

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Inscenace díla Franze Kafky režisérské generace přelomu 80. a 90.
let v širším kontextu alternativní kultury**

Tereza Pavelková

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

Datum obhajoby: 14. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

MASTER THESIS

**Productions of Franz Kafka's work in directorial generation at the
turn of the 1980s and 1990s in the wider context of alternative
culture**

Tereza Pavelková

Supervisor: doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Opponent: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

Final Exam Date: 14. 6. 2017

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Inscenace díla Franze Kafky režisérské generace přelomu 80. a 90. let v širším
kontextu alternativní kultury

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím
uvedené literatury a pramenů.

Praha, 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.

Abstrakt

Magisterská diplomová práce se zabývá přijímáním osobnosti a díla Franze Kafky generací režisérů přelomu 80. a 90. let. Řeší především otázku, co pro tyto tvůrce Kafkovo dílo znamenalo, jaké téma pro ně reprezentovalo a jakým způsobem se v jejich adaptacích odrážely složité společensko-politické poměry socialistického Československa v období normalizace. V první kapitole práce reflektuje dobový společenský a kulturní kontext a přitom se zaměřuje na postavení divadla a hnutí studiových divadel, která patřila do proudu tehdejší alternativní kultury. Druhá kapitola pak zachycuje recepci Franze Kafky do roku 1989 a obsahuje také literární interpretaci jeho díla, z níž vychází hlavní část práce. Tu tvoří analýzy inscenací *Amerika* (1985, J. A. Pitínský), *Proces* (1989, Arnošt Goldflam), *Přeměna* (1988, Petr Lébl) a *Zpěvačka Josefína a její bratři* (1989, Petr Lébl), v nichž docházím k závěru, že Kafkovo dílo zkoumané generaci sloužilo k vyjádření dobového existenciálního pocitu jedince v totalitní společnosti. Poslední kapitola pojednává o inscenaci *Touha stát se indiánem* (1991, J. A. Pitínský), která vznikla po převratu, a ukazuje, jak se proměňuje divadelní interpretace Franze Kafky na sklonku totality.

Abstract

Master's thesis deals with the reception of Franz Kafka's personality and works by generations of directors at the turn of the 1980s and 1990s. The main question discussed is what Kafka's work meant for these directors, which subject it represented for them, and how their theatrical adaptations reflected the socio-political conditions of the socialist Czechoslovakia in the period of normalization. The first chapter reflects the social and cultural context of the period while focusing on the position of the theater and movement of the small scenes which belonged to the current alternative culture. The second chapter focuses on Franz Kafka's reception by 1989 and also contains a literary interpretation of his work, on which is based the main part of the thesis. There are the analyses of the productions of *America* (1985, J. A. Pitínský), *The Trial* (1989, Arnošt Goldflam), *The Metamorphosis* (1988, Petr Lébl) and *Josephine the Singer, or the Mouse Folk* (1989, Petr Lébl). On grounds of these analyses, we can argue that Kafka's work served to the explored generation as an expression of the existential feeling of an individual in totalitarian society. The last chapter deals with *The Wish to Become an Indian* (1991, J.A. Pitínský), which was created after the revolution, and shows how Franz Kafka's theatrical interpretations changed at the end of totalitarianism.

Poděkování:

Především děkuji doc. PhDr. Zuzaně Augustové, Ph.D. za veškeré odborné rady a svědomité vedení mé práce. Dále děkuji také Mgr. Andree Jochmanové, Ph.D., Mgr. Aleši Zábojovi a Marii Kvapilové, kteří mi ochotně poskytli potřebný archivní materiál.

Obsah

1. Úvod.....	10
2. 70. a 80. léta v české společnosti, politice a kultuře	12
2.1 Období normalizace (1968-1989)	12
2.2 Divadlo za normalizace	17
2.3 Autorská divadla studiového typu.....	21
2.3.1 Studiové scény.....	23
2.3.2 Brněnská alternativní divadelní scéna	30
2.3.3 Jak se vám jelo/ JELO Praha	38
3. Franz Kafka a jeho dílo: recepce a interpretace	47
3.1. Kafka jako zdroj společenské proměny	47
3.2 Literárněvědná interpretace díla Franze Kafky.....	57
3.2.1 Franz Kafka – pražský německy píšící autor	57
3.2.2 Franz Kafka – expresionistický autor.....	62
3.2.3 Žánrové oblasti Kafkova díla, metoda psaní a stylové prostředky.....	69
3.2.4 Základní motivy a témata Kafkova díla.....	75
4. Jan Antonín Pitínský: <i>Amerika</i>	79
4.1 <i>Amerika</i> (21. 6. 1985, Ochotnický kroužek).....	80
5. Arnošt Goldflam: <i>Proces</i>.....	90
5.1 Krátce o <i>Procesu</i> Jana Grossmana.....	91
5.2 <i>Proces</i> (9. 4. 1989, HaDivadlo).....	94
6. Petr Lébl: <i>Přeměna, Zpěvačka Josefína a její bratři</i>.....	104
6.1 <i>Přeměna - wie hatte sich die Schwester denn so schnell angezogen?</i> (29. 10. 1988, JELO Praha)	105
6.2 <i>Zpěvačka Josefína a její bratři</i> (20. 3. 1989, JELO Praha)	120
7. Kafka po revoluci: O Pitínského <i>Touze stát se indiánem</i>	130
7.1 <i>Touha stát se indiánem</i> (11. 2. 1991, Studio Marta).....	130
8. Závěr.....	140
9. Použité zdroje.....	142
9.1 Prameny.....	142
9.2 Publikace	143
9.3 Časopisecké články a studie.....	145
9.4 Diplomové práce.....	146
9.5 Elektronické zdroje.....	146

Seznam příloh

Příloha 1: Informace k inscenaci *Amerika* (1985)

Příloha 2: Informace k inscenaci *Proces* (1989)

Příloha 3: Informace k inscenaci *Přeměna* (1988)

Příloha 4: Informace k inscenaci *Zpěvačka Josefína a její bratři, slavnostní shromáždění* (1989)

Příloha 5: Informace k inscenaci *Touha stát se indiánem* (1991)

1. Úvod

V roce 1965 bylo na českém jevišti poprvé uvedeno dílo Franze Kafky, konkrétně dramaturgie *Zámku* Maxe Broda (Divadlo S. K. Neumanna). O rok později učinil další významný krok v inscenování Kafkova díla režisér Jan Grossman, když v Divadle Na zábradlí uvedl vlastní dramaturgii *Procesu*. Grossman využil liberálnějších tendencí šedesátých let a „vystupňoval“ poněkud opatrné kroky Liblické konference (1963), která se Kafku a jeho dílo snažila obhájit, ať už jeho zařazením do české literatury či zdůrazněním aktuálnosti, a tak i přiznáním jeho právoplatného místa v socialistickém světě. Právě druhá zmíněná inscenace znamenala zásadní obrat v recepci Franze Kafky a to jak v divadelním, tak společenském, kulturním i politickém kontextu.

Doba normalizace divadelní zájem o Franze Kafku na čas utlumila. S tím souvisel značný pokles vydávání Kafkových děl, jakožto i esejů a studií o něm. Jeho dílo se pak následně objevilo v tvorbě nastupující režisérské generace 80. a 90. let. V tomto zásadním dobovém přelomu vzniklo hned několik kafkovských inscenací. Jan Antonín Pitínský v roce 1985 v nově vzniklém Ochotnickém kroužku uvádí *Ameriku*. V souboru režiséra Petra Lébla JELO Praha vzniká v roce 1988 *Přeměna*, o rok později pak inscenace *Zpěvačka Josefína a její bratři*. Paralelně s ním Arnošt Goldflam v brněnském HaDivadle inscenuje Kafkův *Proces* (1989).

První část této magisterské diplomové práce se zaměřuje na historický, kulturně-politický diskurz, s důrazem na hnutí studiových divadel, jejich formování, generační a tvůrčí propojování. Dobový kontext předjímá druhou kapitolu, jež popisuje význam Franze Kafky v normalizačním období, přičemž vychází z teze, že byl Kafka v totalitním Československu vnímán jako politické téma a jeho jméno bylo od 50. let až do roku 1989 spojeno s proměnou společenských poměrů. Součástí kapitoly jsou také informace o překladech jeho díla, o studiích a článcích, zabývajících se osobou Franze Kafky nebo jeho dílem, které v těchto letech vycházely. Neopomím ani zásadní divadelní událost, kterým byl na sklonku normalizace festival Kafka 89. Druhá kapitola nakonec obsahuje i literárněvědnou interpretaci formální podoby Kafkova díla, stěžejních motivů a témat, které jsou důležité pro následující část práce.

Hlavním cílem předkládané práce je ukázat, jak se s Kafkou vyrovnávala generace mladých režisérů nastupující na přelomu 80. a 90. let. Druhou část proto tvoří analýzy výše zmíněných inscenací Kafkova díla, v nichž se zaměřuji

na to, jak se jeho dílo přeneslo do divadelních počínů této tvůrčí generace a jaká témata pro ně Kafka reprezentoval. Zkoumání přitom vychází z hypotézy, že si režiséři kafkovské tituly volí záměrně, se snahou jednoznačně a zřetelně sdělit, že se vydávají vlastní cestou, s cílem reflektovat tehdejší složité společensko-politické poměry.

Vzhledem k tomu, že je Kafka považován za předchůdce absurdního divadla, nabízí se možnost zkoumat absurditu v jeho díle korespondující se společenskou situací v socialistickém Československu. Tradice absurdního divadla má v českém divadle kořeny v 60. letech, v textech Václava Havla, jež byly uváděny v Divadla Na zábradlí za uměleckého vedení režiséra Jana Grossmana. Jeho hry zachycovaly absurdní společenský aparát, a byly proto hlavně společensko-kritické. Tvorba studiových divadel se však vyznačovala spíše snahou vyjádřit existenciální životní pocit absurdity, než že by přímo navazovala na absurdní drama a divadlo. Právě z toho důvodu je v mé práci stěžejní interpretace Kafkova díla z hlediska expresionismu, nikoliv tedy analyzování kořenů absurdity, i když se jich pochopitelně na některých místech dotýkám.

Výběr zkoumaných inscenací obsahuje všechny kafkovské tituly, které byly na sklonku normalizace v českém divadle uvedeny. Záměrně vynechávám *Ameriku* režiséra Jana Schmidta (1989, Studio Ypsilon) a to ze dvou důvodů. Pitínského s Léblem pojí silné generační souznění mladých divadelníků, kteří do divadla vstupovali v polovině 70. a 80. let. Goldflama k nim řadíme z toho důvodu, že během svého působení v HaDivadle udržoval s Ochotnickým kroužkem neustálý profesní, tvůrčí i osobní kontakt. Schmid naproti tomu v divadle působil již od začátku 60. let, kdy profiloval divadelní poetiku Studia Ypsilon a nezapadá tudíž do vymezené generace tvůrců. V roce 1994 byla navíc podle zmíněné inscenace natočena filmová adaptace, kterou by bylo nutné vzít při bližším zkoumání v úvahu, čímž bychom se zároveň dostali do odlišné společenské situace, v níž už se Kafka těšil nebývalému zájmu. Práce by se tak rozrostla do mnohem větších rozměrů, což by bylo vzhledem k momentálnímu rozsahu nemyslitelné. Přesto však Schmidovu inscenaci *Ameriky* zmiňuji alespoň okrajově v souvislosti s třemi dramaturgicko-režijními přístupy ke Kafkovu dílu, společně s Grossmanovým a Goldflamovým.

Závěrečnou kapitolu tvoří shrnutí debaty, kterou iniciovala Pitínského inscenace *Touha stát se indiánem* (1991, Studio Marta) a její částečná analýza. Tato část práce ukazuje, v čem se liší výklad díla Kafky po převratu, tedy jak a kam se posouvá jeho interpretace v divadle.

2. 70. a 80. léta v české společnosti, politice a kultuře

Od konce 50. let se v české společnosti postupně připravoval reformní proces, který byl v době svého vrcholu (rok 1968) nazván procesem obrodným. Politická a kulturní situace české společnosti však byla v 60. letech vlastně paradoxní. Vladimír Just v publikaci *Divadlo v totalitním systému* cituje autora Dušana Hamšíka, který onu situaci popisuje následovně: „[Socialismus] byl sice zbaven nejbrutálnějších svých rysů a uzpůsoben pro svou československou variantu, avšak jeho podstata zůstávala zachována a obsahovala v sobě trvalé nebezpečí propuknutí recidiv v plném rozsahu a se vším všudy.“¹ I když tedy socialismus utrpěl kritiku „kultu osobnosti“ a spoustu různých deformací, humanizoval se pouze navenek. K zásadnější vnitřní proměně nedošlo. A snad i proto se záhy ukázalo, že je „socialismus s lidskou tváří,“ o nějž se snažili reformní komunisté s cílem rehabilitovat marxismus, pouhou utopií.

2.1 Období normalizace (1968-1989)

Po vpádu vojsk pěti států Varšavské smlouvy (Sovětského svazu, Bulharska, Německé demokratické republiky, Polska a Maďarska) do Československa v roce 1968² byly zmařeny veškeré snahy a naděje československé společnosti o reformu. Okupace vyvolala okamžitý masový odpor obyvatelstva a 21. srpen se proto nesl ve znamení demonstrací v ulicích.³

V ten den byla delegace vedení komunistické strany doslova unesena do Moskvy na jednání se sovětským generálním tajemníkem ÚV KSSS Leonidem Brežněvem, na kterém byla téměř většina z československých představitelů (kromě Františka Kriegra, předsedy Ústředního výboru Národní fronty) nucena podepsat tzv. Moskevský protokol, jímž v podstatě začalo období známé jako normalizace⁴ – „uvádění do normálního, běžného, obvyklého stavu.“⁵ Dokument byl vlastně jakousi socialistickou rekapitulací a tudíž dezinterpretací událostí, které se v československé společnosti odehrály v posledním čtvrtstoletí

¹ Hamšík, Dušan: *Spisovatelé a moc*. Praha: Československý spisovatel. 1969, str. 7. Citováno dle Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 102.

² Příslušníci sovětské armády zůstaly na území Československa od října roku 1968 až do konce komunistického režimu.

³ Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989 III., 1958–1969*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008, str. 32.

⁴ Ve vysvětlivkách ke knižnímu vydání je definováno slovo „normalizace“, v dokumentu je však použit termín „konsolidace.“

⁵ *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. Sjezdu KSČ* [online]. 1988 [citováno 2007-03-08]. Dostupné z < http://www.totalita.cz/txt/txt_poucenih.php >

a vyvrcholily v roce 1968 a 1969. Protokol obhájil vpád armád států Varšavské smlouvy, které měly zmařit snahy „pravicově oportunistického a antisocialistického bloku o likvidaci základní záruky národní a státní existence socialistického Československa spočívající ve spolenectví a přátelství se Sovětským svazem a dalšími socialistickými zeměmi,“⁶ píše Just. Citace ukazuje, v jaké pozici se nacházela oficiální moc. Snaha některých českých státníků v čele s Alexandrem Dubčekem o „socialismus s lidskou tvář“ byl Sovětským svazem pochopitelně vnímán jako proces narušitelský a vůči socialismu nebezpečný, proto musel být zastaven. Mnohem závažnější však byly jakési pokyny pro změnu stávající situace, které se nesly ve znamení čistek ve straně i celé společnosti.

Zčásti obměněná česká vláda začala téměř postupně normalizovat celou společnost. Od srpna slábl vliv prvního tajemníka ÚV KSČ Alexandra Dubčeka, avšak první kádrové prověrky proběhly ještě za jeho vlády. Těchto prověrek bylo využíváno k vylučování nedůvěryhodných, neloajálních straníků, mezi nimi pochopitelně i těch, kteří se účastnili obrodného procesu, nebo byli odpůrci normalizace.⁷ Čistky byly provedeny také mezi příslušníky Veřejné bezpečnosti, v armádě, v odborových i zájmových organizacích, ve složkách Národní fronty, atd., a pokračovaly po celou dobu normalizace. Prověrky postihly také profesionální divadelnictví, stejně jako třeba vědecké a pedagogické instituce. Spousta lidí byla vyloučena také z odborného života, to když je postihl zákaz výkonu povolání.⁸

Ve všech podnicích, společenských a kulturních organizacích a úřadech byly postupně zřizovány útvary pro kádrovou a personální práci. Většina funkčních míst tedy podléhala schvalování komunistickou stranou. Jako příklad zmíním některé funkce v oblasti kultury, školství a vědy: šéfredaktoři i řadoví redaktoři, ředitel Národního divadla, stejně tak šéfové činohry, opery a baletu Národního divadla, Národního muzea, Národní galerie, České filharmonie, Českého literárního fondu, Českého fondu výtvarných umění, Krátkého filmu Praha, Ústřední půjčovny filmů, Filmového ústavu, ředitelé i šéfredaktoři všech

⁶ Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 102.

⁷ Just píše, že se straníci dále dělili do dvou kategorií na „vyloučené“ a „vyškrtnuté.“ Příslušnost k první z nich byla cejchem, jenž si dotyčný nesl po zbytek života a který ho řadil ještě níž, než obyčejné nestraníky. „Vyškrtnutým“ nebylo pouze obnoveno členství, ale veřejným posypáním popele na hlavu jim byl umožněn návrat do strany. Tento cejch postihl i děti politiků, kterým byl například znemožněno studium na střední škole. Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 103.

⁸ Viz Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989 III., 1958-1969*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008, str. 32.

nakladatelství, ústřední ředitel České televize a Českého rozhlasu, rektori, prorektori i děkani vysokých škol a ředitelé různých vědeckých pracovišť, atd.⁹

V dubnu roku 1969 byl na místo funkce tajemníka zvolen Gustav Husák. Československá vláda získala v tomtéž roce pod kontrolu tzv. silová ministerstva a hlavní elektronická i tištěná média. Cenzuru, která byla zrušena teprve v květnu roku 1968, obnovil 3. září Úřad pro tisk a informace vydáním prvních pokynů, které omezovaly svobodu slova. Záhy byl zřízen také Vládní výbor pro tisk a informace a společně s tím se cenzura opět a definitivně stala realitou. Přes veškeré protesty byla zastavena činnost vlivných časopisů, jako byl Reportér, Politika a Kulturní život, otevřeně se vyjadřujících k politickým poměrům i aktuálním otázkám. Do té doby fungující organizace (Junák, Sokol a některé kulturní spolky) byly na začátku normalizačního režimu zrušeny stejně jako veškeré reformy z předešlých let.¹⁰

Česká společnost se pochopitelně krutým změnám bránila rozsáhlými demonstracemi. Na protest proti normalizaci se v lednu roku 1969 upálili v Praze studenti Jan Palach, Josef Hlavatý a Jan Zajíc. V dubnu pak jejich čin v Jihlavě následoval Evžen Plocek. V demonstraci se proměnily také oslavy vítězství hokejového mužstva na mistrovství světa ve Stockholmu roku 1969, jež hned dvakrát po sobě porazilo Sovětský svaz. Vstup vojsk Varšavské smlouvy si po roce (21. srpna 1969) občané taktéž připomněli demonstracemi, které byly stejně jako předešlé, násilně potlačeny policejní silou. Byly to právě tyto srpnové události, po jejichž vyvrcholení vjezdem tanků do ulic Prahy, předsednictvo Federálního shromáždění přijalo zákonné opatření, které umožnilo tvrdě postihovat demonstranty – ty, kdo „narušovali socialistický řád.“

Ani to však nebránilo vzniku občanské iniciativy, známé jako Charta 77. Její manifest podepsalo v následujících měsících roku 1977 několik set lidí, přičemž většinu z nich tvořily známé osobnosti veřejného života. Chartisté byli politickým režimem pochopitelně perzekvováni (např. Jan Patočka či Václav Havel¹¹), mnozí

⁹ Viz Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 104.

¹⁰ Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989 III., 1958–1969*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008, str. 31-33.

¹¹ Jan Patočka byl spolu s Václavem Havlem a Jiřím Hájkem jedním z prvních mluvčích Charty 77. V roce jejího vzniku byl několikrát vyslýchán příslušníky StB. Po jednom z výsledků utrpěl mozkovou mrtvici a zemřel. Jeho pohřeb se stal další z řady protikomunistických akcí. Václav Havel strávil v roce 1977 nejdříve pět měsíců ve vyšetřovací vazbě, následně byl odsouzen ke čtrnácti měsícům podmíněně. Ve vyšetřovací vazbě strávil také několik dní v lednu a březnu roku 1978.

přišli o zaměstnání a někteří byli v rámci policejní akce zvané Asanace¹² vydíráním a mučením nuceni k emigraci. Komunistická strana na Chartu reagovala také svým vlastním prohlášením Anticharty (Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru).

Disent byl aktivován nejenom děním uvnitř státu, ale také informacemi, které přicházely od československých emigrantů ze zahraničí. Ti působili například v rozhlasových stanicích Svobodná Evropa, Hlas Ameriky, v britském BBC, Vatikánském rozhlase, apod. V rámci samizdatu byly na psacím stroji buď opisovány, nebo dováženy a distribuovány knihy i jiné tiskoviny, které cenzura zakazovala šířit. Kromě tiskovin se samizdatem šířily i magnetofonové nahrávky (např. Karla Kryla) a koncem 80. let i videonahrávky Originálního videožurnálu.

V průběhu 80. let začali být pomalu, ale jistě občané Východního bloku nespokojeni s politickým a ekonomickým vývojem. V Polsku se v roce 1980 konaly masové protesty v Gdaňských loděnicích, jež vyústily ve vznik nezávislých odborů s názvem Solidarity. Ekonomická situace v Československu byla oproti Polsku či Rumunsku poměrně dobrá, což zajišťovalo jistou míru „blahobytu“ a tedy stabilitu režimu. Protirežimní aktivity se tak pořád udržovaly v poměrně úzkém okruhu kolem skupiny lidí spojených s Chartou 77 v čele s Václavem Havlem. Opozice začala v průběhu 80. let ostřeji vystupovat vůči režimu, avšak uvolňování bylo jen zdánlivé, ještě na začátku roku 1980 byla vláda pevně v rukou Gustava Husáka a Miloslava Jakeše.

Nespokojenost obyvatelstva s represivním režimem v Československu rostla čím dál tím víc v letech 1988 a 1989, kdy se uskutečnilo několik významných protivládních demonstrací (např. Svíčková demonstrace v Bratislavě, demonstrace k příležitosti 20. výročí okupace, dne 28. října k výročí vyhlášení samostatného Československa a 10. prosince si lidé připomínali vyhlášení Všeobecné deklarace lidských práv). Nejbrutálněji však byly potlačeny upomínkové demonstrace u příležitosti 20. výročí úmrtí Jana Palacha (tzv. Palachův týden) v lednu 1989, především na Václavském náměstí v Praze, dokonce za použití vodních děl a slzných plynů. Někteří představitelé opozice byli pozatýkáni a uvězněni (mezi nimi i Václav Havel). V roce 1989 demonstrace

¹² Takto zněl krycí název operace StB, v rámci které se policejní příslušníci pomocí psychického i fyzického mučení a vydírání snažili o to, aby signatáři Charty 77 opustili Československo. Emigrantům StB zajistila bezproblémové vyřízení všech potřebných formalit. Nejintenzivnější nátlak vyvíjela StB v letech 1980-1981, kdy se obávala spojení Charty 77 s polskou Solidarity. K odchodu bylo donuceno asi 280 signatářů. Operace byla ukončena v roce 1984, avšak záhy ji vystřídala další, tzv. Akce Klín.

uskutečněné na významná data českých dějin (zmíněný leden, 21. srpen a 28. říjen) pokračovaly, přičemž se postupně schylovalo k demonstraci největší.

Od podzimu roku 1989 plánovala organizace Nezávislé studentské sdružení velkou pietní akci k připomenutí 50. výročí uzavření českých škol nacisty. Účelem celé akce bylo uctít památku studentka Jana Opletala. Akce byla po značných peripetiích nakonec komunistickou mocí schválena. Dne 17. listopadu 1989 začalo pochodem studentů z Albertova období politických změn, které souhrnně nazýváme Sametovou revolucí pro její nenásilné prostředky získání moci.

Na Národní třídě došlo tehdy k tvrdému policejnímu. Zpráva o něm se druhý den začala šířit mezi československými obyvateli a ti se začali postupně aktivizovat. V divadlech a na vysokých školách se organizovaly stávkové výbory požadující vyšetření a potrestání osob zodpovědných za tvrdý zásah. Václav Havel v reakci na celospolečenský odpor vůči brutálnímu zásahu svolal setkání představitelů různých opozičních skupin v Činoherním klubu, kde byla založena společná platforma, která dostala název Občanské fórum.¹³ Jeho členové vyjádřili nespokojenost s vládou, požadovali odstoupení zkorumpovaných politiků a propuštění všech politických vězňů. Dne 26. listopadu 1989 došlo vůbec k prvnímu jednání disidentů s komunistickou vládou. Tehdy se v Obecním domě sešli členové Občanského fóra v čele s Havlem a komunisté pod vedením premiéra Ladislava Adamce.

Komunisté se snažili o zklidnění celé situace a tak na začátku prosince představili novou vládu, avšak československý lid požadoval vedení státu bez komunistů. Občanské fórum se proti návrhu taktéž tvrdě ohradilo s tím, že vláda s nadpoloviční většinou komunistů nebude mít podporu obyvatel a pohrozilo další generální stávkou. Na nátlak tedy tato vláda v čele s Adamcem dne 7. prosince rezignovala. Prezident Husák ještě před oznámením své demise federálnímu shromáždění jmenoval první vládu bez většinové převahy komunistů od roku 1948. Dne 29. prosince 1989 byl ve Vladislavském sále Pražského hradu Václav Havel zvolen prezidentem Československa a stal se tak po jednačtyřiceti letech prvním nekomunistickým prezidentem, což ukončilo veškeré stávky.¹⁴

Po pádu komunistického režimu se československá společnost začala ve všech směrech transformovat. Řízené hospodářství se změnilo v tržní model bez

¹³ Svoboda, Petr: *17. listopad 1989: Komunistický režim stál jen na svých mocenských pilířích, jeho důvěryhodnost byla minimální, říká historik Jiří Suk* [online]. [cit. 2017-03-08]. Dostupné z < <http://iforum.cuni.cz/IFORUM-2431.html> >

¹⁴ Viz Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 104-105.

zásahu státu, což proběhlo formou privatizace státního majetku.¹⁵ Události Sametové revoluce však nebyly jedinou politickou změnou, jež stát na přelomu 80. a 90. let zastihla. Poprvé od vzniku Československa v roce 1918 se Česká a Slovenská republika ocitly samostatně – v roce 1992 došlo k rozdělení federativního státu.

2.2 Divadlo za normalizace

Do konce roku 1970 si divadlo dokázalo udržet jakousi „biodiverzitu“¹⁶ druhů žánrů. Ta sice vznikla už v 60. letech, ale v období normalizace se s ní pojilo ještě názorové, citové i estetické souznění s publikem, které přetrvávalo především na „malých“ alternativních scénách a to i přes to, že po skončení Pražského jara a nejvíce pak po obnovení cenzury, nezažívala divadla příliš velkou diváckou konjunkturu. Just však připomíná, že i tak se divadelní kultura jako celek ubránila normalizačnímu tlaku víc, než literatura, film, hudební nebo výtvarné umění.¹⁷

Jedním z hlavních důvodů bylo, že komunistická strana na divadlo po roce 1968 nedbala jako na rozhodující masmédiu, nevnímala ho jako nástroj propagandy, manipulace mas.¹⁸ Domnívala se totiž, že ho navštěvuje pouze menšina obyvatel, na rozdíl od televize nebo rozhlasu, které zasahovali bez rozdílu všechny vrstvy obyvatelstva. Oproti 50. létům se tak divadlo nacházelo v poněkud jiné situaci¹⁹, avšak je třeba mít na paměti, že tlak v oficiálních divadlech i nadále pokračoval. KSC divadelní umění, tedy především neoficiální přehlídky a festivaly, alternativní soubory a jejich kriticky naladěné publikum,

¹⁵ Privatizací státního majetku bylo několik. Docházelo jednak k odkupování malých společností a provozoven přímým prodejem nebo aukcím, dále větších projektů, na které museli zájemci shánět finance od bank či jiných investorů, třeba i ze zahraničí. Poslední částí privatizace byla tzv. kupónová v letech 1992 a 1994, v níž mohlo široké obyvatelstvo získat část státního majetku, ale byla to spíše jakási „dobrá vůle“ režimu. Začátek 90. let je také považován za velký a rychlý rozvoj kapitalismu, během něhož spousta podnikatelů přišla k obrovským majetkům (např. Viktor Kožený, Vladimír Stehlík, atd.)

¹⁶ Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 105.

¹⁷ Viz Tamtéž, str. 105.

¹⁸ Na rozdíl od 50. let, kdy divadlu komunistická strana přisoudila klíčovou agitační roli a pojímalo ho tak jako nástroj národního a politického boje.

¹⁹ Stále se dbalo na to, aby byla uváděna sovětská a ruská klasika, případně české hry, jež spadaly do oficiálního repertoáru, naopak západní autoři byli zakázáni. I studiové scény byly kontrolovány, jejich inscenace musely procházet schvalovacím řízením. Tvůrci byli navíc ze strachu z mocenského aparátu nuceni vstupovat do komunistické strany (např. Jan Schmid, Arnošt Goldflam, Zdeněk Potužil atd.)

však podcenila. Zejména studiová divadla se postupně stávala platformou občanského odporu.²⁰

Roky 1970 – 1972 byly „časem dozívání posrpnové tvůrčí euforie, programové kontinuity s 60. léty a avantgardou,“²¹ definuje Just. Pro české divadelnictví té doby byla typická dramaturgická i žánrová otevřenost, mnohost tvůrčích týmů a poetik. Pochopitelně byly všechny pohyby v divadelní kultuře instinktivní, vědomou a uvědomělou obranou vůči normalizačním tlakům, které v těchto letech do divadla zasahovaly. Kádrové čistky postihly šéfovské posty mnoha divadel a souborů. Týkalo se to třeba Národního divadla, kde reformisticky smýšlejícího Josefa Urbana nahradil už v roce 1969 komunisticky angažovaný Přemysl Kočí. Do Divadla na Vinohradech přišel normalizátor Zdeněk Míka, do Divadla E. F. Buriana zase Josef Mixa, ve funkci uměleckého šéfa Divadla Za branou vystřídal Otomara Krejču zase Ladislav Boháč.

Nucené odchody divadelníků však měly také paradoxně pozitivní dopad na oblastní divadla, kam se význačné režijní osobnosti často uchýlovaly jako do teritoria méně sledovaného a hlídaného. Alois Hajda kupříkladu odešel do Zlína (tehdejšího Gottwaldova), čímž v Divadle pracujících zahájil pozoruhodnou desetiletou inscenační éru, na kterou navázal neméně významný Miloš Hynšt. Ten před tím, od roku 1971 do roku 1982, působil ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti. Západočeské divadlo v Chebu bylo zase obohaceno jedinečnou tvorbou Jana Grossmana v letech 1973 – 1980, který se posléze směl vrátit do Prahy a režirovat v Divadle S. K. Neumanna.

V dalších letech pokračující normalizace (1972 – 1976) zažívalo světlejší časy především amatérské divadlo, opět díky profesionálním divadelníkům, teoretikům a divadelní pedagogům (např. Ivanu Vyskočilovi, Pavlu Boškovi, Janu Císařovi, Aleně Urbanové, apod.), kteří v neprofesionálním divadle hledali útočiště. Působili zde jako porotci, školitelé, spolupracovníci souborů a metodici.

²⁰ Viz Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 105-106. Politicky se profilovalo třeba i Činoherní studio pod vedením Ivana Rajmonta nebo Evalda Schorma nebo Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého. Vůči režimu kriticky vystupovali také autoři tzv. šedé zóny, kteří nebyli zakázáni, ale ani povolení (Karel Steigerwald, Daniela Fischerová, Arnošt Goldflam atd.) a nesmíme zapomenout ani na spisovatele disentu, jejichž hry se ale v divadle uvádět nemohly (Milan Uhde, vystupující pod jménem Zdeněk Pospíšil, Václav Havel, Pavel Landovský, Jan Kohout, František Pavlíček atd.)

²¹ Viz Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 113.

Největší vliv těchto osobností však spočíval především v ataku na snahu budovat divadlo, které by bylo zcela odlišené od oficiální české socialistické tvorby.²²

Dana Tučková ve své publikaci s názvem *Hledání výrazu: České autorské amatérské divadlo v 80. letech* píše, že ohniskem divadelního „života“ byla v 70. letech zejména tzv. studiová divadla²³ - Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, Divadlo na okraji, HaDivadlo, Činoherní studio Ústí nad Labem nebo Studio Beseda v Hradci Králové. V těchto divadlech působila generace, jejíž představitelé do českého divadelního prostředí vstoupili na přelomu 60. a 70. let²⁴, se zkušeností, která vrcholila v jejich dospělosti, tedy v roce 1968. Do této generace patřila například Eva Tálská, Petr Oslzlý, Bolek Polívka, Zdeněk Pospíšil a Petr Scherhauser z Divadla na provázku, Arnošt Goldflam a Josef Kovalčuk z HaDivadla, Ivan Rajmont z Činoherního studia, Karel Steigerwald z Divadla na okraji nebo Miroslav Krobot z hradecké Besedy, atd.

Zatímco tedy v daném období oficiální profesionální divadlo stagnovalo, amatérské (zejména větev netradičního autorského divadla studiového typu) zažívalo prudký kreativní vzestup, jenž se vyvinul až v hnutí²⁵ představující alternativu „smysluplného života v nenormálních podmínkách naprosté společenské stagnace a tzv. konzumního socialismu s nedostatkovým konzumním trhem, provozovanou skrze divadelní aktivity.“²⁶ Tyto divadelní aktivity vycházely z potřeby zachytit aktuální životní pocit, z touhy svobodně se vyjadřovat a tvořit bez ohledu na dobové mantinely.

Ochotníci se v této době scházeli nikoli jenom pro potěšení ze společně stráveného času a sdílení zájmu o divadlo, hlavním důvodem byla možnost zabývat se něčím, co na rozdíl od svých životů, jež byly ovlivněné politickou

²² Viz Lázňovská, Lenka – Šrámková, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, str. 12.

²³ Viz Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 51.

²⁴ Léta narození příslušníků této generace datujeme mezi roky 1943 a 1950.

²⁵ Jan Vedral pojem hnutí chápe jako „něco, co je k něčemu jinému, stabilizovanému, nepohyblivému a ustrnulému v určitém dynamickém vztahu.“ Mluví o amatérských autorských divadlech studiového typu 70. a 80. let, které byly vůči normalizační společnosti v pohybu, vytvářely proud, jež protínal celý český kulturní život. Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 3.

²⁶ Lázňovská, Lenka – Šrámková, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, str. 12.

situací, mohli kreativně ovlivnit. Organizovali různá školení, přehlídky, diskuzní kluby, publikovali vlastní tiskoviny, kam psali autoři, kterým byla profesionální sféra divadla zapovězena. V roce 1976 zahájilo činnost například Žižkovské divadlo, které se řadilo mezi „stagionové“ scény, na nichž vystupovalo mnoho amatérských, alternativních, ale i profesionálních souborů. Podobná činnost byla zahájena také v Klicperově divadle v Kobylisích, v Junior-klubu Na Chmelnici, atd. Souběžně s tím vzrůstala prestiž každoročních festivalů a národních přehlídek, jako byl Šrámkův Písek, FEMAD, Wolkerův Prostějov a od druhé poloviny 70. let také Jiráskův Hronov.

Druhé zmiňované období, tolik důležité a významné pro vzestup amatérského alternativního divadla, mělo jakýsi pomyslný vrchol v roce 1975, kdy byla policií přerušena premiéra *Žebrácké opery* Václava Havla v Divadle na tahu. Od roku 1977 se, nejenom následkem toho, začaly totalitní úřady vůči „nepohodlným“ divadelníkům bránit, což vedlo k násilnému „administrativně-byrokratickému slučování ‚malých‘ souborů s velkými, plně zkonsolidovanými.“²⁷ Došlo k novelizaci Divadelního zákona, což znamenalo zřízení sítě metodických pracovišť pro amatérské aktivity na úrovni okresů. Tato pracoviště měla zabránit událostem, které se odehrály v Divadle na tahu. Pochopitelně šlo o snahu soubory kontrolovat. Studio Ypsilon bylo takto podřazeno Divadlu Jiřího Wolкера, Semafor k Hudebnímu divadlu Karlín, Činoherní klub k Vinohradskému divadlu a Divadlo na provázku se společně s HaDivadlem připojili k brněnskému Státnímu divadlu.

Až kolem roku 1980 ony mocenské tlaky povolily, což se projevovalo tím, že studiová divadla spolu začala navazovat profesní, tvůrčí a osobní vztahy; potkávaly se na různých pracovních setkáních, která organizovala Komise mladého diváka, nebo společně vytvářely projekty, které vyvrcholily v roce 1984 *Cestami* (Divadlo na provázku, HaDivadlo, pražského Studia Y a Divadlo na okraji). Just o nich píše: „projekt se kritičností generační výpovědi stal maximálním projevem nonkonformity v oficiální kultuře.“²⁸ Divadla tedy charakterizovala jak vzájemná provázanost, tak obdobné protirežimní směřování.

Následující roky 1985 - 1989, jimiž vrcholila normalizace, divadlo opět reflektovalo, mnohem pohotověji, než jiná umění. Docházelo k úzké spolupráci mezi divadelníky, filmaři, výtvarníky a písničkáři, filozofy atp., v rámci různých přehlídkových akcí (např. I. a II. Pracovní setkání mladých divadelníků v Hradci

²⁷ Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 114.

²⁸ Tamtéž, str. 114.

Králové v roce 1987 a 1988). Vyvrcholením tohoto trendu byl mezinárodní projekt *Mir Caravan* v roce 1989, který se stal jakousi manifestací mezinárodní spolupráce alternativní kultury. Politické události navíc divadelníky přivedly až do ulic a na tribuny ve zlomovém roce 1989.

V polovině 80. let do českého divadla vstoupila generace s jinou společenskou zkušeností, které „chyběl bezprostřední dotyk 60. let i uměle zprostředkovaná zkušenost s divadlem té doby,“²⁹ popisuje Vedral. Svou činnost zahájila řada nových souborů, jako byl Ochotnický kroužek, soubor Jak se vám jelo/JELO Praha, Pražská pětka, Divadelní studio D3 Karlovy Vary, Divadelní studio J. Křivana v Brně, Šupina Vodňany, DK Jirásek, A studio Rubín, Anebdivadlo, Nepojízdná housenka Brno nebo Divadlo Z Josefa Bednárika na Slovensku a další. Ty tvořily jakýsi spontánní proud amatérského autorského divadla, v němž však můžeme postupy již etablovaných studiových divadel bezpochyby nacházet. Nastupující generace, která se od té „zakladatelské“ z počátku 70. let pochopitelně odvozovala, začala cílit především na dialog s mladým divákem, na oslovování generačně spřízněného publika, a právě z toho důvodu měly především Pražská pětka, Ochotnický kroužek, osobnostně, místně, politickým naladěním i tvůrčími projekty spojený s HaDivadlem a Divadlem na provázku, a nakonec i JELO průkazný divácký ohlas.

2.3 Autorská divadla studiového typu

Generace divadelníků přelomu 60. a 70. let měla bezpochyby silný vliv na české amatérské divadelníky a následně pak i na novou generaci profesionálů nastupujících během 70. let a následně v polovině 80. let. Mezi ně patřil J. A. Pitínský, jež v roce 1975 začínal jako amatér v Dětském studiu Divadla na provázku, v němž chtěl společně se Zdeňkem Pospíšilem vychovat novou hereckou generaci. Na konci 80. let se nacházel v těsném kontaktu s Divadlem na provázku, kde pracoval jako inspicient, a s HaDivadlem. Projekty s názvem *Lyrická agrese* (1979) a rok na to *Pocta Dostojevskému* předvedené v brněnských ulicích způsobily Pitínského tříletý zákaz činnosti, po kterém se společně s Petrem Osolsoběm vrátil do Brna a založil Ochotnický kroužek. Vidíme, že se zakladatelé Ochotnického kroužku scházeli pod střechem

²⁹ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 5.

centra alternativní divadelní kultury³⁰, za nějž Divadlo na provázku v 80. letech stále platilo. Pitínský a Osolsobě byli ovlivněni jeho poetikou, ale zároveň si uvědomovali rozdílnost svého pohledu na svět, vyznávání odlišných životních principů založených na jiných zkušenostech než jaké měli zakladatelé Divadlo na provázku.

Ochotnický kroužek si udržel kontakt s generací autorských divadel studiového typu počátku 70. let i spoluprací s HaDivadlem, s nímž se v roce 1988 dělil o hrací prostor. Pitínský se dokonce v roce 1990 stal vedle Arnošta Goldflama druhým režisérem HaDivadla, v té době už jako profesionál. Během svého působení v HaDivadle ještě s absolventským ročníkem JAMU inscenoval *Touhu stát se indiánem* ve Studiu Marta. I do něj tedy vnáší tendence autorské tvorby, realizované na studiových scénách. Studiovost, s níž se pojila mimo jiné také touha po vzdělávání, kterou se hnutí v 70. i 80. letech snažilo naplnit, byla zcela přirozeně v následujících letech přenášena i na půdu divadelních škol.

Mohlo by se zdát, že Petr Lébl se svým pražským souborem do hnutí nepatří. Jeho divadelní působení však vykazuje podobné rysy jako osobností zmíněné režisérské generace, a nelze ho proto uměle vyčleňovat. Stejně jako třeba Pitínský směřuje i Lébl od alternativního, amatérského divadla k profesionalizaci a oba je tak v pozdějších letech chápeme jako výrazné režijní, v případě Pitínského i spisovatelské osobnosti profesionálního divadla (podobně jako např. Vladimíra Morávka, který působil nejdříve v Huse na provázku a později v Klicperově divadle v Hradci Králové). Po zániku souboru JELO Lébl hostoval ve Švandově divadle na Smíchově (tehdejší Divadlo Labyrint) a v roce 1993 se stal uměleckým šéfem Divadla Na zábradlí. Zde se setkal i s Pitínským, který v divadle režíroval hned několik inscenací (*Táňa, Táňa* nebo hry Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss* a *Divadelník*). Divadlo Na zábradlí se navíc v 90. letech stále profilovalo jako divadlo komorní až studiové.

Hnutí autorských divadel studiového typu 70. a 80. let je sice tvořeno dvěma generacemi divadelníků, které do českého divadla v období normalizace vstupovaly s rozdílnými názorovými pohledy na svět založenými na jiných životních zkušenostech, je však nutné je vnímat kongeniálně, ve všech souvislostech, jako vzájemně propustné a překrývající se. Následující podkapitoly pojednávají o autorském a studiovém divadle jako pojmu a metodě divadelní

³⁰ Idea Centra experimentálního divadla vznikla již v roce 1986 soustavnější spoluprací Divadla na provázku s HaDivadlem. K její realizaci však došlo až v roce 1990. Před dvanácti lety bylo pod CED přiřazeno také Divadlo U stolu.

práce, jež vykazuje specifické znaky, které lze následně sledovat v tvorbě brněnských studiových scén, i v Léblově souboru JELO.

2.3.1 Studiové scény

Jedním z rozlišujících, signifikantních znaků oblasti studiových divadel je jejich autorský rozměr. Josef Kovalčuk v publikaci *Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace)* píše, že pojem „autorské divadlo“ na konci 60. letech vycházel především z literárního pojetí, z pohledu na divadlo z hlediska textu. „[...] autor textu představení, textu, jímž se soubor prezentuje, je člen souboru, popřípadě více jeho členů, kteří se navíc pokud možno ještě sami objevují na jevišti, jsou současně interprety tohoto textu.“³¹ Druhou, neméně důležitou stránkou pojmu však bylo i to, že divadla tohoto typu usilovala o vyjádření svého osobitého, jedinečného postoje vůči společenskému dění.

Pro vlnu „malých“ divadel, jež vznikala na přelomu 50. a 60. let byl text skutečně hlavním komunikačním prostředkem. Charakteristickým se pro ně staly tzv. textappealy, které se postupně rozvíjely v komponovanější útvary - dadaistické a poetistické revue, „naplněné chytrými texty, hudbou, hříčkami, lišícími se od tehdejší oficiální produkce, jak obsahem, který nebyl zatížen vnucovanou ideologií, tak rozvolněným jevištním tvarem [...]“,³² píše Jan Vedral. S tím souvisel také specifický způsob herectví, který byl jedním ze základních charakteristik textappealovského divadla. To vznikalo přímo před divákem, a proto byly na herce kladeny nároky neustálého vědomého zveřejňování divadelní konvence (herec-divák). Tím nemám na mysli občasné vybočení z role či zcizující komentář, ale zveřejňování, které bylo průběžným, všudypřítomným tématem.

Již v druhé polovině 60. let docházelo mezi „malými“ scénami k diferenciaci a to právě v rovině způsobů sdělování. Těžiště se postupně přesouvalo z oblasti textu k mimoslovním, mimojazykovým výrazovým prostředkům a postupům. Text byl najednou během tvorby inscenací spíše jakýmsi podkladem, odrazovým můstkem ke scénické realizaci. „To se mj. projevovalo v tom, že bylo téma sdělováno nikoli prostřednictvím zobrazování, iluzivního napodobování

³¹ Kovalčuk, Josef: *Autorské divadlo 70. let: vztah scénáře a inscenace*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982, str. 8.

³² Lázňovská, Lenka – Šrámková, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, nestr.

skutečnosti, ale důrazem na vyjadřování vztahů k této skutečnosti.“³³ Divadla „malých forem“ začala mít své nové charakteristické rysy, i přesto, že některé společné aspekty přetrvávaly - tím hlavním byl generační aspekt, vyjádření životního pocitu své generace.³⁴

Pojem „studiové divadlo“ vychází z dichotomie malé/velké, která byla příznačná pro 50. a zejména 60. léta, kdy se scény jako Semafor, Činoherní klub, Divadlo Na zábradlí, Rokoko, Reduta nazývaly souhrnně jako „divadla malých forem“ či zkráceně jen „malá divadla.“ V 70. a 80. letech se tyto termíny jeví jako ahistorické a kritici zpočátku ve svých studiích tápou, když popisují tvorbu nových souborů, a proto se zavedl pojem „studiové divadlo.“ Tato divadla vznikla v jiné kulturní situaci a jiném společenském kontextu, což mělo vliv na jejich formování. Řada tvůrců navazovala ve změněných společenských podmínkách na východiska hnutí „malých“ divadel 60. let, například na snahu o vytvoření divadelního prostoru vlastního výrazu, který by nebyl manipulován ideologií a byl nezávislý na socialistické oficiální kultuře.

Počátky studiové tvorby, jakési formování metod a názorů, lze najít u Studia Y, jehož první inscenace byla uvedena už v roce 1964 v Liberci.³⁵ Následovalo první veřejné představení Husy na provázku v roce 1968 v Brně a v roce následujícím bylo založeno Divadlo na okraji. Divadlo Husa na provázku, které bylo záhy nuceno přejmenovat se na Divadlo na provázku, se o tři roky později se profesionalizovala. V polovině 70. let vzniklo v Prostějově Hanácké divadlo pod vedením Svatopluka Vály a Josefa Kovalčuka a ve stejném období se stal Ivan Rajmont uměleckým šéfem Činoherního studia Ústí nad Labem. V roce 1978 se Studio Ypsilon přesunulo z Liberce do Prahy a HaDivadlo začalo od roku 1985 působit v Brně, kde se jeho vůdčím režisérem i autorem stal Arnošt Goldflam.

Mezi studiová divadla, v nichž se uplatňoval autorský způsob práce a vznikala na přelomu 60. a 70. let patřilo především Divadlo na provázku,

³³ Kovalčuk, Josef: *Autorské divadlo 70. let: vztah scénáře a inscenace*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982, str. 10.

³⁴ Kovalčuk tento aspekt dokládá příklady pojmenování, jež si tato divadla vysloužila: „malá, mladá, generační.“ In: *Autorské divadlo 70. let: vztah scénáře a inscenace*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982, str. 9.

³⁵ Studio Ypsilon vzniklo v roce 1963 v Liberci a původně patřilo k místnímu Naivnímu divadlu. Mezi zakladateli byl i kmenový režisér divadla Jan Schmid. V roce 1969 došlo k profesionalizaci Ypsilonky jako druhého souboru Naivního divadla, s nímž tvůrci natočili dokonce několik filmů (např. *Carmen nejen podle Bizeta*, rež. Evald Schorm, Jan Schmid; 1968) a spolupracovali také s tvůrci československé filmové nové vlny (např. film *Věry Chytilové Ovoce stromů rajských jíme*; 1969). Až v roce 1978 se Studio Ypsilon přestěhovalo do Prahy, kde do roku 1990 působilo v Divadle Jiřího Wolкера.

HaDivadlo, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji, Činoherního studio Ústí nad Labem a nakonec také Beseda Divadla Vítězného února. Jejich poetika vyrůstala ze snah udržet kontinuitu vývoje divadla 60. let a to třeba i jiným uměleckým názorem. Ypsilonka například navázala na texappealovskou generaci a rozvíjela její podněty kolektivní autorskou tvorbou nebo improvizací. V tvorbě Divadla na provázku lze spatřovat návaznost na program epického a politického divadla Mahenovy činohry – tvůrci Divadla na provázku se zaměřovali na explicitně politické, brechtovské divadlo. Činoherní studio v Ústí nad Labem našlo kořeny své poetiky třeba v tvorbě Divadla Na zábralí či v Činoherním klubu. A nakonec na divadlo poezie uplatňované v brněnské Iksce navazovalo jak HaDivadlo, ta i na Divadlo na okraji.

Studiová divadla přelomu 60. a 70. let zprvu oživovala neverbální divadelnost a jejich představení vznikala ne na základě dramatických textů, ale různých scénářů, libret, scénických náčrtů atd. Politikum a artikulace životního postoje této generace tak nespočívali jen v tématech, ale byli úzce spjatí s vyjadřovací formou. Snažili se odlišit od oficiální kultury, od konvenčních představ o divadle, kladli důraz na autentičnost a bezprostřednost komunikace s divákem, která se mnohdy stávala tématem jejich tvorby. Studiová divadla charakterizovala tendence vyvést divadlo z divadelních sálů, jež realizovala například různými pouličními akcemi. Tvůrci se snažili také překročit konvenci klasického inscenačního tvaru (např. projekty *Ekkyléma* v HaDivadle, 1977; 1984; *Projekt scénického čtení* v Divadle na provázku, 1985).

Vzhledem k tomu že se studiová divadla rodila v represivním normalizačním režimu, pochopitelně reagovala na veškeré dění ve společnosti. Normalizace byla dobou, kterou charakterizovala nebyvalá, avšak vzhledem k jednoznačným oficiálním politickým stanoviskům pochopitelná nedůvěra ke slovu, oslabení jeho funkce, významu i smyslu. V divadle se tato nedůvěra projevovala právě nárůstem nonverbálních divadelních prostředků, uplatňovaných např. Pantomimou Alfreda Jarryho, Cirkusem Alfréd, Studiem pohybového divadla atd.³⁶, obrazností, metaforičností a básní, které v inscenacích přebírají funkci slova.

Oslabená funkce slova měla pochopitelně vliv také na dramaturgii těchto divadel, respektive na chápání dramatu jako základu inscenace. Na studiových

³⁶ Mimo to se „nonverbální“ stalo součástí výrazových prostředků studiových divadel (např. inscenace *Commedie dell'arte*, 1980, Divadla na provázku; *Bylo jich pět a půl*, 1982, HaDivadlo).

scénách se uváděly jednak adaptace, neznámé dramatické texty, které nebyly zatížené tradičním výkladem³⁷ (což vycházelo z odlišeného vztahu k tradici), a nakonec autorské scénáře. Uzavřená dramatická forma náhle nedostačovala výpovědi studiových divadel, jejich autentičnosti, vyjádření vlastního postoje. Scénáře navíc definitivně popíraly dramatický text jako jediné možné východisko inscenace. Autorství těchto textů bylo různého druhu – od individuálních scénářů, přes týmové, na nichž se podílelo třeba duo dramaturg-režisér, až po kolektivní.

Ať už byla podoba výchozího textu jakákoliv, studiová divadla ho vnímala především jako impuls k realizaci sebevýpovědi, jak na úrovni dramaturgické a režijní, tak i herecké. Jan Císař ve své studii *Mezi interpretací a neinterpretací anebo mezi Vévodkyní Valdštejnských vojsk a Jak se vám líbí* mluví o opozici „interpretační“ a „neinterpretační“, kterou chápe především jako pojmy týkající se divadelního jazyka (výrazových prostředků, které jsou nositelem sdělení, významu a jeho smyslu).³⁸

Literární předloha divadelního aktu má svůj vlastní systém a strukturu, vybudovanou na určitých obecných pravidlech, estetických principech, které vytvářejí zřetelné předpoklady k tomu, že budou realizovány konkrétním materiálem hereckého komponentu [...],“ píše Císař. Interpretační je potom takové divadlo, které tyto podněty dramatu k jednání využívá „[...] v základním rozsahu daného textu [...],“³⁹ zatímco neinterpretační divadlo se způsobem uspořádání textu zachází libovolně. „Neinterpretační“ tedy znamená různorodé zacházení s literární předlohou, které plyne z hledání východisek, jež pomůžou přesněji vyjádřit životní, generační prožitek tvůrců. Literatura je v tomto smyslu podrobována „inscenačním atentátům.“⁴⁰

Z toho vyplývá, že tematicky by dramaturgii autorských studiových scén mohlo shrnout prohlášení, že reflektovala generační pocit. Jejich tvorba se vyznačovala až jakousi dramaturgií tématu (ať už ve formě nepravidelnosti, otevřenosti či autorské dramaturgie). Hlavním tématem pro ně byl člověk a svět, člověk ve vztahu ke světu.

³⁷ Např. *Picasso a touha chycená za ocas* (Studio Ypsilon, 1968), *Sir Halewyn* (Divadlo na provázku, 1969), *Žert, ironie, satira* (Studio Ypsilon, 1969), *Komenský, Diogenes cynik* (Činoherní studio, 1974), *Operetka* (HaDivadlo, 1969).

³⁸ Autorské divadlo v sobě zahrnuje celý systém specifické divadelní tvorby, na jehož půdě se neinterpretační divadelní jazyk rodí a také nejvíce uplatňuje.

³⁹ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 9.

⁴⁰ Tamtéž, str. 6

Pro tvorbu autorských divadel studiového typu bylo příznačné také využívání kreativity, podněcované hrou s tématem, postavou, situací, textem. Interpret tak tím, že si hrál, dosahoval tvořivého sdělení vlastního postoje. Šlo o specifický druh osobního herectví, které fungovalo jako politikum – vyjadřovalo nejen postoj konkrétního herce, ale také inscenace a v některých případech i celé generace.

Ivan Vyskočil vidí v „objevení hry“ dokonce základní rys těchto scén. Klade se v ní důraz na kolektivnost, „kde každý je aktivním autorem a spoluautorem této společné tvorby,“ tedy i divák, který se aktivizuje právě tím, že „přijímá svou účast na hře.“⁴¹

Uplatňování prostředku výchovy k tvořivosti šlo pochopitelně ruku v ruce s nemožností pojmenovat skutečnost a problémy člověka přímo, jak jsem již zmínila výše. Implicitní subversivní metafory a opsaná, naznačená tabuizovaná témata se tak v tvorbě autorských divadel studiového typu staly běžnými. Publikum, spřízněné stejným životním pocitem, bylo schopno bez větších problémů tyto významově zatížené konotace dešifrovat. Dalším charakteristickým rysem jejich jazyka pak bylo také ozvláštňování téměř všeho, co vznikalo na jevišti. Divadla si tak vytvářela jakýsi „metajazyk jevištně ozvláštěných znaků,“⁴² pro který byla příznačná obrazovost a asociativnost, dominující nad přímým vyjádřením.

V druhé polovině 70. let začala divadla této generace směřovat k explicitnějšímu odhalování mocenských her a mechanismů a potřebou vztahovat k totalitní skutečnosti mnohem konkrétněji (např. *Depeše na kolečkách*, 1978, HaDivadlo nebo *Chameleon*, 1984, Divadlo na provázku). V 80. letech se pak nakonec tematicky vyvíjí ke snaze pojmenovat místa jedince v společenských strukturách, což souviselo s příklonem k niternému zkoumání problematiky lidského individua (např. *Bylo jich pět a půl*, 1982 nebo *Návrat ztraceného syna*, 1983, oboje HaDivadlo).

V polovině 80. let nastupuje další generace tvůrců z Ochotnického kroužku, JELO Praha, Pražské pětky, z Anebdivadla nebo Nepojízdné housenky, která byla pochopitelně poznamenána jiným společenským klimatem, protože jí chyběla

⁴¹ Vyskočil, Ivan: Malé – autorské – netradiční - mladé. *AS 1978*, č. 3. Citováno dle Kovalčuk, Josef: *Autorské divadlo 70. let: vztah scénáře a inscenace*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982, str. 12.

⁴² Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 7.

zkušenost se šedesátými léty, a naopak ji ovlivnila undergroundová alternativní kultura (punk, heavy metal) a postmoderní estetika. Původní impulsy autorských studiových scény pocházejících z konce 50. a 60. let tak modifikují, deformují nebo i zcela ztrácejí.

I v generaci mladých divadelních 80. let převládala snaha nalézt prostřednictvím divadla autentický výraz svého životního pocit, který by souzněl s tím, co pociťovalo stejně staré publikum. Zatímco v 60. letech se to dařilo inscenováním dramát stejně naladěných autorů (např. slavná éra režiséra Jana Grossmana, spojovaná s hrami Václava Havla), v 70. ani 80. letech se to převážně většině divadel nepodařilo. Příčinou pochopitelně bylo celkové duchovní a společenské klima doby, které neustále ostražitě hlídaly schvalovací orgány. Absence autora tedy nahradilo autorské divadlo kolektivní tvorbou, improvizací a volným zacházením s předlohami, pro které bylo příznačné deformování, nesourodé spojování, přepisování a kompilování. Snaha o nalezení výrazných osobností dosáhla svého vrcholu právě v období poloviny 80. let, kdy se objevují režiséři, jež se vyjadřují autorsky méně na úrovni textu, ale hlavně divadelním jazykem. Mezi ně řadíme jak J. A. Pitínského, Petra Lébla, tak i jednu z linií HaDivadla, do níž spadala režisérská tvorba Arnošta Goldflama.

Spojenci mezi studiovými divadly 70. a 80. let lze hledat v jejich vývoji od amatérismu k profesionalizaci, přičemž by však bez svých amatérských období byly nemyslitelné. Dosahovaly během nich totiž takových uměleckých výkonů, jež byly s pozdějšími, těmi profesionálními, přinejmenším srovnatelné. Amatérství bylo jejich výchozím bodem hlavně z toho důvodu, že od pradávna souviselo s vnitřní svobodou, což podněcovalo jiné, mnohdy provokativnější vnímání divadla oproti profesionálům, kteří jsou na divadle existenčně závislí.

Divadlo na provázku vzniklo v roce 1968 jako „amatérské sdružení profesionálních divadelníků“ a teprve od roku 1972 existovalo na profesionální bázi. Od roku 1980 fungovalo v Brně jako plně profesionální také HaDivadlo a stejný vývoj mělo i pražské Divadlo na okraji. I soubor Petra Lébla JELO, jehož nejznámější inscenace byly k vidění na amatérských i profesionálních přehlídkách (Šrámkův Písek, FEMAD nebo oficiální Festival divadelního mládí), se vyvíjel od amatérismu k profesionalizaci, což je příznačné i pro Lébla, jako režijní osobnost.

Na druhou stranu, jak poznamenává V. Just, si řada souborů, „[...] jejichž inscenace se stávaly událostí málokdy vídanou i na oficiálních profesionálních jevištích, svůj amatérský statut programově uchovala po celé sledované období,

jako jistou záštitu, záruku své (umělecké, etické i politické) nezávislosti [...].⁴³ Mezi ně patří bezpochyby zástupci tzv. divadla poezie, pražský Orfeus a brněnské Divadlo X. V oblasti nonverbálního divadla to bylo například Křesadlo Václava Martince, na nějž po jeho zrušení v roce 1976 navázalo Studio pohybového divadla, které vedl také Martinec společně s Ninou Vangeli. Stejně na tom bylo i Pražská pětka, do které patřila Recitační skupina, Vpřed, Divadlo Sklep, Baletní jednotka Křeč, pantomima Mimoza a Výtvarné divadlo Kolotoč, u níž nikdy k úplné profesionalizaci nedošlo.⁴⁴ Nakonec nelze opomenout ani Divadelní studio Josefa Skřivana, Pitínského Ochotnický kroužek či Anebdivadlo Milana Schejbala.

Podstatné je, že ať už se některá divadla vyvinula k profesionalizaci, jejich kontakty s amatérským divadlem nebyly nikdy přerušeny. Divadlo na povázku zůstávalo v 80. letech v úzkém kontaktu s Dětským studiem (např. společná inscenaci *Bramborový den*). Studio Ypsilon spolupracovalo s Mimózou, Goldflam i Petr Scherhauser režirovali v amatérských souborech a pořádali různé amatérské dílny v Šumperku či v Praze. Navíc se divadla pravidelně setkávala na Šrámkově Písku. Spojení s amatérským divadlem soubory udržovaly také skrze zapojování ne-profesionálních herců, zpěváků, hudebníků nebo artistů do svých inscenací.

Dalším společným rysem odlišných generací studiových divadel bylo, že se nezaměřovala pouze na tvorbu inscenací, nýbrž se věnovala i jiným vzdělávacím a kreativním aktivitám, které byly pro divadelníky-amatéry tolik typické, jak jsme viděli výše. Tvůrci organizovali různé dílny (Studio Ypsilon v roce 1984, HaDivadlo a Divadlo na okraji v roce 1985), společné projekty (např. zmíněné *Cesty*; projekt s názvem *Sabina*, 1987; polický kabaret *Rozrazil*, 1988; atd.) a semináře, jejichž cílem bylo reflektovat tvorbu těchto divadel (Divadlo a mladý divák, 1977; Estetická východiska současného stavu divadelního umění, 1978; Vývojové tendence současného divadla, 1979; atd.) Přirozený byl také přechod herců z jednoho souboru do druhého, stejně jako u jiných tvůrčích pozic. Studiová divadla byla neustále ve vzájemné komunikaci skrze různé sborníky,⁴⁵

⁴³ Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, str. 112.

⁴⁴ Poetika i výpověď Pražské pětky byla podstatně jiná, než studiových divadel, která vznikla v 70. letech. Nesdílela jejich jinotajný odpor vůči režimu ani závažnost výpovědi, v jejich produkcích bylo mnohem víc recesistického humoru, nezávazné zábavnosti, barevnosti, inspirace médií (TV show) atd.

⁴⁵ Důležitým a progresivním divadelním časopisem byl například *Program* Mahenova divadla, který reflektoval i tvorbu brněnských studiových divadel, na sklonku 80. let vyšlo také několik čísel samizdatového almanachu *O divadle*.

programy, dokumenty, dopisy, prohlášení nebo během kulturních akcí, jakou bylo třeba Divadlo v pohybu pořádané Divadlem na provázku.

Charakteristiky autorských divadel studiového typu, které jsou společné pro obě zmíněné vývojové etapy (generaci nastupující na přelomu 60. a 70. let a tvůrce z poloviny 80. let) lze shrnout do několika základních bodů. Je to jednak příslušnost k hnutí amatérského divadla, dále pocit jakéhosi generačního souznění, chápání divadla jako kolektivity a komunity a dominance divadelního autorství. Studiová divadla se nejen svými inscenacemi, ale i ostatními aktivitami snažili o navázání společného dialogu s divákem. Do jisté míry příznačná byla pro studiová divadla také proměna prostoru scénického i divadelního – hracím prostorem se staly ulice⁴⁶, fabriky, haly, sklepy, zkušebny. S tím souvisí i proměna prostorového vztahu herec-diváky (hrálo se uprostřed diváků, mezi diváky, na dvě strany, ale vždy v jejich blízkosti). Členům souborů autorských divadel studiového typu byla vlastní také jakási „oddanost“ projevující se ochotou zkoušet nad rámec pracovní doby (tedy dlouho do noci nebo na často pořádaných soustředěních). Pro samotné inscenace pak byla typická otevřená struktura, tj. že inscenace nebyly zpravidla řízeny vícestupňově, tedy od dramaturga, přes režii, až po herce, jako v repertoárových divadlech, překračování žánrů a druhů, proměna vztahů a funkcí jevištních složek, antiiluzivnost, využívání svébytných metafor, montáž, groteska a nakonec autentičnost osobního sdělení a výpovědi. Studiové scény vnímaly divadlo jako svébytné politikum, jako „místo svobody, jako ‚azyl‘ proti odcizení tvorby i odcizenému životu,“⁴⁷ zakončuje výčet specifických znaků studiových divadel Bohumil Nekolný.

2.3.2 Brněnská alternativní divadelní scéna

Experimentální scéna Divadlo na provázku vznikla v příznivém klimatu konce 60. let, v době, kdy se na pozadí všesvazujícího socialistického režimu vytvářela neoficiální, alternativní kultura, tzv. „kontrakultura“ bojující proti konvenčnímu umění a politickým tabu. Alternativní myšlenky dostávaly různá zaštiťující pojmenování, jako „alternativní společnost“, „alternativní kultura“ nebo „alternativní styl života“, se rodila z pocitu nezbytné změny nesnesitelné každodennosti oficiálního systému. Formování souboru probíhalo právě na

⁴⁶ I akce těchto divadel, kupříkladu Divadlo v pohybu nebo Všichni za jeden provázek, se odehrávaly v ulicích či sportovních areálech.

⁴⁷ Nekolný, Bohumil: *Studiové divadlo a jeho české cesty: Polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Scéna, 1992. str. 15.

základech těchto myšlenek, především v opozici vůči oficiálnímu stanovisku u socialistické ideologie.). Divadlo na provázku se stalo součástí alternativní brněnské scény s jasným vymezením vůči české oficiální kultuře 70. a 80. let.

Divadlo na provázku se od začátku profilovalo jako „proklamované hnutí“⁴⁸ jako „divadelní kolektiv, který chce být kulturním hnutím.“⁴⁹ Z některých programových materiálů souboru vyplývá, že se chtěl stát až mluvčím své generace: „[...] Naplňování tohoto programu je motivováno silnou potřebou vyslovit se za tuto generaci a vytvořit takový divadelní tvar a provoz, jehož realizace v současných podmínkách kamenných divadel je pouhou utopií [...].“⁵⁰ Vycházel tedy z představ, které jsem zmínila v souvislosti s charakteristikami autorských divadel studiového typu. Členové souboru Divadla na provázku divadlo pojímali nejen jako divadelní, ale především kulturní středisko, jež cílilo na mladou generaci. Jádrem souboru tvořili představitelé té generace, která do divadelního života vstupovala v 60. a 70. letech (sami tvůrci se narodili převážně většinou ve 40. - 50. letech) - Bořivoj Srba, Evžen Sokolovský, Eva Tálská, Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšile a Peter Oszlým. Divadlo na provázku svou činnost oficiálně zahájilo v roce 1968 v Domě umění v Brně.

Divadlo na provázku přerostlo prostor jednoho divadla, vytvořilo nadgenerační umělecké hnutí a stalo se tak jakýmsi středobodem, v němž se protínaly cesty i ostatních souborů brněnské alternativní scény, jak jsem již naznačila v úvodu této podkapitoly. Spousta mladých divadelníků a začínajících umělců z centra brněnské divadelní kultury postupně odcházela k vlastním aktivitám a názorům.

Po Divadle na provázku bylo druhým nejvýznamnějším souborem brněnské scény HaDivadlo. Bylo založeno již v roce 1974 v Prostějově, tehdy nazývané ještě jako Hanácké divadlo a tvořila ho skupina vedená Svatoplukem Várou. Ta využila snahy prostějovské městské správy o založení oblastního divadla se stálým souborem a přišla s myšlenkou vlastního generačního divadla. Soubor HaDivadlo tvořili v jeho počátcích amatéři, studenti a hostující herci (působil zde například i divadelní teoretik Jan Roubal). Vedoucím režisérem byl Vála, jako dramaturg zde působil Josef Kovalčuk. O tři roky později se soubor začal jasněji formovat, používat a rozvíjet studiové postupy a inscenovat vlastní scénáře. V roce 1978 do HaDivadla přišel jako herec a režisér Arnošt Goldflam.

⁴⁸ Oszlým, Petr a kolektiv: *Divadlo husa na provázku 1968(7)-1998 (kniha v pohybu 1)*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999, r. 1968, nestr.

⁴⁹ Tamtéž, nestr.

⁵⁰ Tamtéž, nestr.

Novela Divadelního zákona, dle které musela být divadla spravována národními výbory, postihla HaDivadlo v roce 1979 - ocitlo se na pokraji zániku. Vzhledem k tomu, že však mělo velký úspěch u širokého publika i odborné veřejnosti, se soubor nakonec spojil s brněnským Státním divadlem a vedle Divadla na provázku se tak HaDivadlo stalo další experimentální scénou působící v Brně. Tímto připojením se HaDivadlo zprofesionalizovalo, což pro něj znamenalo lepší existenční podmínky a možnost rozšířit herecký soubor. Až do roku 1985 však soubor stále sídlil v Prostějově, odkud se až poté natrvalo přestěhoval do Brna (působil v tehdejšímu Klubu školství a vědy B. Václavka a poté v Kulturním středisku na Šelepově ulici).

HaDivadlo ve své tvorbě realizovalo jednu ze základních charakteristik autorských divadel studiového typu, kterou byla snaha o kritické vyjádření k tehdejšímu společenskému klimatu, k dobovému pocitu. Tyto snahy v 80. letech vyústily ve spolupráci s Divadlem na provázku, když spolu zorganizovali publicistický projekt s názvem *Rozrazil*, který byl uváděn celý jeden rok (1988-1989) a doprovázela ho řada politických zásahů. V listopadu roku 1989 bylo představení *Rozrazilu* uvedeno také v pražském Junior Klubu na Chmelnici a bylo výjimečné tím, že během něj vystoupil i student, který byl brutálně zbit během demonstrace na Národní třídě. Tím se divadlo aktivně zapojilo do probíhajících událostí Sametové revoluce a následně společně s Divadlem na provázku vstoupilo do stávkový.

Těsně po převratu dostalo HaDivadlo výpověď z dosavadního působiště a během hledání nového místa došlo ke spojení souboru s Ochotnickým kroužkem, díky čemuž do souboru vstoupil Pitínský. V roce 1991 začalo HaDivadlo působit v Sukově ulici, v prostoru, který byl pokřtěn na Kabinet Múz. Vedle divadelních produkcí se zde odehrávaly také autorská čtení, výstavy, diskuze a množství dalších různorodých aktivit.

V následujících letech opustil soubor Pitínský i Goldflam. V roce 1992 došlo také k definitivnímu odloučení od Státního divadla a HaDivadlo navázalo těsnou spolupráci s Divadlem Husa na provázku pod záštitou Centra experimentálního divadla, pod nímž fungují dodnes.

Tvorba HaDivadla byla vždy úzce spojena s režijními osobnostmi, které zde působily a jejich režijně autorským přístupem. Jakožto jedno z autorských divadel studiového typu HaDivadlo charakterizovala specifická práce režisérů s divadelním scénářem, které byly vypracovány na základě různých materiálů. Zatímco v 70. letech vycházeli z textů, které byly alespoň minimálně inspirovány

literární či jinou předlohou (z hudby, filmu, výtvarného umění), v 80. letech byly v HaDivadle inscenovány většinou už jen zcela původní texty členů souboru (především Goldflama). Pro celá dvě období však platilo, že nebyly inscenovány tituly, ale především témata, která se týkala buďto „metaforické reflexe reality“ nebo témata „reflektující subjekt, svět nitra, pocitů a vizí.“ Druhá zmíněná linie dostala souhrnně název „pocitové divadlo.“⁵¹ I když bylo, jak jsme si řekli, HaDivadlo s Divadlem na provázku značně provázané, jeden od druhého se lišili hlavně poetikou. Zatímco Divadlo na provázku lze charakterizovat jako brechtovské, uplatňující systém zcizující efektů, a také explicitně politické, poetika HaDivadla se vyznačovala básnivostí, fantazijností, asociativností. Navíc bylo výrazně autorské, i pokud šlo o herecké osobnosti (Iva Klestilová, Břetislav Rychlík, Hana Müllerová, Ján Sedal, atd.) Herci Divadla na provázku se naproti tomu v mnohých případech přizpůsobovali konkrétní režijní vizi a byli také mnohem více pohybově i hlasově nadaní.

V Kovalčukově charakteristice autorského divadla jsme viděli, že autorská může být i taková inscenace, na jejímž textu se autor nijak nepodílel. Divadelní scénáře⁵² tvořily v HaDivadle například i členové hereckého souboru a to ať už jednotlivci, či kolektiv (např. *Dcery národa*, 1987; *Dnes naposled*, 1985; *Cesty*, 1984.) Tvorba HaDivadla tedy odpovídá Kovalčukově definici – autorský princip se zde „[realizoval] autorstvím celého scénického tvaru, kde [byl] text jen jednou ze složek vyjádření autorského postoje.“⁵³

Charakterem divadelních scénářů HaDivadla se zabýval také Zdeněk Hořínek ve své studii *HaDivadlo jako autorská dílna*. Dle něho dramatické dění v souboru „[nebylo] organizováno podle kauzálně chronologického řádu fabule. HaDivadelní scénáře (a na jejich půdorysu vybudované inscenace) [byly]

⁵¹ Nekolný, Bohumil: *Studiové divadlo a jeho české cesty: Polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Scéna, 1992. str. 36.

⁵² Hořínek píše, že Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, HaDivadlo aj. „[...] dospívají k novému pojetí dramatického textu a v této souvislosti i k novému pojetí montážní metody. Proti obvyklému typu dramatu, napsaného v duchu platných konvencí a proto snadno přenosného, pracují s *divadelními scénáři*, které jsou určeny pro konkrétní inscenace konkrétních souborů a jsou výrazem jejich pojetí divadelnosti. Jsou-li tyto scénáře často vybudovány na montážním principu, pak tento princip platí zároveň jako zákonitost dramatická i inscenační, přičemž není podstatné, zda definitivní scénář inscenaci předchází (jak je tomu u inscenací HaDivadla) nebo vzniká až během zkušebního procesu (jak je tomu většinou – ale ne vždycky – u Studia Ypsilon).“ Hořínek, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2008, str. 158.

⁵³ Kovalčuk, Josef: Propagační materiál k přehlídce inscenací HaDivadla v Brně. In: *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / I [1974-1989]*. Uspořádal Josef Kovalčuk. Brn: Větrné mlýny, 2005. str. 151.

komponovány jako montáže.⁵⁴ Jádro této montáže navíc nebylo sémantické, naopak mezi jednotlivými částmi byly rozporné vztahy, a tak ve všech rovinách vznikaly nové významy, které v těchto částech obsažené nebyly. Montáž je často dokazována na inscenaci *Bylo jich pět a půl*, kde dospěla ke svému vrcholu a kde v uspořádání inscenace „zcela [chyběly] záchytné body konkrétních kauzálně podmíněných událostí.“⁵⁵

Ve výčtu znaků autorských divadel studiového typu jsme viděli, že pro jejich tvorby nebylo pouze typické inscenování vlastních divadelních scénářů, ale v jistých momentech se uchylovali také k původním hrám. Ty psal a režíroval především Arnošt Goldflam (např. *Návrat ztraceného syna*, 1983; *Útržky z nedokončeného románu*, 1985; *Biletářka*, 1983; *Jeden den*, 1983 atd.).

Kromě dramaturgické linie lze v divadelní tvorbě HaDivadla vystopovat také dvě tematické linie, z nichž je každá spojena s jinou režijní osobností. Svatopluk Vála se nejčastěji vyjadřoval k tématu střetávání člověka a umělce s autoritativní společností a to buď skrze vnější groteskní polohu až po existenciálně laděné bilancování nad sužujícími pocity umělce (např. *Pouť k milosrdným*, 1983; *Ztráty a nálezy*, 1981; *Na hrázi věčnosti*, 1984). V režijní tvorbě Arnošta Goldflama, většinou ve spolupráci s Kovalčukem, vznikaly hyperbolické, groteskní zrcadla normalizace, které byly mnohdy doplněny introspekci, nuancovanější psychologii, nebo i sebetematizací autora (*Panoptikum*, 1980; *Hra bez pravidel*, 1981; *Návrat ztraceného syna*).⁵⁶

Na zmíněné inscenaci *Bylo jich pět a půl* lze dokázat taky onen pojem „pocitové divadlo“ či jinak „divadlo poetické emoce.“ Hořínek ve své studii *Divadelní myšlení HaDi* píše, že to byla inscenace, která kladla zcela odlišné nároky na divákovu recepci, než tradiční činohra. Nebyla založena na slově, ale na rytmu, na vizuálním vjemu, proto vyžadovala vnímání podobné poslechu hudby či pozorování obrazu. Nejenže musel být divák velmi pozorný, ale musel zapojit také své asociační schopnosti, vlastní obraznost a aktivizovat své skryté emoce.⁵⁷ Dokladem může být následující prohlášení tvůrců: „Chtěli jsme

⁵⁴ Hořínek, Zdeněk: HaDivadlo jako autorská dílna. In: *HaDivadlo: hry, scénáře, studie, dokumenty*. Uspořádal Josef Kovalčuk ve spolupráci s Milošem Černouškem. Praha: ALE, 1996. str. 6.

⁵⁵ Tamtéž, str. 6.

⁵⁶ Viz Roubal Jan: *Bylo jich pět a půl. Poznámky k činnosti a poetice HaDivadla během jeho působení v Prostějově (1974-1985)*. In: Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 14-15.

⁵⁷ Viz Hořínek, Zdeněk: *Divadelní myšlení HaDi*. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1998, str. 39-42. Citováno dle

dosáhnout toho, aby téma bylo sdělováno spíše sugescí scénického tvaru, jeho obrazností, více vizuálními, kinetickými, zvukovými a rytmickými kvalitami než slovem a jeho významy.“⁵⁸

Jestliže byl vztah již etablovaného HaDivadla a Divadla na provázku profesní (ale i osobní), založený na různých fúzích, u Ochotnického kroužku byla vazba na „zakladatelskou“ generaci 60. a 70. let mnohem těsnější, protože prakticky vznikl pod střechou Divadla na provázku. Avšak Pitínský a Osolobě svůj soubor založili i s jasným vymezením se vůči tradici šedesátých let a tedy i vůči Divadlu na provázku. Na důkaz tohoto tvrzení lze citovat samotného Pitínského, který se v roce 1989 vyjádřil k programovému prohlášení Ochotnického kroužku za „konzervativní měšťanské divadlo“: [...] Je mi to dnes natolik protivné a natolik se mi to hnusí, celá ta léta šedesátá, s jejich levičáctvím, volným sexem i veršem, hippies, studentskými bouřemi [...] všechno to bláznivé idiotství, ta politická posedlost, hnusná perlivost absolutních svobod atd., že беру tento svůj smír s životem konzervativním, životem znovu objevené tradice, této láskyplné tiché síly vnucující nám přirozený běh života, neboť jsem byl jednou provždy zdrcen tím, že já sám jsem horší rodič, než byli moji rodiče, proti nimž jsem celé to [...] mládí vedl pitomý, infantilní boj, jenž byl výsledkem těch mokvavých, vydřených tradic let šedesátých, které zaplaťpánbůh jsou už za námi“⁵⁹ Pitínského prohlášení je nutné samozřejmě chápat s odstupem, vzhledem k tomu, že jsi vždy liboval ve značné mystifikaci veřejnosti. Ochotnický kroužek rozhodně nebyl konzervativním měšťáckým divadlem, avšak Pitínského cílem bylo skrze toto pojmosloví vyjádřit vztah mezi dvěma generacemi. Z citátu vyplývá, že jeho soubor v polovině 80. let vznikl jako jakási alternativa k Divadlu na provázku, jako „alternativa k alternativě.“⁶⁰

Zakládajícím členům souboru bylo kolem dvaceti let a pojilo je tedy silné generační pouto, stejně jako osobní přátelství, které vzniklo v různých amatérských divadlech té doby, v nichž se setkávali jako studenti gymnázií či učilišť (v Malém divadýlku, v Dividle nebo ve Studiu J. Skřivana a v souboru

Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 416.

⁵⁸ Kovalčuk, Josef: Scénář jako sled situací a akcí. In: *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / I [1974-1989]*. Brno: Větrné mlýny, 2005. s. 157.

⁵⁹ Král, Karel: Jedna otázka s dvaceti otazníky pro J. A. Pitínského, *Bulletin Aktivu mladých divadelníků*, 1989, č. 7, str. 110-115.

⁶⁰ Takto vztah Ochotnického kroužku a Divadla na provázku nazývá Lenka Zogatová ve své diplomové práci. Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek v kontextu nezávislé kultury 80. let v Brně* [online]. Brno: Masarykova univerzita. 2007 [citováno 2017-03-18], str. 8. Dostupné z <https://is.muni.cz/th/69888/ff_m/Diplomova_prace.pdf>

Pirko) Mimo jiné také Osolsobě s Pitínským působili v Dětském studiu při Divadlu na provázku, jak jsme zmínila v úvodu této podkapitoly. Vzhledem k tomu, že byla generace tehdejších dvacátníků konfrontována od svého dětství s tuhým normalizačním režimem, odmítali všudypřítomnou ideologii a nechtěli mít nic společného s explicitními politickými proklamacemi, které bylo možné pozorovat právě v tvorbě Divadla na provázku, avšak latentně v jejich tvorbě vždy přítomné byly. Jejich vymezování tudíž nebylo tak vyhocené, jak o něm Pitínský hovořil.

Ochotnickému kroužku předcházel soubor Tak Tak, do nějž patřil i Pitínský a Osolsobě (a dále kmenová část budoucího souboru – J. Ludvík Šimako, Tomáš Rusín, Regina Bittová, Luboš Malinovský a další), kteří zde v roce 1979 režírovali *Lyrické agrese*. Již zde se formují některé ze znaků, jež poté vykazovala i tvorba Ochotnického kroužku. Byla to ironie, výsměch a sklon k recesi. Další již zmiňované představení s názvem *Pocta Dostojevskému* proběhlo formou pouličního happeningu. Vzhledem k tomu, že nebyl úřady nepovolen, soubor si vysloužil zákaz činnosti. V souboru Tak Tak se tedy jádro Ochotnického kroužku vyprofilovalo natolik, že ho v roce 1985 založili téměř všichni bývalí členové. Zřizovatelem Ochotnického kroužku bylo OKVS Brno (Obvodní kulturní a vzdělávací středisko), které souboru poskytlo i hrací prostor v Šelepově ulici.

Na Pitínského citátu jsme viděli, že se zakladatelé Ochotnického kroužku programově jasně vymezovali vůči alternativnímu divadlu, i když například v netradičním pojetí divadelního prostoru i v inscenačních prostředcích vycházeli z poetiky autorských divadel studiového typu.⁶¹

Proměnu prostoru lze ukázat na inscenaci románu Oscara Wilde *Salome* (1986), která se poněkud vymykala z hlavní dramaturgické linie Ochotnického kroužku, jež tvořily jednak dramatizace (*Amerika*), dále také komponované texty (*Abrahamus Patriarcha*, 1986; *Minimální okolí mrazícího boxu*, 1989) a v neposlední řadě také vlastní hry J. A. Pitínského (*Ananas*, 1987; *Matka*, 1988). Na inscenaci *Salome* spolupracoval polský filmový a divadelní herec a režisér Marek Probosz, který „až do krajnosti prověřil všechny možnosti divadelního fenoménu.“⁶² Probosz umístil herce i diváky na malou plochu jeviště, kterou od zbytku sálu vymežil bílým plátnem. Sice tím drasticky omezil počet

⁶¹ Prvním původním textem, který Ochotnický kroužek realizoval, byl Pitínského *Ananas*.

⁶² Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 57.

diváků, ale na druhou dosáhl navození intenzivního pocitu, že jsou uzavřeni v prostoru, z něhož není úniku. Sám pak ztvárnil hlavní ženskou hrdinku (bez líčení, do půl těla nahý).

S ostatními inscenacemi *Salome* pojila jakási sféra snu, o níž se nejvíce mluvilo i v souvislosti s pozdější, dnes již slavnou inscenací *Ananas* s podtitulem *Medium fox thriller 1959*. „V groteskní, černým humorem zbarvené koláži se v rychlém sledu prolínaly dobové reálie 50. a 60. let s fantaskně snovými absurdními situacemi,“⁶³ popisuje inscenaci Havlíčková. Vidíme, že se groteska (v případě HaDivadla groteska poetická), jako jeden z konstitutivních prvků tvorby autorských divadel studiového typu, uplatňoval i v Ochotnickém kroužku. *Ananas* vypráví příběh studenta medicíny, který jednoho dne bez příčiny zavraždí svou tetu, což připomíná tíživou noční můru. Tento dojem podporují postavy, se kterými se hlavní postava v ději setkává. Ty totiž podléhají neustále proměně v upíry, slečny, pány, básníky, polské horaly, slídící domovnice, atd. Nejgroteskněji působí ve hře postava průvodce Christofora, odborníka na sny a na minulost. Pitínský ho v inscenaci stylizoval do sugestivního dekadentního zjevu – měl na sobě zářivý, elegantní pružný bílý frak s vlajícími šosy, které připomínaly andělská křídla. Byl představitelem absolutní nicoty, tedy smrti. „Diváci se smějí a baví, přitom jim běhá mráz po zádech, nikoliv z naivního morbidního příběhu studenta Vlčka, nýbrž právě z oné neustálé proměnlivosti,“⁶⁴ zakončuje Havlíčková.

Výrazná stylizace se uplatňovala také v ostatních inscenacích. Herci se v montáži *Abrahamus Patriarcha* pochybovali skrze taneční gesta, přesně podle pokynů postavy Vyvolavače, jakéhosi vůdce. Jako automaty, loutky jednaly také postavy v *Matce* – „otevíraly ústa, ale z reproduktoru za ně mluvil autorův hlas.“⁶⁵ Samotným stylizovaná je v Pitínského dramatu také řeč, kterou lze nazvat jakýmsi pseudonářečím, odkazujícím k bezobsažnosti běžně používaných frází.

Základní tematickou orientací Ochotnického kroužku bylo hned od první inscenace Kafkovy *Ameriky* mapování lidské situace ve světě a „tvrdošijné hledání a pojmenovávání příčin ohrožení smyslu lidského bytí.“⁶⁶ Takto zaměřená

⁶³ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 57.

⁶⁴ Tamtéž, str. 57.

⁶⁵ Tamtéž, str. 56

⁶⁶ Tamtéž, str. 56.

osobní výpověď opět vycházela ze společných charakteristických rysů autorských divadel studiového typu a spojuje Ochotnický kroužek i s Léblovým souborem JELO, což uvidíme v následující podkapitole. Příběh šestnáctiletého Karla Rossmana, který je v Kafkově románu *Amerika* vržen do chaotického, nepřehledného světa, plného vztahů a situací, jimž nedokáže porozumět, nejen, že byl ztvárněn skrze výtvarně stylizované metaforické obrazy, ale především souzněl s pocitem mladých představitelů i diváků. „Inscenace vyzněla jako přesné pojmenování existenciální situace a stala se tak jednoznačným programovým prohlášením, formulovaným prostřednictvím samotného divadelního artefaktu,“⁶⁷ konstatuje Havlíčková. Pitínský a Osolobě si *Ameriku* vybrali cíleně, se snahou promluvit za novou nastupující divadelnickou generaci, která má na Kafku právo potom, co ho normalizační režim odsoudil jako české společnosti odcizený element. Se stejnou motivací byl organizován i volný cyklus vizuálně dramatických pořadů s názvem *Výběrové příbuznosti* (1988 – 1990). Byly to přednášky, během nichž se prezentovali domácí i zahraniční umělci, básníci, spisovatelé, výtvarníci atd., jejichž tvorbu režim po dlouhá léta zakazoval a tím je vytěsňoval z kontextu české kultury (básník Zdeněk Rotrekl, spisovatel Josef Váchal, básník a vydavatel Josef Florian či Jan Zahradníček).

Po revoluci, v roce 1990, začali tvůrce Ochotnického kroužku uvažovat o změně prostoru, protože sál v Šelepově ulici jim nadále nevyhovoval. Vzhledem k tomu, že ve svých snahách nebyli sami, protože se o tento prostor dělil s HaDivadlem, bylo jen otázkou času, kdy dojde k fúzi. Tak se stalo o rok později. Ochotnický kroužek tedy tímto oficiálně zanikl a Pitínský začal působit s HaDivadlem v Kabinetu Múz

2.3.3 Jak se vám jelo/ JELO Praha

Amatérské divadelní studio *Jak se vám jelo* (1985-1989) /JELO (1989-1991) začalo své působení nejdříve jako součást amatérského souboru DOPRAPO při Domu kultury ROH Dopravních podniků hlavního města Prahy, jenž se specializoval na tvorbu pro děti a mládež. V roce 1980 do souboru DOPRAPO přišel Petr Lébl. Mladý kolektiv, který se zde zformoval, se o pět let později emancipoval a vznikl soubor *Jak se vám jelo* (později jen JELO), s nímž se Lébl

⁶⁷ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 55.

poprvé představil na Festivalu divadelního mládí v Českých Budějovicích (1986) a poté uvedl celkem devět inscenací.⁶⁸

Lébl ještě v rámci souboru DOPRAPO nastudoval u nás první amatérskou dramaturgii románu amerického prozaika Kurta Vonneguta s názvem *Groteska* (1985). Sám si v této inscenaci zahrál hlavní roli, přičemž byl (a to platilo i pro jeho následující tvorbu) výsadním tvůrcem celého scénického tvaru - výtvarného řešení (při realizaci kostýmů mu pomáhala Alena Kašparová - Pivoňková), zvukové i světelné partitury a režie. *Groteska* do jisté míry definovala principy (tehdy ještě spíše v podobně jakýchsi nápadů), na nichž svou metodu a styl později postavil i soubor JELO, což bylo především simultánní vnímání reality v groteskní stylizaci, využívání prostorové optiky, střihu, montáže a výrazová i významová přebujelost.

V souvislosti s Léblůvými inscenacemi, pocházejícími především ze začátku 90. let, byl často zmiňován termín postmodernismus. David Drozd ve své studii *Přeměňování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla*⁶⁹ cituje Zdeňka Tichého, který v recenzi inscenace *Fernando Krapp mi napsal dopis* (prem. 19. listopadu 1992) píše následující:

„Inscenace Petra Lébla je sanatoriem divadelnosti, sanatoriem, v němž ožívají herci i diváci. Po představení uznali i mnozí odpůrci jeho inscenační poetiky, že není tvůrcem postmoderní nahodilosti neschopným režírovat klasické divadelní texty.“⁷⁰ Drozd vzápětí dodává, že se termín postmoderna stal v 90. letech obecně v divadle až jakousi nadávkou, již bylo třeba vyvracet dokazujícím prohlášením, že Lébl postmoderním tvůrcem ve skutečnosti není. Faktem je, že se přívlastkem „postmoderní“ v dobových reakcích nešetřilo.

Kromě postmoderních tendencí však tyto reakce spojovala také teze, jež byla někdy východiskem, jindy zase závěrem, jakýmsi všeobecným konstatováním, že se Lébl jako režisér nachází „mimo všechny kategorie.“⁷¹ Pochopitelně lze postmodernou vysvětlit směřování, všeobecnou, základní tendenci Léblova režijního stylu, jak podotýká sám Drozd. Poetika Studia JELO

⁶⁸ *Groteska* (1985), *Tauridus* (1985), *Polepšovna - liga na obranu dějové linky: z veršů Christiana Morgensterna ze sbírky Beránek a měsíc* (1989), *Had* (1987), *Mata Hari - Ráno osudu* (1988), *Merlin aneb Pustá zem* (1988), *Přeměna* (1988), *Zpěvačka Josefína a její bratři* (1989), *Wesele* (1989), *Výběrčí* (1990).

⁶⁹ Drozd, David: *Přeměňování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 99-112.

⁷⁰ Smoláková, Vlasta (ed.): *Fenomén Lébl II., aneb, Dobře se spolu bavít s Pánembohem!*. Praha: Pražská scéna. 2005, str. 139.

⁷¹ Drozd, David: *Přeměňování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 100.

byla jasně spjata například s „klipovitostí,“ založenou právě na hromadění obrazových informací, jež z postmodernismu přímo vyrůstala, dále s překračováním žánrů, ironií, nebo dominancí výtvarné složky. Avšak uvažovat o „divadelní“ postmoderně je značně obtížné, což dokazují někteří autoři, kteří postmoderní divadlo považují buď za těžko definovatelné, mrtvé nebo, jako třeba Patrice Pavis.⁷² K aplikaci termínu na divadlo se tedy staví v zásadě skepticky.

Jiní autoři (např. Jan Dvořák, Zdeněk Hořínek, Jan Vedral) však s pojmem na teoretické bázi pracují poměrně systematicky a konkrétně, přičemž právě z jejich myšlenek se poté rodí označení postmoderní režie, kterým byla Léblová divadelní práce hojně častována. Pokud bychom se však zabývali pojmem postmoderna v souvislosti s divadlem podrobněji, dostali bychom se do složité situace. Bylo by zapotřebí nejdříve zrekonstruovat zahraniční debatu o konceptech postmoderny a potom je vyložit v souvislosti s promýšlením slova postmoderní českou teorií a kritikou.⁷³

Následující část práce se proto zaměřuje především na principy Léblových režijních metody v kontextu divadla 80. let, pro něž se termín postmoderna jeví jako „příliš obecný.“⁷⁴ „Tvaroslovím, syntaxí, vztahem k jazyku a textům vůbec [byl totiž soubor] JELO i Lébl sám pevně zakotveni v 80. letech,“⁷⁵ píše Tučková.

Léblová inscenace vždy charakterizovalo velké množství režijních nápadů, jež převážně vycházely z jeho výtvarného talentu, který se projevoval specifickým jevištním obrazovým viděním a svébytnou interpretací výchozího dramatického textu. Ta odpovídá principům „metakreativní“ interpretace, v níž dochází k viditelnému posunu fikčního světa od podoby, v jaké ho známe z literární předlohy (podobně pracuje i Jan Nebeský, Vladimír Morávek, aj.).⁷⁶ Lébl ve svém režijním stylu neuplatňoval pouhé přenesení dramatického textu do scénické podoby, ale naopak se jej snažil hledáním nových významových

⁷² Viz Drozd, David: Přeměrování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 111.

⁷³ Tak to činí například Barbora Etlíková ve své magisterské diplomové práci. Viz Etlíková, Barbora: *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění. 2015. 80. str.

⁷⁴ Drozd, David: Přeměrování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 100.

⁷⁵ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 51.

⁷⁶ Interpretaci, „překódování“ literárního textu dělíme na dva póly – výklad „metakreativní“ (konotativní) a „metaznakový“ (denotativní). V „metaznakové“ interpretaci dochází k víceméně věrnému převodu předlohy do divadelního jazyka, čtenářský a divácký zážitek je tudíž téměř stejný. Nepochází v ní k viditelnému „metakreativnímu“ posunu.

možností dále rozvíjet a obohacovat.⁷⁷ K interpretaci literární předlohy přistupoval jako k dialogu s literárním autorem a partnerem. Text byl Lébloví východiskem k tomu měnit význam v jeho smyslu i intenzitě podle daného inscenačního tvaru. Poskytoval mu téma, které pak vložil do každé scénické složky – výpravy, hudby, hereckého projevu.

Inscenace Studia lze rozdělit na dvě skupiny. V první byla východiskem literární předloha (*Groteska, Polepšovna, Had, Přeměna*) a ve druhé inscenace vznikaly na základě inspirace určitým historickým obdobím (např. Rusko a vláda Kateřiny II. v *Tauridovi* a Francie na konci 19. století v případě inscenace *Mata Hari*). Stavba dramatického příběhu však pro Lébla nebyla důležitá ani v jednom ze dvou typů inscenací. Mnohem naléhavější pro něj bylo hledání paralel mezi výchozím materiálem a dneškem, přičemž byla tato paralela ironická, jak uvidíme dále. *Tauridus* byl kupříkladu složen z jakéhosi sledu revuálních scén a pohybových etud, které napsal sám Lébl a ze všech zmíněných inscenací tedy nejvíce postrádal jasnější dějovou linku.

Lébloví nakládání s textem lze doložit hned na inscenaci *Groteska*. Předlohou jí byl román, jenž vypráví životní příběh dr. Wilbura Daffodila-11 Swaina, staříčkého krále Manhattanu a posledního prezidenta Spojených států amerických. Ten se sice nachází v nejmocnější zemi světa, která je zasažena zákeřnými pandemiemi, tzv. zelenou smrtí a albánskou chřipkou. Následně je zničena také občanskou válkou. Wilbur se z Bílého domu, z něhož už není komu vládnout, přestěhuje do liduprázdného New Yorku a začíná zde sepsat své barvitě paměti. Inscenace se odehrávala na scéně, jíž dominoval starý, polorozpadlý automobil, který představoval smetiště civilizace. Na něm Wilbur vzpomínal na svůj život. Lébl již touto apokalyptickou vizí, realizovanou výtvarnými prostředky, upozadil pouhé převyprávění poměrně složitěho děje na úkor jakési analýzy současné situace moderního člověka.

Celý repertoár souboru se realizoval podle jasného dramaturgického klíče – Lébl si vybral textovou předlohu (literární nebo původně dramatickou) či námět (v případě zmíněných neinterpretovaných inscenací), na jejichž základě pak následně vytvořil divadelní scénář (spíše než dramaturgii, vzhledem k jeho filmovému vidění). V dramaturgii souboru JELO lze vysledovat dvě linie. První z nich, tvořená *Groteskou, Hadem* a částečně také *Přeměnou*, tematicky spojoval

⁷⁷ Lukáš, Miroslav: *Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla* (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla) [online]. Brno: Masarykova univerzita. 2007 [cit. 2016-04-28]. Dostupné z <<http://theses.cz/id/4nghf2/>>.

člověk uvnitř rodiny. Avšak takto úzce vymezený tematický rámeček byl vždy překračován – v *Grotesce* satirickou, groteskní nadsázkou, jejíž zacílení bylo společenské, v *Hadovi* průnikem mýtu a nakonec v *Přeměně* byl obraz narušených rodinných vztahů jakoby zrcadlem narušení společnosti.

Druhá dramaturgická linie, do níž spadají inscenace *Tauridus* a *Mata Hari*, sledovala stejná témata, avšak v jejich obecnější poloze dotýkající se především společnosti. Pod Léblovým vedením se soubor postupně vyvíjel k větší angažovanosti ve věcech občanských i politických. V centru jeho pozornosti byla především „česká povaha“, „[...] která se v osudových historických okamžicích dokáže vzepnout k heroickým projevům vlastenectví, a vzápětí se servilně poddá přesile, zradí či prodá své ideály výměnou za poklidné a bezduché přežívání.“⁷⁸ V *Přeměně*, příběhu o členu rodiny, jež je z ní postupně odstraněn jako nežádoucí hmyz, se obě dramaturgické linie prolínaly a to především ve scénických metaforách a odkazech na různé podoby totality a vlastenecké projevy.

Lébl Souboru JELO vtiskl osobitou poetiku, která spočívala jednak v estetické stylizaci, v jakési ironizaci divadelního sdělení, která soubor spojovala s jeho generačními druhy, avšak politizací jevištního dění se od nich také odlišovala. V inscenaci *Wesele* nechal Lébl například vedle sebe zaznít píseň *Hej Slované*, jež zpívala postava Hospodáře a v dohře pak *Deutschland, Deutschland über alles*. Odkazoval tím, podobně jako v jiných svých inscenacích (především v *Přeměně*), na nacistickou agresi, která zasáhla Slovenskou republiku i přes její samostatnost v letech 1939 – 1945. V této době byla také píseň *Hej Slované* považována za oficiální slovenskou hymnu. V *Hadovi* byla ironie uplatněna například již volbou hracího prostoru. Lébl s úmyslem narušit klasickou divadelní konvenci (což je opět jedna z charakteristik autorských divadel studiového typu), divadelní prostor rozdělil na hlediště a vyvýšené jeviště, nechal hrát herce v prostoru hlediště, zatímco je diváci pozorovali ze shora, usazeni na jevišti.

Ironie souvisí s dalším charakteristickým znakem Léblovy režie, jímž byla hra s hustotou znaků, vrstvení a zahušťování představení velkým množstvím informací a významů přetěžování významové struktury představení. Drozd tuto

⁷⁸ Lázňovská, Lenka – Šrámková, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, str. 229.

tendenci chápe jako radikální hravost.⁷⁹ Tento princip, podobně jako zmíněná estetizace, nebyl v tehdejší divadle novinkou. Už v 70. letech ji rozvinulo Studio Ypsilon. Zdeněk Hořínek dramaturg, aktér tohoto divadla a divadelní kritik příznačně proto na Léblovu režii nahlížel skrze principy autorských alternativních divadel. Především ve svých úvahách o montáži reflektuje tvorbu těchto divadel, které dle něho dominuje sukcesivní a simultánní montáž, nikoliv kauzální fabulace, kterou jsem naznačila již výše v Léblově nakládání s textem.⁸⁰ Hořínek ve své studii *O montáži*, která vyšla poprvé v roce 1989, píše, že je „účinnost simultánní montáže přímo závislá na cílevědomém omezení a výběru,⁸¹ a ve svých recenzích Léblových inscenací potom ukazuje, jak se na ekonomii a zdrženlivost rezignuje. Později však připouští, že „systém nekauzálních spojitostí, [různé mezery, skoky, jež nutí diváka k domýšlení], může v krajních případech nahradit spojitosti kauzální [...]“⁸² Důležité tedy je, že pojmy, jež charakterizují poetiku studiových, alternativních divadel 70. let, lze, jak Hořínek dokazuje, uplatnit i při definování principů Léblového režie, protože právě v nich tkví zdroje jeho tvorby.

Léblova režijní metoda vycházela z výtvarného vzdělání, ze znalostí české i světové hudby a především nejvíce z jeho touhy dělat film. Léblovu práci s vizuálním stylem, ale i s akustikou jako významotvornými složkami inscenace, je však opět nutné vsadit do kontextu proměny vizuálního jazyka, k níž došlo v 80. letech ve výtvarném umění, přesněji ve scénografii. Malíř, kostýmní výtvarník a scénograf Jaroslav Malina⁸³, jenž se v té době otevřeně hlásil k postmoderně (termín je ve výtvarném umění mnohem „uchopitelnější a usazenější“⁸⁴), zdůraznil, že se jeho práce „[...] nespokojí s pouhou funkčností, ale zajímá ho symbolické působení barvy, prostoru, užití metafory, práce

⁷⁹ Drozd, David: Přeměřování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 100.

⁸⁰ Hořínek, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčková akademie múzických umění. 2008, str. 158.

⁸¹ Hořínek, Zdeněk: *O montáži* In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Y. 1998, str. 84, Citováno dle Drozd, David: *Přeměřování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla*. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 101.

⁸² Hořínek, Zdeněk: Nekauzální spojitosti. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Y. 1998, str. 158.

⁸³ Malina zde není zmiňován náhodou. Lébl se s ním setkal během práce na inscenaci *Merlin*, kde byl první zmíněný autorem scény, Lébl se podílel na tvorbě kostýmů a s Miroslavem Krobotem spolupracoval na režii výjevů, v nichž vystupovali členové tehdejšího souboru JELO.

⁸⁴ Drozd, David: Přeměřování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 102.

s materiály s důrazem na jejich autenticitu.⁸⁵ Tyto tendence lze spatřovat snad ve všech Léblových inscenacích.

V každé z inscenací souboru byla určující barevnost jako vizuální významotvorný prostředek. Lébl pracoval s barevnou a tvarovou symbolikou i znakovostí a pro každou inscenaci hledal adekvátní barevné vztahy, významy, které dotvářely celkovou atmosféru. „Divácká vnímavost a pozornost vůči těmto složkám představení násobila účinek hry i pochopení jejího smyslu,⁸⁶ píše Tučková.

Pro *Taurida* Lébl společně s Alenou Kašparovou vytvořil kostýmy, jež vytvářely jasné kontrastní rozdělení vesničanů a dvora. Chudé oděvy byly až panensky bílé, kdežto pompézní atmosféru dvora dotvářely kostýmy z černých fólií, rokokové sukně vyztužené nafukovacími míči, fantastické paruky z barevných provázků a k tomu všemu zněla barokní hudba. V *Hadovi* Lébl všechny kostýmy ladil zase do modré barvy, která však kontrastovala s bílým líčením Doriny a Andronika.

Scénograficky byla Léblova práce objevná také ve využití specifických principů optiky. „Zatímco studiová divadla 70. let si mistrovsky osvojila umění stříhu v práci s časem, objevil Lébl [...] možnost divadelního obrazového stříhu změnami ohniska v prostoru,⁸⁷ konstatuje Tučková. Lébl ve svých inscenacích zacházel specificky i se svícením, kterým dosahoval střídání celků, polocelků a detailů. Zároveň využíval i „pohybu kamery“, kdy pomocí světelného štychu zaměřoval pozornost diváka žádoucím směrem a ten se tak často ocital jakoby uprostřed situací. Není divu, že se v recenzích a kritikách inscenací souboru JELO velmi často skloňovalo spojení „filmová poetika.“

V inscenaci *Had* jeli v jedné ze scén výletníci na večírek do kláštera. V tuto chvíli představovala celek krajina tvořená šedomodrým tylovým šálem zvlňným za zády klečících herců a dotvářela iluzi noční krajiny. V detailu nad tímto

⁸⁵ Tamtéž, str. 102. Drozd cituje také z Malinovy habilitační práce: „[...] stále živý potenciál užití metafor v umění má dosud živou půdu v naší situaci a naší lokalitě zejména. V duchu tradice Kafky i Haška od období surrealismu až ke konceptualismu nedávných let. [...] Zvláště pak pro hravý proces jejich navozování a rozbíjení, pro jejich oscilaci mezi polohou lyrickou, komickou, ironickou, pro schopnost vytvořit protiváhu pouhému racionálnímu a konkrétnímu vyjádření.“

⁸⁶ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 54.

⁸⁷ Tamtéž, str. 52.

výjevem byli osvětleni cestující, kteří se při drkotavé jízdě vesele bavili. Jindy se s miniaturní „krajinou“ pracovalo jako s výtvarným náznakem prostředí.⁸⁸

Situace, v Léblových inscenacích snímané jakoby kamerou, jež zastupovalo světlo, byly od diváka mnohdy vzdálené, postrádaly emotivnost lidského jednání, k čemuž pochopitelně připíval i odosobněný, nep psychologizující herecký projev.

Soubor spojovala s ostatními divadly, jako byl Ochotnický kroužek nebo Pražská pětka zdatelná proměna amatérského herce, který nyní „[...] vystupoval před diváky ve stylizovaném gestu, ale současně sám za sebe, se svým uměleckým přesvědčením a názorem, jež se manifestačně nebo latentně, ale vždy jasně, prolínaly celou jeho hrou [...].“⁸⁹ I Lébl ve svém souboru uplatňoval herectví osobností autenticity, které pochopitelně plyne z amatérismu a jemu vlastní „radosti ze hry,“ z naprostého ztotožnění se smyslem inscenace. S autenticitou v hereckém projevu pracovala i studiová divadla starší generace, avšak v 70. a 80. letech šlo o takové osobní herectví, které ručilo za výpověď všech tvůrci inscenace nebo celé generace. Podobně, jako v rovině herectví pracoval Ochotnický kroužek a Pražská pětka, i pro JELO byla typická tendence k předvádění, k plošnému, dvojrozměrnému zobrazení figury. Od *Grotesky* se herectví souboru JELO rozvinulo k větší stylizovanosti (postavy v Léblových inscenacích měly často karikované stylizované obrysy, zdůrazněné výrazným líčením a kostýmy), až k nep psychologizujícímu projevu, který v jasných rysech sděloval jak „téma“ postavy, tak i její fungování v inscenaci.

V *Hadovi* byla hlavním tématem neexistence vztahů mezi postavami. Chladné herecké ztvárnění, postrádající jakékoliv vzájemné reagování mezi „spoluhráči na scéně“, se tak v rámci divadelního tvaru jevilo jako zcela adekvátní. Tereza Hrzánová hrající v inscenaci *Dorinu* byla oblečena a nalíčena ve stylu porcelánové panenky ze začátku 20. století. Strnulými pózami zdůrazňovala předstíranou odevzdanost, zároveň však utkvělými pohledy prozrazovala tajné spiknutí s Andronikem, kterého ztvárnil sám Petr Lébl. Fungování v inscenaci pak lze ukázat také na inscenaci *Tauridus*, v níž Lébl proti sobě postavil, jak už jsem zmínila výše – netečný, znuděný dvůr a venkovany zosobňující vše lidské (doufání, lásku, bolest, atd.). Tohoto kontrastu nebylo docíleno psychologickým herectvím, ale zmíněnými pohybovými etudami a výtvarnými metaforami. Příkladem může být scéna, v níž jedna z vesničanek

⁸⁸ Viz Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 53.

⁸⁹ Tamtéž, str. 51.

„[...] stoupá do výšin moci, aby ušetřila políček samotnému královninu milci Potěmkinovi, a je za to zastřelena.“⁹⁰ Tuto vesničanku ztvárnila Štěpánka Červenková. Během jejího pádu na zem po osudné ráně, měla rozpuštěné husté vlasy, které se v tu chvíli rozprostřely na podlahu jeviště a staly se symbolem nespoutanosti a věčné ženské krásy, symbolem všeho lidského.

Dalším takovým rysem, který byl později neodmyslitelně spjat s Léblovým stylem, byla oscilace mezi realitou a snem, která byla spolu s groteskní stylizací příznačná i pro Ochotnický kroužek, jak jsme viděli na příkladu inscenací *Salome* a *Ananas*. „Ony ‚průniky‘ se často podobaly vědomí, jako *déjà vu*, ale také ‚oknu‘, kdy se za bdělého stavu přeneseme pro okolí nepochopitelným skokem do jiných krajín vědomí nebo kdy do vědomé sféry nečekaně pronikne signál podvědomí,“⁹¹ píše Tučková. Funkci takových přechodů u Lébla není možné vždy přesně definovat. Lze je považovat za prvky magična, iracionálna, které pak umožňovaly dojem jakési lehkosti. V *Hadovi* to kupříkladu sekvence, kdy jedna z postav (Dorina) ve svých snech navštívila vodní říši.

Lébl již zde, během svého amatérského působení v souboru JELO, položil základy svého režijního stylu, který se pak precizoval během jeho tvorby profesionální. Charakteristickou se pro něj stala vypjatá režijní i výtvarná imaginace, cit pro grotesku (stejnomená inscenace končí typickým prvkem filmové grotesky – šlehačkovým dortem, který přikryje řečníkovi tvář a ucpe mu ústa), ironii a specifický dramaturgický výběr, který pokaždé otevíral nová témata, jež spojovala Léblova snaha o totální obsáhnutí problémů dnešního člověka a jeho světa. V *Grotesce* to byl člověk nacházející se v téměř rozložené civilizaci, v *Tauridovi* člověk na pozadí prázdných milostných vztahů, snobství, kariérismu, v *Hadovi* zase tematizoval lidskou touhu po věčném mládí a konečně v *Přeměně* ukazoval člověka v centru rozpadající se rodiny a celého českého národa, jak uvidíme dále. Činnost studia JELO nebyla oficiálně nikdy ukončena. Za jeho zánikem stojí údajně hádka, která plynula z problémů, jež jsou amatérskému divadlu vlastní. Je to především nutnost organizace společného času a finanční zázemí.⁹²

⁹⁰ Smoláková, Vlasta (ed.): *Fenomén Lébl II., aneb, Dobře se spolu bavít – s Pánembohem!*. Praha: Pražská scéna. 2005, str. 27.

⁹¹ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 53.*

⁹² Viz Fišerová, Marie: Rozhovor s P. Léblem. *Divadlo*, 1994, leden. Citováno dle: Lázňovská, Lenka – Šrámková, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80.*

3. Franz Kafka a jeho dílo: recepce a interpretace

Recepce Franze Kafky v českém kulturním společenském prostředí je pozoruhodná svou proměnlivostí, na níž měl v různých obdobích vliv vládnoucí politický režim. K boomu,⁹³ o němž hovoří přední český kafkolog Josef Čermák v publikaci *Zápas jménem psaní. O životním údělu Franze Kafky*, došlo u nás v plném rozsahu až po roce 1989, kdy se z Kafky - zakázaného autora stal pražský velikán, jenž je do teď komerčně až podbízivě propagován. Kafka byl u nás střídavě po dlouhá léta buď jakýmsi příslibem naděje v tuhých totalitních časech, nebo naopak nepřítelem státu, synonymem všeho, proti čemu vládnoucí režim tvrdě bojoval. V následující kapitole se zaměřím jednak na kořeny jeho světové slávy, z nichž se rodí představa Kafky jako jakési modly (konkrétně v Praze například modly kulturního turismu). Pro moji práci je však zásadní hlavně pojednání o tom, jak byl Kafka přijímán v zkoumaném normalizačním období.

V druhé části kapitoly se pak zaměřuji na literárněvědnou interpretaci díla Franze Kafky, v níž ale nejde o mapování výkladů Kafkova díla v průběhu několika desetiletí, ale především o zachycení vlastní formální podoby jeho textů, stěžejních motivů, témat a principů. Neopomím ani zařazení Kafkovy tvorby do vlastního dobového a uměleckého kontextu.

3.1. Kafka jako zdroj společenské proměny

Čermák ve své knize *Franz Kafka: Výmysly a mystifikace* tvrdí, že do Československé kultury vlna zájmu o Franze Kafku pronikala v poválečných 50. letech a navazovala na tendence téměř všech západních zemí, v nichž byl Kafka tehdy nejvýznamnějším a nejčtenějším modernistickým autorem.⁹⁴ Na všeobecnou znalost díla pražského autora měla vliv především 20. a 30. léta 20. století, kdy na vydání každého ze tří nejslavnějších románů reagovali spisovatelé německojazyčného prostředí všechny postavy a otevírali tak cestu nejen nejširší čtenářské obci, ale také odborné literární vědě. Velký ohlas vyvolalo například

let 20. století. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, str. 231.

⁹³ Čermák, Josef: *Zápas jménem psaní. O životním údělu Franze Kafky*. Brno: B4U Publishing. 2009, str. 17.

⁹⁴ Na rozdíl od zemí východního bloku (především Sovětský svaz, NDR), v němž byl Kafka autorem zakázaným a odsuzovaným. Vůbec první překlady jeho děl v těchto zemích začaly vycházet až po roce 1958, zatímco v Československu Kafkovo dílo existovalo v překladech už více než dvacet let.

vůbec první a tudíž objevené vydání drobnějších Kafkových próz z pozůstalosti s názvem *Při stavbě čínské zdi* (1935) a dále také první šestisvazkové souborné německé vydání Kafkova díla, završené na dlouhou dobu klíčovou životopisnou monografií Franze Kafky, kterou sepsal vydavatel a jeho blízký přítel Max Brod (taktéž 1935).⁹⁵ „Z ní jako z unikátního zdroje čerpal tehdy dlouhá desetiletí poučení celý svět,“⁹⁶ dodává Čermák.

Po nástupu Hitlera k moci byla světová recepce Kafkova díla „v rukou“ kulturní emigrace. Spousta germanistů odcházela z Evropy do USA s vědomím aktuálnosti Kafkovy tvorby, kterou zde také začali velmi rychle šířit. Příkladem může být třeba osud nakladatele Kafkových děl Salmana Schockena, německého židovského vydavatele, který v roce 1931 založil vlastní vydavatelství v Německu. Bylo mu povoleno vydávání knih židovských autorů pod podmínkou, že je bude prodávat jen židovským čtenářům. Právě on se zasloužil o první německojazyčná vydání Kafkova díla. Z rasových důvodů však musel emigrovat do Palestiny, kde ve vydávání pokračoval.

V těchto okamžicích lze najít počátky boomu spojeného s Kafkou. Byli to židé emigrující v průběhu války do Ameriky, kteří rostoucí věhlas Kafky posilovali. I sám Franz Kafka se stal koneckonců v této době vyhnancem. Max Brod byl například Němci nucen spálit všechny dosud nepublikované Kafkovy rukopisy. Octl se tedy ve stejné situaci, jako mnoho let před tím, kdy ho jeho přítel v závěti prosil o tentýž čin. Brod se v obou případech zachoval stejně – rukopisy zachránil. Během války je poslal vlakem do Palestiny, aby je nacistická moc nezničila. Schocken přesídlil v průběhu války také nakonec z Tel Avivu do Ameriky, kde pokračoval v intenzivní ediční činnosti a vydal hned dvě souborná vydání Kafkova díla. Kafkova sláva se zanedlouho začala šířit po Evropě. Schocken se totiž dohodl s frankfurstkým nakladatelstvím Fischer usilovat o získání evropské licence na vydávání Kafkova díla. Ke zvyšujícímu se zájmu přispěli také existencialisté, jež v Kafkovi objevili jednoho ze svých předchůdců. Iniciátorem existenciálních výkladů byl hlavně Jean-Paul Sartre, který Kafku četl tzv. „mezi řádky“ jako filozofický text.

Tato doba se stala příznačnou také pro tzv. biografické výklady Kafkova díla. Mnoho pamětníků a literátů začalo obracet pozornost k bádání po životopisných detailech života pražského autora: „Mytizující účinek měla zejména

⁹⁶ Čermák, Josef: *Zápas jménem psaní. O životním údělu Franze Kafky*. Brno: B4U Publishing. 2009, str. 11.

teprve dvacet let po smrti se vynořivší a prudce rostoucí Kafkova světová sláva: Zájem o každý sebemenší životopisný detail nebo kafkovský dokument budil pak i u málo povolaných pamětníků touhu přijít se svou troškou do mlýna, při obecně značné ztrátě paměti využít příležitosti a přiživit se na slávě muže, kterého jim štěstěna přivedla do cesty.⁹⁷ Vznikalo tedy množství interpretací, které Kafkovo dílo vykládaly skrze jeho biografii, z nichž některé kafkologické interpretace čerpají dodnes.

V Čechách se o studium a vydávání Kafkových děl zasloužil především německy píšící publicista a esejista Paul (Pavel) Eisner. „Viděl v Kafkovi gigantického, přitom opomíjeného a veskrze nedoceněného autora,⁹⁸“ píše Čermák. Změny v německém prostředí v polovině 30. let podnítili Eisnera k tomu, aby s Kafkou seznamoval také českou literaturu. Nutil například šéfa univerzitní germanistiky Otokara Fischera, aby se Kafkou blíže zabýval s prohlášením, že „deset Nobelových cen je pro Kafku málo.“⁹⁹ Eisner se zasloužil také o několik interpretací jeho díla, na něž aplikoval svou „pražskou teorii“ (pražské německo-židovské etnikum žilo dle jeho názoru v tzv. trojím ghettu), která byla tehdy přijímána i značnou částí světových kafkovských badatelů a zazněla také později v 60. letech na slavné konferenci v Liblicích.

Během 2. světové války pronikaly do českého prostředí také surrealistické interpretace z Francie, např. přes časopis *Minotaure* nebo *Antologii černého humoru* André Bretona. V roce 1938 vydal Eisner vlastní překlad Kafkova *Zámku*, na němž byla dokonce vyobrazena surrealistická koláž malířky Toyen. Stejně se Kafkou inspirovala surrealisticky laděná Skupina 42. „Kafka byl pro mladé umělce tvůrcem zcela odhistoričtělým, bez místní i časové determinace, zpodobnitelem venkovského labyrintu a člověka potácejícího se uprostřed něho.“¹⁰⁰

Těsně po skončení 2. sv. války se vydávání opět ujal Brod. Společně s manželem Kafkovy neteře Karlem Projsou a pražským nakladatelem Václavem Petrem vypracovali projekt osmisvazkového, oproti německojazyčné verzi rozšířeného vydání Kafkova díla. Projekt však brzdily spory mezi dědici, Brodem a Projsou, který měl být hlavním překladatelem. Definitivně byl projekt zastaven komunistickým ministrem kultury a informací v roce 1948, čímž byl také ukončen

⁹⁷ Čermák, Josef: *Franz Kafka: Výmysly a mystifikace*. Praha: Gutenberg. 2005, str. 13-14.

⁹⁸ Čermák, Josef.: *Zápas jménem psaní. O životním údělu Franze Kafky*. Brno: B4U Publishing. 2009, str. 14.

⁹⁹ Tamtéž, str. 15.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 16.

proces československého osvojování Kafky coby literární autora. Stal se nežádoucím autorem, buržoazním, dekadentním, pesimistickým protipólem pokrokové budovatelské literatury tzv. socialistického realismu. Kromě publikačního zákazu byly jeho knihy odstraněny ze všech knihoven a jejich studium povoleno jen s patřičným schválením a pod dozorem pracovníků ministerstva vnitra.

Během krátkého období tří let (1945-1948) však přece jenom došlo v kafkovské recepci k zásadním událostem. Jednak byl vydán jeden z prvních kafkologických sborníků v Evropě s názvem *Franz Kafka a Praha*, v němž se nacházely čtyři studie germanistů působících v Praze a dosud neznámá Kafkova ikonografie. Ve studiích se setkávala dvě výše zmíněná prizmata, skrze které bylo Kafkovo dílo nahlíženo – surrealistické a existencialistické. V poválečných letech se také zrodil nebývalý zájem o Prahu. Zprvu do ní jezdili spíše ojedinelí cizinci, jež byli osobností a dílem Franze Kafky fascinováni ze zcela amatérského zájmu a později sem zavítali také významní kafkologičtí vězkumníci, odborníci a badatelé.¹⁰¹ Praha se tehdy stala Mekkou kafkologů, kterou je dodnes.

Vydávání Kafkova díla bylo zastaveno až do roku 1956, kdy se konal 20. sjezd KSSS, na němž byla přednesena kritika období a praktik kultu osobnosti a do společnosti začaly pomalu pronikat liberální tendence. Mladí marxisté se začali snažit o rehabilitaci „zjevů buržoazní literatury“, mezi něž Kafka do té doby patřil. Opět se tedy na něj upřela pozornost.

„[...] koncem 50. a po celá 60. léta začalo údobí jeho dychtivé recepce, opravdové módní, nejúrodnější období jeho popularity i slávy v českých zemích [...]. Kafka byl horlivě, byť stále s obtížemi, vyhledáván, uctíván i čten [...],“¹⁰² píše Čermák. V 60. letech v Československu vyšlo hned několik překladů, mezi nimiž byly například *Úvahy o hříchu, lítosti, naději a pravé cestě* (1957), *Rána na vrata dvorce, Jezdec na uhláku, V trestanecké kolonii* (1957), *Doupě* (1957), *Kříženec* (1957), *Proces* (1958), *Amerika* (1962), *Dopis otci* (1962).¹⁰³ Eisner vydal ve Světové literatuře také svou portrétní časopiseckou studii o Kafkovi s jednoduchým názvem *Franz Kafka*, která měla velký ohlas i v cizině

¹⁰¹ Například Klaus Wagenbach, tehdejší významný znalec Kafky zde našel spoustu archivního materiálu, jednak v osobních archivech příbuzných, ale také v různých institucích. Následně je zúročil v Kafkově monografii s názvem *Franz Kafka* (1964).

¹⁰² Čermák, Josef: *Zápas jménem psaní. O životním údělu Franze Kafky*. Brno: B4U Publishing. 2009, str. 19.

¹⁰³ Kusák, Alexej: *Tance kolem Kafky: Liblická konference 1963, vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2003, str. 7-9.

a přeložena byla až v Argentině.¹⁰⁴ Autor v ní zkoumal velké množství motivů a témat Kafkova díla, se spoustou citací a odkazů na sekundární (převážně zahraniční) literaturu. Studie byla přijata jako první větší souhrnné poučení o Kafkovi v českém jazyce¹⁰⁵ a přispěla k českému kafkovskému boomu 60. let.

Je však třeba mít na paměti, že vydávání díla pražského autora se i na začátku 60. let odehrávalo na pozadí sice umírněnějšího, ale přesto stále totalitního režimu. I když byl zájem o Kafku nebývalý, nedošlo ani v tomto období k jeho „odpolitizování.“ Toto tvrzení lze dokázat citací z doslovu románu *Amerika* z roku 1962, jehož autorem byl Pavel Reiman, českoněmecký historik, novinář a publicista, čestný předseda Germanistické komise při Akademii věd a ředitel Ústavu dějin KSČ: „[Kafkovy] romány jsou reálná kritika kapitalistických vztahů zahalena do složitých uměleckých obrazů. Ke Kafkovi je třeba přistupovat historicky, nebudeme ho tak, jako to dělá západní kritika, považovat za proroka, kterým nebyl.“¹⁰⁶ I v tomto liberálnějším období Reiman čtenáře utvrzoval v tom, co o Kafkovi tvrdila od roku 1948 komunistická strana – a sice že nemá jako autor ve světě, v němž se rodí socialistická inteligence, místo. Nasnadě je pochopitelně otázka, zda se Reiman nedržel těchto oficiálních stanovisek kolem Kafky proto, aby mohlo jeho dílo vůbec vyjít. Ať tak či tak, je jasné, že byl pražský autor stále vnímán politicky, což se nezměnilo ani na slavné konferenci v Liblicích a po ní.

Liblická konference¹⁰⁷ se konala v roce 1963 a jejím hlavním cílem bylo „[...] především vyjasnit stanovisko marxistické literární vědy k dílu Kafkovi, shrnout dosavadní výsledky bádání, osvětlit uměleckou velikost Kafkova díla a zaujmout kritický postoj k těm stránkám filozofie a tvorby, kterými zůstal poplatný své

¹⁰⁴ Viz Eisner, Pavel: *Franz Kafka, Světová literatura*, č. 3, 1957, str. 128.

¹⁰⁵ V dnešní době by však už neobstála. Eisner se ve studii zabýval například Kafkovým přátelstvím s anarchisty, které je v kafkologickém bádání opředené legendami, kulturně-historickým pozadím jeho života a díla a svou pražskou teorií.

¹⁰⁶ Kafka, Franz: *Amerika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, nestr.

¹⁰⁷ Goldstücker byl v té době členem Komise československých germanistů při Československé akademii věd, kde spolu s Alexejem Kusákem, Pavlem Reimanem a Františkem Kautmanem jednali o blížícím se 80. výročí Kafkova narození. Na jedné z rad se usnesli, že uspořádají konferenci na zámku v Liblicích, kde všichni vystoupili jako řečníci - Goldstücker konferenci svými příspěvky zahajoval i ukončoval. O Liblické konferenci detailněji pojednávám ve své bakalářské práci. Viz Pavelková, Tereza: *Rekonstrukce Grossmanova Procesu v interpretačním kontextu 60. let* [online]. Brno: Masarykova univerzita. 2015 [citováno 2017-03-21]. Dostupné z <https://is.muni.cz/th/413771/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace_Pavelkova.pdf>

třídě.¹⁰⁸ Referáty přednesené na konferenci byly různého druhu. Některé se přísně držely marxistického diskurzu, avšak objevily se mezi nimi i takové, které se z onoho diskurzu vymanily a přinesly tak nové poznatky o Kafkově díle. Řečník Ivan Sviták spisovatelův myšlenkový svět vyložil na základě existenciální filozofie, J. Čermák pojednal o nových kafkovských dokumentech, zahraniční host Roger Garaudy o Kafkovy uvažoval v rámci moderního umění, František Kautman z pozice Kafkova vztahu k české literatuře a nakonec nechyběl ani referát o překladech Kafkova díla do češtiny.

Všechny zmíněné příspěvky konference spojovala snaha „odtabuizovat“¹⁰⁹ čtení Kafkovy prózy. Událost však především potvrdila, že se těžiště kafkovského diskurzu definitivně přesunulo z literatury do oblasti kulturní politiky. Spor přerostl až v mezinárodní polemiku komunistických stran o další směřování komunistické kulturní politiky v socialistickém táboře. Netýkal se jen Československa, ale také předních politických orgánů ve Francii, Itálii, Rakousku či Východním Německu; konferenci se tudíž dostalo i mezinárodního významu.

Liblická konference nejenom umožnila svobodněji hovořit o jednom z nejvýznamnějších spisovatelů novodobé literatury, ale znamenala také jakési celkové uvolnění kulturního a politického prostoru. A právě proto měla také velký ohlas mezi spisovateli a celou literární obcí. Byla hodnocena jako přelomový okamžik našich kulturních dějin, jako jakýsi mezník. Díky konferenci byla osoba Franze Kafky neodmyslitelně spjata s liberalizačním procesem, který zasáhl celou společnost, jak poznamenává Milan Kundera ve své eseji *Kastrující stín svatého Garty*.¹¹⁰ V tom smyslu se konference stala mementem pro vládnoucí režim, protože Kafkovo dílo začalo být nejenom hojně vydáváno, ale i reflektováno v umění. V roce 1964 se k příležitosti 40. výročí úmrtí pražského autora konala v pražském Památníku národního písemnictví výstava *Franz Kafka – Život a dílo*.¹¹¹ O dva roky později dokonce došlo k odhalení pamětní desky Franze Kafky v pražské ulici U radnice. V této, pro Kafku tolik příznivé atmosféře, se

¹⁰⁸ Goldstücker, Eduard – Kautman, František – Reiman, Pavel: *Franz Kafka. Liblická konference 1963*. Praha: ČSAV, 1963, nestr.

¹⁰⁹ Jiří Gruša na adresu konference píše, že si sice kladla za cíl udělat krok k odpolitizované interpretaci Kafkova díla, avšak příspěvky byly i tak přes veškerou snahu politicky zabarveny. Viz Gruša, Jiří – Düker, Roman: *Češi jsou výtvorem své vlastní literatury* [online]. [cit. 03-05-2017] Dostupné z: < <http://www.projekt-zipp.de/cz/kafka/konference/magazin/cesi-jsou-vytvorem-sve-vlastni-literatury>>.

¹¹⁰ Kundera, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2006, nestr.

¹¹¹ Na zahájení výstavy promluvil dokonce Max Brod. Kromě oficiálních dokumentů týkajících se Kafkova života, zde byla prezentována také díla některých umělců, kteří byli v té době považováni za „neoficiální.“ Tato díla však byla jasně inspirována právě Kafkovou tvorbou.

v roce 1965 v Divadle S. K. Neumanna odehrála vůbec první premiéra jeho díla vycházející z dramatisace *Zámku* Kafkova přítele Maxe Broda. O rok později učinil další významný krok v inscenování jeho díla režisér Jan Grossman, když v Divadle Na zábradlí uvedl vlastní dramatisaci *Procesu*.

Úvahy o významu Liblické konference lze zakončit slovy Pavla Janouška, který ji hodnotí následovně: „Kafkovská konference uvolnila v kultuře stavidla diskusím o řadě palčivých problémů. Význam zlomového momentu, od něhož vedla přímá cesta k dění let 1968–69, jí byl přidělen také ve zpětném pohledu komunistických politiků v období normalizace.“¹¹² Konference byla v období normalizace považována za jeden z ideových zdrojů kontrarevoluce, čímž se její dosah definitivně potvrdil.

Krátké období politického i společenského uvolnění v Československu, jehož byla Liblická konference příznakem, ukončil příchod vojsk Varšavské smlouvy. Doba normalizace kulturní a společenský zájem o Franze Kafku na čas utlumila. Stal se synonymem dekadence, kterou socialistická ideologie tvrdě odmítala. Jeho dílo údajně propagovalo „dehumanizaci“ a „odcizení“ kapitalistické společnosti. Stal se opět nepřítelem státu, psancem ve své rodné zemi. V oficiální kultuře byl tedy autorem tabuizovaným, avšak o to víc se o něm diskutovalo mezi představiteli tehdejší neoficiální kultury a umění, pro něž bylo jeho dílo spojeno s jejich každodenním pocitem, s tím, co zažívali během výslechů nebo ve vyšetřovacích vazbách, s chováním lidí, kteří je obklopovali.¹¹³ Kafka byl pro ně více spojen s pojmem „kafkárna,“ než s jeho romány či literárními postavami. Liblická konference také způsobila značnou dezinterpretaci jeho děl, jelikož bylo příznačné pro „přehodnocování všech zkosnatělých, stalinských a neostalinských estetických a filozofických norem“¹¹⁴ v 60. letech.

Slovo „tabuizované“ jsem k charakteristice vnímání Kafkova díla v 70. letech použila zcela záměrně. Někteří autoři totiž tvrdí, že bylo Kafkovo dílo komunistickou stranou v období normalizace zakázáno, poněkud zmírňují. Alexej

¹¹² Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989 III., 1958 - 1969*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008, str. 25.

¹¹³ Socioložka, publicistka a chartistka Jiřina Šiklová napsala v roce 1981 z vězení dopis svým přátelům, v němž jim připomínala nadcházející Kafkovo stoleté výročí narození. Dále časopis *Obsah* přinesl v roce 1983 příspěvky představitelů tehdejší neoficiální české kultury Petra Kabeše, Karla Pecky, Ivy Kotrlé, Ivana Klímy a dalších. Právě Kabeš v nich například vypráví, jak se ho během výslechu příslušník Veřejné bezpečnosti ptal, zda čte Kafku.

¹¹⁴ Zogatová, Lenka: *Divadlo Ochotnický kroužek v kontextu nezávislé kultury 80. let v Brně* [online]. 2007 [cit. 02.20.2017]. Brno: Masarykova univerzita. str. 20. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/69888/ff_m/>.

Kusák ve své knize *Tance kolem Kafky* tvrzení přímo relativizuje prohlášením, že taková představa vznikla mylně, protože byla jeho díla vydávána jen sporadicky.¹¹⁵ Neochota vydavatelů však pochopitelně plynula právě z oné „tabuizace“, z toho, že se Kafka jevil jako autor zajímavý, leč dekadentní, že ho představitelé komunistické strany a vlády veřejně hanili, šířili jakési oficiální interpretace a Liblickou konferenci nazývali pejorativně kontrarevoluční záležitost. V oficiální kultuře pro Kafku tedy jednoduše nebylo místo.

Příznačně proto v prvním desetiletí normalizačního období nenajdeme jedině vydání Kafkova díla (posledním vydaným svazkem byl *Zámek* v roce 1969). To se změnilo až v roce 1983, kdy ke stému výročí Kafkova narození vyšly *Povídky* a v tomtéž roce také opět *Zámek*.

Literární vědkyně a kritička Věra Hyršlová ve svém doslovu k románu *Zámek*, k vydání ze sklonku 80. let, píše následující: „[...] vydáním *Povídek* jsme si připomněli sté výročí narození Franze Kafky, umělce, který byl jako snad žádný jiný v tomto našem století bezmezně obdivován, ale i nesmiřitelně odmítán, mnohonásobně interpretován, ale i dezinterpretován, souzen z pozic literárněkritických a historických, ale i teologických, psychologických, sociologických, filozofických aj.“. Autorka doslovu, snad záměrně, vzhledem k tomu, že román vyšel ještě před oficiálním pádem komunistické vlády v roce 1989, vynechala pozici ideologickou, z níž bylo ke Kafkovi v českém prostředí po dlouhá léta přistupováno. I když na počátku 80. let nebylo ani zdaleka jasné, co se odehraje o pár let později, sílily opoziční aktivity a tato atmosféra podnítila řadu kafkovských aktivit, hlavně tedy dramatizace Kafkových děl, které se od poloviny 80. let začaly uvádět na scénách autorských divadel studiového typu.

Příkladem může být kafkovsky laděná novela docenta americké literatury na Karlově univerzitě v Praze Radoslava Nenadála s názvem *Tudy chodil K.* (1987), v níž autor vypráví příběh americké studentky bohemistiky přijíždějící do Prahy s cílem poznat Kafkův svět, aby o něm mohla napsat monografii. Američanka

¹¹⁵ Kusák, Alexej: *Tance kolem Kafky. Liblická konference 1963 – vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis, 2003, s. 121. Rovněž to dokládá vyjádření Antonína Novotného, třetího československého komunistického prezidenta: „Na [Liblické] konferenci se vytvořil skutečný mozkový trust kontrarevoluce, ona Elita vlivu. Proč zrovna Kafka? - chtěl jsem znát exprezidentův názor na mladíka, jehož úmrtí v roce 1924 denní tisk téměř ani nezaznamenal. Bylo to v jeho tvorbě odcizení k buržoaznímu světu. Stačilo jen trochu překroutit skutečný smysl jeho knížek a nová antikomunistická zbraň byla na světě, čemuž jsme ovšem pomohli i my tím, že se málo tiskl, a tak vznikl všeobecný názor, že je komunisty zakázaný – což byl nesmysl.“ Černý, Rudolf: *Antonín Novotný: Pozdní obhajoba. Hovory s mužem, který nerad mluvil*. Praha: Kiezler Publisher: 1992.

chodí po Starém Městě a vyptává se kolemjdoucích, zda četli Kafku. Lidé se většinou zdráhají odpovědět, avšak poté, co si studentka vezme na pomoc tlumočníci, dozvídá se, že českoslovenští občané často zmiňují pojem kafkárna. Studentka se dožaduje vysvětlení, nemůže pojmu porozumět, protože dostane pokaždé jinou odpověď. Nakonec se kvůli námětu své práce dostane až do kontaktu i s STB. Autor novely ji ihned po dokončení odnesl do nakladatelství, které však nemělo odvalu ji vydat. Jejich strach plynul právě z interpretací, které se s Kafkou za normalizace pojily. Kniha nakonec vyšla až po pádu komunistického režimu v roce 1992 v Nakladatelství Franze Kafky.

Do těchto kafkovských aktivit můžeme zařadit i publikaci Josefa Škvoreckého s názvem *Franz Kafka, jazz a jiné marginálie*, která vyšla v roce 1988 v samizdatovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu. Obsahuje, jak název napovídá, Škvoreckého esej *Franz Kafka, jazz, Protižidovská čítanka¹¹⁶ a jiné okrajové záležitosti*, jenž však autor napsal již v roce 1986, kdy ho také otiskl americký časopis Cross Currents. Škvorecký v něm popisuje, jak se o Kafkovi v mládí dozvěděl, ale také peripetie s vydáním zmíněné Eisnerovy studie ve Světové literatuře na konci 50. let.

Ve Škvoreckého eseji najdeme hodnotné dobové svědectví, jež lze použít jako doklad některých výše vymezených tezí. Autor například potvrzuje, že i když byla Liblická konference v 60. letech vnímána jako příznak liberalizace, byla stále politickou akcí: „[...] Janouch byl jediným žijícím člověkem v Praze, který Kafku znával osobně. Pozvali ho na tu konferenci? O tom jsem nenašel žádný doklad. S jedinou výjimkou Otty F. Bablera, byla to konference marxistů [...]. Zdá se, že v téhle společnosti nebylo místa pro starého jazzmana, jenž, jakožto holobrádek, měl to pochybné štěstí, že se krátkou dobu stýkal s jedním z velkých intelektuálů našeho století,“¹¹⁷ píše Škvorecký o důvodu, proč kafkolog Josef Čermák absentoval mezi řečníky v Liblicích.

Vztah československé společnosti ke Kafkovu literárnímu odkazu lze demonstrovat také na události, která se uskutečnila ve dnech od 18. 5. do 27. 5. 1989 v pražském Junior klubu Na chmelnici. V rámci mezinárodního festivalu Kafka '89 se zde představilo celkem osm kafkovských inscenací od sedmi

¹¹⁶ Protižidovskou čítanku s podtitulem příručka k židovské otázce v zemích českých vydal v roce 1944 Rudolf Novák. Kniha obsahuje antiseministicky laděné eseje, které nabádaly občany předválečného Československa k tomu, jak by se ve svém každodenním životě měli chovat k židům.

¹¹⁷ Škvorecký, Josef: *Jazz a jiné marginálie*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1988, str. 101.

divadelních souborů, mezi nimi mimo jiné Lébl se *Zpěvačkou Josefínou a jejími bratry* a s *Přeměnou* a Goldflam se svým *Procesem*. Dále zde vystoupil slovenský soubor Zeleneč s inscenací Jozefa Bednáríka *O tom, ako sa Pán Gregor Samsa zobudil vo svojej posteli a...*, polský soubor zde uvedl *Metamorfosis/Proměnu* v režii Arnošta Goldflama a japonské Molecular Theatre nakonec představení na téma Kafka (bez názvu).

Debatu kolem festivalu však paradoxně nerozpoutaly uvedené inscenace, nýbrž plakát, který k festivalu navrhl grafický designér Karel Haloun. Na plakátu byl vyobrazen portrét Franze Kafky, se kterým si komise SVU jistou dobu nevěděla rady. Jejím členům přišlo nepatřičné, aby se v ulicích objevoval právě Kafkův obličej. Vzhledem k tomu, že se však festival konal již v poměrně uvolněné atmosféře končících 80. let, v němž i schvalovací orgány projevovaly více tolerance, například k autorským hrám či scénickým pásmům, plakát byl nakonec schválen a v ulicích vylepen.¹¹⁸

Kafkova podobizna v ulicích jakoby se stala symbolem pro jeho návrat do Prahy, jak píše Kautman v jedné ze svých esejí ve sbírce *O literatuře a jejích tvůrcích (studie, úvahy a statí z let 1977-1989)*.¹¹⁹ Přelom 80. a 90. let je už ve znamení poměrně hojného vydávání Kafkových děl. V roce 1989 jedná Zámek a rok později *Povídky, Amerika* a následně v dalších letech u nás zatím nevydané tituly *Popis jednoho zápasu: novely, črty, aforismy z pozůstalosti* a *Obří krtek* (obě 1991). Po revoluci bylo po dlouhé době české kafkologické bádání obohaceno také právě o publikaci Františka Kautmana s názvem *Svět Franze Kafky*. Významnou událostí pak bylo založení Společnosti Franze Kafky v roce 1990, která začala od začátku nového století udělovat Cenu Franze Kafky významným literárním autorům (např. Elfriede Jelinek, Peter Handke, Haruki Murakami, Václav Havel, Arnošt Lustig, atd.) a Cenu Maxe Broda nejlepším studentským esejím. Pod společnost spadá také Nakladatelství Franze Kafky, knihovna a knihkupectví.

Pojednání o recepci díla Franze Kafky můžeme stejně, jako to činí Kautman ve svých statích, ukončit tvrzením, že byl Kafka po dlouhá léta jakýmsi indikátorem duchovního života. V komunistickém režimu byla se zákazem jeho tvorby spjata hrozba přituhujících politických poměrů, jak tomu bylo v 50. a 70.

¹¹⁸ Vodička, Libor: *České drama 1969–1989 (I.). Souvislosti divadelního života. Pookupační vzepětí divadla* [online]. Divadelní revue. 2006 [citováno 2017-03-27]. Dostupné z < <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10238> >

¹¹⁹ Kautman, František: *O literatuře a jejích tvůrcích (Studie, úvahy a statí z let 1977–1989)*. Praha: Torst, 1999, str. 251.

letech, ale také jakási předzvěst nadějí na jejich uvolnění v letech poválečných, dále v letech šedesátých a nakonec v období končící normalizace.¹²⁰ Období mezi Liblickou konferencí a divadelní přehlídkou Kafka '89 hodnotí Kautman jako příznačné pro to, proč si na přelomu 80. a 90. let Kafku osvojuje soudobá generace divadelníků, pro něž se stává vyjádřením „kafkovského“ životního pocitu končící normalizace.

3.2 Literárněvědná interpretace díla Franze Kafky

3.2.1 Franz Kafka – pražský německy píšící autor

Franz Kafka a jeho dílo patří k tzv. pražské německé literatuře. Tento termín označuje německy psané literární texty spisovatelů, básníků a žurnalistů, kteří působili v Praze v druhé polovině 19. a na začátku 20. století. Definice pražské německé literatury pochází z období 60. let, kdy byl zájem o Kafkovo dílo a pražskou německou literaturu v komunistickém Československu znovu obnoven díky poměrně uvolněné společenské atmosféře. Jejím autorem byl československý germanista, profesor, překladatel a organizátor Liblické konference Eduard Goldstücker, jenž volně navázal na tzv. tezi o trojím ghettu literárního vědce a překladatele Pavla Eisnera.¹²¹ Goldstücker na zmíněné konferenci prohlásil, že za pražskou německou literaturu považuje „dílo významné řady básníků a spisovatelů, kteří se narodili v Praze v poslední čtvrtině 19. století, nebo, pocházejíce z české a moravské provincie, prožili v Praze rozhodující léta svého uměleckého života před zhroucením rakousko-uherské monarchie a ve většině případů zde také začali svou literární činnost.“¹²² Autoři byli převážně pražští rodáci a jen výjimečně pocházeli z dalších oblastí českých zemí, Rakouska či Německa, odkud později přišli do Prahy. Kvůli židovskému původu pak museli mnozí z nich před rokem 1939 emigrovat. V Praze působila na přelomu století více než stovka těchto autorů, z nichž se kromě Franze Kafky celosvětově proslavili zvláště Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink, Paul Leppin, Max Brod, Franz Werfel, Egon Erwin Kisch a Johannes Urzidil.

Pražská německá literatura je nejvýznamnějším komplexem literárních děl sepsaných v němčině, který vznikl mimo německojazyčné území, avšak není

¹²⁰ Kautman, František: *O literatuře a jejích tvůrcích (Studie, úvahy a stati z let 1977–1989)*. Praha: Torst, 1999, str. 251.

¹²¹ Viz Eisner, Pavel: Franz Kafka a Praha. *Kritický měsíčník*. 20. únor 1948, roč. 9, čís. 3–4, str. 66–82.

¹²² Ludvová, Jitka: *Až k hořkému konci: Pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav. Akademia, 2012. str. 12.

ojedinělý. Navazuje na německy psanou literaturu z Čech a Moravy, která započala už ve 13. století působením minnesängerů na českém dvoře.¹²³ Německy psané texty vznikaly na našem území také v 16. století (např. *Oráč z Čech* od Johannesse von Saaze) a v němčině byly psány také náboženské a kramářské písně, jež se od té doby značně rozšířily. O dvě století později byly v Čechách vydávány i německé strašidelné romány nebo historické prózy. Vysokého ocenění se během doby romantismu dostalo Němci Karlu Egonu Ebertovi, který v Čechách působil jako novinář, básník, prozaik a dramatik. Pozoruhodný pokus o sblížení české a německé kultury znamenal také časopis *Ost und West* vycházející před rokem 1848, který skýtal možnost uplatnění jak německým, tak i českým literátům. V tomto historickém vývoji bychom mohli pokračovat dále, avšak zásadní je fakt, že je pražskou německou literaturu nutné vnímat na pozadí německy psané literatury z Čech a Moravy. Německy psaná díla v Čechách napříč etapami spojuje silný vliv české kultury, literatury a dějin, odrážejí se v ní složité historické podmínky jejího vzniku související s národnostními poměry. Pokud se nyní zaměříme pouze na pražskou německou literaturu 1. poloviny 20. století, tak jsou to poměry vycházející ze specifík německého spolkového života v Praze po roce 1861, na němž se výraznou měrou podíleli pražští Židé.¹²⁴

Ještě před rokem 1861 byla Praha typickým velkým administrativním a komerčním centrem Rakouského císařství, kde se německy mluvící měšťané těšili z politické a sociální hegemonie nad místním slovanským obyvatelstvem.

Gary B. Cohen v publikaci *Němci v Praze 1861-1914* popisuje rok, jenž byl pro česko-německé vztahy zásadní následovně: „Koncem neoabsolutistického režimu přišly v roce 1861 nové volby, které znamenaly první otevřený konflikt mezi Čechy a Němci a které byly předznamenáním boje o politickou moc mezi oběma národnostmi v Praze a v českých zemích.“¹²⁵ Počínaje tímto rokem získaly české strany poprvé převahu v pražské městské správě, čímž se český a německý veřejný život rychle rozštěpil. U obou národností se postupně stupňovalo nacionální sebeuvědomění – Češi svou národní identitu začali vnímat

¹²³ Například text Ulrich von Etzenbacha *Alexandreidy*, Heinrich von Freiberga *Tristan a Izolda* či dílo Heinrich von Mügelin.

¹²⁴ Viz Krolop, Kurt: *O pražské německé literatuře*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2014, str. 10-20.

¹²⁵ Cohen, Gary B.: *Němci v Praze 1861-1914*. Praha: Karolinum. 2000, str. 43.

jako ohroženou a proto se snažili o emancipaci jazyka a kultury.¹²⁶ Tyto snahy vyvrcholily v roce 1918, kdy došlo k zřízení vlastního československého státu. I Němci však posilovali svůj nacionalistický postoj vůči Čechům. České Němce, tedy i umělce, kteří žili v Praze, ovlivňovala myšlenka sloučení všech Němců v jeden stát.¹²⁷

Jelikož židé ovládali jidiš, jazykově příbuznou němčinu si rychle osvojili a v zájmu svého zrovnoprávnění se snadno identifikovali s německou kulturou a literaturou. Naprostá většina z nich, včetně intelektuálů a umělců, hovořila německy. Právě německy hovořící židé se většinou usazovali v Praze, čímž zde došlo k velké koncentraci židovské inteligence. Obyvatelé multikulturní Prahy židy přijímali poměrně liberálněji, než tomu bylo v některých evropských zemích, i přesto však občas docházelo k násilným antisemitským incidentům, a to především krátce po vzniku republiky.

Vrcholem protižidovských protiněmeckých nálad se stal 16. listopad 1920, kdy bylo dokonce zabráno Stavovské divadlo (tehdejší německé divadlo Deutsches königliches Landestheater) a následně navzdory nesouhlasu prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka přiřazeno k Národnímu divadlu. Německá menšina tak nenávratně přišla o jednu scénu.

Od prohraných voleb v roce 1861 si pražští němečtí měšťané, mezi nimiž postupně získávali většinu právě německy mluvící židé,¹²⁸ začali postupně vytvářet vlastní spolkový život analogicky k českým organizacím a spolkům. Max Brod se s Franzem Kafkou seznámil například ve spolku Lese und Redehalle der deutschen Studenten in Prag. Ke generačně mladšímu uskupení Jung-Prag se hlásili třeba Victor Hadwiger, Paul Leppin, Gustav Meyrink a Reiner Maria Rilke. Jako protiváha české Měšťanské besedy vzniklo také zastřešující Deutsches Casino,¹²⁹ jehož sídlem se stal Německý dům v ulici Na Příkopě, která byla korzem pražských Němců. Spolkový život se vyznačoval příklonem k měšťanskému liberalismu a tedy k Německé ústavní straně. Šlechta usazená v palácích na Malé Straně se spolkového života účastnila jen symbolicky, pro

¹²⁶ To vedlo mimo jiné k rozdělení Karlovy univerzity v roce 1882 na českou a německou. Němčina pak byla jakožto úřední jazyk zrovnoprávněná v roce 1897.

¹²⁷ Viz Krolop, Kurt: *O pražské německé literatuře*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2014, str. 17-26.

¹²⁸ Viz Cohen, Gary B.: *Němci v Praze 1861-1914*. Praha: Karolinum. 2000, str. 85.

¹²⁹ Zde se formoval spolek německých spisovatelů a umělců Concordia (1871), zastoupený Friedrichem Adlerem, Hugo Salusem, Emilem Faktorem a Heinrichem Tewelesem. Deutsche Kasino je důkazem poměrně dobré integrace židů do německého kulturního života, neboť vysoké procento návštěvníků (členů) tvořili právě židé. Jednalo se především o vzdělané židy z měšťanských kruhů.

německé dělníky a řemeslníky zase byla tato měšťanská společnost příliš exkluzivní.¹³⁰

Židovští intelektuálové se nejčastěji scházeli v kavárnách (např. kavárna Arco) nebo v soukromých bytech (například Pražský kruh, do nějž patřil Max Brod, Kafka, Oskar Baum, Felix Wetsch po Kafkově smrti také Ludvig Winder.)¹³¹ Autoři si mimo jiné pořádali také autorská čtení, během nichž představovali svou tvorbu ústně, nebo písemně v různých sbornících a časopisech. Mezi ně patřil třeba časopis spolku Jung-Prag Frühling, který poprvé vyšel v roce 1900 nebo Wir z roku 1906. Okruh literátů sdružených kolem Broda publikoval v časopise Herder-Blätter, jenž vycházel v letech 1911-12.¹³²

Kromě literatury intelektuály spojovalo také divadlo. Po znovuotevření českého Národního divadla v roce 1883 začalo i německé obyvatelstvo v Čechách usilovat o zřízení nové instituce, která by pro ně znamenala prostředek národního uvědomění a budování vlastní identity. Tyto snahy vedly k různým sbírkám, k výboru pro zřízení divadla a v roce 1888 bylo nakonec otevřeno Neues deutsches Theater, (Nové německé divadlo), které působilo v budově dnešní Státní opery. Dalším významným divadlem pak bylo zmíněné Deutsches königliches Landestheater, (Královské zemské německé divadlo) sídlící v divadle Stavovském¹³³.

Rozmanitost a pestrost pražského kulturního prostředí této epochy je patrná jak na četných literárních uskupeních, tak v jednotlivých literárních směrech. K rozmanitosti přispíval i vysoký počet nadprůměrných literárních osobností. Z hlediska historických epoch pražská německá literatura obsahovala téměř vše od klasického realismu, přes naturalismus, až po expresionismus generace Werfelovy.

Tíživá existenciální situace pražských židů (i když se explicitně hlásili k německému národu, svým způsobem nepatřili nikam) se zrcadlila v sionistickém hnutí, jehož představitelem byl v Praze hlavně Max Brod. Myšlenka emancipace židovského národa se odráží nejenom v jeho díle, Brod jejím prismatickým vykládal i některá díla Franze Kafky. Ve své autobiografii

¹³⁰ Cohen, Gary B.: *Němci v Praze 1861-1914*. Praha: Karolinum. 2000, str. 62–65.

¹³¹ Židé se však sdružovali nejenom v uměleckých kruzích, kde náboženské vyznání nehrálo až tak důležitou roli, ale také v ortodoxnějších židovských sdruženích, jako byl třeba Spolek českých židovských Akademiků (Verein der tschechisch-jüdischen Akademiker) nebo sionistický spolek Bar Kochba, sdružující německy mluvící nábožensky orientované židy. Viz Krolop, Kurt: *O pražské německé literatuře*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2014, str. 15.

¹³² Viz Tamtéž, str. 40-42.

¹³³ Stavovské divadlo založil v roce 1883 hrabě Nostic jako Hraběcí Nosticovo divadlo.

s názvem *Život plný bojů* například Brod interpretuje situaci z Kafkova *Zámku*, v níž postava Barnabáše nabízí zeměměřiči K., že ho vezme domů, jako odkaz na Palestinu, tedy „domov otců.“¹³⁴ Faktem je, že explicitní zájem o sionismus v Kafkově tvorbě nenajdeme, avšak mnoho kafkologů se tímto tématem poměrně systematicky zabývá a podnítila je právě Brodova interpretace.

Co však u Kafky skutečně objevujeme a souvisí to pochopitelně s pražskou německou literaturou pramenící z atmosféry tajemné historické Prahy, je mystika. Tu pochopitelně nalezneme hlavně v Meyrinkově románu *Golem* (1915), v němž se inspiroval pražským židovským ghettem a jeho legendami. U Kafky se mystika projevuje důrazem na fantaskno, o němž pojednám v následující podkapitole, ale pojí se obecně také se strašidelností nebo až jakousi fantasmagorií, jež je přítomná v díle Reinerja Marii Rilke, Oskara Wienera nebo Paula Leppina.

Co se týče konkrétních žánrů, patří do pražské německé literatury třeba vývojové romány (*Bildungsroman*) Maxe Broda, Franze Werfela, psychologické romány Oskara Bauma, dále Kafkovy a Rilkovy grotesky, expresionistická dramata Paula Kornfelda, lyrika, kulturně-politické i filosofie eseje atd. Musíme mít však na paměti, že v Praze v daném období vládla značná svoboda, což se projevovalo i rozmanitostí literární tvorby, proto nelze díla pražských německých autorů přiřadit k jednomu literárnímu směru. Jediný expresionismus více či méně ovlivnil snad všechny tehdejší spisovatele. Pražská německá literatura byla tedy od počátku považována za důležitou součást expresionistického hnutí.

Román Paula Leppina *Daniel Jesus* (1910) byl první prózou na pokračování, která vycházela na stránkách expresionistického časopisu *Der Sturm*. Brodův *Zámek Nornepygge* (1908) byl dále německým spisovatelem Kurtem Hillerem dokonce oslavován jako vůbec první expresionistický román, i když Brod se vůči jeho řazení k tomuto směru spíše vymezoval. I tak byla jeho osoba spojována s počátkem literárního expresionismu. Jiný spisovatel, Kurt Pinthus, taktéž německého původu, se třeba domníval, že je začátek expresionistického hnutí nutné datovat od chvíle, kdy Brod vystoupil před skupinou berlínských studentů a literátů během večera poezie (16. prosince 1911) a přečetl zde dosud nepublikovanou Werfelovu báseň *Čtenáři* (1910).¹³⁵

¹³⁴ Viz Goldstücker, Eduard: Rodák z „polemického“ města a Distanzliebe In: Brod, Max: *Život plný bojů*. Praha: Mladá fronta, 1966, str. 13.

¹³⁵ Viz Krolop, Kurt: *O pražské německé literatuře*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2014, str. 10.

3.2.2 Franz Kafka – expresionistický autor

Kafka vstupoval do literatury na sklonku impresionistické éry, kdy se ve světové literatuře uplatňoval symbolismus a naturalismus. V téže době pak v Německu nastupovaly tendence k „neoklasicismu“, které volaly po stylové čistotě, kázni, a pod povrchem se připravoval nástup expresionismu¹³⁶, kulminující těsně před první světovou válkou a po ní. Expresionismus se zrodil jako protiklad pozitivismu, naturalismu a impresionismu. Jestliže pro naturalistické umělce byla skutečnost něčím, na co se dívali zvenčí, a pro impresionismus byla senzualisticky prožívaná a zprostředkovatelná pouze smysly, pro expresionismus realita představovala oblast, do níž se chtěli autoři ponořit, kterou chtěli prožívat subjektivně a zevnitř. Expresionismus byl uměním výrazu, projevem vnitřních hnacích sil. V protikladu ke klidnému předvádění a pasivnímu vnímání impresionismu se expresionismus projevoval jako směr silného dynamického působení, směr subjektivní zachycující jen to, jak se situace odrážejí v mysli člověka.¹³⁷

Expresionismus se rodil z životní reality začátku 20. století (nejsilněji se prosadil v letech 1910-1920¹³⁸), která s sebou přinášela dosud nevídané tempo, rychle pokračující industrializaci a novou podobu moderních velkoměst, jež svým nočním životem (od biografů, kaváren až po nevěstince), reklamami, světly neonů prodlužovala den na dvacet čtyři hodin.

Ingeborg Fialová-Fürstová ve své knize *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*, píše, že „[...] důsledkem těchto pro generaci expresionistů zcela nových zážitků a vzruchů byla jistá otupělost anebo naopak hrůza z anonymních, chaotických sil, ztráta schopnosti komunikace a typicky moderní pocit samoty uprostřed davu.“¹³⁹ Expresionismus je v tomto smyslu tedy městským fenoménem ovlivněným jak dosud nebývalými možnostmi moderní doby, tak pocitem existenciálního ohrožení, z něhož není úniku.

¹³⁶ Expresionismus se projevil nejdříve ve výtvarném umění v tvorbě drážďanské skupiny Die Brücke (Most) a mnichovské Der blaue Reiter (Modrý jezdec). Tyto umělecké skupiny odmítly tradiční estetické pojetí díla, založené na objektivním znázornění reality. Zaměřily se na vlastní, individuální výraz, kterého dosahovaly narušením perspektivy, deformací tvarů a užitím sytých, křiklavých barev.

¹³⁷ Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel. 1984, str. 107.

¹³⁸ Tzv. expresionistické desetiletí.

¹³⁹ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouci: Votobia, 2000. str. 21.

Zásadním předělem byla pro expresionisty 1. světová válka, kterou zpočátku většina z nich vítala jako „apokalyptickou bouři“, jež smete starý svět. Toto stanovisko však umělcům nevydrželo příliš dlouho. Záhy pochopili, že představuje spíše katastrofu, ohrožení pro existenci lidstva. Přispělo k tomu také zneužití technického pokroku proti člověku, k němuž expresionisté pociťovali nedůvěru. V umělecké tvorbě těchto autorů se tedy projevoval pacifismus.¹⁴⁰

Charakteristickými tématy se v souvislosti s pociťovanou skepsí vůči modernímu světu stala právě válka a s ní spojený úpadek lidské společnosti, strach, ztráta vlastního já, což byly charakteristiky příznačné pro život ve velkoměstě, ale také apokalyptické vize zániku světa, dále potom šílenství, generační konflikt, láska, opojení apod. Nadějí a častým uměleckým útekem těchto autorů z hrozné a odporné reality pak byly nejrůznější utopické vize, zvláště utopie „nového člověka“,¹⁴¹ jež se v pražském prostředí uplatňovaly nejvíc v díle Franze Werfela, ale i Paula Kornfelda a dalších. Werfelovy vize byly značně nábožensky zabarveny a inspirovány příběhy evangelií a starozákonními proroky. Werfelovy expresionistické reflexe pojednávaly většinou o nedostačující schopnosti lásky a sebeobětující náklonnosti k bližnímu. V jeho básni *Triumpfální óda* (1911) můžeme spatřovat také jakýsi elitářský postoj spojený s obrazem básníka jakožto revolučního vůdce. Jeho verše nevykazovaly skepsi, ale utopickou víru, naději a vytvářely tak protipól k temnému, nihilistickému pohledu na člověka,¹⁴² s nímž se setkáváme i v Kornfeldově tvorbě.

U Werfela můžeme najít také typický generační konflikt zaměřující se především na vztah nechápajícího otce a jeho syna. Tento motiv je přítomen v jeho dramatu *Zrcadlový člověk* (1920), považovaném za „expresionistického Fausta“, nebo v novele *Ne vrah, zavražděný je vinen* (1920). Silná generační výpověď, až vzpoura proti otcům, je podobná té, o níž píše Joseph Roth ve svém románu *Pochod Radeckého* (1932, v němž stejně jako Werfel reflektuje realitu Habsburské monarchie a život člověka na jejím sklonku.

¹⁴⁰ Viz Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouci: Votobia, 2000. str. 29.

¹⁴¹ Tamtéž, str. 34-35. Takové utopické vize byly typické pro tzv. mesianistickou linii expresionismu, jež věřila v příchod „nového člověka“, který měl spasit svět. Představitelé mesianismu byli Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever a Hans Henny Jahn.

¹⁴² Viz Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouci: Votobia, 2000. str. 131.

Dalším pražským autorem literárního expresionismu byl spisovatel, dramatik a dramaturg Paul Kornfeld¹⁴³, jenž patřil ke generaci Café Arco. Jeho nejznámější drama *Pokušení* (také *Svedení* či *Svádění*; 1913) je obžalobou bezduchého světa z pohledu nešťastného hrdiny Bitterlicha, který je nevyhnutelným osudem doveden až k tragické smrti. Lze v něm nalézt jeden z hlavních motivů expresionismu – motiv vězení – a to v podobě hrdinova vnitřního světa. Bitterlich se později dostává skutečně do vězení, to když zavraždí Josefa, snoubence sestry své dívky, jenž ztělesňuje vše, co hlavní hrdina nenávidí – především příslušnost k šedé mase průměrných lidí. Bitterlich ho dokonce přirovnává až k ďáblu, k zosobněnému zlu.)

Kornfeldův hlavní hrdina není schopen života uprostřed opovrhované měšťácké společnosti, zároveň ho však nedokáže dobrovolně ukončit. Ze svého neštěstí dočasně uniká díky dívce Ruth, do které se zamiluje. Jeho osud tragického hrdiny je však nevyhnutelný.

Ernst Weiss, lékař a spisovatel, zobrazoval ve svém díle především ženské postavy, které se nacházely v jakémisi démonickém pološileném stavu. S tím souvisí i další expresionistické prvky v jeho díle – časté motivy bláznince, prolínání reality a snu, jazyk plný výkřiků atd. Jinak deformovaný obraz člověka přinášel expresionistický autor Oskar Baum – jeho hlavním tématem byla slepota.

V centru zájmu expresionistické literatury stál pochopitelně člověk. Byl vyobrazován ve stavu bezmoci vůči okolnímu světu, kterému nerozuměl stejně, jako svět nerozuměl jemu. Expresionistický svět však nebyl realistický, ale subjektivně deformovaný z perspektivy jedince, který v něm cítil bezmoc, již nemohl snášet, a proto se dostával do stavů mimo realitu (např. šílenství).

Fialová-Fürstová o hrdinech expresionistických děl píše, že většinou vnitřně pochybují, často se nacházejí v mezní životní situaci, prožívají zoufalství, chtějí se zbavit závislosti na ostatních a uchylují se k samotě. Nakonec nejsou schopni komunikovat s okolím.¹⁴⁴

V tom můžeme spatřovat paralely s Kafkovým dílem. Prokurista Josef K. je v románu *Proces* náhle vtažen do soudního procesu, během něhož je obviněn,

¹⁴³ Kornfeld své myšlenky a názory zformoval v programové eseji *Oduševnělý a psychologický člověk* (1918), který je zároveň považován za jeden z manifestů expresionismu. V dramatu *Nebe a peklo* (1919) se Kornfeld ještě držel expresionismu, ale později se od něj značně distancoval (např. v komedii *Věčný sen* z roku 1922, kdy se obracel spíše k satíře). Viz Krolop, Kurt: *O pražské německé literatuře*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2014, str. 33.

¹⁴⁴ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouci: Votobia, 2000. str. 54.

aniž by věděl z čeho a kým. Okolí nechápe jeho snahu dokázat, že je nevinný a Josef vlastně také do poslední chvíle nerozumí tomu, co se kolem něj ve skutečnosti odehrává. Soud se na hlavním hrdinovi začne podepisovat i zdravotně, ke konci se začne cítit unavený a vyčerpaný. Je tedy jasné, že bude vše mířit k nezadržitelnému konci – smrti hlavního hrdiny.

Mnohem výraznější expresionistický hrdina je přítomen v Kafkově povídce *Proměna*, v níž se Řehož Samsa promění v hmyz a postupně se stává vyvrhelem ve své vlastní rodině, i když stále přebývá v jejím středu – ve svém pokoji, který je pro něj jediným útočištěm. Z něj je však nakonec také vyhnán a jeho osud končí stejně, jako život Josefa K.

Alena Ziebikerová ve své diplomové práci *Podněty a podoby expresionismu* píše, že se v expresionistické literatuře bortí představa celistvého subjektu. Jeví se naopak jako iracionální pluralita, kterou nelze poskládat do smysluplného celku. Tento pocit rozpadu pevného já se v expresionistické literatuře projevuje častým zobrazením psychického vyšinutí, šílenství, sebevraždy, smrti¹⁴⁵ - v případě Kafkovy novely je to proměna v brouka. Nejenom, že se v jeho novele objevuje rozkládající se subjekt, jehož změnu osobnosti autor vystihuje právě proměnou v něco jiného, nepřírozeného, zvířecího, ale ještě k tomu je vyobrazen ve vztazích v rámci rozpadající se společnosti, již v povídce reprezentuje rodina.

„Nepevný subjekt se v expresionistických dílech stává obětí reality. Výrazem tohoto změněného vztahu je časté použití personifikace neživého a zvěčnění živého. Neživé podléhá antropomorfizaci, živý člověk stydne, ustrnuje, stává se neživou věcí, nebo je prostředky estetiky hnusu synekdochicky redukován na odpornou tělesnost,“¹⁴⁶ píše Ziebikerová. Řehořův krok za hranici normality a jeho existence ve sféře „jiného“, nenormálního, je spjata s hrůzou, kterou v něm vyvolává jeho každodenní život.

Peter Szondi ve své *Teorii modernej drámy* o vztahu subjektu vůči světu v expresionistické dramatice tvrdí, že spočívá nikoliv ve ztvárnění osamělého člověka, ale naopak se prázdnota lidského já přenáší do roviny zobrazení „subjektivního znetvoření“ objektivní skutečnosti. Expresionistická literatura se proto zaměřuje nikoliv příběh odehrávající se mezi lidmi, nebo tragédii izolace lidského já (autobiografické nebo kritické ztvárnění psychicko-sociálních příčin osamocení), ale hlavně cestu jedince přes odcizený svět, proti kterému tento

¹⁴⁵ Viz Ziebikerová, Alena: *Podněty a podoby expresionismu*. Praha: Univerzita Karlova. 2009, str. 33.

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 33.

subjekt stojí. Nejenom, že se tedy subjekt v expresionismu zcela bortí, jak píše Fialová-Fürstová, ale jedním ze základních východisek tohoto směru v literatuře je i to, že se zcela vzdává extrémního subjektivismu a tedy schopnosti, „říct o subjektu něco smysluplného.“¹⁴⁷ V expresionismu máme co do činění s hrdinou, který stojí proti odcizenému světu.

Tuto charakteristiku lze vysledovat například ve výše zmíněném Kornfeldově dramatu *Pokušení*, v němž Bitterlichovy repliky působí jako vnitřní monology, značně vzdálené od reality. Jsou to spíše halucinace, chaotické myšlenky psychicky nemocného jedince, který je uvězněn ve svém vlastním světě, protože ho okolní svět nedokáže pochopit. Stejně zkreslená je i zobrazovaná realita, která se na některých místech podobá noční můře – třeba v momentě, kdy Bitterlicha ve vězení navštěvují ženy, jež opustil. Ze situace není jasné, jestli se jedná o skutečnost nebo Bitterlichovo blouznění.

Kafkova povídka *Proměna* je vypravěčem vyprávěna v neosobní er-formě a lze ho proto charakterizovat jako vypravěče personálního. Subjektivní perspektiva je zachována tím, že je pozornost vypravěče zaměřen na vědění konkrétní postavy (nebo postav). Ostatní postavy jsou pak nahlíženy z vnější perspektivy, tedy očima subjektu. Vypravěč *Proměny* se více zaměřuje na vývoj rodiny, na to, jak se se stavem, do něhož se dostal jeden z jejich členů, vyrovnávají. O Řehořových pocitech a prožívání celé situace se čtenář v novele nic nedozvídá. Stejně tak je napsán i román *Amerika (Nezvěstný)*, v němž je pro Kafku opět mnohem důležitější okolí, prostředí New Yorku, do nějž přijíždí šestnáctiletý mladík Karel Rossman. Pocity obou zmíněných hrdinů se zrcadlí v okolním světě, v jejich jednání a vidění toho, co je obklopuje, a proto se expresionistické literatuře nesetkáváme s vyjádřením niterného prožívání hrdiny. Řehoř svou frustraci ze zavrnutí rodinným příslušníky dává najevo zoufalou obranou jeho milovaného obrazu, Karel zase rezignaci na boj proti neustálým křivdám odmítnutím své obhajoby během vyšetřování v hotelu Occidental.

Se vztahem subjektu a světa souvisí další z charakteristik expresionistického hrdiny, o níž Szondi pojednává, a sice že je vyobrazen v jakémsi stavu izolace, je vymaněn z mezilidských vztahů. Tento motiv je, společně s mesianismem, přítomen například ve Werfelově dramatu *Kozlí zpěv* (1921). Stejně jako v *Proměně*, se i zde rodina potýká s nežádoucím tvorem, kterého musí před okolním světem pečlivě skrývat. Tento netvor je napůl člověk

¹⁴⁷ Szondi, Peter: *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran. 1969 str. 105.

a napůl zvíře podobné kozlu. Ve Werfelově dramatu a Kafkově povídce je motiv izolace pochopitelně nejexplicitnější a navíc je realisticky i psychologicky motivován – okolí se netvora bojí, a proto ho zcela logicky odsunuje mimo svůj každodenní život. V *Procesu* je izolace spíše metaforická – průměrný hrdina Josef K., se ocitá v soukolí absurdního soudního aparátu, kterému není schopen porozumět, a proto zůstává sám, jako jedinec bojující proti vnějším událostem. A stejně na tom je i mladík Karel z *Ameriky* nebo zeměměřič K., který se v románu *Zámek* snaží marně kontaktovat ty, kdo mají ve vesnici moc, aby se dozvěděl o svém konkrétním úkolu. Pro oba se stává samota jejich vlastní izolací.

Za nejvíce expresionistické dílo je v Kafkově tvorbě považována povídka *Ortel* (1913). Hlavní hrdina Georg se nachází v poměrně tragické situaci. Umřela mu matka a otec se z žalu zavřel ve svém pokoji, z něhož odmítá vyjít. Opět se zde tedy objevuje expresionistický motiv izolace a vyhrocený generační konflikt otce a syna, který je ústředním motivem povídky. V momentě, kdy Georg přichází za otcem s žádostí o radu ohledně své snoubenky, přepadne otce náhlý záchvat jakéhosi šílenství, v němž nikoliv Georga, ale jeho přítele označuje za svého vysněného syna a tomu vlastnímu předpovídá smrt utopením slovem *verkehr*, které v němčině odkazuje také k pohlavnímu styku. Otce tedy vnímáme jako zploditele, a jeho ortel proto pochází z jeho pozice jakési božské instance, která má právo stvořený život anulovat. Tato vize Georga ovlivní natolik, že ze zoufalství, které cítí kvůli nepochopení otcovy kletby, skončí z mostu a zemře přesně tak, jak mu bylo předpovězeno. V *Ortelu* se tedy opět setkáváme s expresionistickým hrdinou, který je vnějšími okolnostmi dohnán ke smrti. Jeho otec, neschopný se smířit s tíživou realitou (se smrtí své ženy) zase upadá do stavu mimo realitu, jak je pro expresionismus typické.

V úvodu této podkapitoly jsem zmínila, že se expresionismus zaměřuje nikoliv na věrné zobrazení skutečnosti, ale ukazuje ji tak, jak se odráží v mysli expresionistického hrdiny, tedy silně subjektivizovanou. Fialová-Fürstová se k tomuto tématu vyjadřuje následovně: „V expresionistických textech je realita zobrazovaná jako odporná, ošklivost je tu stupňovaná k programové estetice hnusu. V zobrazování ohavného a zohaveného lidského těla (jako např. netvor ve Werfelově *Kozlím zpěvu*) se expresionismus odvážil jít mnohem dál a postupuje agresivněji než všechny předchozí literární směry, např. naturalismus.“¹⁴⁸

¹⁴⁸ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouci: Votobia, 2000. str. 54.

„Zvířecího“ hrdinu, který se naopak stává člověk, nalzáme kromě *Proměny* i v textech *Zpráva pro jistou akademii* (1913) i *Výzkumy jednoho psa* (1922). Obě se od zbytku jeho tvorby liší tím, že je vypráví přímý vypravěč z perspektivy hlavní postavy – v prvním zmíněném titulu je vypravěčem polidštěný opičák, v druhém pes.

Deformace však nepostihuje jen Kafkovy literární hrdiny, nýbrž i skutečnost, v níž se pohybují, jak o tom píše právě Fialová-Fürstová. Například proměna v hmyz je výchozí existenciální modelovou situací, která změní chování Samsových vůči Řehořovi. Najednou je pro ně jen obtížný hmyz, jenž je třeba odstranit a hlavní hrdina tak po celou dobu trpí jejich snahami o jeho zapuzení.

V povídce zvané *V kárném táboře* (1914) je kupříkladu cestovateli postavou důstojníka, který je pověřen vykonáním trestu na vojenském sluhovi, jenž neuposlechl rozkazy velitele, pyšně předváděn smrtící stroj. Sluha do něj má být vložen a ostré hroty ocelových bran se mu budou stále hlouběji vrývat do těla text příkazu, který porušil, a to tak dlouho, dokud nezemře. Důstojník přístroj komentuje jako podívanou, která je tak lákavá, že každého přiměje položit se pod hroty, což nakonec pro demonstraci sám udělá. Ona odpornost, ošklivost a zrůdnost zde plyne ze způsobu smrti, kterým má být provinilec potrestán a ze samozřejmosti, s jakou je „stroj na smrt“ nejen představován, ale i pojímán. Důstojník k němu má až zbožný vztah, v čemž je obsažen silný prvek mesianismu ve smyslu sebeobětování a spásy. Těsně před smrtí se totiž člověku umístěnému do stroje naskytne možnost pochopení svého života, které se následně zrcadlí v jeho očích, které popisuje vypravěč.

Dokonce i v *Procesu* je zobrazovaná realita odporná, avšak méně explicitně, než *V kárném táboře*. Soudní aparát se k obviněnému chová bezohledně, k žádnému standartnímu procesu vlastně nikdy nedojde. Vše, co se v románu odehrává, je profánně reálné a přízračně neurčité zároveň – nepřehledná hierarchie soudu, jeho nedbalost a paradoxní pedantičnost. Nejvíce je deformace reality patrná v momentě, kdy má Josef K. provést italského klienta po jednom pražském chrámu. Venku prší, uvnitř panuje tma. Strašidelně opuštěný chrám, v němž se K. setkává s vězeňským knězem, je symbolem jeho bloudění v labyrintu nesmyslného soudního procesu.

Nakonec můžeme zmínit ještě příklady dvou povídek, v nichž se Kafka zabývá smyslem a hodnotou umění a vůbec existence umělce. Je to *Umělec v hladovění* (1922) a *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ* (1924). Kromě tématu spojuje povídky právě deformace vnější reality. Zpěv zpěvačky Josefíny je

autorem přirovnáván k tomu, že piští jako myši, čímž je i hrdinka opět poněkud „znetvořena.“ Se stejnou krutostí je vyobrazen i hladovějící umělec. Hladovění zde symbolizuje nicotnost jeho tvorby – umělec těsně před svou smrtí přiznává, že vyhladověl proto, že nemohl najít žádný pokrm, který by mu skutečně chutnal.

3.2.3 Žánrové oblasti Kafkova díla, metoda psaní a stylové prostředky

Výše jsem uvedla, že Kafkovo dílo nelze jednoznačně zařadit do jednoho literárního směru. Expresionistické prvky u něj sice nacházíme nejvíce, avšak mísí se surrealismem, který je proto s autorem velmi často spojován.

Surrealistické tendence lze najít například v Kafkově nejstarší dochované próze s názvem *Popis jednoho zápasu*, jejíž fragment je datován do let 1904-1905. „[...] už zde můžeme mluvit o materializaci určitých pocitů a jejich snově-fantastickém, logickém zřetězování, které je pak dále příznačné pro zralou Kafkovu tvorbu,¹⁴⁹ píše Kautman ve své knize *Svět Franze Kafky*. Povídka *Proměna* expresionismus přesahuje k surrealismu spřádáním snových, fantastických dějů. V *Americ* se Kafka taktéž pokusil o realistický román s expresionistickými a surrealistickými prvky a *Proces* bychom mohli rovněž zařadit mezi expresionismus a surrealismus. Děj se v něm odehrává ve dvou rovinách, jedna je reálná, je to rovina každodenního života prokuristy Josefa K., druhá fantaskní, snová, je to rovina tajemného soudu, soudních úředníků a kanceláří, která navíc vykazuje prvky absurdity. Obě roviny se stýkají, občas prolínají, navazují na sebe, ale přitom si uchovávají svou samostatnost. V *Zámku* naopak tyto dvě roviny neexistují. „Každodenní život“ zůstal kdesi v místě, odkud přišel zeměměřič K. Jakmile překročil most, spojující vesnici s vnějším světem, vstoupil do „snu“, do nové, jiné reality. Proto i *Zámek* je svým způsobem surrealistický, ale současně také realistický, ale zobrazovaná realita je ovládána jinou logikou. A zde se právě Kafka nejvýrazněji liší od surrealistů, jeho metoda psaní totiž není simultánním záznamem automatických představ, vyrůstajících převážně z řetězu asociací, ale logickým konstruováním, i když tato logika není logikou reálného života, ale logikou snu. Je s ní však v přímém spojení, hyperbolicky, parabolicky, groteskně, paradoxně, absurdně ji promítá nebo zrcadlí.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Kautman, František: *Svět Franze Kafky*. Praha: Torst. 1990, str. 51.

¹⁵⁰ Viz Tamtéž, str. 51-55.

Milan Kundera ve své eseji *Stín kastrujícího Garty* staví Kafku nad surrealisty¹⁵¹ a považuje jeho poetiku za mnohem originálnější, proto, že se Kafkovi podařilo, o čem surrealisté pouze snili, tj. „sloučení snu a skutečnosti“. Surrealisté ve svém díle propagovali a aplikovali automatický záznam podvědomí, užívali sexuální symboliku, obraceli se k magii a mystice, zachycovali bizarní logiku snového proudu představ a iluzí. Kafka je naproti tomu ve své poetice anatomicky přesný, logický a koherentní. S tím souvisí také styl jeho psaní, jenž je nazýván **protokolárním**. Kafka ve svém díle používal jednoduchou řeč, snažil se o čistý, nijak expresivně zbarvený jazyk prostý všeho moderního znečištění a dialektů. Jeho jazyk nebyl jazykem hovorovým, nýbrž spisovným vysoce kultivovaným a vybroušeným a zároveň moderním a jaksi odcizeným.¹⁵² Z toho důvodu, že je i zdánlivě realistická rovina dění Kafkových próz (například život Josefa K. mimo soudní proces nebo Karlův život u Strýce v *Americě*) líčena tímto protokolárním stylem, navozují dojem odcizení, absence emocionality postav i vypravěče.

„[Kafka] se omezuje na úsek jazyka, kde slova, oproštěná od všech známek souvisejících s jejich stářím, sociálním a literárním použitím nebo s místem vzniku, mohou volně těžit ze své nejednoznačnosti. Proto je jeho próza tak průzračná a zároveň nevyzpytatelná,¹⁵³ píše Marthe Robert ve své práci *Sám jako Kafka*.

Dějová dynamika jeho příběhů sice vychází z absurdní premisy (např. proměna člověka v brouka nebo soudní proces, v němž není znám předmět obžaloby), ale příběh sám odpovídá fungování mechanismu fikčního světa a dodržuje jeho pravidla. Porušení vnější logičnosti pak slouží k tomu, aby se Kafka „dobral jejích hlubších vrstev, hlubších vrstev sebe sama světa, v němž žijeme.“¹⁵⁴ V případě *Proměny* pak může být onou hlubší vrstvou odhalení hluboké nenormálnosti zvrácených vztahů mezi Řehořem a jeho šéfem nebo otcem.

Pouhý zaznamenaný sen má **logiku snu**. Sám Kafka ve svém díle také občas používá takto zaznamenané sny (např. scéna šumění a zvláštní směsice

¹⁵¹ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*. Brno: Host. 2014, str. 25-26.

¹⁵² Kafkův protokolární styl se vyvíjel v kontextu pražských německy píšících autorů. Jejich jazyk byl bez přímého kontaktu s většinovým německojazyčným prostředím, a právě proto byl do jisté míry abstraktní, strohý, spisovný a pro tehdejší mluvenou němčinu možná i zastaralý.

¹⁵³ Robert, Marthe: *Sám jako Franz Kafka*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2001, str. 201.

¹⁵⁴ Dubský, Ivan: *Per viam*. Praha: Torst. 2003, str. 225.

hlasů, které slyší zeměměřič K. v telefonním sluchátku při svém druhém rozhovoru se „zámkem“ v hospodě U mostu). Celkově mají autorovy texty asociativní logiku, která se navíc vyznačuje jakousi nutností, částečně i alogičností, což navozuje silný pocit intimity a blízkosti, jako například ve scéně setkání Karla Rossmanna s Topičem v první kapitole *Ameriky*.

Charakteristickou je pro Kafkovu tvorbu **er-forma** (kromě povídek *Výzkumy jednoho psa* a *Zpráva pro jistou akademii*, které jsou vyprávěny ich-formou), přičemž vypravěč vše vypráví z perspektivy svých hrdinů. Takový typ vypravěče jsme výše pojmenovali jako personální. Příkladem může být začátek Kafkova románu *Amerika*: „Když šestnáctiletý Karel Rossmann, kterého poslali chudí rodiče do Ameriky, protože ho svedla služebná a měla s ním dítě, vjížděl na lodi zpomalující už jízdu do newyorského přístavu, všiml si, že sochu Svobody, na kterou se už dlouho díval, znenadání jako by prudce ozářilo slunce. Zdálo se mu, že najednou napřahuje paži, držící meč a že vzduch kolem ní volně proudí.“¹⁵⁵

Subjektivní perspektiva pochopitelně souvisí s faktem, že se v centru expresionistických děl nachází vždy jedinec, subjekt, na kterého autor zaměřuje pozornost. Navzdory tomu je však patrné, že Kafkovy prózy nelze považovat za niternou zpověď, vzhledem k tomu, že jsou psány věcně, až úřednický stroze, nevzrušeně, chladně a tedy zdánlivě racionálně. Na Szondiho charakteristice expresionistického hrdiny jsme viděli, že je subjekt zobrazován jako vyprázdněný, což je nejvíce patrné například v *Proměně*, která sice vyjadřuje pocit rozkládajícího se subjektu, ale o Řehořově prožívání celé situace se čtenář nic nedozvídá. Prožitek expresionistického subjektu se tedy promítá do jeho okolí. Právě ono odosobněné, epické líčení zvenčí, které evokuje er-forma, nesoudržnost postav a rezignace na jejich psychologickou charakteristiku jsou tedy prostředky expresionistického vyprávění, jež ve svém díle využívá i Kafka.

Pokud je tedy **snová logika a atmosféra** kafkových děl odlišná oproti logice snu využívané v surrealismu, spočívá především v tom, že autor tvoří reálné postavy, děje, objekty a ty pak v rámci takového snového výjevu dělají velmi nevěcné až nepochopitelné proměny a zvraty. „Kafka využívá [...] snové techniky – ať vědomě či podvědomě – pro svoji základní výpověď o světě, v němž se ‚nepřirozené‘ stalo ‚přirozeným‘.“¹⁵⁶

¹⁵⁵ Kafka, Franz: *Amerika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 16.

¹⁵⁶ Grossman, Jan: Uvedení Zahradní slavnosti. In: Grossman, Jan – Pokorná, Terezie – Holý, Jiří: *Analýzy*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, str. 345.

Kafka je bezpochyby také mistrem **grotesky**. K tomu, aby vyvedl čtenáře z navyklého klidu, lhostejnosti a přiměl ho přemýšlet způsobem, jakým on chce, používá právě tento groteskní styl, kde se mísí prvky tragična s prvky hororu. Vše je spojeno do mistrné koláže tragikomické grotesky. Příkladem může být povídka *Zpěvačka Josefína a Myší národ*, v němž vypravěč popisuje osud artistky, která umí pištět jako všechny myši jejího národa. I přes to je začátku povídky svými přívrženci zbožštěna na jejím konci zase odvržena do propadliště dějin.

Literární teorie vykládá grotesku následovně: „Groteskno, jako obecně estetický fenomén [...] vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protimyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných.“¹⁵⁷ S groteskou se pojí již zmíněný prostředek snu nebo fantazie, který v Kafkově tvorbě taktéž nacházíme. Groteskno v literatuře způsobuje, že to, co je prezentováno jako realita, je reálné pouze zdánlivě. Skutečnost se čtenáři proto jeví jako nepřehledná, nesmyslná až nepřátelská. Vidíme, že tyto charakteristiky přímo korespondují s expresionisticky zobrazovanou realitou.

Jak jsem zmínila výše, Kafka je autorem dějových situací, které jsou promítnutím vnitřních dějů z nitra hrdiny. Proto jsou Kafkovské situace groteskně deformované, podléhají totiž perspektivě hlavních hrdinů a jsou navíc zpravidla absurdní nebo paradoxní, velmi často trapné, tíživé.

Groteska tedy představuje Kafkův hlavní stylotvorný projev. V jeho podání má blízko k absurdnímu humoru, ale zároveň plní i poněkud jinou funkci. Zpravidla zasáhne všední, banální situace a rozruší je. Už v *Americce* najdeme takových situací celou řadu – zejména ve scénách v bytě zpěvačky Bruneldy. Je to Bruneldino bizarní mytí před zraky svých sluhů, během kterého začne hystericky plakat, protože nemůže najít svou voňavku. Na to se musí Karel s Robinsonem dát do hledání a Brunelda celou scénu doplňuje svým křikem a stříkáním vody. Stejně tak je groteskní i scéna, v níž Karel veze Bruneldu na vozíku do nového bytu. Zpěvačka si přes tělo i hlavu přehodí šedý šál, aby s hrdinou románu nemusela mluvit, čímž vytváří dojem neidentifikovatelného zdeformovaného objektu. Tendenci ke grotesce Kafka projevuje už ve své prvotině *Popis jednoho zápasu*. Kupříkladu scéna pochodu nosičů nesoucích na ramenou tloušťka, pod jehož tíhou se všichni nekontrolovatelně „klátí“, má

¹⁵⁷ Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel. 1984, str. 130.

povahu monumentální grotesky. Do románu *Amerika* pronikají groteskní scény převážně v podobě hyperbolizovaných konkrétních životních situací. Nejsou v rozporu s životní realitou, jsou jen jejím jednostranným zostřením. Groteska v *Procesu* má už vyšší funkci. Především je téměř výlučně vyhrazena dějové rovině soudu. Tím se prostředí soudu, soudní kanceláře, zaměstnanci a pomocníci soudu, odlišuje od každodenního života, který se odehrává v atmosféře neutrální banality. Groteskní ráz má hned první výslech Josefa K. Jeho bloudění po zaprášených chodbách soudu v podkroví činžovního domu naproti působí dojmem stísněnosti, tíživosti, avšak i zde pronikne groteskní prvek – když se K-ovi udělá nevolno, otevře jedna ze sekretářek soudu světlík, odkud na něho napadá spousta sazí. Sekretářka je z něho stírá kapesníkem. Specifické groteskno charakterizuje také advokátní prostředí a ztělesňuje ho svými plazivými pohyby obchodník Block. Nakonec groteska nechybí ani v *Proměně*. Povídka je často považována dokonce za nejgrotesknějších z Kafkových děl. Grotesknost zde plyne jednak z kontrastu zdánlivě racionálního uvažování hlavního hrdiny a absurdní situace proměny v hmyz, ale také z paradoxních slovních spojení typu: „ [...] a už klepal na jedny z postranních dveří otec, slabě, ale zato pěstí.“¹⁵⁸ Groteskno zde spočívá v tom, jak čtenář vnímá překládaný obraz. Pokud někdo na dveře klepe pěstí, je zřejmé, že důrazně žádá vstup do dané místnosti. Způsob otcova zaklepání je však oproti tomu paradoxní.

S groteskností Kafkových děl souvisí také **panoptikální situace**, které jsou příznačné pro expresionistickou tvorbu, ale také pro Kafku.¹⁵⁹ Groteska i panoptikum mají cosi společného, i když funkce obou je různá – panoptikum nemá působit komicky, ale má být fixací určitého momentu reality, má vytvořit jakýsi „živý obraz“, ve skutečnosti však strnulý a tedy svým způsobem mrtvý.¹⁶⁰ Expresivně panoptikální situace například komponuje Kafkovu povídku *Bratrovražda* (1917). Mechanismus scény, gest a pohybů jednotlivých postav je tu natolik obnažen, že vzniká dojem loutkového divadla. Panoptikální povahu má také scéna z *Procesu*, kdy je například Josef K veden na popravu, a pak i samotný průběh popravu.

¹⁵⁸ Kafka, Franz: *Proměna a jiné povídky*. Praha: Levné knihy KMa. 2002, str. 56.

¹⁵⁹ Ovšem moderna a avantgarda se často inspirovala třeba německým romantismem – Ludwigem Tieckem, E.T.A.Hoffmannem, Georg Büchnerem, Henrichem von Kleistem atd. Tato inspirace se objevuje třeba v díle Arthura Schnitzlera, Franze Werfela aj. a projevuje se motivy loutek, figurín, umělého člověka, dvojníka, člověka-stroje, mechanického přízračného světa cirkusových atrakcí, zábavních parků, představení pierota, atd.

¹⁶⁰ Kautman, František: *Svět Franze Kafky*. Praha: Torst. 1990, str. 56-57.

Panoptikální situace pak umožňují také vpád **fantastického** do reality, předměty mohou být oživeny, na scénu mohou být uvedeny postavy fantastické, pohádkové. Estetický pojem „fantaskno“ lze zjednodušeně vysvětlit jako výraz umělcovy fantazie v díle. Jde o citovou projekci jeho představ, o transformaci reálných podnětů do uměleckého díla. Zdrojem inspirace bývá sen, prolínání skutečnosti a snu, iluzivní chápání a metaforizace každodenní banální všednosti. Z pohledu umělce jde o pokus zachytit zkušenost smysly nevnímátnou, ale přesto existující a osobně prožívanou (příkladem může být artista *V Umělci v hladovění*, bytost, která svým umění a výkony přesahuje zákony běžného světa). Většina fantaskních autorů proto plánovaně opouští zpodobování reality a příběhy vypráví jako svou vnitřní vizi, jako výsledek snů a halucinací. Fantaskní umění se snaží zachytit jevy existující „pod povrchem věcí“. Fantasknost je zdrojem nevšednosti a nekonvenčnosti, jež jsou částečně determinovány reálnou skutečností. Prostor fantaskna zároveň vytváří možnost pro únik z tíživé všednosti do snů, mystiky a naděje.¹⁶¹

Richard Murphy, profesor německé a komparativní literatury, definuje fantaskno jako kategorii, jež se nachází mezi oblastí *zázračna* a *podivna*. V *zázračnu* může docházet k nepřírozeným událostem, „[které] lze přijmout s využitím literární konvence ‚bylo jednou‘, která u čtenáře i postav blokuje veškeré ‚testování reality‘.“¹⁶² Na druhé straně pak stojí *podivno*, kde je testování reality zachováno, takže zdánlivě nadpřírozené události, k nimž ve vyprávění dochází, lze racionálně objasnit, například působením nevědomí (sen, halucinace, atd.). Fantaskno pak spadá mezi tyto dvě oblasti. U čtenáře se vyznačuje váháním a nerozhodností mezi tím, zda jsou nezvyklé události v textu skutečné, anebo iluzivní, snové, přirozeně vyvolané, anebo nadpřírozené. Strukturálně je tedy fantaskno závislé na zásadách realismu, avšak jeho zákony podkopává, narušuje.

V *Proměně* funkci fantaskna vystihuje vpád čehosi nepřipustného do neměnné každodenní skutečnosti. Po počátečním zvratu *Proměny* Kafkovo vyprávění přechází do racionální, realistické polohy. „Jinými slovy, u *Proměny* sice faktické oznámení Řehořovy metamorfózy v úvodních řádcích textu umísťuje celou událost na rovinu fantaskna, nicméně tato literární konvence je skoro ihned

¹⁶¹ Karevová, Darina: *Tajemná atmosféra Prahy a pražští němečtí autoři* [online]. Praha: Karlova univerzita. 2006 [cit. 2017-03-15], str. 18. Dostupné z <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/21335/>>

¹⁶² Murphy, Richard: *Teoretizace avantgardy*. Brno: Host. 2011, str. 173.

porušena, brzy dokonce zcela opuštěna a text na sebe bere realistický háv,¹⁶³ píše Murphy. Řehoř leží v posteli a probouzí se z tíživých snů, takže by mohla realita líčených událostí být zpočátku zpochybněna na způsob fantaskna coby pokračování snu. Toto váhání je však podkopáno narativním prohlášením „nebyl to sen“¹⁶⁴ a nakonec zcela rozptýleno, když Prokurista uprostřed místnosti uslyší Řehořův hlas a vykřikne: „To byl zvířecí hlas.“¹⁶⁵

S výjimkou počátečního zázračného „zvratu“ jsou totiž události, jež v *Proměně* následují, často velmi přízemní a jsou zachyceny naprosto realisticky. Do kontrastu s touto realitou se však dostávají prvky nerealistické, připomínající snovou halucinaci, černou grotesku, hrůzné panoptikum – to je hlavně Řehořova proměna v hmyz. Na těchto prvcích je šokující především samozřejmost a lehkost, s níž se postavy této strašidelné podivné a neskutečné metamorfóze přizpůsobují, s jakou je začleňují do své každodenní žité reality. Stejně jako s jiných Kafkových dílech (*Procesu*, *Zámku* atd.) se i zde dostává do kontrastu zdánlivě všední prvky s obludnými.

Situace fantastického charakteru najdeme například i v Kafkově próze *Svatební přípravy na venkově* (1907-1908), kdy se vypravěč ocitá v sídle mrtvých s rakvemi. Zametá zde dívka, která mu ukáže svou rakev a věnuje mu roucho pro zemřelé. S expresionisticko-panoptikální gestikulací se setkáváme také v *Ortelu* (fyzická gesta otce) nebo v povídce *V kárném táboře* (pohyby důstojníka, obsluhujícího popravčí stroj, atd.)

3.2.4 Základní motivy a témata Kafkova díla

Kafka ve svém díle tematizuje marnou **touhu po lidském sblížení**, snahu po navázání intersubjektivních vztahů, což souvisí s expresionistickým laděním Kafkovy tvorby. Expresionističtí hrdinové jsou zobrazeni v izolaci, nemůžou navázat mezilidské vztahy, a proto je jejich touha o znovunavázání pochopitelná. Kafkovy postavy se vyjadřují těžkopádně a nesrozumitelně, zpravidla si nerozumějí, protože reprezentují různé světy. Touhu po blízkosti tak v jeho próze nahrazuje řada gest. Příkladem může být postava Blocka v *Procesu*, plazící se za advokátem a líbající mu ruku. Nebo zeměměřič K., který zase okamžitě usne hlavou na rameni jedné z postav poté, co dorazí do domácnosti obuvníka ve vsi.

¹⁶³ Murphy, Richard: *Teoretizace avantgardy*. Brno: Host. 2011, str. 175.

¹⁶⁴ Kafka, Franz: *Povídky I. (Proměna a jiné texty vydané za života)*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, str. 93.

¹⁶⁵ Tamtéž, str. 103.

Postavy Kafkových děl zpravidla **bloudí**. Jejich bloudění je bezvýhodné, stejně jako hledání možnosti **zakotvit** ve společnosti, v určitém názoru či víře. Opět je nutné bloudění kafkovských charakterů vnímat v souvislosti s expresionistickou autorskou metodou. Zobrazovaný subjekt se cítí nepochopen okolním světem, je bezradný, proto se snaží najít místo, v němž by mohl zakotvit.

Výrazem tohoto bloudění je **labyrint**. Josef K. začne ihned bloudit v prostorách soudu, jakmile ho opustí soudní sluha, který ho doprovázel. Cestu k soudu nakonec najde skrze otázku „kde tu bydlí truhlář Lanz?“. Především však bloudí v labyrintu svého procesu. Karl Rossman se v románu *Amerika* ztratí na obrovském opuštěném parníku v newyorském přístavu a poté také na venkovském sídle strýcova obchodního přítele Pollundra. Zeměměřič K. zase marně hledá cestu k zámku, když se snaží setkat s Klammem, dostat povolení k vykonávání svého zaměstnání a k pobytu ve vsi.

V Kafkově próze lze spatřit i další leitmotivy. Je to například motiv **zranění a rány**. Řehoř Samsa v *Proměně* utrpí mnoho zranění – udeří se do hlavy, odře si hřbet, poraní si nohu. Nakonec se mu jedno z jablek, které po něm hází otec, zaryje do hmyzího hřbetu, způsobí mu těžkou hnisající ránu a na ni Řehoř nakonec umírá. Ve *Zprávě pro jednu akademii* je postup opačný. Opičák Rotpetr je při lovu ošklivě zraněn a ještě se mu mříž úzké klece zařezávala do těla. Kvůli tomuto poranění ztratí zvířecí přirozenost, ale lidské existence nikdy nedosáhne. Končí tedy jako neidentifikovatelný tvor mezi těmito dvěma identitami. V *Kárném táboře* jsou zranění, jež lidskému tělu způsobí vražedný stroj, nejenom popisovány, ale nakonec je důstojník skutečně všechny utrpí a následně umírá. V povídce *Venkovský lékař* zase doktor objevuje na těle nemocného mladíka ránu. Tímto způsobem je v Kafkově tvorbě expresionisticky deformováno lidské tělo. Zároveň motiv souvisí s autorovou vizí lidskosti, která je v jeho textech neustále zpochybňována a prezentována jako křehká, snadno zranitelná až zničitelná. Rány a zranění je nutné vnímat také v součinnosti se společností vyobrazovanou v Kafkově díle, která vůči jedinci působí až zničujícím způsobem. Fyzická bolest je tedy jakousi metaforou tohoto utrpení.

Častým motivem jsou také **brány, vrata, dveře a dveřníci, strážníci**. Vrata oddělují různé, zpravidla neslučitelné světy. Dveřník v povídce *Před zákonem* střeží přístup k zákonu právě tak, jako vrchní vrátný bdí nad každým příchodem a odchodem z hotelu Occidental v *Americe* a stejně tak je hlídán i umělec v hladovění ve stejnojmenné povídce.

S motivem dveří je spjata také **nedosažitelnost a nepoznatelnost** jakéhosi absolutního řádu světa či hodnot. Kafkovi literární hrdinové poznávají, že nejsou pány svého osudu, nýbrž že jsou zcela podřízeni vůli vyšší moci, která je příliš vzdálená možnostem jejich chápání. Tato falešná božská instance je v Kafkových textech často zásadní a je nepřímo spojena s Bohem ze Starého zákona (v povídkách *Ortel* a *Dopis otci* je to právě postava otce, *V kárném táboře* zase popravčí stroj). Oprávněnost tohoto řádu není však nikdy ani v nejmenším zpochybněna. V *Procesu*, kapitole nazvané „V chrámu“, vypráví vězeňský kaplan Josefovi K. v předvečer popravky příběh o muži z venkova a neoblomném dveřníkově, který slouží jako podobenství hrdinova marného boje. Muž z venkova se domáhá vstupu dovnitř, dveřník ho však odmítá vpustit dovnitř. A tak muž stráví zbytek života čekáním vsedě na stoličce přede dveřmi zákona. Nakonec se ukáže, že vchod byl určen právě jen pro onoho jediného muže.

Viděli jsme, že typický je pro Kafkovu tvorbu také **zvířecí motiv** – obchodník Block se před advokátem plazí jako had, Josef K. je svými katy zabit jako pes, jak jeho popravčí sdělují, Řehoř Samsa se promění v brouka, polidštěný pes je hlavním hrdinou v povídce *Výzkumy jednoho psa* a opičák zase ve *Zprávě pro jednu akademii*. Zvířecí motiv pochopitelně souvisí také a expresionistickým laděním Kafkovy tvorby. V momentě, kdy je lidská existence redukována na zvířecí, je jedinec degradován a vnímán jako něco nežádoucího, oblundného, co musí být zničeno. Motiv se tedy opět pojí se ztrátou lidství.

V Kafkově tvorbě lze bezpochyby najít mnohem více motivů, avšak já jsem se snažila zmínit a popsat ty hlavní. Český germanista Jiří Stromšík ve svém textu *Kafkovy modely* jeho dílo charakterizuje, jak název napovídá, jako modelové. Upozorňuje však na to, že bychom Kafku neměli vnímat jako filozofa, který by ve své tvorbě vycházel z jakési teze. „[...] je v první řadě brilantní vypravěč příběhů, zejména v povídkách, a při psaní vycházel ze zcela konkrétních osobních zkušeností, hlavně ze zážitku patriarchální rodiny, v níž (alespoň jak to vnímal) se moc otce nepotřebuje ničím zdůvodňovat nebo legitimovat, a ze zážitku byrokratické organizace, v níž se ztrácí autentická hodnota jedince ve prospěch systémové pozice,¹⁶⁶ píše Stromšík.

Na pozadí a kontext vzniku Kafkových děl je třeba během výkladů myslet, na druhou stranu však přílišné interpretování jeho motivů skrze autorovu biografii skýtá nebezpečí zjednodušení, kterému se kafkovské interpretace jen

¹⁶⁶ Stromšík, Jiří: Franz Kafka [online]. *iliteratura.cz*. 2003 [cit. 1. 2. 2016]. Dostupné z < <http://iliteratura.cz/Clanek/13671> >

těžko vyhýbají. Snaží se totiž za každou cenu určit, co Kafkův model znamená – je to obraz autorovy několikanásobné izolace, do níž ho dostávala jeho německá národnost, židovský původ a fakt, že pobýval v Praze? Ukazuje odlidštění moderní společnosti, přeracionalizovaného života člověka 20. století? Jsou jeho díla spíše osobní zpovědí, v níž se vyrovnává s komplikovaným vztahem se svým tyranským otcem? Je Kafka prorok, jenž předznamenal koncentrační tábory, absurditu praktik StB a devaluaci jedince v totalitní společnosti? Kafkův model skutečnosti je však natolik mnohoznačný a obecný, že je v principu aplikovatelný na různé situace a společenské režimy, a jestliže jej interpretace omezí pouze na jednu z nich, tak jej příliš zjednoduší, ochudí o podstatnou část jeho výpovědi. Největší předností Kafkova díla je tak hlavně to, že bystří lidskou pozornost pro situace, v nichž mohou vznikat negativní jevy moderní společnosti, ať už je to společnost konzervativní, republikánská, demokratická, totalitní, volnomyšlenkářská či jiná. Obecnost a mnohoznačnost tak přispívají k tomu, že Kafkovy texty vnímáme jako přesné modely životních a společenských modelů, které však neumožňují snadné a jednoznačné rozlišení jejich významu.

„Temný Kafka nejenom umožňuje množství odlišných výkladů, řekl bych dokonce, že je přímo vyvolává a provokuje, aniž kterémukoliv z těchto výkladů dává přednost a konečnou autorizaci. Množství a odlišnost výkladů jsou jakoby přímým důsledkem a pokračováním Kafkova díla, jsou v něm latentně přítomny a doslova z něho vyzařují,¹⁶⁷ popisuje Jan Grossman ve svých úvahách mnohost pohledů, kterými můžeme na Kafku nahlížet.

¹⁶⁷ Grossman, Jan: Kafkova divadelnost? In: Grossman, Jan – Pokorná, Terezie – Holý, Jiří: *Analýzy*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, str. 332.

4. Jan Antonín Pitínský: *Amerika*

Následující kapitola mé práce je zaměřena na analýzu inscenace *Amerika* z roku 1985, kterou byla zahájena činnost Ochoťnického kroužku. Hlavním materiálem, z něž vycházím, je záznam představení ze dne 21. 5. 1989, které se odehrálo v pražském Junior klubu na Chmelnici. Popis záznamu obsahuje informaci, že tvůrci museli kvůli změně hracího prostoru a omezeným technickým podmínkám upravit scénu a také obsazení. Hlavní postavu Karla Rossmana neztvárnil Štěpán Rusín, nýbrž scénograf Tomáš Rusín. Původní uspořádání prostoru na Šelepově ulici v Brně tak rekonstruuji hlavně z dostupných fotografií.

Záznam je součástí poměrně rozsáhlé publikace s názvem *Ochoťnický kroužek* autorky Lenky Zogatové¹⁶⁸, jež v souboru působila jako herečka. Tato publikace vyšla v roce 2015, přičemž vychází z autorčiny stejnojmenné diplomové práce. Oproti ní však kniha obsahuje dosud nezveřejněný archivní materiál, včetně dramaturgií, fotografií, novinových výstřižků, dále různé poznámky autorů, rozhovory s tvůrci, plakáty, programy a další dva záznamy (*Salome*, *Matka*). Archiválie pochází z osobního archivu Zogatové a mnohé z nich jí také poskytli členové Ochoťnického kroužku, hlavně Petr Osolsobě, Jiří Rambousek, Štěpán Rusín a sám Pitínský. O knize mě informovala editorka a pedagožka Janáčkovy akademie múzických umění v Brně Andrea Jochmanová, se kterou jsem byla v kontaktu především během rešerše materiálů k návrhu svého magisterského projektu. Jochmanová se po smrti Lenky Zogatové stala správkyní jejího archivu.

Zmíněná publikace je tedy hlavním zdrojem všech dostupných materiálů, které existují nejenom k *Americce*, ale především k celému Ochoťnickému kroužku. Důležité je však zdůraznit, že Zogatová byla souputnice souboru, pamětnice, která výzkum prováděla z pozice zainteresované osoby, nikoliv tedy

¹⁶⁸ Lenka Zogatová se narodila v roce 1956 v Jablunkově. V 80. letech hrála v Ochoťnickém kroužku, zpívala v kapele Bobři a působila jako dramaturgyně brněnského klubu Na Musilce, kde díky ní koncertovaly i skupiny, které byly tehdejším režimem zakázané. Zogatová kolem sebe shromáždila okruh hudebníků a kapel (např. Dunaj, E, Ještě jsme se nedohodli, Z konce atd.) a uspořádala s nimi několik tehdy ilegálních koncertů, na nichž vystupovaly i zahraniční skupiny (Swans, Velvet Underground aj.). Po revoluci vystudovala Teorii a dějiny divadla na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kde v roce 2007 získala magisterský titul. Disertaci obhájila o čtyři roky později na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. V následujících letech působila jako dramaturgyně Českého centra v Bratislavě a předsedkyně občanského sdružení Fléda, kde zorganizovala vůbec první soutěž Slam poetry v Čechách. Pracovala také v HaDivadle, v brněnském Národním divadle a objevila se jako herečka v několika českých filmech (*Protektor*, *Polski film*, *Alois Nebel*, *Rozkoš*). Zemřela v prosinci roku 2014.

s nadhledem objektivního výzkumníka. Ke knize a veškerým archiváliím v ní obsaženým, jsem se tedy proto snažila přistupovat kriticky, na bázi objektivního výzkumu.

4.1 Amerika (21. 6. 1985, Ochotnický kroužek)

Nedokončený román Franze Kafky s názvem *Amerika* vyšel poprvé v roce 1927 v Lipsku, tedy až po Kafkově smrti. Vydal ho, podobně jako před tím *Zámek* a *Proces*, Max Brod, přičemž změnil původní název *Nezvěstný* (německy *Der Verschollene*). Brod tvrdil, že v hovorech s ním Kafka tento román nazýval vždy *Amerika*. V dochovaných dopisech a Kafkových denících se však naopak objevuje jen titul *Nezvěstný*, z toho důvodu se tedy v knižních vydáních uvádějí oba názvy.

Amerika, jejíž hlavní charakteristikou je fragmentárnost, vypráví příběh šestnáctiletého chlapce Karla Rossmana, který představuje typického expresionistického hrdinu. Ocitne se uprostřed doposud neznámého, moderního světa, pro který jsou charakteristické odlidštěné mezilidské vztahy a nepochopení. Kafka zde, stejně jako v převážné většině svých děl, ukazuje osamocенého člověka, který stojí proti okolí, jež se řídí poměrně zmechanizovanými společenskými pravidly. Stejně jako hrdina *Procesu* se i Karel Rossman snaží zpočátku proti odcizenému světu bojovat, staví se aktivně k tomu, co mu nový svět nabízí, ale nakonec na veškerou aktivitu rezignuje.

Aktivní postoj Kafkova hrdiny je patrný především v první části románu, kdy se ocitá v domě svého Strýce. Zde se rozhodne, že se musí nejdříve zlepšit v angličtině, aby mohl v Americe vůbec žít. Dostává tudíž soukromé hodiny anglického jazyka, ale také třeba jezdeckví. První motiv křivdy, který je pro román zásadní, se objevuje během návštěvy u pana Pollundera. Jeden z hostů jménem Green Karlovi zatají dopis, v němž mladíkovi Strýc píše, aby se do určité hodiny vrátil domů, jinak ať odjede do San Francisca. Pan Green se této lži dopustí úmyslně, avšak motivace je autorem zatajena a ponechána v poněkud záhadné rovině, což zároveň souvisí s fragmentárností románu. Tato situace se podobá výchozí situaci *Procesu*, v němž je Josef K. obviněn bez udání důvodu, bez vysvětlení, jakého činu se ve skutečnosti dopustil. Oba hrdinové jsou tak vztaženi do mašinérie, kterou nemohou pochopit. Otázka „proč je na nich pácháno příkoří“ zůstává v obou románech nezodpovězena.

Karel tedy odchází z Plunderova sídla a od té chvíle se stává obětí vnějších událostí – je okraden dvěma muži, kteří si nejdříve hrají na kamarády. Následně

získá práci v laciném hotelu Occidental, kde je ale záhy neprávem označen za lháře a zloděje, propuštěn a pronásledován policií. Zachrání ho Delamarche, jeden z jeho údajných kamarádů a zlodějí, jenž mu nabídne práci u zpěvačky Bruneldy. Ta je ovšem, stejně jako všichni, s nimiž se Karel doposud setkal, velmi krutá - nutí své sluhy tvrdě pracovat a fyzicky je týrá. V charakteristice zpěvačky se objevuje motiv násilí - Brunelda je ztělesněním krutosti okolního světa, která je po všem, co hrdina zažil, završena skutečnou fyzickou šikanou. I když se Karel pokusí utéct, nepodaří se mu to. V následující kapitole hrdina získá práci v divadelním souboru. Spojitost mezi posledními dvěma částmi románu je však nejasná a kusá z toho důvodu, že jsou obě nedokončené.

Zogatová ve své knize píše, že pro tvůrce Ochotnického kroužku měl Kafkovo dílo velký význam hlavně z toho důvodu, že motivem jedince, nacházejícího se uprostřed odcizené společnosti, dokázalo vyjádřit jejich vztah k establishmentu.¹⁶⁹ Na vývoji kafkovské recepce v českém prostředí jsme viděli, že se tvůrci jeho tvorbou nejvíce inspirovali v době, kdy se ve společnosti objevil náznak liberálních tendencí. V polovině 80. let však zřejmě nikdo netušil, k jakému společenskému obratu dojde o čtyři roky později, i když neustále sílily opoziční tendence. Domnívám se tedy, že byli tvůrci, kromě atmosféry ve společnosti ovlivnění i kafkovskými aktivitami, které podnítilo vydání *Povídek a Zámku* v roce 1983, čímž došlo k obnovení zájmu o něj. Mou domněnku potvrzuje prohlášení zakládajících tvůrců pro Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně, v němž mezi své hlavní cíle řadí hlavně inscenovat díla takových autorů, kteří „nebyli příliš frekventovaní.“¹⁷⁰ Prohlášení je pochopitelně nutné brát s rezervou, protože bylo určeno oficiálnímu zřizovateli, představiteli dobové státní správy. I přesto lze z citátu vyvodit, že jedním z důvodů, proč si Ochotnický kroužek zvolil jako zahajovací inscenaci právě román *Amerika*, souvisel i s tabuizací, která zájem o Franze Kafku, hlavně v neoficiálních uměleckých kruzích, značně podnítila. Tvůrci tak touto inscenací vyjádřili nejenom existenciální situaci tehdejších občanů, ale své „právo na Kafku.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 63.

¹⁷⁰ Z oficiálního doporučení zřizovatele Ochotnického kroužku – OKVS 5 (20. 5. 1985). Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 67.

¹⁷¹ Viz Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.): *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, str. 55.

Tvrzení pamětnice L. Zogatové, že Kafka tvůrcům Ochotnického kroužku posloužil k vyjádření absurdního dobového pocitu jedince v totalitní společnosti, lze dokázat na způsobu jejich nakládání s předlohou. Řekli jsme si, že postava Karla Rossmana odpovídá expresionistickému ladění povídky. Kafka v *Americe* skutečně zobrazuje jedince v nepochopitelném světě. Podobně nepochopitelná byla také situace umělců v tehdejší socialistickém režimu; z toho důvodu Pitínský a Osolsobě (autoři dramatizace) značně vyzdvihovali existenciální tematickou rovinu. Součástí pracovního scénáře byl například následující monolog herce Štěpána Rusína, který v inscenaci ztvárňoval hlavní postavu: „Když mi bratr řekl, že mi hoši vzkazují, abych hrál v představení *Amerika*, měl jsem na sobě jen tričko a trenýrky. Bylo pozdě večer [...]. Potom jsem zatelefonoval panu Pitínskému, že budu hrát roli Karla Rossmana, protože si to přeje. Řekl, že je rád. To bylo 29. listopadu a sněžilo. Sněžilo poprvé tuto zimu. Jmenuji se Štěpán Rusín. Je mi šestnáct let. Nikdy jsem neodešel z domova. Doma se mně líbí. [...].“¹⁷²

Z dostupného záznamu inscenace je patrné, že tyto autentické výpovědi tvůrců, byly ze scénáře nakonec vyškrtuty, až na jeden v samotném závěru. Po odehrání posledního obrazu dramaturg herce představil svým vlastním jménem a sdělil zaměstnání, které v občanském životě vykonávali. Tento zcizovací efekt tvůrcům sloužil jako explicitní dramaturgické prolnutí příběhu Karla Rossmana se skutečností, k tomu, aby upozornil na shodnou odcizenou situaci občanů tehdejšího Československa, jež s hrdinou předlohy sdíleli.

Vidíme tedy, že se inscenátoři snažili o jakési ztotožnění s osamocněním hlavního hrdiny, které ale bylo v socialistické realitě poněkud jiného druhu. Československým obyvatelům se stala nepřátelským světem, odcizenou „mašinérií“ jejich vlast. Tento motiv spatřujeme i ve výše citovaném monologu. Tehdy šestnáctiletý Rusín ze svého domova nikdy neodešel, na rozdíl od Karla Rossmana, jenž na začátku románu přijíždí do Ameriky. Pitínský a Osolsobě tedy skutečně akcentovali především jakési pocitové ztotožnění, které vyjadřovalo jejich každodenní zkušenost s normalizačním režimem. Tomuto východisku byla přizpůsobena jejich veškerá práce s předlohou, jak naznačím dále.

Kafkův román je rozdělen do osmi kapitol s jednoduchými uvozujícími názvy základních situací: Topič, Strýc, Venkovské sídlo poblíž New Yorku, Pochod do Ramsesu, V hotelu Occidental, Případ Robinson, Azyl a Domácnost u Bruneldy.

¹⁷² Z dochovaného pracovního scénáře. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 63.

Osolobě s Pitínským ve své dramatinizaci akcentovali čtyři obrazy. Prvním z nich byla scéna setkání Karla s Topičem (Roman Švanda) na lodi, na níž přijíždí do Ameriky. Dále také návštěva u Pollundera, kde se hrdina setkává s panem Greenem a třetí velký obraz se týkal obvinění a vyhození Karla z hotelu Occidental. Vše končilo scénou v Oklahomském divadle, která v románu figuruje jako fragment.

Východisku tvůrců, které se zaměřovalo na vyjádření dobového existenciálního pocitu, tak kromě civilních monologických vstupů (které byly nakonec během zkoušení vyškrtány), tvůrci přizpůsobili i akcentaci vybraných obrazů. Ve scéně setkání Karla se záhadnou postavou Topiče¹⁷³ se objevuje první leitmotiv, jenž je pro Kafkovu *Ameriku* tolik zásadní – motiv křivdy. Topič se Karlovi svěřuje, že ho vedoucí lodního personálu chce propustit pro jeho údajnou lenost. Hlavní hrdina se s touto křivdou nehodlá smířit a snaží se rozhodnutí Kapitánovi lodě rozmluvit. Nejzásadnější je zde následující Karlova promluva k Topičovi, která je shodně přítomna, jak v předloze, tak i v dramatinizaci: „Proč nic neříkáš? Proč si necháš všechno líbit? Stala se ti přeci křivda jako nikomu na lodi, to vím naprosto jistě. Ty se přece musíš bránit, říkat ano a ne, jinak ti lidé přece nebudou mít ani ponětí, kdo má pravdu. [...]“¹⁷⁴

Postava Topiče je předobrazem Karlova vlastního osudu, který ho v Americe čeká. Budou na něm páhány křivdy stejně jako na Topičovi a stejně jako Topič se Karl proti nevyhnutelnému osudu nebude moci vzbouřit. Stane se nešťastnou obětí vnějších událostí. Bezvýchodnost této situace koresponduje jak s postavením člověka v moderním světě, tak v totalitní společnosti. Jedinec v takovém prostředí nemohl zabránit tomu, co na něm páchal totalitní režim a zřejmě právě z toho důvodu Pitínský a Osolobě tuto scénu v dramatinizaci ponechali v téměř nezkrácené podobě.

První obraz Karlova příjezdu do Ameriky, v němž se také poprvé setkává se svým Strýcem (Petr Osolobě), se v inscenaci odehrával v předšálí divadla na Šelepově ulici v Brně. Do sálu diváky zavedl až samotný Rusín představující Karla, jenž na konci výstupu odběhl do podpalubí pro zapomenutý kufr, a publikum ho následovalo. Tradiční prostor jeviště a hlediště byl dále narušen tím, že diváci seděli zády k jevišti a herci tudíž hráli v místě, kudy se normálně vcházelo do sálu, navíc v těsném kontaktu s publikem, čímž byl opět zesílen

¹⁷³ Tato část *Ameriky* byla za Kafkova života vydána samostatně dokonce třikrát a to v letech 1913, 1916 a 1917.

¹⁷⁴ Z dochovaného pracovního scénáře. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 87.

dramaturgický přesah do skutečnosti – příběh Karla Rossmana byl příběhem každého jednotlivce. Hrací prostor ohraničovaly po stranách dvoje dveře, mezi nimiž byla předsunuta promítací kabina. Vedle ní se nacházel další vyvýšený prostor se zábradlím, do nějž byl vstup možný pouze pravými dveřmi. Tvůrci tak na jevišti vytvořili atmosféru kafkovského světa zdůrazněním jednoho z autorových základních motivů, jímž jsou dveře. Scénograf Rusín nezvyklým vymezením scénického prostoru navíc dokázal, jak moc má Ochotnický kroužek blízko k tvůrčím postupům studiových divadel autorského typu, jejichž projevem byla mimo jiné volba netradičních hracích prostor a narušování klasického rozvržení jeviště-hlediště.¹⁷⁵

Scénografie byla poměrně minimalistická, herci hráli jen se stolem, třemi židlemi a dřevěnou lavicí, na níž seděly postavy jako porota během soudního procesu. Už tímto rozestavením herců v prostoru vyjádřili tvůrci mechaničnost světa, který Karla obklopuje a proti němuž stojí jako nepřítel. Hranice mezi hlavním hrdinou a odcizenou společností byla v inscenaci vyjádřena také bílým líčením obličejů herců s tlustými černými linkami. Představiteli Karla líčení naopak chybělo. Jedinými dvěma rekvizitami v inscenaci byl kufr a zmenšenina Sochy Svobody. Karlovo zavazadlo symbolizovalo existenciální absurdní pocit hlavního hrdiny, jeho neukotvenost ve společnosti, v níž se cítil jako cizinec, stejně jako obyvatelé Československa v období normalizace.

Socha Svobody se objevila hned v druhém obrazu *Ameriky*, v níž autor románu poměrně detailně popisuje Karlův život u Strýce. Pitínský s Osolsoběm tuto scénu oproti prvnímu obrazu radikálně zkrátily na pouhé tři repliky, tedy jakýsi fragment, který se navíc odehrál ve zrychleném, až filmovém tempu. Důležitá v této části byla především realizovaná scénická poznámka: Strýc: */Vytáhne z kapsy Sochu Svobody – sádrový odlitek/*.¹⁷⁶ Socha Svobody se v inscenaci Ochotnického kroužku stala jakýmsi zhmotněným symbolem svobodného západního světa. Recenzenti v kritických reflexích *Ameriky* často zmiňovali, že se Pitínský a Osolsobě vyrovnávali s osamocněním člověka v kapitalistické společnosti, s izolací vůči svobodnějšímu světu, kterého je Socha

¹⁷⁵ Z dostupného záznamu z klubu na Chmelnici je patrné, že se tvůrci museli vzdát této dvoudimenzionální scény – museli upustit od vyvýšeného výklenku se zábradlím. Hrací prostor byl tak sice jaksi „zjednodušen“, avšak blízkost k divákům zůstala zachována, scéna byla totiž opět orientována ke vchodu do sálu.

¹⁷⁶ Z dochovaného pracovního scénáře. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 88.

Svobody symbolem.¹⁷⁷ Je však nutné mít na paměti, že tyto recenze vycházely stále ještě v časech vládnoucího komunistického režimu a vyjadřování autorů tak nemohlo být zcela explicitní. Pokud tedy psali o kapitalistické společnosti, měli s největší pravděpodobností na mysli společnost totalitní.

Na téměř prázdné scéně pak nakonec vynikal jen portrét Franze Kafky, který na začátku inscenace zavěsil na zeď výšehého prostoru se zábradlím představitel Karla Štěpán Rusín (v dostupném záznamu Tomáš Rusín).¹⁷⁸ Kafkův obličej v inscenaci připomínal modlu, kterou se stal hlavně po druhé světové válce a v 60. letech. Členové začínajícího brněnského souboru jako by portrétem vyjadřovali své vztahování se k autorovi a především k jeho dílu, které jim sloužilo jako model jejich vlastní životní zkušenosti.

Z dochovaného scénosledu je patrné, že kromě těchto obrazů byly součástí dramaturgie i další situačně rozehrané a oproti románu značně zkrácené scény. Autor v předloze kupříkladu velmi dlouze popisuje Karlovu výchovu a vzdělávání, jichž se mu u strýce dostává, ale Zogatová konstatuje, že tato část byla vyřešena mnohem sevřeněji. Účinkující se shromáždili v rohu scény a kladli Karlovi v rychlém sledu otázky typu: „Jaká jsou státní zřízení?“, „Jak se jmenovali Kronovi synové?“, „Jak zní Spinosova věta č. 71?“, „Jsou děti šťastné?“ atd.¹⁷⁹ Přitom ostentativním natažením ruky vždy ukázali na hlavního hrdinu.

Na příkladu této scény lze demonstrovat základní inscenační klíč tvůrců, což byla pohybová stylizace všech postav, s výjimkou Karla. I ta pochopitelně podléhala stanovenému záměru, protože ještě posilovala výjimečnost hrdinova uvažování ve zmechanizovaném světě. Hned ve třetím obraze, kdy se hlavní hrdina dostává na večírek k Pollunderovi (František Hroník) bylo stylizované herectví uplatňováno tak, že herci mechanicky procházeli prostorem – vždy udělali tři velké kroky, po nichž následovalo ostentativní zvednutí skleničky na znamení toho, že pijí. Představitelka koketní Kláry Regina Petrželková, která byla další podivnou postavou v záhadném Pollundrově domě, v jednom momentu na večírku sváděla Karla a pohybovala se přitom pomalými tanečními kroky, připomínajícími tango. Shon a ruch hotelu Occidental byl v inscenaci ilustrován pantomimickými pohyby herců, kteří přebíhali scénickým prostorem sem a tam,

¹⁷⁷ Viz např. Hrdlička, Michal: F. Kafka – Amerika, čas. *Aeskulap FM UJEP*, 1985, Cikánek, Milan: Šrámkův Písek pro sedmadvacáté. *Práce*, 1986., Lébl, Petr: Rozhovor. *Zpravodaj Šrámkova Písku*, 1986, č. 5.

¹⁷⁸ Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 67.

¹⁷⁹ Viz Tamtéž, str. 64.

příčemž pro ně byl charakteristický vždy jeden krok a následné ustrnutí v konkrétní pozici. Pohybovali se tedy jako loutky, figurky, které postrádají hlubší lidské vlastnosti a motivace. A nakonec se i „zlodějčci“ Robinson a Delamarche, kteří Karla okradou, ke své oběti blížili v záklonu a oba dělali stejně velké kroky, zatímco hlavní hrdina spal na stole. I v této scéně navíc Pitínský využil filmovou techniku stříhu; vždy, když herci zastavili jeviště potemnilo a během jejich pohybu se světlo zase rozsvítilo. Tento postup korespondoval s charakterizací obou postav. Robinson a Delamarche patřili k zmechanizovanému, odcizenému světu, který Karla nepřijal, nepochopil a dopouštěl se na něm jen křivd.

Stylizací posílili tvůrci atmosféru Kafkova díla, která je ve své podstatě panoptikální. Postavy se jevily jako podivné „dvojměrné“ figury bez vlastností jednali na základně záhadných motivací. Způsob herectví zhmotňoval odcizené pocity hlavního hrdiny, zmechanizovaný společenský proces, v němž se jedinec nemůže adaptovat. Stylizované pohyby, jakousi „mechanickou hru“ ostatních postav Karel přijal až v závěru inscenace, kdy se stal součástí Oklahomského divadla. Nejenom, že se výrazně proměnilo jeho herectví od civilnosti k nápadné stylizovanosti, ale dokonce byl ostatními postavami také stejně nalíčen. Tím byla tvůrci definitivně potvrzena rezignace hrdiny. I přes veškerou snahu pochopit a obstát ve zmechanizovaném, zbyrokratizovaném světě, byl Karel nakonec pohlcen. Poslední obraz, jenž v Kafkově předloze vyznívá jako jakýsi příslib naděje (hrdina konečně nalezne své místo a uplatnění ve společnosti), byl ze strany tvůrců inscenace interpretován poněkud skepticky, až beznadějně, čímž byla dovršena dramaturgická paralela se skutečností. Člověk v totalitní společnosti neměl šanci uspět. Nebylo důležité, zda svou žitou realitu pochopil, zda se v ní začal orientovat, protože ho vždy pohltila, stejně jako Karla sbor pekelných čertů. „Ne, nevím, zda se hodím na to, abych hrál divadlo. Vynasnažím se však a budu hledět, abych vykonal všechny příkazy,“¹⁸⁰ zakončoval Rusín v roli Karla celý výstup.

I Petr Lébl ve svém rozhovoru pro Zpravodaj Šrámkova Písku, kde byla *Amerika* v roce 1986 uvedena, konstatoval, že se její tvůrci vydali cestou jakési stylizační zjednodušenosti, jejímž příznakem byla jednak minimalistická výprava, ale také právě specifická herecká stylizace.¹⁸¹ Díky těmto zjednodušením však

¹⁸⁰ Z dochovaného pracovního scénáře. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 135.

¹⁸¹ Viz Lébl, Petr: Rozhovor. Zpravodaj Šrámkova Písku, 1986, č. 5. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 72.

inscenátoři dosáhli mnohem větší účinnosti výrazových prostředků a hlavně přesnějšiho vystižení sociální izolovanosti člověka v socialistické společnosti. Nakonec nesmíme zapomínat, že se výrazná stylizovanost hereckého projevu stala jednou z hlavních charakteristik divadelní tvorby Ochotnického kroužku.

Východisku tvůrců, tedy zobrazení absurdních pocitů člověka v totalitní společnosti, byla přizpůsobena i část, v níž je na Karlovy spáchána první křivda – pan Green (Stanislav Zajíček) mu zadrží dopis od Strýce a on je tím pádem nucen najít si nové bydlení. Stejně jako v románu, byla i v drammatizaci Ochotnického kroužku Greenova motivace nejasná, což posilovalo absurditu situace, v níž se Karel nedobrovolně ocitl. Scéna byla pochopitelně důležitá pro vykreslení fantaskního světa, snové atmosféry, již Kafka v předloze vytvořil a byla důležitá i pro inscenaci. Vzhledem k tomu, že v ní postavy jednájí bez hlubších motivací, bylo velmi těžké určit, zda se jedná o reálné situace či o sen.

Pro celkový výklad inscenace Ochotnického kroužku byl důležitý předposlední obraz, v němž se Karlův osud s Topičovým nezadržitelně protnul. Karel sice dostal práci liftboye, bohužel ho však navštívil kamarád Robinson, který se v hotelu značně opil, našel ho personál a obvinil z celého incidentu právě Karla, protože jsou přátelé. Proto dochází k situaci, v níž hotelový personál Karla soudí. Během soudu se protagonista sice snaží zprvu obhájit, celou situaci vysvětlit, ale to je marné – nikdo ho neposlouchá, a tak rezignuje se slovy „Není možné se hájit, když tu chybí dobrá vůle.“¹⁸² Absurditu rozsudku, která plyne z toho, že Karel ve skutečnosti nic nespáchal, ještě dovrší Vrátný (Jiří Rambousek), který začne Karla jako zloděje prohledávat.

Z obrazu pochopitelně implicitně vyplývá, proč ho Pitínský a Osolobě ve své drammatizaci tolik akcentovali. Soud, v románu vedený kuchařkou a vrchními číšníky, byl metaforou mocenské hierarchické struktury komunistického režimu a policejních výslechů (připomeňme si již zmíněné procesy s chartisty v 80. letech). Právě zde je Kafkou nejvíce zdůrazněn systém, jenž si s jedincem pouze pohrává a nenechá ho vhlédnout do svých mechanismů, ani vyjádřit se ke své aktuální situaci. Jedinci tak nezbyvá než být pasivní, což připomíná snovou situaci, v níž sice obvykle chceme jednat, ale přes veškerou snahu stejně nakonec selháváme. Právě v tomto obrazu byl dramatický vrchol inscenace, protože daná scéna se jak v románu, tak i v inscenaci vyznačovala hlavními rysy kafkovského světa.

¹⁸² Z dochovaného pracovního scénáře. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 117.

S odlidštěným zbyrokratizovaným systémem souviselo pochopitelně téma osamocené jedince ve společnosti. Součástí předposledního obrazu dramatisace byl proto výstup Karla s Terezou (taktéž Regina Petrželková), která v hotelu pracuje jako sekretářka. Zpočátku se zdálo, že se stane Karlovým nejbližším člověkem, avšak Tereze nejde o navázání vztahu, nýbrž o to, aby si měla jen s kým popovídat, protože je v hotelu osamělá. „Nejsem přecitlivělá, ale když člověk opravdu nikoho nemá, je šťasten, když ho aspoň někdo vyslechne.“¹⁸³ Náznak vytvoření mezilidského pouta byl v inscenaci stejně jako v románu okamžitě zmařen.

Po dramatickém vrcholu, jak jsme předposlední obraz nazvali, se dramatisace vyznačovala čím dál větší fragmentárností, kterou se vyznačovala téměř většina všech dalších počinů Ochotnického kroužku. V dramatisaci *Ameriky* byly scény kladeny tak, že na sebe mnohdy kauzálně nenavazovaly, což vytvářelo dojem jakýchsi etud, opět spojených filmovým střihem. Odchod Karla z hotelu do ulic velkoměsta, kde Kafka v předloze popisuje, jak hrdinu chytají policisté, byl v inscenaci vyjádřen skutečně střihově. Jeviště nejdříve na okamžik potemnilo a když se scéna znovu rozsvítila, začali všichni herci vybíhat z portálů a do kříže jeviště přebíhat. To se opakovalo několikrát za sebou.

Karlovu pobytu u zpěvačky Bruneldy se v inscenaci nedostalo většího prostoru. Tato část předlohy byla tvůrci značně seškrtána, i tak ale zůstala zachována základní situace – Brunelda (Alice Pospíšilová-Stuchlíková nebo Eva Vidlařová) jako despotická, krutá žena týrá své sluhy Karla a Delamarche. V inscenaci ji představitelka ztvárnila velmi expresivně, s charakteristickým gestem „dětského“ trucování, což je kopání nohou a zatínání pěstí. Brunelda tedy byla další postavou, která svou stylizovaností patřila do panoptikálního světa, jenž Karla obklopoval.

V románu se Karel u zpěvačky setkává s postavou Studenta, který ve dne pracuje a v noci studuje a který mu poradí, ať u Bruneldy zůstane. Celý výstup v inscenaci působil, stejně jako v předloze, značně tajemně. Předcházel mu totiž moment, kdy Karla zmlátí Delemarche s Robinsonem. Hrdina v tu chvíli upadl do bezvědomí a probudil se až uprostřed tohoto snového setkání. Jakási mystičnost této scény byla tvůrci podtržena ještě světlem, které mířilo do zadního prostoru hrací plochy na Studenta (Martin Dohnal), sedícího za stolem. Snovost celého

¹⁸³ Z dochovaného pracovního scénáře. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 117.

výjevu potvrzovala nakonec i následující scéna, v níž Karla vidíme, jak přichází k divadelnímu souboru. Radu Studenta tedy neuposlechl.

V posledním obraze, v němž se Karel setkal s personálním šéfem souboru Oklahomského divadla, se opět uplatňovala vysoká míra stylizovanosti – herci seděli vedle sebe v řadě čelem k publiku, na rozkaz šéfa otáčeli hlavou doprava, doleva nebo dolů, dávali si nohu přes nohu, ruce před pusou, atd. Karlovo přijetí do souboru bylo nakonec také vyjádřeno vysoce stylizovaně – herci k němu v jednu chvíli přistoupili, natáhli k němu ruce a doslova ho vtáhli mezi sebe. Po světelném stříhu se nakonec objevil hrdina, který v tu chvíli seděl sám na jevišti, a přitom se z reproduktorů linul zvuk Pitínského hlasu, který citoval Kafkův dopis Maxi Brodovi: „Když se zkouším, co je mým konečným cílem, vyplývá z toho, že vlastně netoužím po tom, stát se dobrým člověkem, který by obstál před nejvyšším soudem, právě naopak, že totiž toužím přehlédnout celou lidskou a zvířecí říši, poznat její základní záliby, přání i mravní ideály a vyvíjet se potom co možná nejrychleji tak, abych se naprosto ve všem zalíbil [...]“¹⁸⁴

Tento úryvek z Kafkova dopisu byl otištěn také v programu inscenace a tematicky ji tudíž zaštiťoval. Je v něm obsažena velká skepse vůči lidské společnosti, ve které „dobrý člověk,“ jak píše Kafka, nemá šanci obstát. Nemilosrdně se odvíjející koloběh událostí jedince pohltí a zmítá do té doby, dokud zcela nerezignuje, jako Karel Rossman v *Americe*. Kafka ve svém dopise odsunuje lidství na druhou kolej, protože podle je jedinec v moderním či totalitním bezradný. V tomto citátu i v inscenaci Ochotnického kroužku je patrný silný existenciální pocit člověka zmítaného nesmyslností, absurdností společnosti, ale také sociálně-kritický akcent, který souvisí s odcizením a mechaničností, jež totalitní společnost charakterizuje. Kromě formálních postupů (stylizovanost hereckého projevu, fragmentární členění dramaturgie, používání filmového stříhu) tak první divadelní počin Ochotnického kroužku naznačil také hlavní tematickou linii, o níž jsem psala v kapitole věnující se charakteristice brněnské alternativní scény. Členové souboru se vypořádávali s otázkou smyslu lidského bytí, který se zdá kvůli totalitním tlakům nejasný. *Ameriku* tedy skutečně lze označit za programové prohlášení nově se ustanovujícího souboru, kterým tvůrci vyjadřovali dobový pocit obyvatel tehdejšího Československa.

¹⁸⁴ Reslová, Marie a kol: *J. A. Pitínský od Ameriky k Daliborovi*. Praha. Pražská scéna, 2001, str. 165. Citováno dle Zogatová, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, str. 64.

5. Arnošt Goldflam: *Proces*

Premiéra Goldflamova *Procesu* se uskutečnila 9. dubna 1989 na Šelepově ulici v Brně a byla první adaptací tohoto Kafkova románu od inscenace Jana Gossmana v Divadle Na zábradlí v roce 1966.¹⁸⁵

Má analýza inscenace *Proces* vychází především z dochovaného videozáznamu, který jsem získala od Aleše Záboje. Ten v 70. a 80. letech působil v Divadle X (stejně jako Arnošt Goldflam) a také v Divadle na provázku jako lektor dětského divadla a hudebník. V současné době je vedoucím Ateliéru audiovizuální tvorby a divadla brněnské Janáčkovy akademie múzických umění. Na záznam mě během mé rešerše archivních materiálů upozornila vedoucí Knihovny Centra experimentálního divadla Marie Kvapilová. V archivu knihovny se dále nachází část Goldflamovy dramaturgie, program inscenace a několik fotografií. Tento archivní materiál byl otištěn i v publikaci *Bylo jich pět a půl. 30. let HaDivadla (1974 a 1989)*¹⁸⁶, jež obsahuje plakáty, programy, scénáře, fotografie a také studie a reflexe divadelní práce HaDivadla či programové úvahy dramaturgů inscenací. V tomto směru je pro mě nejpřínosnější studie Zdeňka Hoříňka s názvem *Dvojí proces*¹⁸⁷, v níž srovnává Grossmanův a Goldflamův režijní přístup ke Kafkovu románu. Sekundárně mi pak posloužily také dochované scénografické návrhy výtvarníka Jana Konečného a jeho spolupracovníka Martina Vybírala, které jsou dostupné v budově Institutu divadelní umění v Praze.

Vzhledem k tomu, že se nelze vyhnout srovnání mezi Grossmanovou a Goldflamovou adaptací *Procesu*, které od sebe dělilo víc jak dvacet let, věnuji se alespoň krátce první inscenaci tohoto Kafkova románu v úvodní části této kapitoly. Cílem mé práce však není hledat mezi těmito dvěma inscenacemi rozdíly, nýbrž zjistit, zda sloužil Kafka Goldflamovi, který se divadelní režii začíná věnovat prakticky až v 70. letech v HaDivadle, k vyjádření dobového životního pocitu z normalizační reality či nikoliv.

¹⁸⁵ Grossmanovu inscenaci rekonstruuji ve své bakalářské práci. Viz Pavelková, Tereza: *Rekonstrukce Grossmanova Procesu v interpretačním kontextu 60. let*. Brno: Masarykova univerzita. 2015, 87 str.

¹⁸⁶ Viz Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, 453 str.

¹⁸⁷ Hořínek, Zdeněk: *Dvojí Proces. ROK, Revue otevřené kultury*. 2/1990, str. 57-58. Texty dostupný také z Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 403-405.

5.1 Krátce o *Procesu* Jana Grossmana

Grossman ještě před nastudováním *Procesu* vydal studii s názvem *Kafkova divadelnost?*, v níž se zamýšlel nad tím, co je na tvorbě tohoto pražského autora skutečně divadelní. Z jeho úvah tak latentně vyplývá důvod, proč jeden z jeho románů o dva roky později sám dramatisoval. Grossman na Kafkově způsobu psaní oceňoval hlavně jeho schopnost klást otázky, jimiž apeloval na čtenáře: „Temný Kafka nejenom umožňuje množství odlišných výkladů, řekl bych dokonce, že je přímo vyvolává a provokuje, aniž kterémukoliv z těchto výkladů dává přednost a konečnou autorizaci. Množství a odlišnost výkladů jsou jakoby přímým důsledkem a pokračováním Kafkova díla, jsou v něm latentně přítomny a doslova z něho vyzařují.“¹⁸⁸ V kapitole o interpretaci jsem Kafkovo dílo charakterizovala jako nejednoznačné, otevřené, a právě tyto vlastnosti dle Grossmana podněcovaly čtenářskou aktivitu. Na tuto rovinu se koneckonců zaměřil i ve své adaptaci *Procesu*. Stěžejní pro něj byl apel, pokládání společensko-kritických otázek, kterými měla inscenace promlouvat k dobovému publiku. Interpretační nejednoznačnost Kafkova díla na jevišti zesílil například tím, že z předlohy odstranil jedinou zmínku ukotvující příběh Josefa K. v konkrétnějším čase – den K-ových narozenin, jímž román začíná a také končí. Abstraktnost byla příznačná i pro scénografii, které dominovala železná konstrukce se zadním prospektem, jenž byl malován jako obrovský barokní obraz.

Kromě toho Grossman ve své studii vyzdvihl také Kafkovu blízkost k absurdnímu divadlu (můžeme ho považovat za jeho předchůdce). Právě absurdnost byla pro Grossmana dalším předpokladem jeho divadelnosti; pražský autor dokázal ve svém literárním díle zobrazit svět, který se tomu našemu, reálnému značně podobal, avšak zároveň se jevil jako nepřírozený a deformovaný. Nejenom, že se příběh Grossmanova *Procesu* odehrával mezi železnými trubkami, bez bližšího časoprostorového určení, ale režisér navíc vedl herce k výrazné fyzické akci, k vnějškovosti a plochosti hereckého projevu realizované skrze stylizovanou, zveličenou gesta.

Grossmanův interpretační přesah do žité zkušenosti diváků v 60. letech tkvěl především v interpretaci hlavní postavy Josefa K., který se v inscenaci jevil jako mnohem větší štvanec a oběť zbyrokratizovaného aparátu, než románový

¹⁸⁸ Grossman, Jan: *Kafkova divadelnost?* In: Grossman, Jan – Pokorná, Terezie – Holý, Jiří: *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, str. 332.

hrdina. Literární Josef K. se totiž poměrně záhy smířil s tím, že proti nesmyslné obžalobě nemůže vést smysluplný boj a v zásadě tedy rezignoval. V Grossmanově *Procesu* se ještě ve chvíli popravý herec Jan Přeučil, ztvárňující hrdinu, snažil zoufale uprchnout ze spárů svých katů, čímž dával najevo, že svou nespravedlivou smrt nepřijímá. Grossmanův apel byl tedy ze všeho nejvíc existenciální, stejně jako výpověď a pocit, s nímž Josef K. umírá, a ve své podstatě souzněl se základní Pitínského výpovědí v *America*, či Léblou v *Přeměně* a *Zpěvačce Josefíně jejích bratrech*, jak uvidíme v následující kapitole. Bylo pro něj hlavní téma jedince, jenž je konfrontován s okolním světem, který ho svým tlakem nakonec uštve. Téma, které bylo po zkušenosti z konce 50. let, kdy se k moci dostala komunistická strana, i v letech šedesátých víc než aktuální.

Hořínek ve své srovnávací studii hovoří o nejzásadnějším rozdílu mezi Grossmanovou a Goldflamovou dramaturgií, která dle něj tkví v perspektivě hlavního hrdiny, z níž je román vyprávěn. Kafkova vypravěče jsem obecně charakterizovala jako objektivního se znaky personálního vypravěče, kdy se perspektiva zaměřuje pouze na vědění hlavní postavy. Hořínek ho nazývá „reflektorem“. Reflektor nekomentuje zobrazovanou zkušenost, pouze reflektuje vědomí románové postavy, na níž je perspektiva omezena.¹⁸⁹ Grossman Kafkův způsob vyprávění na jeviště přenesl jednak snovou deformací, kterou podporovalo hlavně svícení (postavy se vynořovaly z tmavého prospektu) a nahrazením promluv nahranými replikami z reproduktorů – výtvarná stránka inscenace tedy podporovala dojem, že je veškeré dění pouze hrdinův sen. Přispívalo k tomu také „dvojrozměrné“ herectví, značně stylizované, které z postavy činilo pouze figury bez skutečných motivů a pocitů. Nakonec tomu pomáhala i interpretace hlavního hrdiny, s níž divák sympatizoval jako s obětí, a tudíž přistoupil na to, že vše, co viděl, slyšel a věděl, bylo právě a pouze to, co viděl, slyšel a věděl Josef K.

Dne 6. 2. 1989, čtyři měsíce před premiérou Goldflamovy inscenace, uvedl režisér Jan Schmid, zakladatel Studia Ypsilon, Kafkovu *Ameriku*.¹⁹⁰ Román pro účely tohoto souboru zdramatizoval Zdeněk Hořínek a kromě samotného příběhu Karla Rossmana, jenž byl jen mírně zhuštěn, obsahovala také jakési sentence

¹⁸⁹ Viz Hořínek, Zdeněk: *Dvojí Proces. ROK, Revue otevřené kultury*. 2/1990, str. 57-58. Citován dle Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 404.

¹⁹⁰ V roce 1994 byl podle této inscenace natočen stejnojmenný film se stejným hereckým obsazením. Režiroval ho Vladimír Michálek.

z jiných Kafkových děl, deníků nebo dopisů a také scénu zatčení známou z románu *Proces*. Inscenace je pro nás důležitá z toho důvodu, že v ní Schmid pracoval odlišným způsobem, než Grossman a jistým způsobem tak předznamenal i Goldflamův postup. Amerika Studia Y se vyznačovala nikoliv omezením na subjektivní perspektivu hlavní postavy, ale jakousi vícehledovostí, jak ji nazývá sám Hořínek ve svém článku *Kafkova divadelnost*.¹⁹¹ Objektivní vidění zobrazované reality bylo tvůrci uplatněno hned na začátku inscenace, kdy se na dvou kruhových točnách malého jeviště v Divadle Jiřího Wolkerá míhaly davy lidí, vystupující z lodi. Až po několika minutách se z tohoto davu vydělily hlavní postavy – Karel Rossman (Martin Dejdar), jeho Strýc (Jiří Lábus) a Topič (Jiří Schmitzer). V kontrastu k tomu byla ve scéně návštěvy u Pollundera uplatněna perspektiva subjektivní. Karel se zde setkával s podivnými lidmi, v domě, který působil jako tajemná past, do níž byl uvržen svým vlastním Strýcem. Stejně jako v předloze nebyly ani v inscenaci divákovy vysvětleny okolnosti návštěvy, motivy vztahů mezi postavami v domě a chování. To vyvolávalo dojem jakési přízračnosti, jež jakoby předznamenávala to, s čím se hrdina setkával během svého dalšího putování cizím neznámým světem.

Hořínek toto střídání subjektivní a objektivní optiky zkomplikoval ještě tím, že hercům mimo románové repliky na různých místech přiřkl také komentář adresovaný do publika. Komentáře byly poskládány z citací Kafkova díla a v mnohých momentech je herci také zpívali.¹⁹² Jako příklad uvedu text jedné z písní, který zněl následovně: „Jako pes! Tak jako pes, rád by se sám sobě vyhýbal.“¹⁹³ Jedná se pochopitelně o citaci z Kafkova *Procesu*.

Goldflam ve své inscenaci zvolil třetí z možností. Perspektivu Josefa K. záměrně zrušil a publikum tak mohlo vidět i to, co sám hlavní hrdina ne. Signifikantní se pro tuto inscenaci stala objektivizující optika, které režisér přizpůsobil celou dramaturgicko-režijní koncepci, jak uvidíme v následující analýze.

¹⁹¹ Viz Hořínek, Zdeněk: *Kafkova divadelnost. Scéna*. 1991. roč. 16, č. 6, str. 10.

¹⁹² Poetika Studia Y se vyznačovala kabaretními prvky, poetičností, muzikálností všech aktérů. Tyto charakteristiky se uplatnily také v *Americce*.

¹⁹³ Z dochovaného záznamu inscenace *Amerika*.

5.2 Proces (9. 4. 1989, HaDivadlo)

Kafkův román je rozdělen do deseti kapitol, které pojmenoval sám autor, jejich seskupení je však výsledkem práce Maxe Broda. Příběh prokuristy banky Josefa K. začíná v první kapitole nazvané Zatčení v den jeho třicátých narozenin, kdy k němu přijdou dva úředníci, Vilda a František, kteří mu oznamují, že musí být zatčen. Hrdina, doposud slušný spořádaný, stane tváří v tvář procesu, který od začátku nemůže pochopit, není mu řečeno, co provedl a za co byl tudíž odsouzen. K. se snaží proti nesmyslnému vyšetřování zpočátku bránit prostředky, které by měly fungovat v normálním soudním procesu. Proto se Vildovi a Františkovi pokouší vysvětlit, že se stal omyl, dokonce jim „vnucuje“ své doklady, aby viděli, že je bezúhonný občan, avšak ti se mu vysmějí s tím, že se v legitimaci nevyznají. Proces se od té chvíle odvíjí, aniž by kdokoliv dbal na to, co si Josef K. myslí nebo co říká. Lze ho tak přirovnat v jakési zhoubné chorobě, jež hrdinův život pohlcuje, omezuje jeho schopnost pracovat a nakonec způsobí jeho smrt.

Již do první kapitoly tedy Kafka vtělil jeden ze základních motivů románu, který je zároveň přítomný i v *Americe* nebo v *Zámku*. Tímto odcizení jedince, jenž je vystaven krutosti a nesmyslnosti okolního světa, proti které nemůže bojovat. Jeho pokusy o ospravedlnění jsou marné, stejně jako pokusy Karla Rossmana nebo zeměměřiče K., jenž se snaží dostat k zámecké vrchnosti.

K-ovo zatčení v první kapitole je pouze formální, protože je hrdina zároveň ponechán určitou dobu na svobodě. Zpráva o soudním procesu se ale šíří velmi rychle, dozvídá se o ní bytná Josefa K. paní Grubachová, která ho bere velmi vážně a sám hrdina ho ještě v první kapitole stihne říct i slečně Bürstnerové, s níž zřejmě udržuje poměr. K. je nakonec pozván k prvnímu výslechu do bytu truhláře Lanze. V druhé kapitole se tedy Josef K. ocitá v podivném tajemném domě na předměstí, v němž se nemůže zorientovat. Zde nacházíme Kafkův leitmotiv bloudění v labyrintu, který je zároveň metaforou hrdinovy neschopnosti zorientovat se v nesmyslnosti soudního procesu i světa, v němž se náhle ocitl. Setkává se tváří v tvář s vyšetřovacím soudcem, přičemž se snaží obhájit, avšak nikdo ve skutečnosti neposlouchá. V tu chvíli Josef K. poznává, jak složitý, neprůhledný a labyrintický je byrokratický aparát a právě zde, v druhé kapitole, se rodí jeho postupná rezignace na vlastní obhajobu.

Soudní úředníci jsou v románu popisováni jako prapodivní, velmi přízemní, nepoctiví a tělesně odpudiví lidé. V kapitole třetí je soudce prezentován

kupříkladu jako cizoložník a K-ův advokát zase jako lazar. Celý soudní aparát se tedy jeví jako odpudivý, ale zároveň i nesmyslný, protože nevychází z konkrétně vyslovené obžaloby, a nepřehledný jako labyrint. Úřad se nachází ve starých polorozpadlých činžácích, na přeplněných půdách atd. Scény vyšetřování jsou navíc vypravěčem vykreslovány až realisticky detailně, i když realistické vůbec nejsou, působí spíše přízračně. V románu se tedy navzájem prolínají dvě roviny - realistická a snová. Vyšetřování působí nesmyslně, jakoby bylo z jiného světa a jako sen, v němž člověk paradoxně vnímá ty nejmenší detaily, je i popisován. V momentu K-ova setkání s malířem, nebo milostného románu se soudcovou ošetřovatelkou, však proniká právě ona přízračnost, která svým kontrastem vytváří dojem absurdity celého dění. S formou se nakonec pojí i Kafkův protokolární styl – hutný, střídmy, věčný, bez poetismů a zabarvených obrátů, který zároveň koresponduje s odosobněným soudním procesem i odcizením samotného hrdiny, který postrádá privátní život.

Ve třetí kapitole se K. opět vydává do záhadného domu, kde se v prázdné kanceláři vrchního soudce setkává se pradlenou, jež v kanceláři uklízí a studentem, který ji pronásleduje. V této části románu nacházíme motiv neexistujícího zákona ve chvíli, kdy se Josef K. dožaduje nahlédnutí do zákoníků, jež má soudce na polici. To mu pradlena nedovolí a podivuje se nad tím, stejně jako vyšetřující soudce v předchozí kapitole, jak to, že jako občan právního státu nezná zákon, podle nějž by měl být souzen. Tím, že však K-ovi není nikde v románu sděleno, co je to za zákon, se potvrzuje jednak nesmyslnost soudního procesu, který nemá racionální odůvodnění a také neexistenci zákona, jež je však pouze zdánlivá. V podobenství o dveřníkovi, které hrdinovi vypráví vězeňský kaplan, je naopak zákon zase přítomen. Další kapitola začíná tím, že K. při jednom ze svých odchodů z práce zjišťuje, že se v komoře na harampádí u jeho kanceláře nachází mrskač a trestá dva hlídače, Vildu a Františka, na které si měl Josef K. údajně stěžovat (kapitola nazvaná jako Mrskač). Právě v tento moment Kafkův román vykazuje prvky expresionismu a absurdity. Tělo hlídačů je deformováno malým prostorem komody a navíc, jak vypravěč popisuje, jsou do půli těla svlečeni, pouze v jakýchsi černých kožených oblecích. Třetí osoba, mrskač, hlídače bičuje. Tento výjev násilí opět koresponduje s tím, co zažívá Josef K. I on je soudním aparátem „bičován“, i když metaforicky, a trestán za něco, co ani neví, jestli spáchal. Scéna s mrskačem je tak krutým zrcadlem osudu hlavního hrdiny.

Zpráva o soudním procesu se dostane až ke K-ovu Strýčkovi, který mu chce pomoci, a tak ho seznamuje s advokátem Huldem, zákazníkem Blockem a ošetřovatelkou Lenkou, s níž K. naváže milostný vztah. U hrdiny se postupně rozvíjí stihomam, má pocit, že ho pronásleduje trojice podřízených bankovních úředníků, aby informovala ředitele banky, že ho pozorují lidé z protějšího domu na ulici atd. Bludy ho pohltní natolik, že začne dokonce uvažovat o tom, zda sám skutečně něco nespáchal, zda není přece jenom vinen. Je tedy definitivně vtažen do světa neexistujícího zákona, do úřednického labyrintu, v němž platí odlišná pravidla, než jaká Josef K. znal z banky a ze svého předchozího života. Přistupuje tak na to, o čem ho ujišťují všichni, s nimiž se doposud setkal, včetně Blocka, který je sám obžalován již pět let – nemá cenu se vzpírat soudnímu aparátu, protože ten stejně nakonec vyhraje. O tom ho nakonec ujistí ještě soudní malíř Titorelli a K. dá na ten popud svému advokátovi výpověď (kapitola osmá). V předposlední kapitole ho ředitel banky pověří tím, aby provedl jednoho italského zákazníka jakýmsi velechrámem. Zákazník se však nedostaví a Josef K. se namísto toho setkává s vězeňským kaplanem, který mu vypráví zmíněné podobenství o dveřníkově a muži, jenž chce vstoupit do dveří, tedy do zákona. Tento motiv, jak jsme viděli v kapitole zaměřující se na interpretaci, je pro Kafkovo dílo příznačný. Podobenství potvrzuje jednak neexistenci logického zákona a tudíž nesmyslnost světa, který hrdinu obklopuje, ale také platnost předem daného osudu; muž v podobenství totiž zůstane sedět celý život přede dveřmi, které jsou určeny právě jemu. Je vinen tím, že zemře, aniž by poznal zákon. Metafyzicky a existenciálně je vinen také Josef K., protože nepozná, co je příčinou soudního procesu.

V poslední kapitole, v předvečer svých třicátých prvních narozenin, přijdou k Josefu K. dva muži, odvezou ho do kamenolomu a tam ho zabijí, přičemž nastraží vše tak, aby to vypadalo jako sebevražda. Hrdina je nakonec uštván jako zvěř a zabit „jako pes,“ jak sám konstatuje. I zde je tedy, nikoliv tak explicitně jako v povídce *Proměna*, přítomen motiv ztráty lidství, redukce K-ovi lidské existence na zvířecí a tudíž méněcennou. Hrdina se nechá připravit o lidství, a proto jeho smrt doprovází hanba a stud.

Goldflam do své dramatisace Kafkova *Procesu* zahrnul všechny kapitoly, kromě čtvrté, v níž se Josef K. seznamuje se slečnou Montagovou. Ta obývá pokoj Bürstnerové, jejíž společnosti se K. v této části románu dožaduje, avšak její přítelkyně mu oznámí, že z domu odešla. Kapitola je, co se týče děje, spíše redundantní, neobsahuje zásadní dějotvorné či významotvorné motivy a zřejmě

z toho důvodu se ji režisér rozhodl do dramatizace nezařadit. S předlohou Goldflam dále nepracoval nijak radikálně, protože je román značně dialogický. Většinu promluv, které jsou v předloze obsaženy, zanechal bez zásadních škrťů a přiřkl je postavám, které je pronášejí i v románu. Monologické části, zaměřené na to, jak Josef K. o událostech přemýšlí, jež čtenáři zprostředkovává vypravěč/reflektor, v inscenaci náležely hlavní postavě. Příkladem může být K-ovo přemítání v první kapitole, původně psané ve třetí osobě: „Co je to jen za lidi? O čem to mluví? Od jakého úřadu jsou? Žiju přece v právním státě, všude je klid a mír, všechny zákony jsou v platnosti, kdo se to opovažuje přepadnout mě v mém bytě?“¹⁹⁴

Mnohem zajímavější tedy byla jevištní akce, jejímž základním a určujícím principem se stala změna perspektivy ze subjektivizujícího vyprávění na objektivní, respektive rozrušení hranice mezi objektivním vnějším děním a subjektivním, vnitřními pocity jedince.¹⁹⁵ V centru Goldflamovy inscenace tak nestál Josef K., ale samotný soudní proces se všemi jeho příslušníky. Expresionistické vidění světa z pozice subjektu, vytvářející Kafkovu fantaskní metaforu odcizené a odlidštěné společnosti, se v inscenaci změnilo v konkrétní jevištní realitu absurdního totalitního světa, v němž jsou všichni součástí neustále probíhajícího soudního procesu. Ústřední pozice hlavního hrdiny byla daná pouze tím, že byla pozornost soustředěna právě na jeho proces, ale dost dobře by na jeho místě mohl stát kdokoliv jiný, stejně, jako tomu je i v předloze. Goldflam však skrze Josefa K. akcentoval, že společnost má oči a uši všude, že je člověk neustále pozorován, že jsou jeho kroky vykládány a hodnoceny a že tudíž není nikde v bezpečí. Cítíme, že v tomto vyznění inscenace byl opět latentně přítomen existenciální pocit absurdity občanů tehdejšího Československa, který vycházel z reálných praktik normalizačního režimu, jež neváhal „nepřátele“ socialistické moci odposlouchávat a sledovat na každém kroku s cílem zabránit rozpuku jakýchkoli podvratných tendencí.

Román *Proces* svou existenciální výpovědí zapadal do té dramaturgické linie HaDivadla, kterou tvořily tituly režírované právě Arnoštem Goldflamem. Hořínek ve své studii *Divadelní myšlení HaDi* pojmenovává téma, jemuž se režisér

¹⁹⁴ Z dochovaného záznamu inscenace *Proces*.

¹⁹⁵ V rozrušení této hranice vidí Zdeněk Hořínek jeden ze základních charakteristik divadelní poetiky HaDivadla. Viz Hořínek, Zdeněk: *Divadelní myšlení HaDi*. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1998, str. 39-42. Citováno dle Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 422.

systematicky věnoval, jako „existenciální zážitek příliš pevné zakořeněnosti, ve strnulém, houževnatém životním pořádku.“¹⁹⁶ Goldflam se ve svých režijních počinech skutečně vyjadřoval k nutnosti vysvobození lidského bytí ze společenské konvence, jež se snaží člověka ovládat a manipulovat. V procesu je touto mocí soudní aparát, který vytváří atmosféru strachu z trestu, jehož se dostává dvěma hlídačům, čímž všechny své úředníky nutí k „poslušnosti“, stejně, jako to činil normalizační režim vůči československým občanům. Goldflam se tedy i v inscenaci Kafkova románu zaměřil na člověka, který je zmítán okolním tlakem a musí se k němu nějak postavit, aby dosáhl práva na svou lidskou existenci.

Objektivní perspektivě byla přizpůsobena scénografie Jana Konečného, kterou tvořila palandová konstrukce, zabírající celý prostor malého jeviště na Šelepově ulici. Tyto palandy připomínaly prostřední jakési ubytovny, noclehárny nebo spíše vězení, v němž se musel jedinec dělit o prostor s několika dalšími obyvateli; právo na soukromí tedy neměl. V kontextu Goldflamova výkladu předlohy se volba takového prostoru jeví zcela patřičně. Vězeňská cela, v níž se život jejích obyvatel stávaly veřejným, stejně jako osud Josefa K., korespondovala mimo jiné s absurdní atmosférou soudního procesu. Hrací prostor dotvářel ještě nábytek – dva stoly, několik židlí a postel. Již tak malé jeviště bylo zahlceno rekvizitami, mezi nimiž se herci museli proplétat, protahovat, museli je překračovat a častokrát tak do sebe vráželi. Vše podporovalo dojem velké stísněnosti, nemožnosti být chvíli sám. Prostor se tedy stal metaforou společenského tlaku, který jedince nakonec uštve, stejně jako soudní proces Josefa K.

Nábytek byl také neustále přemísťován, čímž od sebe byla oddělena jednotlivá dějiště, mezi která patřil K-ův pokoj, ložnice slečny Bürstnerové, omšelá soudní místnost, kancelář banky, byt advokáta Hulda a kamenolom. Takto rozvržená scéna umožňovala prolínání jednotlivých obrazů, neexistoval mezi nimi jakýkoliv předěl. Změna prostoru byla herci realizována pouze přemístěním nábytku, ale Josef K. plynule přecházel z jednoho obrazu do druhého, neustále se pohyboval po jevišti a vypadalo to tedy tak, jakoby postavy chodily za ním do jeho vězení, do nějž se probudil a ze kterého až do jeho skonu nebylo úniku. Goldflam tímto vyjádřil pocit bezvýchodnosti jedince, zmítaném

¹⁹⁶ Viz Hořínek, Zdeněk: Divadelní myšlení HaDi. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1998, str. 39-42. Citováno dle Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 419.

společenským aparátem. Tento existenciální pocit pochopitelně souzněl s tím, co zažívali občané v období normalizace.

K takovému vyznění inscenace nakonec přispívaly i kostýmy postav, které lze charakterizovat jako šedivé, až „nijaké“. Formální obleky v šedé barvě na sobě měl Miroslav Lopatka s Janem Turkem v roli hlídačů, stejně tak Miloslav Maršálek jako vyšetřující soudce nebo obžalovaný (Miloš Černoušek), s nímž se K. setkal před kanceláří soudce. Hnědočerná barva byla příznačná pro kabát a klobouk hlavního hrdiny (Ján Sedal) či oblek Studenta (Hynek Chmelař) a Blocka (Břetislav Rychlík). Tmavé barvy nakonec nosily i ženy – temně vínové šaty herečka Mariana Haličková jako bytná Grubachová, černé Eva Hrbotická v roli Būrstnerové a tmavě modré šaty nakonec i Monika Načeva jako Lenka. Tyto barvy zvolila výtvarnice Katarína Kissoczyová pochopitelně v souladu s Goldflamovou dramaturgicko-režijní koncepcí. Šedivost odkazovala jednak k odlidštění soudního aparátu, tedy společnosti, která Josefa K. obklopovala a také k jednoduše jejich příslušníků. I výtvarnou stránku inscenace tak bylo možné chápat jako implicitní odkaz na černobílou realitu normalizačního režimu.

Scénografická koncepce, jež po celou dobu představovala veřejný, nikoliv soukromý prostor, tedy napomáhala základnímu posunu předlohy. Herci posedávali na palandách, nebo se plížili pod nimi a schovávali se za dřevěné sloupy. Neustále tak hlavního hrdinu pozorovali a poslouchali. Byly to jednak identifikovatelné postavy, jako paní Grubachová, Studentova přítelkyně nebo Lenka, ale také ty, u kterých divák jejich totožnost nerozpoznal. Stávaly se tak pouhými stíny míhajícími se v pozadí K-ova osudu. Tito „pozorovatelé“ se nacházejí také v Kafkově románu. V úvodu této podkapitoly jsem zmínila hrdinův stihomam, avšak K. je pozorován hned v první kapitole, kdy vypravěč popisuje, jak hrdinu pozoruje jeho služebná. Goldflam tedy zesílil jeden z méně nápadných motivů Kafkovy předlohy, čímž našel oporu pro změnu perspektivy, z níž byly v jeho *Procesu* události nahlíženy.

Základní režijní princip režisér nastolil již první scénou, v níž Josef K. spal ve své posteli, zatímco k němu přišli, po vzoru předlohy, dva hlídači. V K-ově pokoji se oba začali chovat „jako doma“; jeden z nich jedl snídani, kterou před tím přinesla paní Grubachová a druhý hrál na housle. Tato scéna trvala dokonce několik minut, až poté se hlavní hrdina probudil, aby mu bylo oznámeno, že je zatčen. Do celého výstupu hlídačů navíc zněla zobcová flétna a vytvářela tajemnou atmosféru, příznačnou pro daný moment – dva narušitelé přicházejí, aby bez udání důvodu vykonali to, čím byli pověřeni. Hudba navíc fungovala

v kontrastu s groteskností plynoucí z hereckého projevu obou aktérů. Hlídači se po pokoji obžalovaného snažili nejdříve chodit velmi potichu, našlapovali pomalu a téměř neslyšně, až jeden z nich mávl rukou na znamení „že to nemá cenu.“ Jejich projev byl náhle hlučnější. František se připravoval na hru na housle (protahoval si ruce, s vážnou tváří přecházel sem a tam, aby se koncentroval atd.), Vilda si zase všiml snídaně a s dychtivostí se do ní pustil, přitom třeštil oči a divoce žvýkal. Ve stejných stylizovaných pohybech hlídači pokračovali i po K-ově probuzení. Vilda se pověsil na jednu z paland, František se postavil na židli a hrál dál na housle. Do toho Sedal v roli Josefa K. přemítal o tom, zda jeho zatčení není jenom vtip kolegů z banky a ujišťoval se, že se všechno přece brzy vysvětlí.

Každou z postav Goldflamova *Procesu* charakterizoval jeden stylizovaný pohyb, gesto nebo způsob mluvy: Františka hra na housle, Vildu přežvykování K-ovy snídaně, dozorce (Milan Sedláček), s nímž se hrdina setkal v první kapitole předlohy, nezadržitelný smích, paní Grubachovou pisklavý hlas, prادلenu (Monika Maláčová) pronásledovanou Studentem (v soudní kanceláři šroubovaný úsměv, advokáta Hulda (Miloslav Maršálek) neustálý chrapot a malíře Titorelliho (Miroslav Lopatka) zženštilý hlas i pohyby. Kromě tematické roviny spadal *Proces* do Goldflamovy typické linie tvorby i zvolenými výrazovými prostředky. Na všech zmíněných gestech je patrná jejich banálnost, všednost, která je však hyperbolizací, nadsazením, až groteskní deformací povýšena do absurdity. Jen Sedal v roli Josefa K. zůstával v kontrastu k nim ve svém projevu civilní, až vážný, bez psychologického prožívání osudu, jímž byl zmítán. Normálním člověkem v absurdním panoptiku, které působilo jako masa postaviček bez hlubších charakteristik, vlastností či motivací.

„[HaDi] hledá pro vnitřní prožitky, pocity, duševní stavy smyslově názorné a imaginativně provokativní jevištní ekvivalenty, které mají vnější konkrétnost scénického dění a přitom se nepodřizují zákonům vnější logiky jednání a vnější životní pravděpodobnosti,¹⁹⁷ charakterizuje jevištní poetiku HaDivadla Hořínek. Z popisu hereckého projevu aktérů *Procesu* je patrné, že této charakteristice dosáhli, ať to byl výrazně stylizovaný projev vedlejších postavy nebo Sedalovo, potažmo K-ovo, chladné, neemotivní, záměrně neprožívané vyjadřování. Oba

¹⁹⁷ Viz Hořínek, Zdeněk: Divadelní myšlení HaDi. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1998, str. 39-42. Citováno dle Kovalčuk, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, str. 422.

způsoby, jimiž Goldflam herce vedl, byly podřazeny hlavnímu výchozímu bodu: zrušení hranice mezi objektivní a subjektivní perspektivou.

Tato interpretace příslušníků soudního aparátu byla nejvíce patrná během prvního vyšetřování, kdy se K. snažil obhájit: „Můžete namítnout, že to vůbec žádné řízení není, to máte velmi pravdu, vždyť je to řízení jen tehdy, uznám-li je jako jakožto řízení. Ale já je tedy teď na okamžik uznávám, jaksi ze soucitu. Člověk se k tomu nemůže zachovat jinak než soucitně, chce-li si toho vůbec povšimnout. Neříkám, že je to řízení lajdácké, ale nabízím vám toto označení k účelům sebepoznání.“¹⁹⁸ Vyšetřující soudce hrdinu neposlouchal, během jeho promluvy celou dobu četl noviny. Za to přihlížející, sedící na palandách nebo na židlích a K-ově posteli, mu dávali najevo až přehnanou pozornost, neustále kývali hlavami, jakože hrdinově obhajobě rozumí a rytmicky, pravidelně ji přerušovali „mrumláním“, doplněným topornými úsměvy. I když ho tedy poslouchali, smysl jeho slov jim unikal, lépe řečeno ho záměrně ignorovali, protože v procesu prostě žádný smysl neměly. K. mohl říct cokoli a svou pozici v něm stejně nezměnil. Přihlížející začali dokonce ostentativně hlučet, Maláčová v roli prادلeny klepala tloučkem na maso do dřevěné palandy, jiní se chvilčkama polohlasem bavili. Scéna vrcholila křikem Maláčové, na kterou nejdříve doslova skákal Chmelař v roli Studenta a divoce ji lechtal a následně ji povalil na zem. K. v tu chvíli utichl, protože konečně pochopil, že jsou jeho slova zbytečná. Zavládlo ticho a on jen zklamaně pronesl: „Tak, vy jste všichni úředníci, úplatná banda, o které jsem mluvil.“¹⁹⁹

Proces se tedy v Goldflamově inscenaci stal základní situací a to i v těch výjevech, kdy se explicitně nejednalo o soudní řízení nebo vyšetřování. „Trest je stejně spravedlivý, jako se mu nejde vyhnout,“²⁰⁰ sděluje Josefu K. Vilda, tentokrát přivázaný na jakémsi vodítku, do půli těla svlečený, s trhavými, vzpírajícími se pohyby. Společně s Františkem hrdinu nejdříve obviní z toho, že může za jejich zmrskání, dále ho přesvědčují o tom, aby všem vysvětlil, že hlídači splnili svůj úkol svědomitě a trest si tudíž nezasluhují. Mrskač (Hynek Chmelař) byl ale neoblomný; trest je přirozený a hlavně nezměnitelný - o čem soudní aparát rozhodne, to je všeplatné. V tu chvíli představitel hlavního hrdiny zmítán pochybnostmi o tom, jak se má zachovat, přecházel přes jeviště sem a tam, až došel k rozhodnutí: hlídače vykoupí, protože ti vinni nejsou, vinen je

¹⁹⁸ Z dochovaného záznamu inscenace *Proces*.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Tamtéž.

soudní aparát. Mrškač se však nedá podplatit a řvoucího Vildu s Františkem odtáhne na vodítkách „jako psi“ za palandy.

V Goldflamově *Procesu* tedy sice byla otázka viny jedním z hlavních témat, avšak zároveň ji režisér jednoznačně zodpověděl. Nezabýval se domnělou vinou Josefa K., nýbrž obvinil společnost, působící na nevinného člověka. Mnohem důležitější tedy bylo, jak v něm hrdina, Kdokoliv, jakýsi Everyman, obstojí, jestli dostojí svému lidskému údělu. Goldflam tedy zkoumal vinu vůči lidskosti, vůči lidem obecně.

Zásadním byl pro Josefa K. rozhovor s mužem, kterého potkal před kanceláří soudce. Ten mu sdělil, že je stejně obžalovaný jako hlavní hrdina, dokonce ve své věci podal i nějaké návrhy a čeká na vyřízení. Ukáže se, že K. takové kroky nepodnikl. Setkání ho rozruší ve chvíli, kdy mu muž naznačí svou nedůvěru v tom, že je K. skutečně obžalován. Poprvé a naposled Sedal v roli hlavní postavy zareaguje jinak, než věcně – dostane záchvat paniky a chce okamžitě vyvézt z budovy. Událost ho v Goldflamově *Procesu* změní. Najednou se proces začne skutečně projevovat jako zhoubná nemoc. Sedal byl od té chvíle čím dál tím víc unavenější, mátožnější, neustále si mnul obličej a vzdychal. Ve scéně s malířem Titorellim byl tak vyčerpán, že už nemohl ani stát a opíral se o svého hostitele, posledního člověka, jenž mu mohl pomoci.

Jeho stav se nakonec zhoršil natolik, že rozhovor s vězeňským knězem (Miloš Černoušek) vedl vkleče poraženě na čtyřech u postele. Celý výstup provázela velmi temná atmosféra, která jaksi předjímalá K-ovu smrt. Stejně jako v předloze, působil rozhovor jako snový, neskutečný, jakoby se odehrával pouze v hrdinově hlavě, nikoliv doopravdy. Přispívalo tomu jednak svícení, které poprvé za celou dobu inscenace mířilo pouze na dvě postavy a pozorovatele tak činilo neviditelnými, ale také Sedalovo záměrné odvracení pohledu od kněze, jakoby mluvil s někým neviditelným nebo sám se sebou. Najednou jsme se ocitli v K-ově niterném světě, kde mohl být konečně sám se svými myšlenkami. Josefa K. byl však již natolik zničen, že se během vyprávění začal svlékat do spodního prádla a lehl si do postele. Po odchodu kněze K. zase vstal, aby se připravil na popravu, přičemž se do jeho opětovného oblékání ostatní postavy zpoza paland divoce smály. Sedal, se vší důstojností, kterou v sobě po tom všem našel, nakonec dobrovolně odešel se svými katy pod jeviště, tedy těsně před diváky. Na důkaz přijetí zodpovědnosti za svůj vlastní život klekl na kolena a ruce jednoho z katů si sám přitiskl na krk. Soudní proces se tedy nakonec ukázal jako situace, z níž není úniku a člověk, v tomto případě Josef K., se tedy musel uvnitř něho obrátit

především k sobě samému, ke své lidskosti, poznat a smířit se svým údělem a zachovat si oproti románovému hrdinovi lidskou důstojnost.

Kromě změny perspektivy, kterou Hořínek uvedl jako základní interpretační rozdíl mezi Grossmanovou a Goldflamovou inscenací, tak najednou vyvstává další, pojící se s tím, jak každý z režisérů vnímal úděl jedince v totalitní společnosti. Grossman skrze hlavní postavu *Procesu* vyjádřil stanovisko, že se člověk v žádném případě nemůže se svým osudem smířit, naopak by měl do poslední chvíle bojovat o právo na svůj život. Goldflam naproti tomu základní situaci románu vyložil jako nezměnitelnou. Pokud není možné se z této situace vymanit, jako ze spárů socialistického režimu, je nutné hledat způsoby fungování uvnitř jí samotné. V tu chvíli člověk musí důstojně dostat autenticity své lidské existence a bojovat především za ni.

6. Petr Lébl: *Přeměna, Zpěvačka Josefína a její bratři*

V první části následující kapitoly se budu věnovat Léblově inscenaci *Přeměna - wie hatte sich die Schwester denn so schnell angezogen?(Jak se sestra dokázala tak rychle ustrojít?)*²⁰¹, jež měla premiéru 29. 10. 1988.²⁰² V druhé pak titulu *Zpěvačka Josefína a její bratři, slavností shromáždění*, jež Lébl se svým souborem JELO Praha poprvé uvedl 20. 3. 1989 v Domě kultury ROH Dopravních podniků.

V případě obou inscenací jsem pracovala především s materiály, které jsem získala z Divadelního ústavu. Primárním zdrojem jsou záznamy představení pocházející z uvedení *Přeměny* v Junior klubu na Chmelnici v rámci festivalu Kafka 89 a jedné z repríz druhého zmíněného titulu, která se odehrála na stejném místě, jako premiéra. Nejrozsáhlejší kritické texty, jež se zabývají Léblovou *Přeměnou*, vyšly v časopise Svět a divadlo v roce 1990. Jeden z nich s názvem Kafka 89, je záznamem debaty kritiků a kafkologů, kteří se vyjadřují k jednotlivým titulům, jež se objevily na programu přehlídky. Krátké, spíše informativní zmínky, pocházejí pak z Lidové demokracie, Mladé fronty či z Tvorby²⁰³ a zahrnují i kritickou reflexi inscenace. Recenze a kritické analýzy k režisérově druhé Kafkovské inscenaci se bohužel nedochovaly; stěžejní byl pro mě tedy dostupný videozáznam. Archivní materiál k inscenaci *Přeměna* pak nakonec tvoří fotografie a scénografické návrhy (v digitální podobě na stránkách IDU) a v neposlední řadě program k inscenaci.

Sekundárními zdroji jsou především publikace *Hledání výrazu: České autorské amatérské divadlo v 80. letech*,²⁰⁴ sborník studií, které vznikly v první polovině roku 1989 a zaměřují se na autorské a amatérské divadlo 70. a 80. let, a *Divadla svítící do tmy: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých/autorských*

²⁰¹ Věta je citací z Kafkovy povídky. „A už obě děvčata proběhla s šustícími sukněmi předsíní – jak se sestra dokázala tak rychle ustrojít? – a vyrazila z bytu.“ Kafka, Franz: *Povídky I. (Proměna a jiné texty vydané za života)*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, str. 103.

²⁰² Tedy těsně po státním svátku 28. října, který byl tehdy slaven jako Den znárodnění

²⁰³ Viz Paterová, Jana: Osmkrát na téma Franz Kafka. *Lidová demokracie*. 1989, roč. 4, č. 1.

Viz Matějů, Pavla: Tento týden patří brněnskému HaDivadlu. *Mladá fronta*. 1990 Roč. XLVI, č. 75/14125, str. 4.

Viz Kafka 89. *Tvorba*. 1989.

²⁰⁴ Šrámková, Vítězslava - Vedral, Jan (ed.) : *Hledání výrazu české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, 73 str.

neprofesionálních scén 80. let 20. století,²⁰⁵ poslední díl trilogie, jež mapuje historii a význam divadel malých forem, autorských divadel v 60., 70. a 80. letech 20. století. Díl, z něhož čerpám, se věnuje poslednímu zmíněnému období.

Kromě toho, že obě publikace reflektují celkový inscenační styl a tvorbu souboru, se v nich nachází také detailnější reflexe a analýzy inscenace *Přeměna*. Mé diplomové práci posloužila také antologie Vlasty Smolákové s názvem *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*, ve které jsou shrnuty jednak kritické reflexe *Přeměny*, avšak nachází se v ní také část scénáře *Zpěvačky Josefíny*. Celý seznam dostupných zdrojů přikládám na konci práce.

6.1 *Přeměna - wie hatte sich die Schwester denn so schnell angezogen?* (29. 10. 1988, JELO Praha)

Franz Kafka napsal povídku *Přeměna* v roce 1912, publikována byla časopisecky o tři roky později v Lipsku.

Kafkova novela je rozdělena do tří kapitol. V první čtenáře do děje uvádí nezaujatý, objektivní vypravěč, velmi známým, často citovaným souvětím: „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.“²⁰⁶ Hned v úvodu povídky je tedy deformována realita příběhu, což je pro expresionistická díla příznačné. Řehořova proměna v brouka, připomínajícího obří plošticí, je jakousi vnější analogií jeho niterných pocitů. V kapitole, v níž se věnuji interpretaci Kafkova díla, jsem zmínila, že navzdory er-formě, kterou je povídka vyprávěna, a expresionistické snaze vyhnout se slovním vyjádřením hrdinových pocitů, jsou důležité a zrcadlí se hlavně v okolním dění.

I přesto, že se snaží Řehoř svou nynější podobu skrýt před rodinou, je nakonec odhalen. Zděšení nastalou situací se rodiče a Řehořova sestra Markéta rozhodnou zavřít ho v pokoji - jakési domácí internaci.

Podivuhodné je, že Samsa i přes to, že vypadá jako brouk, uvažuje racionálně. Z valné části se dokonce chová, jakoby se nic nestalo. Změněný tón hlasu přisuzuje „nachlazení“ a pevně věří, že se celá proměna „projasní jako sen“. Podobně se i Řehořovy myšlenky v celé první části povídky navzdory přelomové události, k níž došlo, nadále točí kolem odporu nevyhnutelným

²⁰⁵ Lázňovská, Lenka – Šrámková, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, 283 str.

²⁰⁶ Kafka, Franz: *Přeměna a jiné povídky*. Praha: Levné knihy KMa. 2002, str. 53.

povinnostem a většina textu se věnuje Řehořovým snahám vstát z postele, aby mohl znovu čelit všednímu světu. I přes svou tělesnou přeměnu se tak hrdina svými úvahami udržuje v přesvědčení, že je člověkem a toto přesvědčení přenáší i na čtenáře. Neustále je, sice v jednostranném, ale alespoň částečném kontaktu s okolním světem – rozumí lidské řeči, i když jemu samotnému ostatní nerozumí. Nemůže tedy komunikovat. Řehoř se tak ocitá ve vztahu ke světu, který ho nemůže kvůli komunikační bariéře vyslyšet, pochopit jeho stanovisko a pocity. Se stejnou situací se setkáváme v *Procesu*, kdy se Josef K. marně snaží přesvědčit vězňatele o své nevině či v *Americce*, v níž Karel sice na začátku sám podněcuje Topiče, aby se vzbouřil proti křivdě, jež je na něm spáchána, ale během vlastního soudu nakonec rezignuje na jakoukoliv obhajobu. Okolní svět Řehoře a oba zmíněné hrdiny Kafkových děl, zkrátka nechápe a je pro ně tudíž nemožné bojovat proti svému osudu.

V druhé kapitole se situace v rodině začne postupně vyostřovat. Důvodem jsou jednak finanční problémy, protože rodiče přijdou o Řehořův plat, avšak proměna na ně začne doléhat i psychicky. Otec se po delší době vrátí ke své práci sluhy, Markéta, která se jako jediná z rodiny o Řehoře stará, začne prodávat v obchodě. Matka s otcem odmítají do jeho pokoje vstoupit. Řehoř, vědom si své strašidelné podoby, se vždy schovává pod pohovku, aby Markétu nevyděsil.

Řehořova sestra se nakonec společně s matkou rozhodne vystěhovat z jeho pokoje nábytek, aby se hrdinovy lépe po stěnách a stropě, čímž se Řehoř skutečně rád baví. „Rozebírání“ pokoje je však hlavně metaforou definitivního zavržení ze strany rodiny a potvrzení jeho zvířecí, nikoliv už lidské existence. Zvířecí motiv, který je pro expresionismus i Kafkovu tvorbu typický, tedy znamená Řehořovu konečnou ztrátu lidskosti, bez níž ale ve světě své rodiny nemůže existovat. Proměna hlavního hrdiny tedy v povídce symbolizuje ztrátu lidství a neschopnost člověka svými možnostmi bojovat proti vnějším událostem.

To potvrzuje i následující dění *Proměny*, v němž je Řehořův pokoj zbavován všech symbolů lidství, tedy nábytku a osobního majetku. Hrdina si však nakonec uvědomí, že by chtěl svůj pokoj ponechat tak, jak je. V tomto momentu je ještě ochoten aktivně se postavit za poslední zbytek své lidské identity, a proto začne bránit svůj oblíbený obraz, na němž je vyobrazena Dáma s rukávníkem. Bohužel ho však spatří matka a omdlí. Celou situaci vyřeší zaskočený otec, který po Řehořovi začne házet jablka, čímž ho těžce zraní. V povídce se tedy setkáváme s dalším motivem Kafkových děl, kterým jsou rány. Takto deformované lidské

tělo vyjadřuje slabost a zranitelnost naší existence a opět se pojí se ztrátou lidství. Používáním tohoto motivu autor předává jasnou zprávu – člověk je příliš slabý na to, aby se vzepřel vnějším tlakům. Jeho vynaložená aktivita se ukazuje jako kontraproduktivní, jak je vidět na příkladu zraněného Řehoře.

V příběhu hrdinova zapuzení rodinou se s ním stále zachází, jako by nebyl. Rodina se valnou měrou snaží žít dál, jako by neexistoval. Čím dál tím víc se pro ně stával nežádoucím zvířetem, otravným hmyzem, což následně vrcholí ve třetí kapitole.

Řehořův zdravotní stav se postupně zhoršuje, stejně jako se stupňuje napětí v rodině. Z finančních důvodů si Samsovi do bytu nastěhují podnájemníky, kteří o Řehořovi nejdříve nevědí. Později ho ale spatří, protože Řehoř si chce poslechnout, jak jim Markétka hraje na housle. Otec se ho snaží zahnat zpět do pokoje, z něhož se postupem času stalo skladiště nepotřebných věcí a Řehoř je tudíž od okolního nepořádku a špíny nakonec v podstatě nerozeznatelný. Zděšení nájemníci dávají okamžitou výpověď. Na tento popud se Markéta rozhodne Řehoře zbavit.

Následující ráno však Řehoř sám, opuštěný umírá. Najde ho služka, která jeho mrtvolu sama odklidí. Celé rodině se uleví. Povídka končí tím, že ještě téhož dne Samsovi uspořádají výlet z města. Smrt člověka-brouka je nakonec pro všechny vysvobozením.

Vypravěče *Proměna* jsme si výše obecně pojmenovali jako objektivního, avšak vykazuje ještě k tomu charakteristiky vypravěče personálního, který děj a ostatní postavy nahlíží prizmatem hlavní postavy, vypráví to, co může o sobě a okolí vědět pouze hlavní postava, v tomto případě Řehoř. Řekli jsme si ale, že povídku nemůžeme považovat za niternou zpověď, protože je dění nahlíženo zvnějšku. *Proměna* je psána věcně, až úřednický stroze, zdánlivě racionálně, až protokolárně, což je jedna ze základních charakteristik Kafkovy stylu psaní. S výjimkou počátečního zázračného „zvratu“ jsou události, jež v *Proměně* následují, často velmi přízemní a jsou zachyceny naprosto realisticky. Šokující je na nich především ona samozřejmost a lehkost, s níž se postavy této strašidelné podivné a neskutečné metamorfóze přizpůsobují.

Léblovu dramaturgii Kafkovy *Proměny* lze nazvat jakousi dramatickou studií „na téma Kafkovy *Proměny*“. Napovídá tomu již sémantický posun názvu (z *Proměny* na *Přeměnu*). Jelikož však není dochován text dramaturgické, rozhodla jsem se zaměřit se na jevištní akci, díky níž si lze vytvořit představu o tom, kam Lébl Kafkovu předlohu posunul, jak s ní během inscenování pracoval.

Na první pohled novela zpracovává zcela fantastický námět – proměnu člověka v obludný hmyz -, který je materializovanou metaforou, vyjadřující existenciální pocit odcizení člověka v moderním světě. Jedinec není proti tomuto pocitu ochráněn ani mezi nejbližšími, tedy v rodinném kruhu. Odcizení se v tomto prostředí paradoxně spíše stupňuje. Prvním interpretačním posunem oproti Kafkově povídce v Léblově inscenaci je, že se Řehoř nezmění skutečně, ale pouze obrazně. Tělo herce Luboše Pavloviče, který hlavního hrdinu povídky v divadelní adaptaci ztvárnil, nebylo nijak vnějškově deformováno, naopak si aktér ponechal svůj lidský vzhled a dokonce se jako obyčejný člověk, nikoliv jako parazitní zvíře, i projevoval. Hrdinovu hmyzí existenci suplovaly umělé makety brouků, které především v první půlce inscenace zastupovaly také obecně rušivý element, protože Řehoř byl až téměř do samého konce spíše pasivní. Opravdu nežádoucím se stal až v posledním obraze, kdy přerušil bujaré veselí své rodiny s nájemníky. Následně se do klece opět nechal zavřít klidně a odevzdaně. K explicitní metamorfóze tudíž vůbec nedošlo, byla pouze zhmotněná replikami brouků, kteří se v různých chvílích míhaly po jevišti; Řehoř zůstal člověkem.

Druhým a hlavním posunem bylo jisté zesílení metafory totalitního režimu. Lébl Kafkův příběh zasadil do kontextu česko-německých vztahů, které jsou zakódovány již na pozadí vzniku samotné předlohy; zrcadlí se totiž ve zkušenosti Kafkova života, jak jsme viděli v kapitole věnující se interpretaci jeho díla. Režisér však nezdůraznil dobu vzniku novely a její politicky a společenský kontext, ale zaměřil se hlavně na ty dobové motivy vztahů Čechů s Němci, které byly spojeny s totalitou (tj. období nacistické okupace) a využíval také četné odkazy na socialistickou ideologii, která téměř záhy vystřídala nacistickou okupaci. Kafkova *Proměna* tedy Léblovy sloužila k tomu, aby zachytil tragédii českého národa, jenž se v těchto dvou zásadních dějinných obdobích musel vypořádávat s totalitní mocí a vytvořil tak jasnou paralelu ke kontextu vzniku inscenace – k normalizačnímu období. Řehoř v jeho interpretaci vyzníval jako buřič, jako rušivý nepohodlný jedinec, který musel být vládnoucí mocí, tedy Samsovými, jež představovali kolaboranty totalitní moci, odklizen.

Přeměna začínala obrazem, během něhož Markéta sála u notového pultu, a v pozadí se ozývalo bubnování deště. Řehoře vzbudilo zvonění budíku a poté také Matka, jež silně klepala na dveře ložnice se slovy „Řehoři, není ti dobře? Potřebuješ něco?“²⁰⁷. Do bytu přišel osobně také jeho nadřízený Prokurista,

²⁰⁷ Kafka, Franz: *Proměna a jiné povídky*. Praha: Levné knihy KMa. 2002, str. 56.

kterému vzápětí z ramene seskočila obrovská blecha, jež způsobila u Samsových zděšení. Řehoř stále odmítal otevřít dveře a do jeho kategorického „Ne!“ se ozývaly zvuky zalykání.²⁰⁸ Prokurista na ten popud přešel nakonec do útoku a začal se ostřeji dožadovat toho, aby Řehoř vyšel z pokoje, tím, že vypočítával Samsovy pracovní přešlapy - podle něho jako obchodník podával neuspokojivé výkony.

Řehoř nakonec pouze v zelených trenkách vystoupil za víření reprodukováného zvuku bubnů do kuchyně. Matka zděšením vykřikla, protože v ten moment jeviště přeběhla umělá maketa brouka, do zvuku broušení kosa, která se opět linula z reproduktorů. Kosa zde symbolizovala jednak blížící se Řehořovu smrt, k níž události od tohoto momentu nezadržitelně směřovaly, ale byla také prvním odkazem na symboliku komunistické strany.²⁰⁹ Celá scéna se následně odehrála znovu, tentokrát německy. Již zde na začátku inscenace tedy Lébl naznačil interpretační směr, kterým se ubíral. Diváci se přenesli do období Protektorátu Čechy a Morava, kdy bylo vše „české“ potlačeno na úkor „německého.“ Tím, že režisér nechal scénu zopakovat v německém jazyce, poukázal na moc nacistických orgánů.

Po vzoru Kafkovy předlohy se děj odehrával v bytě Samsových – konkrétně v kuchyni a především v Řehořově pokoji. Tyto dvě místnosti od sebe Lébl oddělil dveřmi. Na jedné půlce jeviště tak divák mohl vidět služku, jak připravuje v kuchyni snídani, u malého stolku ji následně vyděsil obrovský pavouk. Za doprovodu Smetanovy *Prodané nevěsty* ho služka zabila a světlo poté plynule zaměřilo pozornost na postel s velkou peřinou, nacházející se ve vedlejší ložnici. Zabití pavouka se tak stalo dalším metaforickým předznamenáním Řehořovy smrti.²¹⁰

Využití obrovských umělých modelů brouků, které v různých momentech přebíhaly po podlaze bytu a děsily jeho obyvatele, bylo pro *Přeměnu* příznačné. Řehořova proměna tak byla těmito „zvířaty“ realizována doslovně, aniž by se změnilo jeho tělo. O to víc lze pak chování rodiny chápat jako páchání bezpráví,

²⁰⁸ Celou škálu podobných zvuků speciálně pro inscenaci nahrála Jana Koubková. Viz Smoláková, Vlasta (ed.): *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna. 1996, str. 54.

²⁰⁹ Patrně nejznámější je použití těchto symbolů spolu s rudou hvězdou na vlajce Sovětského svazu. Srp a kladivo – obvykle překřížené – měly symbolizovat spojení dělnictva a rolnictva. V ostatních socialistických zemích byly používány podobné symboly (jako například kružidlo a kladivo ve Východním Německu), stylisticky však připomínaly kombinaci srpů a kladiv.

²¹⁰ Pod zvolenou scénografickou koncepcí *Přeměny* je podepsán Lébl, Alena Pivoňková a Jana Návratová.

jako utlačování jedince, který se od nich svým zevnějškem vlastně vůbec neodlišuje.

Dominantním scénografickým prvkem pokoje byla bezpochyby Řehořova postel, jež se pro něho stala jediným útočištěm, když už jí přestala být celá ložnice. Na ní se nacházela obrovská „vyboulená“ peřina, která také jakoby naznačovala obří hmyz a tedy deformaci Řehořova těla. Lébl postelí navíc akcentoval moment, kdy Řehoř zůstal ležet a přestal být tedy nepostradatelným živatelem rodiny. Prostor ložnice byl nakonec doplněn o skříň a toaletní stolek.

Za Řehořovou postelí se nacházelo plátno se vzorem tapety a na něm obrázek Staroměstského náměstí – paláce Kinských²¹¹ a Týnského chrámu.²¹² Tentýž obraz pak zdobí zadní stranu poslední scény, kdy rodina cestovala tramvají za „lepší budoucností“. Tato místa byla jednak spjata s autorem *Přeměny*, Franzem Kafkou, ale také s „Vítězným únorem“ (konala se zde demonstrace na podporu KSČ)²¹³. Vidíme, že se Léblova inscenace neomezovala pouze na vnitřní svět člověka, ale na člověka ve světě. Tímto světem zde byla Praha, jež je neodmyslitelně spjata s Kafkovým životem, ale také se zásadními dějinnými událostmi českého národa. Obrazy tedy zapadaly do režisérovy dramaturgicko-režijní koncepce, v níž se zaměřil na vykreslení situace Čechů ve vztahu k totalitě, což pochopitelně korespondovalo s dobovým pocitem diváků *Přeměny*.

Rodiče postupně propadali zoufalství. Markéta se stala prostředníkem, nosila Řehořovi jídlo a pití, ale bylo vidět, že jí celá situace není příjemná – kapesníkem se například štitivým pohybem dotýkala Řehořovy misky. I jí však postupně docházela trpělivost. V jednu chvíli začala na zbytek rodiny hystericky řvát: „Třicet let jsme žili jako slušná, spořádaná rodina!“²¹⁴ U Kafky však takovou větu nenacházíme. Lébl touto přidanou replikou umocnil posun od normálnosti, každodennosti rodiny do fantaskní reality, kterou do jejich života vnesl nechtěný element. Malý, poslušnosti a spořádanosti zasvěcený pohodlný svět se otci vymkl

²¹¹ Tato stavba byla úzce spjata s Kafkovou rodinou. Nejenže zde od roku 1871 do roku 1924 sídlila škola, kterou Kafka navštěvoval, ale mezi roky 1912 a 1918 v Páláci Kinských Kafkův otec Hemanna Kafky provozoval obchod.

²¹² Franz Kafka pobýval v Praze v domě U tří králů, který se nachází v Celetné ulici. Okna domu jsou stočena přímo k Týnskému chrámu.

²¹³ Československo se po válce dostalo do sovětské sféry vlivu, převrat, jež byl komunisty nazýván Vítězný únor, zde proběhl ve dnech 17. - 25. února 1948. Gottwaldova Komunistická strana Československa tehdy převzala stalinistickou politiku.

²¹⁴ Z dochovaného záznamu inscenace *Přeměna*.

z rukou a on jen neprakticky šlel. Účelné jednání zůstávalo v Markétiných rukou a právě ta nakonec zavelela vyklidit Řehořův pokoj.

V předloze je motiv vyklizení pokoje ambivalentní. Rodinu vede k rozhodnutí zdánlivě dobrý úmysl vytvořit pro Řehoře více místa na lezení. V analýze předlohy jsem však zmínila, že stejně tak znamená další stupeň jeho odsunutí od rodiny, na okraj lidské reality. Lébl motiv vyložil jednoznačněji. Scénu odklizení nábytku z pokoje v inscenaci Markéta zakončuje konstatováním „Už ho stejně nebude potřebovat,“²¹⁵ čímž opět jakoby předznamenávala Řehořovu smrt. Ten se popuzeně zvedl na posteli, křičel a vyběhl z pokoje do kuchyně, kde se ho otec snažil chytit, avšak ke scéně zranění nedošlo, čímž režisér nechal prozatím otevřenou příčinu jeho smrti. Řehoř dál v inscenaci nesušovaly zhoršující se následky zranění, ale čím dál větší odsun z „centra“ rodiny.

Lébl i zde, v *Přeměně*, zahlcoval hrací prostor rekvizitami a vůbec scénickou obrazností. S tím, jak postupoval děj, se Řehořův pokoj plnil nepotřebnými věcmi. Byl tedy čím dál tím víc vyhanstvím, komorou na harampádí, v níž rodiče Řehoře jako „nepotřebnou“ a především děsivou věc „odklidili“. Přebytečný nábytek byl pro ostatní členy rodiny překážkou, obtíží, stejně jako Řehoř. Hrdina tedy přišel i o svou zvířecí identitu, byl redukován na pouhou věc. Markétu, v jednu chvíli ponořenou do snu o ovacích, kterých se jí dostává jako slavné houslistce, přerušilo zakopnutí o bednu s Řehořovým šatstvem. Pomalu se stavěla na nohy, zuřivě do ní kopl a oddávala se dále svým představám – sbírala imaginární květiny, až se jí v ruce ocitl skutečný tulipán od Řehoře.

Kafkova oscilace mezi realitou a snem, kterou jsem výše popsala pojmem fantaskno, se zrcadlí i v Léblově *Přeměně*. Těžko říci, zda je tento „průnik“ pro postavy vědomý (představa) či nevědomý (sen), avšak jednoznačně přicházel nečekaně, na druhou stranu však nepůsobil v kontextu situace nijak nepatřičně, ba naopak. Markétina touha po slávě kontrastovala s Řehořovým stavem, v němž vlastně sám žádné životní touhy a plány neměl. Nemohl být vysvobozen, proto se utěšoval představami přenesenými na sestru. I když byly její sny nereálné, sebeklamné, svou existencí se přesto stala reprezentantkou možnosti „odvržení hranic“, tedy reálného vykročení mimo každodenní skutečnost, v níž byl Řehoř uvězněn. Únik jí poskytovala sféra estetická – její hraní na housle a s tím spojená touha po slávě. Tento motiv způsobil, že divák Markétu vnímat spíše negativně. Řehoř jí stál v cestě za jejím snem, a proto to byla nakonec ona,

²¹⁵ Z dochovaného záznamu inscenace *Přeměna*.

kteřá nad ním vynesla konečný rozsudek. V této scéně Řehoř vyjadřoval tulipánem a objetím svou lásku k ní a touhu po tom, aby se Markétě sen splnil. Fakt, že má na Řehořovu likvidaci největší podíl osoba, k níž má z celé rodiny nejbliž, činilo jeho osud tragičtější.

Tento moment je důležitý také proto, že to bylo poprvé za celou dobu, kdy se pohlo s Řehořovou postelí. Tento pohyb opět korespondoval s počátkem odsunu Řehoře na okraj rodiny a společnosti. Další posun nastal ve chvíli, kdy se otec pod tíhou neúnosné situace rozhodl, že do domu vezme nájemníky. Odvržení nakonec vrcholilo v předposlední scéně, kdy služka demonstrativně uklízela celé jeviště.

Rodina se po vzoru Kafkovy předlohy snažila s tím, jak postupoval děj, uživit. Samsovi malovali kraslice, vyráběla bílé praporky, jimiž dává obvykle poražený najevo, že se vzdává, avšak nic situaci výrazně nezměnilo. Proto se otec rozhodl, že do domu vezme nájemníky. Nájemníků bylo mnoho, na scénu vběhli s lyžemi na ramenou, u dveří „fasovali“ praporky a jásali. Měli dokonce svého vůdce, který na jeviště přišel za zvuků Wagnerova pochodu.

Obraz odkazoval na dějinnou událost okupace Českých zemí Německem. Hosté přicházeli jako němečtí vojáci. Bílé praporky, jež dostali od majitelů domů, kteří zde představovali český národ, symbolizovali jejich podvolení se, ale také kolaboraci, jež se projevila záhy, definitivním zapuzením Řehoře.

Vůdce slavnostně podepsal nájemní (okupační) smlouvu. Služka na oslavu zapnula rádio, z něhož se rozezněla píseň *Ktož sú boží bojovníci* a vůdce nevinným pohledem přiměl otce k tomu, aby všechny pobídl k pití a jídlu tak, jako by byli doma. Husitský chorál zněl ještě okamžik jako upomínka českého vlastenectví, avšak poté vyzněl do ztracena.

Kromě chorálu Lébl zvolil hudbu třech skladatelů – Bedřicha Smetany, Richarda Wagnera a Johna Kandra. *Prodaná nevěsta* byla dalším z četných odkazů na totalitu, skrze nacismem a socialismem zprofanované národní mýty a symboly (obrazy Pražských památek, trikolóra na kostýmech, hudba apod.), které režisérovi sloužily k vykreslení vlasteneckého boje proti Němcům. Smetana je často označován za reprezentativní tvůrčí osobnost českého národa a jeho dílo (*Prodaná nevěsta*, *Libuše* nebo *Má vlast*) bylo v dobách totality a utlačování českého národa vnímáno jako adekvátní spojení umělecké kvality s vyjádřením národní identity. Smetanova hudba se tedy stala symbolem české kultury a politiky a Češi se k ní obraceli v těch dějinných obdobích, která byla pro český národ nejvypjatější (např. první a druhá světová válka). Nezapomeňme však, že

vlastenecká interpretace pochází z pera muzikologa, literárního historika a politika komunistické strany Zdeňka Nejedlého, z níž socialistická ideologie po dlouhá léta čerpala a na níž odkazovala.

Prodaná nevěsta se v inscenaci ozývala v momentech Markétina vývoje od víceméně milující, chápavé sestry, ke katovi, jež nad Řehořem vynesla rozsudek smrti. Smysl „nejnárodnější“ české opery se tak stal ironicko-paradoxní, protože se Markéta změnila z vlastenkyně v osobu, která holduje komunistickým praktikám. Wagnerův pochod podtrhoval velkolepost chvíl, ve kterých zazníval. Příkladem může být výše popsáná scéna přerušené zábavy nájemníků, kteří, jak jsme řekli, v inscenaci představovali německé okupanty. Wagnerova hudba byla Léblem použita opět symbolicky. Za vlády Adolfa Hitlera byla totiž populární po celém Německu a stala se proto jakousi „znělkou“ nacismu. I hudební složka byla tedy Léblem pečlivě zkonstruována tak, aby odpovídala interpretačnímu posunu Kafkovy *Proměny*. Tím, že režisér vybral skladatele, jejichž tvorba byla zneužita totalitní mocí, opět odkazoval na teror, s nímž se musel český národ potýkat.

V souvislosti se složkou akustickou je nakonec třeba zmínit také škálu zvuků, které speciálně pro inscenaci nahrála Jana Koubková. Bylo to podivné vzdychání, ozývající se na začátku, když Řehoř vstával, bzukot včel zaznívajících během aktivit, které rodině slouží k obživě, zvuk hrajících houslí, apod. Příznačné pro tyto zvuky bylo, že pocházely od člověka, byly lidské, stejně jako zůstával lidským Řehoř. Jedinými opravdu realistickými zvuky pak byly ty z denního městského provozu, které hlasitě, až nesnesitelně banálně zaznívaly v posledním obraze inscenace. Do této kategorie lze zařadit také zvláštní kvílení, které zastupovalo Markétino hraní na housle. Na žádost hostů jim k oslavě podpisu nájemní smlouvy přišla zahrát. Vůdce po skončení houslové melodie opět naladil rádio a tentokrát se rozezněla známá píseň z filmu *Kabaret*, který pojednává o americké zpěvačce, jež se snaží prorazit v Berlíně za doby Výmarské republiky (1931), kdy sílí nacistická strana. Vůdce vyzval Markétu k tanci. Dokonce ji objal stejně, jako Řehoř před tím, během Markétina snění o kariéře houslistky, jen pevněji, jakoby dobytelsky. Vůdcovo vítězství korunovala kytice rudých tulipánů, převázaná trikolórou a hozená Markétě k nohám.

Trikolóra byla dalším odkazem na Protektorát Čechy a Morava. Tehdy byla totiž oficiální vlajkou právě ona trikolóra se třemi horizontálními pruhy – bílým,

červeným a modrým.²¹⁶ Dvojice siláků Markétu dokonce triumfálně zvedlo, zakroužilo s ní a postavilo na stůl. Markéta se v euforii chopila bílého ubrusu a začala s ním mávat. Služka kolem stolu procházela s kosou přes rameno a jako smrtka tak opět předznamenávala pomalu se blížící Řehořovu smrt.

Léblova situační symbolika pokračovala i zde. Markétino mávání ubrusem, doprovázené veselím, odkazovalo na mír, ukončení války, kterou Samsovi vedli proti abnormalitě, jež pobývala v jejich domě a je připodobnitelná k nežádoucímu německému živlu v českých zemích během okupace. Markéta se přehozením srpu přes rameno poté pasovala do role komunistického kata a vzápětí nad Řehořem vydala nemilosrdný rozsudek. Právě v této scéně lze nejvíce pozorovat kolaborantství rodiny. Oslavují sice konec okupace, ale ve skutečnosti přijímají totalitní ideologii a praktiky a stávají se tak v Léblově interpretaci zosobněním zla, které ve společnosti převládalo až do konce normalizace. Jejich kolaborace se projasnila hlavně v kontrastu s Řehořovým chováním. Hudba se najednou v průběhu scény jakoby „přetrhla“ – Řehoř totiž nikým nepozorován vytrhl šňůru od rádia. Vůdce v šoku zařval, zavládlo všeobecné zděšení, po němž následovala okamžitá výpověď ze strany nájemníků. Hrdina se tedy tímto činem definitivně projevil jako narušitel, kterého bylo třeba odstranit. Markétě spadl vrchní díl sukně, a tak se octila pouze v červené spodničce, která symbolizovala její následné nemilosrdné rozhodnutí, jež připomínalo komunistické sekernické metody. Z Řehořovy milované sestry se stal kat, který likviduje „zvíře, které všechny pronásleduje a umoří.“²¹⁷ Markéta ho dokonce fyzicky napadla, což svědčilo o její nenávisti. Řehoř se ještě naposledy snažil navázat kontakt se svou rodinou – přistoupil k matce, poté k otci i k Markétě, všichni se však odvrátili. Jeho cesta tedy vedla do dalšího vězení - klece, která byla na scéně nachystána z rámců dveří. Řehoř, v černém fraku, zanikl ve tmě. V souvislosti s Markétiným rozhodnutím celá scéna působila jako odvláčení hlavního hrdiny do koncentračního tábora, nebo mohl být Řehoř vnímán jako oběť zinscenovaných politických procesů komunistické éry, které končily drakonickými tresty.²¹⁸ Totalitní praktiky totiž páchaly největší bezpráví na lidech, kteří byli nejméně vinni.

²¹⁶ Po osvobození se Československá republika vrátila opět k bílo-červené vlajce s modrým klínem.

²¹⁷ Z dochovaného záznamu inscenace *Přeměna*.

²¹⁸ Například popravy národně socialistické poslankyně Milady Horákové či jiných nevinných obětí, které se v mnohých případech ani nedočkaly soudu, byly zavřené mnoho let ve vězení nebo nuceni pracovat v uranových dolech atd.

Výrazným rysem celé inscenace byla dynamika, rychlý temporytmus. Tu způsobovala především stříhová metoda, která sloužila k rychlému střídání hereckých poloh a místy přecházela až do klauniády. Dynamika hereckého výrazu vrcholila právě ve scéně bujarého veselí s nájemníky. Stylizace byla dovedena do důsledku – herci, kteří ztvárňovali nájemníky a rodinu Samsových, svůj projev zjednodušili na jasná, velká gesta (především taneční kroky, jedení a pití). Na scéně postupně vznikl obrovský chaos, jenž byl přerušen opět stříhem (vypnutím šňůry od rádia).

Pro *Přeměnu* byla příznačná také specifická práce se světlem, která napodobovala objektiv kamery. Světlo Lébloví sloužilo k vedení divákovy pozornosti. Nejsignifikantněji byla tato práce vidět na začátku, kdy se střídala akce ve dvou prostorech – služka v kuchyni připravovala snídani, Řehoř spal v ložnici. Světlo nejdříve osvětlilo celek kuchyně a poté, stříhem, zamířilo pouze na detail Řehořovy postele. Zásadním činitelem bylo světlo také v popisované scéně, kdy Řehoř rušil veselí nájemníků. V momentě nastalého chaosu reflektory křížovaly prostor a dodávaly mu tak mnohem větší dynamiku.

Během této, řekla bych nejzásadnější scény inscenace, vidíme, že v rámci Léblova konceptu byly signifikantní kostýmy. Z dostupných scénografických návrhů je patrné, že se kladl důraz především na jakousi lidovost a češství – ve smyslu „krojového“ tvaru šatstva, ale i barevnosti. Markéta na sobě měla téměř celou dobu šaty se širokou rezavou sukní a lidovým bílým fěrtůškem (přední, zástěrový díl sukně). Vrchní část jejího kostýmu tvořily široké rukávce a zavazovací vestička červené barvy. Vlasy pak měla stažené do drdolu, ozdobené stuhou. Ubrus, s nímž Markéta mávala, sloužil jako prapor, byl znakem pokory, ale i triumfálního vítězství a do jisté míry snad i oslavou veselí, které v životě rodiny znamenalo záblesk naděje.

Podobný kostým měla i matka, avšak byl doplněn o krátký kabátek a límec v tlumených barvách. Ryze lidový pak by v neposlední řadě i šat otce – pánské zdobené třaslavice (kalhoty) doplňovala vestička s voničkou (stuhou na klopi) a košilí s širokými dlouhými rukávy. Inspirací pro jeho kostým bylo dílo Aloise Jiráska, především *Psohlavci* a postava Přemysla Oráče či F. L. Věka (vypovídají o tom popisky na návrzích). Jiráskova tvorba se vyznačuje národním, vlasteneckým duchem a konkrétní interpretací českého vlastenectví a dějin. Lébl

tuto stylizaci zvolil také z toho důvodu, že byla Jiráskova díla komunisty zprofanována a využita k propagandě.²¹⁹

Folklórní prvky byly Léblem vybrány zcela záměrně. Je známo, že zatímco za nacistické okupace byly projevy lidového folklóru německým živlem násilím potlačeny (proto český lid konec války oslavoval právě lidovými zpěvy a tanci), komunistický režim jejich rozvoj uměle podporoval, avšak s jediným cílem - musel sloužit socialistické propagandě.²²⁰ Folklór tedy, především v období let 1948 - 1968, ztratil vlastenecký význam, jaký měl za a těsně po 2. světové válce. Samsovi v režisérově intepretaci Kafkovy povídky tedy vyznívají hlavně jako kolaboranti socialismu, dle hlásané ideologie se zbavují narušitele, tedy Řehoře. Politická funkce lidového folklóru byla sice v období normalizace o něco potlačena, avšak Lébl odkazoval na vše, čeho se komunistický režim dopustil na českém národu a poprava Řehoře, byla vyvrcholením jeho neomluvitelných prohřešků.

Důležitý byl i oděv prokuristy. Oproti otci měl mnohem širší rukávce a na hlavě tzv. kosárek - tedy do oblouku zatočené pírkó. Postavy pak nakonec dotvářel vůdce nájemníků, jehož kostým se od „lidovosti“ šatů rodiny Samsových značně lišil. Měl na sobě saténové rudé sako, černé rajtky, lakové holínky a bílé rukavice, což, vzhledem k tomu, že představoval jednoho z německých okupantů, odkazovalo k podobě uniformy Schutzstaffel (SS)²²¹.

Řehoř oproti stylizovaným národním krojům zůstal buď svlečen do půli těla, nebo - během návštěvy nájemníků - v bílé košili a dlouhém černém kabátu. V civilu tedy působil jako jediný bezbranný člověk mezi postavami, sice silně vyjadřujícími svou národní příslušnost, avšak také malost, jež se projevovala absolutním nepřijetím nenormálního v jejich životě. Řehořova proměna v brouka narušovala normalitu rodiny, což zbylí členové pochopitelně nebyli schopni

²¹⁹ Klement Gottwald vyhlásil v roce 1951 tzv. Jiráskovskou akci, kampaň, jejímž cílem bylo jeho dílo masově rozšířit a ideologicky tak převychovat celý národ. Jiráskovo dílo bylo v rámci této akce reinterpretováno například ministry Zdeňkem Nejedlým, Václavem Kopeckým nebo spisovatelem Janem Drdrou, Marií Majerovou, Marií Pujmanovou atd.

²²⁰ Po roce 1948 byly zřizovány soubory lidových písní a tanců, které však byly kontrolovány státem (Revoluční odborové hnutí, Československý svaz mládeže, Jednoty zemědělských družstev či místní osvěty). V rámci tzv. socializace venkova vznikaly sborníky nových lidových písní, jež schválila komunistická strana. Folklórní soubory se navíc musely účastnit Spartakiád, čímž byl jejich význam definitivně zpolitizován.

²²¹ Český Ochranný oddíl, byla ozbrojená organizace NSDAP, která vznikla v roce 1925. Tvořili ji přívrženci Adolfa Hitlera, jež původně působili jako jeho osobní stráž. V čele stál Heinrich Himmler jako Reichsführer-SS (říšský vůdce SS). Organizace byla jedním z hlavních výkoných orgánů nacistické moci.

tolerovat. „Jiné“ bylo pro ně, jakožto pro kolaboranty s německými protektorátními orgány, nežádoucí.

Zásadní úprava Kafkovy předlohy přišla právě v momentě skonu Řehoře Samsy. V *Proměně* byl koloběh událostí, jež vedou Markétu a potažmo celou rodinu k drastickému opatření, takřka stejný. Avšak Řehoř ve svém pokoji umírá na zranění, způsobené otcem. V Léblově inscenaci byla mnohem více akcentována ona likvidace rodinou, přitom však byla metaforická – Řehoř byl zavřen do klece a postupně se nořil do tmy. Služka s kosou (představující smrt) následně odkryla peřinu, postel byla prázdná, a tak rodičům přišla oznámit, že „to chcíplo.“²²²

Otec z domu vykázal všechny nájemníky, včetně jejich vůdce, který se, stejně jako Hitler po prohře ve druhé světové válce, proměnil ve starce s holí. Markéta zlikvidovala bílý prapor a k tomu všemu zněl Wagnerův pochod. Okupace skončila, Němci byli vyhnáni. Slušná, spořádaná rodina, za níž se Samsovi považovali, se s úlevou konsolidovala: stěna se rozestoupila a trojice vykročila „vstříc novým zítřkům,“ po vzoru komunistické ideologie.

V další scéně služka uklízela celý byt. Viděli jsme, že v Léblově drammatizaci dostala mnohem větší prostor Řehořova sestra²²³, zde v závěru to byl pak ženský prvek vůbec - zásadní roli sehrává služka a nakonec i Dáma s rukávníkem v dlouhém zeleném plášti, která byla v předloze vyobrazena na malbě, na níž Řehoř lpěl tak, až byl kvůli němu smrtelně zraněn. V Léblově inscenaci byla Dáma přímo zosobněna a celý výjev tím pádem působil velmi fantaskně. Tajemná postava, jakési zjevení hrdinových představ, odklidilo nejen obraz, ale také zelený svazeček knih, v nichž přežil Řehořův svět. Celý výjev nakonec dotvářelo meditativní sólo z nahrávky, zpívané Janou Koubkovou. Zmínila jsem však, že je obraz pro povídku zásadním motivem, protože je poslední věcí, na níž Řehoř ulpívá jako na zbytcích své lidské existence. Léblova Dáma byla zhmotněným pozůstatkem Řehořova pokoje, jakýmsi snovým výjevem, který jakoby se posmrtně zjevoval oběti

Z rozestoupené zadní stěny přišla tříčlenná rodina, všichni ve svátečním, v černém, tváře strnulé a, stejně jako v Kafkově předloze, jeli tramvají. Z reproduktoru se opět ozvala *Prodaná nevěsta* na důkaz toho, že je nežádoucí živel definitivně odstraněn a Čechy zůstaly Čechům, stejně jako dům bez Řehoře Samsovým.

²²² Z dochovaného záznamu inscenace *Přeměna*.

²²³ Proto je zmíněna i v názvu Léblové inscenace.

Rámy dveří původně obklopující Řehořův pokoj, se tedy postupně zmnožily a významotvorně se s nimi pracovalo. Ve chvíli, kdy Řehoř přerušil oslavu nových nájemníků a rodina tedy nejsilněji pociťovala nutnost zbavit se tohoto nechtěného člena rodiny, vedla jeho cesta do klece, jež byla na scéně sestavena právě z těchto rámu. Markéta s úlevou klec „zavřela“ posledním rámem. V popisované závěrečné scéně si každý člen rodiny přinesl svůj rám dveří - vlastní klec, jež zde sloužila jako odkaz na komunistický teror, který českou společnost zasáhl v roce 1948. Z reproduktoru se ozývaly zvuky ulice, což evokovalo novou perspektivu - poprvé jsme se v ději ocitli mimo vymezený prostor domu rodiny. Veřejný prostor v kontrastu s mikrosvětlem rodiny, v níž se příběh do té doby odehrával, tak symbolizoval svobodu Samsových, které by nemohli dosáhnout, pokud by rušivý element ze svého světa neodstranili. Lébl tímto obrazem upozorňoval na situaci, v níž byla inscenace uvedena, na socialistický režim, který musel být odstraněn, aby českoslovenští občané mohli vstoupit do „veřejného prostoru“, aby byli skutečně. Svobodní.

Markéta přitom ještě vyklouzla z černých šatů a zůstala tedy jen v bílé spodničce a živůtku, blížila se dopředu jeviště, točila se, až nakonec vykasala spodničku a ukázala podvazky v barvách trikolóry, která zde opět symbolizovala češství, avšak se značným nánosem komunistické ideologie, jejímiž představiteli se Samsovi v závěru stali.

Z popisu jevištní akce lze vyzorovat také Léblůvu práci s barveným svícením. Scény, kdy Řehoř děsil ostatní na začátku inscenace při příchodu prokuristy do bytu, Markétin rozsudek nebo třeba závěrečné uklízení pokoje, byly nasvíceny červenou barvou. Tyto momenty byly dramaticky nejvypjatější. Červené světlo podtrhovalo nejen vážnost daného okamžiku, ale především krutost s jakou s Řehořem zacházeno. Momenty Markétina snění, představ o slávě byly v kontrastu k tomu nasvíceny klidnou, modrou barvou, navozující atmosféru jakési naděje a touhy po lepších zítřcích, o nichž snil shodně Řehoř i Markéta. V neposlední řadě Lébl použil i barvu zelenou a to konkrétně v závěrečném obraze, v němž tato barva podtrhovala kostým Dámy s rukávníkem. Zelená zde oddělovala fantaskní rovinu, od zbytku příběhu. Závěrečná scéna odjezdu rodiny pak v kontrastu k těmto postupům, působila černě, jako negativ. Členové rodiny na sobě měli černý smuteční oděv (Markéta ho pak svléká a zůstává pouze v bílém kostýmu). Barvy zmizely, zůstává jen černý otisk rodičů v bílých rámech, které byly i onou „výletní tramvají“. Přechod z barevnosti do černobílé lze vyložit jako návrat Samsových k normalitě,

každodenní realitě, kterou Řehoř před tím narušil. Ona normalita je však komunistická - po skončení války přichází „černobílá“ realita, jež přetrvávala až do konce normalizačního období.

Přeměna ve složce herecké již předznamenávala Léblovo pozdější tíhnutí k mnohem větší stylizovanosti, antipsychologičnosti, až plošnosti v zobrazování hrané postavy. Ono „dvojměrné“ herectví, vytvářející ploché, vyprázdňené charaktery, absence mimiky či intonování hlasu (herci mluvili monotónně až odosobně) jim pomáhalo dovážet působivé scénické obrazy.

Takový popis by však herecký výraz interpretů *Přeměny* značně zjednodušil. Lébl uniformní projev narušoval stříhy, podobně jako v rovině práce se světlem. Ve chvíli, kdy šla Helena Lišková v roli Markéty Řehoře nakrmit a uklidit mu pokoj, nic neprožívala, byla až mrazivě civilní. Úsměv na tváři se jí objevil stříhem, jenž nás přenesl do jejích představ, a ona, zářící štěstím, prožívala imaginární slávu. Vzletnými gesty přijímala květiny a rozdávala polibky. Stříhem jsme se pak vrátili zpět do Řehořova pokoje, kdy se i Lišková měla opět kamenný výraz a pomalým pohybem začala Řehořovi lámat kousky chleba.

Zvláštní hereckou polohu si po celou dobu inscenace udržela i Pavlína Koblihová v roli druhé služky. Ta svým ledabylým, až neurvalým chováním („Jé, hovnivál. Oni tady mají hovnivála!“²²⁴) vyvažovala vážnou, neměnicí se polohu Řehoře. Na Luboši Pavlovicovi (v alternaci Vladimír Vácha) nebylo propadání do čím dál většího zoufalství a deprese vidět. Naopak se od samého začátku zdálo, že Řehoř ve svém stavu nemá kam směřovat, jediným východiskem z tohoto vězení pro něj byla smrt. Zároveň jeho herecká „statičnost“ potvrzovala Řehořovu normálnost a potažmo i neadekvátnost rozhodnutí Samsových zbavit se ho jednou pro vždy. Ve zmíněné zlomové scéně, kdy se Řehoř ukazoval návštěvníkům, prostě jen klidně, ani ne zvědavě či toužící po společnosti (motivaci si divák může jen domýšlet), vyšel z pokoje, jako socha se postavil na kraj jeviště a pozoroval dění. Řehořův projev, statický, chladný, neemocionální, tak kontrastoval s celkovou dynamičností inscenace a přispíval k dojmu, že je jediným normálním tvorem ve „zvířecím“ světě.

Faktem je, že se i přes svou normálnost Řehoř stal narušitelem klidu a pořádku. Jeho pouhá přítomnost, která byla nežádoucí, z něj v očích rodiny učinila nepřítele. I když ho Samsovi přeci jenom na začátku ještě krmili, uklízeli po něm, ve skutečnosti se nemohli dočkat toho, až se ho zbaví, což se jim

²²⁴ Z dostupného záznamu inscenace *Přeměna*.

nakonec povedlo. Proto byla jeho smrt pro všechny členy domácnosti vysvobozením. Základní Kafkova situace tedy byla v inscenaci dodržena - ukazoval člověka, jenž vymkl společnosti, v Léblově interpretaci společnosti totalitní, a proto musel být odstraněn. Řehoř se odmítnutím ubíjejícího stereotypu v předposledním obraze, který na začátku není zamýšlen jako roztržka s daným řádem, dostává do konfliktu s rodinou a společností. Boj nevinného jedince s jeho okolím, které se v kontrastu k němu jeví jako vinná, tak v režisérově dramaurgicko-režijní koncepci vytvářel paralelu k žité zkušenosti občanů tehdejšího Československa.

Řehoř Samsa se v Léblově výkladu jevil jako nedokonalý člověk v nedokonalém světě. Jeho osud připomínal osud samotného Kafky i celého českého národa. Viděli jsme, že *Přeměna* byla plná odkazů na vlastenectví, češství, které se dostávalo do konfliktu s německým nežádoucím živlem (husitský chorál, Smetanova vlastenecká hudba, lidové kroje, inspirující se Jiráskovými romány, trikolóra vs. Wagnerův pochod, píseň z muzikálu, vyprávějícím o německém prostředí, odkazy na uniformy SS). Lébl do inscenace vtělil i scénické, obrazové metafory, jež odkazovaly k době nacistické okupace (především ve scéně příchodu nájemníků), která se následně přerývala do druhé podoby totality – nástupu socialistické politiky v roce 1948 – jejíž obětí se Řehoř nakonec stal.

6.2 Zpěvačka Josefína a její bratři (20. 3. 1989, JELO Praha)

Kafka napsal jednu z posledních povídek s názvem *Zpěvačka Josefína a Myší národ* těsně před svou smrtí, v roce 1924. Stejně, jako ve svých ostatních literárních počinech, se i zde vyjadřuje ke stavu světa a opět tak činí skrze expresionistickou metaforu. Zpěvačka Josefína vystupuje jako expresionistická hrdinka, jejíž lidská existence je popřena přirovnáním jejího zpěvu k pištění myší. Vypravěč povídky, jenž zároveň představuje příslušníka Myšího národa, za nějž hovoří, vypráví, že si je Josefína svým uměním dokáže získat, i když nejsou muzikální, tedy vůči hudbě obecně dosti „nevnímaví“ a napříč tomu, že se její pištění podobá tomu, co vyluzuje každý příslušník národa. Vypravěč se tedy zamýšlí nad tím, co je na Josefíně tak obdivuhodné a proč ji všichni bezmyšlenkově uctívají. Z povídky vyplývá, že její okolí není ohromeno zpěvem, ale faktem, že zpívá právě zpěvačka Josefína, kterou si myši zbožtili jako národní umělkyni a její zpěv tudíž vnímají jako hlas národa. Kafka se v povídce vyjadřuje k tématu banality, jež se může velmi snadno zaměnit za vznešené umění

a talent. To, že Myší národ na zpěvu neobdivuje jeho výjimečnost, ale spíše průměrnost a snadnou zaměnitelnost, se potvrzuje v závěru povídky, kdy se zpěvačka začne skrývat a odmítá zpívat, protože si je až příliš jistá, že je jí národ bezpodmínečně oddaný. Ten se však projeví jako „[...] klidný, bez zjevného zklamání, suverénní, masa sama v sobě spočívající, jenž vysloveně – ač napohled je tomu naopak – může dary pouze udělovat, nikdy přijímat, ani od Josefíny ne, tento národ jde svou cestou dál.“²²⁵ Na zpěvačku Josefínu všichni rychle zapomenou, a ona proto mizí v dějinách Myšího národa. Tím se potvrzuje banalita, která se za Josefíninou slávou a úspěchem skrývala. Genialita umělce, jak se nakonec ukazuje, je tady přímo úměrná zájmu jeho přívrženců. Jakmile zájem opadne, je třeba nálepku „národního umělce“ přiřknout někomu jinému, zpravidla mladšímu.

Příběh o zpěvačce Josefíně je tematicky spjat s Kafkovou předchozí povídkou *Umělec v hladovění*. V obou titulech se autor vyjadřuje k údělu umělce ve společnosti, v níž žije a tvoří. Autor zachycuje jakousi noční můru umělců: strach z okolí, které svou průměrností nerozpozná a nedocení jejich skutečný talent. Až slepé uctívání Josefíny Myším národem je také metaforou slávy, jež je bez uznání okolí nemožná. Kafka zároveň upozorňuje na fakt, že může být vybudována na nepochopení umělce. Nepochopení je navíc v povídce oboustranné – na zpěvačce Josefíně vidíme její nezájem o to, co si „její“ národ skutečně myslí, jaký je, co stojí za jeho obdivem vůči ní. Vidí ho jako jednolitou masu (tedy tak, jak se sám projevuje), nikdy ho proto nepochopí, a tudíž ani adekvátně neztvární ve své tvorbě. Kafka tedy zobrazuje umělce, který se během své tvůrčí existence neustále potýká s nejistotou, kterou ukončí až umělcovo upadnutí v zapomnění, k čemuž je však již předem odsouzen.

Děj povídky se odehrává ve zvířecím světě, ve světě myšího národa, čímž je deformována nejenom hrdinčina existence, ale také vnější realita. Kromě toho je však příběh vyprávěn značně ironicky, humorně až absurdně. Toho Kafka dosahuje především odstupem vypravěče, ale také formulacemi, slovními obraty a samozřejmostí či vážností, s jakou hovoří o pištění, což můžeme demonstrovat na následujícím citátu: „Jelikož pištění patří k našim bezmyšlenkovitým návykům, mohl by si někdo myslet, že se piští i mezi Josefíniným posluchačstvem; je nám dobře při jejím umění, a když je nám dobře, pištíváme;

²²⁵ Kafka, Franz: *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ* [online]. 2008 [citováno dne 05-05-2017]. Odaha.com. Dostupné z: < <https://www.odaha.com/franz-kafka/proza/povidky/zpevaccka-josefina-aneb-mysi-narod> >

ale její posluchačstvo nepiští, je tiché jako myška; mlčíme, jako by se nám dostávalo kýženého míru, v němž nám přinejmenším naše vlastní pištění zbraňuje.“²²⁶ O pištění Kafka hovoří jako o něčem přirozeném, fyziologickém, i když se ve skutečnosti jeví jako otravné, nesnesitelné až drásavé. Autor tedy používá motivy, jež jsou čtenáři dobře známé, takové, s nimiž se pojí konkrétní představa a prožitek, ale používá je v zcela protichůdném kontextu, převrací jejich význam a smysl. Ironie a absurdita je pak dovedena do krajnosti i slovními spojeními typu „tiché jako myška,“ která v kontextu povídky vyznívají paradoxně a tudíž i humorně.

Kafka i v této své povídce hovoří o vztahu jedince vůči unifikované společnosti. I ve *Zpěvačce Josefíně* se tedy setkáváme s vyjádřením Kafkovy skepse vůči jedinečnosti lidské existence, která se nemůže vzepřít vnějším událostem. Autor skrze metaforu Myšího národa vyslovuje nebezpečí oddání se kolektivně sdíleným názorům, konvencím, vkusu; takovým tendencím, jež jsou ve společnosti maskovány tím, že jsou označovány za „národní“ za „naše.“

Hlavní silou, která unifikaci společnosti a objektivizaci světa přímo hlásá, je pochopitelně politika, potažmo ideologie. Socialistická ideologie systematicky narušovala jedinečnou individualitu umělců a jejich právo na svobodné umělecké vyjádření. Nastolením socialistického realismu, jakožto jediného přijatelného uměleckého směru, se vládnoucí strana snažila o zobjektivizování hodnot a snížení kvality uměleckého díla na takovou míru veřejného vkusu, která byla pro jejich ideologii přípustná. V normalizačním období lze najít mnoho příkladů umělců, kteří si snažili vydobýt tvůrčí svobodu²²⁷, avšak ta byla v přímém rozporu s podstatou socialistického režimu, který požadoval pouze takovou kulturu, jež by sloužila propagandě.

Režisér Petr Lébl se společně s dramaturgyní Janou Návrátovou ve své dramaturgicko-režijní koncepci inscenace *Zpěvačka Josefína a její bratři* zaměřili právě na represivní politický aparát, jenž svou moc používal proti umělci, a původní Kafkovu povídku proto protkali dobovými reáliemi. Autoři dramaturgie ponechali předlohu v nezkrácené podobě, pouze ji rozdělili do replik, které přiřkli

²²⁶ Kafka, Franz: *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ* [online]. 2008 [citováno dne 05-05-2017]. Odaha.com. Dostupné z: < <https://www.odaha.com/franz-kafka/proza/povidky/zpevacka-josefina-aneb-mysi-narod> >

²²⁷ Příkladem může být celé Československé undergroundové hnutí, jehož duchovním otcem byl teoretik umění a básník Ivan Martin Jirous. Ten neoficiální kulturu 80. let nazval termínem *druhá kultura*. Do československého undergroundu patřily především hudební skupiny, např. Plastic People of the Universe, DG 307, Aktual, BBP nebo New Kids Underground, ale také bytové divadlo nebo literární samizdat.

celkem čtrnácti hercům, kteří představovali členy předsednictva, jak stojí v části dochovaného scénáře.²²⁸ Povídku místy doplnili citacemi z Kafkových aforismů, které zahrnují fragmenty autorových nápadů, myšlenek, útržků z jeho deníků, děl atd. Z nich si kromě delších pasáží vypůjčili hlavně údernou otázku „Jdeme správně?“, kterou Kafka v jedné ze svých úvah pokládá průvodci židovského původu, jenž ho provází řeckými katakombami. Lébl ji použil jako hlavní výtvarný prvek své scénografie: nápis by pověšen nad hlavami členů předsednictva a připomínal socialistická hesla typu „Buduj vlast - posílíš mír!“ Otázka však představovala nejen odkaz na stranická zasedání a schůze komunistických stran, ale také jakýsi apel na diváka, upozornění na nebezpečí, jež stále ještě panující totalita vyvolávala, i když se od lednového Palachova týdne pomalu schylovalo k Sametové revoluci, což v té době však nikdo netušil.

Lébl s Návratovou změnil jméno povídky na *Zpěvačka Josefína a její bratři* a přidali podtitul *Slavnostní shromáždění*. „Braři“ byli v inscenaci členové předsednictva a Josefína, jejíž umění bylo opěvováno jako národní, byla jednou z nich, jejich sestrou. Podtitul pak předznamenával Léblovo jednotící gesto, do něž celou povídku stylizoval. Tímto gestem byl schůzovní princip patrný ve všech složkách inscenace, na jevišti i v hledišti. Lébl tedy přišel s aktualizací Kafkovy povídky a realizoval ji v kulise jedné ze soudobých reálií, kterými byly stranické sjezdy, ať už státní, nebo schůze na úrovni regionů.

Záznam inscenace začíná sledováním příchodu diváků do kulturního domu. U vstupu stáli herci ve formálních oblecích, tedy již v kostýmu, a každému z publika předali bílou obálku, v níž se nacházel program slavnostního shromáždění, ale také část scénáře, který zahrnoval osmnáct bodů pojmenovaných jako Zahájení, Rozbor hospodaření, Diskuze, Zpěvačka Josefína – vystoupení, Činnost revizní komise, Volby – 1. část, atd.²²⁹ Lébl tedy pracoval s autentickými institucionalizovanými názvy politických setkání, přičemž se neomezoval jen na dění inscenace, ale schůzi komunistické strany simuloval od začátku do konce divadelní události, včetně příchodů a odchodů diváků. Přizpůsobil tomu i rozvržení jeviště a hlediště, pokud se vůbec dá mluvit o takto jasném vymezení. Hranice mezi jevištěm a hledištěm byla v průběhu inscenace

²²⁸ Viz Smoláková, Vlasta (ed.): *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna. 1996, str. 69.

²²⁹ 1) Zahájení, 2) Rozbor hospodaření, 3) Diskuze, 4) Zpěvačka Josefína – vystoupení, 5) Činnost revizní komise, 6) Volby – 1. Část, 7) Soutěž, 8) Vyhodnocení soutěže, 9) Zpěvačka Josefína – vystoupení, 10) Rozbor a smysl existence (referát), 11) Přestávka, 12) Vyhodnocení přestávky, 13) Plán, 14) Volby – 2. část, 15) Zpěvačka Josefína – vystoupení, 16) Usnesení + návrh, 17) Vyhodnocení voleb, 18) Závěr.

několikrát narušena, protože herci vstupovali do prostoru mezi diváky, chodili po stolech, za nimiž publikum sedělo a jistým způsobem je tak vtahovali do „hry“, určovali jeho specifickou pozici v rámci divadelní tvaru. Diváci nebyli posazeni do klasických řad, ale ke stolům s bílými ubrusy, jež byly umístěny kolmo k jevišti. Nebyli tak v pozici „pasivního“ divadelního publika, ale stali se součástí dění, součástí organizovaného shromáždění. Pod jevištěm se nacházel stůl s mikrofony a psacím strojem, u něhož seděli zapisovatelé průběhu schůze. Hrací prostor byl tedy rozšířen na celou budovu kulturního domu, čímž Lébl divákům poskytl možnost, nikoliv pouze nahlédnout tehdejší situaci českého národa, nýbrž přímo zakusit absurditu stranických jednání na vlastní kůži.

Tenkou hranici mezi inscenovaným divadelním tvarem a reálným shromážděním režisér překračoval i po usazení všech diváků. Představení nezačínalo klasickým zhasnutím v sále, ale naopak momentem, kdy se potom, co se herci začali pohybovat před jevištěm, kouřili, popíjeli a toto hemžení trvalo i nějakou dobu potom, co se diváci utišili. Až poté si sedli na svá místa, tedy na kraj jeviště, který byl zakrytý rudou plentou, což vytvářelo dojem, že sedí za dlouhým schůzovním stolem. Po vzoru stranických funkcionářů se jeden k druhému chvílemi nakláněli, vážně spolu hovořili a do toho zněla potichu z úst jednoho herce Kafkova povídka. Ten stál na vysokém „komínu“, taktéž ozdobeném rudou plentou, který připomínal řečnický pult, nicméně velmi naddimenzovaný. Celý úvodní obraz pak nakonec doplňoval aktér, který v pozadí věšel nápis „Jdeme správně?“ a číšník, jenž roznášel kávu nejdříve divákům a poté členům předsednictva. Lébl se tedy sice snažil navodit v publiku pocit autentického shromáždění, ale zároveň ho stylizovanými prostředky značně narušoval. Obrovský řečnický pult vytvářel řadu komických momentů, protože herci, kteří ze shora promlouvali ke zbytku zasedajícím, museli vždy vylézt po dlouhém žebříku nahoru. V jednu chvíli řečníkovi, jenž na začátku inscenace četl Kafkovu povídku, například spadl papír s jeho „proslovem“ a všichni tudíž museli počkat, až pro něj sleze, což trvalo poměrně dlouhou chvíli.

Jakmile byl nápis pověšen, sál potemněl a světlo triumfálně nasvítlo tíživou otázkou, která měla na diváka v tu chvíli nejvíce dolehnout. Na toto místo režisér vložil fragment z Kafkových aforismů. Kafka píše, že průvodci, jemuž otázku položil, bylo zřejmě lhostejné, jdou-li správně. „Jak jsme se taky dostali k tomu průvodci, který nás jen mlčky provázel cestou, jíž jsme se ubírali, místo aby nám ukazoval římské katakomby? Zastavil jsem se a čekal, až bude celá společnost pohromadě. Zeptal jsem se, jestli někdo nechybí; nikoho nepostrádali. Nezbývalo

mi než se s tím spokojit, neboť já sám jsem nikoho neznal; v chumlu cizinců jsme sestoupili za průvodcem do katakomb, až teď jsem se snažil s nimi nějak seznámit."²³⁰ Kafka ve své krátké úvaze tematizuje vůdce, který slepě vede skupinu, jež však zastupuje větší celek, celý národ. O tom autor mluví jako o mase cizích lidí, kteří se navzájem neznají, žijí uzavřeni ve svých životních bublinách. Lébl tedy citát zvolil z toho důvodu, že mu tématem unifikace společnosti, jež v Československu způsobila komunistická ideologie, korespondoval s Kafkovou povídkou. Nápis, vypůjčený z aforismů, byl nejvýraznějším scénografickým prvkem, jenž měl publikum přimět k úvahám o tom, zda se český národ skutečně chce ubírat směrem totality, která koncem 80. let vládla v Československu již více než čtyřicet let.

Po tomto obrazu začali herci v rolích členů předsednictva opěvovat svůj idol: „Naše zpěvačka se jmenuje Josefína!“, říkal jeden z herců a druhý na něho vzápětí navazoval: „Kdo ji neslyšel, neví, jaká síla je ve zpěvu“, „Ona je jediná; jejím odchodem hudba – kdoví na jak dlouho – zmizí z našeho života.“ Po každé replice se navíc z reproduktorů ozval potlesk, do nějž tleskali i samotní účastníci shromáždění a utvrzovali se v tom, že je Josefína skutečně národní umělkyní, vzorem, který je třeba uctívat. I když však státníci toužili po všeobecném jednomyslném souhlasu, vždy se našel někdo, kdo proti tomu, co je „ze shora“ hlášáno vystoupil. V Léblově inscenaci tak učinil jeden ze straníků a s odvážným výkřikem „To není pravda!“ přerušil ódy svých kolegů. Víme ale, že komunistický režim buřiče tvrdě stíhal a trestal. Na straníka, jenž chtěl jít proti proudu, byl namířen reflektor a s bičujícími slovy svých kolegů („Ty holomku, co bys tomu řekl, kdybychom tu udělali pořádek?“, „Budeme tě muset zklidit.“) byl nakonec zastřelen. Jakýkoliv náznak protestu byl tedy po vzoru zkušeností občanů tehdejšího Československa s totalitou odstraněn a vládoucí strana mohla pokračovat v hlásání své ideologie.

Již v jednom z prvních obrazů inscenace lze pozorovat herecký projev, k němuž Lébl vedl herce svého souboru. V analýze inscenace *Přeměna* jsem popsala takový způsob herecké práce, který byl později příznačný pro celou režisérskou tvorbu Petra Lébla. Velká míra stylizovanosti byla patrná i ve *Zpěvačce Josefíně* a zapadala do Léblovy dramaturgicko-režijní koncepce, pro kterou bylo stěžejní demonstrování průběhu stranického shromáždění. Členové předsednictva, herci i herečky, na sobě měli obleky a nebyli od sebe odlišeni ani

²³⁰ Z dochovaného záznamu inscenace *Zpěvačka Josefína a její bratři*.

hereckým projevem. Netvořili postavy s výraznějším dramaturgickým obloukem, ale spíše ploché figury, bez konkrétnějších charakterových vlastností, které pouze pronášely jakási politicky zabarvená hesla, jak působila předloha rozdělena do jednotlivých replik. Lébl tak ukazoval nejenom vyprázdňenost politických prohlášení, ale také jejich nositelů, politiků, kteří byli, především v komunistickém režimu, pouze bezejmennými představiteli socialistické ideologie. Stejně, jako aktéři v *Přeměně*, i oni mluvili monotónně, odosobně a dotvářeli tak celkovou atmosféru absurdnosti stranické schůze.

Způsob herecké práce lze ukázat na obrazu, v němž herec stojící u vysokého řečnického pultu, pronášel svůj krátký projev o tom, že „náš národ nezná dětství, že se dětem měla dopřát nějaká obzvláštní svoboda, zvláštní úlevy, že by se mělo uznat jejich právo na trochu bezstarostnosti, na trochu nerozumného prohánění, na trochu hry, a že by se tomuto právu mělo učinit zadost.“²³¹ Pasáž se, stejně jako všechny ostatní repliky, které herci vyslovovali, objevuje již v Kafkově předloze, avšak v Léblově interpretaci vyznívá opět jako paralela se socialistickou ideologií. Součástí komunistické propagandy byla i převýchova dětí a mládeže, jež byla realizována jednak v povinné školní docházce přizpůsobené socialistickým normám, ale také skrze jejich začleňování do společnosti v mimoškolních organizacích, jako byli třeba Pionýři, respektive Jiskry. Během proslovu řečníka si zbytek herců v pionýrské uniformě – muži v modrých kalhotách, ženy v sukních a košilích stejné barvy s rudými šátky – hrál na jevišti s dětskými hračkami a přitom jednotně stylizovanými kroky poskakoval ze strany na stranu. Stylizované pohyby se uplatňovaly také v těch momentech, kdy se herci pomalu plížili mezi diváky nebo před vystoupeními Josefíny, během nichž měli pravidelně zvednuté své pravé ruce s prstem namířeným k nebi, což byl jasný odkaz na předepsané unifikované pozdravy, jež byly pro totalitní režim příznačné.²³²

Léblova inscenace byla protkána několika výstupy Josefíny, v němž předváděla svůj, údajně fenomenální zpěv, který byl však pouhým nepříjemným pištěním. To bylo jakousi metaforou oficiálně uměleckého vyjádření, které bylo pro socialismus přijatelné, avšak tvůrce se v něm sám realizovat nemohl – postrádal tvůrčí svobodu. Režisér nechal herečku Janu Koubkovou, která Josefínu ztvárňovala, „pištět“ vždy velmi dlouho, čímž stupňoval absurditu celé situace –

²³¹ Z dochovaného záznamu inscenace *Zpěvačka Josefína a její bratři*.

²³² Zvednutí pravé ruky do výše ramen s dlaní namířenou k zemi byl pozdrav nacistický, socialismu používal slovní pozdrav „Čest práci!“.

členové předsednictva opěvují někoho, jehož zpěv je pro lidské uši natolik nepříjemný, že ho nedokáže delší dobu vůbec poslouchat. V obecné rovině tak právě v těchto momentech vyvstávala kritika vyprázdněnosti komunismem hláсанých pravd, které by měly být považovány za všeplatné, avšak ve skutečnosti se jevily jako absurdní.

Právě Josefína, nasvícená rudým světlem a v šatech stejné barvy, která symbolizovala to, komu její umění ve skutečnosti sloužilo, tedy byla v Léblůvě interpretaci předmětem diskuze na slavnostním shromáždění. Členové předsednictva ji na začátku vnímali jako modlu, jejíž „zpěv je charakteristickým projevem našeho národa,“ ale zároveň debatu otevírali, stejně jako vypravěč Kafkovy povídky, směrem ke zpochybnění její role a významu ve společnosti. „Všichni pištíme, aniž bychom to pozorovali.“

Nejvíce apelativní momenty inscenace přicházely ve chvíli, kdy herci citovali úvahy o tom, jaké by to bylo, kdyby místo národa stál jednotlivec. Herci sestoupili z jeviště a chodili mezi diváky, někteří dokonce na stole. Modré světlo oddělovalo předchozí stranické „žvanění“ od skutečné výpovědi: „Náš život je velmi neklidný, každý den přináší překvapení, úzkosti, naděje i hrůzy, že jedinec by to vše nemohl unést, kdyby kdykoli dnem i nocí neměl oporu v svých družích; i tak to však často bývá hodně těžké; někdy i tisíc ramen se chvěje pod břemenem, jež bylo vlastně určeno jednomu.“²³³ Teror, který byl během komunistického režimu páchán, sjednotil společnost v jednodílnou masu. Herci tedy opět upozorňovali na to, že kolektivní vnímání šikany jednotlivce jako bezpráví páchané na celém národu, podnítila totalitní ideologie, bez ní by k unifikaci nedošlo.

Po tomto výjevu členové předsednictva své opěvující výroky poněkud zmírnili, dokonce se snažili Josefínu přezpívat slovy „pějme bratři, svobodný zas český zpěv,“ která vytvářela další dramaturgický přesah do žité reality diváků. Avšak Josefína na názor národa, po vzoru povídky, již nedbala. Všechny tedy umlčela pištěním, které bylo natolik nesnesitelné, že herci padli k zemi jako mrtví.

„Naše zpěvačka si myslí, že ochraňuje národ, ale národ se vždy dokázal zachránit sám,“ zpochybňovali najednou pozici Josefíny straníci. Dokonce proti ní použili italskou operu, která během dalšího Josefínina vystoupení zazněla z reproduktorů. Jednalo se o píseň zpívanou Lucianem Pavarottim, která nesla

²³³ Z dochovaného záznamu inscenace *Zpěvačka Josefína a její bratři*.

název *Návrat do Sorrenta*. Lébl ji pro svou inscenaci nezvolil náhodou. Českou verzi písně v roce 1967 nazpíval Karel Gott, umělec, který byl československou komunistickou stranou podporován jak v letech šedesátých, kdy podnikl velké utrné po USA, Kanadě, západní i východní Evropě, tak následně v období normalizace, kdy jeho popularita dosáhla vrcholu, díky jeho častému koncertování v Československu, Sovětském svazu i Východním Německu. Píseň, zaznívající v inscenaci v originálním jazyce, tak sloužila také jako paralela s normalizačním režimem, který vyzdvihoval a propagoval své oficiální hvězdy stejně, jako členové předsednictva zpěvačku Josefínu. Zároveň byl zde také rozvinut motiv nahrazení slavného umělce jiným, vhodnějším jedincem, který je zakódován již v Kafkově povídce, jak jsme viděli. Josefína se prozatím ubránila, avšak její osud umělkyně byl přesto zpečetěn.

Zpochybňování Josefíniny pozice došlo k vrcholu v momentě, kdy Josefína odmítla zpívat, protože „cítí, že jí slábne hlas.“ Během svého vystoupení, ale pak padla vyčerpáním na zem. Straníci, kteří se v té chvíli shromáždili na jevišti kolem ní, se ji snažili znovu postavit na nohy, nastavovali jí k ústům mikrofon, nikoliv však proto, že chtěli, aby jejich idol znovu zpíval, ale proto, aby ji ponížili a dokázali, že už není hodna titulu národní umělkyně. „Národ ji vyslechne a jako by ji neslyšel. Tento národ, který tak snadno podléhá dojetí, se někdy nedá vůbec ničím dojmout. Odmítnutí je někdy tak tvrdé,²³⁴ říká jedna z hereček. Josefínino pištění je čím dál slabší, stejně, jako její tělo, až jí nakonec musí odnést na nosítkách.

Herci se v posledním obraze seskupili na kraji jeviště, posadili se zpět za stůl a scéna potemněla v ten moment, kdy všichni zvedli pravou ruku s ukazováčkem směřujícím vzhůru. Opět byl osvětlen jen nápis v pozadí, pod nímž stál nyní herec, který kouřil a říkal. „Je malou epizodou ve věčných dějinách našeho národa a národ tu ztrátu překoná. Lehké to pro nás, pravda, nebude; jak budou možná shromáždění v naprosté tichosti?“²³⁵ Josefína nebude postrádána, zmizí v zástupu hrdinů českého národa a stejně jako na ně, se i na ni zanedlouho zapomene. Nástupkyně zpěvačky přišla záhy potom – na jevišti se zjevila Jana Koubková, tentokrát v bílém plášti a v černých brýlích a začala zpívat jakousi zkomoleninou latinských slov. Všichni členové předsednictva se přidali, kromě herce s cigaretou. Ten se na ten nesmyslný, nezadržitelný koloběh nemohl více dívat a nakonec sám sebe zastřelil.

²³⁴ Z dochovaného záznamu inscenace *Zpěvačka Josefína a její bratři*.

²³⁵ Tamtéž.

Josefína v Léblově inscenaci zosobňovala nesvobodného umělce, jehož umění bylo zneužito k politickým účelům. Ty jí sice vynesly na vrchol popularity, ale stejně rychle ji zase degradovaly. Zpěvačka se musela vzdát své tvůrčí svobody, ale ani to jí nezajistilo pohodlnost ve vládnoucím režimu. Jakmile se strana rozhodla, že je pro ně nepotřebná, byla z výsluní „odklizena“ stejně jako Řehoř Samsa v *Proměně*. Režisérova koncepce, která dění Kafkovy povídky stylizovala do schůzovních principů, zobrazovala jednoduchý a snadno čitelný svět, který byl divákům dobře znám. Existovala jen jediná pravda, proti níž nebylo dobré se vzbouřit, protože narušitelé byli vždy pronásledováni a nakonec i umlčeni. Stejně jako ve své předchozí kafkovské inscenaci se i ve *Zpěvačce Josefíně* Lébl zaměřil na zpodobnění totalitních praktik, nyní vůči umělci. Vyznění jeho počinu bylo opět společensko-kritické a pro pozici umělce ve společnosti pak také existenciální: neměl dbát na to, co od něj požaduje dav, ale udržet si naopak svoji tvůrčí svobodu, nezávislost na tom, co hlásá vládnoucí politický režim. A právě tím Léblův druhý kafkovský počín na konci 80. let rezonoval.

7. Kafka po revoluci: O Pitínského *Touze stát se indiánem*

Závěrečná část práce se zabývá inscenací *Touha stát se indiánem*, kterou Pitínský režíroval se studenty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (prem. 11. 2. 1991). Inscenace nevycházela z konkrétní Kafkovy předlohy, nýbrž z různých fragmentů jeho textů nebo z literatury, která se jeho dílem nějakým způsobem inspirovala. Inscenace pochází až z roku 1991 a časově tudíž nezapadá do zkoumaného období – *Touha stát se indiánem* měla premiéru až po pádu komunistického režimu, v době, kdy navíc pomalu ale jistě slábla i porevoluční euforie. Nelze ji však ani úplně opomenout, protože během její tvorby Pitínský navazoval na postupy studiových a autorských divadel (ty se po roce 1989 uplatňují i v prostředí divadelních škol, jak jsme viděli) a spolupracoval se scénografem Tomášem Rusínem, členem Ochotnického kroužku, jenž byl autorem výpravy i v inscenaci *Amerika*. Nakonec se v *Touze stát se indiánem* režisér opět vyrovnával s kafkovským tématem²³⁶, i když v podobě jakési biografické koláže. Inscenace je zajímavá především proto, že podnítila kritickou debatu mezi dvěma recenzenty Josefem Mlejnkem a Petrem Štindlem, jež se odehrála na stránkách časopisu Svět a divadlo. Oba autoři se zabývají hlavně kontextem, v němž *Touha stát se indiánem* vznikla – obdobím konjunktury zájmu o Franze Kafku. Tato diskuze ukazuje, kam se interpretace Kafkova díla posunula po převratu. Kvůli nedostatku dostupných materiálů kapitola vychází především z novinových divadelně-kritických reflexí.

7.1 *Touha stát se indiánem* (11. 2. 1991, Studio Marta)

J. A. Pitínský uvedl *Touhu stát se indiánem* jako absolventskou inscenaci hereckého ročníku 1990/1991 Janáčkovy akademie múzických umění. Premiéra se uskutečnila 11. 2. 1991 v Komorní opeře Miloše Wasserbauera.

Kafkova *Touha stát se indiánem* je často označována za báseň kvůli svému lyrickému ladění a metaforičnosti, avšak ve skutečnosti se jedná o rozvinutější větu, jakousi mikropovídku, která zní: „Kdyby tak byl člověk Indián, vždy pohotový, a předkloněn ve vzduchu na pádícím koni, stále znovu by se zachvíval krátkými otřesy země, až by pak nechal ostruhy ostruhami, neboť žádné ostruhy nejsou, až by pak odhodil uzdu, neboť žádná uzda není, a zemi jak hladce

²³⁶ V roce 1997 Pitínský „kafkovské téma“ zrežíroval po čtvrté. Inscenace se jmenovala *Proces – Ó božský Zlín!* a byla uvedena v Městském divadle Zlín.

vysečenou step by před sebou už skoro neviděl, již bez koňské šíje a hlavy.“²³⁷ Opět se v ní navrací známé Kafkovy motivy a témata, jako je vyprázdněnost lidského života, zvířecí motiv, expresionistická deformace vnější reality a snaha jedince uniknout svému bezvýhodnému osudu, která je v této větě vyjádřena jízdou na koni. Oproti zbytku jeho díla je však v mikropovídce mnohem více a explicitněji zakódovaná touha po volnosti, svobodě a uvolněnosti. *Touha stát se indiánem* však obsahuje i autorovu skepsi vůči tomu, zda může takových stavů „obyčejný“ člověk vůbec dosáhnout. Z Kafkovy mikropovídky vyplývá, že něco takového je dáno pouze jedinci přírodnímu a duchovnímu, jenž se nachází v jakémisi čistém vztahu ke světu.

Pitínský se titulem *Touha stát se indiánem* inspiroval a do scénáře spolu s ním zakomponoval několik písemných zdrojů: faktickou literaturu (citáty z Kafkových *Deníků*, korespondence a svědectví těch, kteří ho znali), dále ukázky z jeho díla a nakonec fiktivní literaturu; beletrii a divadelní hry (např. Ivana Klímy, Philipa Rotha a Alana Bennetta²³⁸). V recenzích se tudíž právě z toho důvodu v souvislosti s inscenací skloňovaly pojmy jako koláž, montáž či scénické pásmo, jejímž spojovacím prvkem byla postava Franze Kafky.

Důvodem volby poměrně širokého textového materiálu, s nímž Pitínský v inscenaci pracoval, byla, dle názoru Josefa Mlejnka prezentovaného v analýze *Sedmiramenná židle aneb kdopak by se Kafky bál*, snaha prozkoumat paralely mezi Kafkovým dílem a životem, které autor textu nazývá „romantickým ztotožňováním spisovatele a jeho tvorby.“²³⁹ Mlejnkova teze je myšlena jako výtka vůči Pitínského koláži, protože se v ní údajně dopouští stejných interpretačních omylů, jako mnohé kafkologické analýzy. Vytýká mu, že ke Kafkovi nepřistoupil s pokorou, nýbrž z pozice již známých až stereotypních čtení.

Na jeho kritický text následně reagoval Petr Štindl, jehož úvahy nesou příznačný podtext „[...] na obranu představení J. A. Pitínského po přečtení článku

²³⁷ Kafka, Franz: *Touha stát se indiánem* [online]. 2008 [04-24-2017]. Dostupné z <<https://www.odaha.com/franz-kafka/proza/povidky/touha-stat-se-indianem>>

²³⁸ Ivan Klíma napsal na motivy Kafkova románu hru *Zámek* (1964) a s Pavlem Kohoutem vytvořil adaptaci *Ameriky* (1974). Americký spisovatel židovského původu Philip Roth byl s Kafkou úzce spjat – v 70. letech navštívil několikrát Prahu s úmyslem bádát po archivních materiálech spojených s pražskou německou literaturou. Mezi jeho nejznámější díla patří třeba povídka *Ňadro* (1972), jež je výrazně inspirovaná Kafkovou *Proměnou*. Alan Bennett na kafkovskou románovou atmosféru navázal například hrou *Two Kafka Plays* (1987) nebo dvojaktovkou *Kafkovo brko* (1986).

²³⁹ Mlejnek, Josef: *Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál*. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 12.

Josefa Mlejnka." Štindl nejdříve zdůrazňuje, že je zcela mylné považovat počin *Studia Marta* za něco diletantského, protože se stal hitem divadelní sezóny 1991/1992, aniž by byl komerční nebo jakkoliv podbízivý.²⁴⁰ Následně poukazuje na fakt, že reakce J. Mlejnka je neadekvátní, protože inscenaci poměřuje reálnými fakty Kafkova života, avšak zapomíná, že se režisér nesnažil vystihnout jeho dílo nebo těžkosti života, nýbrž že mu Kafka sloužil jako téma, na nějž nahlížel svými očima, skrze svůj specifický režijní rukopis. Zde je třeba připomenout, že se v Pitínského režijní i dramatické tvorbě vždy zrcadlily jeho literární inspirační vlivy, navíc na ně sám autor mnohdy upozorňuje parodizovanou, ironickou, záměrně odlehčenou variací výchozích literárních témat. Například drama *Matka* (1987) je protkáno aluzemi na sociálně revoluční dramatiky Maxima Gorkého, Bertolta Brechta, Karla Čapka, Ivana Olbrachta a jiných. Svou inspiraci ale Pitínský dokázal vždy přetvořit v osobité scénické vyjádření, založené na specifické stylizaci.²⁴¹ Bez ní by jeho dílo působilo jako pouhá eklektická kompilace různých literárních předloh. Štindl tudíž ve své analýze zdůrazňuje, že Pitínský kafkovské materiály složil do nových významových celků, situací a obrazů, a proto došlo i k posunům původních významů.

Důležité je, že obě reakce vycházely z faktu, že se podobná snaha přiblížit Kafkův vnitřní svět divadelními prostředky na českém jevišti dosud neodehrála, ať už se jednalo o „pouhé“ hledání paralel mezi jeho tvorbou a životem nebo režisérovo svébytné uchopení Kafky jako inspirační látky. V podkapitole pojednávající o Kafkově recepci jsme viděli, že rok 1989 byl, co se týče zájmu o něj, zlomový. Obliba Franze Kafky rychle stoupala – dokonce tak rychle, že Mlejnek dva roky po revoluci píše: „Na rozdíl od [Pitínského] prvního ‚kafkovského‘ opusu (dramatizace *Ameriky*), který se v druhé polovině osmdesátých let objevil téměř jako zjevení na samém počátku nové konjunktury zájmu o Franze Kafku, Pitínského nová inscenace přichází s tématem Kafka již v její velmi pokleslé fázi (Kafkovo jméno se stalo [...] dobře prodávanou etiketou).“²⁴² A podobně se vyjadřuje také Richard Erml: „[Kafka] byl v posledních dvou letech již tolikrát vyvolán jménem, tolikrát musel povstat

²⁴⁰ Štindl, Petr: Jedenáct zastavení a jedno post scriptum aneb O úhlech pohledu. *Svět a divadlo*, 1991, č. 10, str. 74.

²⁴¹ Viz Cekota, Petr: Josef K. a bůh na boto-stroji. 1997. *Tvar*. č. 12., str. 7.

²⁴² Mlejnek, Josef: Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 11.

z popela svých nespálených knih, aby se zhmotnil v představách divadelníků, filmařů a tanečníků, že bych mu za sebe již popřál trochu klidu.“²⁴³

Mlejnek i Erml vycházeli ze všeobecného dojmu, že je v české společnosti na začátku 90. let najednou „překafkováno.“ Zajímavý je tedy kontext, v němž Pitínský *Touhu stát se indiánem* inscenoval, ale také samotný „kafkovský“ kolážovitým, v českém divadelním prostředí dosud nevídaný tvar. Vzhledem k tomu, že se nedochoval záznam inscenace, nelze zcela jednoznačně určit, který z recenzentů se svým výkladem více blížil Pitínského původnímu režijnímu záměru, avšak můžeme se o jeho rekonstrukci pokusit alespoň částečně, analýzou dostupných archivních materiálů.

V Pitínského inscenace se objevovaly hned dvě hlavní postavy: Franz (Gustav Řezníček) a Kafka (Vladimír Večerka). Štindl popisuje, že postava Kafky byla stylizována do podoby, jakou známé z autorova portrétu. Večerka měl na sobě černý úřednický oblek, kabát, bílou košili, kravatu a klobouk. Řezníček byl naopak svlečen do půli těla, pouze v černých kalhotách s dlouhými rozčuchanými vlasy a navíc aktivně vstupoval do děje. Kafka naproti tomu po celou dobu postával opodál, nezúčastněně přihlížel útržkům ze svého života tak, jako abstraktní osoba jménem Franz Kafka veškerým výkladům a interpretacím jeho díla. Právě z toho důvodu byl stylizován do charakteristické podoby Kafky z jeho portrétů. Zdá se tedy, jako by si Pitínský vědomě, až ironicky pohrával se všeobecnou známostí, oblíbeností spisovatelovy osoby, s kafkovským boomem, jenž českou společnost po roce 1989 bezpochyby postihl a v zahraničí trval již několik let před tím, jak jsme viděli výše.

Večerka v roli Kafky tedy ztvárňoval všeobecnou představu o pražském německém autorovi a Řezníček spisovatele viděného Pitínského očima. Svou pozici přihlížejícího Večerka neudržel po celou dobu inscenace; v různých momentech do dění vstupoval. Poprvé ve scéně *Proměny*, kdy sám představoval měnícího se Řehoře. Tato transformace byla jakousi zhmotněnou metaforou spisovatelova života, v němž pochopil krutost okolního světa a neustálý tlak společnosti. I Řehoř v povídce se čím dál tím víc cítí jako nežádoucí jedinec, který byl násilně vyhnán na okraj rodiny i společnosti jako někdo, kdo se nedokáže přizpůsobit. Proto se také Večerka, nikoliv Řezníček, v následující scéně zasnub²⁴⁴ s Felice fotografoval s celou rodinou. V ten moment totiž Franz

²⁴³ Erml, Richard: Petrželkova kafkiáda. *Scéna* 16. 1991, č. 6, str. 4.

²⁴⁴ Franz Kafka byl s Bauerovou zasnoubený dokonce dvakrát, v roce 1914 a 1917. Jejich vztah však definitivně skončil záhy po druhém zasnoubení.

již nemohl nadále snášet tlak okolí a nepřátelské prostředí, které způsoboval především vztah s jeho otcem a z domova (potažmo z jeviště) odešel. Ve skutečnosti Kafka svůj domov opustil až nějaký čas po druhých zásnubách s Bauerovou a to v roce 1923, kdy začal žít v Berlíně.

V Pitínského inscenaci dále vystupovala postava Maxe Broda, kterého ztvárnil Matěj T. Růžička. Právě Brodův vztah s Kafkou byl jedním z hlavních motivů, jímž byla *Touha stát indiánem* protkána. Nechybělo ani druhé z témat, které je s Kafkou spojováno – jeho ženy. Mezi postavami byla již zmíněná přítelkyně a snoubenka Felice Bauerová (Magda Kutková), překladatelka jeho díla Milena Jesenská²⁴⁵ (Johana Halounová), s níž Kafka udržoval korespondenční vztah až do své smrti a poslední žena jeho života Dora Diamantová²⁴⁶ (Svatava Válková). S ženami souvisel také Kafkův „sok“ v lásce, manžel Jesenské Ernst Pollak (Pavel Liška), s nímž se rozešla po Kafkově smrti. Spisovatelovo dílo (především *Dopis otci*) je, jak jsem naznačila v kapitole zabývající se interpretací, vykládáno také skrze jeho problematický vztah s despotickým otcem Hermannem Kafkou, kterého v Pitínského koláži ztvárnil Aleš Zbořil, matku Julii hrála Simona Včalová. S výklady Kafkových děl je spojován také kontext, v němž sám tvořil – jeho přátelé, pražští němečtí spisovatelé, s nimiž se v Praze setkával a hovořil o svém díle. Proto se také v *Touze stát se indiánem* objevil Rilke (Karel Češka) a Werfel (Jan Pospíšil). A nakonec byl v inscenaci zosobněn i expresionistický zvířecí motiv, jenž je pro Kafkovu tvorbu tolik příznačný: Tomáš Čisárik hrál Opičáka z povídky *Zpráva pro jednu akademii*. Vidíme tedy, že Pitínský do své koláže zahrnul přesně ta jména, osoby a motivy, s nimiž byl Franz Kafka v různých čteních a interpretacích neustále spojován.

Z dostupných fotografií je patrné, že ústředním scénografickým prvkem byla vertikální bílá zeď se čtyřmi dveřmi a okenními otvory. Podobně jako v Pitínského *Americe* uvedené v Ochotnickém kroužku i v *Touze stát se indiánem* scénograf Tomáš Rusín akcentoval motiv dveří, které v Kafkově díle symbolizovaly touhu odejít, utéct od nepochopitelné, nesmyslné okolní reality. Scéna byla mimo to víceméně minimalistická; prostor dotvářel jen stůl a tři židle, jejichž opěradla

²⁴⁵ Milena Jesenská byla o třináct let mladší než Kafka. Živila se jako spisovatelka, překladatelka (přeložila i několik Kafkových děl, například povídku *Topič*, *Ortel* či *Rozjímání* a román *Proces*). Byla manželkou Ernsta Pollacka. Vztah mezi ní a Kafkou byl korespondenční, osobně se setkali pouze dvakrát, intenzivně si však dopisovali, hlavně v roce 1920. *Dopisy Mileně* byly vydány dokonce knižně.

²⁴⁶ S Dorou Diamantovou se Kafka seznámil v roce 1923, v době, kdy jí bylo teprve devatenáct let. Diamantová byla jedinou ženou Kafkova života, s níž začal žít hned po odchodu z domova.

vypadala jako sedmiramenné svícny a navíc byla značně naddimenzovaná. Svícen, jakožto jeden z tradičních symbolů judaismu, zde pochopitelně odkazoval na Kafkův židovský původ. Mlejnek na tomto místě Pitínskému a Rusínovi vytýká jakousi povrchnost a jednoduchou popisnost, s níž ilustrují Kafkovo židovství. Na fotografiích lze však pozorovat, že židle sloužily především jako působivý výtvarný objekt, protože se obrysy jejich opěradel díky patřičnému nasvícení promítaly na bílou zadní stěnu. Rusín tedy záměrně pracoval i s jakousi stínohrou.

Mlejnek ve své analýze zmiňuje také to, že byla scénografie doplněna hořícím psacím strojem, který po scéně přejížděl na stojanu s kolečky v těch chvílích, kdy Kutková v roli Felice Bauerové četla jeden z Kafkových dopisů, v němž psal: „Psát znamená až příliš se otevřít...Proto, když píšu, nemůžu nikdy být dostatečně sám, nemohu kolem sebe mít dostatečně silné zázemí, noc je stále ještě málo nocí.“²⁴⁷ Výtvarná složka inscenace tedy, podporuje recenzentovu tezi o tematizaci paralel Kafkovy tvorby s jeho životem, avšak vidíme, že byla zároveň komponována tak, aby podporovala divadelní imaginaci. Právě z toho důvodu se přikláníme k závěru, že koláž Kafkova díla sloužila Pitínskému k postihnutí jeho literárního světa, nikoliv ke snaze zobrazit jeho život.

Uvedla jsem, že Pitínského režijní rukopis se vyznačuje výrazně stylizovaným jevištním gestem a silnou imaginací, spojenou s častým využíváním metody asociativní montáže. Stylizovanost, projevující se deformací tvaru objektů a těl, tedy uplatnil i v *Touze stát se indiánem* a to už v rovině výtvarné. Nebylo to však jen režisérovo divadelní cítění, které mělo na stylizaci vliv, ale také způsob, jakým Kafka vystavěl své literární světy. V kapitole věnující se interpretaci jsem zmínila, že zobrazovaná realita v jeho dílech je expresionisticky deformovaná až panoptikální. A právě tuto atmosféru vytvořil i Rusín využitím stínohry, v níž se postavy a předměty na jevišti zdvojovaly a jevily jako obrovské.

Silná stylizace a snaha o vystižení Kafkova expresionistického vidění světa se dle recenzenta Richarda Ermla uplatňovala také v herectví. Ve svém textu *Petrželkova kafkiáda* píše následující: „Režijní výklad ukázek z Kafkových textů se prořítal jevištěm s nasazenou maskou šklebící se exprese [...]“²⁴⁸ Příznačné

²⁴⁷ Mlejnek, Josef: Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 14.

²⁴⁸ Erml, Richard: Petrželkova kafkiáda. *Scéna 16*. 1991, č. 6, str. 4.

pro postavy inscenace bylo výrazné expresivní bíločerné líčení (kromě Franze a Kafky), jež navodilo dojem, že herci hrají až v jakési masce. Z fotografií je patrné, že byli dále režisérem vedeni k vytváření velkých gest, která se navíc mísila s tanečnými pohyby. Řezníček je společně s Růžičkou například zachycen v divokém tanci, oba svlečení do půli těla, přičemž jsou pozorováni Kafkou. Herecké prožívání autorových traumat a emocí je patrné také na fotografii, jež zobrazuje Kafku silácky stojícího na zádech svých rodičů, kteří pod ním poníženež klečí a navíc mají na obličejích masky, I takovými výjevy Pitínský posílil stylizovanost celého jevištního dění.

A nakonec byla i mluva značně odlišná od obvyklého, civilního projevu například tak, že slova herci jednoduše zpívali. Štindl píše o Halounové v roli Mileny Jesenské, která svůj slovní part zpívala melodiemi známých českých lidových písní. Mlejnek takto stylizované řeči vytýká to, že Jesenské přisuzovala „českou mateřskost,“ plynoucí z jejího angažování v protinacistickém odboji poté, co byly Čechy a Morava připojeny k Třetí říši. Autor analýzy však zcela zásadně opomíjí obsah jejího zpěvu, jímž byl příběh o Kafkovi, který se nemohl odhodlat dát žebračce najednou příliš velký obnos peněz, protože by údajně nezvládla radost z takového daru a ve finále by jí tím spíše ublížil. Proto obcházel blok domu a pokaždé jí do rukou dal jednu minci, dokud jí tímto způsobem nepředal zamýšlenou částku. Příběh do celkové kompozice vnesl jakousi cudnost, umírněnost, jež vnitřní náboj, jinak vystávající na povrch v silném expresionistickém gestu, jakoby skrýval. Zdánlivě prostá situace působila najednou mnohem tíživěji.

Z recenzí vyplývá, že nejvíce stylizovanou postavou byl v Pitínského *Touze stát se indiánem* Max Brod. Mlejnek píše, že režisér vedl Růžičku nikoliv ke ztvárňování reálného předobrazu; to by koneckonců ani neodpovídalo celkové dramaturgicko-režijní koncepci; ale naopak se pokusil vyložit a zosobnit jeho nitro.²⁴⁹ Erml postavu Maxe Broda přirovnává k upírovi²⁵⁰, Mlejnek „k závistivému skřetovi“ a celou analogii vztahu mezi Kafkou a jeho přítelem k soutěživému vztahu Mozarta se Salierim.²⁵¹

Štindl ve své reakci na Mlejnkova jeho nadsazené tvrzení poněkud zmírňuje. Potvrzuje, že herecký projev Růžičky, který zpodobnil Broda, byl do jisté míry

²⁴⁹ Mlejnek, Josef: Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 12.

²⁵⁰ Viz Erml, Richard: Petrželkova kafkiáda. *Scéna* 16. 1991, č. 6, str. 4.

²⁵¹ Mlejnek, Josef: Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 12.

vyzývavý – na jevišti se pohyboval do půli těla svlečený, v úzkých černých kalhotách, s výrazně blyštivou zelenou broží přilepenou na nahém těle a stejně jako ostatní „vedlejší“ postavy měl i on bíle nalíčenou tvář. Štindl i jeho pohyby popisuje jako taneční („Max Brod celou inscenací doslova protančí.“²⁵²) a stejně výrazně expresivní byly údajně i jeho promluvy k ostatním postavám a grimasy, které recenzent přirovnává až k jakémusi pitvoření. Paralelu s Mozartem a Salierim Štindl vyvrací tvrzením, že „zlý“ byl Max v inscenaci pouze ve vztahu ke Kafkovým ženám – k Doře a Mileně, jakožto k rušivým elementům jeho tvůrčí práce.²⁵³ Odkaz na nenávist a závist mezi Brodem a Kafkou lze nalézt v Bennettově dvouaktovce, která byla jedním z Pitínského inspiračních zdrojů, avšak režisér se takové interpretaci v *Touze stát se indiánem* údajně vyhnul. I tak lze však ze všech citovaných analýz vyčíst, že se režisér snažil spíše narušovat představy o Kafkově životě a díle, které se díky mnohým interpretacím staly stereotypními. A opět i zde, na příkladu hereckého ztvárnění Kafkova přítele Maxe vidíme Pitínského a Rusínovu snahu přiblížit divákům Kafkův literární svět, nikoliv rekonstruovat jeho biografii.

I přesto však byly v inscenaci rozehrány i známé momenty Kafkova života, a to v kontrastu k expresivnímu, vyhoceně dramatickému dění, civilně s jakousi pokorou. Příkladem může být scéna z posledních dnů Kafkova života z jeho pobytu v sanatoriu. Výstup byl laděný do bílé barvy a značně se tak odlišoval od tmavé stínohry, která byla charakteristická pro zbytek inscenačního dění, proto ho Štindl v kontextu celé kompozice označuje za „nejvolnější“. Franz si na sebe v této jediné scéně bere dlouhou splývavou noční košili a setkává se u snídaně s Dorou. Jejich společný rozhovor působil zcela civilně, až improvizovaně a navíc oproti předchozím a následujícím výstupům měl Řezníček nyní údajně značný odstup od ztvárňované postavy. Projev Válové v roli Dory Štindl charakterizuje jako „povrchně předstíranou hravost,“²⁵⁴ se kterou k Franzovi promlouvala. I to je však možné chápat jako příznak civilnosti, která byla v opozici vůči Řezníčkově blížící se smrti. Válová se zde projevovala vůči Franzovi hravě, což kontrastovalo se s vážnou situací, protože to byl jakýsi obranný mechanismus proti lítosti a pociťované bolesti nad osudem svého milovaného.

Analýzy obou zmíněných recenzentů, Mlejnků i Štindla nakonec prostupoval spor o vyznění posledního obrazu inscenace, který druhý zmíněný autor ve svém

²⁵² Štindl, Petr: Jedenáct zastavení a jedno post scriptum aneb O úhlech pohledu. *Svět a divadlo*, 1991, č. 10, str. 77.

²⁵³ Tamtéž, str. 77.

²⁵⁴ Tamtéž, str. 77.

textu pro úplnost detailněji popisuje. Ze záznamu doznívá Kafkova slova z jeho posledních dopisů, která napsal před svou smrtí, a postupně se začala ozývat dunivá hudba bicích nástrojů. Temná scéna se rozjasnila, objevila se postava Večerky v roli Kafky stojícího v tu chvíli u bílé stěny. Za ním na scénu vtančil Řezníček a Růžička, tedy Kafka a Max, nyní oba do půli těla nazí s barevnou trikolórou na tvářích. Začali se točit v kruhu a napodobovat indiánský tanec, z něhož se postupně stával až pološílený, očištný, katarzní rituál. Do tance nakonec zazněla Kafkova mikropovídka, jejíž titul inscenátoři převzali. Po odchodu herců z jeviště se z orchestřiště do známé hudby z filmových zpracování příběhů o Vinnetuovi zvedly dvě postavy s indiánskými členkami, stejným líčením, jež zároveň kouřili dýmky míru. Orchestřiště se na jejich povel začalo vyprazdňovat a Kafka tedy zůstal na vylidněné scéně definitivně sám. Pomalu si přiložil prsty na obličej a namaloval si stejnou indiánskou trikoloru. Jeviště se následně pomalu nořilo do tmy.²⁵⁵

Mlejnek celý obraz interpretuje jako „jánošíkovské stepování apačských horních chlapců“ a tvrdí, že Pitínského výklad mikropovídky Kafkův záměr vyjádřit touhu po svobodě a volnosti značně zjednodušuje ústřední písni z Vinnetua. Dle recenzenta z Pitínského výkladu vyplývá, že by měl člověk splynout „s Indiánem z mayovek.“²⁵⁶ Mlejnek však opomíjí fakt, že Pitínský na tomto místě pracoval s ironií, s odlehčením – s prostředky, které sám režisér systematicky využívá v celé své režijní tvorbě. Závěrečný obraz tak vytvářel jakousi protiváhu vůči celému dosavadnímu průběhu inscenace a především pak vůči většině výkladů a pohledů na Franze Kafku a jeho dílo. Uvolnění a svoboda nebyla režisérem zjednodušena, nýbrž celkovým jevištním navozena. Divák, jenž byl do té doby bombardován nejrůznějšími podněty, tématy, otázkami, výjevy a fragmenty se nakonec uvolnil a prožíval společně s herci jistou očistu.

Štindl zároveň podotýká, že je závěrečný obraz klíčem, kterým je možné celou inscenaci vyložit.²⁵⁷ Kafkova mikropovídka se vymyká zbytku jeho díla proto, že se v ní autor otevřeně vyjadřuje k potřebě volnosti. Otevřenost proto byla příznačná i pro poslední obraz inscenace. Lze ho číst jako vyslovení Pitínského touhy po svobodě a otevřenosti vůči Kafkovi touhu po tom, že už

²⁵⁵ Štindl, Petr: Jedenáct zastavení a jedno post scriptum aneb O úhlech pohledu. *Svět a divadlo*, 1991, č. 10, str. 76.

²⁵⁶ Mlejnek, Josef: Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 16.

²⁵⁷ Štindl, Petr: Jedenáct zastavení a jedno post scriptum aneb O úhlech pohledu. *Svět a divadlo*, 1991, č. 10, str. 77.

nebude nahlížen stále stejnými prizmaty, vykládán dokola se opakujícími interpretačními metodami. Otevřenost mikropovídky se proto přenesla do celkového Pitínského inscenačního tvaru. Projevovala se ve formě, jež byla složená z různorodých literárních zdrojů a v jejich následném volném řazení. Režisér navíc uplatňoval spíše asociativní metodu vyjevování jednotlivých obrazů a vědomě narušoval stereotypní představy o Kafkovi a jeho díle. Jednolitost hereckého projevu byla dále narušována střídáním expresivního gesta s civilní přirozeností a specifická byla nakonec i Pitínského práce s výtvarnými objekty a prostředky, které sloužili jednak k vytvoření atmosféry kafkovského literárního světa, ale tak k podnícení divadelní imaginace.

„Už nikdy psychologii!, volal zoufale sám Kafka,“ začíná svůj text recenzent Erml, který se navíc v mnoha svých tezích shoduje s Mlejnkem. Pitínský skutečně pracoval s paralelou mezi autorovým životem a jeho tvorbou, domnívám se ale, že zcela vědomě, s jistým odstupem, což mělo poukázat na nutnost zavrnutí dosavadních stereotypních výkladů Kafkova díla. Režisérův záměr lze nejvíce demonstrovat na posledním obrazu, který v sobě nesl jednak hlavní téma inscenace, ale také kombinaci všech režijních postupů; režisérovo literární východisko, akcent na vizuální, výtvarné zpracování a sugestivnost, tedy fakt, že Pitínský (jak je pro jeho režijní tvorbu typické) nabídl svůj vlastní pohled na danou látku, nahlížel na ni velmi specificky optikou tvůrce.

8. Závěr

Hlavním cílem mé práce bylo zjistit, jaký význam měl Franz Kafka pro generaci režisérů nastupující na přelomu 80. a 90. let. Z analýz jednotlivých inscenací vyplývá, že tvůrcům dílo tohoto pražského autora sloužilo k vyjádření existenciálního pocitu jedince uprostřed svazujícího totalitního režimu, což pochopitelně vycházelo z jejich zkušenosti s normalizačním režimem a se směřováním hnutí studiových divadel. I když ho tvořily dvě rozdílné generace (přelom 60. - 70. let a léta osmdesátá) spojoval je duch společného odporu vůči režimu, k němuž se chtěly shodně vyjádřit, byť každé z divadel trochu odlišnými prostředky. Proto v dramaturgickém směřování HaDivadla, Ochotnického kroužku i JELO Praha nacházíme téma člověka, jenž je konfrontován se společenským tlakem.

Pitínský a Osolsobě se zaměřili na dramaturgický přesah příběhu Karla Rossmana k žité skutečnosti tvůrců i diváků, a to skrze autentické výpovědi herců, kteří na konci inscenace *Amerika* vystoupili z role. Tím pochopitelně vyjádřili svůj hlavní inscenační záměr, jenž spočíval v tematizaci člověka nacházejícího se v totalitní společnosti, která se vůči němu chová odcizeně, absurdně až krutě. Základním vyzněním této inscenace tudíž bylo pocitové ztotožnění tvůrců a diváků s hlavním hrdinou, který bloudil v odcizeném světě do té doby, dokud nebyl vnějšími okolnostmi donucen se do něj začlenit.

Goldflam se ve svém *Procesu* vydal podobným směrem. Změna subjektivní perspektivy, z níž je příběh v předloze vyprávěn, na objektivní mu pomohla posílit absurditu soudního procesu a prozkoumat způsoby, jakými by měl člověk v této situaci obstát. Z hlavní postavy učinil jakéhosi Everymana, na jehož místě by mohl klidně stát kterýkoliv jiný občan socialistického Československa. Goldflamovo vyznění navíc mířilo obecně k otázce práva na lidskou existenci, které si každý člověk musel v totalitním aparátu vybojovat.

V obou analyzovaných inscenacích Petra Lébla je patrné jednak formování jeho poměrně složité a mnohvrstevnaté režijní metody, ale také směřování souboru JELO Praha. Oproti Pitínskému a Goldflamovi vyznívaly jeho divadelní adaptace díla Franze Kafky v rovině dobového přesahu mnohem explicitněji. *Přeměnu* režisér vyložil jako metaforu totalitních režimů, kterou realizoval symbolickými scénickými obrazy, četnými odkazy na česko-německé vztahy, zprofanované mýty atd., a *Zpěvačku Josefínu* zase stylizoval do podoby stranického zasedání. Ani jeden z jeho počínů však neztratil existenciální rozměr.

Řehoř vyzníval jako jedinec, který narušuje zavedené pořádky, a proto musí být odstraněn - stává se obětí totalitních praktik jeho vlastní rodiny. Stejně nepotřebnou a nežádoucí se jevila i Josefína, zosobňující úděl umělce v socialismu, kterou režim nakonec odklidil z cesty stejně, jako Řehoře.

V poslední kapitole práce jsem se zabývala „porevoluční“ inscenací *Touha stát se indiánem*, jejíž reflexe je příznakem toho, jak se interpretace Kafkova díla a jeho vnímání změnili po skončení totality. Zatímco v normalizačním období byl atraktivní kvůli tabuizaci a jeho schopnosti vytvořit v literárních dílech takový model světa, jenž korespondoval s tím, co tvůrci znali ze své každodenní reality, hned po pádu komunistického režimu jako by se s Kafkou „roztrhl pytel.“ Stal se atraktivním tématem pro umění a divadlo a jedním z důvodů, proč po roce 1989 spousta turistů začala navštěvovat Prahu. Zcela oprávněně tedy Josef Mlejnek ve své analýze Pitínského inscenace cítí, že bylo Kafky na jevišti už dost. Nutno však podotknout, že s tímto vědomím přistupoval i sám režisér k inscenování. Nechtěl vytvořit komerční titul, který by přispěl do řady psychologizujících stereotypních interpretací, nýbrž se skrze zobrazení Kafkova literárního světa pokusil vyjádřit touhu po jeho svobodě a respektování otevřenosti jeho díla, která je nepřeborným množstvím zjednodušujících interpretací častokrát popírána.

Rokem 1989 končí přivlastňování Kafky kontrakulturou, které bylo na konci normalizace motivováno hlavně existenciálně, což vedlo záhy po převratu k jeho „zkomercializování.“ Domnívám se, že má Kafka jakožto fenomén potenciál motivovat další četné výzkumy, ať už uměnovědné, teatrologické, sociologické či literární, které by se zabývaly jeho pozicí v současné společnosti, na což nebyl v rozsahu mé magisterské diplomové práce pochopitelně prostor. Možnosti podobných zkoumání proto zmiňuji jako výzvu k budoucím kafkologickým bádáním.

9. Použité zdroje

9.1 Prameny

Materiály uložené v archivu Institutu umění – Divadelní ústav, Praha

Amerika (1985), signatura MA 8718: Videozáznam inscenace.

Amerika (1989), signatura K 18 953: Videozáznam inscenace.

Proces (1989), signatura K 18 954 P: Scénografické návrhy. Autoři: Jan Konečný, Martin Vybíral.

Přeměna (1988), signatura A 841 P: Videozáznam inscenace. DV-0712 a program k inscenaci, Scénografické návrhy [online]. Autoři: Petr Lébl, Alena Pivoňka, poč. 19. Dostupné z <
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=4648&mode=0>>

Přehlídka Kafka 89 v Praze na Chmelnici, signatura 355:

PATEROVÁ Jana: Osmkrát na téma Franz Kafka. *Lidová demokracie*. 1989, roč. 4, č. 1.

MATĚJŮ, Pavla: Tento týden patří brněnskému HaDivadlu. *Mladá fronta*. 1990 Roč. XLVI, č. 75/14125, str. 4.

Kafka 89. *Tvorba*. 1989.

Touha stát se indiánem (1991), signatura K 20 117 P: Fotografie [online]. Autor: Ludmila Kubíková, poč. 15. Dostupné z
< <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=4648&mode=0>>

Zpěvačka Josefína a její bratři (1989), signatura A 840 P: Videozáznam inscenace.

Materiály uložené v archivu knihovny experimentálního divadla v Brně

Proces (1989): fotografie, program, část Goldflamovy dramatisace.

Materiály získané z osobních archivů

Proces (1989): Videozáznam inscenace Aleše Záboje.

Amerika (1985): Pracovní verze scénáře *Amerika*, osobní archiv Lenky Zogatové, spravuje Mgr. Andrea Jochmanová, Ph.D.

9.2 Publikace

BROD, Max: *Život plný bojů*. Praha: Mladá fronta, 1966. 316 str.

COHEN, Gary B. *Němci v Praze 1861-1914*. Praha: Karolinum. 2000, 314 str. ISBN 80-246-0019-6.

ČERMÁK, Josef: *Franz Kafka: Výmysly a mystifikace*. Praha: Gutenberg, 2005, 176 str. ISBN 80-86349-18-7.

ČERMÁK, Josef: *Zápas jménem psaní. O životním údělu Franze Kafky*. Brno: B4U Publishing. 2009, 144 str. ISBN 978-80-87222-11-9.

ČERNÝ, Rudolf. *Antonín Novotný: Pozdní obhajoba. Hovory s mužem, který nerad mluvil*. Praha: Kiezler Publisher: 1992.

DUBSKÝ, Ivan: *Per viam*. Praha: Torst. 2003, 400 str. ISBN 80-7215-196-7.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouci: Votobia, 2000, 366 str. ISBN 80-7198-456-6.

GOLDSTÜCKER, Eduard – KAUTMAN, František – REIMAN, Pavel: *Franz Kafka. Liblická konference 1963*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd. 1963, 292 str.

GROSSMAN, Jan – POKORNÁ, Terezie – HOLÝ, Jiří: *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 434 str. ISBN 8020203230.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Y. 1998, 207 str. ISBN 8090248233.

HOŘÍNEK, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2008, str. 204 str. ISBN 978-80-7460-026-5.

HaDivadlo: hry, scénáře, studie, dokumenty. Uspořádal Josef Kovalčuk ve spolupráci s Milošem Černouškem. Praha: ALE, 1996. 336 str. ISBN 8090079350.

JANOUSEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945-1989 III., 1958 - 1969*. Praha: Academia, 2008, 692 str. ISBN 978-80-200-1583-9.

JUST, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia. 2010, 721 str. ISBN 978-80-200-1720-8.

KAFKA, Franz: *Amerika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, 354 str.

KAFKA, Franz: *Povídky I. (Proměna a jiné texty vydané za života)*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, 152 str. ISBN 80-86911-07-1.

- KAFKA, Franz: *Proměna a jiné povídky*. Praha: Levné knihy KMa. 2002, 228 str. ISBN 80-7309-059-7.
- KAUTMANN, František: *Svět Franze Kafky*. Praha: Torst. 1990, 156 str. ISBN 461-002-90.
- KAUTMAN, František: *O literatuře a jejích tvůrcích* (Studie, úvahy a stati z let 1977–1989). Praha: Torst, 1999, 294 str. ISBN 80-7215-099-5.
- KOVALČUK, Josef (ed.): *Bylo jich pět a půl. 90. let HaDivadla/I (1974-1989)*. Brno: Větrné mlýny. 2005, 453 str. ISBN 80-86907-18-X.
- KOVALČUK, Josef: *Autorské divadlo 70. let: vztah scénáře a inscenace*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982, 80 str.
- KROLOP, Kurt: *O pražské německé literatuře*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2014, 120 str. ISBN 978-80-86911-42-7.
- KUNDERA, Milan: *Slova, pojmy, situace*. Brno: Host. 2014, 90 str. ISBN 978-80-7108-344-3.
- KUNDERA, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis. 2006, 72 str. ISBN 80-7108-274-0.
- KUSÁK, Alexej: *Tance kolem Kafky: Liblická konference 1963, vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis, 2003, 168 str. ISBN 80-7304-038-7.
- LÁZŇOVSKÁ, Lenka – ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava – Zborník, František (ed.): *Divadla svítící do tmy. II, Nesoustavní nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. 2007, 283 str. ISBN 978-80-7068-215-9.
- LUDVOVÁ, Jitka: *Až k hořkému konci: Pražské německé divadlo 1845-1945*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav. Akademia, 2012. 800 str. ISBN 978-80-200-2112-0.
- NEKOLNÝ, Bohumil: *Studiové divadlo a jeho české cesty: Polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Scéna, 1992. 122 str.
- MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy*. Brno: Host. 2011, 296 str. ISBN 978-80-7294-269-5.
- OSLZLÝ, Petr a kolektiv: *Divadlo husa na provázku 1968(7)-1998 (kniha v pohybu 1)*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999, r. 1968, nestr. ISBN 80-902684-0-4.
- ROBERT, Marthe: *Sám jako Franz Kafka*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. 2001, 259 str. ISBN 80-85844-02-8.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta (ed.): *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna. 1996, 311 str. ISBN 80-901671-6-0.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Jazz a jiné marginálie*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1988, 372 str.

SMOLÁKOVÁ, Vlasta (ed.): *Fenomén Lébl II., aneb, Dobře se spolu bavít – s Pánembohem!*. Praha: Pražská scéna. 2005, 240 str. ISBN 80-86102-56-4, 80-7008-178-3.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava - VEDRAL, Jan (ed.) : *Hledání výrazu české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 1991, 73 str. ISBN 80-7068-028-8.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran. 1969, 180 str.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel. 1984, 468 str. ISBN 22-141-84.

ZOGATOVÁ, Lenka: *Ochotnický kroužek*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2015, 647 str. ISBN 978-80-7460-082-1.

9.3 Časopisecké články a studie

CEKOTA, Petr: Josef K. a bůh na boto-stroji. 1997. *Tvar*. č. 12., str. 7.

CIKÁNEK, Milan: Šrámkův Písek pro sedmadvacáté. *Práce*, 1986.

DROZD, David: Přeměrování vzdáleností. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 99-112.

EISNER, Pavel: Franz Kafka a Praha. *Kritický měsíčník*, roč. 9, čís. 3-4, 1948, str. 66-82.

EISNER, Pavel: Franz Kafka, *Světová literatura*, č. 3, 1957, str. 109-129.

ERML, Richard: Petrželkova kafkiáda. *Scéna 16*. 1991, č. 6, str. 4.

HRDLIČKA, Michal: F. Kafka – Amerika, čas. *Aeskulap FM UJEP*, 1985.

Kafka 89: Zkrácený záznam besedy s inscenátory, divadelními kritiky a kafkology. *Svět a divadlo 1*, 1990, č. 1, str. 58-64.

KAUTMAN, František: Franz Kafka revidius tentokráte na divadelní scéně. *Svět a divadlo 1*, 1990, č. 1, str. 65-72.

KRÁL, Karel: Jedna otázka s dvaceti otázníky pro J. A. Pitínského, *Bulletin Aktiv mladých divadelníků*, 1989, č. 7, str. 110-115.

KUNDERA, Milan: Někde za. *Kritický sborník*, 1983, č. 1. str. 25-36.

LÉBL, Petr: Rozhovor. *Zpravodaj Šrámkova Písku*, 1986, č. 5.

LÉBL, Petr – ŠVEHLÍK, Martin: Názor z Doprava. S Petrem Léblem o ŠP [rozhovor] *Zpravodaj 27. ročníku Šrámkova Písku*. 1986, č. 5, str. 3.

MED, Jaroslav: Česká literatura a německý expresionismus. *Česká literatura*, roč. 53, 2005, č. 5, str. 688-693.

MLEJNEK, Josef: Sedmiramenná židle aneb Kdopak by se Kafky bál. *Svět a divadlo*, 1991, č. 6, str. 10-16.

ŠTINDL, Petr: Jedenáct zastavení a jedno post scriptum aneb O úhlech pohledu. *Svět a divadlo*, 1991, č. 10, str. 74-79.

9.4 Diplomové práce

KAREVOVÁ, Darina: *Tajemná atmosféra Prahy a pražští němečtí autoři* [online]. Praha: Karlova univerzita. 2006 [cit. 2017-03-15], 71 str. Dostupné z <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/21335/>>

PAVELKOVÁ, Tereza: *Rekonstrukce Grossmanova Procesu v interpretačním kontextu 60. let* [online]. Brno: Masarykova univerzita. 2015 [cit. 2017-03-21]. Dostupné z <https://is.muni.cz/th/413771/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace_Pavelkova.pdf>

ZIEBIKEROVÁ, Alena: *Podněty a podoby expresionismu*. Praha: Univerzita Karlova. 2009, str. 102

ZOGATOVÁ, Lenka: *Divadlo Ochotnický kroužek v kontextu nezávislé kultury 80. let v Brně* [online]. 2007 [cit. 2017-02-20]. Brno: Masarykova univerzita. 102 str. 20. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/69888/ff_m/>

9.5 Elektronické zdroje

ETLÍKOVÁ, Barbora: *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění. 2015. 80. str.

FALTÝNEK, Vilém: *Lébl byl, a už nikdy nemůže nebýt* [online]. 2003. [cit. 2016-05-28] Dostupné z <<http://www.radio.cz/cz/clanek/45598>>

GRUŠA, Jiří – DÜCKER, Roman: *Češi jsou výtvozem své vlastní literatury* [online]. [cit. 2017-03-05] Dostupné z: <<http://www.projekt-zipp.de/cz/kafka/konference/magazin/cesi-jsou-vytvorem-sve-vlastni-literatury>>.

KAFKA, Franz: *Touha stát se indiánem* [online]. 2008 [04-24-2017]. Dostupné z<<https://www.odaha.com/franz-kafka/proza/povidky/touha-stat-se-indianem>>

KAFKA, Franz: *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ* [online]. 2008 [citováno dne 05-05-2017]. Odaha.com. Dostupné z: <<https://www.odaha.com/franz-kafka/proza/povidky/zpevacka-josefina-aneb-mysi-narod>>

LUKÁŠ, Miroslav: *Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla)* [online]. Brno: Masarykova univerzita. 2007 [cit. 2016-04-28]. Dostupné z <<http://theses.cz/id/4nghf2/>>.

MACHALICKÁ, Jana: *Pohnuté osudy. Šéf Divadla Na zábradlí Petr Lébl se oběsil na provazech svého divadla* [online]. 2015 [cit. 2016-04-23]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/pohnute-osudy-sef-divadla-na-zabradli-petr-lebl-se-obesil-na-provazech-sveho-divadla-gzq-/lide.aspx?c=A151003_175710_lide_ELE>

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. Sjezdu KSČ [online]. 1988 [citováno 2007-03-08]. Dostupné z <http://www.totalita.cz/txt/txt_pouceni.php>

STROMŠÍK, Jiří. Franz Kafka [online]. *iliteratura.cz*. 2003 [cit. 1. 2. 2016]. Dostupné z < <http://iliteratura.cz/Clanek/13671>>

SVOBODA, Petr. *17. listopad 1989: Komunistický režim stál jen na svých mocenských pilířích, jeho důvěryhodnost byla minimální, říká historik Jiří Suk* [online]. [cit. 2017-03-08]. Dostupné z < <http://iforum.cuni.cz/IFORUM-2431.html>>

VODIČKA, Libor: *České drama 1969–1989 (I.). Souvislosti divadelního života. Pookupační vzepětí divadla* [online]. *Divadelní revue*. 2006 [cit. 2017-03-27]. Dostupné z < <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10238>>

Příloha 1: Informace k inscenaci *Amerika* (1985)

Premiéra: 21. 6. 1985

Režie: Petr Osolsobě, Jan Antonín Pitínský

Dramatizace: Petr Osolsobě, Jan Antonín Pitínský

Předloha: Franz Kafka

Scénický a kostýmní výtvarník: Tomáš Rusín

Hudba: Luboš Malinovský

Obsazení:

Strýc: Petr Osolsobě

Klára/Tereza: Regina Petrželková

Karel Rossman: Štěpán Rusín

Green: Stanislav Zajíček

Robinson: Jakub Špalek nebo Marek Hospodářský

Vrchní kuchařka: Marie Ludvíková

Brunelda: Alice Pospíšilová-Stuchlíková nebo Eva Vidlařová

Šubal: Jaroslav Ludvík

Topič: Roman Švanda nebo Tomáš Rusín

Dellamarche: Michal Zavadil

Student: Martin Dohnal nebo Berndt Reichmann

Pollunder: František Hroník

Vrchní vrátný: Jiří Rambousek

Příloha 2: Informace k inscenaci *Proces* (1989)

Premiéra: 9. 4. 1989

Režie: Arnošt Goldflam

Dramaturgie: Josef Kovalčuk

Dramatizace: Arnošt Goldflam

Předloha: Franz Kafka

Překlad: Pavel Eisner

Scénický výtvarník: Jan Konečný

Kostýmní výtvarnice: Katarína Kissoczyová

Hudba: Jiří Bulis

Obsazení:

Josef K.: Ján Sedal

Hlídač Vilda: Tomáš Turek

Továrník: Tomáš Turek

Paní Grubachová: Mariana Haličková

Dozorce: Milan Sedláček

Strýc: Milan Sedláček

Hlídač František: Miroslav Lopatka

Malíř Titorelli: Miroslav Lopatka

Slečna Bürstnerová: Eva Hrbotická

Vyšetřující soudce: Miloslav Maršálek

Huld: Miloslav Maršálek

Block: Břetislav Rychlík

Pradlena: Monika Maláčová

Manžel pradleny: Břetislav Rychlík

Mrskač: Hynek Chmelař

Student: Hynek Chmelař

Sekretář soudních kanceláře: Hynek Chmelař

Lenka: Monika Načeva

Obžalovaný: Miloš Černoušek

Vězeňský kaplan: Miloš Černoušek

Kaminer: Miloš Černoušek

Soudní sluhové: Tomáš Bělka, Karel Hanák, Daniel Klepáče

Příloha 3: Informace k inscenaci *Přeměna* (1988)

Premiéra: 29. 10. 1988

Režie: Petr Lébl

Dramatizace: Petr Lébl

Předloha: Franz Kafka

Překlad: Vladimír Kafka

Scénický a kostýmní výtvarník: Petr Lébl

Kostýmní výtvarnice: Alena Pivoňka

Výtvarník masek: Jana Návratová

Hudba: Bedřich Smetana, Richard Wagner, John Kander

Obsazení:

Řehoř: Luboš Pavlovič nebo Vladimír Vácha

Markéta: Helena Lišková nebo Lea Liberdová

Otec: Tomáš Palatý nebo Jaroslav Haidler

Matka: Jitka Říhová nebo Štěpánka Červenková

Prokurista: Vítek Rofhanzl nebo Roman Sebera

1. služka: Martina Richtersová nebo Pavla Koblihová

2. služka: Martina Bartošová nebo Irena Svobodová

Vůdce nájemníků: Petr Lébl

Nájemníci: Zdeněk Čermák, Pavel Joneš, Jiří Kolařík

Příloha 4: Informace k inscenaci Zpěvačka Josefína a její bratři, slavnostní shromáždění (1989)

Premiéra: 20. 3. 1989

Režie: Petr Lébl

Dramatizace: Petr Lébl a Jana Návratová

Předloha: Franz Kafka

Překlad: Vladimír Kafka

Výprava: Petr Lébl

Kostýmní výtvarnice: Alena Pivoňka

Obsazení:

Zpěvačka Josefína: Jana Koubková

Členové předsednictva: Martina Bartošová, Zdeněk Čermák, Vítek Hofhanzl, Pavel Joneš, Pavla Koblihová, Petr Lébl, Lea Liberdová, Helena Lišková, Jana Návratová, Tomáš Palatý, Martina Richtersová, Jitka Říhová, Roman Sebera, Irena Svobodová

Příloha 5: Informace k inscenaci *Touha stát se indiánem* (1991)

Premiéra: 11. 2. 1991

Režie: Jan Antonín Pitínský

Dramatizace: Jan Antonín Pitínský

Předloha: Franz Kafka

Scénický a kostýmní výtvarník: Tomáš Rusín

Hudba: Petr Hromádka

Choreografie: Zoja Mikotová

Pedagogické vedení: Václav Cejpek, Jiří Tomek, Jaroslav Dufek

Umělecká spolupráce: Ivan Wahla, Josef Kratochvíl, Petr Fiala, Luboš Veselý

Obsazení:

Franz: Gustav Řezníček

Kafka: Vladimír Večerka

Max: Matěj T. Růžička

Felice: Magda Kutková

Milena: Johana Halounová

Dora: Svatava Válová

Otec: Aleš Zbořil

Matka: Simona Včalová

Opičák: Tomáš Čisárik

Rilke: Karel Češka

Pollak: Pavel Liška

Werfel: Jan Pospíšil

Spoluúčinkoval Komorní pěvecký sbor brněnské konzervatoře, sbormistr Jan Mikušek.