

Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Jakub Jahn

Nebeská Lagronová
Lagronová feat. Nebeský
(diplomová práce)

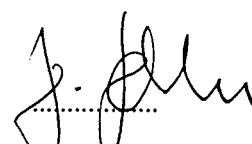
Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Petr Christov, Ph.D.**

Praha, duben 2008

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracoval samostatně a že jsem uvedl prameny, ze kterých jsem pro svoji práci čerpal způsobem ve vědecké práci obvyklým.

Duben 2008



Jakub Jahn

Obsah

Úvod.....	1
1. Tereška jako drama Lenky Lagronové.....	3
1.1 Prameny Terešky.....	4
1.1.1 Hledání tvaru: Dějiny duše jako pramen Terešky.....	4
1.1.2 Ukrást nebe: Malá cesta svaté Terezie z Lisieux.....	10
1.1.3 Divadlem k Bohu: Malá cesta v dramatu Tereška.....	11
1.2 Píseň o květinách, moři a krvi: Analýza divadelní hry Tereška.....	14
1.2.1 Provaz o vícero koncích: Vnější a vnitřní jednání v dramatu Tereška.....	15
1.2.2 Můj Bože!: Analýza postav v dramatu Tereška.....	22
1.2.3 Návraty téhož: Časoprostor a metafory v dramatu Tereška.....	38
2. Tereška jako inscenace Jana Nebeského.....	48
2.1 Fragmenty slohů: Neúspěšný pokus o stylové zařazení Nebeského inscenace.....	48
2.2 Tanec mezi dvěma texty: modelovací principy Nebeského režie.....	53
3. Závěr.....	64
Seznam použité literatury.....	66
Abstrakt/Abstract.....	68
Příloha I. - Soupis divadelních her Lenky Lagronové.....	69
Příloha II. – Základní informace o inscenaci Tereška.....	70
Příloha III. – Fotografie z představení Tereška.....	71

Úvod

Předmětem našeho výzkumu je vztah inscenace Jana Nebeského ke své dramatické předloze, divadelní hře *Terežka* od Lenky Lagronové.

V prvním oddílu diplomové práce se věnujeme detailní analýze dramatického textu *Terežka*¹ a snažíme se pomocí interpretace vybraných pasáží poukázat na jeho specifickou koncepci, která se soustředila okolo Malé cesty, učení svaté Terezie z Lisieux. Závěrem konstatujeme, že ačkoli se Lenka Lagronová hlásí k inspiraci životním příběhem svaté Terezie z Lisieux, není divadelní hra *Terežka* biografické drama v pravém slova smyslu. Čtenář není podrobně seznámen s vlastním životem historické postavy, ale spíše s jejím „životním vyznáním“, jak se nám dochovalo v literárním díle svaté Terezie z Lisieux, především v autobiograficky laděných kontemplacích, které jsou vydávány pod souhrnným názvem *Dějiny duše*. Odkazem svaté Terezie z Lisieux dnešku je především Malá cesta, tedy její svérázné instrukce ke každodenní komunikaci s Bohem, které jsou v *Dějínách duše* porůznu roztroušeny a dnes jsou shrnuty a vyloženy v mnoha samostatných publikacích.² Tento odkaz je do divadelní hry *Terežka* důmyslně zapracován a tvoří její jádro. Vnější dramaticčnost, kterou prostředí kláštera značně omezuje, ustupuje do pozadí a její místo zaujímá postupná gradace vnitřního napětí, která ilustruje duchovní hledání titulní postavy.

Druhý oddíl diplomové práce se věnuje inscenaci *Terežka* režiséra Jana Nebeského, která měla premiéru v Divadle Komédie v březnu 1997.³

Ve dvou kapitolách druhého oddílu předkládané diplomové práce jsme se analýzou vybraných jevištních situací pokusili ozřejmit hlavní modelovací principy Nebeského režie. Po bližším ohledání „jevištního textu“ bylo možné konstatovat, že Nebeského inscenace se značně rozchází s intencí dramatického textu, který se – jak jsme předdeslali výše – snaží čtenáře seznámit především s Malou cestou, učení svaté Terezie z Lisieux. Nebeského inscenaci jsme shledali typickým příkladem současné režijní praxe, která svobodně kombinuje výrazové prostředky různých divadelních

¹ Text dramatu závazný pro naši práci byl publikován nakladatelstvím Větrné mlýny v roce 2001. Viz Lagronová, Lenka: *Terežka*, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martínková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001.

² I z českého prostředí pochází jeden velmi povedený pokus o sumarizaci Malé cesty, viz Vodička, Timotheus: *Cesta svaté Terezie Ježíšovy*, Maticе cyrilomatějská s.r.o., Olomouc 1994.

³ Přesné datum premiéry je 7. 3. 1997. Režie Jan Nebeský, dramaturgie Kateřina Šavlíková, výprava Jana Preková, hudba Vojtěch a Irena Havlovi, produkce Jana Burianová. Jen pro pořádek uveďme, že Divadlo Komédie bylo v té době jednou ze scén Městských divadel pražských.

slohů a dramatický text zcela podřizuje záměru režiséra, jenž vnímá drama „pouze“ jako výchozí bod pro tvorbu vlastního výrazně autorského artefaktu.

1. Tereza jako drama Lenky Lagronové

Lenka Lagronová (nar. 1963) vystudovala dramaturgii na divadelní fakultě AMU a již během studií napsala několik divadelních her, které byly později uvedeny ve studentských divadlech studiového typu (DISK a Pidivadlo). Do povědomí širší veřejnosti se však dostala především díky dramaturgické spolupráci s talentovaným režisérem Petrem Léblem, pro něj přepracovala známou Stroupežnického veselohru *Naši furianti*, pod názvem *Naši naši furianti* se potom tento „staronový“ text uváděl v Divadle Na zábradlí.

Dnes čítá seznam divadelních her Lenky Lagronové – včetně jedné rozhlasové hry – na 21 položek⁴ a po bližším ohledání není těžké zahlednout zřetelný zlom: „Velmi plodná tvůrčí dráha, proložená několikaletou odmlkou, má dynamický vývoj. Dělí se na dva pomyslné celky. Od počátku do dramatu *Tereza*, tedy přibližně do konce 90. let, a od *Terezy* po *Johanku*, napsanou roku 2004.“⁵ Raná díla autorky (tedy po drama *Tereza* z roku 1997, pokud přijmeme dělení Dlaskové) jsou soustředěna kolem mladých žen strádajících v traumatizujících vztazích, které nejsou schopny a vlastně ani ochotny ukončit. Částečně vlastní vinou, částečně nátlakem okolí upadají tyto hrdinky do jakési letargie a takřka „umírají zaživa“. „Nejsilnější zpráva, jakou čteme z první fáze tvorby Lenky Lagronové, je velmi drásavý pocit bezvýchodnosti. Pokud se ohlédneme za texty z let 1988 až 1993 (*Nevím kudy kam*, *Těžko sem někdo dohlédne*, *Spínkej*, *Antilopa*, *Srnečka...*), vidíme témata čerpající z niterného světa mladé ženy, která uvízla v neřešitelné situaci. Hrdinky nenalézají smysl svého bytí. Trpí nemocí, na niž neznají lék. Dramatická situace zůstává nesnesitelnou.“⁶

Druhá část tvorby je poznamenána odchodem Lenky Lagronové do kláštera. Texty, počínaje *Terezkou*, jsou silně prostoupeny skrytými i zjevnými odkazy na víru v Boha. Vztah hlavních hrdinek k Bohu je komplikovaný a nejednoznačný (*Tereza*, *Johanka*, *Etty Hillesum*), nicméně skrze tento vztah vstupuje do světa protagonistek jakýsi smysl, jejich život (a smrt) se stává hodnotným. Na konci svého článku pojednává Tereza Dlasková fenomén obřadu, který je s vírou neodlučitelně spjat a

⁴ V naší práci není místo pro důkladnější charakteristiku jednotlivých dramát Lenky Lagronové, případné zájemce odkazujeme na studii Terezy Dlaskové (viz Tereza: Dramata Lenky Lagronové, *Disk*, prosinec 2005, č. 14.). V poznámce uvádíme alespoň soupis dramát s datací: *Nevím kudy kam* (1988), *U stolu* (1988), *Nouzov* (1989), *Pláč* (1989), *Náš* (1990), *Pelech* (1992), *Pokoj* (1992), *Spínkej* (1992), *Srnečka* (1992), *Těžko sem někdo dohlédne* (1992), *Antilopa* (1993), *Markýza* (1993), *Páv* (1993), *Naši naši furianti* (1993), ***Tereza*** (1997), *Vstaň, prosím tě* (rozhlasová hra, 1999), *Království* (2002), *Miriam* (2003), *Nikdy* (2003), *Johanka* (2004), *Etty Hillesum* (2005).

⁵ Dlasková, Tereza: Dramata Lenky Lagronové, *Disk*, prosinec 2005, č. 14, s. 60.

⁶ Dlasková, Tereza: Dramata Lenky Lagronové, *Disk*, prosinec 2005, č. 14, s. 61.

proto se pravidelně objevuje v dramatech Lenky Lagronové: „Obřad, který vnáší do nitra postav řád a víru, dovoluje ukončit nesnesitelnost dramatické situace hlavních hrdinek. Ať už přijímáme poselství křesťanské víry dramát Lenky Lagronové, nebo vnímáme jen jejich silnou divadelnost a obraznost, cítíme, že texty samy směřují ke konání divadelně-společenského obřadu za obrození naděje.“⁷

1.1 Prameny Terezky

1.1.1 Hledání tvaru: Dějiny duše jako pramen Terezky

*Nebudu tedy psát ve vlastním smyslu svůj životopis, nýbrž budu psát své myšlenky o milostech,
které mi Pán Bůh udělil.
Sv. Terezie z Lisieux*

Život svaté Terezie z Lisieux, známé také pod svým řeholním jménem jako Terezie od Dítěte Ježíše a svaté Tváře, je zmapován a převyprávěn na mnoho způsobů a z nejrůznějších úhlů pohledu. Nicméně dodnes jsou pro pochopení odkazu této světice tím nejdůležitějším pramenem její vlastní záznamy nebo chceme-li deníky, které se vydávají pod souhrnným názvem *Dějiny duše*.⁸ Ve skutečnosti jsou to tři samostatná díla, nesterpně rozsáhlá a nesterpně koncipovaná, „napsaná na žádost tří různých osob.“⁹ Jejich pojátkem je nejen osoba autorky svaté Terezie z Lisieux, ale především výklad takzvané Malé cesty, tedy „cesty ke křesťanské dokonalosti, jak ji hlásala slovem i skutkem svatá Terezie Ježíškova.“¹⁰

Chronologicky první část je nadepsána Rukopis, věnovaný ctihodné matce Anežce od Ježíše¹¹. Tuto část *Dějin duše* napsanou převážně během roku 1895 lze bez obtíží

⁷ Dlasková, Tereza: *Dramata Lenky Lagronové, Disk*, prosinec 2005, č. 14, s. 77.

⁸ První vydání *Dějin duše* vychází záhy po smrti světice v roce 1898, tato verze je poměrně zásadně upravena Tereziinou rodnou i řádovou sestrou Anežkou a liší se od rukopisu i tím, že není uvedena autorka. V roce 1910, kdy došlo k otevření beatifikačního procesu, je znovu prozkoumána literární pozůstalost světice a od té doby vychází *Dějiny duše* již jako autobiografie sestry Terezie od Ježíška. Do češtiny byly *Dějiny duše* poprvé přeloženy v roce 1918, další vydání vycházejí v letech 1923 (2. vyd), 1929 (3. vyd), 1949 (4. vyd) a další. V naší práci citujeme a přihlížíme k poslední kritické edici z roku 1991, viz Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991.

⁹ František od Panny Marie, O. C. D.: Předmluva, in: Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991, s. 9.

¹⁰ Vodička, Timotheus.: *Cesta svaté Terezie Ježíškovy*, Matice cyrilometodějská s.r.o., Olomouc 1994, s. 3.

¹¹ Anežka od Ježíše je Tereziina rodná sestra Marie-Pauline (7.9. 1861 – 28.7. 1951). Vstoupila na Karmel ještě před Terezou a přijala zde řeholní jméno Anežka od Ježíše. Mezi lety 1893 – 1896 zastávala funkci převorky Karmelu a Terezie začala zapisovat své vzpomínky na její výslovný příkaz.

nazvat autobiografickou, pokrývá období od prvních vzpomínek z dětství až po složení slibů k úkonu obětování se Milosrdné lásce, jednomu z nejdůležitějších duchovních zlomů v životě svěřice. Úkon obětování se přednesla Terezie od Dítěte Ježíše a svatě Tváře před sochou usmívající se Panny Marie 11. června 1895. Tímto datem tedy končí první část vzpomínek, vlastní rukopis je ovšem odevzdán o něco později, přesně je to 20. ledna 1896¹².

Jako druhá část *Dějin duše* je řazen Dopis sestře Marii od Nejsvětějšího Srdce někdy také nazýván jako Povolání lásky. Tento popis duchovních cvičení, během kterých se dostane Terezii velkých osvícení o jejím povolání, je sepsován mezi 13. a 16. září na výzvu starší (rodné i řádové) sestry Marie¹³. Jedná se o nedlouhý, ale velmi intimní popis hledání vlastního povolání, tedy životní náplně, která by co možná nejlépe odpovídala nejen objektivním cílům křesťanského života, ale i reálným možnostem svěřice.

Poslední částí *Dějin duše* je potom Rukopis, napsaný pro matku Marii Gonzágu. Tento třetí rukopis sepsaný mezi 3. červnem a 11. červencem je na půli cesty mezi autobiografickou první částí a spíše kontemplativním Dopisem sestře Marii od Nejsvětějšího srdce. Terezie zde sice popisuje některé konkrétní události ze svého života, ale ty jsou spíše záminkou pro duchovní výklad, který z nich vyvozuje. Tento princip je v rozředěnější podobě přítomen i v první části *Dějin duše*, ostatně je ospravedlněn samotnou Terezii hned v úvodních řádcích, když píše: „Nebudu tedy psát ve vlastním smyslu svůj životopis, nýbrž budu psát své *mýšlenky* o milostech, které mi Pán Bůh udělil.“¹⁴

Dějiny duše jsou tedy velmi svérázná autobiografie, jednotlivé epizody ze života jsou svatou Terezii z Lisieux vybírány zejména pro jejich duchovní hloubku. Jsou to sice konkrétní příhody, ale díky autorskému komentáři dostávají nádech univerzálních podobenství o křesťanské cestě životem. Není pro nás důležité, jestli si toho byla pisatelka vědoma nebo ne, ale *Dějiny duše* nejsou zdaleka pouze rekonstrukcí života autorky, je to také (a možná především) návod jak žít Malou cestu. Je tedy na místě

¹² Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991, s. 263.

¹³ Marie-Louise (22.2. 1860 – 19.1. 1940) je nejstarší sestrou Terezie, po vstupu na Karmel v Lisieux přijala jméno Marie od Nejsvětějšího srdce.

¹⁴ Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991, s. 17. Pokud to není výslovně uvedeno, odpovídá grafická úprava (zejména text psaný kurzívou) oficiálnímu vydání *Dějin duše*. Podle předmluvy se takto editoři pokusili zůstat věrni originálnímu rukopisu, který je často graficky ozvláštněn.

se ptát, zdali se objevují obě tyto roviny – biografická a výkladová – i v dramatu Lenky Lagronové.

O občanském životě Thérèse Martinové¹⁵ se z divadelní hry *Terežka* dozvíme jenom velmi málo. Snový úvod dramatu, který se odehrává ještě mimo klášterní zdi, sice odkazuje k několika důležitým momentům z dětství světice (smrt matky, nečekaně brzké rozhodnutí vstoupit do kláštera), ale skutečné reálie jsou vrženy do nových konfigurací a vytvářejí spíše sít' symbolů než realistický portrét. Dobře patrná je tato metoda například na příhodě s hračkami, v *Dějínách duše* svatá Terezie vzpomíná:

Jednou Leonie¹⁶ v přesvědčení, že je příliš velká na to, aby si hrála s panenkami, přišla k nám dvěma [Terežka si hraje se svou sestrou Celinou¹⁷] s košíkem, plným šatiček a pěkných kousků látky, z kterých se mohly ušít jiné. Navrchu ležela panenka. „Pohleďte, sestřičky“, řekla nám, „vyberte si, dávám vám tohle“. Celina natáhla ruku a vzala si svazeček stužek, který se jí líbil. Po chvíli uvažování jsem zas já natáhla ruku a řekla jsem: „Já si vybírám všechno“!¹⁸

Terezie z Lisieux poté pokračuje a podává výklad tohoto gesta. Lenka Lagronová přenesla tuto situaci do svého dramatu a zachovala její význam, ale zcela změnila věcný kontext:

(Anežka dává Terežce košík.)

ANEŽKA

Tady jsou šatečky na léto, tady na zimu, i bačkůrky, šála, hřebíneček –. Vyber si z toho co chceš, já to už nepotřebuju.

(Předává košíček se šatičkami na panenku Terežce.)

TEREZKA

Proč?

ANEŽKA

Už si nebudu hrát.

(Terežka se probrabuje v košíku. Anežka ji cosi bere z rukou a opatrně to skládá.)

Takhle na ten kožíšek nemůžeš sahat.

¹⁵ Marie-Françoise-Thérèse Martinová bylo občanské jméno Terezie, kterého se zřekla 9. dubna 1888 při svém vstupu na lisieuxský Karmel.

¹⁶ Marie-Léonie Martinová (3.6. 1863 – 16.6. 1941) byla starší sestra Terezie, která roku 1899 vystoupila do kláštera Navštívení v Caen, kde přijala jméno Františka-Terezie.

¹⁷ Marie-Céline Martinová (28.4. 1869 – 25.2. 1959) je nejmladší ze starších Terežčiných sester, její důvěrnice a přítelkyně, která na Karmelu v Lisieux přijala jméno Jenovéfa od svaté Tvoře.

¹⁸ Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991, s. 30.

TEREZKA (po chvíli přemýšlení)

Já – já si teda vybírám všechno.

(Anežka se na Terezku nechápavě dívá.)¹⁹

Takto zásadní proměna jednajících osob odpovídá požadavkům dramatu, neboť Lagronová se rozhodla přenést do svého díla ze čtyř Tereziiných sester pouze Anežku. Dále dramaticka obohacuje celou situaci o „realistické“ detaily (vyjmenování obsahu košíku, charakterizace Anežky skrze její starost o kožíšek ap.), které ze strohé vzpomínky, mířící bez zbytečných oklik k pointě, vytvářejí komplexnější dramatickou situaci.

Vedle tohoto způsobu zacházení s pretextem, který ve shodě s Markiewiczem nazýváme transformací²⁰, využívá Lagronová k zprostředkování *Dějin duše* ve svém dramatu ještě další metodu. Z předlohy vyabstrahuje pouze nějaký dílčí motiv a ten zakomponuje do zcela nové situace, vymyšlené k tomu účelu. Tak se může stát, že téma, zmíněné v *Dějních duše* pouze okrajově, rozroste se v dramatu do nečekaných rozměrů. Dobrým příkladem k demonstraci takového zacházení s pretextem je například motiv lodi a plavby, tyto starodávné metafory života jsou v *Dějních duše* několikrát zmíněny:

Dlouho jsem pohlížela na tuto světelnou brázdu, obraz milosti, jež osvěcuje cestu, kterou má proplout malá loďka s půvabnou bílou plachtou...²¹

Tak jako ve dnech, kdy jsem se, smutná a nemocná, procházela na velkém nádvoří, opakovala jsem slova, která vždy znovu probouzela v mém srdci pokoj a sílu: „Život je tvá loď, a ne tvůj domov!...“²² Když jsem byla maličká, vracela mi tato slova odvalu. Ještě i teď, navzdory letům, v kterých mizí tolik zbožných dojmů z dětství, okouzluje obraz lodi dosud mou duši a pomáhá jí snášet vyhnanství... Neřká také Moudrost, že „život je jako koráb, který brázdí rozbouřené vlny a nenechává za sebou žádnou stopu

¹⁹ Lagronová, Lenka: Terezka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní bra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjšiny, Lenka Lagronová - Terezka, Jitka Martinková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest ber)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 173.

²⁰ Srovnej Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Karolinum, Praha 1995, s. 25.

²¹ Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991, s. 51.

²² Terezie zde cituje verš, vyňatý z Lamartineovy básně.

své rychlé dráhy...“²³ Když myslím na tyto věci, hrouží se má duše do nekonečna, zdá se mi, že už se dotýkám věčného břehu...²⁴

Lenka Lagronová přejala metafory plavby a lodi, rozvinula je a zasadila do zcela nových situací. Takto postupně vybudovala na základě několika výše citovaných řádků jeden z metaforických pilířů svého dramatu. Podrobněji budeme o metaforách soustředěných v *Terežce* referovat v kapitolách věnovaných analýze dramatu, již nyní ale ocitujeme některé pasáže dokládající, jakým způsobem pracuje Lagronová s motivem lodi a plavby.

Drama začíná oslavou Otcova svátku, jako dárek dostane od Terežky básničku a od starší Anežky model lodi, nedlouho po rozbalení dárku se rozvine tato konverzace:

OTEC

Ano. Loď je už daleko od břehu. Tak musí plout.

TEREŽKA

Kam?

OTEC

Na druhou stranu.

Domů.

MATKA

Ona věří, že se nepotopí.

ANEŽKA

Já bych raději nikam neplula.

TEREŽKA

Já ano.²⁵

Jenom o pár řádků později, když Matka poukazuje na skutečnost, že je čas jít spát, prosí Anežka svého tatínka, aby jim před spaním zazpíval a Otec skutečně začíná zpívat... známou námořnickou písničku s motivem plavby:

MATKA

To je hodin! Rychle spát!

²³ Moud 5, 10

²⁴ Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk 1991, s. 87.

²⁵ Lagronová, Lenka: Terežka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní bra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martinková - Vteřiny solí, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 169.

ANEŽKA

Néééé –

Tatínku, ještě nám zazpívejte.

MATKA

Ale jenom jednu sloku!

(Otec houpe Terezku na klíně a začne zpívat písničku My plujeme dál a dál –. Po chvíli se k němu přidají i ostatní. Dozpívají jednu sloku. Chvíli je ticho. Terezka obdivně během zpěvu pozorovala Otce.)²⁶

Ostatně snad nejlepším příkladem využití motivu plavby je předposlední replika, kterou pronáší Terezka před svým vstupem do kláštera: „Začínáme se houpat, tatínku, vyplouváme!“²⁷

Dva výše představené způsoby, jakými Lagronová zpracovává motivy z *Dějin duše* do svého dramatu, nám napovídají, nakolik se skutečný život svaté Terezie z Lisieux zrcadlí v divadelní hře *Terezka*. Drama není rozhodně pojato úzce biograficky, nesnaží se čtenáři detailně zprostředkovat skutečný život světice. Čtenář *Terezky* se setkává především s autorskou fantazií Lenky Lagronové, která je ovšem napájena z (auto)biografických údajů vztahujících se k historické osobě svaté Terezie z Lisieux. Můžeme tedy konstatovat, že pokud se čtenář při získávání informací omezí na samotné drama *Terezka*, není schopen vytvořit si představu o životě titulní postavy, která by odpovídala realitě.

Již jsme předeslali, že *Dějiny duše* nejsou pouze autobiografií, ale také jakýmsi manuálem ke zvládnutí Malé cesty. Jestliže *Terezka* není dramatem biografickým, neznamená to ještě, že se Lenka Lagronová nepokusila o zprostředkování duchovního odkazu světice. Tímto by se drama alespoň částečně vrátilo ke svému reálnému předobrazu a naplnilo požadavek dílčí autentičnosti. Pokud se máme dopátrat, je-li v dramatu *Terezka* zprostředkováno učení Malé cesty, bude třeba vymezit si specifika takového způsobu křesťanského života.

²⁶ Tamtéž, s. 169.

²⁷ Tamtéž, s. 182.

1. 1. 2 Ukrást nebe: Malá cesta svaté Terezie z Lisieux

Velcí svatí si zasloužili nebe svými skutky. Ale já napodobím zloděje: dostanu se do nebe lstí, lstí lásky, která mi otevře nebeskou bránu, mně a ubohým hříšníkům.

Sv. Terezie z Lisieux

Jak je již z názvu patrné, vymezuje se učení Malé cesty vůči patosu mučedníků, kteří dosáhli svátosti skrze „velké skutky“, nadlidské tělesné anebo duševní utrpení. Svátá Terezie z Lisieux neodepírá takovým světcům zásluhy a neobyčejnou odvahu, ale uvědomuje si, že jí takový způsob života nebyl určen. Hledá tedy alternativu, která by se v konečném důsledku vyrovnala těmto výjimečným důkazům víry a zároveň by nebyla v rozporu s běžným životem jejím i jejich blízkých. Epicentrem jejího chápání svatosti se posléze stává láska. V dopise své starší sestře Celině Terezie píše: „Jen jedno je třeba konat v jediný den, či spíše v jedinou noc tohoto života: milovat Ježíše, milovat Ho vši silou svého srdce a zachraňovat pro Něho duše, aby byl milován.“²⁸ Sama láska je tím nejdůležitějším, ale ani ona nemůže být zárukou, že se člověk uchrání před všemi překážkami na cestě ke svatosti. Je třeba dodržovat ještě i další předsevzetí. Brilantně je pojmenoval Timotheus Vodička v útlém svazečku *Cesta svaté Terezie Ježíšovy*.²⁹ Největší přínos svaté Terezie z Lisieux vidí v tom, „že s větší šíří a důsledností než kterýkoli jiný světec ve všech ctnostech při všech příležitostech užívá k duchovnímu prospěchu největších lidských nedostatků.“³⁰ Vodička nezůstává pouze u takto obecné charakteristiky, ale načrtává tři úkony, které by měl adept Malé cesty bezpodmínečně vyznávat: „přijímat odevzdaně vlastní nepatrnost jako vůli Boží, milovat ji pro Boha a užívat jejich projevů k dokonalému očist'ování duše od veškeré sebelásky.“³¹ Prostředky, jimiž se Malá cesta uskutečňuje v každodenním životě, představuje Vodička v druhé kapitole své knihy a během výkladu tak krystalizuje celkem sedm praktických zásad či rad. Uvádíme zde jejich přehled:

²⁸ Terezie Ježíšková, svátá: *Duch svaté Terezie Ježíškovy*, Lid. záv. tisk. a nakl. Olomouc, Přerov 1927, s. 21.

²⁹ Vodička, Timotheus: *Cesta svaté Terezie Ježíšovy*, Matice cyrilomatějská s.r.o., Olomouc 1994.

³⁰ Tamtéž, s. 9.

³¹ Tamtéž, s. 9.

1. Obětovat Bohu nedostatek radosti
2. Obětovat Bohu požívání radosti
3. Milovat skrytost a zapomenutí
4. Milovat vyprahlost jako zvláštní Boží milost
5. Dávat přednost obětem skrytým a nepatrným
6. Těžít duchovní prospěch i z vlastních poklesků
7. Nežádat od Boha žádnou určitou věc jinak než skrze jeho vůli³²

Zejména tento přehled praktických úkonů, kterými se v životě naplňuje Malá cesta, je vhodný pro naše účely. Přehlédneme-li prizmatem tohoto seznamu divadelní hru *Terežka*, podaří se nám snad poukázat, do jaké míry můžeme drama chápat jako zprostředkování duchovního odkazu svaté Terezie z Lisieux.

1. 1. 3 Divadlem k Bohu: Malá cesta v dramatu Terežka

Vnímat divadelní hru *Terežka* jako zdramatizovaný výklad Malé cesty, je na jedné straně příliš zjednodušující, ale na straně druhé zcela ospravedlnitelné. Postava Terežky se několikrát stává jakýmsi rezonérem idejí Malé cesty a velmi srozumitelně formuluje požadavky, které na člověka Malá cesta klade:

Anežko – nesmíme plakat – to – to je – štěstí, že máme utrpení.

(Anežka se na Terežku podívá.)

Ano. To budeme brzy svaté. Čím bude naše utrpení větší —³³

A tento požadavek, jeden z nejdůležitějších momentů Malé cesty, který Timotheus Vodička formuloval jako „obětování nedostatku radosti“, je na následující straně ještě jednou zopakován:

TEREZKA

Anežko – musíme se usmívat.

³² Vodička, Timotheus: Cesta svaté Terezie Ježíšovy, Matice cyrilometějská s.r.o., Olomouc 1994, s. 17-28.

³³ Lagronová Lagronová, Lenka: Terežka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martinková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001,, s. 196.

ANEŽKA

Já nechci! Já nechci! Rozumíš?

TEREZKA

Co? Ale andělé v nebi – nám určitě to utrpení závidí.³⁴

Na jiném místě dramatu postava Terezky zase vysvětluje řádovým sestřám své chápání dokonalosti ve víře: „Dokonalost záleží v tom, abychom plnili Jeho vůli, abychom byli tím, čím On nás chce mít.“³⁵ Není problém rozpoznat v takovém výkladu křesťanské dokonalosti Malou cestu, zejména naprostou pokoru před Boží vůlí.

Podobných citátů, které by ilustrovaly nějakou ze zásad Malé cesty, je možné dohledat v dramatu mnoho, nicméně jádro nauky svaté Terezie z Lisieux spočívá v umění odevzdaně a úplně Boha milovat. K tomu se dramatická postava Terezky hlásí téměř okamžitě po vstupu do kláštera:

VINCENTA (*směje se*)

Květíny, Matko! A co jste přišla dělat sem?

TEREZKA

Sem?

(Je překvapená otázkou, snaží se vymyslet odpověď.)

Sem – sem –

(Najednou vykřikne, šťastná, že našla správnou odpověď.)

Milovat!

(Vincenta se směje.)

TEREZKA

Ano. Milovat.³⁶

A požadavek absolutní lásky k Bohu zopakuje postava Terezky ještě mnohokrát. Nejúplněji je ovšem tento zásadní motiv Malé cesty formulován v takzvaném Úkonu obětování se Milosrdné lásce, tento krátký text je běžně vydáván s *Dějínami duše* jako příloha. Na nevelké ploše je zde obrazně shrnuta podstata celého učení svaté Terezie z Lisieux, ve vzrušené dikci se zrcadlí jeden z nejdůležitějších duchovních zlomů v životě světice. Ocitujeme zde několik úvodních řádků:

³⁴ Tamtéž, s. 197.

³⁵ Tamtéž, s. 209.

³⁶ Tamtéž, s. 191.

Můj Bože, blažená Trojice! Toužím tě *milovat* a působit, abys byl *milován*, pracovat pro oslavu církve svaté zachraňováním duší na zemi a vysvobozením duší, trpících v očistci. Toužím dokonale plnit tvou vůli a dospět na stupeň slávy, kterou jsi mi uchystal ve svém království. Zkrátka, toužím být svatá.³⁷

Zkrácena a proškrtána objevuje se tato pasáž v divadelní hře *Terežka* téměř v doslovném znění:

(Chvilí je opět ticho. Potom Terežka vytáhne z kapsy kousíček svíčky, zapálí ji a položí na zem k váze. Sama si potom před ní klekne.)

Můj Bože – můj Bože. Toužím tě milovat a toužím, abys byl milován. Toužím dokonale plnit tvou vůli – toužím být svatá.³⁸

Kolem úkonu obětování se Milosrdné lásce je v divadelní hře *Terežka* vybudováno dramatické epicentrum, nicméně pro nás je v tuto chvíli nejdůležitější, že se tento dokument (alespoň částečně) v dramatu objevil a znovupotvrdil orientaci Lenky Lagronové směrem k zprostředkování orientačních bodů Malé cesty svaté Terezie z Lisieux.

Těsně před koncem dramatu ještě postava Terežky předesílá své postavení duchovní učitelky:

(Terežka odpočívá)

Potom to začne

VINCENTA

Co?

MATKA *(polekaně)*

Kde?

TEREZKA

Moje poslání.

VINCENTA

Jaké poslání?

³⁷ Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy / Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991, s. 256.

³⁸ Lagronová, Lenka: *Terežka*, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martinková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 240.

TEREZKA

Učit vás Ho milovat.³⁹

Tímto je uzavřen kruh Terezčina poslání, jestliže při vstupu do kláštera teprve hledala odpovědi, teď už je připravena odpovídat a učit tomu i jiné. Jakoby se dramatická postava Terezky symbolicky ujala svého poslání. Na tomto místě je záhodno podotknout, že po svém svatořečení skutečně obdržela Terezie z Lisieux titul učitelky církve.

Je snad už dostatečně zřejmé, že divadelní hra *Terežka* manifestuje spíše duchovní odkaz titulní postavy než její biografii. Bylo by zajímavé pokusit se rekonstruovat hodnoty Malé cesty pouze na základě četby dramatu. Seznam prostředků a zásad Malé cesty by po takovém průzkum možná nebyl kompletní, ale pro zběžné obeznámení se základy Malé cesty zcela jistě postačující.

Lenka Lagronová nenapsala divadelní hru *Terežka* jako hru biografickou v pravém slova smyslu, její drama umožní čtenáři nahlédnout především do duchovního života svaté Terezie z Lisieux. Je to postup, který je v přímém protikladu k tradičně chápané biografické literatuře, která většinou postupuje od „zjevného ke skrytému“. Při čtení *Terežky* se čtenář nesnaží udělat si obrázek duchovního světa hrdiny na základě detailního vyobrazení jeho skutků, ale naopak se pokouší „žít se“ světicí skrze její duchovní odkaz.

1. 2 Píseň o květinách, moři a krvi: Analýza divadelní hry Terežka

V předchozí kapitole jsme exponovali divadelní hru *Terežka* jako dramatizovaný výklad Malé cesty, duchovní nauky svaté Terezie z Lisieux. Tento fakt se samozřejmě musí promítnout do struktury dramatu a modifikovat ji, aby odpovídala tak specifickému požadavku. Je proto logické, že pokud podrobíme drama důkladné analýze, zahlédneme více nebo méně zřetelné kontury Malé cesty i na jiných místech než v předcházející kapitole.

³⁹ Tamtéž, s. 259.

1.2.1 Provaz o vícero koncích: Vnější a vnitřní jednání v dramatu Tereška

Pomineme-li několik úvodních pasáží, které v rychlých střizích načrtávají dospívání Terešky, odehrává se celé drama v izolovaném světě karmelitánského kláštera. Toto prostředí samo o sobě vylučuje možnost „velkolepé vnější akce“, a tím nahrává jednání vnitřnímu.⁴⁰ Centrum dramatu a dramatickosti v divadelní hře Lenky Lagronové bude třeba hledat zejména ve vztahu hlavní dramatické postavy k sobě samé, v pohybech skrytých uvnitř Terešky, v proměnách jejího myšlení a cítění. Bylo by ovšem zavádějící zcela pominout vnější svět obklopující hlavní hrdinku. I ve vztahu Terešky ke svému okolí lze zahlédnout pnutí, které s sebou nese dramatický potenciál:

„Terežčiným světem je Karmel. Není to svět bytostně nepřátelský, ale přece jenom je to svět nechápavý, protože nábožensky konvenční. Tereška přichází do kláštera jako bezmála dítě, ale dítě tvrdohlavé, jež má svou utkvělou vidinu a pevně za ní stojí. Podřizuje se řeholním požadavkům, s dojemnou nešikovností plní všechny předepsané úkoly, při vši vnější poslušnosti však neustoupí ani píď od svých osobitých představ. Terežčino klášterní okolí není koncipováno jako prostředí záměrně nebo dokonce „aranžované“ konfliktní, vzhledem k němuž by vynikala příkladnost postoje dramatické hrdinky. Takový apriorismus by byl dramaticky scestný a především by odporoval křesťanskému pluralismu různých cest k jedinému cíli.“⁴¹

Citovali jsme ze studie Zdeňka Hoříňka proto tak obsáhle, že jeho prozíravý postřeh osvětluje velmi přesně zdroje vnější dramatickosti v divadelní hře *Tereška*. I když jsou všechny postavy ve hře napřažené stejným směrem a jako řeholnice usilují (anebo by měly usilovat) o stejný cíl - sloužit co nejlépe Bohu, není těžké povšimnout si rozdílů v chápání takové služby, které vyplývají z rozdílného ustrojení každé sestry.

⁴⁰ Rozdíl mezi vnějším a vnitřním jednáním, zde chápeme tak, jak jej shrnul Milan Lukeš v knize *Umění dramatu* (Melantrich, Praha 1987, s. 103): „Časový odstavec (výrazem Veltruského), po který dramatická relace trvá, nazýváme dramatickou situací, která je tak nejnižší jednotkou významového kontextu nazývaného děj; přesněji však řečeno, děj tvoří změny dramatických situací. Tyto změny mohou být vnějšího a předmětného rázu, anebo mohou přicházet zevnitř, například zavedením nového tématu rozhovoru, které změní vztah mezi dramatickými postavami. Tak můžeme lišit mezi ději vnějšími a vnitřními, které ovšem nepředstavují vzájemně se vylučující alternativy, ale dvě stránky děje, jejich poměr už charakterizuje určité drama velmi výrazně.“

⁴¹ Hořínek, Zdeněk: Světec jako dramatický hrdina II, *Divadelní revue* 1997, č. 4, s. 5.

Nejmarkantněji se tyto rozdíly zrcadlí na ose „smí x nesmí“, která je nastavena pro každou postavu individuálně. Zejména Terežka se v souladu se svou Malou cestou pokouší osu klášterních zvyklostí vychýlit a dělat nejen činnosti, které jsou předepsány, ale i věci, které vnímá jako hodnotné anebo ji naplňují:

(Jde pomalu k oknu. Odtáhne závěs, otevře ho. Ozve se opět zaboukání. Terežka se dívá ven na růžce.)

Nesmím – nesmím nic trhat. Zašívám ponožky, byly by špinavé –

(Terežce to nedá. Natáhne se a jednu růžku se pokouší utrhnout.)⁴²

(Terežka najednou položí smeták a skočí po noži, který leží u brambor, a ryje jím cosi do zdi pod obrovskou modrou skvrnu. Vejde Anežka, přiskočí k Terežce a růžku jí vezme.)

ANEŽKA

Co to děláš? To se nesmí!

(Terežka jenom stojí, Anežka čte vyryté.)

Ježíš je moje jediná láska.

Seš normální? Víš, co bude, až to objeví Vincenta?

(Terežka jenom stojí. Anežka zavře Terežčinu skříň a dostrká ji před vyrytý nápis. Zůstane čouhat jenom kousek modré čáry. Tu Anežka zamaskuje vázou, kterou postaví na skříň.)⁴³

Poslední citace poukazuje nejen na Terežčin impulzivní naturel, jenž není ve shodě s ustáleným klášterním řádem, ale zejména na fakt, že se tento naturel promítá do vnější akce a nutí k jednání i další postavy. Anežka se pokouší pouze vnějškově „zamaskovat“ následky prudkých rozhodnutí své mladší sestry, ale v postavě Magdalény je zřetelná i vnitřní proměna, kterou postava prodělává, právě díky kontaktu s Terežkou:

(Terežka pokračuje v umývání podlahy. Vejde tiše Magdaléna a něco nesměle Terežce podává.)

Lodička. To vy?

(Magdaléna kývne hlavou a hned odejde. Terežka drží malou lodičku poskládanou z papíru.)

Dárek – to se smí?

(Začne si s lodičkou brát. Pouští ji po vodě v kbelíku.)

To se nesmí – to se nesmí –

⁴² Lagronová, Lenka: Terežka, in: Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martinková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her), Větrné mlýny, Brno 2001, s. 195.

⁴³ Tamtéž, s. 244-245.

(Ozve se zabyoukání, Terežka si dál hraje.)

To se nesmí – nesmí – ⁴⁴

Zpočátku Magdaléna pouze poukazuje na možnost porušit pravidla, ale sama se je porušit ještě neodvažuje. Postupem času se ovšem vlivem Terežky stále více osvobozuje. Její postupné sebeuvědomování načrtává Lenka Lagronová v hrubých fragmentech a možná proto je zážitek ze sledování této proměny velmi silný. Čtenář je vybízen, aby doplnil hluchá místa vlastní fantazií. Navíc je v tomto případě motiv duchovního obrození dokumentován výborně pointovanou vnější akcí:

(Ticho. Na jevišti se setmí. Po chvíli slyšíme pouze hlasy z otevřeného okna a zvuky trháni nějakých rostlin.)

MAGDALÉNA

To se určitě nesmí.

TEREZKA

Krásně vyrostly, že?

MAGDALÉNA

Neměly by – a my také ne –

TEREZKA

Ale říkala Matka, že máme nachystat kytku, ne?

MAGDALÉNA

To myslela, abychom umyly ty ve váze.

[...]

(Na jevišti vejde Terežka s Magdalénou. Obě drží kytici šípkových růží.)

MAGDALÉNA

Co s nimi?

(Terežka kývne k váze s uschlými květinami.)

(spiklenecky) Vyhodit?

TEREZKA

Ano.

(Trochu kašle.)

(Terežka drží svou i Magdaléninu kytici a Magdaléna vybažuje uschlé květiny skrze mříž z okna.)

MAGDALÉNA *(s radostí)*

To se určitě nesmí – ⁴⁵

⁴⁴ Tamtéž, s. 195.

⁴⁵ Tamtéž, s. 232-233.

Tímto okamžikem vstupuje Magdaléna na Malou cestu, neboť svou radostí objevila sebe sama. Není už svázána představou jiných o sobě, ale může začít s artikulací svého pohledu na službu Bohu. Na výjev s kyticí logicky navazuje dialog Terezky s Magdalénou, při kterém Terezka prvně nabízí své řádové sestře možnost obětovat se s ní Milosrdné lásce.

Obět' jako nejradikálnější důkaz lásky k Bohu je motiv, který se objevuje v divadelní hře Lenky Lagronové v nejrůznějších podobách. Terezka se s ním setkává nejprve zprostředkovaně, když ji Matka nechá u jídla číst dopis z jiného kláštera: „Na Velký pátek zemřela sestra Marie od Ježíše z kláštera v Luçon. Před dvěma lety se obětovala Boží spravedlnosti za hříšníky. Kvůli nim se odřekla navždy jakéhokoliv ovoce a másla. Zemřela během hrozného agónie“.⁴⁶ Ještě bezprostředněji nahlíží Terezka dobrovolné utrpení, když se pro obětování rozhodne i sestra Vincenta, která si proto nechá kolem pasu připnout ostrý drát. Oba zmíněné případy patří k velkým gestům, křesťan se dobrovolně podrobuje utrpení, aby je sňal z jiných. V kapitole věnované Malé cestě jsme konstatovali, že se svatá Terezie z Lisieux vymezovala vůči takové oběti, protože jí nepřípadala kompatibilní s jejím smýšlením. Ve shodě se svou reálnou předlohou zavrhuje i dramatická postava Terezky pobídka k obětování se formou sebetrýznění, když velmi prostě říká: „Já se bojím.“⁴⁷ Strach by mohl být vnímán jako slabost nebo nedostatek víry, v případě Terezky tomu tak není, protože využije tento nedostatek ke svému prospěchu a vynajde jinou formu oběti – obětování se Milosrdné lásce. Tím dochází ve vnějším světě k nejzazší hranici víry, neboť se rituálně vzdává sebe sama ve prospěch Boha. Ve scéně obětování se Milosrdné lásce spatřujeme jádro celého dramatu, zde se neúplněji setkává vnitřní proměna s vnějším jednáním:

(Chvilí je opět ticho. Potom Terezka vytáhne z kapsy kousíček svíčky, zapálí ji a položí na zem k váze. Sama si potom před ní klekne.)

Můj Bože – můj Bože. Toužím tě milovat a toužím,
abys byl milován. Toužím dokonale plnit tvou vůli –
toužím být svatá.

*(K Terezce si klekne i Anežka se zapálenou svíčkou
a zopakuje.)*

⁴⁶ Tamtéž, s. 209.

⁴⁷ Tamtéž, s. 229.

ANEŽKA

Toužím být svatá.

(Pokračují společně nebo Anežka opakuje po Tereze.)

TEREZKA

Ale cítím svou neschopnost... A proto... Buď ty sám mou svatostí.

(K Anežce a Tereze se přidá s hořící svíčkou i Magdaléna.

Společně pokračují.)

A jestli někdy klesnu, ať tvůj pohled ihned očistí mou duši a stráví všechny mé nedokonalosti jako oheň, který proměňuje všechno v sebe.

Obětují se tvé milosrdné lásce.

ANEŽKA

Obětují se tvé milosrdné lásce.

MAGDALÉNA

Obětují se tvé milosrdné lásce.

(Všechny tři zůstanou v tichu klečít. Zešeřilo se. Zář

pouze hořící svíčky.)⁴⁸

Oblouk vnějšího jednání je vyklenut nad horizontem „křesťanského pluralismu různých cest k jedinému cíli“.⁴⁹ Rozpory mezi jednotlivými sestrami a Terezkou nejsou a ani nemohou být vyhraněným dramatickým konfliktem ve smyslu nesmiřitelného sváru zájmů a postojů. Jedná se o rozdílné cesty mířící ke stejnému cíli. Řešení se proto nedosahuje zápasem, ale spíše pozvolnou korekcí a upřesňováním jednotlivých představ. Proto je možné, že se Terežka inspirovala ustálenou formou rituálu, ale naplní ho novým obsahem a ten strhne k oběti i Anežku s Magdalénou. Vnitřní přerod hrdinky dramatu se promítne do vnějšího jednání a zasáhne svým účinem i jiné postavy.

Filozofie jednání rozlišuje šest konstitutivních prvků, jež lze vypočítat u každého jednání: agent – záměr – čin – způsob a prostředky – dispozice – cíl.⁵⁰ Pokud se rozhodneme implantovat tento model na postavu Terežky, objeví se zřetelně směr,

⁴⁸ Tamtéž, s. 240.

⁴⁹ Hořínek, Zdeněk: Světec jako dramatický hrdina II, *Divadelní revue* 1997, č. 4, s. 5.

⁵⁰ Srovnej Pavis, Patrice: [heslo – jednání, děj, akce] *Divadelní slovník*, Divadelní ústav, Praha 2003, s. 214.

kterým se hlavní hrdinka dramatu ubírá, aby nakonec dospěla ke své vlastní variantě tradičního křesťanského rituálu.

Zcela ve shodě s *Dějiny duše* objevuje se i v divadelní hře Lenky Lagronové fenomén svatosti již v dětství hlavní hrdinky. Svatost je sražena z piedestalu vznešené nedotknutelnosti a vsazena do kontextu dětské hry, fenoménu, který dokáže přiblížit tuto metu všech křesťanů na dosah malého děvčátka. Malá Terezka si během hraní s panenkou Bárrou a starší sestrou Anežkou volí své poslání vlastně nevědomky:

ANEŽKA

Ale Bára bude taky řeholnicí.

TEREZKA

Já taky.

[...]

ANEŽKA

Poplaví se daleko přes moře.

TEREZKA

Já taky.

ANEŽKA

V bouři.

TEREZKA

Já taky.

ANEŽKA

A bude svatá!

TEREZKA

Já taky. Co to je?⁵¹

Takto vtípně předznamenává Lagronová již na začátku dramatu směr, kterým se vydává titulní postava. O něco starší Terezka však už nepotřebuje hru, aby formulovala svou touhu po svatosti:

TEREZKA

Že jsou svatí ze sněhu?

⁵¹ Lagronová, Lenka: Terezka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terezka, Jitka Martinková - Viteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 173-174.

ANEŽKA (*vzdálená*)

Ne.

TEREZKA

– z bílého, horkého, živého sněhu –

ANEŽKA (*z dálky*)

Pojď!

TEREZKA (*volá*)

Já chci být svatá, Anežko – ⁵²

Zpředmětněním Terezčiny vnitřní touhy po svatosti je vstup do kláštera. Tímto prvním krokem na cestě za svatostí si postava Terezky vytváří kontext, ve kterém se má stát její záměr reálným.

Jak jsme poukázali výše, po vstupu do kláštera vyvstávají na cestě titulní hrdinky nové překážky. Starší sestry poměřují novickou svými vlastními parametry a jejich cesta k Bohu je samozřejmě jiná, Terezka tak nemůže v prvních chvílích obstát. Nejzřetelnější je tento rozpor v konfrontaci s Matkou představenou a sestrou Vincentou, které měří zásluhy především světskou prací, Vincenta charakterizuje Terezku slovy: „Matko, já jsem vám říkala, že nám k ničemu nebude. Ani vyšívat. Podívejte! Bude tu jen na obtíž.“⁵³ Takové rozpory jsou ovšem z hlediska vývoje ústřední postavy velmi konstruktivní, protože ji nutí k vyjasnění svých vlastních dispozic:

MATKA

Terezo!

Co vás vlastně doma naučili?

TEREZKA

Naučili – já – já nevím – básničky – malovat –
a také prý umím natrhat nejhezčí kytici. Vždycky
najdu ty nejkrásnější květiny.

VINCENTA (*směje se*)

Květiny, Matko! A co jste přišla dělat sem?

⁵² Tamtéž, s. 178.

⁵³ Tamtéž, s. 191.

TEREZKA

Sem?

(Je překvapena otázkou, snaží se vymyslet odpověď.)

Sem – sem –

(Najednou vykřikne, šťastná, že našla správnou odpověď.)

Milovat!

(Vincenta se směje.)

TEREZKA

Ano. Milovat.

MATKA

Od zítřka budete zašívát ponožky. A potom to tu umyjete.⁵⁴

Tuto pasáž jsme již jednou citovali v souvislosti s prosakováním idejí Malé cesty do divadelní hry. Od této chvíle je tedy postava Terezky vybavena jakýmsi nezbytným základem pro nastoupení Malé cesty, neboť sama pro sebe formulovala etické jádro své nauky. Tím získává dramatická postava Terezky hrubý náskres nástroje sloužícího k dosažení svatosti, postupem času bude zjemňovat jeho tvárnost a modelovat z tohoto obecného základu konkrétní požadavky Malé cesty.

I když je fabule divadelní hry *Terezka* velmi prostá, ukrývá v sobě dostatek dramatického potenciálu. Po vstupu do kláštera je titulní hrdinka nejprve „přinucena“ zřetelně formulovat svou úlohu v tomto výjimečném časoprostoru a uvědomit si své specifické dispozice k dosažení svatosti, kterou okolní prostředí i ona pokládá za cíl veškerého snažení. Terezka se pokouší nalézt vhodné prostředky, odpovídající jejímu založení a mimoděk vytváří vlastní učení – Malou cestu. Dynamiku dramatu spatřujeme především v postupné formulaci Malé cesty, jak ji můžeme odpozorovat z předmětného i slovního jednání hlavní postavy.

1. 2. 2 Můj Bože!: Analýza postav v dramatu Terezka

Soupis dramatických postav předsazený před vlastní drama nám dává na srozuměnou, že se v divadelní hře *Terezka* vyskytuje osm postav – TEREZKA, MATKA PŘEDSTAVENÁ, VINCENTA, MAGDALÉNA, ANEŽKA, OTEC,

⁵⁴ Tamtéž, s. 191.

MATKA, HLAS⁵⁵. Pokud se máme pokusit vytvořit přehlednou mapu vztahů, budeme muset tento seznam detailně prohlédnout a zúžit. Bylo by zbytečné důkladně analyzovat postavy Otce a Matky, tedy hrdiny nevstupující s Terezkou do kláštera. Matka se objevuje pouze v první scéně, na jejím konci naznačuje svou blízkost smrti a v dalších výstupech se již neobjevuje. Postava Otce je pro naši analýzu důležitější, ve vztahu Terezky k němu lze vidět předobraz jejího vztahu k Bohu. Ještě nedospělá Terezka toto srovnání sama evokuje prostou otázkou: „Tatínku, je Pán Bůh taky tak krásný jako vy?“⁵⁶ Zanedlouho poté se již dospělejší Terezka Otce ptá: „Tatínku, kdo bude na mě hodný, až umřete?“⁵⁷ I když je vztah Otce a Terezky vylíčen pouze v náznacích a zkratkách, je dobře patrna jeho hloubka. Terezka se ke svému tatínkovi (jak ho většinou nazývá) často tiskne, vyhledává jeho objetí a těch se jí také v dostatečné míře dostává. Otec je vylíčen v hřejivě pastelových barvách, v jeho náručí hledá (a nachází) nedospělá Terezka bezpečí a něhu. O to překvapivější je její odhodlání vstoupit do kláštera a opustit tento „přístav“. Po odchodu hlavní hrdinky do kláštera již postava Otce aktivně nevystupuje, přesto do osudů hrdinky zasahuje nepřímo – zpráva o jeho šílenství a smrti se donese i za zdi kláštera. Postava Otce přímo odkazuje k Bohu, je jeho „živoucím“ předobrazem, který Terezka vstupem do kláštera ztratila a musí ho znovu najít. Její hledání by ovšem bez dětské zkušenosti nemohlo být úspěšné, bez vlastního tatínka by totiž neznala parametry božské lásky a něhy:

TEREZKA

No víš, jak jednou řekl: „– Kolikrát jsem chtěl shromáždit své děti tak, jako kvočna shromáždí kuřata pod svá křídla, a nechtěli jste.“

ANEŽKA

A co?

⁵⁵ Lagronová, Lenka: Terezka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terezka, Jitka Martínková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 162. Pořadí postav odpovídá seznamu, který je uveden v knižním vydání Terezky. V seznamu je opomenuta postava DOKTORA, který přichází do kláštera léčit Terezku a sděluje Matce představené neradostný verdikt o neodvratné smrti její svěřenkyně.

⁵⁶ Tamtéž, s. 169.

⁵⁷ Tamtéž, s. 176.

TEREZKA

Napadlo mě, že toto přirovnání řekl, abychom uvěřili jeho něže.⁵⁸

Bůh je téma, které se samozřejmě v dramatu Tereзка neustále vrací. Všechny postavy žijící v klášteře jsou přímo svázány s jeho podstatou. Ačkoli nevystupuje jako dramatická postava, podněcuje Bůh jednání všech hlavních postav dramatu, je jejich úběžníkem. Chceme-li odhalit pohyb skrytý uvnitř dramatických postav, bude nejuvhodnější vyšetřit kvalitu jejich vztahu/vztahování k Bohu a zjistit, jestli se tato kvalita v průběhu dramatu proměňuje.

Všechny řádové sestry proklamují stejný cíl – přiblížit se co nejvíce k Bohu, nicméně každá z karmelitek usiluje o toto sblížení jinými prostředky, a ty se nejen rozcházejí, ale častokrát i střetávají a kříží.

Matka představená je v prvé řadě vedoucí kláštera, její cesta k Bohu je udržovat v chodu organizaci-budovu, která je Bohu zasvěcena. Váha těchto světských starostí jí znemožnila zhlédnout hodnotu i jinde než v manuální práci vedoucí k okamžitým a hmatatelným výsledkům:

MATKA

Terezo!

Co vás vlastně doma naučili?

TEREZKA

Naučili – já – já nevím – básničky – malovat –
a také prý umím natrhat nejhezčí kytici. Vždycky
najdu ty nejkrásnější květiny.

VINCENTA (*směje se*)

Květiny, Matko! A co jste přišla dělat sem?

TEREZKA

Sem?

(*Je překvapena otázkou, snaží se vymyslet odpověď.*)

Sem – sem –

(*Najedenou vykřikne, šťastná, že našla správnou odpověď.*)

Milovat!

(*Vincenta se směje.*)

⁵⁸ Tamtéž, s. 231.

TEREZKA

Ano. Milovat.

MATKA

Od zítřka budete zašívát ponožky. A potom to tu umyjte.

(Matka si prohlíží podlahu, potom pozoruje Vincentu s Magdalénou, jak věší závěs. Zpozoruje cosi na Magdaléně. Jde k ní a čistí jí hábit.)

Zase!

MAGDALÉNA

Já to vyperu, Matko!⁵⁹

Do třetice citujeme tuto esenciální situaci, neboť přesně poukazuje na „způsoby víry“ postav, které se jí účastní. Matka představená je posedlá čistotou. Její neustálá potřeba odstraňovat špínu z povrchu věcí ji takřka oslepila k niterným potřebám svých řádových sester. Výše uvedená ukázka poukazuje na její neschopnost zahlédnout ve vzrušených Terezčiných slovech zárodky budoucí světice. Podobné scény plné nedorozumění, kdy se Terezka a Matka nemohou shodnout na společném kódu, jsou poměrně časté:

TEREZKA

Matko –

MATKA

Ano?

TEREZKA

Matko, On se k nám sklání –

MATKA *(vylekaně)*

Kde?

TEREZKA

Úplně ke každému. Ke každému.

MATKA *(už se polekaně dívá na Terezku)*

Ne!

TEREZKA

Ano.

MATKA

Ne.

⁵⁹ Tamtéž, s. 191-192.

TEREZKA

Milosrdenství! *(našla slovo, které hledala)*

MATKA

Co?

TEREZKA

Je milosrdný.

MATKA

Kdo?

TEREZKA

Bůh.

MATKA

Bůh – samozřejmě.

(Dává Tereze plechovku a štětec.)

Něco na to namalujte.⁶⁰

Vztah Matky představené k Bohu je rozmělněn do stereotypního organizování klášterního života. Nakonec se převorce podaří zahlédnout i jinou možnost života s Bohem. Nepřidá se k Tereze při její oběti Milosrdné lásce, ale neodolá a sama ji v soukromí provede:

MATKA

(stále šeptá) Já vám rozumím, Terezo.

To obětování – ať tvůj pohled očistí mou duši – já vám rozumím.

(Tereška přestane kašlat. Ticho. Matka po chvíli vytáhne kousek papírku a ukazuje ho Tereze.)

Já jsem si tady – taky jsem si napsala to obětování, jak říkáte, lásce. A řekla jsem ho. Podívejte –⁶¹

Matka představená nestojí vůči Tereze v opozici, spíše se jim nedaří najít společnou řeč. Tereška kráčí k Bohu s neutuchajícím prvopočátečním nadšením, její vztah k Bohu je podrobován neustálým zkouškám, je znovu a znovu prověřován, a tak se nemůže „opotrebit.“ Z Matky představené lze naopak vycítit pasivitu koketující

⁶⁰ Tamtéž, s. 215.

⁶¹ Tamtéž, s. 242.

s rezignací („MAGDALÉNA: Sestra Vincenta říká, že jsem na tom hrozně – že / jsem už jednou nohou v pekle. MATKA: Ále, sestra Vincenta! Já jsem tam už oběma.“⁶²) a stereotyp, který se zaměřil převážně k civilnímu aspektu života s Bohem.

Nejblíže Matce představené stojí sestra Vincenta, která se k Bohu vztahuje s jakousi upracovanou samozřejmostí. Vincenta jako jediná z řadových sester netrpí pochybnostmi o svém směřování. Je to především praktik, svůj vztah k Bohu projektuje do úmorné práce a odříkání. Výchozí bod takového putování lze zahlédnout v její nejfrekventovanější replice: „Bůh se na nás zlobí.“ Dalším charakteristickým momentem je Vincentina oběť, během níž se nechá opásat ostnatým drátem – vytvářením dobrovolného utrpení se statečně pokouší odejmout utrpení z jiných. Určující charakteristika přichází ovšem v závěru dramatu a nachází se mimo hlavní dramatický text, za drama umístila Lagronová dva citáty, jeden z nich měl údajně pronést historický předobraz sestry Vincenty v době smrti Terezie z Lisieux: „Nevím, proč se tolik mluví o sestře Terezi, neudělala přece nic zvláštního...“⁶³ Tato posterior replika naznačuje čtenáři velmi přesně, jak nekompatibilní jsou nejen dramatické postavy, ale jak se rozcházely i jejich reálné předobrazy. Je jasné, že koncepce Boha sestry Vincenty (teď už máme zase na mysli pouze dramatickou postavu) musí být v rozporu s Terezčíným hledáním božské něhy a lásky. Vinceta je také ze všech řadových sester vůči Terezce nejvyhraněnější, nesouhlasí s jejím vstupem do kláštera, ani s jejím způsobem klášterního života („Vždyť je to ještě dítě.“; „Matko, já jsem vám říkala, že nám k ničemu nebude.“; „Mělo se počkat – budou problémy.“⁶⁴). Nicméně i ona zaslechne v jednu chvíli Terezčino volání:

VINCENTA

Co to malujete? Vždyť to není.

TEREZKA

Viděla jsem to.

VINCENTA

To není. Kdybyste raději dělala nějakou pořádnou práci. Viděla jste to nebe?

(Ukazuje krompáčem k oknu.)

⁶² Tamtéž, s. 216.

⁶³ Tamtéž, s. 263.

⁶⁴ Tamtéž, s. 183, 191, 202.

Mraky. Bůh se na nás zlobí.

TEREZKA

Složila jsem básničku, sestro Vincenzo, smím vám ji přečíst?

VINCENTA

Co jste?

TEREZKA

Složila básničku.

Přečtu vám ji, ano?

(Tereška vytahuje z kapsy kus papíru.)

VINCENTA

Básničku? Tady?

TEREZKA

Mé nebe je mít v sobě trochu podobnosti
s Bohem, jenž stvořil mě svým dechem všemocným.

Mé nebe je být stále v jeho přítomnosti,

být dítětem a zvat ho otcem svým.

U něho srdce se bouří nezachvěje.

Mým zákonem je odevzdání bezmezné.

Dřímát na jeho srdci, blízko obličej,

je celé nebe mé! –

(chvilku je ticho)

VINCENTA

To je všechno?

TEREZKA

Ano

VINCENTA

Dřímát je celé nebe –

To je vám podobné, Terezo.

(Tereška podá básničku Vincentě.)

TEREZKA

To je pro vás.

VINCENTA

Pro mě?

TEREZKA

Ano.

(Vincenta překvapeně přijímá kousek papírku.)

Ano.

VINCENTA

Jenom pro mě?

(Vincenta pomalu a s obdivem čte básničku znovu.)

Mé nebe je mít v sobě trochu podobnosti s Bohem,

[...]

Dřímat na jeho srdci, blízko obličeje,

je celé nebe mé! –

VINCENTA *(dojatá)*

Já – nikdy jsem básničku nedostala – jenom moje

sestra. Ta je krásná.

- mým zákonem je odevzdání bezmezného –

Terezo, zítra se budu obětovat Boží spravedlnosti.

Mohla byste se mnou –⁶⁵

Citovali jsme velmi obsáhle, abychom nechali vyniknout charakteristiku Vincenty ze samotného textu. Námítky proti Terezčině abstraktní malbě nebe naznačují její pragmatičnost, hraničící s přízemností („Co to malujete? Vždyť to není.“). Celá situace se neobejde bez pro Vincentu typického varování před božím hněvem („Bůh se na nás zlobí.“). Důležitým momentem – a v rámci celého dramatu naprosto ojedinělým – je přijetí dárku a uznání jeho hodnoty. Jestliže Vincenta nejprve vykládala verše z Terezčiny básničky podle vlastního utilitárního klíče a aplikuje takovou interpretaci v negativním smyslu na Terezku („Dřímat je celé nebe – / To je vám podobné, Terezo.“), posléze zahlédne i naprosto odlišné významy („Já – nikdy jsem básničku nedostala – jenom moje / sestra. Ta je krásná.“). Nicméně její přirozenost ji nedovolí překonat svou orientaci na cestu k Bohu skrze utrpení a odříkání („ – Mým zákonem je odevzdání bezmezného – / Terezo, zítra se budu obětovat Boží spravedlnosti. / Mohla byste se mnou.“). Bezmezného odevzdání vidí Tereška (ve shodě se skutečnou Terezíí z Lisieux) především v naprostém a bezpodmínečném přijetí Boží vůle, pro Vincentu je synonymem takového odevzdání vykonání tradičního obětního rituálu, který ve své podstatě vede jen

⁶⁵ Tamtéž, s. 220-222.

k dalšímu utrpení. Nesmiřitelný rozpor mezi Vincentou a Terezkou naznačuje Lenka Lagronová i v rovině veskrze metaforické, láska Terezky k růžím se vine celým dramatem, pandán tomuto obdivu tvoří Vincentiny pokusy o jejich potření, neboť růže nemají ve světě utilitárního realismu pražádné oprávnění. Ilustrovat tento Vincentin rys nebude těžké, stačí pokračovat ve výše citované situaci:

(Hovor přeruší nečekaný příchod Matky. Ta drží velkou láhev. Je překvapena přítomností Vincenty.)

MATKA

Co to bude?

(Všechny tři stojí nechápavě.)

VINCENTA *(ukazuje papír, který drží v ruce)*

Básnička.

MATKA

Co to malujete, Terezo.

TEREZKA

Tak – na něco jsem si vzpomněla, Matko.

MATKA

Jenom aby to zase nebyla nějaká hloupost, že sestro

Vincento?

VINCENTA

Ano. Bůh se na nás zlobí.

(Po chvíli ticha Vincenza odchází. Ukazuje Matce svůj krompáč.)

Jdu na ty růže, Matko.

Už tam zase rostou. Mají někde ty kořeny – já je najdu.⁶⁶

Přijetí básničky a její ocenění je s příchodem Matky představené zapomenuto, Bůh se už zase hněvá. Vincenza se proto vydává vykopat růže, aby na jejich místo mohly být vysazeny užitečné a tudíž „bohulibé“ brambory.

Mimo Terezku a výše pojednané obývají Karmel ještě další dvě řeholnice – Magdaléna a Anežka. Tyto dvě si – na rozdíl od Vincenty a Matky představené – k Terezce nacházejí záhy cestu, vyvrcholením tohoto souznění je potom společná oběť Milosrdné lásce.

⁶⁶ Tamtéž, s. 222.

Charakteristickým rysem Magdalénina vztahování k Bohu je strach. Postava Magdalény promlouvá poprvé během čtení u jídla. Během tohoto prastarého zvyku si řádové sestry v karmelitánských kláštorech vybírají na základě vlastního uvážení nějakou pasáž z Bible anebo jiného vhodného textu a přednášejí ji ostatním sestrám. Lenka Lagronová zapojila tento klášterní obyčej do svého dramatu velmi konstruktivně, používá jej k bližšímu charakterizování jednotlivých postav. Magdaléna si vybrala ke čtení pasáž začínající slovy:

Jednoho dne jsem byla náhle přenesena do pekla. Pochopila jsem, že Bůh mi chtěl dát spatřit místo, které jsem si zasloužila svými hříchy.⁶⁷

Tato apokalyptická vize pekla vystihuje podle všeho velmi přesně životní pocit Magdalény před příchodem Terezky do kláštera. Ostatně, Magdaléna se k pocitu strachu přiznává Terezce hned v jejich prvním rozhovoru:

MAGDALÉNA

Vy jste zamilovaná, že?

TEREZKA

Vy ne?

MAGDALÉNA

Já?

Zamilovaná? – Chtěla bych – ale – nejsem. *(šeptá)*

Já – já se Ho bojím.⁶⁸

Toto upřímné přiznání nám dovoluje velmi přesně zaznamenat proměnu, která se postupem času odehrává ve vztahování Magdalény k Bohu. Ustrašená a pasivní rezistence se během výkonu oběti Milosrdné lásce mění v aktivní víru plnou naděje:

Můj Bože – můj Bože. Toužím tě milovat a toužím,
abys byl milován. Toužím dokonale plnit tvou vůli –⁶⁹

⁶⁷ Tamtéž, s. 185.

⁶⁸ Tamtéž, s. 202-203.

⁶⁹ Tamtéž, s. 240.

Postava Magdalény svádí svým přehledným vývojem k jednoznačné interpretaci. V Magdaléně nachází ideje Malé cesty živnou půdu, na jejím „obrácení“ demonstruje Lenka Lagronová sílu i možnosti učení svaté Terezie z Lisieux. Jako další důkaz pro tak troufalý závěr ocituje pasáž, která se neprávem poněkud ztrácí mezi expresivními scénami strachu a oběti, nicméně právě níže citovaná situace doslovně ilustruje jedno ze zásadních pravidel Malé cesty a představuje ve zkratce tvůrčí metodu Lenky Lagronové, kterou jsme blíže pojednali v kapitole o přenosu idejí Malé cesty do divadelní hry *Terežka* (viz kapitola 1. 1. 3):

MAGDALÉNA

Já bych ho chtěla mít ráda –

Já bych se chtěla přestat bát.

(Magdaléna silněji obejmě Terežku, ta se až lekne. Potom sama Magdalénu silněji obejmě. Objetím vypadne Terežce Písmo svaté z kapsy. Magdaléna se lekne. Terežka ji uklidňuje.)

TEREZKA

Nic – nic –

(Náhodně otevře Písmo a čte.)

Kdo je maličký, at' přijde ke mně –

MAGDALÉNA

Já jsem maličká – úplně – na nic, Terezo.

TEREZKA *(opět čte)*

Hele!

Jako matka utěšuje svého syna, tak já vás potěším, na klíně vás budu chovat, na kolenou houpat.

MAGDALÉNA

Já bych chtěla být ještě menší, než jsem, abych se vám vešla do náruče. Úplně celá.

(Křič se, choulí, snaží se, aby ji Terežka mohla držet celou.)

Držte mě, Terezo –⁷⁰

Magdaléna se tak v rámci dramatu stává doslova prvním učedníkem Terezie z Lisieux.

⁷⁰ Tamtéž, s. 218.

Karmelitka Anežka je spolu s Terezkou jediná postava, která se objevuje v obou částech dramatu – tedy před i po vstupu Terezky do kláštera. (Je to logické, protože – jak jsme již uvedli výše – postava Anežky má svůj reálný předobraz v Pavlíně, starší sestře Terezie z Lisieux, která po vstupu do kláštera přijala řeholní jméno Anežka od Ježíše.) Tento na první pohled samozřejmý fakt v sobě ukrývá značný interpretační potenciál. Srovnání vztahu Terezky a Anežky před a po vstupu do kláštera odhaluje důležitý kvalitativní zlom v postavě Terezky. Jestliže je v první části zcela jasné, že starší Anežka vychovává a vede svou mladší sestru („To se neříká.“; „Já jsem jí říkala, že se to nesmí –.“; „Ty seš hloupá, Pán Bůh je úplně jiný.“; „Takhle na ten košíček nemůžeš sahat.“)⁷², po vstupu Terezky do kláštera se tento vztah postupně obrací, nejprve se Terezka osamostatňuje („ANEŽKA: Ukaž, já to vymetu. [...] TEREZKA: Ne. Raději ne. / Já musím sama. Tady už nejsme doma.“; TEREZKA: Já – já už to doumývám sama. / ANEŽKA: Sama? Jak chceš – ale Vincenta říkala, že ti mám / pomoci, ale jak chceš.“⁷³) a posléze se stává duchovní učitelkou své starší sestry:

ANEŽKA (*pozoruje výsledek a začne šeptat*)

Víš – Vincenta – zítra se bude sestra Vincenta obětovat Boží spravedlnosti. Matka mi říkala – říkala, jestli bych nechtěla také. Já...

(*Chvilí je ticho.*)

TEREZKA

A chceš?

ANEŽKA

Já se bojím. Víš, jak ta z Luçon – já se strašně bojím – ale měla bych, že?

TEREZKA

Nemusíš.

ANEŽKA

Ale já se bojím se obětovat – i se neobětovat.

(*Terežka se usměje a po chvíli Anežku obejmě.*)

⁷² Tamtéž, s. 165, 165, 170, 173.

⁷³ Tamtéž, s. 188, 194.

TEREZKA

Nemusíš.

Seš Anežka.

ANEŽKA

Víš, jenom utrpení – já vím, ty říkáš, že to je ke svátosti, ale já bych chtěla taky trochu něčeho jiného – radosti.

TEREZKA

Utrpení – to jsem si myslela, že to je všechno – ale teď, teď myslím – že hlavně důvěra, Anežko – důvěra – a – láska.

(Ozve se zazvonění.)

ANEŽKA

Že je jiný, že? Že se pořád jenom nezlobí?

(Obě sbírají věci a pomalu odcházejí.)

Nezlobí se na mě, že?

TEREZKA

Ne! Poletují kolem tebe andělíci.⁷⁴

Anežčin vztah k Bohu je nevyhraněný, až s intervencí Terezky se začíná formovat a orientovat určitým směrem a stejně jako v případě Magdalény vrcholí toto hledání v obětování se Milosrdné lásce. Anežka se tedy stává další postavou, která se nechává unést proudem idejí Malé cesty, další postavou, která se na své cestě k Bohu opřela o rámě Terezky.

Pozornost, kterou věnuje Lenka Lagronová postavě Terezky, je zcela mimořádná. Terezka stojí v centru dění a celého dramatu, objevuje se ve všech výstupech a valná většina situací je komponována tak, aby byla detailně nasvícena nějaká její charakteristika anebo proměna. Úhrnem se dá říci, že všechny ostatní postavy dramatu slouží především k odstínění hlavní postavy.

Terezka vstupuje do kláštera předčasně a ve velmi nízkém věku, tato skutečnost, která se opírá o historické reálie, je několikrát zdůrazněna:

TEREZKA

Tatínku – já – já bych chtěla vstoupit do kláštera.

(Chvilí je ticho.)

⁷⁴ Tamtéž, s. 226.

OTEC

Ale – seš – seš ještě děvčátko – to nejde – ⁷⁵

MATKA

[...]

Tak tohle je Tereza.

*(Matka otírá nasliněným kapesníkem Tereze poraněný
prst.)*

VINCENTA

Vždyť je to ještě dítě.

MATKA

Bude zametat a vyšívát.⁷⁶

Dětství je jednou z nejvýraznějších kvalit, kterou Tereзка disponuje a jež ji odlišuje od ostatních sester. Projevuje se to nejen v neobratnosti při vykonávání nejrůznějších prací, ale zejména v upřímné radosti pramenící i z nepatrných drobností, nezkrocené fantazii a schopnosti zahlédnout významy neviditelné pro dospělé:

TEREZKA

Máte krásné růže.

MATKA *(dívá se směrem ke váze s uschlými květy)*

Že?

To jsou růže?

VINCENTA

Zbytečně.

Měly tam být brambory.

MATKA *(ukazuje ke dvěma protilehlým dveřím na scéně)*

Tam je refektář a jídelna.

A tam chór a kaple.

(Ozve se zahoukání majáku.)

TEREZKA

Jé! Sem je slyšet maják!

VINCENTA *(zavírá okno)*

A v noci nás budí.

⁷⁵ Tamtéž, s. 181-182.

⁷⁶ Tamtéž, s. 183.

MATKA

Zvyknete si, za chvíli ho ani neuslyšíte.⁷⁷

Tato charakteristika Terezky je pro nás zcela zásadní, přehlédneme-li tímto prizmatem jednotlivá pravidla Malé cesty, objeví se jejich společný jmenovatel – dětská prostota, vyzvedávající nedostatek síly a odevzdání. To je ovšem zásadní rozdíl mezi skutky světců, kteří si Boha vybojovali horečnou aktivitou, krví, potem a radikálním odříkáním. Lenka Lagronová v dramatické zkratce ilustruje tento rozpor, čtenář je tak přirozeně seznámen s tímto zakládajícím rysem Malé cesty. Již jsme se zmiňovali, že Lenka Lagronová zařadila za vlastní drama dva citáty, první jsme již vykládali, druhý, jehož autorem je dramatik a spisovatel Georges Bernanos, potvrzuje naši domněnku o principiální důležitosti Terezčina dětství pro artikulaci Malé cesty:

Poslání, které Terezie přináší světu, je jedním z nejtajemnějších, jaká svět dostal. Svět umírá na ztrátu dětství.⁷⁸

Cesta Terezky k Bohu ovšem není přímá, ani jednoduchá. U postavy Terezky se pravidelně objevují pochybnosti a úzkost, pramenící především z nejistoty, která je živena rozdílným pohledem ostatních sester na službu Bohu. Nejpatrněji jsou tyto obavy zprostředkovány tajemným Hlasem, který je slyšitelný výlučně Terezce a v celém dramatu se ozývá pouze dvakrát:

HLAS

Ty sníš o světle, o vlasti plné lahodných vůní, sníš
o tom, že budeš věčně mít Stvořitele všech těchto
divů, věříš, že jednoho dne vyjdeš z mlh, které tě ob-
klopují. Jen tak dál, jen tak dál! Raduj se ze smrti,
která ti dá ne to, v co doufáš, ale ještě hlubší noc.
Noc nicoty!⁷⁹

⁷⁷ Tamtéž, s. 184.

⁷⁸ Tamtéž, s. 263.

⁷⁹ Tamtéž, s. 244.

(Ticho, dál okrajují brambory. Ozve se Hlas. Tereška přestane okrajovat, Anežka nerušeně pokračuje. Hlas neslyší.)

HLAS

Jen tak dál! Jen tak dál! *(smích)* – Věda dělá stále větší pokroky a už se blíží čas, kdy vysvětlí všechno přirozeně, bude naprosté odůvodnění všeho, co existuje. Raduj se ze smrti, která ti dá ne to, v co doufáš, ale ještě hlubší noc. Noc nicoty!⁸⁰

Reakce Terešky na tyto zpředmětněné pochyby je pokaždé zuřivá, nejprve ryje nožem a posléze na zem píše vlastní krví odpověď: „Ježíš je moje jediná láska.“⁸¹ Tato přehnaně expresivní reakce dokazuje intenzitu Terežčiny víry, Lenka Lagronová poukazuje tímto výjevem – pro který nenajdeme v Dějinách duše jakýkoli předobraz – na skutečnost, že intenzita lásky k Bohu nejde jednoduše převést do vnějších skutků, člověk žijící podle Malé cesty může věřit v Boha se stejným zápalem, jako hrdina konající ve jménu Božím nadlidské činy.

I přes pochybnosti kráčí Tereška ke svému cíli s železnou vytrvalostí. Tímto cílem bylo u reálné Terezie z Lisieux dosažení svátosti, u dramatické postavy Terešky je tento cíl také proklamován, ale ve své podstatě je nahrazen nutkavou potřebou dramaticky pojmenovat způsob, jakým svátost dosáhnout. V divadelní hře *Tereška* není důležitý vývoj jednotlivých postav. Kromě Terešky jsou ostatní dramatické postavy načrtnuty pouze v hrubých obrysech, na úkor přehledného odstínění titulní hrdinky chybí u ostatních postav vystupujících v dramatu jakákoliv psychologická drobnokresba. Autorka vedle sebe mozaikovitě pokládá situace ilustrující zásadní momenty při formulování Malé cesty. O tomto rysu dramatu jsme již podrobně referovali (viz kapitola 1.1.3), a tak se nyní omezíme na konstatování, že Lenka Lagronová vystavěla své drama podle čitelného klíče – jednotlivé epizody jsou dramatické ilustrace hledání a nalézání pravidel Malé cesty.

⁸⁰ Tamtéž, s. 246.

⁸¹ Tamtéž, s. 244, 246.

1. 2. 3 Návraty téhož: Časoprostor a metafory v dramatu Terežka

Časové údaje a časové relace nabídnuté Lenkou Lagronovou čtenáři divadelní hry *Terežka* ve vedlejším anebo hlavním textu dramatu jsou vágní. Před vstupem titulní postavy do kláštera nahlížíme v dramatické zkratce její dospívání. Krátké výjevy jsou od sebe pravidelně oddělovány poznámkou o ztlumení světla na jevišti. Tento „filmový střih“ je uplatněn důsledně, a tak není problém napočítat osm proměn a jakýsi prolog, který ze tmy přednáší hlas Terežky a jedná se o zkrácenou variantu úvodu k *Dějinám duše*. Terezie Martinová vstoupila na lisieuxský Karmel 9. dubna 1888 jako patnáctiletá, pokud porovnáme tento údaj s dramatem, vychází, že během úvodních osmi obrazů zestárla hrdinka o 10 nebo více let. Lenka Lagronová naznačuje uplývající čas pouze velmi obecnými poznamenáními: „Všichni jsou už o něco starší.“; „Jsou o něco starší.“; „Na jevišti stojí opět o něco starší Otec, Anežka a Terežka a opět se kamsi dívají.“; „U stolu sedí Otec a před ním stojí již téměř dospělá Terežka.“⁸² Po vstupu Terežky do kláštera mizí i tyto povšechné údaje o věku dramatických osob. Vzniká tak dojem jakéhosi bezčasí nebo přesněji časové spirály, která je typická pro zprostředkování času v divadelní hře *Terežka*. Proč je tedy před hlavní část dramatu, odehrávající se v klášteře, předsazeno osm obrazů z dětství? Tyto miniatury neslouží čtenáři k časoprostorové orientaci v životě dramatické anebo reálné Terezie Martinové, ale představují jakousi „metaforickou banku“. Již zde se totiž objevují stěžejní symboly, které prostupují celé drama a obohacují svou metaforickou potencí ústřední dějovou linii.

První obraz zahajuje Terežka přednesením básničky. Tuto báseň můžeme vidět jako předznamenání obsahu i formy vlastního dramatu. Terežka přednáší básničku svému tatínkovi k svátku, ale není problém dosadit na jeho místo nebeského otce, Pána Boha. Ostatně ve verších probleskuje způsob uvažování blízký idejím *Malé cesty* – zejména přijetí sebe sama v jakékoli podobě („kdybych holubicí byla“; „kdybych vlaštovkou byla“; „kdybych zase sýkorkou byla“⁸³) a motiv úplného odevzdání se do rukou Božích („jsem jenom maličké děvčátko/a potřebuji držet za ruku“⁸⁴). Formálně je tento vstup zajímavý zejména proto, jak později poukážeme,

⁸² Tamtéž, s. 175, 177, 179, 179.

⁸³ Tamtéž, s. 164.

⁸⁴ Tamtéž, s. 164-165.

že je možné vnímat celé drama jako útvar přejímající některé postupy typické především pro poezii a písňovou formu.

Mimo básničku dostává Otec ještě další dárky. Anežka mu dává dřevěnou loď a rozhovor se stáčí k moři, plavbě a bouři:

TEREZKA

A co je to moře?

OTEC

To je – to je – hodně vody. Hluboké, tiché.

MATKA

Pokud není bouře.

TEREZKA

Co je to bouře?

MATKA

Mraky, déšť a moře se chvěje, vlní se, a jestliže na moři pluje loď, je to pro ni moc nebezpečné. Může se potopit.

ANEŽKA

I velká loď? I ta se může potopit?

MATKA

I velká.

ANEŽKA

A co když na ní někdo je? Co námořníci?

MATKA

Námořníci – někdy se utopí a někdy ne. Někdy se zachrání.

TEREZKA

Tak proč ta loď jde na moře, když je bouře?

OTEC

Ona to neví. Vypluje, když je moře klidné. A bouře se strhne později.

TEREZKA

A proč se rychle nevrátí?

ANEŽKA

To nejde, že? Moře, to není jako tady ta naše řeka. To je mnohem větší, že?

OTEC

Ano. Loď je už daleko od břehu. Tak musí plout.⁸⁵

Motivy moře, lodě, plavby a bouře jsou poměrně snadno čitelné metafory životního údělu, v tomto případě obohacené o křesťanský vztah k Bohu jako správci všech věcí. Jak již bylo výše řečeno, tato témata se objevují i v *Dějínách duše*, ale zdaleka nejsou exponována v takové míře jako v dramatu Lenky Lagronové. V třetím obraze se k těmto „námořním“ metaforám přidává ještě maják, starodávňý symbol naděje:

TEREZKA

Tatínku, kdo na mě bude hodný, až umřete?

ANEŽKA

Tatínek neumře.

OTEC

Neboj se, Terezko, někdo bude.

(zaboukání)

TEREZKA

Co to je?

OTEC

To támhle.

(Kamsi ukazuje.)

TEREZKA

Co?

OTEC

Maják.

TEREZKA

Co to je?

OTEC

Houká, svítí, aby lodě věděly, kde je přístav. Aby nezabloudily a dopluly.⁸⁶

V sedmém obraze se konečně všechny tyto metafory propojí a vygradují do vzrušené atmosféry zápasu o život:

⁸⁵ Tamtéž, s. 168.

⁸⁶ Tamtéž, s. 176.

TEREZKA

Tatínku, loď!

OTEC

V těch vlnách –

ANEŽKA

Potopí se, že?

(zaboukání majáku)

TEREZKA

Maják!

ANEŽKA

Je daleko.

TEREZKA

Slyší ho.

OTEC

Dopluje.

ANEŽKA

Ale moře se úplně třese.

TEREZKA

Dopluje.

ANEŽKA

Nedopluje.⁸⁷

Jak už jsme se jednou zmínili, předposlední replika Terezky před vstupem do kláštera je: „Začínáme se houpat, tatínku, vyplouváme!“⁸⁸ V souladu s tím můžeme klášter vnímat jako onu metaforickou loď, na které má Terezka plout po moři života, aby se přiblížila nebeskému přístavu. Napovídají tomu ještě i jiné indicie, v klášteře je slyšet houkání majáku a příznačná je i scéna, ve které Terezka s Anežkou vysvětlují ostatním sestřám vlastní malbu moře s lodí:

(Na scénu přicházejí všechny sestry. Zastaví se před velkou modrou skvrnou.)

TEREZKA

Tak tady.

VINCENTA

Co to je?

⁸⁷ Tamtéž, s. 179.

⁸⁸ Tamtéž, s. 182.

TEREZKA

Co?

VINCENTA

No všechno, co to je?

TEREZKA

To je moře. Rozbouřené vlny, propasti, hučení.

ANEŽKA

A malá loďka ve vlnách.

TEREZKA

A maják. Svítí a houká.

VINCENTA

Ale co to znamená?

TEREZKA

Že loďka chce do přístavu.

ANEŽKA

A uviděla maják, tak k němu pluje.

TEREZKA

I přes ty vlny.

VINCENTA

Nedopluje. Rozbije se a všichni se v ní utopí.

MATKA

To bude neštěstí.

TEREZKA

Dopluje.

ANEŽKA

Vidí světlo.⁸⁹

Symbolický význam se završuje v posledních scénách dramatu, těsně před a po smrti Terezky. Zde se již metafora povyšuje na (sur)reálný dramatický fakt. Díky vytrvalému dešti vystupuje moře z břehů a blíží se ke zdem kláštera, až jich po smrti hlavní hrdinky dosáhne a povýší tak její subjektivní vidění světa do objektivní perspektivy:

⁸⁹ Tamtéž, s. 227.

(Vincenta odstrkává skříň. Do místnosti přichází světlo – Vincenta se dívá z okna. Matka zametá.)

VINCENTA *(otočí se)*

Matko –

MATKA

Ano?

VINCENTA

Matko –

MATKA

Co je?

VINCENTA

Plujeme.

(Začne se hýbat lustr.)

MATKA

Kam?

(Ozve se hukot moře, zpěv ptáků, houkání majáku –)⁹⁰

Takto vystavěná metaforická spirála – téma se objeví již na začátku dramatu a posléze se pravidelně vrací, aby se na konci svým způsobem realizovalo a uzavřelo – je pro drama Lenky Lagronové charakteristická. Další z významných motivů, který je předestřen již v prvním obraze a posléze se vine celou divadelní hrou, jsou květiny:

OTEC

Děkuji.

(Prohlíží si dárky.

Ukazuje Terezce růži.)

Kdo to trhal?

ANEŽKA

Utrhla ji z vašeho keře. Já jsem ji říkala, že se to nesmí –. A je celá popíchaná a natrhla si šaty!

A stejně je ještě nerozvitá.

TEREZKA

Ale je nejkrásnější! A byla úplně vysoko, že?

(Terežka se obrátí na Anežku.)

⁹⁰ Tamtéž, s. 262-263.

OTEC

A toto? (*Dívá se na květináček bez rostliny.*)

TEREZKA

Tam je semínko. A z něho něco vyroste.⁹¹

Svatá Terezie z Lisieux je v křesťanské ikonografii často zobrazována s krucifixem zavinutým do kytice růží. V *Dějínách duše*, ale i v básních a dopisech svaté Terezie z Lisieux, je o nejrůznějších květinách nespočetně zmínek. Ostatně jedno z nejznámějších poučení této světice používá metaforu květin k vysvětlení Boží přízně, toto vidění nechává Lenka Lagronová pronést Terezku během čtení u jídla: „Dal mi před oči knihu přírody a já jsem pochopila, že všechny květiny, které stvořil, jsou krásné. Že nádhera růže a bělost lilie neodnímají vůni fialce nebo úchvatnou prostotu sedmikrásce – Tak je tomu i ve světě duší.“⁹² V díle Terezie z Lisieux odkazují květiny především ke konejšivě klidnému rozjímání o jejich kráse a skrze to k úvahám o dokonalosti Božího díla. Lagronová obohacuje metaforiku květin o originální dramatický moment. Se zřetelnou návazností na trnovou korunu Ježíše Krista vyplouvá v divadelní hře Terezka na povrch motiv trní a zranění, které si Terezka při sbírání růží způsobuje:

MATKA

Tohle je vaše cela.

Skříň, postel, stolička a kříž.

TEREZKA

A růžel!

(*Terezka zvedne ze země šípkovou růži.*)

MATKA

To – to asi někomu upadlo – nevím.

TEREZKA

Au!

(*Terezka si problíží svůj prst, ze kterého ji teče trochu krve. Matka ji rychle prst utírá.*)⁹³

⁹¹ Tamtéž, s. 166.

⁹² Tamtéž, s. 209.

⁹³ Tamtéž, s. 183.

(Terežka je oblečená, Matka jí podává kytici dlouhých, vyšlechtěných růží.)

MATKA

Blahopřejeme vám.

To je od nás.

TEREZKA

Růže –

(Terežka přitiskne kytici růží v objetí ke svému tělu. Některé sestry syknou při představě trnů, které Terežku píchají. Matka sbírá svatební šaty ze země, probíhá je.)

MATKA

Flek! To je – zase krev, Terezo!⁹⁴

Všudypřítomná krev neustále kapající ze zraněných prstů Terežky připomíná stigmata a jakoby předznamenávala její budoucí nemoc a utrpení. I motiv květin vrcholí v poslední scéně už po smrti Terežky, když řádové sestry nacházejí báseň, která v básnické zkratce ilustruje život světice:

MATKA

Přečtěte to.

MAGDALÉNA

- obrazem srdce je ta růže opadaná,

jež chce se dát

jen tobě, a teď čeká tichá, v obět' daná

a bez výhrad.

Víc, nežli touží růže tobě na oltáři

svou krásou plát,

toužím já sama sobě před tvou věčnou tváří už opadat –

*(ticho).*⁹⁵

Výše uvedený fragment je jednou z pěti slok básně *Opadaná růže*⁹⁶, kterou svatá Terezie z Lisieux napsala krátce před svou smrtí. Lenka Lagronová používá autentických slov světice, aby těsně před koncem dramatu ještě jednou metaforicky shrnula její životní úděl. Tímto by mohla být metaforická spirála s tematikou květin dokonale uzavřena, nicméně autorka se rozhodla vrátit k prvnímu obrazu svého

⁹⁴ Tamtéž, s. 208.

⁹⁵ Tamtéž, s. 261-262.

⁹⁶ Terezie z Lisieux, svatá: *Básně*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1995, s. 67.

dramatu nejen formálně (i první obraz otevírá báseň svaté Terezie z Lisieux) a tématicky, ale i obsahově:

MAGDALÉNA

Tady – tady ještě něco je – to je uschlá kytka –

(Anežka se chce podívat. Kytka spadne na zem.)

ANEŽKA *(s Magdalénou kleč u kytky)*

To byla asi – ta od tatínka.

Magdaléna

Prach. Rozpadla se.

(Matka bere za skříně koště a chce prach zamést.)⁹⁷

Spolu se smrtí Terezky mizí ze světa i semínko, které věnovala v prvním obraze svému otci. Stejně jako metafory spjaté s mořem, se i metafory květin na konci dramatu vracejí na samotný začátek a systematicky dokončují všechny mikropříběhy, jež jsou v úvodních obrazech otevřeny.

Naznačili jsme již, že namísto obvyklé lineární konstrukce zvolila Lenka Lagronová pro výstavbu divadelní hry *Terežka* spíše tvar spirály a kruhu. Patrné je to nejen na způsobu, jakým pracuje s metaforami, ale především na modelování dramatického času. Po prologu a úvodních osmi obrazech vstupuje dramatická postava Terezky do kláštera a s tím zcela končí jakékoli zmínky o lineárním čase. Postavy nestárnou, klášterní čas je odměřován nekonečným opakováním stále stejných předepsaných úkonů – práce, jídlo, modlitba. Jediným znamením vztahujícím se přímo k uplývání času jsou údery kladívkem, jimiž Matka přerušuje předcítání u jídla a pobízí sestry navrátit se k práci. Namísto pokynu ke ztlumení jevištního osvětlení člení v tomto oddíle dramatu Lenka Lagronová jednotlivé výstupy elementem napevno vsazeným do hlavního textu dramatu – sborovým přednesem modlitby, která se pravidelně ozývá z kaple:

(Slyšíme modlitbu.)

Bože, ty jsi můj Bůh, snažně tě hledám,
má duše po tobě žízní, prahne po tobě mé tělo,
jak vyprahlá, žíznivá, bezvodá země.

⁹⁷ Lagronová, Lenka: *Terežka*, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martinčková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001,, s. 262.

Kdy už smím přijít a spatřit Boží tvář?⁹⁸

Tento refrén se během Terežčina pobytu v klášteře vrací celkem desetkrát a stejně jako refrén písňový nám znovu a znovu připomíná i shrnuje ústřední motiv díla, v našem případě smysl veškerého konání hlavní hrdinky a jejich řádových sester.

Právě tato kruhová forma a silná metaforika přibližují drama *Terežka* k básnickému útvaru. Podle Romana Jakobsona se projevuje básnickost slovesného uměleckého díla především v tom, „že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.“⁹⁹ Z citovaných ukázek a z výše uvedených tvrzení je dobře patrné, že drama *Terežka* bezesporu náleží k dílům, která jsou do značné míry vystavěna na podobném principu, v tomto případě se nejedná ovšem pouze o slova, ale o celé dramatické situace. Při prvoplánovém čtení textu zůstává čtenář ochuzen o komplikovanou strukturu významů, které jsou uloženy „pod“ jednáním postav, zejména pak o nutkavou potřebu hlavní hrdinky formulovat pravidla života vedoucího k Bohu, pravidla Malé cesty.

⁹⁸ Tamtéž, s. 185, 190, 195, 208, 219, 226, 232, 241, 246, 253.

⁹⁹ Jakobson, Roman: *Poetická funkce*, Nakladatelství H&H, Jinočany 1995, s. 31.

2. Terezka jako inscenace Jana Nebeského

Tvrdím, že jeviště je místo pro fyzické a konkrétní, jež vyžaduje, aby bylo zaplněno a abychom mu dali promluvit jeho vlastní konkrétní řečí.

Antonin Artaud

2.1 Fragmenty slohů: Neúspěšný pokus o stylové zařazení Nebeského inscenace

Inscenace Terezka¹⁰⁰ režiséra Jana Nebeského, která vycházela ze stejnojmenné divadelní hry Lenky Lagronové, znamenala pro Divadlo Komédie jednoznačný úspěch. Na repertoáru se s přestávkami udržela dlouhých pět let (premiéra 7. 3. 1997 - derniéra 19. 3. 2002) a v roce svého uvedení získala Cenu Alfréda Radoka pro nejlepší inscenaci roku.

Pokusit se inscenaci Terezka stylově zařadit není jednoduché, Jan Nebeský je postmoderní režisér a jako takový nijak neusiluje o stylovou čistotu svých prací, ba právě naopak – jeho režie si programově vypůjčují postupy charakteristické pro nejrůznější jevištní slohy. I přesto se nyní pokusíme pojmenovat a analyzovat alespoň nejdůležitější stylové charakteristiky inscenace režiséra Jana Nebeského, která byla pod titulem Terezka premierována v Divadle Komédie v březnu 1997. Chceme tímto poukázat, že i v takto heterogenním tvaru není nemožné zahlédnout společný jmenovatel, jakousi jednotu vyrůstající z důsledného uplatnění různorodosti.

Původně měla být Terezka uváděna jako diptych spolu s inscenací Beckettova *Konce hry*¹⁰¹ od téhož režiséra. Jan Nebeský se k tomuto záměru vyjádřil v rozhovoru s Marií Reslovou: „Terezka měla být původně uvedena v jednom večeru s inscenací Beckettova *Konce hry*, kterou jsem režíroval v Divadle Komédie v minulém roce. Oba texty se totiž svým způsobem doplňují, některé plochy jsou kontrastní, jiné

¹⁰⁰ Režie Jan Nebeský, dramaturgie Kateřina Šavlíková, výprava Jana Preková, hudba Vojtěch a Irena Havlovi, produkce Jana Burianová. Jen pro pořádek uveďme, že Divadlo Komédie bylo v té době jednou ze scén Městských divadel pražských.

¹⁰¹ Premiéra inscenace Jana Nebeského na text Samuela Becketta *Konec hry* se uskutečnila 6.6.1996 v Divadle Komédie.

naopak splývají nebo osvětlují jedna druhou.“¹⁰² Ze záměru nakonec sešlo a Terežka se premiérovala jako svébytná celovečerní inscenace. Tato intence nás ovšem pobízí přeměřit Lagronové text a Nebeského inscenaci parametry absurdního dramatu a divadla. V kapitole věnované analýze času a prostoru v divadelní hře *Terežka* (viz kapitola 1.2.3) jsme konstatovali, že geometrický útvar nejlépe charakterizující plynutí času v analyzovaném dramatu je kruh anebo spirála. Takto modelované drama vytváří atmosféru času pozastaveného anebo chceme-li „času věčně se vracejícího.“¹⁰³ Příběh odehrávající se v kruhu, z něhož není východiska; stále se opakující konání prozrazující jalovost každodenní životní existence; zastavený čas zvýrazňující pomíjivost člověka, to vše jsou ingredience hustě využívané v absurdní dramatice. Objevuje se tato atmosféra i v Nebeského inscenaci?

Lakonická odpověď zní: ano i ne. Nebeský¹⁰⁴ do původní podoby dramatického textu radikálně zasahoval, jeho úpravy a škrty zásadně pozměnily tvářnost dramatu a přenesly některé jeho charakteristiky na jiné jevištní složky. Jedním z nejdůležitějších příznaků cyklického času v divadelní hře *Terežka* je neustále se vracející refrén, společná modlitba sester. V Nebeského inscenaci zazníval tento refrén nepravidelně a podstatně v menší míře, momenty jakési zacyklenosti se přesunuly spíše do vývoje jednotlivých dramatických postav. A právě v konstrukci hereckých i dramatických postav šlo zahlédnout inspirace blízké slohové konvenci absurdního divadla. Dramatické postavy byly otesány na dřevě, na jevišti se pohybovaly spíše modely (sic!) různých životních postojů, než ucelené a hluboké realistické typy. Takové zploštění zabránilo postavám v plynulém vývoji, postavy se jako kyvadla nakláněly do krajních poloh – síly uvádějící tato kyvadla do pohybu často nebyly pojmenovány –, ale pravidelně se vracely do původní pozice. V dramatu „krouží“ postavy kolem tématu Boha a kvalita tohoto vztahování charakterizuje jednotlivé postavy pro čtenáře. V inscenaci byly postavy definovány především jakostí herecké akce. Například Vincenta v podání Emmy Černé byla zcela jednoznačně stylizována do až groteskního typu klaun-pesimista, satirická hyperbolizace poznamenala zejména intonaci herečky, která se místy blížila projevu mentálně retardovaných lidí. Tento

¹⁰² Reslová, Marie: Hra o mystické cestě k Bohu, *Lidové noviny*, 6.3.1997, roč. 10, č. 55, s. 10.

¹⁰³ Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1993.

¹⁰⁴ Pod jménem Nebeský rozumíme celý inscenační tým, včetně dramaturgyně Kateřiny Šavlíkové, herců a samotné Lenky Lagronové, která údajně měnila během zkoušek text dramatu, aby lépe odpovídal Nebeského vizi. Z odstupů času je dnes už nemožné přesně určit, kdo všechno a do jaké míry se na výsledné podobě „jevištního textu“ podílel. Protože činitelem odpovědným za finální verzi inscenace je v dnešním divadle vždy režisér, budeme jej v naší práci uvádět jako „pars pro toto“ za celý inscenační tým.

posun zaznamenává i Marie Reslová ve své recenzi: „Bouřlivý ohlas mají i nemístné repliky humpolácké sestry Vincenty, jejíž vstupy zbytněly v solidně stavěné gagy.“¹⁰⁵ Takto předpřipravená šablona sice není s postavou Vincenty (jak ji známe z dramatu) nekompatibilní, ale je třeba podotknout, že je tímto schématem postava značně omezena a ve své podstatě se stává statickou. Nebeský tedy nepracoval s opakováním dílčích událostí, ale i přesto lze ve stavbě jeho inscenace vytušit „návrat téhož“ - okamžik po smrti Terezky se Vincenta začala „ládovat“ meruňkami, Anežka a Magdaléna ucítily ve vzduch moře a růže, Vincenta s plnou pusou zamumlala: „Meruňky!“ Jestli se chvíli zdálo, že i Vincenta se může vlivem Terezky proměnit, bylo toto zdání iluzorní, takto vystavěná postava klauna zůstává klaunem i v okamžiku smrti.

Aplikace nějakého hotového (z vnějšku přijatého) schématu, který nevychází zcela z vnitřní logiky dramatu – tedy východisko, na které jsme v souvislosti s koncepcí postavy Vincety poukázali – byl jedním z hojně protežovaných principů Nebeského režijní práce při inscenování Terezky.

Bylo by ovšem zavádějící rozšířit platnost výše pojednaného případu na všechny postavy bytující na scéně. Statickost byla vlastní i ostatním dramatickým postavám, nicméně bylo jí dosaženo různými prostředky. Nebeský neváhal postavit vedle sebe postavy, které způsobem svého hereckého uchopení odkazovaly k značně rozdílným hereckým školám. Například postavy Anežky (Dana Batulková) a Matky představené (Viola Zinková) byly vybudovány na bázi v podstatě pečlivě propracovaných psychologicko-realistických hereckých výkonů. Někde na půli cesty mezi herectvím popisného realismu a „typové zkratky“ stály postavy Terezky (Lucie Trmíková) a Magdalény (Petra Lustigová) . I ony – podobně jako Vincenta – měly svoji primární kvalitu, která dominovala jejich výkonu a formovala jej do jakéhosi jednorozměrného a předem čitelného typu, v případě Terezky to bylo rozpustilé dětství, v případě Magdalény dětství bázlivé. Zejména Lucie Trmíková v roli Terezky ovšem rozšiřovala tuto základní polohu o hyperbolicky nadsazená gesta a jakési zcizující momenty, ve kterých na jedné straně vystupovala z role do civilní polohy (opět zejména v práci s intonací hlasu) anebo na straně druhé „nabourávala“ jednoduše svého hereckého projevu zařazením ničím nemotivovaných iracionálních úkonů (herečka pronášela repliky a balancovala pouze na jedné noze; během

¹⁰⁵ Reslová, Marie: Divadlo nebo iniciační obřad?, *Divadelní noviny*, 2.2.1999, roč. 8, č. 3, s. 7.

komunikace s jinou postavou se herečka dívala do publika, a tak vlastně ignorovala adresáta promluvy ap.).

Máme zato, že tento synkretismus byl jedním z mnoha prostředků, kterých Nebeský užíval k odpoutání se od pouhého zrcadlení skutečného života. Pokud by režisér důsledně užil jedině – jakkoli nerealistické – metody herecké práce, odkazoval by výsledný tvar ke „skutečné“ realitě mnohem příměji, než při souběžném užití různých hereckých stylů. Takto byla primární kvalitou inscenace Terezka důsledná neiluzivnost, inscenace neimitovala ani netransformovala reálný život podle jediného klíče, ale vytvořila zcela novou a jasně patrnou divadelní realitu.

Tato tendence svobodně a hravě kombinovat různé slohové prostředky, jak je vyznačil dosavadní historický vývoj divadla, se projevila i ve výpravě inscenace. Herní prostor vlastního představení byl situován v jedné polovině jeviště Divadla Komedie, v jeho druhé půli byli na stupňovitě se zvedajících lavicích usazeni diváci. Zmizela tak rampa jeviště a vzniknul skutečně intimní prostor, kde se herci pohybovali doslova na dosah rukou diváků. Základní obrysy scény zůstaly po celou dobu představení stejné, neutrální prostor bílých nezdobených stěn a bílé zářivkové osvětlení výjimečně doplněné o bodové reflektory byly základní scénografické konstanty inscenace. Místo děje bylo vyznačeno velmi střídmě, když bylo během představení výše popsané prostředí „zanášeno“ realistickými předměty. Po odchodu Terezky do kláštera se jevištní „přestavba“ uskutečnila na nezakryté scéně, samy herečky „zabydly“ před zraky diváků scénu realistickými objekty – postel, stolek, soška Jezulátka. Tyto „rekvizity“ pak ve zcela uprázdněném prostoru scény vytvářely jakési výseky předmětné skutečnosti, ve výsledku se jednalo o jakýsi „fragmentární realismus“, který byl stále znovu a znovu atakován takřka surrealistickými režijními rozmary: dřevěný lampion zpředměťující jeden ze stěžejních symbolů dramatu – maják, začal ve chvíli Terezčina umírání „plout“ prostorem; Terezka a po ní i Anežka se rozhodnou scénu nadobro opustit a „vyskočí/vypadnou z okna“, tedy – v řeči jeviště – seskočí z rampy do hlediště divadla; Terezka v jednu chvíli obléká na svůj řeholní šat brnění a přijímá meč.

Zmínili jsme maketu brnění, kterou oblékla Terezka těsně před svou smrtí a narušila tak do té doby veskrze realistickou garderobu inscenace, jež se omezila na standardní řeholní roucha. Pro tento exces bychom stěží hledali oporu v textu dramatu, nicméně jasné souvislosti se objeví při studiu biografické literatury Terezie z Lisieux. Mnohokrát a v nejrůznějších souvislostech se v těchto pramenech

zmiňuje obdiv svaté Terezie k jiné světici – svatě Janě z Arku, ostatně sama Terezie napsala básnické drama oslavující život proslulé válečnice. Takové odkazy na životní realie historického předobrazu titulní hrdinky se objevovaly v Nebeského inscenaci ve značné míře. Byly jedním z důležitých symptomů jeho režijně-dramaturgické práce s inscenovaným textem. „Nebeského režie také většinou jsou, v textu i ve své jevištní podobě, natolik složitou, intuitivní srostlinou osobních i literárních inspirací a asociací, že je velmi obtížné k nim proniknout [...] Během přípravy na inscenaci (ale i během zkoušení) Nebeský často rozšiřuje text hry o literární citace rozvádějící nebo ‚doslovující‘ motivy či téma divadelní hry. Objevuje v jiných literárních dílech analogie dramatických situací, jejich varianty či možná pokračování. Už toto soustředěné kroužení kolem tématu svědčí o tom, že divadelní práci chápe režisér jako proces poznávání či sebepoznávání a svědectví o něm,¹⁰⁶ píše Marie Reslová ve svém zamyšlení nad Nebeského inscenační tvorbou. Při bližším ohledání Nebeského inscenace je nutné konstatovat, že časté přeskupování výstupů, přesouvání replik mezi postavami, škrty replik i celých textových pasáží a zejména dopisování a vkládání nových textů nabyly natolik zásadního významu pro formování sémantického charakteru inscenace, že lze v tomto případě mluvit o zcela nové verzi hry, zásadně se lišící od textu autorizovaného Lenkou Lagronovou k vydání tiskem.

Tak byl například zcela přepracován úvod dramatu nastiňující život Terezy před vstupem do kláštera. U dramatu jsme konstatovali osm kvazirealistických výjevů ze života, které v básnické zkratce ilustrují dětství Terezy a zároveň exponují nejdůležitější metafory dramatu. Inscenace se tohoto úvodu zcela vzdala a na jeho místo dosadila epický přednes základních biografických dat rodiny Martinových, které v pozoru přednesla postava Anežky. Na první pohled možná pominutelný rozdíl se nám jeví jako zcela principiální úprava, protože destruuje strukturu dramatu, které vychází z těchto pečlivě koncipovaných úvodních obrazů, aby se k nim na konci znovu vrátilo a uzavřelo je (viz kapitola 1.2.3). Dalším energickým zásahem do textu hry, který změnil její významový charakter, byla nová formulace textu pronášeného postavami při obětování se Milosrdné lásce. Nebeský upustil od historického textu (ten se dochoval a bývá připojován jako příloha k *Dějínám duše*), jež Lenka Lagronová ve své hře volně cituje, aby ho nahradil několika nově koncipovanými texty, které ilustrovaly niterná pnutí jednotlivých postav

¹⁰⁶ Reslová, Marie: Mlčení Jana Nebeského, *Svět a divadlo*, roč. 8, č. 4, 1997, s. 41, 43.

vykonávajících tuto oběť. Scéna obětování tak ztratila autenticitu ve vztahu k Malé cestě, učení svaté Terezie z Lisieux, ale na druhou stranu poukázala k vnitřnímu světu dramatických postav a svým způsobem postavy blíže charakterizovala.

Je patrné, že Nebeský se těmito adaptačními pracemi snažil rozvolnit původní strukturu dramatického textu a přizpůsobit tak drama své jevištní vizi. Jaká tedy byla tato vize? Dal se v tomto jevištním amalgámu vůbec najít nějaký společný jmenovatel? A proč Nebeský zjevně oslabil soudržnost dramatické předlohy?

Jak už jsme uvedli výše, Nebeský se nesnažil o stylovou čistotu, neexistuje interpretační klíč, který by bezezbytku osvětlil, podle jakých pravidel Nebeský mísil různé styly. „Kritériem spojování výrazových prostředků a postupů přestávají být druhové a žánrové normy, tedy hlediska druhotná odvozená; stává se jím hledisko prvotní, hledisko tématu: vše je dobré, co slouží k plnějšímu, hlubšímu a účinnějšímu vyjádření určité pravdy o člověku, společnosti, světě.“¹⁰⁷ Je záhodno doplnit slova Zdeňka Hoříňka poukazem na samozřejmou skutečnost, že k spojení jednotlivých divadelních složek do uceleného divadelního tvaru dochází nejen na bázi tematické, ale i „existenční“, tedy v rovině realizace představení, které se vždy odehrává „tady a teď.“ Struktura Nebeského inscenace byla flexibilní a v této pohyblivosti nepředvídatelná, neboť se ustavovala až ve vědomí jednoho každého diváka. Cílem veškerého režijního snažení Jana Nebeského bylo pomocí všech složek divadelního artefaktu rozvolnit ucelenou a k objektivnímu významu směřující strukturu dramatického textu natolik, aby mohl každý divák akcentovat ty momenty inscenace, které odpovídaly jeho zkušenosti. Dramatický text a jeho význam byl tedy jenom výchozím bodem k „divadelní hře“, která konstituovala různé významy pro každého diváka.

2.2 Tanec mezi dvěma texty: Modelovací principy Nebeského režie

Z předchozí kapitoly je patrné, že Jan Nebeský patří k režisérům, kteří zacházejí s dramatickým textem velmi svobodně, režisérům hledajícím v dramatické předloze spíše inspirativní momenty než hotové významy. Při takové práci s dramatickým textem samozřejmě dochází k jeho záměrné „kontaminaci“ novými významy. Termín „kontaminace“ – jenž v obecném vnímání často konotuje spíše negativní skutečnost zanesení původně čistého zdroje – užíváme nyní záměrně, neboť tak

¹⁰⁷ Hořínek, Zdeněk: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998, s. 187.

lépe vynikne skutečnost, že ne vždy musí „dodané“ významy odpovídat intencím autora dramatu a že se téměř vždy proměňuje sémantický charakter dramatu. Je tedy dobré (pro teatrologii obecně a pro náš výzkum především) neztrácet ze zřetel koncepci „dvojího textu“: „Dvojím textem míním na jedné straně text dramatický, výchozí text divadelní tvorby, a na druhé straně text divadelní, konečnou podobu divadelního díla (inscenaci textu dramatického, audiovizuální struktury v pohybu).“¹⁰⁸ Užití slova text¹⁰⁹ pro charakterizaci dvou – v rovině fyzické existence značně odlišných – artefaktů se nám v tomto případě jeví jako obzvlášť vhodné, neboť je tak zdůrazněna možnost jejich srovnání, jejich intertextová komparace.

Pokusíme se nyní podrobněji srovnat divadelní hru *Terežka* s inscenací Jana Nebeského a poukázat alespoň na nejdůležitější dramaturgicko-režijní posuny, které jsou nezbytnými příznaky každého překladu mezi „dvěma různými jazyky.“

Nebeského inscenace začínala na vyprázdněné spoře osvětlené scéně, uprostřed trůnil na pojízdném křesle pravděpodobně slepý Otec a po jeho stranách stály v pozoru jeho dvě dcery – Anežka a Terežka. Anežka se ujala slova a vpravdě mentorsky seznámila diváky s biografickými daty rodiny Martinových, přednes párkrát přerušila, aby napomenula Terežku za imaginární nezbednosti. Z osmi úvodních obrazů dramatu proniklo do inscenace jen nemnoho detailů: Otec věnoval Terežce kvítek a v okamžiku Terežčina oznámení o vstupu do kláštera se ozvalo vzdálené zahoukání majáku. Takto zásadní úpravou vyslal režisér do publika hned několik zašifrovaných zpráv, které ve zkratce charakterizovaly jeden z aspektů jeho tvůrčí metody. V tomto vstupním výjevu šlo bez problémů identifikovat momenty odkazující na Nebeského předešlou inscenaci: „Společné řešení scénického prostoru (ale i umístění Terežčina otce do Hammova pojízdného křesla, posléze s bílým šátkem přes tvář) zřetelně spojuje Terežku s předchozí inscenací Jana Nebeského – s *Koncem hry* Samuela Becketta. Nesnažme se hledat objektivní souvislost mezi dvěma díly tak odlišného charakteru, spokojme se s tušením, že v subjektivním vidění inscenátora představují dvojí, kontrastní pohled na lidský úděl: nahé lidství v jeho zoufalství a východisko z něho.“¹¹⁰ Režisér tedy zásadně narušil strukturu

¹⁰⁸ Hořínek, Zdeněk: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998, s. 176.

¹⁰⁹ Hořínek poukazuje ve své studii na knihu Jurije M. Lotmana *Struktura uměleckého textu*, kde autor charakterizuje vztah jazyk-text následovně: „Každý systém, který sa používa na komunikáciu medzi dvoma alebo viacerými jednotlivcami, možno pokladať za jazyk. [...] Umenia možno takto opísať ako druhotný jazyk a umelecké diela ako texty tohto jazyka.“ (Lotman, Jurij, M.: *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990, s. 17, 20.)

¹¹⁰ Hořínek, Zdeněk: Světec jako dramatický hrdina II, *Divadelní revue* 1997, č. 4, s. 5.

dramatu (absence „metaforické banky“ jak jsme ji představili v kapitole věnované analýze metafor v dramatu, viz kapitola 1.2.3), aby mohl látku dramatu uchopit a svým vlastním sémantickým gestem ji (de)formovat, v tomto případě nabídnout znalému divákovi (protože bez dobré znalosti Beckettova *Konce hry* anebo bez zkušenosti s Nebeského inscenací *Konce hry* jsou souvislosti mezi oběma inscenacemi nepostřehnutelné) interpretační klíč osvětlující významy ukryté v divadelní hře *Terežka* skrze klasický text absurdní dramatiky. Z výše uvedeného snad vyplývá, nakolik byla Nebeského „hra s významy“ subjektivní, zašifrovaná a nezávazná. Divák neznalý *Konce hry* nepřišel o smysl předváděného výjevu, nicméně zůstal ochuzen o jednu z „režijních ilustrací“, kterou Nebeský komentoval dramatickou předlohu své inscenace.

Po rozloučení se s Otcem vstoupila Terežka do kláštera, scéna byla před očima diváků „zanesena“ konkrétními realistickými objekty (dřevěná postel bez matrace, stolek se soškou Jezulátka a váza s kyticí uschlých růží), které svou strohostí odkazovaly k asketickým prostorům kláštera. Lenka Lagronová rozehrává své drama v několika prostorách, vedle Terežčiny cely, která je hlavním dějištěm, existují ještě prostory ukryté čtenářovu „zraku“ – na jedné straně refektář a jídelna a na straně druhé chór a kaple. Akce rozehrané v těchto vedlejších prostorách jsou předznamenány poznámkami, které je označují za pouze slyšené („Slyšíme pouze hlasy z kaple.“; „Po chvíli se ozvou hlasy z druhé strany jeviště, z refektáře.“; „Po chvíli slyšíme pouze hlasy z otevřeného okna a zvuky trhání nějakých rostlin.“¹¹¹). Nebeský přesunul většinu těchto akcí na jeviště a vytvořil tak na jevišti jakýsi univerzální pokoj kláštera, kde karmelitky pracovaly, přijímaly potravu, modlily se a uklízely. Na rozdíl od dramatické předlohy byla proto pozornost recipienta rozptýlena mnohem rovnoměrněji mezi všechny dramatické postavy, které se na scéně setkávaly a „prolínaly“ častěji i intenzivněji.

Nebeský charakterizoval dramatické postavy v hutných zkratkách, postavy obývající jeviště se často vztahovaly ke svým literárním předobrazům velmi volně – jakoby režisér vyabstrahoval z postav dramatu pouze jednotlivosti, které na jevišti přehnal do až groteskní nadsázky. Už jsme se zmínili o postavě Vincenty, která byla v Nebeského inscenaci „přeložena“ do podoby „natvrdlého“ klauna. Při analýze dramatu jsme zmínili pragmatičnost a přízemnost této postavy, nicméně Nebeského

¹¹¹ Lagronová, Lenka: *Terežka*, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Vjíšiny, Lenka Lagronová - Terežka, Jitka Martinková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Ziské slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 184, 185, 232.

interpretace šla mnohem dále: Vincenta při seznámení nepodala Terezce ruku, ale uchopila ji za pas a zvedla ze země, aby zjistila, kolik váží; když začala Terežka s Anežkou zpívat, přidala se Vincenta přehnaně falešným hlasem a když se nad jejím výkonem sestry usmívaly, rozhodla se Vincenta „udat“ Terežku Matce představené ap. Podobně postupoval Nebeský i u postavy Magdalény, v divadelní hře se vztahuje tato figura k Bohu s bázlivostí a nejistotou, tento strach Nebeský prohloubil a rozšířil na základní charakteristiku jevištní Magdalény: při seznamování s Terežkou ji Magdaléna opatrně podávala ruku, zatímco očima nejistě těkala po podlaze; při čtení biblického podobenství o pekle se Magdaléna nekontrolovaně rozplakala ap. Josef Mlejnek ve své rozsáhlé recenzi inscenace *Terežka pro Svět a divadlo* trefně napsal: „Magdaléna Petry Lustigové je zděšená bytůstka instinktivně uhýbající před každým pokusem o dotek – stejně jako pes, kterému se od pánů dostává jen bití, ustrašeně couvá před cizí rukou, která jej chce hladit.“¹¹² Tato nadsazenost projevu a jistá zkratkovitost, která byla nejvýraznější u výše pojednaných dvou postav, ale v jisté míře se objevila i u postav ostatních, byla jedním z příznaků Nebeského režie pracující v hrubých tazích. Máme za to, že tímto podrobil režisér dramatickou předlohu jakési neiluzivní kritické prověrce, jakoby zkoumal míru nadsázky, kterou divadelní hra při svém jevištním uvedení snese, aniž by se rozpadla na nesmyslný „sémantický prach.“ Takovými postupy režisér neustále ironizoval dění na jevišti a nedovolil divákovi „vžít se“ do jevištní iluze, v podstatě se jednalo o jednu z podob zcizovacího efektu nutícího diváka reflektovat dění na jevišti kriticky namísto emotivně.

Prvky ironie šlo bez problému dohledat nejen ve stavbě dramatických postav, ale na nejrůznějších místech inscenace, Nebeský – jak už jsme poukázali výše – zasahoval do dramatu, aby si k podobným „jevištním anekdotám“ uvolnil prostor. Tak například zásadní scéna, během které Terežka poprvé artikuluje svoje poslání v rámci kláštera (VINCENTA: [...] A co jste přišla dělat sem? TEREŽKA: [...] Milovat!), je v dramatu uvozena upozorněním Vincenty na špatnou práci, kterou odvedla Terežka při vyšívání. Nebeský se nespokojil s tak dramaticky mdlou situací a rozhodl se Terežčino povolání ilustrovat mnohem výrazněji, jevištně vděčněji a ironičtěji (sic!). V Nebeského inscenaci místo vyšívání škrabaly sestry brambory a zatímco všechny ostatní karmelitky vykonávaly tuto primitivní činnost velmi rychle a bez obtíží čistily další a další brambory, Terežka urputně zápasila s jednou jedinou,

¹¹² Mlejnek, Josef: *Mystické nemehlo aneb Legenda o Terežce Lenky Lagronové, Svět a divadlo*, roč. 8, č. 4, 1997, s. 55.

všude kolem (někdy až do publika) létaly kusy nebohé brambory, až nakonec Tereška s vítězoslavným úsměvem zvolala: „Ale je čistá!“ Podobné „jevištní schválnosti“ se řetězily a plynule přecházely jedna v druhou, režisér tak komentoval a ironizoval původní znění dramatu.

Dalším příkladem ironického režijního komentáře může být hned následující scéna, ve které se Tereška pokouší vykřičet svůj smutek nad otcovou chorobou. Zatímco v dramatu Tereška pronáší repliku „Mně je smutno –“ směrem k odcházející Matce představené, v inscenaci ji adresovala různým neživým objektům na jevišti (křížek, okno, podlaha, kbelík), nakonec si vzpomněla na modlitbu („Jako laň prahne po vodách bystřin, tak prahne duše má po tobě Bože.“), uchopila kbelík se špinavou vodou a zahleděna do „vod bystřin“ začala v jakémsi potácivém tanci rozlévat špinavou vodu na jeviště. V rozporu s instrukcemi dramatu byla celému výjevu přítomna také sestra Magdaléna, když se k ní s výkřikem Tereška obrátila, převrátila se Magdaléna úlekem na záda a potom bezmocně máchala rukama nohama podobná nemotornému brouku. Je zatěžko hledat v podobných režijních excesech nějaký hlubší smysl, jak už jsme poukázali výše Nebeský pracoval s detailem, který hyperbolizoval a rozšířil o subjektivní sounáležitosti. Orientace v takto vzniklém scénickém terénu tedy může být zase jenom subjektivního a dílčího charakteru. O velmi rozvolněné a interpretacím otevřené struktuře inscenace svědčil i další ze zásadních režijně-dramaturgických zásahů. V dramatu vypadne Tereška z okna, když se „hypnotizována“ zvukem majáku pokouší utrhnout růže. V inscenaci vyskočila Tereška z okna zcela záměrně v reakci na připsanou situaci – Tereška odevzdala Matce představené trnový křížek, který od ní po vstupu na Karmel přijala (tato doplněná scéna zřejmě vychází z celkového ustrojení Terezie z Lisieux – máme na mysli dramatickou i historickou postavu –, která důrazně odmítala vydávat fyzické utrpení za obětí Bohu), Matka představená zareagovala krutou replikou: „Jenom aby to s vámi zle nedopadlo, Terezo.“ Po tomto varování se Tereška zvedla ze země, bez zaváhání zamířila rychlým krokem k rampě a seskočila do parteru divadla. Snažil se režisér „kontaminovat“ situaci „Terežčina pádu“ (v dramatu tolik tajuplnou a prostoupenou mystikou) naturalistickými odkazy na sebevraždu?

Přibližně do poloviny inscenace byl situován konec Terežčina noviciátu a přijetí řeholního roucha, těsně po této události se odhalily největší režijně-dramaturgické zásahy do struktury dramatického textu. Nejde o přeskupení replik anebo záměnu

mluvčích, ale v inscenaci se objevily zcela nové scény, které významně proměnily vztahy mezi dramatickými osobami.

Po scéně zpovědi přišla za Terezkou Anežka a pronesla k ní dlouhé napomenutí, pro jehož koncepci a vyznění nenacházíme v dramatu odpovídající předobraz, proto ocitujeme tuto litanii celou, jak se nám ji povedlo odposlouchat z video záznamu pořízeného pro interní potřeby Divadla Komédie a dnes již dostupnému i veřejnosti ve videotéce Divadelního ústavu¹¹³: „Sestry si stěžují, že jsi pomalá a líná. Jestli takhle – (*ukazuje Terezce zakrvavený šátek, který Terežka umazala při vyšívání*) – takhle budeš pokračovat dál, mám strach, že ... (*Anežka nenachází slova*). Zdá se mi, že chceš všechno získat nějak jednoduše, ale jestli chceš opravdu být svatá, musíš si uvědomit, že je to hlavně práce, práce na sobě a odříkání. K Bohu se nevyjíždí výtahem, k Bohu se stoupá ... pomalu, trpělivě, schůdek za schůdkem. – Musíš se snažit! Musíš si uvědomit, že tady už s tebou není tatínek, tvůj král jen pro tebe, který by ti všechno ulehčil. Tady je spravedlivý otec pro všechny ... a my mu máme sloužit! Hm, samozřejmě s láskou. Já, já už musím – musím ... škrábat brambory (*Anežka kvapně odchází*).“

Nikde v dramatu nenacházíme takto otevřený střet těchto dvou dramatických postav. Jak jsme již při analýze dramatu poukázali, není soužití řádových sester nijak jednoduché a zejména Terežka provokuje naivitou, hravostí a bezprostředností svého dětství některé starší sestry (Vincenta a Matka představená). Nicméně v divadelní hře je patrné, že „rozdílné postoje mohou navzdory dílčím a dočasným nesrovnalostem a nedorozuměním koexistovat, protože jde o hodnoty komplementární.“¹¹⁴ V inscenaci byly vztahy mezi řeholicemi mnohem vyostřenější, přijetí Terežky a pochopení specifických kvalit jejího vztahování k Bohu bylo pro ostatní řádové sestry obtížné a chvílemi se zdálo, že i nemožné. Nebeský tak ve své inscenaci vytvořil obraz řeholního světa, který Terežce nerozumí (to je charakteristika vycházející částečně z dramatu) a její „hledání“ Boha pokládá za pošetilé, dětinské a neplodné (to je ovšem v zásadním rozporu s dramatem, kde sestry postupem času více a více podléhají jejímu dětsky prostému milování Boha). V inscenaci tak mnohem více než v dramatu rezonovalo téma „odpadlictví“. Terežka nebyla v Nebeského klášterním mikrokosmu „komplementární hodnotou“,

¹¹³ Uloženo ve videotéce Divadelního ústavu pod signaturou – DV-0417.

¹¹⁴ Hořínek, Zdeněk: Světec jako dramatický hrdina II, *Divadelní revue* 1997, č. 4, s. 6.

byl to spíše antagonista a podceňovaný outsider, který nakonec navzdory osudu prorazil a dokázal naplnit svou cestu ke svátosti trochu ve stylu „amerického snu“.

Tendence Nebeského inscenace k větší polarizaci na ose Terezka-ostatní karmelitky se nejprůkazněji – a s mohutným významovým posunem v celkovém vyznění inscenace oproti dramatickému textu – projevila ve scéně obětování se, která byla pro potřeby inscenace kompletně přepracována. Obětování Milosrdné lásce bylo v inscenaci rozděleno do dvou částí a autentický text svaté Terezie z Lisieux, který v dramatu Lenka Lagronová víceméně doslovně cituje, byl nahrazen textem nově připsaným. V první části obětování Milosrdné lásce byla na jevišti přítomna pouze postava Terezky, která patrně z náhlého vnuknutí pronesla text: „Ty máš žízeň... Ty máš žízeň. Toužíš po naší lásce a pořád tak trpělivě nám nabízíš tu svoji. Máš ji tolik a nikdo ji nechce. – Tak si mě vezmi a vylij ji do mne, kolik ty sám chceš. Tak aby skrze mne mohla putovat i k těm, kteří tě nechtějí milovat. Vezmi si mě, dávám se ti. Obětují se tvé milosrdné lásce a při každém úderu svého srdce chci obnovovat toto obětování, dokud nezmizí stíny a já tě nebudu milovat tváří v tvář. (*Zdáli zazní zaboukání majáku.*)“¹¹⁵

Tento výjev byl umocněn tím, že bezprostředně předcházela obětování se sestry Vincenty, která si nechala kolem pasu omotat ostnatý drát. Diváku tak byly k posouzení předloženy v těsném sousedství obě varianty tohoto radikálního křesťanského rituálu. Dalším zásahem do struktury divadelní hry, který „vyslovil“ možnost v dramatu pouze naznačenou, byl začátek Terezčiny choroby, první příznaky tuberkulózy – Terezčino kašláni – se objevilo na konci výjevu Vincentina obětování se. Do zřejmých souvislostí tak byla uvedena Terezčina nemoc a rituál obětování se – jakoby se jedno odvíjelo z druhého, jakoby cestou Terezky k Bohu nebyla dětsky absolutní láska, ale utrpení pramenící z nemoci! Takový výklad dramatu (a potažmo vlastního odkazu svaté Terezie z Lisieux) je samozřejmě možný, ovšem je třeba podotknout, že potom by se oběť Terezky příliš nelišila od útrpné oběti, kterou skrze trnový drát podstupuje Vincenta.

Druhé části oběti Milosrdné lásce se již účastnila i Anežka s Magdalénou a Terezka zde hrála pouze roli prostředníka, jakéhosi katalyzátoru, který oběma svým sestrám napovídal, ale vlastní oběti se již neúčastnil. Text obětování se byl nově připsaný a lišil se u obou (počítáme-li i Terezku, pak u všech tří) karmelitek: „(*Anežka klečí vedle Terezky, obě pozorují otevřeným oknem mraky.*) ANEŽKA: Jak se to dělá? ... To

¹¹⁵ Text je přepsán podle videozáznamu inscenace, který je uložen ve videotéce Divadelního ústavu pod signaturou - DV-0417.

obětování se lásce. TEREZKA: Říkej po mně. ANEŽKA: Teď hned? TEREZKA: Ano. *(obě zároveň)* Bože. Sama se nedokážu pohnout z místa. Má touha je znavená a slabá. Vezmi mě do náruče jako dítě, *(Anežka začíná hovořit sama, už nepotřebuje pomoc, aby formulovala své vyznání)* ANEŽKA: Vezmi mě do náruče jako dítě, které potřebuje otce, pak zavřu oči a nebudu myslet na nic jiného, než že jsem u tebe. Ty jsi zde, i když jsem daleko. ... Nemohu se modlit – vezmi mě takovou, jaká jsem. *(Přichází Magdaléna a pokleká vedle obou sester.)* TEREZKA *(napovídá Magdaléně a ta opakuje po ní):* Bože, nemám tě ráda a dokonce po tom ani netoužím. Nudím se s tebou a nejspíš v tebe nevěřím *(Magdaléna už nepotřebuje Tereziinu pomoc, mluví sama)* MAGDALÉNA: Nudím se s tebou a nejspíš v tebe nevěřím, přesto si mě všimni, skryj se na chvíli v hlubinách mé duše. Vdechni do ní soulad – jen tak, aniž mi cokoli řekneš. Chceš-li, abych v tebe věřila, dej mi víru. Chceš-li, abych tě milovala, dej mi lásku. *(volá)* Já ji nemám a nemohu za to! Dám ti, co mám – svou slabost a bolest, ... a své city, které, jak vidíš, mne sužují. Svě trápení, nic než trápení. To je všechno. ... A naději. TEREZKA, ANEŽKA, MAGDALÉNA: Bože, obětují se tvé Milosrdné lásce. *(Všechny se šťastně usmívají.)*¹¹⁶

Proměna takto zásadního okamžiku, vlastního epicentra dramatu, jak jsme se snažili poukázat výše (viz kapitola 1.2.1), nejlépe vystihuje orientaci režijně-dramaturgických úprav – Nebeského inscenace se ani náznakem nesnažila prostředkovat učení svaté Terezie z Lisieux, tzv. Malou cestu (viz kapitola 1.1.3), ale rozehrávala zcela originální „jevištní hru“ na motivy dramatu *Terežka*. Scéna obětování se Milosrdné lásce zprostředkovává čtenáři dramatu *Terežka* jeden ze stěžejních momentů Malé cesty, v Nebeského inscenaci byl autentický text zaměněn za nově připsané repliky, které sloužily především k odstínění jednotlivých řádových sester a hlubšímu prokreslení jejich vztahu k Bohu.

K svéráznému a velmi subjektivně zabarvenému zacházení s dramatickou předlohou poukázal i následující výjev, během kterého byla Terežka se zjevnou narážkou na svatou Janu z Arku oblečena do makety brnění. Takto nastrojenou Terežku nechal Nebeský pronést kacírskou repliku v dramatu připsanou blíže neurčenému Hlasu. („[...] Raduj se ze smrti, která ti dá ne to, v co doufáš, ale ještě hlubší noc. Noc nicoty!“) Utrpení a pochybnosti o svém povolání, které jsou velmi expresivně popsány v *Dějínách duše* a které subtilně zprostředkovává i Lenka Lagronová na několika místech své hry, byly režisérem vtěsnány do jediného výjevu. Během těchto

¹¹⁶ Text je přepsán podle videozáznamu inscenace, který je uložen ve videotéce Divadelního ústavu pod signaturou - DV-0417.

křečí a výkřiků Terezka – oblečená do brnění svaté Jany – stále více slábla a dostávala záchvaty kašle, ke konci této litanie musela být Anežkou podepírána, protože už neměla dost sil k chůzi.

Přibližně v tomto okamžiku (díky značnému přepracování posledních scén, včetně přeskupování, vypouštění a dopisování textu, byla orientace v inscenaci podle dramatického textu poměrně obtížná) je v dramatu zařazen moment Terezčina prozření:

TEREZKA

A teď vám chci ukázat ještě mnohem vzácnější cestu.

Kdybych mluvil jazyky lidskými i andělskými, ale lásku bych neměl, jsem jenom dunící kov a zvučící zvon. Kdybych měl dar proroctví, rozuměl všem tajemstvím a obsáhl všechno poznání, ano, kdybych měl tak velikou víru, že bych hory přenášel, ale lásku bych neměl, nic nejsem.

(Terezka Písmo zavře. Otevře okno, dívá se –)

Kdybych lásku neměl, nic mi to neprospěje –
Ani kněz – ani apoštol – ani misionář – ani mučednice – ani řeholnice – ani manželka – ani matka –

Láska – to povolání – to povolání je milovat –
Láska. Láska – v ní je všechno. Ale – copak – já nejsem přece vůbec schopná lásky.

(Ticho. K oknu se začíná pomalu v tichu blížít svítící monstrance.)

Ale Ty – Ty – Ty nic přetváříš v oheň.¹¹⁷

Scéna je uvedena biblickým citátem z Listu svatého Pavla Korintským, tento text tedy otevírá Terezce oči a dovoluje ji zahlédnout její pravé povolání. Na okraj je záhodno podotknout, že ona monstrance za oknem je v dramatu motivována naprosto realisticky – řádové sestry odcházejí slavit průvod s monstrancí do klášterní zahrady a nemocná Terezka je oknem pozoruje. Nebeský se rozhodl – ve shodě s celkovým rozvolňováním dramatické struktury a s jejím rozehráváním do

¹¹⁷ Lagronová, Lenka: Terezka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní hra, Petra Havelková - Zpěvy tmy, Dora Kaprálová - Výšiny, Lenka Lagronová - Terezka, Jitka Martinková - Vteřiny soli, Iva Volánková - Získá slasti : (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 248-249.

subjektivními významy „zanesené“ „jevištní hry“ – překomponovat celou scénu do surrealistického výjevu: Tereška stále ještě oblečena v brnění ležela vyčerpaná na jevišti, postupně přicházely všechny řádové sestry a rozestupovaly se kolem ní, Magdaléna a Matka představená si přinesly hudební nástroje (dětský bubínek, pozoun) a doprovázely primitivním hudebním podkresem Anežku přednášející List svatého Pavla. Když sestry odešly, nadzvedla se již těžce nemocná Tereška a diváci uviděly, že z úst ji vytékají (doslova) prameny krve, Tereška si prohlédla krev a zašeptala: „Ženich je tady.“

Nakonec přišly ostatní karmelitky a vyčerpanou Terešku přenesly na postel, nemoc propukla s maximální intenzitou. Zůstává otázkou, proč režisér exponoval a shrnul všechny pochybnosti Terešky až těsně před finální fází hrdinčiny nemoci. Nabízí se ovšem poněkud banální vysvětlení, že právě až propuknuvší nemoc motivovala hrdinku k intenzivnější reflexi svého povolání.

Od této chvíle je již Tereška nadobro upoutána na lůžko. V dramatu se postava Terešky připravuje na smrt, má z ní strach, ale snaží se jej zahánět myšlenkami na Boha a drobnými radostmi (sladkosti, zájem o dění mimo klášter). V tomto pokorném čekání je možné zahlédnout odlesky Malé cesty. Nebeský závěr dramatu proměnil, v jeho inscenaci přicházely sestry postupně k Terešce a naznačovaly jí, nakolik se její zásluhou proměnil jejich vztah k Bohu a životu vůbec. Bylo v tom cosi barvotiskového, když Tereška ze smrtelné postele přikázala Magdaléně hrát si s káčou a zahřívala – do té doby vůči ní spíše negativně vyhocené – sestře Vincentě ruce. Zatímco v dramatu se sblížování a překonávání rozporů mezi Tereškou a ostatními sestrami naplňuje průběžně a je motivováno nejrůznějšími maličkostmi, v inscenaci se uskutečnilo naráz, takřka „přes noc“, v okamžiku Tereščinu umírání. Takový „happy end“ ovšem působil poněkud nepatříčně. Zdá se, že především k tomuto závěru míří řečnická otázka, kterou ve své recenzi položila inscenátorům Terešky Marie Reslová: „váhám, kde z hlediska formy končí čistota dětsky naivní a začíná infantilní, vypočítavá hravost [...]“¹¹⁸

Vlastní umírání bylo nakonec v inscenaci předvedeno velmi expresivně, Tereška křičela a volala na pomoc Pannu Marii. Matka představená ji utěšovala a nakonec se i ona nepřímo vyznala ze svého obdivu k Terešce: „TEREZKA: Matko, připravte mne na smrt. MATKA: Terezo, – vy jste připravená!“¹¹⁹

¹¹⁸ Reslová, Marie: Divadlo nebo iniciační obřad?, *Divadelní noviny*, 2.2.1999, roč. 8, č. 3, s. 7.

¹¹⁹ Text je přepsán podle videozáznamu inscenace, který je uložen ve videotéce Divadelního ústavu pod signaturou - DV-0417.

Poslední repliku inscenace jsme již zmínili výše, Vincenta přijala od Terezky jako dárek meruňky a po její smrti se do nich pustila – ostatní sestry stojící vedle postele zesnulé Terezky cítí ve vzduch moře a růže, Vincenta zamumlala s plnou pusou: „Meruňky.“ Diváci oprávněně propukají v smích. Katarze?

3. Závěr

Divadelní hra *Tereška* je neskryvaně inspirována životopisnými záznamy svaté Terezie z Lisieux, které se dnes vydávají pod souhrnným názvem *Dějiny duše*. Již tyto anály jsou svatou Terezií sepsány k dvojímu účelu: za prvé mají referovat o životě své pisatelky, především ale slouží k podrobnému vylíčení cesty k Bohu, jak ji ve svém životě praktikovala svatá Terezie z Lisieux. Konkrétní příhody líčí svatá Terezie jako zprávy „o milostech, které ji Pán Bůh udělil“ a v rozsáhlých komentářích potom tyto situace vykládá. Z těchto výkladů a poučení krystalizuje učení svaté Terezie z Lisieux, dnes známé pod názvem Malá cesta.

Právě Malá cesta se stala epicentrem dramatu *Tereška*. Lenka Lagronová dokázala velmi specifickým způsobem převést toto učení do dramatické formy a skrze „situace dramatu“ je prostředkovat čtenáři. Tato „výkladová“ tendence je nepřímo umocněna silnou básnickou obrazností, která prostupuje celé drama a obohacuje v podstatě realistické situace o mystické přesahy. Formálně je drama strukturováno do pointovaných výstupů, které jsou odděleny poznámkou ve vedlejším textu dramatu o scénickém efektu anebo elementem pevně vsazeným do hlavního textu dramatu – sborovým přednesem modlitby, jakýmsi refrénem ve zkratce shrnujícím ústřední motivy díla. Kvantitativně i kvalitativně mohutná metaforická potence a zmíněný refrén připodobňují drama k básnickému útvaru.

Vlastní děj dramatu potom sleduje život Terešky a dalších čtyř řeholnic v karmelitánském klášteře v Lisieux. Vnější dynamika je nesena v duch „soutěže“ o dosažení společného cíle („přiblížení se k Bohu“) různými prostředky a pozvolným přibližováním řádových sester k nejprve nepochopené Terezce. Vnitřní dynamiku dramatu spatřujeme především v postupné artikulaci Malé cesty, jak ji čtenář může odpozorovat z předmětného i slovního jednání titulní postavy.

Inscenace *Tereška* Jana Nebeského vycházela z divadelní hry *Tereška*, ale rozsáhlými režijně-dramaturgickými úpravami značně proměnila její sémantický charakter. Nebeský rozvolnil strukturu dramatu, aby jej zbavil „objektivního poselství“ o Malé cestě a na jevišti pracoval především s metaforickým (a potažmo mystickým) potenciálem dramatu. Jeho „jevištní text“ byla v konečném výsledku jakousi „neiluzivní hrou na motivy ze života svaté Terezie z Lisieux.“

Nebeský na jevišti zcela v duchu postmoderního divadla kombinoval různé (často na první pohled protichůdné) stylové kvality, jak je známe z dosavadního historického vývoje divadla. V konečném výsledku to vedlo k silně anti-iluzivnímu divadlu, které nedovolilo divákovi podlehnout jevištní iluzi, ale nutilo jej neustále kriticky promýšlet možné významy svérázného „režijního gesta“.

Divadelní hra Lenky Lagronové se pokouší přiblížit čtenáři principy Malé cesty a je dozajista upřímným vyznáním obdivu k osobě svaté Terezie z Lisieux.

Inscenace Jana Nebeského přinesla zprávu především o možnostech současného divadla. Věříme, že byla „napsána“ z lásky k divadlu.

Seznam použité literatury

Prameny

- Dlasková, Tereza: Dramata Lenky Lagronové, *Disk*, prosinec 2005, č. 14, s. 60-77.
- Gaucher, Guy: *Životopis Terezie z Lisieux*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1997.
- Hořínek, Zdeněk: Světec jako dramatický hrdina II, *Divadelní revue* 1997, č. 4., s. 3-8.
- Lagronová, Lenka: Terezka, in: *Markéta Bláhová - Podzimní bra*, *Petra Havelková - Zpěvy tmy*, *Dora Kaprálová - Výšiny*, *Lenka Lagronová - Terezka*, *Jitka Martinková - Vteřiny soli*, *Iva Volánková - Zisk slasti : (Šest žen napsalo šest ber)*, Větrné mlýny, Brno 2001.,
- Mazáčová, Barbara: Mirákl z konce milénia, *Divadelní noviny*, 15.4.1997, roč. 6, č. 8., s. 1,4.
- Mlejnek, Josef: Mystické nemehlo aneb Legenda o Terezce Lenky Lagronové, *Svět a divadlo*, 1997, roč. 8, č. 4., s. 52-55.
- Reslová, Marie: Cesta za vnitřním hlasem : Událost, *Lidové noviny*, 15.3.1997, roč. 10, č. 63, s. 3.
- Reslová, Marie: Divadlo nebo iniciační obřad?, *Divadelní noviny*, 2.2.1999, roč. 8, č. 3., s. 7.
- Suchařípová, Helena: Lucie a Terezie od Ježíška, *Svět a divadlo*, 1997, roč. 8, č. 4., s. 56-57.
- Terezie Ježíškova, svatá: *Duch svaté Terezie Ježíškovy*, Lid. záv. tisk. a nakl. Olomouc, Přerov 1927.
- Terezie z Lisieux: *Autobiografické spisy /Dějiny duše/*, Nakladatelství Tiskárny Vimperk, Vimperk 1991.
- Tichý, Zdeněk A.: Plout lze bez plachty i vesel, *Mladá fronta Dnes*, 10.3.1997, roč. 8, č. 58., s. 11.
- Terezie z Lisieux, svatá: *Básně*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1995.
- Vangeli, Nina: O něčem jiném..., *Divadlo v mezíchcase*, 1997, roč. 2, č. 2., s. 20.
- Vodička, Timotheus.: *Cesta svaté Terezie Ježíškovy*, Matice cyrilometodějská s.r.o., Olomouc 1994.
- Zemančíková, Alena: Terezka je představením pro tři skvělé herečky, *Mladá fronta Dnes*, 29.3.2005, roč. 16, č. 73., s D/5.

Odborná literatura

- Balthasar, Hans Urs von (ed.): *Učitelka prostoty : spiritualita svaté Terezie z Lisieux*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: *Dejiny drámy*, Divadelný ústav, Bratislava, 2003.
- Gajdoš, Július: *Postmoderné podoby divadla*, Větrné mlýny, Brno 2001.
- Jakobson, Roman: *Poetická funkce*, Nakladatelství H&H, Jinočany 1995.
- Lukeš, Milan: *Umění dramatu*, Melantrich, Praha 1987.
- Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*, Divadelní ústav, Praha 2003.
- Pavlovský, Petr (ed.): *Základní pojmy divadla, Teatrologický slovník*, Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004.
- Sion, Victor: *Duchovní realismus Terezie z Lisieux*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1992.
- Six, Jean-François: *Terezie z Lisieux : svěťice "malé cesty"*, Cesta, Brno 1990.
- Sławińska, Irena: *Divadlo v současném myšlení*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2002.
- Srba, Bořivoj: *Umění režie*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996.
- Veltruský, Jiří: *Příspěvky k teorii divadla*, Divadelní ústav, Praha 1994.
- Vostrý, Jaroslav: *Drama a dnešek*, Československý spisovatel, Praha 1990.
- Vostrý, Jaroslav: *Režie je umění*, Akademie múzických umění, Praha 2001.

Abstrakt

Předkládaná diplomová práce se zabývá vztahem inscenace Jana Nebeského ke své dramatické předloze, divadelní hře *Terežka* od Lenky Lagronové.

Je rozdělena do dvou oddílů, v prvním se zabýváme prameny dramatu, zejména biografickými zápisky svaté Terezie z Lisieux, které jsou dnes vydávány pod názvem *Dějiny duše*. Následně podrobujeme vlastní drama důkladné analýze, ze níž vyplývá, že drama je koncipováno tak, aby čtenáři prostředkovalo Malou cestu, učení svaté Terezie z Lisieux.

V druhém oddíle analyzujeme inscenaci *Terežka* režiséra Jana Nebeského, která byla premiérována v Divadel Komedie 7. března 1997. Snažíme se především poukázat na značné režijně-dramaturgické úpravy, které zásadně proměnily sémantický charakter dramatu.

V závěru shrnujeme sémantický posun, ke kterému došlo „překladem dramatu do jazyka divadla.“

Abstract

The presented MA thesis examines the relationship of the staging of Jan Nebeský with its source, the drama *Terežka* from Lenka Lagronová.

It is dividend into two sections; in the first part we are dealing with the sources of the drama, mostly with the biographical notes of Saint Therese of Lisieux. Nowadays, these are published under the title *The Story of a Soul*. Subsequently we throughoutly analyze the drama. The analysis implies that the drama is conceived to mediate The Little Way, the teaching of Saint Theresa from Lisieux, to the reader.

In the second section we analyze the staging *Terežka*, directed by Jan Nebeský, which had opening night in Divadlo Komedie on March 3, 1997. We mostly try to refer to the distinct directorial-dramaturgic arrangements, which essentially altered the semantic character of drama.

In the conclusion we summarize the semantic drift cause by the „translation of drama into the theatrical language“.

- Nevím kudy kam (1988)
- U stolu (1988)
- Nouzov (1989)
- Pláč (1989)
- Náš (1990)
- Pelech (1992)
- Pokoj (1992)
- Spinkej (1992)
- Srnečka (1992)
- Těžko sem někdo dohlédne (1992)
- Antilopa (1993)
- Markýza (1993)
- Páv (1993)
- Naši naši furianti (1993)
- **Tereзка (1997)**
- Vstaň, prosím tě (rozhlasová hra, 1999)
- Království (2002)
- Miriam (2003)
- Nikdy (2003)
- Johanka (2004)
- Etty Hillesum (2005)

Lenka Lagronová: Terežka

Režie: Jan Nebeský

Výprava: Jana Preková

Hudba: Irena a Vojtěch Havlovi

Dramaturgie: Kateřina Šavlíková

Produkce: Jana Burianová

Světla: Svatopluk Tomášek, Jiří Kufr, Roman Douša

Zvuk: Pavel Pavlík, Martin Hejl

Inspice: Dalibora Vojvodová

Garderoba: Helena Pošíková, Karla Bohunová

Líčení a vlásenky: Renata Tomková

Rekvizity: Jan Hájek, Eva Boubelíková

Výroba majáku: Jan Hubínek

Nápověda: Jarmila Čermáková

Šéf stavby: Radek Sušanka

Technická spolupráce: Radek Sušanka

Obsazení

Terežka: Lucie Trmíková

Matka: Viola Zinková

Vincenta: Emma Černá

Magdaléna: Petra Lustigová

Anežka: Dana Batulková

Tatínek: Jiří Klem

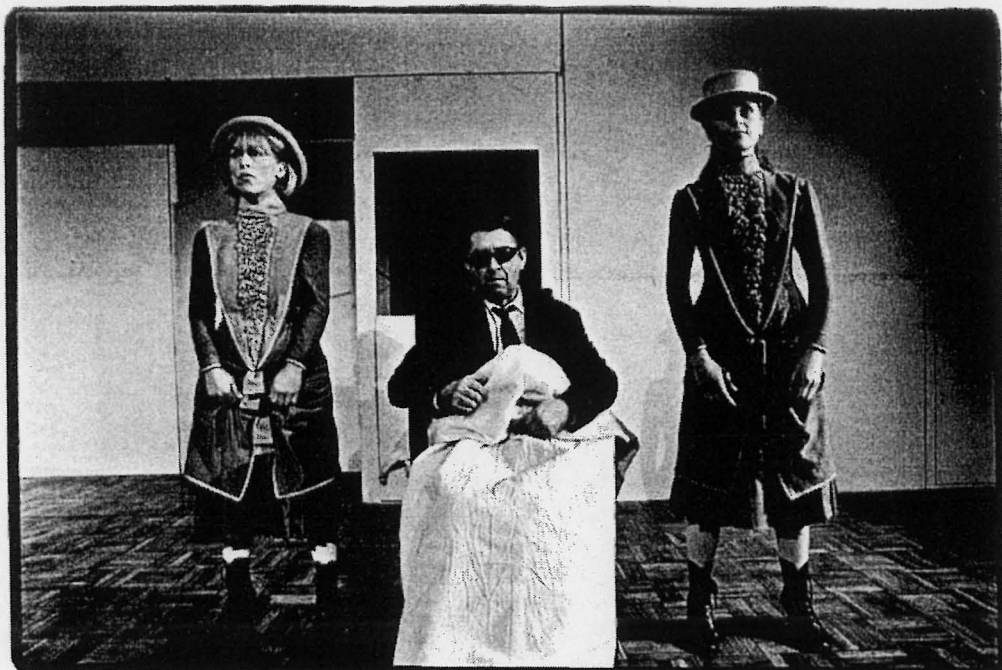
Premiéra: 7. března 1997

Derniéra: 19. března 2002

Divadlo Komédie – scéna MDP (Městská divadla pražská)

Ředitelka MDP – Mgr. Radka Pipková

Umělecký šéf Divadla Komédie – Michal Dočekal



Obr. 1 – Prolog k inscenaci: Na invalidním vozíku sedí Otec (Jiří Klem), který je obklopen Anežkou (Dana Batulková) a Terezkou (Lucie Trmíková).



Obr. 2 – Terežka vstupuje do kláštera: Zatímco Terežka (Lucie Trmíková) balancuje na jedné noze s pohledem upřeným do diváků, ostatní postavy přestavují scénu.



Obr. 3 – Terezka zápasí s bramborem: U loupání bramborů se sešly všechny řádové sestry, zleva Vincenta (Emma Černá), Magdaléna (Petra Lustigová), Terezka (Lucie Trmíková), Matka (Viola Zinková) a Anežka (Dana Batulková).



Obr. 4 – Závěr: Nemocná Terezka (Lucie Trmíková) je upoutána na lůžko a ostatní karmelitky ji dělají společnost.