

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a knihovnictví
Český jazyk a literatura

Bc. et Bc. Radka Loukotová

Loutkové hry Františka Langera

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Luisa Nováková, Ph.D.

2016

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně,
s využitím pouze uvedených pramenů a literatury.

.....

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí této diplomové práce,
Mgr. Luise Novákové, Ph.D., za její trpělivý a povzbuzující přístup,
za čas, který mi věnovala, a za cenné připomínky.
Velké díky za odborné konzultace patří také profesoru Jiřímu Srstkovi
a Věře Zárubové z agentury Dilia, editorce Mileně Vojtkové,
Marcele Hrdličkové a Ivoně Čermákové.

Vzhledem k tomu, že se jedná patrně o mou poslední závěrečnou práci,
dovolím si připojit poděkování své rodině, která mě po celou dobu studií podporovala,
a svým přátelům, Jance, Honzovi, Markovi a dalším, že to se mnou zvládli až do konce.

Obsah

Úvod	5
1. Teorie loutkové hry	9
1.1. Specifika loutkového divadla.....	11
1.2. Problematika dramatizace pohádky pro loutkovou scénu	15
2. Kulturněhistorický kontext let dvacátých	19
2.1. Konstituování žánru autorské pohádky ve 20. a 30. letech	19
2.2. Pozice loutkářství v kultuře první republiky.....	21
3. Langerovy hry pro domácí loutkové divadlo	24
3.1. Perníková chaloupka.....	24
3.2. O čem král doma nevěděl	28
3.3. Princ Kašpárek a jeho koníček.....	35
3.4. Zlá princezna a hodný drak.....	38
3.5. Kašpárek jako detektiv.....	43
3.6. Kaprál v městě lhářů	46
3.7. Poetika Langerových meziválečných loutkových her	50
4. Kontury poválečného vývoje (1945–1960) se zaměřením na drama a divadlo	58
5. Langerovy loutkové hry pro profesionální scénu.....	64
5.1. Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou.....	64
5.2. Tři pomocníci.....	72
5.3. Poetika Langerových poválečných her	77
Závěr.....	79
Seznam literatury.....	82

Úvod

František Langer (1888–1965) představuje jednu z nejvýznamnějších osobností české meziválečné kulturní scény. Většinou je charakterizován jako dramatik, povídkář, vojenský lékař, legionář, pátečník; méně často se připomíná, že byl také autorem próz pro děti a mládež, a vůbec nejméně se hovoří o jeho aktivitách na poli loutkového divadla. Nejedná se přitom o jednorázovou zálibu, ale o dlouhodobý zájem, který ve dvou životních obdobích eskaloval i v tvůrčí činnosti.

Sám autor klade ve vzpomínkách počátky svého nadšení loutkovým divadlem do dětských dob – nejkomplexněji shrnuje své působení spjaté s loutkářstvím v článku „Národní umělec František Langer o loutkách“, který vznikl jako odpověď na dotazník týkající se historie českého loutkářství a vyšel v *Československém loutkáři* v roce 1956.

„Asi od nejranějšího dětství byl jsem návštěvníkem nejrozličnějších loutkových divadel na všech pražských poutích,“¹ začíná své vzpomínání Langer a uvádí, že mu v tuto dobu mohly být tři až čtyři roky. První kontakty Františka Langera se světem loutek tedy probíhaly v posledním desetiletí 19. století. Záhy se z pasivního diváka stal i aktivní tvůrce a pro vlastní domácí loutkové divadlo Langer vytvořil svou literární prvotinu, hru inspirovanou povídkou z *Malého čtenáře*. Na tento divadelní debut Langer opakovaně vzpomíná v několika ohlédnutích za loutkářskou kariérou: hra vyprávěla o služce, křivě obviněné z krádeže náhrdelníku své paní. Za tento čin byla odsouzena a zavřena do vězení. Po nějaké době se při kácení lesa v okolí zámku ukázalo, že náhrdelník odnesla kavka² a schovala jej do svého hnízda. Díky šťastné náhodě tedy byla služka z vězení propuštěna.³ Langer s očividnou nadsázkou zdůrazňuje závěr hry, ve kterém služebná, odcházející z vězení, praví: „Zlomená lilie více se nevzkříší.“⁴ „Pamatuji se na ten aktšlus,“ komentuje Langer, „pochybuji, že jsem někdy později napsal lepší. Avšak pravděpodobně byl také už v té povídce.“⁵ Co se týče námětu, lze upozornit na jeden fakt: již v raném dětství Langera zaujalo téma nespravedlivého obvinění, téma viny a trestu, které v různých podobách variovalo později v jeho prozaické a především v dramatické tvorbě.

Jak Langer dále vzpomíná, jeho školní i gymnaziální léta plynula bez zásadnějšího vlivu loutkového divadla. Epizodicky se s ním setkával během univerzitních studií

¹ LANGER, František. *Pro loutkové divadlo*. Milena Vojtková [ed.]. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-183-X, s. 172.

² V některých verzích vzpomínek straka.

³ Srov. LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 154, s. 174, s. 178–9.

⁴ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 154, s. 174.

⁵ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 174.

(např. při návštěvě v Praze hostujícího mnichovského loutkového divadla). Teprve role otce jej k loutkářství znovu přivedla aktivně. Na začátku 20. let se Františku Langerovi a jeho ženě Marii, rozené Mojsejevové, narodila dcera Věra.⁶ Langer vysvětluje: „Když dítě dorůstá, táta roste s ním, jednoho dne půjde s ním do školy a začne se znovu učit číst, a také mezi jiným chtěl nechtěl musí zase chodit do loutkového divadla a jednoho dne se musí proměnit v divadelního architekta, režiséra a principála, jako se kdysi dávno proměnil i tátův táta.“⁷ Langerovo znovuoobjevení loutkového světa se dějinně setkal s obdobím, kdy loutkářství v Čechách dosahovalo – co se týče obliby – svého vrcholu.

Langer představuje na poli loutkové dramatiky ve své době raritu, jak ostatně dokumentují slova Zdeňka Bezděka: „Jen zcela výjimečně se v této době objeví mezi loutkářskými autory obecně známý soudobý spisovatel. A jestliže ano, jde vždy jen o okrajový, dočasný zájem o loutky.“⁸ František Langer by mohl sloužit jako ilustrační příklad uvedené Bezděkovy teze. Koncem roku 1925, kdy vyšly v *Lidových novinách* a v *Národním osvobození* jeho první dvě loutkové hry, za sebou již měl divadelní průlom s komedií *Velbloud uchem jehly*. Dočasnost jeho zájmu o loutky, o níž v obecné rovině hovoří Zdeněk Bezděk, souvisela s jeho otcovskou rolí – která, jak Langer ve vzpomínkách přiznává, také umožňovala naplnění dávného dětského snu „o dokonalém divádélku, jako takové sny uskutečňuje většina otců, když pořizují svým dětem hračky, které jim bývaly nedostupné“⁹.

Přes nepopiratelné okouzlení estetickým i technickým progresem loutkového divadla se Langer v roli otce-loutkáře amatéra potýkal s nedostatkem odpovídajících dramatických předloh, které by byly vhodné pro dětského diváka a zároveň proveditelné jediným člověkem na rodinném loutkovém divadle.¹⁰ To přirozeně vyústilo v potřebu napsat si hry vlastní. „A že jsem propadl té divadelnické vášni, šlo mi to dobře, a já takových her vymyslel několik desítek,“ uvádí Langer. A dále: „Některé jsem opakoval, při každém opakování je zlepšoval a nakonec i napsal, dokonce vydal tiskem pro potřebu ostatních tatíků, kteří hrají divadlo svým dětem.“¹¹

⁶ Srov. LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 174–175; a Jan a Věra. *František Langer* [online]. 2014 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z <<http://www.frantiseklanger.cz/frantisek-langer/jan-a-vera/>>

⁷ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 153–154.

⁸ BEZDĚK, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 98.

⁹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 175.

¹⁰ Srov. LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 158–162.

¹¹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 181.

Tiskem vyšlo Langerovi ve druhé půli dvacátých a na počátku třicátých let šest her vhodných pro realizaci na domácím loutkovém divadle. Langer tedy stěží mohl kvantitativně konkurovat autorům, kteří se loutkovým dramatům věnovali dlouhodoběji a intenzivněji,¹² přesto jeho příspěvek k domácímu loutkovému divadlu docela nezapadl a reflektují ho i některé studie a monografie, které se této oblasti a tomuto období věnují.¹³ Dobová kritika Langerovy zveřejněné loutkohry přijímala mlčky, ale za směrodatné lze z tohoto hlediska považovat to, že jeho první tři hry byly zařazeny do souboru *250 vybraných původních her pro loutky se seznamem loutek, dekorací a obsahem*. Na vytvoření tohoto souboru spolupracovali např. Jaroslav Bartoš, Miloslav Disman, Jan Malík nebo Jindřich Veselý.¹⁴ První, ovšem vcelku povrchní zmínky o této oblasti Langerovy tvorby se objevují v nekrolozích, jejichž autoři oceňují především vlídný humor a schopnost přiblížit se prostému dětskému vnímání světa.¹⁵ Recenzentního ohlasu se hry dočkaly až na základě svého souborného vydání ve *Spisech Františka Langer*a.¹⁶ Tato diplomová práce si proto klade za cíl poprvé zhodnotit jednotlivé loutkové hříčky jako samostatné literární texty a také odhalit jejich společné prvky, na jejichž základě bude možné charakterizovat Langerovu tvorbu pro domácí loutkové divadlo jako celek.

František Langer se k médiu loutkového divadla vrátil v nelehkém poúnorovém období. V roce 1949 odešel do penze a z veřejného života se stáhl do ústraní svého smíchovského bytu. S derniérou *Jiskry v popelu* v říjnu roku 1949 zmizel na téměř pět let

¹² Např. Bedřich Beneš Buchlovan, 1885–1953, Eugen Stoklas, 1882–1963, či Bohumil Schweigstill, 1875–1964.

¹³ Srov. např. MALÍK, J. *České a slovenské loutkové divadelnictví. Vývojový přehled – 1. část – Od nejstarších dob do května r. 1945*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, s. 17, nebo BLECHA, J. *Rodinná loutková divadélka – herectvo na drátkách*. 1. vyd. Brno: Moravské zemské muzeum, 2013. ISBN 978-80-7028-396-7, s. 18. Naopak v akademických *Dějínách českého divadla* jej Alice Dubská nevzpomíná ani v jednom ze svých příspěvků k loutkářství 20. a 30. let (srov. DUBSKÁ, A. Loutkové divadlo v letech dvacátých. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 190–200; a DUBSKÁ, Alice. Hledání specifik loutkového divadla. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 424–436), v rámci této rozsáhlé publikace je mu věnován opakovaně prostor pouze jako dramatikovi pro dospělé. Langerův přínos loutkářství doceneňuje Dubská až v recenzi soudobého souborného vydání jeho loutkových her *Pro loutkové divadlo* (srov. DUBSKÁ, Alice. František Langer a jeho hry pro dvě ruce. *Loutkář*. R. LVI. 2006, s. 56–57.)

¹⁴ *250 vybraných původních her pro loutky*. MALÍK, Jan – SKÁLA, Vít – SOKOLOV, Václav – VESELÝ, Jindřich (uspoř.). Praha: Masarykův lidovýchovní ústav, 1933.

¹⁵ Srov. TRÁGER, Josef. Dramatik všední lidskosti. *Literární noviny*. R. XIV, č. 32, 7. 8. 1965, s. 5, nebo KOLÁR, Erik. Zemřel František Langer. *Československý loutkář*. R. 15, s. 211.

¹⁶ DUBSKÁ, Alice. František Langer a jeho hry pro dvě ruce. *Loutkář*. R. LVI. 2006, s. 56–57, a JANÁČEK, Jiří. Františka Langerova cesta k dětem. *Tvar*. R. 17 (2006), č. 7, s. 22.

z českých jevišť. Jeho děti, syn Jan a dcera Věra, se staly obětmi vykonstruovaných procesů a obě byly uvězněny.¹⁷

Jako mnoho dalších umlčovaných spisovatelů se Langer obrací k dětskému recipientovi, ale jako jeden z mála k loutkovému divadlu. Divadelní agentura Dilia rozmnožila kolem roku 1950 jeho meziválečné pohádky *Princ Kašpárek a jeho koníček*, *O čem král doma nevěděl*, *Kaprál v městě lhářů* a *Perníková chaloupka* a zprostředkovala divadelníkům i jeho novou hru *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou* (1951, 1953 a později 1960).

Po XX. sjezdu KSSS se Langerovo jméno znovu začalo ojedinele objevovat v tisku (např. v roce 1956 byl osloven *Československým loutkářem* stran dotazníku týkajícího se historie českého loutkářství,¹⁸ roku 1958 přispíval do ankety s titulem Čím je nám národní divadlo¹⁹). Ve druhé půli padesátých let se opět dostává i do edičních plánů nakladatelství, zprvu výhradně s texty orientovanými na dětského čtenáře: roku 1956 se knižního vydání dočkaly *Pražské legendy*, které se v novinách objevovaly převážně ve třicátých letech, roku 1959 získal poprvé knižní podobu *Kaprál v městě lhářů*. Širší publikační možnosti přinesla Langerovi až léta šedesátá.²⁰

V daném období vznikly dva texty určené loutkovému divadlu, v pozůstalosti dochovaná hra *Tři pomocníci* a naopak několikrát vydaná hra *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*. Provedu rozbor obou her, ale důraz budu klást na druhou jmenovanou. Pokusím se o její interpretaci na pozadí dobového kontextu i o srovnání s předchozími Langerovými hrami. Na základě toho budu schopná zdůvodnit, co způsobilo úspěch hry a vedlo k jejímu opakovanému vydávání.

¹⁷ Srov. ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1502-0, s. 282, dále JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8, s. 190, a Jan a Věra. *František Langer* [online]. Op. cit.

¹⁸ Srov. LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 172–176.

¹⁹ Srov. LANGER, František. *Rezidua*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. Marie Havránková, Vladimír Justl [ed.]. ISBN 00-7304-064-6, s. 380.

²⁰ Drama *Bronzová rapsodie*, 1962, veselohra *Dnes premiéra*, 1965, vzpomínky *Byli a bylo*, 1963, *Filatelistické povídky*, 1964, a krátce před smrtí dokončené *Malířské povídky*, vydané 1966.

1. Teorie loutkové hry

Loutkové divadlo se ve shodě s činoherním divadlem vyvinulo z náboženských obřadů a zhmotňování náboženských představ. Jeho původ je spojen s ožíváním předmětů a komunikací skrze ně s bohy.²¹ Podle encyklopedie *Britannica* neexistuje v lidských dějinách civilizace nebo období, které by loutky nevyužívalo.²²

Teorie loutkového divadla je ve srovnání s tím obor mnohem mladší. Vědecký zájem o loutkové divadlo se probudil až ve dvacátém století. V důsledku toho není teorie ustálená terminologicky ani metodologicky.²³

Odstup teoretiků od loutkářské praxe je daný postavením loutkářství na poli kultury. Již několik staletí se totiž postuluje jako periferní druh. Tento jeho status vyplývá z renesančního rozdělení divadla na dvě linie – jednak na vzdělaneckou, obracející se k tragédii, a jednak na lidovou, opírající se o pašijové hry a středověké frašky. Vzdělanecká linie se navracela k Aristotelově teorii dramatu a dále ji rozvíjela. Lidová linie vyrůstala ze středověkého divadla, které bylo relativně epizované. Nehlásilo se k *barbarským* antickým předlohám, nedodržovalo tudíž klasickou dramatickou stavbu ani konvenční žánry a vytvářelo hry připomínající spíše revue. Mnohé z tohoto pojetí divadla přešlo do barokních lidových her a odtud kontinuálně do loutkového divadla.²⁴ Moderní věk, počínaje osvícenstvím, se svou akcentací racionality se v divadle (a ostatně i v jiných mimetických druzích umění) odráží ve snaze o iluzivnost, o věrné zachycení světa, a loutkové divadlo se svou stylizovaností a metaforičností nutně ustupuje do pozadí.²⁵ Nový pohled na loutkohru přináší romantismus, který ji uznává za svéprávný umělecký druh, čímž jí umožňuje začít vytvářet její jedinečnou estetiku. Romantickému zobrazování světa vyhovuje schopnost loutky jít i pod povrch reality a postihnout její metafyzickou stránku.²⁶ Realismus následně před loutkou opět upřednostňuje živého herce, a naopak na

²¹ Srov. BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: CERM Akademické nakladatelství, 1998. ISBN 80-7204-094-4, s. 7.

²² SPEAIGHT, George. Puppetry. *Encyclopaedia Britannica* [online]. Last update 2015-02-03 [cit. 2016-10-28]. Dostupné z <<https://www.britannica.com/art/puppetry>>

²³ Srov. BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Op. cit., s. 6.

²⁴ Srov. ČESAL, Miroslav. *Teorie dramatu a loutková hra*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti, 1970, s. 8.

²⁵ RICHTER, Luděk. *O divadle (nejen) pro děti*. 1. vyd. Praha: Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež Dobré divadlo dětem, 2006. ISBN 978-80-902975-6-0, s. 38.

²⁶ Srov. BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Op. cit., s. 8.

přelomu století, s vlnou impresionismu, symbolismu, se k němu obracejí i významní literáti (např. Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry)²⁷. Jak shrnuje Luděk Richter, loutkové divadlo „triumfovalo v dobách usilujících o vystižení ‚nadjevových‘ či ‚podjevových‘ skutečností“²⁸.

V českém prostředí prošlo loutkářství třemi vývojovými etapami:

- 1) Kočovní loutkářství – doloženo už v renesanci, ale větší obliby dosahuje až za baroka, kdy tu však působí hlavně němečtí a italští loutkáři. Tradice českých loutkářských rodů se začíná psát od druhé poloviny 18. století – Erik Kolár uvádí, že o sto let později, během čtyřicátých let 19. století, tento způsob života vedlo již 79 rodin²⁹. Tito lidoví marionetáři kočovali od města k městu, někdy hráli i na venkově, a jejich cílem bylo především pobavit, příp. národně pozvednout své obcenstvo.³⁰
- 2) Amatéřské loutkářství – těžiště loutkářské aktivity se přenáší na veřejně působící amatéřské spolky (školní, sokolské) a rodinná divadla. Tento proces je patrný od druhé poloviny 19. století a vítězí po první světové válce.³¹
- 3) Profesionální loutkářství – jeho počátek je dán přijetím divadelního zákona v roce 1948, který loutkové divadlo zrovnoprávňuje s jinými divadelními druhy.

Loutkové divadlo je zpravidla vykládáno na pozadí neloutkového³², ačkoliv je jako divadelní druh svébytné a má specifické vyjadřovací prostředky (viz níže). Namísto zdůraznění své jedinečnosti se ale loutkové divadlo už při přechodu do amatéřské fáze

²⁷ Blíže viz JELENOVÁ, Lenka. *Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck: Dva aspekty symbolistického divadla*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav románských studií, 2010. Vedoucí bakalářské práce doc. PhDr. Václav Jamek. Dostupné z <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130013244/?lang=cs>>

²⁸ Srov. RICHTER, Luděk. *O divadle (nejen) pro děti*. Op. cit., s. 38.

²⁹ Srov. KOLÁR, Erik. *La Marionnette en Tchécoslovaquie*. La traduction du Marcel Aymonin. Praha: Orbis, 1957., [nečísl. s.].

³⁰ Srov. ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2, s. 289.

³¹ Srov. DUBSKÁ, Alice. Loutkové divadlo v letech dvacátých. Op. cit., s. 192, a ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Op. cit., s. 289.

³² Za základ české teorie loutkového divadla se považují studie Otakara Zicha ze 20. let, ze kterých je patrné, že Zich analyzuje loutkové divadlo podle stejných kritérií jako neloutkové, např.: „Nevadí, že [loutky] nemluví samy, že za ně mluví jejich principál; náš sluchový dojem je stejný jako při obyčejném divadle. Hůře je s naším dojemem zrakovým, vidíme nejenom, že jsou loutky malé (to by koneckonců nemuselo být), ale že se pohybují jen velmi nedokonale. Chybějí jim nejenom všechny jemnější pohyby těla, ale především to, co nás při velkém divadle snad nejvíce zajímá: mimika obličeje, prozrazující nám duševní stavy dramatických osob.“ ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. In *Svět loutkového divadla*. František Sokol [ed.]. 1. vyd. Praha: Albatros, 1987, s. 25.

vydalo cestou nápodoby činohry – hrála se tu např. opera nebo klasikové jako Shakespeare či Molière. Loutkové divadlo se stalo jakousi *miniaturou činohry* a ztratilo tak svůj originální přístup k zachycení světa, který dodnes obtížně hledá. Loutkové divadlo v našem kontextu stále nemá rovnoprávné postavení s neloutkovým divadlem ani v povědomí obecnosti, ani v teoretickém systému klasifikace umění.³³

1.1. Specifika loutkového divadla

Loutkové divadlo je podle Lud'ka Richtera nejstylizovanějším a nejznakovějším typem divadla.³⁴ První a nejvýraznější zvláštností loutkového divadla je užití loutky. Podle toho, zda je (a) loutka (se svým skrytým loutkohercem) jediným nositelem komunikace, či zda je (b) tato zprostředkována i odkrytým, živým hercem na jevišti, rozlišujeme divadlo loutek (a) a divadlo s loutkami (b).³⁵

Loutka je „objekt-předmět [...] vystupující jako subjekt-jednající bytost [...]“. Loutka je současně výtvarný znak (uzavřená výtvarná informace vypovídající už svým bytím) a jednající postava (otevřená, v pohybu proměnná informace).³⁶ Loutka je tedy sdělná jednak svou výtvarně-technologickou podstatou (tj. materiálem – včetně jeho zvukových projevů; výtvarným řešením – barva, tvar, velikost, proporce; originálním určením – k čemu a jak předmět fungující jako loutka sloužil původně; pohybovými možnostmi apod.), jednak proměňujícími se vztahy vůči okolí, jinými slovy svým jednáním.³⁷

Richter dále doplňuje charakteristiku loutky: „Jako obraz člověka je loutka ve vzhledu i v pohybu nutně méně ‚dokonalá‘ než člověk, postrádá jeho mnohostrannou proměnlivost, je naopak určitější, jednoznačnější.“³⁸ Její vzhled je uzavřen, tudíž její uplatnění směřuje spíše k typu nebo k postavám relativně stálým: usmívající se loutka se může sice odvrátit, ale nemůže se začít mračit, dobrosrdečně vyhlížející loutka stěží vyvolá pocit ohrožení atd. Loutka je vhodnější pro zobrazení archetypů a naopak má dál k psychologii, je jí bližší typ než individualita.³⁹

³³ Srov. BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Op. cit., s. 11, dále ČESAL, Miroslav. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1991, s. 6, a ČESAL, Miroslav. *Teorie dramatu a loutková hra*. Op. cit., s. 78.

³⁴ Srov. RICHTER, Luděk. *Pohádka... a divadlo*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2004. ISBN 80-902975-2-8, s. 58.

³⁵ Srov. RICHTER, Luděk. *Divadlo pro děti*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2015. ISBN 978-80-905055-0-6, s. 69.

³⁶ Tamtéž, s. 67.

³⁷ Srov. tamtéž, s. 68.

³⁸ Tamtéž, s. 68.

³⁹ Srov. tamtéž, s. 68.

Miroslav Česal uvádí jako vnější projev loutkovosti schopnost přesvědčivě ztvárnit i znaky, které by živému herci činily potíže – může představovat různé živly, oživé věci, nadpřirozené bytosti či zvířata. Vzpírá se gravitačním zákonům, může např. bez problémů létat.⁴⁰ Luděk Richter dodává, že loutkové divadlo sice disponuje lepšími technickými možnostmi pro předvedení kouzel a proměn než herecké divadlo, ale na druhou stranu nemůže soupeřit s modernějším médiem – s filmem.⁴¹

Vnitřní charakteristiku loutky definují odborníci různými způsoby, ale společným jmenovatelem, z něhož vycházejí, je kontrast.⁴² Luděk Richter při charakterizaci loutkového divadla často hovoří o napětí mezi obecností a individualitou. Ve srovnání s živým hercem má sice loutka blíže k obecnosti a dále k individualitě, ale je vybavena lidským hlasem se všemi jeho modulacemi a paralingválními prostředky a tento hlas „má v sobě tolik znaků individuality-subjektivit, že si za ním představujeme celistvou individuální bytost“⁴³. Loutka jako předmět je tedy jen jednou částí zprostředkovatele komunikace: neoddělitelně je s ní spjata osobnost loutkoherce. Vztah loutka – herec uvádí Jaroslav Blecha jako jeden z prvků, který absolutně odlišuje loutkové divadlo od všech ostatních druhů divadla.⁴⁴ Loutka vystupuje jako syntetizace živého (herec) a neživého (hmota). Miroslav Česal upozorňuje, že prvek neživé hmoty je přirozenou součástí i neloutkového divadla (již např. ve starověku herci nosili výrazné masky – podobně jako u loutek nebyla možnost modulovat jejich výraz). Její estetická funkce ale pramení právě z procesu ožívování mrtvé hmoty: „Má-li se však uskutečnit tento div či zázrak oživení, pak divák nutně musí chápat loutku jako autonomní znak, a nikoliv sledovat s odstupem s jistou předpojatostí – jak mrtvá hmota toporně nahrazuje živého herce. Vnímá-li loutku na pozadí činohry, pak je tento zázrak zbytečný nebo jeho primární efekt velmi brzy vyprchá. [...] To je základní divácký problém loutkového divadla.“⁴⁵

Činohra na rozdíl od loutkového divadla směřuje k iluzivnosti, divák je veden ke ztotožnění s postavou. Česal je přesvědčen, že na loutkovém divadle neexistuje identita

⁴⁰ Srov. ČESAL, Miroslav. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 10.

⁴¹ Srov. RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 86.

⁴² K tomu Jan Švankmajer: „Vždycky mě okouzloval objektivní humor starých loutkářských her a rozpor mezi realismem loutek (i když naivně pokleslým) a nechťenou stylizací jejich pohybů. Tento rozpor mně připadal velmi významný. Inspiroval mě ještě na škole k definování jakéhosi ‚Manifestu kontrastivismu‘, který ve stručnosti hlásal, že čím naturalističtější loutka, tím její pohyb musí být stylizovanější, a naopak čím stylizovanější loutka, tím musí být její pohyb realističtější.“ (Pár otázek pro doktora, který se upsal loutkám, pár otázek pro Jana Švankmajera. *Loutkář*. R. 53, 2003, č. 3. Ptala se Nina Malíková, s. 118.)

⁴³ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 57. Srov. dále RICHTER, L. *O divadle (nejen) pro děti*. Op. cit., s. 37–38.

⁴⁴ Srov. BLECHA, J. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Op. cit., s. 13–15.

⁴⁵ ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 10.

hlediště a jeviště, z čehož zároveň vyrůstá působivost loutkohry: „Divák vnímá ze svého odstupu divadlo jako život a současně i divadlo jako divadlo.“⁴⁶

Prvek kontrastu se odráží i v loutkářské dramaturgii, jíž jsou blízké žánry směřující k zobrazení archetypálnosti. Loutka není v souladu s komplikovanou psychologií ani se složitými zápletkami a intrikami, neboť by se tím projevy kontrastu oslabovaly.

Kontrastnost loutkového divadla našla svou reflexi i v jeho teoretickém uchopování. Loutkové divadlo oscilovalo mezi tím, jedná-li se o dramatickou výpověď o světě, nebo o převážně výtvarný artefakt. Erik Kolár upozorňuje, že první česká studie o estetice loutkového divadla⁴⁷ vyšla v revue *Drobné umění – výtvarné snahy* [podtrhla R. L.], kterou řídil další významný loutkářský teoretik Jindřich Veselý. Zatímco autor této studie Otakar Zich vnímá loutkové divadlo především jako výtvarný projev, jeho pokračovatel Petr Bogatyrev již polemicky interpretuje toto umění jako typ divadelní komunikace.⁴⁸ Profesionální výtvarníci se loutkářství věnovali ve větší míře než profesionální literáti, známé je např. zapojení Mikoláše Alše, Rudolfa Livory, Fantiška Úprky nebo Karla Svobodského.⁴⁹ Česal soudí, že výtvarné umělce přitahovala možnost ztvárnit celou vizuální složku hry, aniž by ji *narušoval* živý herec.⁵⁰ K oslabování dojmu příslušnosti k dramatické literatuře podle Česala přispívalo také to, že hry psané vědomě pro loutkové divadlo byly určeny pouze k provozování, nikoliv ke čtení. Do velké míry je vytvářeli nejprve pedagogové, později režiséři nebo dramaturgové, ne spisovatelé z povolání. Jako doklad tohoto neutěšeného stavu uvádí, že během roku 1983, vyhlášeného jako Rok českého divadla, stoupl zájem nakladatelů o divadelní literaturu, a přesto loutková hra nevyšla tiskem ani jediná.⁵¹

Nezakotvenost loutkového divadla se projevila také v hledání jeho ideálního výrazu, a to v dichotomii drama – epika. Základní rozdíl mezi nimi lze popsat tak, že drama děj předvádí, kdežto epika o něm vypravuje.⁵² Jak již bylo řečeno, loutkové divadlo vyrůstá z tradice středověkého a barokního lidového divadla, které bylo založené na epickém principu a jeho projevy měly formu revuálně propojených obrazů ilustrujících vy-

⁴⁶ ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 20–21.

⁴⁷ Viz poznámku 32.

⁴⁸ KOLÁR, Erik. Ke kořenům české loutkářské estetiky. *Divadlo*. Únor 1964, s. 67.

⁴⁹ BLECHA, Jaroslav. Loutky, dramatika a praxe českého rodinného loutkového divadla. *Divadlo.cz*. 18. 12. 2003 [cit. 2016-10-31]. Dostupné z < <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=4099> >

⁵⁰ ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 88.

⁵¹ Srov. tamtéž, s. 64, a ČESAL, M. *Teorie dramatu a loutková hra*. Op. cit., s. 72.

⁵² Srov. ARISTOTELES. *Poetika*. Vyd. v tomto nakl. 1., celkem 8. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

právění. Už ve středověku a zejména pak v době renesance se drama podstatně dialogizovalo a tento prvek pronikal i do divadla loutkového. Novověká činohra však postupně rozšiřovala svůj dosah na stále více lidí a v jejich vědomí se tak začala upevňovat činoherní konvence. Následkem toho „dospělý divák začal postrádat onu identitu hlediště a jeviště a loutkové i lidové divadlo se mu nutně jevilo jako neobratné a primitivní a naivní, neboť nemohl dosáhnout té iluze, již mu skýtala konvence činohry“⁵³. Ve snaze zachovat si dospělého diváka pokračovalo stírání epičnosti loutkového divadla a naopak vnášení dramatických principů (např. požadavků na jednotu děje, místa a času). Tento trend začal být ve větší míře narušován až v druhé polovině 20. století; nejvýrazněji tomu napomohl návrat k revuálním pásmům a rozšíření jevištních loutkových postav o živého herce. Paradoxně epické principy přineslo nejprve neloutkové divadlo (za zakladatele novodobého epického divadelního konceptu je považován Bertold Brecht).⁵⁴

Luděk Richter vysvětluje: „Antinomie loutky jako objektu, jímž loutkoherec ‚vypráví‘, a jednajícího subjektu-postavy způsobuje, že loutka má epicko-dramatickou povahu: je nástrojem vyprávění a zároveň jakoby sama jedná.“⁵⁵ Loutkoherec reprezentuje vlastně literárního vypravěče a pomocí oživení loutek vypráví svůj příběh. Miroslav Česal dokonce uvádí: „Nebyla to náhoda či jen nuzné podmínky, které vedly lidového loutkáře k tomu, aby hrál sám všechny role (dokonce i ženské), ne, to bylo také pudové vědomí, že vlastně vypráví on, jako epický subjekt, který mluví za své postavy – loutky.“⁵⁶ Na základě těchto faktů považuje Richter loutkové divadlo za syntézu „principu dramatického (vyvíjí se jednáním), epického (je svého druhu vyprávěním pomocí loutky, jeho zcela přirozenou součástí bývá i vypravěč) a do jisté míry i lyrického (svou zvýšenou obrazivostí)“⁵⁷. Tato charakteristika loutkového divadla se odráží i v jeho dramaturgii, která se hojně opírá o dramatizaci epických žánrů (pohádka, pověst, bajka atd.).⁵⁸

Loutka má podle Česala také svá jazyková specifika. Protože se jedná o divadelní druh s vysokou mírou stylizace, je rovněž mnohem příznivější stylizovaným jazykovým projevům, např. verši. Dítě jako tradiční příjemce loutkové hry je navíc verši přístupnější než dospělý.⁵⁹

⁵³ ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 21.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 16–20, a ČESAL, M. *Teorie dramatu a loutková hra*. Op. cit., s. 36–38.

⁵⁵ RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 68.

⁵⁶ ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 20.

⁵⁷ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 86.

⁵⁸ Srov. RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 47.

⁵⁹ Srov. ČESAL, M. *Teorie dramatu a loutková hra*. Op. cit., s. 70.

1.2. Problematika dramatizace pohádky pro loutkovou scénu

Žánr pohádky, který se může prizmatem dnešní doby zdát s loutkovým divadlem nedílně spjatý, se v něm objevil teprve ve druhé polovině 19. století. Tradiční lidoví marionetáři svůj repertoár odvozovali od činoherního divadla, jež pohádku do té doby rovněž neuvádělo.⁶⁰ Zájem o ni se objevil v souvislosti s provozní realitou loutkového divadla (které navštěvovalo stále více dětí, a lidové hry pro ně nebyly vhodné) i s celkovou obrozeneckou fascinací lidovým folklorem.⁶¹

Na počátku 20. století již byla pozice loutkové pohádky natolik stabilizovaná, že se jí vůbec nedotkl boj o pohádku, který se v tisku objevil už v 19. století a s novou intenzitou v desátých letech 20. století. Zdeněk Bezděk podotýká, že spor o pohádku loutkářská odborná periodika sice zaregistrovala, ale pouze označila názory prosazující zavržení pohádek za „upřílišené“ – k položení otázky, nakolik je pohádka vhodná pro loutkové divadlo a jeho dětské recipienty, vůbec nedošlo.⁶² Pohádka zůstávala nejzastoupenějším žánrem loutkového divadla,⁶³ které jen okrajově přijímalo podněty činoherního divadla pro děti. V něm se objevovaly i realistické hry ze života dětí, dramatizace dobrodružných či historických románů.⁶⁴

Při převodu pohádky do dramatické podoby se tvůrci střetávají s řadou překážek. Pohádka je svou povahou epická, je vyprávěním o ději minulém. Naproti tomu „drama vytváří příběh ‚předváděním‘ aktuálního, v přítomnosti probíhajícího jednání mnoha vzájemně se střetávajících subjektů-postav a tím pádem vychází z různosti, ba plurality jejich pohledů a má tudíž dialogický ráz, přičemž kompozice celku směřuje k dramatickému oblouku“⁶⁵. Úkolem adaptátora či vlastního tvůrce autorské pohádky je tedy najít cestu, jak z pohádkového vyprávění vybudovat dramatický útvar, který pracuje s napětím v souladu se zákonitostmi dramatického oblouku, jenž – jak podotýká Richter – „přesně vystihuje psychologii vnímání diváka v reálném čase“^{66 67} (viz obr. 1).

⁶⁰ Srov. MALÍK, J. *České a slovenské loutkové divadelnictví. Vývojový přehled – I. část – Od nejstarších dob do května r. 1945*. Op. cit., s. 9

⁶¹ Srov. ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Divadelní tvorba pro děti a mládež (1885–1918). In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 473, a ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 23.

⁶² Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 49.

⁶³ Srov. DUBSKÁ, A. Loutkové divadlo v letech dvacátých. Op. cit., s. 193.

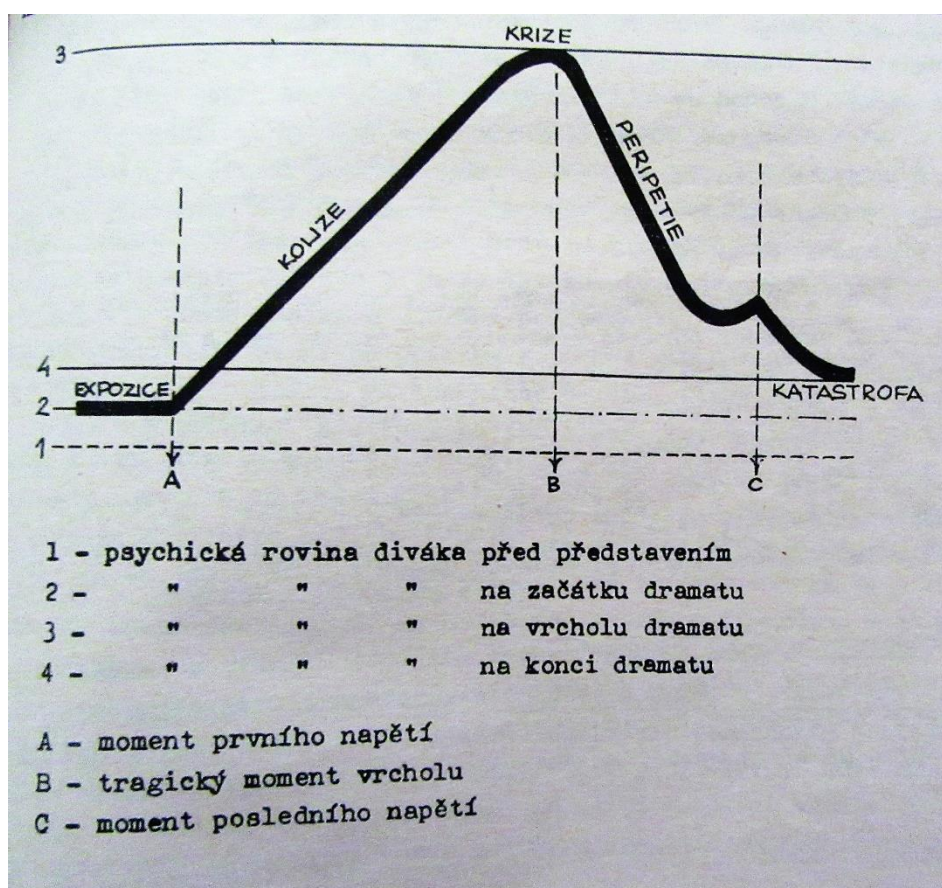
⁶⁴ Srov. ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Snahy o profesionalizaci divadla pro mládež. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 417.

⁶⁵ RICHTER, L. *O divadle (nejen) pro děti*. Op. cit., s. 9.

⁶⁶ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 78.

⁶⁷ Existuje i redukováná verze dramatického oblouku: expozice, krize, katastrofa. (Srov. RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 44.)

Obr. 1: Stavba dramatu



Zdroj: ČESAL, M. *Teorie dramatu a loutková hra*. Op. cit., s. 59.

Česal vysvětluje, v čem jsou pohádka a drama protichůdné: „Základní znak dramatického díla – závislost následku na příčině – má v národní pohádce jiný charakter než v dramatu; tady je přímo primární životnou tkání, matečným lůžkem konfliktu a bezprostředním strůjcem fabule (nijak průhledné a lineární) a přitom zůstává, dokud je to jen možno, skryta pod vnějším dějem, kdežto v pohádce je zjevena předem a má charakter ne závislosti, podmíněnosti a podřízenosti, nýbrž totožnosti.“⁶⁸ Česal soudí, že právě tato totožnost brání vybudovat dramatickou kompozici v obvyklém slova smyslu a naopak skýtá větší potenci pro volnější spojování dějových motivů.⁶⁹ Richter přesto varuje před akcentací epické povahy pohádky: „Kdyby převážila epická kompozice pohádky, vzniklo by špatné divadlo, kdyby převážil divadelně-dramatický oblouk, nebyla by to pohádka.“⁷⁰ Podle Richtera stopy dramatické kompozice v pohádce jsou, ačkoliv v poněkud zastřené podobě a v nerovnoměrném rozložení. Při adaptaci pro divadlo je podle něj třeba „kompozičním uspořádáním, tedy určením pořadí, návazností souvislostí, hierarchie, důrazů...

⁶⁸ ČESAL, M. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. Op. cit., s. 123.

⁶⁹ Tamtéž, s. 123.

⁷⁰ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 78.

jednotlivých informací potlačit vlastnosti nepříznivé pro divadelní předvádění, či ještě lépe učinit ze záporů klady: odstranit například nebezpečí nudnosti trojího opakování, vyřešit provázání množství drobných epizod, znamenajících změny místa, času...“⁷¹

Zatímco divadlo (a vůbec mimetická umění) tíhnou k jednotě děje, času a místa, pohádka⁷² nakládá se všemi třemi entitami poměrně volně.⁷³ Luděk Richter vysvětluje, jak se liší fiktivní čas děje při četbě a při recepci divadelního představení: „Při četbě ‚běží‘ fiktivní čas děje literárního díla zcela mimo souvislost s reálným časem čtenářovým: fiktivní čas je jen čtenářovou představou, vyvolanou literárním impulsem. Při sledování divadelního díla jsou oba časy – reálný čas průběhu a vnímání divadelního díla a fiktivní čas probíhajícího děje – v daleko těsnějším vztahu a tím i v daleko výraznějším napětí: postavy fiktivního děje jednají v probíhajícím reálném čase divákova vnímání.“⁷⁴ Divadlo se proto přirozeně snaží oba časy co nejvíce sblížit a vyhnout se časovým skokům. Podobně je z hlediska divadelní realizace náročné ztvárnit střídání míst (a přitom jedním z nejtypičtějších pohádkových motivů je motiv cesty). Narušení dramatických jednot musí divadlo sdělit nějakým zvláštním signálem (např. změna barvy = změna ročního období) nebo postupem (divadelní zkratka, předěl oponou apod.). Někdy lze užít subjektu vypravěče.⁷⁵

I přes výše uvedené lze konstatovat, že právě pro loutkové divadlo je pohádka útvarem navýsost vhodným. Pohádka naplňuje jeho relativně epický charakter, o němž jsem hovořila výše. Díky vysoké míře stylizovanosti se loutkové divadlo lépe vyrovnává s problematikou časových a místních předělů.⁷⁶ Pohádka nabízí loutkovému divadlu útvar založený na protikladnosti dobra a zla, na charakterově jasně vyhraněných postavách, jež „jsou zbaveny psychologických drobnůstek a zvláštností, málo mluví a mnoho jednají v situacích, které jsou výrazné a přehledné, v jejich jednání se staví do cesty efektní nástrahy a překážky, děj probíhá srážkou vně postav a nikoliv v jejich nitru, vývoj postav není veliký a to odstínění charakterového typu dokáže loutka vyjádřit – zkrátka onu hegemonii pohádky na našich jevištích od doby renesance [myšleno loutkářské renesance, tj. přerod kočovné fáze v amatérskou] nelze přičítat jen oblibě pohádky u dětí, ale

⁷¹ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 78.

⁷² Zvláště pohádka kouzelná, u předškolních a mladších školních dětí vůbec nejoblíbenější. (Srov. RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 30.)

⁷³ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 81, a RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 29–30.

⁷⁴ RICHTER, L. *O divadle (nejen) pro děti*. Op. cit., s. 10.

⁷⁵ Srov. tamtéž, s. 10, dále RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 81, a RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 29–31.

⁷⁶ Srov. RICHTER, L. *O divadle (nejen) pro děti*. Op. cit., s. 10.

i její vhodnosti pro loutkové divadlo, tomu, že svou vnitřní zákonitostí – navzdory vší epičnosti – je blízka vnitřní zákonitosti loutky“⁷⁷.

⁷⁷ ČESAL, M. *Teorie dramatu a loutková hra*. Op. cit., s. 77.

2. Kulturněhistorický kontext let dvacátých

Doba první republiky, ohraničená léty 1918 a 1938, bývá v českém prostředí vnímána jako jeden z kulturních i politických vrcholů. Po takřka čtyřech stech letech se český stát znovu etabloval jako samostatný subjekt, nepodléhající jiné správě. Právě toto období bývá proto někdy chápáno jako dovršení obrozeneckého úsilí. Česká kultura se mohla oprostit od politického poslání a národně buditelské funkce, v důsledku čehož se hlavním kritériem českých umělců stalo naplnění a rozvoj funkce estetické.

Nová československá ústava zajišťovala občanům všechny demokratické svobody včetně svobody tisku.⁷⁸ K médiím poskytujícím informace, která dosud reprezentovala převážně jen tištěná periodika, se ve dvacátých letech přidal také rozhlas. Rádio zprostředkovávalo svým posluchačům i divadelní hry.⁷⁹ Ve třicátých letech se éterem nesla rozhlasová zpracování Langerovy *Jízdní hlídky* (1935, rozhlasovou úpravu provedl sám Langer), *Svatého Václava* (1935) a *Grandhotelu Nevada* (1936); o jeho textech pro loutkové divadlo nebylo nic podobného zjištěno.⁸⁰

2.1. Konstituování žánru autorské pohádky ve 20. a 30. letech

Pohádka je velmi starým žánrem, který za dobu své historie prošel různými obměnami a variacemi. Věra Vařejková dělí pohádku vertikálním způsobem, v němž se odráží proces včleňování pohádky do literatury. Na základě toho předkládá tři kategorie pohádky: folklorní (původní, proměnlivá, ústně tradovaná látka), literární (písemná adaptace folklorních výpovědí s vnitřním dělením na klasickou adaptaci a autorskou adaptaci, reprezentovanou známou dichotomií Erbenova pohádka – Němcové pohádka) a autorskou (definovanou jako „text tematicky původní, literární, s velmi různou mírou návaznosti na žánrově relevantní znaky prvních dvou“⁸¹). Autorská pohádka je podle Vařejkové

⁷⁸ Srov. § 113 odst. 1 zák. 121/1920 Sb. *Parlament české republiky. Poslanecká sněmovna* [online]. [cit. 2016-11-02]. Dostupné z <http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1920.html>.

⁷⁹ Srov. HOLÝ, Jiří. Literatura v samostatné republice. In Jan Lehár – Alexandr Stich – Jaroslava Janáčková – Jiří Holý. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. dopl. vyd. Praha: NLN, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8, s. 556.

⁸⁰ Argumentem přitom není, že rozhlas odhlížel od textů pro děti, neboť jsou dohledatelné např. záznamy kašpárkovských her Vojty Mertena. Tyto i výše uvedené údaje o rozhlasových hrách jsou dostupné v patrně největší české databázi rozhlasových nahrávek mluveného slova – Panáček v říši mluveného slova (dostupné z <http://mluveny.panacek.com/>). Jedná se ovšem o počín několika nadšenců-amatérů, a proto by bylo pro důkladnější studii vhodné ověřit tyto údaje v archivu. Vzhledem k tomu, že tématu této diplomové práce se tato otázka dotýká zcela marginálně, bylo od podrobnějšího výzkumu upuštěno.

⁸¹ VAŘEJKOVÁ, V. *Česká autorská pohádka*. Brno: CERM, 1998. ISBN 80-7204-092-8, s. 5.

potvrzením životnosti pohádkového žánru, neboť právě ona je nositelkou dynamiky a proměnlivosti témat i stylu. Od folklorní pohádky ji odlišuje především:

- Akt vzniku, jelikož jejím původcem je konkrétní tvůrčí individualita, nikoliv kolektiv.
- Způsob tradování, neboť je na rozdíl od ní již od okamžiku svého vzniku literárním textem, který se nutně vztahuje k literárnímu kontextu své doby (ať již konvenčně, nebo polemicky).
- Vědomé zaměření na dětského recipienta.⁸²
(Na respekt autorské pohádky k dětskému aspektu poukazuje i Luděk Richter. Často v ní vystupují dětské hrdinové, se kterými se příjemci mohou ztotožnit, v pohádce se odráží myšlení dětí, jejich pocity i problémy.⁸³)

Také Jaroslav Toman se pokouší na pozadí lidové pohádky definovat pohádku autorskou a dochází k pěti rozdílům:

- 1) Z hlediska času a prostoru se stírá neurčitost lidové pohádky, autorská pohádka odráží soudobou společenskou realitu.
- 2) S prvním bodem úzce souvisí bod druhý: v autorské pohádce dochází k narušení a eliminaci mysticismu a víry v nadpřirozené jevy. Prostředkem k tomu je buď parodizace, nebo zcivilňování nadpřirozených bytostí, případně obohacování charakteristiky obyčejných smrtelníků o zázračné schopnosti.
- 3) Tradiční syžetová stavba ztrácí svůj monopol a je doplňována snovými a nonsensovými postupy, může být tvořena volně spojenými epizodami, obsahovat dějové odbočky nebo dospět k otevřenému konci.
- 4) Jedná se o dílo konkrétního autora, a na významu tedy získává individuální autorský styl. Ten se může projevovat např. v originální metaforice, užívání hovorových prvků, slovních hříček a jazykové komiky vůbec, v autorském komentáři, přímém oslovení čtenáře a podobně.
- 5) Od zvýrazňování didaktické funkce, typického pro 19. století, se autorská pohádka posunuje k akcentaci estetické a zábavné funkce, rozvíjí dětskou fantazii a emocionalitu.⁸⁴

⁸² Srov. VAŘEJKOVÁ, V. *Česká autorská pohádka*. Op. cit., s. 5–6.

⁸³ RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 70.

⁸⁴ Srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1992, s. 69–70.

Je třeba poznamenat, že jen výjimečně korespondují s konkrétním textem všechny tyto body. Jak Věra Vařejková, tak Jaroslav Toman se snaží postihnout veškeré aspekty, kterými se autorská pohádka může lišit.

Pro vývoj české autorské pohádky jsou jedním ze zásadních mezníků dvacátá a třicátá léta dvacátého století. Jaroslav Toman doslova uvádí, že se během nich česká autorská pohádka „utváří“.⁸⁵ Iniciátorskou osobnost meziválečné české autorské pohádky představuje Karel Čapek. Do tohoto procesu však zasáhla řada autorských osobností včetně Jiřího Mahena, Rudolfa Těsnohlídka, Jiřího Wolker, Josefa Lady, Ondřeje Sekory a mnohých dalších. Vlivem jejich děl i teoretické reflexe pohádky, vyvolané především spory o její funkci a přínos pro dětského čtenáře, se autorská pohádka postupně ustavila jako svébytný žánr literatury pro děti, a dokonce se vnitřně typologizovala (objevuje se pohádka parodijní, animistická, biologická, novelistická, nonsensová a sociální).⁸⁶ K tomuto vývoji přispěl na poli loutkových her i František Langer.

2.2. Pozice loutkářství v kultuře první republiky

„Mezi specifické jevy české kultury patří nesporně i loutkové divadlo. Nejstarší zprávy o loutkách na českém teritoriu máme sice už z renesance, ale značného rozšíření a obliby se loutkové divadlo dočkalo až za baroka.“⁸⁷ Zvláštní roli získalo loutkové divadlo během národního obrození, neboť působilo na venkově a pro tamější obyvatele bylo mnohdy jediným zprostředkovatelem soudobých her (a tedy i politických a společenských myšlenek).⁸⁸ Loutkové divadlo bylo – jako ostatně takřka veškerá tehdejší literární produkce – určeno primárně dospělým. Teprve od poloviny 19. století se podobně jako próza a poezie začíná obracet i k dětem.⁸⁹ V souvislosti s tím roste jeho obliba, a tudíž i poptávka po něm. Stále profesionální loutkové scény v podobě kamenného divadla však neexistovaly, o to populárnější pak byla amatérská divadla spolková (např. školní, sokolská), profesionální divadla kočovná a v neposlední řadě malá loutková divadla rodinná.

⁸⁵ TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 69.

⁸⁶ Srov. tamtéž, s. 70–71, a DEJMALOVÁ, Kateřina. Vývoj autorské pohádky. In ČENKOVÁ, Jana a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-095-X, s. 136–139.

⁸⁷ ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2, s. 289.

⁸⁸ Srov. KOLÁR, E. *La Marionnette en Tchécoslovaquie*. Op. cit., [nečísl. s.].

⁸⁹ Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 24; ČEPORANOVÁ, D. *Divadelní tvorba pro děti a mládež (1885–1918)*. Op. cit., s. 473.

František Černý tvrdí, že na přelomu 19. a 20. století představovalo loutkové divadlo „nejmasovější a nejoblíbenější zábavu českých dětí“⁹⁰.

Zvyšující se popularita loutkového divadla vedla od 90. let 19. století k rozvoji odpovídající oblasti uměleckého průmyslu. Uspokojující nejen z hlediska kvantity, ale i kvality byla především účast výtvarníků, kteří se podíleli na návrzích dekorací i loutek, jež byly následně sériově vyráběny. Díky tomu byly cenově přístupné pro široký okruh lidí a rodinná loutková divadla, jež se od 18. století objevovala ve šlechtických rodinách, sloužice nejprve jako upomínkový předmět na zhlédnuté představení v kamenném divadle, později jako kratochvilný nástroj, se pozvolna stávala typickou součástí mnoha domácností napříč společenskými vrstvami (na rozdíl např. od Rakouska nebo Francie, kde stále představovala záležitost šlechty a bohatších měšťanů). Jaroslav Blecha podotýká, že „svou masovostí, popularitou v široké veřejnosti a seriózností zájmové činnosti s mnoha atributy skutečného loutkářského umění zaujímá zcela zvláštní postavení i v evropském kontextu“⁹¹.

Zájem o loutkové divadlo vyvrcholil po první světové válce. Stále se zvyšovala průmyslová produkce loutek i divadelních dekorací, zlepšovaly se technické možnosti divadel i divadélek, to vše doprovázeno nebývalým publikačním zájmem jak loutkářů-autorů, tak loutkářů-teoretiků (v této době vyšlo několik příruček shrnujících dosavadní zkušenosti českého loutkářství). Ve 20. letech rovněž vznikají první samostatné budovy loutkového divadla v Lounech, Liberci, Jaroměři a Praze (zde dokonce působilo několikero divadel, např. Umělecká výchova na Vinohradech, letenská Říše loutek).⁹²

Po celou dobu se ovšem loutkové divadlo potýkalo s vysokou mírou amatérismu v oblasti herectví i repertoáru. Značnou část her představovaly hry nepůvodní, překladové. Původní tvorba pak byla téměř výhradně v rukou praktikujících loutkářů, kteří náměty hledali v knížkách lidového čtení, v pohádkách a pověstech.⁹³ Zdeněk Bezděk spatřuje příčinu nezájmu soudobých kvalitních a jinými žánry prověřených autorů v samotné pozici loutkového divadla, neboť jde podle něj o „oblast literární činnosti, která se nikdy nevčlenila do literatury celonárodní, nikdy nebyla pocíťována jako imanentní součást

⁹⁰ ČERNÝ, F. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Op. cit., s. 289.

⁹¹ BLECHA, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka – herectvo na drátkách*. Op. cit., s. 12. Srov. dále MALÍK, Jan. Snahy o renesanci loutkového divadla (1885–1918). In *Dějiny českého divadla III*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, s. 504–525.

⁹² Srov. DUBSKÁ, Alice. Loutkové divadlo v letech dvacátých. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 190–192.

⁹³ Srov. MALÍK, J. Snahy o renesanci loutkového divadla (1885–1918). In *Dějiny českého divadla III*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, s. 524.

české dramatické tvorby“⁹⁴. Amatérští autoři neměli ani touhu, ani objektivní předpoklady svým dílem takový proces nastoupit, a profesionální literáti se tvorbě pro loutkové divadlo věnovali velmi sporadicky⁹⁵ (jako příklad lze uvést Jiráskovu pohádkovou hru *Pan Johanes*, kterou autor přepracoval pro loutkové divadlo)⁹⁶. Kvantita soudobé produkce tedy značně převyšovala její kvalitu a tento stav panoval ještě na počátku třicátých let, jak ukazuje na příkladu Jan Malík: V roce 1931 vyšlo na 1700 loutkových her, ale sotva tucet z nich lze podle Malíka označit za převyšující průměr.⁹⁷ Produkce loutkářské dramatiky kulminovala v předvečer hospodářské krize, po roce 1930 došlo k poklesu kvantitativnímu i kvalitativnímu.⁹⁸

I přes výše nastíněný nepříznivý stav je třeba říci, že objektivně vzato se kvalita loutkového divadla a myšlenková i umělecká hodnota jeho repertoáru od druhé poloviny 19. století postupně zvyšovaly díky vlivu soudobé hodnotnější literatury pro děti a mládež, jejíž tvůrci si čím dál více uvědomovali specifika dětského recipienta a záměrně s těmito poznatky pracovali.⁹⁹

⁹⁴ BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 135.

⁹⁵ Srov. tamtéž, s. 36.

⁹⁶ Srov. POSPÍŠIL, Otokar – SUK, Václav František. *Dětská literatura česká: Příručka dějin literárních pro školu, knihovny i širší veřejnost*. Praha: Státní nakladatelství, 1924, s. 235–236.

⁹⁷ Srov. MALÍK, Jan. From the beginnings to the 1945. In Jan MALÍK – Erik KOLÁR. *The Puppet Theatre in Czechoslovakia*. Prague: Orbis, 1970, s. 21.

⁹⁸ Srov. BLECHA, J. *Rodinná loutková divadélka – herectvo na drátkách*. Op. cit., s. 16–18.

⁹⁹ Srov. tamtéž, s. 15; BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 132.

3. Langerovy hry pro domácí loutkové divadlo

První Langerovy loutkové hry, publikované ve druhé půli dvacátých a na počátku třicátých let, byly psány z praktické otcovské potřeby.¹⁰⁰ Pět z nich se v podtitulu vysloveně hlásí k provedení na domácím loutkovém divadle („loutková hra pro malá loutková divadla, maličké loutky a zcela maličké děti a pro jejich tatíky, kteří mají jen dvě ruce a jedna ústa ke hraní“¹⁰¹ a další varianty). U *Kaprála v městě lhářů* takové určení explicitně nenajdeme, domnívám se ovšem, že i tato hra je koncipována v souladu s možnostmi domácího loutkového divadla.¹⁰²

Následující pořadí her vychází z data jejich prvního novinového otištění a zachovává chronologii od nejstarší po nejmladší. Textově vycházím ze souborného vydání v edici Spisy Františka Langera, připraveného Milenou Vojtkovou. V citacích zachovávám grafické odlišení promluv postav (regular) a scénických poznámek (*kurzíva*).

3.1. Perníková chaloupka

Langerova loutková úprava pohádky *Perníková chaloupka* vyšla poprvé 25. 12. 1925 v *Lidových novinách* v rubrice Dětský koutek. V podobě knihy ji vydalo pražské Vilímkovo nakladatelství jako součást Loutkových her Malého čtenáře, redigovaných Jindřichem Veselým. V roce 1954 a 1960 byla v takřka stejné textové podobě rozmnožena agenturou Dilia.¹⁰³

Perníková chaloupka představuje z hlediska žánru autorskou úpravu lidové pohádky.¹⁰⁴ Má čtyři dějství, v nichž zachovává známý syžet: děti se ztratí v lese, najdou perníkovou chaloupku, za uloupnutí perníku jsou uvězněny, ale upečení v peci se ubrání tím, že do pece strčí samu ježibabu. Tradiční děj však autor obohacuje o několik nových prvků, které rozeberu níže.

Jako postavy se ve hře objevují sourozenci Jeníček a Mařenka, jejich otec („tatík“), ježidědek a ježibabka. Chybí zde postava macechy, a tudíž motiv nenávisti k dětem a jejich vyhnání z domu. Je to jeden z jevů, na kterém se odráží patrné **zjemnění**, které prostupuje celou pohádku. Reflektuje ho dále:

¹⁰⁰ Blíže jsem o autorově motivaci referovala v Úvodu.

¹⁰¹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 19.

¹⁰² Hra se nevyznačuje žádnými technickými zvláštnostmi, jediným úskalím je větší počet postav na jevišti (v posledním dějství pět zároveň).

¹⁰³ Srov. VOJTKOVÁ, Milena. Ediční doslov. In František LANGER. *Pro loutkové divadlo*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-183-X, s. 184.

¹⁰⁴ Při žánrové definici vycházím z typologie Věry Vařejkové, viz kpt. 2.1.

- samotné pojmenování postav (tatík, ježibabka – namísto otec, ježibaba);
- eufemizace chudoby a nalezení jejího (velmi zjednodušujícího) řešení: „TATÍK *přichází*: Mám hub plný koš, a až je prodám, budu mít na chleba a snad i na mléko pro děti. Ale jsou tu v lese i jiné užitečné věci. Budu zde sbírat lískové oříšky, ty lidé taky rádi kupují, potom brusinky, ty maminky rády zavařují, a na běloučských břízkách rostou pěkné metly, ty jsou také leckde potřebné. A tak mi les dá živobyti.“¹⁰⁵ A později: „Ted’ už máme co jíst, hodný les nám dává houby, oříšky, brusinky, i ty metličky prodávám v městě, peníze tržím a mohl bych jim [dětem] koupit chléb a mléko, i máslo, i nové botičky na zimu [...]“¹⁰⁶;
- zakomponování nových postav do děje – ptáčků. Ptáčkové vystupují patrně jen akusticky, jejich zpěv je transformován (na základě zvukové podobnosti) do lidské řeči. Právě oni působí jako hybatelé děje – Langer tedy odbourává motiv otcovského selhání (úmyslné opuštění dětí v lese) a zmírňuje i druhou variantu, motiv dětské viny (svévolné porušení otcovského zákazu vzdálit se), tím, že nahrazuje příkaz otce *příkazem* ptáčků: „PTÁCI: Trhá, trhá.
Jahody, jahody.
Z cukru, z cukru?
Kluku, kluku!
Pět peněz, pět peněz.
JENÍČEK: Říkají, že trháme jahody, že jsou jako z cukru, a volají, že nám za ně dají pět peněz. Pojd’ jim je prodat, Mařenko!“¹⁰⁷

Z hlediska postav je zajímavé i rozložení charakterových vlastností mezi sourozenci. Zpočátku jsou postavy charakterizovány typově – Mařenka je svědomitá, zodpovědná, pracovitá, Jeníček bezstarostný, hravý. Nejlépe se to ukazuje na jejich odpovědi ježibabě, co dovedou:

„MAŘENKA: Já umím vařit, uklízet, prát, žehlit, šít, mýt podlahu, nádobí.“¹⁰⁸

„JENÍČEK: Já umím skákat po jedné noze, honit káču, hrát špačka, pouštět draka.

A taky umím hodně jíst.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 24–25.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 32.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 24.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 27.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 28.

Jeníček ale také prokazuje samostatnější myšlení, na rozdíl od Mařenky, která je zvyklá poslouchat rozkazy. Když ji Jeníček prosí, aby pro něj nevytápěla pec, odpovídá: „Musím, Jeníčku, sice by se na mne panička zlobila.“¹¹⁰ Jeníček působí ve srovnání s Mařenkou mnohem živěji, uvěřitelněji, a také na rozdíl od ní prochází během děje určitým vývojem. Zatímco na začátku je tím, kdo podlehně mámení ptáčeků a poruší slib daný otci, kdo neposlechne Mařenku a i potřetí láme perníček a také kdo na rozdíl od Mařenky neumí nic užitečného, na konci dovede najít řešení komplikované situace a znovuuposlechnutím ptáčeků zachraňuje sebe i sestru. Přijímá také některé její *zralé* vlastnosti, jako je nezištnost – v závěru třetího dějství říká: „Ale nejdříve si nalámeme hodně perníku, odneseme jej tatíčkovi, aby se měl také dobře.“¹¹¹

Pohádka si v Langerově pojetí zachovává jistou míru didaktického vyznění. Základní poselství je ve varování před neposlušností: děti neuposlechly svého rodiče a málem za to zaplatily životem. Tato didaktická linie je postavou tatíka přímo vyslovena: „Řekl jsem jim, aby odtud neodcházely, a přece tu nejsou. Již měly asi dost jahod a šly tedy domů. Půjdu za nimi, ale není to od nich hezké, že mne neposlechly a nečekaly zde na mne.“¹¹² Druhý aspekt, který je pro děti motivační, je posun Jeníčkovy charakteru – zejména proto, že je pojatý tak, aby jim byl blízký, působil pro ně živě.

Pohádková symbolika je přítomna hlavně v aplikaci trojího opakování (např. když děti loupají perník, dvakrát se jde ven podívat ježidědek, kterého odbydou, teprve potřetí vyjde ježibabka a chytí je). Funkčně působivé je využití opakování na začátku třetího dějství:

„JEŽIDĚDEK *přijde*: To je kapitálskej kousek, to se tak hned nevidí, je kulaťoučkej na všech stranách, je měkoučkej, je tlust'oučkej na tři prsty. Už by z něho byla moc dobrá pečínka.

JENÍČEK: O já, co to o mně povídají?

JEŽIBABKA: Taky si myslím. Jedl za tři a je vykrmený, jak se patří. Co abychom si ho už dnes upekli?

JENÍČEK: O já, co to se mnou zamýšlejí?

JEŽIDĚDEK: Upeč ho, Ježibabko, mám na něho sto chutí.

JENÍČEK: O já, co to se mnou udělají?

¹¹⁰ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 30.

¹¹¹ Tamtéž, s. 31.

¹¹² Tamtéž, s. 25.

JEŽIBABKA: Tak víš co, Ježidědku, jdi do lesa a nasbírej tam sedmero koření: pepř, zázvor, kmín, papriku, puškvorec, hřebíček a vanilku. Aby byla pečínka hodně dobrá.

JENÍČEK: O já, jak se z toho dostanu?“¹¹³

Gradace je založená na trojím opakování, které napočtvrté vyvrcholí zvoláním, jež přenáší těžiště z pasivního úleku do aktivní snahy nalézt řešení.

Perníková chaloupka se v Langerově podání odlišuje také využitím humoru, a to v několika rovinách. Docíleno je ho jednak jazykově (mísením lexikálních prostředků z různých vrstev spisovného i nespisovného jazyka, vnášením moderních slov a frází – např. oslovením „paničko“ patřícím ježibabce), jednak určitou pragmatizací, která demytizuje pohádku a konfrontuje ji s reálným světem, jak dokládají následující dva příklady:

„JEŽIBABKA: Ale dá to opatrování, taková chaloupka z perníku! Mouchy ji chtějí sníst, mravenci ji chtějí sníst, myšky mají na ni chuť [...]“.“¹¹⁴

„JEŽIDĚDEK: Jen ho [Jeníčka] udělej pěkně naměkko, to víš, že mám špatné zuby.“¹¹⁵

Tyto postupy jsou charakteristické pro žánr autorské pohádky,¹¹⁶ jehož bude Langer v dalších dílech využívat. Už tato pohádka k němu inklinuje.

Z hlediska realizace na domácím divadle je hra technicky nenáročná.¹¹⁷ Scény se odehrávají ve dvou prostředích – v lese a před perníkovou chaloupkou. Na jevišti se vyskytují maximálně tři loutky zároveň. Scénické poznámky nekladou žádné nároky na prostředí nebo vzhled postav (obojí je v tomto případě do značné míry typizované), popisují také pouze jednoduché činy postav (např. *přijdou, odejdou, schovají se*). Menší pozornost si vyžádala jen rekvizita lopaty, u které je popsáno, jak ji uzpůsobit, aby ji mohly loutky uchopovat. V samotném závěru hry využívá Langer zcizovacího efektu – přiznává iluzivnost předvedeného děje a odstraňuje pomyslnou bariéru mezi jevištěm a hledištěm. Jak dokládám následující citací, důvod to mělo velmi pragmatický.

„TATÍK: [...] Ale hlad nemám, mně perník nedávejte. Víte co, dejte jej dětičkám, které tak pěkně poslouchaly, co my jsme tady pro ně hráli.

¹¹³ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 29.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 26.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 29.

¹¹⁶ Srov. kpt. 2.1.

¹¹⁷ Václav Sokolov ji charakterizuje jako „snadnou hru pro domácí divadélko“. (SOKOLOV, Václav. *Doplňky k Sojkovu Soupisu českoslov. loutkových her, scén a výstupů*. Praha: Loutkářské soustředění při Mašarykově lidovému ústavu v Praze, 1931.)

A Mařenka rozdá malému, ale váženému obecenstvu těch několik kousků cukroví, které přináší v svém košíčku, čímž se tato hra stane velmi oblíbenou.“¹¹⁸

S ironií sobě vlastní zároveň autor relativizuje kvalitu svého textu, když oblību hry odůvodňuje prostým uplacením diváků rozdáním cukroví na konci – jako by na to, co se na jevišti odehrávalo do té doby, dětský divák rázem zapomenul.

3.2. O čem král doma nevěděl

Pohádka *O čem král doma nevěděl* byla poprvé otištěna ve stejný den jako *Perníková chaloupka*, tedy 25. 12. 1925, ale v odlišném periodiku: v příloze *Národního osvobození*, Hodině. Knižní vydání v nakladatelství Vilímek v roce 1932 doplnilo řadu Loutkových her Malého čtenáře. Ve stejné podobě byl text rozmnožen v roce 1951 agenturou Dilia.¹¹⁹

Tato hra, rozdělená do tří dějství, je ze žánrového hlediska autorskou pohádkou, která je ovšem stále silně inspirována syžety folklorních pohádek. S lidovou pohádkou ji pojí námět (král slíbí vzdát se toho, o čem doma neví – tradiční motiv objevující se v různých lidových pohádkách¹²⁰); vystupující nadpřirozené bytosti – vodník, víla (bez zcivilňovacích prvků, které by je posouvaly blíže pohádce autorské); charakterové rozvržení postav respektující polaritu dobra a zla; funkce pomocníka/škůdce; dobrý konec; mravní ponaučení. Výraznou autorskou invencí je využití Kašpárka – Kašpárek není tradiční postavou lidových pohádek, nýbrž postavou stvořenou divadlem¹²¹. Tato pohádka tak naplňuje charakteristiku umělé pohádky, nejrozšířenějšího žánru loutkového divadla 20. let,¹²² jak ji popisuje Zdeněk Bezděk: „Nejde zatím ovšem o ten druh umělé pohádky, který označujeme jako pohádku moderní, ale o hru s tradičními postavami kouzelných pohádek či báchorek (král, princezna, poustevník, rytíř, čaroděj, čarodějnice, čert, vodník, víla, drak aj.), které spolu s postavami zcela realistickými, zejména z venkovského prostředí (sedlák, chalupník, rychtář, policajt, ponocný, hospodský, švec, krejčí, kořenářka aj.) jsou nositeli zpravidla veseloherního příběhu, autorsky koncipovaného v částečné nebo úplné nezávislosti na tradičních pohádkových syžetech. Ústřední postavou této

¹¹⁸ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 32.

¹¹⁹ Srov. VOJTKOVÁ, M. Ediční doslov. Op. cit., s. 185.

¹²⁰ Srov. např. pohádky *O černé princezně nebo Vodní paní* v úpravě Boženy Němcové. (NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti. Díl 1*. Praha: Fr. Borový, 1927.)

¹²¹ Srov. RICHTER, Luděk. *Co je co v pohádce (pohádkové reálie)*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2004. ISBN 80-902975-3-6, s. 20.

¹²² Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 60.

umělé pohádky je Kašpárek, který u autorů pro tento žánr nejtypičtějších (Průcha, Schweigstill, Žemla aj.) není už tradičním zakrslým šaškem, ale typem uličnického kluka bystrého rozumu, který se aktivně podílí na ději a svým vtípem vyřeší zápletku.¹²³

Kašpárek byl zavedenou postavou lidových loutkových her ještě před národním obrozením. Jeho charakter má patrně kořeny v postavách renesanční komedie dell'arte (ve sluzích Arlecchinovi a Brighellovi). V českém prostředí tato postava nabývala dvou pojmenování, ještě v době národního obrození se objevovaly obě varianty – starší Pimprle a mladší, která postupně převážila – Kašprdle (patrně vlivem Kasperla z vídeňských frašek). Nové označení zároveň v českém kontextu asociovalo i další tradiční postavu – biblického krále Kašpara, jednoho ze tří králů z lidových vánočních her.¹²⁴ Ve 20. letech obliba Kašpárka vrcholila, a protože loutkové divadlo se v této době takřka absolutně orientovalo na dětské publikum, jeho vzhled i charakter se tomu nutně musel přizpůsobit, aby nebyly oslabeny výchovné tendence divadelní produkce.¹²⁵ Ze zralého chlapíka s knírkem a brádkou se stal bezvousý chlapec¹²⁶ (srov. obr. 2 a 3), jeho oděv – červený oblek s kápi a rolničkami – zůstal zachován, odvíjí se patrně od středověkého označení bláznů, které měl chránit před lynčováním za jejich výroky nebo činy, jež by mohly někoho urazit či rozčítit.¹²⁷ Odsud si jej osvojil blázen-šašek a následně Kašpárek. Tradičně zastával roli sluhy knížete, prince, rytíře, generála, bohatého kupce apod., jen zřídka vystupoval jako svobodný řemeslník nebo prostě vandrovník. S ustálením typu se postava Kašpárka častěji objevuje už mimo jakýkoliv sociální vztah a je určen jen svým jménem a svou tradiční funkcí ve hře. Jde o komickou postavu, která vzbuzuje smích svou upřímností a prostoduchostí, ale která si zároveň ví vždycky rady a přichází s nečekanými řešeními. Nejedná nemorálně – klame nebo lže jen ze strachu, intuitivně stojí vždy na straně dobra a pomáhá mu k vítězství.¹²⁸

¹²³ BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 49–50.

¹²⁴ Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 13; dále MALÍK, Jan. *Loutkářství v Československu*. 1. vyd. Praha: Ministerstvo informací, 1948, s. 8, a MALÍK, J. *České a slovenské loutkové divadelnictví. Vývojový přehled – 1. část – Od nejstarších dob do května r. 1945*. Op. cit., s. 8.

¹²⁵ Srov. DUBSKÁ, Alice. *Loutkové divadlo v letech dvacátých*. Op. cit., s. 192.

¹²⁶ Tuto dlouhodobou tendenci završil Bohumil Schweigstill, který ve své bohaté a oblíbené produkci využíval výhradně chlapeckého Kašpárka. Tento proces se neobešel bez protestů, které argumentovaly především nežádoucím narušováním dlouhodobé tradice. Spor o koncepci Kašpárka se dostal i na stránky časopisu *Loutkář*. (Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 51–52.)

¹²⁷ RICHTER, L. *Co je co v pohádce (pohádkové realie)*. Op. cit., s. 19.

¹²⁸ Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 13.

Obr. 2: Kašpárek – tradiční typ. Firma Modrý a Žanda, po roce 1920.



Zdroj: Kouzlo rodinného loutkového divadla [výstava]. Kurátorka Alena Prudká.
Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Foto Radka Loukotová.

Obr. 3: Kašpárek - chlapecký typ. Firma Modrý a Žanda, po roce 1920.



Zdroj: Kouzlo rodinného loutkového divadla [výstava]. Kurátorka Alena Prudká.
Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Foto Radka Loukotová.

Obliba Kašpárka vedla k tomu, že se začal objevovat ve všech typech loutkových her – dobrodružných, fantastických, sociálních, jeho sociální status se přizpůsobil modernímu prostředí a vystupoval třeba jako pomocník vědce.¹²⁹ Vzhledem k nadprodukcí loutkových her a jejich nevalné kvalitě ale začala být postava Kašpárka devalvována posuny k lacinému, prvoplánovému humoru, což vedlo k protestům pedagogů i dalších odborníků a vyvrcholilo až úplnou tabuizací Kašpárka na dětském divadle po roce 1948 (coby symbolu *triviální buržoazní kultury*). Jak ale bilancuje ve své studii už na počátku 60. let Karel Dittler, postava Kašpárka je pro děti v mnoha ohledech přitažlivá a schopná zprostředkovat jim dramatické (a s ním spojené výchovné) sdělení: „Kašpárek je jakýmsi vrstevníkem těch nejmenších v hledišti, překážky přemáhá s veselou myslí a vtipem, je činorodý a nebojácný, a protože je umělý, může proniknout do každého prostředí a odhalit je dětem.“¹³⁰ Podobně Kašpárka hodnotí také Zdeněk Bezděk, podle kterého si Kašpárek získával sympatie věkově heterogenního publika. „Kašpárek rezonoval u dětí s jejich bytostnou potřebou smíchu i s jejich vrozeným citem pro spravedlnost, protože vždy stál na straně dobra a aktivně pomáhal dobrou vítězit. Latentně zřejmě působila i skutečnost, že Kašpárek – až na výjimky – se příliš nezajímal o ušlechtilé cíle pánů učitelů, resp. autorů loutkových her; žil si po svém, byl stejně málo ‚vzorný‘ jako děti v hledišti, byl rozený optimista, jako je každé zdravé dítě – velmi se tedy podobal těm, kteří mu v hledišti drželi palce.“¹³¹

S takto vytvořeným teoretickým pozadím se nyní mohu vrátit k rozboru Langerovy pohádky. Její děj je jednoduchý: král se vrací se svým sluhou Kašpárkem a celou družinou z bojů a chce uhasit žízeň v lesní studánce. Vodník mu nedovolí napít se, dokud mu král neslíbí poskytnout to, o čem doma neví. Král mu to slíbí netuše, že doma na něj čeká kromě ženy i téměř dospělý syn. Aby dodržel svůj slib, vysílá prince i s Kašpárkem do vodníkůvých služeb. Princ však dvakrát prokáže svůj dobrý vztah k přírodě a za to je z moci vodníka osvobozen lesní vílou.

Vodník zde vystupuje ve výrazně negativní roli.¹³² Nemá proč králi bránit napít se vody, pro jeho chování neexistuje dějem zdůvodněná motivace (král se vůči němu nijak neprovinil). Proto je v závěru tím, kdo zaslouženě prohrává.

¹²⁹ Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 82.

¹³⁰ DITTLER, Karel. Hry pro děti a mládež. Poznámky a výhledy dramaticko-dramaturgické. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Praha: Divadelní ústav, 1961, s. 165.

¹³¹ BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 137.

¹³² Na rozdíl od mladší Langerovy hry *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skalou* (srov. kpt. 5.1) nebo od postav vodníků z *Pražských legend* (srov. LANGER, František. *Prózy pro mládež*. V tomto souboru vydání 1. Praha: KVARTA, 2004. ISBN 80-86326-41-1. *Pražské legendy*, s. 319–396).

„VÍLA: Dobře ti tak. Neměls být tak lakomý a popřát trochu vody člověku, který měl žízeň.“¹³³

Rozporuplnou roli ovšem zastává v příběhu Kašpárek. Zamýšlen je evidentně jako komická figura, která má v interakci s králem vzhledem k ději jen retardační funkci (viz první dějství). Ve třetím dějství, kde následuje prince k vodníkovi, se jeho návrhy naopak stávají zdrojem princova pokušení, a jen jeho vymezení se vůči nim vede k jeho vysvození.

„KAŠPÁREK: [...] Natrhám ze stromů listí a udělám vám z něho postel a nalámu jejich větve, udělám z nich oheň a bude vám měkce a teple.

PRINC: To nedovolím. Právě jsem říkal, jak jsou stromy krásné, že jsou tak zelené, a ty bys chtěl trhat jejich větve a listí.

[...]

KAŠPÁREK: [...] Vlezu do potoka, nachytám rybek, upečeme je a budeme mít báječnou večeři.

PRINC: To nedovolím. Právě jsem říkal, jak je potok čistý a krásný, a ty bys chtěl zničit jeho klid a mír?“¹³⁴

Kašpárkova motivace je ale do jisté míry chvályhodná, chce se postarat o svého pána. A protože je v zásadě prostáček, jehož životní potřeby se orientují hlavně na jídlo a pohodlí, poskytuje tím princovi prostor, aby jej pozvedal, *vychovával* – a s ním i dětské publikum. Didaktické vyznění je ovšem zmírněno Kašpárkovými ironickými komentáři.

Další postavou, která recipientům předává explicitní poučení, je po zásluze lesní víla, jež má v textu postavení mravní autority a absolutní moci. Právě víla pronáší závěrečné ponaučení vodníkovi (cit. výše). V promluvě k princovi opouští hranice vyprávěného příběhu a její řeč má přesah do každodenního života.

„VÍLA: [...] Kdo je dobrý k věcem, k tomu jsou věci také dobré. Až budeš psát psaní, uvidíš, že pod rukou, která na ně netlačí, píše pero dále a lépe než pod rukou těžkou a hrubou. Sklenice, hrnečky a talíře se odmění dobrým a tichým lidem, že se jim nerozbíjejí. Netrhají se listy v knihách člověka, který s nimi něžně zachází. A květiny i stromy se odmění tomu, kdo je ošetřuje, že mu lépe rostou.

¹³³ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 57.

¹³⁴ Tamtéž, s. 55.

KAŠPÁREK: To je všechno pravda, ale pojďme, pane princi! Pro jistotu bude lépe, když budeme hodně daleko, než se vodník vrátí. Budeme rychle utíkat, ať nás ta hezká panička zatím tady chrání! Honem k tatínkovi a k mamince!“¹³⁵

Kašpárkovou odpovědí se opět částečně stírá patos a moralismus předešlého.

Langer se k tradici lidové pohádky hlásí nejenom tematicky (využitím pohádkových postav, jasným rozlišením dobra a zla, neodvratitelným vítězstvím dobra), ale také kompozičně, např. využitím trojího opakování v exponovaném místě děje, kde se král dozvídá pravý obsah svého slibu.

„PRINC: Je to zlato?

KRÁL: Není to zlato, milý synu, není to zlato.

PRINC: Je to tvoje jmění?

KRÁL: Není to moje jmění, milý synu, není to moje jmění.

PRINC: Je to tvoje království?

KRÁL: Není to moje království, milý synu, není to moje království. Je to více než zlato, jmění a království, jsi to ty sám, milý synu.“¹³⁶

Také Kašpárek při prvním setkání s vodníkem charakterizuje jej princi pomocí tří přívlastkových konstrukcí: „To budete mít, pane princi, zeleného pána, mokrého pána, studeného pána.“¹³⁷

Na druhou stranu využívá i prostředků, které jeho hru od literárního zachycení folklorní pohádky posouvají již do oblasti pohádky ryze autorské. Na rovině tematického plánu je to jednak implementace postavy Kašpárka, jednak narušování pohádkového bezčasí odkazy na moderní dobu („[P]rý teď po Labi jezdí parníky až k moři“¹³⁸ – nutno říci, že se v rámci této pohádky jedná o ojedinělý případ). Na rovině jazykové obohacuje děj o humorné prvky. Nositelem komična je v této pohádce výhradně Kašpárek. Kašpárkovský humor je – obecně vzato – založen především na slovním humoru: na komolení slov, směřování různých stylistických rovin, doslovném chápání přenesených významů slov apod. Tato tradice je vlastní Kašpárkovi lidových loutkářů ještě před národním obrozením a pokračuje až do moderní doby.¹³⁹

¹³⁵ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 56.

¹³⁶ Tamtéž, s. 53.

¹³⁷ Tamtéž, s. 54.

¹³⁸ Tamtéž, s. 56.

¹³⁹ Následovníkem Kašpárka je v tomto ohledu Skupův Hurvínek. (Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 15; a DUBSKÁ, A. *Loutkové divadlo v letech dvacátých*. Op. cit., s. 198.)

První dějství otevírá i uzavírá dialog krále a Kašpárka. Tento dialog se nepodílí na ději, má funkci retardační, vnáší do textu humorný prvek. Humor je v některých případech určen spíše starším dětem, potažmo dospělým recipientům (např. král vypráví, že bojoval proti *Saxofonům* a *Kamamberům*). Kašpárek nahrazuje slova podobně znějícími ekvivalenty, čímž vytváří nesmyslná spojení (např. oslovení *královská minulosti*), konfrontuje královu záměrně knižní řeč s řečí sice spisovnou, ale založenou na běžné slovní zásobě, s mírnými tendencemi k hovorovosti („[J]e to hrozitánsky dlouhé“¹⁴⁰), a to i explicitně: („KRÁL: Odpočinula-li si moje družina, pojedeme. – KAŠPÁREK: Jaké je to královské slovo ‚minulalinula‘?“¹⁴¹); paroduje vojenský styl („Nosem vzad a zády vpřed! Z koně slez a oběd sněz! Vpravo toč a vlevo sed!“¹⁴²).

Výrazněji se Kašpárek znovu dostává ke slovu ve třetím dějství v dialogu s Princem. Postupy slovního humoru popsané výše autor opouští ve prospěch jeho dalších typů, zejména nadsázky („Zítra vás pošle pást žáby, vodit raky na procházku, execírovat ryby, česat vlny na potoce a leštit dešťové kapky“¹⁴³) či ironie („Tak si tedy vylamte své princovské zoubky na suchém chlebě“¹⁴⁴). Podobně jako v předchozí pohádce *Perníková chaloupka* je zde užito označení *panička*, tentokrát pro vílu, čímž se dosahuje humorného propojení moderního jazyka s pohádkovým světem. Na rozdíl od dialogu s králem je tento dialog pro děj rozhodující, právě při něm odolá princ pokušení poškodit přírodu v zájmu vlastního komfortu. Kašpárkova humorná role má mimo jiné zmírňovat didaktické vyznění princových (potažmo později víliných) promluv.

Provedení hry na domácím divadle nevyžaduje žádných zvláštních dovedností, Sokolovem je hra hodnocena jako snadná,¹⁴⁵ kolektivem autorů, kteří sestavili soupis *250 vybraných původních her pro loutky se seznamem loutek, dekorací a obsahem*, jako lehkou proveditelnou.¹⁴⁶ Prostředí se vystřídají dvě, hustý les a síň v královském zámku. Loutky jsou na scéně vždy maximálně tři. Jejich vzhled je typizovaný, tudíž není ve scénických poznámkách nijak specifikovaný. Pro loutkoherce jsou určeny jen základní poznámky typu *přijdou, odejdou*.

¹⁴⁰ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 49.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 51.

¹⁴² Tamtéž, s. 49.

¹⁴³ Tamtéž, s. 55.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 55.

¹⁴⁵ SOKOLOV, V. *Doplňky k Sojkovu Soupisu českoslov. loutkových her, scén a výstupů*. Op. cit., s. 58.

¹⁴⁶ MALÍK, J. – SKÁLA, V. – SOKOLOV, V. – VESELÝ, J. (uspoř.). *250 vybraných původních her pro loutky se seznamem loutek, dekorací a obsahem*. Op. cit., s. 42.

3.3. Princ Kašpárek a jeho koníček

S ročním odstupem, 25. 12. 1926, byla publikována třetí Langerova loutková hra pro domácí divadlo, pohádka o dvou dějstvích *Princ Kašpárek a jeho koníček*. Stejně jako pohádka *O čem král doma nevěděl* vyšla poprvé v Hodině, příloze *Národního osvobození*. Její knižní podoba zahajovala edici Loutkové hry Malého čtenáře (nakladatelství Vilímek), kolem roku 1950 vyšla znovu péčí agentury Dilia.¹⁴⁷

V lese se postupně setkávají uzenář, krejčí a Kašpárek s kouzelnou babičkou. Všichni tři vyslechnou její prosbu o jídlo, jediný Kašpárek jí vyhoví. Za odměnu dostane koníčka Rozárku a babička jej předurčí jako ženicha princezny, kdežto krejčího a uzenáře potrestá tím, že před princeznou ze sebe nevypraví víc než „žehlička“ (krejčí pak ve skutečnosti používá lidové označení „cihlička“), resp. „jitrnice“.

V otázce žánru se potvrzuje přechod k autorské pohádce, nastolený již v předchozím textu *O čem král doma nevěděl*. I v *Princi Kašpárkovi a jeho koníčkově* se objevuje řada prvků převzatých z lidové pohádky, ale většinou nějak variovaných či oslabených. Z motiviky lidové pohádky čerpá např. základní motiv nápadníků ucházejících se o ruku princezny. Jejich složení navíc odpovídá tradičnímu schématu tří bratrů (dva zlí, jeden dobrý), nicméně Langer namísto očekávaných princů posílá k princezně uzenáře a krejčího a jako třetího v řadě – Kašpárka. Kašpárek je za odměnu za své dobré skutky proměněn v prince a obdarován koníčkem Rozárkou. V tomto motivu opět spatřuji paralelu s lidovými pohádkami, v intencích Proppovy typologie by babička představovala dárce a koníček darovaný kouzelný prostředek, díky kterému Kašpárek získá princeznu náklonnost.¹⁴⁸

Výrazný autorský přínos je evidentní v plánu postav. Objevují se zde jak postavy tradičně spjaté s pohádkou (princezna, král, babička), tak postavy z lidového prostředí (uzenář, krejčí) a svébytná postava Kašpárka. U tradičních pohádkových postav je jejich ustálenost relativizována – ponechávají si některé typické atributy (spravedlivá kouzelná babička; starý král a princezna-dcera na vdávání), zároveň jsou v promluvách zcivilňovány („KRÁL [k princezně]: Víš, holka, mne už od toho kralování bolí někdy hlava, loupe mne v kříži a bolí ruce“¹⁴⁹). Postavy z lidového prostředí jsou charakteristické především

¹⁴⁷ VOJTKOVÁ, M. Ediční doslov. Op. cit., s. 183–184.

¹⁴⁸ PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Hana Šmahelová [ed.]. Vyd. tohoto souboru 2. Jinočany: H & H, 2008. ISBN 978-80-7319-085-9, s. 39–41.

¹⁴⁹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 15.

pro pohádku novelistickou, kde dosahují vítězství svým důvtipem a pracovitostí.¹⁵⁰ Jinak je tomu v tomto textu. Krejčí a uzenář jsou z hlediska charakteru nositeli jedné výrazné (negativní) vlastnosti – nenasytnosti (uzenář) a ziskuchtivosti (krejčí). Jsou dosebezahlední, lakotní a sobečtí. Ve srovnání s předchozími pohádkami se tu objevuje nový postup, a to charakterizace postavy jazykem. V promluvě používají slova a slovní spojení spjatá se svým řemeslem, rovněž jiné postavy, mluví-li o nich, volí odpovídající lexikum. Pro příklad uvádím některé výroky uzenáře, resp. o uzenáři.

„UZENÁŘ: Jsem už z toho horka a chození po světě uvařený jako párek. Chodím po světě, protože bych chtěl nasekat hodně peněz a pak otevřít na nějakém živém místě pěkný uzenářský krám. A až bych tam hodně vydělal, koupil bych si pětipatrový dům, odpočíval, vybíral si činži a měl libové živobyty.“¹⁵¹

„UZENÁŘ [k babičce]: I ty bábo nemaštěná!“¹⁵²

„UZENÁŘ [o princezně]: Je opravdu hezká jako pěkné selátko.“¹⁵³

„BABIČKA [k uzenáři]: Máš srdce jako vyuzené [...].“¹⁵⁴

„ZBROJNOŠ [o uzenáři]: Je tlustý jako bůček, růžový jako šuncička a jazyk má čiperný jako sekáček.“¹⁵⁵

U krejčího se kromě toho objevuje fakt, že hodnotí ostatní lidi podle toho, co mají na sobě („To je vidět, že jsem se dostal do pořádné rodiny. Ten král má švonepajové kalhoty a ta princezna má šaty z pravého cvilinku“¹⁵⁶).

Kašpárek představuje na polaritě dobra a zla protipól předešlých dvou postav. Princip kontrastního rozlišení postav je opět postupem převzatým z lidové pohádky.¹⁵⁷ Je nesobecký (rozdělí se o nevelké zásoby jídla), zdvořilý (oslovuje babičku „milá babičko“ a vyká jí), skromný („takový obyčejný Kašpárek pro děti“¹⁵⁸). K dětem ho ale přibližují spíše vlastnosti, které ho činí nedokonalým – jeho popletenost („Lidé mi řekli, abych šel pořádk dál a dál, že přijdu do lesa. No a já jsem přišel až sem a žádný les tady nevidím. To je asi proto, že je zde tolik stromů. Člověk nevidí na pár kroků před sebe. Kdyby zde ty stromy nebyly, tedy bych snad ten les viděl“¹⁵⁹) i pochybnosti o vlastní osobě („Kdepak

¹⁵⁰ Srov. TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 67.

¹⁵¹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 11.

¹⁵² Tamtéž, s. 11.

¹⁵³ Tamtéž, s. 16.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 12.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 16.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 15.

¹⁵⁷ Srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit, s. 64–65.

¹⁵⁸ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 13.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 13.

já bych se jí [princezně] líbil“¹⁶⁰). Kašpárkovo překonání negativního náhledu na sebe sama a dosažení kýženého výsledku může mít na dětské recipienty iniciační účinek, právě proto, že je Kašpárek hrdinou, se kterým se mohou ztotožnit. Kašpárek je tedy vybaven nejen vlastnostmi, kterými na děti působí jako vzor, ale také těmi, které ho přibližují jejich psychice a problémům, se kterými se potýkají.

Jednání všech tří postav nápadníků má komický účinek, ale s patrným rozdílem. Zatímco postavy krejčího a uzenáře jsou svým sebejistým vystupováním směšné, Kašpárkovy průpovídky vyvolají u recipienta spíše laskavé pousmání. Langer využívá slovního humoru (lexikum spojené s krejčím a uzenářem, viz výše, Kašpárkovy záměny slov: „[J]á jsem jen chudý patníček, chci říct pěníček, vlastně poutníček“¹⁶¹, prostupování soudobých módních frází do pohádkového bezčasového světa: „Když se chceš ucházet o ruku mé dcery i s příslušenstvím“¹⁶², „[M]ám všechny vlastnosti, abych se hodil do královského velkozávodu“¹⁶³, ironicky vyznívající kontrasty: „[S]ám mám málo: jen kost od šunky, pražský salám, ovarové kolínko, moravskou klobásu, uzený jazyk“¹⁶⁴ apod.). Jazyková komika pramení také ve stylistickém mísení jazykových prostředků (vhodnou ukázkou je změna v králově rétorice při rozhovoru s princeznou, v první replice ji vyká a oslovuje „milá dcero princezno“, ve druhé replice přechází do tykání a uvozuje svou promluvu slovy „víš, holka“). Pohádkové prostředí je do určité míry demytizováno, pragmatizováno – král si stěžuje, že má od koruny mozol na hlavě; princezna chce jet na svatbu automobilem. Pochopení některých narážek vyžaduje určitou úroveň recipientových znalostí (např. cvilink, který krejčí obdivuje na princezniných šatech, je ve skutečnosti hrubá látka podobná pytlovině).

Z hlediska jevištní realizace se jedná o hru náročnější,¹⁶⁵ než byly předchozí dvě analyzované. Tato náročnost se netýká prostředí: pohádka je rozdělena do dvou dějství, která se odehrávají každé v příslušném prostoru (les, královská zahrada). Na jevišti se ale vyskytuje více postav zároveň, na konci druhého dějství je jich dokonce pět. Interakce však probíhá většinou mezi dvěma až třemi postavami, tedy i tato pohádka splňuje motto, že je „pro tatíky, kteří mají jen dvě ruce“. Provedení by podle autora mělo obsahovat

¹⁶⁰ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 13., obdobně na s. 17.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 13.

¹⁶² Tamtéž, s. 15.

¹⁶³ Tamtéž, s. 12.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 12.

¹⁶⁵ V Sojkově soupise nereflktováno, hra hodnocena jako „prostince roztomilá“, srov. *Váška Sojky Soupis Československých loutkových her, scén a výstupů*. Praha: Českosl. obec sokolská, 1929, s. 160. Totožně také v MALÍK, J. – SKÁLA, V. – SOKOLOV, V. – VESELÝ, J. (uspoř.). *250 vybraných původních her pro loutky se seznamem loutek, dekorací a obsahem*. Op. cit., s. 52.

i ojedinělé technické triky, viz scénickou poznámku „*Blesky a hrom. Který tatík to dokáže, může proměnit na jevišti babku v krásnou vílu. A později také Kašpárka v prince s nasazenou rezervní Kašpárkovou hlavou.*“¹⁶⁶ Podobně jako v *Perníkové chaloupce* i zde je hra zakončena rozdáváním cukroví „dětičkám, které tak pěkně poslouchaly“¹⁶⁷, tentokrát s vysvětlením, že je z královské hostiny. Zcizovací prvek tu ovšem nalezneme už v průběhu hry, rovněž v režii Kašpárka, když sám sebe usouvztažňuje k divadlu: „Kdopak by hrál za mne dětičkám divadlo?“ Krátké satirické písničky, kterými se prezentují uzenář a krejčí, lze rovněž považovat za zcizovací prvky. V kontrastu s tím užívá autor ještě jednoho postupu – zahrnutí publika (nebo minimálně dcery Věry) do fikčního světa, což zvyšuje iluzi skutečnosti předváděného příběhu a participace na něm:¹⁶⁸ „[T]en [koníček] se líbí všem holčičkám na světě, Věrušce, Alence, Blanušce.“¹⁶⁹

3.4. Zlá princezna a hodný drak

Výjimečně mimo vánoční období byla v roce 1928 otištěna další Langerova loutková pohádka, *Zlá princezna a hodný drak*, a to jako součást přílohy Dětský koutek v *Lidových novinách*. Vycházela na pokračování: 29. 1., 5. 2. a 12. 2., a doplňovaly ji ilustrace Františka Hlavici (viz obr. 4 a 5). První knižní vydání je spojeno s řadou Loutkových her Malého čtenáře, které řídil Jindřich Veselý a vydával Vilímek. V roce 1964 vydala hru agentura Dilia v souboru *Tři loutkové hříčky*.¹⁷⁰

Obr. 4: Ilustrace F. Hlavici



Obr. 5: Ilustrace F. Hlavici



Zdroj: *Lidové noviny*. R. 36, 12. 2. 1928. Příloha Dětský koutek, s. 21.

¹⁶⁶ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 13.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 18.

¹⁶⁸ Právě na těchto základech vyrostlo participační divadlo, blíže viz např. MACKOVÁ, Silva. *Dramatická výchova*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-85429-93-4.

¹⁶⁹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 17.

¹⁷⁰ VOJTKOVÁ, M. Ediční doslov. Op. cit., s. 186.

Samotným titulem se pohádka hlásí k typu parodijních pohádek,¹⁷¹ které svého vrcholu v meziválečné době dosáhly v *Pohádkách naruby* (1939) Josefa Lady. Expozice ještě zcela odpovídá klasickému pojetí pohádky, dokonce přebírá lidový motiv (řezbář vyřezal pannu, krejčí ji ošatil, učitel jí dal duši – komu z nich panna patří?),¹⁷² který je následně parodicky rozvinut – panna je rozmazlená a namyšlená a tři poutníci se začnou hádat se zcela opačným záměrem, chtějíce se zbavit za pannu zodpovědnosti. Panny se nakonec ujme drak (protože „každý pořádný drak má mít princeznu, kterou má střežit, a mně už bylo hanba, že nemám žádnou“¹⁷³). Panna/princezna si navymýšlí spousty věcí, které jí má drak přinést, a ten začne sužovat přilehlé město tím, že po nich dané věci chce. Měšťané proto požádají o pomoc rytíře a chtějí, aby draka zabil. Rytíř se vydá zachránit princeznu, ale když mu drak popíše, jaká je, rozhodne se jí i s drakem uletět. Princezna zůstává v lese, odhodlaná najít si dalšího *ochránce*.

Parodického vyznění pohádky je dosaženo změnou zavedené polarity kladných a záporných postav – obětí je v tomto případě drak, tyranem princezna. Vztah draka a princezny lze na obecnější rovině vnímat i jako parodii mezilidských vztahů na úrovni partnerské nebo ve vztahu rodič – dítě. Pro příklad uvádím úryvky ze začátku třetího dějství:

„PRINCEZNA: Teď mi, draku, přineseš pěknou vanu a nějaké obrazy, abych byla docela zařízena.

DRAK: Prosím tě, co budeš ještě chtít? Jsem už celý ulítaný, každou chvíli abych letěl do města a něco ti přinesl. Jakkak ti mám sem nosit vanu, ta je kapitálsky těžká.

[...]

PRINCEZNA: Přestaň bručet, nebo já začnu dupat nohama a plakat. Uá, uá, uá, uá!

DRAK: Prosím tě, už neplač, to já nemohu ani slyšet. Já ti přinesu všecko, co chceš.“¹⁷⁴

¹⁷¹ V tomto případě používám termín Jaroslava Tomana (srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit.). V literatuře též varianta parodická pohádka, srov. např. MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. Pohádka. In MOCNÁ – PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X., s. 472–482.

¹⁷² Srov. např. Erbenovo zpracování pohádky Rozum a Štěstí (in ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice / České pohádky*. Mojmír Otruba [ed.]. V České knižnici 2., upr. vyd. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-803-1, s. 206–208)

¹⁷³ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 65.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 70.

Charakteristika postav je vůbec založena humorně. Hlavní postava, princezna, je představitelkou dětské rozmazlenosti i ženské marnivosti. Ke komickému vyznění přispívá i to, jakou *hrůzu* kolem sebe šíří. K tomu jí dávají prostor její komunikační partneři. U obou je evidentní rozpor v tom, jakou mají tradičně roli, jak se sami prezentují v této pohádce (dosud se obě oblasti shodují) a jak se naproti tomu chovají v konfrontaci s princeznou. Drak sice kleje, vyhrožuje lidem a neoslovuje je jinak než „červe“, ale princezny se bojí: „Když si princezna něco poručí a já jí na to něco řeknu, tedy hned začne dupat nohama a křičet, a tedy – abych měl pokoj – letím na vás.“¹⁷⁵ Podobně kontrastně působí rytíř, který má sice odvahu zabít draka, ale ne čelit princezně. Motiv statečnosti, která je jen formální, se objevuje i u policajta: „Však kdyby mi má vojenská statečnost a čest nebránila, také bych se šel schovat pod postel.“¹⁷⁶ (Policajtův strach ale pramení z draka, nikoliv z princezny.)

Postavy vedlejší (řezbář, krejčí, učitel, švec, policajt) nejsou povahově výrazně odlišeny, což však autorovi dovoluje místy skrze ně ironicky narážet na obecné společenské poměry. Tyto narážky pochopí ovšem až dospělí recipienti. Dokonale to ilustruje rozhovor mezi ševcem (obyvatelem města) a krejčím (stvořitelem princezny), otevírající druhé dějství:

„ŠVEC: Kampak pospícháte, sousede?

KREJČÍ: Ale jsem celý rozzlobený, usadil jsem se zde ve městě a myslil jsem, že se mi nevím jak povede, a tu máš. Každou chvíli přiletí drak a poručí si dámský kostým, plesovou toaletu, kožich, a já abych šel jen drakovi.

ŠVEC: A mne si zase zavolali na radnici, že pan drak chce pro princeznu nové pantoflíčky a tenisové střevíce, a když je nedostane, nadělá ze mne floky. To je neštěstí! Mít tady toho, kdo na nás draka poštal, já bych...

KREJČÍ: Kdybys byl politik, tedy bys věděl, že je tím vinen – já vám to pošeptám – hrad. Mohl by se za nás proti draku ohradit nebo nám naši škodu nahradit a bylo by to. Já ti povím věci, sousede...“¹⁷⁷

Krejčí projevuje neschopnost připustit vlastní chybu a nést za ni následky, naopak hledá viníka jinde (kde jinde než v politice).

Další negativní jev lidského uvažování a chování předvádí švec v dialogu s rytířem:

¹⁷⁵ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 68.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 67.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 67.

„ŠVEC: [...] Každý den přiletí na nás drak a vymáhá od nás velké daně a přirážky a my živnostníci nevíme, jak se od něho osvobodit. [...]

RYTÍŘ: [...] A nějakou princeznu ten drak nehlídá?

ŠVEC: Ale toť se rozumí, že hlídá. A jakou krásnou! A pro ni shání stále šaty, střevíce, kanápátka, cukroví a takové věci. Kdybys draka ráčil zabít a nás osvobodil, tedy bychom se ti skvěle odměnili.“

Realizace ševcova návrhu by odstranila příznaky problému, nikoliv jeho příčinu. Trest by směřoval k někomu jinému než k viníkovi. Švec má všechny indicie, ale nedovede z nich vyvodit správný závěr – tedy že původcem neštěstí je princezna.

Ve srovnání s jinými pohádkami se zde v mnohem menší míře uplatňuje jazyková komika. Posílení charakterizace postav pomocí lexikálních prostředků v jejich idiolektu, jak jsme se s ním setkali např. u pohádky *Princ Kašpárek a jeho koníček*, se zde objevuje pouze jedenkrát, když řezbář prohlašuje, že může ráno „zařezávat“. Nenalezneme zde ani jazykové hříčky, které ale byly dosud především v režii Kašpárka – a tato postava zde nevystupuje. Výjimečným jevem je tedy v tomto ohledu krejčího povzdech o hradu, který by se měl ohradit vůči drakovým požadavkům a nahradit měšťanům jejich škody (cit. výše) – toto prohlášení pracuje se slovním základem *-hrad-* v několika odvozeninách.

Samotný princip parodie, na kterém je pohádka vystavěna, však zajišťuje větší míru druhého typu humoru, a to situačního. Ustálené pohádkové motivy a postupy jsou převráceny naruby, výsledkem čehož je např. drakovo zvolání: „Och, já nešťastný, copak mě nikdo nevysvobodí?“¹⁷⁸ Na jednom místě autor navrhuje vložit opakující se komickou vložku připomínající filmový gag:¹⁷⁹ poutníci si v lese nevědomky sedají na drakův ocas, ten je z něj zavrtěním shodí. Jak píše Langer, „*tato zábavná příhoda se může opakovat třebas desetkrát*“¹⁸⁰. Zatímco tento typ humoru je blízký spíše menším dětem, některé repliky vyžadují už určitou encyklopedickou znalost a životní zkušenost, aby bylo dosaženo kýženého komického účinku. Příkladem je třeba drakovo klení, které se od prvního *rum, rum, rum* rozroste až na závěrečné *rum, rum, alaš, arak, grog, koňak, čaj a punč*, což jsou ve skutečnosti nikoliv expresiva, ale – s výjimkou *čaje* – alkoholické nápoje, jejichž názvy jsou pouze na základě své fonetické podoby využity jako kletby. V textu se vyskytuje několik intertextuálních narážek, zejména na jiné pohádky. Z intertextuality

¹⁷⁸ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 72.

¹⁷⁹ Podobné prvky se objevují v pohádce *Kašpárek jako detektiv*, viz kpt. 3.5, a *Kaprál v městě lhářů*, kpt. 3.6.

¹⁸⁰ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 71.

vyrůstá sama parodie – pochopit ji znamená znát její předlohu, vědět, jaké má znaky.¹⁸¹ Autor se k tomu otevřeně hlásí a recipientovi původní podobu komunikátu připomíná (např. „Každý pořádný drak má mít princeznu“¹⁸², „Co kdybych byl jako jiní draci a požadoval každý den jednu pannu k obědu?“¹⁸³, „Vysvobod’ mne od princezny. Je to trošku divné, vždyť dosud rytíři stále princezny vysvobozovali z moci drakovy, ať je tedy jednou drak vysvobozen z moci princezniny“¹⁸⁴ – všechny uvedené výpovědi pronáší drak).

Typickým prvkem Langerových pohádek je kontaminace pohádkového světa soudobými předměty a frázemi, řadu příkladů najdeme i v právě analyzovaném textu. Objevují se zde *živnostníci, nákladní automobil, tenisové střevíce, titul dvorního dodavatele* apod. V závěru nabízí rytíř drakovi vskutku moderní budoucnost: „Odlétneme někam daleko a ty tam budeš vozit aeroplány a já budu sedět na tobě a dělat pilota. Budeme tak dobře živi a já tě budu napájet čistým benzinem.“¹⁸⁵

Již jsem v tomto rozboru narazila na prvky určené spíše dospělým příjemcům. Vyskytovaly se v rovině humorné (drakovo klení) a společenskokritické (chování vedlejších postav), pro úplnost je třeba připojit ještě rovinu existenciální, až faustovskou, která se odvíjí od následujícího úryvku:

„DRAK: [...] Ty z ní zase uděláš kus dřeva, jinak tě roztrhám.

ŘEZBÁŘ: To by šlo, já bych ji mohl zase okrájet a zbyl by z ní dřevěný špalíček. Ale nejdřív by ji musel krejčí svléci ze šatů.

KREJČÍ: To je docela lehké, já bych jí šaty zase rozpáral a hadříky si vzal do rance. Ale nejdřív by ji pan učitel musel zbavit duše.

[...]

UČITEL: To nejde, vzácný pane draku, když má někdo duši, tedy ho už nejde duše zbavit.“¹⁸⁶

Tato humanistická myšlenka je podána nekomplikovaně a na pozadí konkrétního vyprávěného příběhu je ve svém základu pochopitelná i pro děti, naplňuje tak do určité míry didaktickou úlohu. Ještě explicitněji je jim v závěru předáno poučení v tom, že si člověk začne něčeho vážit až ve chvíli, kdy to ztratí:

¹⁸¹ Toman poukazuje na to, že děti mají už v útlém věku dostatek poslechoých a čtenářských zkušeností, aby si zařizovaly podobu žánru. Srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 53.

¹⁸² LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 65.

¹⁸³ Tamtéž, s. 68.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 73.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 73.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 71.

„PRINCEZNA: Co si teď počnu? Vždyť ten dráček byl přece jen hodný a leccos mi udělal k vůli.“¹⁸⁷

Nejedná se však o klasickou pohádku, a tak princezna není za své chování potrestána, a dokonce ani neprochází charakterovou proměnou a pokáním či nápravou. Naopak z jedné z jejích posledních replik – „Já zde budu číhat, někoho přepadnu a ten se bude muset o mne starat“¹⁸⁸ – lze vyvodit příslib toho, že zlo bude v její produkci nadále pokračovat. Pohádce tedy schází typický šťastný konec.

Langer v této pohádce využívá participačního prvku a jmenuje v ději svou dceru Věru. V intencích této hry ale stojí za zmínku fakt, že se diametrálně liší emocionální zabarvení této narážky v novinové verzi („abys nemusela stát na hanbě jako Věruška Langrová“¹⁸⁹) a v knižní verzi („abys to uměla tak pěkně jako naše Věruška“¹⁹⁰).

Autor v podtitulu určuje hru domácímu loutkovému divadlu. Taková realizace ovšem klade na inscenátora určité nároky: první dějství se odehrává v noci, jedním ze zobrazovaných dějů je rozdělání a udržování ohně (bude nutno vymyslet divadelní zkratku, která to znázorní). Také třetí dějství pracuje s výpravou, která nepatří k běžným požadavkům a nebude patrně již zavedenou součástí toho kterého domácího loutkového divadla. V pohádce se objevuje osm jednajících postav, z toho zejména postavy vedlejší (učitel, krejčí, řezbář, švec) nepatří k obvyklému osazenstvu pohádek – loutkoherce je tedy nemusí mít k dispozici. Je také otázkou, jakými výraznými atributy je od sebe odlišit. Provedení hry si žádá alespoň dva loutkoherce, protože v ní jedná až pět osob zároveň, s relativně stejnou mírou aktivity.

3.5. Kašpárek jako detektiv

S tříletým odstupem byla publikována pohádka *Kašpárek jako detektiv*, loutková hra o třech dějstvích. Vyšla opět na Vánoce, 24. 12. 1931, ve Vánoční příloze *Lidových novin*. O rok později ji Jindřich Veselý zařadil do edice Loutkové hry Malého čtenáře a vyšla knižně v nakladatelství Vilímek. Znovu byla publikována až v roce 1964 v souboru *Tři loutkové hříčky*, společně se *Zlou princeznou a hodným drakem* a *Vojákem* [sic!] *ve městě lhářů*, péčí agentury Dilia.¹⁹¹

¹⁸⁷ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 73.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 74.

¹⁸⁹ LANGER, František. Zlá princezna a hodný drak. *Lidové noviny*. R. 36, 29. 1. 1928. Příloha Dětský koutek, s. 21.

¹⁹⁰ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 64.

¹⁹¹ VOJTKOVÁ, M. Ediční doslov. Op. cit., s. 184–185.

Žánrově zůstává Langer u autorské pohádky. Syžet vychází z lidového námětu: loupežníci unesou princeznu a král vysílá hrdinu, aby ji našel. Autor však děj transponuje: osvoboditelem princezny se nestává princ, ale Kašpárek v roli detektiva. Nutně se tím obměňuje i očekávaný závěr: místo svatby přichází střízlivé účtování za detektivní služby a návrhy na ekonomicky efektivnější fungování zámku.

Ve srovnání s předchozími pohádkami se zde výrazněji uplatňuje práce s básnickým jazykem. Promluvy postav jsou obohaceny o syntaktické paralelismy („Psi na dvoře začli štěkat, toho se lekla moje stráž a začala křičet, přispěchali všichni moji vojáci a začli střílet, nato přijeli hasiči a začli troubit, takže se seběhli ze všech stran lidé a začli zvonit, až pak přišel i strážník a začal dělat pořádek“¹⁹²), lexikální novotvary tvořené skládáním (jména loupežníků fungující jako nomen omen: *Koněkrad*, *Vkapsulez*; Kašpárkovy profese: *kávovař*, *těstoval*, *kašovařil*, *masopek*), o rytimizaci a rým („Les je široký, cesta je daleká, vy jste maličký, já jsem holčička“¹⁹³), až přecházejí v říkadlo:

„KONĚKRAD: Copak pečeš?

KAŠPÁREK: Dřevák s hnojem.

VKAPSULEZ: Čím jej mastíš?

KAŠPÁREK: Myším lojem.

KONĚKRAD: Copak vaříš?

KAŠPÁREK: Hrnek sazí.

VKAPSULEZ: S čím je mícháš?

KAŠPÁREK: S kolomazí.

KONĚKRAD: Tohle já jím strašně rád.

VKAPSULEZ: Pospěš, my už máme hlad.“¹⁹⁴

Pohádka je opět posunuta do humorné roviny. Setkáváme se zde jednak se slovním humorem (založeným především na homonymii, polysémií, záměnách hlásek), jeho původcem je jako obvykle Kašpárek, v ojedinělých případech jiná postava („KRÁL: [Má dcera] trhala rybíz, angrešt, lusky a jiné vzácné květiny“¹⁹⁵), jednak s humorem situačním (Kašpárek si princeznu splete s chlapečkem z publika; ztloustlí lupiči se nemohou vejít do dveří). Rozesmát a pobavit dětské publikum je evidentně akcentovaným autorským záměrem (viz scénickou poznámku „*Pokaždé se odrazí od dveří. Zkoušejí to tak dlouho,*

¹⁹² LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 38.

¹⁹³ Tamtéž, s. 40.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 42.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 37.

*dokud to obecenstvo baví*¹⁹⁶). Komické působení má také kontaminace pohádkového fikčního světa moderními výrazy („Já vám k prvnímu pošlu účet, královská milosti“¹⁹⁷) a modely chování. V příkladu níže se autor rovněž snaží napodobit naivitu dětského vnímání světa:

„KAŠPÁREK: [...] Uděláme z vašeho zámku hotel, kde budou pokoje s tekoucí vodou pro p. t. hosty k pronajmutí. Bude to lepší živobytí než to královské. Já budu kučarit, princezna mi bude pomáhat a vy, když máte tak pěkné vousy, mohl byste být vrátným. Ten nic nedělá a dostává od hostů pěkné spropitné.“¹⁹⁸

V tomto závěru hry spatřuje Zdeněk Bezděk projevy přehodnocování pohádky v souladu s prvorepublikovým demokratickým modelem státní správy. Králové tu představují starou monarchii a musejí ve změněných pořádcích hledat nové uplatnění.¹⁹⁹ Zároveň se jedná o prvek charakteristický pro autorskou pohádku daného období, který Langer využíval také ve svých umělých pověstech.²⁰⁰

Humorné hříčky, ke kterým patří i zařazení nonsensové říkanky do promluv postav, zpomalují děj. Didaktizování se z této pohádky téměř vytrácí, poučení není vyslovováno explicitně, implicitně zůstává zachován tradiční rys pohádky, že se trestá zlo a dobro vítězí.

Jevištní realizace pohádky *Kašpárek jako detektiv* je Sojkou-Sokolovem hodnocena jako náročnější, k čemuž přispívá jednak větší množství jednajících postav, jednak zařazení triku s tloustnutím loupežníků, který podle Sojky-Sokolova musí provést někdo jiný než loutkoherce.²⁰¹ Scénickými poznámkami se autor snaží ovlivnit konkrétní provedení („Nyní vždy z jedné strany nakoukne Koněkrad a z druhé Vkapsuvlez“²⁰²). Vzhled postav nijak blíže neurčuje. Co se týče prostředí, vyžaduje pohádka jen dvě scény: zahradu královského paláce a loupežnickou chatu.

Také v této pohádce pracuje Langer s participačními a zcizovacími prvky. V obou případech se k publiku obrací Kašpárek: v prvním dějství hledá mezi diváky ztracenou

¹⁹⁶ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 42.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 43.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 43.

¹⁹⁹ Srov. BEZDĚK, Z. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Op. cit., s. 65.

²⁰⁰ *Pražské legendy* jsou uvozeny třemi příběhy o vodnících, kteří do jednoho řeší nutnost změny povolání. (Srov. LANGER, F. *Prózy pro mládež*. Op. cit.)

²⁰¹ srov. SOJKA-SOKOLOV, Václav. *Třetí soupis českých a slovenských loutkových her, scén a výstupů*. 1. vyd. Praha: Umění lidu, 1950, s. 45.

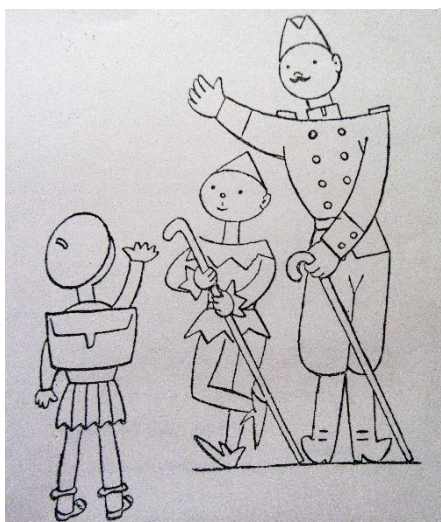
²⁰² LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 41.

princeznu a v samotném závěru pohádky zapojuje obecnstvo do děje výrokem, který zároveň boří iluzi reality předváděného děje a přiznává jeho divadelnost: „A na první hostinu, kterou u nás uděláme, sezveme všechny, kteří budou teď hodně tleskat.“²⁰³

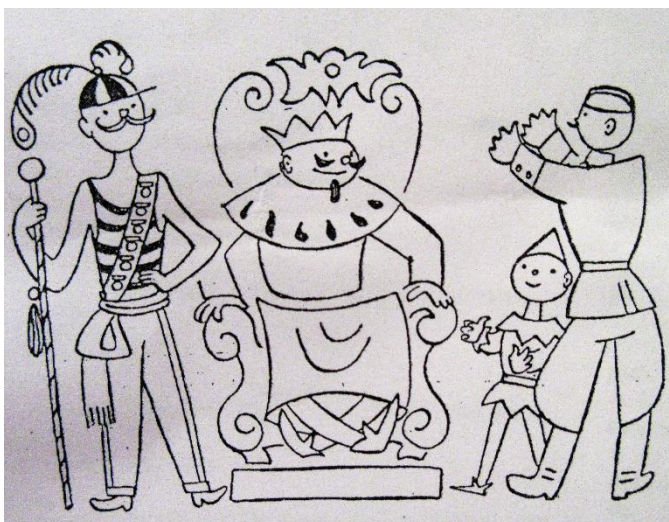
3.6. Kaprál v městě lhářů

Poslední Langerova hra, kterou zařazují do kategorie „pro domácí loutkové divadlo“ i přes absenci explicitního vyjádření takového autorova záměru, je *Kaprál v městě lhářů*. Poprvé byla otištěna s kresbami Josefa Čapka (viz obr. 6 a 7) ve Vánoční příloze *Lidových novin* na Štědrý den roku 1932. Kolem roku 1950 byla v upraveném znění rozmnožena agenturou Dilia, s dalšími úpravami ji roku 1959 vydal Orbis. Dále vyšla v souborných vydáních *Tři loutkové hříčky* (Dilia) a *Hrátky s Kašpárkem 1* (Orbis).²⁰⁴

Obr. 6: Ilustrace J. Čapka



Obr. 7: Ilustrace J. Čapka



Zdroj: *Lidové noviny*. R. 40, č. 648, 24. 12. 1932. Vánoční příloha, s. 7.

Tato autorská pohádka je určena starším dětem než předchozí loutkové hříčky, a to jednak vzhledem ke svému delšímu rozsahu, jednak kvůli složitější myšlenkové výstavbě i rafinovanějšímu humoru. Tematizace lhaní rovněž může odkazovat k tzv. nepravým dětským lžím, které se objevují v předškolním věku. Děti v tomto období mísí své skutečné prožitky s fantazijními představami, aniž by dovedly hranici mezi nimi rozlišit. Považují vytvořený příběh za skutečný.²⁰⁵ K takové interpretaci hry je ovšem nutné, aby

²⁰³ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 44.

²⁰⁴ VOJTKOVÁ, Milena. Ediční doslov. Op. cit., s. 186–188.

²⁰⁵ Srov. VÁGNEROVÁ, M. *Vývojová psychologie. Dětství a dospívání*. 2., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Karolinum 2012. ISBN 978-80-246-2153-1, s. 184–185.

tuto komunikační vývojovou fází měl recipient za sebou, a nejvíce ji patrně docení ten, kdo měl možnost ji už jako zralý sledovat ve svém okolí (u mladšího sourozence, potomka apod.).

Do města, kde všichni lžou a největší lhář je králem, přivandruje kaprál a Kašpárek. Rozhodnou se vyzvat krále ve lhaní na souboj, ale prohrají a musejí u něj v zámku sloužit jako podkoní a zahradník. Když na zámek přijede princezna ze sousedního království, aby se vdala za krále, Kašpárkovi se podaří ji přesvědčit, že se král převlékl za podkoního a člověk v oblečení krále je nastrčeným podkoním. Za tuto vsutku královskou lež je Kašpárek jmenován králem, zakáže lhaní a vlády se vzdává ve prospěch nového páru, kaprála a princezny.

Děj příběhu zachovává některé typické pohádkové motivy: soupeření hrdiny s králem o další vládu, královy námluvy princezny ze sousedního království, spění k dobrému konci a odměnění kladných postav. Na rovině kompozice se výrazně uplatňuje číselná symbolika, která strukturuje výpověď pomocí číslovky tři: hra má tři dějství, v prvním dějství lžou tři různé postavy, první lež pronáší holčička, která kaprála a Kašpárka třikrát obalamutí, než ji odhalí, atd.

Stejně jako u předchozích Langerových loutkoher, i zde hraje zásadní roli humor. Na některých místech je dokonce samonosným prvkem, nijak nepřispívá k rozvíjení děje (viz např. vstupní dialog prvního dějství mezi Kašpárkem a kaprálem). V menší míře je uplatňován humor situační – Kašpárkovy a kaprálovy kanadské žertíky v závěru prvního dějství připomínají groteskní humor němých filmů. V mnohem větší míře se zde vyskytuje slovní humor, který je založen na jazykových hříčkách (malá lež = „lžička“), vytváření neologismů („paní podkoňová“), záměnách hlásek („prolhal“ namísto prohrál) či homonymii:

„MINISTR: [...] Ale když prohrajete, naloží s vámi podle své vůle.

KAŠPÁREK: Může nás tedy naložit do octa jako okurky nebo nám naložit nepočítaných na hřbet.“²⁰⁶

Komické působení má také mísení moderních prvků a pohádkového světa („A já jdu připravit ostatní komonstvo a dvořanstvo, lokaje, komorníky, kastelány a polícajty [...]“²⁰⁷), které se projevuje hlavně v užívání soudobých frází („KRÁL: A já budu muset jít do civilu“²⁰⁸). V ojedinělém případě se zde uplatňuje charakterizace jazykem,

²⁰⁶ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 83.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 88.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 91.

když Kašpárek promlouvá k ministrovi houpaček a americké vzduchoplavby: „Už ses dost lidí nahoupal.“²⁰⁹ Lži, které zazní při souboji mezi králem, kaprálem a Kašpárkem, představují zdroj pobavení pro dospělé i děti – jsou totiž přesným opakem toho, co dospělí obvykle říkají a děti poslouchají. Zároveň je v nich implicitně uloženo i poučení o tom, jak by svět vypadal, kdybychom netrvali důsledně na určitých hodnotách a pravidlech (vzdělání, hygiena apod.). I přes prohru ve lhaní s králem se nakonec ukáže, že lhát nelze věčně a že pravda musí zvítězit.

„KRÁL: Ale co to říkáte, milý ministře, jak můžete tak lhát?

MINISTR: To bych byl přece špatný váš ministr, kdybych nelhal. Anebo jsem měl výjimečně říci pravdu?

KRÁL: To jste měl.“²¹⁰

Pravda ale zvítězila díky tomu, že Kašpárek – byť kladný hrdina – lhal princezně. Zatímco v prvním případě, kdy se s kaprálem chtěli lhaním dostat na královský trůn, se jim nezadařilo, napodruhé to vyšlo. V pohádce, kde by mělo být dobro a zlo jasně a kontrastně odlišeno, se náhle objevuje relativizace jednání postav, které autor sám tematizuje („[J]sme lidi pořádní a pravdomluvní, ale zápas je zápas a musíme dělat, co dovedeme, abychom vyhráli“²¹¹). Kašpárek uvádí do praxe úsloví *úcel světí prostředky*, jeho motivace je vedena přirozeným citem pro spravedlnost: „To se mi nic nelíbí, že zrovna takový starý lhář dostane za ženu krásnou princeznu.“²¹² V tomto motivu spatřuji projev pragmatické filosofie, k jejímž zastáncům Langer patřil. Domnívám se, že je to zároveň další z faktů, které tuto hru určují starším recipientům než hříčky předchozí. Na druhou stranu se zde místy objevují velmi explicitní poučky, které přijetí a pochopení textu usnadňují spíše menším recipientům – vysvětlení slova kaprál na začátku hry, didaktická promluva kaprálova: „Práce nestrpí žádnou lež, ta musí být pravdivá. Přece nemůžeš květinám v zahradě namluvit, když je sucho, že mají vláhy dost, jen ať pěkně rostou. A já také nemohu hodit koníčkovi věchet slámy a říct mu, tu máš pěkné seno, žer! Ty jím musíš nanosit konve opravdické vody a já mu musím donést náruč opravdického sena“²¹³, nebo také Kašpárkova poznámka komentující zjevnou skutečnost: „Zvedl ruku, tedy mluví

²⁰⁹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 91.

²¹⁰ Tamtéž, s. 90.

²¹¹ Tamtéž, s. 83.

²¹² Tamtéž, s. 88.

²¹³ Tamtéž, s. 86.

pravdu.²¹⁴ Naopak v samotném závěru hry, kde se situace prudce obrací a zvednutí ruky uvozuje lež, to komentováno není a spoléhá se na postřeh diváků.

Ve větší míře než dosud zde také zaznamenávám narážky určené spíše dospělým recipientům. Jsou to výroky s intertextuálním přesahem („přeprášit“ – odkaz na barona Prášila), s nároky na encyklopedické znalosti („včera přelhal afgánského a kolumbanského krále už v prvním kole“^{215,216}) a také výroky silně ironické až sarkastické, k pochopení jejichž významu je zapotřebí určitá životní zkušenost. Příkladem je jednak kaprálův povzdech: „To je proto, že jsme lidé poctiví a nedovedeme lhát, tedy k ničemu snadno nepřijdeme.“²¹⁷ Jednak – a v mnohem mrazivější podobě – znění poslední královny lži: „Už se ani nebudu namáhat, vítězství mám už v kapse. Jenom na jeho oslavu vyřídíte ode mne poselství mým poddaným: ‚Milí národové! Miluji vás jako své děti, kdybych nějaké měl. Celý svůj život zasvěcuji jen vašemu dobru, ze svého kralování nechci mít žádný prospěch, jsem králem jen proto, abyste vy byli šťastni. Proto snížím vaše daně, rozpustím svou armádu, nepovedu žádnou válku a budu dělat, jen co vy si přejete!‘“²¹⁸

Realizace hry není podle scénických poznámek technicky náročná. Odehrává se ve třech prostředích (ulice v městě, královská komnata, zahrada). Vystupující postavy nepatří k dosud užívanému fondu postav a nepředstavují ani základní pohádkové postavy (kaprál, ministr), ale jejich vzhled není autorem nijak vymezen, a lze jej tudíž přizpůsobit možnostem domácího divadla. V posledním dějství je na pódiu pět postav zároveň, jednají ale vždy dvě až tři z nich. Vzhledem k uvedenému se domnívám, že je hra realizovatelná na domácím divadle, ve srovnání s hrami předchozími však potenciálně vyžaduje dva loutkoherce a také starší publikum. Zejména však při srovnání s pozdějšími Langerovými loutkovými hrami, o pražském vodníku Pivodovi a o Slávkových třech pomocnících, bude evidentní, že za hranicemi domácího loutkového divadla se autorovy požadavky na technickou náročnost provedení mnohonásobně zvyšovaly.

²¹⁴ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 83.

²¹⁵ Tamtéž, s. 83.

²¹⁶ Důvod, proč autor zvolil právě tyto dvě národnosti, lze hledat v aktuálním společensko-historickém kontextu obou území. V roce 1929 provedl afghánský král Mohammed Nadir Shah v zemi převrat a o korunu připravil Habibullaha Kalakaniho. Ačkoliv přísahal na korán, že Kalakanimu neublíží, nechal ho v listopadu 1929 popravit oběšením. O porušení nejvyšší muslimské přísahy se mnoho věřících bojí i mluvit – a věta „přelhal afgánského krále“ tak náhle dostává mnohem hlubší smysl. Kdo je míněn králem kolumbanským, je těžší zjistit. Označení „kolumbanské město“ se objevuje ve *Vita Caroli* a v *Dalimilově kronice*, kde odkazuje k alsaskému Colmaru. Zde v roce 1928 proběhl proces s revolucionáři, kteří plánovali vyhlášení autonomie Alsaska-Lotrinska.

²¹⁷ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 88.

²¹⁸ Tamtéž, s. 86.

3.7. Poetika Langerových meziválečných loutkových her

Za první republiky vyšlo Františku Langerovi tiskem (a to časopisecky a s výjimkou hry *Kaprál v městě lhářů* i knižně) šest loutkových her. Z hlediska žánru se jedná výhradně o pohádky. Přistoupíme-li k podrobnějšímu žánrovému dělení, lze na textech pozorovat směřování od autorské úpravy lidové pohádky k pohádce autorské s proměňujícím se vztahem k lidové motivice. Na počátku Langer využívá motivy folklorní pohádky či zachovává její syžet, ale již v první pohádce, *Perníkové chaloupce*, obohacuje plán postav o ptáčky jako hybatele děje, zasahuje do ustálené charakteristiky postav (ať už větším prokreslením postavy Jeníčka, nebo zcivilňováním nadpřirozených bytostí). Tato tendence nabírá na intenzitě a vrcholí v pohádkové parodii *Zlá princezna a hodný drak* a v pohádce *Kaprál v městě lhářů*. Tento pohyb odpovídá kontextu 20. a 30. let, během kterých se utvářela česká autorská pohádka.

Postavy vycházejí z konceptu, který nastolila lidová pohádka. Většinou je jednoznačně určeno, kdo stojí na straně dobra a kdo na straně zla. Vyjma pohádkové parodie *Zlá princezna a hodný drak* postavy odpovídají i ustáleným charakteristikám. Pro ukázkou srovnám pojetí krále a princezny²¹⁹ v lidové pohádce a v Langerových textech.

V lidové pohádce je král představitelem nejvyššího vládce a správce řádu, je spravedlivý a moudrý (takového krále nalezneme v pohádkách *O čem král doma nevěděl* a *Princ Kašpárek a jeho koníček*). Pokud takový není, poskytuje to impuls pro další dění – musí dojít k nápravě a znovunastolení řádu²²⁰ (jako tomu je v pohádce *Kaprál v městě lhářů*). Jako aktualizaci přináší Langer k postavě krále určité zcivilnění, které se projevuje tím, že i král má své problémy (může být chudý jako král v pohádce *Kašpárek jako detektiv*, nebo mít loupání v zádech jako v *Princi Kašpárkovi a jeho koníčkovi*).

Princezna představuje v lidové pohádce symbol budoucnosti království, protože v sobě nese naději na jeho pokračování. Je nositelkou podobných vlastností jako král, v určitých ohledech tvoří jeho pendant (na pólech muž – žena, stáří – mládí). Je ideálem čistoty, nevinnosti, krásy a lásky a pro prince představuje tu nejvyšší odměnu. Často je nedostupná, začarovaná, ohrožená atd. a musí být zachráněna. Podobně pokud se vymyká ideálu (je pyšná, zlá), musí být napravena (vyléčena či vychována, málokdy potrestána).²²¹ Langerovy princezny nejsou podrobně vykresleny, lidové pohádky odpovídají

²¹⁹ Obě postavy jsou vybrány na základě toho, že se vyskytují ve vícero pohádkách a hrají v nich výraznější úlohu.

²²⁰ Srov. RICHTER, L. *Co je co v pohádce (pohádkové reálie)*. Op. cit., s. 22.

²²¹ Srov. tamtéž, s. 34.

svým pasivním postavením v ději (viz *Kašpárek jako detektiv*, pohádky tohoto typu se soustředí na hrdinu-hledače,²²² dále *Princ Kašpárek a jeho koníček* a *Kaprál v městě lhářů* – zde by se mohlo zdát, že rozhoduje o svém ženichu, ale v podstatě jen naplňuje, co předurčila kouzelná babička, resp. vymyslel Kašpárek). Předpokládá se, že není-li řečeno jinak, je mladá, krásná a hodná, jak jí to určuje tradice. Ve *Zlé princezně a hodném drakovi* je představena karikatura princezny (marnivá, namyšlená, materialistická), motiv nápravy zde chybí.

Za zmínku stojí také lidové postavy, které se v lidové (převážně novelistické) pohádce střetávají s chamtivostí a hloupostí feudálů a vítězí nad nimi svou rozumností a pracovitostí. Zde naopak jsou tyto postavy (v pohádkách *Princ Kašpárek a jeho koníček* a *Zlá princezna a hodný drak*) symbolem hamižnosti i nízké morálky a projektují se do nich negativní vlastnosti soudobé společnosti.

Často vystupující postavou (a nutno říci hlavní postavou) většiny Langerových her je Kašpárek. Autor sám tuto skutečnost s nadhledem reflektuje v článku *Trampoty loutkových divadelníků*, jenž vyšel v roce 1927 v *Lidových novinách*: „Ať si to zkusí nějaký člověčí autor s třemi holčičkami, které jsou mým publikem, koukal by, jak mu vymezují a určují jeho uměleckou tvorbu a chtějí, aby se jim hra líbila. Předně chtějí, aby v každé hře hrál Kašpárek s Rozárkou, jak se jmenuje Kašpárkův výborný a chytrý koníček. Oba se divákům líbí ze všeho nejvíce. Tedy autor musí je zaplésti do každé své dramatické zápletky.“²²³

Vývoj postavy Kašpárka na dětském loutkovém divadle jsem stručně zachytila v kapitole 3.2 při rozboru pohádky *O čem král doma nevěděl*. Nastíněné ustálené charakteristice odpovídá především Kašpárek z pohádek *O čem král doma nevěděl* a *Kaprál v městě lhářů*. Zde Kašpárek vystupuje v roli sluhy. Jeho životními prioritami jsou pohodlí a dobré jídlo; v obou pohádkách je jak nositelem humoru, tak aktivním hybatelem děje. V pohádkách *Princ Kašpárek a jeho koníček* a *Kašpárek jako detektiv* už je Kašpárek samostatnou postavou, nezávislou na žádném pánovi. V první jmenované spojuje prince Kašpárka s tradičním Kašpárkem jen podobný typ humoru, jinak by mohl být obyčejným princem. Je hodný, ale nevěří si, což nakonec díky pomoci babičky a darovanému koníčkovi překonává. Kašpárek ze druhé hry je naopak schopným detektivem, který samostatně uvažuje, rozhoduje a ví si rady za všech okolností, a ačkoliv jsou některá jeho

²²² Srov. PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Op. cit., s. 36–37.

²²³ srov. LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 161.

řešení z realistického pohledu nesmyslná, v pohádce vždy fungují. S tradičním Kašpárkem sdílí opět hlavně smysl pro jazykovou i situační komiku.

Děj Langerových pohádek odpovídá intencím pohádkového žánru. Je na něj kladen důraz (což odpovídá jednak žánrové charakteristice, jednak požadavkům dětského recipienta)²²⁴, ale je jednoduchý: obsahuje jednu dějovou linii, zpravidla jednu zápletku, kterou hrdina řeší; odvíjí se bez odboček, občas je mírně zpomalován komickými dialogy. Respektuje dramatický oblouk od expozice ke katastrofě a spěje k uzavřenému, šťastnému konci, byť v tomto ohledu někdy nabývá podoby alternativní (z draka se stane aeroplán, ze zámku hotel apod.). Dobro tedy vítězí, v menší míře ale platí, že zlo je potrestáno a provinilci napraveni: evidentní je to v pohádce *Zlá princezna a hodný drak*, ale při bližším zkoumání nalézáme tento motiv i jinde (např. loupežníci ve hře *Kašpárek jako detektiv*, král a ministr v *Kaprálovi v městě lhářů*). Trest nepřichází podle zákona *oko za oko, zub za zub* – takto končí pouze ježibabka v *Perníkové chaloupce* – porušení norem chování vede buď k nedosažení vytčeného cíle (*Princ Kašpárek a jeho koníček*), nebo k odebrání neprávem drženého artefaktu, a tedy k navrácení stavu před neoprávněným nabytím (*O čem král doma nevěděl*, *Kašpárek jako detektiv*, zčásti také *Zlá princezna a hodný drak*). Motiv potrestání/nápravy výrazně chybí ve hře *Kaprál v městě lhářů*, jež pak vzhledem ke svému společenskokritickému vyznění nemůže vést ke katarzi. Pozoruhodný je motiv falešných viníků v pohádce *Zlá princezna a hodný drak*, kde je příčina nepříjemné situace spatřována v drakovi (který ale není vlastním původcem neštěstí), a dokonce v politice Hradu. Ve stejné pohádce se objevuje motiv vlastní zodpovědnosti za neštěstí a neschopnosti ji přijmout. S přihlédnutím k tomu, jakou důležitost hraje motiv zločinu a trestu v Langerových dílech pro dospělé, by si tato motivika zasloužila podrobnější analýzu, jakou již alespoň v části jeho tvorby započaly jiné diplomové práce.²²⁵

V Langerových pohádkách lze odhalit i kritiku negativních lidských vlastností (např. satirické zobrazení uzenáře a krejčího v *Princi Kašpárkovi a jeho koníčkovi*), nefunkčních mezilidských vztahů (např. titulní hrdinové *Zlé princezny a hodného draka*) a společenských nešvarů (např. poměry v „městě lhářů“). Tato kritika málokdy nabývá explicitní podoby (výjimkou je např. vílino pokárání vodníka, *O čem král doma nevěděl*),

²²⁴ Srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 23.

²²⁵ Nejnověji viz KRSKOVÁ, Kateřina. *Motiv trestu a viny v povídkové a dramatické tvorbě Františka Langera*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a komparistiky, 2016. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

většinou vyplývá z děje, v některých případech je její rozpoznání podmíněno větší životní zkušeností recipienta.

Co se týče časoprostoru, Langerovy pohádky (vyjma *Perníkové chaloupky*) odpovídají definicím autorské pohádky a narušují pohádkové bezčasí i neurčitost prostředí. Objevují se v nich předměty z moderní doby (parník, automobil, tenisové střevíce; tyto aktualizace a anachronismy mají mimo jiné humorné vyznění) a ojediněle také odkazy na české reálie (Labe); ve větší míře se ovšem tato kontaminace projevuje na rovině jazykové, viz níže. Děj pohádek se odehrává nejčastěji v lese, na zámku nebo v jeho zahradě a také ve městě. Les představuje místo, kde se lidé střetávají s nadpřirozenem (víla, drak), se zlem v personifikované podobě (ježibabka, loupežníci). Město a zámek jsou naopak symbolem moderní civilizace. Sídlí v nich králové, ale také řemeslníci. Lidé sem přicházejí za prací (motiv ze *Zlé princezny a hodného draha*). Vcelku stereotypní prostředí Langerových pohádek lze nahlížet zcela pragmaticky – s ohledem na limitované možnosti domácích loutkových divadel.

Z hlediska kompozice pohádkám chybí vstupní a závěrečná formule, typické pro pohádku lidovou, méně však už pro autorskou (a tím spíše ne pro její dramatickou podobu). V několika pohádkách je ale vytvořen nový závěrový rituál – rozdávání cukroví. Do kompozičního plánu se promítá číselná symbolika, a to hlavně v trojím opakování motivů. Motivy jsou stavěny do kontrastu, využívá se gradace. Do děje vstupuje divák *in medias res*, role vypravěče není obsazena, všechny informace tedy musejí recipientovi předat na začátku postavy. Sdělují si proto poznatky, které jsou formálně adresované v dialogu jiné postavě, v monologu sobě, ale ve skutečnosti seznamují diváka se základními fakty:

„TATÍK: Jsem tak chudý tatínek dvou dětí, jak jen si kdo dovede představit. Už jsme doma dojedli poslední kousek chleba a teď nemám, čím nakrmit své děti. Pláčou od včerejšího večera a říkají: ‚Tatíčku, dej nám aspoň tvrdou kůrčičku.‘ Ale já nemám ani tu tvrdou kůrku. A tedy jsem je zavedl sem, do tohoto lesa, snad si zde nasbírají trochu jahod a zapomenou na chvíli na hlad.“²²⁶

Pásmo postav ovlivňuje i určení her pro loutkové divadlo, jejich promluvy jsou mnohomluvné, ilustrační. Langer to reflektuje i teoreticky v článku *Trampoty loutkových divadelníků*: „[C]hudák loutkový autor ví, že jeho figurky se nedovedou všelijak tvářit, usměvavě nebo unaveně, a že to musí za ně povědět.“²²⁷

²²⁶ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 23.

²²⁷ Tamtéž, s. 163.

Na rovině kompozice se uplatňuje i prvek metatextové hry, při němž postavy přiznávají svou fikčnost a upozorňují na ni. Tyto zcizovací efekty, typické pro rodící se epické divadlo,²²⁸ jsou kontrastně doplněny prvky, které naopak zesilují dojem, že je divák součástí fikčního světa (jmenování dcery Věry, rozdávání cukroví „z královské hostiny“).

Jazykově jsou texty založeny na spisovném jazyce, který tenduje k hovorovosti a je obohacen i o jednotky z roviny nespisovné. Jazykové prvky jsou kontrastně spojovány, mísí se archaismy s moderními frázemi, knižní vyjadřování s hovorovým. Jen výjimečně se zde však objevují výrazy, které mohly být už tehdejšími dětem nesrozumitelné (např. *execírovat*). Některá slova se dnes již nepoužívají, protože ve svém běžném okolí nemáme reálie, které bychom takto označovali (*kaprál*, *cvilink*, *švonepaj*). Tyto lexikální jednotky se ale objevují v nízké míře a nebrání porozumění textu a předváděnému ději.

Výrazně se do jazykové roviny promítá slovní humor. Vychází z komolení slov a záměn podobně znějících slov, vytváření neologismů, slovní homonymie a polysémie, z doslovného chápání přeneseného slovního významu. V menší míře využívá ironie a nadsázky. Humorného vyznění dosahuje také charakterizace postavy pomocí specifických lexikálních prvků spojených s jejím socioekonomickým statutem. Humorné podání zmírňuje pocit poučování či patetičnosti a obřadnosti.

Na závěr bych chtěla otevřít otázku recipienta. Autor v podtitulu svoje dílo odkazuje „zcela malým dětem“. Podle čtenářské typologie odvíjející se od věku, jak ji předkládá např. Jaroslav Toman, by se tedy jednalo pravděpodobně o děti předškolní, příp. v mladším školním věku. Pokusme se nyní tuto domněnku potvrdit.

Loutkové divadlo je oblíbené už u dětí v předškolním věku. Některá jeho specifika jsou pro ně totiž zvláště atraktivní. Jednak jim přináší zmenšený, v podstatě uchopitelný model světa, který děti teprve poznávají. Loutka pro ně představuje svým zevnějškem přirozeného partnera – odpovídá jim svou velikostí (lépe než neloutkové divadlo hrané dospělými jedinci) a vzhledem připomíná předměty jim nejvlastnější: hračky. Děti v tomto vývojovém období mají ještě problém sledovat jemné detaily mimiky a gestiky, a vyhovuje jim proto zjednodušený, omezený pohyb loutek, který nechává prostor jejich fantazii. Vyhledávají výraznost a jednoznačnost, jež jim pomáhá zorientovat se světě, a loutky se svým sklonem k obecnosti a typovosti tomu plně odpovídají.²²⁹

²²⁸ Není bez zajímavosti, že Langer a Brecht byli současníci.

²²⁹ RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 71–72.

V mladším školním věku, společně s tím, jak se rozvíjí jejich kognitivní schopnosti, je začíná zajímat také činnost v zákulisí. Vyžadují rovněž složitější děj, originální zápletky, soustředí se na jednání postav – u loutkového divadla hrozí, že se pro ně stane příliš mnohomluvné.²³⁰

Na základě toho Richter vymezuje diváckou obec loutkového divadla zhruba čtyřmi až deseti roky. Pro děti mladší dvou let není divadlo vhodné vůbec (s ohledem na jejich teprve se utvářející schopnost delší koncentrace), mezi zhruba třemi až čtyřmi roky je možné zaujmout ho divadelním představením složeným z více různých čísel, mezi kterými nejsou třeba žádné souvislosti²³¹ (připomínám, že tento typ revuálního pásma je loutkovému divadlu bližší než divadlu neloutkovému). Pro čtyřleté děti už je divadelní pohádka zvládnutelná. (Samozřejmě že i mladší děti mohou sledovat divadelní inscenaci pohádky, ale její příčinné souvislosti jim budou unikat a divadlo se pro ně stane jen sledem obrázků.) Předškolním a mladším školním dětem vyhovuje loutkové divadlo svým vyhraněným zobrazováním světa. Protože se v něm samy teprve začínají orientovat, oceňují nekomplikovanou psychologii a typické situace, díky nimž si utváří povědomí o řádu a jeho hranicích. Jak ale narůstá hlavně ve druhé fázi mladšího školního věku smysl dětí pro realitu a zájem o její *exaktní* uchopení, začíná loutka jako prostředek poznání působit nedůvěryhodně. Richter uvádí, že horní hranice, kdy děti opouštějí loutkové divadlo, se v současnosti vlivem toho, že vyrůstají obklopeny technickými médii (televize, internet), snižuje: zatímco kolem poloviny dvacátého století to bylo 10–11 let, dnes je hranice vymezena 8. až 10. rokem života dítěte.²³²

Podobně můžeme nastínit věkové vymezení recipientů pohádky. Pohádka je žánrem, se kterým se dítě zpravidla setkává už v předčtenářském období. Tento jev vysvětluje Luděk Richter několika důvody. U dětí v této fázi převažuje konkrétní myšlení nad abstraktním a pohádka je ve své podstatě konkrétní a názorná – projevuje se to tím, že dobro a zlo jsou personifikovány do *konkrétních* postav, které se projevují *konkrétními* činy (nejsou charakterizovány abstraktním pojmenováním), za něž přijde *konkrétní* odměna nebo trest. „Nejde však o konkrétnost ve smyslu individuálnosti, jedinečnosti, výlučnosti..., nýbrž o neabstraktní věcnost fyzicky se projevujících a smysly vnímatelných

²³⁰ MLEJNEK, Josef. *Děti v divadle*. 1. vyd. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, s. 65–67.

²³¹ V poslední době zažívá konjunkturu *divadlo pro nejmladší* (Theatre for the Very Young), které deklaruje, že zaujme děti od nula let. Podle Richtera je to nutně „spíše podívaná, založená na jednotlivých počitech a vjemech či do značné míry improvizované pohrávání si s dílčími izolovanými výtvarnými a zvukovými podněty [...]“ (RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 15).

²³² Srov. RICHTER, L. *O divadle (nejen) pro děti*. Op. cit., s. 65–66, a RICHTER, L. *Divadlo pro děti*. Op. cit., s. 14–19, s. 35, s. 72.

jevů.²³³ Dětské myšlení je dále synkretické a symbolické, a obecnost (ve smyslu neindividualizovanosti) jim tedy dopřává prostor projektovat do příběhu své vlastní představy. „Symbolická obecnost je jen zdánlivým protikladem konkrétnosti. Právě skrze konkrétnost získávají jevy obecný symbolický význam. Princ je představitelem dobra díky svým dobrým skutkům, a díky tomu pak je symbolem dobra každý princ. Určitý konkrétní jev je pro dítě představitelem-symbolem všech jevů obdobných, jakož i obecných kvalit v nich obsažených. Princ nemůže být jednou statečný, podruhé zbabělý, potřetí váhavý, počtvrté vypočítavý...“²³⁴ Kontrastnost, na které pohádka staví, pomáhá dítěti s orientací ve světě a s nastolením řádu. Jeho zkušenost je navíc v leccems podobná zkušenostem pohádkových hrdinů – nedodržení zákazu nebo neuposlechnutí příkazu vede k neštěstí (trestu), postup v jejich souladu naopak ke zdaru (odměně). Pohádka dětem vyhovuje i svou stavbou: díky opakování si ji lépe pamatují, zesiluje a potvrzuje se účinek motivů. Přitahuje je dynamičnost děje, vítají absenci popisů i neurčenost času a místa, protože o vzdálenostech (prostorových ani časových) nemají objektivní představu.²³⁵ Těmto požadavkům nejlépe odpovídá lidová pohádka (zpravidla její literární adaptace²³⁶), příp. autorská pohádka – hlavně typy kouzelná a zvířecí.²³⁷

Pohádka dle Tomana doprovází dítě i fází mladšího školního věku (zpravidla se v něm vydělují dvě období: 6–8 let a 9–10 let).²³⁸ Během něj se prudce rozvíjí kognitivní funkce, dítě se zaměřuje na děj a postavy, zkoumá, jak věci fungují (v tomto období jsou pro něj mimo jiné přitažlivé různé slovní hříčky, parodické postupy apod., protože může – a dokáže – odhalit jejich stavbu²³⁹). Výrazně se u něj projevuje cit pro spravedlnost. Kromě pohádky kouzelné a zvířecí dítě vyhledává pohádky novelistické, parodijní, non-sensové a veršované. Ve druhé fázi mladšího školního věku postupně začíná preferovat příběhovou prózu s dětským hrdinou.²⁴⁰

Hodnotíme-li Langerovy texty s ohledem na uvedená fakta, modelový čtenář nabývá z hlediska věku různých podob. Nenáročná dějová linie pohádek a jejich krátkost odpovídají předčtenářskému období, přijatelná by pro něj byla i kontrastnost postav.

²³³ RICHTER, Luděk. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 47.

²³⁴ Tamtéž, s. 47.

²³⁵ Srov. tamtéž, s. 47–49.

²³⁶ Srov. GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 23.

²³⁷ Srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 54.

²³⁸ Srov. tamtéž, s. 54.

²³⁹ Srov. KOLB, Kathy et al. *Humor and Children. Early Report* [online]. Center for Early Education and Development. University of Minnesota. Fall 1990. [cit. 2016-10-14]. Dostupné z <<http://www.cehd.umn.edu/CEED/publications/earlyreport/earlyreportfall1990.html>>.

²⁴⁰ Srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 54.

Slovní humor ovšem odpovídá spíše stadiu následujícímu a některé narážky i zralejším recipientům. V tabulce (viz tab. 1) uvádím orientačně, pro jakou čtenářskou fázi je daná pohádka nejvhodnější.

Tab. 1: Věkové rozložení recipientů

Předčtenářské období		<i>Perníková chaloupka</i>
		<i>O čem král doma nevěděl</i>
Mladší školní věk	1. fáze	<i>Princ Kašpárek a jeho koníček</i>
		<i>Kašpárek jako detektiv</i>
	2. fáze	<i>Zlá princezna a hodný drak</i>
		<i>Kaprál v městě lhářů</i>

Všechny pohádky (snad s výjimkou *Perníkové chaloupky*) uspokojí heterogenní publikum. Domácí loutkové divadlo sloužilo primárně pro vlastní děti, případně jejich vrstevníky, ale umožňovalo samozřejmě seztvat celé rodiny. Plastické podání pohádek je však předurčilo k inscenacím i na velkých divadelních scénách,²⁴¹ které pokračuje – častěji na rovině ochotnického divadla – dodnes.

²⁴¹ Vůbec první profesionální realizace vznikla ve Státním zájezdovém divadle v roce 1946, kde byly jako maňáskové hry společně nastudovány pohádky *Kašpárek a jeho koníček* a *Kašpárek jako detektiv* (srov. PUCHERNA, Jaroslav a kol. *Přijelo divadlo. Patnáct let putování za divákem*. 1 vyd. Praha: Orbis, 1961.)

4. Kontury poválečného vývoje (1945–1960) se zaměřením na drama a divadlo

S koncem druhé světové války začalo v českých zemích období obvykle nazývané třetí republikou. Ačkoliv se v zásadě jednalo o demokratické společenské uspořádání, lze v něm vyzorovat některé procesy, které vyvrcholily v roce 1948 nebo v návaznosti na něj – např. prosazované názory, že by kultura a umění neměly být záležitostí elit, ale sloužit *lidu a národu* a v neposlední řadě také státnímu aparátu; umění mělo akcentovat svou výchovnou funkci a napomáhat státu vést občany žádoucím směrem. Z toho důvodu chtěl mít stát nejen přehled o umělecké produkci, ale zejména pravomoci ji usměrňovat. Už od června 1945 platilo, že každá kniha, která měla vyjít, musela od ministerstva informací získat předběžné povolení.²⁴²

Vůbec nejrychleji se nastíněné snahy projevovaly v oblasti filmu a divadla,²⁴³ protože právě tyto platformy byly vnímány jako efektivní prostředek výchovy *lidových mas*. V divadelnické obci převažovaly postoje zastánců tzv. divadelní revoluce, které byly založeny na tezi, že zestátněné divadlo se nebude muset podřizovat zákonům trhu a bude moci naopak naslouchat pouze uměleckým a společenským zájmům.²⁴⁴ Vyvrcholením nastoleného směru pak bude přijetí divadelního zákona v březnu roku 1948 (viz níže).

Dramatická tvorba jen zčásti navazovala na svou předválečnou linii. Podle Lubomíra Machaly a Aleny Štěrbové byla vývojová kontinuita dramatu přerušena násilněji než v poezii a próze, což zdůvodňují následujícím výčtem: „Velké osobnosti meziválečného dramatu Karel Čapek a Vladislav Vančura již nežily, Vítězslav Nezval a stárnoucí Fráňa Šrámek se věnovali hlavně poezii, František Langer se na dlouhou dobu stáhl do ústraní, Jiří Voskovec a Jan Werich se po návratu z emigrace brzy a trvale rozešli.“²⁴⁵

V prvních poválečných měsících na jevišti spontánně převážily domácí hry, což bylo přirozené vyústění protiválečných nálad a vzdumvší se vlny dlouho potíraného vlastenectví. Novými hrami rezonovalo převážně téma války, které „v tomto období ještě

²⁴² Srov. JANOUSEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2057-4, s. 15–28.

²⁴³ Některé podmínky pro přeměnu českého divadla byly nastoleny už v Košickém vládním programu (srov. LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. stol.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3609-8, s. 10).

²⁴⁴ Srov. JANOUSEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Op. cit., s. 68.

²⁴⁵ MACHALA, Lubomír – ŠTĚRBOVÁ, Alena. Poválečné drama a autorské divadlo do roku 1968. In *Panorama české literatury. 1. díl (do roku 1989)*. Lubomír Machala [ed.]. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2015. ISBN 978-80-242-4818-9, s. 396.

nemělo vyhoceně ideologický rozměr a spíše spojovalo, než rozdělovalo“²⁴⁶. Téma války bylo zobrazováno třemi způsoby:

- 1) Alegorizace – způsob platný u děl, která vznikala už za Protektorátu, u nich nabývala hlavně podob pohádkového nebo historického jinotaje. Po válce mohla využít i otevřeného dramatického příměru nebo satirického útoku.
- 2) Dokumentární svědectví – např. zpracování zážitků z koncentračního tábora (Jarmila Svatá: Nenapravitelní).
- 3) Propojení tématu války s bojem za jinou, novou společnost.²⁴⁷

Převzetí moci komunistickou stranou v únoru 1948 s sebou přineslo potvrzení nastolených tendencí, vynucovaných nyní už státní mocí. V domnění, že plánovat lze i uměleckou práci, byla autorům doporučována témata i žánry; ediční plány nakladatelství, dramaturgické plány divadel i texty samotné podléhaly vnější kontrole. Nyní již jediná možná orientace – na východ a Sovětský svaz – monopolizovala v našem prostředí požadavky socialistického realismu. V jeho intencích byla na českou kulturu bez patřičných modifikací aplikována sovětská kulturní politika, akcentovala se výchovná funkce díla (proto se preferovala aktuální tematika) a naopak respekt ztratila jeho funkce estetická a tvůrčí individualita vůbec.²⁴⁸

Z hlediska divadelní praxe považuje Vladimír Just mezník roku 1948 za méně významný než rok 1945. Poúnorová politika totiž jen potvrdila, co komunisté a jejich sympatizanti postupně zaváděli od konce války; toto tříleté období Just nazývá divadelní revolucí. Není podle něj náhodou, že prvním poúnorovým zákonem přijatým Národním shromážděním byl právě divadelní zákon.²⁴⁹

Divadelní zákon (32/1948 Sb., 20. 3. 1948) nařídil úplné zestátnění divadel. Divadlo je v hlavě zákona označeno jako národní kulturní statek, kterému stát tímto vytváří podmínky, aby mohlo zdárně plnit své poslání. Pečuje-li o něj ale stát finančně, dělá si nároky pečovat o něj také organizačně. Provozovatelům bylo zákonem stanoveno např. následující: „Jak provozovatelům divadel, tak divadelním ochotnickým spolkům se

²⁴⁶ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Op. cit., s. 70.

²⁴⁷ Srov. JANOUŠEK, Pavel. Drama. In Pavel Janoušek a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989. I. 1945–1948*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1527-3, s. 260, a JANOUŠEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Op. cit., s. 70–71.

²⁴⁸ MACHALA, Lubomír. Poválečná česká literatura do roku 1968. Charakteristika období. In *Panorama české literatury. I. díl (do roku 1989)*. Lubomír Machala [ed.]. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2015. ISBN 978-80-242-4818-9, s. 328.

²⁴⁹ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Op. cit., s. 31–35.

ukládá pěstovati dramatické umění slovesné a hudební v různých jeho tvarech, se zvláštním zřetelem k domácí tvorbě, ve službě lidové výchovy a duchovní kultury národa a státu, a to tak, aby byla nejen umožněna co nejširším vrstvám návštěva divadel i divadelních představení ochotnických, ale aby i povaha divadelní činnosti byla zlidověna.“²⁵⁰

Představitelé státní moci věřili, že divadlo je prostředkem k výchově lidu. (Vladimír Just spatřuje kořeny této teze v „obrozenecké iluzi o celospolečenské účinnosti divadelního média“²⁵¹.) Výchovná funkce divadla spočívala v tom, že měla divákům pomoci jasně rozlišit, co je dobré a co zlé, a ukázat jim správný směr. S ohledem na absolutní konkrétnost a názornost se tedy měly hry odehrávat v současnosti, řešit aktuální témata a dodržovat přitom optimistický náhled.²⁵² Oblíbeným žánrem přelomu čtyřicátých a padesátých let se stala veselohra, čímž podle Justa „divadlo manifestovalo optimistickou vizi života paradoxně nejvíc právě v době každodenních represí, inscenovaných procesů, poprav a deportací do koncentračních táborů“²⁵³. Dramaturgické limity se podepsaly jednak na žánrové skladbě divadelní produkce (úplně vymizela tragédie, psychologické drama, společenská satira, groteska, kabaret a jiné), jednak na autorské základně (někteří autoři neprošli přes nové estetické požadavky a byli hodnoceni jako příliš modernističtí, formalistní, jiní nevyhovovali svou názorovou orientací).

Zdánlivě kladný důsledek divadelního zákona spočívá v naplnění jeho základní myšlenky, tedy zbavit divadla ekonomické tísně a vytvořit jim komfortní podmínky pro umělecké působení. Divadlo se už za první republiky setkávalo s výtkami, že v honbě za divákem servíruje obecenstvu jednu premiéru za druhou, aniž by hry byly řádně nazkoušeny a dovedeny ke smysluplnému divadelnímu tvaru.²⁵⁴ Nařízené snížení počtu premiér skutečně dopřálo realizátorům více času na přípravu hry, nicméně vedlo na druhou stranu k tomu, že repertoár divadla neodpovídal požadavkům diváků a byly na něm uměle udržovány angažované tituly, jen aby byly splněny plány. Rovněž výkazy návštěvnosti se

²⁵⁰ § 7 zák. 32/1948 Sb. In *Zákony pro lidi* [online]. [Cit. 2016-10-03]. Dostupné z <<http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-32>>

²⁵¹ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Op. cit., s. 33

²⁵² Srov. JANOUSEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Op. cit., s. 160–162.

²⁵³ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Op. cit., s. 62.

²⁵⁴ Doklady o tom nalézáme mimo jiné v komentářích Karla Čapka (srov. ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře II*. 1. soubor. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 293, 451, 556 atd.) i Františka Langera (srov. LANGER, F. *Prostor díla*. Milena Vojtková [ed.]. 1. vyd. Praha: AKROPOLIS, 2001. [ISBN 80-7304-011-5](https://www.akropolis.cz/), s. 204, 207 atd.).

falšovaly. Vladimír Just označuje tento jev za jeden z „Potěmkinových znaků“ socialistické kultury.²⁵⁵

Absolutní jednostrannost divadelního repertoáru se začala ponenáhlu rozšiřovat již v roce 1952, kdy byly uvedeny hry dosud zapovězených autorů (Jiří Mahen, Fráňa Šrámek, Julius Zeyer). Námětově se jednoduché, psychologicky bezproblémové hry začaly obohacovat o zobrazení rodinných a milostných problémů, kladné postavy ztrácejí punc dokonalosti, a na scénu se dokonce dostává i mírná kritika přítomnosti, prezentovaná ovšem jako selhání jedince.²⁵⁶

V závěru 50. let se divadlo postupně zbavuje politického tlaku a upouští od jednostranného zdůrazňování výchovné a ideologické funkce. Problematizuje svět, který prezentuje, předkládá ho opět jako otázku, nikoliv jako odpověď. Současná společnost je nahlížena skrze osudy jednotlivců bez vyhýbání se pojmenování chyb a hledání jejich příčin. Tématem se znovu stává vnitřní svět hrdinů, jejich etické konflikty s normami společnosti, pochybnosti a nedokonalosti. Vrací se čechovovský typ dramatiky, nepatecky zachycující všední životní okamžiky, které dovolují zobrazit vnitřní svět postav; vrací se také prvky brechtovského epického dramatu. Drama se chápe i nedramatických útvarů a žánrů, žánrové formy mezi sebou kombinuje a záměrně narušuje konvenční normy. Jazykově je patrné směřování k hovorovosti a k aktualizaci řeči.²⁵⁷

Divadlu pro děti a mládež byla z logických důvodů věnovaná velká pozornost. Byla zakládána specializovaná divadla soustředící se pouze na dětské publikum (divadlo Jiřího Wolkra v Praze, divadlo Petra Bezruče v Ostravě aj.), kromě toho byly hry pro děti zařazovány do repertoáru běžných oblastních a okresních divadel (Most, Olomouc, Jihlava aj.) a začaly se k nim obracet i amatérské soubory.²⁵⁸

Zásady divadelní praxe, jak jsem je předešlela výše, se uplatňovaly i na dětském divadle, např. v dramaturgii byly upřednostňovány nové hry domácích autorů.

Na **loutkové divadlo** měl divadelní zákon dopad zásadní. Poprvé v historii bylo legislativně zrovnoprávněno s živým divadlem, do té doby se pohybovalo na úrovni pouťových a cirkusových atrakcí. Podmínky pro další vývoj byly tímto zákonem narovnány.

²⁵⁵ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Op. cit., s. 57–58.

²⁵⁶ Srov. FORMÁNKOVÁ, Eva. Souvislosti divadelního života. In *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948–1958*. Pavel Janoušek (red.). 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1528-0, s. 99.

²⁵⁷ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Op. cit., s. 270, a LAZORČÁKOVÁ, T. *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. stol.* Op. cit., s. 22.

²⁵⁸ Srov. *Divadlo pro děti v Československu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1980. Úvodní studie Vladimíra Adámka, s. 15–16.

Vedle divadel živých herců tak byla zakládána i profesionální divadla loutková a otevřela se cesta pro plnou institucionalizaci a profesionalizaci tohoto divadelního typu. Negativním důsledkem tohoto kroku ale bylo, že striktní vymezení zakázaného soukromého podnikání zasáhlo i živnosti kočovných loutkářů, čímž se uměle přerušila dvoustletá přirozeně udržovaná tradice.²⁵⁹

V roce 1950 v Praze vzniklo Ústřední loutkové divadlo (v čele s Janem Malíkem), jeho pobočky vyrostly v Kladně, Českých Budějovicích, Liberci a Brně a postupně se přidávala další loutková divadla (Liberec, Hradec Králové). Od roku 1952 bylo možné studovat loutkoherectví na AMU – v této oblasti to bylo první vysokoškolské pracoviště na světě.²⁶⁰ Loutkové scény se od počátku institucionalizovaly jako divadla pro děti (s výjimkou Skupova Divadla Spejbla a Hurvínka, které udržovalo i večerní programy pro dospělé), a tak ještě v roce 1984 píše Miroslav Česal, že „snaha po zapojení loutkového divadla do kontextu celonárodní kultury [...] trvá i nadále“²⁶¹.

V loutkovém divadle se odrážely obdobné dramaturgické principy, jako bylo nastíněno výše. Také vizuální stránka loutkového divadla byla ovlivněna socialistickým realismem, který požadoval „pravdivé a konkrétní zobrazení spojené s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících v duchu socialismu“²⁶². Divadlo živých herců uvádělo tuto teorii v praxi pomocí realistického zobrazování (v herectví i scénografii) a na jeviště se tak vracelo iluzivní divadlo, jehož základem byla podle Lazorčákové „nápodoba jednání a schematismus zobrazovaných postav“²⁶³. Loutkové divadlo v touze přiblížit se realistickému ideálu opustilo v českém prostředí tradiční marionety (vedené svrchu) a uchýlilo se k užívání javajek – větších hůlkových spodových loutek. Ty byly schopny detailnějších nuancí v pohybu a díky tomu působily realističtěji a více se podobaly živému člověku.²⁶⁴ Vladimír Just tento fakt komentuje se zřejmým despektem: „Tím české loutkové divadlo [...] na dlouhou dobu rezignovalo na svou svébytnost a snažilo se čím

²⁵⁹ Srov. MALÍKOVÁ, Nina. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v muzeu loutkářských kultur. In *Obrazy z dějin českého loutkářství. Ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. 1. vyd. Revnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-011-4, s. 127.

²⁶⁰ DUBSKÁ, Alice. Loutkářské centrum – historie. *Loutkář* [online]. [cit. 2016-10-24]. Dostupné z <<http://www.loutkar.eu/index.php?lch>>

²⁶¹ ČESAL, Miroslav. *Kapitoly z historie českého loutkového divadla I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 33.

²⁶² LAZORČÁKOVÁ, T. *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. stol.* Op. cit., s. 12.

²⁶³ Tamtéž, s. 12.

²⁶⁴ Technika těchto loutek se nakonec technologicky i animačně rozvinula natolik, že se ve světě začalo hovořit o „české javajkářské škole“ (srov. MALÍKOVÁ, N. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v muzeu loutkářských kultur. Op. cit., s. 129).

dál tím směšněji připodobňovat divadlu živých herců.“²⁶⁵ České prostředí pro tuto techniku hry poskytovalo i málo dramatického materiálu, o to více byly přebírány hry sovětské.²⁶⁶

Vzorem pro zavedení javajek byla zájezdová představení moskevského Ústředního divadla loutek (pod vedením S. V. Obrazcova), které v Praze hostovalo na přelomu roku 1948 a 1949 a tyto loutky běžně využívalo. Typické pro ně byly desítky loutkoherců, nebývalé množství loutek a realistické dekorace.²⁶⁷

Postupnou proměnu pojetí divadelního tvaru přináší stejně jako na neloutkovém divadle druhá polovina padesátých let. Centralismus i akademismus Ústředního loutkového divadla překonává nastupující mladá loutkářská generace, tvořená především prvními absolventy loutkářské katedry AMU a reprezentovaná např. Janem Švankmajerem nebo Jurajem Herzem. Inspiraci na nové vyjadřovací prostředky loutkového divadla nacházejí hlavně u tzv. malých scén, vznikajících koncem padesátých let.²⁶⁸

²⁶⁵ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Op. cit., s. 65.

²⁶⁶ Srov. BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 12.

²⁶⁷ MALÍKOVÁ, N. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v muzeu loutkářských kultur. Op. cit., s. 129.

²⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 130.

5. Langerovy loutkové hry pro profesionální scénu

Nelehká padesátá léta přivedla Františka Langeru opět k loutkovému divadlu. V této době byly jednak rozmnoženy jeho prvorepublikové loutkové hříčky (s výjimkou *Zlé princezny a hodného draka* a *Kašpárka jako detektiva*, které na své druhé vydání musely počkat až do šedesátých let), jednak byla opakovaně publikována hra nová, *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*. Ačkoliv je na poli loutkového divadla jedinou autorovou zveřejněnou novinkou z tohoto tvůrčího období, nelze říci, že by představovala jeho jediný kontakt s touto sférou. Dochovaný rukopis hry *Tři pomocníci* je důkazem, že Langerova spolupráce s loutkářstvím měla i další pokračování.

Změnou divadelních podmínek se loutkám otevřely i profesionální divadelní scény a Langerovy hry, včetně těch původně určených pro domácí loutkové divadlo, se dočkaly profesionální jevištní realizace (1946: *Princ Kašpárek a jeho koníček* společně s hrou *Kašpárek jako detektiv*, Státní zájezdové divadlo; 1948: *O čem král doma nevěděl*, divadlo Radost; 1959: *Kaprál v městě lhářů*, Ústřední loutkové divadlo; 1960: *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*, divadlo Radost). O tu se patrně ucházela také hra *Tři pomocníci*, která nakonec zůstala v rukopise, ale je opatřená poznámkami divadelního režiséra Erika Kolára.²⁶⁹

5.1. Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou

Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou vznikl původně jako hra pro neloutkové divadlo, teprve později byl pro loutkovou scénu přepracován. Původní verze se bohužel – dle tvrzení editorky Mileny Vojtkové – nedochovala. Nejprve text několikrát rozmnožila agentura Dilia (1951, 1953, 1960), teprve v roce 1961 se dočkal knižního vydání.²⁷⁰

Děj se počíná v podvodním sídle vodníka Pivody, které obývá společně se ženou a dcerou. Z nouze o dušičky, které představují jediné platné vodnické bohatství, se na radu čerstvého utopence, světáka Tondy, vydávají za lepším živobytím do moře. Stesk po domově i prohlédnutí, za jakou cenu by dušičky získali, je nakonec zavedou zpátky do vltavského příbytku.

²⁶⁹ Srov. VOJTKOVÁ, M. Ediční doslov. Op. cit., s. 190.

²⁷⁰ Srov. KOLÁR, Erik. Doslov. In LANGER, František. *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1961, s. 42, a VOJTKOVÁ, M. Ediční doslov. Op. cit., s. 188.

Žánrové zařazení *Pivody* je komplikované. Do určité míry se zakládá na konvenčních pověstí,²⁷¹ konkrétně pověstí démonologické neboli pověrečné.²⁷² Děj hry je v první části velmi přesně místně (a relativně také časově) určen. Dalším argumentem je, že vodník představuje jednu z nejčastějších bájných bytostí, o nichž se v tomto typu lidových pověstí vyprávělo.²⁷³ Druhá část se však principům lidové pověsti vzdaluje. Hlavním motivem je v ní cesta do moře. Tím se narušují hned dvě specifika lidové pověsti, a to vazba k přesně určenému místu a s tím související dodržování jednoty místa. V této části hry se zintenzivňují projevy žánru alegorie a cesta, kterou vodnická rodina podniká, nabývá rysů alegorické pouti, jejímž výsledkem je poutníkovy nalezení svého místa na světě.

Ústřední postava, vodník Pivoda, je charakterizován jako starousedlík, v seznamu jednajících postav je dokonce označen za „nejstarousedlejšího českého vodníka“. Sídli již tisíce let na stejném místě pod vyšehradskou skálou. František Langer stejnou postavu²⁷⁴ přivedl k životu už v próze První příběh o pražských vodnících, která vyšla v roce 1936 v *Lidových novinách* a v upravené podobě byla převzata do knihy *Pražské legendy*. Některé prvky z povídky Langer použil i v loutkové hře a rozvedl je, jiné jsou naopak při srovnání zcela kontradiktorní. Někteří recenzenti²⁷⁵ divadelního představení²⁷⁶ uváděli, že se jedná o dramatizaci jedné z *Pražských legend*, ale to je velmi nepřesné. Fabule i hlavní témata se v obou případech liší.

U obou Pivodů je zdůrazňována jejich dlouhodobá příslušnost k jednomu místu, a to dokonce k místu spojenému s českou bájnou minulostí – k tůni, do které prý skočil z vyšehradských hradeb Šemík s Horymírem. Tato skutečnost je jednak přímo pojmenována, jednak je konkretizována pomocí sbírky keramických nádob z rozličných historických dob: „*Pivoda je shromažďuje celá tisíciletí, tedy se nádoby začínají popelníci z doby únětické, keltské, knovízské a bůhvíjaké, než se dojde k rodným slovanským. Pak*

²⁷¹ Ostatně právě vyprávění o vodníku Pivodovi uvozovalo knižní vydání Langerova souboru umělých pověstí s názvem *Pražské legendy* (1956).

²⁷² V klasifikaci pověstí vycházím z terminologie Jany Čenkové (srov. ČENKOVÁ, Jana. Literární adaptace folklorních pověstí pro děti a mládež. In ČENKOVÁ, Jana a kol. *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-095-X, s. 99–106.

²⁷³ Srov. SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR v Brně, 1998. ISBN 80-85010-06-2, s. 60.

²⁷⁴ V novinové verzi se vodník ještě jmenuje Praus, teprve v poválečných úpravách bylo od německého jména upuštěno. (Srov. LANGER, František. První příběh o pražských vodnících. *Lidové noviny*. 25. 12. 1936. Vánoční příloha, s. 3–4.)

²⁷⁵ Srov. např. DVOŘÁK, Jan. Pan Pivoda, nejstarší čs. vodník, Praha, Pod vyšehradskou skalou. *Československý loutkář*. R. 10, č. 7, s. 148–149, nebo BUNDÁLEK, Karel. Langrova vodnická historie. *Rudé právo*. 2. 6. 1960, s. 4.

²⁷⁶ Premiéra na profesionální loutkové scéně proběhla v divadle Radost, podrobněji viz dále. Recenze ke knižnímu vydání, zkratka k samostatnému textu, neexistují.

*následuje hrubší keramika středověká, po ní důkladná, ale zdobenější, ba i polévaná keramika renesanční, mezi kterou vynikají pivní a vinné konvice, džbány i holby, a řada se končí porcelánovými hrnečky, misníky, džbánky a koněvkami dvacátého století.*²⁷⁷

Dalším motivem, který se v souvislosti s charakteristikou Pivody objevuje již v legendě, je úcta k daným vodnickým zákonům. Vodník zde ztělesňuje strážce řádu, jehož narušení se trestá: „Nezbedný kluk se utopil a pan Pivoda musil vylovit jeho dušičku a uložit ji ve svém podvodním sídle do hrnečku.“²⁷⁸ Tento motiv je v loutkové hře rozvíjen více, Pivoda svou dceru dokonce vyučuje celému „dušepisu“, resp. „duševědě“. Přitom se jednoznačně vymezuje proti lidovým pověrám o lákání lidí do vody na zpěv či pentličky a tvrdí, že vodník si bere jen ty duše, na které má právo.

Zásadní rozdíl mezi oběma díly představuje Pivodův rodinný život. Ve starší pověsti je popsán jako starý mládenec, dokonce se tu obecně o vodnících uvádí: „[O] vodníku slyšel jistě kdekdo, ale nevím, jestli někdo kdy slyšel o vodnici. Také opravdu žádné vodnice nejsou. Vodníci jsou zpravidla staří mládenci, a když, jak jsou toho svědectví, se přece jen ožení, tak s člověčími nevěstami, které si opatří jako jiné lidské dušičky tím, že je prostě stáhnou pod vodu. Když pak mají dětičky, nu tak jednou odkáží chlapci svou živnost nebo jim naleznou nějaký jiný výnosný podvodní koutek – ale co učiní s dcerami?“²⁷⁹ S odpovědí na tuto otázku přichází vypravěč až po sdělení příběhu a je nekompromisní – „pro dcery nemají vodníci žádné použití“²⁸⁰.

V loutkové hře je situace diametrálně odlišná. Pivoda svůj dlouhý život tráví po boku paní Pivodové a společně vychovávají dceru Břehulku. Lidský původ paní Pivodové není nikterak tematizován a není tedy důvod nedomnívat se, že se jedná o vodnici. Břehulka je Pivodou vzdělávána ke znalostem, které si jako vodnice potřebuje osvojit. Přímou se také hovoří o jejím počínajícím vztahu s mladým vodníkem Karlíčkem. V loutkové hře se tedy odhlíží od vytvořených pravidel fikčního vodnického světa z pověstí a rodinný model se – v zobecněné podobě – přibližuje pohádce s králem, královnou a princeznou na vdávání.

²⁷⁷ LANGER, F. *Pro loutkové hry*. Op. cit., s. 97. Podobně, snad méně odborně, ale s větší názorností, v *Pražských legendách*, srov.: „[...] užíval nádob, které posbíral za léta na vltavském dně, kam je zanesla voda bůhvíodkud, a nebyly to nádoby ledajaké. Samé starodávné, tak dávné, jak u Vltavy bydlili lidé, dokonce i pohanské popelnice z černé a červené pálené hlíny, malé i velké, hladké i všelijak zdobené rytými linkami, a nejen popelnice, i prastaré olejničky a obilnice. Dále tam měl hrnečky, džbány, misníky hliněné a polévané a už ne tak staré, ale přece ještě dost, a pak koflíčky, šálečky a hrnce, některé i pěkně pomalované kytkami a zvířátky, jak je měla ráda minulá staletí, třeba ne už tak odlehlá.“ (LANGER, František. *Prózy pro mládež*. Op. cit., s. 321.)

²⁷⁸ LANGER, F. *Prózy pro mládež*. Op. cit., s. 321.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 322.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 326.

Karel Rousňák neboli Karlíček je představen jako vodník od Karlova mostu.²⁸¹ Karlíček přebírá jednu z charakteristik Pivody z pověstí, a to družnost s lidmi, kterou stvrzuje občasnými návštěvami kamské hospody U Měšťánek²⁸². Sousedská družnost i respekt k odlišnostem vodnického světa je vyjádřena v motivu vaničky s vodou, kterou má v obou případech vodník k dispozici, aby si v ní na souši smočil alespoň nohy.

Zbývá představit poslední jednající postavu, jediného zástupce světa lidí, Tonda. Tento původem cirkusový artista ztělesňuje mladého světáka, progresivního člověka, který zná všechny možnosti, jež mu nabízí moderní společnost, a umí je využít. Bere věci, jak přicházejí, k životu přistupuje hédonisticky. Neuznává žádná konvenční pravidla, je *měrou všech věcí*, což se mu stává osudným ve chvíli, kdy vejde do vody na místě, kde je koupání zakázáno. Porušuje tak daný řád a dostává se do moci vodníka Pivody. Tonda jako by zosobňoval moderního člověka dvacátého století, který přišel o odvěké kotvy feudální třídní příslušnosti i náboženské víry a opojen nabytou volností má pocit, že může cokoli. Vodník Pivoda je jeho protipólem, ctitelem vyšších principů, kterým věří tak hluboce, že je schopen je upřednostnit nad vlastním prospěchem – aby si to ale plně uvědomil, musí podniknout náročnou cestu. Také pro Tonda se nakonec tato zahraniční cesta (pro něj na rozdíl od Pivody jedna z řady zahraničních cest) mění v iniciační pout, při níž poznává hlubší aspekty života a nachází svůj směr.

Hrou se prolíná několik zásadních motivů. Na rovině individuální je to střet lásky k domovu a touhy objevovat svět, genderově poněkud stereotypně rozdělený mezi paní Pivodovou, hospodyní citově poutanou ke svému obydlí, a pana Pivodu, kterého ovlivňuje mužská ješitnost v podobě touhy dokázat si, že je ještě co platný: „A já, u všech všudy, mám přece svou hrdost a rád bych se zas cítil mocným vodním vládcem a vládl nejen nad rybami a raky, ale i nad lidskými dušemi!“²⁸³ Dále je tu tematizován vnitřní boj při utváření hodnotového žebříčku, obecně řečeno mezi materialismem a individualismem na straně jedné a idealismem na straně druhé. Závěr hry jasně hovoří ve prospěch toho, že člověk potřebuje ve svém životě vyšší smysl.

Na úrovni mezilidských vztahů se objevují motivy střetu starého s novým, ať už se jedná o konfrontaci zastánců starých pořádků s progresivními typy, nebo o mezigene-

²⁸¹ V pověstech toto místo obývá postava odlišná charakteristikou i jménem, vodník Josef.

²⁸² Ve variantě pověsti se jedná o hospody Na Výtoni (Podskalí) a Na Dolejší (Podolí). Ve všech třech případech jde o reálně existující podniky.

²⁸³ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 109.

rační rozdíly. Ty se projevují jednak v odlehčené podobě rodičovského kárání, které uděluje paní Pivodová své dceři za užívané lexikum (např. ahoj, majzl, nelakuj), jednak ve vykreslení typového chování mladé generace (především na příkladu Břehulky a Tondy), která je sice odvážnější, ale také zbrklejší, chybějí jí zkušenosti i určitá dávka pokory.

Patrně nejzásadnější je v tomto směru ovšem rovina celospolečenská, která nese hlavní poselství celé hry – tím je obžaloba války a docenění míru. Pivoda i Karlíček přitom za svůj život zažili řadu válek a chápou je jako nevyhnutelnou součást lidských dějin. Setkání s novým, masovým způsobem zabíjení je pro ně však nepříjemné:

„TONDA: [...] Válčení ohromně pokročilo. Vynalezly se na to kanóny, granáty, tanky, torpéda, aeroplány, bomby, atomy, každá rána pobije davy lidí. Tahle mořská mina vám může dodat – třeba i tisíc dušiček najednou.

[...]

PIVODA: Tisíc? Pročpak, Břehulko, proč my tady každou utonulou lidskou dušičku tak vítáme a pečlivě opatrujeme?

BŘEHULKA: Protože každá je největší vzácnost veškerého světa, suchého i mokrého.

PIVODA: Ááááno! Správně. A ty, duše člověčí, se osměluješ říkat, že té největší krásy a vzácnosti sem nám spadne najednou celý tisíc? [...] Asi když se dají do války, lidé ze svých duší udělají něco bez důstojnosti, falešné duše, paduše, něco takového, co si mohou bezcitně shazovat do vody jako smetí do kanálu? Ano, Tondo, když je pravda, co říkáš o lidském válčení, něco takového ze svých dušiček už udělali. A když oni sami si jich pranic neváží a zahazují je, my vodníci také v nich nemůžeme vidět žádnou krásu a vzácnost. Pro nás také nemají cenu. O takové znevážené duše nestojíme.“²⁸⁴

Autor se z tohoto hlediska opírá o zkušenosti z obou světových válek, kterými prošel, a demonstruje svůj pacifistický postoj. Jednak poukazuje na nesmyslně obrovské ztráty na životech, jednak konstatuje, že válka odnímá lidem důstojnost. Se znalostí dějinného pozadí lze doplnit, že tak válka činí na obou pólech – jak u vrahů, tak u obětí.

Všimněme si, že Langer téma války pojal zcela jinak, než bylo v dobovém kontextu obvyklé.²⁸⁵ Namísto oslavy vítězství nebo vykreslování zločinů nepřítele se uchyluje k obecně lidskému odsouzení války bez ohledu na strany, které ji vedou.

²⁸⁴ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 118–119.

²⁸⁵ Srov. kpt. 4.

Motiv války podněcuje další dvě témata, která zde silně vystupují, a to humanistický vztah k člověku a lidstvu a varování před pokrokem. Na pokrok se autor dívá s obavami – konotovanými podobně jako u jeho literárního druha meziválečné doby, Karla Čapka²⁸⁶, a u mnoha dalších intelektuálů dvacátého století, podle nichž vláda racionality a vědecký a technologický pokrok vyvrcholily právě v první polovině dvacátého století v podobě tragických světových válečných konfliktů. Některé promluvy postav vyjadřují obavy z budoucnosti (např. paní Pivodová o Břehulce: „Až je mi líto toho dítěte, když si pomyslím, do jakých bezduších časů dorůstá“²⁸⁷). Při scéně se zadržením mořské miny, která by jinak potopila proplouvající loď, je poukázáno na to, že jedině lidé si musejí v tomto ohledu pomoci, nelze se spolehnout na žádnou vnější sílu, která by to dokázala. Ani celá vodnická rodina by minu neudržela, teprve s přispěním Tondy se jim to podaří.

Obavy z pokroku nejsou konkretizovány pouze na příkladu válek, ale také na stavbě vodních přehrad, díky nimž se zamezilo povodním. Karlíček říká: „Tam U Měšťánků se sousedé chlubí, že mění přírodu, aby jim sloužila.“ Tvrzení ne nepodobné budovatelskému *poručíme větru, dešti*. Pro vodníky představovaly občasné povodně zdroj nových dušiček, o něž v moderní době přišli. Jako by se tu znovu otevírala otázka řádu a jeho porušení – má člověk právo uzurpovat si moc nad přírodou a přetvářet ji k obrazu svému? Prozatím to byly živočišné druhy, kdo se musel evolučně přizpůsobit přírodním podmínkám. Upravuje-li člověk přirozený stav věcí tak, aby jemu byl ku prospěchu, na čí úkor tak činí?

Dalším výrazným motivem je vlastenectví, zde převážně v podobě příslušnosti k určitému místu, nikoliv společenství. Hra je adorací Prahy (kterou lze do určité míry vnímat jako symbol českého státu) a její dlouhé a bohaté historie, ačkoliv do dramatické podoby se toto téma dostalo v nižší míře, než tomu je v případě pověsti.

„KARLÍČEK: Paní Pivodová, pane Pivodo, mohla by mě Břehulka doprovodit dnes ke Karlovu mostu? Ať napoprvé zas pěkně užije Prahy. Měsíček je dnes v úplňku, na nebi nebude ani páříčka a v bílém měsíčním světle bude celá Praha jako potopená na dně stříbrného jezera. Bude celá naše, vodnická. Karlův most, Mostecké věže, Staroměstské mlýny budou jako z křišťálového jíní, mikulášská a křižovnická báh jako smaragdová jezírka, každá stříška a každá věžička ve městě bude zářit jako z perleti. A my si sedneme na jez a budeme se spolu dívat na tu nádheru.“²⁸⁸

²⁸⁶ Např. v dílech Krakatit, R. U. R., Továrna na absolutno apod.

²⁸⁷ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 103.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 125–126.

Vlastenectví tu není a nemůže být spojeno s nacionalismem, neboť úcta k člověku jako osobnosti nabývá v Langerově pojetí kosmopolitního charakteru. Češství je zde tematizováno, ale je na něj nahlíženo s určitým shovívavým nadhledem: „Inu, pravá česká dušička. Nejprve se vzpouzí, do čeho ji cpou, avšak nakonec se připasuje.“²⁸⁹ Tonda, který zosobňuje českého člověka, je na počátku jeho lehkou kritikou – nemá vztah ke své domovině, necítí žádné vazby ke společnosti, žije jen sám pro sebe. Jeho vyjádření „vaši bídu zavinují malé české poměry“²⁹⁰ v sobě odráží potřebu přenášet odpovědnost mimo sebe. Po absolvování cesty a na základě Pivodova vzoru se Tonda proměňuje a z mírně káravého obrazu se stává předkládaný ideál:

„TONDA: [...] Ano, když jsem viděl, jak jste kvůli své domácí vodě povrhli snadným živobytím v dálné cizině, tak jsem si řekl: Vezmi si z nich příklad, světoběžníče, jak oni se váží k domovu! Rozhlédni se po něm, co také ty bys v něm dokázal užitečného udělat, aby ti pak stejně tolik chutnal.“²⁹¹

Motiv odchodu z vlasti konotuje s motivem emigrace. Vodníci svůj domov opouštějí narychlo, jen se základními věcmi, a více než vlastní rozhodnutí je k tomu vedou dějinné okolnosti. Pan Pivoda vysvětluje svoje pohnutky takto: „[K]vůli lepšímu soustu nebo víc rybám, vůbec kvůli majetku, bych se od Vyšehradu nehnul. Já nebažím po hmotných statcích, já hledám bohatství jen v duších.“²⁹² Metaforicky jsou tu vyjádřeny důvody politické emigrace, která byla rovněž motivována *duševním bohatstvím* – tedy svobodou a občanskými právy. Zároveň se ale nejedná o nějakou apologetiku emigrace. Jsou zde zobrazeny těžkosti s ní spojené, stesk po domově, cizí prostředí, ve kterém je nesnadné se domluvit, nezvyklé podmínky... Pro vodníky se nový život ukazuje jako nepřijatelný a vracejí se domů. Tonda to komentuje: „Domů to nepůjde tak lehce, jako to šlo sem. Bude to do kopce a proti proudu. To bude dřina.“²⁹³ Pro emigranty by byl návrat domů, do stejných podmínek, úplně nemožný. Hru lze z tohoto hlediska chápat jako varování před emigrací, a závěr s výzvou *rozhlédni se, co dokážeš užitečného udělat pro svůj domov*, to jen potvrzuje.

Opusťme nyní oblast motivů a témat a zaměřme se na další součást tematického plánu díla, čas a prostor. Děj se odehrává jednak v Praze, v oblasti pod Vyšehradem, ve

²⁸⁹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 107.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 108.

²⁹¹ Tamtéž, s. 121–122.

²⁹² Tamtéž, s. 114.

²⁹³ Tamtéž, s. 120.

vodníkově obydli pod hladinou Vltavy; jednak v blíže nedefinovaném moři. Střídání prostorů má symetrickou kompozici: začíná a končí v Pivodově bytě, první a poslední mezihra je umístěna na břeh u Královské louky, vrchol dramatu přichází v novém mořském bytě. Jediné explicitní časové určení vyslovuje Pivoda: „Lidé počítají, že minulo už jeden a půl tisíce let, co kněžna Libuše založila Prahu [...]“. ²⁹⁴ Popisovaný lidský svět vykazuje prvky, které souhlasí se stavem českých zemí v polovině 20. století (např. vzrůstající obliba sportu, zobrazený technologický pokrok – stavba přehrad, vývoj zbraní).

Hra se skládá ze tří dějství (první je rozděleno na dva segmenty) a tří meziher. Respektuje dramatický oblouk se všemi jeho částmi, ovšem některé recenze kritizují pomalý, mnohomluvný tok hry a nedostatek napětí. ²⁹⁵ Expozice je poměrně dlouhá, první část prvního dějství je vysloveně statická, slouží jen k představení jednajících osob a vztahů mezi nimi. Stejně tak třetí dějství je jakýmsi úvahovým dovětkem za rozuzlením dramatické zápletky. Kompozičně může hra připomenout alegorickou pout', jak ji známe např. z *Labyrintu světa a ráje srdce*. Poutník se vydává do světa (labyrint světa ↔ dramatické putování), aby našel své uplatnění, které nakonec nachází někde uvnitř sebe, doma (ráj srdce ↔ kontemplativní/úvahová část).

Recipientem hry jsou podle Erika Kolára dospělí a dospívající. ²⁹⁶ Také se přiklání k tomuto stanovisku, zejména kvůli jinotajné povaze hry. Na druhou stranu je třeba poukázat na určité překážky, které si hra v působení na dospělé sama klade. Je to v první řadě zvolené médium, loutkové divadlo, které je dlouhodobě vnímáno jako doména dětského publika. Intratextově neprospívá zaměření na zralého recipienta přílišná mravoučnost. Erik Kolár nakonec považuje tuto heterogenitu za přednost díla, neboť je schopné uspokojit věkově různorodé publikum: „[J]ako z každého vskutku básnického díla, jako z pohádek Andersenových, Wildeových či Čapkových, i z ‚Pivody‘ si každý věk vezme své: malí pestrost života ve Vltavě a v moři, větší a velcí autorovu životní moudrost a mírové poslání hry.“ ²⁹⁷ Recenzentský ohlas s tímto stanoviskem do určité míry polemizuje, jak jsem naznačila výše.

²⁹⁴ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 99.

²⁹⁵ Srov. např. BUNDÁLEK, Karel. Langrova vodnická historie. *Rudé právo*. 2. 6. 1960, s. 4, dále HEK, Jiří. Vodnická historie v divadle Radost. *Rovnost*, 17. 5. 1960, s. 4, nebo DVOŘÁK, Jan. Pan Pivoda, nejstarší čs. vodník, Praha, Pod vyšehradskou skalou. *Československý loutkář*. R. 10, č. 7, s. 148–149.

²⁹⁶ KOLÁR, E. Doslov. Op. cit., s. 42.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 44.

Na profesionální loutkové scéně byla hra poprvé uvedena až 28. 4. 1960, a to v brněnské Radosti. Režie se ujal hostující režisér Erik Kolár, o výtvarnou stránku se postarala dvojice Jarmila Majerová (loutky) a Martin Bálik (dekorace). Při hře byly použity loutky závěsné i hůlkové. Intermezza z vltavského břehu byla dokonce předvedena živým hercem. Komunikační prostředky doplnilo i filmové promítnutí a polyekrán. Hudební doprovod vytvořil Otta Rödl.

Poslední otázkou zůstává, v čem spočívá úspěch *Pivody*, vedoucí k opakovanému rozmnožení agenturou Dilia, a to navíc v době, kdy byl František Langer na všech ostatních frontách pouze mlčky trpěn. Z hlediska předepsaných požadavků na divadlo hra odpovídá: tematizuje válku a mír (jedno ze čtyř témat doporučených v roce 1951 Valtrem Feldsteinem na celostátní divadelní konferenci)²⁹⁸, nese silné ideové poselství a má tedy žádoucí morální působení na recipienta. Jako původní česká hra měla také naději na jevištní uvedení (dramaturgický plán z hlediska původu her stanovila bratislavská konference v roce 1949)²⁹⁹. Zároveň ale hra překračuje schémata budovatelských textů padesátých let. Zobrazené osobnosti procházejí vývojem, nejsou černobíle pojaté a nepředstavují ani dokonalé figury bez života. Namísto třídního boje se tematizuje společenská pospolitost a respekt ke každé lidské bytosti. Hra mohla odpovídat nejen na obecně lidské otázky, ale také na aktuální dobová dilemata (skrytá otázka emigrace). Posilovala rovněž vlastenecké cítění.

5.2. Tři pomocníci

Loutková hra o čtyřech dějstvích *Tři pomocníci* se za autora života nedočkala publikování a dochovala se pouze v pozůstalosti. Rukopis hry připomínkoval Erik Kolár, lze se tedy domnívat, že daný tvar hry považoval Langer za více méně konečný a nabízel ho Kolárovi k jevištní realizaci.

Žánrově lze text charakterizovat jako autorskou pohádku. Naznačuje to základní dějová linka, která zobrazuje konflikt dobra a zla. Vystupují zde antropomorfizované postavy živlů a věcí a také nadpřirozená bytost Zámora, která ztělesňuje zlo. Objevují se tu typické pohádkové motivy, jako je rozdělení se o jídlo, následované příslibem reciproční pomoci, nebo zmizení dcery, za jejíž nalezení vypisuje otec odměnu.

²⁹⁸ Srov. FORMÁNKOVÁ, Eva. Souvislosti divadelního života. Op. cit., s. 96.

²⁹⁹ Srov. JANOUŠEK, P. a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Op. cit., s. 161.

Hlavním hrdinou předestřeného příběhu je Slávek Svátek, chlapec blíže neurčeného věku, který žije doma patrně pouze s maminkou (o nikom jiném se text nezmiňuje). Hru otevírá variace dobrého skutku, konkrétně štědré rozdělení se o jídlo, jaké jsme viděli již u *Prince Kašpárka a jeho koníčka*. Slávek svůj oběd nezištně rozdá mezi tři neznámé návštěvníky, kterými jsou Vzduch, Voda a Slunce. Každý z nich mu slíbí, že se na ně za to může kdykoliv obrátit se žádostí o pomoc. Slávek toho vzápětí využívá, když se dozví o unesené dceři místního listonoše, Bětušce, již drží v zajetí Zámora. Vydává se jí i se třemi společníky na pomoc, vysvobodí ji za asistence dalších pomocníků (Kbelíku, Mýdla, Rejžáku, Paprsku a Zlatého prasátka) a navrací se domů. V závěru hry je nastíněna možnost svatby v blízké budoucnosti a děti-snoubenci jsou již dopředu obdarovány uvedenými kouzelnými předměty.

Slávek je konkretizován jménem a příjmením a díky svému věku by mohl představovat pro dětského recipienta referenčního hrdinu³⁰⁰, tedy rovnocenného partnera se srovnatelnými zájmy i problémy. Domnívám se však, že pro takové působení je Slávkova postava příliš neživotná, jejímu chování schází individuální motivace. Slávek je dobře vychovaný, statečný, nechybující. Následkem toho se ale jeho charakter také nijak nevyvíjí a absolvovaná cesta pro něj nepředstavuje žádný iniciační proces.

Slávek – a takřka všechny vystupující postavy – zastupují stranu dobra, jejímž protivníkem je Zámora. Tato originální nadpřirozená bytost, jejíž pojmenování je založeno na principu *nomen omen*, je popisována jako ztělesněné zlo:

„LISTONOŠ: Taková čarodějnice zlá a ošklivá, která roznáší mezi lidmi zlé věci a tak je umořuje. [...] Staví se milou, dovede jim lichotit a oni věří, že to, co je ošklivé, je hezké. Staví se hodnou a lidé věří, že to, co je zlé, je dobré. A dělá se moudrou a lidé si myslí, že je všecko správné, co ona říká, a že její soudy jsou nad zlato a všecko ostatní je špatné. A tak roznáší mezi lidmi faleš a ohavnost a hloupost, samé věci, které je umořují.“³⁰¹ Maminka později její popis doplňuje: „Ta je nebezpečná každému, kdo se k ní přiblíží i jen na krok.“³⁰²

Sledujeme-li však Zámoru při aktivním jednání (ve třetím dějství), ukazuje se sice jako poněkud zatrpklá bytost, ale účinku, který se od ní očekává, zdaleka nedosahuje. K její dosud jednoznačně zlé povaze se přidávají další, barvitější charakteristiky. Zámora

³⁰⁰ S tímto termínem pracuje např. Jaroslav Toman (srov. TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Op. cit., s. 73).

³⁰¹ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 135.

³⁰² Tamtéž, s. 147.

je nepořádná, nevadí jí prach ani pavučiny, ale na druhou stranu má marnivý strach z toho, aby její nábytek nevybledl od slunce. V závěru hry se ukazuje ještě jedna její vlastnost, a tou je osamělost. Patrné je to z její reakce na zjištění, že Bětuška utekla: „Utekla, nevděčnice [...]. A já se s ní tak piplala, tak jsem dávala na ni pozor, aby ji nic neofouklo, aby se nenastydla!“³⁰³ Zámora potvrzuje dojem, který zanechala už při prvním jednání s Bětuškou – nemá v zájmu jí ublížit a neohrožuje ji přímo (byť v rovině verbální se tak vyjadřuje: „Koho já dostanu do spárů, toho já tak lehce nepropustím, toho si musím po chuti potrápit a pomořit [...].“³⁰⁴), *pouze* ji izoluje od okolního světa.

Na hře jsou patrné i další slabiny. Projevuje se v ní nižší míra motivace postav a kauzální podmíněnosti dějů. Pro pohádku je sice obecně charakteristická snižená potřeba individuální motivace jednání, neboť většinou pramení v ustáleném jednání hrdiny-typu,³⁰⁵ ale vezmeme-li v potaz např. uvedení postavy listonoše na scénu v 1. dějství, shledáme vzkaz, který do Slávkovy domácnosti přináší, jako zcela redundantní. Všechny informace, které obsahuje, již recipient zná z předchozího dění. Podobně při vysvětlování, proč Zámora unesla zrovna listonošovu dceru, není ve výsledku podle mého názoru její jednání dostatečně zdůvodněno. Přitom nepovažuji za nutné její motivaci vůbec tematizovat. Bětuška otevřela dveře cizímu člověku a za to byla potrestána. (Paradoxem zůstává, že Slávek byl za obdobné chování odměněn.) Pakliže ale autor vkládá postavám do úst otázky zaobírající se motivací, měl by být schopen na ně i uspokojivě odpovědět. Vědomí nedostatečného vysvětlení se promítá i do zvoleného lexika listonošovy promluvy:

„SLÁVEK: A proč vám to [Zámora] udělala?

LISTONOŠ: Ani dobře nevím, snad že jsem roznášel dopisy od úřadů, kde stálo, aby si lidé dali na Zámoru pozor a bránili se jí. Snad se také zlobila, že jsem jí nikdy nepřinesl žádné psaní [...].“³⁰⁶ [podtrhla R. L.]

V obou uvedených příkladech se objevovala postava listonoše a nabízí se tedy otázka, je-li v textu funkční.

Jisté nejednoznačnosti se pojí i ke Slávkovi. U chlapce není znám věk a poskytnuté indicie jsou místy až protichůdné. Na jedné straně má dobře zvládnuté zdvořilostní návyky, je samostatný v rozhodování, a dokonce prokazuje vcelku odvahu, zároveň je ale

³⁰³ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 146.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 143.

³⁰⁵ Srov. RICHTER, L. *Pohádka... a divadlo*. Op. cit., s. 30.

³⁰⁶ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 136.

objektem didaktických promluv, v nichž je mu vysvětlováno, k čemu je užitečná voda, co je to ozvěna apod. K rozuzlení příliš nepřispívá ani zakončení v podobě nadcházející svatby s Bětuškou.

V otázce motivace se u Slávka opět projevuje spíše typové jednání – jako hlavní kladná postava neváhá potrestat nespravedlnost, obnovit řád. Jeho inklinace k referenčnímu hrdinovi však nabízí zdání jedinečnosti, a tak by i jeho jednání mohlo být pojato individuálněji.

Tematicky hra zpracovává tradiční souboj dobra se zlem, zde v mírně variované podobě: zlo je ztělesněno nepořádkem, špínou, a k jeho poražení (i k prevenci) je zapotřebí uklízet. Podobně je poukázáno, jak je pro život důležité slunce a vůbec světlo a čerstvý vzduch. Kromě tohoto prvního plánu, zatíženého dosti didakticky, se objevuje také téma spíše implicitně vyjádřené, a to je téma lidského osamění. Zámora je z určitého úhlu pohledu politováníhodnou osobou, jejíž zlé skutky jsou motivovány touhou po pozornosti okolí.

Z hlediska časoprostoru je hra částečně definována místně – listonošovo půso-biště, a tedy i Slávkův domov se nachází v pražských Hodkovičkách. Jednotlivé autorské poznámky komentující vzhled scény jsou ale mnohem méně podrobné, než tomu bylo u *Pivody*. Světnice u Svátkových je popsána jen pomocí základních kusů nábytku. Časové určení je zastřenější: pojmenování Slávek Svátek působí ahistoricky, pro autorovu současnost nepříznakově. Až na drobné výjimky (např. zmínka o očkování, rozhlase) se do textu nedostaly žádné reálie dvacátého století, a ačkoliv se jedná o pohádku autorskou, zůstává v ní do značné míry zachováno bezčasí typické pro pohádku folklorní.

Patrně největší nedostatky hry se projevují v její kompozici. Dění schází drama-tičnost, chybí překonávání překážek. Slávek se nepotýká s žádnými nesnázemi, celý děj plyne bez zádrhelů. Dramatický vrchol hry – vysvobození Bětušky – autor dokonce oprošťuje od přímého střetu se Zámorou a vše se děje v její nepřítomnosti. V příběhu ani nelze vysledovat všechny části dramatického oblouku (úplně chybí peripetie, např. v po-době nějakého zvratu při úklidu u Zámory), převažuje epický sled událostí (k tradiční epické pohádkové stavbě odkazuje např. trojí opakování). Kompozice do jisté míry od-povídá alespoň redukovanému dramatickému oblouku. Takto zjednodušené schéma ale uspokojí jen věkově mladší publikum.

Už tak málo dramatický děj je zpomalován ještě navrhovanými lyrickými vlož-kami, ať už ryze estetickými (Langer uvažoval o zapojení Hrubínových veršů), nebo di-daktickými (monolog Vzduchu o vzdušných zámčích, popis využití Vody k práci apod.).

Ve srovnání s rovinou tematickou a kompoziční lze naopak vyzdvihnout rovinu jazykovou. Promluvy postav se zakládají na spisovném jazyce s občasnými hovorovými prvky, ojediněle u Zámory až s prvky nespisovnými (jo, chtět, strašnej). Jazykové bohatství se projevuje jednak v enumeracích („Aha, jako když maminka mete, myje, drhne, klepe [...]“³⁰⁷), jednak v přizpůsobení výběru lexika tak, aby charakterizovalo co nejlépe danou postavu. Kouzlo těchto výpovědí spočívá především v užívání slov s přeneseným významem, která v daném kontextu získávají doslovnou platnost – např. Vzduch „celý den lítá po světě“³⁰⁸, ve Vodě „všecko zmizí, jako když to do vody hodíš“³⁰⁹, Slunce je na Zámoru už dlouho „dopálené“³¹⁰. Dokonale se to spojuje ve Slávkově vysvětlení, že toho k obědu tolik snědl: „[J]á jsem to všecko sfoukl jedním rázem, splavil nevím jak a zpražil jako nic.“ Autor využívá i adekvátních smyslových asociací (Vzduch přišel ke Slávkovi po čichu), uvažuje i nad fonetickou realizací (např. scénická poznámka k Vodě: „*To její ,l‘ trochu bublá*“³¹¹). V tomto ohledu představuje text dovršení principů, které se objevovaly už v loutkových hrách, v největší míře v *Princi Kašpárkovi a jeho koníčkovi*.

Ačkoliv hra nakonec zůstala nevydána, při její tvorbě se Langer snažil zohlednit možnosti jevištního provedení. Musel se vyrovnávat např. se zobrazením cesty, kterou podniká Slávek, aby našel své tři pomocníky. Navrhoval zobrazit všechna tři místa na jevišti zároveň a jen mezi nimi přecházet, není-li možné scénu rychle měnit. Zabýval se také vzhledem postav-loutek, na který kladl poměrně velké nároky. Např. o Vzduchu: „*[J]e to člověk s dlouhými bílými vlasy a vousy, které mu chvílemi vlají na všechny strany, má na sobě bílý plášť nebo pelerínu, která se také stále vzdouvá a vlaje.*“³¹²

Langer uvažoval také nad hudebním doprovodem, zmiňuje Smetanovu Vltavu a Sukův pochod Do nového života.

Hra vykazuje několik nedostatků, které by mohly ohrozit její plnohodnotné přijetí dětským publikem. Dějová stavba je velmi jednoduchá, s absencí výraznějších zvratů, čímž lze oslovit děti předškolního věku. Jedině v jejich případě jsou do určité míry přijatelné i poučné promluvy živlů. Pro uvedený věk dětí je ale hra zároveň podle mého názoru

³⁰⁷ LANGER, F. *Pro loutkové divadlo*. Op. cit., s. 137.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 131.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 133.

³¹⁰ Tamtéž, s. 142.

³¹¹ Tamtéž, s. 132.

³¹² Tamtéž, s. 131.

příliš mnohomluvná a její jazykové bohatství by docenily spíše děti školního věku, v plné míře patrně až dospělí.

5.3. Poetika Langerových poválečných her

Dvě poválečné Langerovy hry na první pohled odlišuje rozdílná vydavatelská historie. Zatímco *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou* se v padesátých letech dočkal opětovného rozmnožení a nakonec na počátku let šedesátých knižního vydání i divadelního uvedení, *Tři pomocníci* zůstali – ve sporné míře dokončenosti – v pozůstalosti a poprvé byli vydáni až v roce 2005.

Přesto lze u obou her najít shodné prvky. Zobrazují fantastický svět nadpřirozených bytostí nebo antropomorfizovaných zvířel, čímž se vymykají převažující realistické dobové produkci her ze současnosti a zároveň využívají specifických zobrazovacích vlastností loutkového divadla. Přitom však toto fantastické dění umísťují do reálných kulís Prahy a zařazují se tak po bok dalších autorových pražských textů.³¹³ Zatímco u *Pivody* má ale Praha významnou a téměř mystickou roli, ve *Třech pomocnících* slouží spíše jako prostředek aktualizace. Obě hry spojuje i snaha o didaktické působení, ať už morálním apelem v *Pivodovi*, nebo prostřednictvím vzorového příkladu chování v pohádce *Tři pomocníci*. S tím je spojen výrazně menší podíl humorné složky, než tomu bylo u autorových meziválečných pohádek. Dalším společným jmenovatelem obou her jsou jejich interkulturní přesahy s vlastenectvím posilujícím významem. V *Pivodovi* probíhají jak na rovině intertextuální – je připomenuto Libušino proroctví týkající se Prahy, tak na rovině intermediální – jmenovány jsou významné umělecké (nejen literární) osobnosti, konkrétně na základě spojitosti jejich díla s vodnickou tematikou (Erben, Aleš, Dvořák, Jirásek, Vika, Lada, Bouda – a s příznačnou skromností také Langer). U *Tří pomocníků* se tento aspekt týká hlavně navrhovaného hudebního doprovodu (Smetana, Suk).

Ve dvou podstatných věcech se ale předkládané hry liší, a to v žánru a v návaznosti na to také ve věku modelových recipientů. *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skalou* doplňuje autorovu pověstovou tvorbu, která započala již ve třicátých letech a vyvrcholila souborným knižním vydáním *Pražských legend* (1956). Prozaické i dramatické pojetí pověstových námětů má společné uvolnění sevřených žánrových konvencí, jak na to v hod-

³¹³ Praha je dějištěm několika jeho děl pro dospělé (např. *Periferie*, *Obrácení Ferdýše Pištory*) i románu pro děti *Bratrstvo Bílého klíče*.

nocení *Pražských legend* poukazuje Otakar Chaloupka: „[A]tmosféru lidové pověsti rekonstruuje ve vlastních autorských příbězích a svébytným fantazijním dotvářením. [...] Pražské legendy se pohybují na pomezí pověsti, pohádky, příběhové prózy a zcela volného vyprávění, v němž se realita prostupuje s básnickou představivostí v nedílné jednotě.³¹⁴ *Pivoda* vykazuje podobné žánrové rozmělnění, můžeme v něm nalézt prvky pověsti i pohádkové alegorie. Naproti tomu *Tři pomocníci* navazují na předválečnou linii Langerovy loutkové tvorby a doplňují řadu jeho loutkových autorských pohádek, ačkoliv i v tomto případě bychom mohli hovořit o určitém žánrovém mísení, tentokrát s příběhovou prózou.

Na základě žánrového rozlišení se různí také vhodný věk recipienta. Obě hry vykazují v tomto ohledu určitou heterogenitu, ale v obecné rovině lze říci, že zatímco *Tři pomocníci* jsou vhodné pro děti, poselství *Pivody* je určeno mládeži a dospělým.

³¹⁴ CHALOUPKA, Otakar. František Langer. In *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*. Otakar Chaloupka [red.]. 1. vyd. Praha: Albatros, 1985, s. 224.

Závěr

Loutkové hry tvoří nedílnou součást Langerových děl pro děti. Ta v jeho případě nepředstavují nárazové výboje, ale kontinuální linii literární tvorby. Na dětského recipienta se František Langer začal poprvé obracet za svého působení v ruských legiích. Výsledkem tohoto tvůrčího období jsou povídky v souboru *Železný vlk* a v kolektivním sborníku *Legionářské povídky* a novela *Pes druhé rotý*. Další próza pro děti, *Bratrstvo Bílého klíče*, vznikla ve třicátých letech a výrazně ovlivnila žánr české dětské detektivky. V tomto desetiletí začaly vznikat a časopisecky vycházet také *Pražské legendy*, autorem uměle vytvářené pověsti s přesahem k dalším literárním žánrům, které se v přepracované podobě dočkaly knižního vydání v roce 1956. V době okupace věnoval Langer dětem válečnou novelu s pohádkovými prvky *Děti a dýka*.

Loutkové hry jsou v tomto výčtu v několika ohledech jedinečné. Za prvé představují jediný Langerův dramatický počín pro děti, neboť tento úspěšný tvůrce divadelních her pro dospělé se k dětem v ostatních případech obracel výhradně prozaickou formou. Představují také pendant k převažující příběhové próze a zastupují jiný žánr literatury pro děti, pohádku.³¹⁵ Langer se tak zařadil k tvůrcům, kteří se za první republiky podíleli na konstituování české autorské pohádky. Díky loutkovým hrám dále autorova tvorba pro děti rozšiřuje svoji působnost z hlediska věkového vymezení recipientů. Jeho prózy jsou určeny spíše dětem staršího školního věku a mládeži, kdežto loutkové hry se orientují převážně na děti předškolního a mladšího školního věku. Výraznou výjimku představuje pouze poválečná hra *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skalou*.

Rovněž z tematického hlediska jsou loutkové hry v mnoha aspektech kompatibilní s další Langerovou tvorbou jak pro děti, tak pro dospělé. Objevuje se v nich motiv narušení řádu a jeho nápravy, jenž je jako motiv viny a trestu charakteristický pro autorovu tvorbu jako celek. Podobně nacházíme v loutkových hrách i jiné základní otázky, které si Langer kladl napříč svými díly, o vztahu člověka k sobě i svému okolí. Langer zdůrazňuje trvalé lidské hodnoty, jako je úcta a respekt k lidem i k přírodě, zodpovědnost za své činy, empatie, solidarita či štedrost. Intenzita moralizování je mnohdy oslabena humornými prvky, naplno vyznívá v *Pivodovi* a méně zdařile ve *Třech pomocnících*. V neposlední řadě tvoří některé loutkové hry doplněk autorových děl věnovaných Praze

³¹⁵ Ojedinělým prozaickým doplňkem Langerových loutkových pohádek je v tomto ohledu autorská pohádka *Děd Zamet*, která byla otištěna 3. 1: 1923 v *Lidových novinách*, knižně je dostupná v LANGER, František. *Zasuté objevy*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2002. ISBN 80-7304-021-2, s. 283–288.

(nejvýrazněji opět v *Pivodovi*), případně se usouvztažňují alespoň k české krajině, českému národu či české povaze.

Srovnáme-li texty pouze v intencích autorovy tvorby pro loutkové divadlo, vystanou před námi určité shodné prvky, někdy procházející vývojem. Téměř všechny hry úzce pracují se žánrovými konvencemi pohádky. S jistou mírou zjednodušení lze konstatovat, že se postupně snižuje míra inspirace lidověpohádkovými postupy a zvyšuje se vlastní autorská invence. Chování i jazyk tradičních pohádkových postav se zcivilňuje, čas ztrácí typickou pohádkovou neurčitost a přibližuje se autorově současnosti. Tento proces je v souladu s konstituováním žánru autorské pohádky v době meziválečné. Určitou výjimku v této linii představuje poválečný *Pivoda*, který spojuje modely pověsti, pohádky i alegorického putování.

Přímo úměrně se žánrovými posuny souvisí také proměna věku modelového recipienta, od předškolního dítěte až po mládež, či dokonce dospělé v případě poslední publikované Langerovy hry. Zároveň je pro všechny zkoumané texty typická určitá míra nevyhraněnosti adresáta. Ve studii jsem uváděla množství příkladů různého charakteru, které se vymykají potřebám či schopnostem převažujícího cílového publika, ať už se jednalo o jeho podceňování (např. didaktické pasáže), nebo přeceňování (např. společensko-kritické narážky).

Jak jsem již uvedla, u všech loutkových her lze zpozorovat společná témata. Na jednoduchých příbězích autor předvádí, jak to na světě funguje a jak by to fungovat mělo. Autor postupně ustupuje od zobrazení archetypálních mezilidských vztahů a inklinuje k jejich aktualizaci, aby tak mohl poukázat – převážně s humorným nadhledem – na jejich skutečnou podobu. S podobným laděním přistupuje i k vystižení lidských nešvarů a společenských problémů. V poválečných hrách je komická složka výrazně upozaděna a sdělení je předkládáno se vší vážností.

Jedním z prvků, který hry zřetelně pozvedá nad dobový průměr, je autorský jazykový styl. Langer obohacuje běžný spisovný jazyk o slova hovorová i knižní, záměrně mísí archaizované a patetizované projevy s módními frázemi, parodicky napodobuje rétoriku politiků, vojáků, využívá jazykových prostředků k charakterizaci postav. Do jazykového plánu tak vnáší přitažlivý humor a dynamiku. Jazyk nevyužívá jen jako komunikační kód, ale rovněž jako prostředek estetizace textu.

Provedené analýzy potvrdily, že Langerovy texty vykazují kvality, které by mohly odolat času a oslovovat publikum také v dnešní době. Největší nedostatky v tomto ohledu

vykazuje autorem nepublikovaná hra *Tři pomocníci*, jejíž rozbor odhalil významné nersrovnalosti v plánu postav, jejich charakteristice a motivaci, i v dramatické kompozici. Určitá překážka v přijetí by se mohla objevit také u hry *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*, která je ze všech zkoumaných her nejvíce tematicky spjatá s dobou vzniku. Jsem však přesvědčená, že její stěžejní téma – uvědomění si ceny míru – nabývá v dnešní době opět nových rozměrů a může znovu působit velmi aktuálně. Inscenační možnosti loutkových hříček jsou omezené jejich původním určením pro domácí loutkové divadlo, pro realizaci na profesionální scéně jsou příliš krátké. Je ovšem možné najít inscenační klíč, který by propojil několik her v pásmo (nabízí se využít postavy Kašpárka, která prostupuje několika texty).

Langerova tvorba pro děti zůstává dosud vědecky nedostatečně zhodnocenou oblastí díla jednoho z nejdůležitějších českých autorů první poloviny dvacátého století. Tato diplomová práce se proto pokusila o rozsáhlejší vhled alespoň do jedné z jejích částí, ačkoliv vzhledem ke svému rozsahu nemá ambice považovat se za komplexní a po všech stránkách vyčerpávající studii. Může však sloužit jako inspirace pro další sondy do Langerova literárního odkazu pro děti a mládež i jako krok k jeho novodobému docenění.

Seznam literatury

Primární literatura

- ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře II.* 1. soubor. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1985. 680 s.
- ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice / České pohádky.* Mojmír Otruba [ed.]. V České knižnici 2., upr. vyd. Brno: Host, 2013. 296 s. ISBN 978-80-7294-803-1.
- LANGER, František. *Pro loutkové divadlo.* Milena Vojtková (ed.). Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. 194 s. ISBN 80-7008-183-X.
- LANGER, František. *Prostor díla.* Milena Vojtková [ed.]. 1. vyd. Praha: AKROPOLIS, 2001. 416 s. ISBN 80-7304-011-5.
- LANGER, František. *Prózy pro mládež.* V tomto souboru vydání 1. Praha: KVARTA, 2004. ISBN 80-86326-41-1. Pražské legendy, s. 319–396.
- LANGER, František. První příběh o pražských vodnicích. *Lidové noviny.* 25. 12. 1936. Vánoční příloha, s. 3–4.
- LANGER, František. *Rezidua.* 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. Marie Havránková, Vladimír Justl [ed.]. 410 s. ISBN 00-7304-064-6.
- LANGER, František. Zlá princezna a hodný drak. *Lidové noviny.* R. 36, 29. 1. 1928. Příloha Dětský koutek, s. 21.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti. Díl I.* Praha: Fr. Borový, 1927. 447 s.

Sekundární literatura

- 32/1948 Sb. In *Zákony pro lidi* [online]. [Cit. 2016-10-03]. Dostupné z <<http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-32>>.
- 121/1920 Sb. *Parlament české republiky. Poslanecká sněmovna* [online]. [cit. 2016-11-02]. Dostupné z <http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1920.html>.
- *250 vybraných původních her pro loutky.* MALÍK, Jan – SKÁLA, Vít – SOKOLOV, Václav – VESELÝ, Jindřich (uspoř.). Praha: Masarykův lidovýchovní ústav, 1933. 93 s.
- ARISTOTELES. *Poetika.* Vyd. v tomto nakl. 1., celkem 8. Praha: Svoboda, 1996. 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

- BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949/1969*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973. 155 s.
- BEZDĚK, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983. 174 s.
- BLECHA, Jaroslav. Loutky, dramatika a praxe českého rodinného loutkového divadla. *Divadlo.cz*. 18. 12. 2003 [cit. 2016-10-31]. Dostupné z <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=4099>>.
- BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: CERM Akademické nakladatelství, 1998. 19 s. ISBN 80-7204-094-4.
- BLECHA, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka – herectvo na drátkách*. 1. vyd. Brno: Moravské zemské muzeum, 2013. 191 s. ISBN 978-80-7028-396-7.
- BUNDÁLEK, Karel. Langrova vodnická historie. *Rudé právo*. 2. 6. 1960, s. 4.
- ČEŇKOVÁ, Jana. Literární adaptace folklorních pověstí pro děti a mládež. In ČEŇKOVÁ, Jana a kol. *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-095-X, s. 99–106.
- ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Divadelní tvorba pro děti a mládež (1885–1918). In *Dějiny českého divadla III*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977. 657 s.
- ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Snahy o profesionalizaci divadla pro mládež. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. 706 s., s. 414–424.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s. ISBN 80-200-0782-2.
- ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. 526 s. ISBN 978-80-200-1502-0.
- ČESAL, Miroslav. *Kapitoly z historie českého loutkového divadla I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 93 s.
- ČESAL, Miroslav. *Teorie dramatu a loutková hra*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1970. 121 s.
- ČESAL, Miroslav. *Úvahy o loutkářské dramaturgii*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1991. 151 s.
- DEJMALOVÁ, Kateřina. Vývoj autorské pohádky. In ČEŇKOVÁ, Jana a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-095-X, s. 127–148.

- DITTLER, Karel. Hry pro děti a mládež. Poznámky a výhledy dramaticko-dramaturgické. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Praha: Divadelní ústav, 1961. 178 s.
- *Divadlo pro děti v Československu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1980. 113 čísl. s. Úvodní studie Vladimíra Adámka, s. 9–19.
- DUBSKÁ, Alice. František Langer a jeho hry pro dvě ruce. *Loutkář*. R. LVI (2006), s. 56–57.
- DUBSKÁ, Alice. Hledání specifík loutkového divadla. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. 706 s., s. 424–436
- DUBSKÁ, Alice. Loutkářské centrum – historie. *Loutkář* [online]. [cit. 2016-10-24]. Dostupné z <<http://www.loutkar.eu/index.php?lch>>.
- DUBSKÁ, Alice. Loutkové divadlo v letech dvacátých. In *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. 706 s., s. 190–200.
- DVOŘÁK, Jan. Pan Pivoda, nejstarší čs. vodník, Praha, Pod vyšehradskou skalou. *Československý loutkář*. R. 10, č. 7, s. 148–149
- FORMÁNKOVÁ, Eva. Souvislosti divadelního života. In Pavel Janoušek a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989. I. 1945–1948*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. 432 s. ISBN 978-80-200-1527-3, s. 88–95.
- GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 245 s.
- HEK, Jiří. Vodnická historie v divadle Radost. *Rovnost*, 17. 5. 1960, s. 4.
- HOLÝ, Jiří. Literatura v samostatné republice. In Jan Lehár – Alexandr Stich – Jaroslava Janáčková – Jiří Holý. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. dopl. vyd. Praha: NLN, 2008. 1082 s. ISBN 978-80-7106-963-8, s. 547–612.
- CHALOUPKA, Otakar. František Langer. In *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*. Otakar Chaloupka [red.]. 1. vyd. Praha: Albatros, 1985, s. 222–225.
- Jan a Věra. *František Langer* [online]. 2014 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z <<http://www.frantiseklanger.cz/frantisek-langer/jan-a-vera/>>.
- JANÁČEK, Jiří. Františka Langera cesta k dětem. *Tvar*. R. 17 (2006), č. 7, s. 22.
- JANOUSEK, Pavel. Drama. In Pavel Janoušek a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989. I. 1945–48*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. 432 s. ISBN 978-80-200-1527-3, s. 255–289.

- JANOUSEK, Pavel a kol. *Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. 487 s. ISBN 978-80-200-2057-4.
- JELENOVÁ, Lenka. *Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck: Dva aspekty symbolistického divadla*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav románských studií, 2010. 48 s. Vedoucí bakalářské práce doc. PhDr. Václav Jamek. Dostupné z <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130013244/?lang=cs>>.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 679 s. ISBN 978-80-200-1720-8.
- KOLÁR, Erik. Doslov. In LANGER, František. *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1961, s. 42–45.
- KOLÁR, Erik. Ke kořenům české loutkářské estetiky. *Divadlo*. Únor 1964, s. 67–71.
- KOLÁR, Erik. *La Marionnette en Tchécoslovaquie*. La traduction du Marcel Aymonin. Praha: Orbis, 1957.
- KOLÁR, Erik. Zemřel František Langer. *Československý loutkář*. R. 15, s. 211.
- KOLB, Kathy et al. Humor and Children. *Early Report* [online]. Center for Early Education and Development. University of Minnesota. Fall 1990. [cit. 2016-10-14]. Dostupné z <<http://www.cehd.umn.edu/CEED/publications/earlyreport/earlyreportfall1990.html>>.
- KRŠKOVÁ, Kateřina. *Motiv trestu a viny v povídkové a dramatické tvorbě Františka Langera*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a komparatistiky, 2016. 100 s. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. stol.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 70 s. ISBN 978-80-244-3609-8.
- MACKOVÁ, Silva. *Dramatická výchova*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-85429-93-4.
- MACHALA, Lubomír. *Poválečná česká literatura do roku 1968. Charakteristika období*. In *Panorama české literatury. 1. díl (do roku 1989)*. Lubomír Machala [ed.]. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2015. 608 s. ISBN 978-80-242-4818-9, s. 326–330.

- MACHALA, Lubomír – ŠTĚRBOVÁ, Alena. Poválečné drama a autorské divadlo do roku 1968. In *Panorama české literatury. 1. díl (do roku 1989)*. Lubomír Machala [ed.]. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2015. 608 s. ISBN 978-80-242-4818-9, s. 396–407.
- MALÍK, Jan. *České a slovenské loutkové divadelnictví. Vývojový přehled – 1. část – Od nejstarších dob do května r. 1945*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. 22 s.
- MALÍK, Jan. From the beginnings to the 1945. In Jan MALÍK – Erik KOLÁR. *The Puppet Theatre in Czechoslovakia*. Prague: Orbis, 1970. 64 s. + nečísl. příloha, s. 7–24.
- MALÍK, Jan. *Loutkářství v Československu*. 1. vyd. Praha: Ministerstvo informací, 1948. 48 s. + 51 s. obr. příl.
- MALÍK, Jan. Snahy o renesanci loutkového divadla (1885–1918). In *Dějiny českého divadla III*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977. 657 s., s. 504–525.
- MALÍKOVÁ, Nina. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v muzeu loutkářských kultur. In *Obrazy z dějin českého loutkářství. Ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. 1. vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-011-4, s. 127.
- MERHAUT, Luboš – KUDĚLKA, Vladimír. František Langer. In *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2/II*. Vladimír Forst (red.). 1. vyd. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0345-2, s. 1137–1142.
- MLEJNEK, Josef. *Děti v divadle*. 1. vyd. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 155 s.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. Pohádka. In MOCNÁ – PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. 704 s. ISBN 80-7185-669-X, s. 472–482.
- Pár otázek pro doktora, který se upsal loutkám, pár otázek pro Jana Švankmajera. *Loutkář*. R. 53, 2003, č. 3. Ptala se Nina Malíková, s. 118.
- POLÁČEK, Jiří. Langer František. In *Slovník autorů literatury pro děti a mládež II. Čeští spisovatelé*. 1. vyd. Praha: Libri, 2012. 465 s. ISBN 978-80-7277-506-4.

- POSPÍŠIL, Otokar – SUK, Václav František. *Dětská literatura česká: Příručka dějin literárních pro školu, knihovny i širší veřejnost*. Praha: Státní nakladatelství, 1924. 308 s.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Hana Šmahelová [ed.]. Vyd. tohoto souboru 2. Jinočany: H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9.
- PUCHERNA, Jaroslav a kol. *Přijelo divadlo. Patnáct let putování za divákem*. 1 vyd. Praha: Orbis, 1961. 240 s.
- RICHTER, Luděk. *Co je co v pohádce (pohádkové reálie)*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2004. 54 s. ISBN 80-902975-3-6.
- RICHTER, Luděk. *Divadlo pro děti*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2015. 145 s. ISBN 978-80-905055-0-6.
- RICHTER, Luděk. *O divadle (nejen) pro děti*. 1. vyd. Praha: Společenství pro přestování divadla pro děti a mládež Dobré divadlo dětem, 2006. 131 s. ISBN 978-80-902975-6-0.
- RICHTER, Luděk. *Pohádka... a divadlo*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2004. 92 s. ISBN 80-902975-2-8.
- SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR v Brně, 1998. 181 s. ISBN 80-85010-06-2.
- SOJKA-SOKOLOV, Václav. *Třetí soupis českých a slovenských loutkových her, scén a výstupů*. 1. vyd. Praha: Umění lidu, 1950. 148 s.
- SOKOLOV, Václav. *Doplňky k Sojkovu Soupisu českoslov. loutkových her, scén a výstupů*. Praha: Loutkářské soustředění při Masarykově lidovému ústavě v Praze, 1931. 88 s.
- SPEAIGHT, George. Puppetry. *Encyclopaedia Britannica* [online]. Last update 2015-02-03 [cit. 2016-10-28]. Dostupné z <<https://www.britannica.com/art/puppetry>>.
- TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1992. 96 s.
- TRÄGER, Josef. Dramatik všední lidskosti. *Literární noviny*. R. XIV, č. 32, 7. 8. 1965, s. 5.

- URBANOVÁ, Svatava. *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia, 2003. 363 s. ISBN 80-7198-548-1.
- VÁGNEROVÁ, M. *Vývojová psychologie. Dětství a dospívání*. 2., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Karolinum 2012. 531 s. ISBN 978-80-246-2153-1.
- VAŘEJKOVÁ, V. *Česká autorská pohádka*. Brno: CERM, 1998. 16 s. ISBN 80-7204-092-8.
- *Vaška Sojky Soupis Československých loutkových her, scén a výstupů*. Praha: Českosl. obec sokolská, 1929. 254 s.
- VOJTKOVÁ, Milena. Ediční doslov. In František LANGER. *Pro loutkové divadlo*. Milena Vojtková (ed.). Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. 194 s. ISBN 80-7008-183-X, s. 183–191.
- ZICH, Otokar. Loutkové divadlo. In *Svět loutkového divadla*. František Sokol [ed.]. 1. vyd. Praha: Albatros, 1987, s. 24–34.