

Radokův Faust

Poznámky k interpretaci úpravy Goethova Fausta od Alfréda Radoka

Alfréd Radok připravoval se svými spolupracovníky ve druhé polovině šedesátých let inscenaci podle Goethova Fausta pro Národní divadlo. Její jevištní realizaci stejně jako další Radokův život a tvorbu v Československu znemožnil příjezd sovětských tanků. Text zachovaný v Radokově pozůstalosti vyjde v blízké době v Divadelní revue (č. 2, 2004) společně s krátkou výkladovou studií.¹ Tento text zde je volným pokračováním mé předchozí práce ve snaze o interpretaci Radokova pojetí faustovského mýtu s přihlédnutím ke stati Jana Patočky *Smysl mýtu o paktu s ďáblem* a pokusem o přispění k porozumění dílu Alfréda Radoka.

Radokův scénář je výraznou autorskou adaptací prvního dílu Goethova Fausta. Text (nedokončený) byl určen k divadelní inscenaci, tudíž je jen dílčí složkou autorského záměru, který by se uskutečňoval v jevištní realizaci. Přesto jsou, domnívám se, některé rysy Radokovy vize z úpravy čitelné.

Úprava se sice drží v základních bodech fabulační struktury Goethova textu, ale staví jej do zcela jiného světla, neboť se nejedná o "pouhou" interpretaci Goethova Fausta, ale spíše o pojednání faustovského a goethovského (!) mýtu zároveň.

Jan Patočka ve své faustovské studii říká: "*Je navýsost smělé formulovat odpověď, která ve své jednoznačnosti musí okleštit živoucí mnohohrstevnatost mýtu.*" (Patočka, s. 50) a dále vykládá faustovskou otázku jako *problém prodeje nesmrtelné duše*. Domnívám se, že Radok ve své úpravě *tematizuje* především samotnou mnohohrstevnatost mýtu a podává i nový výklad faustovské otázky o smyslu prodeje duše, a to na průsečíku dvou hlavních (divadelních) tradic Fausta — marlowovské a goethovské.

Mýtus

"*Ztvárnovatelé mýtů jsou básníci...*" (Patočka, s. 50), Radok však dodává "*ale*" a ptá se, jak je — pravděpodobně největší evropský mýtus — mýtus faustovský vnímán, a to zejména na základě vnímání Goethova výstupu z mýtu, jeho tragédie. Čili tematizuje vnímání mýtu.

Základní otázkou je otázka po ustrnutí výkladu, po zastavení dynamiky porozumění, které směřuje k existenciálnímu pohybu duše. Otázka je výrazně pokládána hned v úvodní situaci hry.

Prostor scény je jakýmsi goethovským *muzeem* s vojenskou stráží (střežený odkaz!), kde Ředitel, Básník a Komik provádějí postavy v "rolí" turistů. Divadelní trojice *vysvětluje* smysl a velikost Goethova díla, názor na to, jak má vypadat německé drama. Na ukázkou *předvádějí sázku* Boha s Ďáblem o Faustovu duši. Celá scéna je umístěna *kdesi* za konec Goethova života.

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 střežen a názor na interpretaci jeho díla je jasný — jako je jasný názor na to, jak má vypadat drama a jak se má dělat divadlo.

¹ Text i studie jsou dostupné na internetu na adrese <http://pethon2.webpark.cz>.

“Klasické” vnímání faustovsko-goethovského mýtu je zde parodováno (teatralizováno) v kontaminaci dvou úvodních scén Goethova Fausta — Předehry na divadle a Prologu v nebi. Bůh v této tragédii absentuje je pouze *hrán*. Ale to je jiná otázka. Ve spojení těchto klíčových scén se počíná zdvojení postavy Fausta, ke kterému je zde připojen sám Goethe. Vzniká dvojpostava Goethe-Faust, pomocí které se Radok rafinovaně pohybuje v různých rovinách hry. Otevřel si tím cestu pro zobrazení *vnímání* mýtu (v rovině využití Goethovy kvazibiografie) a *interpretace* mýtu samotného (v rovině Fausta). Podstatou je nimbus klasika Goetha, který pak při zobecnění, a to je Radokův výrazný autorský rys při práci s cizími texty, vede k otázce po ustrnutí vnímání uměleckého díla (a to nejen po vlivem dobových ideologií).

Básník sice proměňuje mýtus, ale vzápětí se o jeho další proměnu postará cizí zvůle. Hraje se tak zároveň o *mýtu* i *mýtus* samotný, tedy reflexe i proměna mýtu. Radok z této nedotknutelnosti-klasičnosti goethovského nimbu učinil jedno z klíčových témat své úpravy. Je to reflexe konce mýtu a jeho nahrazení mystifikací a lží.

Prodej duše

“Goethovo řešení faustovské otázky, které prodej nesmrtelné duše odmítá jako nemožný...” [Svět] sám se odhalil jako svět bez duše. Nemá smysl už klást faustovskou otázku způsobem, jakým ji kladl Goethe. V jistém smyslu zůstává při sázce, v jistém smyslu je zde návrat k paktu s ďáblem, k prodeji. Smysl obchodu je však podle našeho názoru oproti staré faustovské pověsti přímo opačný. Člověk se vzdává sebe sama, svého života, aby získal nesmrtelnou lidskou duši: pod zdánlivým prodejem se skrývá ve skutečnosti vykoupení.” (Patočka, s. 56).

Radokův Goethe-Faust sice prodává svou duši ďáblu, a stejně tak je zde i sázka, ale o prodej vlastní duše ani o jakýkoliv boj o ni zde v podstatě nejde, neboť vše je rozhodnuto jaksí dopředu. Neboť Mefisto ví, jak celá faustovsko-goethovská hra dopadne. Je jejím pánem. Duše není, nastupuje pouze její obraz. Mefistovi jde právě o ten obraz, o možnost jeho utváření, o moc nad obrazem. Ve své absolutní moci se Mefisto snaží být pánem všeho, snaží se koupit, co ještě zbývá.

“A vynořil se tvrdý, kouzla a duše zbavený svět, jaký zde dosud nikdy nebyl. [...] Není jiného světa a všechno, co je, je jenom na světě [...]” (Patočka, s. 57) Zobrazení Goethova-Faustova světa je navýsost divadelní — dění se odehrává na příznávaném jevišti v několika postupujících se rovinách divadla na divadle, kterých je využíváno podle potřeby Mefistovy. Tady již není prostor pro *jakoukoliv* individuální iniciativu Faustovu, a když se objeví, záhy zjišťujeme, že to byla jen další z Mefistových nástrah. Pánem nad světem 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 a smrti druhých. Svody moci jsou podstatou ďáblových triků, kterými vodí Goetha-Fausta podle *svých záměrů*.

Tento svět zbavený duše a kouzla se nejpřehledněji ukáže ve scénách vyvolání ďábla a scéně úpisu. Mefisto zde dokonce iniciuje vyvolání sebe sama, ďábel se doslova vnucuje do přízně a sám organizuje akci vlastního objevení. Obřad vyvolávání v parafrázi marlowovského obřadu kruhu je součástí teatralizovaného obrazu Mefistovy show. 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! Tragédie dnešního Fausta se odehrává na tomto světě, proto ďábel nepotřebuje smlouvu o čemsi, co není — pouze předstírá zájem o tuto rekvizitu a využívá Faustova váhání o existenci této “dvojí” duše, aby odlákal pozornost od podstaty svého zájmu.

Faust sice 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 míti 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 jevišti², kde se bude hrát další divadlo na divadle — Hra o Markétce. Mefisto připravuje laternu magiku 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.”

Mefisto, zlo a téma moci

Goethův-Faustův protihráč Mefisto je skryt pod dvojakou maskou tichého Komorníka-Mefista. Z jeho jednání je *od počátku* cítit *moc* a *nadhled* nad celou situací; Mefisto je pánem hry, protože ví, že ji hraje, je pánem divadla a má sílu vystupovat z příběhu.

Jako ve většině divadelních provedení Goethova Fausta ovládá Mefisto jeviště silou herecké interpretace mámvého zla, které však nutně (!) nevyplývá z Goethova textu; je Radokův Mefisto *mocí absolutní*. Není to pouhý sluha, ač je jako sluha zobrazen, neboť je majitelem veškeré moci. Mefisto má moc tvořit obrazy, což je známé, zde ale ďábel navíc *otevřeně* manipuluje *děním* a až skrze něj Fausta. Ďábel vytváří *intriku* spíše mimo samotného Fausta, o toho ani příliš nejde, jde o *jeho obraz*, o *moc nad jeho obrazem*. Zobrazeno je *degradované* vnímání faustovského příběhu.

Radokův Faust-Goethe, a to je nové, je oklamán Mefistovými triky, které jsou zbaveny tajemství a jsou navíc jen pouhým šarlatánstvím (na divadle provedeném skrze prvek zcizení), *rezignuje* na veškeré další dění a moc nad jeho historií přebírá Mefisto — dokončí popravu Markétky s tím, že Fausta-Goetha učiní *alibisticky* jejím katem. Pakt s ďáblem je u Radoka plně v souhlasu s Patočkovým viděním paktu jako útěku před odpovědností. Faust ani Goethe však Mefistovi neutečou.

² Radok principu “vnitřního jeviště” pro možnost komentování dění použil několikrát (Rigoletto, Hoffmanovy povídky, Hra o lásce a smrti).

Zlo je přítomno v moci (viz též studie K. Kosíka: Faust-stavitel) a Goethe-Faust této moci a tomuto zlu podléhá, oproti Goethovu textu však bez *možnosti* pokračování žití viny k jejímu vykoupení, neboť Radokův příběh končí. Goethe-Faust rezignoval a z *mýtu* se stává *kult*, který nadále spravuje Mefisto a s ironií říká, že on jediný chápe smysl Faustova života...

Literatura

Boerner, Peter : *Goethe*. Olomouc. Votobia 1996. s. 171.

Don Šajn - Johannes Doktor Faust - Jenovéfa. 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.

Janát, B. : *Goethův Faust jako archetyp moderní kultury*. in Goethe, J. W. : *Faust*. Praha. Národní divadlo 1997. s. 50-62.

Karfík, F. : *Proč je Patočkova filosofie dějin kacírská?* in Goethe, J. W. : *Faust*. Praha. Národní divadlo 1997. s. 63-65.

Kosík, K.: *Faust-stavitel*. in Goethe, J. W. : *Faust*. Praha. Národní divadlo 1997.

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.

Patočka, J. : *Smysl mýtu o paktu s ďáblem*. in Goethe, J. W. : *Faust*. Praha. Národní divadlo 1997. s. 50-62.

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.

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.