

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

BRATŘI KARAMAZOVI

Herecké téma ve vztahu k postavám

(Podmínky tvůrčí spolupráce herce a režiséra/ky)

Aminata Keita

Vedoucí práce: MgA. Štěpán Pácl, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Datum obhajoby: 25. června 2018

Přidělovaný titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing-dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

THE KARAMAZOV BROTHERS

Acting in relation to characters

(Creative cooperation conditions of actor and director)

Aminata Keita

Supervisor: MgA. Štěpán Pácl, Ph.D.

Opponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Date of presentation: 25. června 2018

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

BRATŘI KARAMAZOVI: Herecké téma ve vztahu k postavám
(Podmínky tvůrčí spolupráce herce/herečky a režiséra/ky)

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato práce se zabývá vztahem vnitřního tématu herce a vnitřního tématu postavy a zachycením vzniku takových podmínek tvůrčí práce, které vytvářejí prostor k scénickému a hereckému tvarování vedoucím k objevení či rozvíjení vnitřního tématu herců a k nalezení tematicky adekvátního scénického řešení na základě mé práce na bakalářské inscenaci *Bratři Karamazovi* (2018).

Abstract

The aim of the thesis is to discuss the relation between the actor's inner theme and the character's inner theme. It deals with the origin of the conditions creating space for shaping the scenic and acting aspects, leading to the finding or development of the actors' internal theme and finding a thematically appropriate scenic solution based on my work on bachelor play *The Karamazov Brothers* (2018).

Poděkování

Za vznik této práce děkuji především vedoucímu této práce panu Štěpánu Páclovi, který mě od začátku mého studia motivuje k co nejlepšímu výkonu. Velký dík patří také vedoucím našeho ročníku, paní Zuzaně Sílové a panu Milanu Schejbalovi, za jejich vedení a projevanou důvěru, čehož si velice vážím. Mé poděkování a úcta patří také panu Jaroslavu Vostrému, který nám předává neocenitelné vědomosti a vede nás k citlivému vidění světa.

Na závěr bych ráda poděkovala svému dramaturgovi a příteli Jaroslavu Jurečkovi, který byl u toho všeho od začátku se mnou.

Obsah

Úvod	1
Herecká dramaturgie a vnitřní téma	2
Co pro nás znamená herecké téma?	3
Scéna čas a prostor	7
Struktura prostoru.....	7
Řád, jeho porušování a chaos jako téma	12
Herecké a scénické tvarování	13
U Karamazova (Stůl jako ustavení řádu a jeho následný rozvrat) 14	14
U Kateřiny Ivanovny (Umění vládnout a ovládat).....	16
Gesto Kateřiny Ivanovny	18
Mít'ův příběh (Zvíře v nás).....	19
Grušenka (Různé obrazy a výrazy jedné ženy)	22
Smerďakov s kytarou (Hlasová maska).....	25
Víra Ivana Fjodoroviče (Úhel pohledu a postoj).....	27
Katarze	31
Aljoša	33
Závěr	35
Literatura	38

Úvod

Tato práce je teoretickou úvahou nad vznikem bakalářské inscenace *Bratři Karamazovi*¹, na jejímž vzniku jsem se podílela jako režisérka. Ráda bych zde zmapovala proces, kterým jsme s dramaturgem Jaroslavem Jurečkou, scénografem Michalem Spratkem, dvěma herečkami a pěti herci 2. ročníku činoherního herectví prošli od února do června 2018. V této práci jde především o zachycení vzniku takových podmínek práce, které dávaly prostor k scénickému a hereckému tvarování vedoucímu k objevení či rozvíjení vnitřního tématu herců a k nalezení tematicky adekvátního scénického řešení.

O volbě dramatisace Dostojevského románu *Bratři Karamazovi* od Evalda Schorma pro naši bakalářskou inscenaci jsme se s Jaroslavem Jurečkou rozhodli především proto, že jsme v tomto textu cítili velký potenciál pro rozvíjení tvůrčích schopností a osobních témat všech zúčastněných tohoto procesu. Nešlo nám o to zvolit si takovou látku, o které bychom si byli jisti, že ji 'umíme udělat', naopak vedl nás zájem dozvědět se něco nového o dramatu, o divadle i o sobě samých. Dostojevského svět takovou cestu umožňoval, co víc, předkládal ji jako podmínku vzájemné spolupráce. Tato spolupráce by však zároveň nebyla možná bez vědomí konkrétních dispozic každého jednotlivce, ať už se jednalo o členy tvůrčího týmu nebo herecké obsazení. Tak jako by se Dostojevského román neobešel bez jediného ze svých roztodivných charakterů a individualit svedených na jedno místo fiktivního světa, neobešel by se ani inscenační tým bez konkrétně vybraného obsazení a z něj vycházejícího scénického řešení.

¹ F. M. Dostojevskij, E. Schorm: *Bratři Karamozovi*, překlad: Prokop Voskovec, úprava a režie: AminataKeita, úprava a dramaturgie: Jaroslav Jurečka, výprava: Michal Spratek, hudba: Čeněk Vaculík, Karamazov: Čeněk Vaculík, Aljoša: Kryštof Dvořáček, Ivan: Michael Goldschmid, Dmitrij: David Krchňavý, Smerďakov: Viktor Kuzník, Kateřina Ivanovna: Jessica Bechyňová, Grušenka: Lýdie Šafářová. Premiéra (v rámci klauzur Scénické tvorby) 5. 6. 2018 na učebně K222.

Herecká dramaturgie a vnitřní téma

Každý herec je determinován svým zjevem. Ve chvíli, kdy přemýšlíme nad jeho obsazením, zcela přirozeně jej přiřazujeme k určitému typu, se kterým se spojují určité asociace.² To jsme si prakticky vyzkoušeli několikrát při obsazování komediálních ukázek v předchozích semestrech, kdy na typech herců a typech daných postav výsostně záleželo. Porušení takového přístupu k obsazení by mohlo znamenat nefunkčnost, ba dokonce nesrozumitelnost celého tvaru, nebo přinejmenším příliš urputné (a zřejmě i neúspěšné) úsilí pro režiséra (i herce) nasoukat herce opačného či nevhodného typu do příslušné typové 'škatulky'.

V *Karamazových* jsme se poprvé setkali s postavami, které se jakémukoli typu vymykají. Nikoli však na první pohled. Dostojevského postavy podléhají jisté typologizaci, s níž se samy těžce vyrovnávají, žijí ve svém vlastním světě, který je neslučitelný se světem jiných postav. Přesto je Dostojevský svádí na jedno místo a nutí ke konfrontaci. Vytváří tak rozpor, který nás neustále dráždí. Své postavy představuje na základě typu, ale dovoluje jim tento svůj typ překračovat. Vykresluje je tak v jejich celistvosti bez možnosti kategorizace a soudu.

Také v Schormově drammatizaci slouží první (obřadní) scéna nad rakví otce jako představení určitých typů: Dimitrij – voják, Ivan – filosof, Aljoša – mnich, Smerďakov – sluha. Ve chvíli, kdy z rakve vstane nebožtík, všechno se obrátí vzhůru nohama – to je princip karnevalu³.

Podle Bachtina se „karnevalizace světa v zobrazování vášní projevuje především v tom, že jim vtiskuje dvojlomnou platnost: Láska je spojována s nenávisť, zištnost s nezištností, touha po moci

² Vostrý J. *O hercích a herectví*, Praha 2014: 200.

³ „Karneval to je velkolepý, obecně lidový pocit světa, který osvobozuje od strachu, který maximální měrou přibližuje svět k člověku a člověka k člověku. Svým radostným přitakáváním každé změně a blahým relativismem oponuje omezeně jednostranné a ponuré oficiální vážnosti, zplozené strachem, lpějící na dogmatech, nepřátelské vůči všemu, co vzniká, a co se mění. Právě od tohoto typu vážnosti osvobozuje člověka karnevalový pocit světa. Není v něm ani špetka nihilismu, ani špetka prázdné lehkomyšlnosti a pokleslého bohémského individualismu.“ Bachtin M. *Dostojevskij umělec*, Praha 1971: 166–180.

se zálibou v sebeponižování. [...] Karnevalizace umožňuje postřehnout a předvést takové stránky lidských charakterů a lidského chování, které by v normálně probíhajícím životě zůstaly utajeny. Některé charaktery díky tomu nelze s konečnou platností a jednoznačně určit. Jsou rozporuplné“ (Bachtin 1971: 166–180)⁴ Tak se zdánlivě ploché typy dostávají ihned do karnevalizované situace, kde typ přestává ve své jednoznačnosti platit a postava se tím vyjevuje ve své dvojlomnosti a její charakter se komplikuje.

K plnému pochopení rozporuplnosti Dostojevského světa a jeho postav, může herec dospět jedině přes sebe a z části i za sebe, a proto je více než důležité, aby si herci s sebou nesli své téma a dostali možnost a prostor je využít.

O *tématu* mluví prof. Jaroslav Vostrý v souvislosti se scénickým obrazem jako „o verbalizovaném (pojmově identifikovatelném) smyslu uměleckého obrazu. Verbalizovaný smysl se ovšem nerovná celému obsahu prožitku, který umělecký obraz vyvolává: jde o tu jeho ‚část‘, která se může stát předmětem diskursivního myšlení.“ (Vostrý 2009: 92)⁵

I v tomto smyslu jsme nad hercem či herečkou a jejich tématem přemýšleli nikoli v jejich celkové podobě (se všemi jejich vlastnostmi a znalostmi jich samých), ale pouze nad nějakým jejich rysem, vlastností, znakem, pocitem z nich – nad tou jejich ‚částí‘, na základě které se nám začala rozvíjet představa o postavě.

Co pro nás znamená herecké téma?

První úvahy o *Bratrech Karamazových* vycházely z uvědomění si možnosti ideálního obsazení herci 2. ročníku. Začaly u hereckého tématu Michaela Goldschmida. Zavedl nás k tomu jeho racionální a zároveň citlivý pohled na svět, který využíval také v přístupu ke svým dřívějším rolím Cherubína a Malvólia.⁶ Jeho vzhled je nápadný rozporem chlapecky jemných rysů, které dokáže lehce

⁴ Tamtéž, s. 166-180.

⁵ Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2009: 92.

⁶ Cherubín – v Beaumarchaisově *Figarově svatbě*, v rámci scénické tvorby (režie Aminata Keita, premiéra v červnu 2017)
Malvolio – v shakespearově *Večeru tříkrálovém*, v rámci Scénické tvorby (režie Vojtěch Nejedlý, premiéra v lednu 2018)

(někdy stále ještě nekontrolovatelně) proměnit v tvrdý a nečitelný výraz (*poker face*), za kterým se skrývá jakási potlačovaná agrese. Právě tuto svou stránku neměl zatím možnost v žádné ze svých rolí uplatnit a objevit. Tento rozpor v něm propojený s touhou po preciznosti a velikosti ambicí ‘ještě na něco přijít’ nás vedl k představě Michaelova Ivana Karamazova.

Vedle toho Čeněk Vaculík, u kterého nemusíme dlouho hledat a nalezneme přirozeného šaška, ‘estrádníka’, vypravěče pikantních historek, který si vystačí i bez obecnstva. V minulosti dostal možnost tyto své vlastnosti projevit v shakespearovských komediích jako Šašek Feste ve *Večeru tříkrálovém* a v menší míře také jako Pandarus v *Troilovi a Kresidě*.⁷ Jeho dar používat uvědoměle slovo, výrazný projev, na němž si s jistou samolibostí zakládá, jistá potutelnost, laškovnost, to vše jsou více či méně rozvinuté možnosti, na kterých mohl Čeněk založit roli Fjodora Pavloviče Karamazova.

Mířa jako velké dítě podléhající své neuvěřitelné (fyzické, ale i emocionální) síle, která v něm dřímá, a které se bojí, byl v naší představě Mířa Davida Krchňavého. Herce energického, který svou hereckou sílu a intenzitu musí stále znovu tvarovat, jinak u něj (více než u koho jiného) pod návalem emocionálního vypětí hrozí plochost a jednostrannost projevu. To se projevilo při zkoušení komediální situace *V Kuchyni*⁸, kde měl David roli rozrušeného manžela, a vše se točilo kolem hádky s manželkou. Při předvedení této krátké situace David nebyl schopen správně odhadnout míru síly své emoce a ztratil nad situací kontrolu. Správně tvarovaná Davidova energie a síla ve spojení s jeho dobrosrdečností by mohla správně dráždit a dojímat zároveň v roli bezprostředního Míti, trpícího za svá jednoduchá a špatná rozhodnutí.

Smerďakov jako člověk, který hledá uznání a obětuje tomuto svému vnitřnímu puzení celý svět i sebe sama, byl příležitostí pro

⁷Šašek Feste - v Shakespearově *Večeru tříkrálovém* v rámci klauzurního cvičení Scénické tvorby (režie: Vojtěch Nejedlý, premiéra leden 2018)
Pandarus v Shakespearově *Troilovi Kresidě* v rámci Herecké tvorby.

⁸ Ctirad – *V Kuchyni*, v rámci Scénické tvorby (režie Aminata Keita, uvedení v březnu 2017)

Viktora Kuzníka. Puzení vydobýt si své místo a strachovat se o něj je podobná síla, která vedla jeho Boleslava⁹ v *Krvavých křtinách*. Toto puzení má počátek v „odstrčení“. „Stát stranou“ musel i Šašek Brus v *Jak se vám líbí*, ačkoli ten to dělá ze své podstaty dobrovolně. Je to pro něj jediná možná cesta, jak zůstat se světem v kontaktu. Díky Viktorově citlivosti a herecké inteligenci nejsou tyto jeho postavy jen plné ukřivdění a protivné otravnosti, ale vidíme i to, co se za tím skrývá, a dokážeme tomu porozumět. Toto téma se mu podařilo rozvinout také v postavě Trepleva z Čechovova *Racka*.¹⁰ Ať už s vědomým či nevědomým využitím těchto svých možností, obdařen pohybovým nadáním, hravostí a vynalézavostí dovedl nás tento blondatý kluk s krutými rysy ve tváři k zajímavé představě Smerďakova.

Bezstarostný, naivní a vždy pozitivní Kryštof Dvořáček překvapuje svou pevností a neoblomností ve svých názorech, o kterých nemá potřebu nikoho přesvědčovat. Touží po svobodě a svobodu si přeje i pro ostatní. Možná také proto na hereckých klauzurách tolik zápasil s postavou Richarda III. a odmítl ji přijmout za svou. I proto by mohl být Aljošou. Aljoša je přece jen Karamazov a tato pudovost, co v něm doutná, by mohla být zajímavou cestou k pochopení, jak přijmout i něco odpudivého, hnusného a zkaženého, „ačkoli mám tak krásnou tvář“. Velkou spontaneitu a hereckou pohotovost předvedl v postavě Muligana v *Penzionu pro svobodné pány*. Schopnost naleznout to, co cítí tělesně ve slovech, prokázal v postavě Silvia v *Jak se vám líbí*¹¹. Kryštof, který je fyziognomický silný, přesto citlivý a něhu probouzející, mohl dát našemu Aljošovi konkrétní podobu.

Jessica Bechyňová se svými andělskými vlasy má v sobě atributy chladné blondýny, tolik nebezpečné celému mužskému pokolení. Bije se v ní něco mezi lesní vílou a panovnicí. Tyto vílí atributy jsou podpořeny dětsky drobnou postavou, která nás nutí ji

⁹ *Krvavé křtiny* J. K. Tyla uvedených v rámci cyklu inscenovaných čtení *Hrdina v českém dramatu* v Divadle U Valšů v lednu 2018 (režie: Štěpán Pácl).

¹⁰ *Racek* A. P. Čechova, v rámci Herecké tvorby

¹¹ *Muligan – Penzion pro svobodné pány* O. Caseyho, v rámci Scénické tvorby (režie: Vojtěch Nejedlý, premiéra v červnu 2017)

ochraňovat. Její chlapecká rafinovanost nás však pokoutně varuje před pastí, do které se můžeme chytit, podlehneme-li jejímu kouzlu. Tyto předpoklady měla možnost rozvíjet už v postavě Violy z Shakespearova *Večera tříkrálového*¹². Zde především jako možnost projevit to, co postava cítí, přes někoho jiného na základě proměny (tj. nejsem tím, kým jsem). Jessica v prvním semestru zaujala velkou mírou emocionality, se kterou hrála Evu z *Gazdiny roby*¹³. Tato ještě nezformovaná emoce, jí tehdy dovedla k přepětí a křeči. Následně to vedlo k někdy až přílišné kontrole hereckého projevu a jistému ostychu a opatrnosti, což jí ubíralo na energii. Nyní by měla dobrou příležitost se k této emocionalitě vrátit a dále ji tvarovat. Právě proto by byla vhodnou představitelkou rozporuplné, upjaté a zároveň vášnivě, Kateřiny Ivanovny, dohánějící svou láskyplnou posedlostí milované muže k záhubě.

V kontrastu k slunečné a chladné Kateřině, vroucná a měsíční Grušenka Lýdie Šafářové. Tmavá (nikoli temná), uzavřená dívka s nejhlubšíma očima a krásným hlasem, která si umí poradit za každých okolností, ostřílená životem, pragmatická, učenlivá, velice inteligentní a nedostupná Lýdie by tak mohla objevit Grušenčinu vnitřní krásu a před našima očima ji proměňovat. Pro Lýdii by to byla příležitost zahrát si po sérii jednoduchých a přímočarých dívek zralou ženu a skutečnou ‚femme fatal‘. Její servetty Zuzanka z *Figarovy svatby*¹⁴ a Marie z *Večera tříkrálového*¹⁵, se navíc vyznačují rafinovaností, s jakou zvládají a roztáčejí situace a s jakou cíleně ovlivňují (až manipulují) své okolí, především muže. V tomto chování je neobyčejná hravost, kterou jim drobná Lýdie vdechla. Samostatnost a schopnost si věci zařídit, má také Grušenka. Stejně tak neodolatelnost a šarm, a pod tím vším tajemství. Postava smyslné Grušenky by mohla být pro Lýdii ideální

¹² Viola - *Večer tříkrálový* W. Shakespeara, v rámci Scénické tvorby (režie Vojtěch Nejedlý, premiéra v lednu 2018)

¹³ Eva - *Gazdina roba* G. Preissové, v rámci Scénické tvorby (režie Aminata Keita, premiéra v listopadu 2016)

¹⁴ Zuzanka - *Figarova svatba* Beaumarchais, v rámci Scénické tvorby (režie Aminata Keita, premiéra v červnu 2017)

¹⁵ Marie - *Večer tříkrálový* W. Shakespeara, v rámci Scénické tvorby (režie Vojtěch Nejedlý, premiéra v lednu 2018)

příležitost vystoupit ze svého typu a zároveň uplatnit všechny dosud nabyté zkušenosti a vtělit je do Grušky.

Scéna čas a prostor

S těmito představami a ideály, navíc s vědomím, že naši herci jsou pro tento úkol patřičně disponovaní i co se týká herecké techniky a dostatečně osobnostně odolní takové výzvě čelit, bylo potřeba vytvořit také podmínky k rozehrání těchto témat.

Tak jako bylo podstatné si ve vztahu mezi vnitřními hereckými tématy a Dostojevského materiálem vymezit prostor myšlenkový zvolenou adaptací Evalda Schorma a její úpravou, jejímž autorem byl dramaturg inscenace Jaroslav Jurečka, bylo neméně důležité si hned zpočátku vymezit a definovat scénický prostor, který by umožnil ten myšlenkový zhmotňovat, resp. který by umožnil hercům jednotlivé myšlenkové tendence skryté v sobě a v postavách rozvíjet tvůrčím způsobem na základě blízkosti vnitřního tématu herce a vnitřního tématu postavy. Určení podoby scénického řešení jsme chápali jako nutný koridor, který by konkrétně vymezoval, o čem to vlastně hrajeme a jakými prostředky toho dosáhneme.

Ačkoli se v případě *Bratrů Karamazových* jedná o velké drama, nepochybovali jsme o tom, že ho lze odehrát v intimním prostoru malé scény. V duchu jiné interpretace by se dalo mluvit dokonce o komorním dramatu - tragédii jedné (měšťanské) rodiny.¹⁶

Struktura prostoru

Od počátku pro nás bylo stěžejní vytvořit takový prostor, ve kterém bude možná dynamická proměnlivost prostředí a atmosféry. Evald

¹⁶ S malým a uzavřeným prostorem počítal také Schorm (z podobně prostých důvodů limitů jedné z nejmenších divadelních scén Divadla na zábradlí).

F. M. Dostojevský, E. Schorm: *Bratři Karamazovi*, režie: E. Schorm. Premiéra v Divadle Na zábradlí 13. března 1979.

Dokladem možnosti takového prostorového řešení jsou inscenace *Bratrů Karamazových* úspěšně uvedené na obdobně těsných scénách Dejvického divadla a Činoherního klubu.

F. M. Dostojevský, E. Schorm: *Bratři Karamazovi*, režie: L. Hlavice. Premiéra v Dejvickém divadle 13. března 2000; F. M. Dostojevský, E. Schorm: *Bratři Karamazovi*, režie: Martin Čičvák. Premiéra v Činoherním klubu 20. února 2015.

Schorm ve své drammatizaci pracuje s několika prostory či místy¹⁷, které střídá pomocí střihu. Tento princip je zřejmý ze samotné stavby výstupů, kdy postavy vstupují do situací často bez na první pohled zjevné motivace a vždy už ‚dovnitř něčeho‘. V naší úpravě jsme tento stříhový princip využili vlastně jen na začátku a na konci.¹⁸ V jádru úpravy jsme kladli důraz na důkladné motivace všech postav a jejich pevné ukotvení do děje.¹⁹ S touto myšlenkou jsme pracovali také při přemýšlení nad prostorem. Měli jsme tendenci najít takové scénické řešení, které by umožňovalo, aby každý jednotlivý prostor situace vznikl jakoby z jednoho základního scénického prostoru. Aby takový prostor fungoval jako středobod vesmíru, ve kterém dochází ke střetávání jednotlivých postav.

Nejprve jsme přemýšleli o přísném rozdělení nebo přehrazení prostoru a jeho rozdělení na ‚tam‘ a ‚tady‘, ale ze zkušenosti jsme věděli, že ve chvíli, kdy se na tak rozsáhlé ploše vyprávění určí takto striktní pravidla, nezůstane to jen u nich, a nakonec skončíme zahlcení množstvím nepodstatných zásad, které brání režijnímu a hereckému rozvíjení situací.²⁰

Stěžejní situace *U Karamazova* (3. scéna), kolem které se děj první poloviny hry točí, která se stala pro nás východiskem při promýšlení scénického řešení, nás vedla k vytvoření uzavřeného prostoru, jakéhosi domu duchů, který by byl sám o sobě jakýmsi mikrosvětlem. Uzavřenost (interiérová vydělenost) takového prostoru, ale neodpovídala tomu, co by od prostorového řešení

¹⁷ Schorm pracuje pouze se stolem a lavicí, které mu umožňují dynamické přestavby. Vznikají tak místa u stolu, na lavici, vlevo vepředu, a přehrazením prostoru lavicí pak Hospoda v Mokrém.

¹⁸ Zanechali jsme ho v prologu a ve scénách *Mítův příběh* (2. obraz), *Karamazovova smrt* (9. obraz) a *Soudu* (13. obraz), tedy v expozičních či závěrečných situacích.

¹⁹ Což souviselo také s tím, že jsme Schormovu adaptaci o polovinu zkrátili. Námi zvolené scény jsme poté upravili a propojili tak, abychom neztratili základní dějovou srozumitelnost.

²⁰ Podobná situace nastala během zkoušek *Jak se vám líbí*. Striktní, dopředu určené vymezení každého místa děje přesnou polohou čtyř nižších čtvercových beden vedlo ke zmatečné povinnosti prostor neustále složitě přestavovat, aniž by docházelo ke skutečné proměně. Byli jsme nuceni tyto ‚přestavbové přechody‘ maximálně zjednodušit, především i proto, že se ukázalo, že konkrétní představa proměny místa vzniká na základě hereckého (a slovního) jednání. (W. Shakespeare: *Jak se vám líbí*, režie: Aminata Keita. Premiéra v rámci Scénické tvorby v lednu 2018 na učebně K107.)

vyžadovala inscenace jako celek. Hrdinové *Bratrů Karamazových* se totiž zároveň ocitají na konci svých *cest*, na *rozcestích* a *křižovatkách*. Jsou nemilosrdně strhávání svými touhami a myšlenkami do situací, ze kterých není úniku, resp. ze kterých nemohou, nebo spíš nechtějí odejít. Tato nemožnost odejít není jen fyzická, ale hlavně myšlenková. Nemožnost odejít tu je vlastně principem neustálé potřeby vracet k událostem, často i skandálním, které se staly a které jsou jakoby stále nedořešené, nedořečené. Proto se postupně ukázalo, že nejsou ani tak důležité odchody ze scény, ale (opětovně) příchody a to, co tyto příchody působí na scéně přítomným a přicházejícím zároveň. Hledané prostorové řešení mělo představu, že postavy jsou vlastně do tohoto prostoru tím, co se tam stalo nebo má stát, vtahovány, umožnit.

Tento princip scénograf Michal Spratek správně vycítil a plně využil dispozice učebny K222 s množstvím dveří, žebříků na stěnách, stále viditelnou konstrukcí světel a rušivými okenními rámy. A všechny tyto zdánlivě rušivé prvky proměnil ve výhodu. Poprvé za dobu naší spolupráce jsme se rozhodli fyzický prostor učebny vědomě nepopírat, ale naopak jej plně využít a na jeho základě vytvořit prostor scénický.

Michal Spratek přišel s představou trojitého portálu, které docílil jednoduchým řešením: otevřením všech tří zadních dveří. Vytvořil tak vlastně působivou představu půdorysu chrámu – veřejného místa a svatyně zároveň. Vznikl tak otevřený prostor, veřejné místo, které je ale ze své podstaty samo o sobě uzavřeným světem, který je z toho ‘běžného’ vydělen. Zároveň jako by byl tento chrámový, ‘svatý’ prostor připraven k znesvěcení. Je to prostor, kde se jistou vnitřní nejistotou vede dialog o tom, zda Bůh je či není. Jako by k Ivanově „Vše je dovoleno“ zaznívala z prostoru otázka „Je nám ještě něco svaté?“.

Tenká hranice mezi tím venku a tím vevnitř vytvářela sama o sobě napětí. Využitím stejně barevného lina použitého na podlahu stejně jako na horizonty za průchody portálů navíc umocňovalo dvojznačný dojem ze scény – nebylo jisté, jestli stojíme ‘před chrámem’ (a uvnitř je jakoby v zákulisí) anebo v ‘chrámu’, z něhož

se odchází. Tento dvojí úhel pohledu pocitově rozšiřoval a prohluboval celý prostor. Tato ‘interiérově-exteriérová’ a ‘sakrálně-profánní’ dvojlomnost umožnila proměnlivost představy místa a jeho atmosféry, která v příslušných okamžicích vycházela především z herců a témat, které do situace vnesli.

Mircea Eliade ve své knize *Posvátné a profánní*²¹ zabývající se dvěma různými existenciálními situacemi člověka (posvátnou a protikladnou k ní – profánní) popisuje rozdělení prostoru v očích náboženského člověka. Posvátný prostor je pevným místem v okolním chaosu profánního světa, je vydělený z tohoto chaosu a ustanovuje řád, je stálým a pevným bodem v nekonečném prostoru běžného světa. To odkazuje k nejstarším představám o stvoření světa – např. Hospodin vyzdvihl pevninu z moří. Podstatnou částí první zkušenosti člověka (jako lidské bytosti) je podle Eliadeho vymezení posvátného prostoru, které umožňuje získat ‘pevný bod’, a tím se zorientovat v chaosu. Ve své podstatě nese tento akt symboliku zrození světa (z „nekonečného všude“ se stalo „konkrétní někde“). Tato úvaha umožňuje pohlédnout na prostor (na svět) jinak a nově. Umožňuje zahlédnout jeho strukturovanost a ohraničenost jako něco bytostně potřebného.

Díky tomu jsem si uvědomila, že v řešení scénografie jsme přemýšleli podobným principem. Narušování a překračování hranic, vstupu z jednoho nepojmenovaného (nikoli neurčité) prostoru do jiného, je pro nás důležité už jen kvůli samotnému faktu vkročení a vydělení se, a s tím souvisejícím vznikem nového čehosi (vznikem nové situace). Dovolím si uvést jeden příklad: *„kostel uprostřed moderního města – pro věřícího tento kostel participuje na nějakém jiném prostoru, než je prostor ulice, kde kostel stojí. Portál vedoucí do vnitřku kostela je znamením přelomu. Práh oddělující oba prostory znamená zároveň rozestup mezi dvěma způsoby bytí, profánním a náboženským. Práh je jednak mezí, hranicí, která odlišuje a staví proti sobě dva světy, ale zároveň také paradoxním místem, kde se tyto dva světy setkávají, kde se může uskutečnit*

²¹ Eliade M. *Posvátné a profánní*, Oikoymenh, Praha 2006, s. 19.

*přechod ze světa profánního do světa posvátného.*²² (Eliade 2006: 20-21) Ne náhodou se většina Dostojevského situací odehrává na prahu, na zápraží, na schodech, na různých chodbách a odpočívadlech, zkrátka na hranici mezi jedním prostorem a jiným, mezi 'tady' a 'tam'. Proto se i my ocitáme jakoby v nekonečnu, věčnosti a stále jakoby naposledy. Proto je náš prostor nepojmenovatelný, o více proměnlivý.

V průběhu prostorových zkoušek se prostor konkretizoval a vnitřně strukturoval. Nakonec došlo i na nutné vydělení jedné z hracích ploch – kazatelna/veranda, tj. vyvýšené místo u dveří na pravé stěně – a i dalších míst (prostor okolo stolu a zároveň már u Karamozova, židle u Kateřiny Ivanovny apod.), jejichž přítomnost nebo význam vznikaly a zanikaly hereckou akcí. Možnost takových míst vytvářela vždy znovu pocit neopakovatelnosti – pocit teď, tady, věčně, naposledy a v nekonečnu.²³

Na základě takových momentů během zkoušení, kdy si prostor sám řekl o rozvíjení ve vztahu k herecké akci, se dotvořily jeho další podstatné body, jako bylo místo pro Smerďakovana stěně nad dveřmi vzadu vlevo. Místo nad vším, v rohu, v temnotě a stranou. Privilegované místo vydědělce. Vybízěl k tomu sám Viktor, který si pro Smerďakova naprosto správně vybral obranářskou pozici vždy blízko zdi. Jako stín se tak pohyboval celým prostorem, neslyšně, vždy přítomen, vždy s chráněnými zády. Na můj dotaz, proč nevyužívá i vertikálního plazení, reagoval s nadšením. Tato možnost Viktorovi pomohla rozšířit a prohloubit vnitřní svět postavy a zjevit její další možnosti.

²² Eliade 2006: 20–21.

²³ „Tvar a charakter takového prostoru je sice výsledkem – v ideálním případě – společné práce režiséra, dramaturga a scénografa, ale sám o sobě stává dalším tvůrcem inscenace. Jeho možnosti, na začátku často jen tušené a odhadované, se teprve rozkrývají v průběhu zkoušení, kdy sám scénický prostor tvaruje strukturu jednotlivých situací a umožňuje, aby se vše obecné, čeho se text dotýká, stalo konkrétním a jedinečným“ (Pácl, Š. *Slovo v prostoru*, Praha 2015: 9).

Řád, jeho porušování a chaos jako téma

Jakmile jsme princip uzavřeného domu duchů převrátili v prostor otevřený, umožnili jsme průchod všem energiím a veškerému napětí. Vytvořili jsme prostor chaosu tvořený z potenciálních siločar (vyjadřujících chtění a směřování jednotlivých postav), a z jejich protínání, střetávání či míjení. Měli jsme najednou před sebou prostor, ve kterém cokoli neukotveného (ať je to herec, postava nebo myšlenka) zaniká v prázdnotě a zmatení, který přímo vybízí ke vzpouře, a tedy o to větší zarputilosti, pevnosti a přímosti sdělovat své myšlenky s patřičnou důrazností. Lpění na hodnotách (třeba pokřivených), své vlastní pravdě, to všechno jako by byl najednou výraz nejistoty v prostředí, ve kterém by krok zpátky znamenal ztrátu všeho, tzn. ztrátu jistoty sebe samého. Tento pocit měl například přímý vliv na tvarování postavy Kateřiny Ivanovny Jessicy Bechyňové, ke kterému se ještě vrátím později. Obecně toto nastavení vyžadovalo od herců vycházet ze sebe, 'ustát se', a zároveň co nejkonkrétněji jednat za postavy. Takový prostor obnažoval jakoukoli jevištní faleš a nutil od herce či herečky jej přesvědčivě tvůrčím způsobem překonávat.²⁴

S tím souvisí i pocit chaos, který je hlavním strachem každé z postav. Je to síla, proti které každá postava bojuje a/nebo kterou nekontrolovatelně disponuje. Strach sama před sebou je častým motivem Dostojevského postav.

MÍŤA: *A toho se právě nejvíc bojím, že se neudržím.* (2. obraz), **IVAN:** *Jsem mladý, mám nezadržitelnou chuť do života, jsem taky Karamazov.* (6. obraz), **GRUŠENKA:** *Jsem divoká a vzteklá, ale nikdo, nikdo na celém světě neví, jak mi teď je.* (8. obraz) **KATEŘINA:** *Vy mě ještě neznáte, Alexeji, a já sebe taky ne.* (13. obraz)

Epicentrem chaosu je Starý Karamazov, který by měl být největší autoritou mezi všemi (je muž, je nejstarší, stal se otcem), a zároveň takovou roli neplní a chová jako idiot. Je to vlastně král bláznů, který vytváří chaos jako obranu, aby sám nebyl jeho

²⁴ Souvisí to obecněji také s hereckým pocítením atmosféry na jevišti, které píše Michail Čechov: „[...] [H]erec či herečka, kteří se jí [atmosféře – doplnila AK] cele poddají, brzy pocítí, že se v něm probouzí jistý druh tvůrčí aktivity. Začnou se před ním jedna za druhou vynořovat představy a postupně ho budou vtahovat do svého světa“ (Čechov, M. *Hercova cesta. O herecké technice*, Praha 2017: 166).

součástí. Celý život si nalhává, že je z chaosu světa vydělený, opíjí se a přebíjí jeden hrozný skutek druhým, aby si nemusel přiznat, že je jeho život ztracený. Ne náhodou nakonec přichází v Schormově adaptaci podobě Čerta právě za Ivanem, který si tentokrát ne z blbosti, ale z rozumu, myslel, že dokáže boj se světem a jeho nepochopitelností vyhrát sám. Starý Karamazov se mu zjevuje jako obyčejný čert – bůh chaosu, který si stále dělá, co chce.

Míša je kopií Karamazova. Nenávidí ho i sebe právě za to, že jsou si tak podobní. Dimitrij před chaosem utíká tak dlouho, až o sobě přestane sám rozhodovat, sám sebe do chaosu uvrhne. Kateřina je pyšná jako Ivan a snaží se chaos spoutat, ale jinými – ženskými a spasitelskými – zbraněmi. Nepovyšuje se nad Boha, ale ve svých představách se mu chce rovnat. Grušenka si chaos osedlala, aby vyplnila hlubokou prázdnotu ve zlomeném srdci. Jediné, co jí na chvíli utěší, je přítomnost nezištného, světem nepokřiveného Aljoši. Aljoša tímto chaosem jako jediný prochází. Chaos na něj nemá přímý dopad. Neznamená to však, že by ho necítil nebo neviděl. Je to právě on, který vidí nejostřeji všechny ty zmítané ubožáky a soucítí s každým z nich. A tuhle nesnesitelnou nálož bolesti a zmatku nese s sebou a snaží se najít rozřešení a rozhřešení. A možná by ho byl i našel nebýt posledního z Karamazovů, u kterého je toto téma chaosu vůbec nejkomplicovanější.

Smerďakov žije v neustálé blízkosti Karamazova, v neustálé blízkosti chaosu, a žije v něm už tak dlouho, že v něm našel jakýsi pokřivený řád. A tento řád se teď snaží rozbít a zničit. Z podstaty duše touží po svém místě, po uznání, že i on má právo na život, a tak se rozhodne řád, ve kterém toto právo nemá, svrhnout a namísto toho rozpoutat chaos.

Herecké a scénické tvarování

Proces vzniku *Bratrů Karamazových* probíhal v různých intenzitách a podléhal množství změn a proměn. Proto se nyní pokusím o zachycení tohoto procesu tvarování hereckého i scénického projevu a s ním také rodícího se individuálního tématu herce v souvislosti

s postavou či obecného tématu hry. Příklady jsou uváděné vždy na pozadí jedné konkrétní situace ze hry.

U Karamazova (Stůl jako ustavení řádu a jeho následný rozvrat)

Pro vstup do prostoru jsem zvolila 3. obraz *U Karamazova*, který je svým rozsahem i náročností textu řekněme nejvydatnější. Také je to jediný obraz kromě závěrečné scény *Soudu* a *Prologu*, ve kterém se všechny mužské postavy setkají.

Základem řešení této situace (jako jediné) se stal (Karamazův) stůl, tvořený dvěma dřevěnými kozami a obyčejnou deskou. Je to také jediná situace, kde (vratký a rozložitelný) stůl slouží jako místo, ke kterému má 'rodina' společně zasednout. To se v průběhu celé situace nepodaří, ačkoli se o to jednotlivé postavy několikrát pokouší. Tyto pokusy iniciované především Aljošou, ale i Ivanem, jsou vždy znovu haceny hašteřivým a agresivním otcem, který poštvává své syny vzájemně proti sobě. Částečně tak činí ze svých neskrývaných zájmů, částečně jen pro pobavení, a především z bytostné agrese a nesnášenlivosti, která se stává svévolným vynucováním si autority, dominance vlastní síly. Karamazov svou nadřazenost neprosazuje tím, že by sám sebe povyšoval. Jeho životním přesvědčením je skutečnost, že sám hlouběji klesnout nemůže. Zároveň se nemůže zbavit touhy stát nad 'někým', a tak systematicky ponižuje všechny okolo včetně vlastních synů.

Karamazov tak nakonec končí u stolu sám. V melancholicky podnapilé náladě vzpomíná na svou milovanou druhou ženu, pro kterou nikdy nenašel pochopení. (Toto osamocené místo u stolu či na stole je s Karamazovem bytostně spjato díky dalšímu využití desky stolu jako pitevního lehátka či már, na kterých leží Karamazovovo mrtvé tělo v prologu a ve scéně soudu.) Tento výjev osamělého Karamazova je nejprve přerušen vpádem rozzuřeného Míti, který hledá Grušenku a který v návalu hněvu stůl rozvrátí. Stůl jakožto symbol rodinné pospolitosti je zničen. Tento čin s sebou opět nese vnitřní téma rozvráceného řádu. Následný obraz běsnícího Míti předjímá budoucí katastrofu, ke které se schyluje. Černá deska stolu, která s sebou nese vzpomínku na obraz zabitého

otce z prologu, vytváří v celkovém kontextu ještě další možnou rovinu chápání tohoto 'rodinného' setkání jako karu, na kterém ovšem (ne)chybí nebožtík, který odmítá být pohřben a dělá všechno proto, aby se s ním pozůstali nemohli řádně rozloučit.

Tato situace stojí a padá s postavou Starého Karamazova a jeho chaosem. V tomto konkrétním případě to znamená, že je to právě jeho postava, která má v této situaci převahu a od které ostatní postavy dostávají většinu impulzů.

K tomu, aby mohl Karamazov panovat, nechává Smerďakova postavit svůj 'trůn' za stolem. Odtud své syny vítá a odmítá/odhání zároveň. Tento princip Čeněk velmi rychle pochopil. Dovoloval si a neostýchal se to využívat dle libosti, a tak ostatní udržoval ve stálém napětí a nervozitě kam si sednout a kam se postavit. Navíc, Karamazov nechává ke stolu přistavit tři nikoli pět míst. Smerďakov své místo u stolu tedy nemá a kromě obsluhy si od něj drží patřičný odstup. Proto jsme schopni pocítit překročení pravidel ve chvílích, kdy se Smerďakov odhodlá ke stolu přistoupit, ať už ve chvíli, kdy se cítí být roven svým bratrům²⁵, nebo když si až drze řekne o slovo a vybojuje si tak prostor (u stolu) pro svůj pokřivený monolog o teoretickém příkladu zrazení Boha, kterým bezprostředně reaguje na Karamazovy urážky. Zde se nabízí interpretace vyložit si Smerďakovův monolog jako předzvěst plánované zrazení Boha/otce. Čtvrtá židle pro Míšu schází patrně proto, že Karamazov ani nezamýšlel vynakládat jakoukoli snahu o to, aby schůzka s Míšou proběhla klidně. Naopak využívá veškerých svých dovedností, aby Míšu vydráždil, a tak ho před bratry shodil a znehodnotil jeho tvrzení. 'Usednout k jednomu stolu' (tzn. smířit se a vzájemně se poznat) se tak stává hlavní motivací bratrů, zatímco Starý Karamazov usiluje o pravý opak. Tyto nastolené překážky, které umožňují hercům vytvářet patřičně rozpačitou, napjatou a nervózní atmosféru, která je podkladem každé jednotlivé mikrosituaci této poměrně dlouhé scény.

²⁵Nenápadné přiblížení se ke stolu a k bratrům jako reakce na Karamazovovo „Ivane, Aljošo, jste má nejmilejší krev [...]“

Specifickým typem dialogu je v tomto obraze závěrečný dialog mezi Ivanem a Aljošou poté, co Ivan odtrhl rozdrážděného Dimitrije od Karamazova:

IVAN: *Kdybych je byl neodtrhl, byl by ho určitě zabil.*
ALJOŠA: *Božechraň.*
IVAN: *Proč? Jeden plaz pozře druhého a oběma to patří. (pauza) Vraždu ovšem dopustit nechci. Ani teď jsem ji nedopustil.*
ALJOŠA: *Ivane, čím celá ta hrůza mezi otcem a Dimitrijem skončí?*
IVAN: *To nedovedu odhadnout. Každý má právo přát si co chce. (6. obraz)*

Jedná se o jeden z nejproblematictějších dialogů celé hry. K jeho vyřešení bylo nutné najít, nebo ještě lépe pocítit, tu správnou rovinu, ve které by měl být pronesen. První Ivanova slova rozříznou ticho, které následuje po brutálním napadení otce a jeho upadnutí do bezvědomí. Ivan si zde něco uvědomí a svou myšlenku vysloví nahlas. Tuto myšlenku mu pomáhá dále rozvíjet Aljoša, který jakoby měl dar předvídat to, k čemu Ivan v duchu směřuje. Jedná se také o první dialog mezi těmito dvěma bratry, navíc nad bezvládným tělem jejich otce.

S Michaelem a Kryštofem jsme se pokusili v této situaci vyvolat si představu zastavení se v čase a vstoupení do jiné dimenze. Připodobnili jsme si to k představě pohledu na sebe samé z odstupu a z výšky, jakoby se naše já vznášelo chvíli nad námi a shlíželo na nás. A v této rovině si bratři sdělují pro život naprosto zásadní pravdy. Dialog sám o sobě, ačkoli vzbuzuje neklid, nemá být konfrontační. Děsivý je do té míry, do jaké si tito dva cizinci, a přesto bratři ve svých myšlenkách (pro Ivana možná až příliš dobře) porozumí. Tato představa byla podpořena také vnitřním napětím Davida (Dimitrije) a Viktora (Směrďakova), kteří jsou stále na scéně. Jejich vnitřní napětí se ve chvíli, kdy Ivan promluví, promění, rozloží se do jiných částí těla, a tím vznikne nepatrný pohyb. Jsou to najednou čtyři postavy s tlukoucím srdcem stojící nad bezvládným tělem, které něco uvnitř nutí se zastavit a chvíli naslouchat.

U Kateřiny Ivanovny (Umění vládnout a ovládat)

Čtvrtý obraz *U Kateřiny Ivanovny*, který se začala zkoušet jako jedna z prvních a byl dokončen jako jeden z posledních, byl

nejproblematictější situací celé hry. Prvním problémem se pro nás stal text. Trvalo dlouho, než jsme dialogu skutečně porozuměli a uvěřili pronášeným slovům. Toto porozumění bylo úzce svázáno s pochopením a budováním ženských postav adaptace, hereckým propracováním jejich složitosti a jejich technické zvládnutí na relativně malé ploše, kterou jim adaptace dává.

Dialog *U Kateřiny Ivanovny* je, podobně jako v situaci *U Karamazova*, určen dominancí Kateřiny Ivanovny. Tato její moc se projevuje ve vztahu k jejím 'divákům' – Ivanovi a Aljošovi, kteří jsou svědky realizace jejího plánu na spasení Míti a odstranění své sokyně – Grušenky.

Na práci s Jessicou Bechyňovou jsem si znovu ověřila, jak je důležité přistupovat k práci herce individuálně a dát každému individuální prostor pro rozvíjení svěřené postavy. Jessica potřebovala poměrně delší čas než ostatní herci k pochopení složitého dialogu a k uvědomění si vlastního postavení v situaci. Jessica je nadměru senzitivní herečka, dle mého názoru, zatím neuvědoměle citlivá na prostor a zvolené scénické prostředky. Právě toto neuvědomování si některých daných okolností (nejen pro postavu, ale také pro ni jako pro herečku) jí působilo jisté obtíže v pochopení své role v situaci. Jakoby se ode mě jako od režisérky dožadovala nejprve pevného místa a zrežirování situace (výslovně aranžování jednotlivých drah, po kterých se kráčí nebo kudy se jedná, což jsem od počátku v žádné ze situací do jisté doby nedělala a ani nechtěla dělat)²⁶, zatímco já jsem ji vedla k tomu, aby si takové místo uměla najít sama – aby sama našla ukotvení své ukotvení. Problémem jistou dobu ovšem bylo, že takové místo nikoli za Kateřinu, ale za Jessicu. Přirozeně se tak dostávala do nevýhodných pozic a situace se rozpadala. V těchto chvílích bezradnosti dostávala prostor Jessičina melancholická stránka, která paralyzovala její tvůrčí invenci. Pokud však toto její založení dostává prostor v tvůrčím procesu, stávají se její postavy

²⁶ Zvolila jsem si pro sebe takový režijní úkol, abych dokázala situace rozehrát jinými prostředky než přesným aranžmá. Samozřejmě s vědomím toho, že když toto aranžmá přirozeně nevznikne na základě podnětů mých nebo herců, vždy mohu situaci znovu ,naaranžovat'.

ambivalentnější, a tím i různorodější a zajímavější. Toto je výrazný impulz pro mě jako režisérku tyto odlišnosti vnímat a umět je vědomě tvarovat.

S Michalem Spratkem jsme od začátku předpokládali, že prostor Kateřiny Ivanovny bude určen její svrchovaností a ovládán její energií. Věřili jsme, že námi zvolený základní scénický prostor, citlivý na nálady postav, se dokáže na základě silného hereckého výkonu proměnit. Stalo se to až ve chvíli, kdy Kateřina Ivanovna dostala dominantní část svého kostýmu – širokou a dlouhou tylovou spodničku. Jessica zničehonic nabyla patřičnou suverenitu. Její projev najednou nabyl plnosti a intenzity. Jessičin strach z nadvlády se pomalu vytrácel a nahrazoval ho pocit Kateřiny samolibosti. Pevné místo v prostoru postupně zaujímal rozložitá róba Kateřiny Ivanovny a nebylo zapotřebí scénografických prostředků k dotvoření atmosféry jejího salónu.

Gesto Kateřiny Ivanovny

Na jedné zkoušce jsem Jessice navrhla, aby obraz začala tím, že Kateřina sesbírá střepey z rozbitého zrcátka, které mělo na scéně zůstat z předchozí situace. Střepey jsme neměli, ale šátek, kterým si měla ovinout pořezanou dlaň ano. Tento pokus se opakoval asi třikrát, ale nenesl žádnou výraznou změnu. Kateřině nijak výrazně nepomohl. Jessica nezpracovala představu řezné rány v dlani, kterou se mohla Kateřina v průběhu monologu bezděky zabývat – ovazovat si ji a stahovat, a tak se trýznit fyzickou bolestí.

Netrvala jsem na tom, protože jsem sama nebyla o tomto motivu příliš přesvědčena. Z bílého kapesníku, který si Jessica nechala v dlani, se však stalo cosi jako boxerská rukavice, která jí dodala pevnost a sílu. To se stalo impulzem ke vzniku Kateřinina obsesivního *gesta*²⁷, jehož krouživý pohyb vycházel ze zápěstí.

²⁷ To, co můžeme nazvat výrazem (např. to, co se zračí ve tváři nějakého člověka nebo co je možné číst z gesta ruky), vždycky nějak souvisí s celkovým postojem. Tento celkový postoj v jistých případech 'ústí' do určitého gesta, jímž např. nějaká emocionální reakce na jistý podnět vrcholí. (Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha: 91).

Výraz tohoto gesta jako by byl projevem slasti z prováděného pohybu, hraničící s křečovitostí kloubeného zápěstí.

V průběhu zkoušek již s pevně uchopenou Kateřinou si Jessica nechala toto gesto prostoupit do celého těla a vytvořila tak obraz ženy vnitřně zmítané touhou po uspokojení, čarodějnici (pavoučici) tkající vlákna své posedlosti, která již nevládne svým tělem. Na klauzurním představení Jessica dovedla smysl tohoto gesta do úplnosti, když našla jeho počátek v situaci Kateřiny Ivanovny, která poníženež přebírá peníze od Míti. V momentě, kdy se Kateřina dotkne peněz, její zápěstí samovolně obkrouží nepatrný půlkruh počínající závislosti na Mít'ovi.

Mít'ův příběh (Zvíře v nás)

Přesunutím 2. obrazu (*Příběh Míti*) před třetí (*U Karamazova*) jsme pozměnili dějovou návaznost příběhu. V Schormově adaptaci bezprostředně po prologu navazuje návštěva otce a Mít'ovo vymáhání peněz. Až poté se dozvídáme, proč Mít'a peníze potřebuje a proč jsou pro něj životně důležité. Měli jsme potřebu představit (předvést) dějové souvislosti a vzájemné motivace postav ještě předtím, než se bratři s otcem poprvé setkají. Zároveň nám toto předsazení dovolilo z původně dvou situací u otce udělat jednu velkou. Vyškrtnutím postavy Lízy, která se u Schorma objevuje v prologu a epilogu, jsme si z počáteční situace nad rakví (po jejím patřičném zkrácení) mohli dovolit udělat prolog a s Mít'ovým příběhem pracovat jako s expoziční situací.

Hlavním principem tohoto obrazu je Schormem vytvořený princip (filmového) stříhu, díky kterému se mohou postavy z Mít'ova vyprávění zjevovat v prostoru a čase dramatu přímo před očima Aljoši, kterému se Mít'a svěruje, – v jeho živé fantazii. K tomuto řešení jsme využili tři zadní portály sloužící jako hlavní vstupy do dramatického prostoru. V této situaci jsme je využívali nejen jako vchody, ale poprvé také jako rámy obrazů postav, které se v nich

zjevovaly. Prázdné veřeje dveří fungovaly ve svém základním významu jako předěl dvou prostorů – toho, ve kterém jsme, a toho vypravovaného – toho, co je za tím. Symbolická potence prahu, je přítomna i v Mířově vyprávění.

MÍŘA: *Možná zabiju, možná ne. Ale mám strach, že mě v té chvíli rozzuří jeho obličej. Já prostě nenávidím jeho ohryzek, nos, oči, jeho nestoudný pošklebek! Je to všechno hnus, hnus! A právě toho se bojím, že se neudržím.*(2. obraz)

Vnitřní balancování na hranici mezi tím, co je, a tím, co bude (a co by mohlo být), se stal Mířovým základním postojem. Jeho postoj vojáka v uniformě (k čemuž odkazuje také kostým) funguje jako klec, kterou je spoutána jeho nekontrolovatelná touha a síla, která hrozí, že se prorve ven (a způsobí nepředstavitelný chaos). Pro Davida bylo nalezení tohoto postoje důležité právě proto, že mu dovoľoval přes něj projevit a tvarovat Mířovu impulzivnost a agresi. Zdivočelé emoce naráží na Mířovu ‘klec’ a my můžeme sledovat, jak ‘klec’ drží, kde praská a pod jakým návaľem emocí se zrovna prohýbá. Ovšem to je spíše představa o konkrétním tvarování emocí a projevů postavy.

Obecnější představa Míři byla pro nás nejprve obrazem automobilového závodníka: Závodníka jedoucího obrovskou rychlostí, řezajícím zatáčky se slastným požitkem z rychlosti (života), se smrtí v očích a řvoucího šíleným smíchem.

MÍŘA: *Mohu ještě zabrzdít. Mohu ještě zítra získat zpátky celou polovici ztracené cti, ale já nezabrdím.*(2. obraz)

Postupně jsme představu upřesnili. Cítili jsme, že se v představě Míři jedná ještě o něco pudovějšího. Nedrží v rukou volant, ale přímo opratě. Řídí vůz se splašenými koňmi. Mířa je unášen přírodními silami, nekontrolovatelnými, nepolapitelnými a dopředu neodhadnutelnými. Představa třímajících opratí je navíc daleko konkrétnější – v nich je cítit divoká síla koní. Přes opratě je člověk v přímém spojení s divokým zvířetem (v sobě), které musí

držet na uzdě. Obraz divokého zvířete a potřeba ho spoutávat, ať už klecí či opratěmi, se stal hlavním tématem pro postavu Míti. S touto představou divoké jízdy také objevoval David způsob vyprávění a rozehrávání situací. Od 'rozlitanosti' jsme se dostávali k stabilitě a nutnosti setrvat spíše na jednom místě. Ten, kdo je ve víru myšlenek a představ, je Aljoša, který je Míťovými slovy zahlcován a přímo konfrontován s jejich obrazy stejně jako divák, který závažnost příběhu čte prostřednictvím Aljošových reakcí. Kontrolovaná stabilita (držení se na uzdě) dovozovala Davidovi lépe zveřejňovat myšlenkové pochody a provádět stříhy mezi přítomným a vyprávěným.

Proto je také Míťovo vyprávění proloženo zpřítomňovanými situacemi vyloženými z Míťova pohledu. Tento zvolený úhel pohledu – subjektivní hledisko, jak danou situaci Míťa interpretuje a zároveň, jak si ji Aljoša představuje – nás dovedlo k podobě ostatních postav vyprávění – Kateřiny, Ivana, Grušenky a Smerďakova. Tyto čtyři postavy zde vystupují jako obrazy sebe samých. Jako by jim chyběla plastičnost. K tomuto účelu skvěle sloužily portály, ve kterých se postavy nejprve zjevovaly. Jessica, Lýdie a Michael správně pochopili tento princip a začali se v rámech *vystavovat*. Každý po svém museli přijít na podobu své postavy z pohledu někoho jiného. Na základě toho pak vytvořili vyprávěcí postoj, kterým svou postavu záměrně jednostranně charakterizovali. Ve chvíli, kdy představa přeroste nad rám(ec) snesitelnosti, postava vystoupí z rámu a rozvíjí se Míťou popisovaná situace (diegesis se mění v mimesis před našima očima). K tomu, aby bylo zřetelné, že se jedná o obraz dané postavy v situaci (o obraz Kateřiny, nikoli o celistvou Kateřinu) měl sloužit změněný způsob herectví, které mělo být expresivnější, výrazně stylizovanější. To mělo být podpořeno touto změnou i v Davidově

herectví; a to herecky zpracovaným principem stříhu z vyprávění do bytí v situaci. Tento kontrast se nicméně do klauzurního představení nepodařil dostatečně výrazně odlišit.

Grušenka (Různé obrazy a výrazy jedné ženy)

Postava Dimitrije Karamazova by byla neúplná bez postavy Grušenky, objektu jeho zběsilé touhy. Z tohoto hlediska je tato postava velice komplikovaná. Pro její ztvárnění je potřeba vnímat několik paralelních představ, se kterými musí herečka pracovat. Jedna z těchto představ se týká vnějšího pohledu na Grušenku. Pokud postupujeme ve vyprávění chronologicky, herečka je s tímto pohledem na Grušenku konfrontována nejdříve. (O stylovém řešení 2. obrazu – tj. o vystavování či předvádění jen těch rysů a kvalit, které chceme, aby divák viděl vlastně očima Míti – jsem se zmiňovala výše.) V situaci *U Kateřiny Ivanovny* má Grušenka výrazný vstup do situace, doslova jí je připravována půda pro výrazné ‘entrée’. Grušenka je vůbec postava, která má těchto *vystoupení* hned několik – v prologu, druhém obrazu i ve čtvrtém (a vlastně, stejně jako ostatní, i u soudu). Až v osmém obraze (přibližně v polovině představení) ji potkáme v situaci, která je od začátku až do konce jen její a jen o ní. Tyto výrazné vstupy jsou spojené vždy s jistým očekáváním, které vzbuzují ostatní postavy tím, co o ní říkají.

Pro Lýdii tyto okolnosti znamenaly kromě vytvoření představy o své postavě navíc ještě vytvoření její další podoby, takové, jak ji vnímají ostatní. Už v tuto chvíli jsou to dvě odlišné, ale ze sebe navzájem vycházející roviny Grušenky. Naprosto nepostradatelnou součástí této nepředvídatelné ‘femme fatale’ je tajemství, které je kolem ní opředeno. Toto tajemství vychází z rozporuplnosti žití dvojího života, o kterém se dozvídáme v rozhovoru s Aljošou

(8. obraz). Do této situace vstupuje úplně jiná Grušenka, než se kterou jsme měli možnost se seznámit. Překvapen je také Aljoša, který se dokonce omluví za svůj mylný dojem z ní.

ALJOŠA: *Sám jsem byl nízký, když jsem tě tak soudil. Ale ty mou duši uzdravuješ, sestro.*

Sám je zmaten a pokorně lituje svého mínění, což vede k vytvoření nového důvěrného vztahu mezi touhle nesourodou dvojicí – hříšné ženy toužící po vykoupení láskou a mnichem, nezkušeným mladým mužem toužícím po lásce stejně hluboce jako ona. Setkání těchto dvou mladých lidí se stejným cílem se vyslechnout, boří najednou hranice stereotypů i předsudků.

V 10. obraze, kdy Míša přijíždí za Grušenkou do Mokrého, dochází u Grušenky – ještě před chvílí čipernou a neposednou – ke zlomu a ztrátě horizontu. Oba se ocitají na konci svých cest a stojí před nimi životní rozhodnutí, zda se vrhnou ze srázu dolů, nebo budou dále žít. Oba dva vyčerpaní zběsilou jízdou, oba na kraji svých sil a víry. Když dojde k rozhodnutí a skončí v objetí, jsou přerušeni soudcem, který přichází obvinít Míšu jako otcovraha. Během této situace dochází k několika přerodům – od ztráty veškerých nadějí na lásku – k nalezení lásky nové a čisté, od pocitu viny – k pocitu odpuštění, a iniciační přerod dívky (která definitivně ztrácí iluze o své první lásce) – ve zralou ženu, která se nebojí jít za láskou až na Sibiř.

Všechny Grušenčiny situace mají výrazně komplikovanou stavbu hlavně kvůli neukotvenosti Grušenčina charakteru. ‚Karamazovství‘ jako nesmiřitelný zápas člověka sama se sebou, který je do jisté míry společný všem postavám, se u Grušenky projevuje v její nestálosti a uzavřenosti do sebe. Tato uzavřenost je maskována suverenitou a smělostí. Grušenka nám o sobě spíše řekne, co by mohla, než co chce. Co si doopravdy přeje, to zůstane

jenom její. Díky této dvojlomnosti bylo její základní postavení v prostoru nám i Lýdii dlouhou dobu nejasné

Lýdiin přístup k postavě Grušenky byl od počátku veden s odstupem, který se nám dařilo velice těžko překonávat. Lýdie vdechla naší Grušence nepopiratelné tajemství i charisma, ale nepodařilo se jí najít patřičnou jistotu. Tato jistota, vychází především z možnosti plně vydat všem stavům své postavy napospas. Lýdie se dokázala poddat upřímné poloze Grušenky při setkání s Aljošou a pak ve scéně v Mokrému, ačkoli ji zatím nedokázala vytvarovat do podoby zralé ženy a zůstávala stále spíše dívkou. Obraz Grušenky jako smyslné, silné (ačkoli uvnitř křehké) ženy, činil Lýdii problém ani ne tak kvůli fyzickým dispozicím, ale především v pro ni neuvěřitelné představě takového chování, které bylo Lýdii jako člověku zcela cizí a nepochopitelné. Nicméně strukturální stavba této postavy je opravdu výsostně obtížnou skládkou, takže výsledný tvar, kterého Lýdie docílila, je jistě prozatím více než dostačující.

O nedotaženosti postavy bychom se mohli bavit v každém jednotlivém případě. Co se ovšem nedá dohnat zkoušením, je vnitřní téma každého herce souznícího nebo kontrastujícího se svěřenou rolí. Naše 'karamazovství' má dvě obecné roviny přecitlivělosti vůči světu – zběsilou a nezadržitelnou emocionalitu založenou na touze a bystrozraký, chladný až vypočítavě analytický způsob přemýšlení. Tato skrytá zběsilost ukrývající se v herci či herečce a vzpírání se jí je právě to karamazovské v každém z nich. Lýdie toto „karamazovství“ v sobě buďto nemá nebo jej ještě neobjevila. V tomto se naše počáteční obsazení Grušenky nesetkalo s naplněním ideálů a představ. Neznamená to, že se Lýdie s postavou nevyrovnala, právě naopak. Ty roviny čistého citu, zvládla Lýdie se vší vnitřní energií a odhodláním. Spíše to vnímám z hlediska toho,

čemu jsme ji tímto obsazením vystavili, a zda bylo toto naše rozhodnutí vůči ní správné. Její bytostný pragmatismus v emocionální i racionální rovině, jí totiž nepovoluje doopravdy pochopit a prožít iracionální stavy sebetrýznění, sebeponižování a sebereflexe vyvěrající z dvojlomnosti touhy ve střetu se skutečností. Toto jsou komplikované struktury, které si podmiňují bezpodmínečné procítění mnohem více než uvědomělé pochopení.

Smerďakov s kytarou (Hlasová maska)

Viktorův přístup k roli začal už tradičně od hledání vnějších rysů postavy. O tomto přístupu jsem na počátku měla jisté pochybnosti, ale vítězila nad nimi jistota, s jakou ke zkoušení Viktor přistupoval.²⁸Tak, jak byla jeho přílišná iniciativa a touha po pozornosti promítající se do přístupu k roli na škodu u jeho Šaška²⁹, u Smerďakova se to stalo tématem.

Smerďakova si většina z nás představí spíš jako skřeta než jako člověka. V začátcích hledání jsem Vitkora od této představy neměla potřebu zrazovat, současně jsem ho ale cíleně stále vybízela ke konkrétnímu jednání (ať už byly jeho vnější projevy jakékoli). Není divu, že prvními pokusy byla rozmáchlá neforemná gesta, záměrně vadná mluva a křivá chůze. Po předchozí zkušenosti jsem tomu, co Viktor ‚vyráběl‘ navenek nevěnovala přílišnou pozornost, ale zároveň jsem neztrácela důvěru v to, že pod tímto nánosem vnějškových gest skrývá ještě ‚něco‘, něco skutečného.

Po čase jsme svázali Smerďakova představou lokajství, která vyžaduje jistou formu chování, a Smerďakov tak patřičně zkontroloval i ve svých fyzických projevech. Pro Viktora začalo být zajímavější

²⁸Tato jistota, myslím si, je dána jasně stanovenými hranicemi mezi pravomocí herce a režiséra, které se Viktor naučil respektovat. Ještě v zimním semestru, během zkoušení *Jak se vám líbí*, je nabourával (a tím si tyto hranice přirozeně testoval), dnes už je chápe a může podle nich pracovat. Viktor je herec disciplíny.

²⁹Šašek Brus – líbí – parametry – šašek musel ze své postavy vyčkávat na akci jiné postavy, aby mohl patřičně reagovat, na což Viktor pod dekou své netrpělivosti téměř nepřišel. se sám snažil tyto akce podněcovat ještě předtím, než samovolně přišly – díky tomu pak šaškovo chování vyznívalo vypočítavě (doslova nachytával ostatní postavy, a to jen z vlastní nedočkavosti). Něco o šašcích? Vostrý OHH.

bojovat s vnějšími projevy, které se mu prodíraly skrze jeho roli sluhu, tzn. musel začít je vědomě kontrolovat nejprve jako Viktor a posléze i jako Smerďakov. Díky tomu se u něj objevila patřičná nervozita a jakási drobná těkavost. Zůstala mu však podivná mluva – zvláštní chraplák, který mě jako potenciálního diváka obtěžoval a dráždil.

Když potom Jaroslav Jurečka velice správně poznamenal, že na Viktorově Smerďakovovi je nejvíce znervózňující právě to, že má blondáté vlasy a modré oči a že je to vlastně pohledný mladý muž, který je čímsi postižený (a my nevíme čím přesně). V tu chvíli mi došlo, že jeho chraplák, je vlastně také jen jakási *maska*. Ale bylo důležité, aby se tato maska byla nikoli herce Viktora, který si z chvilkové bezradnosti vypomáhá tím, co už umí, ale maskou (ve smyslu skrývání, maskování něčeho) Smerďakova, kterou lze sejmout a zase nasadit, podle účelu, podle záměru, podle okolností.

Jakmile začal Viktor tvarovat tuto řečovou masku uvědoměle, jako charakterový rys své postavy ve smyslu projeveného komplexu zadržovaných tužeb, získala nové a hlubší významy hlavně ve chvílích, kdy ji sňal a promluvil najednou plným, vlastně za jiných okolností bychom řekli příjemným hlasem. Jakoby všedo té doby zadržované vevnitř čekalo na moment, až se bude moci projevit navenek. V momentě, kdy se Smerďakovovi zdá, že se plní jeho sny a blíží se uznání, ztrácí tuto řečovou 'vadu'. O to bolestnější je moment, kdy mu jeho skřípot opět naskočí zpátky. Stane se tak nepatrná proměna, okem nepostižitelná, ale silně vnitřně pociřitelná.

Překvapivým zjištěním bylo, že Smerďakov a Kateřina k sobě mají co do vnější stylizace postavy vlastně nejblíže. Jakoby to v našem podání byly nejexpresivněji stylizované postavy. Zatímco Viktorova maska vznikala zvnějšku, Kateřinino gesto zevnitř. Zatímco Viktor moduloval svůj projev zevnitř, ale vnějšími prostředky, z přirozeného puzení se pitvořit, Jessica se musela nechat daným impulzem proznít, aby vytvořila specifické gesto, díky němuž teprve prožila celou svou postavu. Zatímco Viktora jsem spíše s odstupem a opatrností směřovala a naváděla, Jessicu jsem vyzývala a dávala jí

přímé impulzy. Dva odlišné přístupy vedení i práce, oba vedoucí k tvarování postavy od detailu k celku, od impulsu k ucelenému výrazu.

Víra Ivana Fjodoroviče (Úhel pohledu a postoj)

Pro ztvárnění Dostojevského postav je klíčové vědět, jakým způsobem se tyto postavy dívají na svět a jak každá z nich pohlíží sama na sebe v tomto světě. V případě Ivana Fjodoroviče jsme těchto hledisek a způsobů pohledu našli více. O jednom jsem se již zmiňovala v kapitole o 3. obraze *U Karamazovav* v případě ztvárnění závěrečného dialogu třetího obrazu. S pohledem upřeným na otce ležícího v Aljošově náručí (s pohledem upřeným k zemi), zvedá zrak (tento pohyb je podpořen pohybem Davida a Viktora) a s pevným pohledem vpřed pronáší své přesvědčení o chodu světa a nelítostnosti života. Jak už bylo v předchozí kapitole zmíněno, cesta k tomuto dialogu vede přes odstup a nadhled nad situací, nikoli však přes zcizení. U všech následujících příkladů je důležitá podmínka, že herci zůstávají za jakýchkoli okolností pevně ukotveni v postavách. Jde vlastně spíše než o změnu hereckých prostředků o změnu vnitřního pocitu či představy. To má za následek, že zůstáváme s postavami na stejném místě, které jakoby v tu chvíli existovalo vyděleno v nekonečném prostoru či vakuu. S tímto vnitřním pocitem se nám pak může zdát, že dialog plyne jako byv jiném časovém rámci.

Úhel pohledu je pro postavu Ivana klíčový také v situaci *U Kateřiny Ivanovny*, kde jeho charakteristický rys pozorovatele dostává přímou funkci v ději. Ivan tuto situaci od začátku až do samého konce pozoruje. Tato pozice umožnila Michaelovi herecky tvarovat postavu především přes *postoj*. Pro Michaela je příznačné hledání specifického postoje, který jeho postavu zvnějšku definuje. V tomto případě bylo jeho nacházení o to komplikovanější, protože

postoj je jen částí Ivanova výrazu. Důležité bylo najít ve hře místa, kdy Ivanův postoj prozrazuje něco o něm samém a kdy slouží jako obranná hradba před pronikavými pohledy okolí. Když tuto obrannou hradbu před Kateřinou Ivanovnou na moment nechá padnout a projeví skutečný a ryzí cit k této ženě, skončí to krutým odmítnutím: Ivan v tu chvíli klečí na kolenou, kde ho Kateřina v této pozici zanechává. Pro Michaela se tento moment stal zlomovým. Teprve od něj mohl začít budovat Ivanovo téma v celé jeho plasticitě a komplexnosti.

Michael si musel vybudovat pevný postoj, který Ivanovi dovoluje stát zakotven v zemi a s klidem a sebejistou uvolněností pozorovat své okolí. První narušení této pevnosti přichází po Kateřinině odmítnutí. V ten moment jako by Michael uzamykl do Ivana všechnu bolest a zmar, který mu umožnil vědomě a kontrolovaně zevnitř narušovat Ivanův pevný postoj.

V obraze *Víra Ivana Fjodoroviče* narážíme opět na literárnost textu ve formě dalšího vyprávění v řadě, které bylo nutné uchopit specifickým způsobem. O to víc, protože se jedná o poměrně kontroverzní dialog o umučení dítěte, kterým chce Aljošovi zjevit zkaženost světa jako takového a vysvětlit tak svůj zamítavý postoj k Bohu. Michael přistoupil k tomuto vyprávění emocionálně – ať už se znechucením nad pronášenými slovy, či chladně – nemohl se ale nakonec dobrat upřímné závěrečné Aljošovy reakce, na které záleží především.

IVAN: *Takco s ním? Zastřelit? K uspokojení mravního citu zastřelit?*

ALJOŠA: *Zastřelit.*

IVAN: *Vida ho, řeholníčka. Taky ti sedí čertík v srdíčku, ty Karamazove.*

ALJOŠA: *Mluvil jsem nesmysly, ale...*

IVAN: *Jaké ale. Jestli musí kvůli nějaké daleké věčnosti trpět všichni, proč mají trpět taky děti? Ne že bych Boha vůbec neuznával, ale co nejuctivěji mu vracím svou vstupenku.(6. obraz)*

Ve chvíli, kdy je na Aljošu vyvíjen dvojí nátlak (z tíhy samotného příběhu, a od dominantního Ivana), je v pozici, ve které

by téměř každý musel souhlasit, protože taková pozice je prostě nesnesitelná. A přesně do takovéto nesnesitelné pozice jsme nechtěli postavit ani diváka, který toto vyprávění v tu chvíli vnímá ze stejné perspektivy jako Aljoša.

K vyjádření tohoto vyprávění jsem dlouho hledala patřičný prostor, který by Michaela s Kryštofem ukotvil a dal jim prostor slova pronášet a poslouchat se. Zároveň bylo potřeba tento prostor poskytnout samotným slovům, která měla před našima očima vytvořit detailní představu příběhu. Od prvopočátku jsem tuto situaci cítila jako vydělenou samu v sobě, opět jako propadnutí se do jiného času. Také v románu se tento rozhovor mezi bratry (který je patrně několikahodinový) odehrává na pozadí (bratři se ‚ukryli‘ do soukromí zadního salonku hospody, kam proniká šum a rány okolního světa). Ukázalo se ale, že by takové herecké nebo scénické vydělení narušilo gradaci celého 6. obrazu.

Naopak se vyjevilo jako platné opustit zde Ivanův odstup a odtažitost a vytvořit na tomto místě mezi Ivanem a Aljošou velice intimní atmosféru, ve kterém zvolené téma vyznívalo nepatřičně. Tohoto momentu jsme docílili ‚vytažením‘ herců až na samý práh vymezeného prostoru. (Kdybychom měli forbínu, odehrával by se tento dialog na ní.) Vzdálenost mezi Ivanem a Aljošou nebyla téměř neexistovala. Přirozeně se tak přesunula divácká pozornost na jejich tváře. Pro Michaela to byla zkouška herecké sebekontroly, kdy musel prázdné, tiché a oddělené místo vytvořit se své představě vlastně v detailu a v bezprostřední blízkosti desítek lidí. Síla jeho představy měla moc nás všechny pohltit a přenést nás na vydělené místo společně s Ivanem a Aljošou a vnímat s nimi krutost a nepřirozenost skutečnosti, o které vypráví a na které demonstruje krutost a nepřirozenost světa stvořeného Bohem, se kterým nechce mít nic společného.

Komplikovanost Ivanova nahlížení na svět se projevovala také v hercově přístupu k roli. Michael v průběhu zkoušení několikrát změnil svůj názor na postavu Ivana a s novou představou se musel opět konfrontovat. Tato konfrontace se Michaelovi stala prostředkem k hledání své postavy. Poté, co jsme postavili poslední Ivanovu situaci se Smerďakovem, si Michael sám na sobě uvědomil dosah Ivanových myšlenek. Michael začal vnímat bohatost Ivanova emočního života, jeho propad a duševní propast. Michaelova zmatenost souvisela s tím, že ji začal vnímat ve svých představách mnohem plastičtěji a dynamičtěji (živěji), než jak se doposud dělo na jevišti. Michael najednou potřeboval se s 'novými' Ivanovými emocemi vyrovnat herecky. Zároveň z podstaty Ivanova charakteru jsme průběžně pracovali na schopnosti držet Ivanovy emoce na uzdě a nedávat jim volný průchod, což také napomohlo způsobu formování. Vlastně se jedná o podobný případ jako u Davidova Míti, kdy toto uzamčení, překážka, se kterou musí postava sama v sobě válčit, je velice výhodná okolnost. Nahromaděný přetlak tak dostával možnost vybití, ale ne nekontrolovatelného ventilování. Podobně funguje také scénické zakotvení a vymezení prostoru dialogu, které nutí herce jednat v omezených okolnostech, a tudíž si přirozeně vytyčit hranice a pevné body svého jednání a dochází k všeobecnému zpřesňování a konkretizaci. Ta nakonec vrcholí v momentě posledního dialogu s Aljošou, po návštěvě Čerta.

ALJOŠA: *Vím jen jedno, Ivane, tys otce nezabil, ty ne!*

IVAN: *To vím taky, že já ne, copak blouzníš? Byl jsem v Moskvě... (11. obraz)*

Tato replika je momentem vyvrcholení a postupného rozvíjení závěrečné části peripetie, ve které se dozvídáme pravdu o vraždě otce a všech jejích souvislostech. Tento dialog navazující na předchozí obraz *Smerďakov s kytarou*, je vrcholnou demonstrací naprostého neporozumění, vzájemného nepochopení a nedostatkem

zodpovědnosti k sobě ani ostatním. Před soudem Ivanův přetlak graduje, jeho světonázor se rozmělnuje a v Ivanovi se něco láme. Ztrácí schopnost lásky.

Katarze

Zpětná analýza naší úpravy textu prokázala dopředu nezamýšlený postup budovat naše drama ve stylu aristotelovského členění od expozice ke katastrofě.³⁰ A s tím související potenciální vznik a průběh katarze.

Tento moment³¹ jsme zažili na jedné z posledních zkoušek při propojování obrazu *Ivan a čert* a obrazu *Všechno je dovoleno*. Zastavení se nad tím, díky čemu jsme tohoto kataraktického momentu dosáhli, mě přivedla k úvaze o pozici těchto dvou scén v celkové skladbě naší úpravy. Došla jsem k závěru, že právě tyto dva obrazy (i v návaznosti na masopustní průvod sloužící jako hudební a pohybový předěl první a druhé části – ukončením jednoho a otevřením nového) splňují funkci peripetie, která slouží k rozuzlení zápletky a na základě budovaného napětí by se měla dostavit katarze způsobená silou zpracovaných zážitků a souvislostí ze hry. Katastrofa pak slouží k prožití tohoto zážitku.³²

Dialog Ivana s čertem, následný dialog s Aljošou a závěrečný dialog se Smerďakovem jsou už od Dostojevského složitě a vědomě vybudovány tak, abychom až do poslední chvíle byli nuceni svádět boj mezi pravdou a nepravdou, které (obé) reprezentují Ivan a Smerďakov – jako dvě strany jedné mince. Propuknutí Ivanova

³⁰ Aristotelové členění dramatu – expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa.

³¹ V tragédii se předvádějí jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů (Aristoteles: *Poetika*, Praha 2008: 59).

³² Toto rozčlenění platí na celou naši úpravu: **Prolog**, **expozice** (2. obraz), **kolize** (3. a 4. obraz), **krize** (5.–8. obraz, 9. obraz je jejím vrcholem, který doznívá v 10. obraze), **peripetie** (11. a 12. obraz) a **katastrofa** (13. obraz *Soudu*).

šilenství, které se projevuje v dialogu s čertem, jsme se rozhodli ukotvit do civilně postavené situace, která umožňuje rozvíjení představy každodennosti a vyvolává o to větší stísněnost chorého člověka. Chorobnost tohoto obrazu vycházela ze všeho kolem – na stole ležící nebožtík přehozený bílým prostěradlem, nahoře ve tmě sedící nehybný Smerďakov, sněhobílý nervózní Ivan vyčkávající... na co? Zároveň se nedělo nic netypického, až do chvíle, kdy se bezvládné tělo zvedlo a šlo se umýt. Ivan na to nijak nereagoval, čímž zvýraznil absurditu takové situace a pociťovanou bezmoc. Nejděsivější v tomto dialogu totiž nemá být přítomnost čerta, ale slabost člověka si takovou představu připustit a uvěřit jí. Pravděpodobnost toho, že se to může stát každému z nás. Tento dialog navíc rozvíjí nejzásadnější Ivanovy pochyby o sobě samém a správnosti svého jednání. V tomto obraze začíná cesta konfrontace – ale ne postav mezi sebou, ale každé zvlášť sama se sebou.

Vědomí počínajícího šilenství v Ivanovi probudí vztek, který si vylévá na Aljošovi, se kterým se nakonec nadobro rozchází a ztrácí tak jediného přítele a člověka, se kterým ho může pojit láska.

ČERT: *Ovšem balancování mezi vírou a nevírou, to jsou pro člověka se svědomím hotová muka. V tom případě je lepší rovnou se pověsit. (11. obraz)*

Svobodná volba samoty ve světě, ve kterém se rozhodl bez pomoci přežít, je jeho největším omylem. Ivanovo rozhodnutí sehrát šachovou partii se svým vlastním osudem, tedy se smrtí, ho dovedla na scestí. Jeho pyšné sebevědomí vyžrát nad smrtí, tedy i nad životem, a vše sám vyřešit, se mu vrátilo v podobě ztráty vlastního já – konečné rozdělení rozumu a duše.

IVAN: *Kdy už jenom ten zatracený rozsudek nad netvorem přijde?*

ALJOŠA: *Ale Dimitrij nevráždil, Ivane!*

IVAN: *Kdo je tedy podle vašeho mínění vrah?*

ALJOŠA: *Vím jen jedno, Ivane, tys otce nezabil, ty ne!*

IVAN: *To vím taky, že já ne, copak blouzníš? Byl jsem v Moskvě...(11. obraz)*

Způsob, jakým Michael interpretoval repliku „*Byl jsem v Moskvě...*“ Křehká intonace, nevědomé pochopení a porozumění Ivanova údělu, nám otevřelo další hranici poznávání sil a intenzity scénického tvaru a síly slova.

Tato replika uzavírá veškeré pochybnosti o tom, že by pro Ivana bylo cesty zpět. Ten, který od prvopočátku věří jen faktům a svým vlastním smyslům (protože jinak by propadl nespoutanému chaosu), nyní zapochybuje nad tak jistým a nezvratným faktem, zda opravdu v Moskvě byl – a Ivan tam skutečně byl, vždyť to *ví*. Co když to ale celé mohlo být jinak? Může být celý jeho život lží? Toto zrníčko pochyb stačí k tomu, aby padly hranice a zazněla sedmá polnice. Všechno je od této chvíle dovoleno.

Aljoša

Bratři Karamazovi jsou postaveni jako struktura navzájem proznívajících se postojů, motivů a charakteristik, skládající dohromady jednotnou skladbu.³³ Opravdový smysl těchto slov jsme objevili v každé jednotlivé složce, se kterou jsme pracovali. Týkalo se to samozřejmě celkové dramaturgie, scénografie, ale nejlépe je to doložitelné na herectví a tvorbě postav. S každým hercem či herečkou zvlášť jsme v určité fázi dospěli k momentu, kdy jsme nevěděli, jak se pohnout dál z mrtvého bodu. Tento mrtvý bod nastával vždy v okamžiku, kdy se nám postava zdála neukotvená, motivace nepřesné, způsob tvarování nedokončený. Při hledání způsobu, jak z toho ven, nás dovedlo hledání k soustředění na jiný

³³ Dostojevský se stal tvůrcem polyfonního románu. [...] U Dostojevského se objevuje hrdina, jehož hlas je vytvářen tak, jak se v románech obvyklého typu zpravidla vytváří hlas samého autora. [...] Vzhledem k tomu jsou všechny složky románové struktury Dostojevského krajně osobité. Všechny jsou určeny a vymezeny oním novým uměleckým úkolem, který jedině on dovedl vytyčit i vyřešit v plné jeho šíři a hloubce: úkolem vytvořit polyfonní svět a rozbít ustálené formy evropského, v podstatě monologického (homofonního) románu. (Bachtin 1971: 11–12).

aspekt, který zdánlivě s problémem tolik nesouvisel. Posléze se ukázalo, že právě propojením těchto dvou zdánlivě nesouvisejících událostí, můžeme dojít k řešení. Žádná postava by nemohla existovat ve své úplnosti bez těch ostatních.³⁴ Tomu odpovídal také zvolený prostor a proces celého zkoušení, který byl postaven na vzájemném setkávání všech herců i na těch zkouškách, na kterých se nezkoušel jejich obraz. Jednou z hlavních zásad pro nás bylo vzájemné propojování vztahů a souvislostí.

V tomto smyslu měla možná nejsložitější vývoj postava Aljoši Kryštofa Dvořáčka, protože jeho prostor pro jednání odvisel přímo od každé jedné postavy a její konkrétnosti. Aljošovým místem je střed jeviště, ze kterého pozoruje veškeré dění. Zároveň je toto místo naprosto nechráněné. Kryštofa nutilo k přebíhání, otáčení se, hledání orientace v prostoru, ve kterém se ztrácel stejně tak jako se Aljoša ztrácí ve vztazích a reakcích ostatních.

Základní Aljošovou motivací je úkol všechny smířit, který se vydává z vlastní vůle a s citovou angažovaností splnit. Aljoša nikdy neví, co si s ním počít a jak ho docílit.

Jeho přítomnost v situacích je vždy doprovázena nepatříčností. Aljošova slova jsou sice pravdivá, ale téměř vždy pro ostatní postavy nepatříčná, vyřčená v nevhodný moment a za nevhodných okolností. Na základě tohoto principu Kryštof objevil způsob pohybu, kterým tento pocit vyjadřoval. Z počátečního zmatení či překvapení, kterým začíná jeho cesta naším příběhem ve 2. obraze, přechází Aljoša k pozorování a poslouchání, na základě kterého se dobírá pravdy a podstaty problému, který ostatní postavy řeší. V momentě, kdy Aljoša tento problém chápe, reaguje – sdělí,

³⁴ V Dostojevského světě se musí všichni a všechno navzájem znát a vědět o sobě, musí spolu navazovat vzájemný kontakt, setkávat se tváří v tvář a dávat se spolu do řeči. Všechno se musí v sobě navzájem zrcadlit a navzájem dialogicky objasňovat. Proto všechno rozdělené a vzdálené musí být za každou cenu svedeno na jedno místo v prostoru a čase.“ (Bachtin1971: 244).

co si myslí. To je ten pohyb vpřed – vstřícný krok, který však není přijat. To vede Aljošu/Kryštofa k zaražení – ucouvnutí – a následnému zalitování či studu za takovou reakci. To se projeví v postoji, v tělesném prožitku. Nepopíratelná pravda však má tendenci vyjít na povrch, a tak Aljoša svádí vnitřní boj s tím, zda svůj názor sdělit či ne. Tato pravda, kterou vidí, je to jediné, s čím může nastalou situaci ovlivnit, a tudíž jediný nástroj něco změnit. Tento protichůdný pohyb vpřed a vzad vytváří Kryštofovi základní rozpor, se kterým se vždy znovu musí vyrovnávat, a který je o to komplikovanější daným postavením v prostoru, ze kterého nemá úniku.

Téma nepochopení a bránění vlastní pravdy, které je pro všechny postavy společným, Aljoša svou existencí zdůrazňoval a jen svým bytím nastavoval zrcadlo. Jako jediný od společnosti nic nevyžaduje a snaží se ji přijmout taková, jaká je. Jen takovým přístupem, věří, je možné se dobrat podstaty věci a uvidět (či ucítit) pravdu. Pro Kryštofa to znamená nést všechny do jeho postavy vkreslené zážitky a prožitky celým dějem, zároveň však být každou nastavenou situací vracen na začátek a začít znovu, znovu obnovit vše, s čím do ní vchází. Tento neustálý vnitřní přerod, který Aljoša zažívá, vytvářel hlavní napětí a motivace pro Aljošovo rozhodování.

Závěr

Tato bakalářská inscenace, ze které v této práci vycházím, byla založena na ideálním obsazení herců z 2. ročníku herectví. Toto obsazení určilo směr veškerého vývoje naší inscenace. Poprvé jsme měli možnost v procesu zkoušení poznat, jak zásadní může být pro vznik inscenace herecká dramaturgie.

Tato počáteční úvaha vycházející z předchozích režijních, dramaturgických i diváckých zkušeností s našimi herci, nás dovedla k vytvoření prostředí, ve kterém měl každý herec své přesně určené a dané místo a roli, kterou velmi brzy sám na sobě pocítil. Toto pochopení se samo o sobě stalo motivací pro práci na postavě. Tato motivace nevedla herce jen k soustředěné práci a výkonům na zkouškách, které doposud překračovaly naše očekávání, ale také k časté konfrontaci se svými vlastními schopnostmi, což nebylo vždy snadné ustát. Tento neustálý rozpor doprovázející hledání své postavy rozkrýval do té doby často jen tušené chápání herectví a divadla a měl velký vliv na schopnost herecké představitosti. Tato společná témata herců a postav totiž umožňovala hercům se s představou své postavy ztotožnit a rozvíjet tak vlastní představitost, která je základem k budování herecké postavy.

O to větší nesnáze měl Kryštof Dvořáček, pro kterého bylo hledání Aljoši obtížné i proto, že byl nejvíce závislý na svých hereckých partnerech a nemohl vycházet především ze sebe a své představy. Tato postava pro něj ovšem není nedosažitelná, bude jen potřeba věnovat jejímu hledání delší čas. Podobně je na tom Lýdie Šafářová, která s postavou Grušenky nesouzní, a je tak pro ni extrémně složité hledat si k ní cestu. Komplikovanost Grušenčina charakteru tuto cestu neusnadňuje a pro začínající herečku se tak jedná o extrémně složitý úkol, kterého se Lýdie nezalekla a dala této práci velký kus sebe.

Díky jejímu příkladu si je možné uvědomit, že ideální obsazení není jedinou možnou cestou, jak se dobrat úspěšného zvládnutí inscenace. Dokonce to není ani jeho zárukou. Je to ovšem prostředek, jak je možné rozvíjet právě ty skryté a tušené schopnosti, které v nás dřímají, a díky nimž se naše výkony stávají nezapomenutelnými.

To, co bych chtěla na závěr zdůraznit, se týká práce celého inscenačního týmu a souvisí kromě tvorby také s každodenním prožíváním a přístupem k životu. Jedna z nejcennějších hodnot, kterou jsme během studia objevili, je vzájemná důvěra a individuální zodpovědnost za celkový tvar.

S tím souvisí také má poslední úvaha. V průběhu zkoušení se mi často stávalo, že jsem jednala impulzivně a musela jsem se rychle a správně zorientovat v chaosu rozpadlé situace nebo rozvířené zkoušky. V takových chvílích jsem neměla dostatek času zaznamenávat své postřehy nebo se k těm už zapsaným vracet. Přesto to nebylo v těch stěžejních momentech zapotřebí. Uvědomila jsem si, že pokud nezaznamenanou myšlenku ztratím, můžu se spolehnout na to, že nebyla důležitá. To se odvíjí od toho, že pokud mě něco napadlo a já si nyní nemůžu vzpomenout, co to bylo, vymyslela jsem si to. Byl to jen konstrukt a ten ráda zahodím. Protože jedině to, co vychází z podstaty věcí, může na jevišti fungovat a přenášet pravdu a pravdivost. A takové myšlenky jsou dávno zachyceny už v té samotné podstatě.

Práce režiséra či režisérky totiž není o tom něco si vymyslet, ale pozorně sledovat, uvidět a to zahlédnuté zachytit. Jak? To je potom na zvolených scénických a hereckých prostředcích, závislých na konkrétním uchopení, zpracování a tvarování. Jen tak totiž mohou situace a postavy vycházet z pravdy života. To je to, čemu věřím, a co si přeji sledovat i ve světě kolem sebe.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*, Oikoymenh, Praha 2008.

BACHTIN, M. *Dostojevskij umělec*, Československý spisovatel, Praha 1971.

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Bratři Karamazovi*, LEDA, Praha 2009.

ELIADE, M. *Posvátné a profánní*, Oikoymenh, Praha 2006.

PÁCL, Š. *Slovo v prostoru: Scénické řešení a divácký prožitek dramatu*, Praha: Karel Kerlický pro AMU, 2015.

SCHORM, E. *Bratři Karamazovi*, Dilia, Praha 1979

VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014.

VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.