

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

BAKCHANTKY, FAUST A KRAVIČKY BOŽÍ

Zborcení božského mýtu, krize víry a hledání Boha

Norbert Závodský

Vedoucí práce: o. a. Jan Nebeský

Oponent práce: prof. MgA. Jan Burian

Datum obhajoby: 14. září 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing – Dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

THE BACCHAE, FAUST AND LADYBIRDS

Collapse of the myth of God, crisis of faith and seeking God

Norbert Závodský

Supervisor: o. a. Jan Nebeský

Opponent: prof. MgA. Jan Burian

Date of exam: 14 September 2016

Academic degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

<p style="text-align: center;">BAKCHANTKY, FAUST A KRAVIČKY BOŽÍ Zborcení božského mýtu, krize víry a hledání boha</p>
--

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

ABSTRAKT

Tato práce se věnuje jak tématům zborcení božského mýtu, krize víry a hledání boha, tak i možnostem inscenování těchto témat. Autor se v teoretické části snaží poukázat na proměnu vztahu člověka k bohu a jejich vzájemný zápas. Kapitola věnovaná kultu boha Dionýsa zachycuje konflikt dvou fanatismů – náboženského a rozumového. Kapitola *Faust* se zabývá otázkou svobody rozhodování a možnou krizí, kterou tato svoboda přináší. V závěrečné kapitole *Kravičky boží* se autor věnuje utrpení nevinných, jež patří k nejčastějším námitkám proti Boží existenci. Praktická část je pak věnována reflexi školních projektů a rozboru práce na nich. Je v ní řešena otázka, je-li vůbec možné téma víry inscenovat v jednom z nejateističtějších národů na světě.

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on themes like the collapse of the myth of God, crisis of faith and seeking God, as well as on way to stage them in a theatrical performance. The first part of this work tries to depict changes in a relationship between a man and God and their mutual combat. The chapter dealing with the cult of Dionysus shows a clash of the two fanaticisms; the religious and the rational one. *The Faust* chapter is concerned with the idea of free decision making and the difficulties and the possibility of a personal crisis this freedom might cause. The final chapter *The Ladybirds* opens the problematic of suffering of the innocent, which is the most common objection against the existence of God. The practical part of this work reflects on the school projects and the process of making. It also asks whether it is possible to stage themes like faith in one of the most atheistic nations in the world.

OBSAH

1. ÚVOD.....	1
2. BAKCHANTKY.....	2
2. 1. APOLLÓN A DIONÝSOS.....	2
2. 2. ROZSÁPÁNÍ ROZUMU.....	3
3. FAUST.....	5
3. 1. HNED TEĎ.....	5
3. 2. RUDÁ PRAVAČKA.....	6
4. KRAVIČKY BOŽÍ.....	8
4. 1. PROČ MAJÍ TRPĚT DĚTI.....	8
4. 2. SVATÉ DĚVKY.....	11
5. PROCES INSCENOVÁNÍ: <i>BAKCHANTKY, FAUST A SLUNÉČKA SE VRACÍ NA ZEM.</i>	14
5. 1. VÝBĚR TEXTU.....	14
5. 2. ÚPRAVY TEXTU.....	15
5. 3. OBSAZENÍ.....	19
5. 4. ŘEŠENÍ SCÉNICKÉHO PROSTORU.....	20
5. 5. SVĚTLO A HUDBA.....	22
5. 6. ZKOUŠENÍ A PŘÍSTUP K HERCŮM.....	25
5. 7. VÝSLEDEK.....	28
6. ZÁVĚR.....	30
7. POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA.....	32

1. ÚVOD

Má bakalářská práce se zaměřuje na téma božských mýtů a jejich zborcení, respektive rozdrobení do našeho každodenního života. Téma bylo zvoleno s ohledem na školní projekty, včetně bakalářské inscenace, na kterých jsme pracovali poslední tři semestry.

Popudem k napsání této práce bylo i mimo jiné přečtení knihy *Udělej si ráj* od Mariusze Szczygiela. Autor se v ní zabývá vztahem Čechů k víře. Nejvíc ho zajímají ti, kteří v Boha nevěří. „*Jak se vám žije bez Boha?*“¹ je otázka, kterou všem pokládá. Zaujala mě odpověď jednoho manželského páru ve středních letech: „*Snáz než s Bohem.*“²

Teoretická část práce si klade za cíl zkoumání světově známých mýtů – mýtu o Bakchantkách, faustovského mýtu a mýtu o Kristu – v kontextu dnešního člověka. Nechávám proto vstoupit mýty nebo jejich části do letmého dialogu se současnými umělci. Jedná se pouze o mou vlastní interpretaci.

Praktická část je pak věnována reflexi práce na školních projektech. Snahou je zachytit průběh zkoušení, od výběru textu a jeho dramaturgické úpravy až po samotné realizace dvou klauzur ze scénické tvorby a jedné bakalářské inscenace. Na základě praktické zkušenosti bych se rád zabýval i obecnějšími tématy a to především ve vztahu k režijně-dramaturgické práci.

Chtěl bych zdůraznit, že má práce si v žádném případě neklade za cíl rozsoudit, nakolik život s vírou nebo bez ní ovlivňuje kvalitu života.

¹ Szczygiel, M. *Udělej si ráj*. 1. vyd. Praha: Dokořán s. r. o.; Praha: Jaroslava Jiskrová, 2011. 84 s. ISBN 978-80-7363-343-1

² Tamtéž, 86 s.

2. BAKCHANTKY

Božský Dionýsos v podobě mladíka se po dlouhých cestách přes celou Arábii a Asii vrací do svých rodných Théb. Tam vládne jeho vlastní bratranec Pentheus, který Dionýsovo božství popírá. Neváhá dát rozehnat jeho doprovod a uvrhnout jej do vězení jako pouhého náboženského pleticháře. Dionýsos se však osvobozuje a za trest přivádí všechny thébské ženy do bakchické extáze. Ženy v čele s Pentheovou matkou Agaué prchají do hor a tam se oddávají rituálům, při nichž holýma rukama trhají na kusy pasoucí se skot a poté pojídají syrové kusy masa. Pentheus se vydává za nimi v ženském přestrojení, aby zhlédl orgiastické rituály na vlastní oči. Je však odhalen. Ženy v náboženské extázi ho považují za divokou zvěř, pronásledují ho a nakonec rozsápají.

Celým tímto mýtem (a také Euripidovým dramatem) prochází myšlenka *„nesmiřitelného a neřešitelného utkání a prudké srážky dvojího fanatismu – náboženského, kterému propůjčuje sílu a konečné vnější vítězství primitivní, ale hluboko zakořeněný pudový základ (...) – a fanatismu státně-civilizačního, který prohrává pro jaksi (...) omezený racionalismus.“*³

2. 1. APOLLÓN A DIONÝSOS

Dionýsos je širší veřejnosti znám především jako bůh, jenž Řekům přinesl víno, jako bůh plodnosti, úrody a nespoutaného veselí. Jenže řečtí bohové jsou příliš celiství na to, aby se dali vměstnat do přihrádek zjednodušených pojmů. Jakákoli taková snaha znamená při chápání božstva vždy jednostrannost, povrchnost a hlavně neúplnost. Mnoho bohů se vzájemně doplňuje a teprve jejich spojením vzniká komplexní obraz řecké společnosti a víry.

Řecký spisovatel a filozof Plútarchos ve svém díle *O delfském E* uvádí Dionýsa společně s Apollónem jako hlavní dvě božstva, která sehrála klíčovou roli v kultu delfské věštírny. Při povrchním výkladu stojí oba bozi v ostrém protikladu. Vždyť Apollón bývá spojován s harmonií, řádem a rozumem. Jeho symbolem je proslulý Foibův luk, tedy zbraň, která vyžaduje odstup. Odmítá vše, co je příliš blízko, zavrhuje přehnanou zaujatost věcmi, duševní rozplývání nebo mystické opojení. Spíše vyhledává odměřenost a odstup. Dionýsos naopak vyžaduje absolutní blízkost (aspoň na dosah thyrsu), divokost a nevázanost, bez

³ Euripidés. *Héraklés a jiné tragédie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988. 363 s. ISBN 25-049-88

ní člověk nemůže propadnout opojení. Své prožívání světa není schopen nijak reflektovat, je „čistou nereflektovanou vášní, zkušeností, prožitkem – vším tím, co v sobě shrnuje řecké slovo *pathos*.“⁴ Obě hlediska Dionýsa a Apollóna se nijak vzájemně nevylučují, nýbrž doplňují. Apollón vyzývá ke studiu logiky a geometrie, zároveň se však nebojí poukázat na jejich omezenost a nedostatečnost. V případě výše uvedených bohů tedy můžeme hovořit jako o dvou stránkách jednoho nejvyššího božství.

2. 2. ROZSÁPÁNÍ ROZUMU

Bakchantky jsou především příběhem Pentheova zločinu a trestu. Zároveň však reflektují povahu řecké racionality. Obyvatelé Théb byli stejně jako v jiných řeckých městech závislí na vůli bohů, kteří určovali jejich osud. Člověk sám s vlastní vůlí si nemohl určovat svůj osud. Byl v pozici pouhého diváka a vykladače. Smyslem jeho života a hlavní náboženskou náplní bylo pozorování a racionální zkoumání božského světa.

Pentheus, jenž prezentuje plochý a omezený racionalismus, ve scéně výslechu Dionýsa nepokládá otázky, kterými by se snažil proniknout k náboženskému rozměru orgií. Spokojí se s čistě praktickými otázkami typu „*Tys viděl jasně boha? Tak jak vypadal?*“⁵ nebo „*Slavíš ty obřady spíš v noci, nebo za dne?*“⁶. Pentheus se tak nijak nesnaží pronikat nepochopitelným. Předem orgie popírá, aniž by si uvědomoval, že i jeho osobnost stojí na pudových základech. A ačkoli se snaží postupovat systematicky v odstranění dionýského kultu, neubrání se své téměř až dětské zvědavosti a nechává se manipulovat „velkým požitkářem“. Ten si vychutnává každický okamžik dialogů s nedůvěřivým thébským králem a každou další větou probouzí jeho zvědavost. Pentheova zoufalá snaha uchovat si určitý odstup od bakchického opojení se láme ve chvíli, kdy si obléká rituální bakchický oděv a veden svou diváckou dychtivostí vylézá na vysokou jedli. Bakchantky ho však odhalí a Pentheus se paradoxně stává sám lovnou zvěří, tedy součástí orgií na počest boha, kterého tolik toužil odstranit z oltářů.

V případě Penthea můžeme hovořit o posedlosti rozumem, jež ho přirozeně nutí opovrhovat „odpornými“ bakchickými rituály a spouští jeho racionalistické

⁴ Plútarchos. *O delfském E*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1995. 98 s. ISBN neuvedeno

⁵ Euripidés. *Héraklés a jiné tragédie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988. 370 s. ISBN 25-049-88

⁶ Tamtéž, 370 s.

výlevy. Ne náhodou v závěru příběhu sehrává důležitou roli právě jeho utrhnutá hlava, tedy centrum rozumu. Tu přináší jako trofej z úspěšného lovu Pentheova matka Agaué, jež je stále ještě v „dionýsovském rauši“ a domnívá se, že drží v ruce hlavu šelmy. O to krutější a bolestivější je pak její „vystřízlivění“. Zde je důležité zmínit, že v případě Agaué a ostatních bakchantek se také jedná o posedlost. Rozsápání Pentheova těla je toho ukázkou. Dionýsos ztělesňuje nejhlubší míru iracionálního opojení. Prostoupeny jeho božskou mocí čerpají bakchantky víno a mléko z vodních pramenů a řek. Zároveň je však stejná posedlost vede k zuřivým útokům na stáda skotu a k loupeživým nájezdům. A i v tomto případě následuje krutý trest.

V úvodu jsem zmiňoval střet dvou fanatismů. Hlavními jejich představiteli jsou Pentheus a Agaué. Oba tyto fanatismy neumožňují člověku proniknout k podstatě věci. Neumožňují dotek s opravdovou vírou. Ta totiž vzniká vždy až vztahem těchto dvou fanatismů, jejich vzájemným střetem a narušováním.

Jan Balabán – bohužel již zemřelý spisovatel z Ostravy, vychovaný v evangelické rodině, věřící – se ve svém posledním románu *Zeptej se táty*⁷ vyrovnával se smrtí svého otce. Kateřina Nedomová je jedna z postav románu. Jako malá přežila kombinaci dvou těžkých onemocnění, ačkoli jí už nikdo nedával naději na přežití. Zachránila jí matematika, kdy se „propočítala“ k víře. *„Úplné nekonečno jsem nakreslila jako malá holka na peřinu v nemocnici. Tehdy jí táta s mámou vysvětlili, že každé číslo a každý okamžik lze rozdělit na nekonečný počet čísel, tedy okamžiků. I vteřina může trvat nekonečně dlouho, dodává teď Kateřina, doktorka přírodních věd. Když tehdy nakreslila na peřinu ležatou osmičku, měla pocit, že se s ní snad rodiče přišli do nemocnice rozloučit. Ale potom, když odešli, začala dělit, dělila okamžiky na poloviny, čtvrtiny, osminy, desetiny, setiny, tisíciny a žila v těch zlomcích, které byly nakonec tak krátké, že ani dvě nemoci, které ji měly zabít, nemohly v tom nekonečném dělení své dílo dokončit. Nekonečno jí zachránilo život.“*⁸

⁷ Recenzent vytkl tomuto románu, že se v něm slovo „Bůh“ vyskytlo pětaticetkrát, zatímco on, recenzent, ho použije prý maximálně jednou za rok

⁸ Balabán, J. *Zeptej se táty*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2010. 52 s. ISBN 978-80-7294-379-1

3. FAUST

Faustovským tématem se přirozeně zabývá jak vědecká obec, tak i laická veřejnost. Možnosti interpretace jednoho z nejslavnějších mýtů na světě jsou nekonečné. Jedno mají však často společné. Zmiňují jednu z nejtajemnějších a zároveň nejkrásnějších knih celé bible – *Knihu Jób*.

Jobův příběh je záznamem jednoho procesu s Bohem. Můžeme ho číst jako pohádku s laciným happyendem, kterak dobrý člověk Jób zvládl zkoušku víry a po zásluze byl za to odměněn. Podle slov Tomáše Halíka⁹ je celá ta kniha naopak „*odmítnutím té zbožné pohádky a dobru, které musí být odměněno; učí žít ve světě, v němž se toto neděje, učí žít se zlem i s Bohem zároveň, učí žít s paradoxy a s tajemstvím, ano i s tím největším paradoxem a největším tajemstvím, kterému říkáme Bůh.*“¹⁰

3. 1. HNED TEĎ

Faust má všechny příznaky bipolární poruchy. Jeho nálady kolísají mezi dvěma extrémy – od manických stavů, kdy se pouští do překládání, až po stavy deprese doprovázené nudou a nespavostí. „*Bytí je pro mě pouhá povinnost, / po smrti toužím, života mám dost.*“¹¹ Nachází se ve stavu absolutního zoufalství a beznaděje. A nemá-li člověk důvěru, víru v sebe sama a naději, nemůže ani nalézt sílu cokoli změnit ve svém životě, aby tu krizi překonal.

Jedním z přání (a zároveň důvodem deprese) Fausta je touha po uznání. Řeční filosofové rozdělovali lidskou duši na tři části – část toužící (např. hlad nebo žízeň), dále rozum (žíznivý člověk se nenapije, když ví, že je voda otrávená) a thymos (část lidské duše, která věcem, ale i sobě samému připisuje hodnotu). Jedná se o vrozený lidský smysl pro spravedlnost a sebevědomí. A právě z thymu vyvěrá touha po uznání, tedy touha, aby toto hodnocení sdíleli i ostatní. V průběhu dějin byl fenomén touhy po uznání označován různými slovy: u Platóna jako „vznětlivost“, u Hobbese „pýcha a domýšlivost“, u Machiavelliho „touha člověka po slávě“, atd. Touha po uznání je však dost paradoxním

⁹ český katolický kněz, teolog, sociolog náboženství, vysokoškolský pedagog, psycholog, filozof a politický aktivista

¹⁰ Halík, T. *Stromu zbývá naděje: Krize jako šance*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. 150 s. ISBN 978-80-7106-989-8

¹¹ Goethe, J. W. *Faust*. 1. vyd. Praha: Divadlo na okraji; Praha: Galén, 2015. 77 s. ISBN 978-80-7492-201-5

fenomémem. Jak již bylo zmíněno, je sídlem spravedlnosti a obětavosti, ale zároveň znamená i velké sobectví, neboť prosazuje sebeprosazení na úkor druhých.

Faustovou největší slabostí je jeho nedočkavost. Chce všechno hned. Nestrpí jakékoli čekání nebo odklady. Neváhá uzavřít smlouvu s ďáblem, což neznamená nic jiného než snahu bez jakékoli námahy přeskočit rovnou k výsledku, snahu „zkrátit si maximálně vzdálenost a přijít k hotovému, snaha jít vždy cestou nejmenšího odporu a přehlížet, že je to vždy za nějakou cenu.“¹² A proto se tak překvapivě lehce zbavuje své svobody, která mu byla dána Bohem, a která znamená neustále se rozhodovat mezi nepřehledným množstvím možností, dobrých i zlých, a nést pak stále větší a větší odpovědnost za svou volbu. Proto tak snadno přistupuje na smlouvu s Mefistem, aby se konečně objevil nějaký „diktátor“, který z něho sejme to těžké břemeno svobody a jasně mu řekne, jak co nejrychleji dosáhnout onoho uznání a dalších tužeb, na kterých tak křečovitě lpí a udělal si z nich „fetiš“.

3. 2. RUDÁ PRAVAČKA

Jakmile dnes zazní slovo krize – krize středního věku, partnerská krize, krize náboženství, hospodářská krize, „co si mám dnes vzít na sebe“ krize, atd. - okamžitě se začnou vynořovat náboženští i světszí mesiáši se svými nabídkami, jednoduchými a „stoprocentně“ zaručenými recepty na záchranu. A přesně takovým „mesiášem“ je i Mefisto. „Hezkej vysokej chlap / Ve špinavým černým plášti / S rudou pravačkou / Obejme tě / Řekne ti, že jsi dobrej chlapec / Znovu probudí všechny ty sny / Zbavit se jich trvalo věčnost / Vyléčí tvou vystrašenou dušičku / Ale ty nebudeš moci nic udělat / On je bůh, on je člověk / On je duch, on je guru / Ale v tom svém plášti schovává / Rudou pravačku / Nemáš peníze? / Dá ti je / Nemáš auto? Jedno pro tebe má / Postrádáš sebeúctu / Cítíš se jak hmyz / Ale nic se neboj kámo / Protože zrovna přichází“¹³ Nabízí jednoduchá, rychlá, laciná řešení krize. A Faust všechna ta řešení bez námitek přijímá. Hlavně

¹² Just, V. *Faust jako stav zadlužení: Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014. 106 s. ISBN 978-80-246-2398-6

¹³ [online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/cave-nick/red-right-hand-141867>

aby to bylo hned. Aby to nebolelo. Aby to nic nestálo. „Hry? Proč ne. V tom se shodneme. / Jen aby byly příjemné!“¹⁴

Ale život (i Bůh) k nám promlouvá v paradoxech, hádankách, je plný neřešitelných rozporů, se kterými ale musíme zápasit, plný náročných výzev. „*Být není lehké... Lehká jsou jen hovna...*“¹⁵ V úvodu jsem zmiňoval *Knihu Jób*. Jóbův příběh je vyprávěním o zkoušce. Zkouška neznámá bezúčelné trápení, je to nutná součást našeho učení. A při každé zkoušce je nutné mít i „toho s rudou pravačkou“. „*Žádný předmět nemůže bez protikladu sám sobě být zjevným (...). Bůh sám by však byl sám sobě a v sobě nepoznatelným, kdyby nebylo záporu. Zápor je odrazem kladu čili pravdy a činí, že pravda se stává zjevem (...). Bez protikladu nestává se nic zjevným; žádný obraz neobjeví se v jasném zrcadle, nebude-li z jedné strany zastíněn. Kdo dovede vyprávěti o radosti, nezakusil-li žal, kdo ví, co je mír, nezřel-li nikdy boje?*“¹⁶

V případě výše uvedeného popisu Mefista jako „toho s rudou pravačkou“ se jedná o text písně jedné z nejtalentovanějších osobností současné populární hudby - Nicka Cavea. A jestli připouštíme výklad od Františka Tomáše Bratrána, ve kterém se pokusil o aplikaci Hegelovy identitní filozofie na Goetheho dílo, a podle kterého Mefisto představuje jen jednu ze stránek Faustovy bytosti, pak je třeba zmínit právě australského muzikanta s vlasy sčesanými dozadu a chodícího zásadně v tmavém obleku s proužkem (náhoda?). V 80. letech pobýval v Berlíně, kde propadl drogové závislosti, řešil finanční problémy a nevyhýbal se ani veřejným skandálům. V písních z tohoto složitého období se ptá po Bohu. V novém miléniu zcela změnil svůj život, skoncoval s fetem a podruhé se oženil. Narodil se mu syn Arthur. A v jeho básních se objevuje hlavně „ten s rudou pravačkou“. V loňském roce jeho již patnáctiletý syn spadl z útesu a zabil se. Nick Cave poprosil média, aby mu ponechala soukromí. Tento měsíc vydává novou desku a do kin jde dokument, ve kterém se mimo jiné vyrovnává se smrtí svého syna. Do světa již byl vypuštěn první singl z připravovaného alba s názvem *Jesus Alone*. A Nick Cave zpívá: „*Věřím v Boha, ale teď už nemám žádnou speciální výjimku pro mou víru.*“¹⁷

¹⁴ Goethe, J. W. *Faust*. 1. vyd. Praha: Divadlo na okraji; Praha: Galén, 2015. 72 s. ISBN 978-80-7492-201-5

¹⁵ [online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <https://tribun.name/2011/05/28/893998-vladimir-holan-nepratelum/>

¹⁶ Matoušek, J. *Jakub Böhme*. 1. vyd. Praha: DharmaGaia, 1997. 35-36 s. ISBN 80-85905-34-5

¹⁷ [online]. 20.8.2016 [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9iGxoJnygW8>

4. KRAVIČKY BOŽÍ

Už samotný název kapitoly si žádá vysvětlení. Slunéčko sedmitečné, lidově nazývané též beruška, se rusky řekne „božja korovka“ – tedy „boží kravička“. Již samotný název Sigarevova dramatu naznačuje sevřenost s tématem víry a hledání (častěji však ztracení a následné mlčení) Boha.

Nelze přehlédnout inspiraci Dostojevským. Stejně „válčení“ s Bohem, sebetrýznivé pojetí lásky, utrpení nevinných, prostituce, teorie „člověkoboha“, dokonce i na vraždu stařeny dojde. Jeden podstatný rozdíl tu však je. Dostojevskij je přítomen ve všech svých postavách a přitom není v žádné z nich. Přesněji řečeno: v každé postavě je obsažena jeho větší nebo menší část, ale v žádné není obsažen úplně a beze zbytku. Sigarev začíná i končí u inspirace vlastním životem. *„Čerpám z toho, co se kolem mě děje a nějak se mě dotkne“*¹⁸.

4. 1. PROČ MAJÍ TRPĚT DĚTI?

V dílech Dostojevského i Sigareva se objevují děti ze sociálně slabých vrstev. Přesněji řečeno: trpící děti. Obvykle se jedná o „produkty“ chorobné mentality společnosti a jejích krutých podmínek. Zločinnost, kriminalita, absence rodinného bezpečí, surové zacházení rodičů s dětmi (ať už fyzické nebo psychické), to vše je přítomné v každodenním lidském „provozu“.

V jejich pojetí jsou děti nuceny dospět příliš brzy. Jsou součástí života dospělých a často jsou zatahovány do jejich problémů, někdy i těch nejsložitějších, jakými jsou alkoholismus nebo domácí násilí. Bývají svědky těch nejbrutálnějších scén. Jejich dospívání probíhá mnohem dříve než u jiných dětí a i z tohoto důvodu jsou psychicky velmi vyspělé již v jedenácti-dvanácti letech. Tíhu smrti zakusily v raném dětství (Saša a Poleňka Marmeladovovy ve *Zločinu a trestu* přišly nejprve o otce, posléze i o matku; Dímovi zemřela matka a otec se následkem toho stal alkoholikem). Bývají nemilosrdnými soudci slov a činů dospělých. Díma bere na sebe roli soudce, když vypráví Julce o sousedce zezdola, která má syna alkoholika, a popisuje jí situaci, jak se spolu střetli na chodbě. *„Co si kurva myslíš ty čuráku, na matku kašleš, zmrde, která tě porodila,*

¹⁸ Krčálová, T. Černucha, to je maso: Rozhovor s ruským dramatikem Vasilijem Sigarevem. *Divadelní noviny*, 2004, roč. 13, č. 12, s. 22

co si myslíš... Tak jsem mu jednu fláknul ty vole. Div mu neulítla hlava. Kopal jsem do něj jak zběsilej aspoň čtvrt hodiny. Čurák."¹⁹

Jak u Sigareva tak i Dostojevského je zřejmé, jak vzpomínky z dětství silně ovlivňují vývoj charakteru člověka. Když je dětství pokřivené, temné, plné násilí a utrpení, bez lásky, odnáší si člověk z něho namísto světlých vzpomínek jen zlobu a skrytou agresi. V případě Dímy mají všechna jeho vyprávění z dětství hořkou pachuť. „(...) Pamatuju si, jak jsem jednou šel do školy, měl sem narozky a tak jsem nasbíral na hřbitově bonbóny. Každýmu jsem vzal tři. U nás se vždycky nosily dva a teď já tři. No, jo no... Abych zamachroval. (...) Každý dostal. Všichni seděj, rozbalujou bonbóny a tam... (...) Mravenci! Chápeš, všichni věděli, že bydlím u hřbitova. To byl průser! Vod tý doby sem nemoh na žádnéj vejlet. (...) Teď je to sranda, ale tenkrát sem se chtěl voběsit.”²⁰

Jednou z nejznámějších kapitol Dostojevského románu *Bratři Karamazovi* je *Vzpoura*. Nihilista Ivan Karamazov v ní doslova mučí svého mladšího bratra Aljošu, jenž se vydal na klášterní dráhu. Seznamuje ho se svou vzpourou proti božskému mýtu a jako hlavní důvod této vzpoury uvádí utrpení dětí. Podrobně líčí mučení a vraždění dětí v Rusku nebo Bulharsku. Nedokáže pochopit, proč mají trpět nevinné děti, aby vykoupili věčnou harmonii světa. „ (...) Mně je zhola nepochopitelné, proč by měly trpět i ty, a proč si mají harmonii vykupovat utrpením! Proč i děti se staly materiálem a hnojily sebou pole harmonie pro někoho budoucího? (...) Ó Aljošo, já se nerouhám! Chápu, jak se vesmír musí otrást, až všechno na nebi i pod zemí splyne v jeden chvalozpěv a všechno živé i co bylo živé, zvolá: ‚Spravedliv jsi, Pane, neboť zjevily se cesty tvé!‘ Až i matka se obejme s trýznitelem, jenž dal roztrhat smečkou psů jejího syna, a všichni tři zvolají se slzami: ‚Spravedliv jsi, Pane!‘ (...) Ale právě tady je pomlčka, právě to nemohu uznat.”²¹ Ivan se ptá svého bratra, co s takovým trýznitelem udělat. „Zastřelit ho?”²² Zmučený Aljoša mu tiše odpovídá: „Zastřelit!”²³

Myšlenka mučení a zabíjení nevinných pro potěšení je u Sigareva také přítomna. Devatenáctiletý Díma se dobrovolně rozhodl jít na vojnu, konkrétně do

19 Sigarev, Vasilij a Alena Mechtchanová. *Berušky se vracejí na zem*. 2011. 6 s.

20 Tamtéž, 22 s.

21 Dostojevskij, F. M. *Bratři Karamazovi*. 1. vyd. Praha: DOBROVSKÝ s. r. o. v edici Omega, 2015. 296 s. ISBN 978-80-7390-101-1

22 Tamtéž, 294 s.

23 Tamtéž, 295 s.

Čečenska. V rozhovoru s Lerou a Arkašou se přizná, že tam nechce kvůli penězům, ale aby si vyzkoušel, jaké to je někoho zabít. Na otázku Lery, proč by zabíjel nevinné lidi, odpoví: „*Jen tak.*“²⁴

Proč tedy mají trpět děti? Tato otázka nepřestává provokovat celé lidské generace. Utrpení nevinných patří k nejčastějším námitkám proti Boží existenci. Jak je možné přijmout existenci všemocného a spravedlivého Boha a zároveň se smířit s utrpením nevinných? Jednoznačné řešení tohoto problému samozřejmě neexistuje. V dřívějších dobách bylo utrpení vnímáno jako snesitelné, pokud bylo nevyhnutelné (např. snesitelná drsnost podnebí). Tím pádem lidé chápali smysl utrpení. Nebylo bezdůvodné. Odpovídalo nějakému řádu. S příchodem křesťanství se pak proměnilo jeho vnímání. Bolest, dříve přijímaná jako negativní stav, se změnila v zážitek s „pozitivní“ duchovní náplní. V utrpení se lidé postižení bolestí obrací na Nejvyšší bytost, na kterou jindy téměř zapomněli.

Zmínil jsem smysl utrpení. Ale co když člověk nezná jeho příčinu? Jako když Díma odšroubuje omylem fotku své matky z náhrobku - to jediné, co mu po ní zůstalo. „*Proč, mami... Proč, mami... Proč, mami... Proč jsem tady? K čemu to je? Ty's mě přivedla na svět, ale proč... Jsem mrtvej, mami!*“²⁵ Odpovědi se samozřejmě nedočká. Ani věřící Lera mu ji není schopna dát, protože odpověď zkrátka nezná (není). Místo toho mu nabídne láhev vodky, té „*hrozně ruské prázdnoty.* (...) *To když se pije vodka, tak je zle. Tam není nic, tam nic nesvítí. V těch flaškách je prázdno jak na ubytovně.* (...) *Tatínku, říkal jsi, že jen prací a utrpením se člověk stane člověkem, a co když ne? Co když se stane volem, hovadem jako já.* (...) *Co uděláš, člověče, když Tvůj Bůh (...) o tebe nestojí.*“²⁶

Nedávno jsem sledoval vyhlášení filmových cen *Zlatý glóbus 2016*. Cenu za nejlepší režii si odnesl Alajandro G. Iñárritu za film *Revenant: Zmrtvýchvstání*. Natáčení probíhalo v extrémních podmínkách a herci později přiznali, že několikrát dokonce zvažovali přerušení natáčení. Režisér (a jistě i nemalý honorář) je však přesvědčil, aby zůstali, že je nutné, aby se co nejvíc přiblížili utrpení, jaké pociťují hlavní postavy filmu. Iñárritu ve svém projevu pak mimo

²⁴ Sigarev, Vasilij a Alena Mechtchanová. *Berušky se vrací na zem*. 2011. 19 s.

²⁵ Tamtéž, 15 s.

²⁶ Balabán, J. *Jsme tady*. 1. vyd. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2006. 98-100 s. ISBN 80-7294-207-7

jiné řekl: „*Bolest je dočasná, film je navždy. Takže o co jde?*“²⁷ Občas zkrátka nezbývá než čekat. Čekat a pít vodku.

4. 2. SVATÉ DĚVKY

Téma prostituce je prodchnuto několika romány Dostojevského. Ať už se jedná o Lízu v *Zápiscích z podzemí* nebo Soňu Marmeladovou ve *Zločinu a trestu*. Student Raskolnikov si hned při prvním setkání s opilým Marmeladovem vyposlechne jeho vyprávění, jak nejstarší dcera Soňa poprvé šla na ulici vykonávat své řemeslo, aby zachránila nevlastní sourozence před bídou, a jak se pak vrátila s prvním výdělkem. Celé vyprávění je laděno do sentimentální nálady, ale obsahuje i dialog mezi Soňou a její nevlastní matkou Kateřinou Ivanovnou, jejíž pragmatismus by překvapil i kovanou prostitutku. „*Ležel jsem tenkrát...nu, což!...ležel jsem opilý, slyším, jak moje Soňa (...) říká: „Co mám dělat, Kateřino Ivanovno, což mám jít na ulici?“ (...) „A co na tom,“ odpovídá Kateřina Ivanovna s úšklebkem, „co je na tom? Vždyť nejsi klenot!“ (...) A vidím, bylo to asi k šesté hodině, že Sonička vstala, oblékla si pláštík, šátek, vyšla z bytu a asi v devět hodin se vrátila. Přišla a rovnou šla ke Kateřině Ivanovně a vysázela před ni na stůl mlčky třicet rublů. Neřekla při tom ani slovíčka, ani nevzhledla, ale vzala jenom takový veliký ženský šátek (...), zahalila si jím úplně hlavu i tvář a ulehla na postel, obličejem ke stěně, a bylo vidět jenom, jak se jí horečně chvějí ramena a tělo...*“²⁸

V případě Sigareva je téma prostituce obsaženo v postavě Lery, která své řemeslo provozuje na nádraží za ty nejnižší částky (ani na ten kartón cigaret to není). Za každou cenu tedy touží vypadnout z města a otevřít si stánek s drobným zbožím. Jednoho dne obdrží dopis od společnosti *Euro-shop*, ve kterém jí oznamují, že vyhrála dvanáct tisíc dolarů. Aby jí však mohla být cena vydána, musí si nejprve něco objednat a stát se jejich zákazníkem. Lera posedlá vidinou nového života neprokoukne evidentní obchodní trik a snaží se půjčit si peníze na objednávku od svých přátel. Jednu z posledních možností vidí v Dímovi: „*Musím vocaď vypadnout. Už se to nedá vydržet. Matka furt chlastá, prodala mi všechny hadry. A teď si přitáhla chlapa, vodpornýho brejlouna. Hele, říká...(...) Hele, Valérie, jdi za nim, vyspi se s nim. Normálně, vyspi se s nim. Vyspi se s nim!*

²⁷ [online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gYH1NBtdkJo>

²⁸ Dostojevskij, F. M. *Zločin a trest*. 1. vyd. Praha: Rodinná knihovna - Henning Franzen, 1928. 27 s. ISBN neuvedeno

*Kráva! Co bys na to řek? Jdu do svýho pokoje a von už tam leží. Nahej. A honí si ho, čurák. A usmívá se. Chápeš to, Dýmiči, musím vypadnout. Co nejdřív. Když teď mám takovou šanci...*²⁹

Jak Soňa tak Lera byly ke svému povolání donuceny stávajícími sociálními poměry a svými matkami. Téma prostituce však není v jejich případě zobrazeno pouze jako téma sociální. Obsahuje i existenciální rozměr. Není pochyb o tom, že obě děvky³⁰ jsou nápadně kladné postavy. Spojuje je i určitá míra „neženskosti“, která se ale u každé z nich projevuje rozdílným způsobem. Soňu je možno považovat spíše za esoterickou bytost než ženu. Při rozhovorech s lidmi působí nenápadným, tichým dojmem. I přes nízké vzdělání jí nelze upřít vysokou inteligenci. Její láska k Raskolnikovovi, objevující se až v samotném závěru románu, je plná soucitu, obětavosti a věrnosti. Naproti tomu Lera má v sobě něco mužsky obhroublého (hlavně aby nikdo nepoznal, jak se ve skutečnosti cítí). Přispívá tomu především její slovní vyjadřování, kdy se uchyluje k častému užívání vulgarit. Ty navíc doprovází pliváním na podlahu bytu. Také není hloupá, spíše naivní, řadu znalostí a vědomostí čerpá především z televize. Její milostné vzplanutí k Arkašovi je povrchní a dětské. Již po několika hodinách známosti mu nabízí sňatek. V jejím případě bychom ale neměli „neženskost“ zaměňovat s „netělesností.“ Lera rozhodně nepostrádá sexuální přitažlivost (Soňa také přitahuje muže, ale zcela jiným způsobem, její duchovní čistota láká k zprznění, k pokoření, k ponížení, jako je tomu například v případě Svidrigajlova a jeho vztahu k ní).

Obě zmiňované děvky jsou upřímně zbožné. Tím se nejvíce liší od jiných prostitutek, u kterých je povrchní zbožnost nebo pověřivost častějším jevem. V případě Soni a Lery jde o hluboce zakořeněný náboženský cit. Ani každodenní zážitky z ulice neotřesou jejich vírou a přesvědčením. *„Podle Dostojevského je prostituce sociálním zlem, nemůže se však nějak podstatně dotknout nábožné a čisté duše.“*³¹ A tato věta platí beze zbytku i v případě, že Dostojevského nahradíme Sigarevem.

²⁹ Sigarev, Vasilij a Alena Mechtchanová. *Berušky se vrací na zem*. 2011. 6-7 s.

³⁰ Výrazu užívám, aby vynikl rozpor v postavách, nejedná se o lacinou snahu šokovat

³¹ Kautman, F. *Dostojevskij – Věčný problém člověka*. 1. vyd. Praha: ROZMLUVY, 1992. 117 s. ISBN 80-85336-19-7

Ačkoli je z výše citovaného monologu Lery zřejmé, že její vztah s matkou je tragický a situace v domácnosti zoufalá, tak se v jeho závěru snaží zaktivizovat poslední zbytky sil a přesvědčit ostatní, že pokora a víra je může zachránit v tomto krutém světě. „*A stejně je na světě Bůh. A tomu, kdo potřebuje, pošle pomoc. Tak jasně, že se stává, že se někdo válí ve zlatě a i tak ještě dostane. Ale stejně je na světě Bůh!*“³² Stejně jako má věřící Soňa svého „soupeře“ v Raskolnikovovi, neboť je největším nepřítelem jeho teorie, tak Lera „válčí“ se všemi svými přáteli bezvěrci. Nejvíce pak s Dímou, jehož ateismus není ani tak volba, jako spíše jediný možný výsledek všech zranění, bolestí a těžkého života. Na jeho strohé „*Bůh není.*“³³ odpovídá Lera ještě strožejším „*Je.*“³⁴ Tak jasné a neotřesitelné to pro ni JE.

³² Sigarev, Vasilij a Alena Mechtchanová. *Berušky se vrací na zem*. 2011. 7 s.

³³ Tamtéž, 7 s.

³⁴ Tamtéž, 7 s.

5. PROCES INSCENOVÁNÍ: *BAKCHANTKY*, *FAUST A SLUNÉČKA SE VRACÍ NA ZEM*

Důvodem, proč jsem se začal hlouběji věnovat tématům božský mýtus (a jeho zborcení, rozdrobení), krize víry a hledání boha, bylo to, že jsem si při realizaci své bakalářské inscenace *Slunéčka se vrací na zem* uvědomil, že moje poslední čtyři projekty (tři školní a jeden mimoškolní) tato témata v různé míře obsahovala. V následujících kapitolách bych se chtěl pokusit blíže přiblížit proces inscenování mých školních projektů a zároveň se pokusit poukázat na problematiku inscenování těchto témat.

5. 1. VÝBĚR TEXTU

V případě *Bakchantek*, klauzury ze scénické tvorby v letním semestru 2. ročníku studia, byl náš výběr omezen zadáním, že se musí jednat o antickou tragédii. Po přečtení ikonických her jako *Oresteia*, *Médea*, *Král Oidipus* nebo *Antigona* jsem narazil na mně dříve neznámé drama Euripida – *Bakchantky*. Text mě okamžitě zaujal z několika důvodů. Předně v něm dominují dialogy, které však nejsou tvořeny střídáním delších monologů postav. Často se jedná o krátké otázky tvořené jednou dvěma větami a stejně krátké odpovědi. Nejvíce patrné je to v dialozích Penthea s Dionýsem. Vyniká tak jednoduchost a přímočarost mistrně sevřeného a stupňovaného děje, který v duchu bakchických obřadů směřuje k zběsilému závěru.

Další devízou textu byl také jeho žánrový přesah. *Bakchantky* jsou tragikomedie. Až do tragického rozsápání těla Penthea vlastní matkou sledujeme sled víceméně komických situací. Uznávání kmeti Teiresias a Kadmos, respektive slavný slepý věstec a zakladatel Théb, se objevují jen ve strohé bakchické výstroji, aby tancem oslavovali příchod Dionýsa. Vrcholem komické složky dramatu je však scéna, kdy Dionýsos využívá zvědavosti Penthea a pomocí jemné manipulace a kouzel ho přesvědčí, aby se převlékl za ženu a takto oděn prošel centrem města.

Dalším důvodem, proč padla má volba na *Bakchantky*, byla i jejich témata, neboť se mě osobně dotýkají. Střet racionálního s iracionálním, zkoumání skrytých p(ro)udů v člověku, křečovitost nebo naopak přílišné uvolnění člověka, snaha o zracionalizování prožitků, což však často vede k jejich odmocnění, s tím vším jsem byl v počátcích svého studia na DAMU v každodenním kontaktu.

V případě *Fausta*, což byla klauzura ze scénické tvorby v zimním semestru 3. ročníku studia, byla situace trochu rozdílná. Na začátku jsme měli jediné, zato však podstatné omezení. Museli jsme vybírat z dramát německých klasiků Schillera nebo Goetheho. Váhal jsem mezi Schillerovými *Loupežníky* a Goethovým *Faustem*. Z jednoho z nejslavnějších mýtů na světě jsem cítil přehnaný respekt. *Fausta* jsem četl již víckrát, ale při každém jeho přečtení jsem byl překvapen a zahanben tím, jak naivní a nedostatečné bylo mé předchozí čtení a co všechno mi uniklo. Zároveň jsem měl v té době za sebou realizaci mimoškolního projektu *Zeptej se táty*, kde byla jedním z hlavních témat také víra, a který nedopadl dle mých představ. Téma víry, její krize a znovunalézání mě však nepřestávalo lákat. Stejně jako chuť odpovědět si na otázku, kdo je pro mě Faustem a Mefistem současnosti.

Volba textu pro mou bakalářskou inscenaci byla ze všech nejsložitější a probíhala nejdelší dobu. Několikrát jsem svou volbu změnil. Na začátku jsem byl rozhodnutý pro dramatizaci *Idiota* od Dostojevského. Pedagogické vedení nám nedoporučovalo vybírat si romány, neboť by vyžadovaly dramatizaci. Profesorka Ullrichová byla navíc přesvědčená, že sáhnout po dramatizaci *Idiota* od někoho jiného by byla chyba. Každý si má vyložit Dostojevského po svém. Nakonec jsme se s Kateřinou Slezákovou přes Dostojevského dostali k Sigarevovi a jeho *Černému mléku* a to nás dovedlo ke *Slunéčkům*. Velmi důležitým kritériem volby byl také fakt, že v dramatu vystupují postavy ve věku našich herců (na dvě výjimky). Chtěli jsme tak docílit velké autenticity a uvěřitelnosti spojené s bohatým vnitřním obsahem.

5. 2. ÚPRAVA TEXTU

V případě *Bakchantek* byla dramaturgická úprava textu ovlivněna rozsahem klauzury, kdy doba trvání klauzury nesměla překročit 30 min. Šlo tedy o výběr tří až čtyř situací z předlohy, které měly tvořit dramatický oblouk, to znamená, že měly mít začátek, prostředek a konec. Ke dramaturgické spolupráci mi byl přidělen Martin Satoranský. Společně jsme během následujících dnů dospěli k výběru těchto 5 situací: monolog Dionýsa, monolog Penthea, výslech Dionýsa, převlíkání Penthea do bakchické výzbroje a návrat Agaué z lovu. Výběr správných situací nám umožnil převyprávět příběh a zároveň nechat hercům

prostor pro rozehrávání situací. Tím, že klauzura začínala dvěma monology, bylo od začátku patrné, že stojí proti sobě dva extrémní principy, dvě „božstva“. Textových škrťů moc neproběhlo. Výjimkou byla závěrečná scéna. Agaué je stále v opojení a neuvědomuje si, že drží v rukou hlavu mrtvého syna. Její otec Kadmos naopak již zná celou pravdu. V originále je jejich dialog napsán tak, že obsahuje dlouhé promluvy Kadma a celou řadu otázek, kterými chce navést Agaué k prozření. Celá scéna nápadně připomíná psychologické sezení, kdy psycholog vede pacienta k sebereflexi. Z důvodu časového omezení a zrychlení temporytmu klauzury jsme zde provedli hodně škrťů, což hodnoceno zpětně nebylo nejvýhodnější řešení. Divák tak neměl dostatečnou možnost pochopit, v jak hlubokém transu se zasvěcenci Dionýsova kultu nacházeli.

Dramaturgickou fází považuji v případě našeho inscenování *Fausta* za naprosto klíčovou. A to z několika důvodů. V době načítání sekundární literatury byl vydán staronový překlad *Fausta* od Olgy Maškové. Společně s dramaturgyní Kateřinou Slezákovou jsme ho porovnali s překladem Otokara Fischera a nakonec jsme se rozhodli pro novější a expresivnější překlad Olgy Maškové. Fischerův překlad je dost akademický. Mašková klade důraz na zvukovou podobu textu, díky čemuž má její překlad v sobě mimořádnou hudebnost, její jazyk je navíc hovorovější, což je nejvíc patrné v případě Mefista. Skvěla tak podporovala naši koncepci:

1/ Faust je mladý člověk! Je nutné zapomenout na všechny kresby, obrazy nebo popisy, které zobrazují Fausta jako člověka ve středních letech, případně jako staříka, je třeba akcentovat jeho prudké výkyvy nálad, kdy v jednu chvíli přemýšlí o sebevraždě, aby vzápětí pocítil bytostnou potřebu tvořit, pracovat a překládat, je třeba poukázat na současný svět, který nás skrze média zahlcuje příběhy mladých, úspěšných a bohatých lidí, a vytváří v člověku pocit, že je třeba za každou cenu vše získat, urvat, ovládnout, a to čím dříve, tím lépe. Unést takový nátlak není pro mladého precitlivělého člověka vůbec lehké.

2/ Dnešní svět je jako videoklip! Je třeba zkrátit životní pouť Fausta, Markéty a Mefista, která v původním textu trvá přes dvě desetiletí, zkusit ukázat jejich příběh v mnohem kratší době, ideálně pár měsíců, aby ještě více vynikla Faustova bezohledná dravost po úspěchu, moci a penězích, jeho sobeckost a zaslepenost, dále velké časové skoky v ději, rychlé změny prostředí, nálad i vnitřních krajin člověka

V některých pasážích textu jsme nakonec sáhli i po překladu Otakara Fischera. Stalo se tak ve scéně *Městský val*, kterou jsme přejmenovali na *Modlitbu*. Rozhodli jsme se pro archaičtější překlad, protože má blízko k lidové poezii a podtrhnul tak tragiku celé scény, kdy se původně naivní a nevinná Markéta těžce smíruje s faktem, že ji „*zradila (...) vlastní tělesnost*“³⁵.

U Markéty ještě chvíli zůstanu. Fischer přeložil německou „Margarete“ jako Markétku. I díky tomu bývá často vykládána jako dětská, skoro až infantilní holka. Navíc se v jejích promluvách často objevují různé zdobněliny. My jsme však od samého začátku věděli, že chceme, aby v našem provedení působila jako vášnivá a silná žena, která své vášni snadno propadává, neboť nemá žádné zkušenosti s muži. Nechali jsme ji tedy jako Markétu, nikoli Markétku. Díky tomu se právě ona, ne Faust, stala plnohodnotným Mefistovým protihráčem.

Velký výkladový posun proběhl i v případě Mefista. Rozhodli jsme se ho pojmout jako někoho, kdo je nucen hrát s lidmi své hry, ale přitom je z nich už znuděný, z toho věčně se opakujícího lidského selhávání. Faust ho několikrát rozčílí, ale on musí zatnout zuby a dál hrát svou roli úslušného pomocníka. Na konec scény *Žalář* jsme mu vložili monolog z *Prologu v nebi* v překladu Fischera: „*Já nedbám světů, ani sfér, jež krouží. / Já vidím jenom, jak se lidé souží. / Ten světa pámbíček je hrubě nezměněn, / je originální tak jako v první den. / On by si líp žil o poznání, / jen nemít od Boha*³⁶ *nebeské záře zdání; / rozumem zve ji, což mu znamená, / že smí být zvěštější než zvířena. / Havěť všech bestíí a Adamů a Ev; / na tu už dokonce jsem krátký: / já pohřbil jich už pěkné řádky, / a dál se vlévá do žil nová, čerstvá krev. / Mně lidí líto s jejich žaly všemi. / Ty štvance štvát už ani nechce se mi.*“³⁷ Markéta, navždy opuštěná Faustem, leží na zemi a čeká na svou smrt. Mefisto si nakape do očí vodu a sedá si kousek od ní a přesně v tomto okamžiku pronáší svůj monolog se smutkem v hlase, v závěru se neubrání slzám a my jsme svědky „plačícího ďábla“. Chvíli to vypadá, že opravdu probudil v Markétě lítost. Ta se od něho však odtáhne a Mefisto se na ni vrhá a za pomoci fyzické síly se jí snaží svést. Neúspěšně. Naštvaně tedy odchází a před odchodem si ještě demonstrativně odplivne. Nechtěli jsme zcela jednoznačně vyložit, zda bylo všechno z jeho strany předstírané nebo se doopravdy neudržel a vyjevil svou upřímnou lítost nad lidským plemenem.

³⁵ Just, V. *Faust jako stav zadlužení: Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014. 51 s. ISBN 978-80-246-2398-6

³⁶ V překladu Fischera je samozřejmě namísto „Boha“ slovo „tebe“

³⁷ Goethe, J. W. *Faust*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 74 s. ISBN neuvedeno.

Naše útlá finální verze textu způsobila, že herci nebyli tolik zatíženi velkým množstvím textu, prací s veršem a snahou o pouhé převyprávění příběhu ve zkratce a dostali možnost tvořit a budovat své postavy skrze rozehrávání, skrze mimoslovní jednání. Několik scén tak vzniklo až během procesu zkoušení, jako například výše zmíněná scéna Mefista s Markétou.

V případě *Slunéček* neproběhly žádné razantní změny nebo škrty v textu. S Kateřinou Slezákovou jsme měli k dispozici pracovní překlad Aleny Mechtchanové, který jsme následně po konzultaci s ruskou překladatelkou Marcelou Magdovou zpřesňovali, lépe pointovali dialogy a pokusili se ponechat v textu onu přerývanou řeč postav, kdy často věty ani nedokončují nebo mezi ně vkládají plevelná slova a vulgarity. Také jsme se rozhodli pro jinou variantu názvu. Původní *Berušky se vrací na zem* jsme nahradili názvem *Slunéčka se vrací na zem* pro podpoření metaforické roviny textu. Slovo „beruška“ má v sobě pouze odkaz na dětství, zatímco „slunéčko“ už nabízí více možností interpretace.

Jeden podstatný dramaturgický zásah sice proběhl, ale po konzultaci s profesorkou Ullrichovou jsme ho nakonec zavrhnuli. Jednalo se o vložení monologu Ivana Karamazova z *Bratrů Karamazových* (Proč mají trpět děti?) do závěru prvního dějství. O Sigarevově inspiraci Dostojevským jsem se zmínil již v teoretické části této práce. Nám však nešlo o zdůraznění této inspirace. Naším cílem bylo podpořit onu apokalyptickou náladu na konci prvního dějství, kdy se Díma pokouší šroubovákem napadnout Slávka, ten však utíká do vyššího patra paneláku a zabíjí kvůli penězům stařenu. Mezitím o patro níž usedá slunéčko na prst Dímy, chvíli na něm setrvá a poté vyletí oknem do tmavé noci. Fascinoval nás ten „filmový záběr“. Chtěli jsme ho posunout do metafyzické roviny tím, že skrze Slávka – sjetého feťáka – by promlouval Dostojevskij, možná samotný Bůh. Na hodině dramaturgie jsme s naším záměrem seznámili profesorku Ullrichovou a po její připomínce, že jí to připadá „vysoce nepravděpodobné a zavání to pouhým konceptem,“ jsme se rozhodli záměr přehodnotit. Málo vzdělaný a ve svých vnějších projevech spíše pudový Slávek opravdu není slučitelný s intelektuálem a nihilistou Ivanem Karamazovem.

5. 3. OBSAZENÍ

Obsazení bylo téměř u všech projektů ovlivněno především praktickou stránkou věci, jelikož jsme se museli se spolužáky vždy domluvit, aby byl každý spokojený a aby v případě, že jeden herec ztvárňuje více postav, nedocházelo k časovým kolizím během zkoušení.

V případě *Bakchantek* jsem obsadil do role Dionýsa Kryštofa Bartoše, neboť si na něm cením vysoké míry spontánnosti a uvolněnosti hraničící až s nespoutaností. Všemi těmito vlastnostmi disponuje i postava Dionýsa. Navíc jsem věděl, že *Bakchantky* jsou jeho oblíbená antická hra, a že se to může pozitivně odrazit v průběhu zkoušení. A naštěstí jsem se nemýlil. Do role jeho protivníka Penthea jsem vybral Vladimíra Pokorného. Ačkoli Vláďa není zcela racionálně založeným člověkem (naštěstí), vyzařuje mnohem větší vnitřní klid než Kryštof. Ve svých projevech je umírněnější. Na roli Agaué jsem původně chtěl Denisu Barešovou, ale po domluvě s pedagogickým vedením a spolužáky, mi byla přidělena Tereza Havránková, která v současné době již na DAMU nestuduje. Role Kadma byla přidělena mému spolužákovi Martinu Satoranskému.

U *Fausta* byla moje volba herců od samého počátku jasná. A jsem rád, že i po rozhovoru s dramaturgyní, vedením a spolužáky jsem celé obsazení obhájil. Filip Březina byl mou volbou pro roli Mefista z několika důvodů. Předně je to fyzický typ herce, klade vždy velký důraz na svůj pohyb na jevišti, málokdy vydrží stát, jeho pohyb je ale vždy artikulovaný. Zároveň se jedná o člověka přemýšlivého a citlivého. Denisa Barešová ve svých předchozích rolích pracovala s určitou „zaťatostí“, její postavy (např. Maryša) pronášely repliky s fatálností. Její hlas pracuje s polohou naprosté věčnosti nebo naopak přecitlivělosti. Tohle všechno jsem si dokázal představit i v případě Markéty. Do role Starosti pak byla vybrána z dramaturgického důvodu, aby nějakým způsobem postava „Markéty“ pronikla i do druhého dílu tragédie. Vojtěch Vodochodský se stal Faustem, neboť mě na něm fascinovalo klukovství, kterým často odzbrojuje lidi ve svém okolí. Je to pozitivně naladěný člověk se smyslem pro humor, ale zároveň jeho mimika často říká úplný opak. Představoval jsem si, že Faust v jeho podání bude působit jako člověk ve své podstatě dobrý, ale lehce zmanipulovatelný lacinými vnějšími lákadly.

U *Slunéček* se rodilo obsazení složitě, neboť všechny bakalářské práce měly velké množství postav. Nakonec jsme se ustáli na obsazení, kde jsme do hlavní role Dímy obsadili Vladimíra. Jak už jsem zmínil, vyzařuje vnitřní klid, ale zároveň umí rychle přejít do expresivní polohy a jednat pudově. Jeho tvář prozrazuje velkou míru zranitelnosti. Pro roli Lery, svaté děvky, byla i dle slov vedení ideální volbou Jindřiška Dudziaková. Skvělým způsobem umí balancovat mezi dospělou ženou s bohatými životními zkušenostmi a infantilní puberťačkou. Jako Julku, sestřenici Lery, jsme zvolili Magdalenu Kuntovou - herečku, která umí ztvárnit postavy fatálních žen v celé jejich komplikovanosti. Nikdy jim nedává jednoznačný výklad. Pro roli Julky, která se vyjeví až v samém závěru příběhu, ideální volba. Filip Březina byl vybrán na ztvárnění postavy feťáka Slávka. Opět byl výběr ovlivněn jeho výrazným fyzickým projevem a také z důvodu, že nikdy na jevišti nepřestává existovat, což bylo důležité, neboť Slávek je po celé první dějství na scéně, ale replik mnoho nemá. Role místního „mafiána“ Arkaši připadla Kryštofovi Bartošovi. Oba spojuje velká tělesnost a pudovost. Davida Kozáka jsme vybrali do role Dímova otce – alkoholika Kornouta. Ze všech herců působí nejstarším dojmem a jeho křehkost a citlivost se bije s jeho fyzickým (nešlechtěným) vzezřením. Do poslední role *Slunéček* – Stařeny – byla vybrána Anna Peřinová. Ačkoli považují Annu za vynikající herečku, v tomto případě šlo spíše o praktickou záležitost, aby každá z hereček měla dvě co možná nejrozdílnější role. A jelikož v bakalářské práci Ondřeje Štefaňáka - *Probouzení jara* - ztvárňovala mladou Vendulku, byla volba jasná.

5. 4. ŘEŠENÍ SCÉNICKÉHO PROSTORU

Ke scénografické spolupráci na klauzuře Bakchantky byl přizván student scénografie Lukáš Mathé. Prostor byl řešen velmi jednoduše. Hlavní úlohu hrálo otočné rokokové zrcadlo. V úvodním monologu se v něm vzhlížel Dionýsos a opájel se sám sebou. Následující monolog Penthea začínal tím, že Pentheus zrcadlo přetočil a na jeho zadní stranu polepenou bílým papírem začal černým fixem zakreslovat odchod bakchantek z města do hor. Mělo to evokovat kancelářské stojany, které využívají manažeři při poradách. Ve scéně převlékání Penthea za ženu vzal Dionýsos růžový fix a napsal na zrcadlo „Poznej sám sebe“, což je známý nápis na delfské věštírně. V závěru, kdy se Agaué vrací z lovu a nese si hlavu Penthea, bylo zrcadlo již na zemi a smutně do něho hleděl Kadmos

a zasypával hlínou. Výhodou tohoto scénického řešení byla jeho absolutní jednoduchost, která ale umožňovala měnit jeho významy.

Ke spolupráci na scénografii *Fausta* jsme s Kateřinou Slezákovou oslovili Alenu Dziarnovich. Má silné metaforické cítění a vnímání prostoru. S Faustovým mýtem se již jednou během studia setkala, když navrhovala scénu i kostýmy pro *Mistra a Markétku*. Jedná se o naprostou profesionálku a workoholičku. Již na druhou schůzku přišla s jasnými návrhy kostýmů i scény a spoustou zajímavého inspiračního materiálu. Společně jsme se shodli na zcela jednoduchém prostoru, který bude ohraničen bílým linem na zemi. Chtěli jsme podpořit myšlenku, že zápas mezi Faustem a Mefistem, Mefistem a Markétou, mezi dobrem a zlem, mezi volbou a jejími následky se může udát kdykoli a kdekoli. Vytvořil se tedy čistý „bezpohlavní“ prostor, na kterém mohli vyniknout kostýmy a stylizované kostýmy (ženská bota s vysokým podpatkem jako „kopyto“ Mefista, halenka vytvořená z bonbónů pro Markétu nebo černý kabát se zabudovanou šálou jako oprátkou pro Fausta).

Scénu ještě doplňovali tři plastové židle působící také dojmem „bezpohlavnosti“, nezařaditelnosti. Soustředili jsme se především na práci s rekvizitami. Faust i Mefisto měli průhledné láhve na alkohol, Mefisto v některých scénách pracoval s jablkem.

Scénické řešení prostoru umožnilo, aby se základem celého projektu stali herci. Divák tak nebyl rozptylován, mohl plně vnímat a uvědomovat si náročnost textu ve verších a jeho významů. I díky tomu se nám podařilo podtrhnout i metafyzickou rovinu příběhu.

Původně jsme chtěli s Kateřinou Slezákovou v případě *Slunéček* vyzkoušet spolupráci s někým novým. Oslovili jsme tedy nejmenovanou studentku scénografie na KALD. Nicméně po čtyřech schůzkách jsme zjistili, že nám vzájemná spolupráce nevyhovuje. I za tuto zkušenost jsem ale vděčný. Takže jsme se rozhodli opět oslovit scénografku Alenu Dziarnovich, neboť se nám předchozí spolupráce na *Faustovi* osvědčila a zvolený text byl navíc od ruského dramatika. Alena Dziarnovich pochází z Běloruska, ale velká část její rodiny žije také v Rusku, má tedy blízko k ruské kultuře a ruskému způsobu vnímání světa.

V dramatu hraje zcela zásadní roli prolínání prostoru živých (dům) a mrtvých (hřbitov). Lidé žijící v domě se živí kradením náhrobků, které navíc ukrývají ve svém bytě. Hřbitov a smrt tak prorůstají i do jejich každodenního

života. Hlavní postava Díma často vzpomíná, jak jako malé děti kradly bonbóny z hrobů. Abychom zmíněné prolínání podpořili, rozhodli jsme se vytvořit dva prostory, které však budou propojeny U-rampou. První z prostorů se nacházel vzadu na vyvýšených praktikáblech (dosahovaly výšky 1,2 metru) a byl pokrytý hlínou a trávou. Zde se odehrávaly všechny balkonové scény, kam se chodí postavy nadechnout „čerstvého vzduchu“, a při změně osvětlení i scéna zabití stařeny. Druhý prostor byl určen podlahou učebny a nacházel se před prvním prostorem. Na podlahu jsme připevnili zašlé špinavé linoleum a poničená dvě křesla. Zde se nacházel byt Dímy a jeho otce Kornouta. Rampa, která oba prostory spojovala, byla celá zasypána hlínou a vytvářela dojem, že venkovní prostor proniká do interiéru a zároveň, že obyvatelé domu žijí v podzemí a ne na povrchu.

Sigarev ve svém textu pracuje s následujícími prostory: pokoj Dímy, pokoj Kornouta, kuchyň, balkon, chodba a byt Stařeny. Naším provedením se nám podařilo sice vypořádat s velkým počtem prostorů a vytvořit jeden univerzálnější s metaforickým přesahem, ale bohužel některé scény díky tomu nevyzněly tak, jak měly. Nejvíce to bylo patrné ve scéně, kdy Julka přemlouvá Dímu, aby skočil z balkonu. Nejdůležitější scéna se v našem provedení „utopila“ v zadním prostoru. Podařilo se nám vytvořit jednoduchou, esteticky zajímavou scénografii, která ale znemožňovala jasné a přehledné jednání na jevišti.

5. 5. SVĚTLA A HUDBA

Klause *Bakchantky* byla na světelné i hudební proměny nenáročná. Naši pedagogové nám mnohokrát zdůrazňovali, že se jedná o klauzuru a základem mají být jasné čitelné situace. Nemáme se zbytečně zaobírat světelnou nebo hudební složkou, pokud ji nutně nepotřebujeme k metaforickému vyjádření situace. Stačilo nám tedy pracovat s nasvícením celé učebny, čistě z praktického důvodu, aby bylo hercům vidět do obličeje. Výjimkou byla jediná situace a to úplný závěr příběhu, kdy Agaué již prozřela z bakchického opojení a pochopila, že rozsápala vlastního syna. Její otec Kadmos truchlí nad ležícím zrcadlem (hrobem Penthea) a sype na něho hlínu. Agaué přichází, také si kleká a pokládá hlavu Penthea před hrob. Vše zpovzdálí sleduje Dionýsos opřený o zeď. Chtěl jsem, aby závěrečný obraz shrnul tragický konec celého Kadmova rodu a zároveň poukázal na příchod nového boha – Dionýsa. Všechna světla tedy na scéně

zhasla a nasvícen byl pouze velmi úzký pruh světla, ve kterém stál v pozadí Dionýsos a v přední části scény Kadmos a Agaué klečící u hlavy.

Hudební složku tvořily pouze dvě písně. První z nich – *Hypnotize You* od N.E.R.D – navrhnul již během úvodních zkoušek Kryštof Bartoš (Dionýsos). Hledali jsme hudbu, která by hrála během jeho úvodního monologu, kdy vysvětluje motivaci nenávisti ke Kadmovu rodu a seznamuje diváka se svým plánem pomsty. Zmíněná píseň má zvláštní erotický náboj a Kryštof s naprostou přirozeností tuto erotičnost okamžitě převedl do celého monologu. Úvodní scéna tedy začínala pouze jeho oblékáním a tancem u zrcadla za zvuku zmíněné písně. Až poté teprve promluvil. Dionýsovu vášeň a veselí jsme tedy mohli pocítit, aniž řekl jediné slovo. Druhá píseň – *Right Here Right Now (Redanka Remix)* od Fatboy Slim – nás zaujala z důvodu, že ačkoli se jedná o techno, tedy taneční hudbu, tak v podkresu zní i temnější klávesy. Této ambivalence jsme využili ve scéně, kdy se Pentheus převléká za ženu (vstříc smrti) a v závěrečném obraze, kdy se na pohřbu Penthea zjevuje bůh nespoutaného veselí.

Světelná složka klauzury *Faust* byla velmi ovlivněna scénografií. Holé bílé lino nebylo po celé délce a šířce učebny. Bylo tedy nutné nasvítit ho tak, aby i herec, který stojí na rozhraní bílého lina a černé podlahy učebny, byl pořád viditelný. Zároveň jsme chtěli docílit toho, že mu stačí udělat pár kroků a zmizí ve tmě. Nebo naopak se stačí jeden dva kroky a herec ze tmy vystoupí na světlo lina. Tímto se nám podařilo podtrhnout nečekaný, skoro až magický příchod Mefista na scénu. Co se světelné nálady týče, scénografka Alena Dziarnovich vyžadovala chladnější bílé světlo, aby ještě víc vynikla „bezpohlavnost“ prostoru. I v této klauzuře se objevil úzký pruh světla. Starost, v naší verzi stylizovaná do zašlé šansoniérky se silnou kuřáckou závislostí, připomíná Faustovi v závěru druhého dílu, že pouze jí se není možné nikdy zbavit. Starosti pronásledují každého z nás, nehledě na moc, postavení nebo peníze. Faust tuto pravdu však odmítá přijmout. Starost ho tedy oslepuje. Přesně v tento okamžik jsme všechny reflektory vypnuly a rozsvítily pouze bodové světlo na Fausta. Stál tedy v ostrém pruhu světla (jinak všude kolem něho tma) se zapálenou cigaretou, kterou mu do úst vložila Starost. A pronesl svůj monolog o zářné budoucnosti, které se, jak víme, bohužel nedočkal. Během jeho monologu přišel na scénu i Mefisto a stojící za Faustem, který ho ve své zaslepenosti nijak nevnímal, odhazoval svůj „kostým“, aby mohl konečně ukázat svou pravou tvář.

Původně jsme na složení hudby a zároveň i živý doprovod ke klauzuře přizvali ostravského kytaristu Martina Dytku. Krátká doba na přípravu však způsobila, že nebyl čas na finalizaci skladeb a jejich propojení s hereckou akcí. Sáhli jsme tedy opět k reprodukované hudbě. Za nejdůležitější zvuk této klauzury však považuju zvuk potlesku. Faust touží po úspěchu a uznání. Úvodní scéna začíná tím, že sedí na židli a na linoleum se promítají věty o úspěchu ostatních (např. Stevea Jobse). V přítomí sedí Mefisto a jednoduchým gestem (zdvihnutí ruky) spouští potlesk. Poslech tohoto zvuku Fausta doslova mučí a fyzicky bolí. Mefisto postupně přidává na hlasitosti a teprve až nebohého Fausta touto „hymnou úspěšných“ dostatečně utrápí, může přijít na scénu a nabídnout mu své služby. Zvuk potlesku se pak vrací v závěru *Žaláře*, kdy Faust váhá, zda opustit Markétu nebo se vydat na cesty s Mefistem. Opět pomocí známého gesta spustí potlesk jako lákadlo a Faust se definitivně odtrhává od Markéty a odchází od ní. Naposled pak potlesk zaznívá při přechodu mezi prvním a druhým dílem. Faust si sedá na židli a sleduje Mefistu, ze kterého si udělal otroka. Ale něco je jinak. Hlasitost potlesku ovládá Faust a plně si ho vychutnává. Konečně dosáhl toho, po čem tak dlouho toužil.

Poměrně jednoduché světelné přechody probíhaly i v případě mé bakalářské inscenace *Slunéčka se vrací na zem*. Šlo jen o nasvícení interiéru, tedy bytu od Dímy, a exteriéru, což byl balkon. V případě bytu jsme zvolili lehce žluté světlo, které obvykle evokuje útulnou atmosféru. Zde ale „obnažovalo“ poničený mobiliář a špinavou podlahu. Pro balkon jsme zvolili naopak chladné bílo-modré světlo, abychom podtrhli jednu z nejdůležitějších scén – Julčino manipulování Dímy, aby skočil z balkonu.

Díky dostatečnému času na přípravu inscenace jsme mohli na hudební spolupráci přizvat již zmiňovaného muzikanta Martina Dytku. Jeho ambientní kytara promíchaná s různými syntetickými efekty měla zmírnit občasný patos Sigarevova textu a zároveň podtrhnout jeho dvojakou atmosféru – tu lyrickou i tu expresivní. Bohužel se nám nepodařilo náš záměr zcela naplnit a především v závěru, kdy nám šlo o co největší věčnost, se příběh i díky hudbě proměnil v lehce milostný vztah mezi Dímou a Lerou.

5. 6. ZKOUŠENÍ A PŘÍSTUP K HERCŮM

Jelikož u všech mých klauzur ze scénické tvorby a také v případě bakalářské inscenace jsem zachovával stejný postup zkoušení a práce s hercem, rád bych se v této kapitole podrobněji zabýval pouze klauzurou *Faust*, neboť práce na ní byla zatím tou nejintenzivnější během mého studia na DAMU. Po dobu dvou týdnů jsme se scházeli každé ráno v 10:00 a končili ve 22:00. Paradoxně nám krátká doba na nazkoušení prospěla. Vytvořili jsme semknutý tým, který po celou dobu zkoušení udržoval tvůrčí atmosféru, dokonce jsme nepociťovali žádnou únavu, spíše naopak. Získal jsem ohromnou důvěru ve schopnosti herců, kteří mě neustále nepřestávali motivovat, překvapovat, společně jsme nacházeli nové a nové cesty k pojetí postav.

Domnívám se, že u textů, zabývajících se tématem víry a její krize, vztahem Bůh – Člověk – Dábel nebo hledání Boha, jsou čtené zkoušky naprosto klíčové a měl by jím být vyčleněn dostatečně dlouhý čas. Dle mého názoru se jedná o témata, která ač jsou velmi osobní (otázku na náboženské vyznání považuji za nejintimnější otázku, kterou lze člověku položit), tak si žádají kontakt s dalšími lidmi, konfrontaci se zcela opačnými přístupy k víře, s opačnými názory, je nutné být konfrontován, klást si vzájemně mnoho otázek. V opačném případě naše interpretace sklouzne vždy k jednostrannému extremismu, tedy ke zploštění. Témata *Fausta* si žádají vést polemiku, zjišťovat pravdu odhalováním rozporů u odpůrce.

Na jedné z posledních čtených zkoušek vznikl zajímavý moment. Zadal jsem všem hercům jednoduchý úkol: ať během 60 minut píšou na papír asociace, které je napadají k jejich konkrétní postavě. Důležité u asociálního psaní je nepřemýšlet nad výsledkem, nad absurditou některých asociací, nesnažit se za každou cenu působit fundovaně. Hlavní je co nejvíc psát, protože ty opravdu zajímavé asociace, které můžou člověka někam posunout, přichází až později. Teprve až ze sebe vychrlíme všechny asociace svázané konvencemi. Představitel Mefista - Filip Březina – například napsal: *Rubikova kostka s 1000 barvami, umí měnit podoby, každý ho vidí tak, jak sám chce, slizký gel na vlasech, miloval Boha, ale jeho láska byla kruh* (zde následuje kresba kruhu, po jehož obvodu jsou naproti sobě umístěny dva body – láska a nenávist – a z jednoho vždy směřuje šipka směrem k druhému), *atd.* Herec Vojta Vodochodský (v roli Fausta)

napsal: *zbabělost, ješitnost, sexualita, znuděný, slabá vůle, tma, cesta, cíl, Peklo je všude a všechno, Mefistofeles je nikdo a všechno zároveň, život je mezifáze pro něco většího, sen nebo realita?* (a zde také následuje kresba, jedná se o ležatou osmičku, jejíž jedna polovina obsahuje nápis „Bůh“ a druhá polovina „Peklo“ a uprostřed v místě průniku kruhů ležaté osmičky je slovo „Život“), *atd.* Denisa Barešová, představitelka Markéty i Starosti, měla napsáno: *samet, deník, otvírání oken, psi, ryby, ženy, ženy, ženy, tolik běsů tolik víl, Goyovy přízraky, silné pracovitě ruce, tajně ráda sladké, křehoučká vitalita, atd.* Uvedené cvičení mi dalo nejen signál, že jsme připraveni jít do prostoru (později jsme mnoho z uvedených motivů využili při tvorbě scény a kostýmů nebo jsme je využívali pro hlubší motivaci hereckého jednání), ale také mě překvapilo a snad i trochu zarazilo jednou věcí: zatímco u obou herců a jejich postav se téma víry v nějaké podobě objevilo, tak u představitelky bezesporu nejzbožnější postavy příběhu nikoli. A přesto se herečce do postavy Markéty podařilo dostat i tuto rovinu jejího příběhu. Věřím, že tomu pomohli právě čtené zkoušky a naše společné „zápasy“ na nich. Díky tomu jsme byli všichni schopni dostatečně silně vnímat složitá témata v jejich široké škále.

Na prostorové zkoušky jsem nepřicházel s hotovou koncepcí jednotlivých scén, hercům jsem se snažil spíše vysvětlit, v čem spočívá podstat scény, co kterou scénou sdělujeme divákovi. Napoprvé jsem vždy herce nechal celou scénu projet bez zastavování a připomínkování, až následně jsme si vyměňovali názory, co fungovalo a co je naopak potřebné změnit, kde došlo k pochopení a prohloubení textu a kde naopak nedošlo k žádnému průniku s textem. V mnoha případech nám jako výchozí bod pro celou zkoušku posloužil detail, jako například v případě scény *Studovna*, kde se Mefisto objevuje s lesklou společenskou botou na jedné noze a s dámskou botou s podpatkem na druhé noze. Naším záměrem nebylo, aby se Faust podívil nad faktem, že Mefisto nosí dámskou botu s podpatkem, respektive že má kopyto, ale aby ho po celou dobu trvání scény fascinovala spíše ona lesklá společenská bota, která reprezentuje člověka s vysokým postavením, bohatstvím, člověka obklopeného luxusem, tedy přesně to, co tolik láká Fausta. Mefisto v následném projetí položil na židli před Fausta pouze nohu s lesklou botou, čímž si okamžitě získal pozornost Fausta, který byl botou natolik fascinován, že to neuniklo pozornosti Mefista. Ten toho později využívá, protože přesně v této chvíli Faust prozradil, po čem nejvíce touží. Díky této scéně mě později napadlo zapracovat lesklou botu i do závěru

příběhu, kdy Faust umírá a jeho život je ukončen v okamžiku, kdy Mefisto pouští na zem onu botu (Stálo ti to vůbec za to, Fauste? Vše obětovat pro tuhle malou proprietu?).

V případě hereckých prostředků jsme zvolili lehkou stylizaci, především nám šlo o pohyb na scéně, jež byla zcela prázdná. Vyžadovali jsme jasná a výrazná gesta, která ale neměla postrádat lehkost a v některých pasážích i jakousi věcnost. Místy jsme samozřejmě sklouzávali k ukřičenému expresivnímu projevu, ale jelikož jsme měli dostatečně dlouhou dobu na nazkoušení, byl čas přehnanou expresivitu korigovat. Nejlépe se se stylizací vypořádal Filip, který dle mého názoru svým herectvím odkazuje na komediantskou linii divadla. Má zkušenosti s novým cirkusem a je tedy pohybově velmi dobře vybavený. Nedělá mu problém energický pohyb na jevišti a práce s jasným gestem a jeho postupné rozvíjení. Zároveň mu ale jeho komplikovaná (ve smyslu vnitřně bohatá) povaha nedovoluje sklouznout k povrchnosti. Ze začátku jsme bojovali s tím, že jeho Mefisto byl pořád příliš civilní nebo naopak přehnaně šaškovský. V tomto směru mu velice pomohlo, když jsme začali na zkouškách pracovat s již zmíněnou botou na podpatku a kostýmem, který obsahoval černé kalhoty, černou košili, černé kožené rukavice, červeného motýlka a kšandy. Filipovi se díky tomu podařilo zobrazit onu komediantskou povahu Mefista a zároveň vyvolával v člověku pocit, že něco před Faustem tají (často se vyhýbal pohledu z očí do očí).

V případě postavy Markéty byla naprosto určující scéna *Modlitba*. Jedná se o jednu z nejosobnějších scén a věděli jsme, že pokud se nám podaří ztvárnit ji bez patosu, může otevřít cestu k celé postavě. Požádali jsme tedy Filipa i Vojtu, aby se uchýlili do tmavého koutu učebny. Na scéně zůstala jen Denisa, před ní stůl s lavorem s vodou. Denisa hned při prvním pokusu zvládla pojat Markétu jako zlomenou ženu, která ale nepláče, nefňuká, její výraz zobrazoval i velký vztek na sebe a snad i na Fausta. Zadržovala slzy a chuť na všechny křičet zároveň. Scénu jsme považovali za „hotovou“. Nejsložitější scénou na nazkoušení byl samozřejmě *Žalář*. Scéna zachycující její šílenství se skládá z několika hereckých poloh, často naprosto protichůdných a na první pohled spolu nesouvisejících. Markéta běsní, křičí, jindy je tichá, skleslá, pohladí Fausta, pak se mu vysměje, provokuje ho, chce mu způsobit bolest. Scénu jsme tedy rozložili na několik menších situací a na nich postupně pracovali. V závěru procesu zkoušení jsme se pokoušeli celou scénu projíždět již bez zastavování, aby její

šílenství nepůsobilo „trhaně“, ale aby se všechny její herecké polohy volně přelévaly ze situace do situace. Denise se podařilo naprosto přirozeným způsobem ztvárnit přerod naivní holky ve vášnivou ženu, aniž by sklouzla k pouhému psychologizování. Držela jemnou stylizaci, při které v úvodních scénách rozhazovala rukama jako malá holka a postupem děje se v gestech mírnila a přidala do nich skleslost a únavu, skoro až rezignaci.

Vojta Vodochodský se na čtených zkouškách projevoval velmi aktivně a měl spoustu zajímavých úvah a postřehů ke všem postavám i příběhu. Při úvodních prostorových zkouškách však upadl do křeče a svých dříve naučených figur, které však z Fausta vytvářely čistě komickou figuru. Bylo nutné tu křeč uvolnit. Vybrali jsme tedy scénu jeho úvodního monologu a nechali ho samotného na scéně pouze za zvuku nesnesitelně hlasitého zvuku potlesku. Zpřesňující okolnost zněla: Nic na světě tě tak nebolí jako poslouchat zvuk potlesku, tedy zvuk úspěchu ostatních. Vojta však pořád odmítal opustit vnějškové herectví, často celý monolog pojal pouze jako držení se za uši a pochodování po místnosti. Po celé řadě připomínek se mu podařilo záchvat Fausta ztvárnit pouze vsedě na židli, a přesto obsahoval všechny atributy silného vnitřního zápasu se svou nedokonalostí. Postupem zkoušení jsme u Vojty pozorovali posun v herectví, kdy se zbavoval vnějškových parazitických gest a pomocí svých hereckých partnerů nakonec vytvořil postavu, která byla ve své podstatě tragická, ale nepostrádala také smysl pro humor. Přesto jsme se neubránili dojmu, že na jevišti je pořád více Vojta než Faust, tedy slovy pana Vostrého, že stále více „je“, místo aby „hrál“.

5. 7. VÝSLEDEK

Klauzura Bakchantky byla pedagogickým vedením přijata pozitivně. Podařilo se nám situace jasně vyložit a společně tvořily dramatický oblouk. Dobře zvolený scénický prostor nám umožnil jednoduchými znaky nebo proměnami posunovat významy situací. Společně s herci se nám podařilo dosáhnout jasného ale přitom nijak plochého rozlišení mezi racionálním „fanatikem“ Pentheem a nespoutaným „jedlíkem masa“ Dionýsem. Připomínky směřovaly k závěrečné scéně, kde jsem nechal Agaué přinést zrcadlovou hlavu Penthea a pedagogové mi vytkli přílišný „lyrismus“.

Celý proces vzniku klauzury Faust považuji za nejintenzivnější období mého studia na DAMU. Díky výrazné dramaturgické úpravě mohli herci skrze své jednání tematizovat příběh, nebyli svázáni převyprávěním příběhu a mohli do svých postav vnést osobní i společenské roviny příběhu. Vizuálně minimalistická, ale významově bohatá scéna nám pomohla podpořit i metafyzickou rovinu textu. Za největší přínos však považuji to, že jsem zažil proces zkoušení, kdy se celý tvůrčí tým nepřestával navzájem inspirovat a podporovat.

Text pro svou bakalářskou inscenaci *Slunéčka se vrací na zem* jsem si vybral především pro jeho blízkost k dílu Dostojevského, pro blízkost věku postav s věkem herců. Bohužel jsme v textu až příliš akcentovali lyrické části a nevynikla tak brutalita a apokalyptická atmosféra příběhu. Nejednoznačný závěr se v našem provedení stal „bezbolestným kýčem“. V případě některých herců se mi nepodařilo vysvětlit jim dostatečně jasně motivace jejich jednání. Některé scény tak byly těžko pochopitelné. V neposlední řadě inscenaci chyběla i metafyzická rovina.

6. ZÁVĚR

Má bakalářská práce se zaměřuje na téma božských mýtů a jejich zborcení, respektive rozdrobení do našeho každodenního života. Téma bylo zvoleno s ohledem na školní projekty, včetně bakalářské inscenace, na kterých jsme pracovali poslední tři semestry.

Teoretická část práce si klade za cíl zkoumání světově známých mýtů – mýtu o Bakchantkách, faustovského mýtu a mýtu o Kristu – v kontextu dnešního člověka. Nechávám proto vstoupit mýty nebo jejich části do letmého dialogu se současnými umělci. Jedná se pouze o mou vlastní interpretaci. Vzhledem k obšírnosti témat, jakými uvedené mýty a otázka víry bezesporu jsou, vnímám tuto práci jako začátek a nebráním se pokračování a prohloubení daného tématu v rámci diplomové práce (samozřejmě za předpokladu splnění všech formálních náležitostí pro přijetí do magisterského studia).

Praktická část je pak věnována reflexi práce na školních projektech. Snahou je zachytit průběh zkoušení, od výběru textu a jeho dramaturgické úpravy až po samotné realizace dvou klauzur ze scénické tvorby a jedné bakalářské inscenace. Na základě praktické zkušenosti bych se rád zabýval i obecnějšími tématy a to především ve vztahu k režijně-dramaturgické práci.

Témata, kterými se má bakalářská práce zabývá, jsem si uvědomil a definoval až při zpětné reflexi práce na projektech. Nemohl jsem tedy výslednou podobu projektů již změnit a pokusit se o větší akcentaci těch témat. Otázkou zůstává, je-li vůbec taková akcentace možná, aniž by pak vznikl pobožný kýč. Tuto práci tedy vnímám především jako další část mého studia na DAMU, která mi může pomoci v poznávání sebe sama jako člověka i tvůrce inscenací.

Je to patrně nad rámec závěru bakalářské práce, považuji však následující citaci za velmi důležitou pro vznik celého textu, a proto ji uvádím. *„Převržená piksla s bílou, určenou k nátěru kostelního stropu. / Vylitá barva na dlažbě ztuhla*

*ve vlastní předmět, divoký bílý hadr. / Nehledám tu boha. Hledám toho natěrače
s bílými prsty, ten / nešikovný lidský pohyb.*³⁸

³⁸ Hruška, P. *Auta vjíždějí do lodí*. 1. Vyd. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2007. 55 s. ISBN 978-80-7294-253-4

7. POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

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

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

Bible: překlad 21. století. 1. vyd. Praha: Biblion, 2009. ISBN 978-80-87282-02-1

Dostojevskij, F. M. *Bratři Karamazovi*. 1. vyd. Praha: DOBROVSKÝ s. r. o. v edici Omega, 2015. ISBN 978-80-7390-101-1

Dostojevskij, F. M. *Zločin a trest*. 1. vyd. Praha: Rodinná knihovna - Henning Franzen, 1928. ISBN neuvedeno

Euripidés. *Héraklés a jiné tragédie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988. ISBN 25-049-88

Goethe, J. W. *Faust*. 1. vyd. Praha: Divadlo na okraji; Praha: Galén, 2015. 77 s. ISBN 978-80-7492-201-5

Goethe, J. W. *Faust*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 74 s. ISBN neuvedeno.

Halík, T. *Stromu zbývá naděje: Krize jako šance*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-989-8

Hruška, P. *Auta vjíždějí do lodí*. 1. Vyd. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2007. ISBN 978-80-7294-253-4

Just, V. *Faust jako stav zadlužení: Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2398-6

Kautman, F. *Dostojevskij – Věčný problém člověka*. 1. vyd. Praha: ROZMLUVY, 1992. ISBN 80-85336-19-7

Krčálová, T. Černucha, to je maso: Rozhovor s ruským dramatikem Vasilijem Sigarevem. *Divadelní noviny*, 2004, roč. 13, č. 12, s. 22

Matoušek, J. *Jakub Böhme*. 1. vyd. Praha: DharmaGaia, 1997. ISBN 80-85905-34-5

Plútarchos. *O delfském E*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1995. ISBN neuvedeno

Sigarev, Vasilij a Alena Mechtchanová. *Berušky se vrací na zem*. 2011

Szczygieł, M. *Udělej si ráj*. 1. vyd. Praha: Dokořán s. r. o.; Praha: Jaroslava Jiskrová, 2011. ISBN 978-80-7363-343-1

INTERNETOVÉ ZDROJE:

[online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/cave-nick/red-right-hand-141867>

[online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <https://tribun.name/2011/05/28/893998-vladimir-holan-nepratelum/>

[online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gYH1NBtdkJo>

[online]. [cit. 2016-08-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9iGxoJnygW8>