

Jará, Dana

Zpráva o stavu české "kárnetologie"

Theatralia. 2013, vol. 16, iss. 1, pp. 127-138

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126124>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Dana Jará

Zpráva o stavu české „kárnetologie“

Jiří Kárnet, podobně jako řada dalších poúnorových exulantů, je v českém prostředí osobností takřka neznámou. V poslední době se však zájem o jeho dílo i životní osudy zvyšuje. Pod názvem *Posmrtný deník* (2009) byla vydána jeho esej koncipovaná jako odpověď Václavu Havlovi na otázky, které v roce 1968 zaslal několika českým emigrantům. Prostřednictvím ankety se její iniciátor pokoušel zjistit, za jakých podmínek by se vybrané osobnosti byly ochotny vrátit do ČSSR a zda vůbec. Nedávno také vyšel výběr z autorovy básnické tvorby, příznačně nazvaný *Smutný vítěz* (2012).

Kárnetovým dílem se v rámci mapování dějin exilu zabývalo několik badatelů (Michal Příbáš, Jiří Rambousek, Viktor Debnár), ale žádný z nich soustavně. Na nedostatečnou znalost i zájem o reflexi exilové kultury reagovala v roce 2010 Eva Stehlíková svým referátem o Karlu Brušákově a Jiřím Kárnetovi a volala po detailnějším zkoumání díla obou autorů (STEHLÍKOVÁ 2010).

V případě Jiřího Kárnety bylo toto bádání dlouhou dobu téměř nemožné. Je totiž typickým příkladem autora donuceného psát „do šuplíku“. Téměř celé jeho dílo se nachází v rukopisné podobě, pokud pomineme dvě divadelní hry (*Bloudění* a *Blázni*) vydané ještě před emigrací (únor 1948) a dále články a kritiky v československém tisku. Z pozdější doby máme k dispozici jen několik článků a studií v exilových časopisech či ukázky z básnické tvorby zařazené do antologií. Nevydaná díla byla zpřístupněna až po jeho smrti (1. 2. 2011). V září 2011 byl do Prahy převezen z New Yorku jeho osobní archiv a uložen ve sbírkách knihovny samizdatové a exilové literatury Libri prohibiti. V archivu se nachází téměř celé autorovo dílo, rozsáhlé deníkové záznamy čítající tisíce stran, příspěvky pro kulturní pořady Rádia Svobodná Evropa (RFE), básně, autobiografické prózy a divadelní hry.¹

1 Tento archiv je ve stavu třídění, jednotlivé archiválie nemají přiděleny signatury. Z toho důvodu

Přehledný životopisný medailon Jiřího Kárnetu zpracoval ve své knize *Doba, knihy, autoři* (2007) Jiří Rambousek, proto se v této studii zaměříme na výklad některých významných skutečností a uvedení dosud neznámých faktografických údajů. Jiří Kárnet bývá v odborné literatuře představován jako novinář, básník, esejista, překladatel, divadelní kritik a dramatik. Narodil se 24. října 1920 v Hořicích v Podkrkonoší, odkud pocházeli oba jeho rodiče. Matka vyšla z katolické rodiny, Kárnetův otec byl židovského původu. Jeho příjmení znělo původně Kornfeld, ale údajně kvůli rodinným problémům jej ve třicátých letech změnil na Kárnet. Rodina nepatřila k praktikujícím věřícím, ale vztah židovství a křesťanství byl pro Kárnetu velmi důležitým tématem, se kterým se vyrovnával celý život. Sám se označoval za „židokřesťana“, přijímal za své obě náboženské tradice a snažil se je z tohoto úhlu pohledu reflektovat i ve své tvorbě – např. divadelní hry *Fifth Gospel* a *Outerlife with Jesus* či próza *A Gospel for Judeo Christians*.²

Kárnet se, podle vlastních vzpomínek, již během studií na jihlavském gymnáziu pokoušel aktivně proniknout do tehdejšího kulturního prostředí a politické atmosféry. Patřil k organizátorům akcí jihlavského gymnázia a stal se členem několika studentských organizací.³ Prostřednictvím těchto aktivit se postupně formovala jeho levicová orientace, ze které vycházel celý život. Po maturitě (1938) se přihlásil na Právnickou fakultu Univerzity Karlovy, ale jeho studium zde trvalo pouze dva semestry. Uzavření vysokých škol (1939) ho přivedlo k vlastní tvorbě a k praktickému divadlu. Léta 1940–1948 můžeme označit za nejvýznamnější a nejúspěšnější období jeho života, neboť v něm dostal uspokojivý prostor pro rozvoj svých uměleckých ambicí.

V roce 1940 se stal redaktorem *Programu Divadla D* a režisérským elémem tamtéž. Setkání s Emilem Františkem Burianem bylo pro Kárnetu velkým životním zlomem, neboť díky němu pronikl do divadelního světa. Seznámil se zde s řadou osobností, např. navázal přátelství s Alfrédem Radokem a v průběhu dalších let se seznamoval s představiteli tehdejší divadelní kultury, jako byli například Jiří Frejka, Karel Kraus, Jan Grossman, Jiří Voskovec, Ivo Fleischmann, Josef Svoboda, Ivan Weiss, Ladislav Fikar, Sergej Machonin, Otomar Krejča, Jiří Hájek nebo František Vrba. Řada Kárnetových přátel patřila k právě nastupující generaci narozené kolem roku 1920, jež významně ovlivnila podobu české kultury v následujících desetiletích.

Spolupráce s Emilem Františkem Burianem zásadně proměnila Kárnetovo vnímání divadla a inspirovala jej k napsání prvních dramatických textů. Podle vzpomínek v autorových denících byla jeho první hrou *Alžběta*. Tématem

bude v textu na zdroje z něj odkazováno ve tvaru (KÁRNET: Název archiválie, archiv.).

2 Zmíněné hry jsou dostupné v rukopisné podobě v osobním archivu Jiřího Kárnetu.

3 V denících bohužel nejsou uvedeny názvy těchto organizací.

hry údajně byly rodinné vztahy matky a jejích dětí poznamenané matčinou hysterií. Tato hra se bohužel nedochovala. Po ní následoval dramatický pokus *Všichni z podpalubí*, který měl být uveden v Burianově Děčku. Večer před první čtenou zkouškou však do divadla vtrhlo gestapo, odvedlo Buriana a divadlo bylo zavřeno. Autor ve svém deníku označuje drama jako satiru na sociální a společenské poměry. Děj se odehrával na přepychové jachtě plující v Maďarsku po řece Tise. Všechny postavy mluvily „jakousi podivnou, nepřirozenou řečí, jako opsanou ze špatných překladů ruské literatury“. Na jiném místě Kárnet píše, že „celá hra byla stínová“, ale není přesně jasné, co si pod tímto termínem představuje, neboť její text se také nedochoval.

Vztah Kármeta a Buriana byl ambivalentní, projevoval se oboustrannou kritičností a častými hádkami, ale i vzájemným respektem. Kárnet vzpomíná především na spory týkající se dramaturgie repertoáru divadla či Burianovy režie, ale i na obdiv, který přes některé výhrady choval k práci svého učitele. Stejně jako řada současníků i pozdějších kritiků Burianovy tvorby si vážil především jeho předválečných režii, zatímco k těm následujícím přistupoval čím dál kritičtěji (KÁRNET 1940b, 1945, 1947).

Vliv Burianova konceptu poetického divadla se projevil v jeho další hře *Bloudění* (1941). Její děj se vyznačuje jednoduchostí a přímočarostí: skupina gymnaziálních studentů se svým profesorem zabloudí uprostřed jeskynního komplexu. Cestu z jeskyně jim pomůže najít tajemný mladík Ludvík, který se znenadání objeví. Ovšem až poté, co jsou postavy hry nuceny vyrovnat se s nečekanými konflikty a vyostřením vzájemných vztahů, vyvolaným bezvýhodnou situací a pocity beznaděje. Příběh je pro autora východiskem k úvaze o hodnotě přátelství, lásky, odvahy a morálky. Mnohoznačným lyrickým jazykem se vyrovnává s otázkami lidské existence. Hra byla později hodnocena jako přeplněná symboly, které text zbavují potřebného dramatického napětí.⁴ Podle mého názoru se toto drama vyznačuje logickou strukturou a působivostí jednotlivých obrazů. Spíše než sporným termínem „modelové drama“ (RAMBOUSEK 2007: 110) by bylo vhodné označit je za drama existenciální, neboť přímo vychází z autorova vidění soubodé společenské situace a věnuje se postavení jedince ve společnosti. V popředí stojí téma svobody člověka, které lze dosáhnout až po osvobození se z pout přežití morálky a uvědomění si podstaty lidství, tj. přijetí zodpovědnosti za svou existenci a stav soubodého světa.

Z tohoto důvodu je *Bloudění* mimo jiné koncipováno jako střet mladé generace, zastupované studenty, s jejich starým profesorem, jenž považuje za svoji povinnost vyvést celou skupinu z jeskyně, ale vlastně je to úkol nad jeho síly.

4 Konkrétně byl hře vyčítán přebujelý symbolismus (RAMBOUSEK 2010: 109–110), Jiří Černý ji dokonce označuje za „studenou literátštinu“ (ČERNÝ 2007: 136). Srv. pasáž o dramatu *Bloudění* v *Dějích české literatury 1945–1989* (JANOŮŠEK 2007: 276).

Studenti najdou východ až ve chvíli, kdy se zbaví lhostejnosti k vlastnímu životu, přijmou odpovědnost sami za sebe i za ostatní a vydají se aktivně hledat záchranu.

Po uzavření Divadla D začal Kárnet externě pracovat jako lektor dramaturgie (s povinností přečíst a reflektovat šest her týdně) pro Městské divadlo na Královských Vinohradech, kde se objevila možnost *Bloudění* inscenovat. Kvůli jeho židovským kořenům kryl autora svým jménem Emil Ransdorf, spolužák z jihlavského gymnázia.⁵ Cenzura přesto uvedení hry zakázala a ta se dočkala premiéry až po válce v Divadle Disk, kde ji režíroval Kárnetův přítel Ivan Weiss. Ten podle svého článku zveřejněného v programu pracoval s první verzí hry, která se rozchází s publikovanou verzí (*Program ke hře Bloudění* 1947: nestr.). Pro Weisse bylo nepřijatelné „relativistické řešení ústředního problému“, tedy otázka vyvedení z jeskyně. Bohužel není jasné, co přesně Weiss odlišným koncem myslí, obě dochované verze *Bloudění* mají totiž stejný závěr. Sám autor vzpomíná na premiéru velmi negativně: „Avšak bylo to naprosté fiasko, dvě a půl hodiny mučivého umírání studem, který byl tak nesnesitelný, že bych na to raději ani nevzpomínal.“ (KÁRNĚT: Deník, archiv.) Jako podařenou hodnotí pouze scénu, kterou popisuje jako „obrovské kuželovité tvary krápníku z průhledného organtýnu, na něž se pak zadní projekcí promítaly různé realistické a poetické diapozitivy záběrů ze všedního života“ (KÁRNĚT: Deník, archiv).

V roce 1943 se Kárnet znovu zapojil do praktické divadelní tvorby a s přáteli (básníkem a překladatelem Františkem Vrbou, režisérem Ivanem Weissem a scénografem Josefem Svobodou) založili Divadlo ve Smetanově muzeu, známé také pod názvem Nový soubor ve Smetanově muzeu. V Kárnetově životě představuje toto uskupení pouhou epizodu. Činnost divadla byla zahájena premiérou *Empedokla* (2. 10. 1943, režie Jiří Kárnet), ale kritika hru nepřijala, především kvůli jevištní statičnosti. Podle názorů kritiků i tvůrců se jednalo o recitované divadlo, v němž chyběl prostor pro hereckou akci a pohyb (KOPECKÝ 1943; HLOCH 1943). Inscenace je pro dějiny českého divadla významná z jiného důvodu: poprvé se zde realizoval scénograf Josef Svoboda se svým viděním divadelního prostoru.⁶ Divadlo se po půl roce rozpadlo a Kárnet byl o několik měsíců později poslán do pracovních táborů (nejprve v Polsku, později v Německu), kde zůstal až do konce války.

5 V knihovně Divadelního ústavu se pod jménem Emila Ransdorfa dochovala strojopisná kopie části první verze (RANSDORF nedat.).

6 Věra Ptáčková ve svém článku „Josef Svoboda (nový „Pokus“ o portrét)“ popisuje scénografi jako na tehdejší dobu velmi odvážnou, vycházející z ruského konstruktivismu: „Prostředí pro akci rozčlenil výškově třemi šikmými, na sebe navazujícími prkny, zřejmě stoupajícími do značné výšky (podle kresby 3–4 m) a už tehdy se značnými nároky na herce.“ (PTÁČKOVÁ 2003: 33)

V následujících letech se Kárnet začal projevovat mnohem výrazněji v oblasti divadelní kritiky, než dramatu. Je paradoxní, že ačkoliv se celý život snažil prosadit na poli dramatické tvorby a svoji novinářskou činnost chápal pouze jako zdroj obživy, projevil největší talent právě v oblasti kritiky. Jeho vnímání detailu, schopnost analýzy, vytríbenost literárního stylu a odvaha vrhnout se do polemiky řadí jeho kritické reflexe k těm, ze kterých můžeme čerpat informace o soudobém stavu divadla. Dodnes jsou díky preciznímu zpracování a promyšlené struktuře inspirativní také jako dobré příklady literárního žánru recenze. Psal o velkých kamenných scénách, nejčastěji o Národním divadle, ale i o Divadle na Vinohradech, Realistickém divadle, Činohře 5. května i o menších scénách jako Větrník nebo Komorní divadlo. Byl přísným kritikem a neváhal se vyjádřit velmi kriticky i o inscenacích, o kterých ostatní psali opatrně nebo s nadšením.

V *Osudech českého divadla po druhé světové válce* i jinde je Kárnet zmiňován v souvislosti s tzv. diskusí o režisérismu, kterou měl údajně zahájit (ČERNÝ 2007: 70). Toto tvrzení lze částečně vyvrátit, neboť stať „Válka mezi generacemi“ sice měla vyvolat zájem a diskusi, ale především se snažila upozornit na aktuální problematiku rozpačitosti divadelního umění. Cílem Kárnetova textu tedy nebylo řešit hierarchii tvůrčí práce na inscenaci jako takovou. Jádrem statí jsou reflexe dvou inscenací: *Smrt Tarelkinova* ve Větrníku (režie Josef Šmída) a *Romeo a Julie* v D 46 (režie Emil František Burian). Kárnet oběma dílům vytýká tzv. režisérismus, tj. „špatný poměr k autorovi a textu“ (KÁRNET 1946: 25), který v obou v případech zkrusluje autorský záměr. Šmída v inscenaci příliš zdůraznil komickou rovinu a naddimenzováním groteskních scén narušil tragický účinek ostatních, v nichž se měla odhalit vážnější rovina textu. Díky překladateli Suchovo-Kobylinova textu Bohumilu Mathesiovi však byla inscenace aktualizována prostřednictvím vtipných a ostrých narážek, útočících na nacistickou i soudobou byrokracii a propagandu. Naopak Burianova inscenace se vyznačovala celkově špatnou koncepcí, kvůli níž se zcela vytratila krása Shakespearova textu. Zmiňované režiséry autor kritizuje nejen za nepřipustné zacházení s textem, ale také s ostatními složkami divadelního díla (KÁRNET 1940b: 24–28). Ty by měly být rovnocenné, ale nejsou, protože režisér podřizuje každou složku výhradně svému režijnímu zájmu. Díky těmto tvrzením byl Kárnet svými současníky považován za obhájce priority dramatického autora, čímž je myšleno, že režisér musí respektovat autorovu vizi a jeho inscenační záměr nesmí být v přímém rozporu s koncepcí dramatického textu.

Zmiňovaná stať byla prvotním impulsem ke vzniku prudkých diskusí, které probíhaly na stránkách odborných časopisů i při osobních setkáních. Otomar Krejča dal těmto diskusím terminologický a názorově teoretický základ, jaký mu Kárnetův krátký text, jenž byl spíše recenzí než teoretickou úvahou, po-

skytnout nemohl (KREJČA 1945–1946). Jak jsme zmínili výše, autor svými tvrzeními nechtěl vyvolat diskusi o pozici a pravomocích režiséra, ale spíše srovnat práci a tematické zaměření dvou generací. I přes výhrady k současným tendencím některých nově nastupujících tvůrců volal po podpoře mladého generačního divadla, které podle jeho názoru ukazovalo českému divadlu správný směr. Podobná tvrzení lze alespoň nalézt v článku „Divadlo generační nebo kamenné?“. Podle Kárneta má divadlo nastupující mladé generace na rozdíl od institucionalizovaného divadla větší šanci vyrovnat se s následky války a nesvobody. Nové divadlo bude podle něj nuceno změnit způsob práce s jazykem, jeho smyslem a významem. V období druhé světové války muselo divadelní umění pod trvalou hrozbou represí ze strany totalitní cenzury skrývat každý projev nesouhlasu s aktuálním děním, a proto zdůrazňovalo skrytý přesah prezentovaných děl. Diváci si osvojili nový způsob čtení, v textu či hereckém projevu hledali jinotaje, skrze něž umění naplňovalo svoji roli hlasatele a komentátora společenského vývoje. Kárnet tuto tendenci označuje za přežití, neboť v nových podmínkách musí divadlo pracovat s textem bez předpojatosti, „dát vyniknout pravdě dramatu, pravdě herce a postavy, kterou ztělesnil, ne tak pravdě své, na níž je dramatické dílo jen přešíváno“ (KÁRNET 1946c: 31). V článku „Divadelní krize“ otevřeně odhaluje dříve pouze naznačovaný názor, když hovoří o rozpadu soudobého divadla vyvolaném nedostatkem původní tvorby. V Československu chybí autoři, „kteří by přesně kryli potřeby aktuální politické tendence“ (KÁRNET 1946b: 18). Nepoměr mezi potřebou a nabídkou původních textů naplňujících potřebu umělecké reflexe soudobého dění vyřešila řada tvůrců tím, že začala pracovat s dramatizacemi textů, jež původně nebyly určeny pro jevištní zpracování. Je jen zdánlivě paradoxní, že o pět let dříve, když ještě působil u Buriana, prosazoval Kárnet zcela odlišné názory. V jednom ze svých článků v *Programu D41* obhajuje právo režiséra a dramaturga zasahovat do autorova textu i právo změnit celkové vyznění a smysl hry. Tento přístup vztahoval především na texty časově vzdálené a na texty začínajících dramatiků, kteří ještě neznají jevištní poetiku natolik, aby byli schopni „předjímat skutečnosti, odhalovat vývoj, vytušit cesty příštího lidstva, vycítit jeho záliby, vášně a tužby“ (KÁRNET 1940a: 113).

Kritik Kárnet se zapojuje i do bouřlivé debaty ohledně inscenace *Antigony* v Divadle 5. května (premiéra 15. 2. 1946, režie Antonín Kurš). Názorově rozrůzněná odezva na inscenaci ze strany kritiky spočívala v řešení otázky ideového zaměření Anouilhoovy parafráze antické tragédie, zasazené do současnosti. Podle Vladimíra Justa se jednalo o nejlepší Kuršovu režii, která přesáhla svého tvůrce (JUST 2005). Premiéra vzbudila velký divácký zájem a posléze i mediální ohlas, jenž soudobou kritiku nesmířitelně rozdělil. Velké emoce vyvolala inscenace u komunistických recenzentů, především u Antonína Jaroslava Liehma, který ji označil za obhajobu nacistické ideologie, názorově

vycházející z „rozkladné“ existenciální filozofie. Jako problematické se mu jevily především postavy Antigony a Kreonta a jejich vzájemný vztah:

Svým hysterickým, zmateným, nelogickým jednáním hraje Antigona do ruky Kreontovi. Proti revoltující Antigoně staví autor představitele tzv. pořádku. Cynický, amorální politický kejklíč Kreon má v Anouilhově hře značnou, tíživou převahu nad Antigou. Také on nevěří v nic. Také on, stejně jako Antigona, nevidí před sebou svět, lidi, také on hájí ten řád, proti němuž se Antigona bouří bez důvodu, bez víry v něj.
(LIEHM in ANOUILH 1948: 108)

Kárnet patřil k několika málo kritikům, kteří při hodnocení ideologického zámeru nevycházeli z inscenace, ale z textu hry, v němž vedle existenciálních východisek tématu odhalil psychologismus a vnitřní motoriku vztahů a jednání v moderním světě, založených na emocích a duševních procesech. Čtenáři poskytl klíč naprosto odlišný od Liehmoa výkladu, který v postavě Kreonta hledal odkazy na Anouilhovu podporu kolaborantské politiky generála Pétaina (LIEHM in ANOUILH 1948: 107–110). Podle Kárnetu napsal Anouilh drama o bolestném dospívání, jež v případě jeho hlavní hrdinky končí odmítnutím života. Kreon je Antigoně otcem, poskytuje jí důležité rady, na nichž by mohla a měla postavit svůj život, ale nesetkává se s racionálním pochopením z její strany. Antigona zakládá svou budoucnost na dětských představách, životními vzory jí nejsou reální lidé, ale mýtičtí hrdinové a hrdinky a iluzivní pojetí spravedlnosti, v jehož rámci jsou skutky hodnoceny pouze jako dobré nebo zlé, ale nikdy ne obojí. Odmítá se smířit s bolestí, kompromisy a marastem, které nedomyšlitelně patří k životu. Raději proto zvolí smrt (KÁRNĚT in ANOUILH 1948: 105–106).

V březnu 1948 odjel Kárnet do Francie, aby zde přednášel o československém divadle, a rozhodl se zůstat v zahraničí natrvalo. V tomto roce měla mít v Divadle na Vinohradech premiéru jeho další hra nazvaná *Blázni* (KÁRNĚT nedat.), ale kvůli dramatikově emigraci byla odstraněna z dramaturgického plánu. Ve Francii působil Kárnet v československém vysílání francouzského rozhlasu; z jeho pařížského období se v pozůstalosti zachovaly záznamy zábavných sobotních rozhlasových povídek, satirických pásem a rozhlasových her, jejichž tématem je vždy politická satira inspirovaná děním v Československu. V roce 1952 se Kárnet přestěhoval do New Yorku, kde působil jako redaktor, později externí spolupracovník Svobodné Evropy až do svého odchodu do důchodu v roce 1984.

Při reflexi Kárnetova působení v exilu se můžeme zaměřit na dvě oblasti, ve kterých se snažil prosadit. Vedle práce pro RFE, kde se profiloval jako kritik,

věnoval největší úsilí autorské tvorbě. Jeho postavení v dějinách exilové literatury je výjimečné ze dvou důvodů. Na rozdíl od exulantů pouónorové vlny, kteří se v exilu přestali vyjadřovat prostřednictvím dramát, protože postrádali publikum i kontakt s československými poměry, Kárnet v psaní her pokračoval, a dokonce v něm viděl své hlavní poslání. Divadlo pro něj stále zůstalo nejpřitažlivější uměleckou formou, kterou lze zprostředkovat osobité vidění světa a uspokojit diváckou touhu po reflexi žitého. Z tohoto důvodu mají Kárnetovy hry vždy určitý společenský přesah. Podle autora není vhodné zabývat se psychologii a osudy jednotlivců, ale prostřednictvím umění řešit problémy stran a skupin. Divadlo musí hledat nové cesty, aby společnosti pomohlo dosáhnout demokracie a svobody, zaměřené k odpovědnosti a mravnosti člověka.

Druhým důvodem je mimořádný rozsah jeho dramatického díla, čítající více než dvacet her. Tento počet přesahuje celkové množství dochovaných her od všech ostatních exilových autorů pouónorové vlny, kteří psali hry i během své emigrace (např. Egon Hostovský, Zdeněk Němeček, František Kovárna, Milada Součková). Můžeme jen doufat, že v budoucnu ještě dojde k objevům nových textů, které by mohly rozšířit naše povědomí o exilovém dramatu, stejně jako tomu bylo v případě Kárnety, jehož texty byly zpřístupněny badatelům teprve s převozem pozůstalosti do Prahy.

Své novinářské tvorby si Kárnet příliš necenil, bral ji pouze jako zdroj financí. Jeho cílem bylo prosadit se jako dramatik v americkém divadle. Podle vzpomínek v denících odešel do Ameriky právě z tohoto důvodu. Celý tvůrčí život psal hry a nabízel je různým divadelním producentům i nakladatelstvím, ale přicházela mu jen odmítnutí. Žádná z jeho her kromě *Bloudění* se nikdy nehrála. Kárnet to přičítal velké konkurenci a jazykovým problémům, s větším časovým odstupem i nedostatku talentu:

Neboť ten jeden zničující flop [neúspěch], to jeho tehdejší totální fiasko, byla naprosto a bezezbytku celá skličující bilance pětadesáti let jeho života! Z toho plných pětadvaceti let marného, zuřivého pobíhání kolem zatraceného psacího stroje, jenž zarytě odmítal potvrdit jeho pošetile ctižádostivé sny, za nimiž někde daleko, a čím dál více vzadu pokulhával opelichaný Pegasus jeho neúprosně limitovaného talentu.

(KÁRNET: Deník, archiv.)

V Kárnetově dramatické tvorbě lze vidět určitý předěl na přelomu padesátých a šedesátých let. Do této doby píše hry v českém jazyce a s českou tema-

তিকou, například *Soudruh O. Beránek*,⁷ *Nymfa*⁸ či *Joska: Relativní tragikomedie*.⁹ *Soudruh O. Beránek* řeší problémy komunistického Československa, je satirou na tamější poměry. *Nymfa* i *Joska* jsou hrami o českých emigrantech, kteří se obtížně vyrovnávají s odlišným způsobem života v cizí zemi, cítí se vykořenění a nejistí. V dramatu *Joska: Relativní tragikomedie* dokonce dochází k tomu, že obě hlavní postavy hledají řešení své nespokojenosti s životem za hranicemi v rozhodnutí vrátit se do Československa. Právě této hry si Kárnet cenil nejvíce, neustále se k ní vracel. Její první verze vznikla už v polovině padesátých let, ale v Kárnetově archivu najdeme mnoho dalších verzí a prepisů i z devadesátých let, jež se liší různými variacemi příběhu, a především závěrem – Joskovou sebevraždou, nebo jeho rozhodnutím zůstat v Československu. Po hře *Joska: Relativní tragikomedie* píše Kárnet další dramatické texty v anglickém jazyce. Se změnou jazyka a potenciálního publika souvisí i změna tematická. V anglicky psaných hrách se snaží přizpůsobit vkusu a potřebám amerického diváka. Reflexe československé společnosti je upozaděna, dává přednost příběhům zasazeným do amerického prostředí, řeší celosvětovou problematiku či nadčasová témata, například náboženství. Podle informací z deníků považoval Kárnet za svou nejlepší hru v anglickém jazyce *Centurion Trisle*,¹⁰ symbolické vyrovnání se s hrůzami, jež přineslo dvacáté století. Náročnost textu je založena na množství slovních hříček; jednu nabízí již podtitul hry – *Pandemonium in Three Freedom of Disinformation Acts*. Spojení slov *freedom* a *disinformation* má upozornit na absurdní praxi řady totalitních režimů, je možné je přeložit jako „zákon o právu na dezinformaci“. Ve hře jsou za své zločiny souzeni političtí vůdci a diktátoři, kteří zodpovídají za zlo spojované s dvacátým stoletím: holocaust, genocidy, potlačování základních lidských svobod prostřednictvím diktátorské vlády atd. Postavy představují reálné osoby, ale jejich jména jsou pozměněna – nacista Hermann Göring zde má židovské jméno Menachem, je tu i spojení dvou diktátorů v jediné postavě Benita Franca Pinocheta.

Na textech je zřetelně patrné, že jsou obrazem určité doby. Po jazykové, stylistické i tematické stránce vykazují zakonzervovanost v padesátých letech dvacátého století. Autorova emigrace způsobila ztrátu kontaktu s československým prostředím, který už nikdy nenavázal. Texty her v českém jazyce svědčí

7 Část textu byla publikována v nezávislé revui *Skutečnost* (KÁRNET 1953), celý text je dostupný v osobním archivu Jiřího Kárnetu. Kárnet tuto hru přeložil do anglického jazyka pod názvem *Comrade Beranek*.

8 Část hry *Nymfa* byla publikována v exilovém časopise *Svědectví* (KÁRNET), spolu s anglickou verzí (*The Nymph*) je uložena v osobním archivu Jiřího Kárnetu.

9 Hra *Joska: Relativní tragikomedie* je dostupná v rukopisné podobě v osobním archivu Jiřího Kárnetu v několika neúplných verzích v českém i anglickém jazyce.

10 Hru lze najít i pod názvy *Století před soudem* nebo *Century on Trial*.

o autorově neznalosti vkusu tehdejšího diváka, snad vyjma hry *Soudruh O. Beránek*, která by zřejmě měla díky svému satirickému zpracování v tehdejší Československu šanci na úspěch. Podobné nedostatky je možné odhalit i ve hrách psaných v anglickém jazyce. Kárnet nedokázal reflektovat potřeby tradiční Broadwaye, kde se divácký zájem přesouval k rodinným a osobním příběhům běžných Američanů. Americké avantgardní divadlo a jeho poetika zůstaly Kárnetovi zcela cizí. Nedokázal pochopit mentalitu nového diváka, který odmítal abstraktní příběhy, konstruované prostřednictvím symbolických obrazů a obtížně čitelných odkazů.

I struktura jednotlivých textů vykazuje dobově podmíněné postupy, neboť autor kvůli absenci kontaktu s živým divadlem neměl možnost přizpůsobit svou tvorbu aktuálnímu vývoji. V případě česky psaných her můžeme pozorovat i poněkud zastaralý slovník.

Z uvedených důvodů dnes ke Kárnetovým hrám přistupujeme pouze jako k dobovým materiálům, zaplňujícím prázdné místo v oblasti exilového dramatu. Potenciálnímu badateli, který by chtěl reflektovat proces recepcce díla, mohou pomoci odhalovat příčiny a důsledky ztráty kontaktu díla se svým přirozeným diváckým prostředím. Na příběhu Jiřího Kárnetova lze ukázat, že osobní svoboda může být někdy vykoupena neúspěchem díla, byť vzniklého z usilovné autorské práce.

I proto je nutné Kárnetovo dílo reflektovat v kontextu jeho životních osudů jako dílo člověka, který stojí na rozhraní mezi českým a americkým prostředím a snaží se objevit svoji skutečnou identitu prostřednictvím rozmanité a rozsáhlé produkce žánrově i stylově rozdílných děl. Toto hledání sebe samého, ale i snaha nastítnit reálné problémy každého exulanta zřetelně vystupují z každého řádku jeho rozsáhlých deníků. Téma identity je v textech často propojeno s analýzou různorodých projevů ideologičnosti, jež ohrožují svobodu člověka. Kárnet patřil k levicovým intelektuálům, věřil v demokratický a svobodný socialismus, a proto u něj poúnorové události vyvolaly nesouhlas a skepsi. Komunistickou společnost považoval za režim zaměřený proti idejím občanské svobody a zodpovědnosti, představa života pod diktátem komunistické ideologie byla pro něj nepřijatelná.

Podobně kriticky se stavěl i vůči politice západního světa. V jeho slovech a názorech je vždy rozpoznatelná určitá ambivalence: „Ve mně je například i láska i nenávisť ke komunistům, to je moje dialektika. Můj vztah k tomu je prostě živý a bolestný. Jinak bych nemusil říci to, co říkám, zalezl bych a miloval lidi (zejména ženského pohlaví!), z nichž mnozí a mnohé by mě za to nenáviděli. Tento dvojí pohled na věci je kletba i požeňání.“ (KÁRNĚT: Deník, archiv) Podobné výhrady adresoval i společenskému vývoji v USA. Zpočátku, zejména v padesátých a šedesátých letech, vyzdvihoval americký systém jako otevřený, především vůči menšinám, založený na pluralismu

a poskytující podmínky pro svobodný rozvoj lidské individuality. V sedmdesátých a osmdesátých letech se jeho kritický postoj, podporovaný politickým vývojem a pocitem osobního i profesního zmaru vyhroutil až k přehnanému nepřátelství.

BIBLIOGRAFIE

- ANOUILH, Jean. 1948. *Antigona: tragédie*. Praha: Václav Petr, 1948.
- ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007.
- DINTER, Zdeněk. 1947. Bloudění. *Mladá fronta* (19. 4. 1947).
- HLOCH. 1943. Nový soubor s Empedoklem. *Venkov* (7. 10. 1943).
- JANOŮŠEK, Pavel a kol. 2007. *Dějiny české literatury 1945–1989: I. 1945–1948*. Praha: Academia, 2007.
- JUST, Vladimír. 2005. Případ Antigona 1946: O inscenaci a následné debatě, jaká tu ještě nebyla. *Divadelní noviny* (8. 2. 2005): 10.
- KÁRNET, Jiří. 1940a. Silná dramaturgie. *Program D 41* (1. 11. 1940): 4: 110–114.
- KÁRNET, Jiří. 1940b. Válka mezi generacemi. *Generace* (listopad 1940): 1: 24–28.
- KÁRNET, Jiří. 1945. Plavci. *Mladá fronta* (8. 11. 1945).
- KÁRNET, Jiří. 1946a. *Bloudění*. Praha: Mladá fronta, 1946.
- KÁRNET, Jiří. 1946b. Divadelní krize? *Generace* (únor 1946): 3: 16–19.
- KÁRNET, Jiří. 1946c. Divadlo generační nebo kamenné? *Generace* (červenec 1946): 7–8: 29–32.
- KÁRNET, Jiří. 1947. Útěk. *Mladá fronta* (27. 2. 1947).
- KÁRNET, Jiří. 1953. Soudruh O. Beránek. *Skutečnost* (duben–červen 1953): 4–6: 78–82.
- KÁRNET, Jiří. 1959. Nymfa. *Svědectví* (1959): 4: 379–392.
- KÁRNET, Jiří. 2009. *Posmrtný deník: přísně tajná odpověď Václavu Havlovi*. Praha: Paseka, 2009.
- KÁRNET, Jiří. 2012. *Smutný vítěz*. Praha: Pulchra, 2012.
- KÁRNET, Jiří. nedat. Strojopisná verze hry *Blázní (A Time of Madness)*. Literární a divadelní agentura syndikátu čes. spisovatelů. Divadelní ústav, Praha: sign. P11740.
- KOPECKÝ, Jan. 1943. Hölderlinův večer. *Lidové noviny* (6. 10. 1943).
- KREJČA, Otomar. 1945–1946. Co je režisérismus? *Divadelní zápisník* (1945–46): 1: 145–150.
- Program ke hře Bloudění*. 1947. Premiéra v Divadle Disk, Praha, 17. 4. 1947. Divadelní ústav, Praha: sign. K 5 799.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda (nový „Pokus“ o portrét). *Divadelní revue* (2003): 2: 33–61.
- RAMBOUSEK, Jiří. 2007. *Doba, knihy, autoři: články, medailony a recenze z let 1988–2007*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

RANSDORF, Emil. nedat. Strojopisná verze hry Jiřího Kárneta *Bloudění*. Premiéra v Divadle Disk, Praha, 17. 4. 1947. Divadelní ústav, Praha: sign. P 76 43.

STEHLÍKOVÁ, Eva. 2010. Karel Brušák: Básnické a prozaické dílo, Jiří Kárnet: Posmrtný deník. Přísně tajná odpověď Václavu Havlovi. *Theatralia* 13 (2010): 172–174.

V článku byly použity citace z osobního deníku Jiřího Kárneta, jenž se nachází v dosud nezpracovaném Kárnetově archivu, uloženém ve sbírkách knihovny samizdatové a exilové literatury Libri prohibiti v Praze.

Mgr. Dana Jará (1984) je studentkou doktorského programu na Katedře divadelní vědy FF UK v Praze. Jejím odborným zájmem jsou dějiny českého divadla 20. století, exilová kultura a dokumentární divadlo. Přípravovaná disertační práce se zaměřuje na osobnost Jiřího Kárneta.

Dana Jará

On Czech “kárnetology”

The study focuses primarily on the personality of Jiří Kárnet and his works which seem to have been under-reflected so far. Being among the first exiles after 1948, Kárnet had to cope with difficult conditions and lack of chance to publish his texts; therefore, most of his works remained as manuscripts. This paper is based on works and pieces of information from Kárnet's inheritance, trying to draw attention to crucial topics linked to his (dramatic) works. The author also aims at contextualizing Kárnet's personality and opens a discussion on his importance.