

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Komplexní scénografické řešení: J.W. Goethe FAUST I.

Pavel Morávek

Vedoucí práce: Prof. Jan Dušek

Oponent práce: MgA. Martin Černý

Datum obhajoby: 9.9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Department of scenography

THESIS

Complex scenographic solution: J.W. Goethe FAUST I.

Pavel Morávek

Supervisor of thesis: Prof. Jan Dušek

Opponent of thesis: MgA. Martin Černý

Date of presentation and defence: 9.9. 2019

Alloted academic degree: MgA.

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Komplexní scénografické řešení: J.W. Goethe FAUST I.

vypracoval(a) 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.

Poděkování

Rád bych zde poděkoval všem, kteří mi pomáhali s vytvořením diplomové práce.

Jmenovitě Prof. Janu Duškovi, který mi, jako vedoucí mé práce, pomáhal třídit mé myšlenky a postupy při scénografickém zkoumání určených témat.

Paní Doc. PhDr. Vlastě Koubské za pomoc při zpracování textové části diplomové práce.

Panu MgA. Milanu Davidovi za přínosné připomínky k faustovské tématice

Paní MgA. Daně Zábrodské – Hávové za konzultace nejen ke kostýmnímu řešení zadaných témat

Paní MgA. Tereze Škorpilové za přátelský přístup a ochotu při studiu na KS

V neposlední řadě bych také rád poděkoval všem studentům a pedagogům KS, kteří mne podporovali při tvorbě diplomové práce.

Abstrakt

Tato práce zabývá projektem mého magisterského studia, zaměřeného na existencialismus a absurditu lidského života. Práce se zabývá dramatickými texty, které jsem zpracovával v průběhu magisterského studia na KS. Jsou to následující tituly: Jan Weiss: Dům o tisíci patrech, Josef Čapek: Země mnoha jmen, George Büchner: Wojcek a především J. W. Goethe: Faust I. Práce poukazuje na společné jmenovatele předepsaných titulů a sleduje významovou linku konfliktu jedince a společnosti. Hledá komplexní scénografická řešení pro zde jmenované dramatické tituly. Hlavním tématem této práce je komplexní scénografické řešení hry J. W. Goetha: Faust I. Zbylé dramatické tituly sloužily, jako příprava před prací nad tímto dramatickým textem.

Abstract

This thesis deal with the project of my master programme at department of scenography. This programme was specialized to existencialism and absurdity of human life. The thesis deal with four dramas: Jan Weiss: The House of a Thousand Floors, Josef Čapek: The Land of many names, Geoge Büchner: Woyzeck and primarily J. W. Goethe: Faust I. The thesis point out common topics of these dramas. One of essential topic is conflict between human and human society. This thesis find complex set designs for these dramas. The main topic is complex scenographic solution J. W. Goethe: Faust I. The others dramas were preparation for work with this drama.

Obsah

Projekt magisterského studia:	10
Úvod a celková struktura tématu	11
Jan Weiss: Dům o tisíci patrech, podle dramatisace Marie Špalové	13
Úvod k tématu	13
Obsah díla.....	15
Divadlo DISK, inscenace Dům o tisíci patrech	16
Inspirace, aneb co mne přivedlo ke scénickému zpracování Weissova románu....	18
Realita jako scénografický problém.....	20
Scénografické řešení J. Weiss: Dům o tisíci patrech	23
Závěrem k Weissově Domu o tisíci patrech	26
Josef Čapek: Země mnoha jmen.....	27
Úvod k tématu	27
Manipulace.....	28
Obchodní domy – moderní labyrinty?	31
Labyrint	33
Archetyp.....	34
Svět a jeho symboly	35
Z knihy Josefa Čapka: Psáno do mraků.....	37
Scénografické řešení J. Čapek: Země mnoha jmen.....	39
Závěrem k Zemi mnoha jmen	42
George Büchner: Vojcek	43
Úvod k tématu	43
Vojcek v lidské společnosti	44
Inscenace v Divadle J. K. Tyla v Plzni.....	45
Inscenace opery Vojcek v ND v roce 1959	46
Scénografické řešení G. Büchner: Vojcek.....	48
Závěrem k Vojckovi.....	51
Johann Wolfgang Goethe: Faust.....	52

Úvod k tématu	52
Goethovské zápolení s Faustem.....	53
LJUBLJANA FESTIVAL, Krizanke Theater, Slovenia	55
Morálka versus etika	58
Jak se utvářel moderní Faust a ďábel?	59
Existencialismus a Faust.....	68
Scénografické řešení J.W.Goethe: Faust.....	70
Závěrem k Faustovi.....	118
Závěr	119
Seznam použitých pramenů a literatury:	122
Seznam obrázků	123
Seznam obrazových příloh	124

Projekt magisterského studia:

Scénografické zkoumání divadelního prostoru v souvislosti s existencialismem – od společnosti k individualitě.

Hledání různých způsobů komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Kam až se může současné divadlo a současný svět dostat?

Po značně bolestivých zkušenostech z dvacátého století si lidé začali ve větší míře uvědomovat svou vlastní konečnost. Pravděpodobně nejvýstižnější reakcí na tuto situaci byl tehdy vznikající, nový filozofický směr zvaný existencialismus.

Téma absurdity lidského života je však aktuální i dnes - moderní doba staví do centra dění člověka. Člověka, který má za cíl v životě uspokojit své potřeby, člověka, který si velmi často přestává klást otázky.

Jakým způsobem se tedy tato skutečnost může odrážet v současné scénografické tvorbě? Co se děje s prostorem kolem nás? Prozrazuje nám naše okolí něco podstatného o současném stavu světa? A jak bude tento svět vypadat zítra? Jsme k lidské svobodě opravdu donuceni či odsouzeni?

To vše jsou otázky, nad kterými je snad přínosné se zamýšlet.

Divadlo fungující jako obraz světa, nám v tomto ohledu nabízí různé možnosti vzhledu do dané tematiky.

Scénografie jakožto součást divadelního jazyka nám umožňuje vézt vizuální dialog hledištěm. Tento dialog je dle mého názoru jedním z klíčových prvků pro další divadelní vývoj.

Úvod a celková struktura tématu

Tématem diplomové práce je scénografické zkoumání dramatických textů a vytvoření adekvátních scénografických koncepcí.

Během magisterského studia scénografie jsem se zabýval vytvořením čtyř komplexních scénografických zpracování, které na sebe postupně navzájem navazovali. Jedná se o následující díla:

Jan Weiss / Marie Špalová: Dům o tisíci patrech

Josef Čapek: Země mnoha jmen

Georg Büchner: Vojcek

Johann Wolfgang Goethe: Faust I

V diplomové práci se věnuji všem čtyřem textům, avšak akcentuji téma faustovského kontraktu jako hlavní téma diplomové práce. Toto téma je dodnes jedním z pilířů evropské literární a divadelní tradice.

První dvě z vyjmenovaných děl se věnují tématu společnosti jako celku. Naproti tomu Vojcek i Faust nám vyjevují existenciální konflikt jedince a společnosti, případně jedince a okolního světa.

Samozřejmě hranice mezi těmito dvěma oblastmi není zcela ostrá a mnoho témat se navzájem prolíná a v jejich vzájemném dialogu dokonce vznikají témata nová. I proto je tato práce koncipována jako výběr určitých témat, která na sebe navazují.

K jednotlivým dramatickým textům přikládám úvahy, či postřehy, které zásadně ovlivnily mé nazírání na danou tematiku. Mnohdy je záběr těchto témat velmi široký. To, co je spojuje, je jakýsi náhled na společnost kolem nás.

Tento náhled je někdy až „boschovsky“ pestrý (perspektiva, ve které vidíme malinkaté, často groteskní, či kruté výjevy a lidské „postavičky“, vytvářející dohromady obraz světa), jindy je niterným pohledem, skrze jednotlivce ztraceného v labyrintu světa - toto je jakýsi oblouk v nazírání na společnost, kterým jsem musel při zpracovávání těchto dramatických děl projít. Weissův a Čapkův antiutopický pohled na svět, zde výrazně kontrastuje s Büchnerovým a Goethovským těžkým konfliktem mezi jedincem a společností.

Samotný Goethův Faust, který je koneckonců hlavním tématem této práce, je natolik obsáhlý, že ani několikaleté studium tohoto textu si nemůže klást za cíl absolutní pochopení dané látky. Vždyť i Woody Allen se vyjádřil že: „*Veškerá světová literatura je jen poznámka pod čarou k Faustovi.*“¹

¹ Just V. Faust jako stav zadlužení 1. Vyd. Praha Karolinum ISBN 978-80-246-2398-6 s. 6

Díla, kterými se na těchto stránkách zabývám nejdříve, jsou tedy jakousi přípravou pro scénografické uchopení faustovského tématu lidské existence.

Jan Weiss: Dům o tisíci patrech, podle dramatisace Marie Špalové

Úvod k tématu

Prvním z projektů, které jsem v rámci magisterského programu podrobil scénografickému zkoumání, je dramatisace románu Jana Weisse: Dům o tisíci patrech. Román se v podstatě odehrává během první světové války a válečná zkušenost autora je v něm velmi znát. Korespondence s mým magisterským programem, je myslím po tematické rovině jasně patrná, proto jsem si tento román zvolil jako první projekt v rámci magisterského studia.

Dům o tisíci patrech je zde alegorií celého světa, je labyrintem pro nepatrného človíčka. Odkrývá nám fantaskní formou hrůzy války a iracionálního lidského jednání. Přestože je celý dům jen pouhý sen, realita je ještě strašlivější, vždyť onen sen se zdál nepatrnému vojáčkovi v tyfovém lazaretu za První světové války.

Zde příkládám jen velice stručný životopis Jana Weisse, protože přestože je považován za zakladatele české sci-fi literatury, tak všeobecně jeho jméno není příliš známé:

Narodil se 10. května 1892 v Jilemnici a zemřel 7. března 1972 v Praze. Weiss byl český spisovatel a prozaik.

V roce 1914 narukoval do Rakousko-Uherské armády.

Bojoval na ruské frontě. V roce 1915 byl u Tarnopolu zajat a zbytek války prožil jako zajatec – prošel zajateckými tábory *Tockoje*, kde prodělal skvrnitý tyfus, a *Berezovka* na Sibiři. Roku 1917 se přidal k československým legiím, k záložnímu pluku v Žitomiru. Zde začal psát.

„Zážitky 1. Světové války, zejména vidiny vyvolané tyfovou horečkou, ovlivnili jeho dílo, kde realita s vidinou často splývají. V r. 1927 vydal tři knihy, humoresku Fantom smíchu, vzpomínky na zajatecký tábor Barák Smrti, kde se objevuje motiv halucinací, a sbírku šesti povídek Zrcadlo, které se opožďuje. K vrcholným dílům české fantastické prózy patří román Dům o tisíci patrech (1929, 1975, 1990). Je to vize domu - světa, panoptikum hrůz i groteskních obrazů. Weiss zde předešel postupy anglo – americké Nové vlny o třicet let. Románem škola zločinu (1931) zahájil sérii příběhů o lidech s neobyčejnými tělesnými vlastnostmi. Patří sem i romány mlčeti zlato (1933) a Spáč ve zvěrokruhu (1937), druhé Weissovo nejvýznamnější dílo. K literatuře se vrátil až po válce humoristickou sci-fi Meteor strýce Žuliána (1974) o lidech, kteří se postupně zmenšují důsledkem kontaminace látkou kosmického původu. Až po deseti letech vydal dvě sci-fi knížky Země vnuků (1957, 1960) a

Družice hvězdoplavci (1960), prodchnuté tehdy vyžadovaným optimismem. Literárně hodnotnější je jeho sbírka poslední sci-fi povídek Hádání o budoucím (1963)“²

² Encyklopedie literatury science fiction; Ondřej Neff, Jaroslav Olša a kol; nakladatelství AFSF 1995; ISBN 80-85390-33-7

Obsah díla

Vkládám sem i stručný obsah díla, protože román není všeobecně známý.

Příběh začíná na nekonečném a opuštěném schodišti, na kterém se ze snu probouzí hlavní hrdina románu. Je neviditelný a zprvu neví kdo je, kde je a jaký má vlastně úkol.

Postupem času neznámý zjišťuje, že se jmenuje Petr Brok. A že byl vyslán soudním kongresem Spojených států světa jako neviditelný detektiv do monumentálního domu o tisíci patrech (Mullerdomu), jehož pánem je tajuplný vševědoucí muž jménem Oshiver Muller. Má zjistit co nejvíce o tomto muži, o údajných letech společnosti Vesmír ke hvězdám a zjistit informace o únosu jakési princezny Tamary.

Brok putuje různými patry Mullerdomu a navštíví v něm města, burzy i svatyně. Zjišťuje, že lety na hvězdy jsou podvod, že lidé, kteří chtějí být přepraveni ke hvězdám, tak prakticky vstupují do plynových komor a jsou dále transportováni do krematorií, kde se z jejich kostí vyrábí prášek na pudry.

Detektiv v domě také nalézá princeznu Tamaru, kterou vysvobozuje ze spárů prince Ačorgena – Mullerova pobočníka. Nakonec Brok přichází k samotnému Mullerovi a chystá se jej zabít. Ten ho však zve k sobě a chce z něj učinit dalšího boha v Mullerdomě. Petr Brok se chystá šíleného tyrana zabít, ale v tu chvíli se mu Muller vysměje a říká, že zná tajemství detektivových snů...

Brokovi se nakonec podaří tyrana zabít, avšak bezprostředně po té se propadá do tíživé temnoty snu. Probouzí se za první světové války v tyfovém lazaretu a my zjišťujeme, že vše bylo pouhý sen...

Divadlo DISK, inscenace Dům o tisíci patrech

V knihovně DAMU jsem shlédl i záznam inscenace Domu o tisíci patrech z roku 2003. Tuto nahrávku jsem záměrně viděl až po té, co jsem scénografickou práci na této drammatizaci ukončil, abych mohl oba tyto projekty porovnat. Jsem si vědom, že není možné být nestranným, avšak zajímalo mne, jak inscenační tým vyřešil problémy, se kterými jsem u tohoto textu sám potýkal.

Divadlo DISK

Premiéra 26. října 2003

Jan Weiss: Dům o tisíci patrech

divadelní adaptace a dramaturgie: Marie Špalová

režie: Natália Deáková

scéna a masky: Lukáš Kuchinka

komiks a masky: Jan Bažant

kostýmy a masky: Dana Klimešová

Divadelní inscenace

Jan Weiss sen chápal jako plnohodnotného protihráče bdělého stavu, mezi kterými vzniká dialog, ustavičná výměna podnětů. V určitém smyslu mezi nimi není jasná hranice.

Rozhodně sen nekončí na vnitřní straně očních víček a realita nezačíná na jejich straně vnější. Sen svou zvláštní optikou zaostřuje podstatné rysy skutečnosti, je zároveň její metaforou i alegorií. Ukazuje svět, ve kterém žijeme, dovedený ad absurdum.

„Absolventská inscenace IV.ročníku KALD DAMU Dům o tisíci patrech vychází z divadelní adaptace slavného stejnojmenného románu jednoho ze zakladatelů české sci-fi, Jana Weisse. Příběh neohroženého Petra Broka, který se v horečnatých snech ocitá v šíleném mrakodrapu o tisíci patrech a bojuje za záchranu Princezny Tamary, je pohádkový a groteskní, ale zároveň se dotýká takových témat, jako je válka, totalita a nesvoboda jedinice. Autor románové předlohy, Jan Weiss, tu již v roce 1928 vizionářsky zachytil představu plynových komor, která se za druhé světové války stala děsivou skutečností. Příběh se pohybuje na pomezí snu a reality, což autorům inscenace dovoluje experimentovat s formou. Inscenace je výrazně vizuálně stylizovaná a využívá princip komiksu, který umožňuje nahlížet realitu z různých perspektiv. Herecká akce na jevišti je prostřídána kresleným komiksem promítaným

na projekční plátna. Z komiksového principu vychází také herecká stylizace podpořená výraznými kostýmy a maskami.“³

Na divadelní inscenaci je hned zprvu patrné jaký klíč si tvůrci představení zvolili. Celá scéna se skládá z jakýchsi bílých promítacích pláten. Jednotlivé prostory se proměňují společně promítanými motivy. Kompozice panelů se v průběhu inscenace mění a ukazuje nám tím dynamičtější proměny.

Obrazy promítané na plátna nám povětšinou tvoří kulisu okolního prostředí (burza, plynová komora). Významnější roli dostávají v momentech, kdy se jednotlivé fáze příběhu prolínají s promítaným komiksem vzadu. Přesto však je prostor pro diváka příliš přehledný a toto prolínání brzy omrzí, neboť nám postupem času dochází, že inscenace nemá větších ambicí, než ilustrovat příběh románu.

Nad celou scénou se nachází obrazovka – jakési Mullerovo oko. Tento znak v sobě může skrývat jistý dramatický potenciál, avšak tvůrci tento symbol nechávají nezměněný po celou dobu inscenace. Bohužel se tedy i zde nakonec setkáváme s pouhým popisem Weissova románu.

V jednotlivých obrazech se nám sice objevují další scénografické prvky, avšak ty mají pouze praktický význam pro mizanscénu, nepřebírají úlohu symbolického obrazu. V předposledním dějství se Petr Brok setkává s Ohisem Mullerem, před jakýmisi světelnými varhanami, jenž mají představovat centrální řízení celého Mullerdomu. Tento znak by snad mohl fungovat, ale není k němu vztažena adekvátní herecká akce. Bohužel navíc tvarosloví varhan v nás nevyvolává pocit moci a monumentality.

Probuzení Petra Broka ze snu působí spíše jako nějaký povinný přídavek (herec se za asistence zdravotní sestřičky zvedne ze země a říká, že se probudil). Co však je třeba hodnotit kladně je celková idea inscenace – promítání, jenž je obrazem falešné reality, by mohlo opravdu navozovat pocit snu. Zajímavá myšlenka je také ztvárnění neviditelnosti detektivovy postavy. Je oblečen do bílého pyžama, ve kterém se na pozadí promítání ztrácí, neboť na bílém pyžamu se také zobrazuje světlo projektoru.

Nedopracovaným prvkem promítání jsou ale také samotné promítací panely. Samy o sobě (bez promítání), nám nesdělují žádnou informaci a vystupují pouze jako abstraktní bílé plochy, se kterými se už dále nepracuje – výhodné by bylo je nějak konkrétněji pojmout, aby byla možná jejich metamorfóza. Což je největší škoda v samotném závěru inscenace, kdy prostředí nemocnice není žádným způsobem artikulováno a ani neodkazuje k předchozímu snu. Inscenace působí dojmem ilustrace domu o tisíci patrech a neposouvá žádným směrem a ani neaktualizuje vyznění celého románu.

³ Internetové stránky divadelní inscenace z roku 2003 <http://divadlodisk.cz/dum/weiss.html>

Inspirace, aneb co mne přivedlo ke scénickému zpracování Weissova románu

Když jsem přemýšlel, jaký text bych jako první mohl zpracovat v rámci svého magisterského programu, postupoval jsem tak, že jsem si vzal symboly, které by snad mohly vyjadřovat něco podstatného o povaze našeho světa a které by mě samozřejmě bavilo scénograficky zpracovat. Zaměřil jsem se tehdy na slepectví, díky němuž jsem se dostal i k románu Jana Weisse. Při zpětném pohledu je zajímavé, že ve všech čtyřech dramatických dílech, která jsem se rozhodl začlenit do svého magisterského programu, jsem našel určité aspekty, které se slepectvím souvisejí.

Na symbol slepectví se můžeme dívat různými způsoby. Významů, jež v sobě tento pojem skrývá, je mnoho a vždy je nutné přihlížet při interpretaci k okolnímu kontextu.

V antice u Oidipa je se slepectvím spojeno zastření vlastního osudu a následné procitnutí ke kruté pravdě. Dá se také říci, že slepectví tu je i druhem trestu – člověk neunes pohled na sebe na a na své skutky. Už zde je dokonce slepota spojována se tématem spravedlnosti a nespravedlnosti...

Další příklad nalzáme v postavě Teirésia, slepého věštce – byl mi inspirací a jedním z inscenačních klíčů při scénografické koncepci Büchnerova Vojcka.

Co se týče použití symbolu slepectví v křesťanství, tak se téměř vždy jedná o vyléčení slepectví – tedy o prozření, či procitnutí nejen zpět ke zraku, ale i k víře jako takové. Je spojeno se zázrakem uzdravení. A právě proto bývají slepci v křesťanském umění často přítomni při křtu. V Bibli se můžeme dočíst o uzdravení slepců, či o oslepení a následném procitnutí sv. Pavla z Tarsu. Tyto motivy se objevují již v nejstarších křesťanských vyobrazeních - „v *katakombách, na sarkofázích či v mozaikách (st. Appolinaire Nuovo - Ravenna) a dále také i na křesťanských obrazech (Kolín n. Rýnem – Duccio – deskový obraz 14. st, či National Gallery London – Lucas van Leyden - triptych z r. 1531) Slepectví bývá také spojováno se zmrtvýchvstáním těla a s Kristovým nanebevzetím – tedy procitnutím.*⁴

U Petera Breughela v obraze Slepci nacházíme snad nejcharakterističtější použití tohoto symbolu - Slepec vedoucí slepce. Nevědomost o vlastním zařazení do světa je zde velmi čitelná. Cíl cesty směřuje ke smrti a zobrazení lidské společnosti jako stroje na smrt v mnohém předznamenává i události i z 20. století. Lidé, kteří o svém osudu, neví zhora nic, jednají s ostatními lidmi určitým mechanickým až krutým způsobem a nevidí, že stejným způsobem bude jednáno s nimi.

V Králi Learovi se opět se slepectvím setkáváme jako s obrazem ztráty moci a s nevidomostí, jako s pošetilou nevědomostí o následcích vlastních činů. Slepý poutník – blázen, se snaží najít jediné – vlastní smrt.

⁴ Gerz Heinz- Mohr; Lexikon symbolů – obrazy a znaky křesťanského umění; Volvox globator; 1998; ISBN 80-72-07-300-1; první vydání s. 238

Faust v Goethově podání také kráčí k hrobu slepý – a ve své nevědoucnosti o stavu okolního světa nachází uspokojení. Je oklamán ďáblem, který povolal lemury k vykopání Faustova hrobu, avšak sám Faust považuje tyto zvuky kopání za zvelebování páchnoucího močálu – ve prospěch všeho lidstva. Doslova zde Faust praví:

*„Okamžik směl bych osloviti:
Jsi tolik krásný, prodlí jen!
Nemůže ohlas mého živobytí
Být věky věků přehlušen. –
Té strmé slasti předtuchu teď mám
a nejvyšší svou chvíli prožívám.“*⁵

Slepá spravedlnost je symbol nestrannosti - žena s šátkem přes oči, s mečem a váhami – nepodvádí, měří každému stejně, nehledě na to, kdo to je. Je přísná - zobáčky vah vyjadřují až dravou preciznost, meč zase neustálou hrozbu trestu.

Slepectví (či spíše zaslepení) jako obraz poslušnosti společnosti. Co je po nás požadováno, abychom byli tzv. úspěšní? V podstatě jediná věc – a to sice zaměřit svou pozornost správným (určeným) směrem. Je po nás vyžadováno celou společností zabývat se určitými věcmi, které nám bývají předkládány jako převelice důležité, ačkoli nás samotné by nikdy nemuselo napadnout se jimi zabývat.

Ve Weissově románu se slepectví vyskytuje hned v několika významech – za prvé zde máme oslepeného dělníka – symbol bezmezné poslušnosti, ve kterém ovšem dřímá naděje na vysvobození - procitnutí. Za druhé zde máme slepého starce, který je schopen vidět to, co ostatní nevidí. Za třetí je zde zaslepení celé společnosti reklamou a našimi vlastními sny. Za čtvrté je zde neviditelnost Petra Broka (hlavního hrdiny) - lidé jej pak vnímají jako boha – tedy slepectví ostatních, ve vztahu k samotnému Brokovi.

Toto všechno byly vlastnosti jediného symbolu. Ten mě v různých formách provázel během celého magisterského studia. Nemohu říct, že bych se je snažil nějak násilně začlenit do jednotlivých kapitol, nicméně vždy se opět nějak znovu vynořil v té, či oné podobě.

⁵ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 409

Realita jako scénografický problém

Potřeba vyprávět si příběhy je samozřejmě vlastnost, jenž lidský druh provází od pradávna. Právě pomocí příběhů člověk vysvětloval nepochopitelné jevy okolo sebe.

Provázanost reality a fantazie je v tomto směru opravdu hluboká. Pomocí příběhů člověk nacházel (a stále často nachází) své místo ve světě. Od nejstarších eposů, přes biblické příběhy až k moderní vědeckofantastické literatuře.

Kořeny fantastické literatury sahají až ke středověkým příběhům a bájím. Avšak zásadním krokem pro vytvoření fantastické literatury bylo stvoření vlastního světa, jenž odráží určitým způsobem naši realitu. Tento svět je svým způsobem od našeho odtržen, ale zároveň se s ním propojuje různými konkrétními znaky. Toto je myslím například dobře patrné v dílech jednoho z průkopníků fantasy literatury - Johna Ronalda Reuela Tolkiena.

Profesor Tolkien začal nad svými vyprávěnými příběhy uvažovat v době, kdy se za první světové války nakazil zákopovou horečkou a léčil se v nemocnici (podobně i Jan Weiss se za první světové války nakazil skvrnitým tyfem a léčil se v zajateckém lágru v Rusku).

Nejznámější příběhy ze Středozemě začaly knížkou pro děti: *Hobit aneb cesta tam a zase zpátky*. Po známé první větě knihy - „V jisté podzemní noře bydlel jeden hobit,“ následuje popis toho, kdo hobiti jsou, jak žijí, a proč je my (velcí lidé) dnes moc nevidáme. Zdá se, že sledujeme vznik klasického pohádkového příběhu. Je zde potřeba příběh vztáhnout jakýmsi způsobem přímo ke čtenáři. Vždyť i v pohádkách se na začátku říká: „*Za devatero horami a devatero řekami žil...*“ V kultovních filmech *Star Wars* na začátku čteme: „*Kdysi dávno v jedné daleké galaxii...*“

Archetypálnost takovýchto příběhů, snaha o vytvoření světa, který vychází z lidské fantazie a přitom je obrazem našeho vlastního „reálného světa“, stála na počátku vzniku sci-fi literatury. Avšak časem tato snaha velmi často zdegradovala na pouhou ilustraci jakéhosi bájného světa, který s tím naším nemá společného vůbec nic. Dobrým ukazatelem pro tento jev je, na jaký pól se dané dílo zaměřilo – pokud sledujeme podívanou, která nám umožní pouze zapomenout na několik hodin na svět, ve kterém žijeme, pak se nejedná o žádné umění, ale pouze o zábavu, či zábavní průmysl. Jestliže však dané dílo umožní člověku zamyslet se sám nad sebou, či nad okolním světem, pak už jsme svědky jakéhosi dialogu, který má tvůrčí potenciál.

Nutnost umístit příběh do určitého časoprostoru, ale zároveň vytvořit fantaskní svět (svět s odlišnými rysy od toho našeho), je pro žánr fantasy příznačná. Toto umístění děje má svůj původ dokonce už v dávných mýtech.

Pokud se dále například podíváme na filmové zpracování Mahabharáty režiséra Petera Brooka, tak v prvních záběrech filmu sledujeme mladého chlapce, který potká

starce Vjásu. Stařec začne chlapci vyprávět příběh o něm samém. Zde začíná líčení Mahabharáty, avšak tento příběh není o tomto chlapci, líčí se zde historie bojů rodů Pánduovců a Kuruovců. Vyprávění trvá několik hodin a chlapec se nakonec zeptá, kde že je v tomto příběhu obsazen on sám. Dostane se mu odpovědi, že tohle všechno jsou zážitky jeho předků a tím pádem jsou součástí i jeho samého. Děj příběhu je úzce spjat přímo s jeho posluchačem.

Tento vzor je v podstatě šablonou pro stavbu jak mýtického, fantastického tak i sci-fi příběhu. U Tolkiena se dokonce původně dětská pohádka rozrostla do obřích rozměrů celé mytologie. Středozem je v tomto úhlu pohledu zrcadlem našeho světa, zároveň jeho historií i budoucností. Je to náš svět ve fantastické až snové představě.

Ale pokud si přečteme Dům o tisíci patrech, tak najednou zjišťujeme, že hlavní hrdina na počátku románu neví kdo je, neví kde je, co má za úkol a dokonce ani sám sebe nevidí – není zde jakékoli spojení s realitou, jak ji známe. Zde se dostáváme prakticky až do oblasti existencialismu či absurdního dramatu.

Román je řazen do oblasti sci-fi literatury. Že se jedná o příběh zasazený do kulíšilného domu o tisíci patrech, zjišťujeme záhy. Svět je zde líčen jako labyrint života pod dohledem jednoho jediného vládce – boha – Oshivera Mullera. A hlavní hrdina - Petr Brok zjišťuje, kdo je on sám a také, kdo je onen tajemný budovatel tohoto prapodivného světa.

A my zatím nevíme, kam si celý tento příběh máme zařadit. Až na konci knihy se dovídáme, že celý příběh o tomto šíleném domě byl pouhý sen jednoho vojáka, ve vojenském lazaretu při tyfovém blouznění za první světové války...

Jaké tedy je ono probuzení ze snu? Rozhodně se nejedná o vysvobození, neboť realita, do které se hlavní hrdina probouzí, není o nic přívětivější, než realita snová. Obraz Mullerdomu o tisíci patrech, je odrazem absurdity samotné války, avšak s její ničivostí ani on nesnese srovnání. Strašný sen je ve srovnání s realitou pouhou noční můrou. Není potřeba zde líčit hrůzy války, protože jsme poznali dům o tisíci patrech – diktátorský, autoritářský a hrůzný systém vlády. Nakonec zde tedy spojnicí s realitou nalézáme. Realita je zde totiž příšerná noční můra, ze které se snad jednou probudíme.

„Jestliže se určité události ze světa nějaké knihy jasně vydávají za imaginární, tak tím berou v pochybnost imaginární povahu zbytku knihy. Pokud je takové zjevení pouze plodem zjitřené představivosti, pak je vše, co ho obklopuje, skutečné. Fantastická literatura tedy nejenže není chválou imaginárního, nýbrž pojímá největší část textu za součást skutečnosti, nebo přesněji řečeno, jí vyvolanou, něco jako název již dříve existující věci. Fantastická literatura nám nechává v rukou dva pojmy, pojem skutečnosti a pojem literatury, oba dva stejně neuspokojivé.“⁶

⁶ Tzvetan Todorov; Úvod do fantastické literatury; nakladatelství Karolinum; ISBN 978-80-246-1676-6; 1. Vyd

Pokud tedy chceme scénograficky řešit dramaturgii tohoto románu, tak bychom si v první řadě měli uvědomit, jakým způsobem chceme tento fantastický svět vztáhnout k realitě. Bez vyřešení tohoto problému se budeme stále pohybovat v rovině jakési ilustrace. Bylo by to jako kotvit loď bez kotevního lana. Proto jsem zde v této kapitole poměrně obsáhle uváděl různé příklady z mytologie, fantasy či sci-fi literatury.

Díky tomuto uvažování jsem nakonec přišel na hlavní klíč scénografické koncepce Domu o tisíci patrech. Byly to matrace, postele a palandy. Palandy, které mohly evokovat jak tisícpatrový dům, tak tyfový lazaret za První světové války.

Scénografické řešení J. Weiss: Dům o tisíci patrech

Pro ztvárnění tohoto příběhu jsem si vybral jeviště Stavovského divadla, protože zde vysoký portál umožňuje zobrazit monumentalitu Mullerova domu o tisíci patrech.

Po zvednutí opony na scéně vidíme konstrukci sestavenou z paland, postelí, matrací a žebříků. Jednotlivé matrace jsou označeny čísly. V přední části jeviště se nachází sloupec postelí. Na té nejnižší položené je napsáno číslo 794. V patrech jsou rozsvíceny desítky žárovek. Uprostřed jeviště se probouzí zmatený Petr Brok – jen tak na podlaze. Po chvíli začíná rozhovor s číslem 794, což je mladý stařec, slepý dělník, jenž se podílel na stavbě Mullerdomu. V rozhovoru zjišťujeme, že v celém Mullerdomu se nacházejí tisíce takovýchto mladých starců. Jediná naděje pro tyto dělníky spočívá ve smrti. Při pronesení této věty se stařec obrací k vyhasínajícím žárovkám, které jsou roztroušeny po celém jevišti. Diváci si uvědomují, že to, co na scéně vidíme, není jen znázornění tisíce pater, ale že hledíme na obrovský, nekonečný hřbitov. Jako zrcadlo, ve kterém Petr Brok není vidět, je použito pletivo kolem starcovy postele – symbol vězení, jenž je v kontrastu se svobodnou a neviditelnou postavou detektiva.

V dalším obraze shazují lidé z paland potištěná prostěradla s nápisy z reklamních billboardů. Při tom lidé vyvolávají reklamní hesla a snaží se prodat své šílené zboží. Nacházíme se ve West – Westeru – městě uvnitř Mullerova domu. Je zde plno prapodivných existencí, bukanýrů a hrdlořezů. Všude okolo Petra Broka vidíme plno nápisů, které nám chtějí prodat naše sny (potištěná prostěradla z paland). Prostěradla se potupně obměňují, až na scéně zůstane viset jedno jediné s nápisem: „HOTEL ELDORADO“.

Při vstupu do hotelu Eldorado scéna potemní, rozsvítí se pouze pár žárovek. Na scénu přijíždí agent Mullerdomu – přijíždí na posteli s přidělanou svítilnou, tlačí ho dva poskoci s důlními helmami. Kolem žárovek se shlukují padouši a vyvrhelové všeho druhu. Agent potřebuje pomoci s odstraněním jakéhosi Vítka z Vítkovic, vůdce vzbuřenců. Vše probíhá jako vědomostní soutěž, kdy jednotliví vrahouni se hlásí s jednotlivými návrhy, pomocí rozsvícení své žárovky. Absurditu a šílenství tohoto prostředí si uvědomujeme v momentu, kdy objednávka vraždy je zde kladena na stejnou významovou rovinu jako „populárně naučná soutěž o velké peníze.“

Petr Brok dále prostupuje Mullerdomem, nyní přichází k přepážce transportní společnosti Vesmír. Přepážka je odstrojená vojenská postel postavená na výšku. Opět okolo vidíme prostěradla s nápisy, avšak tentokrát se zde prodávají daleké hvězdy a zboží z nich. Sloupy z paland tu slouží jako obrovská odpalovací rampa. Uprostřed této rampy vidíme na tazích svisle pověšenou, nezvykle protaženou postel s nápisem „VESMÍR.“ Evokuje nám start vesmírné rakety, protože ve spodní části má přidělaný dvě trysky, ze kterých se kouří. Petr Brok se dostává za odbavovací přepážku, všechny nápisy mizí, zůstává pustý prostor. Nápis na posteli „VESMÍR“ odlétá vstříc hvězdám, avšak na poslední chvíli se zastaví tak, že pod horním

okrajem portálu přečteme pouze zbytek nápisu: „MÍR.“ Díváme se zde na obraz dnešního reklamou a vizuální manipulací ovládaného světa.

Dostáváme se do pusté čekárny na prahu vesmíru. Z pod konstrukce k nám – jako z veliké brány přijíždějí prázdné, odstrojené postele v řadě za sebou. Do čekárny se trousí další a další lidé... usazují se na prázdné postele. Do prostoru začíná proudit omamný plyn. Čekárna je ve skutečnosti plynovou komorou. Následuje rozřazování omámených „cestujících.“ Ti nepotřební putují dále do pecí v krematoriích – jsou odváženi v řadě na odstrojených postelích... Odvrácená strana světa, zákulisí lidské společnosti nám připomíná bolestné události 20. století - hrůza smíšená s šílenstvím. Petr Brok zde také potkává hledanou princeznu Tamaru.

V dalším obraze Brok ztrácí stopu princezny Tamary a přichází k burze Mullerova impéria. Zprvu zde ve scéně vidíme pouze popis burzy – tabule s indexem, vyvolávání o změně kurzu atd. Shůry se ozve Mullerův hlas: „Prodám Mullerdom!“ Petr Brok vykročí doprostřed sálu a pronese: „A já ho koupím!“ Načež dva výkonné reflektory hledají Broka (jako božské Mullerovi oči), po celém rozlehlém sálu. Když jej nenajdou, pronese mohutný hlas: „Nechť se Petr Brok dostaví do patra devadesát devět, setká se tam s Ohis Mullerem.“

Dále se burza mění v Mullerovu svatyni. Z paland se spouští rudé prapory s písmenem M a shora sjíždí oltář stříbrné odlité okřídlené postele s velkým M uprostřed. Vše evokuje výzdobu z nacistických oslav, velká postel připomíná německou orlici a velké M je tvarově sladěno s křídly postele. M jako Muller, M jako křídla, jež Vás odnesou ke hvězdám. Brok sleduje božský kult Oshivera Mullera.

Detektiv pokračuje dále a hledá princeznu Tamaru. Přichází do města Gedonie – města rozkoší. Sloupy paland se zahalí průsvitnými závoji. Červené světlo prosvětluje zezadu tyto závěsy, takže máme možnost sledovat siluety postav, které očividně prožívají extatické vzrušení. Město jako nekonečný „bordel.“ V celkovém pohledu scéna vypadá jako mračno vznášejících se růžových lampiónků. Petr Brok zoufale hledá princeznu a běhá od jednoho lampiónku k druhému. Nakonec ji nachází omámenou a vysvobozuje ji ze spárů Mullerova pobočníka – prince Ačorgena.

Detektiv se na výzvu dostavuje do patra devadesát devět. Na scéně vidíme řadu postelí, jež tvoří jakýsi úběžníkový chodník, který ústí u proluky v konstrukci. Tam stojí černý obrys postavy Oshivera Mullera. Podél chodníku stojí v řadě Mullerovi strážci. Petr Brok vystupuje na chodník a vydává se vpřed, avšak v tu chvíli strážci přistoupí k postelím a začnou s nimi jezdit sem a tam. Z celého chodníku se stává jakýsi nestabilní kinetický objekt a my zjišťujeme, že se jedná o past na Petra Broka. Detektiv padá a strážci jej okamžitě přikurtovávají k jedné z postelí. Ostatní postele odvázejí pryč. Brok čeká opuštěný na rozsudek. V tu chvíli přichází princezna Tamara, která vysvobozuje zajatce z pasti.

Detektiv s princeznou putují labyrintem domu a Tamara nakonec opouští Mullerdom. Petr Brok zde má ještě jeden úkol – zabít Ohise Mullera. Prochází opět burzou, kde lidé šílí, mluví se o novém neviditelném bohu. Akcie klesají. Mullerovi lidé sypou na dav peníze z naditých peřin (dolů se sypou naše sny).^(Obr. příloha 1)

V dalším obraze se ocitáme v Mullerově svatyni – přichází Petr Brok a vytahuje revolver, sestřelí Mullerův oltář dolů. Okřídlená postel s písmenem M uprostřed klesá postupně na podlahu.^(Obr. příloha 2) Uctíváči boha Mullera jsou zděšení. Přicházejí vojáci. Celý výjev se zahaluje černými prapory spuštěnými z nejvyšších pater paland. Scéna se přeměňuje na patro 100 – Mullerovu rezidenci. Z černých praporů se stávají obrovské varhany. Vpředu zůstává sestřelený oltář. Přichází Ohis Muller, je oblečen ve fraku jako dirigent šílených varhan. Vystupuje na okřídlenou postel. Poskoci jej vozí v kruhu. Muller se směje a vyzývá Broka, aby k němu vstoupil na postel, chce z něj učinit druhého boha v Mullerdomě. Detektiv odmítá! Muller začíná dirigovat obrovské varhany. Na koncích praporů se objevují sloupce světla a kouře – varhany, které Muller diriguje, jsou komíny krematorií... Na povel jediného člověka jsou zde násilně ukončeny životy tisíců lidí. Hrůza a šílenství Ohise Mullera je umocněna vnímáním vlastního vybudovaného světa, který je pro něj krásnou symfonií - diriguje za zvuků requiem od Richarda Wagnera.^(Obr. příloha 3)

Petr Brok se chce na Mullera vrhnout a zabít ho, ten se však směje a říká, že zná tajemství jeho snů – snů, které byly pro Broka tíživé a nesnesitelné. Detektiv nakonec sebere odvahu a šíleného diktátora zabije. Po té se začne propadat do jednoho ze svých snů – scéna se stmívá.

V posledním obraze vidíme už jen staženou oponu divadla. Na místě orchestřiště stojí pět nemocničních postelí a uprostřed se v jedné z nich probouzí ze snu představitel role Petra Broka. Nad ním stojí houf doktorů a sestřiček. Primář má podobu Oshivera Mullera. Dozvídáme se, že právě probíhá první světová válka a my se nacházíme ve vojenském lazaretu. Sestřičky odvázejí postele v řadě za sebou kamsi za portál... (návrat k obrazu čekárny na prahu vesmíru, kam je vezou – nikdo neví, možná je za chvíli pošlou zase do války a na frontu...) Hrůza neustává, život sám je možná dlouhým zlým snem...^(obr. příloha 4)

Závěrem k Weissově Domu o tisíci patrech

Při zpracování této dramatizace jsem se snažil o symbolické propojení světa fantazie a našeho „reálného“ světa.

Uvažoval jsem nad více variantami řešení, kromě této – popsané varianty- jsem se zabýval i myšlenkou, že bych celou scénu zpracoval jako obrovské překladiště kontejnerů, kde by jeřáb fungoval jako rameno výkonu Mullerovi moci a lidé by zde figurovali jako malé bezmocné loutky.

Dále jsem se zabýval rozpracováním nápadu s Mullerem jako hudebním skladatelem a s háky jeřábů, které by fungovaly jako noty na notové osnově. U všech těchto dalších řešení se však vyskytl jeden zásadní problém – jak propojit tyto obrazy s posledním obrazem probuzení. Buď jsem musel zásadně změnit prostředí, ve kterém se představitel Petra Broka probudí, nebo jsem musel všechny tyto nápady opustit.

Nakonec jsem se rozhodl pro to druhé a začal jsem stavět tématickou konstrukci inscenace od posledního obrazu. Téma snu, které se mi propojilo s původním tématem slepectví, mi umožnilo rozehrát aspekty románu, o kterých jsem do té doby vůbec nevěděl – najednou vše začalo dávat nový, skrytý smysl. Uvědomil jsem si, že román Jana Weisse není pouhým přepisem autorova snu z tyfového lazaretu, ale promyšleným alegorickým obrazem reality, obrazem, jenž nás právě v této realitě znejistňuje a nutí nás k zamyšlení se nad takovými pojmy jako je válka, totalita, reklama či sen...“*Téměř jsem začal věřit: to je formule, jež shrnuje fantastického ducha. Absolutní víra, stejně jako úplná nedůvěřivost by nás zavedly mimo fantastično; život mu dává právě váhání.*“⁷

⁷ Tzvetan Todorov; Úvod do fantastické literatury; nakladatelství Karolinum; ISBN 978-80-246-1676-6; 1. Vyd.

Josef Čapek: Země mnoha jmen

Úvod k tématu

Druhým projektem, kterým jsem se v návaznosti na téma lidské společnosti hodlal zabývat, je antiutopistická hra Josefa Čapka: Země mnoha jmen. Téma se dotýká manipulace lidské společnosti – v tomto ohledu tedy navazuje na předchozí text.

Osobně jsem daný text považoval spíše za jakousi plakátovou a heslovitou záležitost, než za dramatický text, nicméně scénograficky je zpracování dané látky velice lákavé.

Příběh je velice prostý. Uprostřed oceánu propukne zemětřesení a následně se vynoří nová země, nová Atlantis – ráj na zemi. Je vyvolána další zlatá horečka a lidé – blázni utrácejí všechny své úspory na to, aby se do nové země mohli dostat. Je svedena válka o novou zemi, padne mnoho vojáků. Na tom všem vydělávají magnáti (ve hře reprezentovaní postavami Vandergolda a Dollarsona). Ti vychvalují novou zemi a vytvářejí reklamu svým společnostem, které mají za úkol dopravit mnoho lidí na Atlantis. Když všichni konečně vyplují, tak vypukne další zemětřesení apokalyptických rozměrů a pohltí opět celou Atlantis i s loděmi přistěhovalců do „lůna země.“

Čapkův text je kritika společnosti, která dává možnost pojmout toto téma monumentálním scénickým gestem.

Manipulace

Nad tímto tématem se zde rozepisují proto, že samotný text v podstatě není o ničem jiném. Reklama a manipulace jdou spolu “ruku v ruce.”

Manipulace je termín označující snahu o působení na přemýšlení a jednání jedné, či více osob, případně celých skupin lidí.

Manipulátor se manipulovaného, či manipulované, snaží přesvědčit o správnosti myšlenek, názorů, či jednání, které nejsou manipulovaným osobám vlastní.

Moderní termín vznikl v souvislosti s politikou až v šedesátých letech.

V psychologických vědách se manipulace řadí do kategorie „sociálního ovlivňování.“

Samozřejmě se nám ihned naskytá otázka, v jaké míře jsme my sami v dnešní době manipulováni. Odpověď na tuto otázku nemůže být z podstaty věci nikdy určitě pravdivá, protože pokud jsme nyní jakýmkoli způsobem manipulováni, tak zpravidla o této manipulaci nevíme, nebo o ní možná dokonce raději nechceme vědět. Po prohlédnutí jevu manipulace totiž přestáváme být nevědomými účastníky tohoto jevu a máme možnost jednat dle “vlastní vůle” – v takovém případě přestáváme tedy být manipulováni.

Přesto se snad dá mluvit o rysech v dnešní společnosti, které dozajista masy lidí neustále velmi silně ovlivňují. Snad nejdůležitějším artiklem dnešní doby jsou informace. Propojenost dnešního světa pomocí telefonních, sociálních i internetových sítí je v kontextu historie lidstva zcela výjimečná. Nikdy v celých dějinách jsme nebyli tak dokonale informováni o tom, co se děje kolem nás.

Avšak s přívalem informací vznikají další problémy. Nedůvěryhodnost zpráv, které k nám přichází, se zvyšuje (fake news). Je to způsobeno tím, že jsme informacemi doslova zahlceni a mnohé z nich si navzájem protiřečí. V nastalém zmatku ohledně „hledání pravdy“ se nám tedy ukazují další a další informace, které nám potvrzují tu, či onu myšlenku a po nich přicházejí zase jiné s absolutně opačným vyzněním.

Jak se má tedy člověk v nastalém zmatku orientovat? Nejdříve si je třeba uvědomit, za jakým účelem jsou zprávy dnes distribuovány. Zpravidla se dnes informace zpeněžují a stávají se artiklem k prodeji, jako kterékoli jiné zboží. Hlavním posláním informace v dnešní době tedy není informovat, ale především vydělat. To je zásadní prvek v lidské komunikaci. V určitém smyslu tedy můžeme velkou část informací, obíhajících kolem nás, považovat za reklamu.

Funkce propagandy působící na lidi je velmi čitelná a přináší s sebou jisté znaky. Nedává člověku možnost rozhodnutí, vyhodnocení nějaké zprávy je tedy vždy jednostranné. Jsme vedeni k předem určenému závěru – proces vyhodnocování není na nás, byl už dávno určen před vypuštěním informace. Není zveřejňována celá pravda, případně vůbec žádná pravda, ale nastrčená lež. Je potřeba pozorovatele

zaujmout, uchvátit pozornost, vysvětlit mu, že až do teď žil celý život v nevědomosti (propagovaný výrobek velmi často zaručuje zázračný obrat v našem životě).

Tomuto se podřizuje i výtvarný jazyk reklam a billboardů. Stáváme se svědky soupeření o naši pozornost, což vede k zahlcení životního prostoru další a další reklamou. Je zde nutnost nám neustále dokola předvádět stejné věci, jen kvůli tomu, abychom si je zapamatovali. S tím také souvisí umělé vytváření uniformních snů pro společnost. Nejsme již vedeni svým vlastním citem a vkusem, ale je nám předkládán jakýsi unifikovaný soubor výrobků, tvrzení či názorů, které přijímáme za své. Jsme vedeni k tomu vytvářet si své vlastní sny podle manipulačních informací z našeho okolí – nabídka určuje poptávku.

Jak se tedy v praxi projevuje tato skrytá síť informací a dezinformací? Především je dobré, uvědomit si, že reklama už dávno není doménou pouze veřejného prostoru. S nástupem digitální éry se reklama přenesla i do našich obývacích pokojů, kuchyní i ložnic. Není už snad místa, kde by nás nebyla schopna dostihnout, neboť pokud vlastníme tzv. chytrý telefon, tak si sebou mimo jiné také nosíme malou krabičku, která je nám schopna nabízet nově vyvinutou počítačovou hru zrovna v momentě, kdy se nacházíme uprostřed hlubokého lesa. Internet je samozřejmě prostorem nejvíce otevřeným reklamě a manipulaci, nemožnost ověření internetových neautorizovaných informací je pro něj příznačná.

Ve veřejném prostoru reklama také využívá nových metod. Nejedná se nyní už jen o „pouhé“ roztroušené reklamní plochy ve veřejném prostoru, ale o nově vytvářený labyrint jakýchsi koridorů mezi obchody, které jsou lemovány reklamami, které nás odkazují na další takovéto koridory, ve kterých seženeme předváděné produkty. Příkladem takovýchto koridorů mohou být moderní obchodní domy, či dálnice lemované nespočetnými billboardy. Jakmile podlehneme reklamním sdělením, tak se dostáváme do bludného kruhu, protože vstupujeme do dalšího prostoru, jenž je opět ze všech stran atakován výhodnými nabídkami, a my, pokud si nedáme pozor, v něm můžeme velmi snadno uvíznout.

Pozoruhodným, avšak logickým jevem je, že dnes dokonce spatřujeme reklamy, které neodkazují na nějaký konkrétní výrobek, či službu, ale na další reklamu. Scénuje se zde v jistém smyslu tedy sama potřeba prodávat – což je pro dnešní dobu vskutku příznačné.

I v umění je dnes reklama brána jako prestižní obor. Jan Švankmajer se dokonce vyjádřil v tom smyslu, že reklama je brána jako nové ikonické umění dnešní doby (avšak Švankmajer ji považuje za stejnou kolaboraci, jako kolaborantství za totalitních režimů). Není možné jí uniknout. Taková snaha by dokonce byla bláhová a téměř nerealizovatelná, protože podlehnout reklamě je nakonec jednodušší, než se jí neustále vyhýbat...

Jak je možné se bránit, když nejsme ani zdaleka schopni rozklíčovat všechny manipulativní prostředky, jež na nás působí? No, můžeme se alespoň dostat k myšlence, že si uvědomujeme působení reklam na nás a naše rozhodování.

Manipulace se objevuje samozřejmě i v mezilidských vztazích. Výchova dítěte je také jistým druhem manipulace, který vnímáme především jako pozitivní a jen doufáme, že tomu tak opravdu je. Manipulace je pro člověka neodmyslitelný prostředek, jak být začleněn do společnosti, bez manipulace by nebyla možná kooperace. Negativní význam výchovy si snad skoro žádný rodič ani nepřipouští – prostě věří tomu, že má pravdu.

V případě soužití dvou lidí si manipulaci často ani neuvědomujeme. Příklad, že láska je slepá je velmi příhodné. Manipulace zde probíhá mnohohvrstevnatě – touha být s partnerem přináší nutnost řešit vzájemné spory. Pokud je řešíme už jen tím, že přebíráme partnerovi názory, nebo naopak je svému protějšku vpravujeme do mysli, tak se jedná vpravdě o velmi intenzivní manipulaci.

Obchodní domy – moderní labyrinty?

Při návštěvě téměř jakéhokoliv moderního obchodního centra si můžeme povšimnout několika aspektů. Tyto aspekty si zprvu příliš jasně neuvědomujeme, avšak při delším pobytu v obchodním domě, se nám patrně ukazují.

Prostorové členění moderního obchodního domu v zásadě není nikdy koncipováno jako klasická architektura, členění vnitřního prostoru odpovídá hlavní potřebě prodejců – a to je prodat. Jsme vedeni architektonickým řádem, jenž nám zprvu připadá jako nějaký moderní estetický sloh obchodních domů, avšak ve skutečnosti tento řád má za úkol jedinou věc – zařídít, abychom, než dojdeme na určené místo, vykonali co nejdelší trasu kolem dalších obchodů, obchůdků a reklamních ploch. Sledováním tohoto okolního šumu si vytváříme potřebu navštívit další a další místa, tudíž se nám stane, že se celý proces opakuje až do té chvíle, kdy jej násilně neukončíme. Zjišťujeme tedy, že okolní prostor není nepodobný labyrintu.

V mnoha aspektech jsou dokonce moderní labyrinty mnohem důmyslnější, než mýtická, či historická bludiště. Především návštěvník zde ztrácí motivaci opustit tento labyrint a stává se součástí davu, který je řízen podobně jako dopravní provoz na obří městské křižovatce. Abychom nebyli omezováni, nutnými biologickými potřebami (jíst, pít a dokonce i spát), tak v domě vyrostly i adekvátní prostory určené k těmto účelům. Návštěvník není vůbec nucen budovu opustit. Máme zde tedy obraz města ukrytého v domě...

Hnací silou celého tohoto soukolí je potřeba prodat. Ta se nám ukazuje prostřednictvím reklamy. Reklama vytváří v domě pohyb, vytváří jakési koridory, do nichž lidé vplouvají a na různých místech se z nich zase odpojují.

Pokud hledáme stojanové plánky budovy, zjišťujeme, že bývají umístěny často velmi chaoticky. Dokonce i po nahlédnutí do těchto plánek zjišťujeme, že nehledíme ani tak na plán obchodního centra, ale na další plochu pro reklamu všelijakých podniků.

Reklama nám ukazuje naše sny a konfrontuje je sny ostatních lidí. Obvykle člověk touží po tomtéž, po čem lidé z jeho okolí. Předem vytyčený styl módy, módních doplňků, ale i domácího zařízení přispívá k přeměně člověka v uniformního konzumenta. Stejnorodému davu se nejlépe scénují všeobecné sny.

Člověk se zde dostává do pozice slepého strážníka a začíná fungovat téměř automaticky. Slepota jako obraz průměrnosti... Slepectví jako symbol našich snů, které se nám v těchto místech vynořují takřka „před nosem.“

Budova obchodních center působí také často dojmem Babylónské věže – nepřehledná síť pater, v nichž se mluví snad sta jazyky najednou. Klene se často vysoko a tíží na nás obrovskou silou.

Tohoto efektu jsem se také snažil využít při zpracovávání scénografické koncepce.

Alegorie světa jako Babylónské věže, labyrintu, či potápějící se lodi, to vše byly archetypální symboly, které utvářely koncepci.

Labyrint

Pro úplnost zde tedy připomínám ještě historické podoby labyrintu.

V původním významu jej známe jako stavbu, kterou nechal vybudovat krétský král Mínós pro svého nevlastního syna Minotaura, jenž byl napůl býk a napůl člověk. Stavitel Daidalos vymyslel labyrint tak rafinovaně, že se z něj údajně nikdo neměl šanci dostat ven. Athény měly každých devět let odvádět daň Krétě – sedm panen a sedm paniců pro Minotaura. Athénský hrdina Theseus nakonec díky pomoci královi dcery Ariadny (dostal klubko nití, díky čemuž se mohl orientovat v labyrintu) a zabil Minotaura.

Je zajímavé, že pravděpodobně alespoň z části se tento mýtus zakládá na pravdě. V Knóssu byly objeveny pozůstatky obrovského paláce se spleťtým systémem místností. Kult býka byl na Krétě také doložen archeologickými nálezy.

Labyrinty a bludiště se dále vyvíjely. Můžeme je nalézt např. na podlaze gotických katedrál (katedrála v Chartres), kde snad měli symbolizovat duševní pouť člověka (ovšem význam je zde velmi nejasný). Labyrint je zde užit v symbolickém významu, protože na podlaze katedrály je „pouze nakreslený“.

U Komenského se setkáváme s labyrintem jako obrazem světa, ráj srdce zde představuje pohroužení se do vlastního nitra a znamená konec nekonečného bloudění.

V baroku se setkáváme se zahradními labyrinty, tvořenými okrasnými keři, ve kterých probíhaly různé tehdejší hry a hrátky.

V umění se labyrint vyskytuje poměrně hojně – ve výtvarném umění inspiroval i Pabla Picassa (Minotauromachie), který měl k tématu býků velmi blízko, nebo M. C. Eschera, v jehož tvorbě se labyrint a klam stal dominantním prvkem.

V románu Jméno růže od Umberta Ecca se labyrint objevuje jako knihovna – studnice vědomostí a orientace v něm umožňuje osobě dosáhnout vyššího poznání. Symbolika labyrintu v sobě vždy skrývá nějakou pouť – ať už reálnou, filozofickou, či mystickou. Lidé schopní orientace v tomto bludišti jsou vnímáni jako prozřetelní. Prostorové zmatení člověka v labyrintu by mělo umožnit koncentraci se na určitý daný problém.

Se zpracováním labyrintu jsem se také potýkal snad ve všech čtyřech dramatických textech. Nejvíce patrné je to asi v Domu o tisíci patrech a v Zemi mnoha jmen. Avšak i ve Vojckovi a Faustovi jsem se tím zabýval, zde jsem labyrint chápal podobným způsobem jako Komenský - jako určitou životní cestu.

Archetyp

Je symbolický model, podle něhož se řídí následné, v linii pokračující typy, které si zachovávají charakter původního archetypu.

Archetypální postavy se v literatuře objevují už od pradávna, jsou přítomny už prastarých mýtech a procházejí celou literaturou až do současnosti. V antice nalézáme celou řadu příkladů (Zeus, Oidipus, Hérakles aj.) i v biblických příbězích (např. Šalamoun). Samotný archetyp se v průběhu věků v zásadě nemění, jen na sebe bere různou podobu.

V divadelním prostředí se nám dnes archetypy mimo jiné ukazují v Commedii dell arte, hře Christiana Dietricha Grabba Don Juan a Faust, nebo i např. v loutkovém Kašpárkovi.

Výrazně archetypální prostředí najdeme také v pohádkách, které většinou bývají na vymezování jednotlivých archetypů založené – starý dobrý král, krásná princezna, zlý čaroděj, hodný moudrý dědeček atd.

Ve fantastické literatuře se nám tyto motivy často opakují. V kultovních filmech řady Star Wars se nám celý svět hemží archetypy...

Proč se tedy archetypální postavy neustále dokola objevují v našich příbězích? Umožňují totiž snadnou orientaci – jsou zkrátka jasné a zažité. To však není jediný důvod. Určitým způsobem se tím tyto příběhy zakořeňují v evropské literární tradici. Jsou hned jaksi uchopitelnější.

Pro diváka či čtenáře je navíc poutavé sledovat například Mefistu (o kterém všichni víme, že je ďábel), jak se dokáže převlékat či pitvořit a skrývat tím před ostatními postavami svou pravou tvář. Charakter archetypu zde na sebe bere jiné podoby právě proto, abychom v závěru mohli spatřit hrůzné a zároveň předvídatelné těžiště tohoto archetypu – tedy vítězství moci a zloby nad Faustem, nebo ošálení ďábla božskou sázkou.

Lidé v podstatě mají archetypální myšlení a archetypální „mozky“. Tento způsob přemýšlení nám totiž umožňuje vzájemnou komunikaci a kooperaci.

Dnes je moderní uvažovat o těchto záležitostech jiným způsobem. Proměňovat charakter a znejasňovat tak dané významy. Připravovat divákovi překvapení, tzv. jít proti archetypu. Je ovšem potřeba stále mít na vědomí, jaký byl původní význam archetypu, bez toho se totiž můžeme lehce dostat do situace, kdy nám nikdo nebude rozumět.

Svět a jeho symboly

Samozřejmě uvádím zde pouhý výběr, který pro mne byl klíčový při zpracování hry Země mnoha jmen.

Babylónská věž – symbol nekonečného ekonomického růstu. To je do značné míry pravdivý obraz našeho světa. Akcentování ekonomického růstu přináší jistě i zkreslenou představu o fungování světa. Cílem zde není totiž nic jiného, než samotný růst – a to za každou cenu. Životní standart populace samozřejmě také vzrůstá společně s tímto faktorem. To přináší dál a dál zvyšování nároků na prosperitu i na úkor například naší budoucnosti.

Útoky 11. Zářít roku 2001 na Světové obchodní centrum v New Yorku byly samozřejmě hrůznou tragédií a šokem pro celý svět. Při útocích celkem zemřelo 2996 lidí včetně devatenácti sebevražedných útočníků. Začalo tím pravděpodobně „nové období“ mediálního obrazu světa. Věže obchodního centra byly vybrány za cíl především kvůli své symbolické hodnotě (právě jako symboly růstu, prosperity a snad i „kapitalismu“). Paradoxem je, že takováto událost začala fungovat téměř okamžitě jako celosvětová mediální show. Svět, který byl terčem útoků, sám dál a dál prodával a stále prodává zprávy, konspirační teorie a další informace o této události.

Často zde již není účelem sdělit informaci (varování, atp.), ale prodat zprávu. Cílem takového útoku je vždy šokovat společnost, k čemuž způsob dnešní komunikace značně pomáhá. Setkáváme se zde tedy opět s Babylónskou věží, byť v moderním pojetí, věž zničenou těmi, kdo sebe samotné považují za „trest boží.“ Takto atakovanému a šokovanému světu je od té doby zřetelná vlastní zranitelnost (samozřejmě myšleno v moderní době).

Od toho se samozřejmě odvíjí i směřování dnešního světa (jak v otázkách politických, vojenských, ale i uměleckých). Mimo to si ale každý člověk snaží sám udělat v hlavě jasno, tak aby se na planetě zemi alespoň částečně zorientoval, protože ona mediální zahlcenost do značné míry způsobuje v hlavách lidí mimořádný zmatek.

Člověk v „západní civilizaci“ v poslední době začíná mít všeho dostatek. A začíná se vynořovat otázka jakou dát lidem práci a co s tzv. zbytečnými lidmi. Je to důsledek právě onoho ekonomického růstu, ve kterém pomalu více a více lidí začíná spatřovat negativa. Práce není dnes už vnímána jako „čapkovsky“ poctivá dobře odvedená živnost, ale prostředek k rozmachu vlastní firmy. Toto vše vede k rozdělení populace a rozevírání společenské propasti mezi chudými a bohatými.

Takovýto prostor samozřejmě tedy vede k vyčleňování určité skupiny obyvatel. Bohatství a moc spolu velmi úzce souvisí a můžeme si tedy položit otázku: Koho moc, peníze a společenská prestiž přitahuje? Není to dozajista pravidlem, ale pravdou je, že mocensky posedlí lidé, by kvůli svému postavení byli schopni často

téměř čehokoli. Robert Hare, kanadský kriminální psycholog pronesl slavnou větu: „*Kdybych nemohl studovat psychopaty ve vězení, studoval bych je na burze.*“ A jak dodává doktor František Koukolík: „*Cynické dělení psychopatů je dvojitá – na úspěšné a neúspěšné. Neúspěšní sedí v kriminále, úspěšní v čele správních rad.*“⁸ Tito lidé postižení antisociální poruchou osobnosti mají v jistém slova smyslu genetickou výhodu, avšak vedou parazitický životní styl na úkor společnosti. Bývají okouzlující, nápadně výmluvní, patologicky lhaví. Jsou geniálními manipulátory, jsou nesmlouvaví až krutí a nepociťují žádnou zodpovědnost ani výčitky svědomí. Tyto vlastnosti snad postačí pro to, abychom tedy zde o tomto tématu mohli mluvit jako o tématu špatných lidí. Lidí, kteří mají značné předpoklady pro to, aby se stali vůdčími osobnostmi v jakémkoli oboru lidské činnosti. Ano, i toto je jeden ze symbolů dnešního světa.

Dalším ze symbolů je potápějící se loď, která evokuje nezvratnost katastrofy, která nás čeká. Důležitým, v chápání tohoto symbolu je moment, kdy se situace láme do bodu, kdy už ji lidé nedokážou ovlivnit, tedy moment „kdy už je pozdě.“

K symbolům a k jejich působení na masy samozřejmě patří také zkreslování informací - mediální obrazy přizpůsobené té, či oné straně. Moderní doba internetu, který na pravdivost a ověřitelnost informací není příliš stavěn, je příznačná pro odklon od filozofických výkladů reality a vůbec od racionálního přístupu k informacím. Dnes již není instituce, která by nebyla zpochybněna. Rozpad tohoto všeobecného uznávání autorit vede k vytváření jakýchsi pseudopopulárních vykladačů zpráv, které velmi často předkládají informace v podobě, která je jistým způsobem zkreslená (nemusí být nutně lživá, ale pro interpretaci umožňuje jeden jediný „správný“ výklad).

⁸ Koukolík F. Poznej svého psychopata https://www.youtube.com/watch?v=03Ycmfb_UvE

Z knihy Josefa Čapka: Psáno do mraků

Pro inscenování Čapkovy hry země mnoha jmen je myslím příhodné si přečíst také tuto autorovu práci. Jedná se o soubor aforismů psaných do černých sešitů od roku 1936 až do roku 1939 pravděpodobně s úmyslem je jednou zveřejnit.

Myšlenky obsažené v tomto souboru jsou velmi rozmanité a obsahují tématicky velmi pestrý záběr. Přesto zde nalézáme témata, která v těchto myšlenkách dominují. Téma morálky a téma umělecké zodpovědnosti. Je zde kladen důraz na emocionalitu umění – citovost.

Technika je v umění „jen“ prostředkem. „Umění zajisté směřuje za dokonalostí. Ale dokonalosti se nedosáhne suchou cestou. V umělecké dokonalosti jsou složky vysoké vášně a milosti, kterých nelze ze sebe vyprodukovati, vyříditi žádnou školskou, nebo řemeslnou cvičeností.“

Nalézáme zde víru v dobrého člověka/umělce. A v samotné umění jako životadárnou složku lidského života. „*Umělec – chtěl bych být ujištěn, že všechno, po čem se vztahují mé lásky i smutky, sny i úžasy je pravdou, je skutečností a že pravdou i skutečností jsou i mé lásky, smutky, sny i úžasy. Že svět není velikým preludem, že já nejsem bědným preludem; že není těžkým snem a že je dobrý.*“⁹

Z dalších témat zde nalézáme téma války a apokryfy které dokonce předznamenávají jeho vlastní osud ve válečných letech. Avšak i zde je z nich cítit určitá naděje, že tento zlý sen jednou přejde a že opět zavládne mír v Evropě. „*Zlé, hrozné časy valí se nad těžce zkroušenou zemí, je nám žítí a trpětí pod zlou a hroznou krizí evropského svědomí. Nastaly doby, kdy spolulidé jsou zbavováni lidských práv, kdy nejprostší lidská důstojnost je deptána v prach, kdy každýkoliv ze svatých statků kulturního lidstva může být bez okolků obětován nejsurovější ideologii. Časy výtržníků násilníků, zištníků, časy hrubé síly a mravního úpadku, cynické i temnotné tyranie – Necht' si však vidím přicházet krásnou a velikou chvíli: tu zase šťastnou a vítěznou hodinu, kdy evropské svědomí se probudí a vzepře!*“¹⁰

Josef Čapek ve své hře akcentuje nesmyslnost i absurditu lidského počínání. Zástěrkou k tomu je mu vyjevení nové bájně Atlantidy jako symbolu snu. V novém světě chápeme sny jako záležitost na prodej – stávají se obchodním artiklem.

Dokonce jsme si i my sami často vědomi toho, že se jedná o pouhý klam, avšak snaha dostat se díky těmto snům někam dál, vzdálit se svému vlastnímu životu a přiblížit se všeobecnému ideálu, je často tak velká, že i když víme, že se jedná o klam, často mu podléháme.

⁹ Čapek J. Psáno do mraků 1. Vyd Praha 2018 Městská knihovna v Praze ISBN 978-80-7587-603-4 s. 99

¹⁰ Čapek J. Psáno do mraků 1. Vyd Praha 2018 Městská knihovna v Praze ISBN 978-80-7587-603-4 s. 177

Atlantis tedy není pouhým symbolem pro „normální lidi“, ale je výrobnou těchto snů a falešných představ. Můžeme se tedy pouze jen dohadovat, co se za tímto vším skrývá.

Pokud jako hlavního hybatele dnešní společnosti označíme peníze, zisk a neustálý růst, pak nutně musíme dojít k závěru, že všechno ostatní je těmto zájmům podřízeno. Pojmy jako lidský život, lidská důstojnost, morálka a svědomí se nám v tomto pojetí stávají „pouhými překážkami k dobytí bájného bohatství.“ Peníze zde nejsou prostředek, ale cíl.

A toto prostředí má tedy často tendenci generovat lidi, jenž jsou schopni, tohoto pyramidálního uspořádání bravurně využívat. V krajním případě můžeme tyto lidi zařadit do skupiny psychopatů, či sociopatů.

O tom že toto uspořádání je bohužel v naší společnosti pravdivé svědčí bohužel čísla. Deseti procentům obyvatel země patří téměř 90% veškerého majetku. Systém tedy jako takový začíná selhávat a dochází k polarizaci společnosti na chudé a bohaté. S postupem času se tato propast jen a jen zvětšuje.

Pro udržení společenského řádu a zamezení nepokojů, je tedy nutné lidem nabídnout sny jako alternativu k jejich vlastnímu životu – jsou to samozřejmě reklamy, ale i velkofilm, filmová studia a další masmédi (televize, internet) i počítačové hry.

Právě pod touto maskou úspěchu a růstu můžeme, téměř bez nadsázky, spatřit tvář smrti. Smrti, která je v dnešní společnosti veskrze tabuizovaná (umírání probíhá za zdí).

A v koloběhu peněz můžeme dnes spatřit moderní danse macabre – tanec smrti. Smějícího se kostlivce, který má žně.

Tento moment byl v uvažování nad textem nejdůležitější! Díky němu jsem mohl na jeviště postavit jak Babylónskou věž, dát na loď plachty z novinových papírů (na vlnách komerce) a nakonec loď rozlomit a za ní vytvořit varhany, na kterých nám smrt hraje své requiem.

Scénografické řešení J. Čapek: Země mnoha jmen

Po orchestřišti se prochází blázen Elan Chol, během celé inscenace prochází vpředu jako jakýsi podivný přízrak.

Po rozhrnutí opony je na scéně čilý ruch. Vidíme zde stavbu lodi v doku, možná jakési archy. Všude se pohybují dělníci s helmami a reflexními vestami. Z provaziště sjíždějí jeřáby, které nesou další součásti lodi. Dělníci – „kulisáci“ díly usazují a připevňují k již postavené konstrukci. Koordinace dělníků probíhá skrze vysílačky. Hlášení amplionu vydává příkazy. Shora dělníky osvětluje reflektorové světlo, které poletuje po scéně – hlídá je. (Obr. příloha 5)

Všeobecný ruch se mísí s výkřiky, zprávami o velikém zemětřesení.

Ampliony potvrzují že v oceánu se vynořil další díl světa nová Atlantis. Na scénu vstupují miliardáři Vandergold a Dollarson, kteří mluví do amplionů. Hlásají zprávy o nové bohaté zemi.

Scéna se mění – dělníci odcházejí.

Na scénu nastupují spoře oděné tanečnice. Postavená loď se nasvítí zlatým světlem. Z provaziště sjíždí zářivě žlutý neonový nápis NEW WORLD. Na nápisu sedí kabaretní tanečnice s cylindrem na hlavě a s dlouhými rukavicemi. Za lodí se objevuje velký světelný kruh vytvořený z reflektorů. Ty ozáří obecenstvo. Scéna evokuje logo PARAMOUNT PICTURES. Scénují se zde lidské sny.

Z lodi se vyklápí dveře. U nich se tvoří fronta – takto probíhá verbování námořníků a dělníků. Loď je ověšena čínskými červenými lampióny, evokujícími nevěstinec. Tanečnice se seřadí a na jejich zadnicích můžeme spatřit bílá písmena. Ta vytvoří nápis WELCOME. (Obr. příloha 6)

V prostoru orchestřiště se shromažďují klepny, zpráva o vynoření nové pevniny z moře se šíří.

Dollarson vystupuje nahoru na loď. Kabaret končí. Shora se spouští dva pruhy bílé látky, jeden pruh je vytažen ze dveří a směřuje do prostoru orchestřiště. Na tyto pruhy se začíná promítat rychle ubíhající novinový text. Scéna evokuje tiskárnu. Pruhy látky pak „rotačkové“ stroje. Dollarson vše kontroluje z lodi jako kapitán mediálního průmyslu. (Obr. příloha 7)

Dole jsou pracovníci tiskárny. Mají oblečeny černé vesty, plastové kšilty a bílé košile. Probíhá rozvoz novin, pracovníci tahají tuční paletové vozíky, na nichž jsou vyskládány hromady novin.

Scéna postupně pohasíná.

Přichází Vandergold. Přináší zprávy o tom, že jednání, mezi státy, ohledně nové země, zkrachovala. Nastává válka – pevninu je nutno vykoupit lidskou krví!

Elan Chol recituje pochmurné verše.

Náhle shora pomalu slétají rudé vzducholodě. Nesou na sobě nápis REVOLUCE. Rozhazují nepřátelské letáky. Rozezní se sirény. Na jevišti jsou umístěny protiletadlové reflektory, které vyhledávají vzducholodě. Ozývají se zvuky střelby. Je to souboj mediálních kampaní. Všude je hluk a zmatek.

Lidé hořekují nad ztrátou svých blízkých, ženy hledají své manžely a syny.

Přichází zpráva, že Vandergold je mrtev – prý nešťastná nehoda. Jediným vůdcem nyní zůstává Dollarson.

Přichází slepý voják, který spatřil na vlastní oči zemi mnoha jmen. Teď, už ale nevidí nic, jen své oči.

Ozývá se hlas z reproduktoru, že válka o zemi nadějí byla vyhrána. Váleční invalidé ji ale teď nazývají země stínů, či země mrtvých.

Nastávají oslavy vítězství. Z komínů lodě se vystřelují konfety, je zinscenováno představení při příležitosti oslav. Horolezci vystupují nahoru na loď a umísťují sem vlajku zhotovenou z novin. Dollarsonovo vítězství.

Nastávají přípravy na odplutí k Atlantis.

Na lodi se spouštějí plachty – ty jsou vytvořeny z pomuchlaných novinových listů – „na vlnách komerce.“ (Obr. příloha 8)

Všude jsou lidé. Přichází Dollarson s lahví šampaňského – jde pokřtít loď. Námořníci zvedají padací můstek (loď vyplouvá směrem k Atlantis).

Najednou se ozývá hřmot, země kvílí. Loď se rozlomí na dvě části (jsou to dva veliké díly, postavené na kolečkách, nyní se rozjedou od sebe).

Nastává druhé zemětřesení

Za lodí se objevují veliké varhany – jejich vrchní části předtím tvořily komíny paroplachetnice. Před varhanami stojí smrt. Je oblečená v kostýmu Vandergolda. V místě obličeje rozeznáváme bílou lebku.

Dollarson: „Vandergolde, ó příliš“¹¹.

Smrt se sklání nad klaviaturou a začíná hrát requiem. (Obr. příloha 9)

Stanice vpravo: „Nová pevnina zvaná země nadějí se propadla do hlubin mořských!“

¹¹Čapek J. Země mnoha jmen Praha: Městská knihovna Praha 2018 1. Vyd. ISBN 978-80-7587-585-3 s. 76

Dollaron – „příliš zla“. (zhrouťí se). „Ztracena!“

Dav: „Je ztracena! Ó jaký žel!“

Slepec: „Slyšte, země stínů se propadla do temnot Oceánu!“

Elan Chol: „Země stínů?“

Varhany

Žena v černých závojích: „Na kolena! Na kolena! Naši mrtví umírají podruhé!“

Dav pokleká.

Elan Chol: „Cestu“ - -

Dav: „Kam se řítíš, Temný Šílený?“

Elan Chol: „Do země stínů!“

Opona¹²

¹² Čapek J. Země mnoha jmen Praha: Městská knihovna Praha 2018 1. Vyd. ISBN 978-80-7587-585-3 s. 76

Závěrem k Zemi mnoha jmen

Při scénografickém řešení jsem vycházel z mediálních kampaní, které dnes můžeme kolem sebe pozorovat. Dále jsem využil logo PARAMOUNT PICTURES jako symbolu našich snů. Hybatelem tohoto světa je reklama a komerce. Loď, která se potápí je, symbolem dnešní doby.

Při tvorbě jsem vycházel z obrazu světa jako Babylonské věže a labyrintu, nakonec jsem se od těchto symbolů částečně odchýlil, nicméně pro tvorbu této koncepce pro mne bylo zásadní se těmito symboly zaobírat.

Parolod', kterou jsem v této koncepci vytvořil, není pouze lodí, ale vychází z tvarosloví Babylónské věže. Taktéž princip labyrintu, který jsem v prostorovém řešení nakonec opustil, ovlivnil výslednou podobu lodi jako scénického objektu. Dekonstruktivistické uspořádání stěn, jehož tvarosloví jsem převzal z ideje trosek Babylónu, zde posloužilo jako klíč k evokaci potopení lodi.

George Büchner: Wojcek

Úvod k tématu

Jako další titul jsem si po dlouhém rozmýšlení zvolil Wojcka od George Büchnera. Po předchozích titulech jsem se rozhodl více zaměřit pozornost na jedince ztraceného v lidské společnosti. Jedná se o existenciální, až tajuplné drama s akcentem na hierarchizaci lidské společnosti.

Vojcek v lidské společnosti

Drama Vojcek (vydané roku 1875) je patrně jedno z prvních důkladnějších zpracování tématu absurdity v lidském životě. Kritický příběh poukazující na osamocení lidského jedince a nemožnost morálního jednání v životě právě tuto hru přibližuje modernímu dramatu dvacátého století.

Smysl lidské existence je zde značně „nahlodáván“ krutostí, která je právě lidskému druhu vlastní. Přestože se jedná o zobrazení lidské společnosti, tak právě v kontrastu k tomuto sledujeme příběh jedince, kterého právě ona společnost dovádí k vyloučení ze sebe sama. Přesto, či snad právě proto, nacházíme do jisté míry v samotné postavě Vojcka více lidskosti, nežli ve vše-obklopující lidské společnosti. Divadlo má oproti právnímu systému výhodu – dokáže pochopit i vraha (což samozřejmě právní systém nesmí).

Hovoříme-li zde o dramatu Vojcek, tak nesmíme zapomínat na to, že se jedná pouze o fragment původního textu, který autor nestačil dopsat. A právě tento fragment poskytuje inscenátorům svobodu fantazie a nevidaných možností fabulace. Ačkoli se samozřejmě nejedná o záměr, tak právě tato nedokončenost propůjčuje hře jistou tajemnost.

Sám Büchner se při psaní inspiroval lidmi, které potkával – například postava zrudného doktora vznikla z předobrazu Büchnerova univerzitního profesora.

Tímto se také dostávám k dalšímu z klíčových prvků celé hry – a totiž k hierarchizaci společnosti. Ta je v dramatu ztvárněna jakýmsi vojenským ležením. Při inscenování není nutné dodržet ztvárnění prostředí, ale je nutné mít na paměti právě ono zachování hierarchie. To umožňuje ztvárnit hrůzu, která vyvěrá z postavy doktora, který se snaží, seč může, blýsknout se před svými kolegy a nadřízenými.

Právě společnost se tedy stává jakýmsi voyerem Vojckova života. Vojckův niterný život reaguje na tuto skutečnost tím, že vyvolává v jeho mysli fantaskní až surreální zrudné obrazy světa, kterým není možno porozumět. Šílenství, jenž je v podstatě krutým experimentem zvráceného doktora, přivádí Vojcka až k záležitosti nejnepochopitelnější – totiž k vraždě. Avšak, jak už jsem částečně psal, ve světle všech událostí, se nám nakonec i toto může jevit „jen jako záležitost tlaku okolního prostředí.“

Ačkoli jsem si jako program studia zvolil scénografii, tak zde jsem byl nucen vytvořit pro koncepci i kostýmy. Téma hierarchizace společnosti a její zpracování v kostýmních návrzích, bylo samozřejmě klíčem k uchopení výtvarné podoby koncepce a ovlivnilo zásadním způsobem vizuální podobu scénografie.

Inscenace v Divadle J. K. Tyla v Plzni

Georg Büchner: *Vojcek*

Režie:

Martin Kukučka,
Lukáš Trpišovský,
režijní tandem SKUTR

Scéna:

Jakub Kopecký

Kostýmy:

Simona Rybáková

Režijně scénografická koncepce je vedena jako obraz jistého blázince, který v sobě obsahuje zrudnou hierarchii ústavního zřízení. Samotná scéna je řešena jako aréna, ve které se odehrává příběh Vojcka, jenž je zároveň jakýmsi pološíleným blouzněním. Tato koncepce v sobě obsahuje náplň dramatických momentů, a též možnost bohatých obrazových momentů. Avšak samotné zpracování už zdaleka tak bohaté není.

Estráda Vojckova života se zvrhává v jakési krkolomné hledání poloh herců a dramatické situace jsou nakonec dost opomíjeny. V podstatě celou dobu sledujeme to samé – celku chybí gradace, což může být do určité míry způsobeno poměrně neměnnou scénografií. Ano, architektonické řešení pracuje s točnou, ale pohyb točny nevytváří nějaký zásadní zlom v inscenaci – je to (stejně jako u herců) jen jiná poloha ve hře.

Umístění Vojckovy postele do centra dění je logickou a smysluplnou záležitostí, taktéž ztvárnění blázince jako arény. Kostým doktora, jako jakéhosi konferenciéra s cylindrem, jenž moderuje celé dění je taktéž zdařilý, avšak po chvíli zjišťujeme, že nám výtvarná koncepce bohužel nic dalšího dramatického nenabídne.

Pokud bych měl pojmenovat režii inscenace, pak bych ji označil jako „vydesignovanou“. Estrádní ráz Vojckova života se nám bohužel přelil do celé inscenace, čímž bohatý Büchnerův text značně zploštil.

V podstatě je nám vše od začátku jasné – kostýmy vytváří myslím zdařile charaktery postav, avšak už nepracují s časem, proměnou a dramatickou situací.

Konec, kdy Vojcek odchází do výklenku ve zdi, by snad mohl být i působivý, neboť by jej bylo možno číst jako představení Vojcka jako jakési živé sochy v nice, avšak toto vyznění není dostatečně výtvarně podpořeno...

Zrudné zobrazení života je z inscenace patrné na první pohled, ale jakási mozaikovitost uspořádání obrazů bez dramatické návaznosti hře bohužel neprospívá.

Inscenace opery *Vojcek* v ND v roce 1959

Vojcek (opera)

ND Praha 1959

Předloha: Alban Berg

Libreto: Geoge Büchner

Režie: Ferdinand Pujman

Scéna a kostýmy: František Tröster

Scénografické pojetí opery Albana Berga v Národním divadle v roce 1959 bylo na svou dobu jedno z nejprogresivněji zpracovaných inscenací.

Na jevišti se tehdy zhmotnil sen mnoha působících režisérů. Sen Jiřího Frejky, který si přál, aby bylo možno na jevišti ve vteřině zhmotnit celé architektury promítáním do jakési mlhy a opět je ve vteřině nechat zmizet, se nám snad nejvíce přiblížil právě v této inscenaci. Avšak tohoto snu se již Frejka nedožil, zastřelil se v r. 1952. Nicméně se můžeme dohadovat, že i bývalé tvůrčí partnerství Františka Tröstera s Jiřím Frejkou přispělo k novému scénickému pojetí *Vojcka*.

Scéna tvořená jakýmsi plastronovými bobinety je v podstatě strukturální – dva bobinety, na které se promítají architektury, zadní prospekt, rovněž pojednaný jako promítací plocha a další panely rozestavěny různě po scéně. Závěsy k nám nejsou otočeny pouze čelně, takže při promítání dochází ke zkreslování promítaného obrazu. Prapodivné město, které se nám zjevuje, je tvořeno přefocenými originálními Trösterovými pastelovými návrhy. Máme z celé architektury dojem, jako kdyby na nás každou chvíli měla dopadnout a rozdrtit nás svojí vahou.

Obraz *Vojckova* světa/města je zde velmi variabilní – velký počet scén nutí inscenátory přemýšlet o proměnlivosti míst a prostředí ve velmi krátkém čase. Zde se nám jednotlivé obrazy objevují jak před závěsy, tak i za nimi, to vše díky jejich prosvícení (například scéna *Vojcka* a Marie u kolébky s dítětem).

Dále v takovémto prostředí není složité vytvořit krajinu (samotu) pro *Vojcka*. Spletité větve objevující se v několika plánech nám jen umocňují celkový dojem ze scénografie – totiž obraz světa jako labyrintu, ve kterém je samota přirozenou záležitostí a přechod z obrazu do obrazu není ničím jiným, než nekonečným blouděním jedince.

Samotný způsob promítání nám umocňuje také ještě jednu záležitost a totiž snovost většiny výjevů. Pohybujeme se zde na hranici reality a snu – jakéhosi pološileného blouznění vraha, který ani být vrahem nechtěl. Postava *Vojcka* se nám v tomto světě

jeví jako ztracená a bezmocná oběť okolního světa – člověk, který ve své podstatě není špatný, ale okolním prostředím je nucený spáchat strašlivé věci.

Scénografické řešení G. Büchner: *Vojcek*

Otevřené pole, město - světlo, scéna se rozjasňuje. Na jevišti stojí Vojcek a Ondřej – v rukou mají smetáky. Okolo stojí odstrojené „štendry.“ Uprostřed scény je jakési kovové rameno – připomíná houpačku, nebo kamerový jeřáb. Dole na podlaze se povalují listy rentgenů. Další listy padají z provaziště. Vojcek: „*Každý večer se tu kutálí hlava.*“¹³

Oba zametou spadané rentgeny do díry uprostřed jeviště. (Obr. příloha 10) Pak odcházejí.

Vojcek i Ondřej mají na sobě šedivé očíslované špitálnické košile.

Město - scéna s pološléným starcem a s dětmi je vytvořena jako *dance macabre*. Stařec má přes sebe přehozený bílý povlak z postele. Oči má převázané páskou, zpod které mu teče krev – spatřil smrt. Stařec přijíždí na scénu a z podlahy na výtahu propadla. Okolo tančí děti. Mají na sobě bílé košile, kraťasy a kšandy – stejně jako stařec mají pásku přes oči. Stařec začíná věštit o blížící se smrti (antický věštec Theiresias). (Obr. příloha 11)

Bouda - Divadlo je pojaté jako černý kabaret – z výtahu vystupuje kůň – „klibna“. Jsou to dvě zdravotní sestřičky, které přes sebe mají přehozené černé plátno. Na něm je bílý kříž. Místo hlavy má kůň plechový kbelík. Ze zadnice koně jsou vysunuté dvě nohy s černými lakýrkami. Nohy sestřiček jsou obepnuty síťovanými punčochami a jsou obuté v černých botách na podpatku. Z pod „klibny“ vystupuje ruka, která svírá bič – prásk. Celý kostým evokuje pohřební vůz.

Na výtahu stojí vyvolávač. Má plynovou masku, která plynule přechází v amplion. Černý plášť mu zakrývá celou postavu, nehýbe se, pouze pohybuje hlavou. Posléze ustoupí na přistavěné schody. Do výtahu nastupuje kůň. Výtah zajíždí do otvoru v podlaze – pohřeb. Okolo stojí čestná stráž.

Mariina světnička - Z provaziště nám sjíždí svařovaná postýlka pro Vojckovo a Mariino miminko – Vojcek stojí u postýlky. Dialogy probíhají nad touto postýlkou.

Na scénu nastupuje doktor – druhý výtah sjíždí dolů z provaziště. V zadním plánu sledujeme promítaný ukazatel pater. Jsme ve sklepech jakéhosi prapodivného ústavu.

Doktor vyzývá Vojcka, aby si nastoupil na plošinu, přidělanou ke kovovému ramenu. Asistenti Vojcka připoutávají k přidělané desce. Kovové rameno se zhoupne, takže Vojcek se náhle ocitá ve vzduchu. Světlo, které je přidělané na opačném konci ramena se začíná rozsvěcovat. Vzadu na plátno se začíná promítat rentgenový obraz Vojcka.

¹³ Büchner G. *Leonce a Lena Vojcek* 2. Vyd. Praha: Artur 2006 ISBN 80-86216-82-9 s. 49

Doktor vystupuje na schody, které se přistavily k výtahu. Nese si dlouhé ukazovátko, jím míří na promítaný rentgen. Toto je způsob, jak na Vojcka ponižuje a provádí na něm pokusy. (Obr. příloha 12)

U hejtmana – hejtman přijíždí na vozíčku. Vojcek mu holí hlavu. Hejtman se mu vysmívá, mluví o Marii a Vojckovu nemanželském dítěti.

Mariina světnička – plukovní Tambor se schází s Marií. Marie je ve scéně mezi postýlkou a Tamborem, nakonec se rozjíždí točna, na které Marie stojí a vrhá ji do náruče Tamborovi, jen jednou se stačí ohlédnout za postýlkou.

Pak se opakuje scéna s Vojckem u doktora. Přijíždí Hejtman. Oba Vojcka šikanují a poukazují na poměr mezi Marií a Tamborem. Vojcek utíká – potkává Ondru a svěruje se mu.

Hostinec – na scénu vstupuje mnoho lidí, všichni v polovojenských doktorských uniformách. Tančí zde i Marie a plukovní tambor. Lidé postupně mizí a Vojcek zůstává sám. Proplétá se „štendry“ rozmístěnými po jevišti - labyrint. Slyší hlasy, které mu přikazují Marii zabít.

Vojcek se Vrací do hostince, dojde k potyčce s Tamborem. Vojcek dostává od Tambora „za vyučenou.“

Následuje scéna u žida. Ve středu scény stojí bílý nemocniční závěs. Na kovovém rameni visí železničářské světlo. Před závěsem stojí žid – má stejný kostým jako hostinský – tedy bílou nemocniční zástěru a gumové rukavice. Nad závěsem vyjíždí z propadla vyvolávač – dohlíží na scénu. Zpoza levého portálu přijíždí nemocniční postel a na chvíli se zastavuje před židem. Ten prohlédne „nemocného“ a na nohu mu pověsí cedulku s datem úmrtí. Světlo signalizuje výměnu postelí.

Přijíždí další postel, kterou tlačí Vojcek jako nemocniční zřízenec. V rychlosti požádá žida o nůž, ten mu jej nenápadně podává, tak aby si vyvolávač ničeho nevšiml. Žid pověsí další cedulku na nohu umrlého, kterého Vojcek přivezl. Železničářské světlo, které celé scéně udává rytmus, se opět rozsvítí. (Obr. příloha 13)

U doktora se opět opakuje scéna s rentgenováním Vojcka. Tentokrát je ovšem okolo výjevu publikum, složené z nemocničního personálu. Ponižení se pro Vojcka stává nesnesitelným.

V další scéně sledujeme Vojcka, který vyzývá Marii, aby ho následovala za město. Marie ho zprvu neochotně následuje a posléze se snaží vrátit nazpět. V tu chvíli se na ni Vojcek vrhá s nožem v ruce. Vražda probíhá za nemocničním závěsem. Světlo reflektoru nám ji ukazuje pouze ve stínu promítaném na závěs. Vojcek vychází s krvavým nožem. V tu chvíli začínají z provaziště padat rentgeny, stejně jako v první scéně na poli, kdy Vojcek na poli pronášel větu: „Každý den se zde kutálí hlava“. Vojcek vše vidí a upustí nůž – toto je pro něj uvědomění toho, co to znamená vražda. Na zavražděnou Marii shodí „štendr“ se závěsem.

Následuje scéna v hostinci – výčepní, žid si Vojcka prohlíží. Skrze tendry vhází dovnitř tovaryši – všichni v dlouhých černých kabátech. Zdravotní sestřička upozoruje, že Vojcek je od krve – ten utíká pryč.

Zastavuje se v prostoru orchestřiště a zahazuje nůž do obecenstva.

Poté se vydává k postýlce s miminkem.

Karel – idiot, který stojí u postýlky, vezme dítě a zdrhá s ním pryč – předává ho doktorovi. Vojcek se zhroutí na postýlku.

Mezitím doktorovi asistenti připevňují miminko na plošinu přidělanou ke kovovému ramenu. Z dítěte se stává „nový Vojcek.“ Asistenti překlápí kovové rameno. Doktor si bere rentgenovou masku a usedá naproti dítěti. Dále asistenti na točnu umisťují „štendry“, na kterých jsou zavěšeny rentgeny lidského vývoje od dítěte až k dospělému jedinci.

Vojcek vše sleduje z dětské postýlky. Rozerve si košili a my spatřujeme, že pod ní ho svírá pánský korzet. Bere si do ruky francouzskou berlu. Točna se dává do pohybu. (Obr. příloha 14) Vojcek berlou sráží štendry s rentgeny. Světlo rentgenu blýská a osvětluje dítě. (Obr. příloha 15)

V momentu, kdy doktor přijíždí až k Vojckovi, tak jej Vojcek také sráží k zemi. Točna pokračuje v pohybu. Ocelové rameno se překlápí, takže nyní se ve vzduchu ocitá doktor. Už nemá masku, z pusy se mu řine krev.

V zadní části jeviště se nám odhalují vysokí plošní panáci – soudci. Shora sjíždí výtah, z něj vystupuje soudní lékař s dlouhým ukazovátkem. K výtahu se přistaví schody. Lékař po nich vystupuje nahoru. Ukazovátka namíří na mrtvého doktora a říká: „*Krásná vražda, překrásná vražda, takovou vraždu jsme tu už dlouho neměli.*“¹⁴

Ozývá se práskání biče. Vojcek, který je stále v dětské postýlce, si zakrývá uši. Podlaha pod ním se rozevírá a postýlka zajíždí dolů do propadla. (Obr. příloha 16)

¹⁴ Büchner G. Leonce a Lena Vojcek 2. Vyd. Praha: Artur 2006 ISBN 80-86216-82-9 s. 87

Závěrem k Vojckovi

Klíčem ke scénografické koncepci se pro mě stal princip rentgenu. Hledal jsem nástroj, kterým by doktor mohl Vojcka ponižovat a šikanovat. Tomuto principu jsem podřídil celou koncepci, která se tedy, v tomto důsledku, nějak musela vypořádat s lékařským prostředím.

Druhé východisko, které jsem v prvopočátku měl, byla hierarchizace společnosti. Znázornit tento společenský řád jsem se rozhodl pomocí uniforem. Hledal jsem různé profese, které jsou s uniformami spojené (vojáky, železničáře atd.) Nakonec se mi vše spojilo dohromady v prostředí jakéhosi prapodivného ústavu. Polovojenské uniformy doktorů a mundůry „pacientů“ vytvářely dostatečný společenský kontrast. (Obr. příloha 17 - 20)

Důležitým momentem pro koncepci byl také okamžik, kdy jsem se po konzultacích na katedře, rozhodl dotvořit neuzavřený konec dramatu. Nechal jsem tedy Vojckovo dítě donést doktorovi a samotného Vojcka jsem nechal zabít doktora. Soudní lékař, který záhy vstupuje na scénu, vytváří odlidštěný mechanický princip opakování. Člověk, jako jedinec, je v tomto soukolí ztracen.

Principy, se kterými jsem pracoval při této koncepci Vojcka, jsem také částečně uplatnil ve scénografické koncepci Fausta.

Johann Wolfgang Goethe: Faust

Úvod k tématu

Faust – jeden z nejzásadnějších mýtů evropské civilizace. Samotná postava Fausta je jedním ze základních archetypů evropské židovsko-křesťanské tradice. Prostupuje historií od antiky až do dnešní doby. Kontrakt mezi Faustem a Mefistem není pouhým podpisem smlouvy. Náboženství a bájesloví dalo faustovskému mýtu formu a morální apel, ale obsah mu dodali až jednotliví autoři. Vždyť právě smlouva s ďáblem je to, co faustovský příběh odlišuje od jednoduché pohádky s čerty. Vždy musí být nějakým způsobem uzavřena a vždy musí být artikulováno, o co v ní vlastně jde. Lidskou duši lze chápat různými způsoby, je však pravdou, že vždy je to něco, co má pro všechny Mefistofely světa nesmírnou cenu.

Goethovské zápolení s Faustem

Johann Wolfgang Goethe se narodil 28. srpna 1749 ve Frankfurtu nad Mohanem a zemřel 22. března 1832 ve Výmaru. Byl renesanční osobností - byl spisovatel, básník, dramatik, politik, ale zabýval se také botanikou, geologií a působil i jako projektant.

V roce 1765 se vydal do univerzitního města Lipska studovat práva. Je doloženo, že přednáškám právní vědy příliš neholdoval, raději chodil na hodiny literární, filozofické, na hodiny kreslení a na hudební výuku.

V této době jej také, pravděpodobně v daleko větší míře, než studium, zajímaly zdejší slečny. Výsledkem byl vážný neduh, který ho později zahnal zpět do rodného města.

Po té odjíždí do Štrasburku, kde pokračuje ve studiích. Zde se, mimo jiné, seznamuje s raně gnostickými texty, tedy s texty, jenž svým zaměřením neodpovídají náboženským dogmatům církve.

V roce 1771 se vrací z osvícenského města do Frankfurtu, který svou atmosférou navozuje spíše středověk. Z této doby je doložena následující událost:

„V jedné frankfurtské krčmě sloužila jistá slečna Brandtová, jejíž nejbližší příbuzní byli všichni tak nebo onak zaměstnání v armádě. Jednoho dne se rozneslo, že dívka „je v tom.“ Do jiného stavu ji přivedl jistý pcectný, který ji (podle toho, jak se později hájila) omámil nějakým uspávadlem. Když dítě přivedla na svět, okamžitě je usmrtila. Uprchla z města, ale byla chycena a uvězněna. Po čtvrt roce se konal soud, který vyřkl nad vražedkyní trest smrti. Ortel byl vykonán se vsí tehdejší tradiční pompou, s průvodem, kdy odsouzenkyni vedli městem, s bohatou tabulí před vykonáním ortelu - a posléze stětím na náměstí U hlavní strážnice.“¹⁵

Je více, než pravděpodobné, že se Goethe při této příležitosti rozvzpomněl na vlastní milostné pletky v Lipsku a vyvolalo to v něm výčitky svědomí.

V roce 1775 Goethe poprvé přednese Urfausta na Výmarském dvoře. Z této první verze Fausta, se zachová jediný opis v majetku Luisy von Göchhausen. Je objeven až v roce 1887, tedy více, než padesát let po Goethově smrti.

V této rané verzi ještě chybí některé scény, které známe z prvního dílu Fausta.

Đábel se zde objevuje až při scéně se studentem ve Faustově pracovně a není zde uzavřen kontrakt mezi Mefistem a Faustem. Taktěž zde kompletně schází scéna Valpuržiny noci. V závěru, kdy je Markétka ve vězení, se neozve žádný hlas shůry, že je zachráněna.

¹⁵ Goethe J. W. Faust I. Díl Hanuš Karlach Několik poznámek k „Nesouměřitelnému výtvoru, ke Goethově Faustu 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 23

Celé dílo Fausta následně vzniká neuvěřitelných šedesát let! V roce 1831 je Faust konečně hotov. Goethe záhy umírá - pouhých pár měsíců po dokončení svého opus magnum.

Dílo je ve své konečné podobě zveřejněno až posmrtně, tedy roku 1883. Od té doby, ať už chceme, nebo nechceme, se nikdo, kdo zkoumá evropskou faustovskou tradici, nemůže Goethovu Faustovi vyhnout. Dílo se stalo jakýmsi parametrem pro všechny budoucí faustovské texty.

LJUBLJANA FESTIVAL, Krizanke Theater, Slovenia

J. W Goethe: Faust

Premiéra: 21. Zář 2015

Režie: Tomaž Pandur

Scénografie: Sven Jonke

Kostýmy: Felype de Lima

Video designer: Dorijan Kolundžija

Divadelní inscenace

Záznam této inscenace jsem shlédl online na internetu. Považuji ji za jedno z nejpůsobivějších zpracování na motivy goethovské faustovské tematiky, které jsem měl možnost shlédnout.

Scéna se rozsvěcí, na scéně vidíme velikou stěnu. Ta je vystavěna od portálu k portálu a je ukotvena v černé vodě, která se rozprostírá po ploše celého jeviště. Na zadní stěnu se promítá název představení – Faust. Uprostřed stojí lůžko.

Přichází postava Faustovského učenice. Bere do ruky uhel a začíná cosi čmárat na stěnu. Promítání se mění – ze stěny se stává obrovská tabule, všude hustě popsaná Faustovými poznámkami a kresbami. Učenec začíná odříkávat úvodní monolog. Na sobě má oblečen krátký černý kabát. Všude je voda a vlhko, je mu zima.

Faust tedy uléhá na jediné, alespoň trochu suché místo – uléhá na černé lehátko uprostřed scény – připomíná pohřební katafalk. Vzápětí ale rychle vstává, protože myšlenky mu nedají spát.

Na stěnu začíná kreslit geometrické pentagramy. Obrazce se pohybují Faustovi přímo pod rukama. Ten s nimi vede dialog – stěna se Faustovi stává partnerem k dialogu. Myšlenky na ní ožívají.

Učenec nakonec vyčerpáním usíná. Přichází Mefisto a prohlíží si Fausta. Oblečen je v černý kožený kabát, klobouk, a má i černé náloketníky a vysoké boty. Tmavé líčení zvýrazňuje zapadlé oči, vlasy má úlisně sčesané dozadu. Zálibně se sklání nad Faustem a odříkává mefistofelský text, po chvíli odchází.

Po té přicházejí další duchové, taktéž odění do koženého oblečení, někteří mají na černých kloboucích přišívané dlouhé černé uši, jiní přicházejí s nafukovacími černými balóny. Všichni mají vysoké boty – vždyť musí kráčet jevištěm, plným vody. Objevuje

se taktéž temný duch rytíře na vozíčku, místo očních panenek má bělmo. Odcházejí – Faust se probouzí ze zlého snu a opět se chystá čmárat cosi na stěnu.

V tu chvíli vstupuje Mefisto se svojí svitou duchů a setkává se s Faustem – tentokrát doopravdy. Celkově vypadají jako jakýsi prapodivný pouliční gang, což koresponduje se zadní oprýskanou stěnou, ze které si Faust vytvořil svoji tabuli. Nakonec ustrojí Fausta do dlouhého koženého pláště a klobouku – Faust se stává „členem gangu.“

Duchové si přinesou malířské válečky na tyči. Začínají přetírat Faustovy myšlenky zhmotněné na zdi. Stěna se rozevívá a stává se jakousi branou. Faust v úžasu pozoruje svět.

Objevuje se Markéta, celá oblečená v bílých svatebních šatech, jen boty má černé, kožené, vysoké až nad kolena. K našemu úžasu zjišťujeme, že je to jedna z ďábelské svity duchů. Duchové ji líčí a učí jí text Markétky.

Přichází Faust, duchové se vytrácí – zůstává pouze Markétka. Faust k ní přistoupí, Markéta nejprve naoko nejeví zájem, ale po té začne Fausta svádět.

Markéta má na hlavě jakýsi veliký květinový věnec. Když probíhá scéna, kdy se Markéta rozhoduje, zda jí Faust má rád, tak trhá tyto květiny a „losuje tím odpověď.“ Působí to, jako by si rvala vlasy z hlavy. Květy plují na hladině.

Po noci s Faustem se snaží z bílých šatů smýt krev.

Valentin je také součástí svity.

Valentin se vrhne na Fausta, ten mu však zlomí vaz, Faust v hrůze zdrhá pryč. Přistupuje ďábel a Valentinovi vylévá na hlavu umělou krev. Faust se navrácí a Valentin ožívá, scéna se opakuje, Faust opět zdrhá, ďábel přidá další krev. Faust se naposledy přichází přesvědčit, co se to vlastně stalo a scéna se naposledy opakuje.

Faust přichází za Markétkou do vězení – ta je celá zakrvácená, proběhne dialog mezi učencem a odsouzenou. Markéta odchází na popravu – na místě zůstávají rozházené židle, dvě jsou obsazené, sedí na nich Faust a Mefisto - ten radostí rozhazuje Markétčiny květy, které pluly po hladině.

Zjišťujeme, že kolem Fausta se vyskytují už jen temní duchové.

V další části se na zadní stěnu promítá film Faustova života, židličky vytvářejí hlediště – Faust je divák – to je Faustovský průlet světem.

V závěru inscenace se na stěnu promítá nápis UTOPIJE. Písmena se zrcadlí v temné vodě. Nakonec Faust uléhá na lehátko – katafalk, zdá se že, Faust pluje přímo v nápisu - umírá. Ďábel se směje marnému lidskému okamžiku.

Na inscenaci je nutno ocenit čistotu, s jakou se inscenační tým chopil tématu. Je pravdou, že inscenace byla vytvořena spíše na motivy Goethova Fausta, což ovšem

nemusí být nedostatek, protože samotné dílo je tak obsáhlé, že prakticky každá inscenace musí přistoupit k výrazným škrtům v textu.

Inscenace celkově působí velmi pochmurným dojmem a existenciální dusno je umocněné všudypřítomnou hladinou vody. Faust je zde, v nejlepším případě, obklopen svými marnými utopickými sny.

Morálka versus etika

Oba pojmy zkoumají pojmy jako je dobro a zlo. V čem tedy tkví rozdíl mezi nimi? Morálka jako záležitost osobní, běžně se vyskytující v praktickém životě je právě touto svou povahou často odkázána na subjektivní soudy.

Morálka se také může vyskytovat i jako součást určité ideologie (např. křesťanská morálka). V této kategorii jsou lidé schopni vyprodukovat ze sebe současně to nejlepší i nejhorší zároveň, neboť sama morálka se může stát ideologií. Samozřejmě by bylo dobré rozlišovat mezi slovy morální a moralistický. Moralistické jednání je slepé konání, které následuje již určené definice. Morálka je osobní, vytvořená každým člověkem, ale postrádá jakési objektivní hledisko.

Naproti tomu etika je filozofická disciplína zkoumající morálku a morální hledisko z pozice řekněme „vědecké.“ Od etiky bychom měli vyžadovat celistvé zkoumání aspektů morálky a to vyžaduje množství různých pohledů na danou tematiku. U etiky hrozí zkoumanému aspektu právě ona „vědeckost“ disciplíny – odtržení od reálného světa. Samozřejmě, že dobře vystavěné etice by se právě tohle stávat nemělo, nicméně tento aspekt tu hrozí.

Tímto se dostávám k tomu, že ke zkoumání pomocí etiky je jistě nutné „mít morálku“, avšak k tomu, aby člověk byl dobrým, není nutné znát etiku, jako filozofickou disciplínu. Nicméně tento nástroj pomáhá lidem hlouběji porozumět lidskému jednání a mezilidským vztahům (samozřejmě etika zkoumá i vztah lidí např. k životnímu prostředí, ale hlavní těžiště této praktické filozofie se stále zabývá mezilidskými vztahy) a snad dává lidem možnost poučit se z vlastní historie.

„Morálka člověka, jeho škála hodnot mají smysl jedině ve vztahu k množství a rozmanitosti zkušeností, které měl možnost nashromáždit. Ale podmínky moderního života vnucují většině lidí stejné množství zkušeností, ba dokonce touž hlubokou zkušenost. Nepochybně musíme také zvážit spontánní přínos jednotlivce, co v něm je „dáno“. To však nemohu posoudit a i tady je mým pravidlem spokojit se s bezprostředními důkazy. Tak se ukazuje, že vlastní povaha nějaké společné morálky netkví ani tak v ideální důležitosti principů, které ji ožívují, jako v normě zkušenosti, již lze kalibrovat. Pokud bych to trochu přehnal, Řekové měli morálku svého volného času, jako my máme morálku osmihodinových dnů. Ale mnoho lidí, často z těch nejtragičtějších, nám dává tušit, že delší zkušenost tuto tabulku hodnot mění. Nutí nás, abychom si představili toho dobrodruha všedního dne, který by prostou kvantitou zkušeností překonal všechny rekordy a tak by získal vlastní morálku.“¹⁶

¹⁶ Camus A. Mýtus o Sisyfovi 2. Vyd. Praha: Garamond 2006 ISBN 80-86955-08-7 s. 115

Jak se utvářel moderní Faust a ďábel?

Pravděpodobně nejstarším předobrazem Fausta v evropských dějinách je postava bájného kouzelníka Šimona Mága, kterého známe ze „Skutků Petrových.“ Jedná se o postavu gnostického učence, jakéhosi protipólu sv. Petra, zabývajícího se údajně magií. Říkalo se mu faustus, což v latině znamená šťastný, či blažený.

Družkou Šimona Mága byla údajně žena, která se jmenovala Helena, což můžeme vnímat jako další spojitost s později utvořeným Faustem.

Nicméně veškeré zprávy o učení Šimona Mága pocházejí od jeho odpůrců, takže se můžeme jen stěží dohadovat o tom, jak byly v literatuře pozměněny tím, či oním směrem.

V řecké mytologii se sice setkáváme s ďáblem, ale ďábel zde má jisté výsadní postavení – vždyť snad jedině zde žije ďábel společně s ostatními bohy. Jako jeden z předobrazů ďábla, můžeme tedy vnímat Hefaista, kulhavého boha, který byl pro svou ošklivost svržen z Olympu, avšak později byl přijat nazpět – paralela s Luciferem (tedy padlým andělem) je zde myslím jasně patrná.

Rohatý bůh, jako je faun, či pan – tedy bůžkové plodnosti, sexu, ale také nezkrtné síly přírody posloužily také jako pravzory pro utváření pozdějších představ pekelných bytostí – odtud není daleko k českým lidovým čertům, kteří však v průběhu času ztratili svou původní divokost a stali se někdy až velmi přátelskými bytostmi.

Řecké podsvětí nelze téměř neztotožňovat s pojetím křesťanského pekla – avšak při detailnějším pohledu zjistíme několik zásadních odlišností. Předně do antického podsvětí odcházejí všechny duše zemřelých, rozdělení mrtvých duší na dobré a špatné se provádí až v samotném podsvětí.

Špatné duše putují do nejstrašnějšího místa zatracení, do obrovské propasti Tartaru, kde hlídání storukými obry – Hekatoncheiry, je jim souzeno strávit věčnost, uvrženy do nekonečných muk. Zde nalézáme i Sisyfa, který před sebou valí obrovský balvan, jenž ho každou chvíli může zavalit, či Tantalůva sužovaného věčným hladem, věčnou žízní a věčným strachem.

Naproti tomu, dobré duše putují na Elysejská pole, kde zůstanou ve stavu věčných radovánek a věčné blaženosti.

Pánem celého podsvětí je bůh Hádes se svojí manželkou Persefonou – je to tedy ten, se kterým se všichni jednou setkáme, je pánem všech mrtvých duší a vládcem smrti a také jeho je nutné považovat za jednoho z předobrazů ďábla, neboť ukončuje naše pozemské bytí – tedy zbavuje jej jeho podstaty, mrtvé duše jsou spíše jakýmsi odrazem živých bytostí.

Loki a severská mytologie nám nabízí jeden z nejsvráznějších pohledů na problematiku ďábla. Pojetí dobra a zla zde totiž není jasně čitelné. Nalézáme zde spíše souboj tvůrčích sil a mocností zkázy.

Loki je vychytralý bůh, díky němuž se na světě objevily mnohé nebezpečné bytosti, zasel sémě zla do mnohých příběhů, je závistivý a nespátřuje pranic dobrého na tom být dobrý. „*Díky Lokimu je svět zajímavější, ale ne tak bezpečný. Je také otcem nestvůr, původcem běd, je to Istivý bůh.*“¹⁷

Loki je i komickou postavou a plní funkci jakéhosi božského šaška. V jednom mýtu se bohové na svatební hostině snaží rozesmát obryni, to se jim však nedaří, a tak na scénu přichází Loki se svými povedenými šprýmy. Do svatební síně přitáhne kozu na provaze, druhý konec provazu si omotá kolem přirození a za pomoci švihání proutku začne kozu dráždit. Ta se splaší a popotahuje chudáka Lokiho za přirození po celé svatební místnosti, za burácivého smíchu bohů (kteří se mimochodem sází, co dříve nevydrží, jestli lano, koza, nebo přirození). Nakonec se dílo podaří a rozesměje se i smutná obryně. Toto je právě jeden z podstatných aspektů charakteristických pro postavu ďábla. Nejedná se tedy o psychologicky nezajímavou bytost, automaticky vystupující záporně. Svou roli Loki sehraje i v konání prospěšných či směšných skutků.

V závěrečné bitvě, na konci věků, mezi mocnostmi bohů a obrů – Rágnaroku (soumrak bohů), stojí Loki na straně obrů a bude bojovat proti bohům z Ásgardu. Je zástupcem nicoty a entropie, připlouvá na lodi z nehtů mrtvých – Naglfaru a přivádí také na scénu své hrůzostrašné děti – obrovského midgardského hada Jörmungandera, jenž se vyplazí ze světového oceánu, aby svým jedem zahubil svého věčného nepřítele boha Thóra a obrovitánského vlka Fenrira, který pozře nevyššího ze severských bohů, boha Odina.

Přeze všechno své snažení se Lokimu nepodaří zničit vše stvořené, neboť pár Odinových synů – bohů, přežije a v kmeni světového stromu Ygdrassilu přežijí poslední dva lidé – muž a žena, ze kterých vzejde nové lidstvo. Souboj mocných sil světa neustává a vše začíná od začátku...

I tento aspekt byl absorbován do moderních představ. V Goethově Faustovi se Mefisto projevuje jako bojovník nicoty – „...*vždyť, nebylo by lepší, aby nic nevznikalo?*“ A právě stejně jako Loki bojuje vším co má po ruce proti tvořivé síle boha či bohů, ďábel se obrací k lidem a vidí jejich utrpení a nechápe záměr stvořitele, případně ho pokládá za pokrytecký.

V judaismu ďábel také není ryze špatným – pouze plní vůli stvořitele a představuje pro lidi jakéhosi soudce, jenž nás po životě bude soudit podle našich skutků a přidělí nám případně daný trest. Nicméně tato role není úplně jednoznačná, vždyť i ve starém zákoně se praví, že „prach jsi a v prach se obrátíš“, což je samozřejmě v

¹⁷ Gaiman N. Severská mytologie 1. Vyd. Praha: Argo 2017 ISBN 978 -80-257-2311-1 s. 22

protikladu k předcházejícímu tvrzení. Dábel by zde tedy musel působit jako jakýsi garant této jistoty...

Dokonce ani v Edenské zahradě nevyznívá vyhnání z ráje jako ryzí trest pro Adama a Evu. Had, který toto vše má na svědomí, se sice za trest plazí po zemi bez nohou - v prachu, ale samotné vyhnání z ráje je spíše logickým důsledkem okusení zakázaného jablka ze stromu poznání, neboť co by se stalo, pokud by lidé okusili i ze stromu života? Byli by snad nesmrtelní, rovni bohu? Adam a Eva okusili jen ze stromu poznání, a tak dostávají šaty z kůže (lze to chápat i jako jakousi materiální podstatu) a vydávají se poznat svět... Jakou roli zde tedy sehrál had, potažmo had jako dáblovův příbuzný? Otevřel oči lidem, přičemž zároveň s tímto poznáním přicházejí i útrapy.

Až v křesťanském pojetí dostává dábel ryze zápornou podobu (vždyť i katolická církev dodnes oficiálně popisuje dýbla jako bytostné zlo). Ano, dábel je zde Luciferem, odpůrcem božím – kdysi předním mezi anděly. Zajímavostí je, že prvotní zobrazení satana nejsou v křesťanství zcela jasná. Pravděpodobně převládala představa anděla oblečeného v modré barvě (nikoli jako dnes v červené – můžeme se pouze dohadovat, proč tomu tak bylo). Bytost také bývala zpodobňována krásná (vždyť se jednalo o anděla). Až později byl dábel zobrazován jako netvor týrající hříšníky v pekle, jako nemilosrdný žalárník, pojídající lidské duše a znovu je vyvrhující. Jako bytost s hadí kůží (pozůstatek po hadovi z ráje) apod.

Tato představa vrcholí v raně renesančním veledíle Dantově. Božská komedie, popisuje sedm kruhů pekla, podle stupně provinění hříšníka, kde v posledním kruhu se nachází samotný Satan - je zde nejzazší mezí, je nejdále od božské záře, zima a mráz svírá celé okolí a Satan požívá nejhoršího provinilce světa – Jidáše Iškariotského. Toto je jeden z nejimaginativnějších popisů pekelné tematiky v historii lidstva, protože Dantovské peklo není peklem pouze křesťanským – potkáváme zde například Adama i Evu, Aristotela, či Saladina. Propojují se zde prvky antické, křesťanské, judaistické a dokonce i vlivy orientální...

Středověk je také dobou, kdy v Německu na základě skutečných faktů vzniká pověst o jakémsi profesoru Faustovi. Ten se zabývá magií, okultními vědami, je zklamaným teologem atp. Nakonec se uchýlí, ve jménu vlastního prospěchu, k vyvolání dábelských bytostí a povolá je do svých služeb, povětšinou na dobu čtyřiceti let. Po uplynutí této doby (v některých pověstech i dříve, neboť dábel slouží Faustovi dnem i nocí), propadá Faust tělem i duší peklu. Moralistické vyznění je jasné. Faust jako zástupce učenosti, který chce znát ještě a ještě víc, propadá peklu a pro zbožné lidi je varováním, aby nedali přednost rozumu před vírou.

Pověst se začala po kontinentu šířit a začala se modifikovat. I u nás v Praze máme Faustův dům a vyprávíme příběh jako v podstatě českou záležitost. V Anglii se legendy ujal Christopher Marlow a vytvořil z ní velkolepou podívanou, kde ani papež neunikl zesměšnění.

Z Anglie se nazpět tato hra začala šířit na kontinent a chopily se jí i mnohé divadelní skupiny. Na tomto místě je samozřejmě nutné zmínit loutkáře a jejich často až pokleslé faustovské šaškárny. V nich se nám spojuje několik postav do jednoho celku, vystupuje zde Satan, čerti, Faust a v neposlední řadě Kašpárek, který má velmi často za úkol „nakopat čerty do zadnice“.

Od Christophera Marlowa rozeznáváme dvě poměrně patrné linky faustovského vývoje. První z nich je ona již zmíněná pokleslá „nížká“, či lidová tradice loutkářských faustů a druhá „vysoká“ je reprezentována především J. W. Goethem a Thomasem Mannem.

Na tomto místě si dovolím, ještě Goetha chvíli nechat stranou a zaměřím se na mannovské pojetí faustovské tematiky.

V románu Doktor Faustus se v roli Fausta objevuje hudební skladatel Adrian Leverkühn. Je posedlý myšlenkou stát se výjimečným hudebním skladatelem. To mu ďábel může umožnit, avšak za strašlivou cenu. Je mu dána podmínka, že nikdy nesmí milovat! Nesmí projevovat lásku, pokud vřelost podněcuje. Jinak smí vše. V dřívějších pojetích byl Faust nucen vzdát se boha a jeho milosti, v některých verzích se Faust už nesmí nikdy umýt, zde však je podmínka o dost strašnější.

Prostředkem ke genialitě a zároveň ke zničení Adriana Leverkühna (protože zde se jej ďábel opravdu snaží zničit), je syfilis, kterou se Adrian nakazí v jednom nevěstinci, ve kterém spatří překrásnou dívku. Syfilis umožní Adrianovi se absolutně koncentrovat na svojí práci, až je nakonec schopný sepsat své opus magnum, totiž Ódu na starost (jakýsi protiklad Beethovenovi Ódy na radost). Syfilis jej však nemilosrdně ničí a vytváří Adrianovi prastarou ďábelskou lhůtu služby čtyřadvaceti let. Adrian je jednak ničen touto nemocí a také onou šílenou podmínkou nemilovat.

ďábel: *„Čas my prodáváme – řekněme takových jedenkrát čtyřadvacet let – lze tu dohlédnout konce? Není to množství hrubě veliké?“*

Adrian: *„Tak vy mi chcete prodat čas?“*

ďábel: *„Čas? Pouze a jenom tak čas? Nikoliv, to není zboží pro čerta.“*

ďábel pokračuje: *„Neboť my skýtáme v ohledu tom věci nejzazší: skýtáme mocný vzlet, zjasněnost mysli, zážitky přebujné a nerozverně, zážitky odprostěnosti od omezena, zážitky v bezpečí, lehkosti, cítění moci a vítězoslávy, až uprostřed toho všeho připadat si bude co milostí obdařený nátrubek, co božské jakési monstrum.“*¹⁸

V románu se také otevírá spousta dalších témat jako například německý nacionalismus. Je zajímavostí, že postava Adriana Leverkühna byla inspirována Arnoldem Schönbergem a jeho dodekafonií. V jeho oratoriu „Ten který přežil Varšavu“, nakonec zazní i starý židovský chorál, který zpívají lidé jdoucí na smrt.

¹⁸ Mann T. Doktor Faustus 2. Vyd, v Academii 1. Praha: Academia 2015 ISBN 978-80-200-2436-7 s. 308

Ďábel v lidech je zde nejen hrůzný, ale vymyká se i jakémukoli pochopení a Schönbergova hudba zde reprezentuje odlidštěnou mašinerii války. Nicméně samotný chorál v závěru skladby nám ukazuje poslední vzepjetí lidí jdoucích na smrt.

Nyní se dostávám k zásadnímu románu a tím je Bulgakovův "Mistr a Markétka". Ve faustovské tématice je toto dílo ojedinělé hned z několika důvodů. Hlavním hrdinou totiž není muž, ale žena. Žena reprezentující aktivní a posléze nespoutanou bytost – to je veliký posun vzhledem k ostatním Faustům, kde žena bývá "pouze svůdným nástrojem ďábovým", nebo u Goetha nositelem božské milosti. Tady ne, není ani sveticí, ani zlořečenou svůdkyní, je tak trochu „raubíř“, který se nespokojí s řádem věcí okolo ní. Tím mám na mysli samozřejmě především tehdejší totalitní poměry v komunistické Moskvě. Touto ženou je Markétka!

Mistr jako autor velikého románu o Pilátu Pontském se zde projevuje pasivně, protože to nejlepší ze sebe už vydal, a tak tato role přechází na Markétu (oproti Goethově Faustovi, kde Faust je muž činu – vždyť ve svém monologu dokonce říká, že na počátku všeho byl čin).

Ďábel, který přijíždí do Moskvy, aby zde uspořádal svůj každoroční Satanský ples, hledá vhodnou královnu plesu (jíž podle tradice musí být žena jménem Markéta) a nachází ji právě v oné Markétce. Svou pozornost soustředí nejen na Markétu, ale skrze ní i na Markétčina Mistra. Jsou to lidé, kteří si podle dohody nebe a pekla, nezaslouží ani nebe, ani peklo, ale konečně klid!

Celá Moskva je prolezlá malichernými lidičkami, které zasáhla bytová krize. Systém není efektivní a lidé se snaží dopomocť si, jak to jen jde. Do toho obyvatelstvo čelí represáliím ze strany režimu a panuje atmosféra všeobecného strachu. Všechno je tak špatné, že už i ďábel musí být dobrý... Vždyť koneckonců i sám Bulgakov se odvolává na goethovskou citaci pronášenou Mefistem: „*Té síly díl jsem já, jež, chtěc vždy páchat zlo, vždy dobro vykoná.*”¹⁹

Dále bych se rád věnoval českým autorům, těm, kteří se ve své tvorbě dotýkali faustovské tematiky - především je to Jan Patočka, který se faustovským zkoumáním zabýval celý svůj život.

Patočka se zabýval problematikou prodeje nesmrtelné duše a v podstatě došel k závěru, že není možné duši prodat. Podle Patočky totiž existuje duše dvojího typu – vnitřní a vnější. Po lidské duši, po tom nehmátemelném nic, odjakživa prahnou všichni Mefistofelové světa, a my bychom si měli položit otázku, co to vlastně je? Za vnější duši Patočka považuje naši existenci ve smyslu jakéhosi bytí – to je ta duše, s níž se obchoduje ve všech faustovských legendách, ta duše, která se upisuje krví – tu samozřejmě je možné prodat, avšak kromě ní existuje ještě ona duše vnitřní, o které žádný ďábel nemá ani ponětí. Ta totiž představuje vzácnou lidskou vlastnost a totiž nasadit a obětovat vlastní život ve jménu vyššího principu mravního. Tato duše tedy

¹⁹ Goethe J. W. Faust I 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. s. 50. ISBN 80-200-1373-3. s. 69

prodejná není! Takto a jedině takto, lze získat podíl na oné sókratovské nesmrtnosti lidské duše. „*Nesmrtelnosti duše v pravém slova smyslu dosáhnou pouze ti, kdo dají přednost nebytí, před zkázou duše.*“²⁰

Toto samozřejmě může někomu připadat velmi moralistické, až poučné, je však potřeba dodat, že Patočka sám si ke stáru kladl otázku jak prakticky použít filozofii. Tyto úvahy pak vyvrcholily sepsáním a podepsáním Charty 77. Patočka byl vyslýchán STB a po výslechu, který trval desítky hodin, kdy se znovu a znovu snažil příslušníkům osvětlit, proč vlastně podepsal chartu, po té zkolaboval psychickým vyčerpáním, a po několika dnech zemřel. Stvrdil tak to, co pokládal za nejvyšší lidský akt.

Pokoušení Václava Havla je jedním z dalších děl, která se vypořádávají s čerty a ďábly. Jedná se samozřejmě o dílo úzce spjaté s místem a dobou ve které vzniklo. Ďábel je zde neodmyslitelně součástí dané instituce (jakýsi prapodivný ústav). Faust (zde Foustka) je nízký až omšelý – pranic z Goethovského titánství v něm nezůstalo. Je to člověk, který se snaží prokličkovat režimem, tak jak jen to půjde nejlépe a do jisté chvíle to zvládá velice bravurně. Je to malý „Faustík“, který se skrývá v každém z nás a i Mefisto je zde omšelý, odrbaný důchodce. Totalitní zřízení, které v lidech odbouralo opravdovou kreativitu, je nejlepší ďábelskou devízou. Nejlépe se duše krade po malých kouskách – nikdo si toho nevšimne.

Nyní v této práci musím také uvést dílo Josefa Šafaříka a totiž Mefistův monolog.

„Zastávka na cestě k poslednímu

V květnu 1974, v nejbez nadějnějším období normalizačního bezčasí, byl v Brně na Veverčí ulici v bytovém divadle „Šlépěj v okně“ přednesen Mefistův monolog. Byl to zhruba tříčtvrtěhodinový monolog, do něhož se v tu chvíli přestrojil proteovský žánr eseje. V monologu se ďábel obrací k Faustovi a ohlašuje svůj definitivní rozchod s jeho životní orientací. Text napsal a přednesl filosof Josef Šafařík (1907-1991), který se u Mefistofela a jeho vyřizování si účtů s Faustem, nepochybně zastavil Cestou k poslednímu (tedy pouti ke svému životnímu dílu, jež je jednou velkou obranou lidského, osobního, na jakýkoli systém neredukovatelného rozměru světa).“²¹

Tento text mne v dané oblasti pravděpodobně nejvíce ovlivnil. Je odproštěn od veškerého patosu, životu je v tomto textu stržena maska líbivosti a cynický Mefistův monolog je esencí vnímání nejzákladnější záležitosti života – tedy smrti. „*Mým rodištěm je ráj a kdo si myslí opak, klame se ke své škodě*“²² – tak začíná první věta monologu. Ďábel ve Faustovi spatřuje exemplárního zástupce všech lidí na světě. Ručitelem faustovské dohody s ďáblem bylo kdysi náboženství, avšak v moderní době je to věda! Věda na slovo vzatá! Žádné bájesloví před ní neobstojí – místo IHS máme dnes na oltáři HP (horse power). Síla je to, co nás žene vpřed. Avšak to, co ji

²⁰ Just V. Ranní úvaha Vladimíra Justa- Faust podle Jana Patočky <https://prehravac.rozhlas.cz/audio/3194235>

²¹ Just V. Faust jako stav zadlužení 1. Vyd. Karolinum 2014 ISBN 978-80-246-2398-6 s. 36

²² Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1. Vyd. 1993 ISBN 80-85619-05-9 s. 5

pohání je práce smrti, doslova: „Vzestup pádem! Entropií k Utopii! K životu pitvou! Destrukci stvoření k rekonstrukci ráje!“²³ Jak faustovské a jak marné! Vždyť vzít životu jeho kulisy a ukázat prázdné jeviště, znamená ukázat popraviště. Mefisto směrem k Faustovi pronáší následnou řeč:

„Nepopírám, žes mě trochu dopálil, jak sis na mě zachytračil, když jsme sjednávali ten svůj faustovský kontrakt. Šlo ti to podezřele lehce. Ta smlouva není přece maličkost, říká: Patří smrti a svět bude patřit tobě! — Ale ty sis myslel: Proč by se i něco takového nemohlo dohandlovat s duchem lži? Lže-li, co riskuju? Bud' mi svět patřit nebude, a pak mě smlouva nezavazuje; anebo já smrti patřit nebudu a pak mi nádvkem padne svět do klína. Chytrácky vymyšleno, což! Jako všechny ty bajky o hloupém Honzovi, který přelstí chytrého čerta: všechny shodně vypovídají, že pakty s duchem lži ponechávají vždy ještě zadní vrátka, která umožňují nakoupit a vytrátit se bez zaplacení. — Takhle ďábel utře nos ještě na tyátru Goethově, když z pouhé licence básnické a proti vší logice a spravedlnosti objeví se zčista jasna deus ex machina a vyveze zasloužilého pana inženýra Fausta sedačkovým výtahem za chvalozpěvů andělských až na nebe.

Snadnost, s jakou hloupý Honza přechytračí smrt, není než snadnost, s jakou člověk přechytračí sebe. Chápu tvůj šok, když sis uvědomil, že garantem naší smlouvy není žádné bájesloví, ale věda; tím paktem jsi totiž přísahal na vědu, a ta je expert smrti na slovo vzatý, který žádná zadní vrátka, žádnou Himmelfahrt, žádné honzovské chytristiky nepřipouští. Svět se uskutečňuje v pádu a všechna existence v něm je práce smrti. Věda ví, že stačí ponechat všechno na práci smrti, abychom zvěděli, co čím vpravdě je, ví, že stačí nechat věci padat a rozpadat – dávno před Galileem a moderní analýzou to učinili atomisté v Řecku –, aby zjistila, co lze vědět a co lze moci. A mluví-li dnes filozof o životě jako „pracujícím k smrti“, papouškuje jen, co je od počátku poznatkem – či axiomem, jak chceš - vědy, které je evidentní, že jinak než k smrti ani pracovat nelze. Smrtelnost je index energetického potenciálu. Jak víš, neplatí to jen o živém: každá věc živá i neživá – až do buňky a atomu – představuje latentní třaskavinu schopnou vyprchat v čirou energii sebezničením. Všechno smrtelné a zaniknutelné – a jen smrtelné a zaniknutelné – lze zapřáhnout do práce. Tím více produkuješ, čím více se stravuješ; tím více máš, čím méně jsi; tím více je svět tvůj, čím více ty jsi smrti.“²⁴

Ďábel nezdrhá před křížem ale před krví – vždyť on byl katovi odpůrcem, zajišťoval, že přibíjení na kříž není jen pouhopouhou krvelačnou podívanou. Nastává loučení, protože zde, jak je vidno se žádné unášení do pekla nekoná (ostatně na peklo si lidi vždycky vystačili sami) - ďábel se s Faustem loučí: „Boha jsi přežil, ďábla přežiješ – kata nepřeziješ. Tak tedy Adieu a na neshledanou!“²⁵

²³ Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1993 ISBN: 80-85619-05-9 s. 10

²⁴ Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1993 ISBN: 80-85619-05-9 s. 5

²⁵ Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1993 ISBN: 80-85619-05-9 s. 35

Tato myšlenka odstrojeného jeviště, ukazujícího popraviště a smlouva, která je garantována vědou, pro mne byla při vytváření scénografické koncepce Fausta zásadní!

Vždyť Goethův Faust ztrácí po podpisu svou vlastní identitu. Kým tedy je? A kdo jsme my – ano i tímto se může zabývat věda – nejen filozofie. Faust podle Šafaříka tedy nakonec nenáleží ani bohu, ani ďáblu, ale katovi. Věda je ve svém konečném důsledku vždy vědou, která zkoumá entropii, tedy destrukci a zánik. To je Faustovské vědění a jedině skrze toto vědění lze poznávat svět. Faust tedy nakonec může najít odpověď i na otázku: Kdo jsem? Cena za tuto odpověď ale není malá. Poznání této skutečnosti požaduje jedině – podat ruku katovi.

V Šafaříkově největším díle (filozofickém spisu Cestou k poslednímu), napadá Šafaříka myšlenka kdo je to vlastně antifaust? A sám si odpovídá – jsou to lidé, kteří ve jménu pravdy položili život za správnou věc. Spatřuje ho například v Sokratovi. Je zde patrné, že v tomto si rozuměl i s Janem Patočkou, ačkoli v mnoha záležitostech jsou jinak protimluvní.

V českém prostředí bych se rád věnoval ještě jednomu poslednímu dílu a tím je Lekce Faust Jana Švankmajera.

Podle mne se jedná o jedno z nejlépe zpracovaných faustovských témat v českém prostředí – a rád bych zde uvedl proč. Za prvé Faust zde není titán, ale doslova everyman. Ze všech faustovských vlastností mu nakonec zbyla jedna jediná – totiž zvědavost. Na to ho ďábel nakonec dostane. Petr Čepek v roli Fausta se dostává do jakéhosi faustovského domu, kde je konkurz na roli Fausta v divadle – vše je zastaralé, oprýskané, omšelé – venku je šedivý, nudný svět, ale tady v divadle, tady se mohou odehrát zázraky – sice s nádechem šmíry, ale přeci jen je to něco jiného, než venku. Faust tedy uzavře s Mefistem kontrakt.

Vynikající scéna je podle mého názoru moment, kdy Faust promlouvá v herecké šatně s Mefistem, jako se svým odrazem v zrcadle. Dialog je veden na téma nepoznatelnosti světa kolem nás lidským rozumem. Faust ďáblu vyčítá, že mu toto neumožnil – poznat sílu a její podstatu, že ďábel mu nabízí jen světské radovánky a nad tím se velmi pohoršuje (ale přitom pije vychlazené pivo z ledničky, které tam samozřejmě „buhvíkdo“ předtím uložil...). Toto je mimochodem také prvek z Goethova Fausta. To co ďábel nabízí Faustovi je totiž pohodlí – smočít bradu do omastku, k životu potřeba bačkory a husí stehno...

V závěru filmu si pro Fausta přichází loutka Mefista v životní velikosti. Faust před ní v hrůze prchá pryč, pryč, co nejdál od tohoto domu. Cestou naráží do jiného neznámého člověka, který se ubírá stejnou cestou k Faustovskému domu, jako předtím Petr Čepek v roli Fausta (na začátku filmu do Petra Čepka také kdosi vrazí, když jde cestou k faustovskému domu). A my spatřujeme, že tento člověk v ruce “žmoulá” stejný plánek, který předtím zlákal k návštěvě Petra Čepka, přichází nový

Faust. Ten starý se vyřítí ze dveří a na ulici jej srazí auto, které nikdo neřídí. Bezdomovec si z něj pak „odtrhne“ nohu – asi „na guláš.“

Ve filmu je akcentován až mechanický princip střídání Faustů, podpořený mechanickým principem pohybu loutek. Faust sám se stává loutkou v rukou osudu. Onen obchod s ďáblem je zde velmi nevýhodný – lidská duše výměnou za „trochu guláše a piva“...

Existencialismus a Faust

Sartrovu knihu *Bytí a nicota* myslím můžeme bez nadsázky považovat za jedno z nejdůležitějších (ne-li nejdůležitější) dílo existencialismu. Jestliže se existencialismus chopil toho, zpracovat co nejpřiléhavějším způsobem výraz své doby – tedy onu hrůznou zkušenost druhé světové války a holocaustu, tak nám tento pohled vytváří nový obraz světa. Osvícenská idea lidského pokroku nenávratně mizí v hlubinách dějin. Člověk, který je nucen činit rozhodnutí, je také za svá rozhodnutí morálně odpovědný, není zde žádný prostor pro předurčení člověka, žádný Bůh, který by určil, kam mají směřovat naše kroky.

Co si tedy vlastně máme představit pod názvem *Bytí a nicota*? Podle Sartra je bytí záležitostí věcí kolem nás. Bytí je bytím kamene, bytím kliky u dveří, bytím knoflíku u košile... Bytí je totiž spojeno s pojmem, který můžeme do češtiny překládat jako podstata, či esence. Je to jakýsi soubor, který nám popisuje, co je třeba k tomu "být kámen", nebo "být kapesní nůž."

Esenci si také můžeme představit jako plán, podle něhož je kapesní nůž sestaven. Podstatou kapesního nože tedy je, že je nošen v kapse – měl by tedy být zavírací a měl by samozřejmě splňovat i to, že má v sobě zabudovanou čepel, bez níž není nůž nožem.

Samozřejmě, pokud půjdeme v úvahách dále, tak se dostaneme ke člověku – s tím je to totiž složitější. „Člověk *„není”*, jak říká Sartre. A není proto, že člověk se v čase neustále mění. *Nicota*, nikoli bytí je tedy na straně člověka. Neexistuje žádný recept, či návod na člověka! Utváří nás naše jednání, naše rozhodnutí, naše činy. To z nás činí odpovědné bytosti – jakobychom všem ostatním říkali ano, takhle máš jednat i ty!

Toto vedlo Sartra k dnes velmi známé definici – a totiž, že existence předchází lidskou podstatu. Tak tomu samozřejmě je, protože podstata člověka je hotová teprve až v momentu, kdy tento člověk zemře.“²⁶

Člověk má tedy svobodu lidského jednání, právě proto, že nemá svou podstatu hotovou. Zároveň ale svoboda člověka není absolutní, protože si nevybíráme kde, a komu se narodíme. Jsme do světa vrženi a jsme nuceni se s touto situací nějak vypořádat. Díky našemu jednání se ocitáme vždy v nové a nové situaci. Musíme ji nějak překonat a vytvořit situaci novou. Dokonce i rozhodnutí, že se nebudu rozhodovat, je rozhodnutím. Toto je záležitost lidského života, lidského konání.

Z tohoto kruhu, který není možno v rámci života jakkoli překročit, jsou kladeny mantinely naší svobodě. Jediným opravdu svobodným činem, je podle Camuse sebevražda, která vykračuje za rámec tohoto kruhu. Toto samozřejmě vytváří dosti radikální pojetí života.

²⁶ Petříček M. Pojmy z filozofie: Existencialismus

https://www.youtube.com/results?search_query=petříček+existencialismus

„Člověk je zmaten. Chtěl by snad být tak trochu kamenem, ale zároveň si ponechat svou lidskou svobodu.“²⁷

Tato úvaha mne také dovedla k jistému scénografickému klíči při vytváření koncepce. Pokud opravdu jediným svobodným činem je sebevražda, pak lze lidský život chápat jako vězení. Ano, ďábel nám může ukázat klíče od dveří, ale vždy se ukáže, že ony dveře nikam nevedou. Toto je klasické mefistofelské mámení.

²⁷ Petříček M. Pojmy z filozofie: Existencialismus
https://www.youtube.com/results?search_query=petříček+existencialismus

Scénografické řešení J.W.Goethe: Faust

V tak rozsáhlém díle jako je Goethův Faust je vždy nutné provést nějaké škrty a ani já jsem se nevyhnul jistému výběru a neinscenuji počáteční rozhovor básníka, komika a ředitele divadla. Také jsem se rozhodl vynechat andělské chóry a větu o záchraně Markétkčiny duše na konci prvního dílu. Při řešení scénografické koncepce jsem nebral v potaz II. díl Fausta, který není součástí mé diplomové práce.

Děj začíná v temném prostoru odstrojeného jeviště. Uprostřed scény se nachází metr vysoký „praktikábl“ a na něm je umístěna prostá dřevěná židle. Vše je obklopeno hromadami papírů, složek, spisů atd. Z provaziště nám na scénu pomalu padají další papíry – podobně jako podzimní listí – svět Faustova života.^(obr. 1.)



Obrázek 1 - Svět

Následně na scénu přicházejí dvě postavy – Bůh a ďábel. Bůh nad scénu spouští lampu a rozsvěcí ji – budiž světlo. Vše je připraveno! Bůh s Mefistem uzavírají sázku, o Faustovu duši. Při té příležitosti předává Bůh Mefistovi svazek těžkých klíčů od dveří. Mefisto se stává klíčником. (obr. 2.)



Obrázek 2 - Rozhovor mezi Bohem a Mefistem, budiž světlo

Oba dva odcházejí a na scénu vstupuje starý Faust v šedivém obnošeném obleku. Usedá na židli, kde odříkává svůj těžký úvodní monolog o marnosti poznání v životě. Postupně začíná být nepokojný, vstává ze židle, překračuje sem a tam a chodí v kruhu. Nakonec ze země zvedne pár spadlých listů papíru. Z nich začne předčítat a vyvolá ducha země!

„Praktiklábl“, na kterém byla původně židle, se otevírá - hrob. Z podlahy vystupuje černě oděná vysoká postava. Místo obličeje má měch starého fotoaparátu s přidělaným objektivem. Černý plášť je k měchu připojen stejně jako sametová „jeptiška“ ke starému fotografickému přístroji. Z otvoru v „praktikáblu“ se line světlo a podsvěcuje monumentální postavu ducha země.

Faust ustupuje, až nakonec škobrtne o hromadu papírů a padá na zem. Duch země promlouvá skrze reproduktory. Sděluje Faustovi následující: „*Duchu se rovnáš, jež chápat znáš, ne mě!*“²⁸ V ten moment na scénu sjíždí tabule s narýsovaným čtvercovým rastrem (v dalších obrazech poslouží jako prostor pro zjevení Mefista). (obr. 3.)

²⁸ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. S. 45. ISBN 80-2001373



Obrázek 3 - Vyvolání ducha země

Duch země následně mizí.

Na scénu do světla vstupuje Wagner, oblečený podobně jako Faust v nepadnoucím šedivém obleku. Chce s Faustem učeně disputovat, ten však je stále ještě v šoku z toho, co zažil před chvílí, a na Wagnerovu přítomnost zde nemá vůbec náladu. Nakonec Wagner odchází a Faust se opět ocitá sám.

Faustova nálada je pochmurná. Z boku jeviště přiváží na kolečkách starý epidiaskop, který má dole polici s fotochemikáliemi. Pracuje s negativy a fotografickými papíry, které vyvolává v otevřeném „praktikáblu“ jako ve vaně s vývojkou na vyvolávání fotografií.

Až nyní ve skutečnosti poznáváme, co jsou ony „hromady papírů“ okolo. Jsou to vyfotografované kriminalistické portréty lidských tváří a také fotografie nosů, uší, čela či vlasů. Faust z nich na desce epidiaskopu skládá nové a nové tváře. Ty se nám promítají na tabuli, která nám sjela dolů z provaziště již na konci Faustova dialogu s duchem země. (obr. 4.)



Obrázek 4 - Promítání identikitu z epidiaskopu

Faust je tedy vědec, který se zabývá otázkou lidské identity. Snad je dokonce vynálezcem identikitu... Ale pro Fausta už nic nemá cenu, spatří chemikálie narovnané v polici epidiaskopu a praví:

„Má fiólo, má jediná, ty drahá,

po níž teď pobožně má ruka sahá!

Člověka vtíp i um já v tobě ctím.

Souhrne šťáv, jež sladce uspávají,

vytažku sil, jež usmrcovat znají, buď svému mistru lékem laskavým.

Sotva tě vidím, bolest má je tišší,

beru tě v dlaň a smírněj prsa dýší,

jek příboje již zkrot a šumí jen:

Plavím se v dálku po širokém moři,

Zrcadlo vln pod nohama hoří,

a k novým břehům láká nový den.“²⁹

V poslední chvíli, kdy se hrdlo lehce dotkne rtů, Faust nenalezne další odhodlání k tomu, co Albert Camus popisuje jako jediné svobodné lidské rozhodnutí, nenalezne odhodlání k sebevraždě a lahev s chemikálií zahazuje.

Přicházejí lidé ze všech stran, všichni jsou oblečeni v šedivých oblecích a kabátech (měšťané, sedláci – lid). Vychvalují Fausta jako učeného doktora. Ten se snaží zakrýt to, co se právě stalo. Ztrácí se v městském davu.

Nakonec odchází s Wagnerem do ústraní, ale dostihne ho kužel světla reflektoru. Faust si zakrývá oči, a ohání se, mává rukama. Nakonec se světlo rozeběhne po divadelním sále – hopká a přeskakuje v obecenstvu, ozve se psí štěkot. Faust k Wagnerovi: „*Nevidíš, jak černý pes po polích tam běhá?*“³⁰ Faust odchází s Wagnerem – jdou proti pohybu otáčející se točny. Černý pudl – tedy kužel světla poskakuje kolem nich. Pudl vyskočí vysoko až na strop divadla, dole je tma. Když pudl spadne zpátky dolů, Faust je zpět ve své pracovně u epidiaskopu. Během Faustovi promluvy se kužel světla začíná zvětšovat a pomalu se usazuje na promítací tabuli.

Faust pozná, že pudl není obyčejný pes a začne zařikávat. V tu chvíli se rozletí papíry rozložené na desce epidiaskopu (v epidiaskopu je uložen větrák). Kužel světla

²⁹ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. s. 50. ISBN 80-200-1373-3. s. 50

³⁰ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. s. 50. ISBN 80-200-1373-3. s. 63

(puďl), který se usadil na promítací tabuli, se změní na promítání z epidiaskopu (v praxi bychm sledovali již předem nahranou animaci). Papíry s identikity létají vzduchem, stejně jako čísla označující jednotlivé kombinace identikitů. (obr. 5.)



Obrázek 5 - Větrák rozfouká papíry s identikity

Vše se nakonec usazuje – na plátně se nám objevuje Mefistofelův obličej a dole pod ním se vyskládá pořadové číslo identikitu 666. Následuje záblesk světla v zadní části jeviště – stojanový blesk fotoaparátu. Před stojanem se nám objevuje černá silueta postavy, která vyjde vpřed do světla. Zde je „jádro pudla.“ (obr. 6.)



Obrázek 6 - Složený portrét Mefista z identikitů, Mefisto vstupuje na scénu

Mefisto se představí:

Mefisto: „Té síly díl jsem já, jež, chtěc vždy páchat zlo, vždy dobro vykoná.“

Faust: „To je mi hádanka, co říct mi má?“

Mefisto: „Jsem duch, jenž stále popírá!“³¹

Mefisto má na sobě starou modrou montérkovou blůzu, manchesterové krátké kalhoty a kožené polobotky. Na hlavě má rádiovku a v ruce svírá svazek rezavých klíčů.

Následuje dialog o tom, jak sem vlastně pekelník vnikl. Mefisto následně uspí Fausta a přidá ke svým klíčům i klíč z jeho kapsy u saka. Mefisto odchází, učenec se probouzí a zůstává v nejistotě, zda celý tento výjev nebyl pouhý sen.

V dalším obraze přichází opět Mefisto, ozývá se zvuk klepání na dveře a pekelník, připínajíc si svazek klíčů k opasku, vystupuje zpoza divadelního portálu.

V této scéně sledujeme akt podpisu smlouvy mezi Faustem a Mefistem. Tato dohoda je zaměřena na okamžik Faustova z pohodlnění a spokojenosti. Do té doby mu bude ďábel sloužit, ale pak... Vždyť jak již jsem psal v předchozích kapitolách, podle Platóna znamená duše pohyb a pokud začneme být spojení se svým životem, znamená to vnitřní smrt – a proto Faustovi nezáleží na tom, co bude potom – „až se onde shledáme.“

Smlouva se podepisuje na desce epidiaskopu a jen tak mimochodem se nám děj okolo smlouvy na papíře (což je vlastně Faustův krví podepsaný identikit) přenáší na promítací tabuli. Zhmotňuje se nám se ona šafaříkovská představa, že věda a pouze věda je ručitelem smlouvy mezi Faustem a Mefistofelem. (obr. 7.)

³¹ Goethe J. W. Faust. Vyd. Praha: Academia. 2005. s. 50. ISBN 80-200-1373-3. s. 69

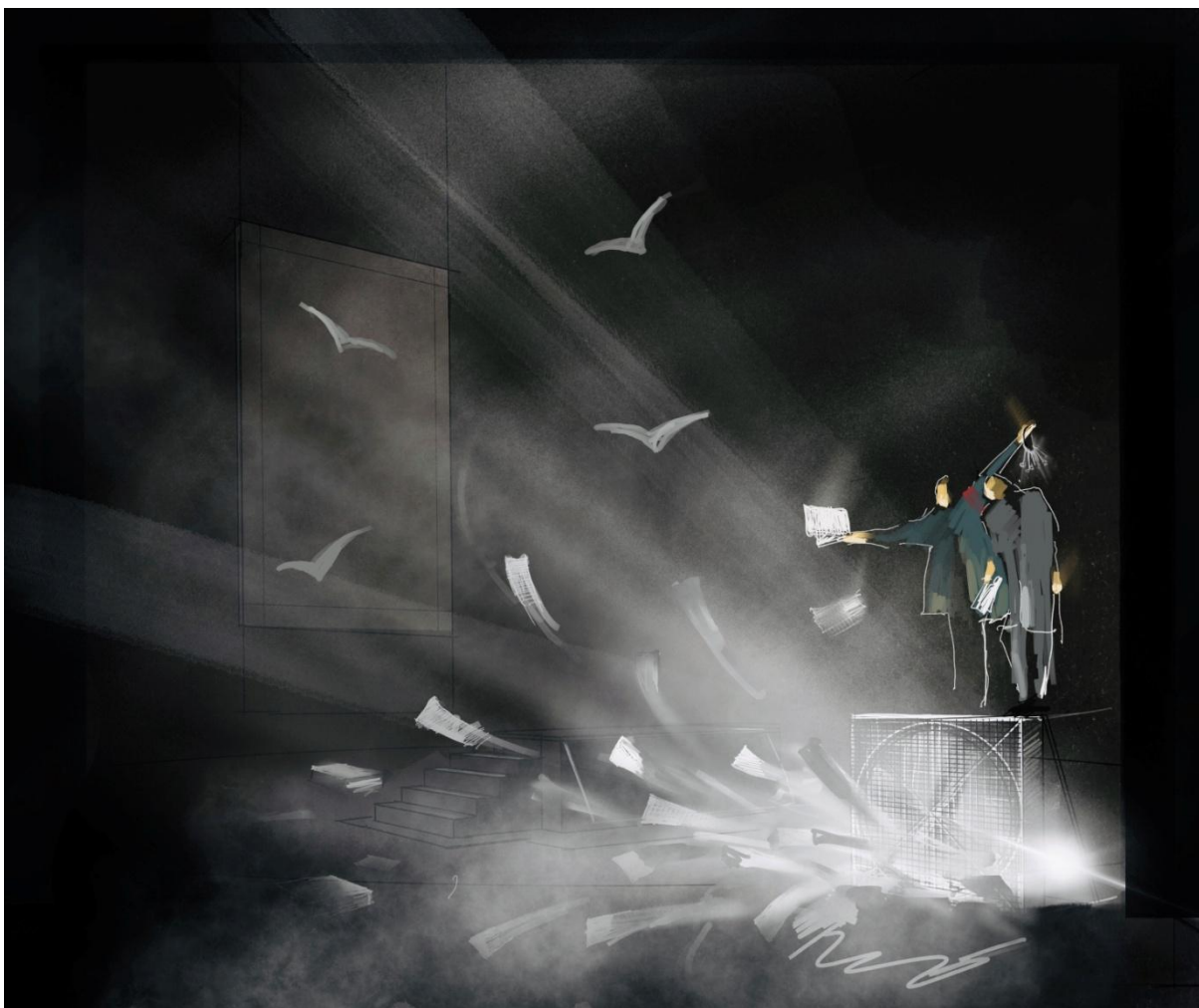


Obrázek 7 - Podpis na Faustově identikitu - věda je ručitelem smlouvy

Po podpisu smlouvy přichází za Faustem mladý student, který přišel požádat o radu, kam by se měl dál v životě vydat. Mefisto si si na sebe vezme Faustův šedivý plášť a sehraje komickou scénku v podobě Fausta, která nám paroduje univerzitní systém vzdělání (tedy i Faustův dosavadní život).

Po odchodu studenta vysloví Faust přání, že se chce někam dále vydat – chce pryč, od svého bývalého života, od své pracovny s identikity.

Mefistofeles překlopí epidiaskop tak, aby větrák, který je ukryt v desce stolu směřoval k divákům. Větrák začne foukat a rozfouká identikity rozházené kolem praktikáblu uprostřed jeviště. Výjev se nám kombinuje s promítáním, kdy z létajících identikitů se nám stávají bílé holubice. Faust s Mefistem stojí nad větrákem a shlíží dolů na zem. Je to let kolem světa ^(obr. 8.)



Obrázek 8 - Let kolem světa, větrák rozfouká identity

Přistávají v „Auerbachově sklepe v Lipsku“ – zde probíhá pijatika studentů. Na scénu přicházejí studenti v bílých košilích a studentských obnošených oblecích. Košile jsou polité od vína, kravaty mají stažené nikoli kolem krku, ale kolem vrchní části hlav. Přinášejí židle a sesedají se kolem praktikáblu uprostřed jeviště. Opilí řečníci se střídají na stole (praktikáblu).

Mefisto se také chopí příležitosti a začne skřehotat píseň o bleše. Pekelník se dále snaží upoutat pozornost všech přítomných svými pouťovými triky. Nakonec opilé studenty pobouří mefistofelské kejkle a hodlají se na neznámé návštěvníky vrhnout. Dábel neváhá a všechny očaruje tak, aby si mysleli, že jsou na vinici, kde právě dozrávají hrozny.

Studentům v mžiku stáhne kravaty, které měli kolem vrchní části hlavy, přes oči, takže se z nich stávají slepci, kteří si navzájem svírají nosy a myslí si přitom, že jsou to hrozny vína.

Faustovi přijde celá tato zábava velmi pokleslá a nechutná. Proto záhy Mefisto s Faustem mizí pryč. Světlo zhasne.

Na scénu přicházejí zvířata – laboranti v bílých pláštích – připravují čarodějnickou kuchyni. Rozsvěcí se červené žárovkové světlo, takové, jaké se nachází při vyvolávání fotografií v temné komoře. Čarodějnice stojí nad vyvolávací vanou - praktikáblem a připravuje vyvolávací lázeň na omlazení starého Fausta.

Na scénu je opět přivezen epidiaskop. Nad otevřeným praktikáblem z provaziště sjíždí dolů rám s nápisem nevstupovat. Čarodějnice přechází k epidiaskopu, který na tabuli promítne identikit Fausta, který jsme již mohli spatřit při podpisu smlouvy s ďáblem. Starý Faust vstupuje do rámu nad praktikáblem. ^(obr. 9.)



Obrázek 9 - U čarodějnice, Faust bude ponořen do fotografické vývojky

Rám s Faustem pomalu zajíždí dolů do otvoru v praktikáblu, až zmizí docela.

Čarodějnice začíná pomalu proměňovat Faustův vzhled na identikitu v epidiaskopu. Vymění mu postupně oči, pusu uši atd. Změní mu identitu. Mefisto vše sleduje z povzdálí. Zvířata jsou shromážděna okolo vyvolávací vany, ve které je ponořen Faust. (obr. 10.)



Obrázek 10 - Čarodějnice proměňuje Faustovu podobu pomocí identikitu

Proměna je hotova! Na tabuli, na kterou promítá epidiaskop, můžeme spatřit podobu mladého Fausta. Z vyvolávací vany vyjíždí nahoru rám s připoutaným učencem. Ten je nyní už mladý a krásný! V praxi by mladého Fausta hrál jiný herec. (obr. 11.)



Obrázek 11 - Mladý Faust vystupuje z fotografické lázně

Ano učenec je sice mladý a krásný, ale jeho pravá identita je pryč, proto je možné o faustovském textu mluvit jako o krizi lidské identity. Člověk, který se zabýval vědecky lidskou identitou, svou vlastní identitu ztrácí.

Ihned v další situaci Faust potkává na ulici Markétku. Je oblečena v bílých šatech a ve vlasech má květinu. Setkání probíhá v prostoru divadelního portálu, kdy mladý Faust vychází zpoza portálu a Markétka přijíždí směrem k němu na divadelní točně. On se snaží jí nabídnout rámě, avšak divadelní točna ji unáší dál – Markéta se stačí jen zlehka pootočit směrem k Faustovi. Setkání je jen mžik v lidském životě.

Faust k Mefistovi: *„Slyš tuhle holku mi přivedeš!*

Mefisto: A kterou?

Faust: Co tudy šla, jak jdeš.

Mefisto: Ta? Té? Té jsem v patách z kostela;

Od svého velebníčka šla.

Za zpovědnicí já stál hned,

jak rozhřešení dostala.

Je stvoření to bez viny.

Šla k zpovědi bez vsí příčiny.

U té bych sotva něco sved.³²

Nakonec Faust rezolutně přikazuje Mefistovi:

„Ty za mne dárek vyber jí!“³³

Oba po té odchází za portál.

V další situaci vidíme Markétčinu světničku. Na točně přijíždí stará plechová šatní skříňka. Markétka sedí vedle na dřevěné židli a přemítá „o tom pánovi, co jej potkala u kostela“. Pak se zvedne a odchází.

Vstupují Mefisto a Faust. Do skříně umísťují schránku plnou šperků. Po otevření skřínky se nám na vnitřní straně křídel skříně objevují zašlé fotografie Markétky a fotografie Markétčiny sestřičky a bratříčka. Faust pokleká před obrazem mladé Markétky. Ze skříně se stává oltář.

Mefisto na Fausta naléhá: *„Jen pryč!“³⁴* - odejdou

³² Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 113

³³ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 113

³⁴ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 116

Přichází Markéta. Usedá na „praktikábl“ (postel) a začíná se převlékat. Po otevření skříňky nalézá schránku se šperky.

Nastává scéna procházky, točna je uvedena do pohybu, takže Markéta a skříňka zajedou do stínu zadního jeviště. Vpředu si již vyšlapují Faust s Mefistem.

*Mefisto: „Při vši zhrzené lásce! Při jízdě do pekel
Chtěl nové bych vymyslet živly, bych při tom nejhorším klel!“*

Faust: „Co je ti? Viděl to kdy svět? Vyvádíš, že tě nepoznávám.“

Mefisto: „Já k čertu bych se poslal hned, jen kdybych čertem nebyl sám.“

Faust: „Copak ti přeskočilo snad? A sluší ti to, klít a nadávat!“

*Mefisto: „Šperk, co jsem pro Markétu čap,
ted' kněžour, považte jen, shráb. Jak mámě to padlo do očí,
hned husí kůže jí naskočí.*

*Ta ženská vám všechno vyčichá,
nos pořád v modlicích knížkách má*

a hnedle pozná, co zavání jak inštrument svatý či profánní.

O té skřínce jí prozradil nos,

že na ní nesvěceného cos.“³⁵

Faust tedy přikáže Mefistovi sehnat další dar a také aby se Mefisto vetřel do přízně Markétčiny sousedky Marty. Oba po té odcházejí

V další scéně sedí Markéta a Marta na „praktikáblu.“ Vedou rozhovor o tom, kdo Markétu podaroval tak vzácnými dary.

Znenadání vstupuje Mefisto. Vydává se za přítele manžela Marty. Mefisto jim oznamuje, že manžel Marty je již mrtev. Marta se s touto zprávou smiřuje velmi rychle (i když říká něco jiného) a začíná pokukovat po Mefistovi. Ten tedy dohodne setkání Marty a Mefista a Fausta s Markétkou dnes večer v zahradě paní Marty a pro jistotu rychle mizí pryč.

S Faustem se setkává na ulici (opět pohyb točny). Tento princip prozatím zajišťuje míjení se navzájem – jediná možnost jak se setkat je skrze Mefista.

³⁵ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 118

Mefisto Faustovi oznamuje výsledek schůzky. Po té točna přiváží Markétu a Martu, už to vypadá, že točna je opět odveze, ale Mefisto v poslední chvíli zdvihne ruku a gestem točnu zastaví. Faust a Markétka se konečně setkávají.

Proběhne milostný dialog. Mezitím Mefisto musí snášet přítomnost Marty, která by si s Mefistem ráda „začala.“ V momentu, kdy Faust políbí Markétu, Mefisto zaskřehotá: „*Čas je se rozloučiti!*“³⁶

Markéta v ten moment stojí na točně, zatímco Faust je už za její vnější hranicí, točna se dá do pohybu a odnáší Markétu od Faustova polibku.

Faust k Mefistovi: *Zvíře!*³⁷

Následuje scéna, kdy Faust sedí osamocen v lesní sluji a obdivuje krásy přírody, možná jej ovšem mefistofelská hra už začíná nudit. Mefisto za ním přichází, aby jej opět přivedl k Markétce. Vše se odehrává na hranici orchestřiště a obecnstva. Mefisto nakonec učence zláká zpět.

Uprostřed scény se rozsvěcí světlo a my spatřujeme, jak Markétka sedí na „praktikáblu“ – zpívá.

Faust sedící vpředu se otáčí a uvidí Markétku. Zvedne se a jde za ní. Milenci jsou spolu.

*Markéta: „Jakpak to s náboženstvím máš?
Ty jsi hodný a dobrý muž,
však na víru, zdá se mi málo dáš.“*

*Faust: „Kdo smí se, dítě, zařící:
Já věřím v Boha, jsem věřící- ?
Jen zkus, co od kněží či od mudrců zviš:
Odpověď jejich ti zaznívá
Výsměchem na tím, kdo se ptá.“*³⁸

Markétu však Faustova slova neoblomí. „*Ty nejsi křesťan, to je ta věc.*“³⁹

Faust se chce v noci dostat k Markétce do světnice, ale Markéta namítá, že by ho uslyšela její matka.

Faust tedy z kapsy vytahuje lahvičku, kterou podává Markétce se slovy:

³⁶ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 133

³⁷ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 133

³⁸ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 141

³⁹ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 142

Faust: „To dušičko je lehká odpomoc.

Zde z lahvičky tři kapky jen,

A ihned v přehluboký sen

se celá stulí.“

Markéta: „Co neudělám tobě k vůli!

Ten lék jí neuškodí snad?“

Faust: „Jak bych ti, drahá, moh tu radu dát!“⁴⁰

Lahvička vypadá jako ona fióla (fotochemikálie), kterou Faust držel v ruce, když byl ještě starý a chystal se se vším skoncovat.

Faust odchází.

V další scéně Markéta a Líza pomlouvají Markétčin vztah k Faustovi. Markéta je zaslechne a rychle odbíhá pryč – pláče nad svým hříchem.

Na scénu přichází Valentin, Markétčin bratr – má na sobě vojenskou uniformu. Chce pomstít Markétčinu „poskvrnu“, o které již mezitím ví „celé město“. Valentin čeká pod Markétčíným oknem (uprostřed prázdné scény) V momentu, kdy zaslechne příchodí, se skryje za portálem.

Vchází Faust a Mefisto. Mefisto začne zpívat milostnou píseň. Je to opět spíše parodie na zpěv, avšak tentokrát je to vyloženě falešně (Mefisto totiž Fausta na místo přivádí záměrně – tuší Valentinovu přítomnost a zpěv pro Markétčiny uši je pouhou zástěrkou).

Valentin (který slyšel Mefistovu skřehotavou píseň pro Markétku) vystupuje z úkrytu. Na Fausta a Mefistu vytahuje nůž (zde jsem se chtěl vyhnout historizujícímu šermu s kordy). Faust a Valentin krouží kolem sebe. Výpad, výpad a Valentin padá mrtvý k zemi. Mefisto odtáhne Fausta pryč. Sbíhají se lidé a přibíhá i Markétka. Valentin ji z posledních sil proklíná.

Ozývají se varhany, na místo se slétají duchové pomsty. Lidé v šedých oblecích vystupují z bočních nástupů na jeviště. Nesou přitom staré stativové blesky a rozmísťují je kolem scény. Markéta klečí nad mrtvým Valentinem, ví, kdo ho zabil! Blesky začínají svými expozicemi osvěcovat strašlivý výjev (snad pořizují fotografie z místa činu, snad jsou to duchové pomsty). Zlý duch (pouze hlas z reproduktoru) promlouvá k Markétě.

⁴⁰ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 144

Zlý duch: „Pomsta po tobě sahá!
Slyš pozounů zvuk!
Hroby se třesou,
A srdce tvé
z popela znova se zvedá,
a z míru znova
vrhá se v trýzeň
plamenných muk.“⁴¹

Markéta je zoufalá! „Sousedko, Vaši lahvičku!“ Omdlí⁴²

Scéna potemní, nikde nikdo.

Vstupuje Mefisto s Faustem. Bloudí potemnělou scénou. V podlaze točny jsou ukryty čtvery dveře, které mají v sobě zabudovaný malý otvor (ten je z bezpečnostních důvodů překryt silným bytelným plexisklem) Pod těmito otvory se nám nepravidelně rozsvěcují reflektory – bludičky. Prostor je zakouřen. Točna je uvedena do pomalého pohybu a Faust s Mefistem stáčí svou cestu za světly – bludičkami (do ticha hlasy bludiček). Nastává Filipojakubská noc – Valpuržina noc!

Točna se na chvíli zastaví. Mefisto chrastí svazkem rezavých klíčů. Přichází postupně k jednotlivým sklápěcím dveřím v podlaze a odemýká je. Výklopy se otevírají. Mají stejné tvarosloví jako vězeňské dveře od cel.

Mefisto – klíčník se proměňuje. Bere si černý, rudě lemovaný plášť, černé kožené rukavice a širokou důstojnickou čepici. V ruce svírá bič – je králem Valpuržiny noci. Vystupuje na prostřední praktikábl a podává ruku Faustovi, aby se k němu přidal. Začíná hudba.

Z cel vystupují čarodějnice. Jsou to krásné ženy! Mají dlouhé nohy, boty na podpatku, rudé podvazky a krajkované kalhotky. Jen hlavy mají všechny vyholené! Oblečen mají rozepnutý vězeňský kabát s číslem, který stěží zakrývá ňadra. (obr. 12.)

⁴¹ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 155

⁴² Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 155



Obrázek 12 - Valpuržina noc, čarodějnice vylézají z cel

Mefisto práskne bičem! Točna se uvádí do pohybu, ale rychleji, než předtím – tanec Valpuržiny noci. Na točně vzniká rej čarodějnic. Jednotlivé čarodějnice pak vystupují z tanečního reje a představují se nám. Ozývá se práskání biče. Faust stojí vedle Mefista a drží se ho, aby nespádl.

Faust: *„Mefisto, co to zřím!*

Spanilé bledé dítě o samotě v dáli!

Sune se z místa krokem zdlouhavým;

jde, ač jí nohu k noze přikovali.

Já se ti přiznám, mě se zdá,

že dobré Markétce se podobá.“

Mefisto: *„Té podívané nech, to tuhne krev,*

toť kouzlo, idol, neživotný zjev,

jejž lidé vidět nikdy nesměli.

Zmrtvujet' pohled zmrtevělý,

a zkamenět bys mohl v hrůze.

Znáš přece bajku o Meduse.“⁴³

Ano, Mefisto stvořil Valpuržinu noc proto, aby Faust zapomněl na Markétku a na nedávné hrůzné události. Nicméně, jak uvidíme vzápětí, Valpuržina noc v této scénografické koncepci má i jiný význam. Ukazuje nám, obraz Markéty upsané d'áblu.

Rej pokračuje dál. V závěru Valpuržiny noci promlouvá sbor čarodějnic:

„Letí mrak, šlář mlh je hnán,

zář sotva skví se v roce.

V listé vláha, v síti van,

a všechno rozprchlo se.“⁴⁴

Nakonec se točna po nesnesitelném tempu otáčení zastaví a čarodějnice zalézají zpět do podlahy jeviště, tam odkud přišly.

Na scéně zůstává pouze Faust a Mefisto. Kolem nich zůstávají otevřené dveře od cel – ponurý den.

⁴³ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 167

⁴⁴ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 174

Faust začíná na Mefista láteřit. Vyčítá mu, že ho odvedl od Markétky, která je nyní uzamčena ve vězení. Vyčítá Mefistovi, že jemu, Faustovi, skrývá její vzrůstající žal a že ji nechá zahynout v temném žaláři!

Mefisto: „Však ona není první!“ ⁴⁵

Faust chrlí na Mefista nenávist, ale slova, kterými ho zasypává, jsou přiléhavá k samotnému Faustovi. Můžeme se jen domnívat, zda pohnutky, které Fausta vedou k Markétčině vysvobození, jsou láskyplné, nebo zda si Faust sám o sobě říká: „Snad nejsem taková zrůda!“

V každém případě dává Faust Mefistovi přímý rozkaz:

Faust: „Doved' mě tam! Ať je na svobodě!“ ⁴⁶

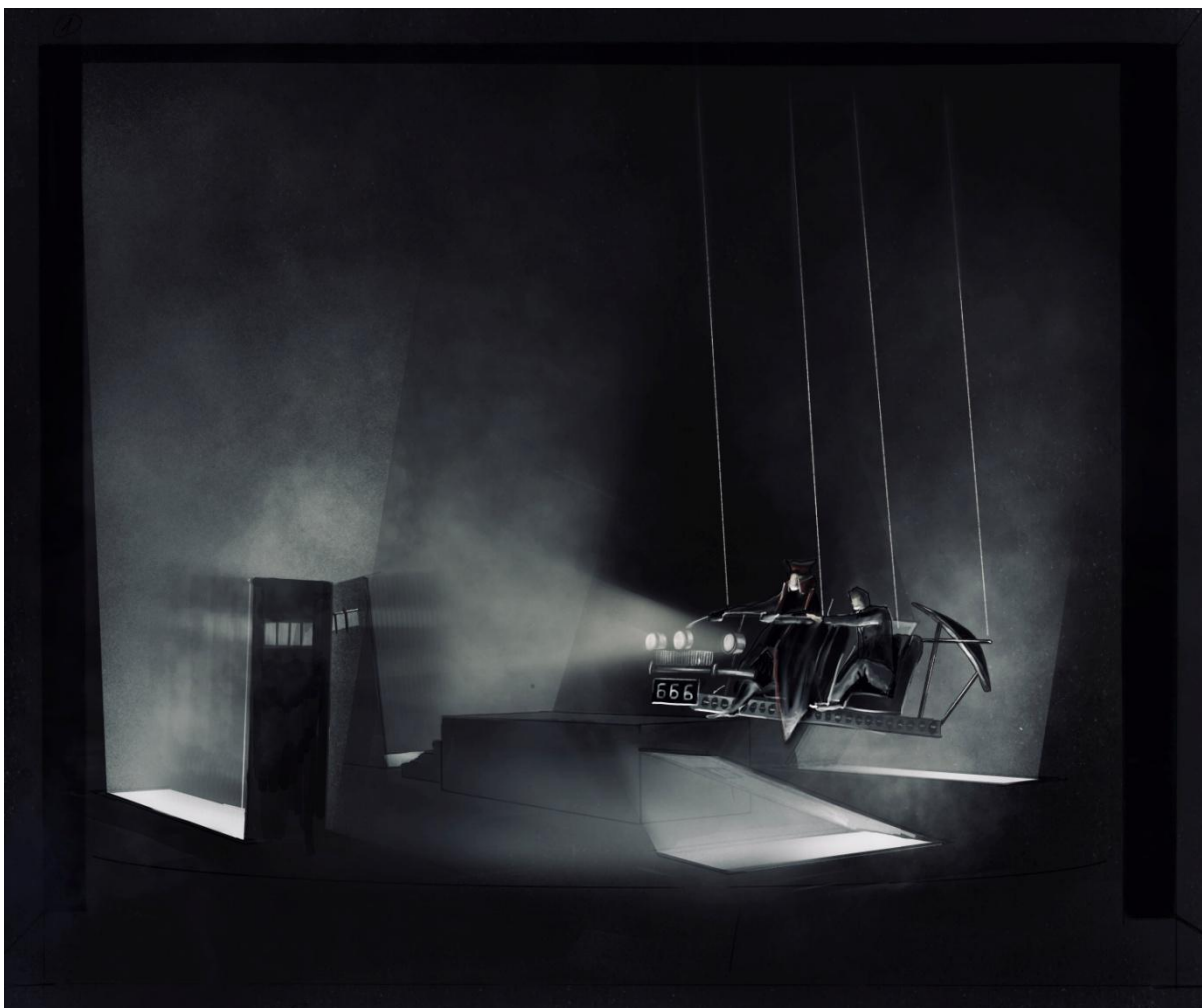
Noc, scéna pohasíná.

Z provaziště sjíždějí dolů na lanech ďábelští oři. Evokují staré automobily Tatra s podélným křídlem vzadu. Na místě státní poznávací značky jsou samozřejmě zřetelně označeny číslem 666.

Mefisto usedá dopředu, Faust za něj. Po té se vznesou do vzduchu. Roztáčí se točna. Pekelné vozidlo (ďábelští oři) nárazníkem sráží první dveře od cely. Točna se točí dál. Dveře, které předtím sloužily jako vstupy pro čarodějnice, se po sražení nárazníkem zavírají, ale vzápětí se hned zase otevírají, protože dole, pod úrovní podlahy, je k nim připevněno protizávaží. Pekelné vozidlo jich tedy může srazit „nekonečně mnoho.“ Faust s Mefistem tedy prolétávají všechna vězení světa. (obr. 13.)

⁴⁵ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 175

⁴⁶ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 176



Obrázek 13 - *Ďábelští oři, Faust s Mefistem prolétávají snad všechna vězení světa*

Faust nad popravištěm: „Co kutí ty tam?“

Mefisto: „Nevím, co robí a kuchtí.“

Faust: „Vzlétají, slétají. Kloní se, míhají.“

Mefisto: „Čarodějnic to rej!“

Faust: „Sypou se a žehnají.“

Mefisto: „Dál! Jen Dál!“⁴⁷

Mezitím dole v prostoru orchestřiště jevištní technici, připraví scénu popraviště. K podlaze jeviště přidělávají dřevěnou židli. Naproti ní umisťují velikou páku. (obr. 14.)

⁴⁷ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 177



Obrázek 14 - Přistavené popraviště

Nakonec „kulisáci“ definitivně zavřou i výklopné dveře od cel.

Pekelné vozidlo se snáší dolů. Faust s Mefistem vystupují. Vozidlo mizí v provazišti. Mefisto odchází ze scény. Faust zůstává sám.

Náhle se rozsvítí světlo a Faust spatří, že na dřevěné židli kdosi sedí. Je to Markéta! Je připoutána k židli. Má na sobě stejný vězeňský kabát, jaký měli čarodějnice při Valpuržině noci. Také má vyholenou hlavu. Není už krásná – je zbídačená pobytem v žaláři. Chladné světlo propůjčuje její pleti nezdravý odstín. Kruhy pod očima umocňují její nepřítomný pohled.

Faust ji osloví, ale Markéta nejprve nereaguje. Nemůže Fausta poznat, bojí se, že přichází kat a naříká. Nakonec, když Faust přijde až těsně k ní, svého milého konečně pozná a zaraduje se. Faust ji rozváže. ^(obr. 15.)



Obrázek 15 - Faust přichází za Markétou

Začíná dialog Fausta a Markéty. Nyní poznáváme krutou pravdu, Markétka blouzní – vybavují se jí radostné chvíle, kdy chodila s Faustem po zahradě, již nerozpoznává přítomnost, nevnímá čas.

Avšak na chvíli se probere z šílenství a podívá se na Fausta.

*Markéta: „Ty zbavuješ mě pout,
já smím zas na tvém klíně spočinout,
ale jak to, že se mne neštítíš?
Koho chceš zachránit? Víš, koho? Víš?“*

Faust: „Pojď! Prchá chvílka noci hluboké.“

*Markéta: „Já jsem svou matku utratila,
já jsem své dítě utopila. Nebylo naše mé a tvé?
Těž tvé - Tos ty! Věřím to stěží jen.
Podej mi ruku! Ne, to není sen!
Ta milovaná ruka tvá.
Ale ach, je vlhká! Utři ji! Mně se zdá,
že krev na ní máš.
Co jsi to spáchal? Spasiteli náš!
Ten kord musíš do pochvy dát!
Mně k vůli to učiníš.“*

Faust: „Co se stalo, nemůže se odestát. Ty mě zabíjíš.“⁴⁸

Faust se jí snaží odvézt pryč, ale Markéta odporuje.

*Markéta: „Je – li venku hrob,
čihá – li tam smrt, tedy pojď.
Odsud na lože věčného míru
a dál ani krok!“⁴⁹*

⁴⁸ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 181

⁴⁹ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 182

Faust se jí tedy snaží odvézt násilím, ale v tu chvíli již svítá

Markéta: „Den! Ano poslední den se dní!

To měl být den můj svatební!“⁵⁰

Přichází Mefistofeles opět oděný jako klíčník, snaží se je oba odvézt ven, Markéta se ale při pohledu na Mefistu zděsí, pozná totiž kdo ve skutečnosti je. Faust se ji naposledy snaží odvézt pryč.

Mefisto: „Je odsouzena.“

k Faustovi: „Sem ke mně!“

Zmizí s Faustem⁵¹

Mefisto odtáhne Fausta pryč. Markétu „kulisáci“ přikurtovávají zpět k židli a připevňují na opěradlo pořadové číslo kvůli identifikaci. Kulisáci taktéž na točnu umisťují čtyři stojanové blesky fotoaparátu. Točna se rozjíždí. Otevírá se „praktikábl“ uprostřed. Z něj vystupuje duch země – tedy monumentální postava s měchem fotoaparátu místo tváře. Již jsme ji spatřili při rozhovoru s Faustem v pracovně. Blesky projíždějí kolem židle, ke které je přikurtována Markéta. Při každém průjezdu okolo, zablesknou!

Mefistofeles se vrací zpět na scénu - k páce, kterou sem postavili „kulisáci.“ (obr. 16.)

⁵⁰ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 183

⁵¹ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 184



Obrázek 16 - Vstupuje duch země, Mefisto je u páky, točna, na níž jsou umístěny fotografické blesky, se otáčí, záblesk

Mefisto začíná s pákou manipulovat. V ten moment se židle s Markétou otáčí o 90 stupňů směrem k divákům – záblesk. (obr. 17.)



Obrázek 17 - Židle s Markétou se otáčí směrem k divákům

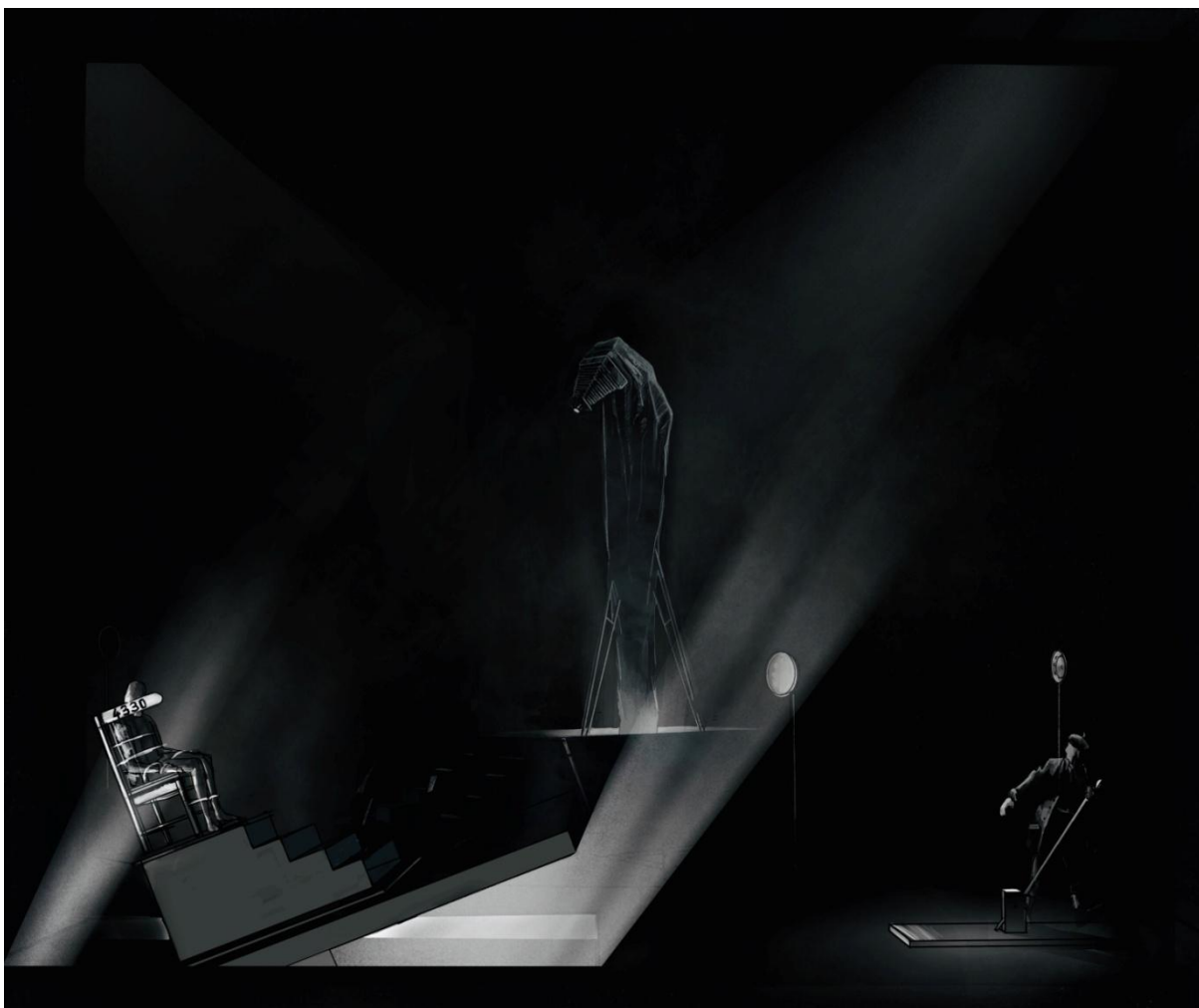
Mefisto opět zatáhne za páku a židle se vrátí do původní polohy – záblesk. Mefisto opět zatáhne. Židle se otočí o 90 stupňů směrem od diváků – záblesk a Mefisto tahá za páku. (obr. 18.)



Obrázek 18 - Židle s Markétou se otáčí směrem od diváků, točna je v pohybu

Židle se vrací opět do původní polohy. Tento mechanismus je obdobný, jaký byl používán při focení trestanců ve věznicích (systém potřeboval jednotnou identifikaci provinilců).

Mefistofeles naposledy zatáhne za páku. Část podlahy orchestřiště se začíná překlápět. Uprostřed této plochy je židle s Markétkou. Židle se překlápí směrem dozadu. Zpod orchestřiště sem vniká světlo. Podlaha se postupně překlopí o 180 stupňů. (obr. 19.)



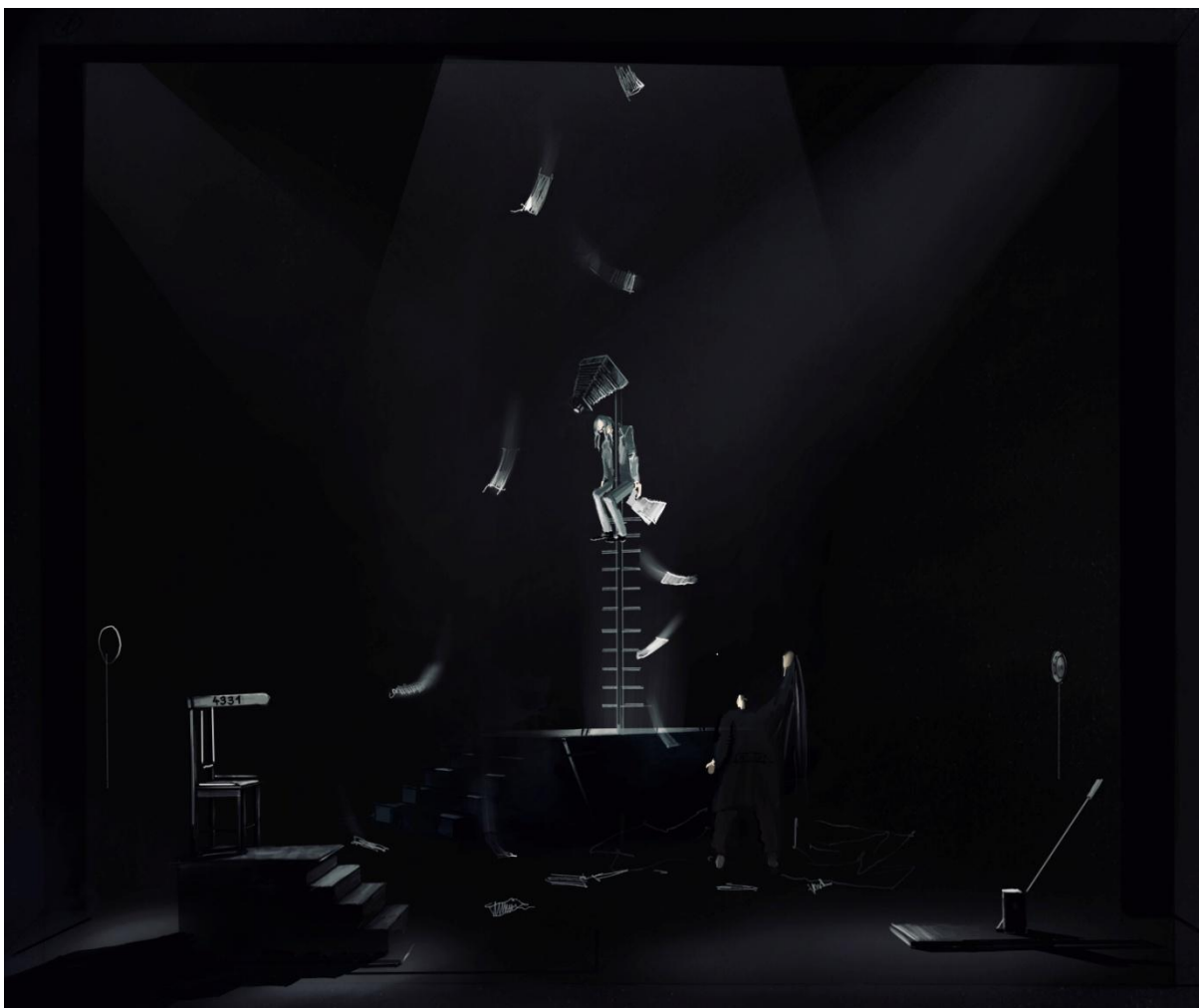
Obrázek 19 - Židle s Markétou se překlápí dozadu o 180 stupňů

*Hlas: „Jindro! Jindro!“*⁵²

Na místě, kde předtím byla židle s Markétkou, se objevuje nová, prázdná židle. Na opěradle má přidělanou totožnou ceduli s číslem, jen číslo je vyšší o jednoho popraveného. Židle je opět připravena k použití.

Mefisto přichází k duchovi země a jediným pohybem z něj strhne černý plášť zakrývající postavu. Pod pláštěm se objeví postava původního, starého Fausta. Faust je jakoby nehybný, jen z ruky mu vypadávají fotografické portréty a identity. Scéna potemňuje a Mefisto odchází. Jen ještě se naposledy ohlédne za Faustem. Z provaziště padají další identity – lidské duše. (obr. 20.)

⁵² Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 184



Obrázek 20 - Starý Faust se objevuje pod pláštěm ducha země, Mefisto odchází, z provaziště padají identikity - duše

Z reproduktorů k nám doléhá hlas (text věnování):

*„Zas, chvějné postavy, mě oblétáte,
jež mlád jsem zřel kdys kalným okem svým
Zda zachytím vás aspoň tentokráte?
Jsem dosud posedlý tím blouzněním?
Jak dorážíte! nuž, ať vládu máte,
jak z hlubin zrodila vás mlha i dým;
má prsa mladistvě se rozevlála
tou parou kouzel, nad vámi jež sálá.“⁵³*

Konec, tma

Starý Faust se vynořil ze stejného místa, kde zmizel. Zde je identita, kterou Faust ztratil po ponoření do čarodějné lázně. Faustovská smlouva je garantována vědou! Faust nepatří ani nebi, ani peklu, ale katovi - smrti. Věda, která se uskutečňuje v poznání smrti. „*Boha jsi přežil, ďábla jsi přežil, kata, kata nepřeziješ!*“ Mefisto svým odchodem realizuje šafaříkovské rozloučení: „*A tak tedy adieu, a – na neshledanou!*“⁵⁴ Ďábel se oproti vší fámě od pekla distancuje, vždyť na peklo si lidé vždy vystačili sami!

⁵³ Goethe J. W. Faust 1. Vyd. Praha: Academia. 2005. ISBN 80-200-1373-3. s. 27

⁵⁴ Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1993 ISBN: 80-85619-05-9 s. 35

Závěrem k Faustovi

Tématem faustovské prodeje lidské duše jsem se zabýval několik let a přitom nemohu říci, že by se daná látka vyčerpala.

Vytvořil jsem množství scénografických koncepcí, které jsem povětšinou odvozoval od otázky: Kdo je Faust? Byl pro mne filozofem, malířem, fotografem, filmařem, vynálezcem daguerrotypie, fyzikem i matematikem. Vždy jsem vycházel z toho, co daná disciplína může nabídnout při scénografickém zpracování faustovského kontraktu s ďáblem.

Nakonec jsem Fausta pojal jako vynálezce metody identikitu – a právě skrze tento princip je v této koncepci uzavřen kontrakt s Mefistem. Pokud Faust zde ztrácí svou vlastní identitu, tak sestavování podobizen papírkovou metodou funguje jako vědecká metoda, která ovšem pracuje lidskými dušemi. Ano, Faust je inženýrem lidských duší! Kdo je další na řadě? Síla popraviště (odstrojeného jeviště) totiž netkví pouze v tom, co se již stalo, ale i v tom, co se teprve může stát (metoda identikitu umí sestavit jakoukoli tvář). Pokud Mefisto „*zdrhá před krví*“⁵⁵, zdrhá před ní až nyní – do té doby se na jevišti odehrává velké mefistofelské divadlo (i exekuce může být divadlem).

Zde tedy konečně mohu uzavřít tuto kapitolu... snad jen ještě poslední úvaha, která ovšem není z mé hlavy:

*„Faust bývá paradoxně nejautentičtější a po duchu sobě nejvěrnější tehdy, pokud skrze něj a porozumění jeho příběhu vypovíme něco o sobě, o naší duši a době, nikoli jen o něm samotném, jinými slovy, pokud si z něj neodnášíme pouze literu (duši, vnější šat), nýbrž ducha mýtu.“*⁵⁶

S tímto tvrzením Vladimíra Justa nelze, než souhlasit. Tímto způsobem jsem se snažil zpracovávat scénografickou koncepci Fausta.

⁵⁵ Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1. Vyd. 1993 ISBN 80-85619-05-9 s. 33

⁵⁶ Just V. Faust jako stav zadlužení 1. Vyd. Karolinum 2014 ISBN 978-80-246-2398-6 s. 163

Závěr

Lidská společnost se v poslední době mění překotně rychlým způsobem. Samotný vývoj předhání lidské potřeby. Jedinec je vystavován všeobecně přijímaným pravdám, vůči nimž je nucen se nějakým způsobem vymezovat, člověk jako jedinec je v tomto labyrintu informací ztracen. Člověku pak už často nezbývá, než slepé přijímání faktů.

Oč cennější je dnes vnitřní prožitek jedince, který se tomuto dokázal postavit. Zde se dostáváme k tomu podstatnému, co je v dnešní společnosti relativizováno. K příběhu jedince. Každý je někdy nucen být Faustem – ať už v tom dobrém, nebo špatném významu.

Vždyť právě skrze příběhy poznáváme sami sebe. Faust jako archetyp evropské kulturní tradice bude neustále další a další tvůrce provokovat v jejich neúspěšném hledání odpovědí na ony tři otázky: Kdo jsme? Odkud přicházíme? Kam jdeme? Toto hledání nemůže být nikdy označeno za přežití, protože je vlastní člověku jako myslící bytosti.

Právě do tohoto hledání mohu shrnout celou tuto práci. Pomocí adekvátních scénografických prvků se snažím o nastolení těchto otázek na divadelním jevišti. Není na mě, abych zde na tyto otázky odpověděl – nad těmito otázkami se musí zamyslet každý sám. Scénografie v tomto smyslu funguje jen jako jakýsi katalyzátor lidské imaginace. Pokud z divadla odcházím jiný, než jak jsem do divadla přišel, pak divadlo splnilo svůj účel!

Během práce nad zadanými tématy se postupně proměňovalo mé vnímání scénografie. Z počátku jsem se vyjadřoval výraznými výtvarnými prvky a monumentálními scénickými gesty, ale postupem času jsem začal být úspornější. Není to tak, že bych opouštěl výtvarně zajímavá zpracování. Pouze pokládám za důležité být ve výtvarně – dramatické koncepci exaktní (samozřejmě, někdy se to zdaří více, někdy méně). Často je jednoduché scénické zpracování dramatického textu složitější, než výrazně výtvarné jevištní gesto.

Dramatické texty, se kterými jsem se v této práci potýkal, mi umožnily nahlížení na člověka z různých úhlů. Od společnosti megapolis k existenciálnímu pocitu Sisyfovskému.⁵⁷

Tento oblouk lze spatřit v rekapitulaci:

V první části této práce jsem se zabýval scénografickým řešením Weissova románu: Dům o tisíci patrech. Žánr sci-fi mi zde umožnil pracovat se snovou realitou, která kontrastovala s realitou První světové války.

⁵⁷ Myšleno ve významu věčného trestu, nikoli camusovské pojetí Sisyfa, jakožto šťastného tvora

Babylónská věž, jako obraz lidské společnosti, vystavěná z postelí a paland vytvořila monumentální scénický prostor, ve kterém se společnost řítí do záhuby.

Ve druhé části jsem se věnoval Čapkově Zemi mnoha jmen. I zde se společnost blíží ke svému konci. Smrt je v tomto dramatu maskována peněžním ziskem – Země mnoha jmen je ve skutečnosti Zemí stínů.

Ve scénografickém řešení jsem pracoval s lodí, jako centrálním scénickým objektem. Tato paroplachetnice pluje „na vlnách komerce“ (plachty má zhotoveny z pomačkaných novinových listů).

Lod' se posléze rozlomí a objeví se za ní vysoké varhany. Před nimi hraje na klaviaturu smrt v kostýmu miliardáře Vandergolda – ozývá se requiem. Blázen Elan Chol se vrhá do Země stínů. Lidské sny jsou zde pouhým hřbitovem pro tisíce životů.

Ve třetí části diplomové práce jsem se zabýval Büchnerovým Vojckem. Existenciální drama, založené na konfliktu jedince a společnosti, mi umožnilo scénografickými prostředky zkoumat negativní jevy ve společnosti, jako je ponižování a šikana.

Rentgen, jako klíčový prvek celé inscenace, zde fungoval jako nástroj na realizování ponižení a šikany ze strany doktora směrem k Vojckovi. Mechanický princip opakování zde posloužil jako existenciální soukolí, ve kterém se jedinec ztrácí. Hierarchizace společnosti skrze kostým, zde vytváří kontrast mezi doktorským prostředím a Vojckem. Vzдор jedince vůči takovéto společnosti je už jen zoufalým výkřikem do prázdna.

V poslední části jsem se věnoval scénografickému řešení Goethova Fausta. Zásadním textem ve vztahu k této tématice pro mne byl Mefistův monolog Josefa Šafaříka. Téma kontraktu s ďáblem jsem se snažil odprostit od bájesloví.

Východiskem ke zpracování pro mne byla existenciální filozofie. Smlouva s ďáblem se zde uskutečňuje pomocí vědy, díky čemuž nakonec Faust nenáleží ani Bohu ani ďáblu, ale smrti.

Faust je zde pojat jako člověk, který se vědecky zabývá lidskou identitou, avšak svou vlastní identitu ztrácí – faustovský text tedy lze pojmenovat jako krizi lidské identity.

Metoda identikitu mi umožnila konkrétněji pojmenovat Faustovu profesi. Mefisto se díky ní může zjevit ve Faustově pracovně. Markéta je skrze mechanický princip identifikace popravena.

Faustovská identita se nám vyjevuje na konci, kdy starý Faust je vědcem a fotografuje Markétu před smrtí. Nejdřív vědec – inženýr lidských duší, až potom lidská bytost – toto je moment, kdy Faust podává ruku katovi. Proto od něj Mefisto odchází. Do poslední chvíle je vše velikým mefistofelským divadlem, avšak po exekuci zde již ďábel nemá své místo.

Předpokládám, že zde nastíněné principy a metody scénografického uvažování je možné dále rozvíjet, případně s nimi polemizovat v budoucnu, při scénografickém zpracování i jiných dramatických textů.

Seznam použitých pramenů a literatury:

Just V. Faust jako stav zadlužení 1. Vyd. Praha Karolinum ISBN 978-80-246-2398-6

Tzvetan Todorov; Úvod do fantastické literatury; nakladatelství Karolinum 2010; ISBN 978-80-246-1676-6; první vydání. Vyd.

Gerz Heinz- Mohr; Lexikon symbolů – obrazy a znaky křesťanského umění; Volvox globator; 1998; ISBN 80-72-07-300-1; 1. Vyd.

Encyklopedie literatury science fiction; Ondřej Neff, Jaroslav Olša a kol; nakladatelství AFSF 1995; ISBN 80-85390-33-7

Internetové stránky divadelní inscenace Domu o tisíci patrech z roku 2003
<http://divadlodisk.cz/dum/weiss.html>

Johann Wolfgang Goethe; Faust; Praha; 2005; Academia; ISBN 80-200-1373-3

Koukolík F. Poznej svého psychopata
https://www.youtube.com/watch?v=03Ycmfb_UvE

Čapek J. Psáno do mraků 1. Vyd Praha 2018 Městská knihovna v Praze ISBN 978-80-7587-603-4

Čapek J. Země mnoha jmen Praha: Městská knihovna Praha 2018 1. Vyd. ISBN 978-80-7587-585-3

Büchner G. Leonce a Lena Vojcek 2. Vyd. Praha: Artur 2006 ISBN 80-86216-82-9

Camus A. Mýtus o Sisyfovi 2. Vyd. Praha: Garamond 2006 ISBN 80-86955-08-7

Gaiman N. Severská mytologie 1. Vyd. Praha: Argo 2017 ISBN 978 -80-257-2311-1

Mann T. Doktor Faustus 2. Vyd, v Academii 1. Praha: Academia 2015 ISBN 978-80-200-2436-7

Just V. Ranní úvaha Vladimíra Justa - Faust podle Jana Patočky
<https://prehravac.rozhlas.cz/audio/3194235>

Šafařík J. Mefistův monolog Praha: Votobia 1. Vyd. 1993 ISBN 80-85619-05-9

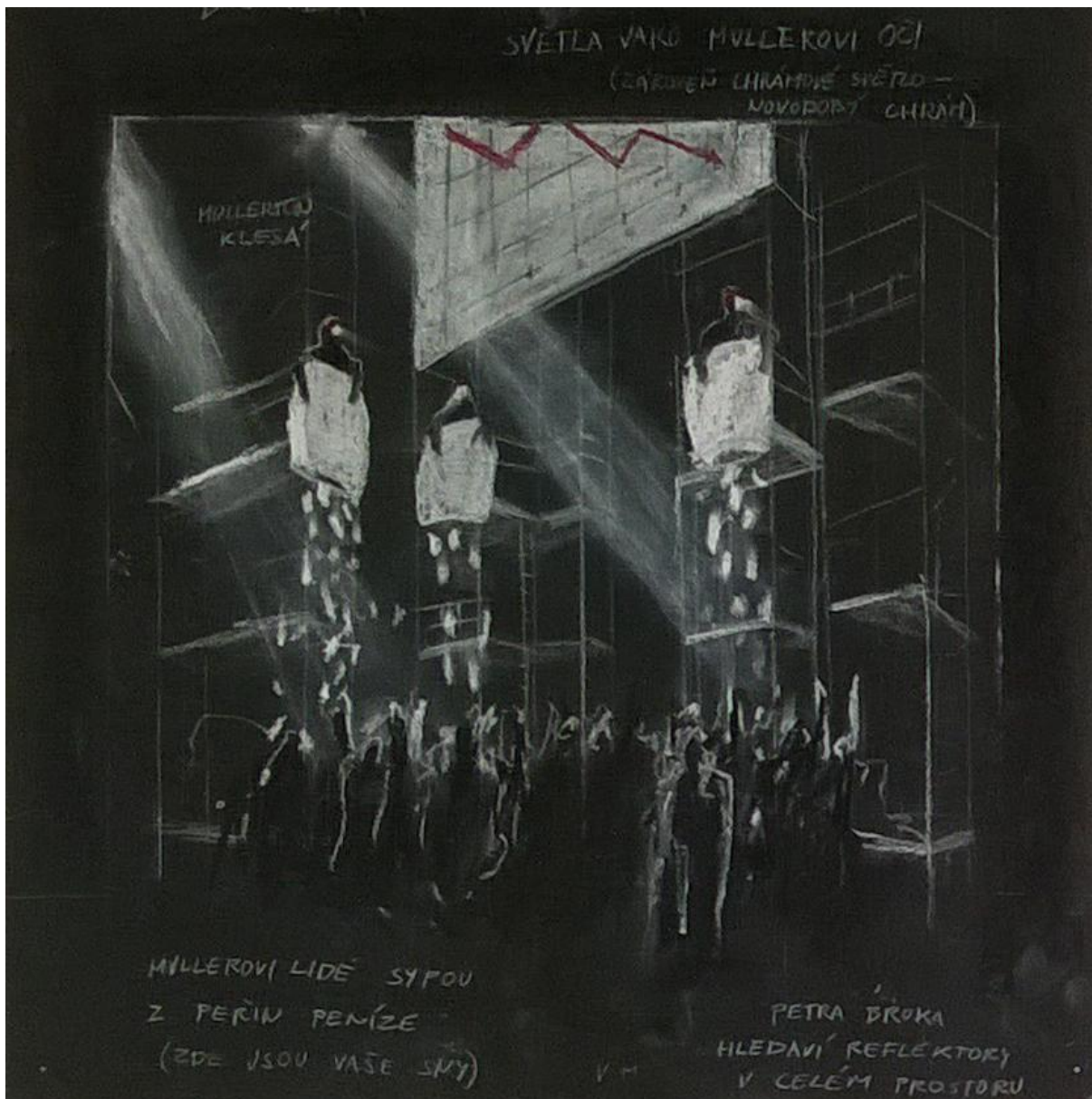
Petříček M. Pojmy z filozofie: Existencialismus
https://www.youtube.com/results?search_query=petříček+existencialismus

Seznam obrázků

Obrázek 1 - Svět	71
Obrázek 2 - Rozhovor mezi Bohem a mefistem, budiž světlo	73
Obrázek 3 - Vyvolání ducha země	75
Obrázek 4 - Promítání identikitu z epidiaskopu	77
Obrázek 5 - Větrák rozfouká papíry s identikity	80
Obrázek 6 - Složený portrét Mefista z identikitů, Mefisto vstupuje na scénu	82
Obrázek 7 - Podpis na Faustově identikitu - věda je ručitelem smlouvy.....	84
Obrázek 8 - Let kolem světa, větrák rozfouká identikity	86
Obrázek 9 - U čarodějnice, Faust bude ponořen do fotografické vývojky.....	88
Obrázek 10 - Čarodějnice proměňuje Faustovu podobu pomocí identikitu	90
Obrázek 11 - Mladý Faust vystupuje z fotografické lázně	92
Obrázek 12 - Valpuržina noc, čarodějnice vylézají z cel	98
Obrázek 13 - Ďábelští oři, Faust s Mefistem prolétávají snad všechna vězení světa	101
Obrázek 14 - Přistavené popraviště	103
Obrázek 15 - Faust přichází za Markétou	105
Obrázek 16 - Vstupuje duch země, Mefisto je u páky, točna, na níž jsou umístěny fotografické blesky, se otáčí, záblesk	108
Obrázek 17 - Židle s Markétou se otáčí směrem k divákům.....	110
Obrázek 18 - Židle s Markétou se otáčí směrem od diváků, točna je v pohybu	112
Obrázek 19 - Židle s Markétou se překlápí dozadu o 180 stupňů	114
Obrázek 20 - Starý Faust se objevuje pod pláštěm ducha země, Mefisto odchází, z provaziště padají identikity - duše	116

Seznam obrazových příloh

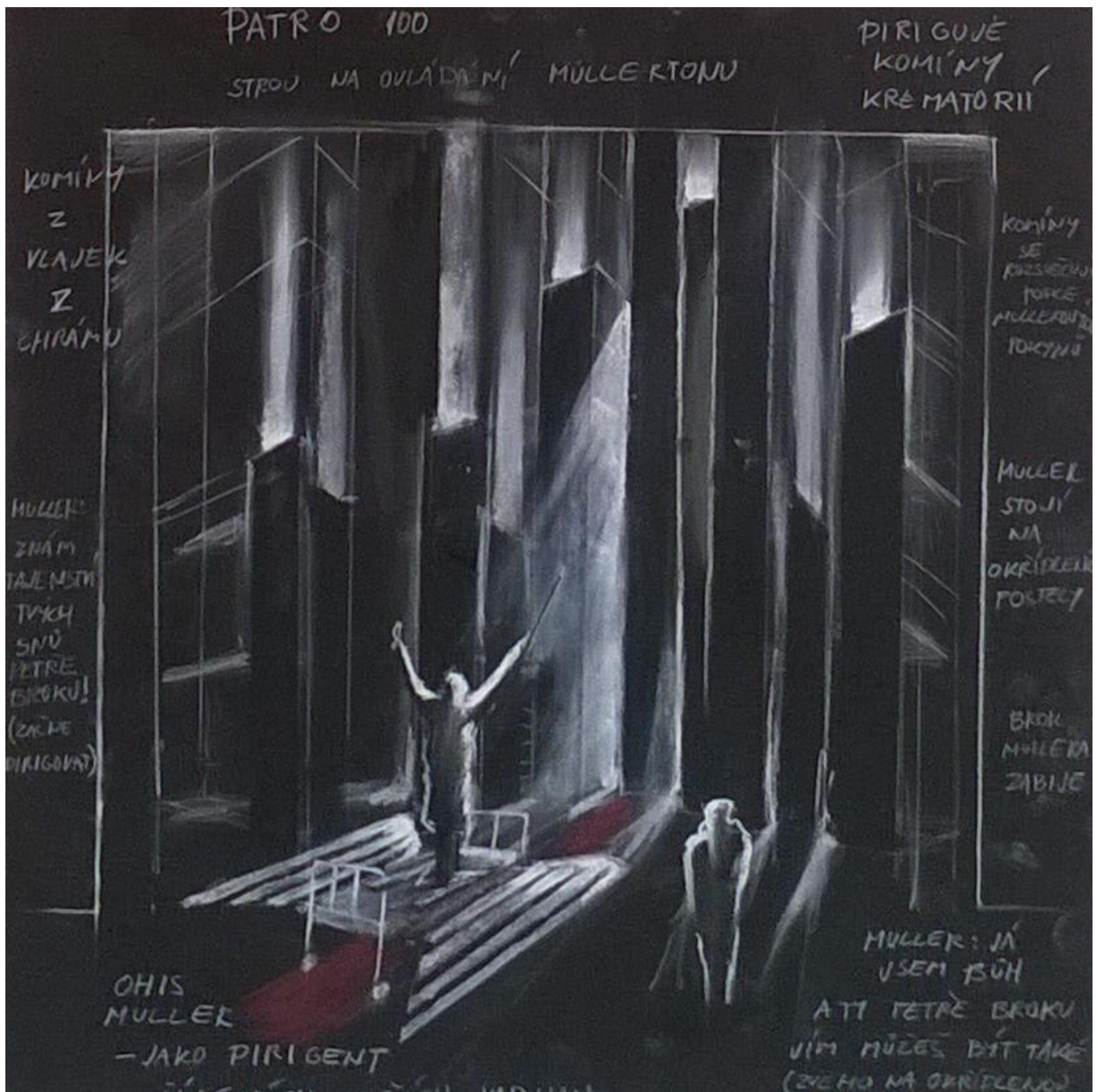
Obrazová příloha 1 - Dům o tisíci patrech - burza	125
Obrazová příloha 2 - Dům o tisíci patrech - chrám Oshivera Mullera	126
Obrazová příloha 3 - Dům o tisíci patrech - komíny krematorií.....	127
Obrazová příloha 4 - Dům o tisíci patrech - probuzení Petra Broka v lazaretu	128
Obrazová příloha 5 - Země mnoha jmen - stavba lodi v docích	129
Obrazová příloha 6 - Země mnoha jmen - svět jako kabaret	130
Obrazová příloha 7 - Země mnoha jmen - tiskárna	131
Obrazová příloha 8 - Země mnoha jmen - křest a vyplutí lodi	132
Obrazová příloha 9 - Země mnoha jmen – potopení Atlantis	133
Obrazová příloha 10 - Vojcek - Vojcek a Ondřej zametají rentgeny	134
Obrazová příloha 11 - Vojcek - slepý stařec věští smrt	135
Obrazová příloha 12 - Vojcek – rentgen Vojcka	136
Obrazová příloha 13 - Vojcek - Vojcek si jde pro nůž.....	137
Obrazová příloha 14 - Vojcek - Vojcek sráží „štendry“ s rentgeny.....	138
Obrazová příloha 15 - Vojcek - doktor rentgenuje „nového“ Vojcka	139
Obrazová příloha 16 - Vojcek - mrtvý doktor	140
Obrazová příloha 17 - Vojcek - kostým babičky a Markéty.....	141
Obrazová příloha 18 - Vojcek - kostým Marie a Vojcka.....	142
Obrazová příloha 19 - Vojcek - kostým starce a Karla	143
Obrazová příloha 20 - Vojcek - kostým vyvolávače a doktora	144



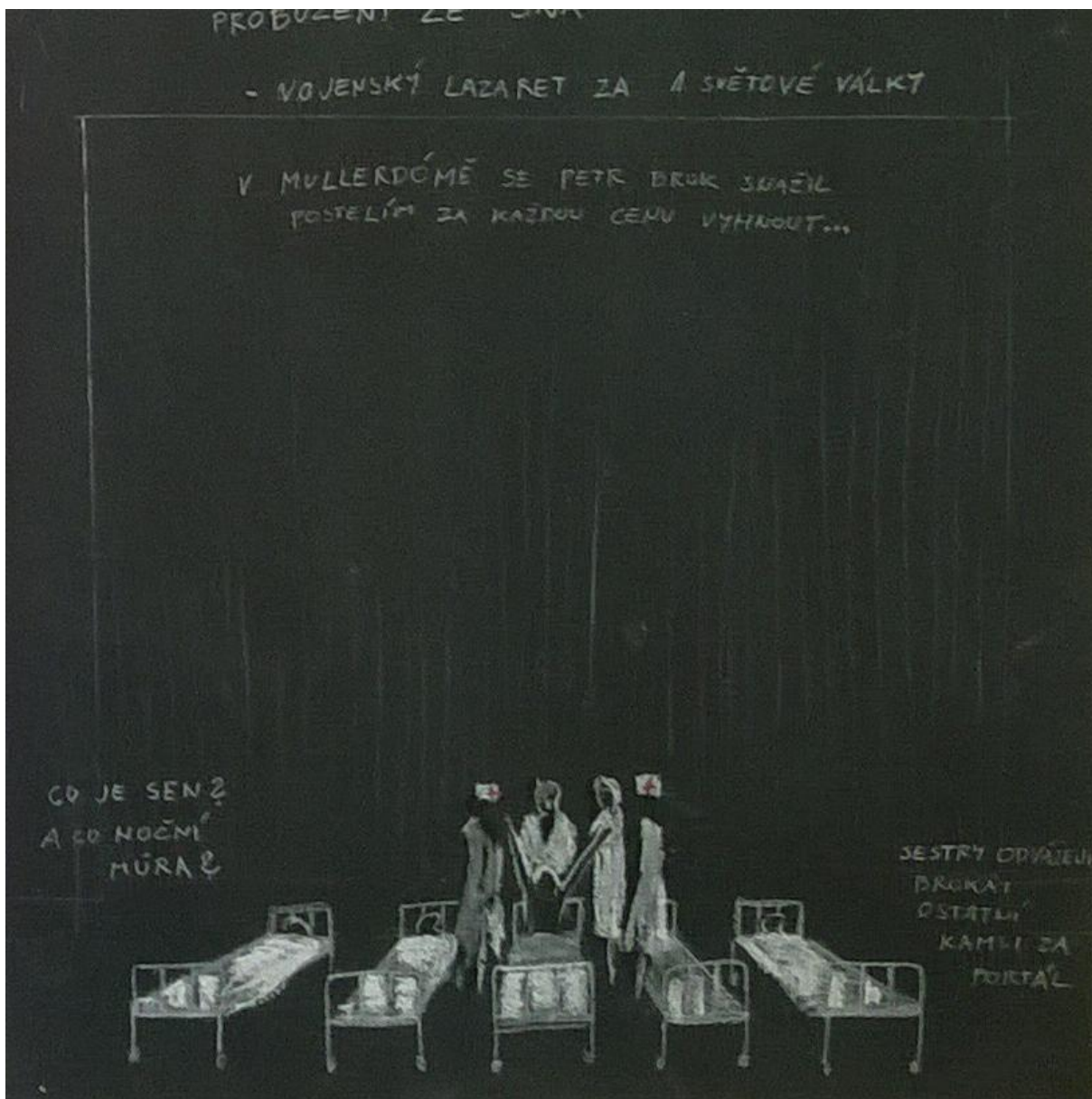
Obrazová příloha 1 – Dům o tisíci patrech - burza



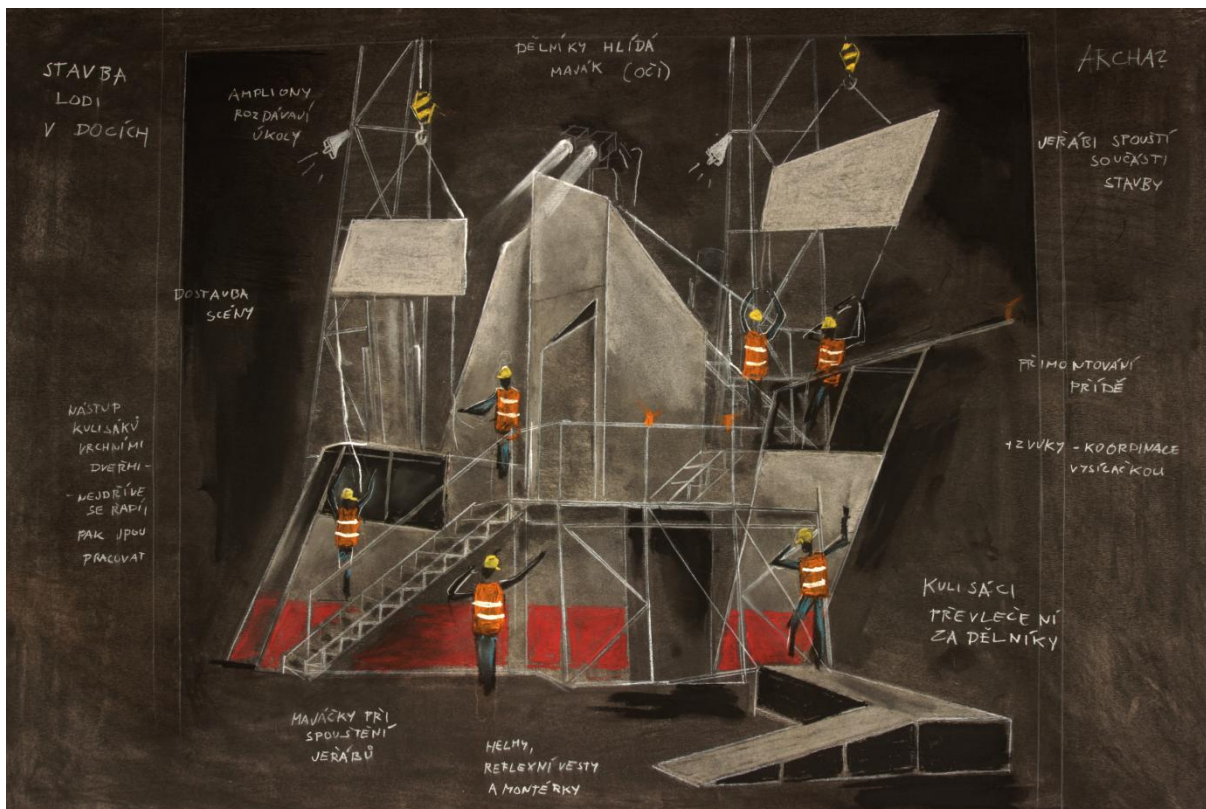
Obrazová příloha 2 – Dům o tisíci patrech - chrám Oshivera Mullera



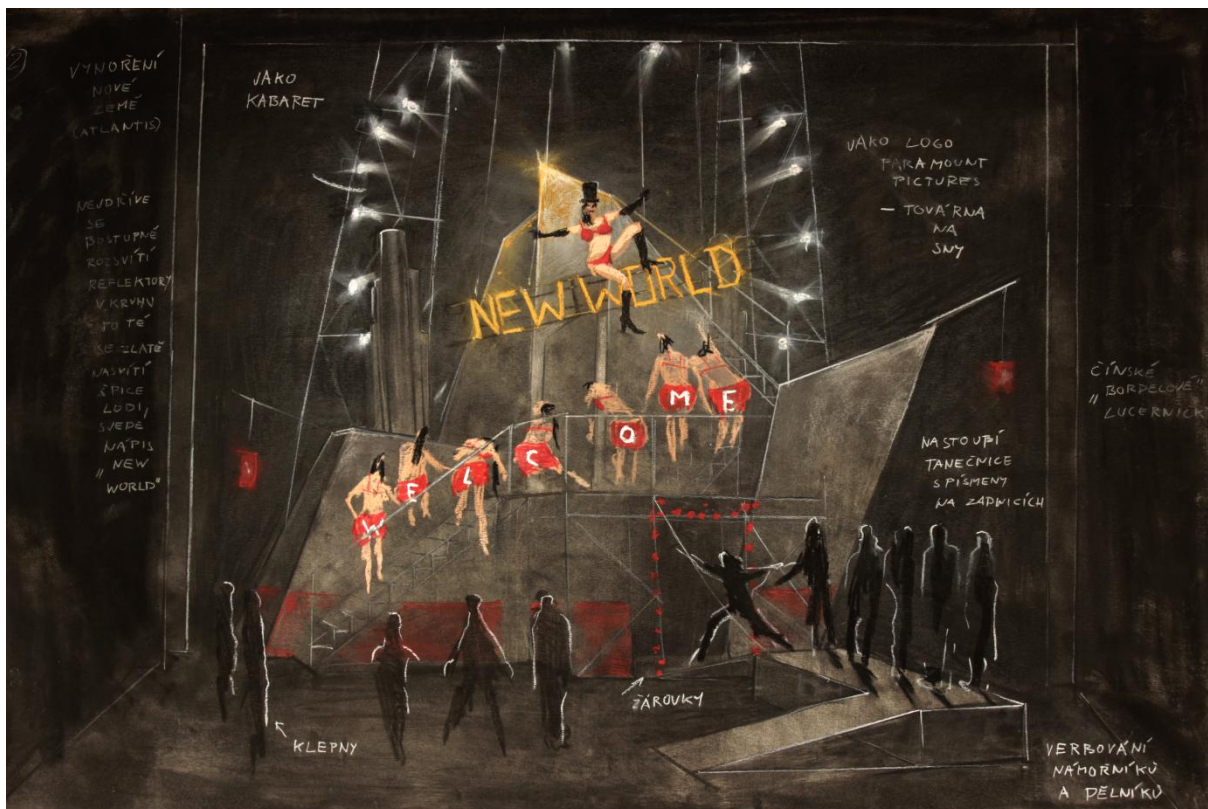
Obrazová příloha 3 – Dům o tisíci patrech - komíny krematorií, Muller jako dirigent



Obrazová příloha 4 – Dům o tisíci patrech - probuzení Petra Broka v tyfovém lazaretu



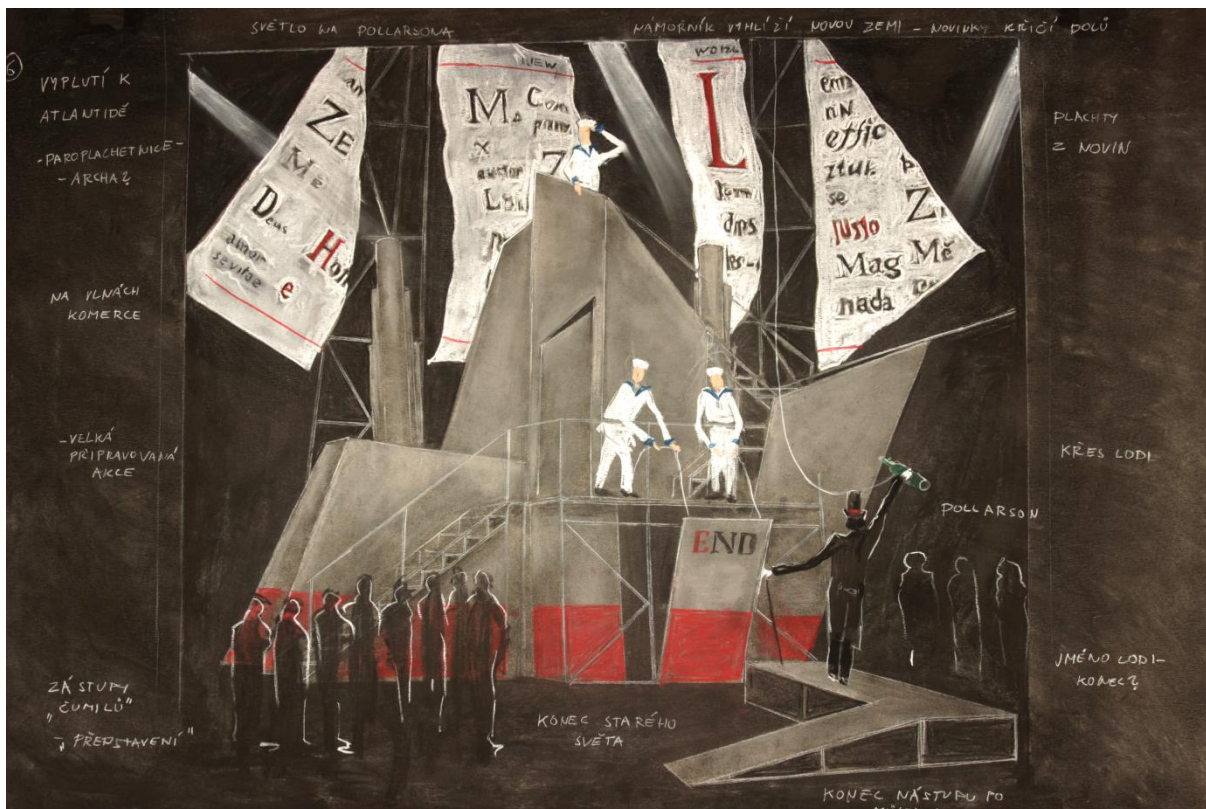
Obrazová příloha 5 – Země mnoha jmen – stavba lodi v docích



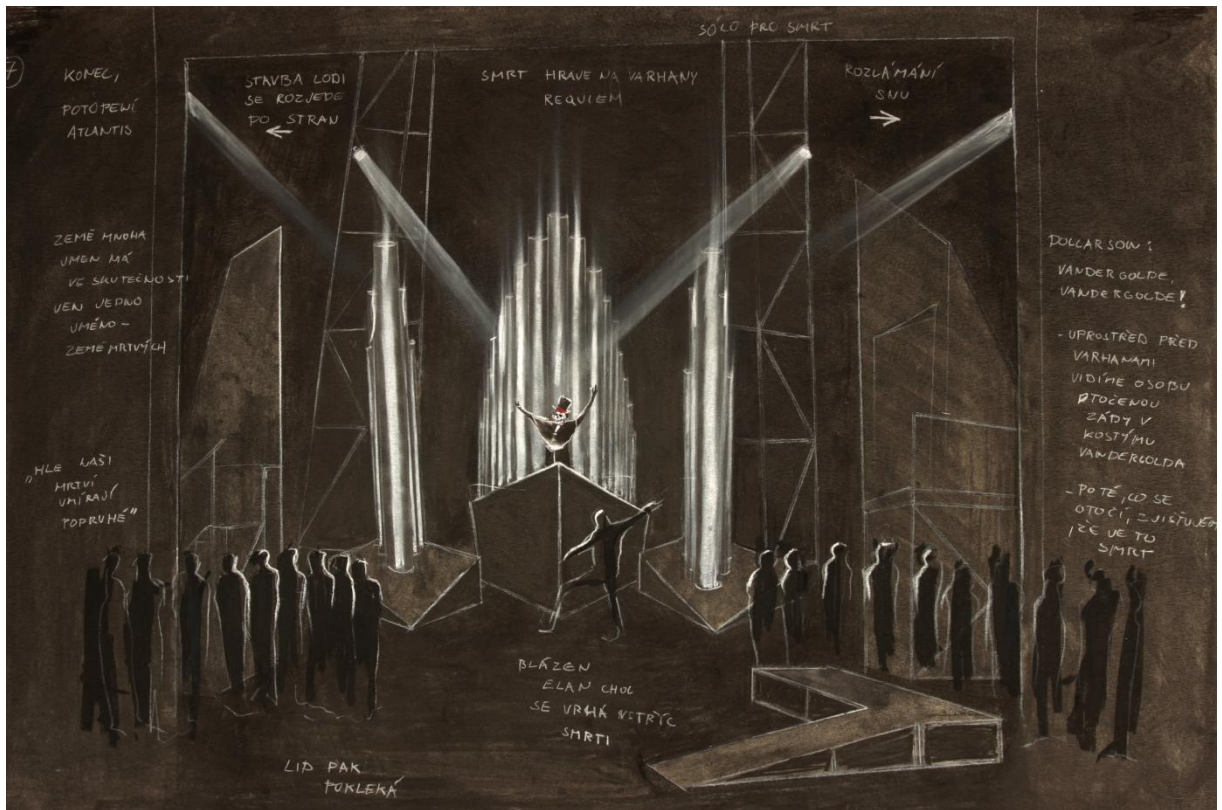
Obrazová příloha 6 – Země mnoha jmen - svět jako kabaret, logo PARAMOUNT PICTURES, reklama na nový svět



Obrazová příloha 7 – Země mnoha jmen – tiskárna, Dollarson jako kapitán mediálního průmyslu



Obrazová příloha 8 – Země mnoha jmen – křest a vyplutí lodi, „na vlnách komerce“



Obrazová příloha 9 – Země mnoha jmen – potopení Atlantis, smrt hraje requiem na varhany



Obrazová příloha 10 – Vojcek – Vojcek a Ondřej zametají rentgeny



Obrazová příloha 11 – Vojcek – slepý stařec věští smrt



Obrazová příloha 12 – Vojcek – rentgen Vojcka, doktor přednáší



Obrazová příloha 13 – Vojcek – Vojcek si jde pro nůž, mechanické střídání postelí



Obrazová příloha 14 – Vojcek – Vojcek sráží „šendry s rentgeny z dětské postýlky, točna se rozjíždí



Obrazová příloha 15 – Vojcek – doktor rentgenuje „nového“ Vojcka, Vojcek sráží „šendry“ s rentgeny z dětské postýlky



Obrazová příloha 16 – Vojcek – mrtvý doktor, soudní lékař mluví o krásné vraždě, vzadu panáci – soudci, Vojcek zajíždí s postýlkou do propadla, práskání biče



Obrazová příloha 17 – Vojcek – kostým babičky a Markéty



Obrazová příloha 18 – Vojcek – kostým Marie a Vojcka



Obrazová příloha 19 – Vojcek – kostým starce (věštce) a Karla (idiota)



Obrazová příloha 20 – Vojcek – kostým vyvolávače a doktora