

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie – dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Režisér v procesu zkoušení s hercem

Vít Malota

Vedoucí práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Oponent práce: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Datum obhajoby: 10. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing – dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

Director in the process of rehearsing with an actor

Vít Malota

Dissertation supervisor: doc. MgA. Jakub Korčák

Dissertation opponent: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Date of presentation: 10. 9. 2019

Academic title awarded: BcA.

In Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Režisér v procesu zkoušení s hercem

vypracoval samostatně pod vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů

V Praze dne

.....

Podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce doc. MgA. Jakubu Korčákovi za vedení teoretické části a odborné konzultace během tvorby praktické části práce.

Evidenční list

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

[illegible]

Obsah

ÚVOD.....	8
1 TÉMATATA PROCESU A JEJICH HLEDÁNÍ	9
1.1 Doprovoďné semináře.....	9
1.1.1 Osobní vina	10
1.1.2 Aktivní čin - žít	11
1.1.3 Proces a Zámek.....	11
1.1.4. Kafka a židovství	12
1.1.5 Význam doprovodných seminářů.....	13
1.2 (Ne)vina Josefa K.	13
1.2.1 Zásadní téma viny.....	13
1.2.2 Konfrontace výkladu s herci	16
1.2.3 Důvod tematické akcentace	17
2 PRÁCE NA INTERPRETACI POSTAV	18
2.1 Josef K.....	18
2.1.1 Výběr představitelů hlavní role	18
2.1.2 Ztracení v labyrintu	19
2.1.3 Intelpekt a osobní rovina.....	20
2.2 Ti, kteří slouží	21
2.2.1 Advokát	21
2.2.2 Titorelli	23
2.2.3 Kněz	24
2.3 Ti, kteří posluhují.....	25
2.3.1 Hlídači	26
2.3.2 Soudní sluha	27
2.3.3 Block	28
3 INSCENAČNÍ PRÁCE	29
3.1 Scénické řešení.....	30
3.2 Kontinuita výstavby postav	32
3.3 Řešení konkrétních scén.....	34
3.3.1 Rámec inscenace	34
3.3.2 Scény „děsivě civilní“	35
3.3.3 Svobodné jednání v situaci.....	36
3.3.4 Malíř a holčičky.....	37
3.3.5 Poprava Josefa K.....	37
ZÁVĚR	40
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	41

Abstrakt

Práce se zabývá rozбором různých aspektů spolupráce režiséra s hercem. Autor vychází z klauzurní inscenace *Proces*, dle předlohy stejnojmenného románu Franze Kafky. Autor si klade za cíl najít společná témata před začátkem inscenačního procesu a následně rozebírá postup při interpretaci postav. Nakonec popisuje samotnou práci na bakalářské inscenaci. Jako stěžejní se při práci s hercem ukazují vzájemný dialog a tvůrčí svoboda herců s přesnou znalostí motivací a cílů jednání. Cílem této práce je reflektovat co nejdetailněji společnou práci režiséra a herců na cestě k srozumitelnému jevištnímu tvaru.

Klíčová slova

Franz Kafka, *Proces*, režisér, herec, inscenační práce

Abstract

This thesis is an analysis of different aspects of creative collaboration between a director and an actor. It is based on „The Trial“ – stage adaptation based on the eponymous Franc Kafka’s novel. My goal is to understand main topics of the novel and motivation of the characters before the beginning of the rehearsal process.

Finally, it describes creative process behind this adaptation. Dialogue and precise understanding of his character’s motivation is crucial for the actor. Only because of this, the actor can be given creative freedom. The main goal of this thesis is an accurate description of director’s guidance of actors on their journey to relatable form of performance.

Key words

Franz Kafka, *The Trial*, director, actor

ÚVOD

Cílem této práce je rozbor a reflexe různých aspektů spolupráce režiséra s hercem. Vycházím ze zkušeností s inscenováním bakalářské klauzurní inscenace *Proces*. Ta vznikla podle stejnojmenného románu pražského německy píšícího spisovatele židovského původu Franze Kafky. Toto téma jsem zvolil, jelikož právě spolupráci s hercem považuji za nejdůležitější složku mé divadelní činnosti.

Teoretickou část bakalářské práce rozděluji na tři kapitoly. V každé se pokouším nahlédnout na jeden z aspektů divadelní práce v rámci studia na DAMU. První kapitola pojednává o hledání témat, kterému jsme se s herci věnovali. O nadstavbě dramaturgicko-teoretické přípravy, o hledání co možná nejosobnější roviny pro každého, kdo se na inscenaci podílel. Dále důsledně rozebírám různé aspekty a odpovídám na nejstěžejnější otázky, kterými jsme se v rámci tematické přípravy zabývali.

Další kapitola je zaměřena na praktickou práci s herci na tvorbě postav inscenace *Procesu* a jejich interpretaci. Popisují genezi herecké postavy hlavní, tedy Josefa K., problémy, které tvorba přinášela a způsoby, jakým jsme se je snažili překonat. Dále se zaměřuji na rozdělení ženských a mužských charakterů v Kafkově díle, které se pokouším tematicky diferencovat.

Poslední kapitola se týká samotné inscenační práce od scénického řešení, scénografické práce, po řešení konkrétních scén a jejich teoreticky režijní obhajobu.

Praktickým výstupem bakalářské práce byla samotná klauzurní inscenace *Proces*, jíž se účastnil celý druhý ročník studentů oboru herectví na Katedře činoherního divadla DAMU.

Mým cílem je postihnout nejdůležitější aspekty procesu práce režiséra s hercem a akcentovat ty prvky, které nejvíce ovlivnily výsledný tvar inscenace, a znamenaly nejmarkantnější posun v mé dosavadní studijní zkušenosti.

1 TÉMATA PROCESU A JEJICH HLEDÁNÍ

V této kapitole se zaměřím na dramaturgickou a další teoretickou přípravu herců před začátkem zkoušení klauzurní bakalářské inscenace. Zaměřím se na rozvíjení vlastních osobních témat ve vztahu k Procesu a detailní rozbor zásadní otázky, již jsme si během přípravy a průběhu inscenování kladli.

1.1 Doprovodné semináře

Těžko obsáhnout na tak malém prostoru vše, čím se Kafka coby spisovatel zabýval, o čem psal. Jako jeden z nejpozoruhodnějších autorů 20. století, který detailním popisem absurdně fungujících byrokratických aparátů, ztráty mezilidských vztahů, pocitu bezmoci a ztráty individuality, pojmenoval stav rozjitřené, bolestné lidské duše. V budoucnu se s ním ztotožnil ne jeden čtenář a na jeho díle později stavěl ne jeden další autor. Mnohá Kafkova díla vydal až po autorově smrti jeho celoživotní přítel Max Brod. Jak vchází texty jako *Proces*, *Zámek* či *Proměna* v obecnou známost, vzniká dodnes těžko interpretovatelný výraz – „kafkárna“.¹ Stává se do jisté míry synonymním vyjádřením pro typické kafkovské prvky, jako jsou pocit absurdity moci a jejího aparátu, životní bezvýchodnosti, izolovanosti, bezmoci, duševní rozpolcenosti jedince.

Již na počátku procesu zkoušení, během dramaturgické přípravy a společným debatováním s herci nad textem bylo zřejmé, že vše potřebné během těchto setkání neobsáhneme, že kafkovský svět je daleko hlubší a spletitější. Rozhodl jsem se proto pořádat dobrovolné doprovodné semináře vycházející právě z termínu „kafkárna“. Další důvod byl, krom prohlubování znalostí ohledně Kafkova díla, abychom příliš nezabředli do jednoho úzu myšlení. Aby herci nevníмали rozborů a zkoušení jen jako nutné (potažmo nudné) zlo, kterým je třeba si projít, abychom se všichni dostali k výsledné inscenaci. Proto byly semináře skutečně dobrovolné, svou atmosférou se většinou blížily přátelskému setkání u piva nad společným tématem.

¹ PROCHÁZKOVÁ, Barbora. „Když se řekne kafkárna“. *Naše řeč*. 2009, roč. 92, č. 4, s. 220.

1.1.1 Osobní vina

Nechtěl jsem se v probíraných tématech držet jen „kafkovské perspektivy“, spíše šlo o rozšíření vnímání komplexnosti diskutovaných problémů. Jednalo se o jakousi nadstavbu, ve které mohl každý z herců přispět svým osobním pohledem na věc. Každý postupně zaujímal své místo. Někdo přinesl vlastní téma, kterým by se chtěl zabývat, jiný seděl a naslouchal. Nesnažil jsem se průběh seminářů předem výrazně strukturovat. Raději jsem zvolil několik impulzů, kterými diskuzi načneme a následně umožnil volný průběh.

Neboť jednou z hlavních otázek *Procesu*, který byl předmětem chystané bakalářské inscenace, bylo téma viny, začal jsem první setkání *kafkárny* ukázkou záznamu setkání umělců v Národním divadle kvůli podpisu Anticharty 77. Konfrontoval jsem tak herce s pohledem na osobnosti z jejich oboru, jichž si váží (Radovan Lukavský, Jan Werich, Vlastimil Brodský, Miloš Kopecký...), a které se ocitly v nezáviděníhodné situaci: v pozici ponížené, nedůstojné. Jelikož herci nebyli dopodrobna seznámeni s tím, kdo Antichartu podepsal, bylo zajímavé sledovat reakce, když se na obrazovce objevovaly další a další tváře. Otázkou, již měla tato ukázka vyvolat, bylo, zda lze v takovémto případě soudit? Nesou dotyční nějakou vinu? Bylo jejich rozhodnutí nevystoupit proti manipulaci moci ze strachu o životní úroveň? Z možných perzekucí? Dá se jejich čin klasifikovat jako zbabělost? Stejně nedefinitivní se ukazuje určení viny u Josefa K. Ten si ale svou situaci nevybral, byl vystaven realitě vlastního zatčení. Pak ale vyvstává otázka další: kdo může soudit?

Navázal jsem doplňující otázkou, tentokrát směřující k osobním zážitkům každého jednoho z přítomných. Kdy jste se za své jednání styděli? Kdy jste se v životě zachovali zbaběle? Skrze mnohokrát i bolestivá svědectví, uznání vlastního selhání, se skupina v diskuzi a hledání společné výpovědi stávala otevřenější, kompaktnější.

Dále jsme se zabývali otázkami vzniku a fungování totalit; jak lidé dopustí taková zvěrstva, ke kterým docházelo v první polovině 20. století. Co zmůže v tomto směru jednotlivec? Právě jednotlivec, everyman, stojící proti něčemu, co jej přesahuje, byl dalším z hlavních bodů našeho zájmu. Ve výsledku nehraje roli, zda stojí proti systému s totalitními praktikami, nebo před božím soudem. Postava K. nechápe ani jedno. Nerozumí principům, nedokáže, jak je zvyklá, všechno

pojmenovat, kalkulovat, zařadit. Nepochopení světa a lidí, nemožnost komunikace, nepřiznání si podstaty problému – to je společný rys mnoha Kafkových postav. Přesto je na ně vyvíjen nátlak – požadavek jednání, aktivity. K čemu má však taková aktivita směřovat, nikde řečeno není. Jedinec se tak ocitá v nejistotě. Nad ním stojí zákony mravní a společenské.

1.1.2 Aktivní čin - žít

Jako by byl každý z textů prodchnut velkou touhou po životě a zároveň neschopností žít. Žít zcela a úplně. Tento rozpor a zároveň snaha o aktivitu otevírá hercům velkou škálu možností, jak s dramatickou postavou v Kafkově díle naložit. Východiskem tohoto tématu v rámci semináře bylo konstatování, že naším životním cílem, tak jak jej vnímá Franz Kafka, může být odhodlání se k aktivnímu činu – žít. A ať už jsou tlaky ze strany společnosti jakékoli, vždy záleží na každém jednom z nás; jinými slovy – vždy je na výběr. Koneckonců Kafka poznamenává do svého deníku v roce 1912: „I kdyby vykoupení nepřišlo, chci ho přece být každým okamžikem hoden.“²

1.1.3 Proces a Zámek

Během jednoho ze setkání se slova ujal Tomáš Weisser, který měl ztvárnit hned čtyři důležité postavy (advokáta, studenta, informátora a malíře Titorelliho), a který v herecké přípravě často vychází z podrobného studia doprovodných materiálů. Během své promluvy se pokusil srovnat romány *Proces* a *Zámek*, jejich společné motivy a to, co pro naši práci může být z obsahu *Zámku* přínosem.

„Zdalo se mi, jako by to byla ta část Josefa K., která z *Procesu* dokázala vystoupit. Jako by to byl ten, který odjel na venkov, vzdal se práce v bance. Ale jeho myšlení i okolní svět jej dožene i za hranicemi města,“ řekl Tomáš, když měl pojmenovat paralelu mezi těmito dvěma romány. I zde se postava K. snaží dobrat jakési vyšší instance, v tomto případě vrchnosti na zámku (v *Procesu* jde o vrchní soud), a ani zde se nedočká kladného vyřízení svých záležitostí. „Je to obdoba ke Kafkovu románu *Zámek*, v němž člověk, který přišel odjinud a který má obdobně realistické povolání jako bankovní prokurista K. - je geometr -, usiluje u zámecké

² KAFKA, Franz, KOUBOVÁ, Věra, ed. *Deníky, 1909-1912*. Přeložil Josef ČERMÁK. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. Dílo Franze Kafky, sv. 7. ISBN 80-85844-23-0. ISSN deníky1909-1912.

vrchnosti, aby byl přijat do jejích služeb a nabyt tím ve vsi pod zámkem inkolátu, stal se z přípuštěnce občanem plného práva, rovným mezi rovnými,“ píše v doslovu k *Procesu* Pavel Eisner.³

1.1.4. Kafka a židovství

Neopomněli jsme ani téma židovství, které se zákonitě v Kafkových dílech v různých tematických odstínech objevuje. On sám sice nebyl praktikujícím židem, pocházel však z židovské rodiny a jeho aktivní zájem o židovství dokládá i skutečnost, že po skončení první světové války požádal svého přítele Friedricha Thiebergera o lekce hebrejštiny.⁴ O této životní kapitole se zmiňuje Kafkův přítel Johannes Urzidil:

„Kafkovo studium hebrejštiny jistě nesouviselo jen s potřebou dohnat mladistvé opomenutí, které bylo důsledkem asimilačních snah jeho rodičů a mnoha dalších židovských rodin; rovněž nesouviselo pouze s Kafkovým blízkým vztahem k sionistickým přátelům, k nimž patřil právě i Friedrich Thieberger; zcela to nevysvětluje ani pochopitelná reakce na světovou válku, která náhle otevřela veškeré problémy evropského Židovstva a vrhla ho do chaosu dalších nevyřešený a možná neřešitelných problémů státu, národů a tříd. Kafkovo studium hebrejštiny bylo bezesporu především hledáním světa s pevnými základy, tudíž světa s budoucností, ale i hledáním posvátného – a to je třeba zdůraznit – které se vytratilo z evropského života (a ze značné části i židovského).“⁵

V rámci doprovodného semináře se podařilo domluvit návštěvu Židovské obce v Praze, kde se naší průvodkyní stala PhDr. Zuzana Peterová, spisovatelka a matka Vrchního Pražského rabína Davida Petera. V rámci návštěvy jsme si prohlédli Rabínskou soudní místnost, skrytou synagogu přímo v útrobách budovy, a absolvovali přednášku na téma vina a trest v židovství, ze které jsme později čerpali při výkladu hlavní postavy Josefa K.

³ EISNER, Pavel. „Doslov: Proces Franze Kafky“. In: KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 5. V Praze: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-29-x., s. 219.

⁴ URZIDIL, Johannes. *To byl Kafka*. Ilustroval Franz KAFKA. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-311-0., s. 84

⁵ URZIDIL, Johannes. *To byl Kafka*. Ilustroval Franz KAFKA. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-311-0., s. 86

1.1.5 Význam doprovodných seminářů

Snažil jsem se docílit jednoho: aby nikomu z herců, ať už měli roli stěžejní, či se objevili jen v pár scénách, nebylo lhostejné to, o čem hrajeme. Nikoli jen „jak“ hrajeme. Aby nebrali zkoušení *Procesu* jako školní práci, kterou je třeba „splnit“, ale řešili a vypovídali skrze něj o tom, co je nám všem společné, co je naším tématem, co říct musíme. Tato premisa, tedy dospět do stavu, kdy tvořím nikoli pouze proto, že mám tvořit, ale proto, že tvořit musím, byla jedním z nejvyšších cílů, k jakému jsem se snažil dospět. A zákonitě toho nelze dosáhnout absolutně a u všech. Na druhou stranu jsem nabýval dojmu, že je ročník postupem práce stále kompaktnější a tato skutečnost, tedy že „držíme pospolu“, byla jednou z nejfrekventovanějších poznámek ohledně klauzurního uvedení inscenace *Procesu*.

1.2 (Ne)vina Josefa K.

„[...] vinou jsou zatíženy všechny hlavní postavy Kafkových děl, a pokud je v nich demonstrováno jejich selhání, je to selhání typicky existenciální, v jehož duchu jsou podle křesťanské tradice všichni lidé přede všemi lidmi vinni. [...]“⁶

1.2.1 Zásadní téma viny

Z mého pohledu je stěžejním tématem Kafkova *Procesu* (a nejen jeho, jak dokazuje citace od Františka Kautmana), téma viny. Román začíná, stejně jako dramatizace, již jsme užili pro klauzurní inscenaci, těmito slovy: „Patrně učinil někdo na Josefa K. křivé udání, neboť byl, aniž se dopustil něčeho zlého, jednou ráno zatčen.“⁷

Je zatčen bez udání konkrétního důvodu. Bez vědomí vlastního provinění. Po celou dobu se pak snaží dopátrat příčiny zatčení, dokázat svou nevinu. Ale, jak říká Josef K. Titorellimu, řízení se zaplétá do takových složitostí, že odkrývá jakousi vinu tam, kde původně a fakticky nebylo vůbec nic. Malíř se táže, zda je Josef K. nevinen. A nedbaje kladné odpovědi, ptá se znovu, důrazněji. Je tedy Josef K. skutečně

⁶ KAUTMAN, František. „Franz Kafka redivivus tentokráte na divadelní scéně“. Svět a divadlo. 1990, roč. 1, č. 1, s. 67-68.

⁷ KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 2., v SNKLHU 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1965. 275 s.

nevinen? Je obětí systému? Z jeho minulosti nevíme téměř nic. Přesto se zdá nepravděpodobné, že by spáchal nějaký zločin. Čím se ale potom provinil?

O nevině hlavní postavy jsem při prvním přečtení románu před několika lety vůbec nepochyboval. Zmiňuji tuto skutečnost z toho důvodu, že stejným „procesem“ vnímání jako já si prošel i budoucí představitel Josefa K. v naší inscenaci Samuel Toman. Vycházel jsem ze dvou skutečností, které se k tomuto tématu vyjadřovaly. Předně to byla předmluva Evalda Schorma k jeho vlastní dramatizaci Procesu, jež vznikla v 80. letech, a kde píše toto:

„Hrdina, obviněný, ať už vinen nebo nevinen, se stále sám brání, a tuto obranu prohrává. Říkám hrdina vinen nebo nevinen – vinen čím – jistě ne zlými skutky nebo zločinností, ale jaká je jeho dobrota, co dobrého dělá pro život? A to může i nemusí být otázka, která se týká nás všech.“

Své k tématu dodává i Pavel Eisner v doslovu k Procesu:

„Případ prokuristy K., člověka slušného a hodného, ale jen slušného a hodného, je tragédie lenivého srdce uspaného horečnou prací, neprobuzeného k vyšším povinnostem, daným mimo zákon občanský a obchodní, mimo normální zákon trestní. Proto propadne hrdlem zákonu nepsanému. Jeho proviněním je, že žije tak, jak žít nelze: sám o sobě, sám pro sebe.“⁸

Druhým momentem, který zásadně změnil můj náhled na Kafkův román, bylo, když jsem byl pedagožkou dramaturgie Mgr. Janou Kudláčkovou upozorněn na důsledné přečtení závěrečné kapitoly knihy. Těsně před popravou upoutá Josefa K. člověk v okně domu sousedícího s lomem.

„Jako vyšlehne světlo, rozletěly se tam okenice jednoho okna, jakýsi člověk, slabý a tenký v té dálce a výšce, vyklonil se trhnutím daleko ven a rozepjal paže ještě dál.

⁸ EISNER, Pavel. „Doslov: Proces Franze Kafky“. In: KAFKA, Franz. Proces. Vyd. 5. V Praze: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-29-x., s. 219.

Kdo to byl? Přítel? Nějaký dobrý člověk? Někdo, kdo cítil účast? Někdo, kdo chtěl pomoci? Byl to jednotlivec? Byli to všichni? Byla ještě nějaká pomoc?“⁹

Tento obraz v sobě skýtal několik možných interpretací, jimž jsme se důsledně věnovali na dramaturgických rozborech společně s herci. Ať už jsme k postavě „neznámého“ přistupovali jako k Ježíši, který konejšivě roztahuje paže, či jako k Josefu K., jenž se dívá sám na sebe, výsledek byl stejný. K. sice nepochopil pravou podstatu svého provinění, ale zároveň nepodleh, nestal se věčným čekatelem, neponížil se tak jako mnozí jiní. Víra v prozření v posledním okamžiku, kdy pronese již s nožem v srdci: „Jako pes“, dodala nám naději, že nakonec jeho duše dojde spásy. Právě z toho důvodu, že se neponížil, nestal se méně než lidskou bytostí (tak jako například Block), alespoň v tomto ohledu v našich očích K. obstál.

Kafkův přítel Max Brod k vykonání ortelu píše toto: „Dva tajemní, černí pochopové vykonávají jen ortel, který je už vykonán. Když K. odvádějí, tvoří spolu „jednotu, jakou snad může tvořit jen neživé“. Je už mrtvý, tj. odumřel pravému životu. [...] K. se neoženil, zůstal starým mládencem, nechal se zastrašit realitou života, neosvědčil se před ní – to je jeho tajná vina, která ho už před odsouzením vyloučila z kruhu života. K. umírá na životní slabost, je od začátku knihy už mrtev.“¹⁰

Zároveň je při čtení *Procesu* nahlížet na celou věc i z toho pohledu, že někdo, kdo se reálně ničeho zlého nedopustil, byl zatčen a pohlíží se na něj jako na vinného. Jako by byl zatížen vinou již dědičnou. To vyvolává otázky po starozákonním „dědičném hříchu“, který je společným tématem jak křesťanské, tak židovské kultury. Tento rozměr otevírá další interpretační možnosti a dokazuje neoddiskutovatelnou platnost, i díky všeobecně známým dějinným zkušenostem. Je také třeba rozlišovat mezi vinou v právním slova smyslu a vinou metafyzickou.

Daleko rasantnější, co se týče interpretace viny Josefa K. je Max Brod:

„Tvrzení opakované v tolika komentářích (které straší i v Gidově nepovedené

⁹ KAFKA, Franz. *Proces*. Přeložil Pavel EISNER. Praha: Dobrovský, 2014. Omega (Dobrovský).

¹⁰ BROD, Max. *Franz Kafka: životopis*. Vyd. 2., upr. Praha: Nakladatelství F. Kafky, 2000. Pražské hvězdné nebe. ISBN 80-85844-73-7., s. 189 a 190.

dramatizaci), že K. z „Procesu“ je nevinen, není správné. Kafka v nejjemnějších odstínech dokazuje, že K. nemiluje, nikdy nemiloval, ani k slečně B., ani ke své matce, ani k zaměstnání neměl jiný vztah, než vztah rutiny a korektnosti. To je jeho všeobecná lidská vina, jíž si je jen zpola vědom, ale která ho trápí a kvůli níž s ním jeho vlastní svědomí udělá proces.“¹¹

Na druhou stranu Italský filosof Roberto Calasso píše, že „Brod uměl kýčovitým nátěrem opatřit všechno nač sáhl. [...] Neúnavně praktikoval jakousi psychologickou analýzu, nepříliš vzdálenou té, kterou si o něco později měly oblíbit ženské časopisy, snad jen o něco málo substančnější, mlhavou, s občasnými teologickými implikacemi.“¹²

1.2.2 Konfrontace výkladu s herci

Nechtěl jsem představitele Josefa K. Samuela Tomana do své vize viny nutit, na druhou stranu mi bylo jasné, že bude potřebovat více času než ostatní na vstřebání celého románu. Proto se o své roli dozvěděl o více než měsíc dřív než ostatní. Řekl jsem mu jen, aby si pořádně přečetl poslední kapitolu a zamyslel se nad obrazem v lomu. Později mi řekl, že mé vidění vnímal skepticky. Chápal osud Josefa K. jako příběh člověka nevinně odsouzeného, který se nedopustil ničeho zlého. O to zajímavější bylo sledovat Samuelovu názorovou proměnu během dramaturgických rozborů, čtených zkoušek a následně i samotného zkoušení v prostoru. Těsně před premiérou prohlásil, že při druhém čtení si stále víc a víc uvědomoval, jak sobecky se jeho postava v románu chová, že myslí jen na sebe. A že se stále více stydí za to, že za ní na počátku románu stál.

Výzvou se ukázalo otevřít pro herce perspektivu metafyzického vnímání románu. Pro některé bylo velmi obtížné odpoutat se od ryze realistického čtení Procesu. Bylo třeba o tomto tématu dlouho debatovat, ptát se na konkrétní otázky (zda je pro ně Josef K. hrdinou, a pokud ano, tak z jakého důvodu), nevnucovat vlastní pohled. Chtěl jsem, abychom organicky dospěli ke společnému závěru. Zásadní problém s tímto „čtením“ měl Filip Jáša, představitel hlídače a soudního sluhy. Stál zarputile za svým racionálním pohledem, a nepřipouštěl možnost pohledu

¹¹ Tamtéž. s. 189.

¹² CALASSO, Roberto. K. V Praze: Sloart, 2008. ISBN 978-80-7391-058-7., s. 192 a 193.

rozdílného. Proto jsem se jej začal ptát na „pocitové“ zážitky z knihy. Jak se cítil při čtení té a oné kapitoly? Jak mu bylo? Zda cítil úzkost? Radost? Skrze tyto otázky nakonec pojmenoval hlavní problém, jímž bylo zmatení. Snažil se číst román zcela realisticky a každá odchylka v tomto prizmatu působila problémem, až se začal v celku zcela ztrácet. Teprve uvědomění si tohoto, mu otevřelo novou cestu a na další zkoušku přišel s prohlášením, že Josef sice do detailu popisuje prohřešky a chyby všech ostatních, jen sám na sebe není schopen nahlédnout kriticky. Zároveň popsal nelogičnost v přechodech scén a prostorů, a tedy snovou rovinu celého románu.

1.2.3 Důvod tematické akcentace

Naším cílem nebylo Josefa K. coby postavu odsoudit, ale pokusit se otevřít prostor pro dialog člověka – jednotlivce s vlastním svědomím, s vyšším principem, s něčím, co jej přesahuje.

„Etická stránka, kulminující v morálním rigorismu, je neodmyslitelnou složkou Kafkova díla. Max Brod v ní shledával starozákonní rodovou tradici a vyvozoval odtud striktně religiózní interpretaci Kafkových děl. Mnohoznačnost Kafkova díla ovšem jeho jednoznačně náboženskou interpretaci vylučuje; nevylučuje však obecné etické poselství jako obranu proti prvotním hříchem poznamenané existenciální vině v intersubjektivních vztazích.“¹³

Těžko si činit nárok na jednoznačnou interpretaci románu, který je založen na kladení, nikoli zodpovídání otázek. Kafka jako spisovatel sám především hledal odpovědi. Proto mi příznačný přijde komentář Jany Kudláčkové, která píše: „Příběh Josefa K. je podobenstvím o jedné ze základních situací člověka, v níž je konfrontován s instancí, která ho svým rozměrem přesahuje. [...] v průběhu procesu je předváděno a váženo chování Josefa K., které obsahuje trest jeho života. Smyslem procesu proto není jeho konečné rozluštění, ale spoluprožití.“¹⁴

O stejné spoluprožití jsme se pokusili při diskuzích nad hlavními tématy Kafkova románu.

¹³ KAUTMAN, František. „Franz Kafka redivivus tentokráte na divadelní scéně“. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 69-70

¹⁴ KUDLÁČKOVÁ, Jana. „Kafka 89“. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 63.

2 PRÁCE NA INTERPRETACI POSTAV

Tato kapitola je zaměřena na interpretaci a tvorbu herecké postavy. Praktický postup při tvorbě, důležitost dialogu a obtíže při samotné inscenační práci. Dále popíši tematické rozdělení postav *Procesu* a jejich význam ve výsledném tvaru inscenace.

2.1 Josef K.

2.1.1 Výběr představitele hlavní role

Obsadit do role Josefa K., nesmírně komplexního a náročného ikonicky „kafkovského“ charakteru, Samuela Tomana, bylo rozhodnutí, nad kterým jsem se dlouho nerozmýšlel. Jistě, Pavel Eisner v doslovu k *Procesu* píše, že:

„Z jakéhosi neodolatelného puzení pojmenoval Kafka obě postavy prostě začátečním písmenem svého vlastního příjmení, aniž Procesem anebo Zámekem zamýšlel skladbu osobně zpovědní, román o Franzi Kafkovi (Ich-Roman). Vždyť vůbec nepomýšlel na uveřejnění. Naopak - tou iniciálovou zkratkou nabývá postava jakési lidské všeplatnosti, a tu jen přimnožuje zvláštnost, že prokurista K. je sice nepřetržitě na scéně děje, ale že se, vyjma právě jeho oděv, nedovídáme, jak vypadá. Je zcela bez individuální fysiognomie. Záměrná anonymisace postavy je stupňována tím, že je bez předhistorie; nedovídáme se, jaký byl před započítím jeho procesu, odkud pochází, jaké měl dětství a mládí, do jakých škol chodil (patrně obchodní akademie), proč si zvolil své povolání, jak v něm došlo k jeho neobyčejně rychlé kariéře. Vstupuje na scénu knihy jako hotový člověk bez "anamnese". Touto třešňovou technikou se z něho stává jakýsi Kdokolivěk.“¹⁵

Dnes bychom řekli Everyman, tedy ten, kým může být kdokoli z nás. Ale já věřil, že pouze Samuel pojme Josefa K. za zcela svého, že k němu bude tato postava promlouvat nejniterněji, že splynou v jednu bytost, že to, co řeší Josef, bude tématem i hercovým. Samozřejmě mi napomáhala i židovská fysiognomie, Samuel je Kafkovi v něčem nápadně podobný. Ale byl to především myšlenkový a názorový

¹⁵ EISNER, Pavel. „Doslov: Proces Franze Kafky“. In: KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 5. V Praze: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-29-x., s. 220.

rozměr, ve kterém cítím, že nacházíme společnou řeč, a jenž byl pro mne při zvažování koho obsadit, rozhodující. Mohu dokonce říct, že pokud bych neměl Samuela, neměl bych ani Josefa K. a nevznikl by Proces.

Zásadní diskuzi, již jsme ohledně této postavy vedli, jsem pojednal v kapitole (Ne)vina Josefa K. Stejně tak se v kapitole Kontinuita výstavby postav zmíním o jednom z největších problémů, jakým jsme byli vystaveni.

2.1.2 Ztracení v labyrintu

Zde se pokusím popsat problém hlavní postavy ve vztahu k okolní situaci. O něm se mimo jiné Samuel vyjadřoval ve své postupové práci. Soustředěním pozornosti na vnitřní svět postavy, na její jednání v jednotlivých situacích, unikla nám situační podstata ve svém celku. Josef K. sice netrpěl pasivitou vůči soudu a svému procesu, ale situací vládl. Což je přesným opakem toho, čím pro něj situace je. Naopak – ona má ovládnout jeho. Svět *Procesu* nápadně připomíná labyrint.

„Kafkovy postavy bloudí bezvýchodně: jejich hledání možnosti zakotvit v určité společnosti, v určitém názoru, v určité víře, nevede k cíli. Významem jejich bloudění je labyrint. [...] Labyrint znamená u Kafky stupňování možností, které otevírají pohled k dalším možnostem, ty opět k dalším, až se dojde k nemožnému, protože i řetěz předešlých možností byl klamný.“¹⁶

Josef K. v jistou fázi zkoušení nic nezjišťoval, nic nehledal, jen byl přítomen a oznamoval. Stejně tak informace zaznívající z úst ostatních postav byly rázu oznamovacího. Chyběly impulzy, rozčlenění důležitosti informací. Vše jako by mělo stejnou váhu. Znovu jsme museli přesně definovat, která informace je pro K. důležitá a co konkrétně mění, kam jej posouvá. K. se nachází ve světě, jemuž nerozumí, který se musí snažit aktivně pochopit. Zjistit, jakým způsobem funguje. Tato stupňující se nejistota v jeho projevu byla klíčem k vedení dramatického oblouku postavy. Nejistota přecházející ve frustraci z dalších a dalších slepých uliček, až končí přijetím nevyhnutelného osudu.

¹⁶ KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. Vyd. 3. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0528-5., s. 69 a 71.

2.1.3 Intelekt a osobní rovina

Další nebezpečí, kterého jsem si byl vědom, bylo přílišné zabřednutí do intelektuální roviny věci. Čechov k herecké práci v tomto smyslu píše:

„Nejdřív se musíte pokusit prozkoumat svou postavu a proniknout do ní, abyste si uvědomili, koho budete na jevišti hrát. K tomu můžete použít buď analytické myšlení, nebo psychologické gesto. V prvním případě si vybíráte dlouhou a pracnou cestu, protože rozum obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát. [...] V žádném případě tím nechci říct, že rozum a intelekt je třeba při přípravě role potlačovat, ale chci vás varovat, abyste se na něj neobraceli příliš často a nevkládali do něj své naděje. Zpočátku musí zůstat v pozadí, aby se nevnucoval a neomezoval vaše tvůrčí úsilí.“¹⁷

Naše cesta byla zpočátku přesně tou dlouhou a nesmírně pracnou, jak ji Čechov zmiňuje ve své knize. Samuel dokonce říkal, že měl chvílemi pocit, že každé jeho slovo na jevišti byla lež. Teprve při kompaktní práci s celým ročníkem, kdy i ostatní, tentokrát plně koncentrovaní na svou práci, vytvářeli dostatečně dramatickou situaci a nastavovali titulní postavě mantinely této situace, teprve pak začala postava Josefa K. být postavou Kafkovskou. Ztracenou, přesto názorově pevnou, tázající se, bloudící, objevující, kladoucí otázky.

Pomohlo tomu, o tom jsem přesvědčen, absolutní odevzdání se roli ze strany herce. Jako by na nějaký čas nežil svůj vlastní život. Přicházel na zkoušky často s tím, že se ve snu znovu stal K., měl pocit, že se *Proces* odehrává všude kolem. Časová náročnost přesáhla obvyklou míru běžně únosnou pro studenta druhého ročníku herectví. Téměř bez pauz a v neustálém nasazení jsme spolu se Samem prozkoumávali vnitřní svět Josefa K. a *Procesu* jako takového. Tuto cestu považuji za jednu z nejpřínosnějších zkušeností, jaké se mi kdy dostalo.

¹⁷ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4., s 50 a 52.

2.2 Ti, kteří slouží

Již tolikrát zmiňované téma jednotlivce proti společnosti nabývá v *Procesu* dalšího rozměru. Příběh vnímáme z perspektivy té jediné postavy, která „společnosti“, v tomto případě systému, nerozumí. Ať se snaží sebevíc, nedokáže do principů fungování proniknout. Bloudí v spleť chodbách soudu, kráčí chudinskými čtvrtěmi, kam jindy prokurista velké banky nezavítal, nachází se v prostředí nepříjemném, tíživém, nesrozumitelném. O to překvapivěji působí chování všech ostatních postav. Ať již soudu přímo náleží, nebo jsou, alespoň zdánlivě „odjinud“, existence soudu, o němž dosud neměl K. ani ponětí, je nikterak zvlášť nepřekvapuje. (Malíř Totorelli také v jedné scéně zcela lakonicky pronáší: „všechno patří soudu“.) Naopak, všichni se chovají zcela samozřejmě a liší se pouze jejich reakce na vědomí skutečnosti, že má K. svůj proces. Právě tímto přijímáním skutečnosti dodávají ostatní postavy soudu legitimitu.

„Člověk tento svět, tento systém, odmítá, protože mu v nějakých podstatných momentech nevyhovuje, zároveň ale nemůže žít mimo něj. Spravedlnost se tedy nerealizuje útekem z tohoto světa nebo jeho odmítnutím, ale realizuje se v rámci systému, který spoluutváříme a na kterém se podílíme svou prací.“¹⁸

Systém soudu jako by byl skutečně spoluutvářen všemi kolem něj. Při přípravě klauzurní inscenace *Procesu* jsem si rozdělil vedlejší postavy na ty, které slouží..., naplňují podstatu soudu, jsou ve vedoucích a důležitých pozicích, jsou ti vyšší z nízkého stupně soudnictví, ke kterému je K. připuštěn... A dále na ty, které posluhují, což jsou podřízení či obžalovaní lapení do soudních osidel.

V první skupině se zaměřím na tři postavy, které považuji z pohledu děje za nejdůležitější, a které byly z hlediska režijní, herecké a interpretační práce nejsložitější.

2.2.1 Advokát

Dvou z nich se ujal Tomáš Weissner, herec bezpochyby nad míru talentovaný, přemýšlivý, disponovaný. Na druhou stranu má tendenci lehce se uchýlit k hraní

¹⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. „Kafka 89“. Svět a divadlo. 1990, roč. 1, č. 1, s. 63-64.

šarží, řešení situace na „první dobrou“. Postava advokáta Hulda s sebou nesla několik nepříjemností. Tak především jeho věk. V románu o něm víme, že jej sužuje choroba a že jde o starého muže znalého v soudních věcech.

Hned v počátku budování postavy jsme se dopustili základní chyby a pozornost příliš zaměřili na vnější charakterizaci. Stalo se podstatnějším, *jaký* to je člověk, než *co* ten člověk chce. V rámci toho, že jsem se chtěl vypořádat s věkem a chorobou postavy, a také díky známé divadelní poučce, že „co je špatné pro postavu, je vždycky dobré pro herce“,¹⁹ jsem umístil advokáta na kolečkové křeslo. Než se ale podařilo z rekvizity učinit skutečnou překážku pro postavu – například advokát chce být aktivní a ukázat K., že má na jeho obhajobu dost sil, křeslo mu však pohyb znemožňuje, stalo se křeslo přítěží spíš pro herce. Tomáše odvádělo od řešení situace, zcela se v něm ztrácel, nechal se jím spoutat a začal „hrát“ své stáří napodobováním starého hlasu a nachýleným, shrbeným držením těla. Teprve když jsme veškeré vnější nánosy spolu s jakoukoli stylizací odstranili, a ptali se, o co advokátovi v tu kterou chvíli jde, začala situace fungovat. Dokonce se do Tomášova hlasu vrátila i jistá forma „stařecké únavy“, náhle však, jako by měla své místo.

Další podstatnou součástí postavy advokáta je vláda slovem. Advokát je krasořečník, který čím květnatěji a rádoby fundovaněji hovoří o podstatě soudnictví, tím méně se Josef K. dozvídá. František Kautman píše toto:

„Moc je nesrozumitelná. Především buď mlčí, nebo se vyjadřuje pythickým jazykem. Tak se Josef K. při svém zatčení nemůže dozvědět nic konkrétnějšího ani od hlídačů, kteří ho zatýkají, ani od dozorce. (...) Výklady, které mu podává advokát Huld, jsou sice velmi obšírné, ale zcela abstraktní. Ani v jediném bodě nevybočují z rámce procedurálních otázek.“²⁰

Advokát se projevuje také jako trýznitel obžalovaného obchodníka s obílím Blocka, jenž je jeho klientem. Na něm demonstruje svou moc. Vynucuje si na

¹⁹ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7., s. 52

²⁰ KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. Vyd. 3. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0528-5., s. 162

Blockovi, aby před ním lezl jako pes. Lidskou bytost sníží na zvíře, vezme mu jakoukoli důstojnost. Při závěrečném výstupu obou dochází k využití kolečkového křesla, k dokončení oblouku: aby advokát Blocka, který se právě dozvěděl, že jeho proces ještě ani nezačal, uklidnil, vstane a silou jej zatlačí k zemi. Tomáš v tomto případě využil veškeré fyzické předpoklady a v momentu, kdy vstává, působí přesně tak hrozivě a odpudivě, jak by advokát - tyran měl.

„Orgánové soudu od sluhů a zřízenců do soudců včetně, z nichž však jsou dostupní jen nejnížší vyšetřující soudcové, jsou lidé prapodivní, přízemní, ješitní, i tělesně odpudiví, zčásti zjevně nepoctiví a úplatní, při čemž jejich úplatnost nemá nejmenší vliv na průběh pře a jejich nicotnost nijak neumenšuje drtivou moc soudního tribunálu.“²¹

2.2.2 Titorelli

Druhou význačnou postavou, již Tomáš Weisserztvární, byl malíř Titorelli, který je pro nás parafrází všech samoláskou se opíjejících umělců. I u něj byl, jako u advokáta, přítomen ženský element. V tomto případě jde o holčičky.

Titorelli se vyznačuje vláčným, uvolněným pohybem, širokými gesty, bystrým uvažováním a stejně jako advokát vládne výraznou měrou slovem. Josef K. se dozvídá spoustu důležitých informací, ale protože Titorelli k téměř všemu řečenému přistupuje jako k nutné formalitě, a tedy chrlí jednu informaci za druhou, Josef K. jeho myšlenkový tok nestíhá. Následně jsme se s Tomášem soustředili na přesnou temporytmickou práci, aby v pravý moment svůj proud slov zastavil a tím právě pronesenému dodal náležitou váhu (třebaže na slova samotná nijak intonačně netlačil). Je to právě Titorelliho ateliér, kde zazní jedna z nejdůležitějších vět v celé hře. R. Calasso k tomu píše:

„Jistá slova mohou zaznít pouze v Titorelliho ateliéru, v zatuchlém, bídém doupěti, kde se na délku a na šířku dají udělat sotva dva kroky. Ani to, co Titorelli řekne, nebylo předtím nikde k slyšení. Především: „Soud, jakmile už žaluje, je o vině obžalovaného pevně přesvědčen.“ Je to důležitá nepřímá replika na prohlášení nevin, které K. právě učinil. Za druhé: zkažená děvčátka, hrající si na schodech,

²¹ EISNER, Pavel. „Doslov: Proces Franze Kafky“. In: KAFKA, Franz. Proces. Vyd. 5. V Praze: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-29-x., s. 221.

která K. dovedla k Titorellimu, „patří soudu“. A Titorelli upřesní: „Všechno přece patří k soudu.“²²

Všechno přece patří k soudu. Pro Josefa je tato informace jako zásah nožem. Nechopen ji zpracovat, zavírá se, chce situaci opustit, odejít. Tomášovi se podařilo skloubit v roli malíře dvě zásadní složky, které situace obsahuje: humor a zároveň závažnost pronesených slov. Při přípravě jsme vycházeli především z groteskně hororové atmosféry podpořené přítomností podivných holčiček. Je to ale absolutní automaticnost a ledový klid při pronášení slov, že „všechno patří soudu“, které dodávají celé situaci na síle.

2.2.3 Kněz

Při přípravě scény v chrámu jsme věděli, že máme co do činění s něčím, co v *Procesu* zaujímá výjimečné místo. Ať už to je filosofický obsah kapitoly, nebo skutečnost, že podobenství o dveřníkovi, které obsahuje, vydal Kafka samostatně. Přestože kněz, se kterým se Josef K. v chrámu setkává, o sobě prohlašuje, že náleží soudu, něčím vybočuje. Proto jsme požádali o výpomoc Jakuba Svojanovského z vyššího ročníku herectví Katedry činoherního divadla. Do situace v chrámu se střídají herci ve více rolích. Jakub se zhostil jen úlohy kněze. Jeho příchod těsně před koncem hry je proto překvapením i pro diváka, neboť se neobjeví ani v hromadných scénách, kde je jindy přítomen celý herecký ročník.

S Jakubem jsem spolupracoval během prvního roku studií na DAMU, věděl jsem tedy, co od něj mohu z hereckého i lidského hlediska očekávat. Je koncentrovaný, na jevišti dokáže vyzařovat zvláštním blížě těžko popsatelným klidem, a velmi dobře zvládá mluvní techniku. To bylo zásadní. Situace v chrámu je především slovní pří, teologickou disputací. Kněz je poslední nadějí Josefa K. pro pochopení podstaty situace, v níž se nachází. Kautman píše:

„Úloha duchovního v chrámové scéně je zcela netradiční: nepřišel, aby obžalovanému přinesl duchovní útěchu, ale aby mu ji odňal, přišel, aby ho ujistil o

²² CALASSO, Roberto. *K. V Praze*: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-058-7., s. 152.

existenci jeho viny. Z tohoto důvodu vypráví legendu Před zákonem, která se prý uvádí v uvozovacích spisech k zákonu.“²³

Jinými slovy, duchovní nepřichází Josefa K., který se, alespoň v našem zpracování“ nachází na konci sil, konejšit, ale snaží se jej dovést k poznání. Snaží se jej přimět nahlédnout na své vlastní konání kriticky a nehledat vinu mimo sebe. Kněz vybočuje ještě jedním způsobem:

„Osoby náležející k soudu jsou osobami na různé způsoby nekalými, dovednými v sužování, pochybnými každým svým slovem i svým vzhledem. Jediným, kdo tyto rysy postrádá, je vězeňský kaplan,“²⁴ píše Robert Calasso.

Při práci na postavě kněze a přípravě scény v chrámu jsem oběma hercům, neboť zde vystupují pouze Josef K. a kněz, nechal velké množství volného prostoru. Daleko více jsme se zaměřili na výklad replik a diskuzi o podobenství, které vypráví kněz Josefu K. Co nejdetailnější rozbor textu se ukázal být nejlepším možným způsobem začátku zkoušení. Místo obecných soudů o situaci jako takové jsme se soustředili na jednotlivé repliky a jejich podtext. Co chce postava v tuto chvíli sdělit? Co vyřčenými slovy sleduje? Jaký je její cíl?

Díky intenzivnímu rozboru pak herci v prostoru jednali svobodně a nebylo třeba do situace mnoho zasahovat. Některé konflikty a intonace jsme ještě upravili, ale k výsledku vedla natolik přímá cesta, vše do sebe tak dokonale zapadalo, až jeden z herců prohlásil, že jsme se „dotkli divadelního zázraku“.

2.3 Ti, kteří posluhují

Druhá skupina, která spadá do soudního aparátu, je jím ovládána a zároveň jej utváří, jsou, jak jsem si je pro vlastní účely nazval, Ti, kteří posluhují. Vždy jsem se snažil postavy s podobným dějovým i tematickým určením držet pospolu a pokud měl

²³ KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. Vyd. 3. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0528-5., s. 152

²⁴ CALASSO, Roberto. *K*. V Praze: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-058-7., s. 176.

jeden herec hrát více postav, bylo cílem tyto role provázat. Z herců poníženou, servilní pozici zastávají zejména Petr Kult a Filip Jáša.

2.3.1 Hlídači

Oba se nejprve představí coby hlídači, kteří vtrhnou do pokoje Josefa K. a oznámí mu, že je zatčen. Situace, která do děje uvádí nejen diváka, ale i samu hlavní postavu, je stěžejní pro navození atmosféry a předložení klíče, s jakým by měl divák představení sledovat. Dvojice víceméně rovnocenných hlídačů přistihne prokuristu velké banky vysvlečeného, ale nijak to nereflektuje, jen suše a s klidem oznamuje, že byl zatčen. (Povšimněme si, že většinou v opozici vůči K. stojí jedna postava, která situaci řídí, a jsou-li přítomny nějaké jiné, zůstávají v pozadí, případně čekají na příležitost.) Právě díky naprosté samozřejmosti, s jakou se hlídači ke K. chovají, s jakou mu snědí snídani, vyvolávají v divákovi potřebu uvolnit napětí a této trapně absurdní situaci se zasmát. Naplňují tak způsob, jakým jsme chtěli inscenaci vést, tedy kombinací tragiky a absurdity, neboť *Proces* je „tragigroteskním“ románem. Ostatně Max Brod se o první kapitole *Procesu* zmiňuje takto:

„Když Kafka sám předčítal, byl tento humor zvlášť zřetelný. Tak jsme se například my, přátelé, na celé kolo smáli, když nám četl první kapitolu *Procesu*. A on sám se smál tolik, že chvilkami nemohl číst dál. – To je dost divné, uvažíme-li, jak strašně vážná je ta kapitola. Ale bylo tomu tak.“²⁵

Z hlediska herecké práce bylo nejdůležitější pochopit princip „hrůzy“, jež je v Kafkově díle obsažena. Děsivost systému-soudu-situace vychází z jejich každodenní prezentace. Zcela klidné a nezatěžkané zbytečnými rádoby strašnými gesty a polohami hlasu. Přesně tuto problematiku pojmenoval prof. Jan Dušek, vedoucí Katedry scénografie DAMU, který během naší společné schůzky užil slovního spojení „zrůdně věcný“. Tím *Proces* je. V tom žijeme. Bez soucitu, bez okolků. Kdo se neorientuje, nemá naději.

²⁵ BROD, Max. *Franz Kafka: životopis*. Vyd. 2., upr. Praha: Nakladatelství F. Kafky, 2000. Pražské hvězdné nebe. ISBN 80-85844-73-7., s. 188.

U obou herců se podařilo vybudovat vnímání druhého partnera. Hlídači měli v určitých situacích fungovat jako jedno tělo, jedna duše. Po skončení semestru jsem se od Petra Kulta dozvěděl, že během premiéry spolu s Filipem věnovali asi dvacet minut společnému soustředění. Tato příprava způsobila, že k sebeuvědomění údajně došli až na konci první situace, do té chvíle byli prostě „hlídači“ a nikoli herci, kteří hlídače hrají.

2.3.2 Soudní sluha

Filip Jáša pak ztvárňuje postavu poníženého Soudního sluhy, jehož žena je pradlenou a milenkou studenta Bertolda. Schválně jsem pro roli utáplého, všemi šikanovaného sluhy vybral jednoho z nejurostlejších herců v ročníku. Přestože jsme přesně věděli, jakým způsobem má soudní sluha jednat, když chce získat K. na svou stranu, aby mu pomohl vypořádat se se studentem, pořád cosivýslednému projevu chybělo. Postava jako by nežila.

Odpovědí na naše problémy se jen krátce před generálními zkouškami ukázala být technika Imaginárního těla, jak ji popisuje Michail Čechov: „Když si osvojíte imaginární fyzickou podobu postavy, ovlivní to vaši psychiku desetkrát víc než jakékoli šaty. Imaginární tělo stojí jakoby mezi vaším skutečným tělem a vaší psychikou a ovlivňuje obojí stejnou silou. Postupně se začínáte pohybovat, mluvit a cítit v souladu s ním, to znamená, že vaše postava přebývá ve vás.“²⁶

A dále doplňuje komentář, který přesně vystihuje charakter chyby, jíž jsem se při budování Filipovy postavy dopustil: „Pouhé diskutování o postavě, její rozumová analýza, nemůže dosáhnout tohoto žádaného účinku, protože rozumové uvažování, jakkoli chytré a bystré, vás nechává chladnými a pasivními, zatímco imaginární tělo může působit přímo na vaši vůli a city.“²⁷

Filip Jáša své statné tělo vměstnal do servilně přihrbeného slabocha, jehož okolnosti donutily nikdy nemít hlavu výš než jeho nadřízení. A právě díky zdánlivému

²⁶ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4., s 65.

²⁷ Tamtéž.

detailu, vždyť to přeci nic není – přihrbít se, začala postava soudního sluhy skutečně žít.

2.3.3 Block

Roli s podobně nešťastným osudem ztvárňoval i Petr Kult. Ten představoval obžalovaného obchodníka s obilím Blocka, který dennodenně vysedává u soudu, přišel o celou živnost, a přebývá většinou u advokáta Hulda, jen aby trochu zvýšil naději na kladné vyřízení jeho soudní záležitosti. I když sluha Filipa Jáši je zaměstnancem a Block obžalovaným, oba jsou otroky systému, ze kterého nedokáží vystoupit.

U zkoušení a interpretace postavy Blocka bylo stěžejní určit, kým je ve vztahu k soudu. A kým ve vztahu k Josefovi K. Je obžalovaný, stejně jako K., jeho proces však trvá déle. Je proto jakýmsi odrazem možného osudu K.?

R. Callaso o tomto vztahu poznamenává: „Pokaždé, když se Josef K. zdvojí, jeho dvojníkem je postava, která ho přivádí do rozpaků – a nakonec se mu zoškliví: [...] v životě obžalovaného je to Block. [...] Co se týče Blocka, s nímž se dělí o advokáta Hulda, sotva si K. řekne, že se advokáta zbaví, zjistí, že Block jich má mimo Hulda pět nebo šest dalších. A sotva si umíní, že věnuje procesu víc energie, zjistí, že Block už dlouho procesu věnuje *veškerou* svou energii.“²⁸

Vycházeli jsme tedy z předpokladu, že Block symbolizuje toho člověka, který nehledě na okolnosti je ochoten ponížit se, jen aby si zachoval holý život. Bylo třeba si důsledně uvědomit vnitřní boj, kterým postava Blocka prochází. Přestože vykonává povely, jež mu zadává advokát Huld, vykonává bez řečí, přesto se v něm sváří boj o poslední špetku důstojnosti, která mu ještě zbyla. Cílem pro Petra Kulta bylo pochopit Blocka po emoční stránce. Uvědomit si jeho životní situaci, situaci lidské bytosti, která byla degradována na méně než obtížný hmyz. Po tom, co jej Josef K. fyzicky napadne a proneše na jeho adresu: „Ty pse“, svěřil se Petr, že mu tento moment několikrát vehnal slzy do očí. Ví, že zde se pohybujeme na tenkém ledu a výrok Denise Diderota „hercovy slzy kanou z mozku“ stále platí, avšak šlo o moment

²⁸ CALASSO, Roberto. *K. V Praze: Slovart*, 2008. ISBN 978-80-7391-058-7., s. 171.

emocionálně natolik subtilní a uvěřitelný, že se mi zdál být tím nejlepším vyústěním veškeré přípravy, kterou jsme ohledně role Blocka absolvovali.

3 INSCENAČNÍ PRÁCE

Třetí kapitola se zaměřuje na samu inscenační práci na bakalářské klauzurní inscenaci *Proces*. Popíši důvody zvoleného scénického a scénografického řešení, problémy vyplývající z prvního setkání se s tvorbou celovečerní inscenace, a nakonec zmíním a popíši ty nejdůležitější scény, které výsledný jevištní tvar obsahuje.

3.1 Scénické řešení

Na začátku jsme stáli před otázkou, jak snadným způsobem scénicky pojmout nesnadná témata, která *Proces* nese. Především hrálo roli „hledání“ Josefa K. Ten coby jedinec se nachází v komplikovaném světě s vlastními pravidly, ve kterém není schopen se zorientovat. Snaží se pochopit jeho principy, vyznat se v aparátu moci, ale čím více do něj zabředává, tím méně jej chápe. Paralela s úřadem, v jehož systému se běžný návštěvník/žadatel ztrácí, je více než nasnadě. A role se vtipně obrací. Prokurista K., jenž je sám úředníkem, zakouší to, co žadatelé v bance každý den. I Kafka sám byl úředník v Dělnické úrazové pojišťovně, věděl tedy dobře, co znamená ztráta individuality, ponížení, popření vlastní důstojnosti. „Ovládaný“ je u Kafky oním zvířetem, které vytrhne pánovi bič a bičuje se samo.

Krom hledání a ztráty orientace v prostoru jsme chtěli scénograficky alespoň v náznaku pojmenovat i ztrátu individuality jedince. Stav, kdy přestávám být člověkem a stanu se jen ozubeným kolečkem ve velkém stroji.

Scénografický návrh, který jsme vypracovali se studentkou Katedry scénografie Zuzanou Štěpančíkovou, počítal pro bakalářskou inscenaci *Procesu* s učebnou K222. Její zadní stěna, v níž jsou na každé straně jedny dveře, je rozdělena velkým středovým prostorem. Ten může být buď zakrytý (s užitím dvou křídel dveří) nebo otevřený, a nechává tak divákům možnost nahlédnout i do zadní místnosti. Dělí tak prostor na dva plány. Stejně jako se v *Procesu* a vůbec v Kafkově díle stýká realita a sen, chtěli jsme tímto s prostorovým rozdělením podtrhnout diverzitu vnímání skutečnosti.

První řešení počítalo s výrazným zásahem do prostoru v podobě obdélníkové platformy, která by procházela oběma zadními dveřmi a ohraničovala tak prostor uprostřed. Vytvořit uzavřený prostor, kdy je Josef K. v pasti, aniž by si to sám uvědomoval, se mohlo jevit jako schůdný nápad, ale po konzultaci s pedagogy jsme došli k závěru, že takové řešení by bylo ve výsledku kontraproduktivní. Jednak bychom obsah inscenace vyložili již scénografií, jednak by byli herci nuceni pohybovat se v nepřírodném prostředí. Museli by složitě řešit, kdy na vyvýšený prostor stoupnou a kdy nikoli, představitel Josefa K. by byl uprostřed jeviště až příliš „utopen“, atp. Proto jsme jakékoli další takto rasantní zásahy do prostoru zamítli a snažili se zvolit cestu co možná nejjednodušší, aby podstata vycházela z hereckého ztvárnění a uchopení situací. Aby scénografie byla partnerem pro rozehrávání prázdného prostoru. S tím souvisí i otázka kostýmů; tedy nehrát ideu postavy jejím kostýmem, ale hereckou akcí. Význam vyplývá z toho, jak postava jedná a co říká.

Prázdný prostor učebny s načerno natřenými zdmi s množstvím dveří – tedy potenciálních východů, o nichž Josef K. postupem času zjišťuje, že jde jen o další a další slepé uličky, se ukázal být tím nejlepším možným řešením. Bylo však třeba přijít na jednoduchý scénografický prvek, který by stmelil hereckou akci a podpořil propojení jednotlivých scén. Tím se nakonec stala kartonová kancelářská krabice. Vycházel jsem z představy člověka, který je na hodinu vyhozen z práce (kanceláře), a má si neprodleně sbalit všechny potřebné věci. Ty většinou sestávají z toho, co má dotýčný na stole. Do krabice postupně vkládá osobní složky, psací potřeby, rodinnou fotografii... Stane se tak, že se život člověka zredukuje právě na prostor jediné krabice. Každá postava měla svou vlastní, se specifickým obsahem, jímž byly potřebné rekvizity (paní Grubachová – kobilhy a sáčky na přípravu snídaní, Soudce – soudní spisy, malíř Titorelli – obrazy). Ve snaze podpořit „odosobnění“ člověka ve světě *Procesu* jsme na každou z krabic napsali pětimístnou číslici. Člověk přichází o své jméno. V soukolí byrokratického aparátu je pouhým číslem na pořadníku.

Vzhledem k tomu, že jedním z mých hlavních cílů bylo, aby si každý herec vzal Proces „za svůj“, tj. aby jím žil, čísla na krabicích byla šifrou pro skutečná jména herců. Pro výsledný tvar neměl tento detail žádný explicitně viditelný účinek, ale podařilo se nám tím docílit pocitu, že každá krabice někomu skutečně patří. Dotýčný měl své číslo, stal se dalším čekatelem, byl i tímto způsobem začleněn do systému, podle nějž vnitřní mechanismy *Procesu* fungují.

Další důležitou složkou inscenace, kterou bych rád zmínil, byla scénická hudba. Díky vedoucímu mé práce doc. MgA. Jakubu Korčákovi se podařilo navázat spolupráci s Katedrou skladby na HAMU. Přímo pro účely inscenace *Proces* složil hudbu Vratislav Zochr. Subtilním užitím příčné flétny a klarinetu se mu podařilo přesně vystihnout atmosféru hry.

3.2 Kontinuita výstavby postav

Šlo o první takto rozsáhlý projekt, na kterém jsem se podílel. Zákonitě jsme tedy narazili na neočekávané překážky, jež se zkušeným divadelníkům mohou jevit zcela banální, není-li s nimi ovšem člověk konfrontován poprvé. Jedním z takových problémů se ukázala být kontinuita ve výstavbě postav. Scénář jsme koncipovali jako chronologicky vedenou mozaiku jednotlivých situací, nicméně zkoušet chronologicky bylo z časových důvodů nemožné.

Michail Čechov říká, že: „Názor, že zkušební proces má začínat první scénou a pokračovat v neměnném sledu, je mylný. Taková praxe je spíš zvykem než tvůrčí nutností. Jestliže celá hra žije ve vašich představách, není důvod začínat od začátku. Lepší by bylo začínat scénami, které vyjadřují podstatu hry a pak teprve přistoupit ke scénám méně důležitým.“²⁹ Má beze sporu pravdu. Jenže *Proces* je založen na jedinci, pohybujícím se v prostředí, kterému nerozumí, ve kterém se ztrácí. A tento pocit zmatení se musí náležitě stupňovat. Každý další impuls, zjištění, musí herce překvapit, udivit. Takže to, že jsme některé scény byli nuceni přeskočit, jedněm jsme věnovali mnoho prostoru, a jiným málo, vedlo k tomu, že se Samuel Toman přestal ve své postavě orientovat.

Být postavou, jež se ztrácí a ztratit se v postavě, je velký rozdíl. Určili jsme sice konkrétně to, co si *postava*, jak říká Stanislavskij, nikoli *herec*, skutečně přeje,³⁰ výsledek však působil ploše. Nesouvislost v jednání vedla k tomu, že přestože jsme

²⁹ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4., s 81.

³⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. [Díl I.], Z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946. 463 s.

v každé situaci vytyčili zcela konkrétní cíl, situace jako celek šla odnikud nikam. Nevycházela se.

Při snaze o analýzu tohoto problému, jsme narazili na skutečnost, že aby mohl student teprve druhého ročníku obstát v tak náročném úkolu, jakým je role Josefa K., tedy role, v níž je herec přítomen po celou hodinu a půl na jevišti, musí se mu dostat maximální podpory ode všech ostatních herců. Koncentraci je třeba budovat, a naruší-li ji byť třeba jediný z herců, začíná práce znovu od začátku.

Proto jsem před herci promluvil zcela otevřeně. Nemohli jsme si dovolit Samuelovi přidávat další starosti. To na ostatních bylo vytvořit mu prostředí, ve kterém by se mohl coby postava pohybovat, kterému se může divit, kde se může ptát. Tím, že byl můj požadavek předložen jako „prosba o pomoc“ jejich spolužákovi a nikoli jako příkaz, herci začali ke zkouškám přistupovat daleko zodpovědněji a koncentrovaněji.

Se Samuelem jsme ohledně kontinuity přistoupili k individuální rozmluvě. Dostal pauzu, během níž si měl zopakovat základní kroky, to všechno, čím si prošel na samém počátku zkoušení. Tedy postupem, jak jej popsal Michail Čechov: „Přečtete si několikrát celou hru tak, abyste se s ní dobře seznámili jako s celkem. Pak se soustředíte jen na svou roli a představujte si ji nejprve scénu za scénou. (...) Všechny cíle postavy vytvářejí logický a ucelený proud a slévají se v jeden celkový cíl. Tento výsledný cíl nazývá Stanislavskij hlavním cílem postavy. To znamená, že všechny menší cíle, ať je jich kolik chce, musí sloužit jednomu – dosáhnout hlavního cíle postavy.“³¹

Znovu jsme mluvili o hlavním cíli postavy, o cílech v jednotlivých situacích. O zlomových momentech, kdy přichází zásadní impulzy, které situaci mění. Kdy se postava dozvídá informaci, která ji posouvá dál. Aby mohl celek fungovat, museli jsme jej krátce před premiérou rozložit na prvočinitele a pak postupně znovu skládat.

³¹ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4., s 97.

Stěžejním slovem, které dalšímu vedení postavy Josefa K. udalo směr, se ukázalo být slovo „křehkost“. Z toho vyplývají další poučky, jak k postavě přistupovat; zbavit ji přílišné suverenity, i zbytečně explicitní sobeckosti, která vyplývá ze situací. Nebylo třeba být v projevu jakkoli „urputný“. Jediné slovo změnilo zdánlivě v pár detailech, a přesto ve výsledku zásadním způsobem přistupování k postavě jako takové. Pak se konečně povedlo jednotlivé situace pospojovat, pracovat s intenzitou scén, což vedlo k tomu, že celkový herecký projev představitele hlavní role se stal plastičtější.

To by se ovšem vůbec nemuselo povést, kdybychom se v jisté fázi zkoušení nevrátili na samý začátek a znovu nepřipomenuli, na jakých pilířích herecká postava stojí.

3.3 Řešení konkrétních scén

Tato kapitola si neklade za úkol detailně popsat práci na každé situaci zvlášť, zaměřím se tedy na ty momenty, které považuji za nejstěžejnější.

3.3.1 Rámec inscenace

Ohledně přechodu jednotlivých scén jsme vycházeli z předpokladu paradoxu nehybnosti. Přestože je to Josef K. který hledá, snaží se nalézt odpovědi, je to vždy soud, který přichází za ním. Paradoxně tak zůstává K. statickým bodem uprostřed stále pohyblivého a proměňujícího se prostředí. Zároveň tato skutečnost měla podpořit „snovost“, o které se zmiňuje Eisner v doslovu k *Procesu*: „*Román probíhá na dvojí rovině, na rovině životního reálna a na rovině snové, halucinační. Obě roviny se prolínají a plynule přecházejí do sebe.*“³² Proto nejsou přesuny v čase a změny prostorů nijak zvlášť zvýrazněny. Maximálně stažením světla a hudebním přechodem či hereckou akcí. Tyto chvíle „přechodu“ slouží coby náhrada monologických komentářů, jak je můžeme nalézt v dramatinizaci Evalda Schorma.

Z hlediska stavby situací jsme s dramaturgyní Kateřinou Studenou využili původního textu na samém začátku i konci románu. Tyto monology Josefa K.

³² EISNER, Pavel. „Doslov: Proces Franze Kafky“. In: KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 5. V Praze: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-29-x., s. 224.

pronášené ve třetí osobě, inscenaci ohraničily. Takový rámec pomohl vytvořit odstup od hlavního jádra hry, a přitom právě v tomto momentu promlouvá Josef K. k divákům nejosobněji. Nejprve je do děje uvádí, na konci zpravuje o průběhu vlastní popravy. Obě situace se odehrávají v co nejintimnější atmosféře.

Josef K. zpočátku sedí v publiku, teprve když se na scéně setmí a začne blikat jediná žárovka visící ze stropu, zvedne se, tím vystoupí z davu a předstupuje před něj. Ve chvíli, kdy žárovku utáhne a ta se rozzáří jasným světlem a osvítí Josefa a spolu s ním i diváky, uvědomí si zcela svou situaci. Stojí před „obcí“, stojí před ní sám, aby předal svůj příběh, aby se pokusil obhájit svůj život, smysl své existence či jednoduše říct: takto jsem žil, a tak zemřel.

3.3.2 Scény „děsivě civilní“

Při začátku „dějové“ části hry, tedy po konci úvodního monologu K., jsem chtěl v co nejkoncentrovanějším momentu nastínit základní emocionální obsah *Procesu*. Nejistotu, nelogičnost, úzkost, svévoli. To ve výsledku symbolizuje úder a prudké rozražení dveří za zády K., v nichž nikdo není. Je to „brutální“ zásah do soukromí člověka (v tomto případě intimního monologu), předzvěst chování soudních mechanismů vůči jednotlivci. Když do místnosti z druhých dveří vchází jeden z hlídačů, táže se K., zda klepal. Táže se s naprostou samozřejmostí, přestože jeho otázka v dané situaci nedává smysl. V jedné otázce jsme nastínili skutečnost, s jakou všechny postavy mimo K. ve světě *Procesu* existují – s naprostou samozřejmostí, nic je, na rozdíl od K., nepřekvapí. Znovu zopakují sousloví, které určilo klíč, s jakým k postoji postav vůči realitě přistupovat: „děsivě civilní“.

S touto premisou jsme pokračovali i u scény soudu. K. přichází po zatčení, kdy se nedozvěděl, z čeho je obviněn, do budovy soudu. Přejít mezi situacemi je znázorněn hudebním přechodem, během něž hledá K. správný vchod mezi mnoha dveřmi. V očekávání soudního tribunálu však namísto toho vchází pradelna s kýblem a mokrým hadrem v ruce. A opět s naprostou samozřejmostí hadr vyždímá uprostřed místnosti, kde zanechá mokrou skvrnu. Potom vchází dva zástupci lidí. Mechanicky rozmístí bedny a usednou. Jen jeden, soudce, zůstává stát. Nereaguje na zmatené dotazy K., čeká, dokud si obžalovaný do skvrny na zemi nestoupne, teprve pak začíná přelíčení. K. začíná svou obhajobu pokorně a opatrně, díky reakcím publika nabírá postupně na sebejistotě. Dokonce takové, že když mu přítomní přestanou věnovat pozornost, oboří se na ně, na prokuristu banky nečekaně nevybíravým

způsobem. Nervozita, nejistota v něm probouzí horší, skrytou lidskou stránku. Konec situace, kdy si K. uvědomí, že všichni přítomní patří k soudu a jeho projev se tedy minul účinkem, je znásoben konstatováním soudce, že se právě vzdal práva na výslech, který je pro obžalovaného vždycky výhoda. Systém funguje na svých vlastních principech, které se jak K. tak divákovi zdají nepochopitelné a nesrozumitelné.

3.3.3 Svobodné jednání v situaci

Obečně jsem se snažil hercům nechávat v hledání možností situace svobodu. Před nástupem do prostoru jsme si znovu situaci prošli s textem v ruce, zopakovali její stěžejní momenty a hranice, v jakých se postavy pohybují. Někdo reagoval ihned, „nebál se slov“, užíval vlastních výrazů v rámci toho, jak a o čem postava „asi“ hovoří. Jiní chodili na zkoušky dokonale připraveni, pak je ale zejména předem (a často chybně) zafixovaná intonace v rozvíjení hereckých akcí brzdila. Mezi těmito dvěma způsoby přístupu vznikala zákonitě rozpor, který se vyrovnával postupem času, kdy jedni pomalu zvyšovali úroveň sebekontroly, zatímco druhí ji naopak snižovali.

Kdy svobodné jednání v situaci skutečně zafungovalo a vznikl tak podle mého soudu jeden z nejstěžejnějších momentů celé hry, byla situace na konci čtvrté scény. Josef K. se nachází v místnosti s obžalovanými, z nedostatku vzduchu omdlí a zvednout jej přijdou informátor a mladá dívka. Zatímco jsem se soustředil na budování dialogu zmíněné dvojice soudních úředníků, Samuel Toman se coby Josef K. opatrně a pomalu vydal podél zdi do zadní části učebny. Mezitím stále dokola polohlasem opakoval „Do rohu, podél zdi a ke dveřím“, tedy slova, která pronesl soudní sluha, když se jej K. ptal na cestu ven. Informátor si zoufalé snahy vysíleného Josefa K. dostat se z místnosti pryč všimne, a nabízí mu místo k sezení. Bednu, tu jedinou prázdnou (na ostatních sedí obžalovaní), přinesl právě informátor. Po zdvořilém odmítnutí informátor nepřestává naléhat, nakonec K. podepře a snaží se jej na místo vtlačit násilím. Při tom spolu s mladou ženou pronáší: Nechcete se posadit? Tak se přeci posadte.“ K. se mu ze sevření vytrhne s výkřikem „já chci stát“, a přitiskne se znovu ke zdi.

Jak hledání východu během dialogu soudních úředníků, tak výkřik „já chci stát“, který podtrhuje metaforu udržení si lidské důstojnosti, nepřipojení se k „věčně a

odevzdaně čekajícím“, byly čistou momentální improvizací a dodaly situaci na intenzitě.

3.3.4 Malíř a holčičky

Další scénou, která jistým způsobem vybočuje, je schůze K. s Titorellim. Ten, kdo se zdá být nečekanou záchranou v momentu, kdy K. ztrácí víru, že cokoli se svým procesem svede, se ukáže být další slepou uličkou. Během přípravy této situace jsem vycházel z předpokladu, že pro větší plastičnost scény ponechám co nejvíc prostoru „perverzním holčičkám“, které tvoří další z nonsensově-hororových prvků v Procesu. Opakuje se stejný základní princip, že jsou informace podávány K. s naprostou samozřejmostí, ač je jejich obsah nesrozumitelný, nebo přímo nelogický. K. se nachází těsně před nervovým zhroucením. Neví si s procesem rady, proto vzniká otázka nakolik to, co skrze něj vnímáme, je skutečné či nikoli. Titorelli chrlí jednu důležitou informaci za druhou, K. se zoufale snaží držet krok, ale nestíhá. Tento rozpor ve spojení s infantilně vyzývacím chováním holčiček vytváří humorný výsledek, ze kterého ve své podstatě mrazí. „Všechno přece patří soudu“.

3.3.5 Poprava Josefa K.

Z hlediska temporytmické stavby jsme během konce inscenace střídali scény nejvypjatější a nejexcentričtější s těmi nejniternějšími. Rozprava v chrámu přechází plynule v bujarou oslavu narozenin. Oslavu života a všech požitků. S ideou, že má Josef K. být v tento moment konfrontován se vším, co požíval i co si odpíral, jsem požádal o spolupráci pedagoga pohybu doc. Mgr. Martina Packa. Na skladbu Mazel tov (v překladu z hebrejštiny "hodně štěstí"), tedy sousloví užívané při významných radostných událostech, například židovských svatbách, nazkoušel choreografii zobrazující explozi radosti ze života a požívačnosti, která končí příchodem dvou hlídačů ze samého začátku hry. Ti přinášejí Josefovi k narozeninám „dárek“, krabici, tu jeho, které se prozatím stále vyhýbal. Na kterou si odmítal sednout a jejíž obsah je mu zatím neznámý.

Spolu s herci jsme si kladli otázku, jak by člověk reagoval, kdyby zjistil, že po sobě na světě nic nezanechá, že jeho krabice je prázdná a jediné, co v ní najde, je nůž, kterým se má zabít? S vědomím absurdity celé situace by se v takovou chvíli zmohl jen na smích.

Proč zůstal Josef K. v našem zpracování osamocen a vykonal, na rozdíl od předlohy, popravu na sobě sám? Jednak se vrací motiv odosobnění ze začátku hry, Josef K. na sebe v tu chvíli nahlíží jakoby zvenčí. Je z části tím Josefem, který již svůj proces prožil, a nyní jej zažívá stále zas a znovu (tak jako Sysifos tlačí svůj kámen), ve snaze dobrat se věčnosti. Zároveň jsme se k tomuto řešení přiklonili pro víru ve spásu jeho duše. Víru v to, že na samém konci pochopil podstatu svého procesu. Kautman o tom píše: „Naděje, spása, vykoupení nastupuje v Kafkových dílech až za tečkou poslední věty. Vyzařuje do prostoru někdy jen náznakem gesta (člověk s rozpřaženými rukama v okně posledního poschodí domu, sousedícího s lomem, v němž je Josef K. popravován).“³³ Pochopil, že má svůj život a osud ve svých vlastních rukách. Že je vždy na výběr, jaký život prožiji, jak se budu rozhodovat.

Nabízí se také otázka užití modlitebních řemínků. Vždyť nikde není zmíněno, že by byl K. zbožný, natož žid. V tomto motivu jsem vycházel z Kafkova věčného hledání. Věřil hluboce, jak píše Max Brod, v „osobního boha“.³⁴

„Kafka počítá s Bohem jako kdysi Job. Uvažuje o hříchu, o vyhnání z ráje. Hledá, konečné slovo nenalézá. Hledá víru, jako gilotinu, tak těžkou, tak lehkou.“³⁵

Věčné hledání odpovědí Josefa K. lze chápat jako nekončící dialog s Nejvyšším. Jednotlivec je obviněn, aniž by znal svou vinu. Nepostihnutelnost zákona se jeví jako zvůle moci. Brod pokračuje v tomto směru velmi konkrétně:

„Vůle boží zní našim uším nelogicky, tj. je v groteskním protikladu s naší *lidskou* logikou, ba zdá se nám děsná, přímo nemorální. Od dob biblické knihy Job se nikdo tak divoce nepřel s Bohem jako Kafka v ‚Procesu‘ a v ‚Zámku‘ nebo v ‚Kárném táboře‘, kde je spravedlnost zobrazena v podobě nelidského, skoro ďábelského stroje, vymyšleného rafinovanou krutostí, a v podobě rozmarného uctíváče tohoto

³³ KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. Vyd. 3. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0528-5., s. 165

³⁴ BROD, Max. *Franz Kafka: životopis*. Vyd. 2., upr. Praha: Nakladatelství F. Kafky, 2000. Pražské hvězdné nebe. ISBN 80-85844-73-7., s. 183

³⁵ Tamtéž. s. 182.

stroje. Podobně Bůh v knize „Job“ činí to, co se člověku zdá absurdní a nespravedlivé. Ale zdá se to právě jen člověku.“³⁶

Josef K. na konci své cesty sahá k modlitebním řemínkům jako k výrazu co možná nejvyšší pokory před *zákonem*, před Nejvyšším. V tento moment vystupuje z totality vlastního myšlení, nachází se v transcendentálním přelomu, hovoří přímo k oné nedosažitelné vyšší instanci, k níž se Josef K., ale vlastně i sám Kafka tak často vztahuje.

Vycházejme z předpokladu Roberta Calassa, že Josef K. se po uskutečnění ortelu stává zeměměřičem K. a odjíždí z velkého města. Pak v mezičase, (které nazývá *bar-do*, tedy prostorem mezi smrtí a reinkarnací podle Tibetské knihy mrtvých), se nachází Josef K. naší inscenace. Ten, který hovoří přímo k publiku. Ten, který předstoupí před diváky na počátku a na samém konci vykoná svou vlastní popravu.³⁷

Spoluprožití finálního obrazu pro herce podporuje jejich společná přítomnost na jevišti. „Společnost“ – všichni, se kterými se K. během svého procesu potkal, se nachází na pomezí scény a zadního prostoru. Tedy na hranici reality a snu, na níž svět *Procesu* neustále osciluje. Josef K. se k ostatním přidává a na scéně zůstává jen „jeho krabice“ – život, který ve výsledku neobsahuje nic víc než prokuristovy šaty. Právě společná fyzická jevištní přítomnost celého hereckého ročníku na samém konci náročné inscenace se stala pro mnoho z herců tím vůbec nejsilnějším zážitkem.

³⁶ BROD, Max. *Franz Kafka: životopis*. Vyd. 2., upr. Praha: Nakladatelství F. Kafky, 2000. Pražské hvězdné nebe. ISBN 80-85844-73-7., s. 186

³⁷ CALASSO, Roberto. *K. V Praze*: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-058-7., s. 11

ZÁVĚR

V této práci jsem si vytyčil za cíl rozebrat a reflektovat různé aspekty spolupráce režiséra a herce na základě zkušeností získaných při inscenování dramatizace románu Franze Kafky *Proces*. Ve třech kapitolách jsem se pokusil popsat cestu inscenačního týmu za společnými tématy k výslednému jevištnímu tvaru.

Inscenace *Proces* byla tím nejnáročnějším úkolem, jaký jsem na DAMU zatím absolvoval. Musel jsem se věnovat všem frekventantům druhého ročníku herectví Katedry činoherního divadla, a dovést rozsáhlou inscenaci do takového tvaru, kdy by vypovídala nejen sama za sebe, ale také za každého z nás. Primárním cílem inscenace bylo vytvořit takový jevištní tvar, který srozumitelně zprostředkuje témata, jež jsme považovali v rámci dramatizace Kafkova románu za stěžejní.

Po absolvované zkušenosti mohu říct, že za nejzásadnější v práci s hercem považuji otevřený dialog, a konkrétní určení cíle, jehož má postava v situaci dosáhnout. Věřím, že se podařilo vytvořit inscenaci, která je společnou výpovědí celého ročníku.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BROD, Max. *Franz Kafka: životopis*. Vyd. 2., upr. Praha: Nakladatelství F. Kafky, 2000. Pražské hvězdné nebe. ISBN 80-85844-73-7.

CALASSO, Roberto. *K*. V Praze: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-058-7.

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

EISNER, Pavel. „Doslov: Proces Franze Kafky“. In: KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 5. V Praze: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-29-x.

HOŘÍNEK, Zdeněk. „Kafka 89“. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 63-64.

KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 2., v SNKLHU 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1965.

KAFKA, Franz. *Proces*. Přeložil Pavel EISNER. Praha: Dobrovský, 2014. Omega (Dobrovský). ISBN 978-80-7390-127-1.

KAFKA, Franz, KOUBOVÁ, Věra, ed. *Deníky, 1909-1912*. Přeložil Josef ČERMÁK. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. Dílo Franze Kafky, sv. 7. ISBN 80-85844-23-0. ISSN deníky1909-1912.

KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. Vyd. 3. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0528-5.

KAUTMAN, František. „Franz Kafka redivivus tentokráte na divadelní scéně“. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 67-68.

KUDLÁČKOVÁ, Jana. „Kafka 89“. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 63.

PROCHÁZKOVÁ, Barbora. „Když se řekne kafkárna“. *Naše řeč*. 2009, roč. 92, č. 4, s. 220.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. [Díl I.], Z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.

URZIDIL, Johannes. *To byl Kafka*. Ilustroval Franz KAFKA. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-311-0.