

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav románských studií

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Téma:

**Faustovská postava ve francouzsky psaném dramatu 20. století**

Faustian Character in 20<sup>th</sup> Century French Language Drama

Kateřina Tschornová  
(francouzština)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Aleš Pohorský, CSc.

Praha 2007

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 24. července 2007

## Části a kapitoly

### Část 1

Úvod	5
1.1 Historický vzor faustovského mýtu	7
1.2 Faustovi předchůdci	9
1.3 Atmosféra doby Faustova života	10

### Část 2

2.1 Goethův Faust jako výchozí bod pro pozdější faustovské variace	12
2.2 Faust jako mýtus, archetyp	21

### Část 3

3.1 Proměny faustovské postavy a její význam ve francouzsky psaném dramatu 20. století	27
Paul Valéry: Můj Faust	27
Michel de Ghelderode: Smrt doktora Fausta	30
Jean Tardieu: Faust et Yorick	31
3.2 Směřování francouzsky psaného dramatu k podstatě Evropy na konci 20. století	32
3.2.1 Charakteristika současného francouzsky psaného dramatu	33
3.2.2 Kritéria pro výběr autorů	35
3.2.3 Autoři a rozbor jejich her	37
Catherine Anne: Trois femmes (L'échappée)	37
Xavier Durringer: Bal-Trap	42
Jacques Languirand: Faust et les radicaux libres	53
3.2.4 Shrnutí současného francouzsky psaného dramatu	61
3.2.5 Charakteristika sklonku dvacátého století	61

<b>3.3</b> Faust a faustovská tematika v evropské literatuře a hudbě	64
<b>3.4</b> Některé české pokusy o Fausta	66
<b>3.5</b> Závěr	70
Résumé	74
Bibliografie	75
Poznámky	77
1) Nejčastější zdroje informací o francouzsky psaném dramatu	77
2) Nejfrekventovanější edice francouzsky psaných dramát	77
3) Přehled francouzsky psaných faustovských děl posledních let	78

## Část 1

### Úvod

Některé umělecké, zejména literární pokusy o zachycení nevyzpytatelných stránek lidské bytosti zaniknou tak rychle, jako se zrodily. Jiné jsou po dlouhý čas uchovávány v paměti, ba co víc, po staletí provázejí, ne-li pronásledují člověka tvůrce i konzumenta v různých obměnách, tvarech.

Mezi takové stálíce evropské literatury můžeme nepochybně zařadit některé antické hrdiny a hrdinky, postavy středověkých legend, Dona Juana, Hamleta.

Řada z nich suverénně přežila díky síle svého uměleckého zpracování a zobrazení lidství v něm v původní podobě až dodnes. Některé archetypy se ovšem staly lákadlem k různým variacím a novým zpracováním a to napříč staletími.

Takovým fenoménem je právě postava Fausta.

„(...)nic neprokazuje jasněji tvůrcovu sílu než nevěra a nepoddanost postavy, kterou stvořil. Čím více jí dal života, tím ji učinil svobodnější.“<sup>1</sup>

Hudebníci, literáti, dramatici, básníci, malíři, filmaři, fascinováni člověkem, jenž se upíše ďáblu, aby poznal více než obyčejný smrtelník, nabídli světu mnoho zpracování faustovského tématu. Důvodem, proč právě Faust a jeho životní téma tolik prostupuje umění a je hojně zastoupeno i v naší moderní době může být skutečnost, že dnešní člověk, stejně jako Faust se snaží plně využít života a stále znovu usiluje o proražení začarovaného kruhu ke svobodě a ke štěstí. Cesta ke svobodě a k dokonalému poznání je to, co ještě nebylo a pravděpodobně dlouho nebude naplněno. Proto je Faust, který řeší právě tyto problémy, neustále aktuální. Fascinující je pro člověka i pakt s ďáblem jako prostředek k dosažení cíle, na jehož konci je ovšem smrt a propadnutí do pekel. Je to výzva k bájení a k přemýšlení o ceně lidského života, o jeho šťastném prožití a naplnění. O ceně, kterou člověk za své štěstí musí zaplatit. Téma paktu s ďáblem v sobě zahrnuje všechno znepokojivé pro

evropského člověka v průběhu tisíciletí: je rozpolcený, zmítá se v trvalé nespokojenosti a nenaplněnosti, v horečné činnosti a v dobývání předsevzatých cílů, jež jednou dosaženy, přinášejí jen nové neštěstí. Současně je tento člověk rozdírán touhou po poznání, jež je pravou spásou. Hrdina se ďáblu upisuje vždy kvůli vědění, nebo ženě.

Faust a Ďábel jsou postavy, které vyjadřují extrémy lidského a nelidského. I proto se nám Faust a jeho historie stále připomíná.

Dalším důvodem návratů k Faustovi je fakt, že toto dílo je silně filozoficky zaměřené. A právě ve 20. století, které znamenalo rozpad mýtu a dominanci pojmového myšlení, se filozofie sbližuje s poezií, literaturou a uměním, aby se znovu a zřetelně dobrala pojmu o celku a smyslu toho, co zkoumá. Faustovská postava je pro umělce, ale i filozofy a teology prostředkem k hledání vlastního obrazu v celku světa a života, v širším smyslu pak prostředkem k vytvoření obrazu Evropy.

Jaké jsou další důvody návratů k Faustovi?

Proč je její autoři znovu křísí a zpracovávají? Do jaké míry reflektují prostřednictvím archetypální a mýtické postavy Fausta svou dobu a nezřídka stav umění v té které době, do jaké míry je používají jako memento či jako výpověď v níž lze obsáhnout a vystihnout podstatu a směřování člověka. Jakou platnost dnes má faustovská postava a jak z dramatu, které má jeden společný tradiční historický bod, lze vyčíst konkrétní, ucelený a výstižný obraz Evropy naší doby, přesněji konce 20. století - to budiž předmětem zkoumání skrze francouzsky psané faustovské drama minulého století s důrazem na stav francouzsky psaných dramatických děl konce dvacátého století.

Proč právě drama, když existuje i řada románů, esejí a básní na faustovské téma?

Neboť Faust byl v historii ponejvíc zpracováván ve formě dramatu a Goethův Faust, ze kterého novodobí autoři většinou vycházejí, je rovněž napsán jako divadelní hra. Můžeme tedy považovat drama za faustovský domovský a snad i kultovní žánr.

<sup>1</sup> Valéry, Paul. Můj Faust. Přeložil Gustav Franc. Praha: Dilia, 1966, s. 5.

Navíc žánr divadelní hry je určen k inscenování, tedy k živému převedení na jeviště. Předchází mu tedy palčivá potřeba zpracování a rozšíření daného tématu mezi širší publikum. Je předurčen k přímé výpovědi jednajících postav a poskytuje možnost aktuální i fantaskní interpretace, což jej činí dlouhověkým a nadčasovým.

20. století je pak svými kulturními a politickými zvraty nanejvýš pozoruhodné a bohaté, ale i komplikované. Je zajímavé podívat se na tuto dobu a zhodnotit ji skrze postavu, která již má své pevné literární kořeny, nebo ji jen do naší doby zasadit.

A konečně neméně zajímavé bude posoudit využití evropsky globální literární postavy v kontextu francouzského moderního ducha. V kontextu země, jejíž kulturní zázemí a vývoj je nezpochybnitelnou tepnou evropského světa.

### **1.1 Historický vzor faustovského mýtu**

Reálným pravzorem dodnes zpracovávaného faustovského mýtu, podnětem pro řadu lidových knížek, loutkových her, dramát a jiných uměleckých forem byl Johannes Faust (kolem 1480 - před 1540). Německý učenec, který získal na svou dobu vynikající vzdělání a pohyboval se na knížecích dvorech v Německu, kde předváděl „čarodějnické“ umění. Narozen pravděpodobně v Kundlingu, dnešním Knittlingenu nedaleko Pforzheimu (podle svědectví protestanta Philippa Melanchtona). Byl zřejmě selského původu, patrně navštěvoval latinskou školu. Není jisté, zda na univerzitě dosáhl doktorského titulu, ale je nepochybné, že měl obsáhlé vědomosti v oboru lékařských a přírodních věd, schopnosti hypnotické, dar sugesce, nelze vyloučit, že ovládal některé z principů, které přispěly k vynálezu laterny magiky. Sám sebe Faust nazýval aeromantem (znalcem vzduchu), hydromantem (znalcem vody) a pyromantem (znalcem ohně). Podle starověkých učenců je svět stvořen ze čtyř živlů: vody, vzduchu, ohně a země. Skrze ně je možné pronikat k podstatě jevů.

Za jedno z nejobsáhlejších svědectví o skutečném, tj. historickém Faustovi vděčíme opatu Trittheimovi, který v dopise z

20. Srpna 1507 sděloval matematikovi a dvornímu astrologovi kurfiřta falckého Johannu Wirdungovi o řečeném Faustovi mj. i toto: „(...) před větším počtem lidí se šířil o svých velkých vědomostech a znalostech veškeré moudrosti: dokonce by prý byl schopen znovu sepsat všechna díla Platónova a Aristotelova, včetně jejich filozofie, pokud by upadla v zapomenutí... a došel by prý ještě znamenitějších výsledků než oni. Dále se honosil, že zázraky našeho spasitele Krista nejsou hodny žádného obdivu: on sám prý je schopen vykonat všechno, co konal Pán Ježíš, kdykoli se mu zamane.“<sup>2</sup>

Jinak se příkládá nejprůkaznější význam třem záznamům povahy takříkajíc úřední. 12. února roku 1520 zaznamenal v Bambergu Hans Müller, správce tehdejší komory, do účetních knih, že „filozof doktor Faustus zhotovil jeho pánovi, knížecímu biskupovi Jiřímu III., horoskop, za což mu bylo vyplaceno deset zlatých“.<sup>3</sup>

Ze zápisu do městského protokolu v Ingolstadtě ze dne 17. června 1528 vyplývá, že „věštci bylo přikázáno, aby odtáhl z města svůj haléř utratit jinde“.<sup>4</sup> Z registrů vyhoštěných je patrné, že oním věštcem byl muž, „který si říká doktor Jorg Faustus z Heidelbergu.“<sup>5</sup>

V Norimberku byla 10. května 1532 Faustovi, takto „velkému sodomitovi a nekromantovi“,<sup>6</sup> zamítnuta žádost o ochranný doprovod.

Jak plyne z dalších dochovaných zdrojů (dopis mořeplavce Filipa Huttena staršímu bratrovi, Martin Luther, převor Kilian Leib a jeho každodenní zápisky o počasí, astrolog a alchymista Leonhart Thurneisser z Thurnu, Johann Weyer...) stran Fausta se střídala přízeň s nepřiznání.

Některé historiky o Faustovi byly zapsány do *Kroniky kraje duryňského a města Erfurtu*, patrně na základě zápisků pořizovaných někdy kolem roku 1556, tedy už po Faustově smrti. Příběhy

---

<sup>2</sup> Pokorný, Jindřich (navrhl a uspořádal). *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 10.

<sup>3</sup> Pokorný, Jindřich (navrhl a uspořádal). *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 15.

<sup>4</sup> Pokorný, Jindřich (navrhl a uspořádal). *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 17.

<sup>5</sup> Pokorný, Jindřich (navrhl a uspořádal). *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 20.

<sup>6</sup> Pokorný, Jindřich (navrhl a uspořádal). *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 20.



přešly i do prvního tištěného lidového čtení (*Historie 1587*) společně s dalšími příhodami. Pro nás je zajímavé, že jedna z nich se odehrává částečně v Praze. Faust obveseloval svými kousky společnost v domě bohatého erfurtského šlechtice. Jednou musel odjet do Prahy. Společnost velmi litovala jeho nepřítomnosti a vtom se náhle Faust objevil přede dveřmi. Ráno už byl zpět v Praze. (*Kouzelník Faust - sepsaná líčení norimberského měšťana Christopha Rosshirta přibližně z roku 1570*).

Dvě první literární fixace této pověsti působily směrodatně na celou pozdější faustovskou literaturu. Takzvaná „lidová kniha“, která vyšla anonymně r. 1587 u frankfurtského nakladatele Johanna Spiese jako luteránský agitační spis proti přílišné světské „zvědavosti“, jak ukazuje již její titul: *Historie Dr. Johanna Fausta, velepověstného kouzelníka a černokněžníka...sepsaná a tiskem zhotovená všem domýšlivým, všetečně zvědavým a bezbožným lidem pro strašlivý vzor, ohavný příklad a upřímné varování*.

Anglický překlad lidové knihy inspiroval jednoho z předních alžbětinských dramatiků, Christophera Marlowa, k prvnímu dramatickému zpracování faustovského námětu. Jeho *Tragical History of Doctor Faustus* vidí v titulním hrdinovi především velikého vzbouřence proti náboženství a scholastické vědě, který si věděním chce zajistit hlavně moc, větší než má kterýkoli panovník.

## **1.2 Faustovi předchůdci**

Již barbarští národové dokazují svými kouzelníky, že vědění je moc.

Prehistorie faustovského mýtu je velmi pestrá, prochází v jednotlivých dějinných údobích zajímavými proměnami, a právě to umožňuje lépe si uvědomit jeho základní znaky.

Leckteré z nich se objevují např. už v příbězích biblického krále Šalamouna. Vzdělaný panovník se vyznal v tajemných vědách natolik, že získal pomoc nadpřirozených sil při stavbě svého obrovitého chrámu. Podařilo se mu dokonce odejmout ďáblovi proslulý kámen mudrců, prostředek, jímž bylo možno uspokojit veš-

kerou touhu po vědění, moci i rozkoších světa. Avšak zloboh její opět spícímu králi odňal a vrhl do moře. Od těch dob je snem mnoha mágů získat kámen zpátky, proto také pekelníka zařikávají a upisují se mu vlastní krví. Prapůvod myšlenky faustovské je už ve *Skutcích apoštolských* (VIII. Kap.)

Jména Faustus, Faustinus nebo Faustinianus se vyskytují v legendě o samaritánském kouzelníkovi Šimonu Mágovi, který se spolčil s ďáblem, aby mu pomohl obnovit pohanství. Proto se pokusil konat různé zázraky, chtěl se vznést do vzduchu, aby svým uměním ohromil samotného císaře Nerona. Ale apoštol Petr rozpoznal škodlivost kouzelníkovy počínání a mocí slova způsobil, že mág se zřítíl z výšin. V pozdějších podáních této báje se dokonce vyskytuje mágova žena Helena a syn Homunkulus a objevuje se i motiv, že byl zrozen postupnou proměnou základních živlů ohně ve vzduch, vzduchu ve vodu, vody v krev a krve v tělo.

Velkým mágem byl rovněž Cyprián z Antiochie. S nejmocnějším démonem uzavřel smlouvu o tom, že se po smrti stane jedním z knížat pekelných, a od té doby že mu bude na zemi sloužit kohorta zloduchů. V Antiochii vykonal řadu zázraků a získal mnoho žáků, ale jakmile se setkal s nevinnou křesťanskou dívkou, všechna jeho moc se rozplynula a on se obrátil na její víru. Legenda končí tím, že Cyprián s dívkou Justinou umírají mučednickou smrtí.

V legendě o Theofilovi (VI. Stol.) Panna Maria, plná milosti a slitování, sbírá argumenty pro spásu lidské duše, která se spolčila s ďáblem, je „advocata generis humani“ (obhájkyňě pokolení lidského); to snad je víra v mystický vliv ženy na demony, který se negativně projevil množstvím čarodějnic.

### **1.3 Atmosféra doby Faustova života**

Třebaže dochované zprávy o Faustovi jsou kusé, není pochyb o tom, že byl pravým dítětem svého věku, tzn. doby, kdy se rodil novověk.

Lidstvo se po dlouhých staletích strohého středověkého řádu pokusilo vrátit ke zdrojům života, jeho radostí i k pramenům

poznání v rozsahu, jaký byl předtím možný jen v antice. Člověk začal důvěřovat sám sobě. Nicméně brzy byl nucen pocítit i své meze. Prozkoumat přírodu, vesmír, odhalit jejich tajemství byl příliš smělý cíl. Přesahoval prostředky i možnosti tehdejší vědy. Po prvním velkém rozletu došlo k vystřízlivění a začala se vtírat i otázka marnosti všeho vědění. Všude tam, kam nemohlo vědění s konečnou platností vnést světlo, vracela se opět víra, kromě jiného i víra v kouzla, čáry a ďábla. Následovala inkvizice.

Navzdory veškeré přísnosti vnesl křesťanský středověk do okruhu bájí o paktech s peklem nový prvek: odpadlík od Boha může být zachráněn, vyprosí-li si jako kajícího přímluvu některého světce. Myšlenka věčného zatracení, myšlenka, která byla po dlouhou dobu i jádrem faustovské tragičnosti je teprve dílem protestantismu, jeho mravní nesmiřitelnosti a strohého soudu nade všemi, kdož se odchýlí od pravé cesty.

Utvořit si z často protichůdných historek obraz historického Fausta je nesnadné. Faust je pokládán právě tak za váženého učenice, jako za vagabunda, za působivou osobnost jako za polo-vzdělance, šarlatána a mluvku nebo dokonce za utajeného rebela proti stávajícímu řádu.

Pro někoho je hledačem pravdy, pro jiného trpaslíkem, ze kterého lidová tradice dělá obra.

## Část 2

### 2.1 Goethův Faust jako výchozí bod pro pozdější faustovské variace

Budeme-li vycházet z historie pověsti, můžeme říci, že Goethe svým Faustem vyřešil úkol, jenž stál, alespoň podle Lessinga, před německou literaturou jako úkol literatury národní. Pověst o doktoru Faustovi platila za německou, navíc za majetek lidový. Byly v ní možnosti velikého námětu. Osmnácté století je stoletím divadelním: v něm se utvářejí národní divadla. Bylo tedy možné postoupit s Faustem od pokleslé produkce rovnou k básnickým vrcholům, k tragédii: od loutkové hry vkročit do středu dobových duchovních proudů.

Od začátku lze Faustově postavě přiřítat v duchu století žízeň po vědění, touhu po poznání, přiznávat Faustovi rozum, dále zdůrazňovat vůdčí roli smyslů v poznávacím aktu a tedy i roli těla a tělesnosti.

Dvojdílná tragédie „Faust“, na níž básník pracoval od své studentské doby až do posledních měsíců života, vyšla jako celek až po Goethově smrti (†22. března 1832). Avšak už za Goethova života vešel Faust do německé literatury jako vrcholný výtvar.

První díl tragédie „Urfaust“ vyšel po několika tištěných úryvcích kompletně v roce 1808, ukázky z druhého dílu pak v letech 1827 a 1828. Fakt, že koncepce Fausta se zrodila v mysli jedenadvacetiletého mladíka a byla po mnoha obměnách realizována dvaosmdesátiletým starcem, se projevil mj. i tím, že Goethe ve své knize zpracovává mnohé filozofické směry i dějinné zvraty, které sám prožil. Takto se ve Faustovi setkáváme s pasážemi psanými v duchu renesančním, osvícenském, ale i s myšlenkami pokrokové měšťanské filozofie.

„Mám tu velkou výhodu“, řekl Goethe ve stáří svému tajemníkovi Eckermannovi, „že jsem se narodil v době, kdy největší světové události přišly na pořad dne a odehrávaly se po čas mého dlouhého života, takže jsem byl živým svědkem sedmileté války, pak odtržení Ameriky od Anglie, dále francouzské revolu-

ce a konečně celé napoleonské doby až do hrdinova zániku a následujících událostí. Tím jsem dospěl k docela jiným výsledkům a náhledům, než to bude možné těm, kdož přicházejí na svět nyní...“<sup>7</sup>

Právě když Goethe dospíval, došlo také k základní změně v názoru na podstatu umění. To už není považováno za pouhé napodobování přírody, ale za výpověď lidského rodu.

Toto poznání vedlo k respektu k lidové poezii a také k pokusům o vylíčení dějin lidstva jako jednotného zákonitého procesu.

Neodpustil si kritické narážky literární i politické (v tomto Goetha později následoval Paul Valéry), antiklerikální výpady. Často bylo jeho psaní Fausta ovlivněno odloučením od domova; např.: scéna Čarodějnická kuchyně, ve které pekelné příšery Faustovi uvaří a podají nápoj lásky. Tato scéna tedy vznikala v Římě, kde „představy rodného severu nabývaly tvarů dvojnásob dráždivých a pitvorných.“<sup>8</sup>

Goethe také zakomponoval do Fausta velmi obsáhlým a podrobným způsobem řeckou mytologii i vzpomínky na lipská studia (píjáci ve scéně Auerbachův sklep v Lipsku), dále studentské zvyky a neplechy - pitky, zpívání nevázaných písniček. Učinil i řadu narážek na praktické objevy, např. na balón, vynalezený 1782 Montgolfièrem a poháněný horkým vzduchem:

Mefistofeles: Aj vzduchem! Plášť jen roztáhnu,  
to bude naše ekvipáž.  
Není ti k tomu podniku  
velkého třeba uzlíku.  
Jak vzduch jen rozžhavím - to hračkou je mi -  
už vzeplujeme nad tu těžkou zemi  
a lehčí budem kroužit jako ptáci.  
K novému životu mou vřelou gratulaci!<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, z doslovu Eduarda Goldstückera, s. 580.

<sup>8</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, z doslovu Eduarda Goldstückera, s. 577.

<sup>9</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 89.

Dále používá některé lidové pověry, motivy převzaté z lidového podání, např., že Faust létá s ďáblem v povětří. Lidová legenda ze 16. století, zpracovaná v německých lidových knížkách a také v anglickém dramatu Marloweovu (viz. Část 1, kapitola 1.1 Historický vzor Faustovského mýtu) je vlastně dějovým podkladem Goethova Fausta. Avšak nutno podotknout, že když Goethe Fausta začal psát, znal pouze deformované verze obou děl: spiesovská verze se k němu v mládí dostala v podobě jarmareční brožury a s Marlowovou tragédií, ovšem k nepoznání změněnou, se setkal v dětství jako s loutkovou hrou.

Dlouhým vznikáním celého díla lze vysvětlit nejednotnost tónu, která je podporována i dějovou rozlehlostí. Neznamená to však, že by byla narušena celistvost myšlenek celého literárního počínu.

Goethe začíná knihu „Věnováním“ a následuje „Předehra na divadle“. Zde jsou tři postavy-lyrický básník zdůrazňující soukromý prožitek a velebnost díla, komik dbající především o zábavu a obveselení obecenstva a divadelní ředitel, který se snaží najít kompromis mezi oběma póly.

Následuje „Prolog v nebi“, což je první dějová složka Fausta. A díky tomuto Prologu je celé dílo zasazeno do kosmicky všelidského rámce. Prolog vzniká jako výsledek nové koncepce Fausta, který má tedy představovat celý lidský rod a jeho nepokořitelnou snahu o stále důkladnější poznávání světa a života, o stále vyšší svobodu.

V Prologu dochází k sázce mezi Hospodinem a Mefistofelem, jenž není prezentován jako povrchní ztělesnění zla. Z tradiční lidové představy ďábla mu zbylo jen málo znaků, spíš vnějších. Je to element, který člověku nedává zpohodlnět, dráždí ho k činnosti, a ačkoli je ďáblem, tedy silou rozkladnou, musí tvořit.

Faustovi se představuje jako díl té síly, „jež chtíc vždy páchat zlo, vždy dobro vykoná“.<sup>10</sup> Zlo a dobro jsou nepostrada-

---

<sup>10</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 59.

telné složky jednotlivců i celé lidské společnosti a jen z jejich boje vzniká něco nového.

Zde, ve Faustovi, se Mefisto projevuje též jako čtverák a filuta. Touží na Zemi si s lidmi pohrát, přestože navenek dělá, jako by ho už veškeré lidské soužení a trápení omrzelo. A snad by také chtěl pokořit Hospodina v jeho vytrvalém přesvědčení, že každý souboj s ďáblem má předem vyhraný. Hospodin mu vychází vstříc a uzavírají spolu sázku. Již v tomto úvodu jsou předneseny zkratky faustovského zápolení a vývoje ve verších o věčném bloudění lidském a o dobrém člověku znajícím svou pravou cestu.

Hospodin:           Znáš Fausta?  
Mefistofeles:       Doktora?  
Hospodin:           Jej, mého sluhu!  
Mefistofeles:       Bloud! ten vám slouží službou svého druhu.  
                          Ne chléb to vezdejší, co jde mu k duhu.  
                          Kvas nitra do dálek ho žene,  
                          a že je bláznem, zpola zná;  
                          na nebi žádá hvězdy bezejmenné,  
                          na zemi rozkoše, co svět jich má,  
                          leč nablízku ni v dálce vytoužené  
                          nedojde smíření hrud' jeho vzbouřená.  
Hospodin:           Nechť jeho služba posud zmatena,  
                          já záhy dovedu ho k jasu.  
                          VÍ sadař, když se stromek zelená,  
                          že květ i plod jsou dary brzkých časů.  
Mefistofeles:       Oč? Vsaďte se, že se vám přec jen ztratí!  
                          Jen dovolení dejte mi,  
                          abych se zvolna vůdcem měl mu státi!  
Hospodin:           Pokavad živ je na zemi,  
                          potud dle tvého nechť se děje.  
                          Tvor lidský bloudí, pokud za čím spěje.<sup>11</sup>

Věnování, Předehra na divadle a Prolog jsou významotvorné díky jedné vlastnosti. Jsou formálně nesourodé. Tato nesourodost není výsledkem toho, že vznikaly při různých příležitostech

---

<sup>11</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 18,19.

tech. Je básnickým záměrem. Umožňuje pohyb textu. Najdeme zde barbarskost projevů. Ta předznamenává barbarství a pestrost celé tragédie, která je přerušována soustavou meziher a v druhém díle nabývá i revuálních rozměrů.

Střídají se různé veršové formy, od vznešeného tónu se přechází k polohám nízkým a komickým. Výstupy jdou po sobě podle zásady kontrastu. Tato nesourodost je vytvářena, proto, aby vedla k mnohotvárnosti. Stejně tak významotvorné je střídání výstupů ve tmě a za světla. Právě světlo a tma mají ve Faustovi nejen funkci udržování rytmu, ale též funkci významotvornou. Ta vyvrcholí na samém konci dramatu, kdy Faust fyzicky oslepe.

Po tomto trojitém úvodu následuje první díl tragédie a vstup do Faustovy pracovny. Zde se hned a přímočaře v rozsáhlém monologu Fausta dozvídáme základní Faustovo téma, problém, žal i znechucení-tedy zklamání a nicota plynoucí z veškerého dosažitelného vědění a zároveň nedosažitelnost a nemožnost dokonalého poznání. Prahnutí po poznání a po božském opojení z poznání je sice základní faustovské téma, ovšem později nám Goethe vyjeví i další úskalí Faustova a všeobecně lidského života, tj. samotu, absenci lásky a lačnost po životě a zejména po svobodě, avšak zároveň neschopnost prožívat naplno všední prosté okamžiky.

(...)“ Žel, že se k ducha perutem peruti hmotné přidruží tak stěží!

Leč cit nám vrozen, jímž je každý chvácen,  
aby se vzhůru dral a vpřed(...)“<sup>12</sup>

Právě s těmito motivy pracují autoři, kteří později také zpracovali faustovské téma (viz níže).

Tato trýzeň dovádí Fausta až k myšlenkám na sebevraždu, od které ho odvrátí hudba-velikonoční zvony. Faust vychází ven ze svého „vězení, proklatě ztuchlého sklepení, kam se i sluníčko

---

<sup>12</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 50



lámá mdle skrz malované tabule<sup>13</sup> a nalézá dočasnou spokojenost na svěžím povětří v radujícím se a jarem bujném davu.

Tato prostá a hmatatelná krása na okamžik uskromní a přemůže Faustovu nenasycenou a nenasytnou duši, zjihle vzpomíná na svého otce alchymistu. Kdyby snad Faust tu chvíli, která oslavuje Spasitele, vzal za svou a vedl svůj život v řádu všednodenní existence se všemi strastmi i radostmi, které přináší, našel by snad to, co mu schází, tedy sám sebe. Je to pro něj však jen prchavý okamžik a Faust se z opojení vrací do své nespokojenosti a touze po vzletu.

V tomto dějství je ve společnosti Fausta představen také jeho žák Wagner, typ osvícenského vzdělance, ale i rozumáře, který narozdíl od Fausta věří v pokrokovost vědy i v poznatelnost jevů. Posléze se setkáváme i se samotným Mefistofelem, nejprve v podobě černého pudla, pak v jeho ďábelské pravosti. K sepsání smlouvy mezi tímto člověkem a tímto ďáblem, která odkazuje k předchozí sázce mezi Hospodínem a Mefistofelem, nedochází snadno.

Faust sám formuluje po předchozích dohadách se satanem sázku, jejíž jádro je toto:

Faust:           Kdybych se lenochem kdy za pecí měl státi,  
                  v tu chvíli, libo-li, mě sraz!  
                  Když obelžeš mě lichotkami,  
                  bych sebou sám byl spokojen,  
                  když tvoje rozkoše mě zmámí -  
                  to poslední buď pro mne den!  
                  Toť sázka má.

Mefistofeles: Já přijímám.<sup>14</sup>

Po uzavření této slavné sázky začíná Faustovi nový život. Vydává se s Mefistofelem na cestu, aby záhy, ďáblovým příčiněním, potkal Markétku.

---

<sup>13</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 24.

<sup>14</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 73.

Zde se naplno rozvine velká romantická tragédie, do které mladý Goethe promítl svou milostnou trýzeň. Mladický životní pocit, že svět, do něhož dorostl brání Goethovi v rozletu a svobodě, se projevuje jak v postavě Fausta, tak i pohádkově laskavé a skromné Markétce. Tato neposkvrněná osoba, typicky romantická ve své neschopnosti unést život, se zamiluje do Fausta, láska je oboustranná. Faust dokonce marně hledá jméno pro svůj přemocný cit, což je důležité doznání nevyslovitelnosti jeho vnitřního života.

V následujícím ději vidíme protest proti zkostnatělosti, předsudkům doby soudící bludy a poklesky lásky. Protest, který však není nic platný. Pravá láska Markétky a Fausta se nedá zastavit konvencemi. Milenci jdou tedy Mefistofelovskou cestou porušování zaběhnutého zcestného řádu, dopouštějí se provinění a společnost se mstí a trestá smrtí.

Faust nešťastnou shodou okolností zabije Markétčina bratra, jenž jí přišel vyčinit za smilnění. Faust z obavy před trestem prchne.

Markétce se pak narodí dítě. Ze zouflavství je však usmrtí, stejně tak i svou prudérní matku a je uvrhnutá do žaláře pro dvojnásobnou vraždu. Faust, zmučený odloučením od Markétky přesvědčí Mefistofela, aby jí společně zachránili. Satan je mu ku pomoci. Avšak v duchu Shakespearovy Ofélie pološílená Markétka odmítá a raději se vydává katovi.

Zatímco Mefistofeles láme hůl nad jejím životem, ozývá se hlas shůry slovy, že Markétka je zachráněna. Tímto končí první část tragédie a děj se ve druhé části přesouvá do fantaskní krajiny přírodní a panoptikálního císařského paláce.

Druhý díl Fausta se odehrává v oblasti vysoké politiky. Faust s Mefistofelem letí shlédnout „velký svět“. Jedná se o alegorizující zobrazení cesty, jíž by se dle Goetha Německo mělo dát, aby překonalo svou zaostalost. Goethe pro toto zobrazení využívá antickou mytologii a její postavy ve velkém rozsahu. Představuje to, co bylo ve starověkých bájích nestvůrného a přízračného i vášnivého a romantického. Jsou to scény spíše

filozofující než dějové, propleteny odvážnými analogiemi a ironií.

Vrcholem celého druhého dílu je třetí dějství, setkání Fausta s Helenou, tedy představitele evropského „severu“ s nejvyšším ztělesněním krásy, jak ji vytvořila řecká antika. Helena byla sice jen sladký přelud, mizí z Faustovy náruče a zanechává mu pouze svůj šat. Symbolizuje jen slabý odlesk, vnější obal antické krásy, který přešel v dědictví novodobého člověka a přesto výrazně podpořil jeho ducha. Toto dějství je vrcholné i proto, že ve Faustově životě přichází zásadní zlom. V duchu symboličnosti celého antického oddílu Goethova Fausta, zplodí s Helenou syna. Ten ale záhy umírá.

A to je popud k Helenině zmizení ze světa a k Faustově radikálnímu obratu ke zmoudření, které zde ještě není úplné.

Faust teprve po setkání s antikou pro sebe nachází místo v životě a je schopen sladit své ambice s realitou světa.

V odměnu za služby, které Faust prokázal (opět zásluhou Mefistofela) císaři v boji proti jeho odpůrcům, si vyžádá v léno pruh mořského pobřeží, kde chce zbudováním hrází rozšířit pevninu a takto nově získanou zemi osídlit lidmi. Je to symbolické vyjádření činnosti, která rozšiřuje životní možnosti člověka a zvyšuje jeho svobodu.

Faust se nachází v novém světě. I zde však zůstává nespokojen a pln maximalistických ambicí. Mefistofeles je stále hlavním pomocníkem a plní Faustovy příkazy podle svého.

Po dlouhém, obsahově i básnicky náročném antickém oddíle přichází pohádkově laděný, i když stále v tragickém duchu psaný závěr díla. Faust budující se projevuje zároveň jako Faust ničící-v touze vlastnit vše zahubí odvěký symbol láskyplné harmonie: Filemona a Baukis, kteří bydlí v sousedství jeho pozemků.

Tím završuje své lidské prohry. Přichází Starost, aby jej vytrestala.

Tomu se Faust brání a Starost jej tedy oslepí. V tom okamžiku Faust pocítí, že mu v nitru plane jasné světlo. Stále věří, že lidstvo bude spět k vyšší svobodě. A je opojen svými skutky.

Ve chvíli, kdy je odhodlán zřít se magie, nevyslovovat už kouzelné formulky, kdy sní o okamžiku, který musí jednou nastat.

O budoucnosti, kdy lidé dokončí jeho započaté, lidstvu prospěšné dílo a každým dnem budou bojovat o svou svobodu; v tu chvíli klesá mrtev.

V podobě zpěvů je sveden boj andělů a ďáblů o Faustovu duši.

Mefistofeles nejprve haní anděly, ale pak se zamiluje do krásných andělíčků, zanedbává obranu proti jejich náporu a sypaní růží, což je válečný akt, jemuž pekelníci podléhají.

Proběhne nanebevzetí Fausta, zde se stává pěstounem blažených pacholátek a učněm Markétky, která smí už být účastna nebeské milosti.

Faustovým nanebevzetím je vysloven zákon lásky, který táhne tvorstvo výš a výš a je ovládán principem věčného ženství, k němuž ukazovaly předchozí děje a postavy, zvl. Markétka, Helena i Panna Marie, na nichž je znázorněno mystérium panenství a mateřství. To najdeme zhuštěné ve „scéně Matek“ v prvním dějství druhého dílu.

Po všech loutkových a loutkářských eskapádách, po prvním intelektuálním pokusu Marlowově o zpracování Fausta nachází tato postava v Goethovi svého autora. Jemu se podařilo propojit dva základní motivy: osvícenskou touhu po poznání a romantickou zálibu v nadracionálních oblastech. Goethe postavil svého Fausta do jedinečného ideálního rámce, který obepíná antiku, středověk i novověk. Ve svém dramatickém osudu sjednocuje všechna údobí evropské kultury, srůstají v něm tři evropské kořeny: biblické náboženství, řecká kultura a germánská touha po nekonečnu.

## 2.2 Faust jako mýtus, archetyp

Na počátku byl mýtus. Tedy: na počátku byly mocné síly, které uměly ovlivnit život a osud člověka. Ten se pak snažil tyto síly oslovit a naklonit si je. Toto počínání plynule přešlo v symbolická vyprávění: o božstvech, o hrdinských činech, o cestách do podsvětí....Vznikly hluboké, trvalé a univerzální příběhy zachycující záhadu světa a života, vztah člověka ke světu, původ věcí a vztahy mezi nimi. Tyto příběhy v prvotních společnostech nebyly jen pouhou pohádkou, nýbrž „skutečností, jejíž poznání poskytuje lidem na jedné straně motivy pro jejich rituální a morální činy a na druhé straně směrnice pro jejich chování.“<sup>15</sup>

Za svou nesmrtelnost vděčí mýty mimo jiné i tomu, že sdělují pomocí obrazů, typických situací, postav a osob. S těmi se pak mnohem lépe člověk ztotožní než s pojmovým popisem dané skutečnosti. Navíc v mýtu neplatí racionální principy a ty člověk rovněž v běžném životě často postrádá.

Mýtus lze tedy chápat jako způsob vysvětlení určitých jevů, jenž vznikl v jisté počáteční etapě kultury. Mýtus lze také chápat jako formu symbolické výpovědi s expresivní funkcí a jako taková využívá možnosti metaforického jazyka. Další koncepcí mýtu jej chápe jako projev podvědomí nebo nevědomí a to buď individuálního či kolektivního. Můžeme říci, že zrození mýtu a jeho funkce lze spojit s určitými funkcemi společenského života.

Mýtus má narativní charakter, sakrální hodnotu, symbolickou i dramatickou formu, časovost (zakořenění v minulosti) a vyvolává souvislosti psychologické i společenské povahy.

Můžeme říci, že dvacáté století zaznamenalo oslabení významu mýtu a ztrátu úcty k tomuto útvaru. Tento fakt má na svědomí ustupující povědomí o naší prvotnosti a také rozvoj vědy a nový způsob života (vznik měst, migrace) i nový způsob chápání světa, dále vysvětlující přístup k životu založený na pozorování, kritické diskuzi, soustavném používání rozumu.

---

<sup>15</sup> Kerényi, Karl – Jung, Carl Gustav. Věda o mytologii. Přeložili Kristina a Jan Černí. Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993, s. 12.

„Některé rysy mýtického vidění světa ovšem žily dál, nejen u malých dětí. Tak celkové vidění, symboličnost, užívání typických obrazů a postav charakterizují i nadále umění, výtvarné, stejně jako slovesné.“<sup>16</sup>

A tak se zároveň v tomto století mýtus stačil vzpamatovat ze svého zapomenutí či vytěsnění a dochází k ožívování mýtu v evropské kultuře.

Kromě původních dochovaných mýtů vycházejících z dob prvotních, máme i mýty novější, platí pro ně však stejná pravidla jako pro ty prastaré. Jsou totiž hluboké, univerzální. Vyjadřují opět zásadní lidské postoje k životu a ke smrti, rozvíjejí je často do extrémních dimenzí a tím silněji působí na naše vnímání a reflexi našeho vztahu k sobě a ke světu. Tyto mýty se proměňují v čase, ovšem stále se pevně opírají o svůj výchozí bod.

V případě faustovského mýtu, jenž, jak už víme prochází neotřesitelně časem až do současnosti (viz Část 1, kapitola 3 Faustovi předchůdci), je tímto bodem Goethův Faust (viz Část 2, kapitola 2), i přesto, že faustovská tradice sahá do zázší minulosti.

Právě Goethe dal Faustovi rozměry, které činí tuto postavu obecně aplikovatelnou na lidské pokolení. Do extrému rozvinuté téma neustálé lidské nespokojenosti, základní touhy nebýt sám a dobrat se vyššího poznání, než jaké poskytuje hmatatelný svět, přivedlo faustovskou postavu až na práh přelomu tisíciletí.

Literární nesmrtelností a stálým literárním „používáním“ potvrzuje figura Fausta svou příslušnost k archetypálním postavám. K tomu nepochybně přispěla i skutečnost, že Faust uzavřel smlouvu s ďáblem. Tento pakt má v sobě jakousi dráždivost poutající a vzrušující, vybízející ke stále novému zkoumání a zpracování. Je to odvěké lidské pokušení a ve vyprávění i v literatuře mnohokrát užitě východisko z neřešitelných situací, nebo ze situací, na které člověk sám nestačí a přesto je chce změnit.

---

<sup>16</sup> Sokol, Jan. Malá filozofie člověka. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 65.

To, že se určitá postava stane archetypem je výsledkem typizačních procesů, " které usilují o svou úplnost, ucelenost a všeplatnost a tím i co největší nezávislost na konkrétním sociálním kontextu příslušné society. Takové typové postavy budou zahrnovat hodnotové kulturní vzory, kulturní ideály směřující ke společným ideálům platným pro celý lidský druh. Zachycují typické vzorce chování, které jsou společné všem příslušníkům lidské rasy." <sup>17</sup>

Archetypy se podrobně zabýval i C. G. Jung, který ve svém bádání navazuje na řecké kořeny a z psychologického hlediska chápe archetyp jako praobraz věčně se opakujících existenciálních situací.

Archetyp je pro něj ovšem i "síla /či motiv/, která je spojena s pocity a pudí člověka k určitému jednání. Je to relativně autonomní činitel v lidské psychice, který může mít tvořivý a léčivý vliv, neboť je v něm obsažena „mýtická moudrost pračlověka".<sup>18</sup>

Archetypy podle C. G. Junga tvoří vizuální podobu prvků tzv. „kolektivního nevědomí", které je společné všem lidem bez rozdílu jejich kulturní příslušnosti. Jsou to nevědomé formy pro životně významné lidské zkušenosti. Archetypy jsou jakési sklady zkušeností nahromaděných předky v průběhu miliónů let. Jung říká, že „archetyp je duševní orgán přítomný v každém z nás. (...) Archetyp zosobňuje jisté instinktivní danosti temné, primitivní duše: skutečné, avšak neviditelné kořeny vědomí."<sup>19</sup> Za archetyp, dle Junga, neexistuje žádná racionální náhražka. Jsou to prvky nevědomí, které odolávají věkům a vyžadují stále nové interpretace.

Jednoduše shrnuto, archetyp lze označit jako dynamickou formu, strukturu, jež organizuje obrazy: tato struktura ovšem zpravidla překračuje (formováním obrazů) individuální, biografická, regionální nebo společenská konkréta.

---

<sup>17</sup> Pernica, Alexej. Mýtové kořeny dramatických postav. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2003, s.56.

<sup>18</sup> Kerényi, Karl-Jung, Carl Gustav. Věda o mytologii. Přeložili Kristina a Jan Černí. Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993. s. 85.

Existují některé archetypy, které jsou zároveň i snadno personalizované, v tom případě můžeme hovořit o archetypových postavách.

Archetypům - a také archetypovým postavám - se připisuje pět podstatných vlastností.

První je přestupitelnost. To znamená, že v případě potřeby se projevují jako by patřily do naší společné i do naší individuální roviny.

Druhou je numinozita. To znamená, že rozrušují senzibilitu do šíře i hloubky s jistou „okázalostí“. Někdy na tento projev „okázalosti“ mohou být i negativní reakce.

Třetí je nakažlivost. To znamená, že jedinec anebo skupina jedinců, kteří jsou hluboce zasaženi archetypem, mohou jej přenášet na druhé lidi.

Čtvrtou je vzájemná prostupitelnost jednotlivých archetypů. Žádný archetyp neexistuje bez kontaktu s druhými archetypy. Vzájemně mohou posilovat anebo oslabovat své působení na člověka, a to jak v pozitivní, tak i v negativní podobě.

Pátou vlastností je hodnotová ambivalentnost. Archetypy totiž svou podstatou mají možnost působit v konkrétní situaci jak negativně, tak pozitivně.

V souvislosti s mýtem a archetypem přichází na mysl samozřejmě symbol, rituál. Někteří teoretici uvádějí, že rituál i mýtus jsou dvě různé formy předávání téhož sdělení. Mýtus vyjadřuje slovy to, co vyjadřuje rituál akcí.

Mýtus lze považovat za určitý druh symbolu. Symbol nás nutí přemýšlet, obdarovává nás jistou filozofií a pomáhá nám stanout tváří v tvář výzvám současné kultury. Můžeme chápat mýtus za symbol rozvinutý do formy vyprávění, umístěný v čase a prostoru, jenž je jiný než čas a prostor známé historie a známé geografie. Jako příklad vezměme vyhnání z ráje, což je prvotním symbolem lidského odcizení, ale historie vyhnání Adama a Evy je mýtické vyprávění.

<sup>19</sup> Kerényi, Karl-Jung, Carl Gustav. Věda o mytologii. Přeložili Kristina a Jan Černí. Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993, s. 84.



Dále vyvstává otázka proč mýtus-příběh odkazuje symbolicky velmi často na drama. Paul Ricoeur odpovídá takto: „(...)trojí funkce mýtu současně vyjadřuje tři aspekty, které jsou vlastní dramatické struktuře: univerzalizaci významů, prezentaci procesu proměny a existenciální rozměr událostí. Obsahy, které mýtus sděluje, jsou dramatem; čas počátků, prvotní čas je rovněž plný dramatičnosti.“<sup>20</sup>

Obecně lze říci, že problémy symbolu, archetypu, rituálu a mýtu jsou spolu tak úzce propleteny, že je nemožné je vzájemně oddělovat.

Vraťme se nyní k našemu Faustovi. V čem tedy spočívá faustovský mýtus? Které další postavy z Faustova příběhu jsou navýsost archetypální a proč?

Vycházejme z pokusu o určení základní funkce a vlastnosti mýtu dle Paula Ricoeura. Mýtus má shrnout veškerou zkušenost lidstva do příkladného příběhu s univerzalizujícím významem. Dále mýtické vyprávění přináší prvek pohybu, transformace, ukazuje proměnu, přechod od Geneze k Apokalypse a konečně se mýtus dotýká existenciálního tajemství, vztahu mezi samotnou esencí člověka a jeho historickou existencí. Faust tato kritéria beze zbytku splňuje. Je to však dostatečné ospravedlnění pro to, označovat faustovský příběh za mýtus?

Ještě je třeba doplnit, že obecně platné jádro faustovských pověstí se stalo zárukou šíření těchto legend za hranice německé jazykové oblasti. Především do Anglie a dále mezi jinými také do Čech. (Zde našly živnou půdu a staly se neodmyslitelnou součástí českého prostředí).

Faustovské motivy a později i legendy dosáhly svého vrcholu právě v Goethově zpracování, ve kterém autor úctyhodně proniká k jádru lidské touhy a dále dokáže prostřednictvím Faustova příběhu velkolepě obsáhnout nejen svou dobu, své zkušenosti, ale zároveň je tato tragédie plná citlivosti k člověku a chápevá k jeho slabostem, odhaluje v dosud netušené míře myšlenkovou i mravní hloubku skrytou v příběhu člověka ochotného uspokojit

---

<sup>20</sup> Slawinska, Irena. Divadlo v současném myšlení. Přeložil Jan Roubal. Praha: Nakladatelství Studia Y, 2002, s. 100. Citace z: Paul Ricoeur. Finitude et culpabilité. II. Symbolique du mal. Paris: 1960, s.25.

svoji touhu po vědění, moci, kráse a činnosti i za cenu smlouvy se silami zla a ztráty vlastní duše. Dále berme v potaz, že je to dílo naléhavé, provokující už desetiletí k novým zpracováním literárním, hudebním, k dalším divadelním interpretacím, jevištním nastudováním.

A opět je nutno připomenout téma velké tragické lásky, paktu s ďáblem a boj o lidskou duši mezi nebeskými a pekelnými mocnostmi, tedy dobrem a zlem. To jsou pradávne prvky lidových vyprávění i literatury, tyto prvky jsou od lidského života neoddělitelné.

Faust se tedy stal mýtem jednak díky své dlouhé a nadregiónální historii a dále díky svému lidskému poselství.

Goethova tragedie má svou archetypiku, tedy starý půdorys, ve kterém se nejvýrazněji rýsují tři hlavní postavy: Faust, Mefistofeles a Markétka.

Markétka, představitelka ženského principu, nevinná dívka, dramatický protihráč Mefistofelův, je představitelkou a ochránkyní původního řádu, jeho norem a hodnot. Markétka je zosobněním tradice, přirozeného světa. Její prostota je výrazem síly.

Mefistofelovi, jak již bylo uvedeno, zůstaly z lidové představy o ďáblu jen některé vnější znaky. Ve Faustovi je to věcný, racionální oponent. Avšak při své znalosti lidí není schopen sledovat myšlenkové pochody Fausta, což je nakonec typický znak čerta v kontaktu s člověkem - ten totiž častěji vyhrává. Mefistofeles nakládá s druhými na základě kalkulu s pudy, vášněmi, zkrátka s lidskými slabostmi.

Faust - tragická postava vepsaná do kategorie takových evropských hrdinů, jako je Oidipus, Hamlet. Tyto postavy jsou představiteli nesmrtelného života člověka, jako druhu. Jejich tragičnost a rozpolcenost je univerzální a zobecnělá. Obsahuje v sobě něco z náboženské oběti, očisty i pokání.

### Část 3

#### 3.1 Proměny faustovské postavy ve francouzsky psaném dramatu 20. století

Můžeme říci, že francouzsky psaná dramatická tvorba 20. století je bohatá na faustovské postavy. Podívejme se na Fausty literátů, kteří svým celkovým dílem a způsobem zachycení světa a myšlenek prosluli, jejichž jména nezanikla a překračují hranice jejich rodné země i jejich doby.

V roce 1926 napsal MICHEL DE GHELDERODE drama *Smrt Dr. Fausta*.

Francouzský básník PAUL VALÉRY krátce před smrtí napsal fragmenty dvou dramát *Můj Faust* (1946).

Nedlouho po něm vychází v roce 1955 drama JEANA TARDIEUA: *Faust et Yorick*.

Současného Fausta pak nacházíme ve hře kanadského autora JACQUESE LANGUIRANDA: *Faust et les radicaux libres*. K němu se dostaneme ve třetí části této práce v souvislosti s francouzským dramatem posledních let minulého století.

#### **PAUL VALÉRY: MŮJ FAUST**

Paul Valéry, zcela fascinován dramatickou postavou Fausta, ji využil k vlastní niterné zpovědi založené na autorově vnitřním monologu. V roce 1940, jak uvádí, se přistihl, jak sám k sobě mluví dvěma hlasy. Bezděčně zaznamenal to, co slyšel a vznikla dvě nedokončená dramata: *Lust Slečna z krystalu* a *Samotář či Prokletí vesmíru*.

Valéry - zastánce myšlenky, že Faust a jeho hrozný pomocník mají právo na nová zžití, neboť jsou to postavy, které se staly všeobecným duchovním majetkem, pomýšlel ještě na třetího Fausta. Chtěl v něm soustředit řadu svých nedokončených her. Plán však už neuskutečnil.

Díky slavné Faustově postavě tak získáváme zpověď básníka, jenž tímto dramatem překračuje hranice literatury. Spíš než o dějovou hru se totiž jedná o filozofickou či lépe filozofující

stat zasazenou do žánru divadelní hry, jejíž dramatická struktura je volná a ne příliš důležitá v tomto případě.

Valéry křísí Fausta i Mefistofela v době čerstvě se rozpoutavší druhé světové války. Z těchto postav, jejichž historický i literární životopis je již vžitý, si autor vytvořil základnu pro rozvíjení svých filozoficko-intelektuálních úvah o odvěkých otázkách života a člověka.

S Faustem se opět setkáváme v jeho pracovně, tak jako ve většině tradičních zpracováních ať už loutkových či klasických. Tentokrát je Faust v situaci, kdy už si prožil svůj všem notoricky známý osud, dokonce reflektuje sám sebe i jako literární postavu, která se do té doby objevila v mnohých literárních dílech.

Faust tedy přichází, aby opět naplnil svou touhu. Chce napsat knihu svých pamětí, zážitků, myšlenek. Tato kniha má být nejoriginálnějším dílem všech dob, po jehož přečtení už by nikdo nechtěl a ani nepotřeboval přečíst cokoli jiného.

Faustův diktát zapisuje jeho sekretářka, slečna Lust, ztělesnění čistoty a nezatíženosti poznáním. Do jejich dialogu, který se vyvíjí na základě Faustova komentáře svého diktátu a otázek slečny Lust, vstupuje Mefistofeles. Ovšem jako vnitřní Faustův hlas. Tentokrát je však ďábel v roli toho, kdo bude podepisovat smlouvu. Faust mu navrhne, že jej vezme na různá místa zeměkoule, aby se mohl setkat s nějakým pokrokovějším čertem, jenž by vyhověl novým Faustovým nárokům. Tímto zároveň poskytne službu Mefistofelovi, neboť jej vpraví do novodobého myšlení člověka, vysvětlí mu, že i ďábel na sobě musí zapracovat, aby držel krok s moderním člověkem a jeho vnímáním světa a přístupu ke zlu. Zpochybňuje moc ďábla nad člověkem, tím, že lidé zlo vždy převýší myšlením, že jako zástupce zla je v této době příliš chabý. Zároveň však uznává, že ďábel na zemi a v člověku bude sídlit vždy, ať už v jakékoli podobě. Poté, co Mefistofeles na smlouvu přistoupí, jde si získat na svou stranu mladého Žáka, jenž je velkým obdivovatelem Fausta a přichází si k němu pro notnou dávku moudrosti. Je však zklamán Faustovou

odměřeností, čehož využívá Mefistofeles vidící v Žákovi svou potencionální novou obět.

V získávání nového Fausta však Mefistofeles neuspěje, Žák zase neuspěje u slečny Lust, do které se zamiluje, a v tomto okamžiku je komedie utnuta..

Druhá část knihy *Můj Faust* nazvaná *Samotář či prokletí vesmíru* je zdramatizovaným snem. Mohla by být volným pokračováním předchozí komedie; Faust se opravdu vydává do nejzazšího, nejvyššího kouta světa, ovšem bez Mefistofela a bez Lust. Na samém vrcholku vysoké hory se setkává se Samotářem, jenž je popřením veškerého života a životnosti, je to někdo, kdo se stejně jako kdysi Faust nespokojil s tím, co svět a život nabízí, vyčlenil se svým neobvyklým a odvážným skutkem žít jen sám se sebou na odlidštěném místě.

Samotář stlačil všechno lidské do pouhé samoty a nicoty lidské existence. Nesnese Faustovo vyzvídání a otázky, svrhne je ze skály. Fausta se ujmou víly- vzpomínky, pekelnice, dobrodinky, které mu nabízejí návrat do života, či smrt. Faust unavený svou vlastní bytostí a v předtuše nevyhnutelnosti koloběhu, který si již prožil, se vzdává života.

Je nabíledni, že autor ve všech postavách této komedie představil svůj způsob přemýšlení o lidské existenci, svůj vlastní pocit nenasycenosti životem a poznáním, zároveň však vyjádřil nicotu, která plyne z každé dosažené a překonané touhy.

Valéry do své hry rovněž promítl své literární ambice vytvořit „knihu všech knih“. V postavě Fausta je silně zakotvena touha po obsažení všehomíra. Faust se ale u Valéryho jeví jako prorok nihilismu. Tento moderní Faust - zbožštěný člověk - není schopný tvořit. Může jen množit nicotu a chaos.

Poté, co Faust vyšel knižně (1946), byl uveden i na scénu. Avšak inscenace se setkala s rozpaky a dokonce časopis blízký Valéryho uměleckým názorům *La nouvelle revue française* napsal: „Můj Faust je dialogem pravého koutu Valéryho mozku s levým. Kdo tu mluví ke komu? Nikdo. Jsme v nehybném centru bytosti, která naslouchá své existenci, vnímá své vnímání, bdí nad svým

bděním. Daleko do „prvního“ Goethova Fausta, plně oddaného vášni /zatímco Valéryho Faust učí: Střezte se lásky; ještě dále od druhého Fausta, který myslí proto, aby mohl jednat, snaží se pochopit, aby mohl měnit, / zatímco Paul Faust-Valéry se chce spokojit jen tím, že je spokojen bytím.“<sup>21</sup>

Valéry sice ponechal základní goethovský rozvrh, který spočívá v protikladné dvojici Fausta a Mefistofela se všemi problémy a otázkami lidského života vůbec. U Valéryho je však člověk rozpolcen mnohonásobně: autor tu vystupuje jako básník, filozof, je bohem i satanem, Faustem i sebou samým, divákem i dramatikem. Jedním z problémů Valéryho Fausta je nejen otázka lidského poznání, ale především sdělitelnosti poznání.

#### **MICHEL DE GHELDERODE: SMRT DOKTORA FAUSTA**

Také Michel de Ghelderode „zneužil“ postavu Fausta pro metaforický útok a to na stav divadla počátku 20. století a všeobecnou společenskou krizi dvacátých let. V roce 1926 napsal drama *Smrt Dr. Fausta*.

Jeho hra je nedějová, avšak nabitá ostrou kritikou zastaralosti a zkostnatělosti umění. V dialozích jednotlivých postav, které se odvíjejí buď ve Faustově pracovně či na ulici probíhá také snaha o nalezení místa člověka ve světě, vymezení zla - ďábla.

Pojetím tématu Ghelderode zpochybňuje existenci Fausta jako historické, ale i literární postavy, což je mu prostředkem k tomu, aby velmi odvážně zpochybnil vše, co je klasické. Zároveň však uznává věčný faustovský koloběh, který dokazuje, že faustovské ambice a touha po „nadreálnu“ a dokonalosti nikdy člověka neopustí.

Střihovou literární technikou a pohráváním si s identitou postav zároveň hledá i nabízí nové způsoby psaní, vidění literatury a divadla včetně herectví.

Ghelderode se snaží zlidštit Fausta i ďábla a tím podněcuje ke zlidšťování veškerého umění. Velkou úlohu přiděluje Ghelderode davu, který odsuzuje či schavluje jednání hlav-

---

<sup>21</sup> Pokorný, Jindřich (navrhl a uspořádal). *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá Fronta, 1982, s. 188.

ních postav a vede je k určitým reakcím. Často je dav symbol předpojatosti, starých časů, které už by bylo záhodno překonat, ale i živočišné touhy po přežití a touze po vymezení dobra a nemilosrdné odsouzení zla, kteréžto hodnoty jsou zároveň relativizovány.

Faust nakonec zabije sám sebe, čímž Ghelderode přepovídá naději moderním směrům a novým formám umění, které vymýtí zkostrnatělé a zmechanizované dosud uznávané umění.

Ve formálně i obsahově náročné hře lze vysledovat tyto hlavní linie: útok na klasické umění a vyjádření společenského zmatku té doby, hledání poválečné identity, vymezení dobra a zla, identifikaci a proměnlivost ďábla.

#### **JEAN TARDIEU: FAUST ET YORICK**

Francouzský básník a ionescovský dramatik Jean Tardieu zařadil mezi svá komorní dramata, která jsou pro něj tolik typická, také hru *Faust et Yorick*. Tardieuovým Faustem je postava vědce, jenž obsáhl veškeré dostupné vědění a jehož životním i pracovním snem je najít transformovanou lidskou lebku, která by pojala výkonnější a vyvinutější lidský mozek než je ten stávající. Vědec je do svého bádání, hledání, studia a úsilí získat si celosvětové uznání tolik zabrán, že mu uniká potěšení z rodinného života a lidská témata a problémy staví do pozice nevýznamné před důležitostí vědy a poznání.

Po jeho smrti vědcevi žáci po provedené pitvě oznámí, že kýženým majitelem hledané geniální lebky, byl právě on, vědec. Tardieu si vzal faustovské téma věčného hledání a prohlubování vědění k poměrně neambiciózní a přesto zásadní výpovědi: pokud se člověk oddá vědě, dosáhne-li výborných výsledků, ale život živoucí mu uniká, nevnímá příliš své nejbližší, pak je život nenaplněný a přes úspěšnost v oboru člověk spokojenosti nedojde. A tak se Tardieu jednoduchým, ale účinným způsobem vrací ke goethovskému odkazu lásky a nutnosti obrácení pozornosti na člověka, na prožívání života.

Výrazným a jednoduchým dramatickým znakem neúprosně ubíhajícího života je viditelné stárnutí všech jednajících postav.

Dále autor v náznaku přesahuje hranice faustovského archetypu a půjčuje si známý motiv lebky z Hamleta. Přisuzuje mu jednak funkci zkoumaného předmětu, středobodu vědcova života a zároveň snad trochu ironicky funkci partnera, jenž jako jediný, mu dělá stálou společnost.

### **3.2 Směřování francouzsky psaného dramatu k podstatě Evropy na konci 20. století**

V posledním desetiletí dvacátého století se rozšiřuje snaha o hospodářské a kulturní propojení Evropy. Přestože každá evropská země si díky vlastní bohaté historii, kultuře i geografické poloze zachovává silně zakořeněná specifika, stále více do povědomí lidí vstupuje myšlenka společného historicko - kulturního evropského základu, například díky sjednocování Evropy.

Jedním z nejosvědčenějších prostředků, jak reflektovat dobu, stav společnosti, je dramatická tvorba (viz. Molière - Tartuffe, Hugo - Ruy Blas etc.). Významný současný francouzský dramatik Jean-Paul Alègre říká, že „(...)drama a divadlo vyjadřují přítomnost i v případě, že zpracovávají minulost, nebo pojednávají o světě časově blíže neurčeném. Z toho plyne, že posláním dramatu a divadla je popsat svou dobu.“<sup>22</sup>

Milan Kundera ve své stati „Testament trahi de Goethe“<sup>23</sup> prosazuje nutnost evropského kontextu a nadhledu pro posuzování literárních děl. Jedině jistý odstup od země, kde dílo vzniklo, umožní zviditelnit, co toto dílo celkově znamená v oblasti umění, jaké dosud neznámé aspekty existence dokázalo objasnit, jaké použilo nové formy.

Právě ve frankofonním světě vznikají pozoruhodná díla současné dramatiky, mnoho frankofonních, zejména belgických autorů, publikuje hlavně ve Francii (např. Pierre Mertens).

Zdá se, že v dnešní době nastal návrat k textu. Zatímco v sedmdesátých a zčásti i v osmdesátých letech byly texty tlumočeny, nezřídka nahrazeny na divadle tancem, pantomimou, vyu-

---

<sup>22</sup> Alègre, Jean-Paul. Le drame contemporain. Avant-Scène Théâtre, 1999, N 1060, s. 16

<sup>23</sup> Kundera, Milan. Le temps de la littérature mondiale. Stat. Testament trahi de Goethe. Le monde 30.9.1993.



žíváním hlasových výrazových prostředků, zvuků, ticha, v dnešní době se naopak projevuje velká záliba v mluveném dialogu a autoři, kteří zůstali věrni právě textu, dnes nacházejí široké publikum.

V případě současné dramatické tvorby nelze mluvit o uměleckém proudu, škole, která by určovala tón či směr psaní. Každý autor je velice individuální, z čehož však vyplývá, že je nesnadné postihnout jakousi obecnou estetiku současných francouzsky psaných dramát.

Díla, která vznikla v posledních deseti letech dvacátého století kritika ještě nestačila řádně vymezit a zařadit do tématických a formálních proudů konce dvacátého století. Nedostatek odborných posudků a časového odstupu od těchto děl staví jejich čtenáře na stejnou metu a nutí je vyvíjet úsilí na to, aby sami hledali opěrné body v dílech samých, teoreticky dosud málo zpracovaných, a aby byli vyburcováni k pozornějšímu sledování života kolem sebe, neboť současné francouzsky psané drama má právě v každém okamžiku přítomnosti nejednu paralelu.

### **3.2.1 Charakteristické rysy současné francouzsky psané dramatické tvorby**

Formulace následujících charakteristických znaků francouzsky psaného dramatu se vyvinula z velké části v letech osmdesátých, ale vztahuje se samozřejmě i na díla let devadesátých i na ta z přelomu tisíciletí.

#### **A) Témata**

- zatemnění logiky a lidských vztahů je častou ambicí současných frankofonních dramatiků, čehož využívají k dotýkání se tématu války a ničení. (Alain Enjary-Sept).

- politika a společenské problémy se v dramatu nevyskytují přímo, ale promítají se do postavy.

- skutečná satira v dramatu je dnes vzácná.

- nastolení intelektuálních problémů, otázek nikoli vášně, ale spíše citů (Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès)

- násilí, přítomnost neznámých odstrašujících prvků v dramatu, obchod se vztahy, prosazování nutnosti lidského kontaktu jako priority před manželstvím, milostnými vztahy, erotikou (Bernard-Marie Koltès).

- rezignace na věčné city (Bernard-Marie Koltès)

- problematika cizinců ve Francii (Bernard-Marie Koltès, Yves Nilly)

- velice často dochází k transformaci antických mýtů (Michel Azama).

- samota (Xavier Durringer)

- každodennost, všední život (Catherine Anne, Xavier Durringer, Philippe Minyana).

- důstojnost člověka.

## **B) Forma**

- zeslabení fabule, příběhu,

- časté monology

- dialog je podrážán, stává se synonymem mizení komunikace

- z pocitu znemožnění komunikace vyplývá tzv. „soliloque“: jedná se v podstatě o dialog, kdy dramatická postava promlouvá k jiné postavě, jež ji nevnímá.

- přebujení promluvy, její bezvýznamnost

- fragmentace (velkým vzorem současné dramatické tvorby, zejména ve Francii, je Büchnerův *Vojcek*).

- vliv surrealismu

- často zachovávány tři jednoty klasického dramatu (Bernard-Marie Koltès).

- drama se odehrává v neutrálním prostoru, jenž umožňuje zachovat jednotu příběhu (Yasmina Reza).

## **C) Postavy**

- jsou charakteristické spíše věkem nežli psychologii

- karikatury, světoobčané

- dochází k relativnímu splývání postav

## **D) Jazyk**

- krátké věty, používání argotu
- přenášení mluvené francouzštiny do psané podoby
- zkracování slov i slovních celků,
- vznik neologismů
- hojný výskyt anglicismů

### **3.2.2 Kritéria pro výběr autorů figurujících v tomto oddíle diplomové práce:**

Pokusme se vytvořit stručný vzorek a typický příklad současné francouzsky psané divadelní hry a podívejme se na dvě díla, která byla vybrána podle níže popsanych kritérií.

Následně se zaměříme na hru Jacquese Languiranda, ve které figuruje faustovská postava a podívejme se, co a jakým způsobem Languirand reflektuje a jak zachází s faustovskou postavou v kontextu své hry.

#### **A) věková kategorie autorů**

Většina dříve narozených autorů (tj. ve dvacátých, třicátých i čtyřicátých letech dvacátého století), kteří se proslavili svými díly v letech šedesátých, sedmdesátých i osmdesátých, se v současné době věnuje buď pedagogické praxi nebo publikují teoretické články, zaujímají dramaturgické i ředitelské posty v divadlech, či na tvůrčí činnost již rezignovali. Existují samozřejmě výjimky (Claude Prin, Jean Varoujean, Jacques Languirand). Ale v dramatické tvorbě devadesátých let se projevuje zejména mladší generace autorů.

#### **B) proslulost autorů**

Z této generace budou do diplomové práce vybráni dramatici, kteří si svým dílem již dokázali zajistit pevné a uznávané pozice ve svém oboru.

#### **C) autor-žena, autor-muž, faustovská postava**

Na následujících stránkách se setkáme se třemi různými způsoby interpretace reality. Nejprve budeme dešifrovat hry napsa-

né na základě dvou nejzásadnějších a nejcitlivějších rozlišovacích principů - na základě ženského a mužského způsobu vnímání světa a jeho přepisu do dramatu, poté vstoupí do hry Faust.

### 3.2.3 Autoři a rozbor jejich her

#### CATHERINE ANNE

Většina současných francouzských či frankofonních dramatiček se věnuje buď výhradně, anebo z velké části tématu ženy. (Josiane Balasco - *Un cri d'amour*, Isabelle Doré /Kanadanka, která v roce 1992 vyhrála prestižní francouzskou soutěž mladých frankofonních dramatiků Val'en scène se svou hrou *César et Drana*/). Catherine Anne také často pojednává o ženách (*Agnès, Trois femmes /L'échappée/*) a dokonce přiznává, že i u ní má fakt, že je žena, vliv na způsob psaní.

Ve svých dvanácti, třinácti letech pořádala představení, aniž by kdy jaké viděla. A brzy nato se intenzivně začala zajímat o režii a psaní. Když jí bylo patnáct, odešla do Paříže, kde studovala herectví na Státní konzervatoři. Velmi důležité pro ni bylo, že zakusila herectví na vlastní kůži, pocítila vše, co se děje na scéně, a to jí dnes, coby režisérce, velmi pomáhá při práci s herci na jevišti. Přestože vystudovala herectví, ohrazuje se proti tvrzení, že by byla herečkou, která se dala na režii, nýbrž právě naopak.

Do povědomí odborné i laické veřejnosti se Anne dostala v roce 1987, kdy režírovala svou hru *Une Année sans été*. Brzy nato je kritikou označena za „naději francouzského divadla“.

S psaním začala již v dětství a divadlo pro ni představuje nejvhodnější prostor pro to, co chce vyjádřit. Psaní divadelních her je podle Anne práce, která vyžaduje obrovskou literární zkušenost a zároveň neskonale pokoru. Při psaní ještě nemyslí na jevištní zpracování svého kusu. Ale čtrnáct dní před začátkem zkoušení vždy uspořádá čtenou zkoušku s herci, což ji většinou inspiruje k přepsání některých pasáží.

Slova jsou osamocena, tak jako herci. Anne spoléhá na to, že opravdový smysl textu vynikne a konečný text vznikne ve chvíli, kdy se herec zmocní prázdného prostoru mezi slovy.

Hry Catherine Anne mají většinou metafyzický charakter, ale také se zabývají otázkou různých druhů moci a sociálními tématy; právě ta převažují v následující hře.

### **TROIS FEMMES (L'échappée)**

Catherine Anne si pro své sdělení ve hře *Trois femmes* zvolila jednoduché, nikterak novátorské, zato osvědčené schéma. Prostřednictvím tří žen, které se liší nejen věkem, ale důležitou roli v jejich vztazích hraje i jejich společenské postavení, Anne své čtenáře uvádí do uzavřené množiny základních a zásadních, v současné době však nikoli samozřejmých povinností člověka jako je úcta ke stáří, zodpovědnost, zajištění důstojnosti vlastní i bližních, dobré vztahy mezi rodiči a dětmi, boj o smysl života a hledání motivace k němu. Nejen pro vyslovení těchto, častým opakováním až zprofanovaných témat, ale zvláště pro jejich účinné zaktualizování se velice těžko hledá zajímavá, nevšední forma, rámeček. To, že autorka našla oporu v téměř matematicky striktně zpracovaném obrazci - v ženském trojúhelníku, a že nepřekračuje hranice výše nastolených témat, nevkládá do dialogů žádný myšlenkový přesah, jí umožňuje důsledně soustředit čtenářovu pozornost výhradně na již zmíněnou zúženou problematiku, kterou chce zjevně prosadit. Je to pohled na ženy různého věku, které jsou ale podřízeny stejné době.

Joëlle, žena ve středním věku, si po nehodě a velmi dlouhé době našla zaměstnání. Úspěšná, časově vytížená dcera staříčké a nemocné Madame Chevalier si Joëlle najala, aby se o Madame Chevalier starala a dohlížela na její klidný spánek. Joëlle profesně i lidsky zvládá opatrovnictví o zatrpklou Madame Chevalier, jejíž nevrlost ustává ve chvíli, kdy začne Joëllinu dceru, která přišla do bytu Madame Chevalier navštívit svou matku, pokládat za svou vnučku Amélii. Joëlle - dcera se tomuto omylu nebrání, naopak vidí v něm východisko ze své bezútěšné situace nezaměstnané svobodné matky. Hodlá využít vysokého společenského postavení Madame Chevalier k tomu, aby si zajistila protekci a konečně získala zaměstnání. Dochází pravidelně k Madame Chevalier, která nejen že překypuje pýchou na svou „vnučku“ ale zároveň v ní vidí zadostiučinění za to, že se jí její dcera Geneviève citově zřekla.

Situace se začíná komplikovat ve chvíli, kdy Geneviève oznamuje, že i s dcerou, pravou Amélií, která dlouho studovala ve Spojených Státech, přijdou Madame Chevalier navštívit. Avšak na poslední chvíli schůzku odřeknou a když se chystají na návštěvu podruhé, Madame Chevalier již není mezi živými.

Postavy této hry v sobě soustřeďují veškerý obsah díla. Nejsou to složité osobnosti. Jedná se o prototypy určitých žen, jejichž jediným, nikoli však samozřejmým, cílem je osobní a rodinné štěstí.

Skromná, svědomitá, obětavá, ale hrdá Joëlle - matka je žena nezatížená ambicemi, které vnucuje a mnohdy vyžaduje dnešní svět a doba. Lpí na své rodině - muži, dceři a vnučce - a její největší a jedinou potěchou je všechny členy rodiny materiálně i citově podporovat. Pro šťastný chod a důstojnost rodiny je schopna obětovat i svou nesnadno získanou práci a to v okamžiku, kdy ji Madame Chevalier nezaslouženě nařkne z krádeže ve svém bytě. Svými ctnostmi klasicky prosté, poctivé a statečné ženy si však svůj post u staré paní udrží.

Joëlle, byť s velkým sebezapřením, toleruje citovou fixaci své dcery Joëlle na Madame Chevalier, neboť štěstí dcery a vnučky jí je nade všechno drahé.

Joëlle - dcera zastupuje nejen všeobecně rozčarovanou, nikoli však rebelskou mladou generaci devadesátých let, ale zvláště pak bohužel početnou generaci předměstských Francouzů, kteří se velmi nesnadno vymaňují z bezútěšných podmínek, do kterých se narodili. Joëlle se cítí ponížena nemožností najít si práci. Zejména tento nedostatek je zdrojem myšlenek o marnosti života, které prosvítají ve třech významově shodných mezihrách.

Joëlle:

*Un deux trois le temps qui lasse*

*Un deux trois qui nous agace.*

*Un deux trois le temps qui passe*

*Et la vie qui s'efface.*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Anne, Catherine. *Trois femmes (L'échappée)*. Actes Sud-Papiers, 1999, s. 24, 31,40.

Ve sledu jasných a konkrétních dialogů působí tato interludia jako nepatřičná a záhadná, ale zároveň potřebná zastavení. Obsahují dva hlavní a neustále se střetávající elementy hry: zobrazují Joëllin svět, podtrhují sílu její beznaděje, ale zároveň, vzhledem k ostatnímu textu, zdůrazňují hodnoty dobrých rodinných a všeobecně lidských vztahů, které člověka vyvádějí ze samoty a bezútěšnosti.

Inteligentní, schopná, ale především mladá Joëlle v sobě ještě nemá zakořeněnu onu skromnost a pokoru vůči životu, která vychází ze zkušeností dříve narozených a předsudků jejich doby. Zároveň ale vzhledem k svému mládí a svým vrstevníkům nemá přehnané ani originální nároky. Touží po důstojném, samostatném a smysluplném životě, k jehož dosažení ovšem potřebuje prostředky a tudíž práci. Proto přijímá roli vnučky Madame Chevalier, která ji nakonec k získání vytouženého zaměstnání dopomůže. Joëlle tak získává naději, že se vymaní z handicapů chudé sociální vrstvy, do které náleží, že bude moci své dcerce zajistit důstojnou budoucnost, patřičné vzdělání, dopřát jí vše, čeho se jí, Joëlle, nedostalo. A to je už v tak mladém věku její nejsilnější motivace k životu. I Joëlle je však pro starou dámu osvěžením a dodává smyslu jejím posledním dnům. Počáteční vypočítavost docházení k Madame Chevalier se časem mění v oboustrannou citovou potřebu. Nedozírnost dřívější samoty, zatrpklosti ze ztráty rodiny a bezvýhodné opuštěnosti Madame Chevalier nám plně dochází na konci hry, ve chvíli, kdy Joëlle nachází v pozůstalosti současnou fotku skutečné vnučky staré dámy. Hmotně zabezpečená, avšak opuštěná a vlastní dcerou zatracená matka získává díky Joëlle novou životní mízu a energii a umírá naleznuvši nový, dávno oželený a zneuctěný mateřský cit a pýchu.

Setkání těchto tří žen se jeví zásadním v tom, že se vzájemně podporují.

*Trois femmes* je spádná, až detektivně laděná, napínavá hra, přestože závěr lze díky již zmíněné schematičnosti tušit. *Trois femmes* je dílo prosycené smutkem z údělu oněch tří žen, jejichž



životy mají nádech jisté tragičnosti. Ta je ovšem ženskou autorkou tak citlivě nastíněna a vyvážena optimistickými prvky, že nás ani nepřekvapí veskrze šťastné, téměř pohádkové zakončení textu. Tím se Catherine Anne, možná neúmyslně, vrací k tradici měšťáckého vaudevillu minulého století, o němž Dostojevskij napsal „(...) a hlavně se objevil milion jako osud, jako přírodní zákon, jemuž budiž čest a sláva a zbožnění navěky“.<sup>25</sup>

V evropském, vlastně celosvětovém kontextu je velice sympatické, že se Anne citlivě zabývá ženou coby bytostí - bytostí samostatnou, potřebnou a jaksí nenásilně a schůdně pojednává o různých možnostech působení ženy ve společnosti, aniž by svou dramatickou úvahu prosazovala na úroveň feminismu a podobných žhavých otázek ženské tematiky dneška. Rovněž zdůrazňuje nutnost soudržnosti rodiny a projevování opravdového zájmu o druhé, což může podstatně změnit způsob jejich uvažování i existence.

Autorka se spoléhá na šťastné náhody, které pomáhají vyřešit citové i materiální problémy jejích postav, čímž sice nenabízí reálné východisko z jejich životních situací, ale o to více vybízí k naději a víře v život. Dotýká-li se Catherine Anne tematiky zaměstnání, jeho důležitosti pro uspokojivý osobní i společenský život a materiální zabezpečení, ale zároveň problematičnosti získání práce, postihuje tak podstatnou a velmi aktuální část nejen francouzské, ale celoevropské problematiky.

---

<sup>25</sup> Dostojevskij, Fjodor Michajlovič. Zimní zápisky o letních dojmech, in: Hráč a jiné prózy. Přeložila Ruda Havránková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n.p., 1964, s. 119

## **XAVIER DURRINGER**

Durringer patří mezi výrazné osobnosti současné francouzské dramatické tvorby. Jeho dílo obsahuje většinu charakteristických znaků francouzsky psaného dramatu zmíněných v úvodu. Můžeme se odvážit říci, že je otázkou pouze několika let, kdy bude Durringer nazýván klasikem současného francouzského dramatu, tak jako se jím již stal Bernard-Marie Koltès či Yasmina Reza.

Sedmatřicetiletý (narozen 1963) rodák z pařížského předměstí má široký umělecký záběr. Kromě toho, že má za sebou herecké zkušenosti, se věnuje zejména psaní divadelních her, ale také dramaturgii, divadelní i filmové režii, psaní scénářů, od roku 1989 vede divadelní společnost „La Lézarde“, pro kterou píše a režíruje své hry.

Durringer začal psát dramata ve svých sedmnácti letech. Uznání se mu dostalo dříve v zahraničí než v rodné Francii. Dnes je jeho dílo přeloženo asi do patnácti jazyků (angličtina, němčina, španělština, maďarština, nizozemština, katalánština, polština, bulharština.....).

Svá dramata, která si většinou i sám režíruje (jako režisér striktně odmítá hegemonii režiséra při práci na inscenaci) Durringer často uvádí v tzv. alternativních prostorech - nádraží, diskotékové sály, tovární haly. Snaží se o metamorfózu vyložené funkčních míst na plochy kulturní. Prosazuje situační divadlo, které je dle jeho názoru ve Francii upozaděno. Velice rád zařazuje náhodné, nově příchozí diváky do svých produkcí, vytváří symbiózu divadelního světa a prostoru, ve kterém se jeho hra odehrává.

Jako autor je Durringer mistr dialogu, rychlých, rytmických vět, které jsou jednoduché, zato velice výstižné.

Je neúnavný pozorovatel, čerpá ze zkušenosti, zejména v oblasti citů, z náhody a setkání.

Vytříbeně zpracovává realitu a jeho metoda vychází z pozorování reálných jevů v životě, které doplňuje vlastní imaginací. (Při čekání na zelenou na přechodu si představuje, o čem hovoří lidé jedoucí v autě).

Z každodenní skutečnosti také vychází jeho jazyk, který dokáže být jak naivní a něžný, tak obhroublý a vulgární, až směšný. Ale vcelku vyjadřuje realitu dnešní ulice.

Durringer uvádí, že jeho texty nejsou zpovědí o vlastním soukromém životě, nýbrž daly by se nazvat výpovědí člověka, který umí zachytit a tvořivě předat pozorovanou skutečnost. Autorův původ se jen minimálně odráží v jeho hrách. Durringer tvrdí, že pro tvorbu není důležité, odkud autor pochází, ale okamžik, který nás přiměje psát.

U Durringera tyto okamžiky nastávají v souvislosti s osobami společností opomíjenými či dokonce zavrženými. Soustředí se na jednotlivce, se kterými nikdo nekomunikuje, osamocené existence (bezdomovci, prostitutky). Řeší otázku křivdy ze strany společnosti, která se děje těmto osobám, neboť jsou posuzovány dle povrchních materiálních měřítek. A právě promluva s nimi, navázání slovního kontaktu, projev zájmu by mohly změnit od základů náhled společnosti na tato individua. Vyřčená témata jsou téměř Durringerovou obsesí. Rovněž se intenzivně věnuje problematice mladých lidí, jejich pocitům nepochopení a opuštěnosti. Ani politika mu není cizí. V roce 1998 napsal svou první vyloženě politickou hru *Surfeurs*, nicméně politika se dle Durringera v dramatu a v divadle odráží vždy.

Abychom si však prakticky ověřili výše zmíněnou charakteristiku Durringerova díla, pozastavme se u jeho dramatu *Bal-Trap* z roku 1990. Hra byla inscenována samotným autorem v Théâtre du Guichet v témže roce.

### **BAL-TRAP**

Současné francouzské hry jsou většinou komorního rázu, jedná v nich málo postav. Ani Durringerovo drama *Bal-Trap* není výjimkou. Děj se odehrává, přesněji řečeno dialogy pádí jednoho brzkého rána ve vyprázdněném sále po plese. Přítomni jsou celkem dva muži a dvě ženy, kteří střídavě scénu opouštějí a zase se navracejí. Atmosféru dokresluje postava kytaristy, který zároveň hrou na svůj nástroj zdůrazňuje některé předěly a zvraty.

Samota - potřeba samoty a zároveň její neúnosnost - je základním tématem Durringerova Bal-Trapu. Od tohoto rozporu se odvíjí jednání a osudy postav.

Gino a Lulu, muž a žena zralého mládí, prožívají krizi svého vztahu. V den třetího výročí vzájemného soužití se rozhodnou přesně rekapitulovat vše, co spolu prožili včetně noci, kdy se poprvé uviděli. Jejich seznámení proběhlo právě v sále, kde se ocitají nyní. Snaží se nejen vzpomenout si na jednotlivé okamžiky toho večera na plese, ale i fyzicky a psychicky je právě teď znovu navodit. Poprvé za dobu společného života jeden vyjeví druhému, co před třemi lety cítili, co si mysleli a zjišťují, že si vlastně sdělují pocity a prožitky, kterých se jim ve vztahu přestalo dostávat. Přestože se snaží vytrvat ve svém úsilí provonět vyprchalost a všednost jejich vztahu detailním a věrným opakováním jednotlivých okamžiků společného života, nedaří se jim znovu vyvolat původní rozechvění, prožít onu závratnost prvního setkání. Odhodlání zachránit a snad i od základů změnit tento vztah jakousi celkovou retrospektivou je narušováno realitou přítomnosti a do pokusů o usmíření a nové vyznání citů se vkrádá nesladitelnost jejich protichůdných názorů, nedorozumění a vzájemné výčitky drobných nedokonalostí, které ovšem v partnerském vztahu nabývají až nelidských rozměrů. A přitom nás oba po celou hru udržují v napětí, kdy řeknou „to málo“, které je mezi nimi až hmatatelně přítomno, a které by vedlo k obratu k lepšímu. Na to je ale jejich trpělivost již příliš oslabena a unavena.

Na počátku se zdá, že se nám dostala do ruky hra o poklidném a jen drobně porouchaném citu mezi mužem a ženou. Brzy však začneme drama vnímat jako závažné zpochybnění lásky a umění ji vyjadřovat. Oba partneři nenacházejí vhodných slov ani okamžiků, aby si sdělili vroucnost svých citů. A natolik se nechávají pohltit všedností a každodenním stereotypem, že časem rezignují a nesnaží se ani projevit činy to, co slova nezastanou. Vášeň se projevuje spíše ve formě zloby, nervozity a rozčilení jednoho či druhého, ale ihned je utlumena, upokojena. Nevyslovené city jsou redukovány na živočišné projevy fy-

zické přitažlivosti, které časem také ustanou. Gino a Lulu žijí tedy na úrovni jakéhosi zaběhnutého vztahu, ale mají v sobě buď už tolik znechucení, nebo ještě tolik sil a chuti do života, že se rozhodnou si jej zmíněnou rekapitulací poctivě definovat.

Lulu: (...) Je croyais pas que c'était comme ça, l'amour. Quand j'étais une mère et que je voyais les couples s'embrasser, je me disais que l'amour était une chose tranquille, calme et belle. Comme une grande rivière qui coule sans se poser des questions. Sans problèmes, excuse - moi, je me suis trompée.<sup>26</sup>

Kromě schizofrenního mikrosvěta Gina a Lulu pronikáme také do příslibu vztahu mezi Musem a Bulle. Přestože oba vztahy jsou prožívány ve stejném čase a prostoru a postavy se fyzicky setkávají, zejména Muso s Ginem, vlastně se míjejí kvůli neschopnosti, spíše však neví, nechuti komunikovat, neochotě emočně se druhému oddávat, nedůvěře. Jejich citové ztroskotávání je zaviněno nedostatkem komunikace.

A tento nedostatek je příčinou tak často zakoušeného pocitu cizinectví mezi bližními svými, společenské samoty, která nás neustále provází. V životě Durringerových postav je tak silně přítomna, že, ačkoli si všechny nekompromisně hájí své osobní teritorium, právě intenzita samoty je nakonec zbavuje hrdosti a opatrnosti vůči ostatním a vyprovokuje je alespoň k přijímání impulsů z vnějšího světa.

Muso: (...) Hé, partez pas mademoiselle... je voulais juste te parler. Ça fait de mal à personne de se parler un peu. C'est vrai!<sup>27</sup>

Durringerovy postavy v Bal-Trapu nefungují samy o sobě, nýbrž vždy jako součást dvojice muž-žena nebo muž-muž. Zároveň ale nemáme pocit, že by je jejich setkání obohacovalo či formovalo, k něčemu výraznějšímu motivovalo. Jedná se tedy o slovy

---

<sup>26</sup> Durringer, Xavier. Bal-Trap. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 46.

<sup>27</sup> Durringer, Xavier. Bal-Trap. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 19.

vyplněný, zdánlivě banální prostor, avšak ve skutečnosti prostor velice důležitý, který napomáhá vystavět vpravdě nečekaně radikální závěr a zároveň díky tomuto prostoru autor rozšiřuje svůj text o některá další témata současného světa a dění v lidské společnosti.

Muso: Je peux tirer un coup?

Gino: Ha, ha! Vous en avez de bien bonnes. Ha, ha, par les temps qui courent, vous savez...

Muso: Ça s'attrape pas par la bouche. C'est ce qu'ils ont dit à la radio.

Gino: Sur que vous l'avez entendu?

Muso: Certain.

Gino: Alors, je suis rassuré, s'ils l'ont dit à la radio!

Muso: Aux infos du matin. Ça peut pas s'attraper par la bouche, ils ont dit.

Gino: Quoique de toute manière, ça dépend ce que vous voulez attraper. .

Muso: Une petite latte. Je peut te rassurer. Moi, de ce côté là, ça va. J'ai rien. Tu peut me passer la clope tranquille.

Gino: Mais moi, monsieur, vous avez pensé à moi? Que je pourrai avoir quelque chose? Juste une petite fleur sale qui coule derrière la lèvre?

Muso: T'as pas la tête.

Gino: Y'a pas de tête pour cette petite fleur, cette saleté. Mais si vous voulez prendre le risque! Allez-y! Je vous passe!

*Il lui passe la cigarette et Muso tire dessus.*

Gino: Je vous dirai sans exagérer, c'est plus facile d'attraper une saloperie que l'amour par ici-bas. <sup>28</sup>

Střídáním tykání a vykání se postavy snaží zachovat si anonymitu, ale zároveň tohoto prostředku využívají k vzájemným provokacím, ale rovněž sbližování.

V prvním plánu Durringerovy hry se tedy odvíjí příběh Lulu a Gina.

Lulu: Si ce soir ça marche pas, c'est que c'est fini. Le dernier coup de la dernière chance.<sup>29</sup>

Přestože poctivá snaha o retrospektivu tříleté známosti Lulu a Gina nevrátí jejich vztahu ztracenou sílu ani krásu někdejších okamžiků, jak oba čekali, přiměje mírnou, pokornou, trpělivou a nenáročnou Lulu k překonání Ginovy přirozené mužské převahy a k vyslovení svého rozhodnutí pohodlného Gina opustit. Ten však chce vztah uchovat i za cenu nalhávání si a zkreslování skutečnosti. Jistě z neskonalé lásky k Lulu, ale stejnou měrou z lenosti přijmout změnu, postarat se sám o sebe, ze sobeckého strachu z neznáma, citového strádání, vystavení se bolesti a samotě. To jsou pro něj tak nežádoucí strasti, že, odhodlán uskutečnit společný sen a odjet s Lulu dodaleka, do nových začátků, učiní radikální krok a zpeněží veškerý svůj majetek..... avšak Lulu s odmítnutím a s časem nastřádanou nedůvěrou k Ginovi odchází.

Sny až dětinsky čisté a naivní o cestě vlakem do písčitého ráje k moři, nebo jednoduše autem neznámo kam, tvoří podstatnou součást *Bal-Trapu*. Představují již tradičně touhu po útěku od sebe samého i od svazující společnosti, návrat do příjemné minulosti, ale také příslib nové a ničím nezatížené budoucnosti.

Na pozadí rozpadajícího se vztahu Lulu a Gina se rozvíjí nově se rodící vztah Musa a Bulle. Zatímco Gino a Lulu jakožto obecný muž a obecná žena nejsou snadno uchopitelní, ale svou typovou nevyhraněností a obecností jsou pro čtenářovy vlastní zkušenosti i fantazii tvárnější, v postavách Musa a Bulle Durringer rozvíjí typy, pod jejichž chováním a vlastnostmi si snadno představíme konkrétní vliv vnějšího světa. Narozdíl od Gina a Lulu jsou tyto dvě postavy a jejich jednání mnohem čitelnější. To je jistě dáno i tím, že za sebou nemají společnou

<sup>28</sup> Durringer, Xavier. *Bal-Trap*. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 33.

<sup>29</sup> Durringer, Xavier. *Bal-Trap*. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 21.

minulost a teprve se sbližují. Bulle, poznamenaná šokujícím sexuálním zážitkem z raného mládí a zraněná čerstvou zradou milence, je k přátelskému, zároveň však přídrzlému, dotěrnému a mluvnému Musovi zpočátku nedůvěřivá a neochotná komunikovat. Je však natolik zhrzená a opuštěná, že se nakonec spíše ve jménu samoty než lásky sama skryje pod jeho ochranná křídla.

Z hlediska závažnosti problémů jednotlivých postav, není snadné posoudit, která ze čtyř osob *Bal-Trapu* je ústřední postavou. Co do rozsahu dialogů je dominantní dvojice Gino - Lulu. Evidentní ale je, že Muso se od všech odlišuje tím, že chce komunikovat s neznámými lidmi, má o ně zájem, který projevuje často nevybraně. Ale ve své vnitřní jemnosti a dobrosrdečnosti je schopen podstoupit cokoli, jen aby si udržel náklonnost Bulle a získával přátele.

Durringerovy postavy samy přesně nevědí, co si myslí, což jim ale nebrání v tom, aby se smály, bavily, hádaly, zamilovávaly. Někdy se jim stane, že začnou více přemýšlet, aniž si to uvědomují. V okamžiku, kdy si svého přemýšlení všimnou, ihned toho nechají. Nijak nemudrují, žádné filozofování není skryto ve větách, které pronášejí. Žijí přítomností, která ačkoli mnohdy bezútěšná, přece jim dává naději, že se jim podaří vymanit se z dřívějších komplexů. Zároveň hlídají a jako poslední minci v dlani zadržují a převracejí každý okamžik, který může být klíčem k vysněné budoucnosti, již rozhodně nezatracují. Hodně o ní sní a svým snům věří, nebo alespoň chtějí věřit. Čímž se v dnešní době dekadentních tendencí udržují při životě. Durringer toto zadržování okamžiků mistrně zvládá, aniž by brzdil celkový spád hry.

Tuto dynamiku podporuje střídání pasáží úplné rezignace a živelné znovunabývání energie a víry ve věci příští.

Jistě není jednoduché v současné dramatické tvorbě ani v divadle pracovat s tak hojně užívaným symbolem, jako je světlo, oheň. Durringer si poradil obdivuhodně jednoduše a přirozeně, aniž by ubral na síle dvojsmyslnosti tohoto symbolu. Gino a Lulu - úvodní dialog:



Gino: On est dans le noir.

Lulu: Je vois bien.

Gino: Si tu vois bien, dis- moi ou est la lumière?

Lulu: Derrière toi.

Gino: Sors ton briquet!<sup>30</sup>

Již v úvodním dialogu, kterým Durringer tak jasnou metaforou uvádí charakter a stav vztahu této dvojice, si autor připravuje půdu pro tajemné světlo závěru.

Oheň se ve hře vyskytuje také v podobě cigarety. Právě cigareta zde figuruje jako nepostradatelný, téměř životně důležitý prvek, který zaručeně poskytne útěchu, chvilkovou pohodu a zastavení i v té nejnepříjemnější situaci. Je téměř personifikována na prostředníka k navazování komunikace, sbližování, usmíření.

Oheň-cigareta zde má až pohanský nádech jisté oběti. Pro Gina cigareta představuje jakousi jedinou jistotu. Tak vzácný artikl, že svou poslední cigaretu by daroval pouze Lulu a je přesvědčen, že tím by jí dokázal sílu a opravdovost své lásky.

Elektrické světlo, zapalovač, cigareta. Každý z těchto elementů se jeví patřičný. Rámčují situace, fungují jako symbolické zkratky.

V závěru se však symboly ohně, tepla a světla sjednocují do podoby velkého množství zapálených svíček. A zde teprve vyniká prostředí, které bylo až dosud upozaděno, působilo reálně a všedně. Prostor plesového sálu ve světle svíček, přestože si i nadále zachovává jistou komornost, nám připomíná, že zde probíhala velkolepá slavnost, frou-frou krásných šatů, hudba a opojení. A leckteré z těchto skutečností odeznělého plesu, zastupujícího lidský život v jeho plnosti i marnosti, lze vidět ve zpětném, avšak poněkud pokřiveném zrcátku poslední scény. Prostor teď vyznívá svátečně, tajemně, a zároveň obrazoborecky obludně.

Z velice komorních, všedních a i přes nezbytné dynamické pasáže klidných dialogů, nezřídka prosycených jemným i cynickým

---

<sup>30</sup> Durringer, Xavier. Bal-Trap. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 11.

humorem, vybuchí závěrečná scéna, která nabývá až racinovské tragiky.

Zapálením svíček Bulle vybízí k obřadu posvěcení partnerského svazku Gina a Lulu - ke svatbě. Avšak v okamžiku, kdy se rozumná, pokorná a jemná Lulu vrací, rozhodnuta dát vztahu onu poslední šanci a kdy se tedy zdá, že Gino a Lulu se rozhodli svůj vztah nevzdat a nasednout spolu do vysněného vlaku života, který vždy viděli pouze projíždět městem a počítali vagóny..... nastává zkrat. Gino si konečně uvědomuje, že se mu nedostává takového osobního přesahu, aby Lulu poskytl, co si od vztahu s mužem slibuje, aby ji dokázal opravdu přesvědčit o své lásce. Ginovo prozření se ovšem pro Lulu stává tragickým.

Gino: (...) Nom de Dieu, si je pouvais te dire tout ce qu'il y'a là-dedans, et te dire combien je t'aime, tu comprendrais pas. Ça non, tu comprendrais pas. C'est déguelasse d'oublier les gens qu'on aime. C'est trôp déguelasse.<sup>31</sup>

Gino dospěje do stavu svrchované rozhodnosti, která hraničí s blouzněním a přízračností.

Gino: Lulu?

Lulu: Quoi?

Gino: Je voudrais te dire que...

Lulu: Que quoi?

Gino: Jamais j'ai senti ça...

Lulu: Quoi?

Gino: Aussi fort.

Lulu: Quoi?

Gino: Je voulais te dire que....

Lulu: Que quoi, merde!.... tu le craches, ton bout de gras?

Gino: Que je... je... je pourrais te tuer.

Lulu: T'es malade de me dire ça.

Gino: Je pourrais te tuer, putain! J'avais jamais pensé à ça avant, je te le jure. (...) Mon amour!<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Durringer, Xavier. Bal-Trap. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 51.

V závěrečném dialogu vidíme všechny postavy, jak stále jen setrvávají ve své potřebě světla, tepla, ohně, lásky a zejména očekávání jejich projevů, a také jak těžko je pro ně realizovatelný onen sen o cestě pryč. Místo nalezení, uchopení, prosazení společného prostoru a vnitřní svobody, zůstává jen hustý kouř z dohasínajících svíček.

Používání krátkých vět v Bal-Trapu je i odrazem reálného světa běžně užívaného jazyka, ve kterém prostřednictvím souvětí lidé prakticky nekomunikují. Opravdu si odvykáme vnímat a téměř i poslouchat delší úseky textu. Ty se ale v určitých pasážích Durringerovy hry jeví jako nezbytné, protože samy postavy cítí, že si se slovním tenisem nevystačí, pokud se chtějí dorozumět.

Ze sociologických výzkumů z devadesátých let vyplývá, že francouzská mladá generace této doby upřednostňuje na žebříčku hodnot rodinu.

I v Bal-Trapu Durringer zaznamenává problematiku rodiny a vstupu do manželství. To je často prvořadá touha mnohých mladých parů, ale zároveň příliš závazná instituce na to, aby podstoupily riziko povinnosti a zodpovědnosti.

Zásadním problémem, bludným kruhem nejen v lidských vztazích, ale i v politice a v životě společnosti je fakt, že minulost se jen těžko dá v případě potřeby věrně zpřítomnit, není ale jednoduché se od ní oprostit a stejně tak je nesnadné zamezit jejímu vlivu na budoucnost. Tento fakt může být i příčinou toho, že na příčkách žebříčku hodnot, hned za rodinou, francouzská mladá generace uvádí čest, přátelství, úctu k bližnímu, toleranci. Neboť tuší, že jedině tyto klasické ctnosti a jejich naplnění vedou z bludných kruhů společenského i osobního života. Ale v praktickém životě někdy není snadné těmto ctnostem dostat, což právě Durringer umně zpracovává s mimořádným citem pro proměnlivou optiku vztahů a celkovou existenci člověka.

Durringerovo mistrovství tkví zejména v tom, že pod rouškou opravdu banálních vět nám otevírá komplikovaný svět mezilidských vztahů a svým všedním jazykem dokáže sdělit až klasicistický patos citů, lásky, vášně i zklamání. Odvážně se

<sup>32</sup> Durringer, Xavier. Bal-Trap. Paris: Éditions Théâtrales, 1996, s. 59, 61

tím snaží prokázat, že „velké“ city ještě nevymizely, spíše byly dlouho považovány za nemoderní přežitek, zastíněny aktuálnějšími tématy moderní civilizace, potlačovány nedostakem zajímavých prostředků a forem k jejich popsání a zveřejňování. Avšak zároveň tuto svou snahu relativizuje a předkládá otázku nejen nám, ale především sám sobě, zda nás doba příliš nezdeformovala a zda nám vůbec dovolí, abychom ji přesáhli naší lidskostí a přirozeností.

## **JACQUES LANGUIRAND**

Jacques Languirand, narozen 1931, je nestorem quebeckých médií. Od roku 1949 pracuje v rádiu, kromě toho také v televizi, je novinářem, režisérem, hercem. Autorem divadelních her. Napsal jich zatím deset a všechny už byly inscenované ve francouzštině i v angličtině, některé v zahraničí.

Vedl vlastní divadelní společnost: La Compagnie Jacques Languirand a své vlastní divadlo Le Théâtre de dix heures. Languirand je rovněž držitel několika divadelních cen.

Languirand se angažuje v oblasti ekologie a své popularity využívá k výzvám k aktivní účasti lidí na zlepšení celkového stavu naší planety.

Upozorňuje na to, že naše neschopnost poučit se z minulosti a dbát o budoucnost, naše zahleděnost do přítomnosti, může způsobit katastrofální změny na Zemi vedoucí až k vyhynutí lidstva. Rozhodujícími elementy současného života jsou peníze a finanční i politická moc. Hledí se pouze na profit a nikoli na budoucí následky.

Languirand tedy vyzývá k tomu, aby se lidé angažovali v politice, zajímali se o dění a stav ekologie ve své bezprostřední blízkosti. Nabádá k tomu, že je třeba dodat si odvahy a jednat velmi rychle, neboť stav naší planety se rapidně zhoršuje.

## **FAUST ET LES RADICAUX LIBRES**

Naplnění Faustova osudu se hledalo už mnohokrát a v mnoha rovinách, v poloze ryze soukromé i společenské nebo politické. Po Goethovi se však Faustův zájem kupodivu málokdy obracel k oblasti původně jeho duchu nejvlastnější, ke vědě. A je to tím nápadnější, že 19. a zejména 20. století z jedné strany na rozvoji vědy staví a vkládá do ní nesmírné naděje, na druhé straně velmi bezprostředně pocituje riziko plynoucí z výsledků vědeckého bádání, riziko uvolněných sil, které se mohou vymknout jeho kontrole. Po několika spíše nepřesvědčivých pokusech oživit Fausta jako vědce, se v roce 2001 objevuje divadelní hra Jacquese Languiranda - *Faust et les radicaux lib-*

res. Získává, jako první francouzsky psaná hra, zvláštní cenu Nadace Alexandra Onassise a v roce 2002 je vydána.

Na přibližně dvoustech stranách se sektáváme se starými známými postavami – Faustem, ďáblem a Markétkou.

Starými známými proto, že Languirand jim ponechává tradiční charakteristické rysy, které jsme vysledovali už u Goetha, s drobnými odkazy na jiné faustovské autory, jako byl například Jarry. Faust je nespokojený vědec s prvky Dona Quichota, alchymisty, patafyzika.

Lucifer je mladík dandyovského typu, objasňuje pravý stav věcí, okolního světa i Faustovy duše, podobně jako ve Valéryho Faustovi se projevuje jen jako vnitřní hlas, protože Mefistofeles – čert, tedy vnější zlo neexistuje. Na to autor upozorňuje hned v úvodu a ve své knize pak průběžně připomíná ústy Lucifera, že zlo osobní i civilizační si plodí člověk sám v sobě a vlastním zaviněním.

Lucifer:(...) Les humains, voyez-vous, continuent de croire que le Mal leur vient de l'extérieur. Alors que le Mal se trouve en eux. Comme le Bien du reste, comme le Bien. C'est un chacun d'eux que se déroule la guerre sainte. Avec, depuis les débuts de l'humanité, un net avantage pour le Mal. (...) <sup>33</sup>

Ani on, tak jako jeho předchozí pekelní kolegové, neumí proniknout do lidských myšlenek a může jen přesvědčivě našeptávat. A obhajovat své postoje často v duchu figarovského či scapinovského šibalství.

Markétka se zjevuje opět jako představitelka ženského principu zjemňujícího neuspokojivou realitu. Je zosobněním citu a rozumného uvažování, které je vedeno láskou nejen mateřskou. Je zástupkyní tradičních hodnot jako je rodina, mateřství. Dále toho, co je v dobrém slova smyslu lidské, trvalé a spásonosné.

Klasická a zároveň i dnes velmi často skloňovaná jsou i témata, která se v současném Faustovi objevují, tedy láska, míra

---

<sup>33</sup> Languirand, Jacques. Faust et les radicaux libres. Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002, s. 26.

její absence a také nezbytnosti k dosažení pocitu štěstí a naplnění. Samota. Svoboda. Základní otázky smyslu a směru lidské existence. A k tomuto filozofickému aspektu přibývá ještě memento aktuálních globálních problémů civilizace, které nabývají nezadržitelných rozměrů a vážně tak ohrožují lidský druh a jeho existenci na Zemi.

Faustovský mýtus se tak stává mýtem moderní doby.

Fausta tentokrát zastihujeme v důchodovém věku. Zaskočený stářím, Faust si teprve teď přiznává, že není nesmrtelný, jak si původně myslel, přestože prožil mnoho let, má v sobě řadu nevyřešených otázek a nejpalcivější je ta, zda by se dal vrátit čas. Navíc ho trápí vědomí, že nic významného v životě nedokázal.

V tom okamžiku přichází na návštěvu neznámý elegán-Lucifer. Faust ho po celou dobu považuje za halucinaci, kterou se nejdříve snaží všemi prostředky vyhnant z hlavy, ale posléze se s ní smíří a dokonce sám Lucifera vyvolává. Familiárně ho oslovuje Lulu. A v průběhu hry se dokonce stanou přáteli.

Lucifer tedy přichází Faustovi pomoci, zároveň však využívá možnosti objevit se ve světě, protože i on trpí samotou, nudou a odsouzením k věčnému životu, na rozdíl od Fausta, jenž se cítí svírán v osidlech času.

Lucifer: Votre problème à vous, c'est le temps... moi, c'est l'éternité.<sup>34</sup>

V souladu s trendem a slogany dnešní doby, kdy mládí a mladosti je svět otevřen dokořán a k dispozici, zatímco stáří je diskriminováno, Lucifer nabízí Faustovi omlazení. Faust Languirandův, stejně jako Goethův Faust první dáblovo pokušení odmítá. Lucifer, stejně jako Mefistofeles se však nenechá odbýt a staví se do role psychoanalytika, který dostane Fausta zcela do své moci a přiměje ho na nabídku přistoupit. Lucifer je moderní ďábel. Ví, že člověk si vlastním přičiněním umí přivodit peklo

---

<sup>34</sup> Languirand, Jacques. Faust et les radicaux libres. Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002, s. 27.

na zemi a proto nelpí na podpisu smlouvy. Je zde prezentován jako nositel světla, procitnutí, uvědomění...

Faust si od náhlého daru mládí slibuje, že jej využije k práci na pokroku lidstva. Dále se těší na radosti života a na partnerku, se kterou je bude sdílet. I v tom mu Lucifer vyhoví. Posílá mu Markétku, která stejně jako Faust dostává druhou možnost návratu do života. Po smrtelné autonehodě ji Lucifer nepřijímá „na konci světelného tunelu“, ale posílá zpět na svět, aby v soužití s Faustem využili svých zkušeností z předchozího života a pokusili se napravit to, s čím nebyli spokojeni.

Ovšem ani Lucifer a jeho kouzla nejsou pro tato lidská stvoření spásou. Faust si se znovunabytým životem neví rady. Má sice v rukou léta k dobru, ale chybí mu návod k použití. Lucifer, ve snaze pomoci najít Faustovi smysl života a uskutečnit sen o převratném technicko-vědeckém vynálezu, mu vnukne myšlenku stvoření. Stvoření nového, dokonalého člověka.

Faust s přispěním Markétky sestaví bytost, jež zpočátku naplňuje Faustovy představy a je schopna překonat všechny moderní technologie. Je to dokonalý robot - Frank, ovšem citlivý, tudíž nedokonalý člověk plný rozporů, který zatouží po lásce, po svobodě, po obyčejných lidských věcech. Ty mu však nemohou být dopřány, protože nebyl stvořen proto, aby žil a fungoval jako člověk. A kvůli svému vymykajícímu se vzhledu nemůže koexistovat s ostatními lidmi.

Faust ho drží v izolaci, Frank se však vymaní a z touhy po lásce, po životě, nejprve nechtěně a pak záměrně začne škodit a ničit. Je neovladatelný, nezastavitelný. Stává se z něho opravdové zlo, ďábel na této planetě, jenž způsobuje ozónovou díru, globální oteplování, tání ledovců, výbuchy jaderných elektráren, záplavy a jiné přírodní katastrofy, genocidy, masakry, prohlubuje rozpad rodiny, mizení tradičních hodnot a vede Zemi do záhuby. Z hmotného člověka-roboty se stává hrozba pro celou planetu. Frank se stává v novodobém Faustovi symbolem všech negativních jevů a změn, které ohrožují zdárný vývoj planety a lidstva.



Faustova snaha stvořit dokonalejšího sebe sama, projektovat své neuskutečněné sny do jiné osoby prostřednictvím vědy a moderních technologií se tak obrací proti němu samotnému i proti lidstvu, kterému měl být Frank původně k užitku. Kromě pro planetu a lidstvo katastrofického rozměru tohoto monstra, je nastolena ještě komornější, avšak také velmi závažná a aktuální otázka. Otázka vztahu rodičů a dětí, odpovědnosti za jejich výchovu. Neustálé tázání se po tom, kdo je v rodině viníkem a kdo obětí. Otázka smysluplného využití našeho pozemského času.

K tomu, že člověk dostane v životě jakýsi bonus, šanci něco napravit, uskutečnit, není potřeba setkání s ďáblem. Je pouze třeba takový okamžik rozpoznat a snažit se jej nesobecky naplnit. Markétce, ženskému elementu, symbolu života - Éros instinkt zafungoval a zatoužila po harmonickém rodinném soužití a naplnění života v lásce. Faust, zaslepen možností úspěchu a dosažení něčeho nevšedního, v tomto smyslu zklamal, je symbolem smrti - Thanatos.

V závěru je Lucifer svým alter egem, snad pekelníkem, snad bohem (záleží na inscenačním pojetí) „degradován“ a odsouzen k člověčenství. Ke zrození na Zemi a k lidskému životu a jeho konečnosti. Odsouzen za to, že se odvážil překročit hranice svých pravomocí, vytvořil Faustovi podmínky k dosažení svobody, nechal mu volné ruce při tvoření nového člověka a tímto svým napomáháním Faustovi dovedl lidstvo na cestu k záhubě.

L'Inquisiteur:(...) les hommes disposent maintenant de pouvoirs qui représentent une menace pour leur propre survie...Des pouvoirs qui pourraient même entraîner jusqu'à l'anéantissement de toute forme de vie sur cette planète... (...) <sup>35</sup>

Lucifer se opět setkává se zestárlým umírajícím Faustem právě v okamžiku, kdy se Lulu má narodit jako člověk.

---

<sup>35</sup> Languirand, Jacques. Faust et les radicaux libres. Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002, s. 164, 165.

Faust je na konci svého druhého života pokornější a moudřejší. Uznává, že radost ze života tkví v maličkostech a že velké cíle přesahující lidské síly přinášejí mnoho utrpení.

Faust:(...) Pendant ton errance dans l'éternité, tu accomplissais de grandes choses. Ça va te manquer terriblement, les grandes choses. Car là où tu vas, c'est le monde des petites choses. Se lever, se laver, s'habiller, se faire cuir un oeuf. Et même ce qui te semblera grand, important, capital et tout le tralala, eh bien! ça se ramène toujours à un collage des petites choses.<sup>36</sup>

Faust se snaží předat Luciferovi své životní poznatky a zkušenosti a ulehčit mu tím budoucí život. Ale marně. Lucifer se propadá do nevědomí, zapomíná vše, aby mohl sám objevovat a prožívat lidský život se všemi těžkostmi a omyly. Faust umírá a Lucifer přichází na svět. Z lůna Markétky.

Rodí se tak další Faust? Přichází na svět nový ďábel nebo nový anděl, spasitel?

Languirandova hra se v některých aspektech pohybuje na hranici sci-fi. Přesto je naléhavost odvěkých i současných otázek v knize znovunastolených tak aktuální, že postavy málem hmatatelně cítíme ve své bezprostřední blízkosti.

Přestože autor řeší mnohokrát vyslovená témata lidské zodpovědnosti za vlastní činy, nevyhnutelnosti utrpení a lásky, potřeby svobodné existence a k tomu intimnímu rozměru přidává globální problémy, činí tak s lehkostí, věcností a ironií, zároveň však přesvědčivě a působivě.

Celou hrou prostupuje téma pocitu viny a strachu, které je od člověka neoddělitelné a je v určitém smyslu tou hnací silou, kterou jsme zaznamenali v postavě Mefistofela u Goetha.

Ve filozofických promluvách o smyslu života, podstatě lidské duše a člověčenství se Languirand rozhodně vyhýbá urputnos-

---

<sup>36</sup> Languirand, Jacques. Faust et les radicaux libres. Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002, s. 202.

ti a jen připomíná, že je třeba neustále nad těmito věcmi uvažovat.

Zároveň nás staví před otázku jaký je člověk budoucnosti, když přítomnost je taková, jakou ji zažíváme.

Je to sebezničující a všezničující tvor, nebo člověk tvořivý, umoudřelý. Bude upřednostňována inteligence a schopnosti nebo cit...

Nelze opomenout Languirandovy vlastní návrhy k inscenování této hry. Hojně by využil novodobé technologie, inspiroval by se koncepcí některých televizních pořadů. A při využití moderních inscenačních prostředků zachovává některé mýtické a magické prvky, vychází z klasických postav evropské literatury, cituje Bibli.

Faust et les radicaux libres je hra současná a soustředí se na člověka, jeho rozpínání se na Zemi a zároveň nicotu. Na jeho zoufalou snahu a pokusy najít co nejdříve smysl života, umět jej uchopit a mít z něj radost.

Východisko se jeví zcela prosté: opět v lásce. K sobě, ke všemu živému, ke všemu pozemskému. A v určité pokoře vůči danému osudu, který je třeba aktivně přijmout a nikoli se jej snažit pokořit nereálnými ambicemi.

Marguerite: (...) Des hommes sans coeur, ça ne représente pas un progrès....Il faut que „l'homme nouveau“ soit capable d'exprimer ses émotions, ses sentiments...<sup>37</sup>

Languirandův Faust je čerstvým dokladem toho, že zdroje inspirace a přitažlivosti faustovské látky ještě nebyly vyčerpány. Vždy se projeví naléhavost, s níž příběhy doktora Fausta vyzývají k novému řešení věčných problémů touhy po vědění, moci a kráse, k útoku na hranice lidského poznání, ale také k odpovědím na rozpor cílů a prostředků i oprávněnosti jejich volby.

Příběh Fausta a ďábla, Fausta a Markétky, Fausta a celého světa a společnosti, jak vidno, nadále nalézají své autory.

---

<sup>37</sup> Languirand, Jacques. Faust et les radicaux libres. Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002, s. 94.

Čas Fausta samozřejmě o leccos připravil: pozměnil předmět jeho touhy, ďáblovu pomoc zbavil její pohádkovosti. Na druhé straně mu ale mnohé přidal: tíži odpovědnosti, kterou na sebe Faust bere, kdykoli překračuje všednost svého lidského údělu.

### **3.2.4 Shrnutí současného francouzsky psaného dramatu**

Jedním z velmi charakteristických rysů současného francouzsky psaného dramatu je pocit, že všechno již bylo řečeno.

S tímto názorem v případě zejména francouzských her nelze polemizovat. Tvůrci nevyhledávají originalitu, soustřeďují se na přesnost, výstižnost a aktuálnost svých sdělení, co nejužší přiblížení se skutečnosti. Avšak je třeba dodat, že francouzští a frankofonní dramatici nacházejí stále nové formy pro zpodobnění známých témat a řekli bychom, že velmi zručně dokáží zacházet s prostředím a okolnostmi, které nabízí vývoj moderní civilizace na přelomu tisíciletí. Právě do této doby umí též začlenit prostředí klasická ať už z hlediska opozice, retrospektivy, provokace, nostalgie.....

V proměnlivých podmínkách současnosti nabízejí popis odvěké, obecné problematiky: člověka a jeho bytí. Necháávají hodně volného prostoru fantazii čtenářově, aniž by tím ubírali na síle či srozumitelnosti textů.

Nepochybně je velice pozitivním jevem, že hry, nejen francouzsky psané, jsou dnes většinou psány pro konkrétní divadla a záhy po jejich dokončení dochází k jevištnímu zpracování. Divákovi se tak dostává možnosti bezprostřední konfrontace s přítomností z pohledu dramatické nadsázky, která může být jak účinným mementem, tak zdrojem nadhledu nad sebou samými. A snad by nám právě drama a divadlo mohlo pomoci rozšifrovat, zda naše rozporuplná epocha přelomu tisíciletí přece jen nemá nějakou charakteristickou poetiku.

### **3.2.5 Charakteristika sklonku minulého století**

Viděli jsme nástin toho, jak současné francouzsky psané drama mapuje epochu, ve které vzniká. Ale jaká je vlastně tato doba z pohledu teoretických studií? Z nespočetného množství názorů na atmosféru sklonku století a tisíciletí citujeme nejvýstižnější výňatky z eseje současného českého literárního historika Martina C. Putny.

Konec dvacátého století pojímá jako dobu před osudným zlomem nástupu nového věku, tedy jako konec starověku, a nechává

zaznít analogie naší doby se soumrakem antické kultury. Charakterizuje ji takto. (...)

1) Vyčerpanost kultury: pocit, že všechno je už „viděné“, že jsme ze všech stran obklopeni starými texty, myšlenkovými modely a obrazy, že je možno velmi snadno tvořit v některém z už existujících modů, a to „docela dobře“, ale už není možno vytvořit nic, co by překročilo staré horizonty, co by se vskutku odlišovalo a už touto odlišností oslovilo, strhlo, umožnilo prožít extázi a katarzi. (...)

2) Chvála starého: skepse co do možností vytvořit něco nového a obava z budoucnosti vede ke glorifikaci „zlatého věku“, a k zoufalým pokusům navazovat na tradice vnitřně odumřelé. (...)

3) Umění jako koláž: nemožnost autentického návratu k tradicím vede k vnímání předchozích dějin kultury jako velkého skladiště motivů, kterým se lze libovolně, bez jakéhokoli vnějšího či vnitřního řádu, závaznosti a kontextu probírat a přimalovávat k Venuši Mélské šuplíky, plátek ananasu, zvěstujícího anděla, Hamleta v Gagarinově přilbě s Falstaffovým teřichem a s modrým čtvercem v modrém poli. (...)

4) Skrytá síla v podzemí: Pod povrchem vyčerpané římské společnosti se chystalo něco radikálně nového, něco, co se stalo po jejím pádu novou světa- a kulturotvornou silou: rané křesťanství se zcela novou hodnotovou i estetickou orientací. Kde je tato síla dnes? Křesťanství jako by se vydalo ze svých sil a strádá oběma neduhy doby - i honbou za zážitkem, i zákonictvím.

Ještě Ecovi se před dvaceti lety mohla zdát avantgardou nového světa armáda hippies, anarchistů a různých alternativců - ale kde je jí konec? Pohřbený měšťácký liberál se vrátil, má nažehlenou kravatu a tváří se, že jest tu navěky věkův. (...)

5) Tanec na sopce: Co dělá Říman, když ze svého horizontu nevidí nic, co by mu dodávalo naděje? Jí a pije, neboť zítra zemře. Smrt vlastní i smrt jeho kultury je mu jedinou jistotou, o ní ví velmi přesně - a tím spíš na ni nechce myslet. Blíží se k ní jako k vampoidní milence několika cestami: ničí své zdraví olovem vodovodů i nádob - přesycen „přirozenými rozkošemi“ činí součástí kultury „variantní sexuální chování“ a pozoruje vyliďňování své staré Itálie - staví zeď proti hladovým, vitálním a agresivním barbarům, které si

zároveň najímá jako vojáky a zve je k tomuto účelu po celých kmenech na svou stranu zdi...

My Římané máme místo olověných vodovodů hliník, smog a ozónovou díru, místo Vandalů hladové Afričany a posedlé muslimy. A feministickou kulturu. (...)

6) Chiliasmus: zase se množí prorocství o konci světa, jako zrcadlová strana věštěb o nadcházejícím zlatém věku. (...) <sup>38</sup>

Konec dvacátého století a nástup nového tisíciletí je období, které nás naplňuje rozporuplnými pocity. Mnozí využívají možnosti je ventilovat různými uměleckými i civilními prostředky. Přestože se jedná nezřídka o počiny velice zajímavé, neméně lákavé je sáhnout kupříkladu po současném francouzském či frankofonním dramatickém díle, které také věrně reflektuje dobu, neopomíjí její stinné stránky, nevyhýbá se žádnému námětu, dokáže udivit svými možnostmi uměleckého přesahu skutečnosti a fluidem díla, které má předpoklady k tomu, aby bylo oživeno na jevišti. Na přežilou postmodernu, jak o ní píše Putna, odpovídá současná francouzsky psaná dramatika osobní sociální a citovou angažovaností autorů.

---

<sup>38</sup> Putna, M. C.. My poslední křesťané, hněvivé eseje a vlídné kritiky. Praha: Hermann a synové, 1994, esej My poslední Římané aneb kdo dá Evropě ránu z milosti, s. 81-86.

### 3.3 Faust a faustovská tematika v evropské literatuře a hudbě

Na počátku faustovské literatury nacházíme lidovou pověst, která se rozšířila v různých obměnách na sklonku středověku a na začátku novověku hlavně ve střední Evropě. Lidové vyprávění o doktoru Faustovi a jeho černé magii, jeho smlouvě s pekelnými mocnostmi žilo prakticky až dodnes hlavně díky loutkovým divadlům. Koncem 16. století se pověst o čarujícím učenci rozšířila i v Anglii. Zde ji umělecky zpracoval Marlowe. První dosvědčené provedení Marlowova Fausta v Anglii připadá na 30. listopad 1594.

Během čtvrtstoletí, které uplynulo mezi vydáním prvního a druhého díla Goethova Fausta, se několik autorů pokusilo na první díl navázat a napsat pokračování. Později, po vyjití druhého dílu, se pokoušeli o díl třetí. Vše neúspěšně. K tak velkolepému dílu, jako je Faust nebylo snadné něco podstatného přidat a ještě těžší bylo vyhnout se přímé závislosti na velkém vzoru.

Největší německý básník devatenáctého století Heinrich Heine prohlásil, že každý by měl napsat svého Fausta.

Faustovské téma vyzývalo stále znovu k novému ztvárnění, každá další generace si vytvářela svého vlastního Fausta.

Tak si můžeme přečíst *Fausta* rakouského básníka devatenáctého století Nicolase Lennaua, autora lyricko-epických děl s historickými náměty. *Faust* - tak nazval svou jednoaktovou hru romantický básník Adelbert von Chamisso. Dalším Faustem z období romantismu je báseň George Gordona lorda Byrona s názvem *Manfred*. Všechny tyto romantické Fausty charakterizuje vnitřní rozervanost, osamělost, rezignace, vzdor proti společnosti, bohu a dokonce i ďáblu.

K faustovskému námětu se vrátil i ruský romantik A.S. Puškin, nejprve v básni *Démon* a později v drobném dramatu *Scéna z Fausta*. Zde využil malé formy nikoli pro psychologickou tragédii, ale pro drama filozofické.

Faustovskou tematiku chtěl zpracovat také Lessing. Jeho *Faust* je představitelem osvícenství. Hárá v něm vznešená vášně



a chtivost po jasném a přesném poznání světa. Tato v podstatě ctnostná vášeň přivádí sice Fausta do mnoha bolestných omylů, ale nakonec je jeho záchranou před odsouzením.

V podobě tragedie o čtyřech dějstvích *Don Juan a Faust* nám Fausta představuje i Christian Dietrich Grabbe v roce 1848. Náladový hudební rámec k tomuto Faustovi složil Lortzing - (19. Stol.). Grabbe proti sobě postavil dva jednostranné životní principy, dovedené až do krajnosti - touhu po poznání a žádostivost požitků. V roce 1903 obě postavy shrnul do jedné George Bernard Shaw a vytvořil faustovského Dona Juana. Ve hře *Člověk a nadčlověk* je Don Juan nasycen pouhého požitkářství a jeho ideálem se stává filozof se svým úsilím poznat hnací sílu vývoje světa a působit v souladu s ní.

Lehce parodovat faustovské téma si dovolil jeden z největších polských básníků Adam Mickiewicz, v básni *Paní Twardovská*. Spojuje zde mýtus o faustovském zaprodanci peklu se starobyklým motivem čerta a jeho strachu ze zlé ženy. Komédie a parodie však byly jen velice okrajovou větví zájmu o Fausta.

K osobnostem, které do faustovského mýtu vnesly mnoho nového, patřil i Anatolij Vasiljevič Lunačarskij. Roku 1903 vydal velkou faustovskou studii. Hlavním faustovským dílem Lunačarského je drama *Faust a město*, uveřejněné v roce 1918. Vlastní děj začíná tam, kde Goethe skončil. Faust je tedy v pozici, kdy už nemusí putovat světem osamocen, ale může počítat i se silou celého lidského společenství. Autor vkládá do svého Fausta vlastní politické stanovisko.

Další velký autor ruské i světové literatury Fjodor Michajlovič Dostojevskij soustředil svou pozornost spíše na přítomnost ďábla v lidském světě a inspiruje se tedy Goethovým Mefistofelem. Dostojevského ďábel se mění ve vnitřní hlas, tak jak jsme již zmínili u Paula Valéryho i Jacquese Languiranda.

Alfréd Jarry vtělil do postavy Fausta svého doktora Faustrolla - patafyzika. Ve své parodii *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika* poukazuje na pseudovědeckost, ukazuje na slepou uličku, do níž se dostal nejen Faust-vědec, ale nejedna oblast vědy samotné.

Faustovská tematika učarovala i velkému německému spisovateli Thomasu Mannovi. Jeho rozsáhlý román z roku 1947 *Doktor Faustus* se pokouší odhalit skryté příčiny hitlerismu. V Mannově díle se vynořuje pozdně středověká a reformační záliba a skoro chorobně důvěřivá pozornost k démonickým silám. Po Goethově Faustovi je toto dílo nejobsáhlejší faustiádou nejen rozsahem, ale i tím, že se snaží s šíří goethovskou vylíčit jak osud jedné faustovské osobnosti – skladatele Adriana Leverkühna, tak i osud doby, ve které Adrian žil a celé národní společenství.

Využití dílčích goethovských motivů a travestii Fausta lze zaznamenat v Bulgakovově románu *Mistr a Markétka*, který mimo jiné proslul a nesmazatelně se zapsal do literární historie aktualizací věčných literárních obrazů. Základním paradoxem je posun tragického i tradičního tématu Goethova. Nejde zde totiž o zápas o lidskou duši, ale boj se odehrává přímo v ní.

Téma Faust motivovalo i přední světové skladatele ke komponování rozsáhlých a významných hudebních děl; Ferruccio Busoni (1866–1924): *Dr. Faust*, Hector Berlioz (1803–1869): *La damnation de Faust* (Faustovo prokletí), Charles Gounod (1818–1893): *Faust a Markétka* (opera), Ferenc Liszt (1811–86): *Faustovská symfonie*, Robert Schumann (1810–1856): *Scény z Goethova Fausta*, Wienavský: *Faust*. Hervé: *Doktor Faust mladší* (opereta). Dále Franz Schubert, Modest Petrovič Musorgskij, Gustav Mahler, a další.

Autory libret byli například J. Barbier a M. Carré (Faust a Markétka), H. Cremieux a A. Jaime (Doktor Faust mladší).

### **3.4 Některé české pokusy o Fausta**

První registrování faustovského tématu v české literatuře je z roku 1498 u Jana Vodňanského (*Annihilatio*). První výslovné jmenování Fausta je z roku 1610 ve spise Želanského (*Knížka o starosti aneb věku sešlém a šedivém*). Faustovský mýtus u nás poprvé vyšel tiskem v roce 1611 (*Historie o životu Jana Fausta... všem všetečným a bohaprázdným lidem k hrozně a příkladně vejstraze sebraná*). Jedná se o překlad německé knihy vydané v roce 1587. Od vydání českého románu z roku 1611 jsou narážky

na Fausta u Budovce (1614), Balbína (1670) i u Štěpána Náchodského (1707) aj. Hněvkovský (baladista školy Puchmajerovy a kompromisní obhájce prozodie Dobrovského) zaznamenal pověst, která se lokalizuje u domu doktora Fausta.

Ohlasem na Goethova Fausta je mj. i Vocelův *Labyrint slávy* z roku 1846. Mladý bakalář Jan Kutenský slíbí ďáblu duši a za to má získat slávu pro český národ a pomstu veškerým nepřátelům. Dochází k poznání, že národu pomůže jen obětavá láska a že sláva Slovanstva spočívá v osvětě. Dalším českým faustovským počinem je Holého *Vašíček Nejlů*, trpí ale lyricky ne filosoficky, nedává světu nové myšlenky. Faust český a slovanský projevuje se prý - jak naznačuje prof. Masaryk - v Karamazových. Zatímco německý Faust je anticipací rysů nietzscheovských, slovanský Faust by měl tolstojovské rysy, byl by prohloubením a složením mravního pojetí, byl by tragédií svědomí.

Ignát Hermann sepsal Faustovy příběhy dle starých kronik a pamětí v knize *Historie o doktoru Faustovi, slavném černokněžníku, čili vypsání jeho života, skutkův i přehrozného do pekelné propasti uvržení, což všechno z knihy blíže se vyrozumívá*. Faust je zde prezentován přístupným způsobem ve formě pověstí a povídaček a svou explicitností je podobný např. dětské bibli.

Problém faustovský zaujal i mnohostrannou osobnost českého kulturního života F.X. Šaldu. V dramatu *Tažení proti smrti čili pán, který nemohl zestárnout* z roku 1926, je vykreslen člověk věčně toužící po lásce. Je to dle autora klaun, který bere skokem i věčnost; je to pierot zamilovaný do hvězd, do měsíce, do žen, který nemůže zestárnout.

Autoři mnohých dochovaných rukopisů loutkářských faustiád nejsou známi: např. faustiáda *Doktor Faust; Strašlivá komedie s čertem a ještě strašlivějším do pekla vzetím ubohého Fausta, při strašném faierverku a hrůzoplém hromobití. Truchlohra v 6 jednáních*. Jinak v roce 1911 vydal Dr. Jindřich Veselý lidopisnou studii *Johan doktor Faust starých českých loutkářů*, kde na základě svých známostí s četnými loutkářskými rody a na základě původních a dosud neznámých rukopisů vydal:

1. Úplné znění Fausta od Lagrona
2. Úplné znění Fausta od Maiznera
3. varianty od Kočky
4. varianty od Peka (a loutkáře Celestina rytíře z Freienfeldu), Dubského
5. varianty od Šimka a jiných

Novodobého Fausta po česku nejen eviduje, ale i analyzuje Vladimír Just. Jedna z jeho faustovských prací byla přednesena na III. faustovském sympoziu v německém Ellwangu, 8. - 10. 9. 1995, vyšla v Divadelní revue č. 4/1995 a byla zařazena do Sborníku *Poklona není můj obor* (Akademia 1995).

Každý nový pokus o Fausta je podvědomě vnímán na groteskním pozadí v Čechách silně zažitě tradice lidových loutkových faustiád např. (*Doktor Faust - truchlohra o pěti jednáních podle nejstarších tradic českých*. Sestavil, úvodem a poznámkami opatřil Dr. Jindřich Veselý. F. Topič 1916 v Praze).

Právě v této tradici hluboce kotví Faust Jiřího Suchého z roku 1982 (*Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40, s podtitulem Dodatek k pověsti o Faustově domě v Praze*).

Více než deset let před Suchým píše brněnský skladatel, básník a spisovatel Josef Berg (1927-1971) hodinovou operu *Johannes doktor Faust*. I zde ožívá tradice pimprlového Fausta.

V roce 1968 pracoval na úpravě Fausta i Alfréd Radok. Nikdy jej však nerealizoval.

V květnu 1974, v období normalizačního bezvětří, byl v Brně na Veverčí v bytovém divadle *Šlépěj v okně* přednesen Mefistův monolog. Text napsal a přednesl filozof Josef Šafařík (1907-1991). Nikterak nezastírá, že jeho sympatie má kriticky myslící Mefisto.

Faustovskou tematiku zpracoval i Václav Havel ve své hře *Pokoušení* (1985). Tato hra byla poprvé inscenována v roce 1986 ve vídeňském Akademie-theater v režii Hanse Klebra. Český Pokoušení nastudoval poprvé Andrej Krob s Divadlem na tahu jako videoinscenaci. Po soukromé premiéře 14. 4. 1988 ve vyšehradské baště se videoinscenace tajně šířila na videokazetách. Premiéru

na české scéně měla hra 27. 10. 1990 v Divadle J. K. Tyla v Plzni v režii Jana Buriana.

Výrazným českým Faustem je Švankmajerův film *Lekce Faust* (1994). Švankmajer se o Fausta pokusil, stejně jako Suchý, celkem třikrát ( poprvé v roce 1961 v Semaforu v rámci tzv. Divadla masek, podruhé v Laterně Magice o patnáct let později). Právě v Lekci Faust objevuje Just „Fausta po česku“. Je jím netečný, nezúčastněný muž s púllitrem přirostlým k ruce, muž pozorovatel, muž profesionální divák, nikoli profesionální ak-tér. V pojetí Petra Čepka je náš nejmyslitelnější možný součas-ník. Všední, nejvšednější průměr, bezejmenný muž z ulice. Spěchá - jako my všichni - k smrti. Bez reflexe, bez transcen-dence.

I v tomto díle jsou důležité loutky a loutkovost. Hra lou-tek u Švankmajera obnažuje umělé mechanismy života, a život na oplátku znovu a znovu zrazuje a usvědčuje naplánované mecha-nismy umělé hry.

Nejnovějšími faustovskými počiny v Čechách je Faust insce-novaný v Národním divadle v roce 1997 v režii Otomara Krejčci.

Dále v roce 2001 byla úspěšně odpremiérována Marlowova hra *Tragická historie o doktoru Faustovi* v divadle Komedie. O tři roky později tohoto Fausta režisér Michal Dočekal přenesl do vyšehradských kasemat.

V létě 2007 bude uveden Goethův Faust v režii Davida Cze-sanyho opět v areálu Vyšehradu. Jedná se o projekt Znovuoživení historické a mytické kulturní památky a pokus hledat kulturní symbiózu se Shakespearovskými slavnostmi na Hradě faustovským pohledem z druhé strany řeky.

Z hudebních skladatelů, kteří téma Fausta vnesli do hudby jmenujme Václava Jana Tomáška, Bedřicha Smetanu či Josefa Bo-huslava Foerstera.

### 3.5 Závěr

Faust, jakožto významná postava evropské literatury nám předkládá evropské základní rozpory a napětí, které přesahují bezprostřední zkušenost a prolamují se do oblasti absolutních hodnot, tedy tam, kde se rozhoduje o posledním smyslu, o životě a smrti, spáse a zatracení člověka vůbec. Ve Faustově světě zaujímají důležité místo také náboženské a teologické otázky. Velmi záleží na odpovědi, zda existuje nebo zda neexistuje Bůh, a ovšem také na tom, jak chápeme svůj lidský vztah k Němu. Tato teologická dimenze vysvětluje také literární proměnlivost, plasticitu a tvárnost Faustovy postavy.

U Goetha, Valéryho, Ghelderoda, Tardieua i Languiranda jsme se setkali s Faustem. Obecně lze říci, že všechny postavy se snaží o překonání hranic svých možností, o nalezení svobody, klidu a vyváženosti ze samoty. A proto jsou ochotny upsat se ďáblu.

Do této základní struktury každý z autorů začlenil jednak své osobní touhy a své vlastní pochybnosti a dále vystopoval některé výrazné aspekty své doby. V obecné rovině pak všichni řeší základní otázky i tajemství lidské existence, smyslu bytí a hledají v čem spočívá umění žít.

Z otázek, které vyvstávají z faustovského tématu pro současnost, jmenujme například tu, kde je vlastně hranice osobní identity, kdy je člověk ještě schopen nést odpovědnost za své úspěchy, provinění, život obecně? Jak chtít od života maximum a zároveň si to zasloužit? Je možné smířit se s životně danými limity?

Nejvíce společných bodů lze vysledovat ve Faustech Paula Valéryho a Jacquese Languiranda. Oba jejich Fausti jsou již staří, s čertem se setkávají podruhé a za jiných okolností. I jejich postoj k ďáblu je tedy jiný – mají už jistý nadhled nad pekelníkem i nad svým vlastním životem.

V obou případech je ďábel vnitřní hlas Faustův. A oba Faustové oponují Goethovi v tom smyslu, že popírají lásku, její nezbytnost k životu a spasení.

Jejich Fausti jsou nejbliže Mussetovu náhledu na postavu:

„(...) Goethe, patriarcha nové literatury, vykreslil ve Faustovi nejchmurnější lidskou postavu, jaká kdy představovala zlo a neštěstí.“<sup>39</sup>

Prozření a zmoudření Faustovi neupře Goethe, Languirand ani Valéry. U posledních dvou zmiňovaných však závěr není idylický, nýbrž reálný, fyzickou smrtí zcela končící.

Tardieu se s Languirandem spojuje v pojetí Fausta jako vědce, který chce přesáhnout dosavadní možnosti vědy a výzkumu.

Ghelderodův Faust směřuje ke zničení všeho starého a k nastolení nových hodnot. Ostatní autoři tak radikální nejsou a své Fausty pojímají spíše než jako verdikt, jako otázku či náznak budoucího směřování.

Každý zmíněný Faust je pak typický tím, že se nespokojil s obyčejnými lidskými věcmi a drobnými radostmi. u Goetha tento drobný a přesto zásadní motiv spojuje začátek a závěr celého díla.

(...) Slyš, to už vesnická je chasa,  
hotové nebe má tu lid.

I dospělý i dítě jásá:  
zde člověk jsem, zde smím jím být.

(...)

Na volný posud nepronik jsem vzduch.

Kdybych, prost magie, moh světem jíti,

kouzelných hesel zcela zapomníti,

před tebou, přírodo, jak muž bych stál a s pýchou bych se

lidským tvorem zval.<sup>40</sup>

Jmenovaná faustovská dramata nemají onu nedozírnou Goethovu hloubku textu a obrazů. Ale s vybranými motivy a tématy pracují

---

<sup>39</sup> Musset de, Alfred. Zpověď dítěte svého věku. Přeložil Josef Pospíšil. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s.20.

<sup>40</sup> Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 44 a 523.

přesně. Obsahově nejbohatší jsou díla Paula Valéryho a Jacquese Languiranda.

Stále nám zůstává otázka proč je Faust evropským fenoménem a jak skrze něj coby mýtickou postavu evropské kultury identifikovat současnost. Ve Faustovi zaznívají současné existenciální otázky moderního člověka, který se zmítá mezi touhou po moci, slávě, majetku, manipulací s druhými.

Moderní člověk řeší otázku, kde je hranice uchování osobní identity. Otázku toho, kdy je ještě schopen nést odpovědnost za své úspěchy, provinění, svůj život obecně. Jak chtít od života co nejvíc a zároveň si to zasloužit. Je možné smířit se s životně danými limity?

Důležité se jeví i téma slepoty. S tou, byť ne vždy ve fyzickém smyslu slova, vede člověk boj celý život a čeká či usiluje o prozření. A právě faustovské prozření je něco, co by současný člověk na přelomu tisíciletí potřeboval.

Jmenovali jsme základní body, ve kterých se člověk přelomu tisíciletí může s Faustem identifikovat. Goethovo dílo, ale i ostatní faustovskou literaturu může tento člověk vzít jako bohatý a mnohvrstevnatý námět k přemýšlení o sobě i vývoji lidstva v kontextu evropské historie.

Postava Fausta, ale i dalších literárních hrdinů, jako je Hamlet, Don Juan, nás provází na cestě, kterou hledáme podstatu našeho evropského života. Tyto postavy mluví k nám a mluví také o nás, o naší lidské a evropské otázce. Obecné lidské otázky samozřejmě přesahují jakékoli zeměpisné hranice, my, Evropané máme ale díky historickému a literárnímu kontextu, z něhož jsme vzešli, blíže k uchopení bohatého a mnohvrstevnatého materiálu, který nám faustovská díla nabízejí.

Faust je dílo, které nás překvapuje aktuálností témat lidských možností uchopitelnosti světa, naplněnosti života a odpovědností za své činy. A je výzvou k zamyšlení nad současnou intenzivní lidskou tendencí sobeckého sebeuplatnění, a zároveň nad našimi postoji a naším podílem na zlu a katastrofách, které se denně množí a mění náš život.



Můžeme konstatovat, že na podstavci tradiční faustovské látky každý ze zmiňovaných autorů staví svého Fausta, nadčasového člověka, jehož literární charisma nepřestává být aktuální a nutí jak k ožívání povědomí o kořenech evropské kultury i filozofie, tak ke sledování vývoje civilizace a pojetí člověka i sil dobra a zla ve světě.

Zároveň vyvolává téma rozporu jedince a společnosti, téma hledání rovnováhy v lidském životě.

## Résumé

Diplomová práce Faustovská postava ve francouzsky psaném dramatu předkládá stručnou historii a některé okolnosti faustovské legendy. Následně obhajuje příslušnost Fausta a jeho příběhu do kategorie archetypu a mýtu. Přibližuje Goethova Fausta, aby vzápětí skrze analýzu tří známých faustovských drammat autorů Valéryho, Ghelderoda a Tardieua mohla zkoumat posuny a význam faustovské postavy v průběhu času.

V kontextu francouzsky psaného dramatu posledního desetiletí dvacátého století a rozboru drammat Catheriene Anne Trois Femmes (L'échappée) a Xaviera Durringera Bal-Trap je takovému zkoumání podrobena i hra současného kanadského dramatika Jacquese Languiranda.

Následuje orientační přehled některých dalších evropských a českých pokusů o zpracování faustovské látky. Nejsou opomenuty ani poslední faustovské projekty u nás.

V závěru práce dochází k syntéze provedených rozborů Faustovských děl a k pokusu o odpověď na základní otázku přetrvání Fausta coby literární postavy od vzniku legendy až na přelom tisíciletí.

The diploma work Faustian Character in 20<sup>th</sup> Century French Language Drama summarizes the history and circumstances of Faustian legend, Faust's mythological and archetypal aspect. Compares Goethe's classical work to three French dramas by Valéry, Ghelderode and Tardieu. An analysis follows of three contemporary plays (Catheriene Anne: Trois Femmes / L'échappée, Xaviera Durringer: Bal-Trap and Jacques Languirand: Faust et les radicaux libres) and an overview of Czech and European Faustus.

## Bibliografie

- ANNE, Catherine. Trois femmes (L'échappée). Actes Sud- Papiers, 1999.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. Hráč a jiné prózy. Přel. Ruda Havránková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1964.
- DURRINGER, Xavier. Bal-Trap. Paris: Éditions Théâtrales, 1996.
- GOETHE, Johan Wolfgang. Faust. Přel. Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- GHELDERODE, Michel de. La mort du docteur Faust. Paris: Gallimard, 1967.
- HAVEL, Václav. Hry, Spisy/2. Praha: Torst, 1999.
- JUST, Vladimír. Poklona není můj obor. Praha: Academia, 1996.
- MUSSET, Alfred de. Zpověď dítěte svého věku. Přel. Josef Pospíšil. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
- POKORNÝ, Jindřich (navrhl a uspořádal). Kniha o Faustovi. Praha: Mladá Fronta, 1982.
- KERÉNYI, Karl - JUNG, Carl Gustav. Věda o mytologii. Přel. Kristina a Jan Černí. Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993.
- LANGUIRAND, Jacques. Faust et les radicaux libres. Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002.
- MITTERAND, Henri. La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Claire Hennaut, 1997.
- PERNICA, Alexej. Mýtové kořeny dramatických postav. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2003.
- PUŠKIN, A. S. Dramata. Přeložil: Otokar Fischer. Praha: Melantrich, 1937.
- PUTNA, Martin C. My poslední křesťané, hněvivé eseje a vlídné kritiky. Praha: Herrman & synové, 1994.
- TARDIEU, Jean. Théâtre de chambre. Paris: Gallimard, 1955.
- SLAWINSKA, Irena. Divadlo v současném myšlení. Přel. Jan Roubal. Praha: Nakladatelství Studia Y, 2002.
- SOKOL, Jan. Malá filozofie člověka. Praha: Vyšehrad, 1998.

VALÉRY, Paul. Můj Faust. Praha: Dilia, 1966.  
VESELÝ, Jindřich: Doktor Faust. Truchlohra o pěti jednáních.  
Podle nejstarších tradic českých. Praha: F. Topič, 1916.  
VRÁNA, Karel. Experiment křesťanství. Praha: Zvon, 1995.  
Webster's college dictionary. New York: Random House, 1991.

### **Seznam jiných pramenů**

Avant-Scène Théâtre. 1999, 15 décembre, N° 1060.  
Le Matricule des Anges. 1994, 15. únor-15. duben, číslo 6.  
KUNDERA, Milan. Le temps de la littérature mondiale. Stať:  
Testament trahi de Goethe. Le monde 30. 9. 1993.  
UBERSFELD, Anne: přednáška o současném francouzském dramatu  
na FF UK v zimě 1999.  
Ubu (francouzský časopis zabývající se evropským divadlem),  
1997, číslo 12.  
Internetové stránky: Languirand Jacques.  
Dostupné z: [www.littérature.org](http://www.littérature.org)  
[www.radio-canada.ca](http://www.radio-canada.ca)  
[fr.wikipedia.org/Jacques Languirand](http://fr.wikipedia.org/Jacques_Languirand)

POZNÁMKY:

### **1) Nejčastější zdroje informací o francouzsky psaném dramatu**

Dosud nejbohatším zdrojem informací o francouzském dramatu devadesátých let dvacátého století jsou u nás francouzské divadelní časopisy, dostupné v Divadelním ústavu (*Actes du théâtre*, *AS Actualité de la scénographie*, *L'Avant-Scène Théâtre*, *Les Cahiers Comédie Française*, *Cassandra*, *La lettre aux amis de la Comédie française*, *PUCK*, *Théâtre/Public*, *UBU*), některé rovněž ve Francouzském institutu v Praze (*Avant-Scène Théâtre*, *Cahiers du théâtre*). Ve zmíněných revuích jsou také publikovány moderní adaptace klasiků a hry současných frankofonních autorů. Již dnes bychom se na stránkách těchto čtrnáctideníků, měsíčníků i ročenek jen s obtížemi dobírali konečného počtu nových frankofonních dramatiků a jejich děl. Naproti tomu zatím málo novodobých francouzsky psaných her bylo poctěno českým překladem. Ty pak vycházejí od roku 1997 v edici *současná hra* (Eric-Emmanuel Schmitt: *Návštěvník*, přeložili Michal Lázňovský a Tomáš Vondrovic, Yasmina Reza: *Obraz, Muž přístupný náhodám*, přeložil Michal Lázňovský, Jean-Claude Carrière: *Terasa*, přeložili Matylda a Michal Lázňovských). Nejsou zde uvedeny překlady, které byly eventuelně provedeny na zakázku konkrétních divadel.

V roce 2005 vyšla v brněnském nakladatelství *Větrné mlýny* první část *Antologie překladů současné francouzské dramatiky*. (Zamýšleny jsou tři díly).

Najdeme zde překlady her Daniela Lemahieua, Philippa Minyany a Xaviera Durringera a základní informace o autorech a tendencích současné francouzské dramatické tvorby.

### **2) Nejfrekventovanější edice současných francouzsky psaných dramát**

Současná francouzská dramata v knižním vydání vycházejí nejčastěji v edici *Actes Sud-Papiers*, *Quatre-Vents*, *l'Arche*, *Théâtrales*.

### **3) Přehled francouzsky psaných faustovských děl posledních let**

ZRIBI, Isabelle. M.J. Faust. Chambéry: COMPACT, 2003. (Roman)

VELTER, André. Écrire au long cours: préfaces, portraits et rencontres. Mont-de-Marsan: l'Atelier des brisants, 2003. (Essai)

DUTOURD, Jean. Journal intime d'un mort. Paris: Plon, 2004. (Roman).

MASSON, Jean-Yves. Faust ou La mélancolie du savoir. Paris, Desjonquères, 2003. (Le personnage de Faust a travers d'autres oeuvres).

REBOUL, Edmond. Faust a Staufen. Toulon: Presses du Midi, 2005. (Poésie).

ENGEL, Vincent. Un jour, ce sera l'aube. Outremont (Québec): les 400 coups, 2005. (Roman).

SOULIÉ, Frédéric. Les mémoires du diable. Paris: R. Laffont, 2003. (Roman).

DESHOULIÈRES, Christophe. Madame Faust. Paris: Fayard, 1999. (Roman).

PICOCHÉ, Jean-Louis. Six petits Faust. Paris: Alfil, 1995. (Un roman constitué d'une suite de nouvelles).