. A teď... a teď? Teď si
vzpomenu, samozřejmě. (nevzpomíná si)

Ó Kásime, praštěný Kásime! Ty máš po té
ráně v hlavě jak vykradeno! Počkat. Bylo to
o něčem, co ten můj bratr věčně chroustal...

Rýže, otevři se! Ne. Buráku, otevři se! Ne.

Oříšku! Ne. Kokose! Kokose, otevři se!

(tluče hlavou do zdi) Ten můj kokos! Ten můj
prázdný kokos!⁶³

V případě loutkové komedie *Poslechněte, jak bývalo* se nejedná o dramatizaci prozaického žánru, i přesto je ale důležité povšimnout si v této hře originální vyprávěcí strategie. Teorii kramářské písně se věnoval Jiří Veltruský ve své studii *Kramářské písně a dramata*, v níž se zamýšlel především nad úlohou epického vypravěče, jenž je nahrazován

⁶³ Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 79.

konkrétní osobou. Žánr tedy podle Veltruského stojí na půli cesty mezi dramatem a „vypravovanou prózou“. Střídají se zde vyprávěcí pasáže – předscéna (postavy se obrací přímo na diváky) a obrazy, během nichž se tento příběh přímo odehrává. První rovina textu probíhá mezi postavami zprostředkovatelů událostí (zpěvákem a hercem) a divákem, druhá rovina mezi postavami, o nichž je referováno. Tento postup není v kontextu dramatické tvorby pro děti ojedinělý. Vzhledem k charakteru žánru kramářské písně je nutný. Autorka namísto vypravěče, který by pouze popisoval situaci, postavila dva pozorovatele muže a ženu – herce a zpěvačku kramářských písní, kteří ale fakticky vstupují do příběhu a diváka vyruší z očekávání lineárního plynutí děje, zrychlují čas, dělí se o jednotlivé repliky, vysvětlují si navzájem situaci, která by mohla být pro diváky obtížně pochopena (postava herce chronologicky představuje vývoj žánru kramářské písně divákům – od jejího původu po „zlatý věk“ až k následnému parodování). Charakteristickým rysem vypravěče herce je jeho subjektivní zaujatost dějem a událostmi. Společně s postavami prožívá jejich utrpení, ale také radosti. Svou angažovanost dává najevo nejrůznějšími emotivně zabarvenými komentáři. Postava vypravěče během představení zaznamenala určitý vývoj. Zpočátku projevuje skepsi a jistou míru nelibosti vůči žánru kramářské písně, postupně se ale nechává příběhem strhnout a zcela se své roli oddává. Tak se dozvídáme:

„HEREC:

A tak se stalo, že se nad naším příběhem jednoho

zvláště nerudného odpoledne stáhla

těžká mračna. Co to však náhle zazářilo v tom

dusném přítmí? Co to prolétlo schodištěm

mramorem vykládaným? Ne, nebyl to kulový

blesk, ač mnohé tomu nasvědčuje. Byl to

Špinifiks, stanuvší před Hirlandou se zcela

definitivními pocity.“⁶⁴

Postava herce plní hned tři role najednou, je zároveň vypravěčem, divákem a komentátorem příběhu. Herec přicházející ze současnosti se vyjadřuje hovorovým stylem, jeho

⁶⁴ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 27.

projev je zpočátku velmi civilní, což vyvolává kontrast s dobovou postavou zpěvačky z minulosti a jejím archaizujícím jazykem. Ta plní i v pozici vypravěče jinou funkci. Drží se své role zpěvačky s důrazem na formu daného žánru. Jen výjimečně se uchyluje k ironickým soudům, svou zaujatost s postavami dává najevo písní.

„Zpěvačka: Skonala jest v těžkých mukách

od svědomí černého
Špinifiks zas pozbyl peněz
přišla bída na něho
Nebožka víc peněz nedá
tak si vzpomněl padouch ten
že jest kdysi v dávných dobách
býval skvělým mordýřem
Za bandou dona Špagáta
čile ihned odkvapil
našel jest ho v černých lesích
plány tajné mu pravil.“⁶⁵

Takováto spřízněnost může odkazovat na snahu o přiblížení se stylu lidového vypravěče. Kramáři nebyli nezúčastněnými popisovateli děje, vždy stáli na straně dobra a spravedlnosti a dávali to jasně najevo. Oba dramatické prostory – obrazy a předscéna vyprávění, jsou také odděleny scénicky, textově jsou jasně ohraničeny. Ruku v ruce s tím jde i jazykové odlišení vyprávění od předvádění. Postava herce se vyjadřuje velmi civilně na rozdíl od poněkud archaizujícího jazyka jednajících hrdinů.

Podobný postup, kdy je text rozdělen na dvě roviny – předscénu, v níž se vystupuje postava stylizovaného vypravěče, a obrazy volí Iva Peřinová i v jiných hrách, např. v dramatisaci klasické pohádky na motivy H. Ch. Andersena *Křesadlo*, autorka ustanovuje za vypravěče vrabce, jenž mnohokrát divákům také objasní, proč jsou zrovna oni těmi vypravěči – odkazují ke známé floskuli: „cvrlikají si o tom vrabci na střeše.“ S pověstí sobě vlastní jsou

⁶⁵ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 31.

to upovídáné drbny. Autorka zavádí postavu vypravěče také ve svém původním díle *Kolíbá se velryba*, opět tedy ustanovuje dva pozorovatele, kteří podobně jako v předchozích případech referují o tom, co se děje na jevišti. V tomto případě jsou ale přímo vtaženi do dějství a stávají se součástí příběhu. Tento postup byl plně rozvinut ve hře *Pohádka do dlaně*, v němž autorka zavádí jakési divadlo na divadle. Vystupuje zde postava herce, který se ve spánku změní v křoví, na kterém je demonstrován koloběh přírody aktuálně vládnoucím ročním obdobím, často ze své role ale vystupuje, hovoří k divákům, komentuje různé situace, ujímá se role vypravěče. Mimoto roční období rozehrávají svou stínovou pohádku o životě dvou sněhových vloček. V té chvíli se Jaro, Léto, Podzim a Zima stávají také vypravěči.

„HEREC: Poslyšte! Vy vypravěčko!

LÉTO: Léto, jméno mé.

HEREC: Kolik jsem podle vás těch Anežek spolknul

a pak tady přede všemi ostudně vypotil?

LÉTO: Vypadá to, že jen jednu. Inu, léto se mýlí,

pole sílí. Ale kde ta druhá je?

HEREC: Ta složitější? Ta to určitě neměla takhle jednoduché.“⁶⁶

V tomto případě je tedy text komponován ve dvou rovinách, autorka zde pracuje s „metatextovostí“, postavy explicitně přiznávají divadelní charakter hry a v neposlední řadě vedou spor o povaze textu. To všechno jsou postupy, jež autorka uplatňuje v dramatinaci i v mnoha jiných hrách. Nejzřetelněji se to projevuje ve hře *Poslechněte, jak bývalo*, v níž si vypravěč dělá legraci z uměleckých kvalit kramářských písní:

HEREC: A sakra! Nad tak originální zápletkou se

mi skoro zatajuje dech. Takže nápadník chudé

a překrásné Anežky byl především náramně

vznešený pán. Není známo, po kom zdědil tak

ušlechtilou duši, ztepilou postavu, podmanivý

⁶⁶ Peřinová, Iva. *Pohádka do dlaně*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 63.

hlas a interesantní sinalost obou lící... Ale
vypráví se, že po jednom z předků z otcovy
strany. Matčín rod prý proslul úkazy vpravdě opačnými.⁶⁷

Úvahy o vypravěči lze tedy shrnout do několika závěrů. V první řadě můžeme konstatovat, že autorka v několika případech na místo vypravěče staví jakési pozorovatele děje, ti se projevují svou subjektivní zaujatostí s jednajícími postavami. Pro jejich analýzu je také důležité, co všechno nám o postavě sděluje. V textech Ivy Peřinové můžeme v této souvislosti vysledovat rozdíl. Jejich představení si může a nemusí brát na svědomí vypravěč, ačkoli o nich referuje, často může mystifikovat, neboť se u něj projevují větší či menší sympatie k té či oné postavě. Schlomith Rimmon-Kenanová ve své *Poetice vyprávění* hovoří o dvou základních typech, které uvádějí povahu postavy: o přímé definici a nepřímé prezentaci. Lze tedy konstatovat, že postavy v díle Ivy Peřinové jsou charakterizovány tím, jak se prezentují, nikoli tím, co je nám o ní sděleno, například v Putování Dona Juana nejsou informace o charakteru postav věrohodné, neboť o nich referuje jedna ze zúčastněných postav, která je v závěru hry usvědčena z připravování vraždy.

Pojetí postavy

V souvislosti s pojetím postavy v žánru dramatické loutkové hry se často hovoří o jednoduché typizaci, jejich repertoár navíc tvoří převážně hry s pohádkovými motivy, pro něž je tato typizace příznačná. Loutkové hry Ivy Peřinové mají k pohádkovému žánru velmi blízko, její tvorba zahrnuje adaptace klasických lidových pohádek, autorskou moderní pohádku, hry podle námětu lidových loutkářů, které ovšem pohádkovými motivy disponují také, rovněž je Ivě Peřinové vlastní orientaci na dětského diváka. Proto se v této kapitole pokusím interpretovat pojetí postavy v kontextu s tradičním pojetím pohádkových postav a postav loutkové divadelní hry.

Pohádkový žánr plní převážně didaktickou funkci, poučuje čtenáře o tom, co je dobré a špatné. Svou jednoduchou fabulí představuje chaotický svět obrazech, jež jsou pro dítě srozumitelné, přičemž v sobě obsahuje atribut vítězství dobra nad zlem. Hlavní pohádkové

⁶⁷ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 25.

příznaky, tedy dobro a zlo, jsou ztělesňovány kladnými a zápornými hrdiny. Nelze hovořit o zevrubné psychologii, postavy mají své ustálené typologické rysy, což souvisí s onou polarizací dobra a zla. Princezna je dobrá a krásná, čarodějnice zlá a ošklivá. Většina pohádkových studií se o této problematice postavy zmiňuje takto: „Pohádka silnou čarou rozděluje postavy na kladné a záporné a vykresluje je černobílou technikou. Pohádkový rek musí být bezpodmínečně udatný, ztepilý, ušlechtilý, věrný a důvtipný.“⁶⁸ Tento názor podporuje také Bettelheim, který dodává:

„Pohádka zjednodušuje všechny situace. Postavy jsou vykresleny zřetelně a podobnosti, kromě opravdu důležitých, jsou vynechány. Všechny charaktery jsou spíše typické než jedinečné.“⁶⁹

Nepochybně bychom našli ještě mnoho dalších podobných názorů, jejich relevance se nevztahuje pouze na prozaický žánr, ale odpovídá tomu povaha loutkových divadelních her (především pro jejich pohádkové motivy a orientaci na dětského diváka). Takto definované postavy se skutečně v kočovném lidovém divadle vyskytovaly. Potvrzují to studie Jaroslava Blechy i Zdeňka Bezděka, ti se zmiňují o jejich psychologické nepropracovanosti, píší, že se jedná o postavy jednoduché, jednorozměrné, které se v průběhu děje dále nevyvíjí... V duchu terminologie V. J. Proppa lze hovořit o tom, že se v syžetu uplatňují jako narativně-příběhové funkce a podléhají schematizaci, charakterové vlastnosti sice mají, ale jsou to vlastnosti standardní, předem dané žánrovým vymezením. Existují ovšem také autoři, u kterých se dá hovořit o tom, že se v pojetí postavy v loutkových hrách vydali trochu jiným směrem, posunuli se od jednoznačnosti a obohatili své postavy o určitý psychologický rozměr. Mnozí si naproti tomu oblíbili problematizovat ustálené typy postav po vzoru Franze von Pocciho a pohádky na ruby.

Iva Peřinová v tomto případě následuje druhou zmiňovanou tendenci, v jednání postav se projevuje určitá míra spontaneity, emocionality a bezděčnosti. To se odráží nejen v jejich jednání, ale také ve vyjadřování. Ženské postavy, které jsou v klasických zpracováních krásné, hodné, něžné, vypadají v díle Ivy Peřinové jinak – například princezna Karolínka v loutkové divadelní hře *Pohádka na draka* hovoří tak, jak by diváci od urozené princezny neočekávali.

⁶⁸ Sirovátka, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, Brno, 1998, str. 38.

⁶⁹ Bettelheim, Bruno. *Za tajemstvím pohádek*. Nakladatelství LN, Praha, 200. str. 12.

„KAROLÍNKA:

Tatínku, maminka zas nenachází slov.

To se dělá, koukat místo pozdravu s otevřenou pusou?⁷⁰

Kromě toho, že princezna mluví zcela hovorovým jazykem, se svými rodiče nejedná příliš uctivě. Ve svém chování se rovněž neprojevuje jednoznačně – raduje se z maličkostí, chvíli je nešťastná, poté se vzteká atp. Projevuje se u ní tedy různá škála lidských vlastností. Princezna Karolínka dokonce zachraňuje samu sebe ze zakletí. V díle Ivy Peřinové tedy neplatí, že jednotlivé postavy odpovídají daným pohádkovým typům, autorka obrací klasické pohádkové motivy. Ženské hrdinky mají v díle Ivy Peřinové stěžejní roli, nejsou postavami pasivními, v tomto případě čekající, až je někdo zachrání, ale jednajícími. Podstatnou roli sehrávají i v dalších hrách, v nichž se chopí iniciativy a podílejí se na výsledné podobě hry, autorka tak originálním způsobem přepisuje známé literární typy ženských hrdinek. V *Putování Dona Juana* například ženské postavy nejsou pouhými oběťmi Juanovy promiskuity, ale ovlivňují celkový průběh děje. To se ukázalo také v závěrečné scéně, kdy socha anděla (na rozdíl od originální předlohy) ukáže svou ženskou podobu a projeví absolutní pochopení vůči Juanovým skutkům. Odsoudí také domnělou Juanovu oběť – závistivce –, neboť on „není schopen takové štěstí ženám poskytovat.“ Postavy ženských hrdinek jednájí emocionálně, jsou vedeny touhou po opravdovém citu, spravedlnosti a dobru, ať už se jedná o energickou matku Jana Koziny, jež nutí svého syna bojovat proti německému útlaku, nebo naopak jeho manželku, která se stejnou vehemencí svého muže před politickou angažovaností brání, miluje a chce, aby zůstal oddaným manželem a staral se spolu s ní o jejich děti. V tomto duchu dostávají ženské postavy hlavní prostor i v jiných hrách, mezi nimi například *Alína aneb Petřín v jiném dílu světa*, *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla* či v divadelní adaptaci pohádky *Alibaba a čtyřicet loupežníků*, kde je role Alibaby upozaděna, v popředí se tak ocitá důvtipná služebná Mardžána, která na rozdíl od Alibaby ochrání dům před loupežníky. Otrokně Mardžána se od své originální předlohy liší v bystrosti svého uvažování, snadno odhalí plány loupežníků, ona sama ale volí taktiku nečinnosti: nemaluje za účelem zmatení lupičů na cizí dveře znamení, přiměje sousedy, aby to udělali sami tím, že v nich vzbudí závist.

„MARDŽÁNA: Kolečko na dveřích domu?

Zajisté smluvené znamení, aby někdo se

⁷⁰ Peřinová, Iva. *Pohádka na draka*. Dilia, Praha. 1981, str. 37.

zlým úmyslem dům mého pána našel! Ach!

Zatímco dlouze přemýšlím, barva rychle

zasychá a znamení už nelze smazat! Jak

jenom zařídit, aby se dům zas ostatním

podobal?

1. SOUSED: Mardžáno! Copak to má pan Alibaba

na dveřích?

MARDŽÁNA: Pěkné kolečko, pane. Ty takové

na svých dveřích nemáš?

1. SOUSED: Ó takové bych si věru přál...!

2. SOUSED: Mardžáno! Copak že si to náš soused

přeje?

MARDŽÁNA: Pěkné kolečko, pane. Takové,

jako má na dveřích pan Alibaba.

2. SOUSED: Ó takové bych si také přál! Škoda,

že je na svém domě nemám!

MARDŽÁNA: Ale sousede! Věřím, že budete-li

se snažit, jistě i vy kolečko dokážete!⁷¹

Podobným způsobem otrokyně přelstí také loupežníky, lupičům ukrytých v pytlicích pošeptá: „Ten vedle tě chce zabít!“⁷², nemusí tedy vraždit ona sama, loupežníci se pozabíjí navzájem mezi sebou, což mimo jiné přispívá i k vytvoření komična a jinak brutální scény s ohledem na dětského diváka činí zábavnou. Za záchranu pána a jeho domova je služebná (otrokyně) odměněna jednak svobodou a jednak tím, že se stane Alibabovou druhou manželkou. V doslovu této hry to Karel Král komentuje jako „splnění mužského snu o bigamii a vyvážení

⁷¹ Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 81.

⁷² Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 83.

feministické a matriarchální idey díla.⁷³ V této souvislosti lze hovořit spíše o dvojitým přepisu typologie postavy, Alibabova reakce nemá s plochostí obvyklých pohádkových figur velmi společného:

„ALIBABA: (vyleze) Mardžáno... kde jsi? Tys

mému hostu nevěřila! Mardžáno...?

(Najde bezvládnou Mardžánu mezi pytli.)

Ó já nešťastník! Kéž bys mohla nyní můj

nárek slyšet! Říkám ti tady, žes byla statečná

a k tomu moudřejší než já.⁷⁴

Předchozí ukázka tak napovídá, že autorčini hrdinové nejsou vždy vytrvalí a ve všech situacích odváží jako hrdinové v klasických pohádkách. Často pochybují o správnosti svého počínání, o smyslu své cesty a o své schopnosti vytrvat, nebo naopak vůbec nevědí, jak se v dané situaci zachovat. Kuchtík v pohádce *Pohádky na draka*, protože netuší, jak se zachraňuje princezna, zaplete drakovi hlavy jako vánočku. S pochybujícím hrdinou se setkáme dále (ačkoli se nejedná o pohádku) ve hře *Jeminkote, Psohlavci*. Předobraz statečného Koziny Aloise Jirásky ani zdaleka nenaplnuje postava této hry. Vůdcem vzbouřeného utlačovaného českého lidu se stane spíše náhodou než z vlastního odhodlání, jeho energická matka Kozinová jej tuto roli donutí přijmout, nazývá ho „ostudou Kozinovic rodu“, neboť se o politiku příliš nezajímá, mnohem více se stará o svou rodinu.

„KOZINA: (vejde se čtyřmi kluky) Dyj Pánbů dobryj

večír, mámo. Hančí se nechá ptát, esli byste

nám nechtěli tuto pár děcek trochu vohlídat,

habysme si mohli teky jednou hu muziky ryjdováček skočit⁷⁵

Ke své rodině má velmi silné citové pouto, hra začíná Kozinovým radováním z narození dítěte a vyznání lásky ke své ženě, také chvíle, kdy organizuje povstání, neustále narušují jeho

⁷³ Karel Král, *Jací jsme*. Hry, Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 84.

⁷⁴ Peřinová, Iva. *Alibaba a 40 loupežníků*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 83.

⁷⁵ Peřinová, Iva. *Jeminkote, Psohlavci*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 95.

synové. Roli rodiny, jež převažuje nad občanskými povinnostmi Koziny, potvrzuje také Jana Rezková, která o Kozinovi Ivy Peřinové píše:

„Hlavní hrdina Jan Sladký Kozina je v pojetí Ivy Peřinové více otec rodiny a pochybující realista než odhodlaný bojovník za práva menšin. O jejich neplatnosti je navíc od začátku přesvědčen a do sporu je spíš vmanipulován. Domácí prostředí mu nadto znepríjemňují dorůstající synové svou touhou naučit se hrát na dudy, tradiční chodský hudební nástroj.“⁷⁶

I další hrdinové se strachují, že něco popletou, což se mnohdy skutečně stane. Ani postava krále Artuše ze hry *Poslechněte, jak bývalo* neodpovídá klasifikaci Sirovátky, že pohádkový hrdina musí být „bezpodmínečně udatný, ztepilý, ušlechtilý, věrný a důvtipný.“⁷⁷ Král Artuš nespĺňuje ani jeden bod uvedené charakteristiky:

„Kdybych jen,

Anežko, věděl, kde tě mám hledat. Tak bych

tam stejně asi nešel, ach jo.“⁷⁸

Tato postava panovníka propadne ze zoufalství nad ztrátou milované manželky alkoholismu a hraní biliáru, což působí o to víc komicky, neboť jeho jméno asociuje slavného odvážného hrdinu – krále Artuše. Podobnému typu odpovídá také Libínský ze hry *Alína, aneb Petřín* v jiném dílu světa, kteréhož ztráta jeho milované velmi ranila, na způsob opětovného setkání přišla opět ženská hrdinka (nutno ale podotknout že s pomocí bůžka lásky mužského rodu). Rytíř Karel z Trosek ze hry *Bezhlavý rytíř* naopak statečnost nepostrádá, leč ani jemu se nepodaří zachránit svou vyvolenou, shodou okolností přichází totiž pozdě, až když je dívka jeho srdce v bezpečí. Nakonec tedy alespoň chytil prchající loupežníky. Ačkoli by se mohlo zdát, že mužské hrdiny autorka vnímá jako neschopné trouby, není tomu tak. Jejich počínání je mnohem víc lidsky uvěřitelnější než nezměrná statečnost, získávají určitou dávku individuality, autorka posiluje jejich emocionální stránku, stejně jako ženské hrdinky jednájí na základě opravdového citu.

Předchozí analýza stvrzuje, že se setkáváme se zcela jinými charakterovými vlastnostmi postavy, než jaké jim jsou v obvyklém pojetí pohádky přisuzovány. Například: drak Habánek v již zmíněné divadelní hře *Pohádky na draka* zdaleka neodpovídá typu kruté nestvůry, která

⁷⁶ Jana Rezková. Dostupné online: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2010017>

⁷⁷ Sirovátka, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, Brno, 1998, str. 38.

⁷⁸ Peřinová, Iva. *Poslechněte, jak bývalo*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 34.

se chystá princeznu sežrat. Už samotné jméno Habánek uvozuje, že je v rozporu s klasickou představou krvelačné příšery. V tomto konkrétním případě pracuje autorka s principy pohádky na ruby, tzn., že problematizuje ustálené charakterové vlastnosti a přisuzuje jim jiné, jež jsou přímo v rozporu s jejich tradičním chápáním, Habánek je vegetarián, kterému ze všeho nejvíc chutná mrkev.

„ČARODĚJ:

Tak já ti povím, proč jsi hluchý na jednu hlavu. To máš z té své mrkve, to máš ze své špatné stravy. Je dobrá pro lidi. Ale draci?

DRAK:

Mrkev je zdravá.⁷⁹

Drak Habánek byl poslán na zámek, aby unesl a sežral princeznu Karolínku, a protože je to dobrák, snaží se přání Čaroděje vyhovět, vždy si ale najde nějaký důvod, proč to nedokázal, nepomůže ani to, že Čaroděj princeznu zakleje, aby drakovi ulehčil práci. Místo toho se Habánek s princeznou a s celou královskou rodinou skamarádí. Autorka problematizuje tradiční rozdělení postav na kladné a záporné, zřetelně se to projevuje také ve hře *Putování Dona Juana*, v němž je známý juanovský mýtus předveden ve zcela nových souvislostech, Juan v podání Ivy Peřinové je obohacen o určitý psychosociální faktor, díky tomu se její Juan zbavuje jednoznačnosti a plochosti zobrazování, jako tomu bylo dříve. Don Juan umí být také cynický – postava Dona Juana je, jak už bylo dříve popsáno, nepolepšitelným svůdcem žen, jenž si s lehkostí užívá milenek, bohatství a hodování. Především se vyznačuje velmi specifickým smyslem pro humor, jež všechny tyto „nepříjemné“ situace „zjemňuje“, na druhé straně neztrácí lidský rozměr, jež lze chápat jako nalézání soucitu se svými „oběťmi“. Se ženami navazuje láskyplný romantický vztah, umí je udělat šťastnými, čehož jejich manželé nejsou schopni. Ti mu přirozeně závidí. Pragmaticky orientovaní závistivci, kteří neumí ženám naslouchat či je potěšit, však Juana odsuzují, nikoli proto, že tím vyjadřují účast svedeným dívkám, ale proto, že oni sami by chtěli být na jeho místě. Juan nerozumí své špatné pověsti, vraždění, jež mu bývá přisuzováno, je mu proti vůli. Don Juan není líčen ani jako negativní postava, ani jako kladná, autorka se na něj podívala z „lidské stránky“, to oceňují i mnohé recenze. Jan Císař píše, že Don Juan Ivy Peřinové je také „jistým pozitivním principem životní košatosti a bohatosti, v níž láska dostává rozměr naplněné pozemskosti. Proto propuká epidemie sevillská,

⁷⁹ Peřinová, Iva. *Pohádky na draka*. Divadelní ústav, Praha, 1981, str. 6.

neboť mrtvoly, které za Juanem zůstávají, jsou mrtvoly závistníků, jimž není dopřáno toto štěstí poskytovat.“⁸⁰

Také v loupežnických a rytířských hrách není jednoznačnost charakterů postav zcela zřetelná, ačkoli v případě loupežnických a rytířských her jako například *Bezhlavý rytíř* či *Loupežníci u Chlumce* jsou na první pohled postavy také rozděleny na kladné a záporné – rytíř Loreko připravuje dobytí hradu Valečova a chystá krvavé vyvraždění jeho obyvatel, ovšem během příběhu se jeho charakter dále vyvíjí. V dřívějších rytířských hrách bylo zvykem nad duševními odpadlíky vynášet závěrečný soud, jež měl přinášet morální ponaučení, zlé postavy byly potrestány, dobré odměněny. V tomto případě to úplně neplatí. Autorka sice dodržuje rámcová pravidla žánru – Loreko byl potrestán, byl zabit a jako duch musí lidem připomínat své špatné skutky, své chyby si ale uvědomuje a nakonec i přehodnocuje své dřívější postoje.

„LOREKO: Já, bezhlavý rytíř Loreko, vás
žádám a mocným hlasem zapřísahám! Vás
všecky a taky vojáky všecky a taky školáky
všecky! Abyste na to dobře pamatovali, jak
já jsem nectil nikoho a ničeho, za což jsem
na věky k zatracení přišel! Pročež já, bezhlavý
rytíř Loreko, se světem trmáčet budu,
aby mě všichni viděli...(odchází)...aby mě
všichni viděli...aby mě všichni viděli...“⁸¹

Byl to právě on, kdo zabránil připravovanému krveprolití. Jako duch se zjevil banditům chystajícím se k přepadnutí hradu, ti se vyděsili a utekli. Lorekovi kumpáni, kteří se na plánu vyvraždění hradu podíleli společně s ním, si své jednání uvědomují a žádají pro sebe ten nejkrutější trest, také ne příliš obvyklý obraz banditů. Nakonec opouští svou dosavadní lupičskou cestu a jsou potrestáni, oproti trestu, který pro sebe žádali, nám ale může připadat velmi mírné. V pohádce *Branka zavřená na knoflík* vystupuje zlý kocour, jenž je vlastně určitým „protihráčem“ hodných kluků. Ale i jeho zlomyslnost je víceméně komická. Jeho

⁸⁰ Císař, Jan. *Komentář dramaturga*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 48.

⁸¹ Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 75.

záporná role se omezuje na slovní vyhrožování a ironické poznámky. Dalším prvkem, jímž se vyznačují takzvaní záporní hrdinové, je jejich roztržitost či zapomnětlivost. I sebevíc zákeřnější plán se jim mnohdy nepodaří zrealizovat vinou toho, že ho z nejrůznějších důvodů nedokáží zrealizovat. Čaroděj v *Pohádkách na draka* zkonstruoval draka Habánka, aby společně s ním škodil královským rodinám. K jeho silné nelibosti ale drak nejeví o princezny zájem. Snaží se, jak může ani se svou kouzelnou mocí však proti Habánkovi nic nezmuže. Tyto postavy jsou tedy vybaveny povahovými vlastnostmi typickými pro komediální díla, jako je neschopnost reálně odhadnout vlastní síly a přeceňování sebe samého. Mnohem víc jsou to neumětelové a přihlouplí troubové, jejich počínání působí komicky, než aby budilo strach. Komický účinek také vyvolává jejich přesvědčení o vlastní hrůzostrašnosti a bezcitnosti, jež se ale nakonec mívá účinkem:

„KORANTO: I kdepak, ke mně půjdeš. A nyní,

abys poznal, že i já jsem dobračisko, můžeš si vybrat...

ŠPADOLINO: ...na které větvi...

KORANTO: ...budeš viset.

(...)

KAŠPAR: (na větvi) Hup! Hup! Uf! Tak ještě

jednou hup a bude po mně. Uf!!! Hup!

(kmen se zlomí) Já věděl, proč se mi ta holá

uschlá větev tolik zamlouvá.⁸²

Přesto i ve tvorbě Ivy Peřinové lze najít chladnokrevné zlosyny, jež se po vzoru klasických lidových pohádek rozhodli škodit. Setkáme se s nimi ve hrách: *Jeminkote*, *Psohlavci* a *Poslechněte, jak bývalo*, a protože autorka stojí na straně spravedlnosti, jsou za své skutky po zásluze potrestáni. Uvedené „záporné“ postavy tedy v sobě většinou spojují záporné i kladné vlastnosti, nebývají až na výjimky jednoznačně zlí, v některých projevech mohou být divákům naopak velmi blízcí a v určitých situacích jim mohou dokonce fandit. Díky jejich komice může být divákům i ten největší „padouch“ sympatický a také díky tomu nejsou hry Ivy Peřinové

⁸² Peřinová, Iva. *Bezhlavý rytíř*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 70.

pouhými moralitami. Až na výjimky lze tedy v duchu terminologie Proppa konstatovat, že se postavy nevyskytují jako pouhé narativní funkce symbolizující výhradně čisté dobro, nebo zlo či záporné lidské vlastnosti, které je zapotřebí odstranit. Každá postava má od všeho trochu, některá víc, jiná míň. V případě tvorby Ivy Peřinové lze tedy hovořit o určité míře psychologizace postavy.

Kromě problematiky jednoznačnosti charakterů postav je pro ni typické také to, že v jejích hrách vystupují zvířata, která jednají jako lidé – mluví, zpívají, tancují apod. O tomto postupu se poprvé hovořilo v souvislosti s Franzem von Poccim, jenž na jeviště uvedl zvířecí loutky. Iva Peřinová tak činí v loutkové hře *Zvířecí divadlo*. V dramatické bajce mají zvířata charakter odpovídající povědomí světově-kulturního kontextu: diváci se tedy mohou setkat s vychytralou liškou, lvem, jenž několikrát odkazuje na to, že je králem zvířat atp. Zvířata mohou také zaujímat roli vypravěče, konkrétně tomu tak je v dramatinizaci pohádky *Křesadlo*. Mimo zvířat Peřinová ve svých hrách polidšťuje také objekty nejčastěji patřící do oblasti přírody scenérie – keř, sněhové vločky, hvězdy na obloze, ale i sádrového trpaslíka či nehmotné substance jako roční období. Ve hře *Pohádka do dlaně* autorka pozoruje koloběh přírody ve čtyřech ročních obdobích, která personifikuje do postav Jaro, Léto, Podzim a Zima, jež se mezi sebou snaží bojovat o to, kdo z nich má větší vliv.

„Konfliktní zápletky vznikají pokaždé, když následující postava zákonitě vytlačuje ze hry předchozí, což se neobejde bez řevnivosti, nátlaku, přiměřeného násilí, vítězství a proher, slziček a uspokojení. Každý divák i ten nejmenší ví, že roční doby se prostě pravidelně střídají, a že ty třenice jsou vlastně úplně zbytečné a nesmyslné, a tím jsou pro diváka komické.“⁸³

Kromě ročních období zde vystupují ještě personifikované sněhové vločky a křoví, na jejichž proměnách vypravěč příběhu demonstruje proměnlivost přírody. Hra nezapře lyrizující atmosféru, v duchu poetiky Naivního divadla otevírá prostor světu dětské imaginace. Obě sněhové vločky Anežky jsou polidštěny, s hravostí malého dítěte se radují z objevování „obyčejné přírody“, při dobrodružné cestě se o sebe navzájem strachují, jejich vztah je také zajímavou paralelou lidského přátelství a projevem citlivého nazírání přírody.

„ZIMA: (zpívá)

Koukni se na ten zázrak z blízka

⁸³ Balounová, Petra: Iva Peřinová: Kmenová autorka Naivního divadla v Liberci. Česká beseda. Liberec. 2000, str. 34.

chyt' vločku do dlaně
trochu se třpytí, trochu blýská
a potom roztaje
a potom roztaje
Trochu se třpytí, trochu blýská
ale jen zpočátku
koukni se na ten zázrak zblízka
máš v dlani pohádku
máš v dlani pohádku.“⁸⁴

Na rozdíl od mnoha svých předchůdců autorka nepokračuje v započaté tradici ožívování předmětů náležející do sféry moderní civilizace a jejich technologických vymožeností – auta, počítače, tramvaje atp. Bližší jí je atmosféra přírody, jež dodává hrám lyrizující ladění. Podobně i v poetické pohádce *Branka zavřená na knoflík* lyrizující charakter převládá. Vystupují zde zvířata s nadpřirozenými schopnostmi, protivný mluvící kocour, chlapci, jež si nechávají poradit od sečtělé velryby, létající kouzelní sloni. Objevuje se zde mluvící kamenný trpaslík, jenž do příběhu vnáší prvky ironie a sarkasmu. Mnohem víc lze v kontextu autorčiny tvorby hovořit o síle imaginace, autorka v duchu Trnkovy předlohy objevuje kouzlo fantazie. Tvůrčí obrazotvornosti se meze nekladou, je jí dopřáno plné svobody. Což je patrně důvod, proč ve svých hrách ponechala stranou akcentaci výdobytků moderní technologie. Hra *Branka zavřená na knoflík* se stala průlomovou, získala si díky ní oblibu u diváků, ale také u odborné veřejnosti:

„Tento křehký příběh se odehrává v tajemné zahradě, kde se sny proměňují ve skutečnost. Dává světu klukovských her příležitost ožít. Je místem, kde nemožné se stává možným. Je to zahrada, která se nedá otevřít jinak než knoflíkem.“⁸⁵

⁸⁴ Peřinová, Iva. *Pohádka do dlaně*. Hry, Roman Karpaš RK, Liberec. 2014, str. 65.

⁸⁵ Balounová, Petra: Iva Peřinová: Kmenová autorka Naivního divadla v Liberci. Česká beseda. Liberec. 2000, str. 16.

Závěr

Dramatické loutkové hry Ivy Peřinové představují jedinečný přínos do české loutkové tvorby pro děti, a to v kontextu českých autorských dramatických pohádek i dramatisací prozaických předloh. Specifickým znakem autorčiných loutkových her je narušování tradičního pojetí klasických lidových pohádek, ale také lidových loutkových her, dodržování etických principů, k nimž patří lidské hodnoty, jako je láska a přátelství. Dobro a zlo jsou vždy pojmenovány, zároveň je ale problematizováno striktní tradiční pohádkové rozdělení dobra a zlo.

V celku autorčiných her se na základě analýzy ukázaly dvě tendence. Na jedné straně se jedná o snahu navázat na tradiční české lidové loutkářství volbou námětů, jazykových prostředků, na druhé straně je to snaha aktualizovat pohádku, ale i jiný žánr loutkové hry (rytířské, loupežnické, vlastenecké) a přiblížit ji modernímu divákovi. Naleznout témata a takové postupy, které by mohly rezonovat i v současné době, oslovit dětské, ale i dospělé obecnost. Obě tato směřování se projeví jak ve stavební, tak myšlenkové složce díla.

První ze dvou zmíněných směřování se v kompozici projevuje zachováním redukováného vypravěče, který navazuje kontakt s divákem, neustále rozbíjí pomyslnou iluzi divadelnosti, tematizuje metatextovost, vyrušuje diváka z očekávaného lineárního plynutí děje, dále v práci s pojetím postavy, které se nevyznačují onou pohádkovou plochostí. Její hrdinové nemají předem dané vlastnosti odpovídající pohádkové klasifikaci.

V oblasti tematické je to volba námětů, které odkazují ke směřování k historické tradici lidového loutkářství, originálním uchopením jejich látky však vytváří zcela nové umělecké dílo překračující uměleckou kvalitou svou originální předlohu. Jako specifické znaky kompozičních prostředků se ukázala jazyková komika projevující se na několika rovinách textu – od slovních hříček až po komické pojmenování postav, dále se jedná o grotesko a parodii žánrů tradičních loutkových her. Díky čemuž hry založené na klasické poetické základně – přítomnost trestu, brutální obrazy krutosti dostávají nádech komična a zbavují strašidelnosti.

Rozbory těchto textů dále poskytly informaci, že v jednotlivých textech lze vyzorovat rozdíly v kompozici dramatických pohádek pro nejmenší. Ty se vyznačují absencí dramatické zápletky, tedy základního stavebního prvku dramatického žánru. S ohledem na věk nejmenších dětí autorka volí strategii her, jež postrádá konflikt, text koncipuje na jednotlivé obrazy, v nichž s neobyčejnou mírou imaginace vytváří nejrůznější komické situace postaveny na nonsensu. V těchto pohádkách pracuje Peřinová také jinak s pojetím postavy, směřuje k polidštění

nehmotných substancí či objektů přírodní scenerie. Vedle toho je v nich jasnější také aktualizace klasických motivů – absence boje dobra a zla, vítězství a potrestání záporných hrdinů.

Tato práce je pouze částečnou sondou do loutkové tvorby Ivy Peřinové. K dalšímu studiu by se nabízelo například prozkoumat konkrétní návaznosti na její dílo prozaické – (kniha *Zápisky křídlem a kopyty*). Vyjádření spojitosti mezi oběma oblastmi jejího díla týkající se jazykových prostředků, kompozice i tematiky by jen potvrzovala celistvost autorčiných tvůrčích postupů. Samostatnou studii by si rovněž zasloužila analýza písňového doprovodu autorčiných her či srovnání textového materiálu s jevištní realizací jednak divadelního souboru Naivního divadla v Liberci, ale také jiných divadelních uskupení.

Použitá literatura

Prameny

Peřinová, Iva. Hry. Roman Karpaš RK, Liberec. 2014.

Peřinová, Iva. Pohádky na draka. Divadelní ústav, Praha, 1981.

Peřinová, Iva. Křesadlo. Divadelní ústav, Praha. (bez časového údaje)

Sekundární literatura

Acta Academica'93, bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, Praha 1996.

Balounová, Petra: Iva Peřinová: Kmenová autorka Naivního divadla v Liberci. Česká beseda. Liberec. 2000

Bartoš, Jaroslav. Loutkářská kronika (Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích). Orbis, Praha, 1963

Bezděk, Zdeněk. Dějiny české loutkové hry do roku 1945. Divadelní ústav, Praha, 1983

Bezděk, Zdeněk. Československá loutková divadla 1949/1969. Divadelní ústav, Praha, 1973

Blecha, Jaroslav. Tradiční česká loutkářská dramatická tvorba. CERM, Brno, 1999

Borecký, Vladimír. Teorie komiky. Hynek, Praha, 2000.

Císař, Jan. Literatura a loutkové divadlo, Praha

Jurkowski, Henryk. Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1997

Merenus, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze. Praha. 2012

Procházka, Miroslav. Znaky divadla a dramatu. Panorama, Praha, 1998

Propp, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. H & H, Jinočany, 2008

Polák, Zdeněk. *Vývojové změny výtvarné stránky českého loutkářství v závislosti na dramatické tvorbě v období od začátku 20. století do konce 2. světové války*. Bakalářská práce. Filozofická fakulta MU, Brno, 2006

Rezková, Jana. *Vybrané inscenace her Ivy Peřinové v Naivním divadle Liberec v letech 1977-1989*.

Rimmon-Kenan, Schlomith. Poetika vyprávění.

Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Praha, 2007

Szondi, Peter. Teória modernej drámy. Tatran, Bratislava, 1969

Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Host, Brno. 1999

Veltruský, Jiří. Kramářské písně a dramata. SaS, 7/2, 1941, str. 98-102

Vlašín, Štěpán. Slovník literární teorie. Československý spisovatel, Praha, 1984

Zich, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. Panorama, Praha, 1986

Elektronické zdroje:

Rezková, Jana: Iva Peřinová – Hry s ohněm aneb česká otázka v loutkovém divadle.

Dostupné online:

<http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2010017>

LOUTKÁŘSKÉ CENTRUM – HISTORIE. Dostupné online:

<http://www.loutkar.eu/index.php?lch>