

Honza Petružela Radokův Faust — Zpráva o nerealizované inscenaci

“Hlas Klauna: Existují rituální okamžiky, které v sobě zahrnují opakování...” (A. Radok — M. Radoková: *Klaun*)¹

Příběh textu

Alfréd Radok připravoval se svými spolupracovníky ve druhé polovině šedesátých let inscenaci podle Goethova Fausta, její jevištní realizaci stejně jako další Radokův život a tvorbu v Československu znemožnil příjezd sovětských tanků. Z dostupných svědectví² a dochovaného textu úprav³ se o ní pokusím sestavit zprávu.

Inscenovat v šedesátých letech v Národním divadle Goethova Fausta byl záměr tehdejšího šéfa činohry Františka Götze.⁴ Režie a úprava byla svěřena Alfrédu Radokovi, který na textu pracoval s tehdejším dramaturgem ND Zdeňkem Hedbávným⁵ a lektorem ND Milanem Calábekem.⁶

Ze vzpomínek Z. Hedbávného⁷ vyplývají následující časové údaje. První impuls ke vzniku inscenace vzniká v září 1966 (Hedbávný, 325). A. Radok se Z. Hedbávným hovoří v průběhu roku (zřejmě od jara) 1967 o možných podobách (Hedbávný, s. 330-331). Od počátku ledna 1968 začínají společně s Milanem Calábekem pracovat na prvních verzích úpravy, k tomu vychází zpráva v denním tisku.⁸ Hedbávný ve své knize zachycuje tuto první fázi vzniku dramaturgicko-režijní koncepce Fausta takto: “Na prvních schůzkách vysvětlil Alfréd Radok svoji představu inscenace Fausta: Při příležitosti osmdesátých narozenin Johanna Wolfganga Goetha se v jeho výmarském sídle sejdou představitelé mnoha národů a stavů, aby vzdali hold géniovi německé literatury a vědy. Mistr odpoví tím, že účastníkům oslavy předvede v domácím divadle své životní dílo, Fausta. Sám bude hrát titulní roli, jeho přátelé podle společenského postavení postavy další. Role Markétky připadne Christianě Vulpusové. Goethe a jeho přátelé přivedou Markétku-Christianu na popraviště. Každá pracovní schůzka s Alfrédem Radokem začínala čtením některé scény z Fischerova překladu Fausta. Potom Radok vysvětlil, jak si ji představuje na jevišti. Následovala debata, hledání. Radok nic neformuloval jako definitivní, nýbrž mluvil jen o svých pocitech, které v něm scéna vyvolala. Naše názory ho opravdu zajímaly a mnohdy z nich vycházel v dalších úvahách. Dále zbavoval základní představu všeho efektního a nefunkčního. Když se mu zdálo, že se to podařilo, chtěl, aby byl takový “nápad” zapsán. Na dalším setkání se pak četly “nápady”, na nichž jsme se shodli, a podle nich se pak upravoval text. Tuto konkrétní práci dělal Milan Calábek. Jsem šťastný, že jsem se mohl zúčastnit práce na zniku Radokovy inscenace, i když nikdy nedošlo k její jevištní realizaci. Mohl jsem zblízka poznávat způsob jeho divadelního cítění a myšlení. Byl to oslňující zázrak tvorby, jaký jsem nikdy předtím ani potom už nezažil.”⁹ Práce na úpravě pokračuje až do června 1968, kdy Radok 30. 6. 1968 píše v dopise Hedbávnému o existenci druhé pracovní verze (Hedbávný, s. 339). 14. 7. 1968 se Radok o přípravě zmiňuje v novinovém rozhovoru s Josefem Heydukem¹⁰. V srpnu 1968 emigruje Alfréd Radok do Švédska. Práce se na půl roku přerušuje.

Naděje na inscenování Fausta na Národním divadle je nulová. Přesto Radok v práci na úpravě pokračuje i v zahraničí. Jak vyplývá z korespondence se Z. Hedbávným: pravděpodobně se pracuje při týdenním setkání Radoka s Hedbávným v Mnichově v lednu 1969 (Hedbávný, s. 343-344), ze kterého vznikl mimo jiné rozhovor otištěný v novinovém článku z 19. 2. 1969¹¹, kde je Faust zmíněn.

Poslední etapu tvoří tzv. švédská verze, která vznikla při návštěvě Milana Calábka v Göteborgu v červenci 1969.¹² Podle Calábka chtěl Radok práci dokončit, aby mohl Fausta inscenovat i mimo republiku, k tomu však nedošlo.

Podle svědectví Milana Calábka i Zdeňka Hedbávného vznikl rukopis úpravy při společných rozhovorech s Alfrédem Radokem. Podle M. Calábka je vlastní textová podoba adaptace jeho dílem (“Měl jsem za úkol dát to do slov.”)¹³; Calábek připravoval po jednotlivých setkáních textovou podobu veršů, které Radok následně upravoval. Hedbávný se zřejmě účastnil pouze přípravné fáze a na vzniku vlastního textu se podílel jen minimálně (Hedbávný: “Hlavně na tom pracoval Milan Calábek.” Calábek: “Zdeněk u toho moc nebyl.”)¹⁴. Poslední fáze úpravy ve Švédsku se Hedbávný neúčastnil.

Jelikož práce na Faustovi nepřekročila přípravnou část, jsou fakta o budoucí jevištní podobě velmi kusá a vycházejí pouze ze svědectví pamětníků.¹⁵ Ačkoliv je z textu patrná poměrně přesná podoba jeviště i konkrétních scénických objektů, scénograf se připrav zatím neúčastnil, ani se o něm nemluvalo. Hypoteticky připadají v úvahu Radokovi dvorní scénografové Ladislav Vychodil nebo Josef Svoboda. Hudbu měl komponovat Zdeněk Liška. Inscenace měla být uvedena v Tylově divadle, ale později došlo k přesunutí do Národního divadla. O hereckém obsazení se při práci uvažovalo zatím

jen "pro představu"; Goetha-Fausta měl hrát Oldřich Vlček, představitele Komorníka-Mefista neznáme, dále měli být obsazeni Nina Jirsíková, Luděk Munzar, Aglaia Morávková...

Pokus o interpretaci

Výchozím textem pro dramaturgicko-režijní úpravu prvního dílu Goethova Fausta byl pro Radokův tvůrčí tým¹⁶ překlad Otokara Fischera. Podle Z. Hedbávného i M. Calábka nebyl pro Radoka Goethův text ani Fischerův překlad nedotknutelnou svátostí. Naopak. Radok z této nedotknutelnosti-klasičnosti goethovského nimbu učinil jedno z klíčových témat své úpravy. Podle Hedbávného vzpomínky¹⁷ měl Radok od počátku práce na mysli autorskou adaptaci Goethova textu, tedy nikoliv jen dramaturgickou úpravu, ale výrazné přepsání — adaptaci. Původní představa "Goethových narozenin" byla opuštěna již v 1. verzi, ale postava Goetha, faktografie jeho života¹⁸, divadlo na divadle a postava jeho manželky Christiany Vulpiusové jako Markétky zůstaly zachovány. Scénář ve své fabulační struktuře sleduje hlavní scény prvního dílu Goethovy tragédie a vychází z "textového materiálu" Fischerova překladu, se kterým bylo zacházeno velmi volně a většina původních veršů byla nově "přebásněna" pro potřeby úpravy¹⁹, podstatná část textu je nově připsaná.²⁰ Z vývoje úpravy je patrné, že výchozí text byl inscenátorům stále těsnější, a vše pro potřeby adaptace přebytečné-nefunkční z něj mizí. Podoba úpravy je výrazně určena také tím, že od počátku se směřovalo k divadelnímu-jevištnímu scénáři (téměř režijní knize), nikoliv ke svébytnému dramatickému textu. V celku se tu naplno projevují radokovské adaptační tendence, ve kterých režisér-upravovatel s výraznou autorskou jevištní vizí převáží nad dramatickým autorem.²¹ Níže se pokouším interpretovat (komentovat, popsat a naznačit) principy Radokovy adaptace na základě druhé (poslední) verze scénáře.

Začátek scénáře *Fausta*, označený jako "Prolog", je ve 2. verzi²² vypracován pouze jako synopse. Velmi cenný je popis scény, který pojmenovává dramatický prostor jako "Goethův salon" a komentuje možnosti práce se scénickými prvky.

Úvodní a závěrečná scéna — základní rámec hry (parafráze Předehry na divadle) je zachována jen v krátkém popisu (závěr má tři varianty). Goethův salon je jakýmsi **goethovským muzeem** s vojenskou stráží, kde Ředitel, Básník a Komik provádějí skupinu postav ("Jevišťe zaplňují postavy hry.") v "rolí" návštěvníků (v 1. verzi najdeme poznámku "Turistický průvod?"). Divadelní trojice vysvětluje smysl a velikost Goethova díla, názor na to, jak má vypadat německé drama. Na ukázkou předvádějí sázku Boha s Dáblem o Faustovu duši (parafráze "Prologu v nebi"). Podle M. Calábka byl text "názorů na divadlo" napsán, v pozůstalosti se ovšem nedochoval; scénku sázky měla údajně předvést divadelní trojice. Po první rámujiící scéně umístěné **kdesi** za konec Goethova života se **muzeum** vyprazdňuje a na scéně ožívá příběh Goethova **obrazu-odkazu**. Začíná **hra** o Goethovi-Faustovi.

Předehra uvádí základní inscenační rámec hry jako Radokovu reflexi o vnímání Goethova textu. Jde o to, jak je nakládáno s "goethovským kultem", o proces vytváření **mýtu** klasičnosti autora, jehož odkaz je bedlivě sčítán²³ a názor na interpretaci jeho díla je jasný — jako je jasný názor na to, jak má vypadat drama a **jak se má dělat divadlo**. Úvod stvrzuje slavnostní fuga a Goethe-Faust zaujímá polohu z **klasicistického obrazu**.

Hlavní postavou hry je "snad Goethe — snad Faust".²⁴ Velmi zjednodušeně bychom mohli říci, že jde o Goetha rozžívajícího svou literární postavu Fausta resp. skrze autorovu literární postavu Fausta je tu nahlížen sám autor Goethe. Přelévající se dvojnárodnost jedné dramatické osoby umožňuje postupování jednotlivými rovinami hry při zachování fabulační struktury původní tragédie a příkomponování kvazibiografického příběhu Goetha. Goethe zobrazen skrze **faustovskou hru**.

Goethův-Faustův protihráč Mefisto se objevuje hned v úvodu skryt pod dvojakou maskou tichého Komorníka-Mefista. Ve zvláštním diktování-dialogu začínají vytvářet na divadle text-příběh Fausta. Z Komorníkova-Mefistova jednání je od počátku cítit **moc** a **nadhled** nad celou situací; Mefisto je pánem hry, protože ví, že ji **hraje**, je pánem divadla, které začíná.

Rytmizace hry a prolnutí do scény "Velikonoční slavnost" je realizováno nástupem sborů na scénu — repliky odříkované Goethem přecházejí do jevištního ztvárnění skutečnými sbory společně s tematizací hudební orchestrace ("Faust: Co, hudbo, chceš v mém živorenění?"). Postupným zapojováním dalších složek jevištního výrazu se z roviny psaní hry dostáváme do hry samotné, do dění. Přítomnost kulis Goethova salonu a nástup účastníků slavnosti skrze dveře otevírané sluhy upomínají na neustálou prostupnost všech rovin hry.

Velikonoční scéna má být poutí, jarmarkem, lidovým divadlem, na jehož pozadí se exponuje linie Goethova vztahu k ženám, k ženě: začíná "radokovským" pseudolidovým obřadem — družičky větší nad scénu symbolickou Veroničinu roušku a poprvé zazní písňový "markétkovský" leitmotiv v kramářské písni i fotografický motiv sboru ("V kapli na hoře Grimbachu / muž slavný za manželku pojal / náš slavný muž..."). Lidová slavnost umožňuje organické začlenění obřadních prvků a zároveň počíná marlowovskou linii faustovského mýtu (dryáčnické výstupy, alchymistické rituály...).

Příběh Markétky má v úpravě historickou paralelu ve skutečné Goethově ženě Christianě Vulpiusové, se kterou se Goethe oženil po osmnácti letech společného soužití. Vztah Goetha k "prosté dívce z lidu" nebyl sice na výmarském dvoře přijímán příliš nadšeně, Radokův příběh o popravě Christiany-Markétky výmarskou společností je ale pochopitelně od začátku smyšlený. Tvoří však východisko pro zobrazení tématu moci nad lidským osudem.

Pánem nad touto mocí je skrytý a dovedný manipulátor Mefisto. Goethe-Faust je jím (provokativně) oslovován nejen jako učenec, ale i jako ministr všeho práva, který má moc rozhodovat o životě druhých. Motiv, ač ahistorický (Goethe takovou moc ve Výmaru neměl), zobrazuje svody moci a je začátkem řady ďábových triků, kterými vodí Goetha-Fausta podle **svých záměrů**. Goethe-Faust vzápětí prosloví vlasteneckou řeč na oslavu Německa — text převzat z Grabbeho *Dona Juana a Fausta* — což může být ironické zpodobení nacionalistického kultu, k němuž byl "universalista" Goethe paradoxně mnohokrát zneužit.

Mefisto dokonce iniciuje a řídí **vyvolání sebe sama** jako ďábla. Následný obřad se pak může uskutečnit s patřičnou dávkou teatralizace (parafrázováno je Marlowovské vyvolávání ďábla). Komorník se "obřadem" pro formu změni v Mefista a scéna se přesune do "Goethovy výmarské doby", kde je rozehrán historický obraz Goetha jako duše výmarských zábav ("Tímto zázrakem pak učený pan Goethe / své hosty bavil / a kouzla předváděl."). Před zestárlým a unaveným učencem defilují milenky z různých období jeho života — Frederika Elisabeth Brionová, Marianne von Willemer, Charlotta von Stein — počíná se okamžik bilance.

Klíčový moment Fausta — podepsání smlouvy s ďáblem — se v efektním alchymistickém humbuku mění ve frašku, neboť Mefisto už žádnou smlouvu o prodeji duše ani nepotřebuje! Ďábel má volnou ruku pro předvádění svých kejklů v Auerbachově sklepě, kde se opět připomene téma ženy ve vulgární rovině, dokonce se zapojením postavy Markétčina bratra Valentina, který zde sám má maslo na hlavě. Scéna vrcholí v iluzionistickém výstupu s opilci, kdy Faust odmítá Mefistovy šalby: "*Tvrdit, že putyka je korábem, / bílý den temná noc, / může tvrdit jen naprostý hlupák.*" Ovšem Mefisto má odpověď připravenou: "*Však dokázat to může jen, kdo má moc.*"

Příznačně se slovem "moc" se zásadně mění celá situace. Na scénu přicházejí Ředitel, Básník a Komik v kostýmech Velkovévody a jeho družiny. Na tomto místě se naruší iluze divadla na divadle, kterou nastavila úvodní situace hry. V postavách divadelní trojice dochází k propojení a rozehrání úvodního rámce do struktury textu, když opilci sice považují Ředitele za skutečného velkovévodu Karla Augusta z Goethovy doby, ale Ředitel publiku přiznává: "Jak snadno divadlem lze lidi oklamat, / jak snadno oživit lze vidiny a stíny, / člověk je tím, jaký si vezme šat." Básník odporuje: "Člověk je tím, jaké jsou jeho činy." Mefisto pointuje: "Člověk je tím, čemu chce věřit / - to v nejlepším případě - / a nebo tím v co musí věřit, / a odpověď je nasnadě." Začíná se klubat jeho hlavní intrika — **past** na Goetha-Fausta — v níž jsou angažováni i Ředitel, Básník a Komik. Vše je řízeno Mefistem. Ředitel oslovuje Goetha-Fausta jako básníka a ministra všeho práva a Básník se rozplývá nad **zemí**, kde má moc rozhodovat o životě a smrti osvícený básník. Goethe na zdůrazňování svojí moci reaguje podrážděně: "Já, který podstaty chtěl dopátrat se zdání, / já, který prahl tak po poznání, / že černou magií zval duchy na pomoc, / mám teď mít jen pouhou pouhou moc...? Ach, jaká komedie!" Mefisto chytá Fausta za slovo a "zcizuje" okolní prostředí: "Komedie? Co není komedie? / Vždyť všechno je jen pouhou pouhé divadlo." Roviny se prolínají. Přiznává se divadelnost Goethova salonu, který se mění na jeviště na jevišti²⁵, kde se bude hrát další divadlo na divadle — Hra o Markétce. Mefisto připravuje laternu magiku²⁶ pro své vrcholné číslo: "U každého divadla je totiž zákulisí, / z něhož na scénu se vstupovati má, / nad každým z herců drátky visí, / za které pak tahám - já."

Začíná se dvěma obřady: zdánlivým omlazením Goetha-Fausta, které jej připravuje na "návrat v čase", na **zobrazování** jeho minulosti pomocí divadla a nástupem **vděčného** výmarského publika pod taktovkou ceremoniáře Mefista (motiv z 2. dílu *Fausta*). Goethe začíná ustupovat: "Ach, jak jsem unaven tím světem galantností, / tím světem prázdných gest a slibných úsměvů."

“Hra o Markétce” tvoří druhou část Radokovy adaptace. Od tohoto místa až do konce hry je skrze Markétčin příběh rozehrávána Mefistova léčka na Goetha-Fausta, v níž popraví Christianu Vulpiusovou. Představení je jakousi hamletovskou pastí na myši naruby, neboť past líčí Mefisto a váhavcem je Goethe, který pozná-uvídí v postavě Mladého Fausta s výraznými donjuanovskými rysy obraz sebe sama. Obraz zprostředkovává kruté Mefistovo divadlo, a tudíž není jisté, zda je pravdivý či smyšlený. Podstatné je, že jej Mefisto využívá k určitému záměru. Postavu Markétky hraje Christiana Vulpiusová; připomenut je znovu stavovský rozdíl²⁷, hodící se k očernění Goetha a k jejímu zničení. Mefisto stojí u své laterny magiky a režiruje představení, dokonce v něm i sám hraje.

Ve Hře o Markétce najdeme nejvíc z původního Goethova textu (scény Promenáda v parku, Markétčina komůrka, U susedky, Zahrada). Radok stylizuje vystup na jevištiátku do žánru manýristické operety, na pozadí příběhu o “padlé” dívce je parodováno klasické vnímání Goethova odkazu.

Mefisto komunikuje zároveň s Goethem-Faustem i s Mladým Faustem. V jednom okamžiku Goethe odchází znechuceně ze scény a Mefisto za ním lakonicky vzkazuje: “Chtěls hru, co věčně hrát měl bys chuť? / Chtěls lásku, co se nerozplyne jako rtuť. / Chtěls ženu, s níž věčně chtěl bys být. / Chtěls chvíli, v níž věčně chtěl bys žít.” Později je Goethe, dojatý krásou situace a veršů (romantická nálada a pathos vytvořený Mefistovou iluzí), vydrážděn k horečnatému výkřiku: “Ten okamžik, jak je krásný, nejkrásnější snad, ach věčně, navždy v něm chtěl bych...” a málem se předčasně chytí do Mefistovy pasti — ve scénáři je na to poznámka: “Gesto Mefista.” Není jasné, zda jím Fausta zarazil, nebo je to gesto zklamání. Goethe-Faust však ještě nemůže podlehnout, musí dohrát svoji roli v Mefistově režii.

Po svedení Markétky, v bouři zmatků a nastražené vraždy Valentina, přidává ďábel do hry další ženu. Motívem smyšleného příběhu o Tereze Ulrikové ztrojí a účelově zamlží postavu Christiany-Markétky. Sbor sděluje zásadní informaci o žádosti o milost podané svobodnou matkou Terezou Ulrikovou, jež v zoufalství zavraždila své dítě, Johannu Wolfgangu Goethovi, ministru všeho práva v zemi sasko-výmarské. Flašinetář to komentuje pokračováním svého příběhu a sbor připomene osvícenost básníkovu, který v této zemi rozhoduje o životě a smrti. Motívem Terezy Ulrikové vstupuje do hry téma omilostnění svobodné matky — Christiany-Markétky.

Past na myši končí volnou aluzí na závěr Hamleta (“Teď čtyři kapitáni ať nesou bohatýra”). Markétka je zatracena a za jejími zády už stojí kat, soudci a družičky. Postavy obou linií (goethovské a faustovské) se protínají. Mefistova hra se blíží ke konci. Iluze divadla na divadle byla rozehnána romantickou bouřkou — kdo je teď Markétka-Vulpiusová a ve které rovině příběhu teď jsme?

V “Procesi k Markétce” přicházejí Ředitel, Básník Komik a dámy v galantním rozhovoru s poklonou Goethovi. V jejich narážkách jsou připomínána témata hry, na nichž Goethe prohrává: láska, a zejména spravedlnost a milosrdenství. Ředitel a Mefisto předávají Goethovi žádost o milost pro svobodnou matku Terezu Ulrikovou, což je okamžik pro Goethovo rozhodnutí. Pozornost je od této milosti odkláněna divadelními prostředky — Komik řekne vtip, dámy se smějí, v druhém plánu na scénu přicházejí družičky a vrací se motiv velikonoční slavnosti. Napětí stoupá, přichází procesí (opět Radokova obřadnost), jde ke skříní-kapličce, kde jako “ve vězení” klečí Markétka. Mefisto s ironickou úklonou podává Goethovi žádost o milost. Ten lituje Markétku a neví, že milost pro ni drží v ruce. Jeho řeč vyzní jen jako gesto, které Mefisto ironicky odhaluje. Goethe-Faust přikazuje Mefistovi, aby Markétku zachránil, ten však odpovídá: “Zachraň ji? Kdo to byl, kdo ji uvrhl do zkázy? Já nebo Vy?” Goethe se chystá podepsat žádost o milost, ale je zastaven Mefistovým řečnickým trikem: “Komu dáváš svobodu a milost? Víš to?” V konečné fázi přebral ďábel zodpovědnost na svoji oběť. Goethe odloží pero a uzavře akta. Sbor komentuje: “Johann Wolfgang Goethe / ministr všeho práva / svobodné matce odmítl milost dát / Rozsudek smrti potvrdil takto.” Propojují se roviny — Goethe obelhán Mefistem a dvořany odmítl dát milost svobodné matce Tereze Ulrikové, odsoudil tím na smrt Markétku a zároveň svou ženu Christianu Vulpiusovou. Motív Vulpiusové se nedohrává do konce, vše je teď už jen v rovině “ztrojené” ženy Markétky. Mefisto ve svém čtyřverší pojmenovává dvě moci “Bible, jež učí milovat, / modlete se za své vrahy, dí; / v zemi výmarské však pořádek a právo / jest více než milosrdenství.” Ďábel udílí ponaučení a cituje Bibli. Goethe-Faust se ještě marně snaží dostat Markétku ze žaláře. Ale již je zřejmé, že prohrál. Vlečen mocí a intrikami Mefista byl poražen. Sbor zopakuje envoi: Johann Wolfgang Goethe / rozsudek smrti potvrdil takto: / V zemi výmarské pořádek a právo / jest víc než milosrdenství.” Poprava Markétky je provedena jako obřad.²⁸

Ve druhé verzi scénáře najdeme několik odlišných konců (otiskujeme všechny). Ani jeden není přímo škrtnut, takže je lze všechny považovat za pracovní varianty. V nejstarším chybí scéna poprav a scéna "Procesí k Markétce" končí slovy sboru: "Je zachráněna." — tj. stejně jako závěr Goethova Fausta. Po ní následuje synopse Epilogu, kde se vracíme do Goethova muzea. Hlavní slovo mají opět Ředitel, Básník a Komik. Goethe i Mefisto zmizeli. Divadelní trojice pokračuje ve výkladu (dialogy chybí) o Goethově díle a celá situace se v kruhu vrací do výchozího bodu.

Pozdější verze závěru je propracovanější, obsahuje dialogy a výše popsanou scénu poprav. Epilog se opět odehrává v muzeu, kde ještě Goethe sedí u svého stolu(!). Básník s Komikem se předhánějí v tom, kdo pronese závěrečné slovo. Goethe mizí v propadlišti "dějin", zůstává jen jeho obraz. Radok však nečekaně tuto rámuující rovinu narušuje závěrečnou sérií efektů a zejména připomenutím motivu ženy, obdobně jako končí 2. díl Goethovy tragédie motivem věčného ženství. Návštěvníci muzea se této "nepříjemné" vize snaží zbavit.

Alfréd Radok ve své autorské adaptaci Goethova Fausta sleduje dvě doplňující se linie. Zaujetím kritického postoje ke klasicizujícímu-umrtvujícímu vnímání textů na divadle dochází k novému vidění nimbu Goetha klasika pomocí zdvojení struktury textu. Příběh Fausta spojuje s pseudoreálným prostředím Goethova života, a posouvá tak příběh z roviny "klasického" mýtu zpět do roviny lidské. Jeho úprava originálním způsobem pracuje s faustovským příběhem, ze kterého vzniká příběh nový. Druhou výchozí linií je vidění postavy Goetha-Fausta jako člověka, který je básníkem a zároveň má přístup k moci — otázky po úlitbě systému přichází samy. Novou interpretací zabraňuje ustrnutí Fausta a klade aktuální otázky manipulace a zneužívání moci. Sebepodrobnější rozbor scénáře nám však, i přes Radokovu pečlivou přípravu, nenahradí při hledání jeho tvůrčího gesta to nejpodstatnější — Radokovu **divadelní** inscenaci *Fausta*.

Na závěr připojme jednu anekdotu ze vzpomínky Milana Calábka, která vystihuje atmosféru vzniku Fausta. Vítězslav Vejražka, tehdejší šéf ND, údajně Radokovi několikrát říkal: "Pane Radoku, doufám, že to bude Goethe!" Radok se měl na oplátku jinde vyjádřit: "Chtějí muzeum, tak ho tam mít budou..."

Ediční poznámka

A. Celková charakteristika materiálu

Rukopis

V pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v Divadelním oddělení Národního muzea se nacházejí desky nadepsané "A. Radok: Faust, 1. a 2. verze scénáře".²⁹ Obsahují čtyři složky s texty Radokovy úpravy Goethova *Fausta*; celek čítá 196 listů formátu A4 popsaných strojem po jedné straně s několika vrstvami rukopisných poznámek. Texty jsou v dobrém stavu, rukopisné poznámky dobře čitelné.

Atribuce rukopisu

Na žádné z verzí není explicitně uveden autor úpravy. Na textu pracovali Alfréd Radok (režisér zamýšlené inscenace a hlavní autor úpravy), Zdeněk Hedbávný (dramaturg ND) a Milan Calábek (lektor ND). Radok se ve svém dopise Z. Hedbávnému z 30. 6. 1968³⁰ zmiňuje ještě o paní Trojanové, která text přepisovala a rozmnožovala pro další úpravy.

O autorství rukopisu píšeme v úvodu předchozí studie (Příběh textu). Co se týká jednotlivých textových vrstev můžeme obecně prohlásit, že autorem strojopisných vrstev (mimo jednoho sporného případu) je Milan Calábek ev. přepisovatelka Trojanová (strojopis 2.1) a autorem rukopisných zásahů Alfréd Radok.

Určení datace rukopisů

Jednotlivé verze a vrstvy textu nejsou až na jednu výjimku (poznámka na titulním listu rukopisu 2.1) datovány. Podrobnější časové údaje o vzniku textu jsou opět uvedeny v předchozí studii. Shrnutě: podle těchto údajů lze stanovit počátek vzniku rukopisů přibližně na leden 1968 a ukončení práce na červenec 1969. Vzájemná posloupnost jednotlivých verzí je zřejmá z jejich označení. Posloupnost zásahů rukou (škrty, vpisky, poznámky v několika vrstvách), které dělal A. Radok, je určitelná.

Výchozí text úpravy

Výchozím textem úpravy Goethova *Fausta* byl překlad Otokara Fischera. Autoři zřejmě vycházeli z vydání v SNKL z roku 1965 (srovnej Hedbávný, s. 326).

Popis textů 1. a 2. verze

Dochované texty (o žádných dalších verzích nejsou zmínky) představují dvě zásadní fáze úpravy — první verze (1.1), následná úprava začátku první verze (1.2) a vložka (1.3) Radokova autorského textu do první verze; druhá verze (2.1) a úprava druhé verze (2.2).

1.1 Charakteristika

Hnědá složka je nadepsána modrou propiskou "Goethe FAUST" a odlišným rukopisem tužkou "První verze". Složka obsahuje 54 sepnutých listů formátu A4. Na nultém listu je napsáno modrým inkoustem "I. Prolog s ředitelem / co má být divadlo - artisté / Nástup lidí na svá místa / Divadelní cedule / Turistický průvod?" (1.1.s.0). Pravděpodobně se jedná o pozdější, vzhledem k následujícímu textu, poznámku k podobě začátku hry. Dále následuje 53 listů popsaných strojem po jedné straně. Listy jsou číslovány 1-52, s chybným zdvojením strany 13 (jedná se o dvě odlišné strany se stejným číslem, ale pořadí je zřejmé). Ve strojopisu (1.1.a) jsou identifikovatelné tyto rukopisné vrstvy úprav: Tužkou je provedena jazyková korektura a doplnění strojopisu o slova vynechaná při opisování (1.1.b); nepočtené úpravy modrým inkoustem (1.1.c) odkazující svým charakterem k textu 1.2; silnější tužkou jsou zapsány všechny ostatní úpravy a nové texty (1.1.d). Celkem tedy v textu 1.1 rozlišíme čtyři textové vrstvy, jejich pravděpodobné pořadí je strojopis (1.1.a), korektura (1.1.b) a na stejné úrovni (nerozlišitelné) jsou úpravy 1.1.c a 1.1.d.

Text 1.1 vychází z Fischerova překladu. Jsou provedeny výrazné škrty i v rozsahu celých scén. Fischerův překlad je už zde přepisován jak z důvodů jazykových tak významových. Před textem 1.1 mohla hypoteticky existovat ještě jedna verze úpravy resp. poznámky v knize, ze které byl přepsán strojem text 1.1.a. V rukopisných poznámkách (1.1.d) jde většinou o obecnější charakteristiky scén, pracovní poznámky pro další úpravy.

1.2 Charakteristika

Druhá (zelená) složka obsahuje 15 listů strojopisu číslovaných (1)-14. Jsou zde dvě různé strany 4. Ve strojopisu (1.2.a) jsou tři vrstvy rukopisných úprav: modrým inkoustem (1.2.b) poznámka o hudbě; tužkou (1.2.c) scénické poznámky a škrty; propiskou (1.2.d) přesun 4 veršů.

Text 1.2 je úpravou textu 1.1. Registruje změny provedené v rukopisných poznámkách v 1.1. Obsahuje i nové autorské texty. Je to však jen 15 listů, tj. od Prologu (na divadle) až po scénu "jádro pudla". Změny v textu jsou oproti 1.1 výraznější, zejména co se týče počtu přidávaných autorských textů a režijních poznámek.

1.3 Charakteristika

Na jiném papíře je v této složce (zelená) ještě dalších 8 listů průklepové kopie strojopisu stránkovaných 1-8, na nichž je rukou připsáno "Vložka na str 10" k textu 1.1, kde je tento odkaz zaznamenán. Rukopisné změny ve strojopisu 1.3 jsou stejné jako v 1.2 — modrý inkoust (1.3.a) — poznámky, tužka (1.3.b) — škrty, propiska (1.3.d) — připsáno slovo.

Vložka představuje první rozsáhlý Radokův text, který obsahuje první verzi scény od zjevení Mefista, setkání Goetha s jeho ženou po začátek Auerbachova sklepa. Celá pasáž je důkladně propracována i s umístěním a charakterem hudebních vstupů. Mnohé se pak objeví ve 2. verzi úpravy.

Celková charakteristika 1. verze

První verze tvoří textový základ pro další úpravy a některé změny (motivy) předznamenávají konečnou podobu textu. V rukopisné úpravě 1.1.d se objevují například sbory (pašije, lidové divadlo...), postava Christiany Vulpiusové, Mladý Faust, operetní scéna, postavy Soudců a Katů, podepsání rozsudku smrti Goethem, což jsou prvky, kterých využívá Radok v koncepci druhé verze.

V textu 1.1 je ještě několik scén z 2. dílu Goethova *Fausta* (Půvabná krajina, Širý háj, Palác, Hluboká noc, Jitro). Pravděpodobně tvořily možné pokračování prvního dílu, ale zřejmě se s nimi brzy přestalo počítat (nedotčeny poznámkami a v dalších verzích se neobjevují); motivy druhého dílu jsou ve druhé verzi zpracovány jiným způsobem.

Mezi první (1.1 — 1.3) a druhou (2.1, 2.2) verzí je výrazný koncepční (i kvantitativní) posun, který svádí k domněnce (rozdíl mezi verzemi je půl roku intenzivní práce), zda neexistuje ještě nějaký pracovní mezistupeň úpravy.

2.1 Charakteristika

Žlutá složka obsahuje 94 listů průklepové kopie strojopisu (2.1.a) — titulní list, stránka se synopsí Prologu [s. 0] , a dále číslované strany scénáře 1-92. Jedná se o technický scénář rozepsaný do dvou sloupců, levá strana obsahuje režijní a technické poznámky, pravá strana repliky postav. V textu registruji tyto další vrstvy úprav v pravděpodobném pořadí: škrty a poznámky tužkou (2.1.b), druhý strojopisný text (2.1.c), úpravy modrým inkoustem (2.1.d) a úpravy propiskou (2.1.e). Rukopisné poznámky perem korespondují s úpravami z textu 2.2.

2.2 Charakteristika

Poslední složka obsahuje 26 linkovaných listů vytržených z kroužkového bloku. Jsou po jedné straně popsány strojem. Stránkováním odkazují k textu 2.1 — jsou to poznámky a revize textů z 2.1. V textu jsou rukopisné úpravy: tužkou (2.2.b), modrým perem (2.2.c), a propiskou (2.2.d). Chronologie je shodná s úpravami v 2.1, neboť ty vycházejí z poznámek 2.2. V textu je i nová verze závěru hry, odlišná od verze z 2.1, se dvěma soubory pracovních poznámek. Žádný z textů neobsahuje seznam dramatis personae ani seznam scén.

Text 2.2 vznikl s největší pravděpodobností při Calábkově návštěvě Švédska v červenci 1969; strojem připsáno na titulní list 2. verze: "Tento pracovní scénář byl ještě doplněn a opraven v Göteborgu v červenci 1969, kdy Milan Calábek navštívil Švédsko" (rukopis 2.1, titulní list, poznámku doplnil A. Radok nebo M. Radoková). Množství chyb, překlepů, neznačení interpunkce, jiný způsob psaní vlastních jmen i celková nedůslednost (oproti pečlivě upravenému textu 2.1) ukazují na rychlost vzniku úpravy.

B. Ediční poznámka k vydání 2. verze

Výchozím materiálem pro vydání Radokovy úpravy Goethova *Fausta* jsou texty 2. verze. Soubor textů 1. verze je pro vydání nepoužitelný pro svůj zřejmý pracovní charakter (viz výše). Mým cílem bylo maximální přiblížení se jakémusi "vydání poslední ruky", které je ovšem pouze teoretické, neboť samotný text nebyl určen k publikaci. Nicméně máme k dispozici dva vzájemně provázané texty druhé úpravy (2.1 a 2.2), po kterých již nenásleduje žádný další známý text.

Vzhledem k tomu, že text 2.2 tvoří poznámky k textu 2.1, který tyto poznámky v dalších rukopisných vrstvách (viz výše) zohledňuje, rozhodl jsem se pro "sloučení" textů 2.1 a 2.2 do jednoho souvislého komentovaného textu. Obě vrstvy jsou ve zde otištěném textu důsledně rozlišeny a komentovány. Simuluji tak jakýsi "čistopis" 2. verze. Pracovní charakter a neprovedená autorská korektura s sebou nesou značné množství defektního textu (překlepy, pravopisné chyby, chyby v interpunkci...), který si vyžádal značné množství editorských zásahů. Rozhodující autoritou pro rozhodování ve sporných případech je rukopis 2.1.

Oba výchozí rukopisy (verze 2.1 i 2.2) mají podobu dvoustranného scénáře (levá strana vedlejší text jevištní akce, pravá strana hlavní text hry). Z prostorových důvodů zde slučuji obě strany scénáře do podoby běžného dramatického textu, s tím, že texty levé strany jsou důsledně tištěny kurzívou a jsou umístovány před text, ke kterému náleží.

Stránkování v hranatých závorkách odkazuje na rukopis 2.1. Vložky, nahrazená místa a škrty z rukopisu 2.2 tiskneme ve složených závorkách. Texty mezi lomítky jsou Radokovy pracovní poznámky.

Interpunkce

Nekorigovaný text obou rukopisů má značně rozkolísané psaní interpunkčních znamének, a to jak čárek (uvnitř i na konci verše), tak psaní teček a tří teček. Vzhledem k převažujícímu použití interpunkce v rukopisu 2.1 (rukopis 2.2 je nerelevantní, viz výše) a minimu jejího funkčního vynechávání, které respektuji, doplňuji interpunkci do textu podle platných pravidel pravopisu. Kde je to možné, držím se Fischerova překladu nebo analogie s obdobnými pasážemi textu. Případy korekce překlepů v interpunkci jsou zanedbatelné. Ve sporných případech ponechávám znění rukopisné verze.

Předložky: Psaní předložek s, se, z, ze sjednocuji podle současných pravidel.

Psaní cizích slov: Podle nového pravopisu měním psaní *filosofie*, *museum*, *polonaisa*, *pausa* na *filozofie*, *muzeum*, *polonéza*, *pauza*.

Psaní spřežek: Podle rukopisu ponechávám rozdělené psaní tvarů příslovečných spřežek (na příklad, po třetí, zatím co); na příslušných místech opravuji chybné psaní příslovcí.

Psaní velkých písmen: Sjednocuji: psaní názvů scén podle převažujícího typu: "N Á Z E V S C É N Y" a "NÁZEV DÍLČÍ ČÁSTI"; označení postav ve scénické poznámce na psaní s velkými písmeny; spojení *laterna magika* píšeme s malým písmenem, neboť jde o název promítacího zařízení (Radok píše většinou *Laterna magika* (jako název divadla), *Laterna Magika* nebo *L.M.*). Dále opravujeme psaní velkých písmen podle pravopisné normy v případech: *znamení štíra* na *znamení Štíra* (s. 1), *Ministra všeho práva* na *ministra všeho práva* (s. 15) podle převažujícího psaní v 2.1, *souhvězdí Panny a raka* na *souhvězdí Panny a Raka* (s. 31), *svatá říš* na *Svatá říš* (s. 34), *vaše Excelence* na *Vaše Excelence* (s. 42), *Sasko Výmarské* na *sasko-výmarské* (s. 42, 71), *Jeho výsost* na *Jeho Výsost* (s. 42).

Dílčí změny

klasistické na *klasicistické* (s. 1); *medicinu* na *medicínu* (s. 1) podle Fischera; *shlédnout* na *zhlédnout* (s. 2) podle Fischera; *čte knihy* na *čte z knihy* (s. 12) podle smyslu předchozích poznámek; *révovím věnčem* na *révovím věnčen* (s. 16) podle Grabbeho; *K čemu je krása bez vědomí* na *K čemu je krása bez svědomí* (s. 18) podle M. Calábka; *Je to prelud či skutečnost* na *Je to prelud či skutečnost?* (s. 23) analogicky podle s. 2; *kterým jsou* na *ke kterým jsou* (s. 33) podle smyslu; *stůl mé cévy* na *stůl má cévy* (s. 38) podle Grabbeho; *že věčně v ní chtěl bych prodlévat* na *že věčně v ní chtěl bych prodlévat?* (s. 39) podle původního textu 2.1; *černou magií* na *černou magii* (s. 42) 7. pád; *vina byla na ni* na *vina byla na ní* (s. 58) podle Fischera; *těhle na těchhle* (s. 60) podle Fischera; *fanfáru* na *fanfáru* (v celém textu); *kanonu* na *kanónu* (v celém textu); *salónu* na *salonu* (v celém textu); *Markéta* na *Markétka* překlep ve čtyřech případech.

Další změny

Rozepisujeme nečetné zkratky G-F na *Goethe-Faust*, L. M. na *laterna magika*, M. na *Markétka*, M. na *Mefisto*, K.M. na *Komorník-Mefisto*. Proložená místa jsou ve shodě s rukopisem. Vynecháváme technické poznámky typu: (*pokr.*), *vložka*, *dále se pokračuje na straně* aj. Číslování hudebních vstupů je kvůli škrtům v textu 2.1 neúplné, tj. chybí označení čísly: 7, 9, 11, 12, 16, 23, jejich přečíslování neprovádíme.

Literatura

- Boerner, Peter : *Goethe*. Olomouc. Votobia 1996. s. 171.
Don Šajn - Johannes Doktor Faust - Jenováfa. Praha. Československý spisovatel 1976. s. 188.
Goethe, J. W. : *Faust*. Praha. Mladá fronta 1973. s. 256. překlad Otokar Fischer.
Goethe, J. W. : *Faust*. Praha. Fr. Borový 1928. s. 708.
Goethe, J. W. : *Lyrika a balady*. Praha. Fr. Borový. 1931. s. 284.
Grabbe, H. D. : *Don Juan a Faust*. Praha. SNKLU 1958. s. 281. překlad Zbyněk Sekal.
Hedbávný, Z. : *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha. Divadelní ústav a Národní divadlo 1994. s. 401.
Marlowe, Ch. : *Doktor Faustus*. Kladno. J. Šnajdr 1925. s. 64. překlad Stanislav Stuna.
Marlowe, Ch. : *Doktor Faustus*. Praha. Dilia 1969. s. 101. překlad Vladimír Pražák.
Marlowe, Ch. : *Tragická historie o doktoru Faustovi*. in *Alžbětinské divadlo I*. Praha. Odeon 1978. s. 361. překlad Alois Bejblík.
Pokorný, J. a kol. : *Knihy o Faustovi*. Praha. Mladá fronta 1982. s. 199.
Radok, A. : *Faust, 1. a 2. verze scénáře*. Rukopis v Divadelním oddělení Národního muzea. s. 200.

Radok, Alfréd — Radoková, Marie : *Klaun*. Praha. Dilia 1991. s. 62.
Radok, A. : *Poznání je cesta k odstranění zla*. Zítřek, Praha, 19. 2. 1969. rozmlouval Z. Hedbávný.
Dočkáme se Fausta? Zemědělské noviny, Praha, 26. 1. 1968.
Dočkáme se Fausta? Zemědělské noviny, Venkov, 26. 1. 1968.
[Alfréd Radok.] Lidová demokracie, 27. 1. 1968.
[Režisér činohry.] Večerní Praha, 25. 1. 1968.
[Režisér činohry.] Mladá fronta, Praha, 28. 1. 1968.
Ted' to musí být opravdu věcí nás všech. Lidová demokracie, 14. 7. 1968. rozmlouval Josef Heyduk.
Seeleová, Astrid : *Ženy kolem Goetha*. Praha. Brána 1998. s. 152.

¹ Radok, Alfréd — Radoková, Marie : *Klaun*. Praha 1991.

² Hedbávný, Z. : *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha. Divadelní ústav a Národní divadlo 1994. s. 401. Telefonický rozhovor se Z. Hedbávným z listopadu 2003. Osobní rozhovor s M. Calábekem v březnu 2004. V archivu Národního divadla nejsou o textu ani jeho připravovaném uvedení žádné zprávy.

³ Text uložen v Divadelním oddělení Národního muzea. Více v ediční poznámce.

⁴ Dramaturgické plány z té doby se v archivu ND nezachovaly, informaci poskytl M. Calábek. Z Hedbávného svědectví (Hedbávný, s. 325) vyplývá, že popud k inscenaci *Fausta* vzešel od něj. Nejpravděpodobnější cesta bude zřejmě Götz - Hedbávný - Radok.

⁵ Z. Hedbávný byl dramaturgem ND v letech 1965-1970.

⁶ M. Calábek byl Radokovým asistentem i při jeho předchozích inscenacích *Sestup Orfeův* a *Dům Doni Bernardy*.

⁷ Hedbávný, Z. : *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha. Divadelní ústav a Národní divadlo 1994. s. 401. Strany: 325-326, 330-331, 333, 335, 339, 342.

⁸ "Dočkáme se Fausta? Režisér činohry Národního divadla Alfréd Radok připravuje se svými spolupracovníky inscenaci prvního dílu Goethova "Fausta". Práce na přípravě, která je neobyčejně obtížná a trvá více než rok, se dostává do závěrečné etapy." Zemědělské noviny, Praha, 26. 1. 1968.

⁹ Hedbávný, s. 333.

¹⁰ "Pracuji nyní na Faustovi pro Národní divadlo. Ale raději bych dělal "procesy." Ted' to musí být opravdu věcí nás všech. [rozhovor J. Heyduka s A. Radokem]. Lidová demokracie, 14. 7. 1968.

¹¹ "Těmito myšlenkami je prodchnuta i Radokova příprava na Goethova *Fausta*, která již trvá bezmála dva roky." A. Radok: *Poznání je cesta k odstranění zla*. [rozhovor Z. Hedbávného s A. Radokem v Mnichově] Zítřek, Praha, 19. 2. 1969.

¹² Poslední známé datum úpravy jediné vyplývá přímo z rukopisu, kde je strojem připsáno na titulní list 2. verze: "Tento pracovní scénář byl ještě doplněn a opraven v Göteborgu v červenci 1969, kdy Milan Calábek navštívil Švédsko" (rukopis 2.1, titulní list, poznámku doplnil A. Radok nebo M. Radoková).

¹³ "Tuto konkrétní práci dělal Milan Calábek." (Hedbávný, s. 333)

¹⁴ Hedbávný, listopad 2003. Calábek, březen 2004.

¹⁵ Rozhovor s Milanem Calábekem.

¹⁶ Podle M. Calábka se k úpravě textu vyjadřovala i Marie Radoková a Emil Radok (sám připravil loutkového Fausta) a jejich připomínky byly zohledňovány.

¹⁷ Viz citát podle Hedbávný, s. 333.

¹⁸ Radok byl fascinován Goethovým životem a zejména Goethovou pozicí na výmarském dvoře. Při práci se vycházelo z reálných (i smyšlených) událostí Goethova života.

¹⁹ Zde upozorňuji na obdobný způsob úpravy Lorcova *Domu Doni Bernardy*, který Radok dělal rovněž s Milanem Calábekem.

²⁰ Použity jsou i cizí literární texty (Marlowův *Faust*, Grabbeho *Don Juan a Faust*, ruská lyrika, kramářské písně); upozorňujeme na ně na příslušných místech komentáře ke scénáři.

²¹ Např. Radokova úprava Rolladovy *Hry o lásce a smrti*.

²² Neoznačené citace v uvozovkách jsou z druhé verze úpravy (tj. texty 2.1 nebo 2.2).

²³ Postavy čestné stráže vybízejí ke srovnání s "vartovačkou" v loutkářském Faustovi.

²⁴ Ve scénáři je Goethe-Faust téměř důsledně na levé straně označován jako Goethe a na pravé jako Faust.

²⁵ Radok principu "vnitřního jeviště" pro možnost komentování dění použil několikrát (Rigoletto, Hoffmanovy povídky, Hra o lásce a smrti).

²⁶ Laterna magika tu měla byla použita pouze pro diaprojekci bez filmových dotáček.

²⁷ Sbor: "V kapli na hoře Grimbachu / muž slavný za manželku pojal / dívku sličnou, leč dceru kováře..."

²⁸ Srovnej finální scénu *Hry o lásce a smrti*, kde je poprava provedena obdobným způsobem.

²⁹ Pozůstalost Alfréda Radoka v Divadelním oddělení Národního muzea je v současné době (březen 2004) nezkatalogizovaná.

³⁰ Hedbávný, s. 339.