

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PŘEDLOHA V TVORBĚ SPOLKU JEDL

Jakub Liška

Vedoucí práce: MgA. Vít Neznal, PhD.

Oponent práce: Mgr. Radovan Lipus, PhD.

Datum obhajoby: 14. září 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

**LITERARY ARTWORK IN PRODUCTION OF JEDL
THEATRE ASSOCIATION**

Jakub Liška

Thesis advisor: MgA. Vít Neznal, PhD.

Examiner: Mgr. Radovan Lipus, PhD.

Date of thesis defense: 14th September 2020

Academic title granted: BcA.

Praha, 2020

Prohlášení

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

PŘEDLOHA V TVORBĚ SPOLKU JEDL

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.

ABSTRAKT

V této bakalářské práci se snažím pojmenovat úlohy inspiračních předloh spojené se vznikajícími dramatickými texty Lucie Trmíkové, jež mají klíčový význam pro tvorbu spolku JEDL. Především se zaměřím na zodpovězení otázek, jestli se jedná o nové texty Lucie Trmíkové – Nebeské, popřípadě jestli jsou autorské pouze určité pasáže a zbytek se dá považovat za původní text. Zaměřím se především na kvality jako jsou: svébytnost, přidaná hodnota a změna významů, či charakteristik jednotlivých postav.

Své teze zkoumám na základě dvojice inscenací *Médeia* a *Soukromé rozhovory*. Respektive primárním zdrojem zůstávají dramatické předlohy. *Médeia* čerpá z různých zpracování známého antického mýtu a *Soukromé rozhovory* vycházejí ze stejnojmenného scénáře Ingmara Bergmana.

Podstatnou částí této práce je analytický rozbor všech textů (předloh Euripída, Senecy, Anouilha, Wolfové i Bergmana, i samotných výsledných dramatických textů Trmíkové), které následně porovnávám. V této komparaci se zaměřím na společné motivy inspiračních předloh a textů Lucie Trmíkové a jejich významovou podobnost. Ze všech provedených analýz a komparací se pokusím odpovědět na otázku, zdali se dá v tvorbě spolku JEDL vysledovat schematický model, na jehož základě Trmíková připravuje texty pro inscenace.

ABSTRACT

In this Bachelor thesis, I aim to designate the role of the original literary artworks in the texts of plays by Lucie Trmíková which have the key role for the work of the JEDL theatre association. I will primarily focus on answering a question, how much of that text is present in the final texts and how big part of them is originally written by Lucie Trmíková, who is signed under the majority of them. I will be especially looking for qualities such as peculiarity of the text, added value, change of meanings and characteristics of each character.

I will examine my thesis based on plays *Médeia* and *Soukromé rozhovory*. But primary sources remain texts of plays. *Médeia* draws inspiration from a broad selection of literature, that is processing well-known myth from Antic Greece and *Soukromé rozhovory* is based on a movie script written by Ingmar Bergman.

The major part of this work is an analysis of all selected texts (both original and final texts), because of those analyzes will be their comparison. In that comparison, I will focus on common motives and language and sense cohesion of plays with inspiration sources. From all analyzes and comparisons, I will try to answer a question if there is a possibility to see a pattern of how the text for plays are written by Trmíková for JEDL association.

Tímto bych rád vyjádřil poděkování za trpělivost, vstřícnost a vedení této bakalářské práce MgA. Vítu Neznalovi PhD.

Dále bych chtěl poděkovat MgA. Lucii Trmíkové – Nebeské, která mi ochotně poskytla všechny potřebné texty inscenací a byla dále nápomocná při sbírání dalších podstatných textů pro tuto práci.

OBSAH

1. ÚVOD	9
2. MÉDEIA	12
2. 1. PRAPŮVODNÍ EURIPIDOVA HRA	12
2. 2. ZPRACOVÁNÍ V DOBĚ ŘÍMSKÉ	16
2. 3. NOVÉ POJETÍ JEANA ANOUILHA	20
2. 4. DEMYTIZACE MÉDEIY	24
2. 5. MÉDIEA SPOLKU JEDL	27
2. 5. 1. ANALÝZA DRAMATICKÉHO TEXTU	27
2. 5. 2. INSCENACE A JEJÍ VIZUÁLNÍ KOMPONENT	32
2. 5. 3. ZÁVĚR	33
3. SOUKROMÉ ROZHOVORY	34
3. 1. BERGMANOVY SOUKROMÉ ROZHOVORY	35
3. 3. SOUKROMÉ ROZHOVORY SPOLKU JEDL	41
3. 3. 1. ANALÝZA DRAMATICKÉHO TEXTU	41
3. 3. 2. INSCENACE A JEJÍ VIZUÁLNÍ KOMPONENT	45
3. 3. 3. ZÁVĚR	46
4. MODEL TVORBY DIVADELNÍCH TEXTŮ SPOLKU JEDL	47
5. ZÁVĚR	51
6. ZDROJE	53
6. 1. KNIŽNÍ TITULY	53
6. 1. INTERNETOVÉ ZDROJE	53

1. ÚVOD

V bakalářské práci se chci věnovat tvorbě divadelní spolku JEDL, vzniklého roku 2011, který založili Jan Nebeský, Lucie Trmíková a David Prachař. Nicméně je nutno podotknout, že založení společného uskupení bylo spíše vyvrcholením jejich dlouhodobého společného působení na mnoha projektech. Historie spolupráce tria Nebeský – Trmíková – Prachař sahá do roku 1991, kdy se všichni potkali úplně poprvé v rámci zkoušení inscenace Orestés v Činoherním klubu, v němž měli v té době všichni angažmá. Lucie Trmíková jako čerstvá absolventka nastoupila právě v Činoherním klubu a setkání s budoucím manželem Janem Nebeským ji nasměrovalo k budoucímu spojení profesního i soukromého života právě s ním. Jak sama přiznává v rozhovoru pro olomoucký rozhlas při příležitosti festivalu Divadelní Flora Olomouc z roku 2019¹, nejdůležitější pro ni bylo osobní souznění s Nebeským i Prachařem a jejich podobné nahlížení na svět. Osobní rovina se navíc promítla i v té pracovní, kde měli podobné smýšlení o inscenacích včetně témat, která do nich chtěli přinášet.

Po ukončení jejich angažmá v Činoherním klubu se jejich spolupráce přesunula do Divadla Komédie, kde s nazkoušenými inscenacemi získali mnohá ocenění jako například Cenu Alfréda Radoka (Hamlet - 1994, Terežka - 1997, Faust - 2001). Po jeho zániku se vydali vlastní cestou a potkávali se pouze v rámci jednotlivých divadelních projektů. Nicméně touha a chuť po společné spolupráci jim zůstala, z čehož se vyvinul každoroční společný projekt pod záštitou produkční agentury Damúza v NODu. Postupně se z těchto ročních setkání stávala myšlenka pro vlastní produkční zázemí, jenž by jim umožnilo tvořit jen podle jejich přání. Jelikož byli Nebeský s Trmíkovou od roku 2002 na volné noze, nebránily jim žádné dlouhodobé závazky, a mohli tak v roce 2011 založit divadelní spolek JEDL, jehož předsedkyní se stala Lucie Trmíková, jak sama Trmíková říká v rozhovoru pro Český rozhlas.²

Její manžel Jan Nebeský v něm působí jako jediný režisér a přinesl s sebou i svůj specifický režijní styl vyznačující se tématy jako je existencialismus, krize

¹ TRMÍKOVÁ, Lucie. *Je úžasné, když člověk může sám rozhodovat o tom, co bude dělat, říká herečka Lucie Trmíková* [online]. 2019. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/je-uzasne-kdyz-clovek-muze-sam-rozhodovat-o-tom-co-bude-delat-rika-herecka-lucie-7938156>

² TRMÍKOVÁ, Lucie. *Je úžasné, když člověk může sám rozhodovat o tom, co bude dělat, říká herečka Lucie Trmíková* [online]. 2019. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/je-uzasne-kdyz-clovek-muze-sam-rozhodovat-o-tom-co-bude-delat-rika-herecka-lucie-7938156>

středního věku, souboj pohlaví, rozbité vztahy, vyprázdňenost jedince, a víra. Pro svou práci si vybírá klasické i nové texty, v nichž ale nehledá původní smysl, který mu propůjčil autor, nýbrž z něj vybírá pouze určité pasáže. Z původního textu tak často zůstává pouze jakási kostra či sled obrazů. Ty na sebe vrství buď stejným způsobem jako v textu z něhož čerpal, či zcela volně, podle potřeb režijní koncepce do nichž následně promítá svůj nový příběh doplněný jinými motivy a tématy. Do takto posunutých textů často zasazuje postavy, jež mají svůj životní vrchol za sebou a zkoumá právě jejich životní osudy a problémy, s nimiž se potýkají. V protipólu k typům dramatických postav (lidé unavení životem a jeho problémy žijící v šedém a nudném světě) používaných Nebeským jsou poté další komponenty. Nejvíce se skutečnost dá pozorovat především u kostýmů a scénografie, na jejichž podobě se i sám podílí. Extravagance a barevnost jejich zpracování je přítomná téměř v každé z nich. V podobném duchu vnímá scénu samotnou, důležitost dává jejímu výtvarnému zpracování, kde často již samotná mizanscéna obsahuje symbolické prvky důležité pro klíčování děje a smyslu inscenace (*Král Lear – Národní divadlo 2011, Peklo – Dantovské variace – Experimentální prostor NoD 2014* a další).

Výrazným rysem Nebeského tvorby se dá označit neustálá snaha o hledání průniků divadla a jiných uměleckých disciplín. Ty jsou někdy postaveny z větší míry mimo hlavní dějovou linii a tvoří spíše doplněk či ozdobu, jejímž účelem je ozvláštnit divácký zážitek. Protipólem jsou divadelní tvary, kde experiment s průniky uměleckých žánrů tvoří klíčový komponent zakomponovaný přímo do děje samotného (tanec), či v sobě obsahuje zakódované důležité sdělení, které je esenciální k pochopení smyslu inscenace. Velkým přínosem pro práci spolku JEDL se stává fakt autorství většiny textů, jež patří jeho ženě, Lucii Trmíkové. Díky tomu je pro ně snazší už dopředu psát texty tak, aby nemusely být dále výrazněji upravovány, ale především jim to umožňuje vložit rovnou do samotného textu témata, jež chtějí sledovat.

Předmětem mého zkoumání bude práce s jednotlivými texty, jež si spolek vybírá pro své inscenace. Základem práce budou analýzy jednotlivých zdrojových textů, na jejichž základě se rodí texty Lucie Trmíkové. Konkrétně jde o dvojici *Médeia* (premiéra: 24. 1. 2018) a *Soukromé rozhovory* (premiéra: 28. 11. 2018). Na jejich příkladech, a především příkladech divadelních textů i zdrojové beletrie se pokusím vysledovat schéma, které spolek, a především Lucie Trmíková, k psaní používá.

Ač jsou obě inscenace činoherní a pojí je fakt, že jsou obě zařazeny do volné trilogie *Lásky a víry* (*Médeia, Pustina, Soukromé rozhovory*). Díky odlišnému přístupu k práci s textem a čerpání zdrojů lze použít právě těchto dvou textů jako protikladů.

Pro tvorbu textu k *Médeie* bylo použito mnoho zdrojů napříč rozsáhlými časovými obdobími. Děj je stále stavěn na příběhu mýtu z dob antického Řecka. Ten prvně do divadelní podoby zpracoval Euripidés (431 př. n. l.). Nicméně Trmíková si k inspiraci vzala také díla dalších autorů jako Seneca (okolo 1027 n. l.), Jean Anouilh (1953 n. l.) či Christa Wolf (1996 n. l.). Jejichž části následně použila pro svůj dramatický text, jež následně doplnila svými autorskými pasážemi. Jedna z básní použitých při psaní *Médeiy* také patří jejímu synovi – Vojtěchu Nebeskému. Trmíková syntetizovala několika dramata, která dala vzniknout jednomu finálnímu textu.

Naproti tomu *Soukromé rozhovory* jsou stavěny pouze na scénáři, švédského režiséra a scénáristy Ingmara Bergmana, k filmu *S nejlepšími úmysly* (v originálu *Den goda viljan*). Jeho scénář byl následně okleštěn na pouhých sedm obrazů (prolog, pět rozhovorů a epilog), na nichž byl vystavěn rozsáhlý a kompaktní děj. Mimo Bergmanových slov se ve dvou částech textu objevují opět autorské pasáže Lucie Trmíkové.

2. MÉDEIA

Text pro stejnojmennou inscenaci, jak už jsem v úvodu zmínil, tvoří syntéza několika dříve napsaných zpracování antického mýtu. Dějově navazuje na prapůvodní Euripidovu předlohu, která byla posunuta oproti původnímu mýtu do pozdějšího období, kdy Médeiu a Iásona nacházíme v pokročilém věku. Médeia již vykonala svou strašnou pomstu, jejich manželství je v troskách, nicméně nemohou se jeden druhého zbavit a přinášejí pohled na vztah, kde nezbyvá nic jiného než nenávisť.

2. 1. PRAPŮVODNÍ EURIPIDOVA HRA

Médeia ve zpracování řeckého dramatika Euripída byla napsána v pátém století před naším letopočtem. Jak bylo zvykem antických dramatiků, drží se drama původního řeckého mýtu. Děj vypráví o mladém páru Médeie, dceři kolchického krále Aiéta, a jejím milenci a později manželu Iásonovi, synu iólského krále Aisona, jemuž pomohla získat zlaté rouno, aby se mohl ujmout vlády ve své zemi. Médeia, která svého muže velmi miluje, mu pomáhá všemi možnými prostředky a nebojí se pro něj i vraždit. Podle mýtu nakonec po dlouhé cestě najdou azyl u korintského krále Kreonta. Médeia otěhotní a porodí dva chlapce, ale Iáson, chtivý po moci, se rozhodne oženit s dcerou korintského krále, což Médeiu popudí a začne osnovat plán pomsty. Rozhodne se zabít vladařovu dceru Glauku (Kreusa) spolu se svým otcem. Aby se pomstila i na svém manželovi, rozhodne se nakonec také zavraždit jejich děti a posléze prchnout ze země, aby Iáson neměl možnost se s nimi rozloučit a pohřbít je.

Hra je členěna na šest Epeisodionů³, Prolog⁴ a Exodos⁵, ty jsou prokládány Stasimony⁶. Každý Epeisodion značí jeden obraz tvoří fragment hry a přináší kompaktní výpověď určité části děje. Jde o dialogická jednání, kde se vyskytují pouze dvě postavy, z nichž jedna je vždy Médeia. Někdy se do dialogu přidá i chór představující lid, ať už se jedná o konkrétní jednu osobu nebo masu. Ve Stasimonech opět nacházíme především sbor, jenž se v nich vyskytuje osamocený, nebo vede dialog s Médeinou Chůvou. Typickým prvkem vyskytujícím se v antických dramatech je postava posla, který zvěstuje hlavní postavě důležitou

³ Epeisodion v dnešní době lze nahradit slovem dějství či obraz.

⁴ Prolog = předmluva

⁵ Exodos je závěrečné jednání či obraz.

⁶ Stasimon je píseň chóru, která se v antickém dramatu zařazovala mezi jednotlivá jednání, v dnešním divadelním jazyce se používá termín mezihra.

zprávu, jež se odehrála mimo scénu, ale pro další průběh děje je zcela zásadní. Jinak tomu není ani v Euripídově zpracování, kdy posel zvěstuje Médeie, že dar, jež poslala Glauce po svých synech, ji společně s Kreontem zabil. Celý palác se nyní nachází v rozkladu a všichni vědí, že sama Médeia je strůjkyní onoho ďábelského plánu, a že se na ni snese jejich zloba, neboť si pro ni přijdou. V momentě, kdy jsou Médeini synové mrtví, Iáson spolu s vojáky obklíčí její dům a postava se zdá být uvězněna. Tuto na první pohled bezvýchodnou situaci autor vyřešil pomocí principu Deus ex machina.⁷ Situace vypadá zdánlivě neřešitelná. Jelikož Médeia oplývá kouzelnou mocí, která je důsledkem jejích božských předků, přiletí jí na pomoc létající vůz tažený draky, jenž jí seslal dědeček Hélios.⁸

Jelikož je Euripídovo zpracování nejstarším v řadě, musí být zcela logické, že se se stářím textu váže i typ použitého jazyka. V originálním textu autor použil starořečtiny, již v českém překladu Petra Durdíka nahradila stará a dnes nepoužívaná čeština. Ta kombinuje zastaralé i archaické výrazy s knižním jazykem provedené v jambickém metru. Toho je zde zapotřebí i proto, jelikož starořecká dramata byla veršována. Neutrální vrstva jazyka a prozaický způsob psaní textu se stávají nežádoucími, což vyplývá jednak z řeckého originálu a druhak z potřeby zachovat veršovanost, pokud možno v původní podobě. Nicméně pokud tohoto efektu nelze dosáhnout, uchylují se překladatelé k jiným metrům, jež jsou pro český jazyk běžnější. Nejčastěji se setkáváme s daktylem, pro češtinu nejpřirozenějším typem metra.

Divadelní hra nese řadu témat a motivů, z nichž nejvýraznějšími motivy jsou zrada a pomsta. Zrada, již se dopustil Iáson na Médeie jejím opuštěním a rozhodnutím vzít si Kreontovu dceru Glauku, byla z její strany pomstěna jednak vraždou krále s jeho dcerou, ale i pomsta samotnému Iásonovi. Mimo této dvojice je pro text stěžejní otázka viny a neviny Médeiných dětí. Médeia není chladnokrevnou vražedkyní, ale žene se za touhou ublížit muži, jehož velmi milovala. Snaží se přijít na způsob, jak jej co nejvíce potrestat, prakticky jej srazit na dno. A tak se rozhodne pro vraždu svých dětí, jelikož i do dnešních dob platí jedno úsloví. Chce-li někdo opravdu ublížit člověku, nejvíce ho raní, pokud na to jde přes jeho či její potomky. K tomuto kroku se rozhodne také Médeia, nicméně dlouho přechází ze

⁷ Deus ex machina (bůh ze stroje) je princip používaný nejen antickými autory, kterým vyřeší zdánlivě neřešitelnou situaci. Při využití této metody se na jevišti objeví bůh nebo jiný božský symbol, který zázračně celou situaci vyřeší. Po tomto dějovém zvratu hra často rychle dospěje ke svému konci.

⁸ Hélios byl v řecké božské mytologii bohem slunce.

stavů obhajování svých úmyslů, aby následně sama sebe od svých plánů zrazovala. Přemítá o vinně svých dětí, pokud je vinný i jejich rodič, jakožto potomci hříšníka, nebo se jeho/její hříchy na děti nepřenáší.

*„[...] A vy již matky nespátříte milýma
víc očkama, až octnete se jinde kdes.
Ó běda! co tak, děti, na mne hledíte?
Proč na mne usmíváte se – ach! Naposled?
Co učiním? - ach! Zmizela má odvaha,
jak jasné oko dítek svých jsem spatřila.
Já nemohla bych - - Pryč, pryč s těmi záměry,
jež dřív jsem měla! - Ze země je odvedu.
což musím, otce zarmoutiti neštěstím
,chtíc dítek, sobě dvojnásobnou zjednat' strast'
Ó nikoliv! Pryč, pryč, ó hrozně záměry! -
(Po přestávce.)
Však co to mluvím? Chci si posměch utržit,
že vrahy své jsem ujít trestu nechala?
To podstoupiti nutno. Hanba zbabělé
mé myslí, že mne svedla k slovům změkčilým! [...]”⁹*

Na závěr se Médeia rozhodne děti zabít. Tato postava je vykreslena jako silná žena s pevnou vůlí řídící svůj vlastní osud nezávisle na vůli boží. Navíc dojde prozření, že vlivem její lásky k Iásonovi byla v jeho područí a zcela závislá na jeho vůli. Nyní se cítí jako silná a nezávislá žena. Svou zásluhu na tom má také její barbarský původ, jelikož její rodina nepochází z řeckého světa. Setkáváme se s Médeiou, jež je hnána skutky, na něž nemá přímého vlivu. Nicméně její divoká povaha zapřičiňuje, že každým svým rozhodnutím se blíží více ke své zkáze, ale na pozadí předem naplánovaného osudu jiných postav.

Oproti tomu Iáson je typickým řeckým občanem, jehož osud řídí vůle bohů. Jakožto jednoho z velkých antických hrdinů jej svazují všechna pravidla, a také aristokratický původ. Diplomacie patří mezi Iásonovy hlavní povahové rysy, jelikož se snaží, aby ani jedna strana sporu nebyla úplně v nevýhodné situaci. Ačkoliv chápe vladařovu pozici strachu z Médei, kterou chce Kreón vyhnat, nadále

⁹ KVÍČALA, Jan, Václav VOJÁČEK a Eduard KASTNER. *Euripidova Medeia*. Překladatel Petr DURDÍK. V Praze: Edvard Grégr, 1878. str. 54

má Médeiu rád a chce ji alespoň částečně nepříjemnou situaci zmírnit. Přimlouvá se, aby alespoň jejich děti mohly zůstat a byly vychovávány v paláci. Též se chce s Médeiou usmířit, aby neodcházela s myšlenkou nenávisti na něj. Za své chyby si nicméně může sám, jelikož jej vedla touha po moci, a ačkoliv si uvědomuje problémy, jež způsobil, je schopný si je omluvit nemožností jednat jinak.

V textu se nacházejí i další postavy, z nichž některé již byly zmíněny jako Kreón či Chůva, nicméně pro účely bakalářské práce jsou nepodstatné. V textu k inscenaci spolku JEDL se nacházejí pouze dvě ústřední postavy a vztah mezi nimi. Proto nebudu další postavy do práce více zahrnovat, pokud nebudou mít souvislost se zkoumanou *Médeiou* Trmíkové.

2. 2. ZPRACOVÁNÍ V DOBĚ ŘÍMSKÉ

Podobně jako v antickém Řecku, tak i ve starověkém Římě mělo divadlo výsadní úlohu. Přesto bylo v některých aspektech odlišné. Římané architektonicky zdokonalili řecká divadla, jež nyní nepotřebovala svah, ale stavěla se i na rovinách. Staly se z nich uzavřené stavby, podobné oválným amfiteátrům, v nichž se odehrávaly gladiátorské zápasy, například římské koloseum. Zmínka o amfiteátrech je poměrně důležitá v kontextu toho, co divadlo pro Římany znamenalo. Na rozdíl od Řeků se v tomto období divadlo nevázalo na náboženské slavnosti Velkých Dionýsií. Nýbrž představovalo zdroj zábavy v rámci principu „chléb a hry,“ díky čemuž si vládcí získávali přízeň lidu zábavou, aby odvrátili pozornost od politických problémů. Tomu odpovídá i odlišné postavení herců, kteří nebyli váženými členy společnosti a také vznikalo minimum nových dramát. Většina z nich byla přepracovaná řecká dramata, což je případ i Médey, napsané římským filozofem, dramatikem a básníkem Luciem Annaeusem Senecou.

Stejně jako v Euripidově podání se i tento Médein příběh drží původního mytologického děje. Došlo ale na úpravu některých božských jmen, jež se v římském světě jmenovala jinak nežli v antickém Řecku. Dále dochází k přesunutí děje před královský palác a odehrává se od okamžiku, kdy Médeia vyjde z paláce poté, co se dozví noviny o plánovaném sňatku Jásona s Kreúsou. Zde se odehrává i zbytek děje, jenž skončí tím, že Médeia své syny vytáhne na střechem paláce, kde je zavraždí a uletí s jejich mrtvolami.

Děj hry se rozčlení na pět dějství, jedná se ale o autorský zásah Ľubomíra Feldka, který hru přebásnil, a Martiny Borodovčákové, překladatelky textu. V originální hře text tvoří souvislý tok veršů, jak se dozvídáme v poznámce pod sezamem osob. Kromě této úpravy text doplnili dalšími autorskými poznámkami, jež jsou uvedeny v závorkách, a do poznámek pod čarou vepsali mnoho vysvětlivek objasňující jména uvedená v textu a důležité události historie i mytologie uvedené ve hře.

„PESTÚNKA.

Médeia, kam sa náhlíš z toho paláca?

Skroť svoju vášeň! Zastaň! Ovládni svoj hnev!

[Pre seba, aby komentovala, čo vidí.]

Bakchantka taktko pobehuje, šialená [...]”¹⁰

¹⁰ ANNAEUS SENECA, Lucius. *Lucius Annaeus Seneca: HRY*. Překladatel Martina BORODOVČÁKOVÁ. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2017. str. 202

Tyto vsuvky jsou především autorské poznámky, jež říkají, kam má postava přijít, a jak mají pronášet jednotlivé repliky. V rámci další analýzy v tomto případě pracuji s autorsky upravenou verzí Senecovy hry. Změny provedené v textu nemají na její kvalitu žádný vliv.

V textu je nadále zachován sbor, který má ve hře rozdílnou úlohu od toho Euripídova. Seneca jej vytrhnul z děje textu, nedochází tak k dialogům mezi sborem a ostatními postavami děje. Jde o samostatnou jednotku, jež v písních především komentuje proběhlé situace a zpívá o událostech z mytologie i historie. Díky tomu se více vlastního děje přesunulo do replik jednotlivých postav, jimž narostly některé repliky do monologů, a jež mohou v některých případech připomínat zpěvy Chóru. Ačkoliv Římané milovali krvavé podívané v podobě gladiátorských zápasů i krvavých divadelních představení odehrávající se přímo před zraky diváků, zůstala zachována též postava posla. Ten přináší zvěsti o dějích mimo scénu. V tomto případě se jedná o scénu, kde dojde k zavraždění Kreóna s jeho dcerou.

Oblast v níž došlo k výraznému posunu od Euripída, jsou postavy. Především Médeia by se dala nazvat plamennou povahou. Nelituje svého osudu, ale okamžitě viní Iásona s Kreontem. Od začátku textu jsou oni viníky, jimž se musí pomstít. Tato Médeia není vůbec pokorná, ale bere osud do svých rukou, lamentuje, spílá a proklíná ty, kteří ji zradili. Dovolává se bohů, nicméně pouze jako své opory a soudce pro činy, které chce spáchat. Jelikož je sama božského původu, zve bohy jako sobě rovné, aby se přišli podívat na vše a pomohli jí s jejím plánem. Vypočítavost a její manipulativnost jsou bezprecedentní. Nejprve přelstí Kreonta, aby ji nechal v Korintu ještě jeden den, k čemuž si najde záminku, že se chce ještě rozloučit se svými chlapci. Následně vyláká z Iásona informace, jež si potřebovala potvrdit, aby se ujistila o jeho vině.

„IÁSON

*A čo ak vznikne vojna? Čo ak vzniknú dve?
Čo potom, keď sa spojí Kreón s Akastom?*

MÉDEIA

*Pridaj k nim aj Kolchodánov v čele s Aiétom,
k Pelasgom pridaj Skýtov – všetkých rozdrvím.*

IÁSON

No Kreontova moc predsa len...

MÉDEIA

Predsa len túžiš po tej moci kráľovskej!?

[...]

MÉDEIA

*Mám srdce, čo vie odmietat' a pohrdat'
kráľovským bohatstvom. No prosím, nech ma smú
sprevádzať deti, Vo vyhnanstve zmierni ich
náruč môj plač. Ty si tu deti urobíš.*

IÁSON

*Rád by som ti to splnil – bráni mi v tom však
otcovská láska. Nie, ja sa ich nezrieknem,
Sú zmyslom môjho života, sú náplastou
na moje doráňané srdce. Skôr sa vzdám
rúk či nôh, vzduchu, svetla.*

MÉDEIA

Až tak ich máš rád?

Aspoňže viem už, kde je tvoja slabina. [...]"¹¹

Oproti Médeie je Iáson více naivní. Není to postava, která by byla rozeným vůdcem, ale spíše naivním chlapcem. Svě ženě věří každé slovo, i přes to, že ji zná už dlouhou dobu, a tak i ví o jejích schopnostech. Nelze však o něm hovořit jako o hlupákovi. Iáson je chytrý, snaží se najít smírné řešení a zařídil, aby byl trest smrti zmírněn na vyhnanství. Má pouze špatný odhad na lidi a nechá se jimi snadno zmanipulovat.

Seneca v textu položil základ pro velmi kontrastní dvojici s napjatým a dynamickým vztahem. Médeia prezentuje jako silnou ženu, v jejímž stínu kráčí skrčený Iáson. Velmi zde interpretuje a staví Médeiu do dominantní pozice, jež chvílemi zavdává až pocit něčeho ďábelského. Kdežto Iásonovi přisuzuje roli podřízenou, plnou strachu. Tím ho také staví do trochu ironického světla, podíváme-li se na všechny hrdinské skutky, jež Iáson vykonal. Nevidíme teď stejnou postavu, kterou lze znát z jiných řeckých bájí. Navíc autor velkou zásluhu přisuzuje Médeie a její čarovné moci, kdy zmiňuje její nápomocnost při všech

¹¹ ANNAEUS SENECA, Lucius. *Lucius Annaeus Seneca: HRY*. Překladatel Martina BORODOVČÁKOVÁ. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2017. str. 208–209

dobrodružství. Především díky její kouzelné moci byli Argonauti schopni přežít všechny božské i lidské nástrahy.

2. 3. NOVÉ POJETÍ JEANA ANOUILHA

Dalším z textů, z nichž Trmíková čerpala, bylo zpracování Médeina mýtu od Jeana Anouilha, jenž svou verzi napsal v roce 1946. Taktéž Anouilh se drží původního děje, do nějž vkládá některé své autorské úpravy. Podobně jako v Euripidově verzi se děj odehrává mimo centrum Korintu, nicméně Médeia s Chůvou nežijí v malém domku, ale v karavanu mimo vesnici a v naprosté chudobě. Jejich zdrojem obživy je jídlo, jež jim někdo občas přinese, vyprosí si jej nebo jej ukradnou. Jejich jedinou každodenní starostí je udržování ohně, který má na starost právě chůva. Začátek děje se navíc posunul a Médeia ještě neví, že ji Iáson zradil a bude se ženit s Kreúsou, Kreontovou dcerou. Místo toho nejprve slyší zvuky jakési slavnosti odehrávající se ve městě, což jí drásá nervy, a až následně se díky zprávě korintského chlapce dozví o důvodu oslav. Chlapce jí poslal právě Iáson, jenž jí prosí, aby na něj počkala, aby si mohli promluvit. Zůstává funkce posla, již nyní naplňuje chlapec. Anouilh se nicméně zbavil principu deus ex machina, jež použili Euripidés se Senecou. Místo zázračného úniku pomocí ohnivého vozu taženého draky poručí své chůvě, aby naskládala dřevo pod jejich obydlí. Následně pod ním zapálí oheň a s oběma chlapci, jež předtím stihla zabít, uhoří.

Oproti předchozím textům v Anouilhově verzi nenajdeme ani členění na dějství, ani obrazy. Děj vede jako jeden souvislý divadelní obraz, kde se pouze střídají postavy Chlapce, Kreóna, Iásona či Chůvy. Médeia je podobně jako u předchozích autorů přítomna po celou dobu děje. Způsob vystavění napomáhá plynulosti děje, který působí víc jednotným dojmem. Jde však o záležitost časového období, v němž byly jednotlivé verze psány. Zatímco Euripidés se Senecou psali v době, kdy existovala nepsaná pravidla pro stavbu dramatu, Jean měl v tomto ohledu více volnosti. Jeho doba dovoľovala výstavbu, jež nebyla tolik svázaná a autoři měli volnou ruku v podobě neexistujícího jednotného úzu pro tvorbu.

Autor také výrazně posunul jazykovou stránku textu. Anouilh používá spisovný jazyk, ale obsahuje též hovorové prvky a slova, jež jsou téměř identická dnešnímu jazyku. Co textu naopak chybí je veršovaná struktura, a výrazného posunu se dočkal i jazyk, jež postavy používají. Ten se více blíží dnešnímu, kdy některé výrazy a slovní pojetí používané postavami pro kletí, bychom v době, kdy psali Euripidés i Seneca, nenašli. Textu propůjčil novou perspektivu. Již pouze ze stylu, jakým jsou jednotlivé repliky psány, můžeme rozlišit, z jaké sociální a národnostní vrstvy jednotlivé postavy pocházejí. Kreón, jakožto potomek královského rodu působí distingovaně a používá nejvíce spisovné mluvy. Chůva je oproti němu

nejvíce lidová, a tomu odpovídá i způsob jejího vyjadřování bez příkras a uhlazených frází. Je upřímná, a co má na srdci, to také řekne. Iáson se vyjadřuje podobně jako korintský král, jedná se opět o potomka z aristokratické rodiny. Jeho repliky jsou též psány spisovným jazykem obsahujícím uhlazené fráze a diplomatické odpovědi, jež osobě jeho postavení přísluší. Nicméně lze vidět i jeho druhou důvěrnou stránku. Jelikož jeho výstup autor velmi spojuje s Médeiou, která je stále jeho ženou, a někdy opouští mluvu, pro jeho pozici důležitou, pokud mluví mezi cizími lidmi. Místo toho se k Médeie více otevírá a mluví upřímným tónem, což lze odvodit z použití slov, jež by při rozhovoru s někým, koho tak důvěrně a intimně nezná nepoužil.

„Jason

A co opovržení, to mi povolíš? Ubohá Médeo, přeplněná sama sebou! Ubohá Médeo, která nevidíš nic než Médeu, ať se podíváš kamkoliv! Ty si můžeš lítost klidně zakazovat, tebe nikdy nikdo litovat nebude. Ani já bych tě nemohl litovat, kdybych dneska slyšel tvůj příběh. Člověk Jason tě soudí s ostatními lidmi. Médea... Takové krásné jméno a ty budeš toho jména na celém světě jediná. Hropýško! Odnes si tu radost do toho tmavého koutku, kde si své radosti schraňuješ;[...]"¹²

Z příkladu lze vidět, pokud se jedná o Médeiu, dokáže Iáson odložit svou aristokratickou masku a mluvit s ženou, s níž prožil část svého života, otevřeně. Na druhé straně nacházíme Médeiu, jež, ač také pochází z královského rodu, nepochází z řecké říše, ale z okolí Kavkazu (dnešní Gruzie). Řekové ji považují za ženu barbarského původu, což je pro ni ve světě, kam ji přivedl Iáson velká společenská překážka. S tím souvisí i způsob vyjadřování, jež jí Jean Anouilh propůjčil. Médeia používá podobného vyjadřování jako postava Chůvy. Její repliky jsou bez balastu frází, které by její projev uhlazovaly. Je přímá a otevřeně rozmlouvá se všemi ostatními postavami bez ohledu na to, s kým právě hovoří, což může být důsledek odlišného národa, v němž vyrůstala. Přeci jenom svět Řeků, a především rodin urozených, byl daleko více svázán pravidly a etikou než ty, jež nepovažovali za civilizované.

Anouilhova *Médeia a jiné hlasy* se nedrží striktně témat a motivů, které jsou společné antickým zpracováním mýtu. I když nadále zachovává stěžejní prvky původní dějové linky a jsou nestále přítomné otázky jako vina a nevina dětí, či vražda a pomsta, autora dramatu více zajímá především vztah muže a ženy,

¹² ANOUILH, Jean. *Médeia*. Překladatel Eva BEZDĚKOVÁ. Praha: Dilia, 1979. str. 25

jenž je nejvíce akcentován na ústřední dvojici Médei a Iásona. V jejich dialozích ustupuje od pozadí pře o Iásonovu zradu, místo toho se jejich rozhovory ubírají směrem, kdy obě postavy rozmlouvají o své minulosti a hledají odpovědi na otázku, jak dál jeden bez druhého žít a vyrovnat se s odchodem člověka, s nímž prožili dlouhou dobu v intimním stavu. Navzájem si vyjasňují události spojené s minulostí a vyjevují své pocity, které během svého soužití pociťovali. Přičemž pro Médeiu to byla nesvoboda spojená s naprostým odevzdání sebe samé svému muži.

„Médea

[...] Stačilo, aby vešel do otcova paláce a jednu z nich (myšleno ruku – poznámka autora) na mě položit... Uplynulo deset let a Jasonova ruka mě opouští. A já zase nalézám samu sebe. Zdálo se mi to? Jsem to já, je to Médea? Už to není ta ženská připoutaná k pachu jednoho chlapa, ta čubka, která leží a čeká... Hanba! Hanba! Tváře mi hoří hanbou, chůvo! Čekala jsem ho celý den, s roztaženýma nohama. Amputovaná. Pokorně čekal ten kousek mne, který on mohl dávat a zase brát, ten prostředek mého břicha, který patřil jemu... [...]"¹³

Skutek, jenž Iáson provedl, tak paradoxně pomohl Médeie k tomu, aby se opět stala Médeiou. Našla své dřívější já, jež bylo divoké a nespoutané, což bylo příčinou následujících činů, kterých se dopustila. Médeia v tomto zpracování je živelná, schopná vlastních rozhodnutí, jejichž následky si plně uvědomuje a přebírá za ně vlastní odpovědnost. Nehledí při tom na problémy, jaké svými rozhodnutími způsobí druhým, především pak služebné, jejíž osud zcela závisí na Médeině vůli. Na denní světlo jsou ale vyneseny i další problémy, k nimž během jejich vztahu došlo. Jejich vztah měl už delší dobu daleko k ideálu šťastného a zamilovaného páru. Postupně s vyprchávací zamilovaností se začali od sebe odcizovat a hledat útěchu v náručí jiných lidí. Nicméně jakési silné pouto, jež mezi nimi vládlo, jim neumožnilo se od sebe odtrhnout a zůstávali tak pospolu jako dva cizinci.

„Médea

A tak jsem se pokusila uniknout první já tobě, ano.

Jason

Uniknout... moc pohodlné slovo.

Médea

Na tolik, jak vidíš, protože jsem to nedokázala. Ty ruce, ten cizí pach a dokonce i

¹³ ANOUILH, Jean. *Médea*. Překladatel Eva BEZDĚKOVÁ. Praha: Dilia, 1979. str. 8

*ta rozkoš, kterou jsi mi ty už nedával, se mi okamžitě zprotivila. Však jsem ti ho tenkrát pomohla zabít, řekla jsem ti, kdy. [...]*¹⁴

Dostali se tím do situace, kdy si byli sobě navzájem odporní a nebyli schopni ukončit svůj toxický vztah, ale zároveň jim jejich spojení neumožňovalo najít útěchu jinde.

¹⁴ ANOUILH, Jean. *Médea*. Překladatel Eva BEZDĚKOVÁ. Praha: Dilia, 1979. str. 23

2. 4. DEMYTIZACE MÉDEIY

Poslední velkým inspiračním zdrojem se stala kniha *Médeia a jiné hlasy* německé spisovatelky Christy Wolfové napsané v roce 1996. Autorka ve své knize použila zcela odlišný přístup k celé problematice Médeina příběhu. Pro odvyprávění použila formu monologických zpovědí, které jsou jakýmsi vnitřními monology jednotlivých postav. Zavrhlá dramatický text, jenž je společným jmenovatelem předchozích textových analýz. Zvolená metoda autorce pomohla do svého textu dostat záměr psychologických pohnutek a myšlenek, jež se všem postavám honily hlavou. Značně propracovává i snahu o demytizaci bájného příběhu, jenž Wolfová vypráví jako boj o moc a velkou hru přetvářky, na jehož principech fungoval antický Korint.

Jednotlivé výpovědi osob jsou řazeny do kapitol, které jsou pojmenovány jménem mluvčího, z jehož perspektivy se na příběh budeme na následujících stránkách dívat. Svůj prostor zde kromě Médeiy a Iásona dostaly ještě dosud neznámé postavy jako Agaméda, Kolchidanka, jež nemá Médeiu v lásce a dříve byla její žačkou. Dále jsou to korintští občané Akamás a Laukón, astronomové krále Kreonta. Nakonec se zde prvně setkáváme i s Glauké, Kreontovou dcerou. Příběh posunula daleko před děj Euripídova dramatu a popisuje všechny události, které se udály od Iásonova příplutí do Kolchidy až po Médeino vyhnání.

Největší prostor má v příběhu právě sama Médeia, jež líčí, jaké myšlenky ji hnaly z jejího rodného kraje. Kolchida v podání Wolfové vůbec nepůsobí nevinným dojmem a jak se později ukáže, v lecčems se i podobala politickému podhoubí v Korintu. Média se ocitá ve světě, kde nemá místa, kam by se mohla uchýlit z důvodu, že všude jsou mocenské boje, které si ji vzaly za rukojmí. V dřívějších textech však Kolchis byla místem, kam se nemůže vrátit kvůli pověrám, kdy údajně zavraždila svého bratra. Wolfová však zaujímá jiný postoj, který je založen na mocenské hře, kde se Kolchidáné snažili zbavit starého a nespravedlivého krále Aiéta. Ten všechny přelstil a uvolnil trůn na jeden den svému synovi a bratru Médeiy, jehož ale poté ze strachu ztráty moci nechal zabít. To vedlo Médeiu k rozhodnutí uprchnout z domova i s dalšími Kolchidany, kteří už nechtěli ve své zemi žít. Takto prapodivný a navíc rychlý útěk po smrti Apsyrtha a pověřivost lidí způsobila, že si Argonauti začali myslet a že je za tento čin zodpovědná právě Médeia. Všechno vyprávění se však odehrává však retrospektivně ve vzpomínkách, jež jí utkvěly v paměti. Na dalších příkladech, jako Médeina znalost léčitelství, které bylo odlišné od řeckých metod. Z toho důvodu byla nazývána kouzelnicí, či čarodějnici. I tato linie se projevuje v demytizačním procesu, jemuž Médeiu

Wolfová podrobila. Následující Médeiny výpovědi se už zabývají narůstajícími problémy v Korintu, kde si kolchidští uprchlíci nemohou a někteří ani nechtějí zvykat na jiný způsob života a žijí v ústraní, ve své komunitě na pokraji královského města. Nedaří se jim mezi Korintány zapadnout. Ne tak Médeia, jež nepřijímá roli života v ústraní a spolu s Iásonem, žije v královském paláci. Jelikož je ale hrdou ženou, která si váží svého způsobu života a způsob, jakým žijí lidé v jejím vyhnaneckém domě se jí protíví a nechápe jej, zůstává věrná předchozímu způsobu života, jenž jí v domovině přinášel úctu a uznání všech občanů. Nicméně zde působí extravagantním dojmem, který Korintánům zavdává k nedůvěře a strachu k její osobě. Největším problémem, jenž Médeia není schopná přijmout, se stává zcela jiné postavení ženy ve společnosti. Zatímco doma se mohla svobodně a volně vyjadřovat, v Korintu jsou ženy podřízeny mužům a jejich názory nejsou slyšet a nejsou na ně brány ohledy. Navíc především díky společenským pravidlům je v mnoha občanských záležitostech zcela vyloučené, aby se v nich ženy svými názory angažovaly. Tyto společenské rozdíly působí narůstající napětí mezi kolchidskými uprchlíky a Korintány. Posledním impulzem k vyvrcholení tenzí je mor, který Korint postihne, a za který jsou podle místních odpovědní právě uprchlíci, kteří přinesením svých bohů do jejich města rozhněvali řecké bohy a trestem je právě nemoc. Za to jeden korintský občan pokácí strom v posvátném háji Kolchidánů a ženy, jež přicestovaly spolu s Médeiou se na něj vrhnou a uřežou mu penis. Médeia, jakožto léčitelka se mu vydá pomoci, nicméně on ji osočí z toho, že ostatní k onomu hrůznému činu navedla. Za to je zatčena, souzena, a nakonec sama bez svých dětí, vyhnána z Korintu. Navíc dostane ubezpečení, kdy jí slíbí bezpečí jejích dětí a zajištění vychování a vzdělání, jak se na potomky krále sluší a patří, jedná se však pouze o léčku a jakmile opustí zemi, ukamenují je.

V textu Christy Wolfové prvně dostává více prostoru i Iáson. Jeho výpovědi působí jako obhajoba jeho činů, což se v předchozích zpracováních vůbec neobjevovalo. Čtenář tak má možnost se dozvědět, jaké pohnutky vedly Iásonova rozhodnutí. Iásona autorka v textu vykreslí, jako chyceného mezi dvěma světy. Na straně jedné se jakožto Řek musí podřídít zvykům a pravidlům svého světa, která jsou u něj vyžadována, jelikož je původem synem Iólského krále. Na té druhé miluje Médeiu a snaží se ji chránit a pomáhat jí, aby v nové zemi neměla zbytečné problémy. Radí jí, jak se má chovat, a jaké chování ženy v této zemi považují za nepřístojné. Nicméně Médeina hrdost a rozhodnost nepodřídí se řeckým zvykům mu jeho situaci stěžují. Což se postupně začne projevovat v jeho bezmocnost

obhajovat Médeino chování před korintským královským dvorem. To souvisí především s faktem pokračujícího vzdorování pravidlům, kdy vytvoří v myslích Korintánů představu čehosi nebezpečného, před čím je potřeba si dávat pozor, k čemuž se připojí také fámy, které o Médeie roznáší především Agaméda, jež ji nemá ráda. Iáson postupně ztrácí pozici, kdy mu je kdokoliv ochotný naslouchat, aby mohl ospravedlnit chování jeho ženy vzhledem k jejímu původu. Na druhou stranu se musí podřídít právě dvorskému životu, jenž se od něj očekává a v některých momentech si masku řádného dvořana přináší i do rozhovorů s Médeiou, čímž jí nevědomky ubližuje. Kupříkladu při vyhnání s dětmi a Lyssou do přístavku vedle paláce, jí Iáson řekne, že to dělá kvůli „vám“ a ne „nám.“ Což si Médeia vyloží jako těžké ublížení, jelikož je to pro ni distancování Iásona od své rodiny. Nakonec už vyjednávací pozici ztrácí úplně a v momentě, kdy by Médeia potřebovala jeho pomoc nejvíce, když je souzena za údajné navedení svých družek k uřezání penisu korintského občana, nikdo už Iásona neposlouchá, což si naprosto uvědomuje. Definitivní tečku jeho snahám učiní Akamás, jenž ho na zinscenovaném soudu označí za zaujatého, jelikož byl sveden Médeinými tělesnými přednostmi. Iásonovy výpovědi následují v knize ihned po těch Médeiny a působí protiváhou k jejímu názoru na situace a jako obhajoby jeho chování.

Ani jedna z postav zde není postavena do role obětní nebo dominantní. Jde o dvě sobě rovné lidské bytosti, jež se postupně díky nešťastným nedorozuměním odcizují. Čemuž velmi napomáhá Médeina neochota se přizpůsobit korintským zvykům, a to ani alespoň na veřejnosti, jelikož je Médeia upřímná žena, která není schopná se přetvařovat. Ani se o to nepokouší, jelikož jí korintský intrikánský způsob života připadá odporný a velmi rychle nabude schopnosti prohlédnout mocenské hry všech vysoce postavených osob. Na druhou stranu se právě prvně dozvídáme více o Iásonovi, jenž má v textu Wolfové velmi nelehkou pozici a snaží se balancovat mezi udržení královské přízně, bez které by dávno byli vydáni Iolkskému králi, a zachováním věrnosti a zastání se své ženy.

2. 5. MÉDEIA SPOLKU JEDL

2. 5. 1. ANALÝZA DRAMATICKÉHO TEXTU

Text, který dohromady zkomponovala Lucie Trmíková, je pestrou směsicí všech předchozích textů, jež jsou doplněny většími či menšími úpravami, či zcela novými částmi. Dalo by se mluvit o skládačce puzzle, kde se Trmíkové podařilo dohromady poskládat dílky odlišných skládaček. Přesto mají překvapivě stejně velké otvory a dokázaly vytvořit nový obraz, jenž není pouze směsicí barev nedávající smysl, ale novým uměleckým dílem.

Jednotlivé fragmenty textů jsou převzaté určité pasáže, jež pospojováním s jinými a zasazením do nového kontextu získávají zcela nové významy. Například z upřímného podivu se stává ironický posměšek.

„Iáson:

Ty máš vždycky na všechno odpověď, vždycky víš všechno líp, kdy už přiznáš, že tvůj čas skončil?

Médeia:

Ted', ted' to přiznávám, jenomže co ti to pomůže?

Iáson:

Nemysli si, že mě to těší. Když už ani ty nevíš, jak dál.

Médeia:

To bylo přiznání, jaké bych od něho nečekala. Sundala jsem mu ruce ze spánků a pohládila ho po čele, tvářích, ramenou a zranitelné prohlubni nahoře na zádech.¹⁵

„Ty máš vždycky na všechno odpověď, řekl Iásón, vždycky víš všechno líp, kdy už přiznáš, že tvůj čas skončil? Ted' odpověděla jsem a samotnou mě to překvapilo, ted' to přiznávám, jenomže co ti to pomůže? Zabořil hlavu do dlaní a zasténa, jak jsem ho ještě nikdy neslyšela. Nemysli si, řekl, jen si nemysli, že mě to těší, když už ani ty nevíš, jak dál. To bylo přiznání, jaké bych od něho nečekala. Posadila jsem se k němu na lůžko, sundala mu ruce ze spánků a

¹⁵ TRMÍKOVÁ, Lucie. *MÉDEIA*. 2018. str. 4

*pohladila ho po čele, tvářích, ramenou a zranitelné prohlubni nahoře na zádech a
on prosebně řekl, pojd' [...]"¹⁶*

V obou ukázkách najdeme vyobrazené dějově i textově stejné situace. Přesto má každá úplně jiný smysl. Původní verze Christy Wolfové je více romanticky laděná, jde o nejintimnější rozhovor páru v soukromí na jejich společném loži. Oba jsou v této situaci nejvíce zranitelní a snaží se navzájem uklidnit a svým způsobem konejšit. Naproti tomu v případě textu Lucie Trmíkové a především v samotné inscenaci jde o živelný souboj dvou nepřátel na život a na smrt, kteří nemají lepší zábavy než se neustále navzájem slovně urážet a napadat. To ostatně tvoří téma celého textu.

Podobného přístupu se dočkaly i texty ostatních autorů.

„Médeia:

*Šťastný Iásone, vysvobozený od Médei. To tě vysvobodila tvá náhlá láska ke
Creúse, k té korintské husičce, její mladá ostrá vůně, její sevřená kolena?*

Iáson:

Ty sama jsi mě vysvobodila.

Médeia:

*Podívej se na mě! Podívej se na můj obličej! Jednoho dne to bude obličej staré
hnusné ženy, ze kterého budou mít všichni strach, ale ty v něm budeš až do
konce číst tvář Médei.*

Iáson:

Mýlíš se. Zapomenu na něj."¹⁷

„Médea:

*Šťastný Iásone, osvobozený od Médeji! Co tě osvobodilo? Tvá náhlá láska k té
korintské nanynce, její mladá pronikavá vůně, její sevřená panenská kolínka?*

Jason:

Ne.

Médea:

Tak kdo tě tedy osvobodil?

¹⁶ WOLF, Christa. *Médeia a jiné hlasy*. Překladatelé Věra HOUBOVÁ a Karel HOUBA. Praha: ARISTA, 2000. str. 20

¹⁷ TRMÍKOVÁ, Lucie. *MÉDEIA*. str. 5

Jason:

Ty.

/Pauza. Stojí proti sobě a dívají se na sebe. Ona na něho náhle vykřikne./

Médea:

Nebudeš nikdy svobodný, Jasone. Médea bude navěky tvou ženou můžeš mě dát vyhnat, můžeš mě třeba zardousit, až už nebudeš moci snést můj křik, ale nikdy, nikdy ti Médea nevymizí z paměti. Podívej se na tuhle tvář, ve které čteš jenom nenávisť, podívej se na ni očima vlastní nenávisti, zášť a čas jí mohou znetvořit, neřest do ní může vrýt svou stopu, jednoho dne to bude tvář odporné stařeny, která bude všem nahánět hrůzu, ale ty, ty v ní budeš až do konce vidět tvář Médejinu."¹⁸

Podobně jako předchozí citace i tato ukazuje práci Trmíkové s texty, z nichž čerpala. Jednoduchým zkrácením a přestavěním vět v replikách docílila odlišného vyznění dialogické pasáže. V jejím textu nabývá dialog daleko více ostrého konfrontačního charakteru za použití více vykřičníků, záměnu slova nanynka za husičku i ironizujícího charakteru Iásonových odpovědí, které jsou v Anouilhově textu spíše neutrální. Navíc je závěrečná Médeina replika v Anouilhově podání daleko delší, což snižuje pocit zlostného vyštěknutí, ačkoliv před ni umístil scénickou poznámku, dle níž má vykřiknout.

Jde o souboj manželů, kteří prošli vztahovou krizí, kdy Iáson zradil Médeiu s touhou oženit se s Kreontovou dcerou a Médeia jako pomstu zabila jejich děti. Děj dramatického textu je však posunut o mnoho let dopředu, kdy jsou oba staří a od těchto událostí uplynuly léta. Opět se scházejí a pravděpodobně žijí pod jednou střechou, nicméně není mezi nimi láska, ale pouze nenávisť a výčitky. Oba se snaží v tomto disharmonickém vztahu najít východisko, které se jim nedaří nalézt. Text přebírá témata předchozích zpracování jako zradu a trest a vinu dětí, jež jsou ale teď dlouho po smrti. Z hry Jeana Anouilha a Christy Wolfové jde ještě o vztah mezi muži a ženami, který je zde přenesen na soužití manželského páru. Nicméně všechna tato témata byla posunuta do rámce manželské krize. Vzniklý text obsahuje mnoho ironických poznámek a vzájemných provokací.

Signifikantním problémem, jenž Trmíková akcentuje se též stává stáří a vzpomínání na společnou minulost plnou bolestných vzpomínek. Ty zkoumá

¹⁸ ANOUILH, Jean. *Médea*. str. 20-21

s odstupem času, kdy jsou obě postavy starší, než jak praví řecký mýtus. Text obsahuje spoustu dialogů, jež řeší kupříkladu, co vedlo Iásona k tomu, aby zabránil Kreontovi nechat Médeiu zabít.

„Médeia:

Jedno moře, dvě moře mezi námi, stále to nestačí a ty to víš. Proč jsi zabránil, aby mě dali zabít?

Iáson:

Protože jsi byla dlouho mou ženou, Médeio. Protože jsem tě miloval.

Médeia:

A už jí nejsem?

Iáson:

Už nejsi.

Médeia:

Šťastný Iásoně, vysvobozený od Médei. To tě vysvobodila tvá náhlá láska ke Creúse, k té korintské husičce, její mladá ostrá vůně, její sevřená kolena?"¹⁹

Jde o jakési vyznání, o zpovědi obou postav, kdy až po tolika letech, které uběhly od původního mytologického děje. Trmíková jim v textu dává možnost smíření, či alespoň pokusu o smíření, jež ale staré rány, které nejsou schopné se zahojit, dvojici nedovolí.

Struktura výstavby textu odráží způsob, jakým autorka čerpala inspiraci. Kromě slepence fragmentů textů zůstává výstavba zvláštní a volná, nedrží se žádných pravidel. Na počátek textu zasazuje přednášku, kde postavy prve vystupují jako dva vědci, kteří vykládají historická a mytologická fakta důležitá pro následující děj. Tím se přibližuje k Senecově verzi, kde ve vydání, s nímž jsem pracoval, autor text doplnil velkým množstvím poznámek pod čarou objasňující důležitá fakta antické doby.

„David:

Prázdnota světla. - obraz Hekatina měsíčního ducha.

- panna (později Artemis, měsíční srp)

- matka (Selene, lunární úplněk)

- stařena (Hekaté, lunární Nov)

¹⁹ TRMÍKOVÁ, Lucie. *MÉDEIA*. str. 5

z čehož vznikl mnohem později koncept tří základních ženských archetypů, a také:

*minulost – přítomnost – budoucnost
zrození – život – smrt*

Lucie:

Poslední den každého lunárního měsíce se konaly tzv. Hekatiny večere, související s fyzickou i duchovní očistou, úklidem a zbavováním se nepotřebných věcí, s vypořádáním zapomenutých a nevyřízených záležitostí a splněním nedokončených úkolů. Cílem bylo vstupovat do každého nového měsíce bez zbytečného balastu jako ‚znovuzrození‘. Večere se kladly na rozcestí, po ukončení rituálu se je braly nemajetní lidé, zbytky se házely psům, kteří se potulovali kolem“²⁰

Následně obě postavy vystoupí z rolí vědců a vstoupí do rolí Médeiy a Iásona. Jde o začátek rámcového děje, jenž ale není dotažen do konce a vědecká přednáška je na konci vynechána. Místo ní končí děj hlasem z reproduktoru, který přednáší báseň Vojtěcha Nebeského.

Básněmi jsou prokládány i další pasáže textu, jenž mají charakter především lyrický.

„Médeia:

*Nastanou tvrdší časy.
Čas podmíněně vymezený
vychází na obzor.
Už brzy koženou botou
zaženeš dogy do jejich bud.
Protože vnitřnosti ryb
v povětrí vychladly.*

*Uboze hoří svíce vlčích bobů
a zrak tvůj kulhá mlhou.
Čas podmíněně vymezený
vchází na obzor.*

*Neohlížež se.
nazuj si boty.*

Zažeň psy nazpět.

Zanes ryby k moři.

Zhasni svíce.

*Nastanou tvrdší časy.*²¹

Tyto básně jsou replikami buď Médeiy nebo záhadného hlasu z reproduktorů a připomínají písně, které v textech Euripída a Senecy patřily chóru. Jde o přímý odkaz k antickým textům, ale opět je bez jakékoliv pravidelné formy. Zatímco u Euripídova zpracování jsou chóru vymezeny mezihry a u Senecy jsou sborové písně na začátku, případně na konci dějství, Trmíková sáhla ke zcela volnému použití prvků typických pro texty, z nichž čerpala. Nedrží se však pravidel, jež jsou obsažena v předchozích zpracováních, ale používá je tam, kde zrovna potřebuje.

2. 5. 2. INSCENACE A JEJÍ VIZUÁLNÍ KOMPONENT

Významnou a neopomenutelnou vrstvou tvorby JEDLu a především Jana Nebeského tvoří též vizuální komponent inscenací. Ač vizuální komponent není obsažen pomocí poznámek přímo v samotném textu, tvoří význačnou významotvornou rovinu, a proto mu musíme věnovat pozornost a do analýz jej zahrnout. Nebeský tvorbu odjakživa spájí s experimenty pronikání jednotlivých druhů umění. Nejčastějším jsou pro jeho tvorbu hudba a výtvarné umění. Obě tyto sféry se promítají do inscenace *Médeia*, kde živá hudba v podání bubeníka Jana Šikla tvoří třetího partnera v dialogu Médei a Iásona. Především v momentě, kdy Médeia vyvolává bohy a příšery, nechává diváky značně pocítit přítomnost hudebního rytmu, který postupně vytváří napjatější atmosféru, na což Trmíková jako Médeia pohotově reaguje. Výčet průníků tím ale nekončí a na scéně jsou ještě přítomni dva výtvarníci. Jde o hrnčířku, jež zpracovává hmotu a ta je snímána termokamerou. Zachycený obraz se živě přenáší na zeď za scénou. Na druhé straně jeviště ještě stojí plátno a malíř, jenž dřevěnou násadou, na jejímž konci má přidělaný štětec, maluje vodovými barvami obraz.

Oba umělci jsou v zadní části jeviště a stojí za nafukovacími křesly, v nichž sedí Iáson (David Prachař) a Médeia (Lucie Trmíková). Hrnčířčina pozice se nachází za Prachařem a symbolizuje mužský element, kdy její prsty, které zpracovávají hmotu, jí umožňují práci s jemnou motorikou. Ta symbolizuje Iásona a jeho vyjadřování, jež je jemné a zaobalené do lichotivých slov a uhlazených frází.

²¹ TRMÍKOVÁ, Lucie. *MÉDEIA*. 2018. str. 17

Jelikož jako syn krále a nástupce Kreonta musí umět mluvit tak, aby se to občanům, jejichž bude králem, líbilo. Stejným efektem působí i tvarování hmoty, jež přenáší termokamera. Termovize ale prozrazuje trpkou příchuť, která se skrývá za jeho krásnými slovy, jež mají hřát (zahřátá hmota, již se hrnčířka dotýká), nicméně jako celek jsou studená a prázdná (hmota velmi rychle vychladne a na projekci je zobrazena chladnou modrou barvou). Navíc ačkoliv hmotu hněte po celou dobu představení, nedostává žádných jasných obrysů a na konci zůstane u stejné neforemné hroudy jako na jeho začátku.

Oproti tomu malíř, jenž za Médeiu představuje ženský element, používá násadu, jež vytváří značný distanc mezi ním a plátnem, čímž vylučuje možnost jakýchkoliv jemných tahů symbolizujících Médeinu prudkost a až nesnesitelnou upřímnost. Médeia jakožto Kolchid'anka, jež nebyla od mala vázána striktními pravidly, jak by se měla jako žena ve společnosti chovat, nemá potřebu nosit masku a hrát slovní hry. Nicméně postupně malovaný obraz dostává jasnější obrysy a na konci představení se před diváky vynoří malba, která je temná ale krásná. Což značí to, že ačkoliv jsou její slova tvrdá, dostane se pomocí nich z bodu A do bodu B.

2. 5. 3 ZÁVĚR

Médeia Lucie Trmíkové je skládačkou puzzle z útržků jiných her, na něž svou strukturou i částečně odkazuje, ale hraje podle svých vlastních pravidel. Zároveň přebírá jejich témata (vina, zrada a pomsta, vztahy), jež následně zasazuje do nových okolností a dodává jim i jiné významy (dynamizace vztahu postav pomocí ironizace textu, manželská krize v pozdním věku a prázdnota vztahu). Neopomenutelnou složkou jsou vizuální obrazy a experimenty vzniklé spojením různých druhů umění, použité v Nebeského tvorbě, které se zapojují do děje a vedou s ním dialog důležitý pro vyznění inscenace.

3. SOUKROMÉ ROZHOVORY

Druhou inscenaci, kterou podrobím rozboru jsou *Soukromé rozhovory*, vzniklé na základě stejnojmenného scénáře švédského spisovatele, dramatika a filmového a divadelního režiséra Ingmara Bergmana. Ty se od předchozí *Médeiy* Lucie Trmíkové liší především způsobem, jenž pro jejich napsání použila. Zatímco u *Médeiy* čerpala z několika předloh, jež následně zpracovala do svébytného textu, v tomto případě, vycházela pouze z Bergmanova scénáře, který upravila do nové podoby.

Bergmanova tvorba se vyznačuje hlubokým psychologickým prokreslením jednotlivých postav, jež Trmíková přenáší do svého díla. Zaměřuje se především na vztah Anny a Henrika Bergmanových, kteří jsou rodiči Ingmara Bergmana. Ten se právě nechal inspirovat příběhem svých rodičů a *Soukromé rozhovory* patří do jeho volné trilogie společně s *Nejlepšími úmysly* a *Nedělníátky*. Podobně patří inscenace *Soukromé rozhovory* do volné trilogie *Lásky a víry* spolku JEDL, kam patří též *Médeia* a *Pustina*. V nich zkoumají především partnerské vztahy, jež prošly problémy, díky nimž se vyprázdnily, nicméně aktéři jsou dále nuceni spolu být a to ve vztahu, kde místo lásky a pochopení nalézají odpor a nenávisť. To vše se odehrává v kontextu víry, jež tvoří hranice jejich jednání, díky čemuž se často dostává do přímého rozporu s vůlí postav a tím je podrobována zkoušce.

3. 1. BERGMANOVY SOUKROMÉ ROZHOVORY

Kniha *Soukromé rozhovory* přináší příběh manželského páru Anny a Henrika Bergmanových. Annino manželství s Henrikem, který je vikářem na faře, provází nespokojenost. Najde si proto mladého milence Tomase, jenž studuje školu pro kněze. Jejich vztah trvá už něco přes rok a Henrik o něm dosud neměl ani potuchu. V červnu 1925 se nicméně Anna setkává se strýčkem Jacobem, farářem, jenž je shodou okolností Henrikovým přímým nadřízeným, a navíc jde o Annina duchovního, pod jehož vedením vyrůstala a prošla důležitými obřady, jakým je kupříkladu i konfirmace. Jelikož se dlouhou dobu neviděli, dává Jacob najevo přirozenou zvědavost a Anna, jež se právě vrací od Tomase, díky čemuž má hlavu plnou různých myšlenek, se mu pod tíhou svědomí dozná. V tuto chvíli a asi i díky pocítené úlevě, žádá Jacoba o radu. Podle něj se má svému muži přiznat a okamžitě ukončit milostný poměr s Tomasem. Anna zprvu protestuje, ale nakonec dospěje k rozhodnutí se Henrikovi přiznat. Vztah s Tomasem, ale ukončit nehodlá. Nejprve se zdá, že se situace obejde bez vážnějších následků, i když pár dní spolu téměř nemluví a jejich konverzace jsou povrchní a zabývající se věcmi týkajícími se okolního světa, což ale podle Anny představuje normální situaci.

„[...] Příklad den, kdy fouká vítr, po nebi putují mraky a ve vzduchu se vznášejí vůně podzimu, je stejně poklidný a nenápadný, jako ten předchozí. Takto jsou Anna s Henrikem tři dny vydáni napospas sami sobě i jeden druhému.

Mlčení obou manželů je akceptovatelné. Někdo cizí, kdo by snad sledoval jejich chování a tón, jakým mluví, by si sotva všiml něčeho neobvyklého a alarmujícího. Anna, která většinou podebrané vředy propichuje, se neodvažuje pohnout žádným směrem. Pokud si něco myslí, nebo pociťuje strach, vzpurnost, vinu, smutek nebo hněv, ze všech sil se snaží nechat si to pro sebe. Zároveň je nejistá a zmatená: To je všechno? Sklouzne její život zpátky do vyježděných kolejí? Nebo jsou ty poklidné dny těhotné strašlivou hrozbou? [...]"²²

Následně, když pomine Henrikovo otupění, vzchopí se a začíná Annin milostný poměr rozebírat. Románek neskončí v zapomnění, ale naopak způsobí hluboký problém v jejich manželství, jež se ocitá vyprázdněné a oba manželé jsou od sebe vzdálení. Nedlouho na to se Henrik zhroutl a musí být poslán na léčení. Zatímco Anna prožívá šťastné chvíle, jelikož nadále udržuje vztah s Tomasem, zároveň se

²² BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1997. str. 47

Henrik léčí daleko od ní a jeho jediná komunikace s Annou probíhá ve formě dopisů. Na Vánoce jej z léčebny propustí, aby mohl slavit svátky s rodinou. Nicméně u poslední večeře před návratem do sanatoria dojde k tragédii, kdy jeden ze synů provádí nepřístojnosti u večeře, za což jej Henrik napomene. Syn mu do očí řekne, že je rád, že se vrací a už se na něj nebudou muset dívat. To v otci způsobí nervové zhroucení, vyřítí se za synem do pokoje a brutálně jej zmlátí, až z něj visí cáry kůže. Ačkoliv se jedná o jeden ze zásadních momentů, není zcela jasné, co syna k tomuto kroku dovedlo. Nicméně z rozhovoru Anny s matkou by se dalo usoudit, že jedním z důvodů bude samotná Anna, které Henrikova nepřítomnost zcela vyhovuje, jelikož se cítí svobodná. Během Henrikovy léčby se za pomoci matky snaží zbavit jej svéprávnosti a prohlásit za duševně chorého. Snaha se nedočká úspěšného konce. Nicméně není vyloučeno, že Annino chování během manželovi nepřítomnosti vedlo děti k interpretaci situace, že otcova nepřítomnost je vlastně v pořádku, neboť jde o psychicky narušeného člověka. V zájmu jeho zdraví je nejlepší, aby zůstal v péči doktorů v sanatoriu.

V květnu 1925 se Anna vydává sama s Tomasem na ostrov ke své přítelkyni. Ta jim poskytla azyl v domě paní radové, jež nyní zeje prázdnotou a mohou se zde plně věnovat sami sobě. Tomase však čím dál více šírá jeho svědomí, což zapříčiní pocit trapnosti celého jejich setkání, a nakonec se milenec rozhodne odjet zpět domů dříve, než měl původně v plánu. Jako symbol ukončení jejich vztahu nechá na stole snubní prsten, který mu Anna půjčila, aby nikdo z obyvatel nepojal podezření. Po příjezdu Anniny kamarádky Marty, jí Anna vše odvypráví a prohlásí, že ona vztah s Tomase ještě nevzdala.

„[...]”

- A co Tomas?

- Tomas mě opustil, ale já jeho neopustím.

*Anně klesne hlava na vyšívaný polštářek, přitáhne si pléd k ramenům. Půjde se podívat do kuchyně, co máme k večeři, oznámí suše Märta a vzdálí se
Na malém stolku u pohovky leží snubní prsten Annina dědečka.”²³*

V samém závěru knihy se Anna opět setkává se strýček Jacobem trpícím rakovinou. Jacob se ocitá na prahu smrti, proto si nechá Annu zavolat, aby se dozvěděl, jak vše dopadlo. Anna vědoma si jeho stavu a stavu věcí v jejím životě

²³ BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1997. str. 95

mu účelně začne lhát. Řekne mu, že uposlechla všech jeho rad a všechno dobře skončilo. S největší pravděpodobností nechtěla svého duchovního zatížit špatnými zprávami, které by mu mohly ještě více přitížit.

Celá kniha je koncipována do pěti kapitol – rozhovorů, jež spolu vedou jednotlivé postavy knihy. Velkou část děje obsáhl právě v oněch rozhovorech připomínající zpověď, a vypráví se tak jako vzpomínka odehrávající se v minulosti. Podobnost se křesťanskou zpovědí zde není náhodná. Jde o jakousi novodobou obměnu tradičních zpovědí, která se odehrává mimo klasické umístění v kostele ve zpovědnících. Tento rozhovor je vždy veden v soukromí, pouze mezi dvěma lidmi, a k lepší účinnosti a jednoduššímu vypovědění tíživých skutků také slouží příšeří v místnost, v níž se odehrává.

„[...]

- Většina lidí si myslí, že Luther odstranil zpověď. Ale tak to není. Doporučoval to, čemu sám říkal „soukromý rozhovor“. Jenže ten skvělý reformátor se příliš nevyznal v lidech. Když je denní světlo a ty sedíš tváří v tvář někomu jinému, je to těžké. S magickým příšeřím zpovědnice, mumlajícími hlasy a vůní kadidla to jde rozhodně líp. [...]"²⁴

Citovaná část z knihy poskytuje vodítko, jak k celému příběhu přistupovat. Ačkoliv by se dal na základě *Soukromých rozhovorů* vystavět příběh stejných lidí, kteří udělali stejné skutky, jež by se akorát zpřítomnily a vytvořily tak pro příjemce napínavější děj, Bergmanovi o něj vůbec nejde. Jde jen o jakési pozadí, které slouží jako kontext k problematice, jež se snaží ve své knize akcentovat. Jde o hluboký psychologický rozbor postav příběhu. Autor nám dává nahlédnout do jejich duše, jež prochází těžkými rozhodnutími. Jsou tak otevírána témata jako vztah, jenž prošel hlubokým otřesem v podobě Anniny nevěry. Vypořádávání se s následky, které jsou devastující jak pro manželství samotné, tak i pro psychiku jedince, ale také zasazení příběhu do kontextu roviny víry. Ta přináší do celého příběhu další rovinu, problematiku lidských skutků s vírou v boha a pravidla, jimiž se mají věřící ve své životě řídit. Tato témata Bergman zpracovává v detailním prokreslení, čímž dává spoustu prostoru k poznání postav.

²⁴ BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1997. str. 17

Jelikož se podobně jako u Médei děj v podání JEDLu omezuje pouze na ústřední postavy, pro další charakterizaci jednotlivých postav se budu zabývat pouze Annou a Henrikem Bergmanovými a strýčkem Jacobem.

Annou autor líčí jako silnou a samostatnou ženu schopnou vlastních rozhodnutí. Soběstačnosti byla učená již od malička, kdy jí matka dopřála vzdělání zdravotní sestry, aby nemusela být odkázána pouze na svého budoucího manžela a jeho příjmy. Jeden čas dokonce uvažovala, že by se přihlásila do služby, která by jí umožnila s jejím povoláním procestovat svět. Nicméně poté, co pozná Henrika, rozhodne se pojmout jej za manžela, což jí rodina rozmlouvá, jelikož si je vědoma rozdílů mezi nimi, jež by mohly v budoucnu působit problémy. Na to Anna nedbá a rodina se s výběrem partnera smíří, nicméně matka ji upozorní, že svůj názor řekla, a bude s ním muset žít, jelikož člověk má právo volit pouze jednu. Zprvu se vše zdá v pořádku, bohužel postupně se Anna začíná cítit v manželství jako ve vězení. Stále hledá únik od problémů, jež nalezne právě v osobě Tomase. Nový vztah založený na volnosti ji přináší zprvu uspokojení, ale později také výčitky svědomí, které vyvrcholí právě v ten moment, kdy ji na cestě přemýšlející o vztahu s milencem a Henrikem nečekaně zastaví otec Jacob. Ten je jejím duchovním otcem a Anna si současně s manželskou krizí také prochází krizí víry, částečně ji tak používá k ospravedlnění svých činů. Paradoxem situace se zdá právě milenecký poměr se studentem teologie, což ale také může odkazovat na její zvláštní cestu k nalezení cesty zpět k víře.

„[...]”

- *Vzpomínám si, co jsi řekla tenkrát večer před svou confirmací: Modlím se k Bohu, abych byla užitečná. Vlastně jsem hrozně silná. Pamatuješ?*

- *Ano. Já vím. Bylo to dětinské. Ale já jsem přece dětinská byla.*

- *Ted' tě bůh vyslyšel.*

- *Ne.*

- *Ty nevěříš, že se Bůh zabývá tvým zármutkem?*

- *Ne.*

- *Ty už nevěříš?*

- *Ne.*

- *Takže se nemodlíš?*

- *Co tomu říká Tomas?*

Říká, že ho moje, jak on říká „odvrácenost“ děsí. Vy v Boha věříte? V nějakého otce na nebesích? V Boha lásky? V Boha s rukama, srdcem a bdělými očima?

- Pro mě jsou takové věci nepodstatné.

- Nepodstatné? Jak může být osoba Boha nepodstatná?

- Neříkej slovo „Bůh“! Říkej „Svatost“. Svatost člověka. Všechno ostatní jsou jen atributy, převleky, manifestace, neuvážené nápady, projevy beznaděje, rituály, zoufalé volání do temnoty a ticha. [...]”²⁵

Annina soběstačnost má projevy nejvíce ve vztahu s Henrikem. Po vyznání se z nevěry nedochází k naprostému pokání, ale dále si udržuje masku hrdé a silné ženy, čímž využívá Henrikovu slabost a mistrně jím manipuluje. Kdykoliv se naskytne příležitost, aby převzala nad situací kontrolu a byla ta lepší a dominantnější, využije ji, jak dokládají následující citace.

„[...]”

- Chudáčku Anno!

- To říkáš ty?

- Chudáčku Anno. Máš to těžké.

- Ano, je to těžké. Občas jsem se modlila k Bohu, abych onemocněla, abych skončila v nemocnici, abych unikla vší téhle vině, ano, vší téhle – vině.

Henrik se předkloní a uchopí Annu za ruku, podrží ji. Je vážný a něžný.

- Nemyslíš, milá Anno, že v tom, co nás postihlo, je nějaký smysl? V tom, co tak strašně bolí?

[...]”

- To je na mě příliš hr.

- Proto jsem nám objednala pokoje v Městském hotelu – jeden dvoulůžkový a jeden jednolůžkový.

- Jenže já přece nemám -

- Tomasi! Tohle je moje věc. Ty trváš na tom, že si zaplatíš cestu. To už je až až!

- Nemáš strach?

- Když o tom přemýšlím, strach dostanu. Proto nepřemýšlím. Plánuju, ale nepřemýšlím. Jediné co mě děsí - [...]”²⁶

Henrik Bergman tvoří charakterová protipól k jeho manželce. Jde o hluboce věřícího vikáře, který svůj život naplno zasvětil víře a práci pro církev. Henrik na

²⁵ BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1997. str. 26–27

²⁶ BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1997. str. 40, 76

rozdíl od své ženy nikdy nezpochybňoval vůli boží. To se zlomilo až se zjištěním nevěry své ženy, jež způsobila, že se mu rozpadl celý jeho známý svět. Šlo o příčinu jeho nervového zhroucení, popisovaného Annou v rozhovoru s matkou.

„[...] - Mami! Víš, že se všechno točí v bludném kruhu? Začíná to něčím, co jsme přetřásali včera, především i den předtím: jak má kněz, který ztratil víru, neděli co neděli kázat? A: za to, že ztratil víru, můžu já. Jak si dokážu zodpovědět, že se kvůli mně hroutí a stává se z něj žebrák? A! Musí ihned dostat prášek na spaní. A. Jestli neusne, zmocní se ho zlé myšlenky, budou jím zmítat, až se rozpláče. [...]”²⁷

Postavu Henrika autor vytvořil jako duševně slabého člověka, pro něhož je stabilní řád vším a těžce zvládá i malé odchylky od normálního stavu vyjetých kolejí. Z toho důvodu se u něj projevuje snaha o kontrolu života svých blízkých. Ti musí splňovat jeho představy o nich samotných. Anna musí svému muži hlásit, kde se nachází nebo kam má v plánu jít. Pokud se zpozdí, Henrik začíná být nespokojen a žádá od ní vysvětlení, jemuž často mívá problémy uvěřit. Po zjištění Annina milostného poměru se z něj stává psychicky nemocný člověk, nebezpečný svému okolí, kdy se prohloubí jeho potřeba konstantní kontroly chodu věcí a životů osob jemu blízkých. Jakýkoliv krok mimo zvyklosti, jež jsou zakotveny v jeho hlavě, se rovná nervovému zhroucení, kdy nejstrašnějším nalezeným příkladem se stává brutální napadení syna při večeři.

Pomyslným mostem mezi odlišnými povahami manželů Bergmanových je právě strýček Jacob. Autor textu z něj vytvořil pevný pilíř psychické podpory, u nějž získáváme pocit, že se mu můžeme svěřit s jakýmkoliv problémem bez toho, aniž by soudil. Částečným důvodem je také jeho funkce duchovního, kdy má úkol vyslechnout si problémy věřících patří do jeho povinností. Nicméně důležité pro jeho postavu je schopnost poradit lidem, jež se mu vyzpovídají. Nejde však o rady typu musíš se modlit za toto a toto, ale praktické rady, jejichž účelem je vyřešit těžkou životní situaci nebo problém trápící jeho duchovní.

²⁷ BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1997. str. 58–59

3. 2. SOUKROMÉ ROZHOVORY SPOLKU JEDL

3. 2. 1. ANALÝZA DRAMATICKÉHO TEXTU

Text Lucie Trmíkové plně vychází z předlohy Ingmara Bergmana, není s ní však plně totožný. Stejně jako u předchozího textu *Médeia* prošel značnými změnami a autorka jej doplnila vlastními texty.

Nejvýraznější úpravou je značné zkrácení textu, kdy z něj Trmíková vypustila obsáhlé popisné pasáže a zachovala pouze přímé řeči postav. Pro dramatický text Trmíkové jsou zcela nepodstatné, jelikož obsahují spoustu faktografických údajů a pevně zasazují text do doby i místa. Sám Bergman v původním textu dává poměrně jasné instrukce, jak dlouhou časovou rovinu jeho děj obsahuje (červen 1925–říjen 1934, plus epilog odehrávající se v roce 1907). Stejně tak autorova kniha detailně popisuje místa, v nichž se děj odehrává. Ta jsou spjata s režisérovu rodnou zemí, Švédskem. Toto specifické zasazení místa dějiště, bylo pro JEDL nepodstatné, až přímo nežádoucí, jelikož ve svých inscenacích tematizují především obecné fenomény společnosti, s nimiž se mohou lidé ztotožnit, což by zachování všech místopisů a datací značně ztížilo. A ačkoliv se popisy míst, v nichž se dramata odehrávají často objevují v podobě sekundárního textu, jsou opět pro práci spolku zcela nepodstatné, jelikož víme, že Jan Nebeský má své uvažování s výtvarným komponentu, jenž utváří podle svých představ a potřeb.

Značnou úpravou prošel též samotný děj, který s předlohou koresponduje pouze částečně. Svůj díl na tom má i zredukování počtu postav, kdy Trmíková do textu zařadila pouze Annu a Henrika Bergmanovi a strýčka Jacoba (Henrikova nadřízeného a faráře). Děj je členěn do obrazů, kdy na samém začátku postava Anny popisuje svému muži sen, který měla předešlé noci. Henrika v něm našla s jednou z jeho žaček v posteli při nevěře, situace v ní vyvolala zlobu a zároveň zraněnost, cítila se ublíženě. Naopak dvojice nebyla překvapená a žena, s níž souložil se i ochotně nechala vyfotit. Když Henrik odešel na chodbu, Anna jej následovala a zabodla mu tužku do břicha. Poté, co se vrátila do ložnice, ji za chvíli následoval i Henrik, jenž ji ukazoval díru v břiše.

Sen Anna následně komentuje.

„Anna:

[...]

*Asi nejstrašnější byl ten pocit, že teď mám alibi pro svoji zamilovanost, že už si to nemusím vyčítat. [...]*²⁸

První scéna, *Prolog*, připravuje půdu pro další situace. Postava v ní odkrývá své myšlenky ohledně jejích pocitů k manželství s Henrikem. Láska se ze vztahu vytratila a cítí již pouze nenávist, jelikož díky svému rozhořčení, je schopná svému muži zcela bezostyšně ublížit. Navíc sen o manželově nevěře je pouze zrcadlem jejího svědomí, s nímž bojuje kvůli svému vlastnímu románku, pro nějž hledá ospravedlnění v jakémkoliv podobě, i když se jedná pouze o sen.

Následný obraz již čerpá z Bergmanovy předlohy, kdy Anna potkává svého duchovního, strýčka Jacoba. Obraz je však jako zbytek děje osekán na nejdůležitější pasáže, včetně popisů vypravěče, důležitých pro poselství autorčina díla. Zkrácení podobně jako v případě *Médeiy* má za účel více text dynamizovat a přidat ironii, jejíž úkol spočívá přinesení většího zaměření na vztah manželské dvojice. Scéna obsahuje navíc další z autorských zásahů Trmíkové.

„Anna:

[...]

Napsala jsem mu druhý den, pamatuju si to přesně:

„Říkám odpusť, nevím komu a nechci si tě odpustit.

Nikdy jsem nic takového neudělala,

nerozumím vůbec ničemu,

hlava to odmítá zpracovat.

Cítím tě všude.

Taky mám strach.

Nevím, co mám dělat.

Ptal ses mě, jestli to potřebuju.

Nevím, jestli to potřebuju,

ale vím, že to chci.

Moje srdce křičí: „Nepřestávej“

a zároveň: „Zastav to!“

Nemůžu se ani modlit.

²⁸ TRMÍKOVÁ, Lucie. *Soukromé rozhovory*. 2018. str. 1

*Přestala fungovat zemská přitažlivost.
Letím jako hořící koule,
kterou kdosi vrhl do prostoru.
Volným pádem padám do tebe. ‘
[...]’²⁹“*

V citaci Anna vyznává své city milenci Tomasovi. Jde tedy o vsuvku, jejíž účelem, je sdělit příjemci další střípek vztahů, v nichž se postava nachází. Podobně jako v úvodním snu se nám odstává informace o jejích vnitřním boji, který svádí. Je si plně vědoma, že její poměr není vzhledem k jejímu manželskému stavu správný, ale zároveň pocituje nedostatek sil k jeho ukončení.

V dalším obrazu *Druhý rozhovor*, jenž je napsán podobným stylem, jako předchozí, tedy jde o osekanou kapitolu původního textu, v němž se Anna přiznává Henrikovi k nevěře. Ačkoliv děj koresponduje s předlohou, je seškrtaný a zaměřuje se pouze na rozhovor manželů. V Bergmanově textu je roztažen do několika týdnů, které spolu tráví o samotě na jejich chatě. Ve verzi Trmíkové je spojen pouze do dvou dnů, což mu dodává potřebný tempo rytmus typický pro manželskou hádku, spojenou s takovýmto problémem a činí jej více dramatický. Jednotlivé repliky jsou více úsečné a působí ostřejším pocitem.

„Henrik:

Prožívala jsi s Tomasem tělesnou rozkoš?

Anna:

Prosím tě, nech toho, to je přílišná formulace...

Henrik:

Prožívala?

Anna:

Prožívala.

Henrik:

Větší než se mnou?

Anna:

Prosím tě, nech toho...’’³⁰

²⁹ TRMÍKOVÁ, Lucie. *Soukromé rozhovory*. 2018. str. 4

³⁰ TRMÍKOVÁ, Lucie. *Soukromé rozhovory*. 2018. str. 11

Z citace lze vyčíst narůstající problém mezi manželi, kdy Henrik začíná rozebírat podrobnosti Annina vztahu s Tomasem, tomu se Anna snaží bránit, jelikož jí diskuze, kterou ale nutně musela očekávat, přijde odporná a proti její vůli. Což Trmíková dokazuje poupravenou první replikou Anny, která je u Bergmana více smířlivá a není odmítavá, spíše prosebná. Dalším aspektem, jenž je pro tyto dva úryvky zřejmý, je autorčino přeházení posloupnosti textu a přidávání částí, které v původním chybí.

„[...]”

- *Prožívala jsi s Tomasem tělesnou rozkoš?*

- *Prožívala.*

- *Prožívala jsi s ním větší tělesnou rozkoš než se mnou?*

- *Takhle se nesmíš ptát. [...]”³¹*

Následující obraz je Anniným monologem, který popisuje souběh událostí, jež se odehrály po odjezdu z chaty. Mezi obrazy je rozmezí rok a půl a jde o monologizaci Bergmanovy třetí kapitoly, kde Anna vede rozhovor s Matkou, jež ji přijde navštívit. Anna se mimo jiné čtenáři vyznává, že nedokázala Tomase opustit a udržuje s ním nadále poměr. Ačkoliv se o oba snaží jej ukončit, ani jeden k tomu nemá dost sil, což zásadně odlišuje text Trmíkové od předlohy, kde ve čtvrté kapitole jede s Tomasem k přítelkyni, jež jim poskytla celý dům pro jejich setkání. Na jeho konci Tomas Annu opouští, jelikož má již nesnesitelné výčitky svědomí, a na důkaz konce nechá na stole snubní prsten, jež mu Anna předtím propůjčila, aby nevzbuzovali pochybnosti místních.

Čtvrtý obraz totiž Trmíková dedikovala rozhovoru Henrika s Jacobem, jehož meritem je diskuze nad vírou a převážně Henrikovou ztrátou víry. Což je dalším tématem, který Trmíková i spolek často akcentují a vzhledem k ději zaujímá podstatné místo. Tím se text zásadně odklání od Bergmanovy předlohy, jelikož Bergman vůbec nedává prostor setkání Jacoba a Henrika, ačkoliv jsou ve vztahu nadřízený – podřízený. Je tak zcela logické, že jejich pracovní vztah je založený také na spolupráci, tím pádem se musejí často potkávat. Jejich rozhovor přidává též Henrikův pohled na jejich vztahové problémy, jelikož rozhovor mezi nimi se velmi podobá soukromému rozhovoru, jaký vedl Jacob na začátku s Annou a jak jej sám Bergman v knize ustanovil. Henrik vidí bezvýchodnost jejich manželského soužití, nicméně z jeho replik je zřejmé, že to, jak vidí věci jeho žena, není úplná

³¹ BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory*. str. 44

pravda. Anna svého muže totiž nařkne z toho, že ji neustále špehuje a čte jí dopisy, což Henrik popírá, když říká, že se to stalo pouze jednou a nedopatřením, kvůli tomu, že jej nechala otevřený na stole. Henrikův pohled odkrývá skutečnost, že manželé nemají problém o svých pocitech a myšlenkách hovořit. Problém ale je, že to nedokážou spolu navzájem, nebo pouze za velikých obtíží a radši se svěří třetí osobě, což je příčinou bludného kruhu, do nějž se jejich manželství dostalo. Ačkoliv se může zdát, že Anna by mohla být schopná Henrikovi povědět nepříjemnou pravdu a situaci řešit, ve skutečnosti jedná pod výčitkami svědomí a jelikož ji to poradil někdo jiný, dále se už řešení brání. Henrik se naopak snaží najít pochopení, ale neumí ho dostatečně vyjádřit, což jej přivedlo do momentu, kdy chtěl sjetím z útesu spáchat sebevraždu.

Pro poslední obraz je klíčové setkání postav Anny a Jacoba po deseti letech. V Bergmanově knize, kde setkání obou knězů chybí se lze domnívat, že jediným zdrojem informací ohledně vztahu manželů je právě toto setkání a Jacob tak nemůže mít důvod Annu podezřívat ze lži. Nicméně přítomnost předchozího obrazu a fakt, že Henrik Jacobovi řekl o jejich vztahu má důležitou konsekvenci pro setkání. Anna se totiž rozhodne strýčkovi zalhat, stejně jako to udělá v předloze, a poví mu, že vše je v pořádku a řídila se přesně jeho radami. Ve světle zjištěných událostí, je nicméně jasné, že Jacob musí tušit, že se od ní nedozvěděl celou pravdu. To ale nedává najevo, což může být způsobeno jednak únavou z nemoci či profesní deformací, kdy jako kněz a zpovědník, nemůže porušit zpovědní tajemství.

3. 2. 2. INSCENACE A JEJÍ VIZUÁLNÍ KOMPONENT

Inscenace samotná obsahuje další důležitý klíč ve formě vizuálního zpracování, což je pro Nebeského tvorbu typické. Ve třetím obrazu, kde Anna vše Henrikovi poví a následně se téměř usmíří, dojde na soulož, kde manžel předčasně ejakuluje. K utření vystříklého spermatu použijí Anniny kalhotky, jež následně uklidí pod koberec, což symbolizuje snahu o zametení problému pod koberec. Ne jenom nepovedenou soulož, ale také Anninu nevěru. Na zemi však neleží pouze jeden koberec, ale hned několik na sobě, které postupně postavu rolováním odstraňují. Vždy, když se odstraní jeden z nich, znovu se objeví špinavé spodní prádlo, jež se okamžitě zastrčeno pod následující koberec.

Nebeský používá koberce jako symboliku vrstev problému, před nímž obě postavy unikají a radši jej zakryjí, než aby ho musely řešit a čelit nepříjemné situaci. Čím

dále představení ubíhá a děj se dostává do větší hloubky problému, postupně ubývá i jednotlivých vrstev, až nakonec, když Anna dokončí svůj monolog ve čtvrtém obrazu, odhrne poslední koberec tvořený medvědí kůží. Pod ním se nachází už jen podlaha jeviště a ony kalhotky. Nezbyvá už vrstva, pod níž by se daly schovat a postava je tak nucena se vyrovnat s problémem jejího milostného románku, do nějž je ale již tak pohlcena, že není schopná rozeznat, kde je pravda. Což si je schopná obhájit poslední větou obrazu: „[...] *Občas se stane, že se pravda rozředí a zmizí.*“³²

3. 2. 3. ZÁVĚR

JEDL v *Soukromých rozhovorech* předkládá témata nevěry a svědomí, následného vyprázdnění manželského vztahu, v němž zbývá pouze nenávisť a neschopnost mluvit. To vše sleduje na pozadí otázky víry, která zde podstupuje těžkou zkoušku, kdy oba manželé časem ztrácí víru v boha, což jim působí nemalé potíže komunikovat mezi sebou. Kvůli své ztrátě ve víru nevěří už ani jeden druhému a nevěří ani možnosti, že se dá z jejich situace vyjít vítězně a zachránit manželství. Trmíková Bergmanův text razantně upravuje pomocí velmi značného osekávání předlohy, z níž vytváří syrové drama manželské nevěry. Což ještě více umocňuje jednak svými autorskými částmi, ale též pomocí zásadního přepracování druhé poloviny děje, do níž vkládá rozhovor Henrika a strýčka Jacoba. Ten přináší nové a pro význam děje důležité skutečnosti, jež jsou významným východiskem pro samotný závěr děje. Pro plné pochopení inscenace Nebeský opět do vizuálního komponentu klíčuje prvek kalhotek špinavých od semene po nezdařené souloží, která končí předčasnou ejakulací. Ty na sebe přebírají tíhu nevěry a problémů manželského páru, jež radši ukrývají, než aby se rozhodly je vyřešit.

³² TRMÍKOVÁ, Lucie. *Soukromé rozhovory*. 2018. str. 19

4. MODEL TVORBY DIVADELNÍCH TEXTŮ SPOLKU JEDL

Na základě předchozích analýz se v této kapitole pokusím zjistit a pojmenovat společné jmenovatele utvářející texty Trmíkové pro tvorbu spolku JEDL. Jejich nalezení či nenalezení by mělo být klíčem k zodpovězení otázky, jestli dramatické texty prochází pojící vlákno nebo jde o tvorbu programově rozdílnou se širokým záběrem volených témat a způsobů zpracování. Zaměřím se přitom na několik oblastí, především půjde o témata a motivy obsažené v obou dramatických textech, strukturu textu a styl, kterým je Trmíková píše a přejímá z předloh.

Oba texty pojí přítomnost podobného problému, který v nich Trmíková akcentuje. Manželský vztah, který obě hry představují, zažil zradu jednoho z partnerů mající na jeho další fungování velmi negativní důsledky. Oba děje autorka postavila právě na vypořádávání se s následky. V případě *Médeiy* jde o Iásonovu zradu, kdy se rozhodl opustit Médeiu a oženit se s Glauké, dcerou korintského krále, aby se dostal k moci. To se mu rozhodla oplatit pomstou, při níž zabila krále s dcerou i jejich vlastní děti, aby Iásona připravila o vše, co je mu na světě blízké. Vina se nachází na obou stranách tábora, přičemž spouštěčem se stal muž. Děj se odehrává v čase budoucím od inkriminovaných událostí a obě postavy na něj pohlíží s notným časovým odstupem svých starších já.

Oproti tomu v *Soukromých rozhovorech* připadá vina jednoznačně na stranu Anny Bergmanové, jež si začala milostný románek se studentem teologie Tomasem. Ten na základě doporučení svého duchovního, strýčka Jacoba, odhalí svému muži. Opětovně se setkáváme s přístupem, kdy obě postavy řeší až následky činů, které je do takového stavu dovedly, přičemž samotné skutky patří do minulosti, jež se odehrála před samotným dějem. Trmíkové se tak snadněji zaměřuje právě na vztahové problémy hlavních postav. Ačkoliv jsou rozebírány, všechny postavy jsou odsouzené své problémy nevyřešit své problémy, každá z jiné příčiny.

Iáson s Médeiou se smířícího řešení nemohou dočkat převážně z důvodu těžkých křivd, jež si navzájem způsobili. Díky jejich hloubce není ani čas schopný zahojit brázdy, které jim vyryly na duši. Navíc se díky silným osobnostem a neochotě ustoupit navzájem moc neposlouchají, tudíž případné usmíření ani nemůže být zasazeno.

Manželé Bergmanovi mají jiný výchozí bod, jejich problémy jsou čerstvé, pramenící z nedávného odhalení Anniny nevěry. Situace se pro ně stává obtížnější v tom, že čerstvé myšlenky kalí schopnost uvažovat racionálně bez emočního podbarvení.

Navíc problém manželského páru spočívá v daleko komplikovanějším vztahu, v němž se oba necítí již delší dobu dobře. Anna považuje Henrika za neschopného slabocha, jemuž se nemůže svěřit nic důležitého, aniž by se zhroutil. Částečně to Henrikové charakteru odpovídá, jelikož jako silně věřící člověk a kněz svůj život zcela oddal službě Bohu, kterého do nynější chvíle nemá potřebu zpochybňovat a sním i celou svoji víru. Ovšem odhalení mezi ně vyryje ještě hlubší brázdu, jež jim neumožňuje jeden k druhému upřímně promluvit. Zbabělost být k sobě upřímní, jež si během současného soužití mezi sebou pěstovali, je přivádí na pokraj rozpadu manželství. Místo pochopení tak mezi nimi panuje nevraživost a nenávisť, jedinou formou komunikace, kterou nyní mezi sebou dokážou praktikovat jsou urážky a vzájemné obviňování.

Obě hry si tedy berou za hlavní téma partnerské problémy, které přivedly jejich soužití na pokraj krize. Trmíková této problematice kompletně podřizuje všechny aspekty textu. Oproti zdrojům, ze kterých čerpala, jsou oba texty seškrtnány o vedlejší postavy, aby mohla zaměřit pozornost jen na dané dvojice. Redukcí také značně prošly repliky a děje předloh, u nichž vynechala jakékoliv pasáže odvádějící pozornost od hlavního tématu, což se zásadně promítlo na ději samotném, jenž také doznal značných změn. Jednotlivé repliky poté ještě upravila, aby vytvářely napínavější náladu mezi postavami a zanechaly pocit uštěpačných poznámek. Nejlépe lze skutečnost pozorovat na citacích číslo 15 a 16 (strana 27, kapitola 2. 5. 1.), kde můžeme spatřit rozdíly mezi textem Jeana Anouilha a Lucie Trmíkové, jenž má větší spád a napětí mezi postavami, čehož autorka dosáhla také právě pomocí ironicky laděných replik.

Do textů plných složitých vztahů zapracovává Trmíková další téma víry. Tu pojímá jako vytyčené hranice kontextu, v nichž postavy jednají. Pracuje s ní všudypřítomně a všeobecně. Neomezuje se pouze na náboženství a víru v Boha, která by ostatně v Médeině příběhu nemohla existovat, alespoň tedy v křesťanské podobě. Nicméně i zde se otázka víry dostává do popředí, když se Médeia odvolává k řeckým bohům, aby jí pomohli s její odplatou. Druhý text se však již přímo odkazuje ke křesťanské víře, kde Henrik a Jacob jsou hluboce věřící. Zde se jedná o zkoušku víry a její ztrátu, kterou způsobí Anna svou nevěrou, jež do základu otřese světem jejího manžela. Obě postavy hledají i právě skrze svou víru rozřešení nelehké situace, v níž se ocitají. Vodítka jim sice Jacob poskytne, nicméně díky zarputilosti postav a nechotě si přiznat pravdu, selžou díky své

vlastní neschopnosti. Tu následně právě radši svalí na Boha, což je pro ně jednodušší východisko než si přiznat bolestivou pravdu. Jde tedy i o ztrátu víry v sama sebe a ve druhé, což nejvýstižněji autorka vyjadřuje v replice Anny: „Strýčku! Henrik je člověk sotva zvládající obtíže, které přináší každodenní život. Je měkký a bojácný. Nevládá svoje pracovní zatížení. Pravda by ho zničila. Naše manželství je špatné, po mnoha stránkách bídne, jak duševně, tak tělesně. Ale spojuje nás jakési milé kamarádství. A to nám patnáct let pomáhalo. Kamarádství a děti. Kdybych vyrukovala s pravdou, rozpoutalo by se peklo. Ne...ne, ne.³³“

Docílit důrazu na hlavní téma pomáhá Trmíkové též způsob, jakým čerpala z původních textů. V případě *Médeiy* použila několika textů (Seneca, Anouilh, Wolfová a několik vlastních textů včetně závěrečné básně, jejímž autorem je Vojtěch Nebeský, autorčin syn), z nichž si vybrala fragmenty replik a pasáží. Ty následně poskládala do nového textu. Nepoužila k tomu však žádného systematického postupu a jednotlivé části vybírala zcela volně, dle své potřeby. Výsledný tvar je jakousi skládačkou puzzle tvořící zcela nový děj navazující a odkazující k původnímu příběhu mýtu. Odkazuje se přitom také na původní díla a jejich specifika. Ze Senecova dramatu zachovává básně odkazující na chór, jenž často antičtí autoři často využívali buď jako hlas lidu či jako komentátora děje. Z Anouilhovy předlohy si vypůjčila strukturovanost replik dle společenského postavení jednotlivých postav a drsnější vyznění textu. Próza Christy Wolfové, kromě využití replik také posloužila pro odklon Trmíkové od statusu quo, jenž byl dán řeckým mýtem a předchozí zpracování jej nezpochybnila.

Pro druhý dramatický text byla situace odlišná, jelikož Trmíková čerpala pouze z předlohy Ingmara Bergmana, čímž neměla možnost čerpat z jiných předloh, jelikož Bergmanův námět nebyl přepracován jinými autory. Přesto však dokázala provést spoustu změn, jako je velké okleštění děje pouze na jednotlivé repliky a rozsáhlé vymazání vypravěčových pasáží. Dále provedla některé dějové změny, kdy vynechala vedlejší postavy i některé kapitoly z předlohy, jež buď výrazně změnila (čtvrtý obraz) nebo zcela vypustila a místo nich vložila vlastní situaci (pátý obraz).

³³ TRMÍKOVÁ, Lucie. *Soukromé rozhovory*. 2018. str. 5

Oba texty prošly četnými změnami, které vedly k signifikantním změnám v příběhu a ději, čímž se značně odklonily od původních uměleckých děl. Na základě množství a významu jednotlivých zásahů lze konstatovat, že jde o nové texty, jejichž autorství lze přisoudit Lucii Trmíkové. Jedná se o již zmíněné prvky, jakými jsou například nové kontexty jednotlivých replik, výrazné osekání děje za účelem sjednocení dějové linie, leporelo jiných textů vytvářející nový svébytný tvar nebo posuny charakterů postav či cílené zeštíhlení pouze na určité konkrétní povahové rysy (submisivita muže – dominance ženy, vycizelování a důraz na hlavní povahový rys Iáson – falešnost a vyprázdněnost replik spojená s potřebou diplomatického jednání na královském dvoře). Zdrojová díla, z nichž při psaní čerpala, slouží pro její potřeby jako inspirace a výchozí bod. A to ačkoliv ve svých dílech použila velkou část z nich a její vlastní pasáže jsou minoritní.

Ještě jeden okruh je pro tvorbu spolku a Trmíkové příznačný. Jsou jím jednotlivé postavy, jež ve svých hrách používá. Jde především o hlavní ženské postavy, jež vždy také sama hraje. Médeia a Anna Bergmanová jsou obě silné ženy a nezávislé na svém partnerovi, které mají vlastní osud pevně ve svých rukou a odmítají, aby je řídil někdo jiný. Obě ženy jsou podrobeny těžkým životním zkouškám, z nichž ne vždy vzejdou vítězně. Často jejich osud pozitivní východisko ani nenabízí, protože utrpené duševní šrámy zakořenily v jejich paměti tak hluboko, že nejsou schopné se přes ně přenést. Nicméně obě disponují schopností se se svou úlohou poprat samy bez toho, aniž by se musely spoléhat na jinou postavu, jež by za ně vše vyřešila. Trmíková prezentuje emancipované ženy v historických dobách, kdy bylo postavení ženy vnímáno jako podřadné muži. Žena mu měla být pevně oddaná, nejlépe se vůbec neangažovat v důležitých rozhodnutích, která byla vyhrazena výhradně mužům. Její úloha spočívala především v péči o domácnost a děti. Těmto tehdejšími standardům se autorka vzpírá a hrdinky jim zcela odporují.

5. ZÁVĚR

V jednotlivých analýzách i v předchozí kapitole jsem zkoumal tvorbu spolku JEDL a především dramatické texty Lucie Trmíkové, které napsala pro jednotlivé inscenace spolku. V nich jsem poukázal na společné rysy obou textů Trmíkové.

Její práce při psaní her spočívá v několika určitých principech vyskytujících se v obou dílech. Pro svou práci si vybrala příběhy napsané jinými autory a tyto jejich práce použila jako inspirační zdroje, z nichž vzala kratší i delší pasáže, jež následně použila jako základ pro svou tvorbu. Doplnila je též o své původní texty a celý koncept následně posunula do jiné roviny, která dala vzniknout novému příběhu. Ten je vždy téměř vždy zaměřený na dvě hlavní postavy, jejichž vztah podrobuje rozboru. K tomu jí slouží především sjednocení a redukce dějové linie či složení jiných textů vytvářejících nové svébytné dílo, značná úprava replik, jejichž vyznění přidává ironizující tón sloužící k větší dramatickosti a efektnosti dialogů společně s poukázáním na jednotlivé aspekty partnerských vztahů, jež předkládá. Především posouvá charaktery postav či je cíleně redukuje pouze na určité konkrétní povahové rysy (submisivita muže – dominance ženy, vycizelování a důraz na hlavní povahový rys: Iáson – falešnost a vyprázdňenost replik spojená s potřebou diplomatického jednání na královském dvoře, Henrik Bergman – slaboduchý kněz s náznakem syndromu rozdvojené osobnosti, schopný odpustit své ženě vše, ale poté ji vytýká sebemenší detaily a tvrdí, že nese plnou odpovědnost za ztrátu jeho víry).

Obě díla spojují i témata, jichž se dotýká a pracuje s nimi. V obou případech zaujímá hlavní postavení vztah mezi mužem a ženou, kteří spolu žijí v partnerském soužití a jsou si navzájem blízcí. Vztahy, jež mezi sebou mají podrobuje velkým zatěžkávacím zkouškám. V případě her vybraných pro mou práci jde o nevěru a zradu. Samotné akty, jež partnerům způsobí problémy jsou však pro texty vedlejší a staly se v minulosti. Trmíková se v dílech zabývá především následky a schopností obou postav se s nimi vypořádat. Důraz klade hlavně na úhel pohledu jednotlivých postav a jejich vzájemnou komunikaci. Z partnerských dvojic vyzdvihuje především ženské postavy. Ty se vymykají dobovým pohledům na roli ženy ve společnosti, což je sekundárním zdrojem příčin problémů, jelikož typická žena té doby by jednoduše jednala jinak než hrdinky prezentované autorkou textů. V souvislosti s tím je nutné ještě zmínit náboženství a víru samotnou hrající též důležitou úlohu.

Tu, jak jsem již zmiňoval Trmíková využívá jako vytyčenou kontextovou hranici, v jejímž rámci postavy jednají a smýšlejí. Jde o úzus, jež buď striktně dodržují a řídí se jím nebo jej naopak zásadově porušují a snaží se z něj vymanit. Podrobuje ji zkouškám. Z prostoru, jaký víře přiděluje, lze snadno usoudit, že jí přikládá pro tvorbu spolku důležitost, jelikož ji lze najít i v dalších inscenacích. Především jde o *Zlý sen*³⁴, kde se tři postavy, kněz a ďábel ocitají v nudě a mezi jejich sny odkud není úniku. Víra zde opět představuje důležitou skutečnost, jenž je testována a postavy se k ní odkazují. Nalezneme zde i souboj dobra a zla právě v podobě postav kněze a ďábla. *Druhou je Zahradníček / Vše mé je tvé*.³⁵ Jde o příběh Jana a Marie Zahradníčkových. Jan byl básníkem a představitelem katolické poezie, jenž byl pro své názory a dílo dlouho dobu vězněn komunisty. Text se skládá především z korespondence manželů, kterou si posílali v době, kdy byl vězněn. V představení lze pozorovat právě jejich víru ve vztah a možnost, že se ještě s manželem uvidí na svobodě. Jde tedy o výpověď jejich vztahu, jíž prostupuje náboženství a víra.

Nebeského režijní rukopis je dalším z rozpoznávajících znaků tvorby spolku. Používá výrazného výtvarného zpracování, do něhož klíčuje důležité symboly, které následně publiku mají umožnit a plně pochopit všechny aspekty inscenací. Ať jde o schovávání špinavých kalhotek nebo přítomnost výtvarných umělců poukazujících na další specifikum jeho práce. Nebeský ve svých inscenacích často a rád používá spojení divadla a jiných uměleckých disciplín, jež tvoří důležitý prvek v jeho režii, především pak u spolku JEDL. Umělce nepožívá jen jako ozdobný prvek nemající s dějeme nic společného. Naopak často tvoří nedílnou součást, i když se může jednat například pouze o dialog mezi hercem a hudebníkem, jenž jej navazuje pomocí rytmu, v němž hraje.

V tvorbě spolku jsou vystopovatelné prvky propojující jednotlivé texty a inscenace zakládající programovou linii jejich tvorby. Poukazuje k tomu i fakt, že jejich inscenace kromě nových diváků navštěvuje skupina lidí, kterou lze na jednotlivých představeních potkávat pravidelně. A to i na reprízách, které již před tím zhlédli.

³⁴ SPOLEK JEDL. *Zlý sen*. In: *JEDL* [online]. Dostupné z: <https://jedl.squarespace.com/program/zly-sen>

³⁵ SPOLEK JEDL. *Zahradníček / Vše mé je tvé*. In: *JEDL* [online]. 8. 2020. Dostupné z: <https://jedl.squarespace.com/program/zahradnicek>

6 ZDROJE

6. 1. KNIŽNÍ TITULY

ANNAEUS SENECA, Lucius. *Lucius Annaeus Seneca: HRY*. Překladatel Martina BORODOVČÁKOVÁ. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2017. Edícia svetová dráma – antologie. ISBN 978-80-8190-012-9.

ANOUILH, Jean. *Médeia*. Překladatel Eva BEZDĚKOVÁ. 1. [vyd.]. vyd. Praha: Dilia, 1979.

BERGMAN, Ingmar. *Soukromé rozhovory: Ingmar Bergman*. Překladatel Zbyněk ČERNÍK. Vyd. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1997. Symposium. ISBN 80-7207-081-9.

KVÍČALA, Jan, Václav VOJÁČEK a Eduard KASTNER. *Euripidova Medeia*. Překladatel Petr DURDÍK. V Praze: Edvard Grégr, 1878. Bibliotéka klasiků V řeckých a římských seš. 71.

TRMÍKOVÁ, Lucie. *MÉDEIA*. 2018.

TRMÍKOVÁ, Lucie. *Soukromé rozhovory*. 2018.

WOLF, Christa. *Médeia a jiné hlasy*. Překladatelé Věra HOUBOVÁ a Karel HOUBA. 1. vyd. Praha: ARISTA, 2000. DOMINO. ISBN 80-86410-05-6.

6. 2. INTERNETOVÉ ZDROJE

SPOLEK JEDL. *Zahradníček / Vše mé je tvé*. In: JEDL [online]. 8. 2020. Dostupné z: <https://jedl.squarespace.com/program/zahradnicek>

SPOLEK JEDL. *Zlý sen*. In: JEDL [online]. Dostupné z: <https://jedl.squarespace.com/program/zly-sen>

TRMÍKOVÁ, Lucie. *Je úžasné, když člověk může sám rozhodovat o tom, co bude dělat, říká herečka Lucie Trmíková* [online]. 2019. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/je-uzasne-kdyz-clovek-muze-sam-rozhodovat-o-tom-co-bude-delat-rika-herecka-lucie-7938156>