

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Dramaturgie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**INTERPRETACE: SLOVO, VÝZNAM, SMYSL
MEZI LITEROU A DUCHEM (NEJEN) DRAMATICKÉHO
DÍLA**

Kateřina Slezáková

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: Mgr. Jana Kudláčková

Datum obhajoby: 21. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Dramaturgy of Dramatic Theatre

DIPLOMA THESIS

**INTERPRETATION: WORD, MEANING, SENSE,
BETWEEN THE LETTER AND THE SPIRIT (NOT ONLY)
DRAMATIC WORK OF ART**

Kateřina Slezáková

Dissertation Supervision: Prof. PhDr. Daria Ullrichová

Dissertation Reader: Mgr. Jana Kudláčková

Date of Defence: 21. 9. 2021

Academic Title Awarded: MgA.

Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Interpretace: slovo, význam, smysl
Mezi literou a duchem (nejen) dramatického díla

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

Praha, dne

Upozornění

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

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí své diplomové práce Prof. PhDr. Darie Ullrichové za podnětné rady a vedení nejen při vedení mé práce, ale i v průběhu celého studia.

Dále děkuji panu Janu Nebeskému za bezbřehou inspiraci. V neposlední řadě děkuji své rodině za podporu a důvěru.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá interpretací, jež je klíčovým procesem vzniku divadelní inscenace. Klade si za cíl vymezit divadelní interpretaci a vztah mezi interpretací, interpretovaným materiálem a interpretátorem. (S ohledem na oborové zaměření na oblast dramaturgie se autorka soustředí na vztah interpretace-interpretovaný text-dramaturg.)

V první části práce se autorka snaží přiblížit vlastní způsob uvažování nad interpretací, zamýšlí se nad funkcí kontextu a autorova záměru, definuje vztah interpretace, adaptace a dramaturgie.

Ve druhé části práce autorka reflektuje proces adaptace absolventské inscenace Šepoty a výkřiky, která vznikla na základě stejnojmenné filmové povídky Ingmara Bergmana. Soustředí se přitom na konkrétní interpretační postupy, dramaturgickou přípravu textové předlohy inscenace a její proměnu v kontextu hledání jevištního tvaru a jednotlivých postav.

Abstract

This thesis deals with interpretation, the key process of staging formation. It is especially targeted at theatre specification and the relation between the interpretation, interpreted material and the interpreter (with respect of the focus on dramaturgy, the author concentrates on the relation: interpretation – interpreted text – dramaturge).

In the first part the author tries to give an idea of her way of thinking about interpretation, the function of the context and the author's intention, she defines the relation of the interpretation, adaptation and dramatisation.

In the second part, the author reflects the process of adaptation of her graduate staging Cries and whispers based on a period drama film of the same name written and directed by Ingmar Bergman. It concentrates on particular interpretation techniques, the preparation of the text based staging and its transformation in the context of seeking the scenic form and individual characters.

Obsah

1	ÚVOD	1
2	OTEVŘENÝ DIALOG SE SLOVEM, DIALOG SLOVY	3
3	DUCH X LITERA	7
4	INTERPRETOVAT INTERPRETACI	9
5	INTERPRET-OBJEVITEL (KONTEXT, AUTORŮV ZÁMĚR A PŘESAH DÍLA)	10
6	INTERPRETAČNÍ PROCES Z POZICE DRAMATURGA	13
6.1	PRVNÍ ČTENÍ	13
6.2	ANALÝZA.....	14
6.3	HERMENEUTICKÝ KRUH	16
7	ZAUMOUT POSTOJ	18
8	ADAPTACE, NEBO DRAMATIZACE?	20
9	PRAKTICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE	24
10	VÝBĚR TITULU	25
10.1	VOLBA ROZUMU I CITU	26
11	OBSAZENÍ, VÝCHOZÍ PŘEDSTAVY O POSTAVÁCH	29
12	PROCES ADAPTACE	32
12.1	PRVNÍ FÁZE: VÝBĚR SITUACÍ	35
12.2	DRUHÁ FÁZE: AGNESIN DENÍK	38
12.3	TŘETÍ FÁZE: AUTORSKÝ VKLAD - MONOLOGY	40
12.4	ČTVRTÁ FÁZE: AUTORSKÝ VKLAD – DIALOGY.....	44
13	INTERPRETACE A AUTORSTVÍ	51
14	OD INTERPRETACE PŘEDLOHY K INTEPRETACI TÉMATU	54
15	KLÍČOVÉ MOTIVY A TÉMATA A JEJICH SCÉNICKÉ (A SCÉNOGRAFICKÉ) ŘEŠENÍ	57
15.1	SCÉNOGRAFIE.....	57
15.1.1	<i>Izolace (v) umírání</i>	58
15.1.2	<i>Tlumení výkřiků</i>	60
15.2	KOSTÝMY	61
15.3	SEX A SMRT	64
16	ZÁVĚREČNÉ ÚVAHY	66
17	ZÁVĚR PRÁCE	67
18	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	68
19	PŘÍLOHA: FINÁLNÍ TEXT ŠEPOTY A VÝKŘIKY	71

1 Úvod

Jako studentka dramaturgie činoherního divadla jsem byla často vystavena otázkám, co je dramaturgie a čím se dramaturg vlastně zabývá. Vždy jsem reagovala zapáleným vysvětlováním, v čem spočívá funkce dramaturga. Po několika minutách se však zpravidla tazatel nejistě optal, kdy mne uvidí v titulcích, nebo prohodil uštěpačnou poznámku o tom, že Hamlet je přeci jen jeden a na divadle tak bude vždycky stejný. Periodicky se opakující dotazy mě přiměly se nad podstatou práce dramaturga hlouběji zamyslet. Čím se tedy dramaturg vlastně zabývá?

Zaměříme-li se na úlohu dramaturga v rámci inscenačního procesu, můžeme odpověď zjednodušit do prostého konstatování: dramaturg interpretuje text. Ale co přesně míníme oním hojně skloňovaným výrazem interpretace? Kde končí hranice interpretace a začíná autorství? Můžeme uměleckou interpretaci chápat jako rozvíjení myšlenky převzaté z textové předlohy, nebo lze každý jednotlivý výklad považovat za nové umělecké dílo?

Rozhodneme-li zabývat se podrobnějším zkoumáním určité problematiky, začínáme obyčejně definováním pojmů s touto problematikou souvisejících. Věnujeme-li se ovšem otázkám zasahujícím do sféry umění (v případě této práce vztahem uměleckého díla a jeho interpretace), jakékoliv definování se dříve nebo později ukáže jako nepřesné nebo problematické. Ze své podstaty má umění subjektivní charakter. V každém z nás probouzí pohled na obraz či divadelní představení jiné pocity, asociace, myšlenky. Interpretovat znamená pronikat hlouběji do struktury textu, odhalovat skryté vazby a významy a přiblížit se podstatě díla, nikoliv objevit jedinou skrytou pravdu. Proto i já vycházím při pokusu o definování pojmu interpretace a popisu interpretačního procesu ze subjektivního vnímání této problematiky.

Otázkám interpretace¹ coby klíčového procesu vzniku divadelní inscenace se věnuji v obou částech diplomové práce. Na pozadí práce stojí úvaha nad rozdílem

¹ Vycházím z úvah Zdeňka Hoříňka, který odmítl dělení divadla na interpretační a neinterpretační, protože každé inscenování ze své podstaty nutně předpokládá interpretaci určitého tématu či dílčí předlohy. Místo toho navrhuje dělení divadla na interpretační a autorské. Viz Hořínek 1998: 162 s

mezi literou a duchem textu, který se nejmarkantněji vyjevuje právě v interpretaci.

V teoretické části se snažím vymezit divadelní interpretaci a interpretační proces, zamýšlím se nad funkcí kontextu a autorova záměru, dotýkám se vztahu interpretace, adaptace a dramatizace.

V praktické části diplomové práce reflektuji proces tvorby divadelní inscenace a zamýšlím se nad konkrétními interpretačními postupy ve vlastní dramaturgické práci. Své magisterské studium na Katedře činoherního divadla na DAMU jsem zakončila dramaturgií dvou inscenací, uvedených v divadle DISK; *Běsi* od Fjodora Michajloviče Dostojevského a *Šepoty a výkřiky* od Ingmara Bergmana. V případě inscenace *běsi* se jednalo o dramatizaci nedramatických textů. Předlohou inscenace *Šepoty a výkřiky* byl scénář k filmu *Šepoty a výkřiky*, který je pro svůj jedinečný styl a poetiku umělecky vysoce ceněným filmovým dílem. V této části práce reflektuji proces tvorby inscenace *Šepoty a výkřiky*, který se pohyboval na pomezí interpretace předlohy a interpretace tématu.

2 Otevřený dialog se slovem, dialog slovy

V celosvětově ve všech časech nejprodávanější a nejčtenější (přesněji řečeno nejinterpretovanější) knize - Bibli – se praví, že „Na počátku bylo Slovo“². Český překlad *Slovo* svádí k tomu, abychom jej vnímali ve významu verbálního výrazu (strom, židle). Původní výraz *Logos* ale zahrnuje širší souvislosti; snoubí v sobě vědomé zkoumání skutečností, jejich systematizaci, hledání smyslu a souvislostí. Ač je tento proces bytostně racionální, zároveň na něj můžeme nahlížet jako na tvůrčí činnost.

V přeneseném slova smyslu pak můžeme říct, že na počátku vzniku tvorby divadelní inscenace je *logos*. V procesu divadelní interpretace, která je předmětem zájmu této diplomové práce, spatřuji obdobné spojení racionálních a tvůrčích sil. Dramaturg coby profesionální interpret ve své denní praxi zkoumá slova, věty, odstavce, kapitoly, obrazy a díla ve snaze dobrat se smyslu a tento smysl v rámci scénického zpracování díla zprostředkovat divákům.

Bylo by naivní uvažovat o jediném smyslu uměleckého díla, jediném významu slova. Slovo je souborem možností. Ač je snahou teoretiků v mnoha oborech vymezit přesný, objektivní, trvalý, jediný význam slova (například v rámci teorie komunikace či v oblasti legislativy), nelze z procesu porozumění (dialogu se slovem) vyjmout subjektivní pohled uživatelů slov, jeho interpretů, jež spoluvytvářejí konkrétní význam tohoto slova.

Literární dílo (v oblasti divadla samozřejmě nejčastěji dramatický text) je množinou svých potenciálních významů. Interpretovat neznámá dešifrovat tajemství, jediné a stálé poselství vložené autorem do slov. Je to honba za pokladem tvořeným každým krokem, který interpret udělá. Interpretací rozumím otevření své mysli podnětům, které interpretovaný text nabízí, a snahu nejen text pochopit, ale zejména jej pocítit. Vystavit svou hlavu i srdce působení textu a pokusit se všemi smysly proniknout do slov. Uvědomuji si, že podobná slovní spojení znějí poněkud romanticky a naivně, možná dokonce zavánějí v divadle tak zavrhaným klišé. Ale právě spojení rozumu, analytického uvažování, a citu a empatie je možné považovat v rámci procesu interpretace za zcela klíčový aspekt.

² *Bible: překlad 21. století*. 1. vydání, Biblion, Praha, 2009, 1361 s. ISBN 978-80-87282-02-1

Udělám teď malou odbočku. V rámci svého studia na DAMU jsem z pozice dramaturga často řešila otázku citlivosti a empatie. V prvním ročníku, který zpravidla bývá emočně vyhrocený (prvotní praktické divadelní pokusy studentů jsou konfrontovány s hodnocením pedagogů, letitých profesionálů v oboru, což samo o sobě vytváří trvalý tlak a nervozitu), jsem soustavně bojovala s malým sebevědomím. Jako mnoho dalších studentů jsem mívala pocit, že ač jsem se nějakým zázrakem na uměleckou školu dostala, ve studiu neobstojím. Odjakživa jsem toužila po uznání, po slovech pochvaly za dobře odvedenou práci. Každé hodnocení mých prvních dramaturgických (a v té době i režijních) pokusů, které jen trochu zavánělo negativitou, jsem si brala velice osobně. Kolikrát jsem během těch prvních měsíců odcházela z praktických hodin se zadržovaným pláčem. Proto jsem sama sebe přesvědčila, že musím být emočně silnější. Obrnila jsem se proti kritice, proti pocitům vlastní nedokonalosti. Ve snaze zabránit citovým výkyvům jsem svou vrozenou citlivost skryla pod cyničnost. V následujících měsících jsem si na tuto novou tvář zvykla do té míry, že jsem sklouzla k opačnému extrému: netečnosti. Začala jsem si uvědomovat, že se mě věci nedotýkají tak, jako dřív. Že místo empatie a snahy o porozumění často a priori volím cynický přístup a mám tendenci nahlížet na věci zvnějšku. Cítila jsem, že pomalu ztrácím svou možná nejsilnější dramaturgickou zbraň, pravý důvod, proč přijímací komise usoudila, že jsem vhodným adeptem studia dramaturgie a režie, svou empatii. Následující měsíce a roky byly ve znamení oscilace mezi oběma zmíněnými extrémy a snahou nalézt kompromis mezi citlivostí (a přecitlivělostí) a cynickým odstupem. Tento boj do jisté míry trvá až do dneška a nejspíš mě bude provázet po celý (nejen profesní) život.

Dialog se slovem (textem) je tedy předpokladem interpretace. Pod slovníkovým heslem *dialog* nalezneme tyto významy: 1. *rozhovor, rozmluva (zprav. mezi dvěma osobami)*, 2. *vědecká výměna názorů vedená oboustrannou snahou dojít k pravdivým závěrům*.³ Dialog ze své podstaty předpokládá a vyžaduje zapojení jeho účastníků, v našem případě interpreta a interpretovaného textu. Texty ale vyjevují určité skutečnosti pouze za předpokladu aktivního vnímání (a samozřejmě porozumění) interpreta. Je tedy možné užívat pojem dialog i pro takto specifickou formu komunikace?

³ Klimeš, L: Slovník cizích slov. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981

Günter Figal ve stati O mlčení textů vychází z Platónova dialogu *Faidros*, v němž Sokratés mluví o „důstojném mlčení textů“ vůči čtenářovým otázkám. Figal zdůrazňuje, že právě tato mlčenlivost je nutným předpokladem interpretace. „Kdyby texty byly prostě jen němé, nechtěli bychom od nich nic vědět; v mlčení spočívá možné, avšak zadržované nebo odpírané mluvení. Text není pouze libovolným podnětem k vlastní promluvě, a kdyby tomu tak bylo, pak by promlouvání nebylo žádným interpretováním.“⁴ Texty jsou ve svém mlčení otevřeny komunikaci se svými čtenáři. Není to ale banální rozhovor, nevyjevují nám nic zadarmo. My jsme těmi aktivními hybateli, kteří ono mlčení přerušují zvědavými otázkami. Pokud ale nějaký text projde procesem interpretace, jenž odhalí (či spíše prokáže) přílišnou zřejmost, plochost, absenci nebo nedůslednost konsekventní vnitřní struktury, můžeme jej v duchu Figalovy úvahy označit za němý. Určitě není třeba zdůrazňovat, že texty podobného charakteru v dramaturgickém výběru rozhodně neobstojí.⁵ Při pročitání každého dramatického (i nedramatického) textu si vždy znovu vybavím jednu z prvních rad, kterou nám v prvním ročníku dala vedoucí ročníku Prof. PhDr. Daria Ullrichová: text by nás měl po prvním čtení zneklidňovat, rozechvívat, dráždit. Až po letech jsem pochopila, že ono zneklidnění nemá co dělat s porozuměním. Je to proces, který porozumění předchází, napojení se na text v očekávání vzájemné komunikace.

Mlčení textu neznamena prázdno. Mlčení, to jsou možnosti, které nás provokují, abychom se je snažili obnažit, objevit, vytvořit, pojmenovat. Je to zneklidňující síla. Ne nadarmo je ticho v inscenaci důležitým prvkem budujícím napětí. Ne nadarmo je častým předchůdcem partnerské hádky mlčení. Mraky se stahují v předtuše bouře.

„Co je ti?“

„Nic.“

V rámci interpretace (která začíná už prvním čtením textu) se s očekáváním nalezení smyslu otevíráme dialogu. Ve výše uvedené stati Figal dále říká: „(...) interpretace díla se přitom neliší od dialogu mezi otázkou a odpovědí tím, že úkolem odpovědi je nejprve otázku rozvinout, že smysl otázky se vyjeví teprve v odpovědi.“ (Figal 1994: 11) Ač texty mlčí, jsou aktivním partnerem v dialogu.

⁴ Figal, G. O mlčení textů: K hermeneutickému pojmu interpretace in *Hermeneutická svoboda*. Praha: Filosofia, 1994, s. 6. ISBN 80-7007-060-9

⁵ Nebo spíše že by neměly dostát nárokům kladeným na texty, které mají být scénicky rozvíjeny v inscenaci.

Na otázky interpreta nenabízí přímou odpověď. Odpověď předpokládá rozvinutí otázky, jež vyjevuje další a další otázky.⁶

⁶ Pozice tázajícího se a odpovídajícího můžeme v dialogu s textem vnímat ambivalentně. Čtenář-interpret přichází s otázkami a v rámci interpretačního procesu mu text vyjevuje možné odpovědi. Zároveň však v duchu hermeneutického kruhu v procesu porozumění vyvstávají otázky, jež klade text a na které čtenář-interpret v rámci čtení odpovídá konkretizací. Dalšíh konkretizací a tematizací mnohovýznamových odpovědí v jedinou možnost se interpret-divadelní tvůrce dopouští za účelem scénického zpracování.

3 Duch x litera

V obecném slova smyslu můžeme pojem interpretace zaměnit za výrazy výklad, porozumění, pochopení určitého jevu nebo myšlenky, zprostředkování. Jelikož slova jako taková mohou být nejednoznačná, nedokáží vždy dokonale vyjádřit úmysl jejich autora. Interpretace se nikdy nesmí omezit jen na výklad slov, ale musí hledat skutečný smysl za slovy. Tento smysl může být dokonce v přímém kontrastu s těmito slovy. Vždyť rozpor mezi tím, co postava říká, a tím, co cítí, co si myslí nebo co by nejraději vyjádřila, je základním stavebním kamenem dramatického textu. Slova jsou jen jedním z prostředků, jichž dramatik využívá. Jak nesmyslně omezený výklad by vznikl, kdybychom například Čechovovy hry interpretovali pouze na základě toho, co postavy vyjadřují ve slovech. Ano, dramatik vložil svým postavám do úst slova. Úkolem režiséra a dramaturga je však tato slova pochopit, rozhodnout o jejich skutečném významu v kontextu postavy i celku dramatického textu a následně rozhodnout, jak tento poznatek tvůrčím způsobem vyjádřit. V tomto aktu spočívá podstata chápání interpretace jakožto tvůrčí (umělecké) aktivity, která vytváří nová spojení, souvislosti a podoby původní idey.

Podívejme se krátce na to, jak funguje zápas mezi literou a duchem v procesu porozumění mimo námi sledovanou oblast umění. Rozpor mezi doslovným chápáním určité problematiky a její skutečnou podstatou nalzáme i v oblastech, které s uměním souvisí jen okrajově, nebo stojí zcela mimo něj. Například v oblasti práva. Celý systém práva se vyznačuje snahou o co největší konkretizaci a vymezení. Zákony a ustanovení jsou ale vyjádřeny slovy, která mohou nést více významů. Tato mnohovýznamovost je v právní praxi příčinou názorových konfliktů. Kodifikace způsobem, který by vylučoval mnohovýznamovost slov, je utopií. Konkrétní významy se rodí z kontextů. Proto se už studenti práv v rámci studia učí, jaké kontexty podmiňující výklad zákona je nutné brát při právním posouzení případů v úvahu a zahrnovat je do rozhodovacího procesu.

S obdobným rozporem slov a kontextu se můžeme setkat i při interpretaci náboženských textů. Ostatně samotné pojmy litera a duch se prvně objevily v Druhém listu Korintským: „ Ne že jsme sami o sobě způsobilí (tak abychom si mohli něco myslet sami o sobě), ale naše způsobilost je z Boha, který nás učinil způsobilými služebníky Nové smlouvy – ne litery, ale Ducha. Litera totiž zabíjí, ale

Duch oživuje.“ (Bible 2009: 1462) Apoštol Pavel zde zdůrazňuje hloubku víry následovníků Ježíše Krista a jejich oddanost novému učení. Zároveň zde vlastně rozděluje dvojí způsob uctívání Boha následováním Božích slov: doslovným čtením (které zabíjí nejen ve smyslu fanatického následování litery, jež plodí smrt, ale i ve smyslu duchovní smrti, neschopnosti pocítit Slovo Boží) a spirituální zkušeností. Text Bible je literou. Duch díla v případě Bible znamená otevření se duchovnímu působení díla, přijetí spirituality jako kontextu, v němž je text interpretován. Pocítění ducha díla oživuje podobenství, jež jsou v Bibli ukrytá, a naplňuje je novými významy.

Pro mě zcela určující je biblický příběh o Abrahamovi a Izákovi. Bůh se rozhodl vyzkoušet hloubku Abrahamovy víry. Přikázal mu, aby místo zvěře při západu slunce obětoval svého jediného syna Izáka. Abraham se tedy společně se synem vydal k obětnímu oltáři. Když přišli na místo, svázal Abraham Izáka, položil jej na vyrovnané dříví, vzal nůž a chystal se Izáka zabít. V tu chvíli Bůh zastavil jeho ruku a oznámil mu, že úspěšně prošel nejtěžší zatěžkávací zkouškou víry. Celý příběh, pro Abrahamovu bezpodmínečnou důvěru k Bohu mnohokrát křesťany citovaný jako vzor dokonalé víry, má přitom jasně ambivalentní charakter. Abraham vědomě porušuje Desatero božích přikázání. Nezapomeneš! Křesťanství přitom jasně stanovuje, že už samotná myšlenka na hřích je hříchem. Objektivně vzato Abraham zhřešil. Jak je tedy možné, že místo trestu jej Bůh pochválil? Odpověď nalezneme v Abrahamově chápání božích přikázání. Abraham si byl vědom, že porušuje literu přikázání, kterými se celý život řídil, rozuměl jim a ctil je. Zároveň však jeho bytost ovládala silná víra v boží vševědounost, která jej třeba i proti smyslu příkazů a zákazů nutila důvěřovat božímu slovu a ze svobodné vůle vykonat, co po něm Bůh žádal. Abraham postavil ducha náboženství nad jeho literu, pocítil skutečný smysl víry a byl za to odměněn.

Bibli nelze číst jako literu, jako soubor příběhů. Aby čtenář nahlédl za podobenství slov, musí pohlížet perspektivou toho, jež napsání Bible inspiroval a o němž promlouvá. Jedinečná síla Bible spočívá v její schopnosti prostřednictvím textu rezonovat v nitru obnaženého čtenáře (nebo snad naslouchat Duchu svatému). Paradoxy, protichůdná vyjádření a významové nepřesnosti, se kterými by se čtenář Bible coby litery v textu potýkal, nabízejí při interpretaci v souladu s duchem díla odpovědi (nebo další otázky) v hlubší filozoficko-duchovní sféře porozumění.

4 Interpretovat interpretaci

Při volbě tématu mé diplomové práce jsem měla určitou představu o tom, jak téma uchopím. Chtěla jsem si sama pro sebe definovat interpretaci a její formy, se kterými se dramaturg v procesu tvorby inscenace setkává, a konfrontovat tato teoretická východiska s vlastní praktickou zkušeností. Pustila jsem se do studia odborné literatury. Jednotlivé tituly, zabývající se tématem interpretace, jsem si volila sama.⁷ Čím více jsem se však o interpretaci dozvíдалa, tím jasněji jsem si uvědomovala, že se mi původní záměr práce vzdaluje. Zjišťovala jsem, že interpretace je daleko širší, komplexnější pojem, než jsem si zpočátku představovala. Jakákoliv definice či vymezení tohoto pojmu, se mi zdálo čím dál problematičtější. Poznatky, které vyplynuly ze studia interpretace v kontextu teorie komunikace, nedokázaly postihnout interpretaci tak, jak ji chápeme v našem oboru. Místo abych do tématu pronikla a rozšiřovala své vlastní teoretické uvažování o interpretaci, nabývala jsem dojmu, že všechny pokusy o definici či vymezení interpretace, nikdy nemohou postihnout její skutečnou a celistvou podstatu. Mé pokusy o trvalou a nezvratitelnou definici pojmu jako by neměly - stejně jako interpretační proces - nikdy trvalý charakter. Tato analogie se mi zdála (a dosud zdá) více než příznačná.

Jak interpretovat interpretaci? Kde začít? Jak se nenechat zavést z cesty poznávání a porozumění, nezabloudit? K teoretickému studiu interpretace jsem se na radu vedoucí práce Prof. PhDr. Darii Ullrichové rozhodla přistoupit stejně jako k praktické interpretaci; v duchu hermeneutického kruhu⁸ coby klíčového interpretačního postupu v procesu pochopení určitého textu jsem se pokusila nahlížet na dílčí poznatky získané teoretickým studiem i reflexí vlastní praktické zkušenosti v kontextu celkových souvislostí, a z tohoto celku jsem se opět snažila pochopit tyto jednotlivosti.

⁷ Zpětně musím přiznat, že tento postup byl spíše kontraproduktivní. Místo abych se soustředila na oblast divadla, zabředla jsem do literární teorie a teorie komunikace. Tyto obory však o interpretaci uvažují zcela jiným způsobem, s odlišnými východisky i záměrem. Tím pádem se dobírají odlišných závěrů, které nejsou pro oblast divadla dost dobře aplikovatelné.

⁸ Hermeneutickému kruhu se blíže věnuji v následujících kapitolách.

5 Interpret-objevitel (kontext, autorův záměr a přesah díla)

V kontextu vzniku divadelní inscenace můžeme tedy na interpretaci coby součást inscenačního procesu nahlížet jako na pochopení (odhalení, či ještě lépe vynalézání) významů implicitně obsažených v textu a podílení se na konstruování jejich celkového smyslu (ať už je předlohou dramatický text nebo text, který primárně nebyl určen ke scénickému ztvárnění). Druhou fází interpretace je pak zprostředkování námi interpretovaného textu účastníkům divadelní komunikace.⁹ Mezi onou fází inscenačního procesu, kdy dramaturg (případně od počátku úzce spolupracující dramaturg a režisér) nalistuje první stranu textu, až do momentu, kdy je hotový scénický tvar předveden divákovi, se odehrává složitý proces, při kterém je každý dílčí význam textu opakovaně vystavován novým kontextům ve snaze proniknout k podstatě interpretovaného.

Dramaturgická interpretace začíná i končí interpretovaným textem, veškeré úvahy vycházejí z interpretovaného textu. Jak už bylo řečeno, text je množinou významů, které interpret čtením konkretizuje. Na rozdíl od teoretických divadelních věd (teorie divadla, divadelní kritika, dějiny divadla) se dramaturg při své snaze pochopit a zpřítomnit smysl textu vždy vztahuje ke konkrétnímu textu, k dialogickému partnerovi, jenž mu zamlčuje i vyjevuje svá „tajemství“.

Dramaturg se v rámci interpretace určitého textu často obrací k sekundárním pramenům, ze kterých čerpá relevantní informace s interpretovaným textem související. Znalost kontextu (doby vzniku díla, autorových postojů a uměleckých východisek) je jedním ze základních předpokladů porozumění. Těžko si představit první čtenou zkoušku, na které by nepoučený dramaturg nedokázal zodpovědět dotazy týkající se například osoby autora. Popsaná situace ale představuje jen špičku ledovce. Kdyby se dramaturg neseznámil s kontextem díla, vystavoval by se daleko většímu riziku dezinterpretace a zcestných úvah, které by jej odváděly dál a dál od podstaty interpretovaného. Na druhé straně by se dalo polemizovat,

⁹ Účastníky divadelní komunikace se od počátku přípravy inscenace stávají všichni členové inscenačního týmu, kteří se na vzniku inscenace podílejí: dramaturg, režisér, herci, scénograf, kostýmní výtvarník, autor hudby, atd. Od premiéry (potažmo předpremiéry či veřejných generálek, kterých se účastní diváci) mezi účastníky divadelní komunikace řadíme i publikum.

zda přehnaná znalost kontextu naopak nepřispívá k tvorbě konstruktů. Žil-li a tvořil-li autor v době druhé světové války, její hrůzy se nutně musí odrazit v jeho díle. Věnoval-li se ve svých předchozích textech například ztrátě identity člověka v moderní společnosti, dozvuky tohoto tématu se jistě objevují i v interpretovaném díle. To jsou samozřejmě předsudky. Jakékoliv úvahy dramaturga, byť se nakonec mohou potvrdit, musí vždy hledat oporu v textu samotném. Text se vysvětluje sám sebou, motivací a jednáním postav v situacích. Studium kontextů je v rámci interpretace vždy jen pomocným úkonem. Kontexty nám nabízejí možná vodítka a potenciální vysvětlení pro dosud interpretačně nepodchycená místa v textu. Nelze spoléhat na to, že kontexty dovedou interpreta ke smyslu díla, mohou ale na jeho cestě za poznáním plnit funkci kontrolních stanovišť, a přispívat tak tomu, aby interpret zcela nezabloudil.

Nutným předpokladem interpretace je tedy primárně chuť skutečně proniknout do textu, do jeho struktury, nikoliv text „užívat“ coby materiál, do kterého lze svévolně promítat své vlastní (být možná skutečně předpokládané) významy. Smysl interpretovaného díla samozřejmě vzniká na základě individuálního pohledu interpreta (subjektivita je klíčovým faktorem každé interpretace), měl by ale vyrůstat z textu samotného. Tato premisa samozřejmě předpokládá, že interpret nutně musí věřit, že mu text něco vyjeví, že jej něco naučí. Ve své habilitační práci mluví v této souvislosti Prof. PhDr. Daria Ullrichová o víře v text: „ Víra v text znamená, že předpokládáme, nebo alespoň připouštíme možnost, že text odkazuje k hlubšímu smyslu, že se vztahuje k pravdě, a to nikoli jako shodě se skutečností, ale k pravdě v onom biblicky dvojznačném pojetí. Předpokládá, že umělecké dílo neodkazuje ke skutečnosti jevové (smysly postižitelné), ale transcendentální (neviditelné).“¹⁰

Položme si otázku, do jaké míry smysl díla (textu) přesahuje autorův záměr. Může být dílo chytřejší, opravdovější, skutečnější, než autor při jeho tvorbě zamýšlel, předpokládal? Říká se, že každé dílo žije svým vlastním životem, odpoutává se od svého „stvořitele“, autora. V kontextu interpretace má tato často nadužívaná fráze pravdivý obsah. Autor díla vložil do textu svůj záměr, konkrétní významy, jež subjektivně emočně pociťoval a racionálně vykládal. Protože svůj záměr uchoval

¹⁰ Ullrichová 1995: 17

prostřednictvím slov, umožnil tak, aby se dílo nabízelo (nikoliv aby je nabízel autor sám) dalším čtenářům, interpretům. Jak již bylo řečeno, text je množinou svých potenciálních významů, které se konkretizují s každou subjektivní interpretací. Každý text má jedinečnou schopnost vztahovat se k událostem, které se staly stovky let po jeho vzniku, de facto promlouvat o jevech, lidech, situacích, které ještě nenastaly. Svou potenciální výpovědí dílo přesahuje svého autora.¹¹

Ještě patrnější je to v případě, kdy autor vytvoří postavu či situaci, která přesahuje autora i dílo samotné, vymaní se z jeho kontextu a funguje jako samostatný element. V dramatických textech i beletrii se setkáváme s řadou archetypálních postav a situací. Autorům Dona Quijota, Hamleta nebo Fausta se podařilo pojmenovat obecně sdílenou lidskou zkušenost, soubor myšlenek, pocitů a vlastností, dát jí konkrétní rysy a zasadit ji do konkrétního příběhu. Způsob, jak dokonale obecně sdílený pravzor umělecky vyjádřili, vyústil v ztotožnění původního archetypu s postavou. Stejnou identifikaci můžeme pozorovat u archetypálních dramatických situací (například Faustova smlouva s ďáblem, osudem stíhaná láska Romea a Julie atd.).

Archetypální postavy v sobě mají cosi bytostně pravdivého, skutečného a objektivně aplikovatelného. Toto cosi nás, interprety, neustále pobízí ke srovnání těchto postav s interpretovaným textem, ač samozřejmě s velkou mírou zobecnění. Archetypální postavy přežily své autory nejen ve smyslu potenciálně nekonečných subjektivních interpretací textů, ve kterých se vyskytují, ale staly se součástí interpretačních procesů dalších interpretovaných textů a dokonce i předmětem zkoumání mnoha teoretických oborů.

¹¹ Nutno podotknout, že mám na mysli takové texty, které mají od svého vzniku jasnou ambici být svébytnými uměleckými díly. Do této skupiny děl tak neřadím například scénáře nekonečných televizních seriálů, jež vznikají jako jednorázový produkt, textová předloha pro televizní zpracování.

6 Interpretační proces z pozice dramaturga

Proces interpretace v sobě zahrnuje množství úkonů, které vedou od nejasného pociťování ducha uměleckého díla přes schopnost pojmenovat jeho rysy (a doložit je v jednotlivostech), pochopení celé šíře jeho podstaty se všemi souvislostmi až ke konečné podobě interpretovaného materiálu (v našem případě scénáře). Ten v sobě zahrnuje původní významy dané autorem, obohacené o naše vnímání těchto významů. Nepopíratelným rysem interpretace je totiž určitá jednostrannost: já jako originální jedinec vnímám to, co mě osobně upoutalo, a na základě svých zkušeností, zážitků a povahy tyto skutečnosti subjektivně vykládám.

Každá interpretace je subjektivní výpověď, ve které se odráží osobnost interpreta. Subjektivní povahu má pak i samotný proces interpretace. Neexistuje jeden obecně platný interpretační postup, návod, instruktáž. Každému zkrátka vyhovuje jiný postup, přesněji řečeno, každý jednotlivý text si žádá trochu odlišný přístup (jsem přesvědčena, že žádný interpret/dramaturg nepostupuje při interpretaci textu zcela stejně, byť určité postupy preferuje). Pokusím se tedy přiblížit vlastní interpretační postup.¹²

6.1 První čtení

První setkání s textem považuji, stejně jako asi většina dramaturgů, za zcela zásadní fázi interpretačního procesu, která přímo ovlivňuje nejen způsob uvažování o textu, ale i vztah interpreta k interpretovanému, emoční nastavení vůči textu. První dojem, tak jako v každodenní mezilidské interakci, lze udělat jen jednou. Emoce jsou v této fázi interpretace důležitější, než racionální úvahy.

Na první čtení potřebuji klid a ticho. Jen já a popsané stránky, které se hlásí o pozornost. K prvnímu čtení by se interpret měl snažit přistupovat otevřeně, nepředpojatě. Nevést, ale nechat se vést. V případě nových textů, které interpret dosud neznal, je to poměrně snadné. Specifickou formu prvního čtení ovšem představuje interpretace uměleckých děl, se kterými už má interpret nějakou zkušenost (ať už se jedná o četbu notoricky známého díla, díla, které sám

¹² Čím více se zamýšlím nad interpretačním postupem, který je mi nejbližší, tím jasněji si uvědomuji, jak silně jej ovlivnilo pedagogické vedení našeho ročníku. Způsob, jakým interpretaci vnímali naši pedagogové, a postupy, které vědomě (a často i nevědomě) používali v rámci výuky, se do velké míry odrážejí v mé interpretační „rutině“.

v minulosti četl nebo jej viděl ve scénické podobě atd.). V takovém případě se musí interpret oprostít od svých předešlých úvah a názorů a pokusit se zaujmout nezaujatý postoj, vrátit sám sebe do „továrního nastavení“.

Následující dva interpretační postupy vycházejí ze specifické interpretační metody Prof. PhDr. Darii Ullrichové. V mé zatím nevelké dramaturgické praxi se mi vždy osvědčily a nabídly mi novou perspektivu interpretovaného textu, proto je osobně vnímám jako velmi přínosné nejen pro potřeby výuky, ale zejména pro praktickou dramaturgii.

Pokud to rozsah textu umožňuje, snažím se jej přečíst najednou, bez významného přerušení. Kontinuita prvního čtení umožňuje zapamatovat si a rozvíjet dojmy a asociace, které v průběhu čtení vznikají. Mám ve zvyku mít připravený i papír, na který si tyto představy či pocity zapisuji. Někdy se mi text propojuje s konkrétní vzpomínkou či myšlenkou, jindy se mi vybaví obraz, vůně, pocit. Všechny podněty si zaznamenávám a později je podrobuji analýze, zjišťuji, jakou mají s textem vnitřní souvislost a zda je vhodné je v rámci interpretace dále rozvíjet.

V průběhu studia jsme s herci v rámci zkoušení inscenačních projektů (a později i absolventských inscenací) realizovali asociační psaní. Většinou bylo zaměřené na klíčová témata inscenace¹³, případně na konkrétní postavy, které jednotliví herci v inscenaci ztvárňovali. Uvědomila jsem si, že asociační psaní mi pomáhá snadněji se dostat za opakované fráze a klišé, za nabízející se řešení, ke svým skutečným emocím a postojům. Dostat se sama k sobě, ke své originalitě. Od té doby má asociační psaní pevné místo v rámci mého interpretačního procesu.

6.2 Analýza

Jestliže jsem první čtení označila za emoční fázi interpretačního procesu, jeho racionální fází je analýza uměleckého díla. V rámci analýzy podrobujeme literární kvality textu (jazyk, syntax atd.), situace, postavy i jednotlivé motivy zkoumání s cílem zhodnotit objektivní kvality textu a jeho dramatický (a potažmo scénický)

¹³ Například při zkoušení autorského inscenačního projektu *Odcházíme*, tematizující onu životní fázi mladých lidí, kdy jeden domov opouštějí, zatímco druhý ještě nevytvořili, jsme asociační psaní zaměřili jednoduše na téma „domov“. Při zkoušení inscenace *Cizinec* hledá byt na námět stejnojmenného románu Egona Hostovského jsme se při asociačním psaní zamysleli na tím, kde a proč se cítíme být cizinci.

potenciál. Součástí analýzy (dalo by se velmi zjednodušeně mluvit i o výsledku analýzy) je verbalizace námi poznaných (interpretovaných) skutečností. Jak již bylo řečeno, studium kontextů má pouze pomocný charakter, analýza, ostatně stejně jako interpretace, by se měla primárně soustředit na text samotný.

Pojem interpretace je mnohdy mylně redukován právě na analýzu textových struktur. Obě disciplíny sdílejí metody „usilující odkrýt a pojmenovat systémové vztahy prvků textu“¹⁴ Ale zatímco interpretace doplňuje analyzované skutečnosti o subjektivní vnímání interpretovaného díla, analýza primárně usiluje o objektivitu, podání zprávy. Metodou odborné analýzy jednotlivých uměleckých děl je tak například historiografie, jež sleduje vývoj divadla a dramatických textů v proměnách doby. Analýza textu v rámci interpretačního procesu naproti tomu odhaluje potenciálně nosná témata, která by současnému divákovi vyjevila nový smysl. Nezbytnou součástí analýzy ve smyslu dramaturgického rozboru je „konfrontace díla s měřítky a požadavky současnosti.“ (Holý 2002: 12-13)

Každé umělecké dílo vzniklo v konkrétní době, za určitých okolností, které do velké míry určovaly způsob jeho recepce i divácký ohlas. Jako příklad mohou sloužit inscenace Osvobozeného divadla Jiřího Voskovce a Jana Wericha, jejichž součástí byly velmi oblíbené forbíny, které mimo jiné obsahovaly řadu satirických narážek na nástup fašismu a nacismu. Tehdejší publikum Osvobozeného divadla s obavami sledovalo bouřlivý politický vývoj v Evropě a bylo tudíž citlivě nastaveno na rozeznání sebemenší politické narážky. Současné divadlo má v tomto směru daleko svobodnější možnosti a hojně pracuje s přímými kritickými odkazy (na verbální úrovni ve formě citací i prostřednictvím přímé ostenze) na aktuální události nebo veřejně známé osobnosti. Je otázkou, zda doslovná kritická pojmenování¹⁵ neotupují vnímavost publika vůči drobným nuancím a náznakům. Ale zpět k tématu. V rámci interpretace na úrovni dramaturgického rozboru interpret odhaluje a pojmenovává významy a odhaduje jejich smysl a působení

¹⁴ Holý, J. *Možnosti interpretace*. 1. vyd. Olomouc: Periplum, 2002. 11 s. ISBN 80-866-24-02-1

¹⁵ Všeobecně potlačená vnímavost společnosti vůči textovým a podtextovým nuancím a souvislostem souvisí s fenoménem „nekonečných“ televizních seriálů, které fungují na principu přímého verbálního vyjádření s absencí podtextu, náznaků a obrazných pojmenování. Například seriál *Ulice* se na televizních obrazovkách soukromé televize Nova objevuje nepřetržitě od roku 2005 ve frekvenci 5x za týden. Postavy seriálu zjednodušenou optikou (určenou vysílacím prostorem cca 60 minut včetně sérií reklamních spotů) ukazují reálný život, vedou plytké dialogy o všedních věcech a prvoplánově usilují o ztotožnění se s realitou svých diváků.

v době vzniku uměleckého díla. Na tyto významy nahlíží aktuální optikou (opět v rámci subjektivního vnímání) a snaží se pochopit, jaký smysl (jaké smysly) dílo vyjevuje současnému čtenáři/divákovi. Všestranná interpretace „při hodnocení textových záznamů spojuje zřetel historický se zřetelem aktuálním při naprosté převaze této druhé stránky.“¹⁶ Posloupnost těchto postupů (od původních významů k současným, od současného vnímání k postihnutí původního smyslu) nelze určit. Proces pochopení (jehož součástí je i samotná analýza) probíhá totiž v tzv. *hermeneutickém kruhu*.

6.3 Hermeneutický kruh

Hermeneutické¹⁷ pravidlo, jež bylo prvně formulováno moderní hermeneutikou¹⁸, popisuje kruhový vztah celku a jeho částí: „význam, předjímaný celkem, se chápe z jeho částí, ale jen ve světle celku nabývají části své objasňující funkce.“¹⁹ Interpret-dramaturg odhaduje smysl celku z jednotlivostí (situací, motivů, motivací) a z tohoto předpokládaného celku dodatečně usuzuje význam jednotlivostí.

Jak si vysvětlit pojem *předpokládaný celek*? Je to tušený smysl díla. Do dialogu s dílem vždy vstupujeme s určitými předpoklady, tzv. *předporozuměním*, které tvoří přirozený jazyk, společenská situace i interpretovy zkušenosti a jeho subjektivní vnímání. V rámci interpretace si klademe otázky, jež postupně rozvíjejí, vyvracejí či potvrzují naše původní předsudky, které jsou projevem našich názorů a přesvědčení. Původní (autentické) předsudky ale nikdy zcela nezmizí. Gadamer říká, že „každý ‚nový‘ postoj, který nahrazuje nějaký jiný, bude ten ‚starý‘ dál potřebovat, neboť se sám nemůže plně rozvinout, dokud neví, v čem a čím se proti němu postavit.“ (Gadamer 1994: 51)

¹⁶ Hořínek, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 33 s. ISBN 978-8086928-59-3

¹⁷ Hermeneutiku chápeme jako teorii poznávání, nauku o objasňování a chápání jednotlivých fenoménů.

¹⁸ Tzv. hermeneutický kruh prvně písemně popisuje Wilhelm Dilthey ve spise *O vzniku hermeneutiky*. Jeho teorii pak významně rozpracoval Hans-Georg Gadamer.

¹⁹ Gadamer, H. *Problém dějinného vědomí*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1994. 40-41 s. ISBN 80-7007-062-5

Toto předporozumění ze své subjektivní podstaty neumožňuje vhléd do všech souvislostí.²⁰ Jednotlivé interpretace tedy nikdy nedokáží definitivně a beze zbytku postihnout smysl díla, jsou jen jednou z možností díla, jež se interpretováním konkretizuje.

²⁰ Není bez zajímavosti, že pojem hermeneutika má svůj původ v řeckém *hermeneuein*, což v předkladu znamená tlumočit, zvěstovat. Interpretace tak, jak ji chápe hermeneutika, pak nutně předpokládá subjektivní vztah k interpretovanému (zvěstovanému).

7 Zaujmout postoj

Jak jsem se pokusila naznačit přiblížením dvou základních fází interpretačního procesu²¹, prvního čtení a poctivé analýzy, interpretaci vnímám jako spojení rozumu a emocí. Někdy jsou oba přístupy v symbióze, někdy vstupují do nelítostného zápasu. Jeden přístup bez druhého však nelze fungovat. Každý motiv, asociace, intuitivní pocítení situace a její umělecké ztvárnění by mělo vždy najít pevnou oporu v analýze, tedy v textu samotném. A naopak, je jasné, že interpretaci textu a její následnou scénickou realizaci nelze postavit jen na rozumové, vědecky přesné analýze. Divadlo, to je především svět fantazie.

Pedagog, režisér Jan Nebeský, nám v prvním ročníku studia řekl, že nápady do divadla nepatří. Tehdy jsem to nedokázala pochopit. Nápad, vnuknutí, intuice. Na těch přeci divadlo stojí. Originální řešení situací, kostýmy, pojetí postav. Mé nejkrásnější divácké zážitky byly bytostně spjaty s obdivem nápaditých inscenací. Až nějakou dobu poté jsem pochopila. Nápad, to je proud tvůrčího sebevědomí, které nemá opodstatnění v textu. S nápady pracuje módní návrhář. Dramaturg interpretuje, naslouchá interpretovanému dílu a nechává se jím vést.

Dílo nelze redukovat na rozumové pochopení textu, při jeho interpretaci je nutno se otevřít a pocítit jeho ducha, esenci, smysl. Pochopením a pocítením ale interpretační proces nekončí. Aby bylo možné interpretovaný text scénicky realizovat a dát vzniknout svébytné inscenaci, je nutné k interpretovaným skutečnostem zaujmout postoj; souhlasný, odmítavý, kritický atd. Zaujetí postoje je předpokladem tematizace a z ní vyplývajících dramaturgických úprav. Prakticky to znamená, že veškeré škrty a dramaturgické úpravy, kterých se v rámci tematizace coby dramaturg dopustím, provádím účelově a na základě postoje k interpretovanému. Víím, jakou funkci a jaký význam tyto motivy či textové pasáže v interpretovaném díle mají a o co jejich vynětím přicházím, v rámci tematizace se však jejich úprava či škrtnutí jeví jako jediné správné řešení.²²

²¹ Uvědomuji si zjednodušující charakter svého popisu. Podíváme-li se ale na interpretaci z hlediska popsaného hermeneutického kruhu, můžeme ji chápat jako de facto nekonečné střídání analytických a emocionálních interpretačních snah, které interpretovi umožňují vnořit se hluboko do samotného textu a zpřítomnit smysl díla.

²² V praxi jsem mnohokrát pocítila chuť zbavit se motivu či pasáže, kterým jsem nerozuměla. Někdy jsem touze vydat se cestou nejmenšího odporu podlehla a motivy, jejichž smysl mi unikal, jsem skutečně vyškrtla. Samozřejmě se mi to vždy vrátilo a po nelítostně přímé otázce od herce či kritické poznámce pedagoga jsem se chtě nechtě musela k inkriminovanému škrtu vrátit a pokusit se pochopit jeho význam.

Při psaní těchto řádků se mi se stále větší naléhavostí vybavují chybné postupy, kterých jsme se při inscenování Šepotů a výkřiků dopustili. Píšu-li o nutnosti zaujmout postoj k interpretovanému, vtírá se mi do mysli postava Marie. Její interpretaci i hereckému ztvárnění jsme v rámci zkoušení věnovali obrovské množství času. Přesto jako by nám ona postava unikala, objevovala se v jednotlivých větách, pohybech, obrazech, ale nedokázala plnohodnotně existovat v průběhu celé inscenace. S její představitelkou Magdou Kuntovou jsme často diskutovaly o tom, zda se Marie v té a oné situaci chová vypočítavě, či je její chování jen projevem zraněné, nepochopené, nerozvinuté touhy po sblížení. Zpětně si uvědomuji, že jsem jako dramaturg sama nedokázala včas zaujmout pevný postoj a pomoci tápající herečce nalézt k postavě cestu. V důsledku mé nerozhodnosti bojovala herečka po celou dobu zkoušení s roztříštěným vnímáním své postavy, což se samozřejmě projevovalo v nekonzistentním hereckém projevu.

Píšu-li o tom, že v rámci interpretace musí být rozum a cit zastoupen ve stejné míře, vybavují se mi scénická řešení obrazů, ve kterých objektivně převládly naše emoce a snaha dát vyniknout pro nás silným tématům. Tato řešení, jež neměla vždy tak silnou oporu v textu, jakou by si zasloužila, pak v rámci celku působila až rušivě. Stylizovaný tanec Agnes, ve stylu Davida Bowieho, kterým začíná celá inscenace, pro nás byl nešikovným, trapným zápasem s bolestí a umíráním. Tanec se smrtí. V kontextu inscenace ovšem nastavuje symbolický klíč, který je v rozporu s daleko realističtějším řešením Agnesina umírání. Ano, teorie je jedna věc...

8 **Adaptace, nebo dramatizace?**

V předchozí části práce jsem nastínila své uvažování o textu a způsob, jakým vnímám interpretaci z pozice dramaturga. V praktické části diplomové práce ale reflektuji vznik inscenace Šepoty a výkřiky, který zahrnoval nejen interpretační fázi, ale i fázi adaptační. Interpretace je nutným předpokladem každé úpravy textu, ať už se jedná o dramatizaci či adaptaci. Jen to, co je pocíťeno a pochopeno, může být dále uchopeno a rozvíjeno. Proto jsme v interpretační fázi adaptace postupovali obdobně jako při interpretaci dramatu: přes první (intuitivní) čtení a analýzu jsme v duchu hermeneutického kruhu postupně pronikali do textu a zaujímali k němu postoj.²³

Primárním textem nám byla filmová povídka, kterou bylo třeba upravit pro potřeby divadla a v souladu s našimi konkrétními představami o realizaci s absolvujícím hereckým souborem v prostoru divadla DISK. Tyto představy se přímo otiskly do struktury textu (výběru situací, syžetu atd.). Nově vzniklý textový útvar je těsně spjatý s konkrétní inscenací, nemá tedy ambice fungovat primárně jako literární útvar. Z těchto důvodů (a důvodů, které v této kapitole dále nastíním) považuji text (i celý proces) za adaptaci, nikoliv za dramatizaci. Jelikož je ale hranice mezi adaptací a dramatizací velmi tenká, stojí za to se na oba pojmy podívat blíže.

V divadelní praxi se setkáváme se dvěma způsoby přenosu informací (zprítomněním příběhů): vyprávěním a předváděním (nápodobou).²⁴ V činoherním divadle převažuje předvádění jednání postav v situacích nad vyprávěním.²⁵ Při dramaturgickém výběru titulu ovšem nejsme omezeni jen dramatickými texty, tedy texty primárně určenými k divadelní realizaci (a tudíž i nápodobě). Inspiračním zdrojem, který nás osloví ke scénickému zpracování, se nám často stávají nejen nedramatické texty (epické či lyrické), ale třeba i filmy a další

²³ O konkrétních interpretačních východištích a adaptačních postupech se více rozepisuji v praktické části diplomové práce.

²⁴ Vyprávění aktivizuje posluchačovu fantazii. Konkrétní podobu, hlas, způsob, jakým se postava pohybuje, si čtenář na základě autorova textu sám konkretizuje ve svých představách. Principem nápodoby (mimésis) je konkretizace předvedením. Ten, který napodobuje (herec) vědomě přijímá rysy postavy a zaujímá k nim určitý postoj. Ze spojení jeho fyziognomie, pohybů, mimiky a postoje se znaky postavy (jež je hercem interpretována) vzniká konkrétní herecká postava, která jedná v situacích.

²⁵ V klasickém dramatu najdeme prvky vyprávění např. v monolozích. Moderní divadlo často záměrně pracuje s formou jevištního vyprávění s prvky předvádění.

audiovizuální díla.²⁶ Způsob, jakým se rozhodneme převést tento inspirační zdroj, výchozí text či audiovizuální dílo v text určený pro divadelní ztvárnění (dramatický text či scénář konkrétní inscenace), určuje, zda se jedná o dramtizaci či adaptaci.²⁷

Jak název napovídá, podstatou dramtizace je přisouzení dramatických prvků původně nedramatickému textu. Jedná se o „přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.“²⁸ Zůstaňme pro základní definici pojmů ve *Slovníku literární teorie*, který adaptaci popisuje jako „přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu.“ (Vlašín 1984: 11)

Jak dramtizaci, tak adaptaci lze označit za transformační proces a zároveň výsledný tvar tohoto procesu, a to jak finální text, tak i jeho konkrétní scénickou realizaci (pokud tato realizace vzniká v přímé návaznosti na proces dramtizace či adaptace). Zatímco dramtizace se zjednodušeně vztahuje k převodu mezi literárními druhy, „termín adaptace je naproti tomu bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými – zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní a zejména i filmovou a televizní, rozhlasovou).“²⁹

Dramatické texty mají dvojí povahu: jsou současně díly literárními i divadelními. Obdobně pak vnímáme (či spíše můžeme vnímat) i dramtizace a adaptace. Aleš Merenus v článku *Příběh (a) dramtizace* poukazuje na existenci dvou základních typů dramtizace: textovou a inscenační. „Zatímco dramtizace v užším významu (textová) se soustředí výhradně na problém literární komunikace, teoretický model dramtizace v širším slova smyslu (inscenační) popisuje jak dimenzi literární, tak také dimenzi divadelní, v níž text funguje pouze

²⁶ Např. videoklipy, záznamy živých událostí, atd.

²⁷ Toto rozdělení je samozřejmě značně zjednodušující. Pojmy dramtizace a adaptace nejsou jasně vymezeny, mají tolik podob, kolik existuje různých přístupů k převedení nedramatického díla v dílo dramatické.

²⁸ Vlašín, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. rozš. Praha: Československý spisovatel, 1984. 84. s

²⁹ Šulajová, I. *Dramtizace jako teoretický problém* in *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, 47 s.

jako jedna ze složek inscenace.³⁰ Dramatizace i adaptace výchozího textu pro konkrétní scénické zpracování jsou zejména jednou ze složek inscenace, nikoliv literárními díly. Záleží pak jen na autorově záměru a objektivním přijetí díla, zda bude dramatizace či adaptace fungovat i jako svébytné literární dílo, nebo bude sloužit „jen“ jako textový materiál pro inscenování onoho konkrétního scénického tvaru.³¹

Srovnáme-li vztah dramatizace a adaptace k výchozímu textu, dramatizace je s tímto textem zpravidla pevněji spjata. Autoři dramatizace jinými prostředky rozvíjejí dramatizovaný text, přičemž obvykle do velké míry zachovávají syžet i fabuli. Aleš Merenus v již zmíněném článku *Příběh a dramatizace* uvádí, že podobnost dramatizace s její předlohou můžeme vysledovat na úrovni postav, prostředí i jednotlivých akcí či událostí. Díky těmto podobnostem by si měl divák (nebo čtenář) dramatizace zkonstruovat příběh s podobnými vlastnostmi jako čtenář předlohy. (Merenus 2011: 27) To se mimo jiné odráží i v názvu dramatizace, který se většinou přímo odkazuje k výchozímu dílu, nebo je s ním zcela totožný. Čtenář dramatizace či divák scénicky realizované dramatizace tak dostává informaci, že lze vysledovat jasnou spojitost díla, které přijímá, s dílem výchozím. Zjednodušeně řečeno tak může čtenář i divák dramatizace očekávat *co* a *jak*, a tato jeho očekávání budou pravděpodobně převážně naplněna.³²

Naproti tomu adaptace představuje výraznější autorský zásah do struktury původního textu za účelem prosazení uměleckého záměru adaptátora. Autor adaptace nakládá s původním textem volně, posouvá jeho významy a upravuje jej tak, aby vyhovoval jeho představě a záměru. V tomto smyslu chápu naši transformaci filmové povídky *Šepoty a výkřiky* v divadelní dílo jako adaptaci. Záměrně jsme zasahovali do scénosledu a posouvali jsme charakter některých postav i jejich funkci v rámci díla. Jak blíže popisují v praktické části své práce, například postavě Agnes jsme na rozdíl od původního textu poskytli prostor pro

³⁰ Merenus, A. *Příběh (a) dramatizace in Fedrová, S. Jedličková, A. (eds.): Podoby a funkce příběhu. Pokus o interdisciplinární debatu. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011. 26 s.* Dostupné na adrese: <https://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/5.pdf>

³¹ Existují také dramatizace, které vědomě počítají se čtenáři a vznikají jako díla literární (například dramatizace *Manon Lescaut* Vítězslava Nezvala).

³² Jako příklad dramatizace těsně spjaté s předlohou poslouží dramatizace románu Egona Hostovského *Cizinec hledá byt*, kterou jsme vytvořili společně s režisérem Tomášem Loužným pro inscenování v divadle DISK (premiéra 15. 9. 2018).

pochybnosti ohledně smyslu její předčasné smrti. V naší adaptaci se Agnes dokonce vzpírá smrti, což lze považovat za zásadní významový posun.

Interpretace je předpokladem každé dramatizace a adaptace. Bez pochopení výchozího textu a zaujetí postoje k interpretovaným skutečnostem nelze v procesu transformace textu postoupit dál. Postoje, názory a myšlenky autorů dramatizace a adaptace ovlivňují způsob, jakým je výchozí dílo transformováno (určují výběr situací a postav, tematizaci nově vznikajícího díla atd.). Jinak řečeno, adaptace a dramatizace jsou interpretační výpovědi jejích autorů o původním díle.

9 Praktická část diplomové práce

V praktické části se tato diplomová práce zabývá popisem vzniku inscenace Šepoty a výkřiky, která měla premiéru 25. 1. 2018 v divadle DISK. Jednalo se o poslední školní inscenaci režijně-dramaturgického a hereckého ročníku absolvujícího ročníku v sezóně 2017/2018. Reflektuji proces tvorby inscenace, mapuji interpretační a autorské postupy a snažím se přiblížit práci s klíčovými tématy a motivy. Pozornost přitom s ohledem na oborové zaměření i téma diplomové práce soustředím zejména na dramaturgickou přípravu textové předlohy inscenace (scénáře) a její proměnu v kontextu hledání jevištního tvaru a jednotlivých postav.

10 Výběr titulu

Bývá zvykem, že poslední herecký ročník Katedry činoherního divadla nazkouší do školního divadla DISK celkem čtyři absolventské inscenace. Náš ročník činoherní režie a činoherní dramaturgie sestával z šesti studentů, z nichž tři se v rámci magisterského studijního programu profilovali jako režiséři a tři jako dramaturgové. Logicky se tedy nabízelo vytvořit pro nazkoušení absolventských inscenací režijně-dramaturgické dvojice. Už v průběhu studia jsem při praktických dramaturgicko-režijních cvičeních nejčastěji pracovala s režisérem Norbertem Závodským, školní spolupráci jsme proto završili společnou absolventskou inscenací.³³

Poté, co všechny dramaturgicko-režijní dvojice nastudovaly s hereckým ročníkem absolventskou inscenaci, zbývalo vyřešit, kdo se ujme poslední plánované inscenace v divadelní sezóně. Od konce prázdnin, souběžně se zkoušením třetí inscenace *Törless*³⁴, jsme se spolužáky průběžně hledali dramatické texty či tituly vhodné pro inscenování v DISKu. Oba zbývající inscenační týmy se ale rozhodly naplno se věnovat přípravě a zkoušení svých prvních absolventských inscenací. Po vzájemné domluvě s pedagogy jsme se proto s Norbertem Závodským rozhodli využít příležitost znovu vstoupit do DISKu a naposledy projít procesem zkoušení s herci, se kterými jsme čtyři roky po krůčcích poodkrývali tajemství divadelního umění.

Když bylo rozhodnuto, že poslední inscenaci nazkoušíme, zintenzivnili jsme proces hledání vhodného titulu. Každý týden jsme na společné hodiny s vedoucí ročníku Prof. PhDr. Dariou Ullrichovou a režisérem Janem Nebeským nosili návrhy dramatických textů, posuzovali jsme jejich uměleckou kvalitu a diskutovali jsme o jejich inscenačních možnostech i tematických přesazích. S ohledem na to, že při inscenování *Běsů*³⁵ jsme se museli vypořádat s poměrně náročným převodem rozsáhlého mnoha set stránkového románu do podoby mnohem hutnějšího

³³ Teoretické studium na Katedře činoherního divadla jsem zakončila dramaturgií inscenace *Běsi*, jejíž předlohou byl stejnojmenný román Fjodora Michajloviče Dostojevského. První absolventská inscenace měla premiéru 19. 5. 2017 v divadle DISK a byla uváděna do konce divadelní sezony 2017/2018.

³⁴ Divadlo DISK, premiéra 22. 9. 2017, režie: Ondřej Štefaňák, dramaturgie: Martin Satoranský

³⁵ Ačkoliv o dramatickém potenciálu děl F. M. Dostojevského nelze pochybovat, o čemž svědčí i četnost, se kterou se jeho díla pravidelně objevují na repertoárech českých i světových divadelních scén.

dramatického textu³⁶, dávali jsme při výběru druhého inscenačního titulu přednost dramatickým textům primárně zamýšleným pro inscenování či kratším prozaickým textům. V současných dramatických textech jsme často postrádali silné téma a dramatické situace³⁷ (potažmo i dramatický konflikt), jejichž rozehrání je v rámci činoherního vnímání divadla nezbytnou součástí inscenace.³⁸

Mezi zvažovanými tituly se objevily například Euripidovy *Bakchantky*, které nás lákaly nutností překonávat nástrahy antických dramát v podobě určitého patosu či dlouhých veršovaných monologů. Protože s inscenováním antického dramatu jsme se už v průběhu studia měli možnost seznámit v rámci jednoho semestru režijní tvorby, rozhodli jsme se hledat jiný typ textu.

V průběhu hledání dalšího „diskového“ titulu se režisérovi shodou okolností dostala do rukou filmová povídka *Šepoty a výkřiky*, a tak přišel s odvážným návrhem zvolit si pro poslední absolventskou spolupráci právě dílo Ingmara Bergmana. Po obhájení volby a diskuzi o výhodách i nástrahách textu pedagogické vedení schválilo výběr *Šepotů a výkřiků* coby poslední absolventské inscenace. I přesto, že se jednalo o dosud největší inscenační výzvu, před kterou jsme stáli, byli jsme připraveni pokusit se převést jedinečnou atmosféru a poetiku Bergmanova filmu na divadlo.

10.1 Volba rozumu i citu

Čím více jsme o inscenačních možnostech *Šepotů a výkřiků* uvažovali, tím jasněji se ukazovalo, že naše volba je správná. Jako by do sebe přesně zapadly jednotlivé dílky puzzle, které se do té doby bez zjevného smyslu povalovaly na stole.

³⁶ Při této dramatinaci jsme se dopustili řady interpretačních chyb, které ovlivnily finální podobu inscenace a znesnadnily divákům její pochopení (a pocítění). Za své zásadní dramaturgické selhání považuji zejména vnitřně nekonzistentní redukci dějových a tematických linek, „osekání“ v románu postupně budovaných dramatických oblouků v na sebe logicky nenavazující situace. Jako dramaturg jsem se v průběhu zkoušení příliš ponořila do tvůrčího procesu a zapoměla jsem myslet především na diváka.

³⁷ Netvrdím, že současná dramatika všeobecně postrádá konflikt, jednalo se o čistě subjektivní vnímání a naše osobní nároky na absolventský titul.

³⁸ Ponechávám stranou inscenování nedramatických textů či inscenace, ve kterých je hlavní důraz kladen na slovo, nikoliv na jednání postav v dramatické situaci. Zkušenost s inscenováním tohoto typu dramatického textu jsem později získala při dramaturgické spolupráci na inscenaci *Jenom konec světa* podle stejnojmenného francouzského dramatu Jeana Luc-Lagarce. (Divadlo J. K. Tyla v Plzni, premiéra 3. 11. 2018, režie: Tomáš Loužný).

Předlohou inscenace nám byl scénář k filmu³⁹ *Šepoty a výkřiky*, který je pro svůj jedinečný styl a poetiku umělecky vysoce ceněným filmovým dílem. Ingmar Bergman ovšem proslul nejen jako filmový režisér se zcela unikátním uměleckým vnímáním a způsobem vyjádření, nebývalých úspěchů dosahoval i režijními počiny na poli divadla. Za zmínku stojí například fakt, že ve svých 26 letech stanul v čele Hälsingborského městského divadla coby nejmladší ředitel divadla v Evropě. I tato filmová povídka proto v sobě nesporně nese silné divadelní prvky; Bergman se vyjadřuje prostřednictvím obrazů a zároveň čtenářům předkládá dílo natolik obrazotvorné, že představy a obrazy recipienta (v tomto případě čtenáře) přirozeně doplňují svět Bergmanova příběhu. Vedle poeticky obrazných (i když až bytostně reálných) scén⁴⁰ najdeme v *Šepotech a výkřicích* ryze dramatické situace, které nutí postavy jednat. Za všechny jmenujme mistrovsky vystavěný dialog Karin a Marie, ve kterém se navzdory léta živeným obranným reakcím otevírají jedna druhé a na jediný mlhavý okamžik zažijí pocit skutečné blízkosti.

Jak je jeho uměleckým zvykem, i zde otevírá Bergman silná až existenciální témata. Smrt, umírání, bezmoc, osamělost, uzavřenost vůči jakémukoliv citu, lidská pospolitost. To vše prostupuje zašlým domem a užívá jeho obyvatele zaživa. Velká témata se nám v rámci procesu zkoušení zhmotňovala v různých podobách a nečekaných souvislostech a stále hlasitěji se hlásila o své místo v konečné podobě inscenace. Tvůrčímu procesu se budu věnovat v následujících kapitolách, na tomto místě stačí podotknout, že tematická přesycenost filmové povídky byla při zvažování titulu jedním z klíčových argumentů k inscenování.

V komorním dramatu *tří sester a služebné*, které v domě svého dětství přihlížejí umírání, sledujeme chování a jednání omezeného počtu postav. Kromě sester a služebné se setkáváme se dvěma manžely, lékařem, knězem a plačkami. Už při prvotních úvahách o inscenačních možnostech textu bylo jasné, že drobnými

³⁹ Sám Bergman své knižně vydávané scénáře označuje pojmem *filmové povídky*. Jan Musil v doslovu knižně vydaného souboru Bergmanových filmových scénářů uvádí k termínu *filmová povídka* toto: „Tvůrce je (pozn. filmové scénáře), počínaje předlohou k snímku *Jako v zrcadle*, publikuje knižně jako „filmové povídky“ a švédští i zahraniční editoři toto označení respektují, i když je jistě nepovažují za pojmové vymezení žánru, nýbrž za výmluvné pojmenování svěbytných literárních hodnot těchto próz, jež jsou určeny i těm čtenářům, kteří se nemohli seznámit s jejich filmovou podobou. Charakterizuje je významná role popisných pasáží doprovázejících dialogy postav. Objevuje se tu celá řada detailních postřehů i rozsáhlých pozorování, jež nemají povahu pouhého pomocného komentáře k výrokům dramatických postav, nýbrž obsahově i stylisticky tvoří samostatnou a přitom nepostradatelnou součást textu.“ (Bergman 1982: 400)

⁴⁰ Například vykreslení neschopnosti sester pečovat o umírající Agnes, být jí skutečnou oporou.

úpravami docílíme toho, aby počet postav odpovídal počtu herců, které jsme měli pro zkoušení k dispozici. Ačkoliv filmová tvorba disponuje neomezenými možnostmi výběru prostředí a jejich častého střídání, Bergmanovu záměru i tématu povídky vyhovovala volba jediného prostředí, starého rodinného sídla, ve kterém sestry vyrostly. Děj povídky je koncentrovaný do poměrně krátkého časového úseku, od příjezdu sester po jejich odjezd uplyne několik málo týdnů. Přesněji řečeno, v tomto jednotném prostředí a koncentrovaném čase se odehrává příběh umírání Agnes, tvořící páteř povídky, hlavní dějovou linii. Lineární příběh ale doplňují vzpomínky, fantaskní vidiny, sny a představy postav, které se neomezují na vykreslení konkrétního reálného prostředí ani času. Při hledání dramaturgického a později i scénografického řešení Šepotů a výkřiků bylo třeba brát tuto dvojí povahu prostředí povídky v potaz.

Hlavními hrdinkami příběhu jsou bezesporu ženy. Čtyři silné ženy, které si povahově, chováním i životní zkušeností nemohou být vzdálenější. Každá z nich má svůj vlastní příběh, jedinečný jako ona sama. A každá z nich má důvod ostatní milovat a nenávidět zároveň. Zatímco v inscenaci běsi_ dostali možnost předvést svůj talent zejména absolvující mužští herci, Šepoty a výkřiky ústy velkých žen promlouvají o ženském světě, do kterého muži - manželé, milenci i nepřátelé - patří, ale který nikdy nemohou plně pochopit. Bergman zde nabízí hereckou příležitost pro čtyři silné herečky, kterou jsme se jako inscenátoři rozhodli využít.

Ve své bakalářské práci⁴¹ jsem mimo jiné psala o roli náhody v procesu inscenační tvorby.⁴² I tentokrát se mi potvrdilo, že prvek náhody je v umělecké tvorbě silným faktorem, který bychom se měli naučit vnímat a řídit se jím. Fakt, že v roce 2018 uplynulo přesně sto let od narození Ingmara Bergmana, byl jen konečným potvrzením příhodnosti vybraného titulu. Ačkoliv by se mohlo zdát, že volba Bergmanovy povídky byla v souvislosti s kulatým jubileem záměrná, nutno přiznat, že v tomto případě šlo skutečně o náhodu, o které jsme se dozvěděli až při následném studiu kontextu Bergmanovy tvorby.

⁴¹ Slezáková, K. *Faust a Job's*. (bakalářská práce) Praha: AMU, 2016

⁴² Popisovala jsem, jak konečnou podobu inscenace *Faust de facto* určila bezradnost. Do poslední chvíle jsme nevěděli, jak efektivně vyřešit přestupy mezi jednotlivými situacemi. Dva dny před premiérou jsme proto zkusili navázat situace v jediném sledu, což se ukázalo jako velmi funkční řešení, které nakonec určovalo temporytmus a atmosféru inscenace a do určité míry i spoluutvářelo celkové téma.

11 Obsazení, výchozí představy o postavách

Po schválení výběru titulu jsme paralelně s dramaturgickým rozbohem povídky přistoupili k obsazování jednotlivých rolí. Jak již bylo řečeno, ženské postavy, z nichž každá svádí svůj emoční zápas, slibovaly výjimečné herecké příležitosti čtveřici hereček posledního ročníku činoherního herectví. Přestože hlavními hrdinkami Šepotů a výkřiků jsou ženy ve středním věku⁴³ se silnými životními zkušenostmi, věkový rozdíl mezi postavami a jejich představitelkami jsme nepovažovali za nepřekonatelnou překážku. A to za předpokladu, že společně s herečkami dokážeme v postavách rozvíjet témata, jež námi rezonují bez ohledu na věk. Věřili jsme (a sami na sobě pociťovali), že pocity selhání, neústupně vtíravé viny z vlastní nedokonalosti, strach z navázání intimního vztahu, strach z odsouzení těmi, které sami odsuzujeme, obavy z toho, že náš život a vlastně ani smrt nemají hlubší smysl, mezi tato témata patří.

Už v průběhu druhého čtení se začal formovat návrh na obsazení role Karin studentkou herectví Denisou Barešovou. Předchozí spolupráce na inscenacích Faust⁴⁴ a běsi_ nám potvrdila, že dokáže minimalisticky pracovat s vnějšími výrazovými prostředky, a přesto diváka v každém okamžiku důmyslně utvrzovat o bouřlivém vnitřním boji. Denisa je schopna i expresivního projevu, což se nám hodilo do dialogu s Marií, ve kterém Karin bojuje se svým panickým strachem emočně se sestře otevřít.

Další postavou, o které jsme měli jasnou představu, byla Anna. Od začátku jsme ji vnímali jako veskrze praktickou ženu, která dokáže poskytnout útěchu a pomoc, aniž by ji o ně člověk musel prosit. Ačkoliv i ona si životem nese břímě minulosti, smrt dcerky, žije přítomností, beze snů a bez lítosti. Prochází domem často neviděna, přehlížena. Bergman o Anně říká, že „nemluví, možná že ani nemyslí.“⁴⁵ Během zkoušení jsme došli k na první pohled nepatrné změně ve výkladu postavy: Anna myslí, ale není ochotna pochopit a dojmout se pro ni banálním a jaksí nepravým utrpením sester. V jejím chování je určitá hrubost, syrovost, přesto je nejlidštější postavou hry. Věřili jsme, že Jindřiška Dudziaková

⁴³ Bergman konkrétně uvádí, že Agnes je 37 let a Karin 39 let. Přesný věk Marie neznáme, víme jen, že je ze sester nejmladší.

⁴⁴ Divadlo Spektákl, premiéra 29. 10. 2016, režie: Norbet Závodský, dramaturgie: Kateřina Slezáková

⁴⁵ Bergman, I. *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2000. 36 s. ISBN 80-7185-337-2

dokáže na několika replikách, které jsou Anně v textu přisouzeny, rafinovaně vystavět velký příběh o pragmatismu a humanitě.

O tom, kdo ztvární postavy Agnes a Marie, jsme rozhodovali nejdéle. Trpitelka Agnes, která nevidí nebo odmítá vidět mrazivý nezájem sester, která nepoznala hřích, a přesto ji její pohlavní orgány zabíjejí, která hledá způsob, jak zvítězit nad bolestí a samotou umírání. V prvním návrhu obsazení jsme pro roli Agnes navrhli Magdalenu Kuntovou. Pohrávali jsme si s představou Agnes, ze které oproti všem očekáváním sálá ženskost, a přesto se chystá smířeně odejít ze světa. Po diskuzi s pedagogy i spolužáky jsme svou volbu přehodnotili a do role Agnes jsme obsadili Annu Peřinovou. Mysleli jsme přitom na to, že v průběhu zkoušení budeme muset citlivě pracovat s příliš expresivním vyjádřením utrpení, ke kterému mívala Anna v průběhu studia sklon. Role požitkářské Marie připadla Magdaleně Kuntové. Očekávali jsme, že Magdalena, jejíž herecký rejstřík je velice široký, si ke svůdné Marii dokáže najít cestu poměrně snadno. Jak se ale ukázalo, najít fungující balanc mezi sebevědomě provokativním chováním na jedné straně a citovým chladem na straně druhé, byl pro herečku (a potažmo i pro nás) opravdu nesnadný úkol.

Ačkoliv se mužům v Šepotech a výkřících nedostává tolik prostoru, jsou to právě oni, kdo do velké míry formují hlavní hrdinky a výrazně se podepisují na jejich chování. Situace, ve kterých se objevují, ať už v příběhu Agnesiny smrti, či ve vzpomínkách Karin a Marie, nám dávají nahlédnout hlouběji do duší těchto žen a odkrývají nám souvislosti, které by jinak zůstaly zamlčeny (nebo by k nám snad pronikly jen jako ozvěna tichého šepotu). Vladimíru Pokornému jsme přisoudili roli submisivního Joakima, manžela Marie, který tiše snáší její provokace, aby se jim pak postavil v jediném zoufalém sebevražedném gestu (či možná jen gestu demonstrativního sebepoškození), které Marie chladným odmítnutím jakkoliv zareagovat záhy promění v trapnost, směšnou snahu o odpor či změnu. Doktor David, milenec Marie, zrcadlí v sobě její chladnou povahu, která jej dráždí a přitahuje zároveň, připadl Vojtěchu Vodochodskému. Vojta v průběhu studia opakovaně dokazoval, že jeho silnou stránkou je určitý odstup, herecký nadhled nad postavou, který se nám zdál pro tuto roli výhodný. Posledním dosud neobsazeným hercem⁴⁶ byl David Kozák, který se chopil role kněze pochybujícího o boží existenci. Při zádušní mši pasuje Agnes do pozice mučedníka, jenž zemřel

⁴⁶ Dva ze studentů posledního ročníku herectví, Filip Březina a Kryštof Bartoš, měli v té době pracovní závazky v jiných divadlech.

za hříchy těch, kteří zůstávají, a jenž jediný má sílu přimět Boha, aby jim vyjevil (a dal jim skutečně pocítit) smysl života. V první absolventské inscenaci běsi_ jsme s Davidem coby Kirilovem týdný pracovali na jeho ambivalentním vztahu k Bohu, který vyústil v jeho odmítnutí. Dramatický oblouk postavy kněze v Šepotech a výkřících tak pro nás i pro Davida tematicky navazoval na předchozí hereckou práci a rozvíjel ji.⁴⁷

Většinu důležitých postav, které jsme pro převedení Šepotů a výkřiků na divadlo potřebovali, jsme obsadili studenty posledního ročníku herectví, zbývala ještě postava Fredrika, chladně krutého manžela Karin, který svou tichou, ale intenzivní nenávistí a pohrdáním den po dni přispívá k postupnému odumírání jejích citů. Roli Fredrika jsme nabídli studentu druhého ročníku herectví Davidu Krchňavému. Jeho fyzický vzhled i projev nejvíce odpovídaly našim prvotním představám o postavě.

S kompletním hereckým obsazením jsme přistoupili k textovým úpravám a vydali jsme se na cestu za hledáním možností převedení filmové povídky do finálního dramatického textu.

⁴⁷ Pokud píše, že jsme s Davidem Kozákem navázali na postavu Kirilova, nemám na mysli přímý intertextuální odkaz na Dostojevského postavu (ačkoliv jisté paralely bychom zde při podrobnějším zkoumání určitě našli). Návaznost v tomto případě pociťuji zejména v dramaturgicko-hereckém rozvíjení tématu pochybnosti o boží existenci.

12 Proces adaptace

Hned na začátku inscenačního procesu jsme si jasně stanovili, že nesmíme dovolit, aby nás filmové zpracování Šepotů a výkřiků ovlivnilo natolik, aby omezovalo naše vlastní představy o možnostech díla. A to hned ze dvou důvodů. Zaprvé bychom sami sebe okradli o podstatu umělecké činnosti coby hledání svébytné, subjektivně pociťované⁴⁸, ovšem objektivně aplikovatelné výpovědi o světě kolem nás, a degradovali bychom inscenační proces na pouhé kopírování cizího uměleckého vyjádření. Zadruhé filmový jazyk, jeho prostředky a způsob, jakým vypovídá o určitém tématu, jsou většinou zcela odlišné od inscenačních prostředků, se kterými pracujeme v rámci divadelní praxe.⁴⁹ Pokoušet se nekonceptně aplikovat Bergmanovy filmové postupy, kterými mistrovsky buduje atmosféru i napětí příběhu, s představou, že docílíme obdobného efektu na divadle, by bylo zcela naivní. Proto jsme se s režisérem (a později i se scénografem a kostýmní výtvarnicí) shodli, že bude rozumné podívat se na filmové zpracování jen na začátku zkoušení a v průběhu inscenačního procesu se k němu zásadně nevracet. Zpětně soudím, že toto rozhodnutí bylo na místě a ve výsledku zamezilo neúmyslnému „vykrádání“ Bergmana.

Výchozím materiálem pro nás tedy nebyl film, ale filmová povídka. Zatímco filmový scénář kromě jednotlivých situací obsahuje i návrh jejich technického řešení⁵⁰ pro konkrétní realizaci filmu, Bergmanova filmová povídka se soustředí na vyprávění příběhu, detailní vykreslení jeho atmosféry, práci s důležitými motivy⁵¹ a představení autorových pohnutek, které jej vedly nejen k vytvoření fabule, ale i

⁴⁸ Na Katedře činoherního divadla se praktická výuka zaměřuje zejména na interpretační způsob divadelní tvorby, jehož klíčovou a nedílnou součástí je vlastní umělecká interpretace.

⁴⁹ Jaroslav Vostrý v knize *Scénologie dramatu* srovnává možnosti filmového záběru a divadla následovně: „Vedle rozvíjení situace v čase začal film čím dál víc umožňovat divákovi pomocí pohybu kamery, sledující část (potenciálního) celku, dokonce vstupovat *dovnitř obrazu*. To samozřejmě souviselo a souvisí nejenom s technickými možnostmi, ale i s úlohou režiséra využívajícího těchto možností k důslednému vedení divákova pohledu. Právě zde se projevuje odlišnost filmu od divadla. V divadle se může divák i při zásadním zaměření na celek obrazu svobodně obracet k detailům, a dokonce vzdorovat impulzům, jejichž pomocí se snaží řídit divákovo vnímání inscenátor (což se mu daří při zaměření na detail pomocí bodového osvětlení).“ (Vostrý 2010: 20)

Filmový tvůrce může volit velikosti kamerového záběru a pracovat s detaily, polodetaily, polocelky, celky, velkými celky. Inscenátoři mají možnosti vymezení jen části jeviště značně omezené. Pokud bychom se drželi filmové paralely, inscenátor sice může zvolit pro konkrétní divadelní situaci detail, divák ale vždycky může vnímat perspektivou celku. Tento fakt je třeba mít neustále na vědomí.

⁵⁰ Např. popis jednotlivých záběrů a řešení přechodů mezi nimi.

⁵¹ Např. symbolika a význam červené barvy, která je pro film *Šepoty a výkřiky* typická.

konkrétního syžetu. Jako příklad můžeme uvést hned první věty povídky, ve kterých se Bergman obrací k potenciálním čtenářům s oslovením „milí přátelé“ a představuje jim film, který budou společně točit. Ano, slovo společně je zde zcela klíčové. Bergman hned v úvodu povídky aktivizuje čtenáře a zapojuje jej do procesu tvorby příběhu. Stejně tak počítá s účastí svého diváka, který se spolupodílí na tvorbě jednotlivých významů a přisuzuje jim smysl. Bergman navozuje dojem teprve se rodící myšlenky, představy, kterou s pomocí čtenáře rozvíjí a přisuzuje jí konkrétnější obrysy. Slovy Bergmana „(...) podobá se temnému vodnímu proudu: tváře, pohyby, hlasy, gesta, výkřiky, stíny a světla, nálady, sny, nic pevného, nic, co by bylo zcela zjevné jindy než v tomto okamžiku, a to ještě jen zdánlivě. Sen, touha nebo snad naděje, strach, jehož příčina není nikdy vyřčena.“ (Bergman 2000: 35) Je to zachycení uměleckého vyjádření, fantazie, která jako by byla hybnou silou příběhu a autor byl pouhým zprostředkovatelem.

Už v této počáteční fázi inscenačního procesu nám bylo jasné, že bude třeba převést svébytný bergmanovský styl vyprávění a jeho poetiku do divadelního jazyka a pro potřeby inscenování jej dramaturgicky upravit. Zda se ale bude jednat o dramaturgickou či výraznější adaptaci, jsme zatím nevěděli. Interpretační proces dramatu, tedy textu primárně určeného k inscenování, spočívá ve snaze objevit přes rozkrývání jednotlivých situací objektivní kvality díla. Na základě toho, jak která postava v situaci jedná, v duchu hermeneutického kruhu předjímáme a zpětně dedukujeme, co ji k jednání motivovalo a jaké povahové rysy tímto svým jednáním divákům (nebo čtenářům) prezentuje. Ve filmové povídce Šepoty a výkřiky nám Bergman předkládá nejen klíčové dramatické situace s konkrétními replikami postav, explicitně ale uvádí také základní charakteristiku hlavních ženských postav a detailně se rozepisuje o atmosféře celého příběhu i jednotlivých situacích. Interpretační proces v tomto případě probíhal následovně; náš inscenační tým se zamýšlel nad všemi poznatky, které nám Bergman o postavách a atmosféře poskytl, zvažoval jejich význam pro zamýšlenou inscenaci a na základě toho se rozhodoval, zda a jakým způsobem s nimi v inscenaci pracovat. Z těchto úvah vyvstávala otázka, do jaké míry jsou Bergmanovy představy například o barvách a prostředí příběhu pro nás coby inscenátory relevantní. Tuto otázku se v kontextu tvůrčího přemítání o scénografickém řešení inscenace snažím zodpovědět v kapitole Klíčové motivy a témata a jejich scénické (a scénografické) řešení.

Rozhodli jsme se navázat v připravované inscenaci na Bergmanovu práci se silnými vizuálními obrazy. V některých případech jsme se pokusili vytvořit jevištními prostředky obraz, které Bergman v povídce předpovídal vytvořit filmově (například mrazivě tichou večeří Karin a Fredrika jsme realizovali jako Fredrikovu onanii nad manželskou nenávisť). V dalších případech jsme přistoupili k vyjádření obrazu slovem. V povídce například Anna po ránu tiše sedí ve svém pokoji a češe se a na stole vedle ní leží vybledlá fotografie její mrtvé dcerky. Tuto situaci jsme se rozhodli řešit připsáním modlitby, kterou Anna při svém ranním rituálu věčně předříkává. Stanovili jsme si, že stejně jako ve výchozím textu, i v našem uměleckém zpracování musí mít každé slovo, které postavy vyřknou, velkou váhu.⁵²

V průběhu diskuzí s režisérem i pedagogickým vedením jsem si uvědomila další zásadní rozdíl mezi filmovým a divadelním vnímáním příběhu, který bylo třeba vzít při dramaturgických úpravách textu v potaz. V činoherním divadle se příběh odehrává přes jednání postav, zatímco ve filmu se tak může dít i přes jiné prostředky (např. střih). Postavy v divadle tak toho o sobě musejí prozradit⁵³ daleko více, než si mohou dovolit filmové postavy. Důvodem je nejen to, aby měl herec takzvaně „co hrát“, tedy aby měl dostatek podnětů a informací, na kterých může svou postavu vystavět, ale také aby v rámci interpretace každá z postav obhájila svou pozici a svůj objektivní podíl na celkovém smyslu díla. Zatímco ve filmu mohou tvůrci pracovat i s postavou, která se objeví třeba jen v jediné situaci a jejímž účelem je posloužit významnější postavě (například akcentovat skrze tuto postavu nějaké dílčí téma filmu), v divadle je třeba najít dramatický oblouk všech postav. Začínalo být jasné, že textové zásahy a tematické posuny, které bude třeba provést, budou zásadnější než klasické dramaturgické úpravy. Že bude třeba dílo plnohodnotně adaptovat.

Dramaturgické úpravy textu, které jsme v následujících týdnech prováděli, bychom mohli rozdělit do čtyř fází.

⁵² V jednom z dramaturgicko-režijních konceptů měla být inscenace dokonce založena na principu postupného zrodu slova, které se mělo objevit až ve druhé polovině inscenace.

⁵³ Nemusí se jednat jen o verbální projev postav, ale i jejich mimoslovní jednání a chování.

12.1 První fáze: výběr situací

Popisovaným dramaturgickým úpravám předcházelo první čtení a analýza textu, při které jsme u takto specifického textu, jenž má být převeden do filmu (autor počítá s tím, že příběh bude fungovat ve filmovém provedení), posuzovali objektivní kvality textu a jeho divadelní potenciál. Následně jsme si stanovili základní osnovu,⁵⁴ dějové linky a motivy, na nichž budeme divadelní adaptaci stavět. Jelikož se v následujících kapitolách podrobně rozepisují o výběru situací a motivů a práci s nimi, věřím, že námi zvolená osnova je z textu zřejmá a nemusím se jí na tomto místě blíže věnovat.

Proces adaptace jsme (asi poněkud neobvykle) začali výběrem situací, v nichž jsme pociťovali konflikt, jenž je v dramatu klíčovým kompozičním prvkem. Výběr a uspořádání těchto situací se staly základem příběhu, který jsme postupně vyprávěli prostřednictvím situací, monologů, obrazů a motivů.

Nejprve jsme zaměřili pozornost na dramatické situace, ve kterých Bergman předepsal konkrétní dialogy postav. Naším cílem bylo dramaturgicky rozebrat každou z těchto situací a zhodnotit její přínos pro naši interpretaci Šepotů a výkřiků.

Nejdelší situací povídky je emočně vypjatý dialog Marie a Karin, ve kterém vyplouvají na povrch silně zakořeněné a celá léta živené strachy z intimního mezilidského kontaktu. Karin až panicky odmítá otevřít se Marii, odmítá její dotyky i pokus o komunikaci. V jediném obrovském výbuchu emocí, výkřiku po letech šepotů a mlčení, se Karin vyznává z neutuchajícího pocitu viny. Viny, že pozbyla schopnosti milovat a cokoliv pociťovat. Viny, že se nedokáže a nechce otevřít jinému člověku. Viny, že se bojí být zranitelná, že podezřívá všechny lidi z pokusu jí ublížit. Viny, že jako citově odtažitá matka po vzoru vlastní matky vychovává další generaci nešťastných, uzavřených sester, které mezi sebou budou mít stejně nefunkční vztahy. Sledujeme Marii, která intuitivně vycítí slabé místo své sestry a jde po něm jako lvice. Postupuje pomalu, obezřetně, ale zcela účelově. Můžeme spekulovat, proč to Marie dělá. Chce Karin ublížit? Pokořit ji? Nebo jako dokonalý manipulátor zpracovává posledního člověka, kterého dosud nedokázala ovládnout?

⁵⁴ Už Aristotelés v Poetice říká, že: „u příběhů převzatých i vymyšlených musí básník nejprve stanovit v obecných rysech osnovu a teprve potom skládat epizody a rozvíjet děj.“ (Aristotelés 1996: 85)

Ať už jsou její pohnutky na začátku dialogu jakékoliv, v průběhu dialogu, jak se zdá, na okamžik i ona odhodí nasazenou masku a v krátké reakci na Karinin monolog se vyznává ze své přetvářky. Na jediný prchlivý okamžik se sestry spojí, jedna druhé porozumí a společně doufají, že se v jejich vztahu něco změní, že se ony dokáží změnit. Dialog je vystavěn velmi dynamicky a jednotlivé polohy mezi lítostí, vztekem, agresí, nenávisť, studem a smířením představují skvělý materiál pro herecké ztvárnění. Proto jsme tento dialog přenesli bez dramaturgických zásahů. Navazující dialog, ve kterém se Karin po Agnesině pohřbu vrací k předešlému rozhovoru s Marií a prosí ji, aby uskutečnily to, co si slíbily, jsme také ponechali beze změny.

Výrazné textové úpravy nevyžadovala ani situace, kdy kněz odřikává nad mrtvou Agnes modlitbu pozvolna se proměňující ve vyjádření vlastních pochybností o existenci Boha a Boží spravedlnosti. I tentokrát jsme knězovy repliky (a v další části situace repliky Marie, která prosí o odpuštění svých hříchů) považovali za dostatečně nosné a ucelené, že nebylo třeba je doplňovat. Ke stejnému závěru jsme došli i v dialogu Marie s Joakimem, vrcholícím nepovedenou sebevraždou. Nemám v úmyslu v této části blíže rozebírat další situace, které jsme bez zásadnějších změn přejali do finálního textu. Pro bližší představu o našem uvažování o těchto situacích jsem se věnovala pouze výše uvedenému dialogu Karin a Marie.

Do realistického rámce příběhu o Agnesině pomalém umírání zasadil Bergman situaci, kterou sám označil jako sen. Mrtvá Agnes v něm uvízla kdesi na půli cesty mezi životem a smrtí. Možná je to očištec, ve kterém svou duši paradoxně musí očistit sestry a ne mrtvá. Agnes neví, jak se z tohoto stavu nebytí osvobodit. Žádá Annu, aby k ní postupně zavolala obě sestry. Když je pak prosí o pomoc, sestry bez špetky slitování odmítají. Vymlouvají se na své mateřské povinnosti, na bariéru mezi živými a mrtvými, která jim brání sestře pomoci. Jakoby ve snové sekvenci odhodily masku soucitu a ukázaly svou podobu. Jediná Anna se bez váhání zavazuje zůstat Agnes nablízku a pomoci jí. Sen, nebo spíš noční můra, je zhmotněním Anniných názorů na sestry. Ukazuje perspektivu, skrze kterou Anna vnímá jejich péči o Agnes jako povrchní a neupřímnou. Bergman postavě Anny poskytl možnost sestry odsoudit, byť jen formou představy či snu (v

reálné linii příběhu Anna sestry se svými názory nekonfrontuje, je mlčícím obrazem, v němž ony sami pozorují své hříchy, tichou obžalobu sebe samých).⁵⁵



Realita, nebo sen? (Obraz Sen Anny)

V naší úpravě jsme Anně připsali jedinou větu, jediný přímý komentář, jedinou výčitku vůči Karin a Marii: „Ono to není o tom mít někoho rád, rád, rád, ale umýt mu každý den dvakrát zadek a vyprat posrané prostěradlo.“ Jedná se o parafrázi⁵⁶ věty z knihy Jana Balabána *Zepřej se táty*, kterou Anna ve svém snu zopakuje dokonce dvakrát.⁵⁷ Oproti originálu jsme situaci vystavěli v opačném pořadí. Karin a Marie odmítnou vyslyšet Agnesiny prosby, na což Anna reaguje

⁵⁵ V povídce Anna Karin pomáhá se svlékáním předtím, než se vydává za Fredrikem. Obnažená Karin Annu bezdůvodně uhodí do tváře a okamžitě ji žádá o odpuštění, kterého se jí nedostane. K agresivnímu gestu Karin vyprovokuje nahromaděný vztek, ale i stud a rozpaky z toho, že ji Anna prohlédla, že vidí všechno, co se v domě odehrává. V jevištní realizaci jsme tento motiv ještě posílili; namísto svlékání Anna pomáhá Karin otírat krev ze zraněného pohlaví.

⁵⁶ „Ono to není o tom mít tatínka rád, rád, rád, ale umýt mu každý den dvakrát zadek a vyprat posrané prostěradlo, to je víra, a ne žvanění o lásce v kostele“ (Balabán 2010: 76)

⁵⁷ Od doby, kdy jsme v rámci scénické propedeutiky inscenovali autorskou koláž *Odcházíme*, jejíž součástí byly i texty Jana Balabána, v nás jeho poetika zanechala silný vliv. Při adaptaci *Šepotů a výkřiků* se nám přirozeně spojovaly výjevy jeho povídek s interpretovaným příběhem, což nás nakonec přivedlo k zakomponování této jediné věty, pragmatického konstatování s nádechem výčitky do naší adaptace. Cítili jsme, že pokud by Anna v celém příběhu mohla říct jen jedinou repliku, řekla by přesně toto.

rozhodným svoláním, že se o Agnes postará sama. Teprve do tohoto místa jsme zasadili intimní dialog, ve kterém se Agnes Anně svěřuje, že ač je mrtvá, nemůže odejít. Tato dramaturgická úprava nám poskytla možnost vystavět konflikt dramatické situace a v závěru situace paralelně s intimním dialogem Anny a Agnes pracovat s vyhrocenými emočními stavy Karin a Marie. Anna nic nedbá na poznámky znechucených a pobouřených sester a pokouší se rozrušenou mrtvou utěšit. Tak věrná a obětavá je ve své péči o Agnes, že ani smrt pro ni není překážkou.

Převedení nedramatického díla (čímž Šepoty a výkřiky i přes již zmíněnou dramatickост stále jsou) do divadelního textu si zpravidla žádá redukci⁵⁸ některých motivů či témat, které jsou ve výchozím textu obsaženy.⁵⁹ Proto jsme například v situaci, kdy Marii navštěvuje lékař, zcela vypustili monolog, ve kterém bývalý milenec Marii s pohrdáním ukazuje, jak se jí do tváře negativně promítla změna její osobnosti. Motiv emočně prázdného vztahu pohybujícího se na pomezí nenávisti, pohrdání a touhy (nejen sexuálního chtíce, ale i touhy zkrotit, pokořit, potrestat osobu, v jejímž pohybu, výrazu, slově vidím sám sebe a své vlastní nedostatky) jsme ponechali v textu jen částečně, výrazně jsme s ním ale pracovali v rámci jevištního obrazu.

12.2 Druhá fáze: Agnesin deník

Po výběru pro nás klíčových dramatických situací jsme přistoupili k řešení deníkových pasáží. V předloze se celkem čtyřikrát objevují krátké deníkové zápisky Agnes, které rozvíjejí její dramatický oblouk a často odkrývají trochu odlišnou perspektivu, než v jaké se nám postavy ukazují v situacích. Vypořádání se s vlastní minulostí je přirozenou součástí umírání. V knize *Vyhoštěná smrt* autorka Jiřina Šiklová píše: „Odchází-li člověk z tohoto světa, ví-li nebo alespoň tuší, že zemře,

⁵⁸ „Každý pokus o formulaci tématu a následně i smyslu celého vyprávění bude nutně redukcí. Chtěli-li bychom se této redukcí vyhnout, museli bychom vytvořit repliku původního akvária. I tak by však nutně došlo k posunům proporcí i k potlačení jistých, běžným okem nepostřehnutelných prvků. Vyprávění bychom tudíž museli týmiž slovy převyprávět. Taková interpretace by však neměla smysl.“ (Bílek 2003: 125)

⁵⁹ V interpretaci jsme potlačili i křesťanské motivy, které Bergman promítl zejména do postavy Agnes. V našem pojetí Agnes není mučednicí smířeně umírající za naše hříchy. Je ženou, která se v posledních hodinách pere za své právo na život, která nechápe, proč musí zemřít. Křesťanské hodnoty (soucit, odpuštění, láska) ale zůstávají dominantním rysem její povahy.

pak možnost sdělovat něco o vlastní minulosti je pro něho nejdůležitějším námětem konverzace.“ (Šiklová 2013: 54)

V prvním záznamu se Agnes svěřuje s tím, že s postupem nemoci se jí často vybavují vzpomínky na emočně odtažitou matku, která nikdy nevyslyšela její prosby o trochu něhy. Přesto Agnes matce nic nevyčítá. Ba naopak, s blížící se smrtí, kterou hodlá pokojně přijmout, se vyrovnává se svými vzpomínkami, je ochotna omluvit matčin nezáměr o dceru, a dokonce jí odpustit. Motiv matky, která se prostřednictvím vzpomínek vrací ke své dceři, aby jí byla útěchou v hodině smrti, se nám zdál natolik zásadní a bolestně pravdivý⁶⁰, že jsme se rozhodli rozložit jej do dvou kratších monologů a zvýšením frekvence výskytu toto téma akcentovat. První vzpomínka na matku je věcnou výpovědí o jejich odtažitém vztahu, která se překlene v pochopení a smíření. Druhá vzpomínka je o poznání vřelejší. Zachycuje jediný okamžik sblížení, náznak citu vůči dceři, která ji plna dětské radosti hladí po tváři. Agnes matce odpouští, její lhostejnost se ale podepsala na všech sestřích. Tuto myšlenku jsme rozvinuli ve scénickém řešení bezeslovného obrazu, ve kterém jsou Karin a Marie zobrazeny jako oběti disfunkčního vztahu s matkou.⁶¹

V pořadí druhý deníkový záznam promlouvá o zoufalství a samotě umírání. Čas se vleče, není možné jej zastavit ani prožít jinak, než bolestí. Zbývá jediné: přijmout bolest jako svého stálého společníka a společně s ní přijmout i realitu smrti. Neboť jediné přijetí bolesti a smrti je cestou ke spáse.⁶² Zatímco v povídce následuje tento záznam bezprostředně po smrti Agnes, my jsme jej umístili na samotný začátek celé adaptace, čímž došlo k posunu jeho významu. V naší adaptaci Agnes od začátku jasně manifestuje svůj smířený postoj k vlastní smrti. Jak se zdá, prošla již všemi fázemi umírání.⁶³ Na rozdíl od výchozího textu jsme ale měli v plánu v momentu největších fyzických i psychických muk zpochybnit Agnesino přijetí smrti.

⁶⁰ Na základě rozhovorů se svými kamarády a známými jsem zjistila, že mnoho z nich má obdobnou zkušenost s umírajícím blízkým, který se v posledních dnech života obracel k domnělé matce.

⁶¹ V bezeslovném obraze sedí Karin a Marie v plastovém boxu a jejich oči zakrývají pruhy pásky nalepené na stěně boxu způsobem, který připomíná například oběti domácího násilí, které si přejí zůstat v anonymitě, a tak jsou jejich obličejové v postprodukci televizních pořadů částečně zakryty.

⁶² Při smutečním obřadu za Agnes ji kněz pasuje do role Krista, který přijetím utrpení a bolesti odčinil hříchy lidí. Agnes sama snímá z matky vinu za jejich chladný vztah.

⁶³ Americká psycholožka Elizabeth Kubler-Rossová stanovila ve své studii O smrti a umírání pět základních fází umírání: popírání, hněv/agrese, smlouvání, deprese, smíření.

Agnes se deníku svěřuje také se svými malířskými pokusy. Sama objektivně přiznává, že uměleckou hodnotu nemají, je to jen marná snaha najít smysl prázdného života, zažít prostřednictvím obrazů něco, co dosud nepoznala. Motiv uměleckých ambicí, v našem případě péče o umělé květiny a jejich dekorování, jsme promítli do scénografie a rozvíjeli jsme jej v několika jevištních obrazech, proto jsme tuto textovou pasáž nevyužili.

Bergmanova povídka je zakončena Agnesinou vzpomínkou na den prožitý po boku sester a Anny. Ničím výjimečný, a přesto natolik zásadní, že si jej do deníku zaznamenala. Cítila v té chvíli jedinečný pocit štěstí z prostého bytí, z možnosti vyjít společně se sestrami ven a prožít poklidný den v jejich společnosti. Sentimentální ladění vzpomínky vytváří pochybnost, zda Agnes podobný den skutečně prožila, nebo si jej ve své samotě pouze vysnila. Podobně jako Bergman i my jsme touto vzpomínkou uzavřeli celou inscenaci. V našem pojetí zprostředkovává vzpomínku v závěrečném monologu Anna, jež stále kolébá Agnes, která, ač po smrti, nemůže usnout a nalézt klid. Idylická vzpomínka je v našem pojetí přerušena naléhavou otázkou Agnes: Anno, co je to smrt? Nato Anna svým typicky věčným tónem odpovídá: Smrt? To je mrtvý člověk. Žádná očekávání Boží spásy, žádný strach z věčného zatracení. Poté, co zemřeš, jsi mrtvý. Tečka. A je to příznačně právě Annina odpověď, která Agnes dovolí opravdu naposledy vydechnout.

12.3 Třetí fáze: autorský vklad - monology

Při dramaturgických úpravách jsme uvědomovali, že se v rámci adaptace nejspíš neobejdeme bez autorského zásahu. Jak již bylo řečeno, dali jsme si za cíl vytvořit všem postavám nosný dramatický oblouk, který vyžadoval, aby o sobě postavy sdělily více informací, než kolik jich pro potřeby filmového ztvárnění předepsal Bergman. Proto byla další fáze adaptačního procesu ve znamení tvorby monologů.

K formě monologu jsme přistoupili s ohledem na strukturu adaptace a představ o inscenaci. Chtěli jsme podpořit význam Agnesiny smrti jakožto události, která spustí dialog mezi sestrami, prolomí ticho následované výkřiky. V první polovině adaptace tedy výrazně převládají monology nad dialogy, v druhé části adaptace (po smrti Agnes) se dynamika textu promění a dominantní úlohu získávají dialogy.

Spolupráce s režisérem fungovala na bázi autorských pokusů nás obou a jejich následného připomínkování. Pokud jsme se oba shodli na tom, že vytvořený text má dramatický potenciál a tematicky rozvíjí postavu (či postavy) tak, jak to vyžaduje naše interpretace, společně jsme zapracovali své podněty a monolog dopisovali. Několik nesprávně uchopených autorských pokusů při tomto procesu samozřejmě přišlo vniveč.

Jak jsem naznačila v předešlé kapitole, smířený odchod Agnes-mučednice beze vzteku, pocitu ukřivděné nespravedlivosti či deprese se nám pro naše divadelní zpracování nezdál výhodný. Agnes by se měla neodvratnému osudu vzpírat, ne se mu podvolit. Měla by v sobě najít zbytky měsíce potlačovaného života a bojovat, byť i jí samotné je jasné, že v tomto nerovném souboji je vítěz předem určen.

V době medikamenty uměle prodlužované dlouhověkosti žijeme ve falešném přesvědčení o vlastní nesmrtelnosti. Přirozená křivka života (dospívání – vrchol života – odcházení) je narušena. Vehementně se snažíme zachovat si mládí a vše, co je s ním spjato.⁶⁴ Stárnutí a smrt účelově vytěsňujeme ze svých životů. Smrt pak nepřichází smířlivě, tím méně ta předčasná. V případě Agnes navíc smrt nastává ještě dřív, než vůbec začala žít, než poznala lásku a porozumění. O to větší smysl jsme spatřovali v tom, aby dostala příležitost vyjádřit vzdor svému osudu.

K tomuto pojetí přispíval i fyzický vzhled představitelky Agnes, která působí velice mladě a nevinně. Chtěli jsme ještě naposledy zamíchat rozdanými kartami a dát Agnes příležitost spílat své nemoci, spílat těm, kteří zůstávají a nežijí. Proto jsme Agnes připsali nový monolog. Na rozdíl od povídky jsme jí v okamžiku nejtěžších fyzických bolestí při umírání darovali poslední promluvu. Slova plná vzteku. Agnes v našem pojetí není mučedníkem, který pokorně snáší bolest a muka. Je to žena, které proti její vůli berou život. Jako základ monologu jsme si vzali jediné věty, které Bergman Agnes v okamžiku umírání přisoudil: „Copak mi nemůžete pomoci? Pomozte mi, já nechci. Já nechci.“ (Bergman 2001: 43) Výčitku

⁶⁴ Současné vnímání estetična a krásy a význam, který je mu v dnešní společnosti přisuzován, přirozeně vyvolává touhu po dokonalém vzhledu, která přispívá ke stále většímu uplatňování estetické medicíny a plastických zákroků. Naše těla přestávají nést stopy životních zkušeností (jizvy, vrásky, strie atd.) a stávají se umělými schránkami. Tuto myšlenku jsme podpořili kostýmním řešením Karin a Marie (umělohmotné šaty, výrazné, stylizované líčení, které zakrývá přirozené rysy tváře).

adresovanou sestřím (a v povídce i přítomnému lékaři) jsme rozvedli v následujícím monologu.

AGNES: 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 vlastní krvi, bezpečná, že tam za tebou nikdo nemůže, nemůže, nemůže, nemůže. Nevrátím se tam, kde se nedá žít! Nevrátím se tam, kde se nedá žít! Nikdy se tam nevrátím, do toho domu, kde nejsou žádní lidé. To není dům, to je hromada zbytečných krámů, to je moje prdel od hoven, to je moje kunda od krve, a vy mě v tom necháte. Co čumíte? Copak mi nikdo nemůže pomoci? Vy boží nádhery, vy příkyvovači životů. Tak už to do mě dejte! Dejte to do mě!

V jazykové rovině jsme se při psaní opět inspirovali povídkami Jana Balabána. Snažili jsme se vyjádřit prožívanou bolest v duchu díla nejprve poeticky. Se stupňujícími se muky a narůstajícím vztekem se ale objevují syrová vyjádření reality umírání, na kterém nic poetického není. Agnes přechází do vzteku, ve kterém explicitně viní sestry z předstírané péče a pojmenovává prázdnotu domu, který by měl být domovem.

Ve vznikající adaptaci jsme podpořili motiv Mariina požitkářství a smyslnosti, která je, jak se později ukáže, stejným obranným štítem, jak Karinin chlad. V situacích, kdy Marie svádí muže (v našem pojetí takto provokuje lékaře i kněze) vidíme projevy její manipulace. V monologu, který jsme Marii připsali a umístili ho před nevěru s lékařem, pronikáme hlouběji do Mariiny duše a poznáváme její pohnutky, její osobní revoltu vůči morálce, vůči Bohu i společenským požadavkům, které

jsou na manželky a matky kladeny. Je to touha po nespoutaném hříchu, nebo zvrácená feministická vzpoura? V našem pojetí tak trochu oboje.



Mariin monolog (obraz Nedělní ráno)

MARIE: Nedělní ráno. Ne-děl-ní ráno. Třikrát se převalit na levý bok, zabořit hlavu do zatuchlých polštářů a na chvíli zadržet dech. To, co slyšíš, to je proud krve, který se ve vysokých vlnách žene pulzujícím tělem. Ne-děl-ní ráno. Sotva znatelné šubání v křeči protažené noze. Nedělní ráno. Nedělní ráno by mělo být časem svátečním. Studeným potem nasáklá ruka vklouzne pod deku a pevně stiskne nastavené stehno. Váha druhého těla rozhoupe matraci, postel nebo co to vlastně je. Explóze pachů, tvarů, dotyků, vjemů. Jen neotevírat oči, aby člověk v tom cizím prostředí nezabloudil. V nedělní ráno chci být zhanobena. To aby „náš pán“ viděl, kam se mu jeho malá ovečka zatoulala.

Také postavě Anny jsme připsali monolog, v němž přibližujeme její nejbolestnější životní zkušenost: ztrátu dcery. Nakonec jsme zvolili formu modlitby,

každodenního rituálu, ve kterém vyjadřuje svou vděčnost za prostý fakt, že může žít. Její bezprostřední zkušenost se smrtí nejprve její dcery a později i nejbližší osoby, Agnes, ji samozřejmě nenechává chladnou. Naučila se ale přijímat věci tak, jak jsou, bez příkras a obviňování. Za smrt dcery ani umírání Agnes nenese nikdo odpovědnost. Bolest a smrt jsou součástí života stejně jako zázrak zrození a okamžiky štěstí, kterých se jí v životě dostalo.

ANNA: Děkuji ti, můj pane,
že jsi mi dovolil
probudit se do tohoto rána
po dobrém spánku
pod tvou ochranou
a pro požitky z klidné noci.
Prosím tě také dnes jako každý den,
dej, ať andělé chrání moji holčičku,
kterou jsi ve své prozřetelnosti
vzal k sobě.
Amen.

12.4 Čtvrtá fáze: autorský vklad – dialogy

Přestože jsme naši adaptaci explicitně nezasadili do moderní doby, snažili jsme se tematizovat problémy, které v současné společnosti silně pociťujeme (vytěsnění smrti, neschopnost komunikace a navázání upřímného vztahu, přetvářka). V procesu adaptace⁶⁵ jsme u jedné situace shledali, že v rámci Bergmanova příběhu funguje dobře, v kontextu námi zamýšlených tematických posunů si však říká o výraznější úpravu. Byl to právě dialog Karin a Fredrika, kde se nejvíce projevil nesoulad mezi původním významem situace a významovým posunem v rámci naší inscenace (způsobeným mimo jiné obsazením mladších herců a hereček).

Mezi manžely se během večere odehrává tichý souboj, plný dlouho bující nenávisti neznající slitování ani přestávku. Jsme svědky dávno mrtvého vztahu

⁶⁵ Pro přehlednost uvádím změnu charakteru dialogu Karin a Fredrika na tomto místě, ve skutečnosti se tak stalo po dvou týdnech zkoušení.

plného pohrdání. Z Karininy zděšené reakce, když neúmyslně rozbije skleničku vína, můžeme dedukovat, že ve vztahu dlouhodobě dochází k projevům domácího násilí, až už ve formě psychického či fyzického týrání. Fredrik svou ženu nebere za sobě rovnou, pohrdá jí, přesto (nebo spíš právě proto) cítí uspokojení z toho, že si může vynucovat pohlavní styk. V Karin se vyvinul odpor k jakýmkoliv dotykům a sexuálním projevům, touží uzamknout své tělo i svou duši a nenechat nikoho, aby jí ublížil. Situace vrcholí gestem sebepoškození, kdy si Karin pořeže pohlavní orgán střepem z rozbité sklenice. Proč to udělala? Snad proto, aby posílila pocit odporu k intimitě, vyjádřila tímto zoufalým gestem nesnesitelnost onoho manželství, snad aby se s pocitem krajního uspokojení ze znechucení, které tento čin ve Fredrikovi vyvolá, vyhnula pro tentokrát sexuálnímu styku. Nebo možná proto, aby v případě styku Fredrika střepem v pohlavním orgánu poranila a nechala jej pocítit utrpení, které během styku sama zažívá.

Bergman situaci vystavěl tak, aby se manželský souboj odehrál pod pokličkou, skryt v tichu a stručných odpovědích banálního dialogu. Do zkušebního procesu jsme vstupovali s jednoduchým přepisem situace v podobě, v jaké je napsána v povídce. V průběhu zkoušek se ale ukazovalo, že tento model v našem pojetí nefunguje. Princip konfliktu skrytého v tichu realisticky vystavěné situace společné večeře v praxi nefungoval, nedařilo se nám propůjčit onomu tichu vyžadovaný obsah. Netvrdím, že by herci nebyli schopni situaci pocítit a adekvátně zpracovat. Unikala nám konkrétní tematizace, jen tu a tam se mlhavě objevila v pronesené replice a opět se vytratila. Proto jsme se rozhodli k výraznější úpravě, která by zachovala základní výpověď, ale lépe by odpovídala našemu pojetí.

Sexuální násilí má mnoho různých podob, vynucování pohlavního styku je jen jednou z nich. Kde jsou hranice sexismu, co je a co není přípustné, je v současnosti hojně diskutované téma.⁶⁶ Proto jsme se rozhodli prozkoumat formy sexuálního násilí, které nezahrnují fyzický kontakt, ale dlouhodobý psychický teror. Takové chování je hůře definovatelné jako trestný čin, nezanechává fyzické důkazy a staví tak oběť do pozice, kdy sama neví, zda je či není obětí a zda by v případě odporu našla ve společnosti zastání.

Rozvedli jsme motiv psychické šikany Karin, která je v povídce pouze naznačena, a udělali z něj klíčové téma situace. Fredrik si v naší úpravě

⁶⁶ Silnou celospolečenskou vlnu diskuzí na toto téma vyvolalo i hnutí Me Too, které bojuje proti sexuálnímu obtěžování.

nevynucuje na Karin styk (protiví se mu natolik, že se jí nechce dotknout), ale nutí ji k nedůstojnému sexuálnímu chování.⁶⁷ Vyžaduje, aby mu Karin obscénně vyprávěla smyšlené sexuální fantazie o styku s jinými muži. Karin se cítí ponížene a zahanbene. V přepisu situace jsme také posílili ostentativní charakter gesta sebepoškození. Na rozdíl od povídky, kde k poranění dochází o samotě, v naší adaptaci si Karin demonstrativně zabodne střepe do pohlavního orgánu přímo před Fredrikem a postaví ho tak do obdobné situace, ve které se po demonstrativním pokusu o sebevraždu ocitla Marie. Karinino gesto jasně říká: tohle je skutečnost, tohle je má realita, jak se k ní postavíš? A stejně jako Marie, ani Fredrik nezareaguje adekvátně a náležitě; zoufalé gesto jej nadmíru pohorší. Finální podoba dialogu pak vypadá následovně:⁶⁸

FREDRIK: Nepřidáš si?

KARIN: Ne, děkuju.

FREDRIK: Proč se usmíváš?

KARIN: Neusmívám se. Chceš kávu nebo si půjdeme lehnout?⁶⁹

FREDRIK: Žádnou kávu nechci. Kde jsi byla celé odpoledne?

KARIN: Ne, prosím...

FREDRIK: Kde jsi byla celé odpoledne?

KARIN: Procházela jsem se po městě.

FREDRIK: Kde ses procházela?

KARIN: Tady poblíž.

FREDRIK: Byla to dlouhá procházka.

KARIN: Nechtělo se mi domů.

FREDRIK: A proč?

KARIN: Neměla jsem chuť.

FREDRIK: Lžeš. Co jsi dělala?

KARIN: Někoho jsem potkala.

FREDRIK: Koho?

KARIN: Jednoho muže.

FREDRIK: Kde jsi toho muže potkala?

KARIN: Já nevím...

⁶⁷ Nápad na konkrétní řešení ponižujícího sexuálního chování vzešel z otevřené diskuze s herci.

⁶⁸ V textu jsou tučně vyznačeny repliky, které jsme převzali z výchozího textu.

⁶⁹ V povídce otázku pokládá Karin a odpovídá na ni Fredrik. (Bergman 2001: 41)

- FREDRIK:** No tak, Karin, chci slyšet podrobnosti.
- KARIN:** Šla jsem do divadla a seděla jsem až v lóži. Úplně vzadu. Přišel za mnou, sedl si vedle mě a začal mi hladit stehna. Pak jsme si lehli na zem a milovali se přímo tam, před všemi. Proto mám tak špinavé šaty.
- FREDRIK:** Bylo to opravdu tak?
- KARIN:** Proč bych ti lhala?
- FREDRIK:** Máš pravdu, proč bys mi lhala.
- KARIN:** Jenže teď jsem ti právě lhala.
- FREDRIK:** To nevadí.
- KARIN:** Ten muž za mnou přišel, ale nevěděli jsme, kam jít, tak jsme šli do kostela a tam jsme se milovali v tmavém koutě mezi dvěma širokými sloupy. Tam aspoň nebylo takové horko.
- FREDRIK:** Setkáte se znova?
- KARIN:** Čeká na mě.
- FREDRIK:** To je mi jasné.
- KARIN:** Tentokrát si to zařídím tak, abych se stačila svléknout. Proč musíme jeden druhého takhle týrat?
- FREDRIK:** Ty mě netýráš.
- KARIN:** **Vždyť jsou to všechno jen lži.⁷⁰**
- FREDRIK:** Je pozdě. Půjdeme si lehnout.
- KARIN:** Všechno jsou to jen lži! */zabodne si střep mezi nohy/* Všechno jsou to lži!

⁷⁰ V povídce věta: Vždyť je to jen snůška lží. (Bergman 2001: 41)

FREDRIK: Jsi nechutná.



Dialog Karin a Fredrika (Večeře)

Situace v pozměněných okolnostech fungovala. Stále nám ale v adaptaci scházely okamžiky, kdy Karin nechá diváka nahlédnout do své mysli, aby pochopil, v jakém koloběhu neustálého stresu a přetvářky musí žít. Každý den se snaží nalézt smysl svého jednání i jednání Fredrika, svou životní úlohu. A každý den znovu zažívá zklamání z prozření, že všechno, čím je a co dělá, je jen klam. Před dialog s Fredrikem jsme proto Karin připsali krátký úvodní monolog.

KARIN: Nejčastěji to přichází večer. Náhle. To zaváhání. Ten nečekaný propad, kdy se v krátkém okamžiku zřítí celý pracně přijatý úděl a není možné unést jeho danost. Život se najednou jeví jako děsivý sled opakujících se úkonů. Sem a tam, sem a tam.

Přestože jsme původní situaci výrazně pozměnili, jednali jsme tak za účelem zachování její vnitřní dynamiky a smyslu. Naším cílem bylo najít způsob, jak vyjádřit významy, které jsme v rámci dramaturgického rozboru objevili a

v naší interpretaci akcentovali. Pokusili jsme se vyjádřit ducha Bergmanova díla odlišnými inscenačními prostředky i za cenu zásahu do litery díla.

V tomto stádiu dramaturgické přípravy inscenace jsme zhodnotili aktuální podobu scénáře a usoudili jsme, že v něm dosud není dostatečně zastoupen motiv péče o umírající Agnes. Rozhodli jsme se, že do procesu zkoušení vstoupíme jen s dílčí textovou přípravou a pokusíme se prostřednictvím řízených hereckých improvizací vytvořit obraz (či dramatickou situaci) horlivě nešikovné péče sester a intuitivní pomoci Anny. Důležitým aspektem péče o Agnes pro nás byla dlouhodobost; Agnesin stav se pomalu zhoršoval, ale nikdo včetně lékaře nebyl schopen říct, jak dlouho bude na živu a jaký bude mít nemoc progres. Marie a Karin jsou proto nuceny den za dnem zůstat v atmosféře umírání, bez vidiny brzkého odjezdu, pouze ve společnosti sebe samých, Anny a rodinného lékaře. Byť mohou mít dobrou vůli Agnes pomoci, absence potřebné empatie a opravdového citu proměňuje pokusy o sesterskou péči v prázdná gesta, která se opakováním stávají smutnou denní rutinou.

Přeskočím teď fázi improvizčního hledání výsledného obrazu a pokusím se popsat prostřednictvím scénického řešení podstatu obrazu, který v adaptaci nese název Den s Agnes. Jsme svědky krátkých sekvencí, které se ve variacích opakují den po dni. Situace je založena na principu gradace potřeb, které nemocná má a kterým sestry na rozdíl od Anny dokáží čím dál méně vyhovět. Jejich péče se od činů přesouvá do oblasti slov. I ta se ale časem vyprázdňuje, ztrácí svůj smysl a stávají se sledem frází. Na začátku situace Agnes konstatuje, že trpí bolestmi a sestry s Annou se střídají v péči o ní. Karin položí otázku ohledně Agnesina zdravotního stavu, na kterou Marie odpovídá stručným „Dneska spala klidně“. Když Agnes požádá sestry o sklenici vody, dojde ke slovní přestřelce o to, kdo se úkolu chopí. V následujících dnech se situace v lehké obměně opakuje; Agnes sestry žádá o pomoc s každodenními úkony⁷¹ a ty se od počáteční horlivé reakce dostávají do fáze rozpačitosti a odporu. Skutečná péče o nemocnou nakonec z variace zcela vymizí a zůstává jen prázdná odosobněná výměna stále se opakujících replik o Agnesině zdravotním stavu, která vrcholí absurdním zvoláním: „Celou noc nespala.

⁷¹ Nejprve Agnes žádá o sklenici vody, poté prosí sestry, aby ji umyly, nakonec v neukončené větě prosí o blíže nespecifikovanou pomoc; v našem scénickém řešení Agnes potřísnila box, ve kterém leží, krví a vztahuje se k sestrám s nevyslovenou prosbou o to, aby ji v nemoci, byť je jakkoliv odpudivá, nenechaly samotnou.

Křičela bolestí.“, na což Karin bez zaváhání nad skutečným smyslem věty reaguje naučenou odpovědí „To je dobře.“



Péče o Agnes (obraz Den s Agnes)

V tomto případě je text de facto zápisem scénického řešení a je tudíž pevně spjat s konkrétním způsobem jeho jevištní realizace. Dramatický konflikt, který je v situaci obsažen, jsme scénicky podpořili jednáním Anny, která bez vyžádání, prakticky a zcela automaticky plní veškeré Agnesiny prosby.

13 Interpretace a autorství

Na předešlých stranách jsem se snažila postihnout dle mého názoru nejzásadnější dramaturgické úpravy a přiblížit principy významnějších autorských zásahů (a s nimi souvisejících interpretačních posunů), ke kterým jsme v naší adaptaci přistoupili. Pokusili jsme se převést nedramatický, respektive epický text (který má v našem případě jednoznačně dramatický a scénický potenciál) do textu dramatického. Výsledkem je scénář, který obsahuje dramatický konflikt (a úzkým propojením textu s konkrétní představou scénického řešení tento konflikt latentně rozvíjí) a zároveň nese významy, které byly následně scénickou realizací na základě zvoleného interpretačního klíče konkretizovány. Nový text vznikl kombinací dramatizačních a adaptačních postupů (redukce, aktualizace), jak bylo ale zřejmé z dosud užívané terminologie, osobně se kloním spíše k tomu, že výsledný textový útvar je adaptací filmové povídky, protože součástí nové struktury jsou autorské texty vykazující významné interpretační posuny. Jelikož jsme se ovšem při všech textových úpravách snažili zachovat jak jazykový styl, tak celkový smysl předlohy, pohybujeme se na pomezí dramatizace a adaptace. Adaptací v tomto kontextu rozumím inovativní interpretaci s kreativním přínosem tvůrce v tematizaci či formě díla.

Finální podoba adaptace funguje na principu střídání dialogů a monologů, přičemž v první části dominují monology, ve druhé části výrazně převažují dialogy. Syžet, který jsme zvolili, koresponduje s tématem adaptace i samotné inscenace. Přes veškerou snahu našich blízkých jsme ve smrti vždycky sami. Slova se nám nedostává, a pokud ano, nedokáží vyjádřit vše, co by mělo být řečeno. Přítomnost milovaného člověka, jeho dotyky, empatie a láska jsou v momentě smrti daleko důležitější než slova. Umírající ztrácí pojem o realitě, upadá do dávno zapomenutých vzpomínek, nikdy neprožitých snů a představ. Umírání, to je nesouvislý monolog, na který nelze reagovat. Agnesina smrt ale všechno změní. Smrt má moc inspirovat ty, kteří zůstávají, k životu, ke komunikaci. Karin a Agnes mají příležitost uvědomit si prostřednictvím Agnesiny smrti, že mohou něco změnit, že člověk může uniknout smrti jedině životem. Mají možnost se k sobě přiblížit, využít bolestné zkušenosti k tomu, aby jedna druhou poznaly. Agnesina smrt je spouštěčem komunikace, dialogu, který bohužel nepřetrvá. V naší interpretaci Agnes ani po smrti nemůže odejít právě proto, že čeká na skutečný, hluboký a upřímný dialog obou sester, který by obnovil jejich vztah. Když se Marie po emotivním rozhovoru se sestrou opět uzavře do své citové ulity, je Agnes

zoufalá. Touží dozvědět se, jaký smysl měla její předčasná a bolestivá smrt, když nedokázala spojit odloučené sestry. V samém závěru se tedy Agnes obrací na Annu, která jediná je doopravdy schopna ji vyslyšet a pochopit, s otázkou: „Anno, co je to smrt?“ A je to právě pragmatická Anna, která jí nabídne rozhršení: „Smrt? To je mrtvý člověk“. Ano, smrt má moc něco změnit. Ale jediný, kdo může jednat, je člověk sám.

V návaznosti na filmové techniky a postupy vznikla forma divadelní adaptace, kterou bychom mohli nazvat montáží.⁷² Mezi jednotlivými dialogy a monology vzniká často napětí, tenze, rozpor, který pramení z uspořádání těchto dílčích dramatických celků. Pořadí situací není nahodilé. Jeho primárním cílem je samozřejmě rozvíjet příběh tak, aby se divák (který má v rámci divadelního představení pouze jedinou příležitost zhlédnout jednotlivé dramatické situace a obrazy a poskládat si z nich smysluplný příběh) v příběhu neztratil a zároveň aby pocítil (nikoliv nutně vždy racionálně pochopil) významy, které tvůrci do inscenace vložili. Konkrétní uspořádání situací má ovšem i sekundární funkci: dokáže vytvářet nové významy a rozvíjet nejen dějovou linku, ale i témata adaptace a její scénické realizace. Pro příklad mohu uvést řazení dvou situací v poslední třetině naší adaptace. Za emočně vypjatý dialog Marie a Karin, který končí sblížením obou sester, vzájemným porozuměním a příslibem blízkého sesterského vztahu, jsme zařadili Annin sen. Už první připsaná replika této situace⁷³ jakoby s ironickým nadhledem komentovala předešlý dialog sester. Jak přízemní, nedůležitý a směšný je pokus obou sester o navázání vztahu. Jak nemístné a malicherné se Anně zdají jejich problémy v kontextu smrti Agnes. Anna ve svém snu odhaluje skutečnou tvář sester (i když samozřejmě jejich rysy značně zveličuje). Její sen tak plní funkci určité předzvěsti, že sblížení sester nebude mít dlouhého trvání, že je pouhou iluzí.

V rámci montáže pracujeme se střídáním skutečných situací a snových sekvencí, které tvoří podstatnou část příběhu. Kouzlem Bergmanovy předlohy je pocit, který v nás vyvolává; pocit, že si nikdy nemůžeme být zcela jisti, zda se daná situace skutečně stala, nebo je pouhou představou, přáním či vzpomínkou některé z postav. Povídka se nese v atmosféře na pomezí snu a reality. Bergman

⁷² Pracuji s pojmem montáž tak, jak jej chápe Sergej Ejzenštejn. Klíčovým prvkem montáže je pro mne dramatická a dialektická podstata. Slovy Ejzenštejna: „Tato vlastnost byla v tom, že dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.“ (Ejzenštejn 1963: 10)

⁷³ „Ono to není o tom mít někoho rád, rád, rád, ale umýt mu každý den dvakrát zadek a vyprat posrané prostěradlo.“

sám považoval tento princip vyprávění za natolik významný, že doprostřed příběhu (za dialog Anny a mrtvé Agnes) vložil část kapitoly, ve které čtenáře odrazuje od přílišné racionalizace jednotlivých situací. „Jak mne už unavuje poučka, že fantazie se vždycky musí zodpovídat rozumu! Vnuknutí se před obviněními vznesenými skutečností musí chovat skromně. Že by Agnes byla jen zdánlivě mrtvá? Není to přízrak? Budeme točit strašidelný film? Ne, žádný strašidelný film točit nehodlám.“ (Bergman 2001: 51) Bergman oslavuje fantazii, vzpírá se rozumu a nabádá k tomu také interprety jeho díla.

Při inscenování jsme se museli vypořádat s tím, jak odlišit sny, představy a vzpomínky od reálných situací. V případě Agnes jsme se drželi formy, kterou v předloze použil sám Bergman, tedy deníkových zápisů. Vzpomínky a sny ostatních postav jsme v rovině textu nijak zásadně neodlišovali a rozhodli jsme se je vyřešit jinými divadelními prostředky (scénografickým řešením, hudbou, stylizovaným pohybem...). Toto řešení se ukázalo jako nedostatečné. Ačkoliv je jistá nejednoznačnost a nekonkrétnost součástí Bergmanova vypravěčského stylu, divadelní ztvárnění si žádá konkretizaci. Konkretizace je podstatou divadla. Čím konkrétněji jsou situace a postavy pojaty, tím více významů mohou paradoxně nést. Snaha vyhnout se konkretizaci s mylnou představou, že tak zachováme ducha Bergmanova textu, vedla k tomu, že někteří herci bojovali s příliš širokým a nejednoznačným výkladem svých postav, nedokázali se tak chytit konkrétních motivací a uvízli v bezbřehosti možností. Jako inscenátoři jsme měli být rozhodnější. Nekonkrétnost, jež je ve výsledné inscenaci patrná hlavně v roztěkaném výkladu postav, vnímám jako největší a zásadní chybu, které jsme se coby inscenátoři dopustili.

14 Od interpretace předlohy k interpretaci tématu

Témata, která se nám při interpretaci předlohy vynořovala a která byla v naší adaptaci i v dramaturgicko-režijním konceptu inscenace dominantní, se nás dotýkala do té míry, že jsme cítili potřebu je v rámci jevištního tvaru dále rozvíjet a nechat je vyniknout daleko více, než jen na pozadí textu.⁷⁴ V diskuzích s režisérem, scénografem, kostýmní výtvarnicí a později samozřejmě i s herci jsme rozvíjeli téma smrti, neschopnosti komunikace, samoty, přetvářky a sdíleli jsme své vlastní (v mnoha případech aktuálně prožívané) zkušenosti. Nacházeli jsme nové souvislosti a podoby těchto témat, které jsme chtěli promítnout do výsledné inscenace. O způsobu, jakým jsme s těmito klíčovými tématy a motivy v inscenaci pracovali, píše v následující kapitole. V tuto chvíli se zaměřuji primárně na naši tendenci poskytnout tématům v inscenaci zásadní prostor.

Do fáze čtených zkoušek jsme vstupovali s částečně hotovým textem⁷⁵ a s plánem rozvíjet zásadní témata Šepotů a výkřiků prostřednictvím řady cvičení, úkolů a improvizací. Některé z těchto postupů jsme si již vyzkoušeli při práci na první absolventské inscenaci a na dílčích inscenačních projektech, na kterých jsme v průběhu studia pracovali. Velmi se nám osvědčila zejména dvě cvičení. Po prvních, řekněme třech, čtených zkouškách jsme vyzvali herce, aby se zamysleli nad svými postavami a vztahem k nim a dohledali si obrázky, fotografie či grafiku, která jim jejich postavu evokuje. Na další zkoušce nám svůj výběr prezentovali a společně jsme diskutovali o tom, zda se ostatním jejich inspirační zdroje zdají relevantní. Většina herců se zhostila úkolu velmi zodpovědně, nespokojila se s očividnými konotacemi a nacházela nové subjektivně vnímané souvislosti. Opakujícím se motivem byla křehkost, stvoření vlastního světa jako obrany před světem, který zraňuje a bolí, ale i skryté emoce číhající v podobě různých dáblů a hororových kreatur v koutech mysli. K těmto inspiračním zdrojům⁷⁶ jsme se s režisérem několikrát vrátili a ke svému překvapení jsme si uvědomili, že byt' ne

⁷⁴ Připsáním situací a monologů jsme tato témata samozřejmě již posílili v textové rovině.

⁷⁵ Text na začátku zkoušení obsahoval většinu úprav, které jsem zahrнула do popisu přípravy adaptace. V prvních týdnech zkoušení jsme jej ale průběžně upravovali a doplňovali. Zpětně soudím, že jsme některá rozhodnutí měli udělat dříve pouze v úzkém inscenačním týmu a nezahrnovat do nich herce. Později se nám svěřili, že neustálé (byť někdy drobné) změny textu v nich vyvolávaly chaos a proces zkoušení jim znesnadňovaly.

⁷⁶ Herci se inspirovali širokou škálou fotografií, maleb a obrázků. Od záběrů z filmů a seriálů přes různou grafiku, přebaly hudebních alb a fotografie předmětů, až po výtvarná díla Picassa, Édouarda Maneta, Fridy Kahlo, Pino Daeniho, Toyen, Mary Jane Ansell či Edvarda Muncha.

vždy plánovitě, objevují se nám tyto motivy⁷⁷ ve scénické realizaci. V jednom případě nás motiv z obrázku inspiroval natolik, že jsme s ním chtěli v inscenaci pracovat. Představitelka Karin Denisa Barešová zvolila pro svou postavu obrázek, na kterém žena gestikuluje s nadživotně velkými dlaněmi s dlouhými prsty. Inspirovala ji k tomu replika Karin, která zaznívá v dialogu s Marií: „Můj muž tvrdí, že jsem hrozně nešikovná, a má pravdu. Jsem nemotora. Víš, mám moc velké ruce. Neposlouchají mě.“ Motiv velkých rukou se nám v kontextu Karinina strachu a odporu k dotykům zdál příznačný. Pokusili jsme se vyrobit velké molitanové ruce a zamýšleli jsme vytvořit bezeslovný obraz, v němž by Karin s obrovskými rukama stylizovaně gestikulovala. Při pokusech o realizaci nápadu jsme museli uznat, že vyrobené ruce působí spíš směšně a rušivě, než nepatřičně.

Druhým cvičením, které jsme s herci realizovali, bylo společné automatické psaní na téma smrti a našich vlastních šepotů, které se snažíme ignorovat. Jak píše v teoretické části své práce, automatické psaní je součástí interpretačního modelu, který jsem převzala od vedoucí našeho ročníku, Prof. PhDr. Darii Ullrichové. Předchozí praktické pokusy s touto technikou nám dokázaly, že automatické psaní otevírá dosud zamčené výjevy naší mysli, dávno zapomenuté vzpomínky, nepojmenované pocity a obavy. I tentokrát se nám potvrdilo, jak inspirativní může být tyto intimní myšlenky sdílet (samozřejmě se souhlasem pisatelů) a pracovat s nimi. Zejména naše představy o smrti a způsoby, jak vnímáme umírání blízkého člověka, se promítly do finální podoby inscenace.

Při zkoušení jsme využívali také řízenou improvizaci. Zadali jsme téma a nechali jsme herce, aby ho rozvíjeli v situaci (někdy za sebe, někdy za své postavy). Pokud bylo třeba, improvizaci jsme pozastavili a pozměnili (konkretizovali) jsme určitou okolnost. Po skončení improvizace jsme s herci pojmenovali motivy, které se v improvizaci objevily, a zhodnotili jsme, zda nám přinesly nový náhled na problematiku, se kterým bychom mohli pracovat. Jak jsem již dříve naznačila, řízenou improvizací jsme například dospěli ke scénickému řešení situace Den s Agnes.

⁷⁷ Mezi inspiračními obrázky se například objevila fotografie známé performerky Mariny Abramović z performance Rest Energy z roku 1980, ve kterém Marina držela před svým tělem luk a její partner Ulay, který stál před ní, svíral v ruce šíp na natažené těživě. Ačkoliv s touto performancí jsme v inscenaci nepracovali, při řešení sexuálního styku Marie a doktora jsme se inspirovali další známou performancí Mariny Abramović a Ulaye s názvem Light / Dark, ve které se ve strnulé pozici vzájemně fackovali.

Rozvíjením témat existenciálního charakteru, ukrytých v dramatickém textu, prostřednictvím scénických obrazů či připsaných dramatických situací jsme podle mého názoru překročili hranici interpretačního divadla a ocitli jsme se na pomezí divadla tématu⁷⁸. Jak jsem již popsala, snažili jsme v souladu s duchem díla dále pracovat s motivy a tématy, které jsme objevili při dramaturgickém rozboru v rámci interpretace předlohy, a vyvarovat se tak násilnému a neadekvátnímu přisuzování „velkých témat“ zvnějšku, plánovitě. Nechali jsme se vést Bergmanem, jeho poetikou, příběhem a postavami.

⁷⁸ Divadlem tématu rozumím autorské inscenace, které vznikají tvůrčím rozvíjením daného tématu, hledáním jeho podob a konsekvencí. Za příklad mohou posloužit autorské inscenace režiséra Jana Mikuláška a dramaturgyně Dory Viceníkové, které určují současnou poetiku Divadla Na zábradlí. Jsou to třeba Požitkáři (premiéra 24. a 25. října 2014), Hamleti (premiéra 13. a 14. listopadu 2015), Posedlost (premiéra 30. dubna a 1. května 2016) atd. V průběhu studia jsme si vyzkoušeli autorské postupy tzv. sdíleného divadla (devised theatre) při tvůrčí práci na inscenačním projektu Odcházíme (premiéra: leden 2017, režie: Norbert Závodský), ve kterém jsme rozvíjeli téma domova.

15 Klíčové motivy a témata a jejich scénické (a scénografické) řešení

Ke spolupráci na absolventské inscenaci jsme přizvali scénografa Martina Šimka a kostýmní výtvarnici Alenu Dziarnovich. S oběma jsme v minulosti spolupracovali na školních projektech, měli jsme tedy jasnou představu, jakým způsobem bude kooperace probíhat. Ze zkušenosti jsme věděli, že jsou schopni pružně reagovat na naše podněty a přinášet nosné návrhy, se kterými dokážeme režijně pracovat a které pomáhají vyjevit celkový smysl inscenace. Nebudu zde popisovat jednotlivé fáze přípravy scénografických a kostýmních návrhů, to ostatně není předmětem zájmu této diplomové práce. Zaměřím se proto na scénografické řešení ve vztahu ke klíčovým motivům a tématům inscenace Šepoty a výkřiky a pokusím se ve zkratce přiblížit způsob našeho uvažování o jevištním prostoru a kostýmech.

15.1 Scénografie

Na začátku své povídky Bergman udává, že v interiéru převládají odstíny červené, že ženy jsou oblečeny do nákladných rób z přelomu století, že se příběh odehrává v době, který je tak trochu muzeem předmětů a vzpomínek. Ano, mohli jsme přenést popsané prostředí a kostýmy⁷⁹ na divadelní prkna a ohánět se slovy o Bergmanově odkazu.⁸⁰ Takové řešení by ale samozřejmě bylo velmi povrchní a zcela by se míjelo s duchem díla. Tak jako u klasických dramát zpravidla nerealizujeme scénické poznámky, které se často vztahují k dobovým konvencím inscenování, ale vytváříme osobitou dramaturgicko-režijní koncepci, ani v tomto případě pro nás autorovy představy o době a prostředí nebyly závazné a relevantní.

Příběh o umírající Agnes Bergman zasazuje do prostředí domu, ve kterém sestry vyrůstaly. V našem pojetí jsme konkrétní interiér nahradili jednoduchou scénografií bez větších dekorací, téměř prázdným prostorem. Naším záměrem bylo vytvořit určité vakuum, očistec. Svět, kde se vzpomínky a sny vynořují a znovu upadají do zapomnění stejně nečekaně, jako skutečné události. Ostatně Bergman

⁷⁹ Ostatně Bergman své představy realizoval ve filmu, ještě přímočařejší cestou by tedy bylo inspirovat se při návrhu scénografie a kostýmů právě filmem a vytvořit totožné návrhy pro divadelní zpracování.

⁸⁰ Bergmanovým typicky červeným interiérem jsme se nakonec inspirovali pro vizuál pozvánek na premiéru, který jsme fotili v kavárně Blatouch, jejíž rudý interiér přímo dýchá bergmanovskou atmosférou.

sám píše v povídce o tom, že prostředí by mělo být „jako ve snu: něco existuje, protože si to právě teď přejeme nebo to potřebujeme.“ (Bergman 2001: 35) Naše scénografické řešení mělo evokovat pocit zastaveného času a pohybu. Život se jaksi smrští v tiché čekání na smrt. Umírání je završením koloběhu času, je to koncentrovaná minulost, přítomnost a pro nejbližší umírajícího i budoucnost. Motiv smrti je ve scénografii silně zastoupen v hlíně, ze které vyrůstají umělé květiny, v Agnesině malém ostrůvku umělého, jakéhosi nepravého života, o který s láskou pečuje a který bez skutečného smyslu zalévá. Spojení půdy a smrti nás provází celými křesťanskými dějinami. Už ve Starém zákoně se píše: „V potu tváře budeš jíst svůj chléb, / dokud se nevrátíš do země, / neboť z ní pocházíš: / Prach jsi a v prach se obrátíš.“⁸¹ Z půdy povstane nový život, stejně jako smrt může probudit život v těch, kteří zůstávají.

Zpětně vnímám pokus o zachování nejednoznačnosti prostředí jako projev naší neschopnosti zaujmout jasný postoj. Propadli jsme tendenci ambivalentního vnímání postav i celých situací do té míry, že jsme nemohli zvolit jediné řešení. Naše tehdejší přesvědčení, že v konkrétním prostředí nemohou probíhat metaforické situace a obrazy, bylo zcela mylné. I prázdný prostor musí být konkretizován. Absence scénické konkrétnosti (a již popsané nejednoznačnosti rozdělení snových sekvencí a reality) vedla k tomu, že diváci neměli možnost se s jednotlivými situacemi ztotožnit, pochopit je, nebo se vůči nim vymezit. Inscenaci tak řada z nich označovala jako příliš chladnou, distancovanou.

15.1.1 Izolace (v) umírání

Umírající člověk je izolován ve svém těle, které není schopno pohybovat se tam, kam by mysl chtěla. Ať se v péči o něj snažíme sebevíc, ve smrti je člověk vždycky sám. Tuto izolovanost jsme ve scénografii vyjádřili pojízdným boxem z plexiskla evokujícím lůžko nemocného či skleněnou rakev, ve které je Agnes pohřbena už před svou smrtí. Jediný, kdo se neštítí vstoupit do její plexisklové kobky a poskytnout jí péči i otevřenou náruč, je Anna. Karin a Marie si, stejně jako jedna od druhé, od Agnes udržují sterilní odstup, který je nejvíce patrný v situaci Den s Agnes. Když nemocná Agnes požádá sestry, aby jí umyly, začnou překotně umývat a leštit box, ve kterém leží. Dokonce i doktor vyšetřuje Agnes přes tuto

⁸¹ Bible: překlad 21. století. 1. vydání, Biblion, Praha, 2009, 4 s. ISBN 978-80-87282- 02-1

bariéru. Až v okamžiku smrti Agnes opouští své vězení. Smrt jí ale nepřináší kýženou svobodu. Ač mimo box, zůstává uvězněna mezi životem a smrtí a čeká, zda její smrt bude mít nějaký smysl, zda dokáže sblížit sestry.

Téma smrti je ve společnosti stále více tabuizované. Dříve byla smrt přirozenou součástí života. Děti bývaly svědky narození svých sourozenců i umírání prarodičů, už od útlého věku chápaly koloběh života a uvědomovaly si jeho konečnost. Většina lidí umírala doma. Postupně jsme ale vyhostili smrt ze svých životů tam, kam na ni denně nedohlédneme, do prostředí nemocnic a hospiců. Vytěsnili jsme smrt i ze svých myšlenek. Když se nám s odchodem někoho blízkého opět připomene, nedokážeme se s ní vyrovnat, pochopit ji. Svěřili jsme své umírající rodiče, prarodiče, sourozence i děti do péče cizích lékařů v nemocnicích a hospicích a proměnili jsme smrt ve sterilní proces zbavený přirozenosti. Jiřina Šiklová v knize *Vyhoštěná smrt* pojmenovává tento fenomén jako ochočenou smrt. „To, co je ochočené, je nepřímě spoutané, zbavené své divokosti. Ale smrt není ani dnes ochočená, jen asi trochu „hygieničtější“, odehrává se za asistence lékařů a zdravotníků, tedy lidí k tomu vyškolených. (Šiklová 2013: 21-22) Tato sterilita, neschopnost intuitivní péče, se nám stala významným inspiračním zdrojem zejména pro postavy Marie a Karin.

Nejen umírající, ale i ti, kteří se o ně starají, jsou tělem i duchem nadneseně řečeno uvězněni u lůžka umírajícího. V naší inscenaci proto ženské postavy po celou dobu neopouštějí scénu, prchají jen do svých vzpomínek a snů. Naopak muži vstupují do ženského světa, kterému nerozumí, a opět se vytrácejí, zanechávajíce za sebou jen hluboké šrámy na pochroumané psychice ženských hrdinek.



Izolace v umírání (obraz Agnesin deník – Vzpomínka na matku)

15.1.2 Tlumení výkřiků

I když jsou si čtyři ženy neustále nablízku a mohly by si být vzájemnou oporou, nedokáží se jedna druhé otevřít, vpustit někoho do světa svých uzamčených emocí a spoutaných myšlenek. Ačkoliv by je zkušenost opuštěností⁸² mohla spojovat, nejsou schopny ji sdílet a zůstávají si cizí. V okamžiku umírání pak Agnes sestrám spílá, i když má u sebe lidi, kteří by jí měli být ze všech nejbližší, příznačně se objímá a loučí s umělými květinami.

V inscenaci jsme scénograficky rozvíjeli také motiv emočního chladu. Karin, Marie, Fredrik a doktor působí jako prázdné lidské schránky. Nejvíce tepla, lidskosti vyzařuje Agnes. Vztah Anny a Agnes dalece přesahuje vztah služebné a paní. Jsou to přítelkyně, opuštěné duše, které spojuje bolest. Annina péče o Agnes se podobá mateřské péči o nesamostatné dítě, které Anna ztratila, je to péče oddané matky, kterou Agnes neměla. S Agnesinou smrtí umírá i tato jiskra tepla a dobra. Anna,

⁸² Anna ztratila dcerku. Karin ztratila samu sebe, své emoce a sny. Marie se snaží přehlušit samotu erotickými dobrodružstvími a přetvářkou. Agnes nikdy nenašla muže, který by ji miloval a kterému by mohla věnovat svou lásku.

poprvé a naposledy v celé inscenaci, projevuje emoce. Je to víc než pouhý smutek, je to znovu prožitá smrt „dítěte“. Tento pocit je do té míry sugestivní, že Agnes začíná svévolně laktovat, na což reaguje rozhodným zalepením prsou. Symbolicky tím i ona uzamyká své tělo a emoce. Prázdnota, která ji náhle obklopuje, je tak nesnesitelná, že v zoufalé touze opět si navodit hřejivý pocit sounáležitosti na sebe otáčí umělé teplo z elektrického ohřívače. V kontrastu se sterilností péče a emočním chladem postav jsme ve scénografii pracovali s pastelovými barvami (zeleným linoleem a růžovými molitany) primárně evokujícími radost a život, které tak propůjčují scénografii ironický nádech.

Součástí scénografie byly růžové molitany lemující dvě strany jeviště. Na molitanu trávíme valnou část života. Na něm se rodíme, na něm marodíme, na něm se milujeme a na něm nakonec i umíráme. Proto jsme se rozhodli vytvořit z něho zvláštní snový prostor, jakési bizarní přehlídkové molo, kde se Karin a Marii asociačně vynořují nepříjemné vzpomínky a epizody z jejich života. Stejně jako jejich osobnosti a psychika, i tyto vzpomínky jsou nestabilní, a tak se v nich pohybují vrávoravě, nepřirozeně. Z hlediska tematizace Šepotů a výkřiků pro nás byla zásadní schopnost molitanu tlumit zvuk, odhlučňovat. Masku odměřenosti, kterou si Karin denně pracně nasazuje, v atmosféře smrti padá. Karin ztrácí pevnou půdu pod nohama, doléhají na ni silné emoce, na které není zvyklá a které se ve svém nitru (na molitanu) snaží tlumit, umlčet. Místo toho se jí ale vybavují vzpomínky, výkřiky v odhlučněné duši, které naopak probouzejí ještě silnější emoce. Po Agnesině smrti je skleněný box přesunut tak, aby částečně zasahoval do molitanového prostoru. Agnes se tak ve druhé půli inscenace nenachází ani mezi živými, ani ve vzpomínkách a snech, ale kdesi v mezičase a meziprostoru.

15.2 Kostýmy

Stejně jako scénografie, i kostýmní návrhy odrážely klíčová témata naší interpretace a rozvíjely charaktery jednotlivých postav. Zásadní úlohu zde sehrál materiál kostýmů: zatímco kostýmy Marie a Karin byly vyrobeny z plastu, chladného materiálu, který při každém pohybu nepříjemně šustil, Annin prakticky střižený kostým (dlouhá sukně a pohodlná mikina s kapucí, do které se mohla kdykoliv schovat) z přírodní bavlny se vyznačoval pohodlím a praktičností.

Využití plastů pro kostým se nám zdálo příznačné. Umělý charakter materiálu přirozeně korespondoval s umělým, jaksi nelidským chováním obou sester. Ochranné obleky z plastu se běžně využívají všude tam, kde se chceme vyvarovat přímému kontaktu, kde si něco chceme doslova držet od těla. Kombinací různých druhů plastů vznikly dva kostýmy, které herečkám přirozeně pomáhaly vytvořit konkrétní obrysy jejich postav. Marie byla oblečena v extravagantní rozevláté šaty z jemných mikrotenových sáčků, jejichž vtíravým šepotem jako by si v každém okamžiku vynucovala pozornost. Karinina přísně střížená róba z tvrdšího plastu odrážela její citovou nepřístupnost. Jako by sama sebe zakonzervovala do tvrdé skořápky a nedovolila ničemu a nikomu, aby k ní pronikl. Vše, co se kolem ní děje, stéká po povrchu této skořápky stejně jako krev z poraněného rozkroku.

S tím, jak se jejich příběh vyvíjí, docházelo u Karin a Marie k poodhalení jejich skutečných povah a emocí, které jimi cloumají. Proto se těchto plastových schránek zbavují a objevují se ve své přirozenosti,⁸³ v body tělové barvy. Kostým Agnes tvořilo jednoduché body v panensky bílé barvě s křížem v oblasti dělohy symbolicky označujícím místo, kde bují rakovina. Jako by sestry po odhození přetvářky přeci jen cosi spojovalo. Marie se obnažuje před masochistickými hrátkami s doktorem. Karin se šatů zbavuje v panickém záchvatu, při kterém má pocit, že ji šaty dusí. Svlékání je tomto případě symbolickou cestou k osvobození těla i duše. Cestou, na jejímž konci se Karin s ohromným úsilím vystavuje dotykům. Právě neschopnost přijímat dotyky druhého člověka a vracet je jsme v naší interpretaci silně akcentovali. Ústa a oči mohou lhát, ale dotyk rukou a těla lhát neumí. Dotyky nás dělají zranitelnými, proto se jim Karin zarytě brání, proto je Marie rozdává, ale sama není schopna je přijímat a doopravdy při nich něco pocítit. Když Marie v samém závěru odmítá Karininu snahu o sblížení, symbolicky se opět strojí do svých umělých šatů. Pro Karin je toto odmítnutí fatální. Otevřela se, vysvlékla se z oné silné, pyšné Karin a jako křehký, vystrašený tvor se dožadovala pomoci, která nepřišla. Touhy, o kterých si ani netroufala přemýšlet, zmizely společně s odchodem Marie. V zoufalství, které už nelze skrývat, Karin

⁸³ Při bližším pohledu si můžeme všimnout, že na rozdíl od Agnes, Marie a Karin jsou i po svlečení celé zahalené do látky (do silikonových punčoch). To, co se zdálo být nahým tělem, odhalením, je jen zdánlivou nahotou. Tento drobný detail jako by divákovi naznačoval, že i emoce, které považuje za opravdové, mohou být do jisté míry stále umělé.

zvedá ze země šaty a odchází za svým manželem, aby žila život tak, jako by se události uplynulých týdnů a dnů vůbec nestaly.



Sestry ve své nahotě (obraz Hanba)

Kostýmy mužských postav, které do příběhu přinášely nové motivy a dávaly nám nahlédnout ženské postavy z nových úhlů pohledu, určovaly jejich dominantní vlastnosti či znaky. Doktora a kněze definovala jejich funkce v příběhu. Jejich kostýmy (které se barevně i střihem vzájemně zrcadlily) do velké míry odpovídaly tradičním představám o oblečení lékařů a kněží. Joakim, který je emocionálně zcela závislý na své ženě, byl oblečen v šedém overalu nápadně připomínajícím dětskou kombinézu. V případě posledního muže, Fredrika, jsme zvolili trochu jinou cestu. Jeho dominantní vlastností byla bezcitnost a sebestřednost, kterou naplno projevoval v přítomnosti Karin, zatímco ve společnosti se snažil vystupovat distingovaně. Rozhodli jsme se proto v kostýmním návrhu pracovat s kontrastem. Fredrikovo reprezentativní vzezření (černá společenská košile a černé kalhoty) tak bylo v naprostém rozporu s lascivním a pohrdavým jednáním, kterého se v soukromí dopouštěl vůči Karin.

15.3 Sex a smrt

O tématu smrti v Šepotech a výkřících toho už bylo v této práci napsáno mnoho, neodpustím si ale popsat jej ještě v jedné další souvislosti. Umírání a bolest mají velice blízko k sexuálnímu vzrušení. Oba stavy se vyznačují naprostým prožíváním přítomnosti a uvědomováním si vlastní tělesnosti. Stejně jako bolest, i pohlavní styk je naprostou ztrátou sebekontroly, svévolnou reakcí těla, intenzivní tenzí, při které nelze myslet, ale jen být.

Inscenace Šepoty a výkřiky začíná obrazem, ve kterém Agnes promlouvá o své bolesti. Svůj monolog doprovází stylizovanými pohyby, jakýmsi zvráceným tancem smrti.⁸⁴ V historii se setkáváme s výtvarným znázorněním smrti coby sexuálně laděného tance umírajícího a Smrti. „Na dobových obrazech je často namalován tančící pár: mladá krásná dívka tančí s kostlivcem, nebo naopak jinoch s kostrou. Jeden živý a jeden už mrtvý. Tedy i sexualita, takto zvláště pojatá, byla spojena se smrtí.“ (Šiklová 2013: 34). V případě Agnes je spojení sexuality a smrti podpořeno i faktem, že nikdy neměla žádnou sexuální zkušenost. Když ji doktor vyšetřuje a dotýká se jí v intimní oblasti, vzdychá. Marii postávající opodál celé bizarní vyšetření vzrušuje a v závěru situace doktora dokonce svádí. Trochu nadneseně bychom tedy mohli říci, že dotyky lékaře a bolest v podbřišku způsobená rakovinou pohlavních orgánů⁸⁵ byly pro Agnes silnou sexuálně laděnou zkušeností. Po bolestech a mukách, které v terminální fázi své nemoci přetrpěla, je okamžik umírání de facto vyvrcholením, nezřízeným uvolněním emocí, ve kterém jinak vyrovnaná a smířená Agnes vulgárně spílá sestřím. Situace se pohybuje na tenké hranici mezi vyjádřením sexuálního vzrušení a bolesti.

Téma sexuality prostupuje celou inscenací. I když sestry tráví dny v přítomnosti umírající Agnes, vybavují se jim vzpomínky, které spojuje právě motiv sexuality v jejích různých podobách. Marie používá pohlavní styk jako zbraň, jíž sama sebe chrání před přílišnou zranitelností a která jí zaručuje, že vždy dostane to, co chce. V případě Karin jsme svědky vynucovaných sexuálních praktik, které se jí bytostně hnusí. Také všechny mužské postavy řeší v naší interpretaci témata více či méně související se sexualitou a jejími projevy. Doktor

⁸⁴ Stylizovaný tanec je přímo inspirován Davidem Bowiem a jeho klipem k písni Lazarus, která vyšla v roce 2016 na albu Blackstar. Krutou paralelou je, že David Bowie nedlouho po natočení videoklipu zemřel stejně jako Agnes na rakovinu.

⁸⁵ Bergman měl potřebu specifikovat druh nemoci právě na rakovinu pohlavních orgánů, což podpořilo náš výklad umírání coby sexuální tenze.

provozuje s Marií emočně prázdný sadistický styk⁸⁶ (oba vzrušuje bolest, možnost ji způsobovat i přijímat). Manželský styk Marie a Joakima je trapně nešikovný, nefunkční. Fredrik po Karin vyžaduje perverzní sexuální chování i přes její zřejmý odpor a nenávisť k manželovi. Dokonce ani kněz neunikne Mariině manipulativní touze; Marie jej svede jen proto, aby sobě i jemu dokázala, jak přízemní a pudový je každý člověk včetně něj, služebníka Božího. Všechny ve zkratce popsané formy sexuality mají něco společného: kvůli absenci vzájemné lidské blízkosti jsou tyto sexuální vztahy nefunkční a nezdravé.

⁸⁶ V našem pojetí se vzájemně bijí do tváří.

16 Závěrečné úvahy

Na předchozích stranách jsem se vydala po stopách motivů a témat, které pro nás byly v naší interpretaci zcela zásadní. Praktická část mé diplomové práce neobsahuje rozbor všech dramatických situací a scénických obrazů se všemi konsekvencemi, se kterými jsme v inscenaci Šepoty a výkřiky pracovali. Takové pojetí by si žádalo daleko rozsáhlejší analýzu. Zaměřila jsem se spíše na reflexi dramaturgické práce a pokusila jsem se přiblížit interpretační a autorské postupy, které daly situacím a obrazům vzniknout.

Zkoušení divadelní inscenace je spletitým procesem a každá slepá cesta inscenátory paradoxně přibližuje k finálnímu scénickému tvaru. O velkých existenciálních tématech, která se nás v každé životní fázi silně dotýkají, lze přemýšlet donekonečna. Dramaturg ani režisér ale nejsou filozofové. Jednoho dne, nejpozději v den premiéry, musejí s rozvíjením interpretačních cest přestat a přijmout inscenaci za hotové dílo.

Nejspíš jako každý tvůrce bychom dnes, s odstupem času a s novými zkušenostmi, řadu věcí udělali jinak. Určitě bychom se snažili vyvarovat se nejednoznačnosti situací, kterou jsme (v jisté zaslepenosti) považovali naopak za nejsilnější aspekt inscenace. Konkretizovali bychom prostředí a poskytli tak divákovi lepší cestu k pochopení a pocítění témat, o kterých promlouváme. Zaujali bychom postoj a jednotně bychom jej drželi po celou dobu inscenace. Ještě před samotným začátkem zkoušení s herci bychom vytvořili pevný, neměnný scénář, který by hercům poskytoval jistotu a oporu pro práci na roli. Ano, věcí, které jsme mohli udělat jinak, je skutečně hodně. Všechna chybná rozhodnutí, kterých jsme se v průběhu zkoušení dopustili, se pro nás stala zdrojem poučení pro další profesní praxi. Primárním a nejdůležitějším úkolem inscenačního týmu je ale dle mého přesvědčení vyjádřit uměleckými prostředky smysluplnou myšlenku tak, aby přiměla k úvahám zejména diváka. Mohu jen doufat, že inscenace Šepoty a výkřiky tento účel naplnila.

17 Závěr práce

V úvodu této práce jsem sama sobě položila otázku, čím se vlastně zabývá dramaturg. Odpověď, že dramaturg interpretuje text, se stala katalyzátorem úvah o interpretaci a jejích podobách v divadelní praxi. V první části jsem vymezila interpretaci z hlediska teorie, s ohledem na komplexnost tohoto termínu však jen okrajově. Pokusila jsem se nahlédnout na fenomén interpretace a zamyslet se nad tím, jaké konotace nese a čím je pro dramaturga (a naopak).

Jaké závěry ze své práce vyvozují? Interpretace je vůle. Otevřená mysl. Touha slyšet a být vyslyšen. Interpretace, to je komunikace, do které coby inscenátoři vstupujeme vědomě a s jasným cílem; zapojit do naší komunikace s uměleckým dílem dalšího klíčového účastníka – diváka.

Při převedení filmové povídky do divadelního jazyka jsme se pokusili navázat na filmografický odkaz Ingmana Bergmana a oživit a připomenout výraznou obrazovou poetiku tohoto filmového tvůrce. Naší ambicí bylo interpretovat *Šepoty a výkřiky* citlivě a s úctou k Bergmanovi a jeho jedinečnému uměleckému stylu, zároveň jsme ovšem cítili potřebu vyjádřit se⁸⁷ prostřednictvím autorských zásahů a scénických obrazů k tématům, o kterých povídka promlouvá a která se dotýkají každého z nás: smrt, neschopnost komunikace, osamělost, přetvářka, bolest.

V průběhu reprízování jsem se setkala s dotazem, proč vůbec dělat inscenaci o smrti, proč rozvíjet tak depresivní téma? *Šepoty a výkřiky* promlouvají o smrti, jsou ale oslavou života a všech, kteří si uvědomují své možnosti, kteří v sobě dokáží denně probouzet lidskost, něhu a lásku. Jean-Paul Sartre ve hře *S vyloučením veřejnosti* píše: „Člověk vždycky umírá příliš brzy – nebo příliš pozdě. A zatím je život pryč, skončen. Sloupec je podtržen, musíš sčítat. Máš jen svůj život.“⁸⁸ Člověk je jediným tvorem na zemi, který si uvědomuje svou smrtelnost. Podvědomě víme, že smrt znamená konec všech našich plánů, snů a tužeb. Často si ale neuvědomujeme, že se smrti přibližujeme s každým dalším nádechem a že čas na životní změny nastal právě teď, v tomto okamžiku. Smrt Agnes měla inspirovat Karin a Marii k tomu, aby své životy žily naplno a nebály se jedna druhé otevřít. Bylo naší ambicí a přáním, aby si obdobné poselství odnesli i naši diváci.

⁸⁷ Už samotná interpretace je samozřejmě do jisté míry výpovědí interpreta, jeho jedinečného pohledu na interpretovaný text.

⁸⁸ Sartre, J. P, *S vyloučením veřejnosti* in *5 her a jedna aktovka*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. 75 s.

18 Seznam použitých pramenů a literatury

Knihy

- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5
- BALABÁN, Jan. *Zeptej se táty*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-379-1
- BERGMAN, Ingmar. *Filmové povídky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982.
- BERGMAN, Ingmar, *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-337-2
- Bible: překlad 21. století*. 1. vydání, Biblion, Praha, 2009. ISBN 978-80-87282-02-1
- BÍLEK, Petr. *Hledání jazyka interpretace. K modernímu a prozaickému textu*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963
- FIGAL, Günter. *O mlčení textů: K hermeneutickému pojmu interpretace in Hermeneutická svoboda*. Praha: Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-060-9
- GADAMER, Hans-Georg. H. *Problém dějinného vědomí*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-062-5
- HOLÝ, Jiří. *Možnosti interpretace*. 1. vyd. Olomouc: Periplum, 2002. ISBN 80-866-24-02-1
- HORŮINEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-8086928-59-3
- HORŮINEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-3-3
- KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981
- MERENUS, Aleš. *Příběh (a) dramaturgie in Fedrová, S. Jedličková, A. (eds.): Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011. Dostupné na adrese: <https://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/5.pdf>

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo v Praze; Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9; 80-7258-171-6

SARTRE, Jean-Paul. *S vyloučením veřejnosti in 5 her a jedna aktovka*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962

ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. 1. vyd. Praha: KALICH, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-036-6

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Periodika

ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatizace jako teoretický problém in Divadelní revue 15, č. 4, 2004, 46-61*

Bakalářské práce

Slezáková, Kateřina. *Faust a Job's*. (bakalářská práce) Praha: AMU, 2016

Habilitační práce:

Ullrichová, Daria. *Interpretace textu jako pedagogický problém* Praha: AMU, 1995 (manuskriptum)

Online zdroje:

Neschopni dotyku (Hybris)

<file:///C:/Users/kslezakova/Desktop/Diplomka/Neschopni%20dotyku%20%20%20DAMU.html>

Fotografie:

Autorem fotografií z inscenace *Šepoty a výkřiky* je Michal Hančovský.

Přílohy:

Příloha 1: Adaptace filmové povídky *Šepoty a výkřiky* pro divadlo DISK

19 Příloha: Finální text Šepoty a výkřiky

ŠEPOTY A VÝKŘIKY

Na motivy povídky Ingmara Bergmana

1. OBRAZ - NEZAVÍRAT OČI, NEUTÍKAT, NEUHÝBAT

AGNES: Občas se mi chce zakrýt si tvář rukama a už je nikdy nesundat. Co si mám počít se svou samotou? Co mám dělat se vším časem, který se přese mě valí? Vtěsnám se do svého zoufalství a nechám se jím spalovat. Zjistila jsem totiž, že když se mu pokusím vyhnout nebo ho nebrat na vědomí, je všechno ještě těžší. Lepší je otevřít se, přijmout to, co mě trápí a bolí. Nezavírat oči, neutíkat, neuhýbat. Prostě přijmout všechno tak, jak je.

2. OBRAZ - MODLITBA ANNY

ANNA: Děkuji ti, můj pane,
že jsi mi dovolil
probudit se do tohoto rána
po dobrém spánku
pod tvou ochranou
a pro požitky z klidné noci.
Prosím tě také dnes jako každý den,
dej, ať andělé chrání moji holčičku,
kterou jsi ve své prozřetelnosti
vzal k sobě.
Amen.

3. OBRAZ - DEN S AGNES

AGNES: Dvacátého čtvrtého března. Je pondělí ráno a já mám bolesti. Moje sestry a Anna se u mě v noci střídají. Je to od nich hezké, necítím se alespoň tak sama.

KARIN: Jak je na tom?

MARIE: Dneska spala klidně.

KARIN: To je dobře.

AGNES: Mohla bych poprosit o vodu? Mohla bych poprosit o vodu? Vodu. Vodu!

KARIN: Já tam zajdu.

MARIE: Ne, zajdu tam já.

KARIN: To je v pořádku, Marie. Odpočívej.

MARIE: Proč nemůžu já?

KARIN: To je v pořádku, Marie, neobtěžuj se.

MARIE: Já se tě ptám, proč nemůžu já?

KARIN: Zajdu tam.

MARIE: Přinést vodu zvládnou!

AGNES: Dvacátého šestého března.

KARIN: Jak jí je?

MARIE: Dneska spala klidně.

KARIN: To je dobře.

AGNES: Mohl by mě prosím někdo umýt?

AGNES: Dvacátého sedmého března.

KARIN: Jak jí je?

MARIE: Dneska spala klidně.

KARIN: To je dobře.

AGNES: Můžu vás poprosit...

AGNES: Dvacátého osmého března.

KARIN: Jak jí je?

MARIE: Dneska spala klidně.

KARIN: To je dobře.

AGNES: Dvacátého devátého března.

KARIN: Jak jí je?

MARIE: Dneska spala klidně.

KARIN: To je dobře.

AGNES: Třicátého března.

KARIN: Jak jí je?

MARIE: Celou noc nespala. Křičela bolestí.

KARIN: To je dobře.

4. OBRAZ - AGNESIN DENÍK (VZPOMÍNKA NA MATKU)

AGNES: Skoro každý den se mi v myšlenkách zjevuje matka. Milovala jsem ji, protože byla tak hebká, tak jemná a živoucí. Milovala jsem ji, protože byla tak – nevím, jak to nazvat – protože byla tak přítomná. Ona milovala Marii. S ní si měla vždycky co říct. Často si šeptaly a bylo jim spolu dobře. A mě s Karin si dobíraly. Karin zvlášť. Připadala matce neohrabaná a nenadaná. Ale dneska to chápu. Tu podrážděnost, netrpělivost, tu paniku... Chtěla bych se s ní setkat a říct jí, že to chápu.

5. OBRAZ - AGNESIN DENÍK (VZPOMÍNKA NA MATKU II)

AGNES: Matka. Matka sedí v mírném předklonu, zvláště strnulá. Pohublá postavička v huňatém županu se nepozorovaně přikrade za matku. Nedýchá. Jen pozoruje tu zvláštní křeč. Zvedá hlavu a vrhá na mě tak žalostný pohled, že se málem dávám do pláče. Místo toho přistoupím k ní a začnu ji hladit po tváři. Ona zavírá oči. Dovoluje mi to. A já jí prokřehlou, kostnatou rukou nepřestávám hladit.

6. OBRAZ – VYŠETŘENÍ AGNES

DOKTOR vyšetřuje AGNES.

MARIE: Jak je na tom?

DOKTOR: Myslím, že lépe. Přijedu se za ní podívat zase za týden.

MARIE: A kdy přijedeš za mnou? Proč se tváříš tak vážně? To nemůžeme zapojenout na to, co bylo?

7. OBRAZ - NEDĚLNÍ RÁNO

MARIE: Nedělní ráno. Ne-děl-ní ráno. Třikrát se převalit na levý bok, zabořit hlavu do zatuchlých polštářů a na chvíli zadržet dech. To co slyšíš, to je proud krve, který se ve vysokých vlnách žene pulzujícím tělem. Ne-děl-ní ráno. Sotva znatelné šubání v křečí protažené noze. Nedělní ráno. Nedělní ráno by mělo být časem svátečním. Studeným potem nasáklá ruka vklouzne pod deku a pevně stiskne nastavené stehno. Váha druhého těla rozhoupe matraci, postel nebo co to vlastně je. Exploze pachů, tvarů, dotyků, vjemů. Jen neotevírat oči, aby člověk v tom cizím prostředí nezabloudil. V nedělní ráno chci být zhanobena. To aby náš pán viděl, kam se mu jeho malá ovečka zatoulala.

8. OBRAZ - NEPOTŘEBUJU ŽÁDNOU MILOST

DAVID: Kde máš muže?

MARIE: Joakim odjel do města. Kvůli obchodům. Vrátil se až zítra. Řekla jsem mu, že tě poprosím, aby ses přijel podívat na Anninu holčičku. Moc tě pozdravuje. Ustlala jsem ti v pokoji pro hosty. V takovém strašném počasí se dnes domů vrátit nemůžeš. Změnil ses. Už máš jinou?

DAVID: Člověk má vždycky nějakou jinou. Navíc, myslel jsem, že už tě tyhle věci nezajímají.

MARIE: Taky že nezajímají.

Jeden druhému ubližují. A líbí se jim to.

DAVID: Neexistují pro takové lidi jako my nějaké polehčující okolnosti?
MARIE: Nepotřebuju žádnou milost.
DAVID: Já vím.
MARIE: Nepotřebuju žádnou milost.

9. OBRAZ – POMOZ MI

JOAKIM: Marie!

MARIE: Včera tu byl doktor. Moc tě pozdravuje a doufá, že se zase brzo uvidíte a zahrajete si šachy. Poprosila jsem ho, aby tu zůstal přes noc – včera večer bylo venku hrozně. Měl ses ve městě dobře, nebo to byla jen samá práce? Egermanovi nás pozvali k sobě domů na Velikonoce. Bylo by to příjemné, nemyslíš? Pro změnu. Pravda, na Velikonoce jsme tu měli mít tetu Ellu, ale to by se ještě určitě dalo nějak zařídit. Mít jí tu od rána do večera není zrovna dvakrát velká zábava.

JOAKIM: Uvidíme.

Nešikovný sex, během kterého se Joakim neustále omlouvá, vrcholí v ostentativním pokusu o sebevraždu.

JOAKIM: Pomoz mi...

MARIE: Od tohoto okamžiku ji pronásledují dva výjevy: v jednom se žene ke svému muži a zahrne ho polibky. S něžnými objetími a modlitbami mu zastaví tryskající krev. V druhém výjevu, stejně jasném a častém, mu zarazí nůž vší silou hlouběji do prsou.

10. OBRAZ - UTRPENÍ AGNES

AGNES: 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 vlastní krvi, bezpečná, že tam za tebou nikdo nemůže, nemůže, nemůže, nemůže. Nevrátím se tam, kde se nedá žít! Nevrátím se tam, kde se nedá žít! Nikdy se tam nevrátím, do toho domu, kde nejsou žádní lidé. To není dům, to je hromada zbytečných krámů, to je moje prdel od hoven, to je moje kunda od krve, a vy mě v tom necháte. Co čumíte? Copak mi nikdo nemůže pomoci? Vy boží nádhery, vy příkyvovači životů. Tak už to do mě dejte! Dejte to do mě!

11. OBRAZ - SMILUJ SE NAD NÁMI

KNĚZ: Hospodin, náš otec, se ve své bezbřehé moudrosti rozhodl povolati tě k sobě v rozpuku mládí. Předtím tě shledal hodnou snášet těžké a dlouhé utrpení. Trpělivě a bez nářku ses podrobila, v přesvědčení, že tvoje hříchy ti budou odpuštěny skrze smrt tvého Pána Ježíše Krista na kříži. Otče na nebesích, smiluj se nad její duší, až před tebe předstoupí. Dej, ať ji tví andělé zbaví vzpomínky na její pozemskou bolest.

Jestliže jsi ve svém ubohém těle shromáždila naše utrpení, jestliže jsi ho nesla s sebou skrze smrt, jestliže se na druhém břehu setkáš s Bohem, jestliže k tobě obrátí tvář, jestliže dokážeš mluvit jazykem, kterému tento bůh rozumí, jestliže dokážeš s tímto bohem mluvit. Jestliže je to tak, modli se za nás, Agnes. Poslouchej, co ti teď řeknu. Já váhám. Modli se za nás, kdo jsme zůstali zde na temné špinavé zemi pod prázdným a krutým nebem. Slož své břímě utrpení k Božím nohám 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. Agnes, ty, která jsi tak nesmírně a tak dlouho trpěla, ty musíš být hodna hájit naši věc.

KNĚZ: Co mi chceš, Marie?

MARIE: Můžeš mi odpustit moje hříchy? Ted' hned?

KNĚZ: Já ti nic odpouštět nemohu. Ale ty můžeš odpustit sama sobě.
MARIE: Odříkej nade mnou požehnání. Ano, chci to.
KNĚZ: Marie, ty která nosíš jméno svaté Panny, žij vždy ve svém vlastním světle. Osvobozená od viny a lítosti. Obklopená čistotou, která je tvou svobodou. Tak už jsi spokojená?
MARIE: Ano, asi ano.

12. OBRAZ - PŘED VEČERÍ

KARIN: Nejčastěji to přichází večer. Náhle. To zaváhání. Ten nečekaný propad, kdy se v krátkém okamžiku zřítí celý pracně přijatý úděl a není možné unést jeho danost. Život se najednou jeví jako děsivý sled opakujících se úkonů. Sem a tam, sem a tam.

13. OBRAZ – VEČEŘE

FREDRIK: Nepřidáš si?
KARIN: Ne, děkuju.
FREDRIK: Proč se usmíváš?
KARIN: Neusmívám se. Chceš kávu nebo si půjdeme lehnout?
FREDRIK: Žádnou kávu nechci. Kde jsi byla celé odpoledne?
KARIN: Ne, prosím...
FREDRIK: Kde jsi byla celé odpoledne?
KARIN: Procházela jsem se po městě.
FREDRIK: Kde ses procházela?
KARIN: Tady poblíž.
FREDRIK: Byla to dlouhá procházka.
KARIN: Nechtělo se mi domů.
FREDRIK: A proč?
KARIN: Neměla jsem chuť.
FREDRIK: Lžeš. Co jsi dělala?
KARIN: Někoho jsem potkala.
FREDRIK: Koho?
KARIN: Jednoho muže.
FREDRIK: Kde jsi toho muže potkala?

KARIN: Já nevím...

FREDRIK: No tak, Karin, chci slyšet podrobnosti.

KARIN: Šla jsem do divadla a seděla jsem až v lóži. Úplně vzadu. Přišel za mnou, sedl jsi vedle mě a začal mi hladit stehna. Pak jsme si lehli na zem a milovali se přímo tam, před všemi. Proto mám tak špinavé šaty.

FREDRIK: Bylo to opravdu tak?

KARIN: Proč bych ti lhala?

FREDRIK: Máš pravdu, proč bys mi lhala.

KARIN: Jenže teď jsem ti právě lhala.

FREDRIK: To nevádí.

KARIN: Ten muž za mnou přišel, ale nevěděli jsme, kam jít, tak jsme šli do kostela a tam jsme se milovali v tmavém koutě mezi dvěma širokými sloupy. Tam aspoň nebylo takové horko.

FREDRIK: Setkáte se znovu?

KARIN: Čeká na mě.

FREDRIK: To je mi jasné.

KARIN: Tentokrát si to zařídím tak, abych se stačila svléknout. Proč musíme jeden druhého takhle týrat?

FREDRIK: Ty mě netýráš.

KARIN: Vždyť jsou to všechno jen lži.

FREDRIK: Je pozdě. Půjdeme si lehnout.

KARIN: Všechno jsou to jen lži!

KARIN si zabodne střep mezi nohy. Krví si pomaže ústa.

KARIN: Všechno jsou to lži!

FREDRIK: Jsi nechutná.

ANNA utírá KARIN střep.

KARIN: Co čumíš? Co čumíš?

KARIN prudce udeří ANNU do tváře.

KARIN: Odpusť. Odpusť mi to. Promiň.

14. OBRAZ – HANBA

MARIE: Chtěla bych, abychom byly přítelkyně... Chtěla bych, abychom se jedna druhé dotýkaly, abychom spolu mluvily. Jsme přece sestry. Máme tolik společných vzpomínek. Mohly bychom mluvit o dětství! Karin, drahoušku, to je přece hrozně divné, když se sebe nedotýkáme a mluvíme spolu tak neosobně. Proč nechceš být moje přítelkyně? Mluvily bychom spolu ve dne v noci, smály se a plakaly, objímaly se, byly bychom šťastné i nešťastné, spolu. Chodím tady, po domě našeho dětství, a všechno mi připadá cizí i dobře známé. Mám pocit, že jsem v nějakém snu, a že se teď musí něco stát, něco rozhodujícího, co jednou provždy změní náš život. Já vím, že jsem dětinská a povrchní. Vím to moc dobře. Ty jsi toho přečetla daleko víc než já, daleko víc jsi přemýšlela a máš mnohem větší zkušenosti. Karin, drahoušku, neměly bychom tuhle dobu, kdy jsme konečně spolu, využít k tomu, abychom se poznaly a sblížily se? Nesnáším ten odstup a mlčení... Řekla jsem snad něco, co se tě dotklo? Ano, Karin? To se klidně mohlo stát, ale v tom případě ti přísahám, že jsem to nemyslela zle.

KARIN: Mýlíš se... Mýlíš se. Já mám jenom strach.

MARIE: Z čeho máš strach? Ze mě? Nerozumím ti. Bojíš se mi důvěřovat? Nevěříš mi? Mohla bych se tě dotknout?

KARIN: Ne, nedotýkej se mě. Nedotýkej se mě! Všechny doteky se mi hnusí. Nepřibližuj se ke mně!

MARIE: Teď buď zticha.

MARIE hladí KARIN.

KARIN: Já nemůžu. Já nemůžu. Nic se nedá změnit. Veškerá vina. Mám pořád strach. Je to peklo. Nemůžu už kvůli samé vině ani dýchat. Je mi líto, že jsem se přestala ovládat. Nechápu, jak se to mohlo stát. Nejspíš to rozrušení z Agnesiny smrti. Měly jsme ji přece moc rády. Nic, nikdo mi nemůže pomoci. Když je teď už po pohřbu, požádám našeho advokáta, aby vyřídil všechny právní náležitosti. Nejlepší asi bude usedlost prodat. My dvě si nejdřív můžeme rozdělit

pozůstalost, myslím tím zařízení domácnosti, servisy, obrazy, stříbrné příbory, knihy. Určitě se nějak dohodneme. Co myslíš, že bychom měly udělat s Annou? Já osobně navrhuju, abychom jí každá dala trochu 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. Myslím, že... Ano, je to pravda, mockrát jsem si chtěla vzít život. Mám prášky na spaní. Je to odporné, ponižující, jsem skrz naskrz prohnílá, nedá se to změnit, je to... Nic, chci říct, že to není žádný vážný problem. Aspoň ne pro mě. Ujišťuji tě, že Henrik je spolehlivý právník. Je už pět let můj milenec, no milenec, to je takové prostoduché slovo. Jako by náš poměr nějak souvisel s láskou, je to jen nečisté svrbění a okamžik bezvědomí, je to tak trošku pomsta na Fredrikovi... Je to vynikající právník, to už jsem asi říkala.

Můj muž tvrdí, že jsem hrozně nešikovná, a má pravdu. Jsem nemotora. Víš, mám moc velké ruce. Neposlouchají mě. Teď se rozpačitě usmíváš. Takovýhle rozhovor sis nepředstavovala. Chápeš, jak tě nenávidím, chápeš, jak mi se svou snahou zalíbit se a s těmi smyslnými úsměvy připadáš směšná? Jak jsem tě jen mohla snášet a mlčet, pořád mlčet? Víím přece, co jsi zač, to tvoje hlazení a falešné sliby. Dokážeš pochopit, jak může někdo žít s takovou nenávistí, jakou v sobě musím nosit já? Neexistuje žádná milost, žádná úleva, žádná pomoc, nic. A já vidím! Nic mi neunikne, rozumíš? Proč nesnáším Anniny prosebné oči, proč ji biju do obličeje? Proč mi Agnes připadala se svou slečinkovskou změkčilostí a horlivostí odporná? A se svými směšnými uměleckými ambicemi? Teď vidíš, jaké to je, když mluví Karin... Usmíváš se tím svým studeným úsměvem. Co si o mně myslíš? Nechceš mi to říct? Ne, to jsem si mohla myslet. Radši mlčíš. Dobře děláš, Marie! Možná, žes to myslela dobře. Možná jsi jenom chtěla poznat svou sestru. Chuděrko, vyděsila jsem tě. Víš, já jenom tak plácám. Ne, to taky není pravda. Podívej se mi do očí. Podívej se na mě, Marie! Marie, slyším se říkat všechna ta neuvěřitelně hrozná slova. Jsem to já, a přesto to já nejsem.

MARIE: Nechci být chladná a lhostejná. Je to jako nějaká nemoc, víš. Vždyť já chci být vřelá, laskavá a něžná.

KARIN: Nemohly bychom začít znovu a od začátku? Nemohly bychom škrtnout všechno, co jsme si řekly a udělaly?

MARIE: Myslím, že když si navzájem pomůžeme, tak se dá ještě všechno změnit. Vždyť se tak dobře známe. Ale vždycky jsme toho využívaly jen k tomu, abychom se navzájem zraňovaly.

15. OBRAZ - SEN ANNY

ANNA: Ono to není o tom mít někoho rád, rád, rád, ale umýt mu každý den dvakrát zadek a vyprat posrané prostěradlo.

AGNES: Anno, moje krev je všem jen k smíchu. Anno, zavolej ke mně Karin.

ANNA: Karin, Agnes chce, abyste k ní šla.

AGNES: Vezmi mě za ruce a zahřej mě. Kolem mě je hrozné prázdno. Zůstaň u mě, dokud ta hrůza nepřejde.

KARIN: To nemůžu. To, co po mně chceš, neudělá nikdo. Já žiju a nechci se zabývat tvou smrtí. Možná kdybych tě milovala. Ale já tě nemiluju. A teď tě opustím a za několik dnů odjedu.

AGNES: Anno, zavolej ke mně Marii.

ANNA: Marie, Agnes chce, abyste k ní šla.

AGNES: Neboj se. Dotýkej se mě. Mluv se mnou. Vezmi mě za ruce a zahřej mě.

MARIE: Chci u tebe zůstat, dokud mě budeš potřebovat. Jsi přece moje sestra a já tě nenechám samotnou. Je mi tě strašně líto. Pamatuješ, jak jsme si jako malé hrály za soumraku? Najednou jsme obě zároveň dostaly strach, tak jsme se k sobě schoulily a objaly se. Teď je to stejné, vid'?

AGNES: Já tě neslyším. Musíš mluvit víc nahlas. Musíš se ke mně víc sklonit.

MARIE: Chci u tebe zůstat, dokud mě budeš potřebovat. Jsi přece moje sestra a já tě nenechám samotnou. Je mi tě strašně líto. Pamatuješ, jak jsme si jako malé hrály za soumraku?

Posmrtný polibek. Marie křičí.

ANNA: Ono to není o tom mít někoho rád, rád, rád, ale umýt mu každý den dvakrát zadek a vyprat posrané prostěradlo.

KARIN: Nekřič! Rozrušíš ji a bude to ještě horší! Nechci přijít o rozum.

ANNA: Já u ní zůstanu. Nemusíte se už bát. Postarám se o ni. Běžte.

MARIE: Musím přece myslet i na sebe, na svůj život. To musí Agnes pochopit. Mám manžela, který mě potřebuje.

KARIN: Je to odporné. Nechutné. Vždyť se už začala rozkládat. Má na ruku velké skvrny.

ANNA: Zůstanu u ní.

AGNES: Bojíš se mě? Víš, já jsem mrtvá. Stejně jako tvoje holčička. Obě jsme mrtvé. Ale já nemůžu usnout. Nemůžu vás opustit. Copak mi nikdo nemůže pomoci? Jsem tak unavená.

ANNA: Je to jenom sen.

AGNES: Ne, to není sen. Pro vás snad, ale pro mě ne. Jsme mrtvé...mrtvé...

16. OBRAZ – ODJEZD

FREDRIK: Byl to v každém případě snesitelný pohřeb. Nikdo neplakal a nehysterčil. Hráli hezkou hudbu a kněz byl stručný.

JOAKIM: Neměli bychom něco udělat pro Annu?

FREDRIK: Jak udělat? Promiň, teď ti asi nerozumím.

JOAKIM: Nevím. Vždyť o Agnes dvanáct let pečovala. Neměli bychom se jí dát nějaké peníze nebo jí nabídnout místo?

FREDRIK: To nepřichází v úvahu. Je přece mladá a silná a zatím měla v životě všechno snadné. Není důvod, abychom na sebe brali odpovědnost za její osud.

KARIN: Slíbila jsem jí, že si s sebou může vzít něco na památku.

FREDRIK: Co bude chtít?

KARIN: Samozřejmě. Myslím, že na to má právo.

FREDRIK: Taková spontánnost se mi hnusí. Ale když už jsi jí to slíbila.

ANNA: Já nic nechci.

FREDRIK: Tím pádem je všechno vyřízené. Je pozdě, musíme jet.

V místnosti zůstanou jen MARIE a KARIN.

KARIN: Ten večer, kdy jsme se k sobě přiblížily... Přemýšlela jsi o tom, o čem jsme tehdy mluvily?

MARIE: Samozřejmě.

KARIN: Nemohly bychom ta naše předsevzetí vzít vážně?

MARIE: Ale Karin, drahoušku, proč by ne?

KARIN: Nevím, teď už je zase všechno jinak.

MARIE: Myslím, že jsme se k sobě přiblížily.

KARIN: Na co myslíš?

MARIE: Na to, o čem mluvíme.

KARIN: To není pravda.

MARIE: Myslím na to, že na mě čeká Joakim a ten čekání přímo nesnáší. Nechápu, proč po mně najednou žádáš, abych se ti zpovídala ze svých myšlenek. Co chceš?

KARIN: Nic.

MARIE: No, pokud nic nechceš, tak doufám, že se neurazíš, když se s tebou rozloučím.

KARIN: Dotýkala ses mě. Už si nevzpomínáš?

MARIE: Nepamatuju si každou hloupost. A hlavně za to nechci nést odpovědnost. Sbohem, drahoušku. Dávej na sebe pozor. Uvidíme se jako obvykle na Tři krále.

17. OBRAZ – POSLEDNÍ VZPOMÍNKA

ANNA: Letní den. Ochladilo se, jako by se už blížil podzim, ale přesto je mírné a hezké počasí. Přijely mě navštívit sestry Karin a Marie. Je báječné, že jsme zase spolu jako za starých časů – jako v dětství. Cítím se také daleko zdravější, dokonce jsme spolu mohly jít na malou procházku. Pomalu jsme se prošly ke staré houpačce u dubu. Byla s námi i Anna. Všechny čtyři jsme si do ní sedly a nechaly jsme ji pohybovat se pomalu a líně sem a tam. 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 okamžiků prožívat plnost. A jsem velmi vděčná svému životu, že mi toho tolik dává...

AGNES: Anno, co je to smrt?

ANNA: Smrt? To je mrtvý člověk.