

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**OD FILMOVÉHO ZÁBĚRU K DIVADELNÍMU OBRAZU**

**Spiritualita v díle Ingmara Bergmana a možnosti jejího  
scénického ztvárnění**

**Norbert Závodský**

Vedoucí práce: o. a. Jan Nebeský

Oponent práce: prof. MgA. Jan Burian

Datum obhajoby: 3.- 4. 3. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Ostrava, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Directing of dramatic theatre

**DIPLOMA THESIS**

**FROM FILM SHOT TO THEATRICAL IMAGE**

**Spirituality in the work of Ingmar Bergman and possibilities  
of its scenic rendering**

**Norbert Závodský**

Supervisor: o. a. Jan Nebeský

Opponent: prof. MgA. Jan Burian

Date of thesis defense: 3.- 4. 3. 2021

Academic degree to be obtained: MgA.

Ostrava, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

**OD FILMOVÉHO ZÁBĚRU K DIVADELNÍMU OBRAZU**  
**Spiritualita v díle Ingmara Bergmana a možnosti jejího  
scénického ztvárnění**

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

Ostrava, 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**

Diplomová práce s názvem „Od filmového záběru k divadelnímu obrazu: Spiritualita v díle Bergmana a možnosti jejího scénického ztvárnění“ se věnuje tématu spirituality ve filmu i v divadle, pojmenovává jednotlivé rozdíly i podobnosti u obou umění. Blíže se zaměřuje na dílo Ingmara Bergmana, konkrétně na jeho film Šepoty a výkřiky, neboť divadelní ztvárnění tohoto filmu bylo absolventskou inscenací autora. Práce zachycuje průběh vzniku inscenace a obsahuje i popis stylových prostředků, kterými je možné zobrazovat duchovní témata.

**Klíčová slova:** Bůh, spiritualita, Ingmar Bergman, Šepoty a výkřiky, režie, dramaturgie, herectví

## **ABSTRACT**

The diploma thesis entitled "From Film Shot to Theatrical Image: Spirituality in Bergman's Work and the Possibilities of Its Stage Representation" deals with the topic of spirituality in film and theater, naming individual differences and similarities in both arts. It focuses on the work of Ingmar Bergman, specifically on his film Cries and Whispers, as the theatrical rendition of this film was the author's graduate production. The work captures the course of the production and contains a description of stylistic means by which it is possible to depict spiritual themes.

**Key Words:** God, spirituality, Ingmar Bergman, Cries and Whispers, directing, dramaturgy, acting

## **Poděkování**

*Rád bych poděkoval vedoucímu práce o.a. Janu Nebeskému za to, že mi byl průvodcem i inspirací po celou dobu studia.*

*Dále děkuji prof. PhDr. Darii Ullrichové za cenné rady během studia a za smsku ohledně Šepotů a výkřiků.*

*Děkuji také mým rodičům a přátelům za podporu a poskytnutí dostatečného prostoru pro napsání práce.*

*Ze všeho nejvíce pak děkuji Štěpánovi a Ami za jejich lásku.*

# OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>SPIRITUALITA SE PROJEVUJE</b> .....	<b>3</b>
2.1	ÚVOD II. - PONĚKUD OSOBNÍ.....	3
2.2	BŮH JAKO TÉMA.....	4
2.3	BŮH JAKO METAFORA.....	5
2.4	JE DIVADLO DUCHOVNÍ, NÁBOŽENSKÉ, NEBO SPIRITUÁLNÍ? ....	6
2.5	SPIRITUALITA V SOUČASNOSTI.....	9
<b>3</b>	<b>SPIRITUALITA V DÍLE INGMARA BERGMANA</b> .....	<b>13</b>
3.1	SOUND.....	14
3.2	OPUŠTĚNOST A NAŠE PRVNÍ SMRT.....	16
3.3	MARTYRIUM - VZKŘÍŠENÍ.....	18
3.4	OSA OBRATU.....	20
3.5	HANBA.....	24
3.6	VIZE - HORROR VACUI.....	26
<b>4</b>	<b>STYLOTVORNÉ PROSTŘEDKY DIVADLA JAKO ESTETICKO- SPIRITUÁLNÍ JAZYK</b> .....	<b>28</b>
4.1	ZPOVĚĎ – VÝCHOZÍ AKT K USKUTEČNĚNÍ TVORBY.....	28
4.2	NA POČÁTKU BYLO SLOVO.....	29
4.3	BARVA.....	32
4.4	OBRAZ – SYMBOL – BOŽÍ STOPA.....	37
4.5	EMOCIONÁLNÍ POZNÁNÍ.....	40
4.6	SPIRITUÁLNÍ ČAS.....	43
4.7	SPIRITUÁLNÍ PROSTOR.....	50
<b>5</b>	<b>ŠEPOTY A VÝKŘIKY: SCÉNICKÉ ZTVÁRNĚNÍ FILMOVÉ POVÍDKY</b> .....	<b>56</b>
5.1	VZNIK TEXTU.....	56
5.1.1	SMRT A SEXUALITA.....	56
5.1.2	SLOVO A TICHŮ.....	58
5.1.3	KUCHYŇSKÁ DANOST.....	60
5.2	SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ PROSTORU A KOSTÝMY.....	60
5.3	SVĚTLO V INSCENACI.....	63
5.4	HUDBA V INSCENACI.....	65

<b>5.5</b>	<b>PRÁCE S HERCEM NA INSCENACI.....</b>	<b>67</b>
<b>5.5.1</b>	<b>HLEDÁNÍ VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ (MODLITBA ANNY)..</b>	<b>68</b>
<b>5.5.2</b>	<b>KONTINUITA JEDNÁNÍ POSTAVY (MARIE A DAVID) .....</b>	<b>69</b>
<b>5.5.3</b>	<b>SEBEKONTROLA A SEBEHODNOCENÍ (SEBEZMRZAČENÍ JOAKIMA) .....</b>	<b>72</b>
<b>5.5.4</b>	<b>TEMATICKÁ DOSTŘEDIVOST (MONOLOG AGNES) .....</b>	<b>73</b>
<b>5.5.5</b>	<b>ABSENCE MLČENÍ (MONOLOG KNĚZE) .....</b>	<b>74</b>
<b>5.5.6</b>	<b>ZMRTVOVÁNÍ OBRAZU (VEČEŘE KARIN A FREDRIKA) .....</b>	<b>75</b>
<b>6</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>78</b>
<b>7</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>82</b>
<b>7.1</b>	<b>INTERNETOVÉ ZDROJE .....</b>	<b>84</b>



# 1 ÚVOD

Jan Balabán. Spisovatel. Tvůrce. „*Ať dělám, co dělám, stejně si Boha vždycky představuji, jako svého otce (...) A kdyby byl tvůj otec mizera, zlý člověk? (...) Tak budu mít zlého mizerného Boha, jako většina lidí.*“<sup>1</sup> Kde se v člověku bere ta nutková potřeba vyprávět příběhy a vymýšlet pravděpodobné události, skládat různé skutečnosti do divadelních obrazů, manipulovat s osudem někoho, koho jsme jako tvůrci sami stvořili, a nad kým máme absolutní moc? Neposkytuje umělecké dílo svým způsobem svědectví o tajemství bytí? Může takové dílo dovést člověka k náboženské zkušenosti? A opět: Kde a jak u člověka vznikla touha vyjádřit se uměním? Za pramen umělecké tvorby můžeme považovat období, kdy se z primáta stává člověk, ale každý jeho následný čin nebo rituál měl božský vzor, archetyp. Zůstává tedy věčnou otázkou, co všechno jsme jako lidé zapomněli, co všechno nám má (musí) být opět vyjeveno. Tato práce je drobným pokusem o zodpovězení výše položených otázek a zároveň mým svědectvím.

V kapitole *Spiritualita se projevuje* se pokusím definovat, co znamená pojem spiritualita v souvislosti s divadlem a filmem, jakých podob může nabývat, co všechno si pod tímto pojmem představují tvůrci a diváci. Pokusím se zodpovědět na otázku, zda je divadlo duchovní, náboženské, nebo spirituální. Krátce představím několik významných spirituálních autorů a jejich inscenací, které vznikly po roce 1989, tedy již za mého života.

V kapitole *Spiritualita v díle Bergmana* se blíže zaměřím na spiritualitu v díle Ingmara Bergmana, konkrétně ve filmu *Šepoty a výkřiky*. Z čeho se skládají životy jeho postav? Jaký druh zkušenosti jim umožňuje stanout tváří v tvář sobě samému nebo zkoumavému oku Boha? Zajímají mě témata, která mají nějaký vztah ke křesťanské spiritualitě, duchovnosti a teologii, a která atakují imaginaci divadelních tvůrců, aby se je pokusili převést do scénického tvaru. Nevyhnu se odbočkám, citacím, osobním postřehům, vzpomínkám, odkazům k současné popkultuře, prolínání duchovního s tělesným, protože právě takový je i svět Bergmana.

---

<sup>1</sup> BALABÁN, J. *Jsmetady*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o., 2006. 85 str. ISBN 80-7294-207-7

Cílem kapitoly *Stylotvorné prostředky divadla jako esteticko-spirituální jazyk* je popsat stylotvorné prostředky divadla, kterými vzniká umělecké dílo, jež má pro zúčastněného diváka charakter spirituálního prožitku. U takového díla pak následuje chuť sdílet svůj mimořádný zážitek s jinými lidmi, případně se podílet na interpretaci díla, v některých výjimečných případech pak může docházet až k náboženské konverzi. Jakých prostředků užít, aby tvůrci i publikum pocítili odvahu k vlastnímu duchovnímu hledání?

Kapitola *Šepoty a výkřiky: scénické ztvárnění filmové povídky* je věnována reflexi naší absolventské inscenace *Šepoty a výkřiky* z roku 2018. Snahou je zachytit převedení filmové předlohy na divadelní scénář, popsat průběh zkoušení, práci s hercem, scénografem nebo hudebním skladatelem, zamyslet se nad problematikou jednotlivých obrazů. Z důvodu delšího časového odstupu od vzniku inscenace považuji za zásadní nevyhýbat se při popisu (či spíše vzpomínání) tehdejšímu pocitům euforie, radosti, naplněnosti z tvorby, stejně jako pocitům bloudění, krizím v hledání řešení, mlčení.

## 2 SPIRITUALITA SE PROJEVUJE

### 2.1 ÚVOD II. - PONĚKUD OSOBNÍ

Podzim 2017 mi přinesl tři mimořádné umělecké zážitky. Poprvé v životě jsem shlédl film Ingmara Bergmana *Šepoty a výkřiky*. Navštívil jsem venkovní inscenaci *Orfeus* v režii Jana Nebeského. Byl jsem na pražském koncertě Nicka Cavea. Viděl jsem umírat Agnes. Viděl jsem umírat Orfea. Viděl jsem Cavea, jak zpívá o smrti jeho syna. Byl jsem v krátké době několikrát svědkem toho, jak člověk vzdoruje zániku. Pořád mi v hlavě rezonovaly poslední titulky Bergmanova filmu. *Tak utichají šepoty a výkřiky*. Myslel jsem na všechna marná slova, na to, jak teprve nevyřčené dodává smysl vyřčenému, jak k nám doléhají vzkazy, kterým nerozumíme, nebo spíše nechceme rozumět, a jak jsou ty vzkazy naléhavé právě tím, co v nich chybí. Slova snesou i to smlčené. V té době se zároveň uvažovalo nad posledním titulem našeho absolventského ročníku. Po shlédnutí *Šepotů a výkřiků* jsem napsal naší vedoucí ročníku prof. PhDr. Darii Ullrichové smsku. Ještě ten večer odepsala. V listopadu začalo zkoušení divadelní adaptace Bergmanova filmu. Týden před první čtenou zkouškou jsem zaváhal, zda jsem si vybral správně. Váhání a s ním spojené procházení mě zavedlo do literární kavárny *Blatouch* v Praze, kde jsem nikdy předtím nebyl. Interiér podniku v mnohém připomínal estetiku Bergmanova filmu - starý dřevěný nábytek, červené tapety, červené závěsy, červená křesla, černobílé portréty na zdech, zažloutlé listy knih. Aniž jsem to plánoval, ocitnul jsem se v pokoji s umírající Agnes. Při odchodu jsem se zahleděl do prosklené knihovny stojící u baru a střetl se pohledem s Liv Ullmann, respektive s obálkou její knihy *Proměny*. Váhání skončilo. Zkoušení mohlo začít.

Zmíněné podzimní zážitky rozhodujícím způsobem ovlivnily můj život a režijní orientaci, jejíž kořeny „*spočívají v mém přirozeném základu, ve vrozeném postoji a pohledu, který se projevuje ve dvojím sklonu: 1/ v naivní a často trivializující vztahovačnosti archetypálních obrazů a představ k vlastnímu údělu, 2/ v neméně naivním hledání transcendentálních stop a znamení ve věcech a dějích reálného světa.*“<sup>2</sup> Věřím, že divadlo je tady kvůli příběhům. Za napsáním

---

<sup>2</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 9 str. ISBN 80-86102-46-7

této práce taky stojí příběh. Začíná filmem a končí divadlem, začíná filmovým záběrem červeného pozadí s titulky a zvukem tiše bijících hodin a končí divadelním obrazem osamocené Anny uprostřed scény. Věřím, že divadlo a jeho tvůrci mají diváka dráždit tím, jak se v každodennosti našich životů rozmáchnou nečekaným tvůrčím gestem, a že to gesto může promluvit o celém lidském údělu.

## 2.2 BŮH JAKO TÉMA

Navzdory silně pragmatické atmosféře dnešní doby a desakralizaci bytí na všech úrovních nalezneme v posledních třech dekadách několik inscenací a tvůrců, kteří se osobitým způsobem dotýkají víry či jen hlouběji zrcadlené lidské existence. Svědčí o tom jednotlivé pokusy režisérů Hany Burešové (*Běsi* z roku 2002, *Mojžíš* z roku 2011, *Lidská tragikomedie* z roku 2015, atd.), Jana Nebeského (*Terezka* z roku 1997, *Marta* z roku 2000, *JE SUIŠ* z roku 2001, *Deník zloděje* z roku 2017, *Orfeus* z roku 2017, atd.), Jana Antonína Pitínského (*Sestra úzkost* z roku 1995, *Bloudění* z roku 1998, atd.), Vladimíra Morávka (*Raskolnikov – jeho zločin a trest* z roku 2003, *Kníže Myškin je idiot* z roku 2004, *Běsi – Stavrogin je ďábel* z roku 2004, *Bratři Karamazovi: Vzkříšení* z roku 2006), Miloše Horanského (*Pan Theodor Mundstock* z roku 2016), Hany Mikoláškové (*Expres na západ / The Sunset Limited* z roku 2011, *Labyrint světa a ráj srdce* z roku 2014, *INRI* z roku 2016) a dalších. Mezi spirituální tvůrce můžeme zařadit i režisérku a dramaturgyni Terezu Marečkovou, jejíž jméno je spjata s divadlem *Masopust* a jejich „dramaturgickou archeologií“, nebo dramatičku a dramaturgyni Lenku Lagronovou. Osobně mezi uvedené tvůrce řadím i soubor *Farma v jeskyni* pod vedením Viliama Dočolomanského. Výčet samozřejmě není (a ani nemůže být) úplný.

Důkazem, že dané téma je stále aktuální, a že se v některých případech o něm vedou i ostré polemiky, je uvedení her režiséra Olivera Frljiče *Prokletí* a *Naše násilí a vaše násilí* během přehlídky *Divadelní svět* v květnu 2018. Obě hry se dostaly pod dohled církevních autorit, konkrétně kardinála Dominika Duky. Ten vede již třetím rokem soudní spor s dvěma brněnskými divadly - *Národní divadlo Brno* a *Centrum experimentálního divadla v Brně* – které za uvedením kontroverzních her stojí. Podle kardinála Duky se hry silně dotkly jeho vyznání, neboť obsahovaly kontroverzní scény, například Ježíše znásilňujícího muslimku.

Když byl během rozhovoru pro týdeník *Respekt* tázán, proč nesouhlasí s prvoinstančním rozsudkem, který rozhodl, že jeho osobnostní práva nebyla představením narušena, a proti kterému se již třikrát odvolal, odpověděl: „A vy jste přesvědčen, že naše soudy vždycky jednají spravedlivě? Mám výpověď ředitelů dvou divadel, kdy jeden říká: Ano, ten herec představuje Krista, a druhý říká: Ne, je jenom alegorií.“<sup>3</sup>

Hlavními faktory, jež se na uvolnění náboženské imaginace podílely, mohou být: proces sekularizace; II. vatikánský koncil, kdy se římskokatolická církev rozhodla otevřít modernímu světu (bývalý papež Jan Pavel II. nazval koncil "kompasem věřících ve třetím tisíciletí"); rozkvět tzv. nové religiozity, včetně jejího zájmu o spiritualitu Východu; a v neposlední řadě i důsledky kritiky náboženství. Tradiční spirituální hodnoty vždy nějakým způsobem odkazují k nejrůznějším podobám náboženských systémů a církví, což je pro současného člověka většinou nepřijatelné, nicméně pro úzkou skupinu divadelních tvůrců se jedná o nekonečný proud inspirace a možnost, jak chápat a prožívat svět a svůj život niterně.

## 2.3 BŮH JAKO METAFORA

Bůh je absolutní tajemství, kterému se nemůže vyhnout ani ten, kdo se považuje za ateistu. I v případě otázky *Je Bůh?* nebo oznamovací věty *Bůh není* se člověk stává někým, v jehož duchovní existenci je řečené slovo přítomno. Musí k němu zaujmout vztah. Obrat ke spiritualitě v divadle by nebyl možný, kdyby tvůrci neměli jistotu, že si takový dialog mohou dovolit, a kdyby publikum neuskutečnilo krok směrem k vlastnímu duchovnímu hledání. Přestože se pohybují převážně na křesťanském kulturním okruhu, není mým zájmem ukotvit člověka ve vodách konkrétního náboženského systému. Kdo je totiž Bůh? A jak vypadá? Když hovoříme o Bohu, vyjadřujeme spíše svou představu, vidíme obraz svého Boha. Již samotná *Bible* užívá různých slov, aby přiblížila člověku Boha. Je nazýván Pastýřem, Soudcem, Otcem, Manželem, Pánem, Tvrzí, Skálou, Pevností, Silným ramenem, Pramenem, Světlem. Mluví se o Boží tváři, o Jeho sluchu, o Jeho nohou. Bůh je tak člověku spíše metaforou. Je zástupným jménem pro

---

<sup>3</sup> Rozhovor pro magazín *Respekt*. *Hlavní stránka* [online]. Copyright © 2021 [cit. 05.02.2021]. Dostupné z: <http://www.dominikduka.cz/rozhovory-menu/rozhovor-pro-magazin-respekt/>

všechno, co jím lidé zpravidla označují. „Metafora ‘Bůh’ nám tedy označuje nejen Boha osobního, monoteistického (všemohoucího, všudypřítomného...), ale zastupuje nekonečný soubor náboženských představ lidí všech dob a národů.“<sup>4</sup> Spíše než otázkami, kdo je Bůh a jak vypadá (zodpovědět na tyto otázky mi ani nepřísluší), se proto budu zabývat otázkou, jakým způsobem je možné vyjádřit přítomnost duchovní bytosti ve světě, a tedy i ve filmu nebo v divadle. A právě metaforické obrazy a symboly jsou jednou z cest, jak podněcovat úvahy o Bohu. Spiritualitu si pak můžeme „představit jako médium (...), jímž a v němž lidé komunikují sami se sebou a mezi sebou, přičemž mohou být přesvědčeni, že komunikují s Ním, se vším posvátným a nevyslovitelným, co nelze pojmenovat jinak než právě touto metaforou“<sup>5</sup>

Grotowského četbou z mládí byl mimo jiné i Mistr Eckhart, který vysvětlil, že když se člověk „ocitne pod tlakem omezení sebe sama, takže by mohl vzniknout dojem, že ten člověk je spíš vykonáván, než že by sám něco konal, naučí se spolupracovat se svým Bohem (...) tak, aby niternost mohla vyrážet v činnost a činnost mohla ústit do niternosti a aby si člověk zvykl jednat nenuceně a bez zábran.“<sup>6</sup> Tvorba jako cestování mezi možnostmi a skutečností, mezi časem a věčností, smrtí a nekonečnem. Tvorba jako cesta k sobě samému, ke svým kořenům. Přerod člověka z pasivního „konzumenta“ svého osudu na jeho (spolu)tvůrce. „Proč skrze divadlo? Může se v něm stát, co se nemůže stát v životě, ale stát se to musí.“<sup>7</sup> Závěrem této kapitoly dodávám, že v otázce Boží existence setrvám u stejného tvrzení jako Jaromír Blažejovský, a to, že Bůh pro mě je, neboť existují díla (inscenace), které k Němu specifickým způsobem odkazují.

## 2.4 JE DIVADLO DUCHOVNÍ, NÁBOŽENSKÉ, NEBO SPIRITUÁLNÍ?

Budeme-li vycházet z etymologie, slovo duch je odvozeno od původního praslovanského *dъch*, tedy dech, což je projev života a nikoli smrti. „I učinil Hospodin Bůh člověka z prachu země, a vdechl v chřípě jeho dchnutí života, i byl

<sup>4</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 9 str. ISBN 978-80-7325-132-1

<sup>5</sup> Tamtéž. 9 str.

<sup>6</sup> *Mistr Eckhart a středověká mystika*. Ed. J. Sokol. 1. vyd. Praha: Zvon, 1993. 168 str. ISBN 80-7113-074-5

<sup>7</sup> PILÁTOVÁ, J. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. 159 str. ISBN 978-80-7008-239-3

člověk v duši živou."<sup>8</sup> Vladimír Suchánek pak v etymologii postupuje ještě dále. Slova duch, dech, duše jsou v sanskrtu astmi, které etymologicky přechází do staroslověnského istina a to překládáme jako pravda. Docházíme ke zjištění, že co je v duchu, to je v pravdě, a co není v duchu, není v pravdě. Ne náhodou Jerzy Grotowski, který se podrobně věnoval otázce dechu a problémům s ním spojených, popsal tzv. konvenční dech. „V mnoha divadelních školách se pro herce hledá břišní dýchání pojaté jako ‘statistický průměr’. Bylo zjištěno, že existuje cosi jako ‘správný průměrný dech’ - a tak následuje snaha aplikovat jej obecně, všem. Většina lidí však nemůže dýchat takovým ‘průměrně statistickým’ způsobem, protože – jak vidíme odjinud – právě diference je jednou z charakteristik života. Každému mladému herci je však kategoricky vnucován způsob dýchání, který není jeho.”<sup>9</sup> Zbavit člověka jeho přirozeného dechu znamená zbavit ho jeho duchovnosti, učinit ho tak zranitelnějším vůči zlu. Ačkoli je bůh jako princip odmítán, člověk stále podvědomě vnímá zlo jako neduchovnost, jako přirozenost zbavenou ducha. Přítomnost dechu (ducha) je dobro, nepřítomnost dechu (ducha) je zlo. V tomto kontextu je dobré si připomenout starší slovo neduh, které se užívalo v případě nemocí. Nemoc pak můžeme volně přeložit jako nedostatek zdraví, tedy nedostatek dechu, a tedy i nedostatek ducha.

V divadelní praxi se všechny tři pojmy – duchovní, náboženský, spirituální - používají nahodile a spíše intuitivně. Nicméně všechna uvedená slova se dotýkají podvědomých principů člověka a světa, principů estetických a duchovních, ale i eticko-mravních. Při sledování filmů nebo divadelních představení je tak divák přesvědčen, že se mu dostává duchovních hodnot. Pojem „duchovnost“ není jednoznačný a může být aplikován v různých smyslech, někdy až děsivě absurdních, jak dokazuje sovětská kritika a její ateistický výklad náboženského pojmu: „Duchovní hodnoty sovětského člověka spatřujeme v jeho komunistickém uvědomění, v jeho lásce k práci, ve vlastenectví, humanitě, v internacionalismu. (...) Duchovno – to je hluboké zaujetí osudem země i celého světa, živá svěžest vnitřního života, ušlechtilost a šířka záměrů, duchovno – to je to hlavní, co činí z individua osobnost.”<sup>10</sup> Ale to se již ocitáme z hlediska etymologie u slova dusit, které taktéž vychází ze slova dech, ale jeho původní

---

<sup>8</sup> Gen 2,7

<sup>9</sup> GROTOWSKI, J. *Texty – teatr laboratorium. Třetí část*. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko a Městská knihovna v Praze, 1990. 128 str. ISBN 80-85040-07-8

<sup>10</sup> GROMOV, J. S. *Duchovní náplň filmového umění*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979. 15 str.



význam je způsobovat, že někdo těžce dýchá, lapá po dechu.

Důvodem nejednoznačnosti zmíněných pojmů je, že tvůrci, teoretici i diváci uplatňují rozličná kritéria při jejich užití – např. obsahová (duchovní dílo je takové, které zpracovává náměty spjaté s náboženstvím, a jehož postavy prožívají náboženskou zkušenost), hodnotová (dílo vyznává například křesťanské hodnoty), etická (pokud má pro dané dílo význam nábožensky sankcionovaná morálka), estetická (dramaturg divadelní přehlídky na základě svého vkusu rozhodne, které dílo se přehlídky zúčastní, a v jaké konkrétní sekci), konfesní (autor se prohlašuje za věřícího a pro vznikající dílo má jeho vyznání zásadní význam), atd. Najít sjednocenou terminologii, která by se stala obecně platnou pro divadlo, je obzvláště složité. Zdeněk Hořínek hovoří o „*vertikálním přesahu*“ nebo „*duchovní dimenzi*“<sup>11</sup> divadla, Jana Pilátová o „*binokulárním vidění hloubky*“<sup>12</sup> (na základě knihy G. Batesona – *Mysl a příroda, nezbytná jednota*), Vladimír Suchánek o „*transcendentních souřadnicích*“ a v případě uměleckého díla o „*obrazu duchovního poznání*“<sup>13</sup>, pro Miloše Horanského není otázka Boha „*jen náboženská. (...) Náboženství mohou mít blízko k instituci. Bůh je nejsubjektivnější a absolutní nadpojem a nejvyšší poezie.*“<sup>14</sup>

Na rozdíl od filmu, jehož dějiny se začínají psát teprve na přelomu devatenáctého a dvacátého století, sahají ty divadelní podstatně dále. Mým cílem není příklon k jedné z mnoha teorií jeho vzniku (ačkoli z tématu a obsahu práce se mohou nabízet minimálně dvě: antropologická – divadlo vzniklo z rituálu, který sloužil lidem k ovládnutí neznámých sil – nebo theosofická – divadlo je dar bohů, což znamená, že nevzniklo, ale vyjevilo se, aby bylo zřejmé), chci poukázat na podstatný rozdíl mezi oběma typy umění z hlediska významu použité triády slov. V dějinách kinematografie nalezneme celou řadu filmů nějakým způsobem vztahujících se k Bohu nebo transcenci. Jaromír Blažejovský si je vědom vágnosti pojmenování spirituální film (za spirituální film je považováno to, co někdo za spirituální film prohlásí), a proto se pokouší o co

---

<sup>11</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. ISBN 80-86102-46-7

<sup>12</sup> PILÁTOVÁ, J. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. 16 str. ISBN 978-80-7008-239-3

<sup>13</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. ISBN 80-244-0417-6

<sup>14</sup> FUKS, L., HORANSKÝ, M. *Pan Teodor Mundstock*. 1. vyd. Praha: Studio Hrdinů, 2016. 5 str. ISBN 978-80-906544-1-9



možná nejpřesnější rozdělení pojmů. Slovem duchovní označuje „nejširší, nejmágněji vymezenou množinu filmů, při nichž může být divák přesvědčen, že se mu dostává duchovních hodnot (...), zatímco spirituálním filmem (...) v pravém slova smyslu budeme nazývat dílo, v němž posvátno není jen věcí tématu, nýbrž i stylu (...). Pod pojmem náboženský film rozumíme žánr, jímž se divákovi předvádějí tradiční náboženské náměty.“<sup>15</sup> V divadle byla daná slova vždy jaksi přítomná a namísto upřesnění, či spíše zkonkretizování oblasti divadla, bylo divadlo příbytkem všech těchto slov. Následně, během procesu sekularizace světa, přestalo být obohacováno o jejich význam a došlo k rozdrobení do menších, zcela specifických kategorií: politické divadlo, pohybové divadlo, postdramatické divadlo, atd. Stáhnou-li Blažejovského kategorizaci například na antické divadlo, nabízí se otázky: Bylo náboženské? Duchovní? Spirituální? Co ho definovalo? Bylo to snad téma? Nebo do jisté míry struktura? Náboženské náměty zpracovávalo spirituální cestou (např. zapojením chóru), aby diváka dovedlo k duchovnímu poznání vlastní existence. Bylo tedy vším. Nijak nesnižují snahy o průzkum spirituálního terénu v kinematografii, spojení teologie a filmologie je možné, vychází ze vztahu mezi technologií (průmyslem) a vírou, v jistém smyslu se tedy pohybují na polopřímce, ale v případě dramatického umění je hledání „náboženského rozměru“ cestou po mnoha kružnicích s několika společnými body – rituál, příběh, víra, atd. – a zhušťováním těchto kružnic vznikají další rozměry naší a boží existence. „Základní meze lidského vnímání jsou vymezeny obzorem, kam lidská bytost dohlédne, respektive touhou dohlédnout za tento obzor. Dramaturgie může být, doufám, brzy opět nástrojem, který umožní o této touze předvádět příběhy, a to příběhy, které nás z individualistického úprku za hédonistickým prožitkem světa přivedou zpět k sobě samotným i k sobě vzájemně, k rozpoznání vlastních mezí, vlastních obzorů, k našim vlastním, ne marketingově či sebezpředvádivě vnuceným cílům a potřebám.“<sup>16</sup>

## 2.5 SPIRITUALITA V SOUČASNOSTI

Technologický rozvoj způsobil, že reálné společenství lidí, provozující rituály kolem plápolajícího ohně a dotýkajících se jeden druhého, bylo nahrazeno

---

<sup>15</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 14-15 str. ISBN 978-80-7325-132-1

<sup>16</sup> VEDRAL, J. *Dramaturg*. 1. vyd. Praha: Větrné mlýny ve spolupráci s AMU, 2018. 80 str. ISBN 978-80-7331-486-6

virtuálním společenstvím osamělých a vzdálených od sebe, provozujících pseudorituál kolem pseudoohně.<sup>17</sup> Jsme svědky celosvětové smířlivosti a tolerance k fašistickým a komunistickým ideologiím, což logicky vede k novým genocidám jako např. ve Rwandě, Čechensku, Somálsku, Tibetu nebo Nigérii. Člověk už není schopen rozlišovat, co ve skutečnosti znamená svoboda, stal se tvorem odmítajícím všechno kromě sebe, tvorem, který se pokouší vyhostit ze svého vlastního bytí archetypální vzory a hodnoty, dříve životně důležité, a nahradit je vzory a hodnotami uměle vytvořenými sebou samým. Došlo tak k naprostému zmatení našich hodnotových systémů, násilí je považováno za krásu, sex za lásku, vlastnictví za štěstí, společenský úspěch za poznání, vyhrává ten, kdo na prosby aliančních partnerů o spolupráci odpoví s největší arogancí.

Moderní společnost z nás vychovala pouhé spotřebitele svých vlastních produktů, které nás zároveň mají přesvědčovat o jejich nutnosti a smyslu. „Člověk kýčovitě žije, kýčovitě myslí, kýčovitě mluví, kýčovitě pracuje, kýčovitě odpočívá, kýčovitě se baví, hledá kýč jako partnera pro svůj život a výsledkem jeho práce i života je kýč.“<sup>18</sup> Pro špičkové týmy marketérů a specialistů na zisk jsme k užitku pouze tehdy, když nakupujeme a spotřebováváme naprosto zbytečné věci. Skutečnou realitou je to, co nám tyto týmy pomocí reklam a manipulací jako realitu definují. „Můžeš vše, ale jenom tak, jak my ti dovolíme, a to, co my ti umožníme.“<sup>19</sup> Se zmrzlinou CARTE D'OR může být každý večer kouzelný – IKEA: Vaše oáza klidu – IPHONE X: Plaťte svojí tvář – Televize SAMSUNG FRAME: Zapnutou se stává televizí, vypnutou uměním – LADY SPEED STICK gel s vůní aloe ti dodá svěžest životní energie na celý den. Kupujeme si kurzy meditace, abychom uprostřed rozruchu a spěchu našli chvíli klidu, a nejsme schopni si vzpomenout, jaký mír může být v „obyčejném“ tichu. Utrácíme za wellness pobyty, abychom si narovnali záda zkřivená světem, na jehož chodu se sami dobrovolně podílíme. Produkuje tuny odpadu, odpadních myšlenek, směřujeme k rychlosti v myšlení nebo soudu, proboha aspoň na chvíli rozumět

---

<sup>17</sup> Norská veřejnoprávní televize NRK v roce 2013 v hlavním čase vysílala plápolání ohně v krbu (včetně odborného komentáře). Přenos trval dvanáct hodin a sledovalo ho téměř milion Norů, tedy zhruba pětina národa. Vysílání následně vyvolalo vášnivou debatu. Krátce po začátku pořadu dorazily do televize první stížnosti. Divákům vadilo, jakým způsobem byla polena do krbu umístěna. Celkem dorazilo asi 60 stížností, které se týkaly vršení dřeva v krbu. Padesát procent lidí si stěžovalo, že polena jsou kůrou nahoru, zbytku vadilo, že je kůra naopak dole. Dřevo do krbu aranžovala fotografka a diváci jí na sociálních sítích radili, kam jaké poleno umístit. Mnozí nemohli usnout napětím. Debata o kůře od té doby pokračuje.

<sup>18</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 15 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>19</sup> Tamtéž. 19 str.

světu, který se tak bezohledně, bezedně plní sám sebou. Ekonomická okupace, duševní devastace, genocida víry.

Podstatnou se pro nás stala potřeba líbit se především sám sobě, vidět sám sebe a usilovat především sám o sebe. Komunikovat s jiným člověkem, za někoho se postavit, projít s ním bolestnou zkušeností, setrvat s tímto člověkem i za cenu osobní oběti, nevyvázat se ze vztahu s ním tak snadno jako z pracovní smlouvy, to všechno náleží základnímu a přirozenému duchovně-esteticko-etickému hodnotovému systému, o který však přicházíme. Jako kdyby nám scházela náročnost v hledání, o které v souvislosti s prozaikem Janem Balabánem hovořil jeho blízký přítel a básník Petr Hruška: *„S Janem Balabánem sem vcházela náročnost. Byla neobyčejná a každý si ji musel všimnout, ba pocítit. Zvlášť když přicházela do světa, který umí být tak často a tak rád nenáročný. Který umí být tak rychle unavený i spokojený, nadšený i beznadějný. Který bývá tak nějak opatrně napůl anebo hned celý hotový. S Janem sem přicházela náročnost v hledání, kde a v čem vlastně spočívá poklad lidského dne. Jsme tady – to nebylo pohodlné konstatování, to byla naléhavost, která neustále potřebovala svůj obsah.“*<sup>20</sup>

Člověk v současnosti (už zase) stojí tváří v tvář rozhodnutí, zda ustrne v drtivém kolosu stále rostoucích materiálních potřeb, zda se podřídí *„nesmiřitelnému chodu technického molocha,”*<sup>21</sup> zda přijme roli slepého konzumenta, nebo se pokusí najít cestu k duchovnímu rozměru své existence, tedy i k duchovní odpovědnosti. Podle Andreje Arseňjeviče Tarkovského – jednoho z nejosobitějších tvůrců spirituálního filmu – si toto dilema musí každý člověk vyřešit sám za sebe, protože jen on sám může objevit svůj vlastní duchovní život. Vyřešení ho může dovést k osobní spáse a k záchraně společnosti jako celku. *„To je krok, jenž se stává obětí, v křesťanském smyslu sebeobětováním. (...) Myšlenka oběti, křesťanský ideál lásky k bližnímu není populární a nikdo po nás nevyžaduje obětavost. Obětavost se v dnešní době považuje za něco idealistického a nepraktického. Výsledky našeho způsobu života*

---

<sup>20</sup> Třicet osobností vzpomíná na spisovatele Jana Balabána, který předčasně zesnul před deseti lety. In: *ostravan.cz: Kulturní deník pro Ostravu a Moravskoslezský kraj* [online]. Copyright © Spolek pro kulturní deník Ostravan.cz 2013 [cit. 12.01.2021]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/63654/tricet-osobnosti-vzpomina-na-spisovatele-jana-balabana-ktery-predcasne-zesnul-pred-deseti-lety/>

<sup>21</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 206 str. ISBN 80-903678-4-4

*a našeho chování jsou přitom dostatečně jasné: úpadek individuality způsobený zřetelným egoismem; degenerace lidských vztahů na bezvýznamné vztahy mezi skupinami; a co je ještě více alarmující, ztráta všech možností návratu k vyšším formám duchovního života, jenž jediný stojí za to žít a jenž představuje jedinou naději člověka na spásu.*"<sup>22</sup> A není už na spásu pozdě? Po smrti Ivana Martina „Magora“ Jirouse v roce 2011 vysílala o něm Česká televize dokument z cyklu Třináctá komnata, kde byl mimo jiné tázán, jak vidí svou pozici v komunistickém režimu, který ho obviňoval, že zkazil dvě generace lidí, a jak v tom současném: *„Pokud jde vo ten současný režim, tak na rozdíl od toho minulýho nemám nejmenší tušení, jak by se proti tomu dalo bojovat. Myslím, že ten pseudokapitalismus, ta globální nadvláda peněz a blbosti, ta pseudokultura těch takzvaných celebrit, tý obecný zhovadilosti, útočí na všechny smysly kohokoli. Nemůžu říct, že bych s tímhle tím režimem prohrál, protože já s ním nebojuju. Ale myslím, že on vyhrál nad náma nade všema.*"<sup>23</sup> Následuje záběr Magora jdoucího po ulici s igelitovou taškou a závěrečné titulky...

---

<sup>22</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 206-207 str. ISBN 80-903678-4-4

<sup>23</sup> Ivan Martin „Magor“ Jirous: Tento systém vyhrál nad náma všema...In: *Youtube* (online). 19.05.2012. (cit. 2020-06-20. Dostupné z: [http:// youtube.com/watch?v=XC3UMMIW4w0](http://youtube.com/watch?v=XC3UMMIW4w0). Kanál uživatele MehdiZejnulahu.

### 3 SPIRITUALITA V DÍLE INGMARA BERGMANA

Když byl Tarkovskij tázán na režiséry, kteří ho inspirují, nezapomněl zmínit také Bergmana. *„Filmoví režiséři se můžou dělit do dvou kategorií: režiséři, kteří se snaží napodobovat svět, ve kterém žijí, pokouší se znovu stvořit svět, který je obklopuje, a pak režiséři, kteří vytváří své vlastní světy, takoví režiséři jsou obvykle básníci, mluvím o Dovženkovi, Mizogučim, Bergmanovi...“*<sup>24</sup> Bergman se však na rozdíl od Tarkovského nezaobírá bytím jako takovým, nýbrž světem lidí ve dvacátém století. Oba si zdánlivě kladou stejné otázky, v případě Tarkovského však jde v mnohem větší míře o ignorování diváka a o problematiku uchopení kongeniálních filmových výrazových prostředků. Bergman vytváří portrét člověka, jeho podstaty, neuhýbá pohledem ani před ponížením nebo utrpením, chce zjistit, kým doopravdy jsme, když odložíme naše ochranné masky a iluze, redukuje lidské okamžiky na ty nejpodstatnější, některé jsou temnější, jiné šťastnější, ale každý okamžik je součástí složité struktury života a jeho konečný význam závisí na tom, jaké místo zaujímá v naší „krajíně duše“. *„Krajina v mém pojetí znamená kombinaci konceptu duchovních míst a duchovní cesty s doslovnějším významem fyzických míst a cestování mezi nimi. Spojení doslovného s duchovním je přítomno i v Bergmanových filmech. Povaha míst, do nichž jsou zasazeny jeho postavy a jejich příběhy, má (...) velký význam a jejich fyzické vlastnosti symbolizují duchovní zápasy Bergmanových hrdinů.“*<sup>25</sup>

Jak tedy takový prostor vypadá? Podle Kalina se životy Bergmanových postav skládají ze šesti základních druhů zkušenosti a jejich vzájemných vztahů – jedná se o okamžiky soudu, opuštěnosti, martyria, obratu, hanby a vize. Vyskytují se ve všech jeho filmech. Někdy jsou přítomné jen některé, jindy všechny, což je i případ *Šepotů a výkřiků*, kde se zmíněné zkušenosti proměňují v širší duchovní témata a ta inspirují divadelní tvůrce, aby promluvili „jazykem“ scénického umění. Možná i to je jeden z důvodů, proč dramaturgie filmových povídek Bergmana nepůsobí na diváka jako recyklace, a že *„návštěvou filmového titulu v divadle tedy neriskují setkání s něčím, co už nebylo alespoň na úrovni řekněme ‘vnímání příběhu’ ověřeno předchozími spotřebiteli.“*<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Tarkovsky on other legendary directors. In: Youtube (online). 18.09.2019. (cit. 2020-01-06). Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=k8oPQpbd20k>. Kanál uživatele Bhaskar Deb

<sup>25</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 24 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>26</sup> VEDRAL, J. *Dramaturg*. 1. vyd. Praha: Větrné mlýny, AMU, 2018. 135 str. ISBN 978-80-7331-486-6

### 3.1 SOUD

Okamžik soudu, tedy okamžik, kdy je člověk souzen, Bergmana velice zajímá. Je to ona chvíle, kdy jsme souzeni podle toho, jaká je konečná hodnota našeho života. Postavy i divák jsou součástí až biblického zážitku posledního soudu, který znamená konec lidstva. Je to čas zúčtování jeho prohřešků a pádů v důsledku prvotního hříchu. *„Ráj je zachmuřen a zachumelen, Eva prchá mezi křovinami; / klikatá pěšinka jejích stop je stále rostoucím hadem na sněhu, / který se jí zahryzuje do milostných pat, jež krvácejí. / Had na sněhu je bez moci a bez pomoci. / Had na sněhu je chiméra. / Had na sněhu je Stín. / Eva jest Žena.“*<sup>27</sup> V den posledního soudu dojde ke vzkříšení všech mrtvých, ctnostných i hříšných, a Soudce sestoupí spolu s anděly na zem a všechny bude soudit spravedlivě, a ti, jejichž jména jsou vepsána do knihy života, budou pít z pramene živé vody a budou krmeni ovocem ze stromu života. V den posledního soudu člověk pozná smysl celého díla stvoření, dojde k naplnění touhy po patřičnosti ke ztracené absolutní kráse, jejíž ztrátu si navíc způsobil svým selháním on sám. Tuto touhu ale nesmíme zaměňovat za chtění, tedy závist. V takovém případě je to pouze uražený vzdor, kdy se člověk nesmířil s trestem za vlastní vinu.

Soud je zároveň vyjevením pravdy o nás samotných. Proto se vyhýbáme té chvíli, kdy musíme *„Projít to všechno znovu, / kde zůstaly chyby, / prázdná a neúplná místa, / křivdy.“*<sup>28</sup> A člověku nezbývá, než to všechno nějak opravit, doplnit, vysvětlit. Pouze to je bráno jako polehčující okolnost. Téměř to ale nejde, neb o sobě víme ukrutně málo. Chceme vědět, proč žijeme, jaký je náš cíl, smysl života. Chceme věřit. Ale čemu? A proč? A při hledání odpovědí na tyto otázky se zastavujeme už u otazníku, protože máme strach z možných odpovědí. A než abychom je hledali u sebe, tak si vytváříme obraz jakéhosi nadčasového soudce, takže tento dialog pak není ničím jiným, než trapným pokusem o sebeospravedlnění.

Stejně jako v předchozích Bergmanových filmech, tak i v případě *Šepotů a výkřiků* je prvotním impulsem ke změně to, že se člověk nebojí podívat na sebe do zrcadla a nahradit zkoumavé oko Boha svým vlastním okem. A to i přesto, že

---

<sup>27</sup> REYNEK, B. *Básnické spisy*. (Had na sněhu). 1. vyd. Zlín: Archa, 1995. 207 str. ISBN 80-901926-0-2.

<sup>28</sup> HRUŠKA, PETR. *Darmata*. 1. vyd. Brno: Host, 2012. 52 str. ISBN 978-80-7294-680-8



ten pohled přináší hanbu nebo utrpení. „*Smím mít své rány! To je velký osvobozující krok k uzdravení.*“<sup>29</sup> Člověk musí přijmout svou skutečnou podobu, zbavenou všech iluzí a předstírání, všech nánosů přetvářky. Přijmout to, kým skutečně je, a nesnažit se být někým, kým není a ani být nemůže. V opačném případě je odsouzen setrvávat v tmách. Stejně jako Anna, Karin a Marie. Každé z nich se stalo něco hrozného a ony pak už zůstaly ve stínu té události, ve stínu slova křivda, v jeho sémantickém poli. A nakonec se ony samy staly živoucími křivdami a všechno už může a musí být jenom špatně. „*Ale tvůj život ještě není celý. Ještě tu jsi.*“<sup>30</sup>

Kalin rozlišuje u Bergmana dva typy smrti. Než nastane ta finální - fyzická smrt - tak přichází smrt ducha, kdy si člověk uvědomuje, že vnitřně je už vlastně mrtvý, že život již vyprchal a on ho dožívá z jakési setrvačnosti, prorostlý znechucením, nudou a zoufalstvím. Smrt zpozorní naše životy a tváří v tvář vlastní smrti a smrtelnosti můžeme na život pohlédnout s odstupem. Skrz „proluku“ zahlédnout sebe samého. Takový rozsudek však není ještě konečný. Fyzická smrt je prozatím odložena a člověk „*dostává svoji budoucnost zpět.*“<sup>31</sup> Podstatné je, jak se zachováme během tohoto odkladu. „*Přestože Bergman ve svých filmech při výstavbě zážitku apokalyptického soudu hojně využívá obrazů hrůzy a smrti, není tato krize koncem, nýbrž začátkem. A právě možnost záchrany a obrody sebe sama tvoří základ procesu sebezkoumání, který je ústředním motivem Bergmanových filmů; bez ní by konfrontace se sebou samým neměla smysl.*“<sup>32</sup>

Také v *Šepotech a výkřicích* je dána postavám možnost nahlédnout na sebe novou perspektivou, díky které třeba pocítí touhu změnit se. V závěru filmu, kdy si Anna pročítá Agnesin deník, je Agnes již po smrti. Její skutky již náleží dějinám spásy. Deník k nám promlouvá z minulosti, Agnesin hlas z transcendentní věčnosti, obraz procházejících se sester společně s Annou je navždy zakonzervován, je zapečetěným časem. Karin i Marie odjíždí zpátky ke svým pokusům o život. Deník zůstává u Anny. Ani jedna ze sester tak již nemůže být konfrontována s Agnesinou absolutní láskou, absolutní krásou, s tím, jak je

---

<sup>29</sup> HALÍK, T. *Dotkni se ran*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., 2014. 208 str. ISBN 978-80-7106-979-9

<sup>30</sup> BALABÁN, J. *J sme tady*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o., 2006. 194 str. ISBN 80-7294-207-7

<sup>31</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 25 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>32</sup> Tamtéž. 26 str.

viděla. I přes samotu a nemoc, které ji provázely celý život, se u ní nevyskytovala žádná zahořkllost, cynismus, otrávenost. Naopak. „Zavřela jsem oči a cítila jsem, jak se mi do tváře opírá vítr a slunce. Všechna bolest zmizela. Lidé, které mám na světě nejraději, byli u mě, slyšela jsem, jak si kolem mě povídají, cítila jsem přítomnost jejich těl, teplo jejich rukou. Znovu a znovu jsem zavírala oči, chtěla jsem zadržet tento okamžik a pomyslela jsem si: Tohle je v každém případě štěstí. Nic lepšího si nemohu přát. Teď smím na několik minut prožívat plnost. A jsem velmi vděčná svému životu, že mi toho tolik dává.“<sup>33</sup> Obě sestry tak přišly o zrcadlo, které jim deník mohl nastavit, a díky kterému se mohly stát někým lepším. A nejspíš i šťastnějším.

Okamžiky soudu u Bergmana často znázorňují bijící nebo tikající hodiny, ale také zrcadla, brýle, sny, vize. Před zrcadlem probíhá i zdrcující soud Marie z úst jejího milence Davida: „Pořádně se na sebe podívej, Marie! Jsi hezká. Možná ještě hezčí než dřív. Ale změnila ses. Chci, aby sis uvědomila, že ses změnila. Tvoje oči teď vrhají rychlé vypočítavé postranní pohledy. Dřív ses dívala zpříma, otevřeně, nemaskovala ses. Tvoje ústa nesou stopy nespokojenosti a chtivosti. Dřív byla jemná! (...) Vidíš tu pěknou linku od ucha ke špičce brady? Už není tak přirozená. V ní spočívá pohodlnost a lenost. (...) Vidíš, Marie? A pod očima máš skoro neznatelné ostré vrásky z otrávenosti a netrpělivosti.“<sup>34</sup> Oba chápou sex jen jako fyziologický akt, prost jakékoli duchovní hodnoty. Slouží jim k uspokojování pudových potřeb a učinili z něho dokonce způsob trávení volného času, čímž ho degradovali z aktu lásky na čistou agresivitu slasti. Sobectví. Chlad. Lhostejnost. Scéna soudu u zrcadla končí úsměvem Marie, pak ale náhle zvažní: „Já vím, kde to vidíš, (...) Vidíš to sám v sobě. Vidíš to sám v sobě.“<sup>35</sup> Člověk zrcadlem, pokřiveným zrcadlem.

### 3.2 OPUŠTĚNOST A NAŠE PRVNÍ SMRT

Jak již bylo řečeno, zdrojem bolesti a zoufalství u Bergmana není fyzická smrt, ta je přirozená a nevyhnutelná, ale smrt vnitřní, která má základ v opuštěnosti. „Zážitek toho, že byl člověk zrazen a opuštěn, že mu vzali nebo že selhalo to, na co spoléhal, podkopává bezpečnost světa a zpochybňuje jeho dané

<sup>33</sup> BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. 43 str. ISBN 80-86515-21-4

<sup>34</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 46 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>35</sup> Tamtéž. 47 str.



pravdy."<sup>36</sup> Člověk, jenž byl zrazen někým blízkým, rodinou nebo Bohem, zůstává sám napospas prázdnotě, kterou vnímá jako smrt všeho, co měl rád. Zůstává paralyzován pocitem, že ho už nic nezachrání. Nikdo. „*Nikdo – nikdo – nikdo! V tom slově jsou tak bolestně obsaženi všichni, kteří člověka nezachrání. Jako by v tom slově přišli, ale ne k tobě (...), jen k okraji jámy, do níž jsi spadl. Žádné provazy, žádné žebříky, stojí tam nahoře stejně bezmocní jako ty dole. Každý jsme někdy někomu nikým.*“<sup>37</sup> Opuštěnost má podle Kalina za následek „destrukci transcendentna“, kdy se zdá, že smysl života, který tu dříve byl, teď nenávratně zmizel, že život již vyprchal a my dožíváme v jeho trapné napodobenině.

Častým tématem u Bergmana je opuštění rodičem, což zanechává nezhojitelné rány. V *Šepotech a výkřících* vzpomíná Agnes na matku prostřednictvím deníku: „*Skoro každý den se mi v myšlenkách zjevuje matka. Milovala Marii, protože si byly po všech stránkách velmi podobné. Já jsem se hodně podobala otci, takže mě nemohla vystát. Když se mnou mluvila svým lehkým, netrpělivým tónem, nechápala jsem, o co jí jde. Strašně jsem se snažila, ale nikdy se mi ji nepodařilo uspokojit. A jí se zmocňovala netrpělivost, byla netrpělivá skoro pořád, hlavně vůči Karin. (...) Karin dopadala špatně, jelikož matce připadala hrozně neohrabaná a nenadaná.*“<sup>38</sup> Ve filmu není explicitně řečeno, zda matka sester odešla ze světa dobrovolně, nebo následkem stáří a nemoci, tušíme však, že měla psychické problémy, které ji paralyzovaly a v dětech probouzely pocity opuštěnosti a méněcennosti. Na počátku každého člověka je zrození v krvi a bolesti. Na každém počátku vždy stojí matka a teprve skrze ni se člověk dopracovává k otci. Duchovní dědictví matky tak stojí na samém počátku toho, kým jsme. Karin i Agnes byly svou matkou přehlíženy a odháněny, což mělo za následek, že byly nuceny setrvávat v roli pozorovatelek a staly se tak z nich hypersenzitivní ženy.

Dokonce i opuštění Bohem zobrazuje Bergman jako selhání člověka. V *Hostech Večeře Páně*<sup>39</sup> nedokáže kněz Tomas pochopit, jak mohl Bůh připustit smrt jeho ženy. Takového Boha přece nelze milovat, odpustit mu, věřit v Něho.

---

<sup>36</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 26 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>37</sup> BALABÁN, J. *Jsmetady*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o., 2006. 89 str. ISBN 80-7294-207-7

<sup>38</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 39 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>39</sup> *Hosté Večeře Páně* (Nattvardsgästerna) z roku 1963. Režie: Ingmar Bergman

V *Šepotech a výkřících* pronáší dvorní kazatel Isak nad mrtvou Agnes modlitbu. V jedné chvíli se odmlčí, jako by ho přemohlo pohnutí, zavře oči a poklekne k jejím nohám: „*Modli se za nás, kdo jsme zůstali zde na temné, špinavé zemi pod prázdným a krutým nebem. Slož své břímě utrpení u Božích nohou a popros ho, aby se nad námi smiloval, popros ho, aby nás konečně vysvobodil z naší úzkosti, naší nudy a našich hlubokých pochyb. Popros ho o smysl našeho života.*“<sup>40</sup> Isak sleduje tělo Agnes, tělo člověka, který se nechal ukřižovat pro spásu všech ostatních, a srdcem ví, že potkal Krista, který si prošel svou křížovou cestou. Později přizná: „*Její víra byla silnější než moje.*“<sup>41</sup> Ale co když jsme svědky jiného příběhu. Isak se vrací do domu svého Otce (= Agnes = víra jako taková), pokleká k Jeho nohám a otvírá se mu úplné poznání svého synovství v plném rozsahu. Návrat ztraceného syna. A to znamená vzkříšení. Znovuzrození víry. Schopnost opět svědčit o lásce.

### 3.3 MARTYRIUM - VZKŘÍŠENÍ

Jsou chvíle, kdy utrpení prosakuje do každé vteřiny našeho života, zatímco v jiných chvílích je (záměrně) opomíjeno, nikdy však nemůže být zcela ignorováno. Utrpení patří neoddelitelně k našemu pobývání na tomto světě. Množství jeho podob je nepřehlédnutelné. Tělesné bolesti, které musíme snášet, a které naši existenci dokážou změnit v cosi ošklivého a odpudivého. Nemoci, při kterých zvracíme, krvácíme, vykašláváme hleny, míváme vředy na rukách, ekzémy na čele, kdy bezmocně přihlížíme, jak klesáme pod úroveň lidské bytosti. Opuštěnost, jež se tak rychle a snadno stává osamělostí. Ve způsobu utrpení a v míře bolesti jsou velké rozdíly, ale není možné se mu vyhnout úplně. Každý musí nést svůj díl. Bergmanovy filmy jsou takřka systematickým zkoumáním lidského utrpení.

Agnesino utrpení, ačkoli je ztvárněno zcela konkrétně a realisticky, pro diváka téměř nesnesitelně (a proto nezapomenutelně), odkazuje zároveň k symbolice Krista. Už její jméno ji předurčuje k úloze obětního beránka (Agnus Dei). Do jejího života nevstoupil žádný muž. Fyzická láska pro ni vždy byla uzavřeným a nikdy nevyjeveným tajemstvím. V třiceti sedmi letech umírá na rakovinu pohlavních orgánů a připravuje se, že ze světa zmizí stejně potichu a

<sup>40</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 44 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>41</sup> Tamtéž. 44 str.

smířeně, jako v něm žila doposud. Nestěžuje si. Ani se nemyslí, že Bůh je krutý. „*Ačkoli je tedy Agnesina nemoc fyzická, má rovněž symbolizovat nemoc duše, s níž se musejí vypořádávat zejména Maria a Karin.*“<sup>42</sup> Čas jejího umírání je časem střetávání vin, časem bolesti pokání, časem očišťování srdce. Je připomínkou, že život nám nepatří, byl nám dán bez naší zásluhy. Nemůžeme si s ním dělat, co chceme, protože ho nemáme ve své moci. K životu se máme chovat jako k sacru, tomu nejsvatějšímu, co máme. Pro Bergmana je fyzická smrt přirozená a nevyhnutelná, ale sebevražda je morálním selháním. Agnes vnímá utrpení jako něco, co k ní náleží, nepropadá zuřivosti neporozumění *Proč právě já?* ani harmonickému klidu smíření se smrtí. „*Každý musí nést to, co ho postihne, a v tom obstát.*“<sup>43</sup> Skrze své utrpení dochází k vědomí sebe samé. Bojuje s ním podle svých sil, až nakonec umírá, aby ještě i v tom, jak umírá, obhájila svůj postoj k životu.

Smysl lidské existence spočívá v obětavosti pro druhé, ve schopnosti darovat nejbližším nesobeckou lásku, která si nečiní na nic nárok, lásku jednostrannou. Taková láska zahrnuje nepodmíněný dar, taková láska je svým způsobem obětí ve jménu vlastní spásy, nebo spásy celého lidstva, a jsou jí schopni jen lidé se silným duchovním přesvědčením, kteří na sebe berou odpovědnost za druhé. „*Pro mě je zajímavý člověk, který je připraven sloužit vyšším cílům, který není ochoten nebo vysloveně odmítá přijmout přizemní a maloměšťáckou 'morálku'. Zajímají mě lidé, kteří poznali, že smysl jejich existence je především v boji proti zlu, jež je uvnitř nás samých, aby v průběhu svých životů pozvedli bytí jenom o stupínek výše svoji duchovní úroveň.*“<sup>44</sup> Pro hrdiny Bergmanových filmů je tato skutečnost nejvíce problematičtější, protože pro člověka moderní doby je „teologie kříže“ nejméně přijatelným a nejméně věrohodným smyslem života. Zřeknout se svého vlastního Já pro sebe, aby mohlo podat svědectví o smyslu života pro druhé, takové chování je pro Agnesiny sestry i Annu nepochopitelné a absurdní. Ale vzkříšení bez Kristova kříže je neuskutečnitelné.

Bergman ve svých filmech zjišťuje, že „*naše utrpení neustává s naší prvotní bolestí, ponížením a osaměním, ale pokračuje s tím, jak se proměňují*

---

<sup>42</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 152 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>43</sup> JASPERS, K. *Mezní situace*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006. 62-63 str. ISBN 978-80-7298-220-2

<sup>44</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 199 str. ISBN 80-903678-4-4

*v nové, obecnější, ale nyní už trvalé emoce, které udržují samy sebe při životě – zatrpkllost a zášť, požitkářství, ješitnost a egotismus.*"<sup>45</sup> Sobectví postav je tak reakcí na opuštěnost, kterou zažili. Oplácí nenávist a zraňují ty, kteří je zranili, a sami sebe tím odsuzují k prázdnému životu v osamění. Jak to zformuloval Sartre? *Peklo jsou ti druzí. Ano, ale peklo jsme i my sami.* Pokud necháme opuštěnost, aby se stala základní hmotou zaplňující náš život, zůstane utrpení neuralgickým bodem našeho bytí. Pokud se však opuštěnost stane martyriem, pak je možné, že se dočkáme spásy a tedy i znovuzrození víry, pravdy, krásy a dobra. Vzkříšení znamená výzvu. Nesmíme odvracet zrak před utrpením druhých, i když ho neumíme nijak zmírnit. Každý, kdo nechce pohlédnout utrpení do tváře, je odsouzen setrvávat v klamu. Jestli se někdo vyhýbá druhému člověku tváří v tvář jeho utrpení tím, že si od něho udržuje odstup, jestli odtahuje ruce od toho, jehož utrpení se stalo nezhojitelným, pak se člověk stává lhostejným a bezohledným a nakonec pohrdá trpícím a nenávidí ho, stejně jako jeho rány. A tak se otupělostí vůči utrpení druhých a jeho neustálým odsouváním ze života stále více rozevívá propast mezi šťastným a trpícím.

### 3.4 OSA OBRATU

Všichni potřebujeme někoho blízkého, člověka, k němuž se v těžkých chvílích můžeme obrátit a on zase k nám. Bergman ve svých filmech znázorňuje tuto potřebu jako reakci na jiný obrat – obrat k opuštěnosti, kdy se od nás druhý člověk odvrátil, a my se proto ranění odvracíme také. Osa obratu je tedy u Bergmana jakýmsi vektorem lidských vztahů: *„bez přestání se na ní pohybujeme, k někomu se obracíme, či se od něj naopak odvracíme, nedokážeme však uniknout vzájemné přitažlivosti.*"<sup>46</sup> Motiv obratu je akcentován ve zjednodušené podobě dvou tváří blízko sebe, kdy ale každá hledí jiným směrem. Obrátit se k druhému člověku a podepřít ho je pro nás obtížné, neboť nikdy nevíme, zda to vydržíme, zda najdeme v sobě sílu vstoupit do „systému kříže.“ *Vezmi ho na ramena a následuj mě. A pokud ho nechceš nést, kdo vlastně jsi? Odpověz mi! A začínáme koktat.*

Bergman to svým postavám navíc nijak neulehčuje. Jsou ošklivé a

---

<sup>45</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 29 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>46</sup> Tamtéž. 32 str.

odpudivé. Pokaždé duševně a v některých případech i fyzicky. V *Šepotech a výkřících* má každá ze čtyř žen svůj vložený příběh. Zatímco u Karin a Marie se jedná o konkrétní vzpomínky, v případě Anny jsme svědky jakéhosi vidění (zjevení). V něm si Anna představuje, jak mrtvá Agnes úpěnlivě prosí své sestry, aby se nebály, aby se jí dotkly, mluvily s ní a držely ji za ruce, dokud ta hrůza nepomine. Ani jedna toho však není schopna. To, co po nich Agnes žádá, připadá Karin nechutné („*Je to odporné, nechutné. Vždyť se už začala rozkládat. Má na ruku velké skvrny.*“<sup>47</sup>) a Marii sobecké („*Musím přece myslet na dcerku. To musí Agnes pochopit. Mám manžela, který mě potřebuje.*“<sup>48</sup>). Obě tak od jejího utrpení odvracejí tvář a utíkají. Silně to připomíná scénu z Bergmanova filmu *Hosté Večeře Páně*, kdy kněz Thomas není schopen přijmout lásku Marty, ačkoli si uvědomuje, že opuštěnost vede k zoufalství. „*Vzpomeň si na loňské léto. Měla jsem ekzém na obou rukou a všechno bylo tak beznadějně. (...) Vzpomeň si, jak mi právě tehdy bylo těžko, na obou rukou jsem měla obvazy a kvůli svědění jsem nemohla ani jednu noc usnout – kůže mi slézala a dlaně mi zely jak otevřená rána. (...) Zničehonic jsem na tebe dostala zlost a jen z té zloby jsem se tě zeptala na účinek přímluvné modlitby, jestli věříš, že modlitbou můžeš někomu pomoci. Odpověděl jsi, že samozřejmě věříš. Zeptala jsem se tě se stejnou zavidostí, jestli ses pomodlil za mé ruce, a ty jsi řekl, že ne, že tě to nenapadlo. Byla jsem hrozně hysterická a nutila tě, aby ses ihned pomodlil. Ty jsi kupodivu souhlasil. Tvá povolnost mě ještě víc rozvzteklila a já si strhla fáče – jen si vzpomeň. Otevřené rány na tebe působily odpudivě. Nemohl ses modlit, všechno to v tobě budilo odpor. (...) Když mi pak vyrazil ekzém na čele a ve vlasech na spáncích, brzy jsem zpozorovala, že se ode mne odtahuješ. Připadala ti, že jsem nechutná, jenže ty jsi jemný a nechtěl jsi mě zranit. Pak mi neduh vyrazil všude na rukou a na nohou. Naše styky tehdy ustaly. Byl to pro mě strašný šok a další nervová trýzeň. (...) A měla jsem v tom nezvratný důkaz, že jeden druhého nemilujeme – dál už to nešlo látat dohromady a balamutit se a zavírat oči.*“<sup>49</sup> Sebestřednost, malichernost, chlad. A scény obviňování, které přechází k pohrdání, znechucení a v některých chvílích až k nenávisti k druhému člověku. Je však pochopitelné, proč tak postavy činí. Zraňují druhé, protože se jinak neumí bránit světu, který je daleko brutálnější a cyničtější než oni sami. Obrací se pak na blízké a žádají o lásku, žádají, aby zapomněli na bolest, kterou

---

<sup>47</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 53 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>48</sup> Tamtéž. 53 str.

<sup>49</sup> BERGMAN, I. *Filmové povídky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1988. 193 str. ISBN 01-060-88

jim jejich chování způsobilo, aby se k nim blízcí zachovali jinak, než se oni zachovali k nim. Je to vůbec možné? Pavel Juráček nalepil své třetí ženě Dani Horákové mlčky na čelo ceduličku: „*Jsi strašná sračka, píča, fašistickej zmetek, smrdí ti z huby, máš vyrážku a lupy, hovno děláš, nic neumíš.*“<sup>50</sup> Byl jiný, věděl to a mstil se za to. Nejvíce se totiž děsíme a štítíme sami sebe. A Daňa Horáková ho v jeho verbálním „překročení Rubikonu“ následovala a chrlila na něho to nejhorší, co ji napadlo: „*Slaboch – svině líná – prase hnusný – chcípák zasranej – ksindl smrdutej – zdechlina odporná – bezcharakterní sračka – parazit – přežil si svou smrt.*“<sup>51</sup> Juráček se uchechtával, zářil, věděl, že vyhrál, že ji dohnal přesně tam, kam chtěl, že v ní odzátkoval špínu a zlo, které v ní zůstane už navždy. Jenže takhle zmrzačit se člověk může jen jednou. Když pak o pár let později četla jeho deníky, zjistila, že se sám zostuzoval snad ještě hůř. Nejprve ho litovala, vztekala se na něho, bolelo jí to, ale posléze jí to jeho sebetrýznění začalo nudit a zděsila se sama sebe: „*Jak jsem zkameněla!*“<sup>52</sup> Není možné se při obratu k někomu (nebo od někoho) vyhnout zranitelnosti, která je zároveň pečetí naší závislosti na druhých. Být zranitelný znamená přikládat lidem a vztahům váhu, tedy milovat. V opačném případě nás čeká sesuv do duchovní pustiny.

Obratů (odvrácení se) nalezneme v *Šepotech a výkřicích* celou řadu. Odvrací se nejen Karin a Marie od utrpení jejich sestry. Odvrací se také Anna od selhání Karin a Marie. Odvrací se Marie před sebezmrzačením Joakima. Odvrací se Frederik od sebezmrzačení Karin. Kněz se odvrací od Boha. Člověk jako takový se odvrací od sebe samého a přitom nejvíce zdevastovanou krajinou bytí je on sám. Není náhodou, že všechny tři vložené příběhy (Marie, Karin, Anna) začínají a končí dvojicí červených prolínaček s následným záběrem tváře napůl ve stínu. Teprve složením obou záběrů k sobě dostaneme celou tvář. Podle Kalina je to tvář člověka (duše), jehož portrétem vložená scéna je. Postavy jsou tak konfrontovány se sebou samým. Divák se stává svědkem klíčových momentů těchto žen, ukazuje se pravá povaha jejich života a pravda o něm. Každý příběh je v podstatě variací na tentýž příběh - selhání, opuštění, hanba - a končí výrazným obrazem obratu (odvrácení se).

Principu obratu (tzv. odvrátnému pohybu) se věnuje i Ejzenštejn v jeho

---

<sup>50</sup> HORÁKOVÁ, D. *O Pavlovi*. 1. vyd. Praha: Torst, 2020. 136 str. ISBN 978-80-7215-592-7

<sup>51</sup> Tamtéž. 136 str.

<sup>52</sup> Tamtéž. 137 str.



lekcích divadelní režie, které pro studenty uměleckých škol shrnul Jaroslav Vostrý. „Odvratný pohyb můžeme definovat jako dokonaný nebo jen naznačený pohyb, provedený před vlastní (cílovou) akcí, a to zhusta ve směru, který se z hlediska předpokládané akce jeví jako opačný.“<sup>53</sup> Využitím odvratného pohybu nedochází u herce ke zautomatizování pohybu z jednoho bodu do druhého, naopak se mu záměrně vytváří překážky, které mají zabránit hladkému pohybu vpřed a „současně umožňují, aby diváci tento postup vnímali jako nějaký dramatický jev: ze samotného výsledného přemístění se jejich pozornost přesouvá na jeho průběh,“<sup>54</sup> výsledkem čehož je určitý hercův motorický prožitek a divákův spoluprožitek. Teprve až člověk vystoupí z mechanického „pohybu vpřed“ současné společnosti, která je založena na manipulaci lidského jedince pomocí systému pseudohodnot, může dojít k „pohybu do sebe.“ Zaváháním začíná vnořování se do našeho vlastního života. Kam se potácíme? Kam jdeme? A jdeme-li, pak je to úspěch.

Naše životy jsou odrazem „putování po esenciálních místech duše.“<sup>55</sup> A je pouze na nás, zda zůstaneme odvrácení od lidí a duchovně mrtví, nebo zda se pokusíme o obrácení k někomu blízkému, k někomu, kdo náš pohled vydrží. Australský muzikant a spisovatel Nick Cave vydal v říjnu loňského roku album *Ghosteen*, jehož veškerý materiál je svým vznikem datován až po smrti Caveova syna Arthura, který v roce 2015, ve svých patnácti letech, spadl z útesu poblíž anglického Brightonu a zemřel na následky zranění. *Ghosteen* je tak deskou samoty. Není však beznadějná: „V jednu hroznou chvíli jsme se já a Susie<sup>56</sup> dívali každý jinam a to se na všem hrozně podepsalo. Víra v to, že je na světě nějaké dobro, se v nás vypařila. Ale víte, po nějaké době jsme se já a Susie rozhodli být šťastní. To štěstí má být pomsta, akt odporu, starat se o sebe navzájem a o druhé.“<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. 185 str. ISBN 978-80-7331-148-3

<sup>54</sup> Tamtéž. 185 str.

<sup>55</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 36 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>56</sup> Susie Bick - manželka Nicka Cavea a matka jejich zesnulého syna Arthura

<sup>57</sup> Citovaná pasáž pochází z filmu *Nick Cave: One More Time with Feeling*. Snímek je nejen dokumentem detailně zaznamenávajícím vznik desky *Skeleton Tree*, ale také hlubokou osobní zpovědí Nicka Cavea po tragické smrti jeho syna. Hudba je protkaná rozhovory, zákulisními záběry i Caveovým vyprávěním a nahodilými myšlenkami.

### 3.5 HANBA

Jakým způsobem však provést změnu obratu, jak nasměrovat odvrácení k navrácení, jak proměnit utrpení na martyrium, jak se opět stát sám sebou? Taková změna vektoru v sobě skrývá dva momenty: „*hluboké znechucení z toho, že jsme se podíleli na takové duchovní devastaci, a vizi něčeho lepšího. Znechucení je morální pocit, při němž si člověk skrze odpor a pobouření začíná uvědomovat, že něco není tak, jak by být mělo.*“<sup>58</sup> Člověku začíná docházet, že nenadává a neubližuje svým blízkým, ale sobě, že si z druhých stvořil projekční plochu, na kterou promítá vše, čím v sobě opovrhuje. Uznává vlastní selhání a odpor se mění na hanbu a hanba v touhu napravit vlastní chyby. Zprostit se viny nemůže člověk sám, k tomu potřebuje toho druhého (ať už ve zpovědnici nebo v soudní síni).

Kalin si všímá v Bergmanových filmech drobného rozdílu mezi hanbou a vinou. Vina obvykle souvisí s porušením zákona, její příčinou je, že člověk udělá něco zakázaného. K obnovení morální rovnováhy pak stačí přijmout trest. Z toho vyplývá, že pokud neporušujeme zákon, jednáme správně, což je vidění omezené, jednostranné. Mezera mezi dobrem a zlem existuje, ale zmizí okamžitě, jakmile s podstatou našeho skutku začneme prakticky žít. Hanba přináší něco navíc, stojí mimo povinnosti a předpisy. „*Nejde pouze o to, abychom neubližovali svým bližním, ale abychom jim naopak pomáhali. Hanba tak zrcadlí ideál, (...) vina spočívající v odvrácení se od někoho blízkého souvisí s hanbou toho, že jsme se k němu neobrátili. Nejhlubší vinou bude nakonec největší hanba – samotná absence hanby*“<sup>59</sup>

Blízko k hanbě má i ponížení. Jeho detailní zobrazování a zkoumání patří mezi charakteristické rysy Bergmanových filmů. Jeho postavy dokážou ponížit druhého, pak se ponížit, aby se vzápětí pomstily sami sobě za to ponížení, a to všechno v jediné minutě. Jako když Karin konečně obnaží své pocity vůči Marii: „*Chápeš, jak tě nenávidím, chápeš, jak se svou snahou zalíbit a s těmi smyslnými úsměvy připadáš směšná? Jak jsem tě jen mohla snášet a mlčet, pořád mlčet? (...) Ted' vidíš, jaké to je, když mluví Karin.*“<sup>60</sup> A vzápětí svého

<sup>58</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 36 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>59</sup> Tamtéž. 37-38 str.

<sup>60</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 49-50 str. ISBN 80-7185-337-2



přiznání zalituje a zvrhne ho do hrozné směšnosti: „*Chuděrko, vyděsila jsem tě. Víš, já jenom tak plácám.*“<sup>61</sup> Ponížení však na rozdíl od hanby nevede člověka k obratu ke svým bližním, ale naopak ho znemožňuje. Naše selhání vyvolává přesvědčení, že nemáme žádnou hodnotu, a že na nás nezáleží, že za všechno můžeme sami a že si nenávist a výsměch okolí vlastně zasloužíme. Je zcela pochopitelné, že prožité ponížení si pak vybíjíme na každém, kdo nám ponížení způsobil, nebo kdo nás může soudit. Karin a Marie se po smrti Agnes chtějí zbavit Anny, protože ona je tím, kdo jim připomíná jejich neschopnost postarat se o umírající sestru, je žijící připomínkou jejich selhání. „*Co myslíš, že bychom měly udělat s Annou? Já osobně navrhuju, abychom jí každá daly něco peněz, a ať si jde. Můžeme jí taky dát nějakou Agnesinu věc, byla jí tak oddaná, pokud jsem to správně pochopila, dost na sobě lpěly. Teď pořád běhá za námi a v nejnevhodnějších situacích si dovoluje důvěrnosti.*“<sup>62</sup> Nakonec Anně dají bankovku (jak snadno se člověk může ze svého duševního pekla vykoupit) a dobrovolně se vzdají deníku.

Bergman se odmítá smířit s neměnnou daností. Ano, člověk selhal, ale je třeba hledat cestu ke změně, od určité bazální nedůvěry a katastrofického pocitu, že už není možné nic změnit, se upnout k určité důvěře v hodnotu lidského života, dospět postupně k přesvědčení, že lidský život není součtem nesmyslných pohybů, že to není marné škubání se s perspektivou smrti (sebevraždy), ale že i naše selhání jsou podstatné okamžiky, které mají nezadatelnou hodnotu. Snažíme se a selháváme a snažíme se a selháváme a nezbývá patrně nic jiného, než to zkusit dál. Existují některé viny minulosti, které nelze napravit nebo odčinit, nelze je ani zapomenout, a v jistém smyslu ani zapomenuty být nesmějí. V takovém případě „*je namístě nezastupitelný čin duchovní povahy: odpuštění. Tady můžeme nikoliv lehkomylně zapomenout, nýbrž se vědomě vzdát soudu – a celou záležitost odevzdat kompetenci oné stolice spravedlnosti a milosrdenství, kterou 'tento svět' nemá k dispozici.*“<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 50 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>62</sup> Tamtéž. 49 str.

<sup>63</sup> HALÍK, T. *Vzdáleným nablízku*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., 2007. 216-217 str. ISBN 978-80-7106-907-2

### 3.6 VIZE - HORROR VACUI

Aby člověk nesetrvával v pocitu hanby nebo trapnosti, bez jakékoli naděje na změnu svého stavu, musí nalézt konkrétnější směr svého bytí. V tom, kým jsem teď a tady, právě v tuto chvíli, musí být přítomna jakási vize toho, kým mohu být ve svém veškerém následném konání. Je to svým způsobem hledání principu svobody, který mě vysvobodí z prožitého okamžiku hanby nebo potupy. Člověk musí „*umět rozpoznat, kde lze zoufalství nahradit radostí, strach ze života jeho oslavou, tanec smrti tancem života.*“<sup>64</sup> Jenže takové naplňování se nadějí je u Bergmana zároveň provázeno pocitem vyprázdnění. Postavy jsou paralyzovány hlubokou deziluzí ze sebe sama, z marnosti svých činů a z neschopnosti okolí na ty činy reagovat. Ony vize „kým mohu být“ jsou proto velice křehké a pomíjivé, často se zjevují v podobě snů nebo příběhů, u kterých existuje podezření, že jsou pouhou fikcí. Například závěrečná scéna, kdy Agnes vzpomíná na nedávnou procházku se sestrami a Annou po parku.<sup>65</sup> *Šepoty a výkřiky* tak končí „*spíše výkřikem do tmy, připomínkou vize, která je už minulostí, jsou spíše ohlédnutím zpět, než pohledem upřeným do budoucnosti.*“<sup>66</sup> Vizí mohou být i noční můry, například v *Hodině vlků*<sup>67</sup>, ve filmu, který můžeme interpretovat jako záznam jedné dlouhé noční můry.

Hrdinové si právě díky vizím uvědomují, že ony zvláštní prchavé okamžiky v jejich životech je vždy vytrhly z pocitu marnosti, iracionálního bloudivění a nenacházení sebe sama. Nejsilnější zdá se být však vzpomínka, která je připomenutím, že toužíme po něčem, co jsme již kdysi měli, a že takový stav je možný, neboť byl kdysi skutečností. Svým způsobem žádáme po navrácení naděje. Člověk ale nesmí prodlévat jen u touhy, musí vykročit směrem k jejímu naplnění. V opačném případě jsou ony okamžiky prozření pouze klamy, které nás mají dojmout nebo vše ironizovat. Hrůza, která postavy Karin, Marie a Anny paralyzuje, se dá přirovnat ke známému Horror vacui (z lat. = děs z prázdnoty), který popsali všichni „existencialisté“, od svatého Augustina přes Sørensa Kierkegaarda a Franze Kafku až po Jeana-Paula Sartra. To je ona situace, kdy je člověk přesvědčen, že nic nemá smysl, absolutně nic, ani dýchat, ani žít. Je to

---

<sup>64</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 40 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>65</sup> Více jsem se této scéně věnoval v kapitole 3.1 *Soud*

<sup>66</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 151 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>67</sup> *Hodina vlků* (Vargtimmen) z roku 1968. Režie: Ingmar Bergman

„temný tunel“, kterým člověk musí projít, aby dosáhl světla na jeho konci. Je to situace děsivá, ale nikoli neřešitelná, pokud ji člověk přestane vnímat jako definitivní a neměnnou, a pochopí ji jako pomíjivou, jako počátek jakési „existenciální expedice“ k poznání sebe sama.

Přes všechnu lidskou pýchu a obavy je takové poznání dosažitelné, ale prostřednictvím posla (průvodce). Nechat se vést, mít něco, nebo někoho, kdo mě provede, kdo mě povede vždy s tím nejlepším záměrem, s láskou. Být veden láskou. Stačí si vzpomenout na film *Nostalgie*<sup>68</sup> a psa, který přechází z Andrejova snu o vytouženém domově dětství v Rusku do kolabující reality hotelového pokoje v Itálii. Jako posel všudypřítomné věrnosti ulehá k nohám snícího Andreje a druhý den se objeví s Domenicem (Pánem), aby se stal Andrejovým poslem – průvodcem - andělem. Karin i Marie se sobě navzájem mohly stát průvodkyněmi. *„Jejich příběhy jsou v podstatě variacemi na tentýž příběh selhání a opuštění.“*<sup>69</sup> Obě si uvědomují, že nejsou osobami, kterými byli kdysi, a kterými by mohli zase být. *„Drahá Marie, slyším se říkat všechna ta neuvěřitelně hrozná slova. Jsem to já, a přesto to já nejsem.“*<sup>70</sup> Téměř současně pronese Marie: *„Nechci být chladná a lhostejná. (...) Víš, je to jako nějaká nemoc. Vždyť já chci být vřelá, laskavá a něžná.“*<sup>71</sup> Karin překoná pocit hanby a udělá první krok: *„Nemohly bychom začít znovu od začátku? (...) Nemohly bychom škrtnout všechno, co jsme si řekly a udělaly?“*<sup>72</sup> *„Myslím, že kdybychom si navzájem pomohly, mohly bychom všechno změnit. Vždyť se tak dobře známe. Ale vždycky jsme toho využívaly jen k tomu, abychom se navzájem zraňovaly.“*<sup>73</sup> Obě se pak drží za ruce, dívají se jedna druhé do očí, hladí se a usmívají se na sebe, zcela bezelstně a beze strachu. Bohužel zůstane jen u touhy. Druhý den ráno následuje přímá negace jejich sblížení a Karin je svou sestrou odvrhnutá. Vize se nestala realitou. Nedošlo k přijetí oběti jedné sestry jako odpovědi na hledanou naději té druhé. A je vůbec člověk schopen takové oběti?

---

<sup>68</sup> *Nostalgie* (Ностальгия) z roku 1983. Režie: Andrej A. Tarkovskij

<sup>69</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 154 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>70</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 50 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>71</sup> Tamtéž. 50 str.

<sup>72</sup> Tamtéž. 50 str.

<sup>73</sup> Tamtéž. 50 str.

## 4 STYLOTVORNÉ PROSTŘEDKY DIVADLA JAKO ESTETICKO-SPIRITUÁLNÍ JAZYK

### 4.1 ZPOVĚĚ – VÝCHOZÍ AKT K USKUTEČNĚNÍ TVORBY

Prolog filmu *Zrcadlo*<sup>74</sup>. Ignat, syn hlavního hrdiny, zapíná televizi a sleduje pořad s hypnotickou seancí. Psychoterapeutka, která seanci provádí na pubertálním mladíkovi se silnou vadou řeči – koktáním, přistupuje k léčení a po několika základních úkonech mladíka zhypnotizuje. Poslední slova, která mu říká, jsou: „*Jestli se ti teď podaří promluvit, tak už to bude navždy. Rozumíš? Raz, dva, tři. Ted' - promluv! Řekni nahlas a silně – já mohu mluvit!*“ A chlapec nahlas, pevně, bez nejmenších známek koktání řekne: „*Já mohu mluvit!*“ Konec prologu. Objevuje se titulok s názvem filmu: *Zrcadlo*. Teprve až se Tarkovskij vyzpovídá sám sobě, tak může začít mluvit, může lidem ukázat pravdu o našem bytí, právě takovou, jaká se před ním objevila v souvislosti s jeho zkušenostmi a poznáním, může lehce a bez zoufalého zadržávání v řeči říct: „*Ano – i já mohu mluvit!*“

Úkolem tvůrce je rekonstruovat život, jeho pohyb, paradoxy i zápasy. Nesmí zatajovat pravdu, která mu byla vyjevena. Pojmenovává nebo se snaží pojmenovat svět skrze svou přirozenost, snaží se pravdivě vyslovit svůj pocit z toho, co jej obklopuje a co v něm vytváří těžko definovatelné prožívání. „*Umělecký záměr vzniká kdesi v nejskrytějších hlubinách umělcova bytí. Nelze jej nadiktovat nějakými vnějšími 'úřednickými' úvahami. Nemůže vzniknout někde mimo jeho psychiku a svědomí – vzniká jako výsledek jeho vztahu k životu – v opačném případě je záměr od samotného počátku odsouzen k prázdnotě a umělecké neplodnosti.*“<sup>75</sup> Každé dílo je součástí věčnosti, proto každý detail tohoto díla musí být věrohodný ve všech aspektech (v etickém, filozofickém, duchovním, estetickém, atd.), musí přinášet svědectví svého tvůrce, jedině tak se stává součástí spolutvorby světa. Způsob tvorby, specifické použití výrazových prostředků, je dán konečnou podobou ideje budoucího díla. Tato idea přichází do podvědomí tvůrce spirituální cestou. Není možné vědomě kontrolovat veškeré tvůrčí postupy, kterými tvůrce uskutečňuje básnický obraz. Nezbyvá

<sup>74</sup> *Zrcadlo* (Зеркало) z roku 1975. Režie: Andrej A. Tarkovskij

<sup>75</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 184 str. ISBN 80-903678-4-4

nám, než připustit transcendentní charakter tvorby.

Mnohdy jsme již unavení z věčného boje mezi racionalitou a iracionalitou a chybí nám přitom třetí opěrný bod, kdesi dávno poztrácený – prožívání mýtu, toho tajemného, neproniknutelného pohybu, který nás vábí a zneklidňuje, stavu na pomezí zkušenosti a snění, jenž provázel naše předky po staletí. Při osobních krizích hledáme oporu v hloubkách a tradici dávných duchovních objevů. Pasivní úcta ale nestačí. Každý „*musí začít od nuly, vytvořit v sobě prázdný prostor a v bolestném zápasu opsat ve vlastním organismu celou pouť prvního průzkumníka.*“<sup>76</sup> Představení se musí dotýkat mytologických rozměrů současnosti, rozměrů mýtu i rozměrů pravdy o nás. Jedině tak učiní diváka součástí znovunalezených rituálů, jedině tak divák projde společně s tvůrci transformací, při které vědomě prožije změnu své (nejen) společenské role. A následně i převezme zodpovědnost za ni. „*Byl jsem*“, a tím, že to vyslovím, tak „*Jsem*“ a jednou provždy „*Budu*“.

Zpověď jako akt pravdy. Vnořování se do vlastního života. Výchozí bod tvorby a reaktualizace Stvoření.

*Já mohu mluvit!*

## 4.2 NA POČÁTKU BYLO SLOVO

Jedním z nejdůležitějších výrazových prostředků a součástí filmu, divadla i člověka samotného je slovo. „*Na počátku bylo Slovo a to Slovo bylo u Boha a to slovo bylo Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechno povstalo skrze ně a bez něho nepovstalo nic z toho, co povstalo.*“<sup>77</sup> Slovo bylo u Boha. Pak ho ale vyslovil člověk, čímž se stal pokračovatelem Boha a jeho pozemským obrazem. „*Nebo když byl učinil Hospodin Bůh z země všelikou zvěř polní, i všecko ptactvo nebeské, přivedl je k Adamovi, aby pohleděl na ně, jaké by jméno kterému dáti měl; a jak by koli nazval Adam, kterou duši živou, tak aby jmenována byla.*“<sup>78</sup> Slovo tak tvoří vše. Dnes jsou slova všude kolem nás, jsme doslova přehlčeni slovy. Mluvíme často a o všem a úplně nejvíc mluvíme o věcech, o kterých se

---

<sup>76</sup> BROOK, P. *Nitky času*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2004. 82-83 str. ISBN 80-7008-170-8

<sup>77</sup> *Jan 1, 1-5*

<sup>78</sup> *Jan 1, 14*

mluvit nedá už ze své podstaty. Umluvenost doby pak devaluje význam obrazu. Tvůrci rádi říkají naprosto vše, dokonce i to, co nezajímá nikoho jiného, než je samotné, tak proč ještě vůbec přemýšlet nad obrazem. Přitom síla dramatu spočívá v tom, že i za pomoci slova vede herce k uměleckému vyjadřování a prožívání, že střídmostí promluv rozkrývá jejich mnohovýznamnost, nebo naopak zahlceností promluv odkryje jejich zásadní význam.

Vyslovit slovo. Co si pod tím máme vlastně představit? Vyslovit slovo znamená dát něčemu jméno, pojmenovat to, nikoli však v doslovném smyslu, vyslovit slovo znamená vyslovit podstatu toho něčeho a tím to vyjevit, učinit zřejmým. Pojmenováním učiníme z neznámého známé. Vyslovit slovo – jméno – se v jistém smyslu podobá stejnému tvůrčímu činu jako stvoření. „*Vyslovíš-li jméno slovem, stvoříš skutečnost, která vyjevuje obraz pro něco, co je neznámé. Dát něčemu (věcem, jevům, skutečnostem) jméno znamená pochopit jejich prapodstatu, jejich smysl, a tudíž i smysl jejich existence.*“<sup>79</sup> Jako když v románu Cormaca McCarthyho *Vnější tma* probíhá improvizovaný lesní soud. Soudcem se stávají tři vrazi, tak děsiví, že před nimi umlká i příroda. Hlavní postava Culla po mnoha měsících zde opět spatří své odložené dítě. O jeho dalším osudu tak musí rozhodnout za nepřítomnosti matky právě on: buď dítě pojmenuje a přihlásí se k němu, nebo bezejmenné dítě zemře. Jeden z vrahů k tomu říká: „*Dyž nemůžeš něco pojmenovat, nemůžeš se k tomu hlásit. Nemůžeš vo tom ani pořádně mluvit. Nemůžeš ani říct, co to je.*“<sup>80</sup> Nepojmenované dítě není dítětem, není obohacené o svou vlastní podstatu, není vlastně nikým a ničím a je odsouzeno k odpudivému zániku.

Nejen divadelní tvůrci mají ve svých dílech sdělovat slovem pouze to, co je nejnnutnější. Mají zaznít slova, monology nebo dialogy, které mají zásadní umělecký, zvukově-estetický či dramaturgický význam. Redukcí slov můžeme vyjádřit novou rovinu poznání, jako je tomu v inscenaci *Pan Pros* z roku 2019 v režii Jana Nebeského: „*Nic nihilističtějšího, dietnějšího, oproštěnějšího jsem zatím nehrál, (...) Slova dnes ztrácí na významu, tak s nimi šetříme. Snažíme se souznět s Beckettem, který sám postupoval od košatého divadla až k tvorbě, kdy*

---

<sup>79</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 87 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>80</sup> MCCARTHY, C. *Vnější tma*. 1. vyd. Praha: Argo, 2011. 211 str. ISBN 978-80-257-0523-0

ho nejvíc zajímal jen ústní otvor."<sup>81</sup> Ale stejně tak můžeme záplavou slov vyjádřit bezobsažnost a prázdnotu světa, což činí Petr Hruška ve své básni inspirované nevyžádaným emailem: „*Jak se máte? Kéž bych / mohl poznat, že jste. Jmenuji se Jessy Aliyu, jsem / jeden pěkný pěči mladá / dívka. / Věřím, / že / budeme dobří přátelé, můj drahý, já jsem / hledal upřímná a hoden důvěry osobu, / protože jsem / přesvědčen natolik, že upřímnost je / stále nejlepším pozadku.*"<sup>82</sup> Emocionálně zabarvené slovo se může stát šepotem i výkřikem.

Na počátku bylo slovo. Je důležité vrátit se k onomu počátku. Společně s herci a diváky se v této nejisté a vratké době o slova opět opřít, společně znovunalézat jejich tíhu. Tím nejdůležitějším krokem k uskutečnění tohoto cíle je setkávání se s náročnými texty, mnohdy až básnickými, nořit se do jejich původních významů a skrze ponor pochopit ty současné, hledat a objevovat „*díla, kde básnické kvality textu stávají základem scénické poezie, a slovo tvoří skutečnou bázi pro scénickou existenci postavy, neboť je cítěno jako organický předpoklad i nedílná součást jevištního obrazu. Přirozená potřeba propojit slovo s obrazem, nestavět jedno proti druhému či na jeho úkor, vypovídá vždy o schopnosti tvůrce zacházet s citově či pocitově bohatou látkou.*"<sup>83</sup> Člověk má dar označovat všechny věci světa jmény a své vlastní výtvořiny opatřovat názvy. Byla by věčná škoda o tento dar přijít a podlehnout stále více rostoucímu tlaku vyprázdněných frází, zkratk a vulgarizmů<sup>84</sup> každodennosti.

---

<sup>81</sup> Nová činohra Pan Pros režiséra Jana Nebeského s Davidem Prachařem v DOXu | Protex - PR služby ČTK. Úvodní strana | Protex - PR služby ČTK [online]. Copyright © 2011 [cit. 26.01.2021]. Dostupné z: <https://www.protex.cz/zprava.php?id=32119>

<sup>82</sup> HRUŠKA, PETR. *Darmata*. 1. vyd. Brno: Host, 2012. 24 str. ISBN 978-80-7294-680-8

<sup>83</sup> CINDLEROVÁ, J., MAREČKOVÁ, T., PÁČL, Š., ONDRUCH, P. *Slovo a obraz na scéně*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství KANT, 2010. 6 str. ISBN 978-80-7437-034-2

<sup>84</sup> Zde uvádím osobní vzpomínku na autorské čtení Petra Hrušky, jehož součástí bylo i zamyšlení nad vulgarizmy, konkrétně nad slovem *kunda*, které dříve ve veřejnoprávním médiu vyslovil prezident České republiky - Miloš Zeman. Hruška své zamyšlení pojmenoval *Slovo na obranu slova* a mimo jiné v něm zmínil i následující: „Slovo nemá předem přisouzenou morálku. Není špatné, dobré, slušné, nebo sprosté. Jak může být samo o sobě slovo *kunda* sprosté? Ivan Martin Jirous tímto slovem často oslovoval své přátele, ženy nevyjímaje, a mnohdy docela přesvědčivě dodával, že tak činí v úctě, neboť *kunda* je tou nejkrásnější věcí, kterou na tomto světě poznal. Četl jsem strhující verše, v nichž slovo *kunda* nebo *piča* byla nezastupitelnými výrazy. Četl jsem spoustu sraček v nichž slova *lůna* nebo *rety* vůbec neobstály.“



### 4.3 BARVA

Barva má ve filmových *Šepotech a výkřících* zcela zásadní postavení. Konkrétně červená barva a její symbolika je zde nositelem mnoha významů a akcentů, vede diváka k hlubšímu proniknutí do složité významové struktury celého filmu a násobí emocionální prožitek z myšlenky tématu. Tato barva je dokonce zmíněna již v úvodu filmového scénáře. Bergman v něm seznamuje tvůrčí tým se specifiky chystaného natáčení formou průvodního dopisu: „*Je tu ovšem jedna zvláštnost: všechny naše interiéry mají různé odstíny červené. Neptejte se mě proč, já to totiž nevím. Sám jsem o důvodu této barvy uvažoval, jedno vysvětlení mi však přišlo směšnější než druhé.*“<sup>85</sup> Jedno takové „směšné“ vysvětlení později rozvinul: „*Když jsem byl malý, viděl jsem duši jako stínového kouřově modrého draka, vznášející se obrovitou okřídlenou bytostí, napůl ptáka, napůl rybu. Ale uvnitř toho draka bylo všechno červené.*“<sup>86</sup> Suchánek považuje barvu dokonce za jeden ze základních výrazových prostředků uměleckého díla a zároveň za intuitivní bránu mystagogického poznání. *Šepoty a výkřiky* jsou mystériem o nás, o naší duši, o naší krvi. A ta podle Bergmana není černobílá. „*Všechny moje filmy si lze představit jako černobílé, kromě Šepotů a výkřiků.*“<sup>87</sup>

Krev je základním stavebním prvkem těla. Krví koluje dědictví našich předků. Krev je rána, bolest, smrt. Krev je konec. Ale i začátek. Při porodu se mění v symbol nového života - zrození. Jsme svědky porodu nového bytí. Krev symbolizuje koloběh života a smrti. Červená barva v úvodní titulkové sekvenci je znamením budoucího utrpení sester a oběti Agnes, je předobrazem jejich záchvatů bolesti, končících chrlením krve, předobrazem Karin a jejího pořezání si vagíny (výsměch sexualitě a životu, té snůšce lží), předobrazem Marie a jejího zneuctění svátosti manželství (božská transformace naruby, kdy se víno mění v obyčejnou vodu, ve sliny jejího milence). Červená je deka, kterou se Agnes překrývá, červené jsou koberce a závěsy jejího rodného domu, červené jsou dokonce i desky jejího deníku. Barva určuje všechno, každý obraz je prosycen symbolikou barev (a nejen červené), barva zde podává svědectví o stavu mysli a duše postav.

---

<sup>85</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 35 str. ISBN 80-7185-337-2

<sup>86</sup> BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. 52 str. ISBN 80-86515-21-4

<sup>87</sup> Tamtéž. 52 str.



Jedná se teprve o druhý barevně natočený film Bergmana. Tím prvním byla komedie *A co všechny ty ženy*<sup>88</sup>, kterou Bergmanův dvorní kameraman Sven Nykvist nazval „poučným fiaskem.“ Oba se již v té době zaobírali myšlenkou využití barevného materiálu osobitěji, např. navozovat pomocí ní různé nálady nebo izolovat určité barvy. Schopností barev emocionálně předávat informace se zabývala celá řada vědců i umělců. Jedním z prvních badatelů v tomto směru byl Aristoteles (384 – 322 př. K.), který jako první přišel s tezí, že barva je viditelná pouze ve světle. Později na jeho teorii navázali a zároveň ji velmi silně rozvinuli Leonardo da Vinci (1452 – 1519) nebo Isaak Newton (1642 – 1727), který vycházel z fyzických vlastností světla. Studií a teorií na toto téma je opravdu mnoho. Nejpropracovanější systém obrazné, významové a časoprostorové informace pomocí barvy však vytvořil vrcholný středověk. Středověké malířství řešilo otázku *„hierofantické perspektivy, ideového formování a zobrazování předmětu, dále ignorování zákonů reálného osvětlení, hierarchická stupnice barev a mnohé další. Ve středověku si umělecký obraz kladl za úkol povznést lidskou mysl k duchovním výšinám a soustředit její vrozenou emocionální pozornost a estetickou citlivost na rozjímání a meditaci o čistých spirituálních ideálech, tématech a inspiracích. Výtvarní umělci nezobrazovali jednotlivé jevy, stavy, děje či skutečnosti, ale myšlenku, která byla jejich podstatou.“*<sup>89</sup> Výběr barev probíhal vždy v souladu s ikonografickým kánonem, ten určoval významy barev v namalované scéně. Využití středověkého kánonu ve spojení s tvůrčí individualitou autora přineslo do symboliky barev mnohost, která byla postupem času naopak redukována na využívání pouze několika základních barevných odstínů. Mimořádný význam v kompozici měly barvy černá a bílá a jejich odstíny. Základní symbolika barev ve středověku nakonec ovlivnila i zcela originální myšlenky géníů naší moderní doby jako Tarkovského, Bergmana nebo Grotowského.

Krása barvy (tedy formy) není dostatečným cílem umění, ačkoli se nás některé inscenace nebo filmy pokouší přesvědčit o opaku. Nezřídka se však stává, že prvotní povrchní dojem z barvy se může vyvinout v hlouběji zasahující duchovní zážitek. Abychom lépe pochopili práci s barevnou kompozicí, pokusím

---

<sup>88</sup> *Hodina vlků* (För att inte tala om alla dessa kvinnor) z roku 1964. Režie: Ingmar Bergman

<sup>89</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 67 str. ISBN 80-244-0417-6

se přiblížit filozoficko-smyslové pojmy několika základních barev, se kterými Bergman ve svém filmu pracuje:

*červená* – láska, upřímnost, ryzost, touha, počátek v konci, život, radost, krev, dovršení života v Bohu, ale i v hříchu (záleží na kontextu), oheň, žár, agrese, násilí, utrpení, bolest, moc;

*černá* – smrt, temnota, tajemství, věčnost, lidská pokora i hrozba, konec i počátek, tma, zatracení, pokušení, strach, lež, ďábel, stesk, marnost, nekonečnost, vesmír, nevědomost;

*bílá* – prostor, nekonečno, věčnost, čistota, nevinnost, panenství, ticho, spravedlnost, konec i počátek, nevědomost, duchovnost, světlo, jas, dobro, milost, pravda, věrnost, smrt.

Povšimněme si, že smrt je zmíněna jak u bílé, tak i u černé. Smrt je „*absolutní, proto vždy vznešená a čistá. Protože je absolutně spravedlivá. Smrt sama o sobě nemůže být podlá, zahanbující, nechutná, nespravedlivá, nedůstojná, potupná, ponižující, pokořující, atd. Smrt je vždy stejná. Tyto přívlastky se mohou týkat a vztahovat spíše ke způsobu umírání, ale i zde s velkou výhradou. Nikdy však ke smrti samotné.*“<sup>90</sup> Ve smyslu věčnosti je tedy možné chápat smrt jako bílou – naděje, vzkříšení – a ve smyslu člověka jako černou – tma, neznámo, konečno. Symbolika barev vychází ze systému archetypů, které byly součástí lidského vědomí odnepaměti, a prastarých duchovních zkušeností člověka. Černá byla vždy spjata se zánikem či strachem. Černá se člověku zjevovala jako potemnělé nebe před bouří, černé jsou vyhořelé uhlíky, černá jsou skaliska, kde hrozí smrtelný pád, černá je noc, ve které se skrývá nepřítel, černé je bláto s ostatky našich blízkých. A stejného významu archetypů (symbolů) využívá umělecký obraz ve filmu a v divadle také dnes.

Na rozdíl od divadla má však film jeden specifický způsob řešení výtvarné stránky díla - použití klasického černobílého obrazu. Černobílá dokáže v divákovi vyvolat velmi intenzivní pocit opravdovosti, věrohodnosti, obraz něčeho, o čem nepochybujeme, že je pravdivé, a že se to skutečně děje. „*Vůbec psychologie našeho vnímání je taková, že černobílé zobrazení je přijímáno jako pravdivější, realističtější než barevné. Ačkoli by se zdálo, že to má být naopak.*“<sup>91</sup> Možná i

---

<sup>90</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 70 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>91</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Kráska je symbolem pravdy*. 2. vyd. Příbram, Svatá Hora: Camera obscura, 2011. 232 str. ISBN 978-80-903678-5-2

proto vnímáme např. černobílé dokumentární filmy jako emocionálně pravdivější než ty barevné. Samostatnou kapitolou by se pak mohly stát filmy s historickými náměty, kde bylo použito klasického černobílého filmového materiálu a výsledný dojem je ohromující. Stačí uvést pár příkladů: Andrej Tarkovskij: *Andrej Rublev*, Pier Paolo Pasolini: *Evangelium podle Matouše*<sup>92</sup>, František Vlácil: *Markéta Lazarová*, a koneckonců i *Schindlerův seznam* od Stevena Spielberga.

Je na místě uvést pár příkladů z divadelní praxe, kdy tvůrci nepracují s barvou pouze esteticky, tedy jako s formou, ale zobrazují pomocí ní i celkovou ideu díla. Používají její imaginativnost. Na barvu tak můžeme nazírat jako na symbol nebo znak, který vyjadřuje především duchovní struktury. Barva je „(...) vypravěčem, ale i impulsem k meditaci a tichu. Dramatizuje i zklidňuje zároveň a (...) lehčeji odkrývá jak hloubky, tak šířky těch nejjemnějších odstínů životních hodnot a jejich skutečného smyslu.“<sup>93</sup> V roce 1965 uvedlo Divadlo-laboratoř Wrocław inscenaci Calderónovy hry *Vytrvalý princ* v překladu Juliusze Słowackého a adaptaci Jerzyho Grotowského. Ačkoli se jedná o vzornou ukázkou tzv. mučednické tragédie, tak pro polského divadelního objevitele Grotowského bylo křesťanství pouze zdrojem archetypů, jež pak konfrontoval s moderní mentalitou a emocionalitou. Mezi diváky, kteří měli možnost představení shlédnout, patřil i Zdeněk Hořínek, podle něhož inscenace „*proměnila příběh Calderónova kristovského mučedníka ve studii lidské vytrvalosti v extrémních podmínkách. Nahý člověk brání svou čest a důstojnost paradoxními zbraněmi – bezbranností, pokorou, nezločnou trpností.*“<sup>94</sup> Přítomnost pašijového vzoru nebyla dána pouze citacemi a narážkami, rituálními znaky, úkony (bičování, nasazení trnové koruny, ukřižování), ale také křesťanskou symbolikou barev – bílá, černá, červená. Černé kabáty znázorňují lékařské pláště, uniformy nebo obřadní roucha mágů a kněží. Černá se stává znakem náboženského i světského fanatismu nebo teroru. Postavy takto oblečené ztrácejí svou individualitu a společně vytváří jednolitě, nepřátelské kolektivum. Proti tomu stojí Fernando –

---

<sup>92</sup> Oba filmy byly zařazeny do *Vatikánského filmového seznamu*. Jedná se o soubor 45 filmů, rozdělených do tří kategorií – náboženství, hodnoty a umění, který vytvořil papež Jan Pavel II. společně s Papežskou radou pro hromadné sdělovací prostředky v roce 1995 při příležitosti 100. výročí vzniku filmu. Slovy Jana Pavla II. se filmový průmysl stal „*univerzálním médiem, které má hluboký vliv na vývoj lidských postojů i rozhodnutí a pozoruhodnou schopnost ovlivňovat veřejné mínění a kulturu přes všechny společenské i politické hranice.*“

<sup>93</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 66 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>94</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 65 str. ISBN 80-86102-46-7

sám, bosý, nahý, bezbranný, ale lidsky výjimečný, nezařaditelný. V duchu křesťanské symboliky má na sobě pouze červený plášť (symbol utrpení, mučednictví, ale i zrození) a bílé prádlo (symbol nevinnosti, čistoty). Výsledný dojem byl ohromující, alespoň dle slov Hořínka: „Blíží se konec. Fernando je uložen na smrtelné lože, kde s posledním vypětím sil v transu dokonává svůj zápas. Zpocené tělo se zmítá, šhubá údy a v smrtelných křečích vydává opojený, extaticky vítězný smích. Job, který neproklíná, ale směje se. Černí s napjatým zájmem a se zalíbením sledují (jako napínavý sportovní zápas) proces agonie a chvílemi zuřivě (jako fanoušci) tleskají. Zbývá už jen smrt. (...) Světlo zhasíná. Po několika vteřinách se reflektory rozsvítí: černí zmizeli, na prknech leží nehnutě hercovo tělo zakryté červeným rubášem. Diváci pomalu vstávají a odcházejí. Herci se 'neděkují' a nikoho ani nenapadne, že by měl tleskat."<sup>95</sup>

Studium Hrdinů uvedlo v roce 2016 adaptaci románové prvotiny Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock* v úpravě a režii Miloše Horanského. Dle slov uměleckého šéfa divadla Jana Horáka šlo o snahu rehabilitovat tragédii jako žánr. Ostatně finální text, který ve stejném roce vyšel i tiskem, nese podtitul *Variace na novelu Ladislava Fukse. Ludus o lásce, Bohu, smrti*. Příběh neřešitelného konfliktu s vlastním osudem se v podání Horanského mění v jakousi horečnatou halucinaci či meditaci někde na pomezí mezi životem a smrtí. Hlavní postava (hraje Vojtěch Dyk) rozmlouvá s Bohem nebo despotickými přeludy. Celá inscenace je prostoupena vědomím nevyhnutelnosti nesmyslné smrti. O výpravu se postaral Michal Pěchouček, který uprostřed scény umístil velký sklopný kovový rám s nataženým oranžovo-žlutým plátnem s Davidovou hvězdou. Scénu ještě doplňuje malé křeslo a několik kovových trubek, každá trubka v jiné barvě, z nichž v momentě konce rodiny Sternových začne vycházet dým evokující fašistické vyhlazovací tábory. Chladný, strohý, betonový a zároveň monumentální prostor Veletržního paláce umocňuje dojem malosti člověka. To už není člověk. Spíše človiček. „Škodná. / Hmyz. / Nepřítel. / Parazit. / Prase. / Hovno. / Chcíplotina. / Svině židovská. / Hnůj. / Dobytek. / Hanba světa."<sup>96</sup> Theodor Mundstock. A zle vyhlížející komíny továrny na smrt. Tady marno hledat klasické barvy byzantských a pravoslavných ikon. Místo toho nekonečná šed' a

<sup>95</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 52 str. ISBN 80-86102-46-7

<sup>96</sup> FUKS, L., HORANSKÝ, M. *Pan Teodor Mundstock*. 1. vyd. Praha: Studio Hrdinů, 2016. 42 str. ISBN 978-80-906544-1-9

lesklé kovové trubky - citrónová, lososová, petrolejová, kyanová. Tady marno hledat Boha. Bůh je mrtev. Tma tmoucí. V tomto případě se pracuje se symbolikou barev opačně, jejich absence je tématem viděného. Sama absence základních barev je důkazem o opuštěnosti člověka Bohem, důkazem o lidské ztrátě schopnosti rozpoznat věrohodnou krásu, která je jevením lásky. Pak si ale všimneme vzestupného řazení trubek. Cesta k vertikále. Tohle ještě není zánik bez naděje. Na krátký, vratký okamžik ses cítil opuštěný a ztracený, človíčku. Děsivé dvacáté století je neodpuštělné, ale taky pomíjivé. Vše couvá před strašnou krásou toho *prozatím*. Člověk. Bůh. Oba na chvíli zaváhaly. Akt katarze.

#### 4.4 OBRAZ – SYMBOL – BOŽÍ STOPA

Lidská řeč umožňuje vzájemnou výměnu informací, komunikaci a popis vlastních pocitů. Zároveň dokáže mezi lidské dorozumění stavět nepřekonatelné bariéry. Lidská řeč je totiž tvořena slovy a každé slovo má svoji důstojnost a svrchovanost, svoji tajemnou sílu a možnost stát se prožívaným porozuměním či naopak nedorozuměním. Každé slovo je nadáno nějakou vnitřní energií, významem, zvukomalbou. „*Proto jsou slova svým způsobem jména. Tato jména nemají obsah významově určitý, který lze vysvětlit a vyjevit naprosto jednoznačně. (...) Onou nepatrnou, ale velmi významnou překážkou k úplnému a vyčerpávajícímu sdělení a pochopení sdělované informace je mnohoznačnost každého slova.*“<sup>97</sup> Člověk postupem času ztratil schopnost používat slova přesně, ztratil schopnost uvažovat o jejich plnohodnotném významu, tedy o skutečné podstatě informace, kterou předává. Suchánek to vysvětluje na příkladu slova *krása* (krásný), pod kterým si každý představuje něco úplně jiného – krásného člověka, krásnou ženu, krásnou barvu, krásný hlas, krásné světlo. Krása tak již není jednoznačným pojmem, nýbrž pojmem estetickým, filozofickým, teologickým, předmětným, atd. Problémem tedy je, že člověk nepojmenovává konkrétní, zcela určitou skutečnost, ale spíše svůj subjektivní pocit, který v nás daná skutečnost vyvolala.

Problémy s pochopením významu sdělení tak řeší užíváním složitých slovních spojení. Nebo využitím znaku či symbolu, což jsou umělecky nejproduktivnější způsoby vertikálního přesahu. „*Svět lze chápat a nazírat jako*

---

<sup>97</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 91 str. ISBN 80-244-0417-6

*text, který nese stopy, šifry absolutna.*"<sup>98</sup> Tyto tajné znaky vyjevují plnohodnotný význam sdělené informace (skutečnosti) paradoxně mnohem přesněji a hlouběji, než kdyby se daná skutečnost vyjádřila ustáleným pojmem. Podstatnou roli v tomto procesu sehrál fakt, že těchto „obrazných symbolů se začalo využívat tam, kde se střetlo vzdělání s nigramotností. (...) Vzdělaný člověk musel 'sestoupit' na úroveň toho, který neuměl psát ani číst, a sdělit mu něco, co se bez vzdělání zdálo být nesdělitelné. Propojením těchto systémů se stalo, že jeden obohatil druhý. Obrazně sdělená skutečnost byla vrácena obohacená o poznávací obraznost myšlení nevzdělaného (tedy toho, kdo nebyl dopředu určitým způsobem determinován určitou koncepcí vědění)."<sup>99</sup>

Všechny velké obrazové či obrazné symboly popisují sdělovanou informaci na jedné straně zcela přesně a konkrétně, na straně druhé umožňují, v závislosti na vnímatelově senzibilitě a schopnosti symbolu atakovat jeho imaginaci, nacházet mnoho dalších významů, čímž se rozšiřuje sama podstata sdělení. Například obraz (respektive zobrazení) ryby odkazuje nejen ke skutečné rybě, ale i k dalším významům, čímž vyjadřuje mnohovrstevnatou hloubku symbolu samého. Ryba jako „živel, ve kterém ryba žila: voda = počátek = potopa = křest tedy počátek jsoucna vůbec i života nového / postní jídlo / půst = přichází doba smrti a tím vzkříšení / Kristus jedl rybu se svými učedníky po svém vzkříšení, tudíž jde i o symbol vzkříšení / vzkříšení, tedy vzkříšeného Syna – tudíž spásu – soter / ryba jako jídlo, ale jedla-li se ryba jako přítomný Kristus, byla to přítomnost Krista ve svátosti oltářní, čili eucharistie..."<sup>100</sup> A tak bychom mohli pokračovat donekonečna, neboť skutečný symbol je nevyčerpatelný a neomezený, neboť k nám promlouvá „svým tajným (hieratickým a magickým) jazykem náznaků a vnuknutí o něčem, co je pro vnější slovo neuchopitelné a neadekvátní. Je mnohotvárný, mnohovýznamný a neustále skrytý v nejhlubší hlubině...Je organickým výtvozem, je jako krystal... Je dokonce jako nějaká monáda, a tím se liší od složitých a rozložitých alegorií, podobenství nebo příměrů. Symboly jsou nepopsatelné a nevysvětlitelné, a my jsme před jejich celistvým smyslem bezmocní."<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 21 str. ISBN 80-86102-46-7

<sup>99</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 93 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>100</sup> Tamtéž. 93 str.

<sup>101</sup> TARKOVSKIJ, A.A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 108-109 str. ISBN 80-903678-4-4



Proces symbolizace však nesmí probíhat umělou stylizací, probíhá přirozeně, spontánně, proniknutím do hlubších vrstev nevědomí, neboť právě tam se vynořují motivy a pohnutky, které řídí naše vědomé chování. Nejedná se o luštění hádanky, podstatou je propad do souvztažnosti jeho hlubin. Čím více pronikáme do významu symbolů (= obrazů = božích stop), tím více si uvědomujeme, že všechna skutečná umělecká díla mají symbolický charakter a obohacují naši realitu o vertikálu. *„Člověk není schopen pochopit vesmír v jeho celistvé úplnosti. Obraz je však schopen tuto celistvou úplnost vyjádřit. Obraz je vjemem pravdy, na který nám bylo dovoleno na krátký okamžik pohlédnout našima nevidoucíma očima.“*<sup>102</sup>

Vrátím se však k symbolu ryby a k připomínce Poslední večeře Ježíše Krista. V *Šepotech a výkřicích* mají Karin a Fredrik k večeři rybu a červené víno. Jejich manželství je v troskách, jejich vztah je ochromen nespokojeností, nudou a lhostejností. Fredrik chápe sex jen jako prostý fyziologický akt, který slouží k uspokojování jeho fyziologických potřeb. Karin zase připadá jako něco odporného, veškeré doteky se jí hnusí. *„Karin je ta opuštěná. Ta, která je hluboce raněná, která má taky problém mezi nohama, jako by byla ochrnutá až po klín a prsa.“*<sup>103</sup> Celý jejich život je jedna velká lež a přetvářka. Karin si je vědoma, že v takové snůšce lží není možné žít a odhodlá se k činu. Během večeře rozbije sklenku vína a později v ložnici si do vagíny strčí skleněný střep jako pokus vyřknout tušenou pravdu: Jejich manželství už jen mrzačí. Završuje se tak mystérium eucharistie tím, že symbolické víno se proměňuje do podoby skutečné krve. Svátost eucharistie připomíná Kristovo martyrium a zároveň symbolizuje možnost vykoupení, spásy. *„Sdílení vína (a jídla) jakožto symbol duševního pouta zde má stejně ironický nádech jako v Bibli, kde po něm následuje Jidášova zrada, Petrovo zapření a zbabělost ostatních apoštolů. Motiv večeře Páně symbolizuje selhání a promarněné šance. Božská transformace se zde převrací naruby, víno se stává krví (...). Tato krev však je nejen martyriem zrazených (...), ale i šancí znovu spravit to, co se rozbilo.“*<sup>104</sup> Fredrik se však znechuceně odvrací.

---

<sup>102</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. 108 str. ISBN 80-903678-4-4

<sup>103</sup> BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. 54 str. ISBN 80-86515-21-4

<sup>104</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 155-156 str. ISBN 978-80-903756-5-9

Obrazné sdělení je základní složka umělecké tvorby i uměleckého díla, buduje své významové struktury za pomoci užití původních archetypů, čímž odkazuje k původnímu přirozenému komunikačnímu principu. Zároveň rozšiřuje základní význam onoho archetypu a využívá jeho složité mnohoznačnosti. „*Při inscenování je pro mne důležitý obraz. Obraz jako princip. Obraz dokáže nést metaforu k dalším vrstvám a proniká rychleji k divákovi.*“<sup>105</sup> Nezanedbatelnou roli ve vnímání obrazu hraje i emocionální poznání.

#### 4.5 EMOCIONÁLNÍ POZNÁNÍ

Jednou z bytostných schopností člověka je odkrývání v pozemských věcech a tvorech zahlédnutých božích stop – symbolů – pomocí emocionálního poznání. Děje se tak nevědomky, neboť přirozenou vlastností člověka je směřovat nejprve k emocionálnímu poznání a teprve poté k racionálnímu (intelektuálnímu). Divák i herec se vžívají do role a situace, čímž dochází k novému způsobu poznání. Už nemůžeme hovořit pouze o racionálním rozboru a výkladu textů a situací. „*Proces vžívání se do situace začíná nejjednoduššími smyslovými představami, postupuje poznáním vnitřní náplně události–situace a dovršuje se metodickým ztotožněním s jejími aktéry, tj. vyvoláním obdobných pocitů, jaké oni prožívají.*“<sup>106</sup> Divák dosahuje katarze díky tomu, že se v zastoupení identifikuje s takovým jednáním postav, jež se vztahuje k jeho vlastním, často potlačeným krizím na poli víry. V blízkosti díla se tak ocitá „někde jinde,“ než obvykle bývá. Poznává svět i sebe pravdivěji, protože je mu umožněno vystoupit z hranic vlastního ega, přichází do styku s něčím, co ho přesahuje, a on je nucen „(...) překonávat své soukromnické omezení, svůj sobecký egocentrismus, rušit vsebezakletí.“<sup>107</sup> Když zahlédne děsivý obraz smrti na divadelním jevišti nebo filmovém plátně, jeho iluze o nepřítomnosti smrti je smetena poznáním konečnosti vlastní existence. Není to poznání marné. Dochází díky tomu ke zviditelnění přítomného okamžiku, ke zpozornění života. *Ještě tady jsem.* Podle Suchánka je hlubina emocionálního poznání dokonce tak značná, že v jejím nejvyšším stupni – empatii – se stává součástí meditace i kontemplace a člověk se tak ztotožňuje s podstatou bytí.

---

<sup>105</sup> Nebeský, Menzel, Kareninová. Ministerstvo kultury ocenilo významné osobnosti - Aktuálně.cz. *Magazín - Aktuálně.cz* [online]. Copyright © [cit. 03.12.2020]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/ceny-ministerstva-kultury-nebesky-menzel/>

<sup>106</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 32 str. ISBN 80-86102-46-7

<sup>107</sup> Tamtéž. 11 str.



Každý filmový nebo divadelní obraz je svým způsobem velmi osobitý symbol, a proto i emocionální poznání je založeno na sdělování pomocí symbolů. Jsou zkrátka chvíle, kdy slova ani jazyk nestačí. Když Petr Hruška napíše, že „*Večer mluvíš se ženou – cítíš nevytěžené uhlí,*“<sup>108</sup> je tento obraz zcela vzdálen naší každodenní zkušenosti a pravdě. Zároveň však cítíme, že tento básnický obraz je pravdivější než sama skutečnost. Vnímání, následné analyzování a proměna vnímaného na hlubší poznání neprobíhá racionálně, neboť člověk nepoznává jenom rozumem, nýbrž celou svou osobností, tělem i duší, všemi smysly, pocity a city, intuicí i instinkty, vědomím i podvědomím. „*Takto komplexně nabyté poznání (...) zůstává hluboce vryto do paměti duše i těla. Takový způsob poznání je (...) vlastní především umění.*“<sup>109</sup> Věc, která nám byla po emotivní stránce neznámá, stává se tak známou a vyvolává v nás zcela nové pocity, které dané věci dříve nepatřily. Dochází k pohybu od známého k neznámému. Jedná se o pohyb probíhající uvnitř nás samých, v našem podvědomí. Básnický (tedy i divadelní) obraz nám pomocí emocí sděluje něco, co racionálně nelze ani pochopit ani definovat. Je užito emotivně známých předmětů k tomu, abychom pochopili předměty, které neznáme. Díky tomu pronikáme do hloubky obrazu, situace nebo myšlenky. Emotivní hledisko tak hraje v každém básnickém obraze nenahraditelnou poznávací roli.

Je třeba si uvědomit, že emocionálním poznáním nezískáme exaktní (teoretické) znalosti, definice, informace, popisy. Takové poznání náleží naší intelektuálně-rozumové vrstvě. Člověk, který analyzuje svět, sebe sama v něm a všechny vztahy, které se ho dotýkají, pomocí emocí, dává světu zprávu o vnímání jiného časoprostoru, skrytého kdesi v podvědomí. Takové vnímání má samozřejmě vztah i k intelektuální (rozumové) úrovni světa. Rozum a emoce. Jedná se o dvě polohy lidské mysli. Jin a jang. Lidská bytost ve svém celku. Intelektuální východisko nemá kladné nebo záporné konotace, má vždy obojí, ale až člověk rozhodne, která poloha převáží. Až člověk rozhodne, jestli to bude příběh soucitný, nebo bezcitný. „*Mám sklon přijímat svět emocionálně, kontemplativně. Nepřemýšlím tolik, ale kontemplanuji, vciťuji se. Možná, že je můj vztah ke světu spíše vztahem zvířete nebo dítěte, a ne dospělého člověka, který*

---

<sup>108</sup> HRUŠKA, P. *Nikde není řečeno*. 1. vyd. Brno: Host, 2019. 15 str. ISBN 978-80-7577-620-4

<sup>109</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 34 str. ISBN 80-86102-46-7

*dokáže myslet a vyvozovat odpovědné závěry.*"<sup>110</sup> Teprve spojením vědění a emocí se člověk stává „stalkerem“, tedy tím, kdo umí zahlédnout boží stopy – šifry absolutna – a dokáže po těch stopách jít, je schopen i ochoten najít ty stopy pro ostatní, má intuici. *„Zdá se pak, že nám smrtelníkům nemůže být přístupen žádný žebřík pro vystupování k Bohu, než skrze Boží díla...“*<sup>111</sup> Člověk je završen tím, že má schopnost poznat vírou, schopnost poznat pravdu. Ovšem nikoli pravdu závislou na daných okolnostech, pravdu platnou pouze v daných podmínkách, které jakmile změní, přestane to být pravda. Taková pravda je závislá na časoprostoru. Pravda poznaná vírou je neměnitelná, je absolutní, protože se netýká reálného materiálního světa, je to pravda jako taková.

Obrat ke spiritualitě ve filmu nebo v divadle je možný pouze v případě, že tvůrci i publikum mají jistotu, že si takový dialog mohou dovolit. Pro obě skupiny to znamená odvahu k vlastnímu duchovnímu hledání. Aby divák mohl přijít do styku s něčím, co ho přesahuje, aby se dotkl sakrálního principu bytí, musí svým způsobem vykonat oběť, to znamená učinit něco, co je nad rámec jeho možností to učinit. Nebát se být vystaven všem emocím – lásce, odpuštění, utrpení, ponížení, trapnosti. Přesunout se z bankovních spojení ke spojení s Láskou a Krásou, z rychlých reklamních sdělení ke zdoluhavému ulpívání času, od blyštivých fotek instagramu k zaprášeným zákoutím naší nízkosti. Divák musí učinit krok směrem k předváděnému a v tomto nepohodlném rozkročení setrvat delší dobu, než si myslí, že dokáže setrvat. A pak ještě chvíli. A možná ještě o jednu další chvíli navíc. Přijmout všechno tak, jak je. Přijmout fakt, že se to děje. Agnesin deník k nám opět promlouvá: *„Občas se mi chce zakrýt si tvář rukama a už je nikdy nesundat. Co si mám počít se svou samotou? S dlouhými dny, tichými večery, bezesnými nocemi? Co mám dělat se vším časem, který se přes mě valí? Vpravím se do svého zoufalství a nechám se jím spalovat. Zjistila jsem přece, že když se mu pokusím vyhnout nebo ho nebrat na vědomí, je všechno ještě těžší. Lepší je otevřít se, přijmout to, co mě trápí nebo bolí. Nezavírat oči ani neuhýbat, jak jsem to dělala dřív.*<sup>112</sup>“ Deník psaný rukou v sobě navíc ukrývá hluboký emocionální vklad do každého slova, umožňuje duchovní předání mezi pisatelem a čtenářem. V okamžiku, kdy si sestry čtou v deníku, mají osobní

---

<sup>110</sup> TARKOVSKIJ, A.A. *Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, scénáře, přednášky a jiné texty*. 2. vyd. Příbram: Camera obscura, 2011. 179 str. ISBN 978-80-903678-5-2

<sup>111</sup> HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 21 str. ISBN 80-86102-46-7

<sup>112</sup> BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. 43 str. ISBN 80-86515-21-4

fyzicko-duchovní kontakt se sdělením Agnes. Dotýkají se deníku, čímž se dotýkají emoční hladiny jejich vztahu.

Divadlo, již ze své podstaty uskutečňované skrze rituály, skrze fyzický kontakt, tak mírní u lidí ztrátu schopnosti komunikace. Lidé v dnešním světě často nejsou schopní komunikovat přímo, z očí do očí, vyjadřovat se přesně, ztrácí schopnost poslouchat, vnímat, spoluprožívat a být emocionálně přítomní v procesu komunikace. Výsledkem je nahrazení reality světa virtuální realitou. Člověk zvládá deset telefonátů a pět emailů za den, ale nezvládne soukromou přítomnost jiného člověka kromě sebe. To podle Suchánka přináší jevy do této chvíle zcela nebývalé: „*Ztráta smyslu pro rodinu, ztráta smyslu pro odpovědnost vůči druhému, ztráta smyslu pro odevzdávání sebe ve prospěch druhého (...), ztráta schopnosti vnímat obrazy v jejich původním symbolickém významu k bytí kosmu, ztráta schopnosti vnímat přímou osobní emocionální komunikaci, ztráta schopnosti empatie, ztráta schopnosti být mimo komunikaci sám sebou. Toto všechno je poznamenáno nahrazováno kybernetickým časoprostorem. Tedy realitou, která neexistuje jako věrohodnost bytí. To znamená, že není přítomna jako centrální vztah rituálu zasvěcujícím, oslavujícím a projevujícím podstatu jest.*“<sup>113</sup>

#### 4.6 SPIRITUÁLNÍ ČAS

Ať už sledujeme meditativní úvod filmu *Solaris*<sup>114</sup>, kdy jsou v dlouhých záběrech snímány pohyby vodních rostlin, nebo záběry tří hrdinů filmu *Stalker*<sup>115</sup> a jejich jízdy vlakem ve zpustlé průmyslové krajině, noříme se do zvláštního, skoro až posvátného a vždy pomalejšího času. Jedním z důvodů, proč Tarkovského filmy diváka stále fascinují, a proč se liší od běžného hraného filmu, který zpravidla zprostředkovává přítomnost, je právě čas, respektive jeho ztěžknutí. Teprve přijetím takového času může divák Tarkovského filmů vstoupit do specifické dimenze jejich vnímání. „*Takže svůj úkol vidím v tom, abych vytvořil svůj individuální proud času, šířil v obraze své cítění jeho pohybu, jeho běhu.*“<sup>116</sup> Podle Jaromíra Blažejovského se jedná o zcela svébytný druh času – čas spirituální (transcendentní). Pokusím se v této kapitole objasnit, co tímto

---

<sup>113</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 18 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>114</sup> *Solaris* (Солярис) z roku 1972. Režie: Andrej A. Tarkovskij

<sup>115</sup> *Stalker* (Сталкер) z roku 1979. Režie: Andrej A. Tarkovskij

<sup>116</sup> TARKOVSKIJ, A.A. *Kráska je symbolem pravdy. Rozhovory, scénáře, přednášky a jiné texty*. 2. vyd. Příbram: Camera obscura, 2011. 50 s. ISBN 978-80-903678-5-2

pojmem rozumí, a zda je spirituální čas možné pocítit i v divadle.

Jan Mukařovský rozlišil u filmu trojí časovou řadu: „jednu danou plynutím děje, druhou danou pohybem obrazů (objektivně dalo by se říci: pohybem filmové pásky v promítacím aparátu), třetí zakládající se na aktualizaci reálného času prožívaného divákem.“<sup>117</sup> Co se týče dramatu (respektive dramatického času), vnímá dvě časová plynutí – uplývání času děje a uplývání času diváka. Trojí dělení času je podle Mukařovského patrné u obou umění, neboť i v divadle existuje samotný čas díla, jenž je dán pohybem obrazů pečlivě volených režisérem. Avšak na rozdíl od filmu, kde jsou všechny tři složky rovnoměrně zastoupené, hraje v divadle nejpodstatnější úlohu čas diváka, tedy jeho recepce.

Dichotomní dělení času nalezneme také u Patrice Pavise, podle něhož v divadle během divadelního představení existují v diváckém vnímání dva druhy času: 1. *jevištní čas*, tz. čas měřitelný chronometricky, čas bližší reálné časovosti.

*„Čas, který prožívá divák konfrontovaný s divadelní událostí, čas události spojený s aktem vypovídání hic et nunc, s průběhem představení. Tento čas je nepřetržitý prézens, neboť představení se odehrává v přítomnosti.“*<sup>118</sup>

2. *mimojevištní (dramatický čas)*, tz. čas divadelní fikce. Čas, který nelze nijak změřit. Není vázaný na „tady a teď“. Díky mimojevištnímu času můžeme pocítit i jiné vnímání času, než na jaké jsme zvyklí. Tento čas se evokuje *„kombinací představivosti autora a diváka, který poslouchá a představuje si jinou, mimojevištní realitu, k níž se odkazuje.“*<sup>119</sup>

Blažejovský však pro film rozvinul Mukařovského trojčlenné dělení do členitějšího pohledu. V narativním filmu totiž vchází do hry čtveřice světů – vnímatel, dílo, děj (fiktivní svět postav a příběhů), realita – a zároveň opozice objektivita vs. subjektivita. Kombinací získal následující schéma:

---

<sup>117</sup> MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. 182-183 str.

<sup>118</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2003. 45 str. ISBN 80-7008-157-0

<sup>119</sup> Tamtéž. 47 str.

čas	vnímatel	dílo	děj	realita
objektivní	objektivní čas vnímatele: <i>měřitelný hodinkami od diváka</i>	čas díla: <i>měřitelný údajem na displeji videa</i>	čas záběru: <i>měřitelný hodinkami v záběru, jsou-li součástí fiktivního světa</i>	čas realizace: <i>určený hodinkami na kameře, která ale není součástí fiktivního světa</i>
subjektivní	subjektivní čas vnímatele: <i>divákův vnitřní prožitek</i>	čas projekce: <i>měřitelný hodinami v projekční místnosti</i>	čas postav: <i>ozvláštněný čas záběru, evokující vnitřní prožitek postavy, např. snová sekvence nebo zpomalení záběru</i>	čas příběhu: <i>určený historickým datem, respektive intervalem, v němž se odehrává fabule</i>

Pokud uvedené schéma vztáhneme na divadlo, získáme následující pohled: Časem realizace je čas určený hodinami v zákulisí divadla, jež nejsou součástí fiktivního světa. Čas záběru nahradíme časem jednání, což nás vede k závěru, že čas jednání se má vůči času příběhu podobně jako syžet k fabuli. Čas projekce je časem konkrétního představení (tedy pokaždé rozdílný), zatímco čas díla je časem inscenace (tz. neměnný) a je určen sledem obrazů volených režisérem. V případě času konkrétního představení nejde o čas v pravém slova smyslu subjektivní, nýbrž o „čas aktuální, sdílený všemi diváky určitého představení. Fyzikálně se neliší od objektivního času vnímatele,"<sup>120</sup> protože hodinky na ruce

<sup>120</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 130 str. ISBN 978-80-7325-132-1

diváka a hodiny v zákulisí divadla by teoreticky měly ukazovat stejný čas. Čas představení a objektivní čas vnímatele rozlišujeme jen proto, abychom poukázali na drobný rozdíl mezi časem, jenž souvisí s provozem příslušného technického zařízení (ovládání reflektorů nebo opony), a časem, který má divák ve své moci například tím, že dříve odejde z divadla. Čas postav je ozvláštněný čas výstupu, evokující vnitřní prožitek postavy, vyjádřitelný změnou scény, změnou světelných akcentů, přechodem ze scény na forbinu, zapojením propadliště nebo točny, atd.

Za specifickou odnož subjektivního času považuje Blažejovský čas existenciální. Jde o „výrazně exponovaný časový tok, jenž ohraničuje horizont lidské existence, *‘bytí k smrti’*.“<sup>121</sup> Ukázku existenciálního času nalezneme i v *Šepotech a výkřících*. Již úvodní sekvence s tikáním hodin naznačuje, že jedním z hlavních témat bude čas, či spíše čas, který zbývá. Agnes je těžce nemocná a pokoje jejího rodnému domu jsou prosáknuty vědomím plynoucího času. Na pozemku sídla stojí socha Orfea, což je první věc, kterou po úvodních titulcích spatříme (a není koneckonců i příběh Orfea a Eurydiky příběhem vyrovnání se s opuštěním a překonání smrti samotné?). Právě svítá. Kamera chvíli bloudí po pozemku, až nakonec vstoupí do domu, v němž se odehrává příběh umírající Agnes, a dům už neopustí, ačkoli sledujeme různé časy a místa. Existenciální čas je spjat s vlastní existencí člověka, má tedy počátek i konec, kterým je smrt, zánik jeho existence, přetnutí jeho pobývání.

Ve spirituálním filmu se však divák stává součástí ještě jiného času. Podle Jaromíra Blažejovského si tento čas můžeme představit jako čas Boha či čas univerza. „*Je a zároveň není součástí tohoto světa. Není to čas lidský, a přece do časů lidí (do časů filmových postav i do subjektivního času diváka) proniká. Je-li v našich silách představit si jakýmkoli způsobem ‘živého Boha’, můžeme tento čas chápat jako ‘Jeho’ čas, čas, jímž se On na lidi dívá, jehož je sám jediným zdrojem, měřítkem i nositelem.*“<sup>122</sup> Je to čas spirituální (transcendentní). V případě, že divákovi není blízká náboženská konverze, lze tento čas „zobjektivizovat“ do podoby fyzikálních procesů. Jde o „čas hvězd a přírodních erozí, čas, který není adresován lidstvu, a přesto se s naším bytím protíná.“<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 131 str. ISBN 978-80-7325-132-1

<sup>122</sup> Tamtéž. 132 str.

<sup>123</sup> Tamtéž. 132 str.

Platí tedy i zde dichotomie času objektivního a času subjektivního, ovšem nikoli absolutně, ale v závislosti na subjektu vnímatele. Předchozí schéma se tedy rozšíří:

Čas	vnímatel	dílo	děj	realita	univerzum
objektivní	objektivní čas vnímatele: měřitelný hodinkami od diváka	čas díla: měřitelný údajem na displeji videa	čas záběru: měřitelný hodinkami v záběru, jsou-li součástí fiktivního světa	čas realizace: určený hodinkami na kameře, která ale není součástí fiktivního světa	čas světa
subjektivní	subjektivní čas vnímatele: divákův vnitřní prožitek	čas projekce: měřitelný hodinami v projekční místnosti	čas postav: ozvláštněný čas záběru, evokující vnitřní prožitek postavy, např. snová sekvence nebo zpomalení záběru	čas příběhu: určený historickým datem, respektive intervalem, v němž se odehrává fabule	Spirituální (transcendentní) čas

Z výše uvedeného se může zdát, že spirituální čas není vnímatelný, ale není tomu tak. Jestliže připustíme jeho existenci, pak nezbývá, než si uvědomit, že je součástí Věčnosti a ta nezná časoprostor stvořený člověkem, „tedy strohý systém vnějších a vnitřních vztahů bytí a jsoucna, které se vzájemně definují jako čas a prostor.“<sup>124</sup> Spirituální čas stojí nade všemi dalšími časy, které byly

<sup>124</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 24 str. ISBN 80-244-0417-6



zmíněny. Nevznikl, ale vyjevil se, aby byl zřejmý. Přítomnost takového času nemusí nijak souviset se zobrazováním sakrálních budov nebo mší (být v kostele ještě neznamena uvěřit). Pokud má divák zakusit tento typ času, je nutné, aby „*mezi transcendentním časem a subjektivním časem vnímatele nastala disparita, aby si totiž divák tento čas uvědomil v jeho plynutí – plynutí času o sobě a pro sebe (...)*“.<sup>125</sup> Samotný čas a jeho trvání se stávají tématem daného obrazu. Z hlediska dějové logiky se jeví tyto obrazy jako zbytečné a nepodstatné, jejich motivace je čistě duchovní. Řeč je o již zmíněných sekvencích (o tzv. metafyzických jízdách) z filmů Tarkovského. Zpomalení či disparitu rytmu (času) ve vrcholných chvílích užívá také čínské nebo japonské divadlo. Jerzy Grotowski ve své slavné inscenaci *Vytrvalý princ* pracoval s rozpojením rytmu pohybu a rytmu hlasu u jednoho herce. „*V Princi to vznikalo přímou nákazou i v divákovi: čas pádil i stál, každý pohyb byl všude, každý detail mohl skočit do popředí a narůst, jako by kamera zvětšila prst nebo mrknutí. Partitura rozpojící rytmus pohybu a hlasu měla ale centrum, odkud vyvěrá proud, který člověka nese. Je to tah ke smyslu, díky němuž rozpětí mezi zrychlením jedné a zpomalením druhé stránky výrazu vyklene celek a herec tu mentální akrobacii v dilataci času zvládne. V oku uragánu je klid, v centru času nehybnost, mezi výstřelem a zásahem je čas dovršit dílo.*“<sup>126</sup>

Velice blízko (v některých chvílích až na samou hranici vzájemného překrytí) pojmu spirituální čas se ocitneme v případě hierofanického času, jak ho chápal Mircea Eliade. Podle něho existují „*intervalu posvátného času, čas svátků (většinou svátků periodických); a existuje na druhé straně čas profánní, běžné časové trvání, do něhož spadají činy, které nemají žádný náboženský význam.*“<sup>127</sup> Posvátný čas (liturgický svátek) svým způsobem reaktualizuje mytický pračas, vrací člověka k posvátné události, která se odehrála „na počátku“, vrací ho zpátky ke Stvoření. Jeho náboženská účast na určitém svátku má za následek, že vystoupí z profánního času – „z dějinné přítomnosti“ – a znovu vejde ve styk s časem, „*který lze v jistých ohledech připodobnit 'věčnosti'*“.<sup>128</sup> Rozdílem mezi spirituálním časem a časem posvátným tak pro mě zůstává osobní divadelní zážitek, kdy jsem pomocí tvůrčí empatie dešifroval jevíci

<sup>125</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 133 str. ISBN 978-80-7325-132-1

<sup>126</sup> PILÁTOVÁ, J. *Hnízdo Grotovského. Na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. 105 str. ISBN 978-80-7008-239-3

<sup>127</sup> ELIADE, M. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006. 48 str. ISBN 80-7298-175-7

<sup>128</sup> Tamtéž. 49 str.



se mi Krásu jako sdělovanou mi Lásku, a to v den, kdy neprobíhal žádný oficiální liturgický svátek.

Vila Štvanice v rámci svého venkovního cyklu Antická Štvanice uvedla v roce 2017 inscenaci inspirovanou Ovidiovými *Proměnami* s názvem *Orfeus*. Nesmrtelný mýtus pro pražskou scénu připravil režisér Jan Nebeský spolu s herci Lucií Trmíkovou a Davidem Prachařem a tanečním souborem 420PEOPLE. Orfeus (hraje David Prachař) již sestoupil do podsvětí. Má na sobě zlaté kalhoty a stříbrnou mikinu s nápisem *Amor Amor*. Obě části oděvu mají kovově lesklou strukturu, která evokuje igelit každodennosti stejně jako poly-materiál kosmických letů. Přichází k velké průhledné nafukovací kouli, ve které vidíme další dvě postavy – muže a ženu. Stejně jako Eurydika (hraje Lucie Trmíková) si i Orfeus nasazuje na hlavu velkou skleněnou baňku, čímž dotváří iluzi skafandru. Sledujeme najednou člověka, jenž je součástí kosmologie i kosmogonie. Muž a žena v kouli se mění v tanečnický, kteří se k sobě různě přibližují i vzdalují, vrhají se k sobě i od sebe, zrcadlí své pohyby, zmocňují se sebe navzájem, chvílemi něžně, chvílemi násilně. Je to pokušení? Vyhnání? Bloudění? Setkání? Je to láska? Nový život? Diváci jsou svědky posvátné události, která je rituálně zpřítomněna. Stávají se současnými mytické události stvoření, vystupují ze svého reálného času, tvořeného souhrnem osobních a mezilidských okamžiků, a vstupují do spirituálního času, pračasu, jenž náleží věčnosti. „*Myslel jsem na to, jak jsme spolu žili. A že co bylo, bude zase. Myslel jsem na tu prázdnotu, kterou jsem prošel. Říkal jsem si: Má to smysl zase obžít?*“<sup>129</sup>, ptá se Orfeus a slova se ve skleněné baňce několikrát vrací. Čas je kruh. Jenže slova znějí nějak dutě. Čas se vyčerpává. Stejně jako slova. Člověk je uvězněn do vyprázdněného času, času, který již neexistuje, ale on po něm stále touží. Zažíval jsem něco podobného jako Jana Pilátová při sledování inscenace *Sonety temné lásky* od souboru Farma v jeskyni: „*Láska přece není soukromý cit, ale základní životní síla a skladebný princip světa. Bylo mi líto, úzko, jak bezbranní vůči tomu jsme, zvenčí i zevnitř, přírodou i kulturou, láskou nesení a ohrožování zároveň. Nechci věřit, že člověk je štvanec, ale nešlo to popřít. Lítost a strach však netížily, nezavíraly, naopak sblížovaly s ostatními a pomáhaly mi narovnat se. Bezbranní ano, ale ubozí ne, to nemusíme být. Tak si představuji katarzi.*“<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Divadelní soubor Tygr v tísni | Ovidius : Orfeus - MALL.TV. *MALL.TV | Seriály, pořady a filmy zdarma* [online]. Copyright © 2021 Internet Mall, a. s. [cit. 06.01.2021]. Dostupné z: <https://www.mall.tv/kulturazije/divadelni-soubor-tygr-v-tisni-ovidius-orfeus>

<sup>130</sup> PILÁTOVÁ, J. *Sonety temné lásky*. Taneční zóna 3, 2003. 43-45 str.

## 4.7 SPIRITUÁLNÍ PROSTOR

Stejný prostor: plenér štvanického ostrova. Stejný čas: konec léta 2017. Stejná inscenace: *Orfeus* v režii Jana Nebeského. Jako diváci přicházíme k několika stromům. Na jednom z nich spatříme Orfea v odporlivě růžových slipech. Za zvuků ambientní hudby s jemným kytarovým sólem promlouvá: „*Jak se můžeš takhle ptát? Ty to necítíš? Se podívej kolem sebe! Ten prostor, řeka, stromy, parníky, nekonečno! Ty se mě ptáš, co je to svoboda?!*“<sup>131</sup> O několik chvil později schází ze stromu a lehá si do připravených nosítek. Postavy v kostýmech evokujících nemocniční pláště odnáší Orfea o kus dál, k velkému pískovišti s propadlem, směrem k podsvětí. My kráčíme za nimi. Stáváme se spolupoutníky na jejich cestě. Doléhají k nám zvuky řeky. Zurčení vody. Přijímáme pokoru jako stav bytí a navracíme se k tajemství křtu. Kolem nás tma s občasnými problesky světla reflektorů (nebo hvězd?). Tato cesta je vnitřní pouť k sobě samému. „*Každý musí sestoupit do svého pekla.*“<sup>132</sup> Pronikáme časoprostorem, který z nás snímá tíhu vlastní sebestřednosti a na jehož konci jsou dveře (poklop!), které je třeba otevřít a vstoupit... Představení končí. Odcházíme. Ten večer jsme se ponořili do vody a po křtu vystoupili „na druhém břehu“, znovuzrození do nového života. Ten večer jsme obývali zcela ojedinělý prostor.

Čas a prostor tvoří jednotu. Pokud jsme v předchozí kapitole připustili existenci času univerza, měl by tomuto času odpovídat i svébytný prostor – spirituální (transcendentní) prostor. Výsledkem je pak schéma:

prostor	vnímatel	dílo	děj	realita	univerzum
objektivní	objektivní prostor vnímatele	prostor díla	prostor jednání	prostor realizace	prostor světa
subjektivní	subjektivní prostor vnímatele	prostor představení	prostor postav	prostor příběhu	spirituální (transcendentní) prostor

<sup>131</sup> Divadelní soubor Tygr v tísni | Ovidius : Orfeus - MALL.TV. *MALL.TV | Seriály, pořady a filmy zdarma* [online]. Copyright © 2021 Internet Mall, a. s. [cit. 06.01.2021]. Dostupné z: <https://www.mall.tv/kulturazije/divadelni-soubor-tygr-v-tisni-ovidius-orfeus>

<sup>132</sup> Tamtéž.

Prostorem realizace jsou divadelní sály, včetně zázemí a zákulisí, zkušebny nebo lokace u site-specific divadla (v případě *Terezky* od Lenky Lagronové v režii Jana Nebeského z roku 1997 prostor Divadla Komédie, ale také Česká republika), prostorem příběhu místa, kde se odehrává děj, tedy fiktivní svět dramatu (v případě *Terezky* klášter karmelitek v Lisieux). Prostorem jednání je prostor, ve kterém se odehrává souvislý úsek děje bez výrazné změny kulis (u *Andělů v Americe* od Tonyho Kushnera např. nemocniční pokoj, kde leží nemocný Prior Walter a zjeví se mu anděl), prostorem postav myslíme podmnožinu prostoru jednání, která souvisí se subjektivizovaným vyprávěním, respektive s vnitřním prožitkem postavy (v inscenaci *Den opričníka* v režii Kamily Polívkové ve Studiu Hrdinů z roku 2013 je takovým prostorem smaltovaná vana, ve které hlavní postava začíná den očistnou koupelí a končí znásilněním ženy ve stejné vodě). Prostor díla je množina všech prostorů jednání volených režisérem, ale také prostorů, které jsou součástí fabule příběhu a můžou spojovat do fiktivní blízkosti místa vzdálená stovky kilometrů (u *Oidipa* od Sofokla je prostorem díla i delfská věštírna, ačkoliv je v textu hry pouze zmíněna). Prostorem představení je konkrétní divadlo, ve kterém se odehrává repríza (např. hostování inscenace *Terezka* v jiném divadle, než ve kterém vznikla). Objektívni prostor vnímatele je dán umístěním konkrétního diváka v hledišti (je velký rozdíl, sledujeme-li představení z první řady, nebo ze čtvrté galerie; dostává se nám rozdílných vizuálních i sluchových vjemů), subjektivní prostor vnímatele opět souvisí s fiktivním světem, jedná se o prostor příběhu a prostor díla, který si divák konstruuje ve své mysli na základě vnitřního prožitku viděných obrazů.

Jakým způsobem však popsat prostor univerza? Blažejovský si je vědom, že je téměř nemožné najít způsob, jak takový prostor odlišit od prostoru příběhu. Jistou oporu se snaží najít v symetrické existenci transcendentního prostoru s transcendentním časem. Z toho vyplývá, že by se měl „v úsecích, kdy ve filmu běží ‘Jeho’ čas, prostor zásadně proměnit. Ani to však není pravda: lidé, věci, příroda zůstávají ve stejné podobě jako předtím. Transcendentní čas proniká do běžného prostoru příběhu a jeho kontury neproměňuje.“<sup>133</sup> Některé příběhy se odehrávají ve vymyšlených prostorech, pak by to však znamenalo, že opozicí k prostoru světa by byl prostor fantazie. Ale i přesto problém se zachycením „Jeho“ prostoru trvá, neboť prostor fantazie (a např. i prostor alegorie) jsou

---

<sup>133</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 136 str. ISBN 978-80-7325-132-1

přece také součástí prostoru příběhu. Spirituální prostor, pokud připouštíme jeho existenci, má být zcela specifický, má se dotýkat duchovní koncepce bytí, vše přítomné by pak mělo směřovat právě do tohoto místa (a času). Pro Daňu Horákovou je takovým prostorem vana, odjakživa pro ni čímsi magickým, posvátným. „*Kde jinde je člověku blaze, ačkoliv je až na kůži obnažen, čili bezbranný – a přesto ‘zabalen’ do pocitu bezpečí? (...) Ponořen do vany, obnovuješ křest duchem, který jsi absolvoval už jako embryo...*“<sup>134</sup> Pro Bergmana je tímto prostorem např. automobil v *Lesních jahodách* jakožto dějiště různých fází putování od dětství ke stáří a smrti, jakožto místo „*rozličných duchovních zážitků*.“<sup>135</sup> V dopravních prostředcích se lidé pohybují buď směrem k sobě, nebo od sebe, kabina auta v sobě spojuje tíseň vyhoštění i možnost cesty, jeho skly je možné zahlédnout zbytkové kouzlo civilizace nebo i zázračnost lidských jízd vůbec. Tarkovskij na existenci spirituálního prostoru poukazuje sekvencí ukřižování v *Andreji Rublevovi*. „*Bytí a jsoucno všech lidí, kteří se zde shromáždili. Je to celá Rus (obraz veškerého stvořeného jsoucna). Všechny osudy, bolesti a radosti, svaté i hříšné skutky. Je to zde. Nemohou být jinde, protože právě zde a právě nyní se odehrává smysl světa. Zde je střed. Zde došlo k lidskému selhání, zde byl člověk vyhnán z ráje, zde byl ukřižován Kristus a zde bude vzkříšen. (...) Proto je zde země i vzduch, voda i oheň. Je to teď.*“<sup>136</sup>

Blažejovský za jistý projev transcendentního prostoru považuje sen (respektive snové vizionářství). „*Je prosycen smyslem jiného světa, je téměř čistým smyslem jiného světa, je zřejmý, nehmotný a nepomíjivý, být je vyjevován viditelně a jakoby hmotně.*“<sup>137</sup> V některých filmech sen onu posvátnou dimenzi skutečně má, je třeba si však uvědomit, že prostor snu je vždy imaginární a stává se tedy spíše symbolem nebo obrazem. V případě již zmíněné scény ukřižování v *Andreji Rublevovi* nebo výjevu z Bergmanova filmu *Šepoty a výkřiky*, kdy si mrtvá Agnes volá k sobě své sestry a Annu, hovoříme o snech, ale jen proto, že je tak nazývali sami autoři. „*Nějaká žena umírá, ale jakoby ve zlém snu uvízne v půli cesty a prosí o něhu, milost, vysvobození, prostě*

---

<sup>134</sup> HORÁKOVÁ, D. *O Pavlovi*. 1. vyd. Praha: Torst, 2020. 136 str. ISBN 978-80-7215-592-7

<sup>135</sup> KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. 35 str. ISBN 978-80-903756-5-9

<sup>136</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 161 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>137</sup> FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2000. 21 str. ISBN 80-86263-13-4

cokoli."<sup>138</sup> Stejně tak je ale můžeme považovat za vize, předtuchy nebo kontakty s „Ním“. Tarkovského scéna „nemůže být reportáží z Golgoty (odehrává se v zimní ruské scénérii) ani zprávou o ruských mravech 15. století (ukřižováním se netrestalo). Na hypotézu o staroruských pašijových hrách (...) sleduje tento výjev příliš málo obecnstva, pro ryze alegorické čtení (křížová cesta ruského lidu) (...) by se celá epizoda (...) jevila jako ilustrativní. Sekvenci nezbyvá než přijmout jako Rublevovi představu, anebo opravdový vpád 'zcela jiného', demonstrováný v rovině časové (Kristus za nás umírá den co den), prostorové (Golgota je všude)"<sup>139</sup>

Dalším způsobem, jak diváka přivést k vnímání spirituálního prostoru, je zdůrazněné zobrazení prostoru našeho světa. Takový prostor je nositelem různých znaků, symbolů – „šifer absolutna“. „Málo občas obracíme pozornost na život, jsme nevšímaví a nepozorní k životu, který je zdrojem umění, zabýváme se tvořením v kabinetech podobně jako Jules Verne.“<sup>140</sup> Slovy Andreje Tarkovského se tedy spirituálním prostorem stává co nejintenzivnější obraz konkrétní reality, který je navíc zobrazen ve spirituálním čase. Jedině tak se stáváme svědky reality hmotné i duchovní. Ve filmu je řeč o intenzivním realismu, o téměř až fotograficky věrných obrazech, jako např. bláto a déšť v Tarkovského *Andreji Rublevovi* nebo předměty pod tekoucí vodou ve *Stalkerovi*. Z hlediska výrazových prostředků jde v divadle ale spíše o práci s detailem, jako jedním ze specifických způsobů lidského vnímání jsoucna a bytí. Znakem konkrétna, a tedy i znakem transcendence, se může stát určitý pohyb těla, končetiny, monolog, kostýmní nebo světelný akcent. V inscenaci *Deník zloděje* (Divadlo Masopust, režie Jan Nebeský, premiéra 12.5.2017 v Eliadově knihovně) se pracuje s odvážným až extrémním propojením deníků „prokletého“ a na okraj společnosti vyvrhnutého Jeana Geneta s významnou barokní básnickou skladbou Bedřicha Bridela *Co Bůh? Člověk?*. Současná imaginace s imaginací barokní. Pnutí mezi tělem a duší. Slastné prožívání vlastní nízkosti. Sladké ponížení. Hledání Ráje. Hledání splynutí. Hledání klidu. Barokní zpěv je střídán zápisy z deníků prostituta a zloděje. Vše v provedení jednoho herce – Miloslava Königa. V závěru inscenace, kdy je nahé tělo hlavní postavy „znetvořeno“ nánosy prachu, medu a hlíny („já

---

<sup>138</sup> BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. 55 str. ISBN 80-86515-21-4

<sup>139</sup> BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 137 str. ISBN 978-80-7325-132-1

<sup>140</sup> TARKOVSKIJ, A. A. *Krása je symbolem pravdy*. 2. vyd. Příbram, Svatá Hora: Camera obscura, 2011. 206 str. ISBN 978-80-903678-5-2

*žluč, hořkost, a tys med, / já smutný, a tys veselý: / já nemoc, tys zhojení, / já zimnice, tys uzdravení: / já hřích, ty odpuštění, / já nepravost, tys spasení.*"<sup>141</sup> ), kdy je sebetřýznění téměř dokonáno, si sedá na velkou dřevěnou židli (trůn) a nasazuje si korunu. Již sám o sobě silný obraz (symbol). Pak si ale všimneme, že koruna je vytvořena slepením několika osvěžovačů vzduchu do auta nebo na záchod (tzv. stromečků), a celý prostor se použitím tak naprosto konkrétního, všemi domácnostmi používaného předmětu promění v prostor každodenního boje člověka za odstranění pachu jeho tělesnosti, nízkosti, hříchů, jeho přirozenosti, v pokus přebrodit špínu vlastního bytu aspoň k botám...

Experimentální prostor NoD, Divadlo X10 nebo Centrum současného umění DOX spojuje kromě důrazu na odvážnou dramaturgii i jedna zcela materiální (respektive materiálová) záležitost – beton. Divadelní představení se odehrávají v místech, kde se tento materiál zapojuje i do samotných inscenací a dotváří jejich estetiku. Někteří lidé považují beton za studený a neosobní, ale pro některé architekty i divadelní tvůrce je krásný. Strohlost betonu může odpovídat soudobému vnímání duchovního prostoru, který nemá být opticky a významově zahlcen. V době, kdy je člověk neustále vystavován ataku vizuálního smogu, tak skýtá místo, kde je divák bezpečně, harmonicky nerušen vnějším světem a může se tak soustředit na to podstatné, může vnímat existenci něčeho, co nás přesahuje, existenci Boha. Brněnský architekt Marek Jan Štěpán se zabývá návrhy sakrálních staveb nebo jejich rekonstrukcemi. Podle jeho plánů vznikal poslední tři roky i kostel v Brně-Lesnė, který kolemjdoucí zaujme na první pohled svým kruhovým tvarem, vysokou věží a zejména použitým materiálem – pohledovým betonem kombinovaným s barevným prosklením. *„Každopádně pro mě je beton novodobý kámen. Je zemitý, rychlý, reagující, pevný. (...) Nejkrásnější vlastností betonu je, že je pravdivý,*"<sup>142</sup> říká autor svatostánku. Gotické kostely svou klenbou symbolizovaly tělo Kristovo, byly znázorněním celého vesmíru jako Božího díla. V baroku sloužil kostel k převyprávění biblického příběhu pomocí „komiksu“ – systému barevných obrazů a soch. Lidé kráčeli po blátivých cestách směrem ke kostelu, k duchovnímu prožitku, k pochopení příběhu jejich rodu. „Nahý“ kostel z betonu slouží modernímu člověku jako místo

<sup>141</sup> Bedřich Bridel - Co Bůh? Člověk? - Literární stránka, [www.deml.cz/literatura.ukazky\\_z\\_dila\\_Jakuba\\_Demla - Literární stránka Jakuba Demla](http://www.deml.cz/literatura.ukazky_z_dila_Jakuba_Demla_-_Literární_stránka_Jakuba_Demla) [online]. Dostupné z: <https://www.deml.cz/literatura/bedrich-bridel-co-buh-clovek>

<sup>142</sup> Přímočarost betonu odpovídá vnímání duchovního prostoru. In: [archiv.ihned.cz](http://www.archiv.ihned.cz)[online]. Praha: Economia, a.s., ©2020, 7. dubna 2020 [cit. 2020-10-12] Dostupné z: <http://www.archiv.ihned.cz/c1-66746980-primocarost-betonu-odpovida-vnimani-duchovniho-prostoru>

ke ztišení, snímá z jeho očí odrazy všech vizuálních i jiných podnětů a vede ho zpátky k podstatě člověčenství. Člověk byl sražen na úroveň horizontálního vnímání bytí. Kostel v Brně-Lesné se ho pokouší opět vztyčit k vertikále. Divadlo (i za pomoci betonu) se stává průvodcem.



## 5 ŠEPOTY A VÝKŘIKY: SCÉNICKÉ ZTVÁRNĚNÍ FILMOVÉ POVÍDKY

### 5.1 VZNIK TEXTU

Společně s dramaturgyní Kateřinou Slezákovou jsme se rozhodli, že při tvorbě scénáře k naší absolventské inscenaci budeme vycházet z filmové povídky Ingmara Bergmana *Šepoty a výkřiky* v překladu Zbyňka Černíka. Ve filmu není Agnesina choroba nijak upřesněna, podobá se nemoci Ester v *Mlčení*; Agnes vykašlává krev. V povídce se však dozvídáme, že má rakovinu pohlavních orgánů, která způsobila, že „*břicho má nafouklé, jako by byla v pokročilém stádiu těhotenství.*“<sup>143</sup> Objevila se tak řada detailů, se kterými bylo možné dále pracovat a rozvíjet je. V případě konečně verze scénáře, kterou jsme přinesli na první čtenou zkoušku, nešlo o podrobné scénáristické rozpracování, mnohem blíže měl náš text k živé, proměňující se skutečnosti, byl pouhým zamyšlením se nad možnostmi jeho realizace, které jsou více méně výsledkem tvůrčí fantazie a invence všech zúčastněných. Zásadním pro nás bylo důkladně a velmi podrobně obeznámit herce s tématy, včetně co největšího počtu podrobností a souvislostí. Teprve pak jsme mohli být připraveni zareagovat při možné změně a využít ji ve prospěch konečného díla. Naši pedagogové prof. Daria Ullrichová a o.a. Jan Nebeský nás několikrát upozornili na možné problémy se zvoleným přístupem, pokusili se nás motivovat k dopracování a upřesnění scénáře, nicméně respektovali naši volbu. Scénář tedy zůstal jakousi obecnou, i když do velké míry a v některých podrobnostech zcela konkrétní představou. Byl prvním krokem obrazové stylizace.

#### 5.1.1 SMRT A SEXUALITA

Klíčový motiv smrti a opuštěnosti nás postavil před nelehkou otázku, čím je pro nás, potažmo pro naši generaci, smrt. Co pro nás znamená? Vytěšňujeme ji ze svých životů jako něco neestetického, nebo se snad svou neustálou přítomností v médiích, počítačových hrách, knihách časem stala všední banalitou?

---

<sup>143</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 36 str. ISBN 80-7185-337-2



„Smrt? Co je smrt? (...) Smrt je mrtvý člověk.“<sup>144</sup> Zní to až příliš jednoduše, ale ve svém důsledku je tato definice přesná. S posledním vydechnutím ztrácíme možnost cokoliv měnit, zlepšovat, zasahovat do událostí kolem sebe. Umírající člověk se postupně dostává z pozice aktivně jednajícího jedince do pozice pouhého pozorovatele. A zbývá mu jen doufat, že jeho smrt probudí život aspoň v jeho okolí. Další zásadní veličinou v díle Bergmana (a také v naší dramatizaci) byla sexualita, či spíše Erós. A to je kategorie vyšší. Protiklad antického Thanata, tedy smrti, smrtnosti. Sex u Bergmana neznamena duchovní proniknutí nebo obdarování, mnohem častěji jde o pouhé fyzické vniknutí, následné zmocnění se a nakonec ponížení. Karin vnímá dotek (mimochodem původní název filmu) jako něco odporného. Zároveň ale ve chvílích ztráty milovaného člověka každý z nás touží po tělesné blízkosti, po dotyku, po ukojení. Podvědomě chceme přesvědčit své tělo, že my jsme neumřeli. Sex se stává nástrojem, kterým je možno popřít nebo přehlušit prožité utrpení.

„Nezacházet se smrtí sentimentálně. Nechat ji předstoupit, odhalit ji v celé její ošklivosti a poskytnout jí pravý hlas a mohutnost.“<sup>145</sup> V duchu tohoto zápisu v deníku Bergmana jsme se po dlouhém přemýšlení rozhodli, že připíšeme Agnes monolog, který divákovi přiblíží její poslední chvíle života. Výchozím bodem se stal úryvek z knihy Jana Balabána *Zeptej se táty*, kde intoxikovaná Johana leží v nemocnici, napojená na umělou ledvinu, a zdá se jí noční můra, která vychází z jejího dřívějšího života feťačky. Sen jsme výrazně přepracovali, abychom mimo jiné akcentovali leitmotivy krve a ryby, které se objevují v různých variacích i ve filmové předloze. Vznikl tak následující monolog:

*„Přestat být. Přestat být! Ruce sevřené v pěst do matrace, kolena i lokty propnuté. Napjatá jako struna, kterou rozechvívá dlouhá bolestná křeč. Jsem v ohni. Jako ryba, kterou táhnou za hubu, za zuby, za jazyk pokousaný tou křečí, ven z bezpečné vody. Pálí to jako žíravina, jako rtuť. Mám toho plnou hlavu a křičím: Dejte to do mě! Dejte to do mě! A já se na to celá narazím jako na kůl, jako žíla na jehlu a bude to všude, ve mně a kolem mě, sladké, jako když ti teče krev z nosu do pusy a ty si z toho nic neděláš. Plaveš si ve*

---

<sup>144</sup> BALABÁN, J. *Zeptej se táty*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o., 2010. 166 str. ISBN 978-80-7294-379-1

<sup>145</sup> BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. 54 str. ISBN 80-86515-21-4

*vlastní krvi, bezpečná, že tam za tebou nikdo nemůže, nemůže, nemůže, nemůže. Nevrátím se tam, kde se nedá žít! Nikdy se tam nevrátím, do toho domu, kde nejsou žádní lidé, je to jak včelí plástev, kterou vyžraly larvy motýlice, fuj, zachraňte mě, červi prolézají stěnami a já jsem tu v domě, to není dům, to je hromada zbytečných krámů, to je smrad, to je moje prdel od hoven, to je moje kunda od krve, a vy mě v tom necháte. Tak už to do mě dejte! Dejte to do mě!"*

A zde se vracíme zpátky k pojmu Éros jako k plodivé síle, která umožňuje vznikání. Jde o obohacení pronikáním, které samo bylo obohaceno pronikáním. „Jsem oplodněn tím, co do mě proniklo mým otevřením se tomuto pronikání (fyziologicko-duchovním), které mě oplodňuje.“<sup>146</sup> Pronikání nelze v žádném smyslu zaměňovat s vnikáním. Vnikání je pouze fyzický proces. Vniká jehla do žíly, falus do vagíny, skutečné pronikání se může uskutečnit pouze zduchovněním smyslu pronikání. Mluvíme o těhotenství, náboženské konverzi nebo procesu umělecké tvorby. V případě pojmu Éros se jedná o splynutí hmoty a ducha. Záměrem dopsání monologu tedy nebylo zlomit Agnes, zlomit její přesvědčení, popřít její oběť, šlo nám o konfrontaci diváka, atakovat ho s vnitřním stavem člověka, který dlouhou dobu setrvává v nepředstavitelných mukách, šlo o napnutí lidské důstojnosti k prasknutí, kdy Agnes navenek vše trpně a v tichosti snáší, ale to neznamená, že vnitřně netouží hryzat kolem sebe jako divoké zvíře, trhat, trápit. Agnes je mladá žena, která miluje život a chová se k němu jako k sacru, svým způsobem je taky feťačka, ale feťačka kyslíku, života. Lehký náznak sexuality v monologu je její touhou být proniknuta, být obohacena pronikáním, je snahou zanechat po sobě stopu.

### **5.1.2 SLOVO A TICHŮ**

Velkou dramaturgickou výzvou se stala naše vize, aby inscenace začínala v tichu, beze slov, v jejím průběhu se pak postupně přidávají ruchy a šumy, šepoty lidí, a teprve až se stane šepot nesnesitelným, zazní první slovo a to slovo zazní od Agnes, ona ho vysloví. Vycházeli jsme z myšlenky, že ticho nikdy nesouvisí

---

<sup>146</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 11 str. ISBN 80-244-0417-6

s prázdnotou, ale vždy vyjadřuje vnitřní ponor, duchovní naplňování, že ticho nemusí být absencí něčeho, ale naopak přítomností všeho. Záměrem bylo, aby byl divák na začátku vnořen do stavu vnitřního klidu, vnitřního „zastavení se“, aby si uvědomoval znění ticha a plynutí času, aby se samotný čas a jeho trvání staly tématem viděného obrazu. Způsob použití ruchů a šumů je velmi rozmanitý a tvůrčí invenci se meze nekladou. Záleží na tvůrcích, co chtějí tímto zvukem vyjádřit, jakou emoci navodit a k jaké výpovědi směřují. „*Šumy a ruchy mohou sloužit i jako prvotní impuls k něčemu, ve svém významu zcela odlišnému a znamenajícím něco úplně jiného už ve své podstatě, než čeho jsou tyto zvuky představitelem.*“<sup>147</sup> V našem případě se jednalo o zvuk ping-pongového míčku dopadajícího na stůl. Více se tomuto konkrétnímu zvuku budu věnovat v kapitole *Hudba v inscenaci*. Šepoty a výkřiky jsou také zvuky, hraniční zvuky. Bergmanův film začíná zvukem tikajících hodin, ale prvním „lidským“ zvukem jsou šeptající si sestry, až poté Agnes pronese první slova: „*Venku někdo chodí.*“<sup>148</sup>

Naše vize však postrádala konkrétní kroky k jejímu uskutečnění. Především jsme neznali a nijak si nedefinovali ono první slovo, které divák uslyší. Bude to slovo, nebo věta? To nás pak vede k otázce: Zašeptá ho Agnes, nebo vykřikne? Uslyší ho někdo další? Zůstali jsme u scénických poznámek, obecných tvrzení a vět ve scénáři, které měly herce motivovat k jednání, ale ve skutečnosti se utápěly v popisnosti a abstrakci: „*Chladný podzimní den. / Chce se napít, ale sklenice s vodou je daleko. Obě sestry jsou daleko. / Sucho v puse. Oheň dohasíná. Ticho. / Když i hodiny mlčí, je všechno těžší. / Ozvou se kroky. / ANNA přichází s podnosem, na kterém je sklenice vody. / Exploze světla. / AGNES slyší, jak si Anna něco šeptá s Marií. atd.* Také jsme neakceptovali fakt, že skutečné zvukové ticho je mimořádně náročné na vnímatele, který proto musí být na tento zvukový „náraz“ připraven předcházejícím obrazem nebo celkovou dramaturgickou koncepcí díla. Aby divák ticho pocítil, převzal a transformoval do sebe, k tomu je nutné poukázat na absenci ticha. Ticho není prvním krokem. Tím je ztišení a to znamená útlum předchozích zvuků a slov.

---

<sup>147</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 84 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>148</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 39 str. ISBN 80-7185-337-2

### 5.1.3 KUCHYŇSKÁ DANOST

Obrazu večeře Karin s Fredrikem měl předcházet monolog, který nás blíže seznámí s její opuštěností. Dopsal jsem ho již do první verze scénáře. Karin cítí náhlou znechucenost ze života, kterou ale snáší tiše a důstojně. Je plná nesamozřejmostí uprostřed světa, který si rozdělili ti samozřejmí a jistí. Fredrikovi, tomu suverénnímu a nepochybnému, vskutku patří mnoho věcí: peníze, prsteny, drahá vína, služky. Také se domnívá, že mu patří absolutní pravda. Netuší, že existuje několik „zbytečností“, které mu nepatří a nikdy patřit nebudou: vášeň jeho ženy, pochopení bolesti pozůstalých. Lidé jako Fredrik se jich ovšem rádi zříkají, neboť v jejich světě se nedají s jistotou na nic použít. Karin je nesamozřejmá, nejednoznačná, netouží po suverenitě, ale po pochybách, údivu a úžasu. Bože chraň, aby vše v jejím světě bylo neměnné, jisté, dané. Mojí vizí bylo, aby jejich společné večeře byly střetem s nehybností domácnosti. Výsledný monolog měl tuto podobu:

*„Nejčastěji to přichází večer. Náhle. Přichází to kamkoli, ale často to navštěvuje jídelnu, protože ta bývá přeplněna naší obvyklostí. Bezmocným každodenním provozem. To zaváhání. Ten nečekaný propad, kdy se v krátkém okamžiku zřítí celý pracně přijatý úděl a není, není, není možné unést jeho danost. Život se najednou jeví jako děsivý sled opakujících se úkonů. Sem a tam, sem a tam. Jen pouhá dopředu odhadnutelná existence, kterou je potřeba stihnout.“*

## 5.2 SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ PROSTORU A KOSTÝMY

Se scénografem Martinem Šimkem jsme se potkali již při práci na předchozí inscenaci *běsi* podle románu Fjodora Michajloviče Dostojevského. Naši společnou tvorbu a cestu k výslednému návrhu scény jsem si tehdy pojmenoval jako *redukce*. V případě *Šepotů a výkřiků* probíhalo hledání scénografického řešení prostoru podobným způsobem. Oba jsme přicházeli na první schůzky s velkým množstvím inspiračních fotek, videí, videoklipů, vjemů, příběhů, vzpomínek, asociací, obrazů. Postupem času jsme jednotlivé inspirační zdroje redukovali na ty nejpodstatnější, které se začínali opakovat během našich rozhovorů a rozborů textu. Vedli jsme dlouhé debaty o barvách, barevné

kompozici, materiálech a tvarech, až nakonec Martin přišel se zcela konkrétním návrhem scény. Zpočátku se mohl někomu jevit jako jednoduchý, prostý a bez tajemství, ale každým dalším pohledem se člověk nořil do různých, zcela konkrétních krajin duše v závislosti na tom, kterou postavu nebo vztah do prostoru umístil. Každá z postav měla na podobě prostoru (rodného domu) přímý vliv. Návrh scény odrážel jejich obavy, pocity opuštěnosti, touhy i naděje. Uvědomil jsem si, že dokonce zahrnuje i prvotní inspirace a že se z redukovaného výsledku vracím zpět k původní mnohoznačnosti, ale s tím rozdílem, že už není nahodilá, že tentokrát úzce souvisí s naším pojetím Bergmanova filmu.

Scéně dominovalo pojízdné „akvárium“ z plexiskla. Inspirací byla Martinovi zahraniční performerka, jež se rozhodla přespávat v galerii v podobném průhledném boxu, aby ji lidé během spánku mohli pozorovat a komentovat. Naším primárním záměrem bylo poukázat na opuštěnost nemocné Agnes, na nemožnost a neschopnost okolí dotýkat se jí a přijmout fakt, že umírá. Z boxu bylo možné vystoupit, nebo naopak do něho vstoupit. Vznikl tak „práh“ oddělující dva prostory, jakýsi rozestup mezi dvěma způsoby bytí, profánním a náboženským. *„Práh je jednak mezí, hranicí, která odlišuje a staví proti sobě dva světy, ale zároveň také paradoxním místem, kde se tyto dva světy setkávají, kde se může uskutečnit přechod ze světa profánního do světa posvátného.“*<sup>149</sup> Toho jsme využili během monologu Agnes, konkrétně ve chvíli, kdy se text mění z duchovního poselství v realistický výčet lidských výměšků. Přesně v tu chvíli Agnes poprvé z boxu vystoupila, aby vzápětí zemřela. Box nebyl jen jejím nemocničním lůžkem, byl posvátným místem jejího soukromého univerza, kde se jí dostávalo zjevení jiné skutečnosti, než byla ta, kterou sdílela ve své každodenní (tělesné) existenci, v boxu probíhaly vzpomínky na matku a dětství, v boxu proběhlo její definitivní smíření se smrtí.

Pojízdný box byl umístěn na zeleném linoleu evokující nemocniční zelenou. Zelená barva často značí věrnost, oddanost, moudrost, stvořenou zemi, přirozenost, život, stav poznání. V případě Agnes šlo o stvrzení jejích vlastností, zatímco u Karin a Marie bylo možné danou barvu vnímat paradoxně, jako jistý výsměch. Obě jsou svým mužům nevěrné, obě se chovají často nepřirozeně, obě nedokážou být oddané umírající sestře. Zelená se ještě objevila i v záhonu

---

<sup>149</sup> ELIADE, M.. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006. 21 str. ISBN 80-7298-175-7

umělých květin, které umírající Agnes v prologu pečlivě zalévala. Celou scénu pak obklopovalo „molo“ stáčejíící se v pozadí do tvaru „L“ a potažené růžovým molitanem. Zde probíhaly veškeré návraty do minulosti a manželské nevěry sester od Agnes. Molitan vyjevil pravdu o jejich vztazích a sexualitě, definoval jim pohyb. Marie se mu poddávala, vychutnávala si jeho měkkost a poddajnost, Karin naopak neustále vrávorala, padala, váhala nad každým krokem. Při jedné z posledních scénografických schůzek, které se účastnil i Jan Nebeský, přinesl Martin návrh, kde za „molo“ umístil velkou bílou stěnu s lehkým sklonem směrem k divákům. Po pedagogické připomínce *Vždyť přece nemusí na diváka padat nebesa, aby pocítil tíhu* jsme naštěstí nápad se stěnou opustili.

Posledním scénografickým prvkem byly koupelnové infrazářiče ETA. Souvisely s mou vtíravou vzpomínkou z dětství, kdy jako malý kluk stojím v umakartové koupelně našeho panelákového bytu. Zatahání za šňůrku infrazářiče způsobí, že je člověk vržen do prapodivného světa ohně a mýtů. Neprostupná tma koupelny, v níž je možné utonout, a žhavá spirála. A sálající teplo. Po pár minutách k nevydržení. Něco hřejivého, co zároveň dusí. Dveře koupelny zůstávají zavřeny a já dostávám strach. Pak se dveře otevřou a matka tam je. Nikam neodešla. Nežůstal jsem sám v divokém hučícím tajemném světě, který mě chce pohltit. *„Nelze utéct od prožitého, nic nelze zapomenout, ničeho se nelze zbavit, nic nelze odhodit, (...) Lze jen vykročit na cestu se vším, co ke mně patří a co je mnou. Nechat se vést mocí, která mě miluje, která je vyšší než já a která jediná ví, kdo skutečně jsem.“*<sup>150</sup> Martin byl zpočátku k návrhu zapojit do scény infrazářiče skeptický, ale do finálního návrhu je zahrnul, dokonce rovnou čtyři, dva spojené k sobě, dva samostatné. Nabízela se tak možnost s nimi různě manipulovat, pálit si tělo, ubližovat si, což postavy často činí. Jejich pomocí bylo možné zdůraznit rozdíl ve vztazích mezi sestrami a vztahem Anny k Agnes. Zatímco Karin a Marie svou umírající sestru „ohřívají“ umělým zdrojem tepla, tak Anna je schopna v těch nejtěžších chvílích zahřát Agnes vlastním tělem.

Téměř až socialistická estetika zeleného linolea, infrazářičů ETA a drobné zahrádky tvořené listy monster bylo úplně něco jiného, než co jsem si na počátku představoval, ale zároveň to obsahovalo vše podstatné. Zjevil se nám prostor,

---

<sup>150</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 213 str. ISBN 80-244-0417-6

který nebyl zatížen časovou rovinou, a který odkazoval k transcedenci skrze neohraničenost prostoru. Zóna smrti a za ní nikoli láska, ale sex. Redukce lásky. Redukce barev. Krev, která vybledla na růžovost pohlavních orgánů. A za orgány nic, tma, nicota. Kostýmy Aleny Dziarnovich popsaný dojem ještě posílily. Kombinovaly bílou elegantní extravaganci s laciností a sterilitou šustivých materiálů. Karin i Marie se v průběhu inscenace svlékly a scéna jejich sblížení po smrti Agnes proběhla v tělových trikotech, přibližujících člověka k jeho přirozenosti, ale nechaného napospas náhražce nahoty, nahotě zdánlivé, sterilní. Protipólem umělosti a lži se staly kostýmy Agnes a Anny. Agnes v bílém bavlněném trikotu s černým křížem na pohlaví. Anna v šedé flaušové mikině s pyramidovými tvary akustické pěny pro pohlcení zvuku (křiku). Zpětně si uvědomuji, že skrze všechny použité materiály ve scéně i v kostýmech byla emoční rovina tak potlačována, až se nakonec v některých chvílích inscenace pouze sklouzla po povrchu všech těch igelitů a linoleích. Neprorostla jimi. Oči herců a oči divákovy byly oddělené překážkou, plexisklem. V jistém smyslu to byl obraz dnešní doby a všech pohledů návštěv opouštějících nemocniční pokoj, těch chvíl, kdy se ocitneme spolu v bezmoci, ale pořád je tam tabule z nerozbitného skla. Jsme soucitní a schopní empatie, umíme se pozastavit nad tíhou světa, dokud to vidíme ze strany, dokud jsme jen přihlížející. Nám však původně šlo o něco jiného: Vypálit to na diváka z anfasu! Očima do očí! Bez sentimentu a soucitného haraburdí!

### **5.3 SVĚTLO V INSCENACI**

V souvislosti s filmy Bergmana a Nykvista se často zmiňuje také světlo - severské světlo. Oba ho studovali a detailně pozorovali pozvolné světelné proměny za svítání a za soumraku. Světlo na severu je specifické tím, že tu noc v den a den v noc přecházejí pomalu, tma nepadá najednou, což tvůrcům umožňovalo v jednom filmu dosáhnout několika variací a následně z nich vybírat. Další odlišností severu jsou výrazné roční doby a pozvolný přechod mezi nimi. Bergman své filmy skoro vždy natáčel na podzim. Nejinak tomu bylo i v případě *Šepotů a výkřiků*. Natáčení bylo mimořádně složité. Jako obvykle nevyužívali žádné umělé světlo, veškeré osvětlení bylo přirozené. Přesto zvládli natočit film za dvačtyřicet dní.



O vzájemné symbiotické spolupráci Bergmana a Nykvista se vyjádřil americký kritik Bruce A. Block v odborném časopise *American Cinematographer* v dubnu 1984: „*Bergman a Nykvist spolupracují už třicet let. Během této doby dosáhli ve svém nepřetržitém prozkoumávání a hledání způsobu vizuálního zobrazení téměř dokonalosti. (...) Důkazem, čeho se Nykvistovi podařilo mimořádnou prací dosáhnout, je ohromující soulad všech záběrů a sekvencí. Dokonce i exteriéry mají stejnou barevnou a světelnou škálu jako studiové interiéry. (...) Nykvist svým pronikavým a subtilním pochopením vlivu drobných změn světla na film povýšil řemeslo na umění. (...) Bergmanovy filmy pojednávají o souhře mezi lidmi. Nykvist rozvinul kameramanský styl, který divákovu pozornost upoutává na lidi na scéně a díky němuž je na tyto lidi hezký pohled. Je to snad nejdokonalejší spojení toho, co se snaží říct režisér, s tím, co na filmovém pásu může vizualizovat kameraman.*“<sup>151</sup>

Světelná složka je v divadelních inscenacích zcela nepostradatelnou složkou, je nedílnou součástí scénické výpravy, tvaruje scénický prostor i objekty v něm. Světlo může vyprávět příběh i zprostředkovávat emoce. Světlo je neoddělitelnou součástí divadelního obrazu a tedy i bránou k imaginaci. Světelný design pro inscenaci *Šepoty a výkřiky* vytvořil Šimon Kočí společně se scénografem Martinem Šimkem. Naší vizí bylo, aby divák vešel do sálu a na chvíli zaváhal, zda není součástí skryté performance. Na scéně již byl přítomen dominantní prvek výpravy – plexisklové „akvárium“ - a v něm spící Agnes. Abychom myšlenku ještě více podtrhli, použili jsme chladné bílé světlo. Později nás napadlo přiznat pracovním osvětlením nosní konstrukci reflektorů v horní části jeviště. Divák tak měl být vržen do prostoru jakési průmyslové haly, zcela odosobněného místa, kde vidí spící postavu (Agnes) v bílém a velké množství konstrukčních prvků. Šlo nám o vyjevení obrazu klidného a konejšivého spánku, čistoty a svátosti ležící postavy v ostrém protikladu k techničnosti, geometrii tvarů, plochosti materiální úrovně světa. Horizontála versus vertikála. Výsledek byl pro nás překvapující, ale přesto vzbuzoval nervní náladu. Velké množství viditelných stínů, ale nikoli lidských, v některých případech ani nebylo možné dohledat původce daného stínu. Něco tady je, ale my nevíme, co a proč. Jsme pozorovatelé nebo pozorovaní? Je škoda, že jsme tuto tajemnost neudrželi po celou dobu a ve většině obrazů jsme pracovali s osvětlením celé scény, opět

---

<sup>151</sup> NYKVIST, S. *Úcta ke světlu*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček - Paseka., 1999. 149 str. ISBN 80-7185-268-6



studeným bílým světlem. Docházelo tak až k chirurgickému obnažení, což nebylo vždy k dobru věci. Pouze ve scéně modlitby Anny jsme využili bodového reflektoru, abychom podpořili intimitu jejího monologu. Byl to vzácný okamžik, ale zůstal osamocený. Během inscenace se pak ještě dvakrát octneme v jakýchsi vizích, horečnatém blouznění. Jednou při vloženém monologu Agnes, kdy se v ní pojí umírání a sexualita, a pak ve vizi Anny, kdy si mrtvá Agnes k sobě volá jednotlivé sestry a žádá je o zahřátí. Pro obě scény jsme zvolili modré světlo. Modrá jako tušené hrůzy, tušení smrti, strach, chlad, odcizení. Veškeré barvy ustupují do pozadí a objevuje se modrá jako zánik času, modrá, která zcizuje, zmrztvuje, je submisivní. A do toho zářící infrazářiče jako výkřik *Jsem tady!*

Časové možnosti i určitá nedůslednost a nevíra k síle světelných detailů zapříčinily, že se světlo v inscenaci nestalo onou branou k imaginaci, zůstalo uvězněné v potřebě praktičnosti a rychlé a snadné obsluhy. A přitom... Poznámání Agnes (duchovním úkolem i smrtí) mohlo být vyjádřeno její někdy jen zčásti osvětlenou postavou, smířenost i únava v jejím obličejí by díky tomu mohla vystupovat z šera. Do spirituálního módu mohl být divák vržen náhlým nasvícením určitého předmětu, na okamžik se poddat té záplavě světla. Nebo se pomocí náhlého zhasnutí všech reflektorů společně s Agnes ocitnout v neprostupné tmě samoty. A následným rozsvícením v prudké blízkosti Anny. „*Občas odspodu nahoru / rozpárá tmu domu / společné studené světlo / které všichni platí.*“<sup>152</sup>

## 5.4 HUDBA V INSCENACI

Ve filmu byla využita hudba Johanna Sebastiana Bacha (*Suita pro violoncello č. 5 c moll Sarabande*) a Fryderyka Chopina (*Mazurka Op. 17 č. 4 a moll*). Obě díla souzní se základní duchovní linií filmu, nejedná se o scénickou (doprovodnou) hudbu, která pouze zvýrazňuje zřejmý emocionální prožitek děje a vytváří nálady tam, kde se je nepodařilo vytvořit obrazem. Hudba Bacha stojí za vnitřním chvěním obrazu, když zazní ve scéně sblížení Karin a Marie, kdy obě vidíme společně, na pozadí červených zdí, jejich obličej se dotýkají, jedna druhou hladí po tváři, pláčou. Celý výjev je beze slov a my slyšíme jen hluboký hlas violoncella. Hned na samém počátku uvažování o hudbě v inscenaci jsem

---

<sup>152</sup> HRUŠKA, PETR. *Darmata*. 1. vyd. Brno: Host, 2012. 48 str. ISBN 978-80-7294-680-8

dospěl k závěru, že zmíněná díla nebudeme reprodukovat, ani z nich nebudeme nijak vycházet při tvorbě vlastní hudební složky inscenace.

Původně jsme ke spolupráci chtěli přizvat Michala Cába, jenž se zabývá noisovou improvizací, zvukovými instalacemi a audiovizí. Ve své hudební performance *Hluk lesa* pracoval se zvuky jako dunění jehličí, ticho hub, praskání kůry, šelest mravenců. Pro náš záměr, aby inscenace začínala v tichu, beze slov, a teprve v jejím průběhu se postupně přidají ruchy a šumy, šepoty lidí, se Michal Cáb zdál jako ideální volba. Ačkoli v něm naše vize i samotný Bergmanův film probudily silný tvůrčí stav, spolupráci nakonec odmítl z časových důvodů. Na doporučení Anny Peřinové jsme následně oslovili Ondřeje Mikulu neboli Aid Kida, multimediálního umělce, jehož jméno je v posledních letech spjato s hudebním tělesem *Zvíře jménem Podzim*. Po relativně krátké době přinesl první verzi hudby k příchodu diváků do sálu a k prologu, kdy Agnes zalévá květiny. V předchozí kapitole zmíněnou a popsanou atmosféru průmyslové haly Ondřej podpořil sérií ruchů, tedy zvuků vytvořených uměle v ruchovém studiu. Jednalo se o vzdálené zvuky kuchyňského nádobí, kroků, šoupání předmětů po podlaze, pádů náradí na zem, vše prohnáno zvukovými efekty, především hall efektem, kde jde o simulaci dozvuku uvnitř uzavřených prostor. Dominantním se však překvapivě stal zvuk ping-pongového míčku dopadajícího na stůl. Tento reálný zvuk, patřící zcela obyčejné věci, Ondřej odtrhnul od své reality a proměnil ve zcela jinou skutečnost. Reálný zvuk fungoval jako vyjádření duševního stavu, promlouval o tajemství bytí, kdy jsme vláčeni unavujícím a stále se opakujícím rytmem každodenních úkonů, jako duté existence, křehké schránky, skořápky poznáváme, že nejsme nic ve svých pýchách a ješitnostech, chybí něco, co by nás zaplnilo a dalo pocit úplnosti.

Ruchy kuchyně a kuchyňských předmětů se posléze staly leitmotivem příběhu Karin. Před večeří s Fredrikem se ozývalo cinkání příborů, pokládání talířů na stůl, třštění sklenic, všechny zvuky činily její dům neobyvatelným, její život byl naplněn bezmocným každodenním provozem. S bolestí hlavy kráčela ze zeleného linolea směrem k molu, k bolestné vzpomínce. Ve chvíli, kdy se posadila, zvuky se zdeformovaly, získaly hororovou atmosféru, připomínaly zvuk přidušený molitanem. Ondřej toho dosáhl tak, že nahrávku transponoval o oktávu níž, čímž vytvořil efekt, který je podobný dvojnásobnému zpomalení nahrávky, ale bez časového prodloužení. Tohle už nebyl zvuk večeří, tohle byla

hluboce zakořeněná bolest, trauma, vina, jež šíří Karin zevnitř. Zvuk se pak ještě objevil během sblížení s Marií, kdy Marie zalehla Karin vlastním tělem. Hlasitost zvuku stoupala k nesnesení, až nakonec Karin svou sestru odstrčila. „*Já nemůžu. (...) Já nemůžu. Všechno to, co se nedá změnit. Veškerá vina. Mám pořád strach. Je to peklo. Nemůžu už kvůli samé vině ani dýchat.*“<sup>153</sup> Zcela specifický motiv vytvořil Ondřej pro monolog Agnes. Mohu jen předpokládat, že východiskem mu byla replika *Napjatá jako struna, kterou rozechvívá dlouhá bolestná křeč*, neboť motiv učinil z Agnes hudební nástroj, z člověka se stala hudební partitura. Různě se v plexisklovém boxu během monologu prohýbala, bylo zřejmé, že jí celým tělem prochází jakési chvění a zmocňuje se celé její bytosti. Sjednocovala se s chvěním Ondřejové hudby, s temnou basovou linkou doplněnou o vibrace, tep srdce, tok krve v krevním oběhu, dýchání, vše rezonovalo celým tělem Agnes a odráželo se v jejích pohybech jako prodchnutí s vlastní přirozeností, možná s celým vesmírem. Je škoda, že podobných momentů jsme v inscenaci nehledali více, neboť dokázali tematizovat daný obraz. V některých chvílích dokonce viděnému dodávaly věrohodnost či nový emocionální charakter.

## 5.5 PRÁCE S HERCEM NA INSCENACI

Zásadní je mít vždy přesnou pocitovou představu. Znat cíl a mít představu o výsledném tvaru. Pomocí herců pak vytvářet „to kolem“. Pracovat s takovým hereckým souborem, kde nejen moje, ale i jejich podněty výsledný tvar, někdy i náhodně, vytvářejí. Mít pocitovou představu neznamená předbíhat herce v hledání, strukturovat a komponovat podle toho, co si několik měsíců předem režisér vymyslí v kavárně. Věci přichází spontánně. Člověk je nevymýšlí, ani si je nemá vymýšlet. Vznikají z impulsů, které člověk dopředu ani netuší, ale režisér společně s herci je pak musí do něčeho zaklenout. Na zkouškách tak může fungovat nervozity zbavená, klidná, ale přitom naplněná atmosféra, protože všichni tvůrci mají oči doširoka otevřené, protože je někdo vnitřně připravený, bedlivý, vnímá detaily kolem sebe. Je důležité na zkouškách nezaznamenávat výplody koncepcí, všechny ty racionální posuny a významy trapně řečené předem. Herec i režisér jsou svérázné bytosti a oba jsou ukázkou hluboké tvůrčí svobody. Jako režisér hledám herce šťastného, poctivě připraveného, nalézajícího,

---

<sup>153</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 49 str. ISBN 80-7185-337-2

zároveň však herce plného pochyb i úchvatného egoismu, sebestředného, destruktivního. Především však herce hravého. Herce, který přemýšlí nejen o sobě, ale i o celé inscenaci, a který si v té inscenaci hledá prostor své volnosti. Kateřina Šavlíková před třinácti lety prozradila o Janu Nebeském, že „(...) zve své spolupracovníky – účastníky zkoušení divadelních inscenací – na dobrodružnou výpravu. Přípravu nepodceňuje, ale jednoho dne vysílá svá představení na širé moře, kde se teprve naostro prokáže odvaha, zdatnost a souhra posádky. Nakonec i v nejistém a nepředvídatelném počasí divácké pozornosti a přízně. A sleduje je až do kotviště derniér.“<sup>154</sup>

### 5.5.1 HLEDÁNÍ VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ (MODLITBA ANNY)

Text modlitby byl od začátku jasný a neměnný. Při jeho tvorbě jsme vycházeli z filmové předlohy. V ní sledujeme Annu na začátku dne při každodenních rituálech. Obléct se, uvázat zástěru a pokleknout ke stolku se sytě oranžovými květinami a čerstvými jablky. Život a plodnost v blízkosti smrti a zániku. Anna se modlí, možná až s lehkou mechaničností. Nebo je to spíše smířenost, jestli se vůbec dá mluvit o nějakém smíření, když vám zemře dítě. Během modlitby kamera zabírá fotku Anny s její holčičkou. Nelze si nevšimnout utrápeného výrazu v obou tvářích. Jako kdyby už tehdy, v té fotce, v tom drobném výjevu, v tom prostém zmáčknutí spoušti byla předzvěst katastrofy. Proč to ale všechno vysvětlují? Po celou dobu zkoušení se ukázalo jako velmi problematické převést zmíněný výjev do scénického tvaru. Jindřiška Dudziaková v roli Anny byla velmi trpělivá, přinášela nové impulsy, inspirativní fotky nebo videa, ale stále se nám nedařilo opustit tu prvotní myšlenku, že Annina modlitba musí být nejčistší, nejobyčejnější, nejvěcnější chvílí celého příběhu. „*Modlitba je pečeti panen věrností manželů, (...) Modlitba je obhájcem u soudu, zjednáva propuštění vězňům, unaveným dává odpočinek, potěší zarmoucené, je veselím těch, kdo se radují, a útěchou pro ty, kdo truchlí.*“<sup>155</sup> Vzpíral jsem se možnosti modlitby u svíčky, vnímal ji jako patos, vůbec mi nedocházelo, že činím modlitbu neuvěřitelnou, že popírám její smysl, její podstatu. Obcházel jsem modlitbu, bál jsem se k ní přiblížit, bál jsem se absolutní upřímnosti, zároveň jsem ji však požadoval po herečce. A přitom člověk se upíná k modlitbě jako k té úplně

<sup>154</sup> ŠAVLÍKOVÁ, K., HOLOMÍČEK, B., TOBIÁŠ, E. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. 9 str. ISBN 978-80-86102-35-1

<sup>155</sup> ŘEHOŘ Z NYSSY. *Otče náš*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2019. 35 str. ISBN 978-80-7298-355-1

poslední možnosti, která mu zbývá. Jindřiška pochopila mé bloudění a nakonec to byla právě ona, kdo navrhnul stříhání dětských dupaček před i po modlitbě. Smrt Anniny holčičky je stále přítomná, ale odsouvána povinnostmi služky. Krutost celého obrazu podtrhával i fakt, že nastříhané kusy dětského oblečení později v inscenaci využívá jako hadry k utírání krve a hlenů Agnes. Jindřišce se dokonce podařilo do modlitby vložit i skrývanou nesmiřitelnost k Bohu, její Anna několikrát v modlitbě zaváhá, sklopí zrak, pevněji semkne ruce. Možná nadešel právě dnes ten den, kdy neuvěřím. I přes neutuchající snahu Jindřišky obraz modlitby na diváka nepromluvil. Chybělo jeho zvýraznění, rozvíjení, pevnější režijní vedení, aby nešlo jen o nepodstatnou epizodu v naší každodennosti. Skutečná modlitba zůstala nevyřčená, což je možné učinit v životě, nikoli však v inscenaci.

Podobné trápení nás potkalo i při scénách, kdy Anna pečuje o nemocnou Agnes. Vyjádřit jejich blízký vztah bylo pro nás téměř nemožné. Ve filmu je užito zpětné vzpomínky, kdy si všechny tři, tehdy ještě i s žijící dcerou Anny, zalezly během bouřky pod stůl. Řeč je o dětské radosti, kterou zná každý z nás. Schovat se před světem, dokud ta hrůza nepomine. Proč mi ale ve spojení s Annou přicházelo na mysl jen slovo *praktická*? Bylo to paradoxní, neboť mnohem podstatnější vlastností Anny je schopnost jít dál, to je její monstrózní síla, děsivě krásná, že člověk nakonec zvládne vše, to s praktičností nemá co dělat. Postava Anny se později stala variacemi na dvě slova – *starostlivá* a *praktická*. Kam ale zmizel vztek ze smrti dcery? Jak skrývá nesmiřitelnost k sestrám? Kde pramení neschopnost jimi zatřást? Jaké jsou její minuty, když se nikdo nedívá? Jindřišku vnímám jako jeden z největších hereckých talentů, které jsem měl během studia možnost potkat, a myslím, že nebýt její schopnosti nazírat na svět komplexně, byla by postava Anny pouhou atrapou filmové předlohy.

### **5.5.2 KONTINUITA JEDNÁNÍ POSTAVY (MARIE A DAVID)**

Scéna vzpomínky Marie na její vztah s milencem Davidem prošla mnoha fázemi. Na úplném počátku stála moje představa vzájemného ublížení skrze upřímnost, aby oba byli nemilosrdní k sobě i tomu druhému. Jejich vztah je jasně definovaný, bez výčitek, bez výkyvů nebo otřesů, oba vnímají sex jako zpečetění jejich přirozenosti, ve skutečnosti však sobeckosti: Zde stojíme, takoví jsme,

nehodláme se nikomu omlouvat, zpovídat, nepotřebujeme žádnou milost. Potřebujeme jen na chvíli přehlušit domácí ticho. Záměrem bylo rozbít bezproblémovost jejich vztahu a učinit z jedné konkrétní vzpomínky nehojící se ránu. Vzpomněl jsem si na scénu z filmu z cyklu Americké nezávislé léto, kterou jsem viděl před mnoha lety. Žena se zcela nahá postaví před svého milence a chce, aby postupně popisoval její tělo, co se mu na něm líbí i nelíbí, ale vyžaduje naprostou upřímnost, žádné ohledy nebo předstírání jiné než tělesné blízkosti. Muž nejprve opatrně mluví o ženiných rtech, vlasech, časem ho však takhle zvrácená hra pohltí a on se začne vyžívat v naprostých detailech. Scéna se změní v sadistický popis všech tělesných nedokonalostí, od lehce protivného dechu přes nesouměrná prsa až po zápach vagíny. Soud je zdrcující, žena stojí nahá, ponížena, zároveň je to pořád ona. Poprosil jsem tedy i herecké představitele postav - Magdu Kuntovou a Vojtu Vodochodského - aby se spolu setkali, a jestli se cítí, že zvládnou podobný soud, nechť ho provedou. Nijak jsem jim neurčil, zda mají být nazí, nebo ne, věděl jsem, že je pojí blízké přátelství, a že hranice neurčuji já, ale oni sami. Mohlo dojít k popisu rysů ve tváři, stejně tak však mohlo dojít k popisu oblékání, pachů nebo tělesných proporcí, mohlo jít o výmysl vycházející pouze z představy, co by je osobně nejvíc ranilo. Síly předlohy jsme nedosáhli. Magda v duchu její krásné povahy, kdy vidí v lidech vždy to lepší, nechtěla přemýšlet nad tím, jakým způsobem ranit, ublížit, zůstalo u lehkých poznatků plných citu, nezískali jsme repliky z rozhovoru dvou milenců, kterým zhrubly rysy ve tváři i životy. Vojta k soudu přistoupil opačně, pojal ho jako útok na tělesnost, jeho poznatky byly nabitě erotismem, občas i vtipem, ale také bohužel neobsahovaly potenciál stát se replikou, která „sekne do živého“. Zpětně si uvědomuji, že výchozí idea krutého soudu nahého těla byla zcela správná, ale měl jsem ji zkrátka napsat, neměl jsem na herce přehazovat vesměs dramaturgicko-režijní úkol. Režijní nezodpovědnost jsem mylně považoval za hereckou volnost.

Magda je skvělá herečka, ale vždy jsem z ní cítil určitou rozdvojenost, vnitřní rozpor mezi tím, kým je, a kým by chtěla být, respektive jak ji má vnímat okolí. Na jedné z posledních čtených zkoušek jsem zadal všem hercům jednoduchý úkol: ať během šedesáti minut píšou na papír asociace, které je napadají ke konkrétní větě – *Ne samota, ale opuštěnost je...* Důležité u asociačního psaní je neškrtat, nepřepisovat, nepřemýšlet nad výsledkem, nesměřovat k nějakému cíli, nesnažit se být originální. Hlavní je být maximálně

upřímný a pořád psát, protože ty opravdu zajímavé asociace, které můžou člověka i herce někam posunout, přichází až později, teprve až ze sebe vychrlíme všechny asociace svázané konvencemi. Magda mimo jiné napsala: *Nikdy se nikomu neukázat. Nikdo mě nebude mít rád pro to, kdo jsem. Už dost TEORIE. Už nechci přemýšlet. Už nechci vědět proč. Důvody jsou mi už u prdele. Důvody nepomáhají, neposouvají. Jsem pryč. Nemůžu chytit linku. Spousta věcí se děje kolem. Nejsem v sobě. Nejsem uvnitř. Neslyším se. Nevadí.* Zmíněný rozpor se pak dostával i do postavy Marie, bohužel s ním nebylo možné pracovat v rámci proměny celé postavy, neboť se jednalo o proměny během jednotlivých replik. Strávili jsme dlouhé minuty s vysvětlováním motivací a důrazů, aby se hned vzápětí ukázalo, že vše je jinak. Bylo to neustálé otáčení replik ze všech stran, které přecházelo až k uchvácení replik. Magda je nechtěla „pustit“, protože to by znamenalo rozhodnout se, nechat je chvíli být bez povšimnutí, přijít o ně. Neustále jsme tak přetínali životní linii postavy, rozdrobovali ji, vzdalovali se průběžnému jednání, kontinuitě. Magda je charismatická a komplikovaná osobnost, podléhal jsem její síle, sestupoval do toho bloudění společně s ní a čekal, až se nejlepší volba vyjeví. Vojta byl proti tomu celou dobu herecky až dietní. Jako by neexistovalo nic, co touží vyřknout. Nijak to nesouviselo s technickou přípravou, šlo o neustálý nadhled nad postavou, směřoval ke komentáři postavy, nikoli k postavě. Neustále čekal na pokyny, čekal na vyložení replik, vyložení obrazu, čekal na návrhy pohybu v prostoru, návrhy pohybů rukou. Pochopil jsem, že si přeje, aby bylo vše vysvětleno a dopovězeno, a aby to nemuselo být dopovězeno jím a jeho jednáním v situaci. V dialogu s Magdou se držel toho, co je řečeno, slova znamenala pouze to, co přesně říkala, postrádala jakýkoli podtext. „*Víš, kde se ty rýhy vzaly? To tě poznamenala lhostejnost.*“<sup>156</sup> Ale opravdu šlo o to chytit v té chvíli Marii za bradu a její rýhy si mechanicky prohlédnout? Není možné, že David právě zkoumavě sleduje sám sebe? A komu tím ve skutečnosti ubližuje? A proč s ní tedy zůstává? A po jaké reakci od své milenky touží? Je zřejmé, že z mé strany chyběl silnější scénický prostředek, příliš jsem spoléhal na samotný text. Výsledkem byla situace, kdy se Magda topila v nekonečnu možností a Vojta byl naopak v zajetí jedné jediné. V závěrečném týdnu zkoušení byl celý obraz redukován na sadomasochistickou hru, kdy byla slova nahrazena vzájemným fackováním s rostoucí intenzitou úderů, až nakonec David tvrdě uhodí Marii, které bolest očividně nijak nevadí. A opět ta nedůslednost. Poslední rána měla jít od Marie, protože to ona je mnohem

<sup>156</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 46 str. ISBN 80-7185-337-2



silnější než David, to ona touží zaplnit svou prázdnotu a znuďenost aspoň ranou, tělem, masem, opravdovostí, až ruka zaštípe, což je leitmotiv, se kterým by bylo možné pracovat i později při vizi Anny, kdy Marie vykřikne: „Nevím, co mám s rukou. (...) Co se mi stalo s rukou? Nemůžu jí hýbat. Mám ji jako kámen.“<sup>157</sup>

### 5.5.3 SEBEKONTROLA A SEBEHODNOCENÍ (SEBEZMRZAČENÍ JOAKIMA)

Scéna je pokračováním výše popsané scény. David zůstává na scéně a pomalu se obléká, zatímco Marie opodál unaveně padá do růžového molitanu. Nedostane šanci ani pořádně vydechnout a zjeví se za ní Joakim. Jeho láska je dotěrná, o takovou lásku se nemusí bojovat, nesvádí se o ni bitvy, taková láska nedokáže ranit, jenom unavovat a nudit. Marie se nezdráhá povědět Joakimovi, že u nich přespal doktor David. Joakima tato informace nijak neodradí, ačkoli si plně uvědomuje, co znamená, a dál Marii líbá po celém těle. Mechančnost polibků je nabita trapnem i oddaností zároveň. V jednu chvíli jsem zahlédl v dané situaci konkrétní obraz. Nebylo pochyb, že Marie i její představitelka Magda Kuntová mají převahu nad dětsky vyhlížejícím Joakimem i hercem Vladimírem Pokorným. Jeho křehká a lehce zranitelná povaha je sice obalena svalnatým tělem, ale vždy prosakuje skrze nevinný pohled a červenající se obličej. To obrácení rolí mě fascinovalo. Rozhodli jsme se posunout jejich líbání až k náznakům soulože. Zvolili jsme misionářskou polohu, kde pronikajícím byla Marie a pronikaným Joakim. Výsledkem byl tragikomický obraz, kdy muž obepíná nohama bedra ženy, velmi pevně, nechce ji pustit, chce ji mít, chce se v ní schovat, utopit, rozpustit, aby se necítil pořád tak osamělý. Magda dodala své postavě výraz, který bylo možné číst jako neodpuštělné ponížení a vztek na lidskou slabost. Rána do obličeje Joakima byla logickým vyústěním. Vláda má cit pro vytváření jemného komična i plíživé trapnosti, což by výborně zapadalo do vyznění celého obrazu, ale bohužel jsme se nedokázali dostat přes jeho vysokou míru sebekontroly a sebehodnocení v tomto konkrétním případě. Smýšlení o sobě samém, o tom, jak je zde shozena mužnost (mužský princip), mu neumožnilo poddat se plně obrazu, který tak zůstával někde „na půl cesty“ a Joakimovo následné sebezmrzačení nebylo opřeno o předchozí bolestné poznání, že ve vztahu s Marií nikdy nepůjde o prolnutí, ale o věčné míjení a trapné pokusy o soulož. Po svém pokusu o sebevraždu pak Joakim zaboří hlavu do molitanu,

---

<sup>157</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 54 str. ISBN 80-7185-337-2

aby ho nikdo neslyšel, a zaskučí, bolestný výkřik přechází do otravného skučení. Naší vizí s dramaturgyní bylo dodat skučení až melodický ráz dlouho plačícího dítěte. Muž mění se v dítě, volání dítěte na matku, která se odvrací nejen od svého muže, ale i svého dítěte. Bohužel jsme nenašli cestu, jak učinit obraz pro Vládu pravděpodobným a věrohodným. V jeho zápisu asociací na stejné téma *Ne samota, ale opuštěnost je...* stojí: *Nesnáším, když někdo brečí nebo fňuká. Nesnáším, když se někdo sebeprožívá nad papírem. Nemám rád zoufalý, hysterický a afektovaný lidi, co potřebují, aby každej věděl, co se jim zrovna děje, kde byli, co dělali, co si o tomhle myslej, i když se jich nikdo neptal. Co mi je po...* Poslední věta je přeškrtnutá.

#### **5.5.4 TEMATICKÁ DOSTŘEDIVOST (MONOLOG AGNES)**

Připsaný monolog měl posloužit jako další možnost, jak proniknout k povaze umírající Agnes, jak promluvit o jejích tužbách, vztecích, lásce, touze po doteku, možná i intimním. Monolog v sobě pojí dvě roviny - touhu být naplněn a touhu po duševním vyprázdnění. Tohle je poslední možnost, kdy mohu promluvit. Herečka Anna Peřinová (Agnes) působí ve svém osobním životě často unaveně, bez energie, bez pnutí, což ovšem neznamena, že taková je i herečka, nicméně při prvních pokusech jsme se ocitali až na hraně odevzdanosti se smrti a věčnosti, chyběl jakýkoli náznak boje, potřeby definovat si, co se ve skutečnosti děje, a proč se to děje právě jí. Postupem času se v jejím herectví začal objevovat prvek zápasu, lehkého vzteku na neschopnost okolí pomoci jí. Bylo možné namítnout, že je to v rozporu s postavou, ale s tou filmovou, nikoli s naší. Filmová Agnes umírá ve 37 letech, naše přibližně ve 27 letech. Již tak krátký život byl smrštěn na pouhé záblesky, pochopit vlastní úděl se jeví jako téměř nemožné.

Nepřekonatelným problémem se stala chybějící tematizace monologu. Co je jeho hlavním tématem? Chce být Agnes zachráněna? Chce žít? Chce být proniknuta? A čím? Kým? Je smířená? Nebo se v ní počíná rodit zapšklost a nenávisť a v takovém případě chce zemřít okamžitě? Pro mě a dramaturgyni bylo podstatné poukázat na přetnutí života ve vrcholném okamžiku touhy po životě, protnutí touhy a bolesti, jedno ukončuje druhé, nikoli smíření, ale boj o smíření. Monolog se chvěl na pomezí lyrické básně a brutálního realismu. Poetická smrt proti té všední, Agnes napjatá jako struna, kterou rozechvívá dlouhá bolestná

křeč, proti Agnes s prdelí od hoven, s kundou od krve. Monolog umožňoval vyhrávat si s jednotlivými replikami, ale Anička neopouštěla realistickou rovinu, pořád v jejím projevu byla přítomná nemoc a únava, útrpnost. První větou monologu je *Přestat být*. Infinitiv. Tedy neukotvenost, nerozhodnost, obecnost. Domníval jsem se, že to znamená zároveň výzvu pro herečku, nikoli okamžitý náběh na ztracení se a bloudění. Jako režisér jsem měl jasně pojmenovat téma monologu, zdůraznit, že jde o vnitřní monolog, aby herečka věděla, k jakému cíli v jednání směřuje, k jakému hereckému ztvárnění. Opět se ukázala moje vize herce jako osobitého tvůrce na základě nedopovědění, bez popisu detailů, jako zcela mylná. Herec si musí být jistý tím, ke komu mluví, co tím sděluje, a proč právě teď, zbytek je schopen stvořit. Agnesina smrt není volba, monolog měl být záznamem umírání konkrétního člověka se všemi jeho běsy, obavami, touhami, v našem pojetí zůstalo u obecného zjištění, že smrt existuje a nějak vzdáleně souvisí s opuštěností.

#### **5.5.5 ABSENCE MLČENÍ (MONOLOG KNĚZE)**

Monolog kněze Isaka, který pronáší nad mrtvou Agnes, je monologem pochybností o sobě samém a našem údělu v tomto vesmíru (*„Jsi dítětem vesmíru ne méně než stromy a hvězdy, máš právo být zde.“*<sup>158</sup>), je zповědí o zraněné víře, je o mlčení Boha, o mlčení, které drtí. Představitel role kněze - David Kozák - má ten dar, že dokáže rozčeřit vody všednosti. Několikrát jsem byl svědkem chvíle, kdy jeho repliky otřásly místností, otřásly příběhem, otřásly lidmi. Zároveň však postrádá hereckou konzistentnost, což má za následek, že při dalším pokusu ty stejné repliky zvrhne do hrozně směšnosti a banality. Jde o těžko opakovatelné záblesky. Vzhledem k tomu, že David neměl k dispozici velkou plochu, pouze zmíněný monolog a poté ještě krátký rozhovor s Marií, bylo nutné, aby setrval v napětí, které nezmizí ani v okamžiku, kdy probíhá přestávka během zkoušky, bylo zkrátka nutné, aby tématům, o kterých hraje, plně věřil, aby věřil sobě a svým schopnostem. David zvolil vysoce intimní, civilní přístup, všechny věty monologu získaly podobný rytmus, dalo by se dokonce říct - rytmickou kázeň, což se v pozdější fázi zkoušení ukázalo jako nevýhodné. Mojí představou bylo, že do plexisklového boxu neuložíme tělo Agnes, ale paradoxně tělo mluvícího kněze. Postavy nejsou na pohřbu Agnes, ale víry v lepší život, na pohřbu vize, kým

---

<sup>158</sup> *Text nalezený roku 1696 v chrámu sv. Pavla v Římě. Autor neznámý.*

lepším mohou být, neexistuje už nic, co jejich mizérii změní. V boxu byl zapojen mikrofon, který činil z hlasu Davida cosi vzdáleného, už to nebyl hlas živého člověka. První část monologu probíhá před boxem a postupně kněz vstupuje do boxu a mění se i zvuk jeho hlasu, přechází k reprodukovatému záznamu hlasu. David získal možnost plně se soustředit na význam replik, nikoli na sílu hlasu a artikulaci, přesto ona zdrcující pravda zůstávala v režimu *bud', anebo*. Jak jsem již zmínil, monolog byl pro kněze zásadní, byl vším, co mu bylo v příběhu přiděleno, v tomto světě, v této hře, v tuto chvíli, a pokud se vysloví, existuje možnost, že se mu dostane odpovědi. Zpětně se domnívám, že jestli někde mělo přijít ticho, jestli v některé chvíli mohl (a měl) být divák vnořen do spirituálního času, bylo to právě tady, během tohoto monologu. Pohřeb Agnes je chvíle, kdy kněz zaváhá, zda má vůbec smysl mluvit. Jestli je Božím jazykem mlčení, bude na chvíli mlčet, v mlčení může být kýžená odpověď. Pro většinu lidí je modlitba založena na mluvení, kdy každé slovo má obrovskou váhu, ale občas se zapomíná na mlčení, na ticho. „*Je to, jako kdyby se sešli dva lidi, jeden mluvil, domluvil a zmizel. Chybí prostor ticha, možnost, aby se vyslovil i ten druhý.*“<sup>159</sup> David pro mě dál zůstává hercem, jakým byl při práci na divadelních *Šepotech a výkřicích*, zůstává neartikulovanou pravdou a taková pravda se musí složitě hledat. Bez ohledu na sebeobhajování cítím, že nalezení oné pravdy vždy leželo na bedrech Davida. Čím více bychom ho tlačili, což jsme ze začátku také zkoušeli, tím více bychom se té pravdě vzdalovali.

### 5.5.6 ZMRTVOVÁNÍ OBRAZU (VEČEŘE KARIN A FREDRIKA)

V našem pojetí se večeře mezi Karin a Fredrikem zásadně proměnila. Ve filmu hraje důležitou roli i vyšší věk Fredrika, jeho herecký představitel působí vyzáběle, zkostnatěle, nezaujatě, nevzrušeně, chladně, jeho pocity se tu a tam mihnou v hrubých obrysech. Jediné, co oba drží u stolu, je konvence a především nenávisť. Je jako šíp, co pronikne vším, na čem spočine jejich pohled. Roli Fredrika jsme plánovali obsadit Vojtěchem Vondráčkem, studentem herectví katedry alternativního a loutkového divadla. Jeho subtilní postava a výrazné lícní kosti, dětská nevinnost v obličejí, která se ale dokáže rychle proměnit v masku tyрана, to vše se nám zdálo jako dobrý způsob, jak poukázat na podstatu jejich odumírajícího vztahu. Na radu pedagogů o.a. Jana Nebeského a prof. Darii

<sup>159</sup> PALÁN, A., ŠIBÍK, J. *Raději zešílet v divočině. Setkání s šumavskými samotáři*. 4. vyd. Praha: PROSTOR, nakladatelství s.r.o., 2018. 26 str. ISBN 978-80-7260-397-8

Ullrichové jsme však roli nakonec svěřili Davidovi Krchňavému z nižšího hereckého ročníku z katedry činoherního divadla. Podle nich sehrává v zobrazovaném vztahu vekou roli i strach, respektive strach Karin, neboť Fredrik si vynucuje fyzické uspokojení i přes nesouhlas své ženy, i za cenu násilí. Tomuto pojetí odpovídal David podstatně lépe. Jeho mohutná postava, přirozená autorita, výrazný hlas, „sedláckost“, schopnost ovládnout prostor, to byly ideální výchozí body pro budování atmosféry plné mlčení a zadržovaných slov. Během prvních zkoušek jsme vesměs kopírovali filmovou předlohu, která se brzy ukázala jako zcela nefunkční v našem scénickém provedení. V těch pár krátkých replikách nebylo možné zahlédnout podstatu vztahu, kdy oba sedí s někým, s kým sedět vůbec nechtějí, že jejich mlčení je nabitě nenávisí, téměř hmatatelnou nenávisí. „*Za posledních patnáct let si ani jednou svobodně a ulehčeně nevydechli.*“<sup>160</sup> Ticho, které bolí. To napětí bylo zásadní, avšak pro nás v prvních dnech zkoušení nedosažitelné. Dopsal jsem tedy scénu, která jejich vztah výrazně proměnila. Inspirací mi byl jiný Bergmanův film, konkrétně *Mlčení*, ve kterém požitkářsky zaměřená Anna detailně popisuje nemocné sestře Ester své milostné dobrodružství, aby ji zranila. Dopsaná scéna se setkala u obou herců s nadšeným přijetím, oba si v ní našli své osobní téma, oba měli s podobnou situací vlastní zkušenost. Hned při prvním pokusu jsem nabyl přesvědčení, že jsme zvolili správně. Denisa vystihla tu křehkou hranici mezi vzrušením z popisu sexuálního aktu s cizincem a zhnusením, když vidí, že jejího manžela popis vzrušuje. Svě postavě dovolila, aby (se) zraňovala, aby později v jedné hrozivé chvíli vstala ze židle a s čirou nenávisí v hlase a zároveň s potěšením, že je takové nenávisti schopná, křičela na Fredrika, že příště se milenecké rozkoši poddá zcela bez omezení. Denisa svou intonací a silnými expresivními gesty dodala Karin živelnost, která té filmové chyběla, ale tu živelnost budovala způsobem, že divák ji vnímal jako určité osvobození z neustálého tlaku, jako nádech. Do té doby byly její promluvy plné zámlk, pauz, slova se vzepřela těsně před vyřčením. Během večere Karin konečně dochází, že ta pravda musí ven. Pořád však zůstává spousta nevyřčeného. Zasypaná studna je hluboká. Denisa dokázala vzbuzovat v divákovi velká očekávání, jaké děsivé hlubiny se ještě rozevřou, jak ničující síla – láska i nenávist – doutná v ní samotné. David si scénu v prvním provedení pochvaloval, nečinila mu problémy, byla natolik vzdálená tomu, co do té doby hrál, že mu umožnila dotknout se dříve netušených hereckých možností. Později, jak docházelo k jejímu dalšímu a dalšímu opakování, bohužel ztratila svou

<sup>160</sup> BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 40 str. ISBN 80-7185-337-2

naléhavost a v případě Davida i věrohodnost. Sklouzávali jsme k dlouhým debatám o jednotlivých replikách, rozpitvávali je a tím zmrtovali, přitom celý obraz byl už z podstaty založen na rytmu promluv, repliky byly svým způsobem pohyby při souloži, což byla výchozí idea obrazu. Jakmile jsme nad nimi příliš bádali, stával se popis sexu trapnějším a prázdnějším. Opět přede mnou stála otázka, zda má herec věřit každé replice a tím se poskládá věrohodnost obrazu, a nebo na počátku stojí víra v celý obraz, která činí každou jednotlivou repliku věrohodnější a atakuje divákovu pozornost.

## 6 ZÁVĚR

Toto všechno je možné považovat za pouhý náhled do souvislostí, které existují někde, kde se střetává duchovní a hmotné, posvátné a profánní, lidské a božské, hvězdné a pozemské. Bůh je pro lidi především metaforou, nerozluštitelným symbolem, neboť zastupuje nekonečné množství náboženských představ všech dob a národů. Pojem spiritualita si je pak možné představit jako médium, jímž a v němž lidé spolu komunikují, přičemž věří, že komunikují s Ním. V práci jsem zmínil několik (nejen) divadelních tvůrců, kteří využívají právě onu nevyčerpatelnou tvůrčí imaginaci ve spojení s Ním a nezáleží na tom, zda se považují za věřící, či nikoli. Činí tak navzdory pragmatismu moderní společnosti a jejího pseudohodnotového systému, jenž pohlíží na člověka nikoli jako na duchovní bytost, ale jako na pouhého spotřebitele jím samotným vytvořených produktů. Tito tvůrci skrze divadlo, tedy skrze vyprávění příběhů vzdorují desakralizaci bytí a pokouší se nám předat dávné vzory a archetypy. Jak praví jedna chasidská moudrost: *Když měl děd mého otce před sebou jistý těžký úkol, vydal se na jedno místo uprostřed lesa, rozdělal oheň, oddal se tiché modlitbě a to, co měl vykonat, se stalo skutečností. Když měl později otec mého otce před sebou týž úkol, vydal se do lesa a řekl: „Neumíme už rozdělávat oheň, ale stále se ještě umíme modlit,“ a to, co měl vykonat, stalo se skutečností. Později můj otec také odešel do lesa a řekl: „Neumíme rozdělávat oheň, neznáme již tajemství modlitby, ale ještě známe ono místo v lese, kde to vše bylo. A to nám musí stačit.“ A stačilo. Ale když jsem byl já postaven před týž úkol, zůstal jsem doma a řekl: „Neumíme už rozdělávat oheň, už se neumíme modlit, už ani neznáme to místo v lese. Ale ještě umíme vyprávět onen příběh.“ A stačilo to.*

V kapitole věnované spiritualitě v díle Ingmara Bergmana jsem se zaměřil na duchovní témata a životy postav v jeho filmu *Šepoty a výkřiky*. Vycházel jsem z knihy Jesse Kalina *Ingmar Bergman a jeho filmy* a zjistil, že se skládají ze šesti základních druhů zkušenosti a jejich vzájemných vztahů – jedná se o okamžiky soudu, opuštěnosti, martyria, obratu, hanby a víze. U Bergmana se téma víry a Boha objevuje hlavně ve spojení s morálkou člověka, dokonce i opuštění Bohem vnímá jako jeho morální selhání. Bůh (v jistém smyslu Agnes) není pro většinu postav z *Šepotů a výkřiků* vyšším principem bytí, ke kterému je možné vzhlížet a následovat ho, je zrcadlem jich samotných a jejich bolestných zkušeností.



Postavy jsou si navzájem nikým, bojí se soudů, samoty, ztrácejí lásku a víru. Kladou si otázku, jak je možné milovat Boha, to znamená někoho, kdo dopustí smrt dítěte, smrt člověka. Na celý svět Bergmanových filmů je možné pohlížet jako na symbolický.

Cílem kapitoly *Stylotvorné prostředky divadla jako esteticko-spirituální jazyk* bylo popsat divadelní prostředky, kterými vzniká umělecké dílo, jež má pro zúčastněného diváka charakter spirituálního prožitku. U takového díla pak následuje chuť sdílet svůj mimořádný zážitek s jinými lidmi, případně se podílet na interpretaci díla, v některých výjimečných případech pak může docházet až k náboženské konverzi. Na základě inspirace filmovými koncepcemi spirituality a svých osobních zkušeností jako tvůrce i diváka jsem si jako spirituální prostředky definoval: 1/ *Zpověď* jako výchozí akt tvorby. Prvním a nejtěžším krokem je být zcela pravdivý a upřímný sám k sobě, teprve pak se mohu stát věrohodným pro druhé a probouzet v nich odvahu i motivaci k duchovnímu hledání. Nevysílat za sebe „avatary“, jakési prostředníky, kteří slouží jako nástroje pro odosobnělost. 2/ *Důraz na slovo* při výběru i vzniku textu. Mít stále na paměti, že vyslovit slovo neznamena něco popisovat, ale vyslovit podstatu toho něčeho, učinit z neznámé zkušenosti známou. 3/ *Důraz na barvu a její symboličnost*. Barvu lze vnímat jako intuitivní bránu, skrze kterou nahlížíme na scénu i kostýmy. 4/ *Důraz na obraz a symbol*. Pečlivě vnímat svět kolem sebe, mít oči doširoka rozevřené, protože „boží stopy“ jsou všude kolem nás a i naše každodenní realita se může stát symbolickým obrazem, i obyčejným věcem nebo lidem můžeme přisoudit neobyčejný význam. 5/ *Emocionální poznání*. Hlubší poznání neprobíhá racionálně, neboť člověk nepoznává jenom rozumem, nýbrž celou svou osobností, tělem i duší, všemi smysly, pocity a city, intuicí i instinkty, vědomím i podvědomím. Platí to pro tvůrce i diváky. 6/ *Spirituální čas a prostor*. Můžeme být skrze specifický čas a prostor uvedeni do spirituálního módu. Jedná se však o velice složitý a těžko definovatelný prostředek divadla. Divák musí být na existenci takového času nebo prostoru připraven předcházejícím obrazem nebo celkovou dramaturgickou koncepcí díla. Mezi vnímáním reálného času a spirituálního času (reálného prostoru a spirituálního prostoru) musí nastat disparita.

V kapitole věnované reflexi naší absolventské inscenace *Šepoty a výkřiky* bylo mým záměrem podat upřímné svědectví o procesu inscenování filmové

předlohy. Pochopil jsem, že po celou dobu jsme ve všech složkách naráželi na určitou nedůslednost, chyběla nám odvaha k rozvíjení zvolených výrazových prostředků. Jindy jsme naopak nedokázali najít konkrétní prostředek, jak docílit naší vize. Absence konkrétnosti se projevovала také v komunikaci, nejvíce při práci s hercem. Zabředával jsem často do zbytečně obsáhlých a popisných monologů nebo se naopak poddával mlčení, s mylnou představou, že tím motivuji herce k tvorbě, k jednání. Celé zkoušení se tedy neslo v lehce nervní atmosféře, což bylo způsobeno více faktory, nejen mým váháním, ale také například nevírou mužské části hereckého souboru. Bylo demotivující neustále ji přesvědčovat o tom, že inscenace nevypovídá pouze o ženském světě, ale je pravdou o celém lidském (tedy i mužském) údělu, pravdou, jak ji viděl Bergman, pravdou, kterou jsem zahlédl v jeho filmu, pravdou, na které se následně mohl podílet každý z nás.

Tato práce zásadním způsobem proměnila mé smýšlení o divadle. Objevil jsem celou řadu tvůrců, her, děl, jež mě inspirují nevyčerpatelným způsobem. Ve většině případů se jednalo o režiséry, jež promlouvají naprosto ojedinělým tvůrčím hlasem. Jakékoli vnější napodobování toho hlasu je krádeží spáchanou na sobě samém. Každý tvůrce musí hledat vlastní osobitou cestu, jak vyjadřovat divadlem to, co se zcela subjektivním způsobem utváří kdesi v jeho (pod)vědomí, nebát se následného vykročení, být důsledný a inspirující pro ostatní ve všech dalších krocích. Mezi tvůrce, kteří ke mně promluvili hlasem plným imaginace, patřili také herečka Denisa Barešová a scénograf Martin Šimek. Věřím, že *Šepoty a výkřiky* byly pouhým začátkem naší společné cesty. Díky této práci jsem našel hlas i jazyk mé vlastní tvorby. Hledal jsem pravdu a našel opravdovost. Jsem stejně jako Vladimír Suchánek přesvědčen, že tím, kdo tvoří, není režisér, ale On, a proto mu ani nepřísluší interpretovat vlastní dílo. Umělec není tvůrcem v pravém slova smyslu, nýbrž pomocí světa již stvořeného Jím vytváří druhotnou skutečnost, jež je svědectvím a zároveň znakem vyššího principu života. *„Umělec je člověk, který je schopen vytvořit znak-symbol tajemství bytí. Tomuto znaku-symbolu, ať je v jakékoli podobě, říkáme umělecké dílo. (...) Umělec, a s ním i umělecké dílo, nemá za úkol poučit, vzdělat, seberealizovat se, předkládat své názory a koncepce či bavit. Umělec a umělecké dílo jsou prostředníky, jsou svědky, kteří podávají do velké míry nevědomé svědectví o neskonalé hlubším a vyšším principu života, než by člověk byl*

*schopen vydat jen sám ze sebe.*"<sup>161</sup> Umělec „jen“ opakuje, co mu kdysi bylo ukázáno jako pravzor, zhmotňuje archetypální zjevení a toto zhmotňování realizuje sice horizontálně, avšak horizontální forma umění se vyznačuje také vertikálním přesahem. Umělecké dílo tak vzniká skrze osobní „smlouvu“ tvůrce s Bohem. „*I umělec 'pozná své dílo' až v okamžiku, kdy je mu umožněno jej poznat. V této chvíli, která přichází až po úplném dokončení díla, také pochopí, co a k jakému účelu vytvořil.*“<sup>162</sup> Toto zjištění nijak nesnižuje mou úlohu v procesu divadelní tvorby. Naopak. Probouzí ve mně neutuchající chuť vyprávět příběhy a svědčit o jejich věrohodnosti.

---

<sup>161</sup> SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 39 str. ISBN 80-244-0417-6

<sup>162</sup> Tamtéž. 178 str.

## 7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BALABÁN, J. *Jsme tady*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o., 2006. ISBN 80-7294-207-7

BALABÁN, J. *Zeptej se táty*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o., 2010. ISBN 978-80-7294-379-1

BERGMAN, I. *Filmové povídky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1988. ISBN 01-060-88

BERGMAN, I. *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, s.r.o., 2002. ISBN 80-86515-21-4

BERGMAN, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-337-2

*Bible. Písmo svaté Starého i Nového zákona. (Ekumenický překlad)*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1979.

BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1

BROOK, P. *Nitky času*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-170-8

CINDLEROVÁ, J., MAREČKOVÁ, T., PÁCL, Š., ONDRUCH, P. *Slovo a obraz na scéně*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-034-2

ELIADE, M.. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-175-7

FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2000. ISBN 80-86263-13-4

FUKS, L., HORANSKÝ, M. *Pan Teodor Mundstock..* 1. vyd. Praha: Studio Hrdinů, 2016. ISBN 978-80-906544-1-9

GROMOV, J. S. *Duchovní náplň filmového umění*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1979

GROTOWSKI, J. *Texty – teatr laboratorium. Třetí část*. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko a Městská knihovna v Praze, 1990. ISBN 80-85040-07-8

HALÍK, T. *Dotkni se ran*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., 2014. ISBN 978-80-7106-979-9

HALÍK, T. *Vzdáleným nablízku*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., 2007. ISBN 978-80-7106-907-2

HORÁKOVA, D. *O Pavlovi*. 1. vyd. Praha: Torst, 2020. ISBN 978-80-7215-592-7

HOŘÍNEK, Z. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. ISBN 80-86102-46-7

HRUŠKA, PETR. *Darmata*. 1. vyd. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-680-8

HRUŠKA, P. *Nikde není řečeno*. 1. vyd. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-620-4

JASPERS, K. *Mezní situace*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 978-80-7298-220-2

KALIN, J. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca – Václav Žák, 2007. ISBN 978-80-903756-5-9

MCCARTHY, C. *Vnější tma*. 1. vyd. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0523-0

*Mistr Eckhart a středověká mystika*. Ed. J. Sokol. 1. vyd. Praha: Zvon, 1993. ISBN 80-7113-074-5

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966.

NYKVIST, S. *Úcta ke světlu*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček - Paseka., 1999. ISBN 80-7185-268-6

PALÁN, A., ŠIBÍK, J. *Raději zešílet v divočině. Setkání s šumavskými samotáři*. 4. vyd. Praha: PROSTOR, nakladatelství s.r.o., 2018. ISBN 978-80-7260-397-8

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0

PILÁTOVÁ, J. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3

PILÁTOVÁ, J. *Sonety temné lásky*. Taneční zóna 3, 2003.

REYNEK, B. *Básnické spisy*. (Had na sněhu). 1. vyd. Zlín: Archa, 1995. ISBN 80-901926-0-2.

ŘEHOŘ Z NYSSY. *Otče náš*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2019. ISBN 978-80-7298-355-1

SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. ISBN 80-244-0417-6

ŠAVLÍKOVÁ, K., HOLOMÍČEK, B., TOBIÁŠ, E. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-35-1

TARKOVSKIJ, A. A. *Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, scénáře, přednášky a jiné texty*. 2. vyd. Příbram: Camera obscura, 2011. ISBN 978-80-903678-5-2

TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 80-903678-4-4

*Text nalezený roku 1696 v chrámu sv. Pavla v Římě*. Autor neznámý.

VEDRAL, J. *Dramaturg*. 1. vyd. Praha: Větrné mlýny ve spolupráci s AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-486-6

VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3

## 7.1 INTERNETOVÉ ZDROJE

Bedřich Bridel - Co Bůh? Člověk? - Literární stránka, [www.deml.cz/literatura](http://www.deml.cz/literatura). ukázky z díla *Jakuba Demla - Literární stránka Jakuba Demla* [online]. [cit. 06.01.2021]. Dostupné z: <https://www.deml.cz/literatura/bedrich-bridel-co-buh-clovek>

Divadelní soubor Tygr v tísní | Ovidius : Orfeus - MALL.TV. *MALL.TV | Seriály, pořady a filmy zdarma* [online]. Copyright © 2021 Internet Mall, a. s. [cit. 06.01.2021]. Dostupné z: <https://www.mall.tv/kulturazije/divadelni-soubor-tygr-v-tisni-ovidius-orfeus>

Ivan Martin „Magor“ Jirous: Tento systém vyhrál nad náma všema...In: *Youtube* (online). 19.05.2012.(cit.2020-06-20).Dostupné z: [http:// youtube.com/watch?v=XC3UMM1W4w0](http://youtube.com/watch?v=XC3UMM1W4w0). Kanál uživatele MehdiZejnulahu.

Nebeský, Menzel, Kareninová. Ministerstvo kultury ocenilo významné osobnosti - Aktuálně.cz. *Magazín - Aktuálně.cz* [online]. Copyright © [cit. 03.12.2020]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/ceny-ministerstva-kultury-nebesky-menzel/>

Nová činohra Pan Pros režiséra Jana Nebeského s Davidem Prachařem v DOXu | Protex - PR služby ČTK. *Úvodní strana | Protex - PR služby ČTK* [online]. Copyright © 2011 [cit. 26.01.2021]. Dostupné z: <https://www.protex.cz/zprava.php?id=32119>

Rozhovor pro magazín Respekt. *Hlavní stránka* [online]. Copyright © 2021 [cit. 05.02.2021]. Dostupné z: <http://www.dominikduka.cz/rozhovory-menu/rozhovor-pro-magazin-respekt/>

Přímočarost betonu odpovídá vnímání duchovního prostoru. In: *archiv.ihned.cz*[online]. Praha: Economia, a.s., ©2020, 7. dubna 2020 [cit. 2020-10-12] Dostupné z: <http://www.archiv.ihned.cz/c1-66746980-primocarost-betonu-odpovida-vnimani-duchovniho-prostoru>

Třicet osobností vzpomíná na spisovatele Jana Balabána, který předčasně zesnul před deseti lety. In: *ostravan.cz: Kulturní deník pro Ostravu a Moravskoslezský kraj* [online]. Copyright © Spolek pro kulturní deník Ostravan.cz 2013 [cit. 12.01.2021]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/63654/tricet-osobnosti-vzpomina-na-spisovatele-jana-balabana-ktery-predcasne-zesnul-pred-deseti-lety/>

Tarkovsky on other legendary directors. In: *Youtube* (online). 18.09.2019. (cit. 2020-01-06). Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=k8oPQpbd20k>. Kanál uživatele Bhaskar Deb