

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Amatérský soubor Červiven a jeho  
současná tvorba**

Nikola Izaiaszová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia a Filmová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Amatérský soubor Červiven a jeho současná tvorba* vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Mé poděkování patří vedoucí práce prof. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D., za všechny cenné rady, podnětné připomínky a čas, který věnovala vedení této bakalářské práce. Rovněž děkuji Mgr. Petře Severinové za poskytnutí materiálů, rozhovorů a za její inspirativní práci. Poděkování patří také současným i bývalým členům souboru Červiven za chuť a radost kterou vkládají do divadelní tvorby. V neposlední řadě děkuji své rodině, přátelům a partnerovi Martinovi za jejich podporu.

## Obsah

Úvod.....	5
1. Amatérské divadlo.....	8
1.1 Pojem a jeho vymezení .....	8
1.2 Historie amatérského divadla se zaměřením na školní divadlo..	10
1.3 Současné amatérské divadlo .....	13
2. Dramatická výchova.....	16
2.1 Pojem a jeho vymezení .....	16
2.2 Historie dramatické výchovy .....	18
2.3 Současná dramatická výchova .....	21
3. Vztah amatérského divadla a dramatické výchovy .....	24
4. Soubor Červiven.....	26
4.1 Geneze souboru.....	27
4.2 Petra Severinová .....	30
5. Dramatizace – vymezení pojmu.....	32
6. Analýzy inscenací .....	35
6.1 Analýza inscenace Duch do domu.....	36
6.1.1 Předloha a její dramatizace.....	36
6.1.2 Jevištní realizace dramatizace .....	42
6.2 Analýza inscenace Dysfunkční superhrdinové .....	44
6.2.1 Předloha a její dramatizace.....	44
6.2.2 Jevištní realizace dramatizace .....	49
Závěr .....	53
Seznam použitých pramenů a literatury .....	55
Přílohy .....	58

## Úvod

Tématem předkládané práce je tvorba amatérského souboru Červiven působícího od roku 2009 při Střední pedagogické škole v Krnově. Práce mapuje jeho třináctileté působení (2009–2022) a představuje osobnost Petry Severinové, pod jejímž vedením vzniká v souboru každoročně jedna či více inscenací využívající metody dramatické výchovy. Výběr tématu vychází ze dvou skutečností, a to z vlastního širšího zájmu o oblast amatérského divadla i dramatické výchovy a z osobní zkušenosti působení právě ve zkoumaném souboru. Proto budu v práci vycházet často z vlastních zkušeností a vědomostí o souboru Červiven, ale i o Petře Severinové. Pro analýzu jsem zvolila tituly vzniklé až po mém absolvování střední školy, což mi umožnilo získat nadhled, ale zároveň mít přehled o procesu vzniku inscenací.

Cílem práce je na základě analýz vybraných inscenací představit uplatněné dramaturgické a inscenační postupy. K analýze byly zvoleny inscenace *Duch do domu* (2019)<sup>1</sup> a *Dysfunkční superhrdinové* (2020)<sup>2</sup>, jejichž dramaturgii i inscenační realizaci iniciovala Petra Severinová. Záměrem je demonstrovat provázanost uplatněných tvůrčích postupů a metod dramatické výchovy, z nichž soubor vychází. V této souvislosti jsou v textu vymezeny pojmy amatérské divadlo i dramatická výchova, včetně jejich historického kontextu a současné podoby.

K vymezení pojmů, jakými jsou profesionální a amatérské divadlo, docházím skrze slovníková hesla autorů Luděka Richtera<sup>3</sup> a Petra Pavlovského<sup>4</sup> sloužící jako teoretické i historické zázemí pro porozumění jednotlivým oblastem tvorby a jejich uvedení do dnešních souvislostí. Pro definování pojmu dramatická

---

<sup>1</sup> SEVERINOVÁ, Petra. *Duch do domu* [divadelní inscenace]. Režie Petra Severinová. Červiven, Krnov 2018.

<sup>2</sup> SEVERINOVÁ, Petra. *Dysfunkční superhrdinové* [divadelní inscenace]. Režie Petra Severinová. Červiven, Krnov 2019.

<sup>3</sup> RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008. ISBN 978-80-902975-8-6.

<sup>4</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla – teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

výchova čerpám především z publikace *Divadlo a výchova*<sup>5</sup> autorky Silvy Mackové a publikací *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*<sup>6</sup> a *Úvod do studia dramatické výchovy*<sup>7</sup> Evy Machkové. Díla Machkové se rovněž stala základem pro kapitoly mapující genezi dětského divadla a principy a metody dramatické výchovy. Doplněny byly z publikace *Cesty českého amatérského divadla – Vývojové tendence* sledující vývojové etapy amatérského divadla od 12. století až do konce 20. století.<sup>8</sup> Informace získané z těchto zdrojů mi usnadnily porozumění teoretickým východiskům principů amatérského divadla a dramatické výchovy.

Po teoretickém a historickém vymezení amatérského divadla i dramatické výchovy přejdu k představení souboru Červiven, včetně jeho zařazení do kontextu místa působení, geneze, dramaturgické linie a aktivit, na kterých se soubor podílí. Součástí kapitoly věnované souboru bude podkapitola věnující se Petře Severinové a její cestě k umělecké činnosti i dramatické výchově.

V rámci analýzy se budu věnovat dvěma rovinám inscenací, a to původní literární předloze a její dramatinaci a posléze inscenační realizaci. Z toho důvodu bylo potřeba najít i vhodné teoretické ukotvení pojmů dramatinace a adaptace, které budu definovat na základě přístupů Zdeňka Hoříňka,<sup>9</sup> Aleše Merenuse,<sup>10</sup> Petra Pavlovského<sup>11</sup> a Ivy Šulajové.<sup>12</sup> Stejně jako uvedení autoři budu pojmem dramatinace

---

<sup>5</sup> MACKOVÁ, Silva. *Divadlo a výchova: (úvahy o oboru)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7460-101-9.

<sup>6</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2018. ISBN 978-80-7331-487-3.

<sup>7</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy: (úvahy o oboru)*. 3. vyd. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2018. ISBN 978-80-7068-317-0.

<sup>8</sup> CÍSAŘ, Jan, a kolektiv. *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. ISBN 80-7068-129-2.

<sup>9</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-8086928-59-3.

<sup>10</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatinací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2022-03-14]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

<sup>11</sup> PAVLOVSKÝ, cit. 4.

<sup>12</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatinace jako teoretický problém*. Divadelní revue, 2004, roč. XV č. 4. Praha: Divadelní ústav.

označovat specifický proces tvorby (přepřacování původní látky) i výsledné dílo (drama).

Pro analýzu dramatisace využiji dizertační práci Aleše Merenuse, v níž pojmenoval metakreační procesy vzniklé při dramatisaci, kterými jsou: amplifikace, ekvivalence, kumulace, redukce, zkonkrétnění a zmnožení. Mezi další postupy řadí autor performativnost a dialogizaci textu, s nimiž v rámci analýzy pracuji. Prostřednictvím uplatněných procesů určím dramaturgické postupy, které užívá Petra Severinová při tvorbě dramatisací.

Metodologickou oporou pro strukturální analýzu inscenační realizace se stala studie Jaroslava Etlíka, který nahrazuje pojem *divadelní složka* novějším pojmem *komponent*. Definiuje čtyři propojené komponenty utvářející divadelní dílo: herecký, zvukový, vizuální a divácký. Sleduji pouze první tři komponenty, protože cílem analýzy není sledování adresnosti inscenace.<sup>13</sup> Jelikož jsou v inscenaci *Dysfunkční superhrdinové* využity loutky, využila jsem k rozpoznání a pojmenování loutek knihu Aloise Tománka *Podoby Loutky*.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů* (GA ČR – grantový projekt č. 408/06/0114). 1. vyd. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. s. 14–24. ISBN 80-86102-51-3.

<sup>14</sup> TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Šesté vydání. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-388-3.

# 1. Amatérské divadlo

Práce se pohybuje na poli amatérského divadla, které můžeme vymezit také jako neprofesionální divadlo. Kapitola se bude věnovat amatérskému divadlu jako pojmu, ale i jeho historické i současné kontextualizaci. Záznam o tomto druhu umělecké činnosti je v kontextu českých zemí datován od 12. století a kontinuálně se proměňuje a rozvíjí společně s obdobím, v jakém je aktivita provozována. Její oblíbenost tkví zejména v komunitním významu, ale i ve svobodě tvorby, kterou neprofesionálům přináší.

## 1.1 Pojem a jeho vymezení

Aby bylo možné definovat pojem amatérské divadlo, je potřebné si nejprve představit pojem profesionální divadlo a jejich odlišnosti. Luděk Richter profesionální divadlo v *Praktickém divadelním slovníku* charakterizuje jako divadlo provozované odborníky s příslušnou kvalifikací jako zaměstnání, jejichž tvorba je podřízená obecným požadavkům pro zaujetí širokého publika zajišťující jejich ekonomickou úspěšnost. Jako typický rys pro profesionální divadlo Richter uvádí vlastnění stálé scény umožňující práci s náročnou technikou a výpravou.<sup>15</sup> V kontextu současné tvorby profesionálních souborů lze s Richterovou definicí souhlasit jen částečně, a to v případě tvrzení, že profesionální divadlo provozují zejména odborníci jako své zaměstnání. Podřízenost tvorby umělců, kterou Richter uvádí, není možné generalizovat, protože záleží na faktorech, jakými jsou například způsob financování divadla nebo záměr vedoucích osob (ředitel, umělecký šéf, režisér, ...). Stejně tak není obecně platné tvrzení, že profesionální soubor disponuje vlastním prostorem, protože se na profesionální scéně vyskytují soubory, které fungují bez vlastní scény (např. *Depresivní děti touží po penězích*, *Divadlo Letí*, ...).

Amatérské divadlo pak Luděk Richter definuje jako divadlo provozované amatéry a jako aktivitu, pro kterou je typická tvorba tematicky vycházející z členů souboru a oblastí jejich zájmů. Volbu prostředků považuje za ovlivněnou jejich přístupností a podřízenou schopnostem, dovednostem a zájmům herců. Za specifickou amatérských souborů považuje nedodržování profesní struktury (režisér-dramaturg-scénograf), která závisí spíše na invenci jednotlivých členů. Běžnou praxí

---

<sup>15</sup> RICHTER, cit. 3, s. 139–140.



je, že jedna a tatáž osoba plní v souboru více rolí, nebo se jedná o kolektivní práci.<sup>16</sup> Například Petr Pavlovský jako hlavní identifikátor amatérského divadla uvádí jeho ekonomické pozadí, a to v souvislosti s honorováním práce i zaměstnaneckým statutem tvůrců.<sup>17</sup> Dalším rozdílem mezi profesionálním a amatérským divadlem je fakt, že v amatérském souboru nefigurují odborně vzdělaní profesionálové, ale nadšenci provozující divadlo z vlastní iniciativy a potřeby se vyjádřit. Divadlo je pro ně finančně neohodnocenou aktivitou, kterou dobrovolně naplňují svůj volný čas. Obvykle volí takový způsob tvorby, který je jim blízký a který jsou schopni zvládnout jak herecky, tak i finančně (pokud budeme mluvit o náročnosti provedení).

Výjimečnost amatérského divadla Luděk Richter shledává v tom, že herci hrají pro skupiny s podobným vkusem a smýšlením, a to může být důvod úspěšnosti jejich produkce.<sup>18</sup> Naopak nezdar z důvodu nedostatečné estetické hodnoty z pohledu diváka může být, podle Petra Pavlovského, kompenzován pozitivními aspekty na straně tvůrců, kterými jsou sebepoznání, sebe prezentace a seberealizace.<sup>19</sup> Pavlovského tvrzení podporuje i teatrolog Jan Císař, podle kterého v sobě amatérské divadlo nese sdělení zobrazující vztah tvůrců ke skutečnosti a jeho prezentaci, přičemž sebe prezentace je nejdůležitější částí ukazované skutečnosti na divadle vznikající procesem sebepoznávání herce. Teprve jako sekundární označuje estetickou kvalitu, které se v ideálním případě mohou herci snažit dosáhnout.<sup>20</sup>

Stejně jako seberozvojová a do jisté míry terapeutická funkce divadla jsou důležité i jeho společenské a politické funkce, a protože je mnohdy primárním účelem amatérů vytvořit nikoliv estetický zážitek, ale naplnit některou z vyjmenovaných funkcí, označuje amatérské divadlo Petr Pavlovský za: „... *poloextenzivní přechodové pásmo mezi uměním a mimouměním*“.<sup>21</sup> Vazba mezi

---

<sup>16</sup> RICHTER, cit. 3, s. 8.

<sup>17</sup> PAVLOVSKÝ, cit. 4, s. 19–20.

<sup>18</sup> RICHTER, cit. 3, s. 8.

<sup>19</sup> PAVLOVSKÝ, cit. 4, s. 19–20.

<sup>20</sup> CÍSAŘ, Jan. Smysl amatérského divadla. In: DOLEŽALOVÁ, Kateřina a VALENTA, Jiří, et al. *Tradice českého ochotnického divadla a amatérské divadlo dneška: Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 1. a 2. srpna 2010 v Miletíně a Hronově*. Miletín: Muzeum českého amatérského divadla, 2010, s. 98–107. ISBN 978-80-254-8469-2.

<sup>21</sup> PAVLOVSKÝ, cit. 4, s. 19–22.

uměním a mimouměním odkazuje k respektování potlačení estetických kvalit ve prospěch jiných zájmů, ale neumožňuje jejich úplnou rezignaci.

Oblast amatérského divadla zahrnuje aktivity nejen dospělých, ale i aktivity dětí, studentů, seniorů, ale i dalších tvůrčích skupin, které mají vlastní specifika. V této souvislosti rozlišujeme v amatérské sféře soubory v základní rovině podle věku, a to na dětské, studentské a dospělé. Věkové vymezení studentského divadla není vždy jednoznačné, ale jeho těžiště, podle Evy Machkové, stojí na stupni střední školy a na vyšším stupni základních uměleckých škol (dále ZUŠ). Soubor může být tvořen vrstevníky jednoho ročníku nebo může být smíšený a jednou z obvyklých charakteristik je častá proměnlivost členů souboru, protože absolventi škol často odchází do jiných měst a přibývají členové z nižších ročníků, čemuž se musí přizpůsobit i metody práce se souborem.<sup>22</sup>

Soubor Červiven, který je ústředním tématem práce, je provozován při Střední pedagogické škole v Krnově, proto jej můžeme považovat za studentské divadlo ve smyslu divadla provozovaného adolescenty, obvykle ve věku 15–20 let, pracujícími pod vedením odborně vzdělaného pedagoga mimo vyučovací proces.

## 1.2 Historie amatérského divadla se zaměřením na školní divadlo

Amatérské divadlo je v kontextu českého kulturního prostoru fenoménem, který se ve své novodobé podobě rozvíjí kontinuálně od konce 18. století, a proto je považován za jednu „... z nejstarších organizovaných občanských kulturních aktivit.“<sup>23</sup> Amatérští herci, zejména v menších městech nebo vesnicích, dodnes utvářejí kulturní život a zasluhují se tak o kultivaci veřejnosti. Spolu s amatérským divadlem se začala rozvíjet i oblast stěžejní pro tuto práci zahrnující dětské, školní a studentské soubory, které mají historické kořeny ve 12. století, v němž byli žáci latinských škol i děti aktéry liturgických, ale i světských představení. Ve školách byla pro výuku latiny využívaná antická dramata, především Terentiovy komedie, sloužící jako výchozí materiál pro představení vznikající formou dramatických metod (např.

---

<sup>22</sup> MACHKOVÁ, cit. 7, s. 104.

<sup>23</sup> LÁZŇOVSKÁ, Lenka. *Tradice českého amatérského divadla*. In: DOLEŽALOVÁ, Kateřina a VALENTA, Jiří, et al., cit. 20, s. 6–7.

ilustrací textu pantomimou). Vlivem humanismu a Martina Luthera se v 16. století stalo divadlo běžnou součástí škol a už neplnilo jen funkci praktického cvičení v latině, ale mělo žáky učit i dobrému vystupování, mravnostní výchově, cvičit jejich paměť a seznámit je s antickými názory na život a svět.<sup>24</sup>

Na českém území se v 16. a 17. století vyskytovaly tři hlavní iniciátoři věnující se školskému divadlu, a to: jezuité, piaristé a utrakvistická jednota bratrská. Repertoár školního divadla jezuitů tvořily existující hry biblické, alegorické nebo historické tituly a později začali pedagogové psát vlastní texty na míru hercům, probírané látce nebo speciálním událostem. Nově vzniklé hry měly mít výchovně-vzdělávací funkci a každá musela projít schvalovacím systémem, který zkoumal, zda tyto funkce splňuje. Významnou osobností pro pojetí pedagogického divadla je Jan Amos Komenský, který jako první odlišoval divadlo jako umělecký druh a školské divadlo jakožto pedagogický prostředek. Byl proti uvádění římských komedií ve školách kvůli neetickému vyobrazování neřestí, a proto psal vlastní, interní a didaktické hry, jež měly žákům sloužit jako učební látka do různých předmětů, ale také jako prezentace vyučované látky publiku. Na Komenského nikdo v tuzemsku ani zahraničí nenařadil, a tak svým působením ukončil linii působení utrakvistického divadla. Naopak řádové katolické divadlo ve svých aktivitách pokračovalo až do roku 1769, kdy bylo zakázáno. Tím došlo k útlumu dramatických a divadelních aktivit a naopak byla upřena pozornost na praktické dovednosti.<sup>25</sup>

Divadlo se znovu vrací do škol v 19. století v podobě mimovyučovací zájmové činnosti. Oproti školskému divadlu se pedagogové nesnažili žáky uchránit před neřestmi, ale vnímali, že je vhodné zobrazovat svět v jeho celistvosti. Žánrovou skladbu dramát pro děti tvořily nejprve hry ze života i hry s dětským hrdinou a v sedmdesátých letech 19. století se k nim přidala pohádka, která se rovněž rozvíjela i v literatuře a stala se dětskou četbou.<sup>26</sup> Fenomén pohádky svou povahou zapříčinil mimo jiné posun k novému způsobu inscenování, který využíval efekty, výrazné scénografie, ale také zařazení hudebních či tanečních čísel. Na přelomu 19. a 20.

---

<sup>24</sup> MACHKOVÁ, cit. 6, s. 10–12.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 13–24.

<sup>26</sup> MACHKOVÁ, EVA. *Tendence dětského a školního divadla do roku 1945*. In: CÍSAŘ, cit. 8, s. 104.

století se rozvíjelo také profesionální divadlo pro děti a jejich hry včetně inscenačních principů přejímaly i dětské neprofesionální soubory.<sup>27</sup>

V období první republiky vlivem školského reformního hnutí byly zaznamenány první snahy o uplatnění nového způsobu práce s dětmi vycházející z jejich zájmů a potřeb. Mezi osobnosti, které chtěli dramatickou výchovou aktivně rozvíjet její účastníky, patřili například režisér Miloslav Jareš nebo spisovatel Rudolf Nekola. Další významnou osobností reformního hnutí byl Miloslav Disman, který začal v Praze roku 1930 působit jako pedagog a vedoucí Recitačního klubu. O rok později soubor vystupoval v rozhlase a od roku 1935 je Dismanův recitační soubor jeho součástí dodnes. Soubor také od roku 1942 do roku 1944, kdy došlo k uzavření českých divadel, spolupracoval na inscenacích s Intimním divadlem.<sup>28</sup> I přes snahy jednotlivců však po roce 1945 dětské divadlo setrvalo v nápodobě divadla dospělých.<sup>29</sup>

Po druhé světové válce došlo k rozmachu dětského divadla rozvojem pionýrských a mládežnických domů, které zřizovaly dětské divadlo, loutkové i recitační soubory. Začaly se pravidelně pořádat přehlídky a soutěže, příkladem je Soutěž tvořivosti mládeže, která vrcholila na přehlídce Šrámkův Písek pořádané dodnes. Miloslav Disman jako učitel, rozhlasový redaktor a vedoucí dětských souborů ve svých aktivitách pokračoval i v poválečném období a podílel se na koncipování literárně-dramatických oborů na lidových školách umění (v současnosti ZUŠ). Na základě svých zkušeností napsal a vydal v roce 1976 knihu *Receptář dramatické výchovy*, v níž popsal metody a techniky uplatňované při práci s dětmi. Základem pro práci s dětmi pro něj byla autostylizace, která vychází z přístupu Konstantina Sergejeviče Stanislavského, který považoval za základ herectví vnitřní prožitek a představu, která je východiskem pro jednání.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> MACHKOVÁ, cit. 7, s. 139.

<sup>28</sup> Intimní divadlo vybudované v roce 1881, v současnosti Švandovo divadlo, získalo své pojmenování v roce 1908. Za dobu své existence se nazývalo také Realistické divadlo i divadlo Labyrint. Až v roce 2002 bylo znovu otevřeno jako Švandovo divadlo na Smíchově.

<sup>29</sup> MACHKOVÁ, cit. 6, s. 36–41.

<sup>30</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Tendence dětského a školního divadla do roku 1945*. In: CÍSAŘ, cit. 8, s. 104–106.

K proměně dětského divadla dochází v šedesátých letech, v období rozvoje dramatické výchovy (viz. kapitola 2). V té době na lidových školách umění začínají učit absolventky vysokých divadelních škol, jako například Šárka Štembergová (Praha), Věra Pánková (Olomouc) nebo Soňa Pavelková (Ostrov nad Ohří). Dětské soubory zaznamenávají první úspěchy na divadelních přehlídkách a od první poloviny sedmdesátých let začíná být dětské divadlo ovlivňováno soutěžními postupovými přehlídkami. Vlivem zpětné vazby a větší dostupnosti metodiky tak dochází k proměně pojetí práce s dětskými soubory. Eva Machková uvádí, že došlo k pochopení faktu, že: „... představení v dětském souboru není samo o sobě hlavním pedagogickým cílem, ale prostředkem k působení na děti, že divácky uspokojivé představení s dětmi nelze „nacvičit“, jak zní příznačný termín, ale je třeba k němu děti dovést dlouhým procesem přípravy, ale i plné dětské spoluúčasti a tvořivosti.“<sup>31</sup>

### 1.3 Současné amatérské divadlo

Amatérské divadlo je živým organismem s velkým rozsahem, a to nejen proto, že se rozprostírá téměř po celé České republice, ale i proto, že můžeme nalézt široké spektrum souborů, které mají různé zaměření. Každý ze souborů si volí vlastní cestu, která je mu bližší, ať už to pro daný soubor znamená cokoliv. Domnívám se, že nelze uvést obecné charakteristiky, které by platily pro všechny soubory, stejně jako by nešlo uvést obecnou charakteristiku pro současné profesionální divadlo.

Dnešní podoba amatérského divadla je rozmanitá, vedle sebe působí soubory, u kterých můžeme mluvit o poloprofesionální formě se stálým repertoárem, u jiných můžeme naopak mluvit o rozmanitém repertoáru skládajícím se z různých divadelních forem (loutkoherectví, pohybové divadlo, experimentální divadlo nebo činoherní divadlo). Nejen tvorba, ale i existence amatérských souborů závisí na iniciativě členů či osob zajišťujících jejich kontinuitu. Mezi soubory s nejkratší dobou působnosti se řadí ty založené na školní půdě, jelikož jejich působení často zaniká společně s absolvováním školy členů souboru. Jednou z výjimek je soubor

---

<sup>31</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Tendence dětského a školního divadla v letech 1945–1989*. In: CÍSAŘ, cit. 8, s. 263–265.

Červiven, jehož kontinuitu udržuje pedagožka Petra Severinová, která každý rok přijímá nové členy a doplňuje tak odcházející absolventy školy.

Některé amatérské soubory, obvykle na vesnicích nebo malých městech, navazují na místní tradici a často jsou označovány samotnými členy za ochotnický soubor s historickou tradicí. Termín ochotnické divadlo se dnes však v kontextu neprofesionálních divadelních aktivit nepoužívá, protože je spojen s divadlem 19. století a první poloviny 20. století. Od šedesátých let 20. století se užívá pojem amatérské divadlo.<sup>32</sup> V současnosti tvorba amatérského divadla ztotožňujícího se s ochotnickým divadlem spočívá nejčastěji v uvádění původních dramát, známých děl nebo titulů, které v daném místě byly kdysi uvedeny. Inscenace se vyznačují snahou o věrnou adaptaci, jejíž přidanou hodnotou bývá vkládání paralel z vlastního okolí. Oblíbenou součástí takových inscenací pak pro diváky bývá možnost vidět své sousedy, rodinné příslušníky nebo známé na jevišti. Stejně tak často dochází k obsazení místních do rolí, které na vesnici nebo městě vykonávají. Pro příklad uvedu divadelní spolek Mučidla Kameničky, který navazuje na místní divadelní tradici započatou v roce 1896.<sup>33</sup> V roce 2020 uvedl spolek inscenaci *Naši furianti* a místní starosta Robert Adámek v ní ztvárnil postavu Filipa Dubského, sedláka a starostu obce. Takový jev se pak stává komickým prvkem pro místní obyvatele.<sup>34</sup>

Jak jsme již uvedli, činné amatérské soubory můžeme rozlišit podle věku na dětské, studentské a dospělé nebo také mezigenerační soubory. Ty se mohou setkávat v rámci rozsáhlé sítě amatérských divadelních přehlídek buď setkavacího charakteru, nebo soutěžních postupových přehlídek vrcholících národními přehlídkami. Lenka Lázňovská v publikaci *Cesty českého amatérského divadla – Vývojové tendence* uvádí, že složitý systém regionálních a celostátních přehlídek je osobitým rysem českého amatérského divadla a nemá obdoby v žádné jiné zemi.<sup>35</sup> Jednou z nejznámějších přehlídek je Jiráskův Hronov, který se v roce 1990 ustanovil jako

---

<sup>32</sup> PAVLOVSKÝ, cit. 4, s. 19–22.

<sup>33</sup> Mučidla Kameničky jsou amatérský soubor z vesnice Kameničky z Pardubického kraje. Návaznost na místní tradici potvrdil soubor v roce 2022 uvedením *Lucerny* Aloise Jiráska, kterou v Kameničkách uvedli jejich předchůdci v roce 1925 po otevření prostoru Sokolovna.

<sup>34</sup> Kameničky. *Databáze českého amatérského divadla* [online]. Praha: NIPOS, 2005 [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=geo&id=4136>.

<sup>35</sup> LÁZŇOVSKÁ, Lenka. Dovětek. In: CÍSAŘ, cit. 8, s. 366.

nesoutěžní národní přehlídka amatérského divadla.<sup>36</sup> Jeho program se v současnosti skládá z výběru vítězných souborů z krajských i celostátních přehlídek, z mezinárodních souborů, ale také z profesionálního divadla, jehož účast je považována za inspirační zdroj. Dalšími celostátními přehlídkami jsou například Loutkářská Chrudim (přehlídka amatérské loutkové tvorby), Piknik Volyně (přehlídka amatérského činoherního a hudebního divadla), Šrámkův Písek (přehlídka amatérského experimentálního divadla), Wolkerův Prostějov (přehlídka amatérského uměleckého přednesu a divadla poezie) a další.

I přes existenci přehlídek existují soubory, které mají touhu divadlo dělat po svém a nezajímají se o možnost získání zpětné vazby odbornou porotou, to znamená že se programově neucházejí o účast v jednotlivých stupních postupových přehlídek a soutěží. Nicméně se domnívám, že účast na divadelních přehlídkách jakéhokoliv stupně může mít pro každý soubor pozitivní vliv, protože získá nejen zpětnou vazbu, ale i inspiraci v tvorbě ostatních souborů. Mnoho přehlídek navíc nabízí možnost absolvování workshopů (pohybových, hudebních, režijních, hereckých, ...) s profesionály, a tak mohou divadelníci získávat nové znalosti a dovednosti. Pokud soubor navštěvuje divadelní přehlídky a účastní se různých vzdělávacích aktivit, můžeme o něm říct, že projevuje snahu o tvorbu kvalitního divadla.

---

<sup>36</sup> CÍSAŘ, Jan. Amatérské činoherní a alternativní divadlo v letech 1970–1989. In: CÍSAŘ, cit. 8, s. 355.

## 2. Dramatická výchova

Protože soubor Červiven vzešel z výuky dramatické výchovy a stále z ní čerpá při tvorbě inscenací, je potřeba si tento pojem představit. Když se řekne dramatická výchova, neexistuje jasně definovatelná představa zakotvená ve veřejném povědomí, protože pojem může mít více významů. Příkladem je dramatická výchova jako zájmová činnost, obor na ZUŠ nebo vyučovací předmět na střední či vysoké škole. Každá z těchto činností nebo oborů má jinou podobu i jinou oblast zájmu, a proto se v následující kapitole budu věnovat vymezení tohoto pojmu. Pro jasnější definici je nutné vycházet z teoretického i historického kontextu a také ze vztahu a provázanosti s amatérským divadlem.

### 2.1 Pojem a jeho vymezení

Dramatická výchova je specifickou aktivitou fungující při školách nebo jiných kulturních organizacích, která využívá dramatických prostředků k dosažení pedagogických cílů. Zakladatelka Katedry výchovné dramatiky na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze (dále DAMU) Eva Machková definuje dramatickou výchovu jako: „...*umělecko-pedagogický obor založený na učení zkušeností (...). Jejím základem je prozkoumávání poznávání a chápání mezilidských vztahů, situací a vnitřního života lidí současnosti i minulosti, reálných i fantazií vytvořených. Toto prozkoumávání a poznání se děje ve fiktivní situaci prostřednictvím hry v roli, dramatického jednání v situaci.*“<sup>37</sup> Machková uvádí, že proces dramatické výchovy může a nemusí vyústit v představení, kterému se v rámci tohoto oboru říká produkt. Nejdůležitějším je podle ní v dramatické výchově proces, kterým si žáci procházejí, ať už s cílem vytvoření produktu, nebo bez něj. Uvádí také, že existují případy, kdy i přes záměr vytvořit produkt, žádný nevznikne, anebo naopak produkt vznikne bez předchozího záměru.

Dramatickou výchovu Machková považuje za komplexní obor úzce provázaný nejen s divadelním uměním, ale i s pedagogickou teorií a praxí, psychologií, společenskými vědami a jinými druhy umění.<sup>38</sup> Kvůli úzké vazbě na

---

<sup>37</sup> MACHKOVÁ, cit. 6, s. 94.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 92.



další obory Jaroslav Provazník označuje dramatickou výchovu za nejkompexnější obor estetické výchovy a charakterizuje ji jako disciplínu využívající prostředky a postupy divadelního umění k učení přímým prožitkem a vlastním jednáním.<sup>39</sup> Významnou náplní oboru je *hra* a Vojtěch Löffelmann, pedagog a lektor Divadla Minor a Divadla Na zábradlí, zdůrazňuje, že v souvislosti s dramatickou výchovou má mít hra svůj pedagogický záměr a cíl, kterého by měla dosáhnout.<sup>40</sup>

Pojem dramatická výchova vymezuje i Silva Macková, vedoucí ateliéru Dramatické výchovy na Janáčkově akademii múzických umění v Brně (dále JAMU), jež se zaměřuje na rozlišení pojmů označující různé instituce a aktivity. Dramatická výchova podle ní může označovat akreditovaný vzdělávací obor, který vede pedagog s příslušným vzděláním na středních školách nebo na ZUŠ, ale může také označovat mimoškolní činnosti s neodborným vedením.<sup>41</sup> Proto může mít hodina nebo lekce dramatické výchovy velmi odlišné podoby, ačkoliv je nalezneme pod stejným názvem. Stejně tak jsou za dramatickou výchovu považovány učební metody umožňující přiblížení učební látky jiného oboru prostřednictvím dramatických metod definovaných v souladu s pedagogickou terminologií jako: „... *didaktické metody, jimiž chceme žáky a studenty učit specifickým obsahem toho kterého předmětu, toho kterého umění*“.<sup>42</sup>

V následujícím odstavci si představíme metody dramatické výchovy, především proto, že jsou používány souborem Červiven v rámci inscenací. Josef Valenta, pedagog výchovné dramatiky na DAMU, se zabývá primárně metodologií aplikovaných metod a technik ve výuce. Metodu jako pojem v souvislosti s dramatickou výchovou dělí na tři základní „celky“ metod. Prvním celkem je tzv. metoda (ú)plné hry, mezi kterou patří komplexní hry v roli. Druhým celkem jsou pak metody pantomimicko-pohybové a verbálně-zvukové, které obsahují techniky

---

<sup>39</sup> PROVAZNÍK, Jaroslav. K některým otázkám teorie a didaktiky dramatické výchovy. In: KOŤÁTKOVÁ, Soňa, PROVAZNÍK, Jaroslav, et al. *Vybrané kapitoly z dramatické výchovy*. Praha: Karolinum, 1998. s. 46–49. ISBN 80-7184-756-9.

<sup>40</sup> LÖFFELMANN, Vojtěch. Současné podoby dramatické výchovy v České republice. In: *Tvořivá dramatika* [online]. Praha: NIPOS — ARTAMA, STD, KVD DAMU, 2019 [cit. 2022-03-14]. ISSN 1211-8001. Dostupné z: [https://www.drama.cz/periodika/td\\_archiv/td2019\\_2.pdf](https://www.drama.cz/periodika/td_archiv/td2019_2.pdf).

<sup>41</sup> MACKOVÁ, cit. 5, s. 15–21.

<sup>42</sup> Tamtéž, cit. 5, s. 21.

omezené určitým zadáním v konkrétní oblasti, například hraní jen rukama. Třetím celkem jsou metody graficko-písemné a materiálově-věcné, jež zahrnují nedramatické techniky podporující základní metody.<sup>43</sup> Metodám dramatické výchovy se věnuje i Silva Macková, která toto sousloví považuje za terminologicky nevhodné v případě, že nemluvíme o metodách, jimiž pedagog vyučuje dramatickou výchovu jakožto komplexní obor. Pro metody využívané mimo rámec předmětu navrhuje termínovou aktualizaci na divadelní nebo dramatické metody, podle vzoru ostatních výchov (např. výtvarné metody). Tato práce však bude využívat ustálené spojení metody dramatické výchovy, které je zakořeněné ve veřejném povědomí.<sup>44</sup>

## 2.2 Historie dramatické výchovy

Dramatická výchova vzešla ze školského divadla, kterému jsme se věnovali v kapitole 2. Její rozvoj, jakožto etablovaného oboru, započal v období šedesátých let 19. století a v českém prostředí byl ovlivněn hnutím dramatické výchovy (v terminologii amerického prostředí tvořivé dramatiky) v USA, ale také rozvojem dětských dramatických aktivit ve Velké Británii, Švédsku, Německu, Holandsku a Skandinávii. Zakladatelkou amerického hnutí byla v roce 1924 Winifried Wardová, která podnítila myšlenku zařadit dramatickou výchovu do škol mezi ostatní výchovy. V roce 1944 proběhla první konference učitelů tvořivé dramatiky, na níž byla založena Americká asociace dětského divadla, a v roce 1955 se začaly pořádat dílčí kurzy tvořivého dramatu. Současně docházelo také k vydávání odborné literatury a metodických publikací.<sup>45</sup>

V Československu se objevil fenomén dětských a studentských souborů počátkem šedesátých let 20. století v návaznosti na tradici lidových škol umění a zakládání literárně-dramatických oborů. Pedagogy se stávali mimo jiné profesionální umělci, kteří kvůli reorganizaci a redukci profesionální sítě divadel měnili svá povolání. Některé z pedagogických osobností (např. Jindra Delongová, Milada Mašatová, Josef Mlejnek, Soňa Pavelková, ...) se začaly vymykat

---

<sup>43</sup> VALENTA, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-1865-1. s. 122–124.

<sup>44</sup> MACKOVÁ, cit. 5, s. 21–25,

<sup>45</sup> MACHKOVÁ, cit. 7, s. 144–145.

dosavadnímu modelu a pracovaly s dětmi novým způsobem prostřednictvím her, a tak docházelo k potlačení sovětského modelu, v rámci kterého dětské divadlo kopírovalo způsob tvorby dospělých souborů. Totéž období také přineslo spojení s birminghamským centrem pro dětské drama a inspiraci v hnutí dětského dramatu v Anglii, které zprostředkovala Eva Machková, v té době pracovnice divadelního oddělení v Ústředním domě lidové umělecké tvořivosti, a získala do Česka první anglickou publikaci o vyučování dramatem. Stupňující se teoretický zájem o dramatickou výchovu vyústil v založení časopisu *Divadelní výchova* (1964–1974), který vznikl na popud pracovníků metodické instituce Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti (později Národní informační poradenské středisko – dále NIPOS) a obsahoval dosavadní teoretické poznatky a úvahy o oboru.<sup>46</sup> Autory příspěvků a statí byli především pedagogové a akademici z divadelního prostředí (např. Miloslav Disman, Eva Machková, Josef Mlejnek, Soňa Pavelková, Vítězslava Šrámková, ...). Časopis sloužil také jako informační kanál zprostředkující možnosti vzdělání, ale i jako inspirativní prostor s recenzemi, náměty na inscenace nebo anketami.<sup>47</sup>

Eva Machková rozděluje vývoj dramatické výchovy do třech období: „... první, završené v průběhu druhé poloviny 70. let, bylo obdobím hledání. Jeho východiskem bylo poznání, že dramatické aktivity, mají-li mít skutečnou hodnotu jak pro své aktéry, tak pro eventuální diváky, nemohou být zjednodušeným napodobením divadelní tvorby dospělých.“<sup>48</sup> Tvorba dětských souborů tak začala vyžadovat nový nedirektivní způsob práce odrážející jejich vlastní kreativitu a tvořivost, proto také docházelo k tvorbě metodik a seminářů i dílen pro pedagogy. Druhé období sedmdesátých a osmdesátých let 20. století se soustředilo na vzdělání pedagogů a vytvoření metodiky. Tato etapa také zaznamenala markantní proměnu dramatické výchovy, která se začala oddělovat od dětského divadla.<sup>49</sup> Silva Macková uvádí, že se s dramatickou výchovou v tomto období setkáváme ve dvou oblastech, a to

---

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 144–145.

<sup>47</sup> Obsah periodika *Divadelní výchova*. *Dramatická výchova* [online]. Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 2003 [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: [https://www.drama.cz/periodika/divadelni\\_vychova.html](https://www.drama.cz/periodika/divadelni_vychova.html).

<sup>48</sup> MACHKOVÁ, cit. 7, s. 144.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 147.

v běžné školní výuce, kde jsou využívány dramatické metody, avšak bez bližší specifikace. Pod dramatickou výchovu byly taktéž řazeny alternativní přístupy k učení, které spočívaly v učení prožitkem či jinému aktivnímu učení. Ale zahrnovala také „... *práci divadelních souborů, kroužků a základních uměleckých škol, kde je dramatickou výchovou myšleno to, že k inscenačnímu tvaru jsou děti vedeny prostřednictvím her, improvizací, že je využívána jejich přirozenost a spontaneita, že jsou spolutvůrcem inscenace ve všech složkách a že si z procesu tvorby inscenace odnášejí vědomosti, dovednosti a postoje překračující rámec tvorby inscenace*“.<sup>50</sup> Dětská tvorba tedy nešla po vzoru dospělého divadla, ale přizpůsobila proces dětem tak, aby pro ně byl co nejpřínosnější. Podle tvrzení Evy Machkové v případě volby inscenace často vznikaly nové texty, nejčastěji dramaturgie, na kterých se podíleli žáci společně s pedagogem. Oproti předchozím etapám se dětské divadlo osvobodilo od iluzivnosti a psychologického herectví, které zastoupil znakový projev založený na odstupě herců od postav. Posun nastal také v tematické oblasti, kdy začala být využívána závažná témata ze života, která byla ve většině předchozích etap považovaná za nevhodná pro dětské herce a publikum.<sup>51</sup>

Skupina, která se zasadila o změnu modelu stávajícího dětského divadla, se stala základem pro Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu při Ústavu pro kulturně výchovnou činnost a vytvořila, slovy Evy Machkové: „... *kádr lektorských sborů, porot přehlídek mezikrajských, krajských i ústředních, pedagogický sbor lidových konzervatoří a v neposlední řadě po roce 1990 vytvořila personální předpoklady pro řízení vysokoškolských pracovišť v oboru dramatické výchovy*“.<sup>52</sup>

Ještě před založením univerzitních oborů pedagogové dramatické výchovy neměli příslušné vzdělání, ale v roce 1970 proběhlo první dvousemestrální dálkové studium pro dvacet pedagogů, kteří získali příslušnou kvalifikaci. Obor dramatické výchovy se postupně etabloval a došlo nejen k založení univerzitních oborů, ale i k zavádění předmětu do přípravy učitelů prvního stupně základních škol na pedagogických fakultách a středních školách.<sup>53</sup> Třetí etapa dramatické výchovy

---

<sup>50</sup> MACKOVÁ, cit. 5, s. 17.

<sup>51</sup> MACHKOVÁ, cit. 6, s. 58–61.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>53</sup> MACHKOVÁ, cit. 7, s. 145–146.

začíná rokem 1990, v němž došlo k oficiálnímu založení Sdružení pro tvořivou dramaturgii a zařazení metod a technik dramatické výchovy do předmětů realizovaných na pedagogických oborech univerzit. V důsledku interdisciplinárního propojení začaly dramatickou výchovu ovlivňovat metody a techniky uplatňované v oborech psychologických a pedagogických. Konkrétně léta 1990 až 1992 přinesla založení samostatných ateliérů na uměleckých vysokých školách DAMU a JAMU, kde byly zahájeny první ročníky magisterských oborů, a současně došlo k rozvoji publikační činnosti, kterou zajišťovaly NIPOS–ARTAMA oddělení neprofesionálních uměleckých aktivit, Akademie múzických umění a JAMU.<sup>54</sup> Dramatická výchova se postupně stala součástí mateřských, základních a středních pedagogických škol nebo gymnázií a každý stupeň školského systému si ji přizpůsobuje pro své potřeby. I proto je těžké přesně definovat, co je dramatická výchova a jakou má podobu.

### 2.3 Současná dramatická výchova

V současnosti můžeme mluvit o uplatňování dramatické výchovy v některých konkrétních formách. Vojtěch Löffelman, pedagog a divadelní lektor, uvádí, že se s dramatickou výchovou můžeme setkat: „... *ve vzdělávacích institucích (mateřské, základní, střední i vysoké školy), ve volnočasových zařízeních (střediska volného času, základní umělecké školy), ale i v divadlech, galeriích, muzeích, při jiné lektorské činnosti, při práci se seniory atp.*“<sup>55</sup> Mimo jmenované můžeme ještě zmínit například dramacentra, která podle Evy Keroušové, na základě I. setkání Asociace dramacenter, zahrnují aktivity jako jsou: „*divadlo ve výchově, edukativní projekt propojující divadelní a výchovnou práci, kooperativní učení, interaktivní lekce, vzdělávací dílna, ...*“<sup>56</sup>

Jak můžeme vidět, oblast dramatické výchovy je velmi rozsáhlá a pokaždé může mít jinou podobu a také jiné cíle. Pokud se zaměříme na dramatickou výchovu

---

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>55</sup> LÖFFELMANN, cit. 40.

<sup>56</sup> KEROUŠOVÁ, Eva. I. setkání dramacenter České republiky. In: *Tvořivá dramaturgie* [online]. 2013. Praha: NIPOS – ARTAMA, STD, KVD DAMU, 2013 [cit. 2022-03-14]. ISSN 1211-8001. Dostupné z: [https://www.drama.cz/periodika/td\\_archiv/td2013-1.pdf](https://www.drama.cz/periodika/td_archiv/td2013-1.pdf).

na středních pedagogických školách, kombinující obory Předškolní a mimoškolní výchova a Pedagogické lyceum, v nichž studují členové souboru Červiven, můžeme na základě Rámcového vzdělávacího programu vyhlášeného Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy České republiky uvést, že dramatická výchova by v případě oboru Předškolní a mimoškolní výchova měla obsahovat okruhy jako jsou například umělecká tvorba pro děti, práce s uměleckým textem, základy herectví nebo práce s loutkou.<sup>57</sup> Pro obor Pedagogického lycea jsou náplní dramatické výchovy například základní metody a techniky dramatické výchovy, komunikace (verbální, neverbální, hlasová hygiena), vytváření skupinové sounáležitosti a spolupráce, rozvoj tvořivosti a rozvoj fantazie a emocí.<sup>58</sup>

Obecně si tedy dramatickou výchovu můžeme představit jako komplexní systém dramatických metod, technik a her, které směřují k vzdělávacímu cíli. Pro její účastníky se používá pojmenování *hráč*, které označuje účastníka otevřené hry. Oproti hráči, herec směřuje ke tvoření role. Ve chvíli, kdy má hráč jasný cíl, kam má svým konáním dojít, stává se z něj herec. Podmínkou dramatické výchovy není vytvoření produktu (označení pro ucelený inscenační tvar), ale i ten může být jejím cílem. Pokud bychom chtěli mluvit o dramatické výchově, jež má za cíl produkci inscenací, domnívám se, že ideálem takové práce je absolutní invence členů, kteří za pomoci pedagoga v pozici průvodce vytvoří inscenaci na základě dramatických her a vlastních tvůrčích představ. Podobné tendence bychom mohli nalézt už v sedmdesátých letech 19. století.

Základem tvorby inscenace v rámci dramatické výchovy je pak dlouhodobá skupinová i individuální práce na dovednostech jako je mluvený projev, pohyb, práce s objekty, nebo spolupráce s partnerem. Pokud jsou hráči připraveni, přichází fáze, kdy skupina hledá, v jakém formátu se cítí nejlépe, zda skupinu zajímá více práce s objekty nebo se raději vyjadřuje skrze tělo. Následovat by mělo experimentování s formátem, objevování jeho možností a také zjišťování, jak je s ním skupina schopná

---

<sup>57</sup> *Rámcový vzdělávací program pro obor 75–31–M/01 Předškolní a mimoškolní pedagogika* [online]. Praha: MŠMT, 2008 [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: [http://zpd.nuov.cz/RVP\\_3\\_vlna/RVP%207531M01%20Predskolni%20a%20mimoskolni%20pedagogika.pdf](http://zpd.nuov.cz/RVP_3_vlna/RVP%207531M01%20Predskolni%20a%20mimoskolni%20pedagogika.pdf).

<sup>58</sup> *Rámcový vzdělávací program pro obor 78–42–M/03 Pedagogické lyceum* [online]. Praha: MŠMT, 2008 [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: [http://zpd.nuov.cz/RVP\\_4\\_vlna/RVP\\_7842M03\\_Pedagogicke\\_lyceum.pdf](http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_7842M03_Pedagogicke_lyceum.pdf).

pracovat. Až v této fázi by mělo dojít ke společnému hledání textu, v rámci něhož se předpokládá, že pedagog bude mít v záloze své nápady na základě pozorování skupiny a jejich témat, nebo případně k tvorbě autorského textu vycházejícího z témat, které daná skupina považuje za důležité. Ve všech fázích je předpokladem aktivní účast pedagoga, který bude usměrňovat a uhlazovat nápady hráčů, případně bude přispívat vlastními asociacemi a nápady. V každém případě by však měl pedagog ponechat prostor hráčům.

Důležitá, jak vyplývá z uvedených definic, je osobnost pedagoga, která by měla vykazovat vlastnosti jako komunikativnost, zodpovědnost, empatie, autentičnost, tvořivost a mnoho dalších. Měla by být průvodcem či mentorem vstupujícím s žáky do dialogu. Pedagog může být i vedoucím amatérského souboru, který provádí dramaturgické, režijní a scénografické úkony, ale ne v pravém slova smyslu. Jeho kompetencí není „zrežirovat“ *inscenaci, ale vycházet ze schopností skupiny, její potřeby sdělení a učit divadelní tvorbě*“, uvádí Silva Macková.<sup>59</sup> Pedagog by neměl se skupinou pracovat stejně jako s dospělým souborem. Obor neschvaluje upřednostňování vlastních uměleckých ambic pedagoga před tvořivostí žáků. Můžeme tak uvést, že podoba dramatické výchovy závisí do značné míry na vedoucím pedagogovi, a proto se tato práce bude věnovat i osobnosti Petry Severinové.

---

<sup>59</sup> MACKOVÁ, cit. 5, s. 180.

### 3. Vztah amatérského divadla a dramatické výchovy

Protože se dramatická výchova vyvinula z amatérského divadla hraného dětmi, mají na sebe tyto fenomény úzkou vazbu, ačkoliv můžeme zaznamenat tendenci vnímat je odděleně. Hlavním rozdílem je fakt, že amatérské divadlo cíleně směřuje k dosažení inscenačního tvaru, kdežto dramatická výchova jako taková nemusí mít ambici vytvořit výsledné dílo a pokud ano, tak primárně slouží k rozvoji hráčů. Jiří Valenta rozdíl popisuje tak, že dramatická výchova cílí především na proces, ne na produkt, a zaměřuje se na rozvoj hráče a vytvoření vlastního prožitku.<sup>60</sup> Ideál dramatické výchovy při tvorbě uceleného produktu, pokud se stane jejím cílem, spočívá ve využívání dramatických metod v procesu tvorby, při nichž vznikají situace, které vycházejí z hráčů samotných a jsou vhodné pro ucelený inscenační tvar. Takovým způsobem vznikají produkty dramatické výchovy. Produkt v tomto smyslu označuje jakousi podobu inscenace – ucelený tvar vzešlý z metod dramatické výchovy.

Stejně jako pro dramatickou výchovu jsou i pro amatérské divadlo důležitými aspekty tvorby sebepoznání, seberepresentace a seberealizace (viz kapitola 1.1). I přes to je však pro amatérské divadlo primární vytvoření inscenace pro diváky, kdežto podstatou dramatické výchovy je naplnění nejen estetických, ale i pedagogických cílů, které staví do popředí rozvoj žáků. „*Na rozdíl od jiných činností v rámci dramatické výchovy má dětské a studentské divadlo vedle hodnot procesu i hodnotu divadelního produktu. V tom tkví jeho odlišnost jak od divadla jakožto ryze umělecké instituce, tak od dramatické výchovy v její základní, interní podobě,*“ uvádí Eva Machková.<sup>61</sup> Tím popisuje zásadní rozdíly mezi divadlem, školními soubory a dramatickou výchovou.

Soubor Červiven, který je tématem předkládané práce, vychází z výuky dramatické výchovy a částečně pracuje způsobem typickým pro amatérské divadlo. Studenti se v souboru scházejí cíleně za účelem vytvoření inscenace, a proto o nich můžeme nadále mluvit jako o hercích. Herci figurující v souboru v rámci svého studia absolvují výuku dramatické výchovy, v níž pracují prostřednictvím dramatických

---

<sup>60</sup> VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2007. s. 23. ISBN 978-80-247-1819-4.

<sup>61</sup> MACHKOVÁ, cit. 7, s. 94.



metod, a tak do souboru přicházejí se základní průpravou. Obvykle tvorba začíná na konci školního roku, kdy se soubor začne zabývat tématy i možnými předlohami pro budoucí inscenaci, a pokud soubor nemá žádné konkrétní nápady, přináší Petra Severinová návrhy literárních předloh. Ze společně zvoleného titulu vytvoří dramaturg dramaturgii, nad níž se schází s herci v novém školním roce, potom soubor začíná pracovat formou dramatických metod na postavách nebo situacích bez bližšího určení rolí a v okamžiku, kdy je nastřádán dostatek materiálu, dochází k rozdělení rolí a postupuje se prací na inscenaci obvyklou formou pro amatérské divadlo.

Na základě uvedeného můžeme zhodnotit, že se soubor Červiven pohybuje na pomezí amatérského divadla a dramatické výchovy jejíž metody jsou aplikovány v rámci přípravy inscenací. V této souvislosti můžeme soubor Červiven také zařadit do kategorie amatérského divadla, které při práci na inscenaci využívá metody dramatické výchovy.

## 4. Soubor Červiven

V rámci kapitoly, která se věnuje představení a genezi souboru Červiven vycházím především z vlastních znalostí a zkušeností se souborem, ve kterém jsem působila tři roky během studia v Krnově.

Soubor Červiven je amatérský soubor provozovaný při střední pedagogické škole, a tak jej můžeme považovat za studentské divadlo ve smyslu divadla provozovaného adolescenty. Pracuje pod vedením Petry Severinové, odborně vzdělaného pedagoga, mimo vyučovací proces a jeho tvorba zahrnuje činoherní inscenace, pásma poezie, ale i práci s loutkami. Jeho působištěm je město Krnov, kde se dlouhodobě udržuje tradice amatérského divadla. Jedním z dalších souborů, které v tomto městě působí, je Lidové divadlo, vzniklé v roce 1960. Jedná se o soubor dospělých herců, který se stejně jako soubor Červiven zaměřuje na tvorbu pro děti, ale zařazuje do svého repertoáru i inscenace pro dospělé. Dalším souborem s dlouholetou tradicí je loutkářský soubor Krnováček, který byl založen v roce 1952.<sup>62</sup> V současnosti funguje pod záštitou Střediska volného času Krnov, kde se usídlil poté, co přišel o svou stálou scénu. Jedná se o soubor dospělých loutkovodičů, který produkuje pohádky pro děti. Posledními aktivními divadelníky jsou žáci ZUŠ v Krnově, kteří v rámci literárně-dramatického oboru vytvářejí pásma nebo inscenace. Především se však zaměřují na přednes, a inscenace tak produkují zřídka.<sup>63</sup> Z dosavadního výčtu lze usoudit, že byl v Krnově prostor přesně pro vznik souboru mladých herců, který se zaměří na produkci divadelních inscenací.

Název souboru Červiven vzešel z obrazového vnímání Petry Severinové, která přirovnává rozvoj studentů v souboru k pomyslnému vývoji motýla. Studenti jsou podle ní v procesu studia mladými nezkušenými „červy“ a postupně se z nich vyvíjí dospělí motýli nabití dovednostmi, kteří se nakonec rozlétají do světa.<sup>64</sup> Název svým symbolickým významem odkazuje také k procesu, kterým si členové prochází

---

<sup>62</sup> ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava a VALENTA, Jiří. *Místopis českého amatérského divadla: A-M*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2001. ISBN 80-7068-154-3. s. 392–393.

<sup>63</sup> Rozhovor s Petrou Severinovou [ústní sdělení]. Byl pořízen autorkou této práce 22. 12. 2020 v Krnově. Poznámky jsou uloženy v osobním archivu autorky této práce.

<sup>64</sup> Tamtéž.

během účinkování v souboru, a zároveň odkazuje i k měsíci červnu, v němž členové maturitních ročníků soubor opouštějí.<sup>65</sup>

Konkrétním místem, kde soubor pracuje, je Střední pedagogická krnovská škola, která je institucionálně propojena i se Střední zdravotnickou školou, a podnětem pro jeho vznik byla výuka dramatické výchovy, kterou absolvuje každý žák pedagogických oborů, z níž má možnost na konci studia skládat maturitní zkoušku. Činnost žáků v rámci tohoto předmětu nakonec přerostla v zájmovou mimoškolní činnost, která je školou podporována i finančně vypisováním grantů, a to především na dopravu, ubytování a jiné potřeby souboru.<sup>66</sup> Škola také souboru poskytuje prostory a v roce 2017 na popud pedagožky a vedoucí souboru byla přetvořena jedna z klasických tříd na třídu s divadelními atributy. Obsahuje skládací jeviště, reflektory, oponu i zvukotechniku. Vytvořilo se tak zázemí potřebné pro veřejné vystupování a nazvalo se „Divadlo na 102“, podle původního názvu třídy. Vedle divadla je i kostymérna, kde se nachází celá plejáda kostýmů, masek a loutek, které využívají žáci při výuce dramatické výchovy, ale také samotný soubor při realizaci inscenací.<sup>67</sup>

#### 4.1 Geneze souboru

K založení souboru Červiven došlo v rámci výuky předmětu dramatické výchovy, která se vyučuje na pedagogických oborech střední pedagogické školy. Soubor vznikl ze zájmu několika studentů, kteří chtěli nad rámec předmětu společně vytvořit ucelený produkt. V roce 2008 proto vytvořili krátký pořad s parametry divadla poezie a zúčastnili se krajského kola přehlídky Wolkrův Prostějov. Pedagogickým cílem účasti na přehlídce bylo uvedení žáků do problematiky vystupování před diváky a studenty proces tvorby i vystupování nadchl natolik, že

---

<sup>65</sup> SPgŠ, Červiven / Červiven Senior. Databáze českého amatérského divadla [online]. Praha: NIPOS, 2005 [cit. 2022-03-18]. Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=29110>.

<sup>66</sup> *Výroční zprávy o činnosti a plnění úkolů příspěvkové organizace. SPgŠ a SZŠ Krnov, 2009–2019.*

<sup>67</sup> V roce 2021 došlo k propojení obou místností dvěma umožňující hercům procházet nepozorovaně mezi kostymérnou a jevištěm.

chtěli pokračovat. Proto došlo ke vzniku souboru, který po další léta zpravidla uváděl jednu až dvě inscenace ročně.

Herci se do souboru dostávají na základě oslovení pedagožkou, nebo se k souboru připojí z vlastní iniciativy. Novými členy se nejčastěji stávají studenti druhého ročníku, kteří do souboru přicházejí se základní průpravou dramatické výchovy, a tak lze říci, že soubor Červiven slučuje středoškolské studenty napříč ročníky s různými zkušenostmi a dovednostmi. Aby se členové poznali, organizuje Petra Severinová seznamovací soustředění nebo jiné aktivity, aby se na sebe skupina napojila a byla schopná v novém kolektivu pracovat.

Soubor mívá zkoušky jedenkrát týdně po vyučování, a navíc studenti absolvují obvykle jedno až dvě soustředění během tvorby inscenace, z nichž první spočívá v hledání cest k rolím a jevištnímu pohybu skrze dramatické hry a druhé je zaměřené na intenzivní nácvik inscenace. Po uvedení premiéry na své domovské scéně, v „Divadle na 102“, soubor začne objíždět místní základní školy, ale také divadelní přehlídky. Těch se účastní i odnož souboru, která se utvořila z absolventů střední školy, kteří byli součástí souboru Červiven. Absolventi mohou kontaktovat Petru Severinovou a domlouvají se na tématech, která by rádi zpracovali a následně hledají předlohu podle počtu přihlášených herců. Tato odnož získala název Červiven Senior i přes to, že členy bývají zpravidla herci ve věku 20–30 let. Složení souboru je proměnlivější kvůli faktu, že členy souboru bývají studenti vysokých škol nebo pracující lidé žijící mimo Krnov, a tak je jejich členství podmíněno časovými podmínkami, kterými disponují.

Oba soubory vzniklé na půdě Střední krnovské školy se společně účastní některých amatérských divadelních přehlídek, jak již bylo uvedeno. Od svého založení se soubor Červiven účastní krajského kola Wolkrova Prostějova, celostátní přehlídky uměleckého přednesu a divadla poezie, kde vystupují nejčastěji jako inspirativní představení nezapadající do programu. Několikrát ale soubory vytvořily pásmo poezie, se kterým postoupily do celostátního kola této přehlídky, a to v roce 2011 (koláž poezie *Vepřo-knedlo-zlo*) a v roce 2020 (inspirativní činoherní inscenace *Dysfunkční superhrdinové*). Nejčastěji se soubor Červiven s činoherními inscenacemi účastní krajských kol přehlídek Dospělí dětem, Valašské Křoví, Setkání divadel – Malé jevištní formy, a také Orlické masky. Z těchto krajských postupových

kol byly soubory několikrát navrženy na postup národních přehlídek, ale nakonec nebyly vybrány do finálního výběru. Výjimkou byly inscenace *Ostrov tet* (2010) a *Cyber Cyrano* (2014), které se dostaly na národní přehlídku amatérského činoherního divadla pro děti Popelka Rakovník. Červiven Senior byl na krajských činoherních přehlídkách úspěšnější, a proto se přehlídka Popelka Rakovník zúčastnil pětkrát, a to v letech 2012, 2014, 2015, 2016 a 2017. Stejně tak se soubor Červiven Senior účastnil regionální přehlídky amatérských loutkářských souborů Opavská rolnička, odkud byl čtyřikrát nominován do užšího výběru na národní přehlídku amatérského loutkářství Loutkářskou Chrudim, z toho byl dvakrát vybrán v letech 2012 a 2014.

Zaměříme se na dramaturgickou linii souboru Červiven a Červiven Senior. Ze seznamu uvedených inscenací (viz Příloha 1) vyplývá, že ze sedmnácti inscenací souboru Červiven bylo třináct uvedeno na základě dramaturgických Petry Severinové. To znamená, že dominantní dramaturgickou linií souboru jsou dramaturgické. Dalšími uvedenými inscenacemi jsou dvě koláže poezie, jedno původní drama a nejnovější inscenací z roku 2022 je autorská hra *Přes překážky ke hvězdám*. Červiven Senior uvedl doposud deset inscenací, z nichž dvě jsou původní dramata a zbylých osm má základ v dramaturgických Severinové. Proto jsou dramaturgické nejzastoupenější dramaturgickou linií obou souborů, ale i tvorby Petry Severinové.

V roce 2018 členové souboru Červiven a Červiven Senior společně zorganizovali vlastní festival, který nazvali Divadlo na jednu noc, a jeho principem je vytvoření inscenace během dvaceti čtyř hodin na společné téma, které vylosují organizátoři během zahájení. Jedná se o festival setkávacího charakteru, kterého se účastní různorodé soubory, jejich torza nebo jednotlivci s cílem vyzkoušet si práci v limitovaném čase ohraničenou jednotným tématem. Tématy uskutečněných ročníků byly: přechod (2018), světlo (2019) a hlasy (2021). Na uvedených tématech je vidět snaha organizátorů volit slova, které mohou být mnohovýznamná, aby tvůrčí skupiny měly dostatek prostoru pro tvořivost. Festival probíhá v prostorách domovské školy souboru, a tak mají účastníci k dispozici vlastní prostory na zkoušení, ale i prostor s divadelními atributy.

Další aktivitou, kde se uplatňují členové obou souborů, je událost odehrávající se v letních měsících, v nichž se na Moravě setkají, jak říká Petra

Severinová, staří kočovníci, někteří členové obou souborů Červiven, jejich přátelé a známí, za účelem nastudování inscenace. Tuto obsazením proměnlivou skupinu Severinová nazývá „Kočovní divadelní společnost“. Secvičování inscenace, nejčastěji s pohádkovým nebo historickým motivem, trvá tři dny a následně je reprízovaná v okolních vesnicích. Autorkou inscenací je Petra Severinová, stejně jako u souboru Červiven a Červiven Senior.

## 4.2 Petra Severinová

Společným jmenovatelem všech zmíněných aktivit je Petra Severinová, pedagožka, režisérka, scénáristka, dramaturgyně, kostymérka, ale také loutkářka. Narodila se 9. října 1969 a k divadlu se dostala skrze dramatickou výchovu na Lidové škole umění v Krnově, kam docházela od svých 10 až do 18 let. Sama v průběhu studia vedla mladší skupinu dramatické výchovy a rok po maturitní zkoušce nastoupila na Lidovou školu umění a vyučovala zde čtyři roky literárně-dramatický obor. Na popud své pedagožky z dětství a později kolegyně Jiřiny Fulnekové nastoupila v roce 1993 na Janáčkovu akademii múzických umění a začala studovat magisterský obor dramatické výchovy. Během svých studií pokračovala ve vedení dramatických oborů, a tak získávala praxi na různých uměleckých školách.

V roce 1987 Petra Severinová iniciovala vznik „Kočovní divadelní společnosti“ (zmíněné v kapitole 4.1 Geneze souboru), a stejně jako v souboru Červiven se stala režijní i dramaturgickou osobností. Tradice této „společnosti“ pokračuje dodnes a v průběhu let Severinová psala hry čerpající z kramářských písní, folklórních námětů, ale také psala autorská dramata, hry s historickými náměty nebo dramatisace pohádek.<sup>68</sup>

Od roku 1992 až do roku 1996 se Petra Severinová podílela svou dramaturgickou a režijní činností na inscenacích v absolventském souboru ZUŠ Krnov s názvem „Pesimistické divadlo GaSeHaHa“, pro které napsala pět dramatisací. Soubor se s jednou inscenací *Až kohout zakokrhá* účastnil Divadelního

---

<sup>68</sup> SCHREIBER, Vít. *Práce s historickými náměty v Kočovní divadelní společnosti Petry Severinové*. Brno, 2022. Rukopis bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění.

máje Krnova, který se pořádá od roku 1957 až do roku 1966 a byl koncipován jako národní přehlídka amatérského divadla.<sup>69</sup>

V roce 2005 nastoupila Severinová na Střední pedagogickou a Střední zdravotnickou školu v Krnově, kde začala vyučovat dramatickou výchovu. Po čtyřech letech se svými studenty založila soubor Červiven a od té doby pro každou novou skupinu vytvoří každoročně minimálně jednu autorskou inscenaci nejčastěji na základě dramatizace epické předlohy. Výběru textu předchází debata s herci o tématech, které by rádi zpracovávali, a na jejím základě pátrají členové souboru po vhodné předloze. Pokud studenti nejsou dost invenční, přináší několik možností Severinová a studenti si mohou vybrat pro ně samotné nejatraktivnější předlohu. Po výběru předlohy následuje seznamování s textem, interpretace jeho témat a hledání cest k postavám skrze metody dramatické výchovy (například improvizace, hry v roli atp.). Celý proces tvorby inscenace je tak spíše hrou založenou na kooperaci herců a režisérky.

Petra Severinová jako umělkyně a pedagožka v sobě kloubí dvě osobnosti, mezi kterými musí během procesu tvorby balancovat. Jako umělkyně přináší mezi mladé herce dramatizaci, pravděpodobně s jasnou představou o její realizaci, avšak jako pedagožka musí dát tvůrčí prostor svým studentům, jež nemají vždy totožnou představu, a tak se její záměry transformují do nové podoby. Zájmy, dovednosti, potřeby skupiny a pedagogické cíle tak nutně potlačují její umělecké ambice. Dlouhodobou kontinuitu působení souboru zajišťuje přijímáním nových členů místo absolventů. Právě proto byl schopen soubor přečkat roční pauzu během pandemie covid-19, i přes to, že soubor opustili členové maturitních ročníků, zůstali v něm členové přijetí před pandemií. Soubor tak po roční nečinnosti mohl obnovit činnost s původními i novými členy a mohl se věnovat tvorbě nové inscenace. Protože je Severinová jedinou režijní a dramaturgickou osobností můžeme říct, že dramaturgická linie souboru Červiven je odrazem její tvůrčí invence. V současnosti pro soubor volí tituly se závažnými tématy, která směřují k pozitivnímu vyústění.

---

<sup>69</sup> ŠRÁMKOVÁ, VALENTA, cit. 62, s. 392–393.

## 5. Dramatizace – vymezení pojmu

Z dosud uvedeného vyplývá, že dominantou tvorby Petry Severinové, a tudíž i souboru Červiven, jsou dramatizace, a proto je potřebné tento pojem definovat a teoreticky ukotvit.

V současnosti existuje několik přístupů k pojmu dramatizace, které se v některých bodech shodují a v jiných rozcházejí.<sup>70</sup> Divadelní teoretička Iva Šulajová se ve své studii *Dramatizace jako teoretický problém* zabývá pojmem dramatizace, který definuje jako „metatext“ přetvářející původní ryze literární komunikační proces v nový komunikační proces, kdy příjemce získává subjektivní interpretaci dramatičtva původního díla. Tuto proměnu Šulajová označuje jako intersémiotický přenos, který s sebou nese změnu ve dvou rovinách, a to strukturní transformaci a ideově-tematickou transformaci.<sup>71</sup> Proměna obou rovin je vzájemně provázaná, a tak pokud dojde například k redukci postav, může dojít i k redukci témat a motivů, které postava přináší, pokud nejsou přeneseny na jinou postavu. Dramaturgický postup přenosu rysů a funkcí redukované postavy na jinou pro zachování jejího významu Aleš Merenus nazývá pojmem kumulace. Dalšími užívanými postupy v rámci intersémiotického přenosu jsou amplifikace, ekvivalence, redukce, zkonkrétnění a zmnožení.<sup>72</sup>

Iva Šulajová se v rámci studie zabývá také vymezením pojmu dramatizace a (divadelní) adaptace, jež podle ní bývají často nevhodně terminologicky využívány. Dramatizaci charakterizuje jako převod mezi literárními druhy, v němž dochází k vytvoření textu s inscenačním potenciálem. Adaptaci, pojem vycházející z filmové teorie, oproti tomu charakterizuje jako převod mezi uměleckými druhy, který nemusí mít fixní literární základ, tedy podobu dramatu.<sup>73</sup> Naopak Petr Pavlovský v publikaci *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník* chápe adaptaci jako synonymum slova dramatizace a definuje ji jako přeměnu jednoho díla nebo žánru v jiné dílo či žánr,

---

<sup>70</sup> V rámci rešerše literatury se autorka seznámila s přístupy Zdeňka Hoříňka, Aleše Merenuse, Petra Pavlovského a Ivy Šulajové.

<sup>71</sup> ŠULAJOVÁ, cit. 12., s. 1.

<sup>72</sup> MERENUS, cit. 10., s. 118–121.

<sup>73</sup> ŠULAJOVÁ, cit. 12, s. 2.



jenž si uchovává narativní obsah, ale mění svou diskurzivní strukturu.<sup>74</sup> Aleš Merenus oproti tomu, stejně jako Šulajová, ve své dizertační práci z roku 2012 na základě dosavadních přístupů (Václava Königsmarka, Pavla Janouška, Ivy Šulajové a Radky Denemarkové) dramaturgii popisuje jako specifický případ adaptační strategie, která transformuje původní literární nedivadelní předlohu do formy dramatu, a je jednou z možností, kudy se adaptační proces může vydat.<sup>75</sup> Protože má většina autorů tendence tyto pojmy separovat, budu pojmem dramaturgie stejně jako Šulajová a Merenus chápat přepracování nedivadelní předlohu do formy dramatu. Z toho vyplývá, že se bude práce v analýze věnovat dvěma složkám, a to dramaturgii, ve smyslu nově vzniklého textu, a adaptaci ve smyslu převodu literárního díla do nového média, a to divadla.

Dramaturgie může v rámci metakreačního procesu převádět původní předlohu do podoby dramatu různými způsoby, Zdeněk Hořínek v knize *Úvod do praktické dramaturgie*, konkretizuje typy dramaturgií podle způsobu práce s původním epickým textem, a to: jevištní přepis, dramaturgie v běžném slova smyslu a drama podle epické předlohy. Prvním typem je jevištní přepis, pro který je typické důsledné respektování předlohy a nejvěrnější ztvárnění a rekonstruování původního textu. Pro druhý typ, dramaturgii v běžném slova smyslu, je typická snaha inscenátorů o vytvoření plnohodnotného dramatického díla na základě autorského přístupu. Inscenátoři oproti prvnímu případu předlohu do jisté míry upravují podle potřeb inscenace (například redukuje děj, postavy, upravují reálie a dialogy). Posledním typem je drama podle epické předlohy, které je spíše jen inspirované původní předlohou.<sup>76</sup> Hořínek se dále zmiňuje o schematických stylových tendencích v dramatu, podle Volkera Klotzeho, na uzavřenou a otevřenou formu, přičemž *uzavřená forma* využívá ucelený výsek z původní předlohy. Kompozice děje je pravidelná, symetrická a pracuje s jednotami času, místa, děje a úzkým okruhem postav jejichž jazykové projevy bývají jednotně stylizované. Naopak *otevřená forma* předvádí celek ve výsecích a oproti uzavřené a nedodrhuje jednoty. Je pro ni typický

---

<sup>74</sup> PAVLOVSKÝ, cit. 4, s. 20.

<sup>75</sup> MERENUS, cit. 10, s. 80.

<sup>76</sup> HOŘÍNEK, cit. 9, s. 63–64.

široký okruh postav s diferenciovaným jazykem.<sup>77</sup> Typy dramatizací a schematické stylové tendence můžeme použít jako kategorizace přístupu k předloze v analýzách.

Volba dramatizace umožňuje tvůrcům pracovat s původní předlohou způsobem, jaký si sám zvolí. Obliba dramatizací především pro konkrétní inscenační tvar, zejména u profesionálního divadla, tkví v potenciálním úspěchu při volbě známého titulu, který přiláká diváky. U amatérských souborů může obliba vycházet z povahy tvorby onoho metatextu, a z toho, že se jedná o ztvárnění či přepracování již existujícího díla. Pokud bychom byli ještě konkrétnější tak v případě souborů při školách, vedených pedagogy, může volba vycházet z potřeby seznámit žáky nejen s povinnou literaturou, ale i s jinými tituly, které pedagogové považují za vhodné.

V kontextu tvorby středoškolského souboru Červiven, je důležité zmínit, že jsou dramaturgické úpravy často praktického rázu, protože se odvíjí od potřeb souboru (počet herců, poměr pohlaví, herecké dovednosti). Některé dramaturgické úpravy tak nemusí být uměleckým záměrem, a proto je potřeba na dramaturgické úpravy pohlížet v kontextu celé inscenace a na základě dalších vodítek odvodit, zda mají úpravy umělecký nebo praktický ráz.

---

<sup>77</sup> KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form in Drama*, 5. vydání, München 1970. s. 192–193. in: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 12. ISBN 978-80-7460-026-5.

## 6. Analýzy inscenací

Po teoretickém a historickém ukotvení souboru Červiven přejdeme k analýzám inscenací *Duch do domu* a *Dysfunkční superhrdinové*, jejichž cílem je vysledovat dramaturgické a inscenační postupy, jež využívá Petra Severinová při tvorbě inscenace se svými studenty. Protože jsou obě inscenace dramaturgickými, budou mít analýzy stejnou povahu, a to znamená, že se nejprve budu věnovat předloze a její dramaturgii a následně inscenaci. V první části analýzy věnované předloze a její dramaturgii budu zkoumat k jakým změnám došlo v rámci intersémiotického přenosu, a to jak v rovině strukturní transformace, tak i v rovině ideově-tematické transformace. Jelikož je dramaturgickou textu a zároveň režisérkou inscenace tatáž osoba, můžeme očekávat, že dramaturgické vznikají na míru konkrétnímu souboru, který má svá specifika.<sup>78</sup> Proto lze předpokládat, že některé z dramaturgických úprav budou mít spíše praktický nežli významotvorný ráz. Druhá část analýzy bude věnovaná inscenační realizaci, a to konkrétně některým artefaktovým<sup>79</sup> divadelním komponentům definovaným Jaroslavem Etlíkem, kterými jsou komponenty herecké, zvukové, vizuální a divácké.<sup>80</sup> Kromě divácké složky, která v práci není reflektovaná, se v analýze budu věnovat všem ostatním komponentům. Analýza zároveň poslouží k ukázce využití metod dramatické výchovy, které jsou pro soubor Červiven typické.

Práce zkoumá inscenace z let 2019 a 2020 reprezentující tvorbu souboru, ale i práci Petry Severinové. V prvním roce zkoumaného období Severinová zvolila novelu *Strašidlo po telefonu*<sup>81</sup> rakousko-britské spisovatelky Evy Ibbotson. Tento text dramaturgovala poprvé v roce 2009, kdy jej uvedla také v souboru Červiven.<sup>82</sup> S inscenací *Duch do domu* (2019) odehrál soubor Červiven třináct repríz, z toho

---

<sup>78</sup> Specifikem souboru je myšleno jeho složení, ale také herecké schopnosti a jiné potřebné dovednosti.

<sup>79</sup> Etlík definuje nejen artefaktové komponenty (herecký, zvukový, vizuální a divácký, které jsou součástí představení), ale i předartefaktové komponenty (součást tvorby inscenace), a těmi jsou: literární, dramaturgický, režijní, výtvarně-vizuální, herecký a zvukový. Etlík in Klíma. pozn. 13, str. 24.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 14–21.

<sup>81</sup> IBBOTSON, Eva. *Strašidlo po telefonu*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Albatros, 2007. ISBN 80-00-01975-2.

<sup>82</sup> Dramaturgické z roku 2009 byla součástí první oficiální inscenace souboru Červiven.

devět bylo pro žáky prvního stupně základních škol v okolí Krnova. Soubor se zúčastnil krajských kol přehlídek Orlická maska (Ústí nad Orlicí), Malé jevištní formy (Valašské Meziříčí), Wolkrův Prostějov (Karviná) a Mladá scéna (Ústí nad Orlicí). Sezona přinesla souboru čestné uznání za kolektivní přístup k inscenaci a ocenění za práci s metaforou. Kromě souboru byla jmenovitě oceněna i Petra Severinová za dramaturgii a režii.

Druhou zkoumanou inscenací z roku 2020 je titul *Dysfunkční superhrdinové*, který je dramaturgií románu švédského spisovatele Fredrika Backmana *Babička pozdravuje a omlouvá se*.<sup>83</sup> Inscenace byla kvůli pandemii reprízovaná pouze třikrát, z toho dvě představení byly pro děti ze Základní školy v Krnově. Přehlídka, kam měl soubor vyrazit byly zrušeny, ale během prázdnin byla inscenace na základě záznamu vybrána do národního kola přehlídky Wolkrův Prostějov. Na této přehlídce získal soubor Cenu poroty.<sup>84</sup>

## 6.1 Analýza inscenace *Duch do domu*

Inscenace *Duch do domu* vznikla dramaturgií britské novely *Strašidlo po telefonu*, jejíž autorkou je Eva Ibbotson, známá svou tvorbou pro děti a dospívající. Název novely, stejně jako název dramaturgie i inscenace, rámcově vypovídá o obsahu, který se dá označit za fantastický příběh, v němž dojde ke střetu lidí a duchů. V analýze budu vycházet z premiéry v krnovské pedagogické škole ze dne 28. února 2019 a také ze záznamu představení z téhož roku. Protože je inscenace souboru neustále tvarovaný materiál a mezi jednotlivými představeními mohou být výrazné odchylky, budu vycházet především ze záznamu.

### 6.1.1 Předloha a její dramaturgie

Novela Evy Ibbotson pochází z roku 1966 a je určena především dětským čtenářům. Jedná se o dobrodružný příběh přinášející překvapivé momenty, nečekané

---

<sup>83</sup> BACKMAN, Fredrik. *Babička pozdravuje a omlouvá se*. Přeložila Jitka HERČÍKOVÁ. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-239-9.

<sup>84</sup> *Výroční zprávy o činnosti a plnění úkolů příspěvkové organizace*. SPgŠ a SZŠ Krnov, 2009–2019.

zvraty, ale také komické situace. Děj novely je zasazen do Anglie zhruba v 80. letech 20. století, ale jeho počátek se datuje až do 18. století. Během dvaceti šesti kapitol autorka seznamuje čtenáře s několika postupně se sbíhajícími liniemi postav. Těmi hlavními jsou: Wilkinsonovi, pracovníci agentury Duch do domu, de Costovi, Snobbe-Nadoothovi a Oliver. Pro lepší orientaci představím postavy chronologicky tak, jak se s nimi seznamuje čtenář v rámci jejich mikropříběhů.

*„Wilkinsonovi se stali strašidly úplně náhle, za druhé světové války, když na jejich dům dopadla bomba.“*<sup>85</sup> Tak zní počáteční věta novely. Pětičlennou několikagenerační rodinu tvoří babička a její dcery Trixie a Maud, Maudina rodina – manžel Henry a pubertální syn Erik. Trixie je jedinou členkou rodiny, která se nestane duchem, ale není blíže vysvětleno, proč tomu tak je. Je to postava figurující v novele pouze ve vzpomínkách postav. Rodina po tragédii zůstala žít v troskách svého domu, ale protože jejich následné soužití s lidmi nefungovalo, dům opustili a při potulování okolím narazili na ducha zesnulé dívky a ujali se jí. Pojmenovali ji Dodomu, jelikož si své jméno nepamatovala. Společně se chtěli usídlit v Londýně, protože čekali, že tam bude spousta prázdných domů, ale jelikož během války zemřelo mnoho lidí, byla všude už spousta duchů, a tak dlouho nemohli najít klidné a příjemné místo pro život vhodný pro rodinu s dětmi.

Neblahé situace duchů si všimly senzibilní slečna Pringlová a paní Manneringová, které se rozhodly založit agenturu Duch do domu, prostřednictvím které si budou moci duchové žádat o „ubytování“ a lidé ho budou moct naopak duchům nabízet. Tím se staly majitelky agentury propojovacím prvkem mezi dvěma světy. V agentuře zaměstnaly poslíčka Teda, trpícího zrakovou vadou, kterou ale nepřiznal, aby zaměstnání dostal. Ta nakonec zapříčiní záměnu obálek, kvůli které si dvě rodiny, Wilkinsonovi a De Costovi, prohodí obydlí.

De Costovi jsou manželský pár duchů z 18. století mající posmrtnou zálibu v ubližování, mučení a vraždění dětí. Ačkoliv by se mohlo zdát, že by takové duchy domů nikdo nechtěl, opak se stal pravdou. Frída a Fulton Snobbe-Nadoothovi, egocentričtí sourozenci a možní dědici Heltonského hrádku, hledali přesně takové bytosti, které dokážou lidi vyděsit až na smrt. V dědickém řízení se totiž objevila

---

<sup>85</sup> IBBOTSON, cit. 81, s. 9.

informace, že existuje přímý potomek bývalého majitele. Tím je Oliver, skromný desetiletý hoch žijící spokojeně v dětském domově mezi svými přáteli. Frída s Fultonem si naplánovali, že než se z ciziny vrátí jeho opatrovník, vezmou Olivera do Heltonského hrádku a několik dní ho tam nechají samotného se strašlivými duchy, které si v agentuře objednají. Jejich cílem bylo vyděsit Olivera natolik, aby ho lékař uznal nesvéprávným pro správu majetku.

Kvůli Tedově chybě se do Heltonského hrádku místo de Costových nastěhují Wilkinsonovi, kteří se o Olivera starají jako o svého vlastního syna. Oliver je nadšený, protože získal rodinu, kterou nikdy neměl. Opačné pocity prožívaly jeptišky Markéta a Fyllis, na jejichž pozemky se nastěhovali de Costovi, kteří jim rdousili ovce. Stejně tak byli nespokojení i Frída s Fultonem, jelikož Olivera neobjevili vyděšeného k smrti, ale naopak naprosto spokojeného a vyrovnaného. De Costovi se doslechli, kde měli původně žít, a rozhodli se tam přestěhovat. V tu dobu v Heltonském hrádku pobývali Wilkinsonovi i Oliver, kterého po příchodu chtěli de Costovi zardousit jako každé dítě, ale byli zastaveni malou Dodomou. Důvodem, proč ji poslechli byl fakt, že Dodomu byla duchem jejich dávno zemřelé dcery Honorie.

Poslední zápletkou byl pokus o vymýcení duchů, který měli na svědomí Frída s Fultonem. Najali si agenturu BLE, aby s jejich produktem Duchomorem duchy zahubili, ale protože pracovníci „agentury“ byli podvodníci, nikomu se nic nestalo. I přes vzájemné nesympatie se de Costovi a Wilkinsonovi spojili a chtěli naopak umožnit Frídu s Fultonem, kterým se však povedlo utéct. Fulton nedlouho po incidentu nešťastnou náhodou zemřel a Frída odešla do kláštera činit pokání. Od té chvíle žili spokojeně pospolu Oliver, Wilkinsonovi i de Costovi v Heltonském hrádku a poskytovali bydlení dalším duchům. Oliver se spojil se svým poručníkem a přesvědčil ho, aby zavedl výzkum týkající se duchů.

Novela kromě zmíněných hlavních postav obsahuje i řadu postav vedlejších, jako například přátelé Wilkinsonových, přátelé Olivera z dětského domova, opatrovníka Olivera plukovníka Mershama a doktora O'Hara. Ty jsou však pro samotný děj nepodstatné a slouží pouze pro rozvíjení jednotlivých linií postav a dotvářejí jejich komplexnější obraz.

Kompozičně je dílo uspořádáno do krátkých kapitol, které jsou nelineárně vyprávěny a postupně se centralizují do bodů, kde se protínají. Syžet díla je vyprávěn od okamžiku bombardování domu Wilkinsonových, ale počátek fabule sahá o několik století dál. Proto se část informací čtenář dozvídá skrze retrospektivní vyprávění postav nebo vypravěče. Fabule začíná linií de Costů – Sira Pelhalma, Sabriny a jejich dcery Honorie, kteří žili v 18. století za vlády královny Viktorie. Ta je poctila svou návštěvou, která kvůli Honorii dopadla fiaskem a rodiče byli tak rozrušení, že ji zavřeli do věže. Ovšem Honorie při pokusu z ní vyskočit zemřela. Znovu se všichni setkávají až po dvě stě letech na Heltonském hrádku. Další linie se odehrává zhruba o sto let později, když Wilkinsonovi umírají v důsledku leteckého bombardování Anglie během druhé světové války. Po patnácti letech potkávají Dodomu (pravým jménem Honorii) a než narazí na agenturu, uplyne dalších 40 let. V tomto období se také odehrává Oliverův život v dětském domově. Ke střetu linií a jejich propojení dochází prostřednictvím agentury, která zapříčiní setkání všech skupin postav.

Dramatizace Petry Severinové je metatextem úzce spjatým s předlohou, ale logicky nutně obsahujícím strukturální proměny. Jazyková stránka dramatizace vychází z předlohy, v níž jsou promluvy postav vyňaty a přetransformovány do replik, čímž dochází k jejich *zkonkrétnění* podle terminologie Merenuse. Repliky postav byly rozšířeny i o nově dopsané, a došlo tak k vytvoření dialogů. Kromě hlavního textu, zahrnujícího promluvy jednajících postav, obsahuje dramatizace i text vedlejší, kam Severinová zaznamenala své představy o mimoslovním jednání postav. Kompozičně se jedná o otevřenou formu dramatu vyznačující se chronologickým uspořádáním výseků z původního díla obsahujícího dvacet tři obrazů.

V dramatizaci Severinová uplatnila postup *amplifikace*, která se projevuje na úrovni časových rovin vytvořením nové roviny rámuující celou dramatizaci. Ta začíná prohlídkou Heltonského hrádku, kde tři postavy zobrazů (slečna Pringlová, paní Manneringová a Bety) reagují na výklad průvodkyně a navazují na ni tím, že vyloží příběh tak, jak se opravdu stal. Tím přebírají roli vypravěče, který je v původním díle extradiegetický, a tak dochází ke změně postavení z neosobního vypravěče stojícího mimo děj na několik postav figurujících v rámci příběhu, ale i k *dialogizaci* vypravěčských pasáží.

V rámci dramatizace dochází k výrazným úpravám v rovině postav, v níž je nejhojněji zastoupeným principem *redukce*, prostřednictvím které došlo k vyřazení postav obecně nedůležitých pro děj. Těmi jsou například postavy pracovníků agentury BLE, přátel duchů, Oliverových přátel a jeho poručníka, ale také postava babičky Wilkinsonové i Trixie. Kromě *redukce* došlo také k proměně pohlaví dvou postav, ze syna Wilkinsona se stala dcera Erika a z pracovníka Teda se stala Bety, „potrhlá a negramotná“ dívka, která svou nepozorností a strachem z de Costů zamění obálky. Proměny v tomto případě byly spíše praktického rázu a souvisely s potřebami konkrétního souboru a s podmínkami realizace vzniklého textu. Poměrově bylo totiž v souboru Červiven více dívek, než bylo v novele mužských postav, a tak bylo potřeba přizpůsobit dramatizaci možnostem souboru.

Od strukturálních proměn přecházíme k ideově-tematickým transformacím. Novela byla vydána v roce 1966 a zasazením děje do osmdesátých let 20. století se jednalo v té době o příběh z blízké budoucnosti. S ohledem na prizma doby můžeme říct, že novela Evy Ibbotson může být reakcí na události druhé světové války a obecně duchařskou fabulí analogicky ukazovala, jak to funguje v reálném světě, čímž přinášela závažná témata. Zároveň Ibbotson vytvořila polární, ale i ambivalentní charaktery lidí i duchů, které mohou skrze čtenářskou zkušenost formovat myšlení a chápání dětí. Mohou hodnotit sympatie k postavám a pracovat s vlastním odpuštěním.

První ze závažných témat, jež Ibbotson otevírá, je zobrazení událostí, které by hypoteticky prožívali lidé zesnulí během války, kdyby se stali duchy. Jelikož se jedná o literaturu pro děti a mládež, může méně realistickou formou popisovat situace, které lidé opravdu prožívali. Protože je dramatizace psaná s ohledem na uvedení v České republice v roce 2018, kdy se v blízkosti země nekonal žádný válečný konflikt, můžeme spatřit potenciál v zobrazení pocitů, které postavy prožívaly, a to: strach z neznáma, nejistotu a potřebu někam patřit. Například Wilkinsonovi se svého domova nechtěli vzdát, přestože to byla ruina. Poté byli situací donuceni domov opustit a přenechat jej živým lidem, se kterými ho nemohli sdílet. Naopak lidé oplývající schopností vidět duchy prožívali strach a nelibost ze soužití s těmito entitami.



Dalším závažným tématem novely je obecně rodina, a to na několika úrovních. První je ztráta člena rodiny, tím je Trixie, která se nestala duchem, ale je symbolem naděje a věčné lásky. Tato postava sice v dramatinizaci nevystupuje, ale došlo k její *kumulaci* s postavou Leonarda, láskou Eriky Wilkinsonové, na kterého se přenesl její význam. O Leonardovi Erika často mluví a až na konci dramatinizace se po mnoha letech setkávají a vyměňují si vlídná slova.

Další úrovní jsou neshody a nedorozumění v rodinách, kvůli kterým dojde u de Costů k tragickému úmrtí dcery Honorie. Ztráta milované dcery z nich udělala strašlivé duchy ubližující jiným dětem, protože si podle nich nezasloužily štěstí a život, když je nemohla prožívat jejich dcera. Za její smrt přitom mohli do velké míry oni sami, a s tím se nemohli smířit. Do stejné úrovně můžeme zařadit i příběh Olivera, spokojeně vyrůstajícího v dětském domově, dokud se kvůli dědictví nesetkal s bezcharakterními pokrevními příbuznými toužícími po majetku, kteří byli schopni nechat malého chlapce samotného v Heltonském hrádku, kam na něj poslali duchy. Oproti novele v dramatinizaci Severinová udělala ze sourozeneckého dua Oliverových příbuzných manželský pár, nevyzněl tak tragicky fakt, že dva pokrevní příbuzní chtějí kvůli získání majetku ublížit malému chlapci. Naštěstí pro Olivera přišli milí a mírumilovní Wilkinsonovi, kteří se jej ujali jako vlastního syna, a tak chlapec získal kompletní rodinu. Wilkinsonovi se před Oliverem ujali Dodomu, kvůli které došlo k napětí mezi nimi a de Costovými, jejími pravými rodiči, ale rodiny se v zájmu dítěte dohodly na formě střídavé péče, „... *takže přestala být strašidlem, o které se vede přetahovaná, a bylo z ní strašidlo s dvojitou porcí rodičů, což je tedy o moc lepší.*“<sup>86</sup>

Banální motivy dobra a zla, které jsou vlastní oběma světům, jsou výrazným prvkem celé novely. Nejen, že je pracováno se stereotypy, ale naopak jsou často postavy či situace vystavěny kontrastně tak, že vyvolávají komické situace. Z novely vyznívá také sdělení, že není třeba se bát a že být zlý se nevyplácí. Každá postava byla svým způsobem za zlé chování potrestána nebo byla donucena se kát. Protože si dramatinizace postupem *ekvivalence* uchovává tuto motivickou linii, získává výrazný morální akcent, který je u divadla pro děti žádoucí.

---

<sup>86</sup> IBBOTSON, cit. 81, s. 149.

V důsledku proměn původní předlohy, které byly Petrou Severinovou provedeny na rovině strukturní transformace i rovině ideově-tematické transformace můžeme dramaturgickou terminologií označit za dramaturgii v běžném slova smyslu s otevřenou formou dramatu.

### **6.1.2 Jevištní realizace dramaturgie**

Na vzniku inscenace se kromě Petry Severinové podílelo i dvanáct členů souboru a každý z nich se stal jejím hereckým komponentem. Je potřeba si připomenout, že herci souboru jsou různorodá skupina, v níž má každý člen jiné divadelní zkušenosti a dovednosti. Režisérka pro jevištní zpracování zvolila stylizované herectví, kterým docílila sjednocení hereckého výrazu. Pro tvorbu hereckých rolí herci pracovali s typovými postavami, jakými jsou například starostlivá matka, strašidelný duch, lakomí manželé. Stylizace do typových postav se často využívá v dramatické výchově i amatérském divadle, protože hercům dává možnost nahlížet na své role zvenčí a nemusí pracovat s jejich psychologizací. Inscenace kromě běžných typových postav pracuje i s jejich protiklady, a to například hodnými duchy, a proto dochází ke komickým situacím. Například když chlapec slyší duchy začne se bát, ale zjeví se mu milá rodina v čele se starostlivou matkou.

Z inscenace je patrná snaha volby dobových kostýmů diverzifikovaných podle postavení nebo období, ze kterého postavy pocházejí. Kostymování herců má význam nejen pro vizuální komponent inscenace, ale je především prostředkem pro utváření dramatických postav herců. Je to jedna z metod, která se používá v dramatické výchově, protože vnější proměna herce v postavu napomáhá i proměně vnitřní. Vnější proměna byla také podpořena maskami a líčením. Bílé plastové masky měly blíže nespécifikované epizodní postavy duchů, jež si nasazovali herci na obličej nebo je drželi v rukou, aby demonstrovali velký počet postav. Jelikož plastové masky obecně postrádají výraz a hůř se s nimi pracuje, bylo využito také líčení. Postavy duchů měly obličej nabarvený bílou barvou, a tak byly jasně a viditelně diferenciovány od postav živých. Samotné zbarvení obličeje také nahrazovalo v několika případech hereckou akci, kdy si umírající postava místo explicitního zobrazení umírání nabarvila obličej bílou barvou.

Zařazení líčení namísto masek umožnilo hercům jednodušší práci s hlasem a výrazem, které byly také stěžejními výrazovými prostředky. Oproti nim byl upozaděn pohyb, jenž byl omezen pouze na přechody mezi jednotlivými obrazy a na přestavby prostoru. Ty vykonávaly vypravěčky během svých promluv. Herci tak vytvářeli statické obrazy s vnitřními mikropohyby. Akční obrazy inscenace byly vytvářeny reprodukovánými zvuky, například leteckého bombardování nebo zborštění schodiště, a tak se zvuk několikrát stal součástí hereckého komponentu, když nahrazoval hereckou akci, která nemohla nebo nechtěla být ztvárněna explicitně.

Kostýmy i líčení jsou součástí nejen hereckého, ale i vizuálního komponentu, ten byl ale mnohem obsáhlejší, a proto se k němu teď přesuneme. Dramatizace si z předlohy ponechala velké penzum heterogenních prostorů, mezi kterými se postavy pohybují, a proto soubor v inscenaci pracoval se znakovou scénografií. Utvářela ji železná konstrukce v zadním plánu, na jejíž závěsný systém herci věšeli rekvizity (např. rámy obrazů, oboustranné masky, lucernu, meč), které svou přítomností měnily prostor děje. Jevištní prostor byl také tvořen mobiliářem v podobě stolu a dvou židlí v levém předním plánu, ale i několika přehozy, které se používaly jako ubrusy nebo kostýmy pro symbolické ztvárnění soch.

Dotvářet prostředí pomáhají také vypravěčské pasáže, ve kterých je popisován vzhled dramatického prostředí ponoukající diváka vidět konkrétní obrazy. Podíl na konkretizaci prostředí má i zvukový komponent, který přispívá k atmosféře jednotlivých obrazů. Když se postavy nacházejí v Heltonském hrádku, popisovaném jako „... rozlehlý, velkolepý a dost pomurý panský dům v severní Anglii...“, <sup>87</sup> rozezná se mystická instrumentální hudba. Zvukový podklad posloužil také k nahrazení herecké akce, a to například v situaci, kdy duchové strhli schodiště, aby Frída s Fultonem nemohli utéct. Divák slyší zvuky a křik z reproduktorů a postavy slovním jednáním zkonkretizují, co se stalo. Jindy je hudba využita pouze v pozadí herecké akce nebo při přestavbách. Hudební podklad je instrumentální a každá skladba je stylově i žánrově jiná. V inscenaci se objevily skladby jako *The Alchemist's Tower*, amerických skladatelů Dereka Fiechtera a Brandona Fiechtera, nebo *Fee Ra Huri* od nizozemské kapely Omnia.

---

<sup>87</sup> SEVERINOVÁ, Petra. *Duch do domu* [záznam divadelní inscenace]. Režie Petra Severinová. Červiven, Krnov 2018. 19:34–20:00.

Přesuňme se ke shrnutí uplatněných principů a metod dramatické výchovy. Prvním a základním principem je participace herců na tvorbě inscenace, kdy společně s Petrou Severinovou hledali cesty ke svým rolím a k celkové podobě inscenace. V herectví se uplatnila hra v roli, která umožňuje hercům pracovat s nápodobou, odstupem i vlastní individualitou. Konkrétně vypravěčské pasáže fungovaly jako zcizovací prvky pro uvědomění si hry, která je důležitou součástí dramatické výchovy. Hra je rovněž důležitou součástí inscenace, kdy je nejen po hercích, ale i po divácích požadováno zapojení. Pokud divák nebude ochoten přijmout fakt, že herec s nabílo nalíčeným obličejem je duch, nikdy nemůže tato vzájemná interakce fungovat.

## 6.2 Analýza inscenace *Dysfunkční superhrdinové*

*Babička pozdravuje a omlouvá se* je román švédského spisovatele Fredrika Backmana, jehož příběh vypovídá o střetu generací a kostlivcích ve skříni. Hlavními postavami jsou sedmiletá Elsa, která je na svůj věk velmi sečtělá, a její babička, která se naopak chová na svůj věk velmi nerozumně. Předloha byla Petrou Severinovou zvolena pro první stupeň základních škol, stejně jako u předchozí inscenace, ale v tomto případě není její zaměření tak patrné. V analýze budu vycházet ze záznamu z března roku 2020, ale také z vlastního diváckého zážitku. Inscenaci jsem navštívila dvakrát, a to poprvé na premiéře 5. března 2020 a podruhé na krajském kole přehlídky Wolkrův Prostějov dne 2. září 2020. Na Wolkrově Prostějově soubor hrál v jiném složení po covidové pauze, a proto z této reprízy čerpat nebudu.

### 6.2.1 Předloha a její dramatinace

Román *Babička pozdravuje a omlouvá se* Fredrika Backmana, se řadí mezi literaturu s dětským hrdinou a pochází z roku 2013. Jeho děj je zasazen pravděpodobně do dobových reálií nekonkrétního prostředí. Reálný svět románu je doplněn o fiktivní pohádkový svět, kterým babička provádí svou vnučku Elsu. Zdánlivě nekoherentní snový svět plný hrdinných, tragických a unikátních postav se nečekaně prolne s osudy lidí žijících v jednom panelovém domě patřícím babičce, vitální ženě, která tvrdí že dům vyhrála v pokeru.

Ústřední postavou románu je sedmiletá Elsa žijící se svou těhotnou matkou Ulricou a nevlastním otcem Georgem. Snaží se vyrovnat s rozvodem rodičů, jejich novými partnery a nastávajícím sourozencem „půlčkem“. Nelehkou situaci jí komplikuje fakt, že je ve škole šikanovaná. Jediný, kdo ví, čím si prochází, je její babička, která dělá všechno proto, aby Elsiny negativní zážitky přebila lepšími a šilenějšími. Babička je však v terminálním stádiu rakoviny a po její smrti začne Elsa zjišťovat, že její superhrdinka nebyla vždy jen perfektní, ale že v životě udělala spoustu chyb. Jedním z nepochopitelných rozhodnutí babičky bylo, že Ulricu (Elsinu matku) vychovávala jejich sousedka, protože babička jezdila na mise jako doktorka. Elsa se ztrácí ve svých pocitech, a také ztrácí jistotu, ale s vyrovnáváním jí pomohou obyvatelé domu, se kterými se setkává při předávání omluvných dopisů od babičky. Postupně tak získá přátele a vybuduje si dostatečné sebevědomí, aby se ve škole zastala dívky, kterou také šikanují.

Všechny vedlejší postavy románu mají vlastní, velmi silný osobní příběh, který je propojený s postavou babičky. Britt-Marie je sousedka, která kdysi vychovávala Ulricu. Vlastní děti nikdy neměla, a po tom, co se babička vrátila z misí, přišla i o svou chovankyni. Se svou osamělostí a potřebou o někoho pečovat se vyrovnává kontrolou domovního pořádku, což nikomu není příjemné. Její partner Kent má dvě děti z předchozího manželství, ale nestýkají se, i když po tom Britt-Marie touží. Kariérista Kent se nakonec vybarví jako nevěrník. V domě žije i Kentův bratr Alf, který je od mlada zamilovaný do Britt-Marie. Jednou se spolu pokoušeli žít, ale potom odjel do války a tam si našel milenkou. Svých činů od té doby lituje a nikoho si už nikdy nenašel. Stal se z něj zahořklý samotář pracující pro taxi službu.

Postavami, které babička přivedla do domu v rámci své práce, jsou „Černá sukně“ a „Vlčí srdce“. Oba byli přítomní přírodním katastrofám. „Černá sukně“ při nich přišla o manžela i dva syny, a od té doby se z ní stala utajená alkoholička i přes to, že je sama povoláním psychologičkou. „Vlčí srdce“ je naopak mladík, který přišel o celou rodinu, cestoval s Elsinou babičkou a stal se vojákem mírového sboru. Události ho poznamenaly natolik, že je nejraději sám a uzavřený. Na vojně sloužil se svým přítelem Samem, kterého válka také poznamenala, ale povedlo se mu najít si dívku. Ta po čase otěhotněla a přivedla na svět dítě. Protože Sam užíval narkotika, chlapec se narodil postižený. Sam neunesl svou vinu a začal oběma ubližovat. Jeho

rodiče, Lennart a Maud, mu v tom zabránili a za pomoci babičky našli nové bydlení sobě, ale i vnoučeti a jeho matce.

Zápletkou románu je situace po pohřbu babičky, kdy Elsu začne někdo sledovat. Dívka je však pod ochranou všech obyvatel domu, kteří vědí o hrozícím nebezpečí. Tím je Sam, otec chlapečka se syndromem, který je věkově velmi podobný Else. Situace nakonec vyescaluje v potyčku, kdy Sam zraní psa (který je regulérním obyvatelem domu) a „Vlčí srdce“ se s ním utká ve fyzickém boji. Celá dramatická situace je nakonec vyřešena příjezdem policie, která Sama zatýká.

Kompozice románu je paralelní, protože kombinuje rovinu „přítomnou“ a snovou, ale obsahuje i retrospektivní vyprávění. Fredrik Backman metodou asociace a odboček prolíná chronologické vyprávění se vzpomínkami Elsy na zesnulou babičku a také příběhy z fiktivní „Říše před procitnutím“. Román je členěn do 34 kapitol a vypravěčem je extradiegetický personální vypravěč limitovaný věděním Elsy. Stejně tak jsou z počátku představeny čtenáři i jednotlivé postavy, na které je zprvu nahlíženo omezenou optikou, aby následně byly jejich charaktery rozvíjeny, a tak bylo opodstatněné i jejich chování.

Přesuňme se k dramatinaci Petry Severinové a strukturním transformacím ke kterým došlo v rovině nového metatextu. Rozsáhlost románu Fredrika Backmana determinovala Severinové uplatnění postupu *redukce*, ale i přes to si v rovině příběhu dramatinace zachovává všechny zásadní události. Stejně jako předloha, i dramatinace pracuje s více časoprostorovými rovinami, kterými jsou reálný děj, příběhy z „Říše před procitnutím“ a vzpomínky na život s babičkou. Protože si dramatinace *ekvivalentně* ponechává dějový rámec předlohy, logicky generuje otevřenou formu dramatu, která celek předvádí segmentálně v patnácti obrazech. Nově vzniklý dramatický text obsahuje výhradně dialogy z předlohy, které Petra Severinová přesouvala mezi postavami a dějem tak, aby využila autentičnost a osobitost Backmanova jazyka. Nejvýraznějším zásahem do předlohy je *zmnožení* postavy Elsy, kterou měly synchronně ztvárňovat dvě herečky a jejíž vnitřní monology byly *dialogizovány*. Jazyk obou postav i povahové rysy jsou totožné do okamžiku smrti babičky, po něm se však jejich pohled na babiččinu osobnost tříští.

V dramatinaci vystupuje třináct postav, které si zachovávají částečně charakter postav z románu a jejich osobní linii. Zjednodušeny byly jen natolik, aby

dokázaly vyobrazit dichotomii jejich charakterů. Z předlohy v dramatinaci figurují postavy: babička, Elsa, Ulrica a její přítel René (v předloze George), Britt-Marie, Alf, Vlčí srdce, právník babičky Marcel, policistka a ředitel. Ostatní postavy byly *redukovány*. Postavy babičky, Reného i Ulricy nesou stejné charakteristiky jako v předloze. Postavě Elsy byl v dramatinaci, kromě *dialogizace* vnitřních monologů, změněn také věk, a to ze sedmi let na deset. Důvodem může být etické očištění její matky Ulricy, která nechává svou dceru podnikat dobrodružství připravené babičkou. Je pravděpodobné, že desetileté dítě chodí samo do školy a je více samostatné než sedmileté dítě navštěvující první třídu základní školy. Postava Britt-Marie je oproti literární postavě propojena s postavou jejího muže, kvůli kterému se stala více povýšenou a nepříjemnou osobou. Oproti předloze je důvodem její osamělosti fakt, že žije sama, a proto se zaměřila na starostlivost o domovní pořádek. Alf je v dramatinaci přisprostlý montér a milovník italské opery, který všem neustále nabízí kávu, tak jako to v románu dělala postava Lennarta. „Vlčí srdce“ do sebe absorbuje noční můry a křik „Černé sukně“, které jsou vzpomínkou na válku. Z dosud uvedeného vyplývá, že můžeme vidět tendenci Severinové přenechat některé vlastnosti redukováných postav těm, které v dramatinaci budou vystupovat, tedy princip, který Aleš Merenus nazývá *kumulací*. Poslední původní vystupující postavou je Marcel, kterému bylo změněno pohlaví na ženské, a který přijímá roli právního zástupce. Nově dramatinace transformuje šikanující děti z kolektivních agresorů na tři konkrétní postavy, Lauru a její dva poskoky.

Z předlohy byl v dramatinaci vyňat hlavní konflikt, v němž Elsu ohrožuje Sam, a nebezpečí, které Else hrozí, pramení pouze z šikanujících dětí ve škole. O to víc je v dramatinaci zdůrazněno téma šikany a její závažnost. Jedná se o logický krok vzhledem k cílové skupině diváků, pro niž byla inscenace realizována. Šikanující skupinu tvoří Laura, chlapec a dívka. Řešení konfliktu přichází v okamžiku, kdy si dívka uvědomí nesprávnost konání celé skupiny. Postupně v pěti různých obrazech mění svůj postoj a přestává sympatizovat s násilím. Její proměna vyvrcholí, když se postaví vůdkyni Lauře a Elsa ji v tom podpoří.

Témata přejímá Petra Severinová z předlohy, ale upravuje jejich dominanci a význam. Na předchozím odstavci můžeme vidět, že došlo k částečné proměně narativu a jednoho z témat, a proto se teď budu věnovat dalším tématům a jejich proměnám. Výrazné je téma mezilidských vztahů, v rámci kterého Elsa dochází

k poznání, že lidé mohou mít různé osudy, které ovlivní jejich chování. Pochopí také, že chování nemusí odrážet osobnost a že i špatné chování lze odpustit. Dramatizace se také, stejně jako román, věnuje mezigenerační tematice. Unikátní je vykreslení dvojice babičky a Elsy. Babička se chová velmi nezodpovědně a „potrhle“ a naopak Elsa působí velmi sečtěle. I přesto nemají absolutní problém s komunikací, zatímco s ostatními má Elsa problém najít společnou řeč, protože je mezi nimi velká bariéra. V románu například Elsin vlastní otec neví, jak s dcerou komunikovat, ale napadne ho poslechnout si audioknihu Harryho Pottera, protože ví, že ho má dcera ráda. Když jí s nadšením oznámí, že existuje i film, na který by se spolu mohli podívat, je Elsa rozčarovaná z toho, že to dosud nevěděl. Když mu oznámí, kolik dílů filmu existuje, otec znejistí a společné téma se rozplývá. Tento motiv byl přenesen v dramatizaci na postavu nového nevlastního otce, který se snaží si s Elsou vytvořit vztah.

Na předchozím příkladu také vidíme téma rodiny. Hlavní postava Elsa žije v prostředí, kde jsou vztahy komplikované a z jejího pohledu nepochopitelné. Pro Elsu je těžké přijmout nového partnera matky, natož přijmout fakt, že bude mít sourozence. Komplikovaným je i vztah babičky a Ulricy, Elsiny matky, který je velmi napjatý. O Ulricu se v dětství nestarala tak, jako teď o Elsu, a je těžké pro ni sledovat jejich skvělý vztah, jenž nemá ani s jednou. Babička se ve vztahu s Elsou snažila odčinit chybu, již se dopustila vůči Ulrice. Otázkou však je, jestli se dopustila chyby. Jedná se o tzv. „tramvajové dilema“, které rozpracovává myšlenku, zda je eticky správné obětovat život jednoho člověka za život několika lidí.<sup>88</sup> Babička sice neobětovala život Ulricy, nechala ji vyrůstat u lidí, kde se měla dobře a stala se z ní úspěšná žena, ale okolí na její rozhodnutí opustit dceru nahlíží velmi negativně. Na druhou stranu babička na svých lékařských misích zachránila spousty životů a některé z těchto postav, například Vlčí srdce, se objevují v rámci příběhu.

Stejně jako v předchozí dramatizaci Severinové se i v této objevuje téma smrti, protože babička umírá na rakovinu. Elsa měla s babičkou velmi blízký vztah a těžko se jí se situací vyrovnávalo. Cítila bolest, prázdnotu, smutek i vztek. Měla pocit, že je jediná, kdo takto prožívá babiččinu smrt. Dokonce měla pocit, že její

---

<sup>88</sup> BRDIČKA, Bořivoj. Tramvajové dilema a informatické myšlení. *Metodický portál RVP.CZ* [online]. 2019 [cit. 2022-04-15]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/22042/tramvajove-dilema-a-informaticke-mysleni.html>



matka babičku nenáviděla kvůli jejich neustálým hádkám. „*Zkus pochopit, že na smutek má právo i někdo jiný než ty,*“<sup>89</sup> vykřikla na Elsu její matka ve vypjaté situaci v románu, a stejně tak i v dramatinaci Severinové, po které Else vysvětlila, proč se s babičkou hádaly.

Hlavním tématem dramatinace je hledání odvahy, a to v mnoha oblastech. Elsa, ale i další postavy, musí najít odvalu na smíření se s babiččinou smrtí. Elsa hledá odvalu, aby se postavila šikaně, ale také aby přijala nového partnera matky a nastávajícího sourozence. Ideově-tematické transformace dramatinace se oproti dramatinaci *Duch do domu* vyznačují významnějšími proměnami, ale i přes to zůstává věrná předloze, a proto může být stejně jako předchozí dramatinace označena za dramatinaci v běžném slova smyslu. Protože Severinová v dramatinaci předvádí výseky z původního díla a ponechává si širší penzum postav, můžeme uvést, že se jedná o otevřenou formu dramatu.

### 6.2.2 Jevištní realizace dramatinace

Na realizaci se kromě Petry Severinové podílelo deset členů souboru, kteří byli součástí tvůrčího procesu inscenace. Stejně jako v předchozí inscenaci se v souboru nacházejí herci s různými schopnostmi, a proto Severinová musela zvolit klíč ke ztvárnění postav. Z literárních postav herci společně s Petrou Severinovou vyseletovali opakující se gesta a povahové rysy, které postavám přisoudili a skrze ně svou roli prezentovali. Princip mohu demonstrovat na příkladu, kdy herečka ztvárnující Britt-Marie během nekomfortních situací oprašuje neviditelná smítka na sukni, stejně jako v románu. Herectví tedy stejně jako v předchozí inscenaci vychází z typových sociálních rolí, které se nesnaží o realistické ztvárnění, ale o přiblížení charakteru postav divákům skrze jednání.

Protože inscenace funguje na principu, že jeden herec ztvárnuje více postav, ale také tutéž postavu ztvárnuje více herců, je vhodné popsat postupy, které se na daných postavách uplatňují. Ústřední postavou, jak vyplývá z románu i dramatinace, je Elsa, a v jejím případě se jedná o duální ztvárnění herečkami s podobnou fyzickou konstitucí i stejnými kostýmy. Herečka nosící batoh je viditelná pro okolí a druhá je

---

<sup>89</sup> BACKMAN, cit. 83, s. 78.

jejím všudypřítomným alter egem, se kterým komunikuje. Elsinu alter ego nevidí nikdo jiný než babička a matka Ulrica po vzájemném usmíření. Po smrti babičky dochází k proměně postav, při kterém alter ego průbojně přebírá batoh, který je symbolem pro viditelnost postavy. Zdvojení postavy má i svůj praktický důvod, protože kvantum Elsinu textu by bylo pro jednu herečku mnoho. Jeho rozdělení tak přispělo k tomu, že herečky mohly umět jen část textu, a navíc se mohly na scéně doplňovat a interagovat spolu.

Ulrica, postava Elsinu matky, byla ztvárněna jednou herečkou, která musela v rámci role zobrazit těhotenství a následně porod. Aby nemusela mít herečka vycpané břicho, měla přes sebe po celou dobu těhotenství fialový přehoz a ostatní postavy iluzi dotvářely slovně. Těhotenství se také snažila naznačit pohybem, kdy si často podepírala bedra svými rukama. Charakteristické je pro postavu ladné a kontrolované držení těla, které projde proměnou po porodu a smířením se s matkou, kdy do pohybu i promluv dává mnohem více energie. Porod na jevišti byl symbolicky ztvárněn sundáním přehozu a zabalením jej jako zavinovačky. Tak se soubor vyhnul realistickému či parodizujícímu vyznění scény porodu.

Ojedinělým případem inscenace je postava babičky, která má v průběhu inscenace zemřít a dále v ní figurovat jako vzpomínka. Nelehkou úlohu Petra Severinová vyřešila zapůjčením manekýna z Divadla loutek v Ostravě, který slouží ke ztvárnění žijící babičky. Animátorka loutky byla viditelná, totožně oděná a s loutkou náznakově. V animaci rezignovala na realistickou chůzi, a tak loutka levitovala, nebo poskakovala při přesunu po scéně. Animátorka na sebe často upoutávala větší pozornost než na loutku, ale s přihlédnutím k tomu, že je loutka pouze výtvarným znakem postavy, kterou herečka odkládá ve chvíli babiččina úmrtí, není potřeba více hodnotit a rozebírat její animaci. Odložení loutky zprostředkovalo souboru možnost dále pracovat s herečkou jako se vzpomínkou na postavu. Tatáž herečka také ztvárnila postavu Marcely, právní zástupkyni babičky, kterou odlišila nasazením klobouku a jiným tónem hlasu.<sup>90</sup>

Herci, kteří ztvárňovali více postav, využívali k jejich rozlišení proměnu kostýmů nebo doplňků. Například postavy agresorek mají řetězy na kalhotách

---

<sup>90</sup> Volba herečky pro tyto dvě postavy, které na sebe vzájemně, nejen slovně, ale i vizuálně odkazují, mohou být důvodem změny pohlaví této postavy v drammatizaci.

podtrhující jejich charakter, které vytahují z kapes, když jdou šikanovat Elsu. Proměnu v jiné postavy tyto herečky provedou zastrčením řetězu nazpět do kapsy a nasazením jiného doplňku (např. policejní čepice, kravaty, ...). Tím se dostáváme k vizuálnímu komponentu inscenace, jehož součástí jsou i kostýmy. Ty jsou v inscenaci stylizované do současnosti, se snahou viditelně odlišit různé generace, ale i jejich povolání. Postava Elsy má pruhované podkolenky, černou sukni, žluté tričko, a kostým barevností vypovídá o nízkém věku postavy. Naopak Alf je oděný do modrých pracovních montérek a kostkované košile, což odkazuje k jeho zaměstnání.

Kromě specifických kostýmů měly postavy také svůj charakteristický pohyb nebo gesto (příklad gesta typického pro Britt-Marie jsme si uvedli v úvodu této podkapitoly). Dalším příkladem může být nevlastní otec Elsy, jehož typickým pohybem je běh. Herec, který jej ztvárňoval neustále pobíhal prostorem nebo náznakově běžel na místě. Pohyb obecně byl pro tuto inscenaci podstatný. Herci svými těly kromě vlastních rolí znázorňovali také nábytek v babiččině bytě nebo zvířata v zoo. Mimo role také společně vytvářeli živé obrazy, které doplňovaly vyprávění o misích, jež babička zažila. Ve zmíněných pohybových aktivitách můžeme nalézt kořeny dramatické výchovy, konkrétně pantomimicko-pohybových metod, za pomoci jejichž technik hráči hledají cesty, jak svým tělem nebo pohybem ztvárnit zvířata, objekty nebo pocity. Metody dramatické výchovy se taktéž projevují ve volbě kostýmů, i volbě hereckého stylu. Těmito prostředky herci směřují k vytvoření srozumitelných a jasně diverzifikovaných postav nejen pro diváky, ale i pro ně samotné. Prostřednictvím kostýmů, hereckého stylu, typických pohybů a gest získávají oporu potřebnou pro ztvárnění rolí, které jsou mimo jejich aktuální zkušenosti.

Vizuální komponent inscenace ve smyslu scénografie byl pojat minimalisticky a znakově. Dominantou jevištního prostoru se staly široké třístupňové otočné schody. Přední strana sloužila jako znak pro třípatrový dům, kde žila Elsa a ostatní postavy kromě agresorky, policistky a právničky. Po otočení schodů o 180° byl vytvořen prostor opatřený oponkou, který se využíval pro zobrazení příběhů z „Říše před procitnutím“, jež jsou vyprávěny pomocí stínohry s plochými papírovými loutkami animovanými herci skrytými ve stínu. Totožné postavení schodů je také využito při zobrazení nemocnice, oponka se stala příkrývkou. Boční postavení schodů směrem k hledišti sloužilo pro zobrazení policejní stanice, nebo

ředitelny, přičemž autority seděly na schodech a proti nim stáli „viníci“. Svým postavením herci zobrazovali komunikaci skrze bariéru a vizuálně podpořili odcizení mezi postavami. K jiným proměnám prostředí nedocházelo. Dramatický prostor, ve kterém se postavy nacházely, vyplýval z jejich herecké akce a slovního komentáře.

Přesuňme se ke zvukovému komponentu, v němž bylo využito potenciálu hudebně založené skupiny herců. Hudební doprovod vytvářel jeden z herců stojící v levé části jeviště mimo dění, odkud hrál na elektrickou kytaru. Během představení využíval k proměně do role jménem Vlčí srdce nasazení kapuce. Hudbou doprovázel akční situace, pohybové aktivity, ale také pomocí hudby ztvárnil noční můry své role. Potenciál celé herecké skupiny byl zhmotněn do dvou písní. Jedna z nich pochází z dílny skupiny Traband,<sup>91</sup> a druhá je z dílny partnera Petry Severinové, který často skládá hudbu pro její inscenace. Písně byly zařazeny ve dvou zlomových momentech, a to při smrti babičky a při narození bratra Elsy.

Podobně jako předchozí inscenace i tato pracuje s metodami dramatické výchovy. Práce na postavách, ale i pohybové aktivity v inscenaci jsou odrazem metod a technik, kterými žáci pracovali. Například živé obrazy osob nebo ztvárnění předmětů jsou běžnou praxí dramatické výchovy. Příkladem je stejně tak pohybové zobrazení sněhových vloček nebo zvířat. Inscenace mimo jiné využívala loutky a soubor zkoumal, jak fungují a jak se s nimi dá pracovat. Přestože jejich animace nebyla perfektní, benefitem pro samotné herce je získání zkušenosti s různými typy animací různých typů loutek. Volba atypického prostředku přinesla hercům mimoestetické aspekty, o které dramatická výchova primárně usiluje při tvorbě inscenací. V inscenaci bylo také využito potenciálu a dovedností skupiny zařazením živé hudby a dvou písní, které soubor sborově zpíval. S ohledem na všechno, co soubor v inscenaci využil, se dá říct, že si kromě dramatizace připravil pro diváky přehlídku možností, které dramatická výchova a divadlo přináší.

---

<sup>91</sup> Využití autorské písně *Na druhý břeh* skupiny Traband bylo schváleno kapelou.

## Závěr

Cílem práce bylo představení krnovského studentského amatérského souboru Červiven a jeho dramaturgických i inscenačních postupů demonstrováných na vzorku dvou vybraných inscenačních titulů, a to *Duch do domu* a *Dysfunkční superhrdinové*. Na základě uvedených analýz, ale také seznamu uvedených inscenací (viz. Příloha 1), je evidentní, že Petra Severinová nejčastěji volí různorodé prozaické tituly, jež transformuje v dramaturgické a následně je se žáky převádí na jeviště.

V případě analyzovaných dramaturgických můžeme hovořit o dramaturgických v běžném slova smyslu podle terminologie Zdeňka Hoříňka,<sup>92</sup> které jsou i přes drobné úpravy věrné předloze. Obě dramaturgické jsou dramaturgické s otevřenou formou, které předvádějí koláž obrazů vyprávějící výseky z původního příběhu. Z povahy literárních předloh a možností souboru, pro které jsou dramaturgické tvořeny, nutně dochází k dramaturgickým zásahům praktického rázu, a to nejhojněji k redukci nebo kondenzaci. Témata a motivy Severinová ponechává původní, ale někdy dochází k úpravě jejich dominance, a to například v případě dramaturgické *Dysfunkční superhrdinové*, v níž se téma šikany oproti předloze dostává do popředí. Na základě uvedených titulů lze uvést, že se soubor věnuje závažným tématům jako jsou šikana, nemoci a smrt. Závažnost témat se Severinová snaží vyvažovat komickými situacemi, aby inscenace nebyly příliš zatížené pro mladší diváky, kterým jsou určeny.

Inscenační realizace obou dramaturgických se vyznačuje znakovým prostředím a snahou o diverzifikaci kostýmů, a to v případě inscenace *Duch do domu* podle období, ze kterého postavy pocházejí, a v případě inscenace *Dysfunkční superhrdinové* podle věku či zaměstnání postav. Ve zvolených inscenacích dochází také k využití masek a loutek, které zastupují některé postavy. Jak ukázala analýza, soubor využívá inscenační postupy, které do jisté míry vycházejí z dramatických metod nebo principů dramatické výchovy. Podstatná je v tomto ohledu participace členů souboru na tvorbě inscenace a využití dovedností a potenciálu herců. Herectví je záměrně stylizované a pomocí takto zvoleného hereckého komponentu dochází ke sjednocení různých úrovní hereckých zkušeností. Viditelná je i snaha o rovnoměrné rozložení

---

<sup>92</sup> HOŘÍNEK, cit. 9, s. 63–64.

rolí a textu mezi postavami tak, aby každý člen souboru měl dostatečný herecký prostor a nedocházelo k rivalitě nebo nežádoucí hierarchizaci.

V inscenacích jsou viditelné výsledky některých technik pantomimicko-pohybových metod (například pohybové ztvárnění zvířat, živé obrazy atd.), které herci absolvovali formou her při její tvorbě. O souboru Červiven tak můžeme říct, že v rámci tvorby inscenace využívá dramatické metody, jež jsou odrazem výuky dramatické výchovy na krnovské pedagogické škole. Na druhé straně jsme konstatovali, že se soubor více přibližuje aktivitám amatérského divadla a částečně se vzdaluje ideálům dramatické výchovy, která předpokládá jiný způsob práce na inscenaci. Tím je tvůrčí činnost členů souboru, která od jednoduchých dramatických metod přechází v inscenační tvorbu. Touto cestou se vydal Červiven v roce 2022 při tvorbě autorské inscenace *Přes překážky ke hvězdám*, kterou naopak od předchozích inscenací můžeme nazvat produktem dramatické výchovy.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

BACKMAN, Fredrik. *Babička pozdravuje a omlouvá se*. Přeložila Jitka HERČÍKOVÁ. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-239-9.

IBBOTSON, Eva. *Strašidlo po telefonu*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Albatros, 2007. ISBN 80-00-01975-2.

SEVERINOVÁ, Petra. *Duch do domu* [záznam divadelní inscenace]. Režie Petra Severinová. Červiven Krnov 2018.

SEVERINOVÁ, Petra. *Dysfunkční superhrdinové* [záznam divadelní inscenace]. Režie Petra Severinová. Červiven Krnov 2019.

Osobní archiv Petry Severinové, Kroniky souboru Červiven od jeho počátků až po rok 2020.

Rozhovor s Petrou Severinovou [ústní sdělení]. Byl pořízen autorkou této práce 22. 12. 2020 v Krnově. Poznámky jsou uloženy v osobním archivu autorky této práce.

*Výroční zprávy o činnosti a plnění úkolů příspěvkové organizace*. SPgŠ a SZŠ Krnov, 2009–2019.

### Literatura

CÍSAŘ, Jan, a kolektiv. *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence*. 1. vyd. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. ISBN 80-7068-129-2.

DOLEŽALOVÁ, Kateřina a VALENTA, Jiří, et al. *Tradice českého ochotnického divadla a amatérské divadlo dneška: Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 1. a 2. srpna 2010 v Miletíně a Hronově*. Miletín: Muzeum českého amatérského divadla, 2010. ISBN 978-80-254-8469-2.

HORÁNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5.

HORÁNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-8086928-59-3.

KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR – grantový projekt č. 408/06/0114)*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. ISBN 80-86102-51-3.

KOŤÁTKOVÁ, Soňa, PROVAZNÍK, Jaroslav, et al. *Vybrané kapitoly z dramatické výchovy*. Praha: Karolinum, 1998. ISBN 80-718-4756-9.

MACHKOVÁ, Eva. *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2018. ISBN 978-80-7331-487-3.

MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy: (úvahy o oboru)*. 3. vyd. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2018. ISBN 978-80-7068-317-0.

MACKOVÁ, Silva. *Divadlo a výchova: (úvahy o oboru)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7460-101-9.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla – teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008. ISBN 978-80-902975-8-6.

SCHREIBER, Vít. *Práce s historickými náměty v Kočovně divadelní společnosti Petry Severinové*. Brno, 2022. Rukopis bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava a VALENTA, Jiří. *Mistopis českého amatérského divadla: A–M*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2001. ISBN 80-7068-154-3.

ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatizace jako teoretický problém*. *Divadelní revue*, 2004, roč. XV č. 4. Praha: Divadelní ústav.

TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. Šesté vydání. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-388-3.

VALENTA, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-1865-1.

VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2007. ISBN 978-80-247-1819-4.

### **Elektronické zdroje**

BRDIČKA, Bořivoj. *Tramvajové dilema a infromatické myšlení*. *Metodický portál RVP.CZ*[online]. 2019 [cit. 2022-04-15]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/22042/tramvajove-dilema-a-informaticke-mysleni.html>

KEROUŠOVÁ, Eva. 1. setkání dramacenter České republiky. In: *Tvořivá dramatika* [online]. 2013. Praha: NIPOS – ARTAMA, STD, KVD DAMU, 2013 [cit. 2022-03-14]. ISSN 1211-8001. Dostupné z: [https://www.drama.cz/periodika/td\\_archiv/td2013-1.pdf](https://www.drama.cz/periodika/td_archiv/td2013-1.pdf).



LÖFFELMANN, Vojtěch. Současné podoby dramatické výchovy v České republice. In: *Tvořivá dramatika* [online]. Praha: NIPOS – ARTAMA, STD, KVD DAMU, 2019 [cit. 2022-03-14]. ISSN 1211-8001. Dostupné z: [https://www.drama.cz/periodika/td\\_archiv/td2019\\_2.pdf](https://www.drama.cz/periodika/td_archiv/td2019_2.pdf).

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2022-03-14]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

Obsah periodika Divadelní výchova. *Dramatická výchova* [online]. Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 2003 [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: [https://www.drama.cz/periodika/divadelni\\_vychova.html](https://www.drama.cz/periodika/divadelni_vychova.html).

*Rámcový vzdělávací program pro obor 75–31–M/01 Předškolní a mimoškolní pedagogika* [online]. Praha: MŠMT, 2008 [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: [http://zpd.nuov.cz/RVP\\_3\\_vlna/RVP%207531M01%20Predskolni%20a%20mimoskolni%20pedagogika.pdf](http://zpd.nuov.cz/RVP_3_vlna/RVP%207531M01%20Predskolni%20a%20mimoskolni%20pedagogika.pdf).

*Rámcový vzdělávací program pro obor 78–42–M/03 Pedagogické lyceum* [online]. Praha: MŠMT, 2008 [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: [http://zpd.nuov.cz/RVP\\_4\\_vlna/RVP\\_7842M03\\_Pedagogicke\\_lyceum.pdf](http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_7842M03_Pedagogicke_lyceum.pdf).

SPGŠ, Červiven / Červiven Senior. *Databáze českého amatérského divadla* [online]. Praha: NIPOS, 2005 [cit. 2022-03-18]. Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=29110>.

VOJTKOVÁ, Milena. *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu: 9. ročník studentské (intermediální) konference* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011 [cit. 2022-03-21]. ISBN 978-80-85778-85-4. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slkc/data/2010/sbornik/sbornik.pdf>

## Přílohy

### Příloha 1 – Inscenace souboru<sup>93</sup>

#### Inscenace souboru Červiven

- 2009 Eva Ibbotson, *Duch do domu*, dramaturgie P. S.
- 2010 Eva Ibbotson, *Ostrov tet*, dramaturgie P. S.
- 2011 Irena Doušková, *Radosti mládeže*, dramaturgie P. S.
- 2011 Milan Ohnisko, *Vepřo-knedlo-zlo*, koláž poezie P. S.
- 2012 Michael Ende, *Zloději času*, dramaturgie P. S.
- 2012 Petra Severinová, *Cesta do neznáma*, koláž poezie<sup>94</sup>
- 2013 Eva Ibbotson, *Tajemství zapomenutého nástupiště*, dramaturgie P. S.
- 2014 István Tasnádi, *Cyber Cyrano*, původní drama
- 2014 Miloš Macourek, *Mouchy*, dramaturgie P. S.
- 2015 Miguel de Cervantes y Saavedra, *Hra na Dona Quijota*, dramaturgie P. S.
- 2015 Olga Hejná, *Velký a stříbrný byl svět*, dramaturgie P. S.
- 2016 Fredrik Backman, *Jde o princip*, dramaturgie P. S.
- 2017 Iva Procházková, *Uzly a pavouci*, dramaturgie P. S.
- 2018 Eric Emmanuel Schmitt, *Oskar a Škrtička z Languedocu* – dramaturgie P. S.
- 2019 Eva Ibbotson, *Duch do domu*, dramaturgie P. S.
- 2020 Fredrik Backman, *Dysfunkční superhrdinové*, dramaturgie P. S.
- 2022 Petra Severinová a kol., *Přes překážky ke hvězdám*

---

<sup>93</sup> Autorkou všech dramaturgií je Petra Severinová (dále P. S.).

<sup>94</sup> Mezi autory využitých poezií patří: Ivo Vodseďálek, Josef Hiršal, Jan Nedvěď, Milan Ohnisko, Daniel Stroj, Jaroslav Čejka, Naděžda Plíšková, Jiří Suchý, Jiří Žáček, Rio Preisner, Václav Daněk, Jiří Kolář, Jaroslav J. Ježek.

### **Inscenace souboru Červiven Senior**

- 2011 Daisy Mrázková, *Nádherné úterý*, dramaturgie P. S.
- 2013 Vladimír Sutějev, *Pohádky o zvířátkách*, dramaturgie P. S.
- 2013 Miguel de Cervantes y Saavedra, *Hra s Donem Quijotem*, dramaturgie P. S.
- 2014 Sarah Winman, *Když bůh byl králík*, dramaturgie P. S.
- 2014 Sofia Prokofjevová, *Vasja a sedm maminek*, dramaturgie P. S.
- 2015 Michael Cunningham, *Propadlý listek*, dramaturgie P. S.
- 2016 Karel Čapek, *Bedřich a Judita*, dramaturgie P. S.
- 2017 Guus Kuijer, *Jak Tomáš ke štěstí přišel*, dramaturgie P. S.
- 2018 Ingmar Villqist, *Helverova noc*
- 2022 Karel Čapek a Josef Čapek, *Adam stvořitel*

### **Společné inscenace**

- 2013 Petra Severinová, *Škola snů*, kompilace povídek<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Využitými povídkami jsou: Pohádka o snu (František Nepil), Černý domeček smutku (Olga Hejná), O fazolce (Alois Mikulka), Medvěd, který nebyl (Frank Taschlin).

## Příloha 2 – Ilustrační fotografie z představení



Obrázek 1: *Duch do domu* – Wilkinsonovi a Dodomu



Obrázek 2: *Duch do domu* – Slečna Pringlová a jeptišky



Obrázek 3: *Duch do domu* – blíže nespecifikované postavy duchové



Obrázek 4: *Dysfunkční superhrdinové* – babička a Elsa



Obrázek 6: *Dysfunkční superhrdinové* – obyvatelé domu (zleva shora René, Ulrica, Elsa, Vlčí srdce, Britt-Marie a Alf)



Obrázek 5: *Dysfunkční superhrdinové* – babička vyprávějící příběhy z „Říše před procitnutím“

## **ABSTRAKT**

### **NÁZEV:**

Amatérský soubor Červiven a jeho současná tvorba

### **AUTOR:**

Nikola Izaiaszová

### **KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

### **VEDOUcí PRÁCE:**

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, PhD.

### **ABSTRAKT:**

Práce se zabývá amatérským souborem Červiven a jeho současnou tvorbou, která je demonstrována prostřednictvím inscenací *Duch do domu* (2019) a *Dysfunkční superhrdinové* (2020). Zaměřuje se na oblast amatérského divadla a dramatické výchovy včetně jejich teoretického a historického kontextu a jejich současné podoby, představuje genezi souboru Červiven a osobnost pedagožky Petry Severinové. Vymezuje pojem dramatisace v souvislosti s dominantní dramaturgickou linií souboru a teoretické poznatky aplikuje v analýzách inscenací, ve kterých jsou sledovány uplatněné dramaturgické postupy a metody dramatické výchovy. V rámci komparace se práce věnuje tematickým liniím a inscenační realizaci dramatisací.

### **KLÍČOVÁ SLOVA:**

Amatérské divadlo, dramatická výchova, dramatisace, soubor Červiven, Petra Severinová

## ABSTRACT

**TITLE:**

Amateur ensemble Červiven and its contemporary work

**AUTHOR:**

Nikola Izaiaszová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, PhD.

**ABSTRACT:**

The main topic of this thesis is amateur ensemble Červiven and its current work, demonstrated through the productions *Duch do domu* (2019) and *Dysfunkční superhrdinové* (2020). It focuses on the field of amateur theatre and drama education, including their theoretical and historical context and their current form, and presents the genesis of the Červiven ensemble and the personality of the teacher Petra Severinová. It defines the concept of dramatization in relation to the dominant dramaturgical line of the ensemble and applies the theoretical knowledge in analyses of productions in which the applied dramaturgical methods and methods of drama education are observed. In the framework of the comparison, the thesis focuses on the thematic lines and staging realization of dramatizations.

**KEYWORDS:**

Amateur theatre, drama education, dramatization, Červiven ensemble, Petra Severinová