

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Pavlína Kverková

DRAMATICKÁ TVORBA PRAŽSKÝCH NĚMECKÝCH AUTORŮ
V LETECH 1910 – 1938

DRAMATIC PRODUCTION OF PRAGUE GERMAN AUTHORS
IN YEARS 1910 – 1938

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji paní PhDr. Zuzaně Augustové, Ph.D. za cenné připomínky během odborného vedení této práce a Česko-německému fondu budoucnosti za stipendijní podporu.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Berlíně dne 10. 7. 2013 _____

Pavλίna Kverková

ANOTACE

Tato diplomová práce se věnuje dramatické tvorbě pražských německy píšících autorů v letech 1910-1938. Autorka této práce se snaží zkoumat a zdůraznit témata, jež se v tvorbě těchto autorů vyskytovala nejčastěji. Největší prostor je věnován expresionistické a expresionismem ovlivněné dramatice. Dalším cílem diplomové práce je začlenit tvorbu těchto dramatiků do širšího společensko-kulturního kontextu, s přihlédnutím ke specifické atmosféře Prahy jako multikulturního a multietnického města, kterou významně ovlivnil vzájemný vztah tří nejpočetnějších národnostních skupin.

SYNOPSIS

This thesis is devoted to German-speaking dramatists in Prague in the years between 1910 and 1938. The author of this thesis tries to research and emphasize the themes that were the most frequent in their production. The largest space is devoted to expressionist and by expressionism influenced drama. Another objective of this thesis is to integrate the work of these playwrights in the wider socio-cultural context, taking into account the specific atmosphere of Prague as a multicultural and multiethnic city, influenced by the mutual relationship between the three most widespread national minorities.

KLÍČOVÁ SLOVA

Pražská německá literatura, expresionismus, drama, divadlo.

KEYWORDS

Prague German literature, expressionism, drama, theatre.

Obsah

1. Úvod	6
2. Život německy hovořící menšiny v Praze a její kultura	8
2. 1. Vztahy, situace, soužití	8
2. 2. Kulturní život, divadlo	10
2. 3. Pražská německá literatura.....	13
2. 4. Kontakty autorů se zahraničím	15
3. Dramata	17
3. 1. Přehled autorů a jejich děl	18
3. 1. 1. Kafka dramatikem?	20
3. 2. Pražský mýtus v dramatu.....	21
3. 3. Žena-spasitelka	24
3. 4. Historické téma jako prostředek k vyjádření obecného problému	28
3. 5. Umění.....	32
3. 6. Expresionismus v pražské německé literatuře.....	36
4. Uvádění dramát na pražských scénách.....	59
5. Závěr.....	64
6. Prameny.....	66
7. Sekundární literatura	68

1. Úvod

Celá desetiletí vlády nedemokratických režimů, která musela naše země přečkat, nenapravitelně poznamenala vývoj české kultury. Někdejší kulturní i národnostní pestrost byla násilně zničena. Z tématu existence jiných národností na našem území se na dlouhá léta stalo tabu.

Také dnes, více než dvacet let po Sametové revoluci, není obecné povědomí o životě, společenském a kulturním přínosu menšin, které až do roku 1945 žily na našem území, příliš velké. Po Sametové revoluci se sice znovu otevřela otázka legitimacy poválečného odsunu německé menšiny, který byl spojen s celou řadou bezpráví, problematika česko-německého soužití však má mnohem hlubší kořeny a zaslouhla by si větší pozornost. Proto jsem se ve své diplomové práci rozhodla zaměřit také na toto poněkud opomíjené téma. Jako jeden z cílů mé diplomové práce jsem si stanovila nastínit život této menšiny v Praze – a to jak její soužití s českou majoritou, tak především její bohatý kulturní život. Do tohoto kulturního kontextu se následně snažím zasadit samotné jádro práce – pokus o zmapování dramatické tvorby pražských německých autorů, která, na rozdíl od jejich prozaických či básnických děl, stojí poněkud stranou badatelského zájmu.

Určit, které všechny autory lze zahrnout pod pojem „pražská německá literatura,“ je poněkud nesnadný úkol. Má práce se v tomto ohledu proto přidrží vymezení germanisty Eduarda Goldstücker, které prezentoval na Kafkovské konferenci v Liblicích.¹ Jedná se konkrétně o tu část jeho definice, jež se zakládá na místopisném kritériu. Goldstücker pražskou německou literaturu specifikoval jako: *„dílo významné řasy 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.“*² Časově se pak diplomová práce koncentruje

¹ Konference v Liblicích, která se konala v roce 1963 u příležitosti 80. výročí narození Franze Kafky, znamenala významný přínos pro studium literatury pražských německých autorů. Poprvé se zde totiž zaměřila pozornost na téma, jenž bylo v tehdejší Československu tabu.

² In: LUDVOVÁ, J. *Až k hořkému konci: Pražské německé divadlo 1845-1945*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav. Akademia, 2012. s. 12.

na rozmezí mezi lety 1910 (tedy rok, který bývá uváděn jako počátek expresionismu³) a přelomovým rokem 1938, jenž znamenal definitivní konec této epochy.

(Nejen) dramatická tvorba německy píšících autorů, kteří v této době v Praze tvořili, byla značně tematicky i druhově rozmanitá, neboť zde v tomto období neexistoval jednotlivý myšlenkový ani literární směr. Za výjimku lze považovat pouze expresionismus, kterému ve své práci věnuji největší prostor, a to hned z několika důvodů. V první řadě proto, že se expresionistické tendence objevily v celé řadě děl pražských německých spisovatelů. Pozornost byla expresionismu věnována také na divadelních scénách – a to nejen na německých, ale také na českých. Expresionismus byl také ze všech ostatních tendencí nejprogresivnější a nejvíce vypovídal o své době. Zároveň poněkud vyvrací mýtus o izolovanosti pražské německé literatury, neboť tvorba expresionismem ovlivněných autorů byla za hranicemi Českých zemí (resp. později Československa) reflektována a inscenována, o čemž se diplomová práce také zmiňuje.

Problém, jak se vypořádat s rozmanitostí jednotlivých děl se snažím vyřešit pomocí rozdělení do jednotlivých kapitol, jejichž cílem je vymežit a pojmenovat nejvýraznější témata a motivy, které se v pražských německých dramatech vyskytují.

³ Tento údaj používá Kurt Pinthus, po něm jej přejímají další. Dle: PAZI, M. a ZIMMERMANN, H. D. *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg: Königshausen Neumann, 1991. s.148.

2. Život německy hovořící menšiny v Praze a její kultura

2. 1. Vztahy, situace, soužití

Praha na počátku dvacátého století byla multikulturním městem, skutečnou metropolí, již obýval kromě Čechů rovněž velký počet jiných národností. Nejpočetnější menšinu tvořili Němci, kterých v roce 1900 v Praze žilo 7, 5 %.⁴ Jednalo se tedy o nezanedbatelné množství obyvatelstva, které se na území Prahy realizovalo ve svém rodném jazyce vlastním způsobem společenského a kulturního života. Němčina tak tvořila všudypřítomnou součást života tehdejších Pražanů. V této době tvořilo České království stále ještě součást Habsburské monarchie a němčina byla také v Praze úřední řečí, což ještě umocňovalo její společenské a politické postavení.

Napětí ve vztazích mezi oběma národnostmi se od druhé poloviny 19. století čím dál více stupňovalo, nacionální sebeuvědomění se formovalo na obou stranách. Češi pocítovali svoji národní identitu v rámci Rakouska-Uherska jako ohroženou a snažili se o emancipaci vlastního jazyka a kultury. To mimo jiné vedlo roku 1882 k rozdělení Karlovy univerzity na českou a německou, a roku 1897 prosadil ministerský předseda hrabě Badeni nařízení, jež zrovnoprávnilo češtinu s němčinou v úředním styku. Badeniho nařízení sice platilo pouhé dva roky, nicméně emancipační snahy české většiny stále sílily a v roce 1918 vyvrcholily zřízením vlastního státu.

Také na německé straně sílily nacionalistické postoje. Od 2. poloviny 19. století se rozvíjela velkoněmecká myšlenka (sloučení všech Němců v jeden stát), která ovlivňovala také české Němce a tak i mezi pražskými německými umělci vládl velkoněmecký patriotismus – zastávala jej většina spisovatelů této doby a odrážel se v jejich tvorbě. Našla se ovšem i výjimka, oponující tomuto hlavnímu názorovému proudu. Izraelská germanistka Margarita Pazi zmiňuje Siegfrieda Kappera, „v jehož částečně česky psaných básních se odráží víra v asimilaci a emocionální vazba na českou vlast.“⁵ Kapper byl Žid a jeho názory na asimilaci se vztahují k židovské části německy mluvícího obyvatelstva. Prosazoval myšlenku, podle níž by se pražští (potažmo v České zemi žijící) Židé měli hlásit k české národnosti a snažit se o asimilaci k české společnosti spíše než k té německé.

⁴ GOLDSTÜCKER, E. Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In: *Weltfreunde: Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Praha: Academia, 1967. s. 30.

⁵ PAZI, M. Deutsche Literatur in Prag um 1900. In: GOTTZMANN, C. L. *Unerkannt und (un)bekannt: Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa*. Tübingen: Francke Verlag, 1991. s. 161. Pracovní překlad P. K.

Židé tvořili v česko-německých bojích specifickou skupinu, pro niž se otázka vlastní identity v cizím státě stala stěžejní. Většinou sice byli vzdáleni českým i německým nacionalistickým náladám, ale kulturně se cítili více spřízněni s německy mluvící skupinou obyvatelstva. Většina Židů při sčítání lidu, především bohatší vrstva a intelektuálové, uváděla jako svůj jazyk němčinu, česky hovořily spíše chudší vrstvy židovského obyvatelstva. Převažující poměr česky hovořících Židů bylo oproti tomu možné nalézt na venkově.

Po roce 1900 se už poměr česky a německy hovořících Židů vyrovnal, přesto lze říci, že pro naprostou většinu židovských intelektuálů a umělců byla typická právě němčina. W. A. Iggers vysvětluje tento fakt tím, že česky hovořící Židé, kteří byli obecně více spjati se svou obcí, se po studiu v Praze vraceli většinou zpět na venkov, zatímco více kosmopolitní německy hovořící Židé v Praze zůstávali.⁶ Tak zde došlo k velké koncentraci židovské inteligence.

Židovští intelektuálové a umělci, kteří se nejvýrazněji podíleli na pražském kulturním životě, mluvili a tvořili hlavně německy. Pouze zanedbatelná část Židů (především východní Židé) hovořila jidiš. Němčina jako zvolený jazyk navíc vypovídá o sebe-zařazení pražských Židů v rámci evropského kontextu: „*Pražští Židé se považovali, stejně jako jejich nežidovští sousedé, za středoevropany, a v protikladu k polským, ruským a například rumunským Židům za západní Židy.*“⁷ Proto také nejevili příliš velký zájem o židovské přistěhovalce z východu, na které často pohlíželi s despektem a vnímali je spíše jako ohrožení své vydobyté společenské pozice. Mnohem více usilovali o zařazení do německojazyčné společnosti, protože se s ní cítili více kulturně spjati. Max Brod, který Prahu pro její národnostní nejednotnost označil jako „polemické město,“ se o pražských Židech vyjadřuje jako o „*menšině v lůně německé menšiny.*“⁸

Přístup k židovské menšině byl v multikulturní Praze o něco liberálnější než v jiných evropských zemích. Přesto se však také zde Židé setkávali s nepřátelským přijetím, často končícím i fyzickým násilím. Tato situace přetrvávala také v době První republiky, ačkoliv již v omezenější míře. Zásahu na této změně měl především prezident Tomáš Garrigue Masaryk, který svou dřívější kritikou antisemitského procesu

⁶ IGGERS, W. A. Die Prager Juden zwischen Assimilation und Zionismus. In: PAZI, M. a ZIMMERMANN, H. D. *Op. cit.*, s. 24.

⁷ Ibid. s.19. Pracovní překlad P. K.

⁸ BROD, M. *Život plný bojů*. Praha: Mladá Fronta, 1966. s. 7.

s Leopoldem Hilsnerem⁹ dal jasně najevo svůj odpor vůči antisemitským tendencím v nově vzniklé republice. Židé byli demokratickou ústavou Československa uznáni jako rovnoprávná národnostní menšina a oficiálně se tedy jejich podmínky zlepšily. Antisemitismus však tak jednoduše nevyrazil a i za První republiky došlo k celé řadě antisemitsky motivovaných útoků. Mnohým Židům dále způsobilo značné problémy (stejně tak jako početné německé menšině) zavedení češtiny jako jediné úřední řeči.

2. 2. Kulturní život, divadlo

Německy hovořící menšina v Praze vedla bohatý kulturní život, kolem roku 1900 zde existovalo zhruba osmdesát kulturních spolků. Mezi nejvýznamnější patřili Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag, kde se roku 1902 seznámil Max Brod s Franzem Kafkou, a především významné kulturní centrum Deutsche Kasino (1861), kde se zformoval 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.

Ke generačně mladšímu uskupení Jung-Prag se hlásili Victor Hadwiger, Paul Leppin, Gustav Meirynek a také jeden z nejznámějších autorů pražské německé literatury Reiner Maria Rilke.¹⁰ Centrem setkávání se staly také kavárny, z nichž k nejslavnějším patřila kavárna Arco, a soukromé byty, jako v případě spolku přátel „Pražský kruh“. Ten tvořily osobnosti kolem Maxe Broda a Franze Kafky: Oskar Baum, Felix Weltsch a po Kafkově smrti také Ludvig Winder.

Mimo to, že se Židé úspěšně integrovali do německých uměleckých kruhů, v nichž náboženské vyznání nehrálo důležitou roli, existovala v Praze také čistě židovská sdružení. K takovým patřil v 70. letech 19. století založený Verein der tschechisch-jüdischen Akademiker (Spolek českých židovských Akademiků), inspirovaný Kapperem a inklinující k české kultuře. Oproti němu zde od roku 1888 působil sionistický spolek Bar Kochba, sdružující německy mluvící nábožensky orientované Židy. S ním byla

⁹ Leopold Hilsner byl Žid, obviněný a odsouzený za údajnou rituální vraždu křesťanky Anežky Hružové. Proces kolem vraždy vyvolal velkou vlnu nenávisti vůči Židům. T. G. Masaryk proces zpochybnil a označil za antisemitský.

¹⁰ BINDER, H. *Prager Profile: Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*. Berlin: Mann, 1991. s.97.

spojena také například jména jako Hugo Bergman, Robert a Felix Weltschové, Max Brod nebo Leo a Hugo Herrmann.¹¹

Spříznění autoři představovali svoji tvorbu v ústním podání během různých autorských večerů a čtení, nebo písemně ve sbornících a časopisech. Platformou spolku Jung-Prag se staly časopisy *Frühling (Jaro, 1900/1)* a *Wir (My, 1906)*, Brodův kruh a autoři kolem kavárny Arco, jako Egon Erwin Kisch a Otto Pick publikovali v *Herder-Blätter* (1911-12),¹² vydávanými kromě Picka ještě Willym Haasem a Norbertem Eislerem. Sionisté se prezentovali týdeníkem *Selbstwehr (Sebeobrana, 1907-1938)*.

Důležitý prvek kulturního života představovalo samozřejmě divadlo. V Praze počátku 20. století existovala dvě velká německá divadla: *Deutsches königliches Landestheater*, (Královské zemské německé divadlo, dnešní Stavovské divadlo) a *Neues deutsches Theater*, (Nové německé divadlo, dnešní Státní opera). Stejně jako na české straně, také pro Němce znamenalo divadlo stěžejní prostředek v procesu národního uvědomění a budování vlastní identity. Je až pozoruhodné, jak se vývoj zrodu českého a německého divadla vzájemně podobá. V roce znovuotevření Národního divadla po požáru (1883) vzniká i mezi německým obyvatelstvem požadavek nového divadla, který vede k založení výboru pro zřízení divadla (Deutscher Theaterverein). Probíhají také sbírky, a již v roce 1888 mohou Němci oslavit otevření NDT, postaveného stejně jako české Národní divadlo v novorenesančním stylu. Ředitelem nově otevřeného divadla se stal Angelo Neumann. Výběr premiérových představení – Wagnerovi *Mistři pěvci norimberští* a následující večer „slavnostní historická hra“ Alfreda Klaara *Der Empfang (Přijetí)* společně s Lessingovou veselohrou *Mína z Barnhelmu*, také dává za pravdu tvrzení o nacionální funkci tohoto divadla.

Neumann si jako divadelní ředitel počínal velice úspěšně, k jeho hlavním zásluhám patřila pravidelná vystoupení exkluzivních hostů, jakými byli například Gustav Mahler, Enrico Caruso nebo Alexander von Zemlinsky, z něhož se stal později šéf opery Nového německého divadla. K Neumannovým významným počínům patřily také často uváděné výpravné wagnerovské inscenace.

Po Neumannově smrti v roce 1910 dochází k poklesu kvality pražských německých divadel. S blížící se válkou a hospodářskou krizí vyžaduje publikum nenáročné, zábavné hry. Nový dramaturg Heinrich Teweles byl sice zastáncem divadla

¹¹ IGGERS, W. A. Die Prager Juden zwischen Assimilation und Zionismus. In: PAZI, M. a ZIMMERMANN, H. D. *Op. cit.*, s. 22.

¹² BINDER, H. *Op. cit.*, s.97.

jakožto vzdělávací instituce, z obavy před prázdnými sály však musel často přistupovat ke kompromisům. Největší prostor tak dostaly veselohry a operety, zaručující jistý výdělek.

Problémy s financováním divadla postihly už Neumanna a přetrvávaly i nadále, neboť ani jedno z obou německých divadel nemělo v Praze dostatečně velkou diváckou základnu. Přesto se však neustále objevovaly snahy poskytnout větší prostor klasice (Goethe, Schiller), současným německým píšícím autorům zahraničním (Wedekind, Schnitzler) i domácím. V roce 1916 vznikl abonentní cyklus Kammerspiele (Komorní hry), jenž si kladl za cíl uspokojit náročnější publikum, které od divadla očekávalo více než jen zábavu. Kammerspiele založil Tewelesův nevlastní syn Fritz Bondy (používajícím také pseudonym N. O. Scrupi) a dramaturg Hans Demetz.¹³ Inspirováni Maxem Reinhardem, usilovali tito divadelníci o vytvoření prostoru pro novou režii a nová dramata. Právě v rámci tohoto cyklu se na pražských divadelních prknech prosadil expresionismus a další avantgardní směry. Došlo také na inscenace několika dramát pražských německých autorů.

Mezi českými a německými divadly v Praze panovala rivalita, ale vzájemně si tyto scény příliš nekonkurovaly, jelikož každá z nich oslovovala jinou skupinu publika, v závislosti na jeho rodné řeči. Ačkoliv obě národnostní skupiny většinou ovládaly alespoň základy druhého jazyka, navštěvovali Němci především německé produkce a Češi české. Na obou stranách hrály roli nacionální zájmy. Němci považovali německojazyčnou kulturu za spojnicí s národem, k němuž se navzdory svému pražskému bydlišti počítali, česká kultura jim připadala cizí a exotická. Češi se už od dob Národního obrození cítili být povinni pečovat o kulturu v českém jazyce a bránit ji před poněmčováním.

Krátce po vzniku republiky byly protiněmecké nálady ve společnosti ještě více vyostřené, posílené euforií z nově vzniklé situace. Vyvrcholily 16. listopadu 1920 celou řadou protiněmeckých útoků, gradujících násilným zabráním Stavovského divadla českými demonstranty, mezi nimiž převládali členové klubu sólistů Národního divadla a legionáři. Stavovské divadlo bylo následně navzdory nesouhlasu prezidenta Masaryka přiřazeno k Národnímu divadlu a německá menšina tak nenávratně přišla o jednu scénu.¹⁴

¹³ BINDER, H. *Op. cit.*, s.165.

¹⁴ LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*, s. 314.

Postupem času se nacionální vášně poněkud uklidnily a Češi se postupně sžívali s existencí jiných národností, stejně tak jako si Němci a Židé zvykli na nově nastalou situaci a čím dál častěji docházelo k snahám o vzájemné kulturní poznání. Pozitivním příkladem jakýchsi „zprostředkovatelů“ mezi oběma kulturami byli Max Brod, který seznámil Němce s dílem Jaroslava Haška, Leoše Janáčka, Bedřicha Smetany či Karla Sabiny, nebo Otto Pick, jenž překládal např. díla Františka Langera, Fráni Šrámka nebo Karla Čapka. Na české straně pak o vzájemný kulturní kontakt pokoušel bilingvní překladatel Pavel Eisner, jež z němčiny do češtiny přeložil právě Brodova díla, či díla Franze Kafky nebo Franze Werfela.

2. 3. Pražská německá literatura

Německy psaná literatura měla na našem území dlouhou tradici, specifickým fenoménem se pro svou četnost a stylovou rozmanitost stala ovšem až díla, která vznikala na území Prahy v období od 80. let 19. století až do roku 1938. Právě v této době totiž tvořili autoři jako Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink, či Franz Kafka, jejichž sláva pronikla i za hranice hlavního města i České země.

Ačkoliv byla vzdálená od hlavních center německojazyčné kultury (především Berlína a Vídně), na něž navazovala a z jejichž dědictví vyrůstala, udržovala pražská německá literatura s těmito centry kontakt. Navzdory tomu bývá izolovanost této literatury často zmiňována jako její charakteristická vlastnost. Izolace se však projevuje především v tématice děl. Téma izolace a nezařaditelnosti se nejčastěji objevuje u Židovských autorů. Odráží specifický životní pocit umělců, kteří, ač se v Praze narodili, se zde stále cítí jako cizinci.

Východisko z této tíživé existenciální situace nalézají někteří v sionismu – například Max Brod. Sionismus, politické a ideové židovské hnutí, usilující o emancipaci židovského národa,¹⁵ se neodráží pouze v jeho díle. Brod sionisticky vykládá i některá díla svého přítele Kafky. Např. Eduard Goldstücker v této souvislosti zmiňuje román *Zámek*, na jehož příkladu se Brod snaží dokázat své tvrzení. Brod interpretuje výrok postavy Barnabáše, který nabízí K. vzít jej domů, jako odkaz na Palestinu jakožto „domov

¹⁵ Sionismus vznikl ve 2. pol. 19. století jako obranná reakce vůči antisemitským náladám ve společnosti. Moderní sionismus vychází z vizí rakousko-uherského židovského spisovatele a novináře Theodora Herzla, který ve své knize *Der Judenstaat (Židovský stát)* z roku 1896 formuloval myšlenku vlastního židovského státu v Palestině.

otců.“ Goldstücker ovšem tyto interpretace považuje za příliš jednostranné.¹⁶ Kafka projevoval zájem o židovství, na němž jej přitahovala především jeho mytologie a mystika, nikoliv však o sionismus jako takový.

Právě ona mystika, která Kafku tolik přitahovala, je dalším charakteristickým znakem pražské německé literatury. Pramení z atmosféry historické Prahy a výrazně se objevuje například v románě *Golem* Gustava Meyrinka, inspirovaném pražským židovským ghettem a jeho legendami. Právě „pražský mýtus“, který se v literatuře projevuje důrazem na strašidelnost, fantastiku či dokonce fantasmagorii, je obecně typickým znakem děl jedné generace, jejíž autoři bývají označováni jako novoromantici. K těmto autorům lze kromě Meyrinka započítat také Camilla Hoffmanna, Reinera Maria Rilka, Oskara Wienera nebo Paula Leppina.

U mladší generace, narozené v osmdesátých či devadesátých letech, tyto motivy najdeme už jen zřídka. Přesto se zdá, že to je právě ona magická atmosféra, která z celého ohromného množství pražské německé literatury nejvíce přitahuje dnešní čtenářskou i literárně-vědeckou veřejnost: *„Nejnovější antologie pražských německých textů podřizující výběr jednoznačně kategoriím novoromantické dynamičnosti, fantasmagoričnosti a pražského mýtu to výmluvně dokládají – že to byl právě onen romantický pražský mýtus, který zachránil pražskou německou literaturu před totálním zapomněním.“*¹⁷ Pražská německá literatura ovšem zahrnuje mnohem více, než jen tento zmíněný „pražský mýtus“ a opomíjení jejích dalších tendencí a témat je poněkud nespravedlivé.

Díla pražských německých autorů počátku 20. století nelze jednoduše přiřadit k jedinému uměleckému směru. V Praze vládla velká svoboda a rozmanitost tvorby, a tak se v těchto dílech neodráží konkrétní program, pouze v některých z nich můžeme nalézt výše zmíněné společné motivy. Výjimku lze spatřovat snad jen v expresionismu, kterému se programově věnoval Pavel Kornfeld, a který ve větší či menší míře ovlivnil celou řadu dalších pražských autorů, jako např. Franze Werfela. Expresionismus se rovněž prosadil na pražské divadelní scéně – na německé i na české.

¹⁶ „Kafka je v této souvislosti případ nejsložitější; zařazovat ho jednoznačně mezi sionisty je simplifikace, sice láskyplná, nicméně nepřípustná, protože jeho nelze vměstnat pod střechu žádného –izmu.“ Goldstücker, E.: Rodák z „polemického“ města a Distanzliebe in BROD, M. *Život plný bojů*. Praha: Akropolis, 1993. s. 13.

¹⁷ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000. s. 101.

2. 4. Kontakty autorů se zahraničím

Již jsme zmínili izolovanost jako specifickou vlastnost, která bývá pražské německé literatuře často přisuzována; a to jak izolovanost od české literatury a kultury, tak izolovanost vzhledem k literárnímu dění německému a rakouskému. Hovořit o určitém odstupu mezi Čechy a Němci (nejen v umělecké sféře) je jistě na místě, neboť obě skupiny oddělovala nejen jazyková bariéra – velkou roli hrály také národnostní rozdíly a příslušnost k odlišné kultuře. Výmluvným příkladem jsou již zmíněná výhradně německá centra kultury (Deutsches Kasino atp.), vlastní periodika a také například jakési neoficiální národnostní rozdělení topografie Prahy – zatímco Václavské náměstí (které od revolučního roku 1848 neslo jméno českého světce) představovalo české centrum, v němž se Češi potkávali při nedělním korzování, centrem německým byly Příkopy.

Německy píšící autoři však netvořili pouze uzavření ve svých „pražských kruzích“. Často cestovali a přicházeli tak do kontaktu hlavními německojazyčnými kulturními centry – především s Berlínem nebo s Vídní. Z těchto kontaktů nejenže čerpali nové podměty pro svou tvorbu, ale také sami toto prostředí pomáhali aktivně utvářet. Jako nejvýznamnější důkaz tohoto tvrzení můžeme zmínit osobnost Maxe Broda.

Max Brod navštěvoval Berlín pravidelně již před První světovou válkou a vytvořil si zde celou řadu kontaktů s divadelníky, literáty i nakladateli. Těchto kontaktů také dokázal patřičně využít. Důležitým momentem se stalo Brodovo setkání s Kurtem Hillerem, zakladatelem *Der neue Club (Nový klub)*, v němž se scházely osobnosti jako Jakob van Hoddis, Georg Heym nebo Frank Wedekind. Pravidelně se zde pořádaly poetické večery s názvem *Neopatetisches Cabaret (Neopatetický kabaret)*.

Během těchto večerů se představil také Brod se svými díly. 19. října 1910 mu byl dokonce věnován celý večer („Max Brod Abend“), při němž Brod předčítal ze svého dramatu *Die Höhe des Gefühls (Vznešené pocity)*.¹⁸ Brod ovšem nečetl pouze z vlastních děl, prezentoval také tvorbu svých pražských přátel: Oskara Bauma, Franze Kafky, Otto Picka nebo Franze Werfela, čímž se postaral o tolik potřebný mezikulturní kontakt. Především na proslavení mladého básníka Werfela měl Brod velký podíl. Kurt Pinthus považuje Brodovo berlínské předčítání Werfelovy básně „*An den Leser*“ (Čtenáři)

¹⁸DAVIAU, D. G. Max Brod in Berlin. In: PAZI, M. a ZIMMERMANN, H. D. *Op. cit.*, s.148.

za událost mimořádného významu a toto předcítání považuje za počátek expresionismu.¹⁹

O tom, že i další díla pražských autorů byla přijímána za hranicemi českých zemí, svědčí také fakt, že byla v Německu a Rakousku inscenována: například Kornfeldovo expresionistické drama *Die Verführung (Pokušení)* se uvádělo ve Frankfurtu, stejně tak jako jeho následující drama *Himmel und Hölle (Nebe a peklo)* a komedie *Der ewige Traum (Věčný sen)*. *Nebe a peklo* se hrálo také v Berlíně. Weißovo drama *Tanja* bylo inscenováno ve Vídni a *Olympia* v Berlíně. Pavlu Kornfeldovi pomohlo renomé dramatika v roce 1925 k získání místa dramaturga u Maxe Reinhardta v Berlíně.

Pro tyto a mnohé další autory byla Praha navíc místem, kde strávili pouze část svého života (jak tomu bylo v případě Broda, Werfela nebo Konfelda). Jiní Prahu opakovaně využívali jako jedno ze svých dočasných stanovišť (Weiss). Z tohoto důvodu bývají někteří z těchto autorů přiřazováni k jiné než pražské literatuře (například Werfel bývá často řazen k vídeňské, potažmo rakouské moderně). Pražští němečtí spisovatelé tak napomáhali spoluutvářet mimořádně plodnou středoevropskou kulturu první třetiny 20. století, která významně obohatila světové literární a divadelní dějiny.

¹⁹ DAVIAU, D. G. Max Brod in Berlin. In: PAZI, M. a ZIMMERMANN, H. D. *Op. cit.*, s.148.

3. Dramata

Dramatická díla pražských německých autorů, napsaná mezi lety 1910-1938, vznikla v těsném sepětí se svou dobou a dnes už jsou prakticky zapomenuta. Pro většinu jejich autorů navíc nebyla dramatická tvorba prvořadým zájmem či zdrojem obživy – mezi autory nalezneme významné osobnosti pražského kulturního života, jež upřednostňovaly jiné literární druhy, stejně tak jako dnes již takřka neznámá jména autorů-neprofesionálů, píšících pro Nové německé divadlo z touhy po prestiži a naplnění uměleckých ambicí. Ti se zpravidla profesionálně věnovali jinému oboru (často žurnalistice). Přesto však jejich tvorba přispívala k obrazu tehdejší Prahy, neboť každý z těchto střípků tvořil součást jedné velké pestré mozaiky.

Právě toto sepjetí dramatických děl s tehdejší dobou znesnadňuje pátrání po původních textech. Velká část děl, psaných pro Nové německé divadlo, zůstala pouze ve formě rukopisu. Pokud se dramata vydávala knižně, tak zpravidla v zahraničí (např. v nakladatelství Kurt Wolff Verlag v Lipsku nebo Drei Masken Verlag v Berlíně), protože v Českých zemích neexistoval dostačující počet recipientů. Dalším důvodem volby zahraničních nakladatelství byla touha proniknout do německého a rakouského kulturního prostředí, které autorům skýtalo mnohem větší možnosti než Praha, potažmo České země. U většiny dramát, která se dočkala knižního vydání, zůstalo právě u tohoto jediného vydání v německém originále. Nadšení, se kterým byla nová (především expresionistická) dramata přijímána, nepřetrvalo do další časové epochy.

Přes určitou marginálnost dramatické tvorby pražských německých autorů vznikla mezi lety 1910-1938 celá řada dramát. Tato dramata přinášejí pestrou škálu žánrů a témat: od konverzačních veseloher přes sociální tematiku až po modernistické experimenty s nejvyššími uměleckými ambicemi.

V průběhu zpracovávání tohoto tématu se velmi záhy ukázalo, jak široké a různorodé rozpětí tato těžce dohádatelná dramatika představuje. Abych dané téma mohla lépe uchopit, zvolila jsem si za jakési pomyslné síto expresionismus, jehož dramatické linii bude věnován největší prostor. V jednotlivých kapitolách se zaměřím také na některá další specifika v tematice německých dramát pražských autorů a pokusím se je ukázat na konkrétních příkladech. Nejprve však začnu stručným přehledem autorů a jejich tvorby, abych nastínila její rozmanitost. Následující kapitola

čerpá především z knihy Jitky Ludvové o pražském německém divadle *Až k hořkému konci*.²⁰

3. 1. Přehled autorů a jejich děl

Přesto že se Německé divadlo nemohlo v uvádění domácích autorů srovnávat s Národním divadlem, které současným českým dramatikům vyhradilo mimořádně velký prostor,²¹ uvedlo také Nové německé divadlo celou řadu původních her současných německy píšících pražských autorů. Tyto hry bývaly často zařazovány do tematických cyklů, jako například již zmíněné expresionistické Kammerspiele, nebo cyklus *Die deutsche Dichtung aus der Tschechoslowakei* (Německé básnictví z Československa), probíhající mezi lety 1928-31 za ředitele Roberta Volknera. Mezi lety 1910-1938 byly navíc často hojně uváděné hry pražských autorů starší generace (Alfred Klaar, Friedrich Adler, Hugo Salus).

Sami ředitelé a dramaturgové Nového německého divadla se často stávali autory. Ředitel Heinrich Teweles napsal několik her, z nichž největší úspěch sklídila jednoaktová veselohra *Der Ring des Polykrates* (*Prsten Polykratův*). Pozdější ředitel Paul Eger přispěl do repertoáru ještě před nástupem do ředitelské funkce kusy, jejichž dialogy a vykreslení postav se dle Jitky Ludvové blíží Schnitzlerovým:²² *Operette oder Acht Szenen aus dem Leben einer Schauspielerin* (*Opereta aneb Osm scén ze života herečky*), *Adam, Eva und die Schlange* (*Adam, Eva a had*) nebo adaptací Machiaveliho *Mandragory*. Dramaturg Hans Demetz napsal vánoční pohádku *Die goldene Geige* (*Zlaté housle*) a společně s Reginou von Nack komedii *Der Mann mit der Maske* (*Člověk s maskou*).

Mezi autory z řad méně známých novinářů, za něž můžeme jmenovat například Ernsta Feigela nebo Gerharda Schulze, vyčnívala jména Otto Picka a Egona Ervina Kische. Tito dva známí žurnalisté repertoár divadla také obohatili – Otto Pick hrou *Villa Bedlam*, konverzační tragikomedii o povrchnosti zámožné společnosti, napsanou

²⁰ LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*

²¹ Národní divadlo kladlo od svého počátku velký důraz na reprezentaci českého umění, proto často zařazovalo na repertoár hry českých autorů. Pro profesionální i amatérské dramatiky znamenalo uvedení vlastní hry na prknech první scény velice prestižní záležitost. O neuvěřitelném množství dramát rozdílné kvality, kterým se musel prodírat dramaturg Jan Lier, hovoří disertační práce Petry Ježkové:

JEŽKOVÁ, P. *Obležen národem dramatiků: Jan Lier kritik a dramaturg Národního divadla*. 2012. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

²² LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*, s. 271.

společně s Hilde Marie Kraus. Kischova fraška *Die gestohlene Stadt (Ukradené město)* se dočkala i uvádění na českých scénách.

Někteří z autorů zastávali profese, které byly divadlu poněkud vzdálené. Mladík Hans Klaus působil jako inženýr chemie, když psal svou první hru *Bürgerliche Tragödie (Mětanská tragédie)*, která se pokoušela zachytit krizi současné střední třídy, z autorova pohledu bývalé nositelky kultury. V době napsání své další hry, tragikomedie o ukradené identitě *Satanas obenauf (Čert má navrch)*, se Klaus již začal věnovat literatuře naplno. H. Anders (vl. jménem Karl Kreibich) působil pro změnu jako profesor dermatologie, což se odrazilo také v jeho „akademické komedii“ *Experimente (Experimenty)*, laskavé parodii na učenecké prostředí. Uváděla se také jeho další hra *Graf Sinecorde (Hrabě bez srdce)*.

Za reprezentanta autorů „spotřebních“ her, jež na repertoáru z pragmatických důvodů převažovaly a uspěly také v Brně nebo ve Vídni, můžeme jmenovat Hanse Müllera-Einigera. Stal se autorem celé řady operetních libret a komedií (*Gesinnung / Smýšlení* či *Violanta* s hudbou Ericha Wolfganga Korngolda).

Přestože velká část autorů se snažila vyhovět poptávce publika po zábavném repertoáru, nebo musela volit cestu kompromisů, objevily se na německých scénách i velmi odvážné experimenty. Armin Friedmann se ve své tragikomedii *Der rote Strich (Červený škrť)* nechal ovlivnit psychoanalytickými poznatky, které propojil s jakýmsi divadlem na divadle značně skandálního charakteru. Během premiérového představení (12. listopadu 1921) byli diváci vystaveni i scéně znásilnění dcery otcem, který v ní vidí svou zemřelou ženu. „V tomto okamžiku děje začala polovina publika v hledišti hlasitě protestovat, druhá polovina se dožadovala pokračování. V Hledišti se zvedl muž, který se prohlásil za dvorního radu (byl jím herec Fritz Bogyansky), dostal se až na rampu a bránil pokračování. Když se hercům podařilo dosáhnout klidu, sdělil muž na rampě, že je autorem hry a na příslušném místě v textu udělal velký škrť, který herci nerespektovali. Když už ale byl zahrán, necht' hra pokračuje. (...)“²³

Přestože spisovatel Dietzenschmidt (vl. jménem Anton Franz Schmid) nepocházel z Prahy, ale ze severočeských Teplic, a velmi záhy se přestěhoval do Berlína, nebylo by správné jej opomenout, neboť patřil k neplodnějším autorům, hojně uváděným na pražských německých scénách. Dramatická tvorba stála v popředí Dietzenschmidtovy umělecké činnosti, věnoval se především hrám s náboženskou tematikou (*Die*

²³ LUDVOVÁ, J. *Op. cit.* s. 377.

St. Jakobsfahrt / Svatojakubská cesta) a lidovým komediím (*Vom lieben Augustin / O milém Augustinovi*).

3. 1. 1. Kafka dramatikem?

Dramatům autorů Brodova Pražského kruhu (Brod, Baum, Winder) se budu věnovat podrobněji v příštích kapitolách, zaměřených na dominující témata v jejich dílech. Zde jen stručně zmíním nejslavnějšího představitele pražské německé literatury – Franze Kafku, který by rozhodně neměl zůstat opomenut.

Ačkoliv Jitka Ludvová uvádí, že Kafka, stejně tak jako další člen Pražského kruhu Felix Weltsch, se dramatu nevěnoval,²⁴ Max Brod se zmiňuje o hře, kterou Kafka psal a o níž občas svému příteli vyprávěl. Měla se jmenovat „*Grotte*“ (*Jeskyně*), nebo „*Gruft*“, (*Hrobka*) a tématem měla být smrt („*Boj proti smrti a za smrt ve veselé hře citů*“). Brod se domnívá, že Kafka toto drama dopsal, ale nezachoval.²⁵ Není zcela jasné, jestli měl na mysli aktovku *Der Gruftwächter* (*Strážce hrobky*). Ta sice nese podobný název, ale od Brodova popisu se odlišuje postavami (namísto pastevců, o nichž hovoří Brod, zde vystupují Kníže, Komorník a Strážce).

Děj se odvíjí během audience strážce u knížete. Starý slabý strážce hovoří o tom, jak se mu noc co noc zjevují mrtví v čele s vévodou Friedrichem a chtějí pustit ven z parku, ve kterém hrobka stojí. On s nimi pokaždé bojuje až do svítání, takže nikdy nespí, protože, ačkoliv je knížetem zaměstnán jako denní hlídač, podstupuje navíc tuto dobrovolnou směnu v noci. Přestože ho boj zmáhá a vysiluje, svého místa se nechce vzdát. Některými prvky se drama podobá románu *Proces* – především charakteristikou hlavního hrdiny, jenž je (stejně tak jako Josef K.) poslušný vůči autoritám a naprosto věrný vlastním povinnostem, které považuje za svaté. Rovněž zde nalezneme prvky absurdity (mrtvý vévoda se objevuje už třicet let, přestože zemřel teprve před patnácti roky) a tajemné, mystické motivy (oživlí mrtví atd). Drama vyšlo na sklonku 50. let v souboru expresionistických dramát *Schrei und Bekenntnis* (*Výkřik a přiznání*),²⁶ o žádné inscenaci se však soubor nezmiňuje.

Zmíněná aktovka je spíše jakousi poznámkou na okraj, obohacující obraz spisovatelovy umělecké osobnosti. Jak je obecně známo, Kafkův hlavní literární zájem se

²⁴ LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*, s. 269.

²⁵ BROD, M. *Pražský kruh*. Praha: Akropolis, 1993. S. 121.

²⁶ OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis: Expressionistisches Theater*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.

orientoval v první řadě na prózu. Divadlo však Kafku zajímalo jakožto diváka. Nejednalo se ovšem o žádné z velkých pražských profesionálních divadel, ale naopak o poloamatérské kočovné divadlo, hrané v židovském dialektu jidiš. Kafka pravidelně navštěvoval vystoupení hostujících souborů a ve svých denících si vedl podrobné zápisky o podobě a obsahu her, které vnímal jako zprostředkovatele židovské tradice.²⁷

3. 2. Pražský mýtus v dramatu

O vlivu Prahy jakožto místa tvorby hovoří často Max Brod. O tom, jak Praha ovlivnila autory Pražského kruhu, se vyjadřuje následovně: „*Zdůraznil jsem už také, že jsme neměli žádného učitele a žádný program. Ledaže bychom chtěli za svého učitele a svůj program považovat samu Prahu, město, jeho obyvatele, dějiny, jeho krásné blízké i vzdálenější okolí, lesy a vesnice, které jsme horlivě pěšky procházeli. Město s jeho boji, jeho třemi národy, jeho mesiášskou nadějí v mnoha srdcích.*“²⁸ Brod má však na mysli spíše kulturní dědictví a současnou multikulturní situaci české metropole, než její tradovanou mystickou atmosféru, která zajímala především starší generaci autorů.

Příkladem autora starší generace, v jehož díle se odráží tematika pražského mýtu, je spisovatel **Paul Leppin** (1878-1945).²⁹ Golemovskou legendou³⁰ se nechal inspirovat ve svém dramatu *Der Enkel des Golems (Golemův vnuk, 1934)*. Nejedná se však o zpracování legendy samotné – ta je zde pouze jedním z prvků, dokreslujícím atmosféru starého města, opředeného pověstmi. K legendě se v dramatu často odkazuje v promluvách postav, které ji tradují, ale také zvoleným prostředím (závěrečná scéna se odehrává na Starém židovském hřbitově u hrobu Rabiho Löwa) a s ním spojenou tajemnou atmosférou. Na toto pozadí Leppin projektuje příběh osamělého člověka, který se odlišuje, a vztah nelítostné společnosti vůči němu.

Leppin rozdělil drama do šesti obrazů, které se odehrávají v prostředí příznačném pro nižší společnost, jakou jsou prostitutky, kuplíři, omývači mrtvol a zloději. Těmito místy jsou hospoda, kýčovitě zařízený byt, nevěstinec či noční náměstí.

²⁷ VLČKOVÁ, O. *Židovské divadlo v Praze v letech 1909 – 1938*. 2005. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Kazda. s. 45.

²⁸ BROD, M.: *Pražský kruh*. Op. cit., s. 111.

²⁹ Leppin byl představitelem dekadence (Brod jej označuje „Rilke v moll“), nazývané také novoromantismus. Mezi jeho díla patří básnická sbírka *Glocken, die im Dunkel rufen (Zvony, které volají do tmy)* či román *Daniel Jesus (Daniel Ježíš)*. Leppin patřil k největším bohémům tehdejší Prahy.

³⁰ Pověst o pražském golemovi vypráví o hliněné soše, které v 16. století vdechl život rabín Jehuda Löw ben Becalel. Učinil tak pomocí šému, jímž se golem ovládal. Rabi Löw stvořil golema za účelem ochrany židů a také jako svého pomocníka v praktických záležitostech, časem se však golem vymkl jeho kontrole a způsobil rabimu škody, také ale zázrakem vyléčil jeho dceru.

Lůza, která v dramatu vystupuje, představuje to nejnižší v člověku: nezná soucit, chová se hrubě, s téměř zvířecou krutostí. Jejich jednání neřídí racionalita, ale pudy, věří všemožným klepům a pověrám. Tyto jednoduché postavy mají většinou česká nebo slovanská jména (Zdenka, Franta, Kasimir, Lazar...), jakoby autor spojoval slovanský živel s barbarstvím.³¹ Symbolika pudovosti a živelnosti se odráží také v jejich promluvách.

Symbol vody jakožto jednoho ze živelů je zmíněn s odkazem ke konkrétní pražské realii, tedy k řece Vltavě, když se trojice umývačů mrtvol baví o nezvyklém počtu utonulých osob během posledních dní: „*Nebezpečná řeka, tahle Vltava. A přece vypadá jen jako přátelská vodička, když člověk během dne špacíruje po kamenném mostě.*“³² Praha viděná Leppinovým očima je sice krásná, ale zároveň nebezpečná a nevyzpytatelná.

Golemovská legenda, tradovaná v promluvách postav, má z jejich pohledu přesah i do současnosti. Neobjasněné zmizení židovské dívky připisují členové této společnosti židovskému lékaři Jonatanovi, jehož považují za goleva praprotomka. Kdo chce v této kruté společnosti obstát, nesmí se odlišovat – a Jonatan se odlišuje jak fyzicky (je znetvořen, má zrzavé vlasy), tak i svým chováním (žije v ústraní, nevyhledává kontakt s lidmi, protože se mu posmívají). Sám pociťuje skutečnost, že byl takto nespravedlivě vyčleněn ze společnosti, jako ohromnou křivdu. Ničím se neprovinil, pouze vypadá jinak: „*Pošpinit člověka, který si kráčí tiše svou cestou, pouze proto, že se vám jeho obličej nezamlouvá, to je spravedlnost?(...) Dokonce mě dohnali až k policejnímu výslechu, protože mínění lidu je hlasem božím (...). Mohu snad za to, že se víc podobám Kainovi, než Ábelovi?*“³³ Narážka na „hlas lidu-hlas boží“ odpovídá stěžejní otázce, kterou hra evokuje: jakým právem si většina nárokuje zasahovat do individuálního osudu? Tato otázka zní nejnaléhavěji v závěru dramatu, kdy lůza zabije Jonatana se slovy: „My jsme soud.“

Závěrečný obraz se odehrává na Starém židovském hřbitově u hrobu rabbiho Löwa. Během tohoto filozoficko-mystického obrazu jsou nejvíce zastoupeny odkazy na židovství. Motivu židovství ovšem Leppin použil pouze za účelem dosažení mystické atmosféry, sám Židem nebyl. Za tento motiv se dočkal kritiky pražského židovského

³¹ S podobnou tendencí se setkáme v dílech dalších spisovatelů Rakouské monarchie, např. u Roberta Musila nebo Hermana Brocha.

³² LEPPIN, P. *Der Enkel des Golem: Ein Nachtstück aus dem alten Prag in sechs Bildern*. Rukopis Divadelního Ústavu, rok neveden. s. 6. Pracovní překlad P. K.

³³ Ibid. s. 11.

časopisu *Selbstwehr*, v němž se autor článku vymezil proti falešnému zobrazení Židů: „Židovská žena by nikdy nemluvila o tom, že Žid pronásleduje děvčátko a zabije je.“³⁴

* * *

Gustav Meyrink (vl. jménem Gustav Meyer, 1868-1932) přiřknul Praze tajuplnou atmosféru především ve slavném románu *Der Golem (Golem)*, zájem o okultismus a tajemno se projevuje i v Meyrinkových dalších románech (*Das grüne Gesicht / Zelený obličej*, 1916, *Walpurgisnacht / Valpuržina noc* 1917, *Der Engel vom westlichen Fenster / Anděl západního okna* 1927). Ačkoliv Meyrink Prahu opustil a zbytek života strávil v Bavorsku, silný dojem z „magického“ města v něm hluboce zakořenil a ovlivnil také jeho dramatickou tvorbu.

Po přestěhování do bavorského městečka Starnberg napsal Meyrink společně se svým přítelem, kabaretiérem jménem **Roda Roda** během krátkého časového intervalu několik her: *Sanitätsrat (Zdravotnická rada*, 1911), *Bubi* 1911, *Die Sklavin aus der Rhodus (Otrokyně z ostrova Rhodos*, 1912), *Die Uhr (Hodiny*, 1912). Jednalo se o komedie postavené na situační komice i slovním vtipu a dvojsmyslných erotických narážkách, přesto i zde (ačkoliv jaksi v pozadí) můžeme nalézt inspiraci tajemným pražským městem: „V díle, v němž se Meyrinkem vytvořená scénérie a atmosféra propojuje s přidaným vtípem Roda Rody, je silně patrné, že Meyrink navíc zasadil do textu svou pražskou zkušenost.“³⁵ Tak se například v *Hodinách* objevuje spousta motivů, odkazujících k důvěrně známým pražským kulisám: věž, připomínající hradčanskou Daliborku, na níž jsou hodiny, podobné pražskému orloji. Jinde se zmiňuje „Faustův dům:“ „Mimo to autor zkouší vyvolat smrtelně ponurou atmosféru Prahy (...)“³⁶

Dramatická spolupráce přinesla oběma autorům úspěch, jejich díla byla uvedena v Bavorsku s kladnou odezvou – *Otrokyně z ostrova Rhodos* v roce 1912 v mnichovském divadle Schauspielhaus, *Hodiny* rovněž v Mnichově, roku 1914 v divadle Hofftheater.³⁷ Tato spolupráce však neměla dlouhého trvání, neboť velmi záhy nastoupil Roda Roda, podobně jako mnoho jeho dalších kolegů literátů (např. Franz Werfel, Hugo von Hoffmannstahl a mnozí další) ve Vídni jako válečný zpravodaj.

³⁴ Nesign.: *Der Golem, Selbstwehr* 28. 12. 1934, s. 7. In: VLČKOVÁ, O. *Židovské divadlo v Praze v letech 1909 – 1938*. 2005. Op. cit., s. 18.

³⁵ BINDER, H. *Gustav Meyrink – Ein Leben im Bann der Magie*. Prag: Vitalis, 2009. S. 473.

³⁶ Ibid. s. 474. Pracovní překlad P. K.

³⁷ Ibid. s. 471.

3. 3. Žena-spasitelka

Dalším motivem, se kterým se v dramatech pražských německých autorů setkáváme opakovaně, je obraz ženy v roli záchránkyň. Především v tvorbě **Maxe Broda** (1884-1968) se často zaměřuje pozornost na ženu, a to nejen na ženu jako záchránkyň, ale na ženu jako objekt fyzické touhy. V Brodově románové tvorbě nalezneme zřetelnou erotickou linii (jedná se například o romány *Ein tschechisches Dienstmädchen* (Česká služka, 1909), *Die Erziehung zur Hetäre* (Výchova k Héteře, 1909) a *Die Frau, nach der man sich sehnt* (Žena, po které toužíme, 1927). Přestože tato linie bývá považována za méně hodnotnou, než Brodova historická díla, nebylo by vhodné ji opomenout, neboť právě tyto erotické motivy vypovídají o Brodově optimistickém životním postoji. Je až pozoruhodné, že přes nelehké dětství, ztížené vlastním postižením (Brod se narodil s vadou páteře, která se nikdy zcela nenapravila) a psychickou nemocí matky, lze z jeho tvorby cítit silné opojení životem, víru v pozitivní lidské schopnosti a neutuchající obdiv k umění a ženské kráse.

V Brodových dramatech *Die Retterin* (Záchránkyň, 1914) a *Die Königin Esther* (Královna Esther, 1918) se oproti zmíněným románům odvrací pozornost od ženského těla a autor se soustředí více na obraz ženy jakožto reprezentantky čistého, harmonického principu. Přestože Brod nezobrazuje hlavní hrdinky těchto dramát jako pouhé nositelky ideje či duchovního principu a nepomíjí zcela jejich fyzickou stránku (Hanna, hlavní hrdinka dramatu *Záchránkyň*, vzbuzuje v mužských aktérech touhu, což působí jako kontrast s její éterickou podobou), těžiště těchto postav spočívá v jejich duchovní, nikoliv fyzické podstatě. Brod staví pozitivní princip duchovní čistoty do opozice vůči principu negace, skepse a zla. Zobrazením střetu kladné hrdinky a jejího negativního protipólu (v *Královně Esther* jej představuje postava Hamana, v *Záchránkyň* jej zastupuje celá narušená měšťanská rodina) se Brod snaží vyjádřit neutuchající protiklad dvou základních principů – dobra i zla – který je věčně přítomný, univerzálně platný a nezbytný pro existenci světa.

V *Záchránkyň* Brod zobrazil tento univerzální konflikt na pozadí tehdejšího prudce aktuálního společenského konfliktu. Ocitáme se v čase, kdy se vykořisťovaný proletariát bouří vůči bohaté buržoazii a revolucí se snaží dosáhnout změny společenských poměrů. Analýzu společenských poměrů nalezneme v dramatech Henrika Ibsena (*Opory společnosti*) nebo Björnstjerne Björnsona (*Bankrot, Nad naše síly*). Brodovým cílem však není, na rozdíl od těchto autorů, demonstrovat nutnost

společenských změn na příkladu idealistických dramatických postav. Daleko více se Brod zajímá o utopickou vizi lepšího světa, kterou se snaží ve svém dramatickém díle zobrazit.

Výše zmíněná utopistická vize, stejně tak jako „spasitelský“ či „mesianistický“ motiv patří mezi charakteristické prvky expresionismu, jak si ukážeme později. Také v dalších kritériích (především v užití jazyka a jednání postav, jež není zcela psychologicky motivováno) se *Zachránkyně* expresionistické dramate mistry velmi blíží, proto by ji bylo možné rovněž zařadit do následující kapitoly o expresionismu. Jako kritérium pro členění však v této práci upřednostním dominující motiv ženy-spasitelky, který nalezneme i v následně zmíněném Leppinově *Modrém cirkusu*, jež s expresionismem nemá mnoho společného.

V postavě hlavní hrdinky Hanny vyjádřil Brod svůj obdiv k ženám a víru v jejich smiřující schopnosti. Tuto vyloženě kladnou, čistou, téměř andělskou postavu autor modeluje v protikladu k postavám sebestředných členů rodiny bohatého továrníka Tuschkauera, které se sobecky starají pouze o své vlastní zájmy. Kontrast mezi oběma světy – čistým Hanniným a zkaženým Tuschkauerovým – autor ještě zdůrazňuje Hanniným venkovským původem. Venkov jako symbol čistoty a přirozenosti ostře kontrastuje s obrazem města jako symbolu špíny a disharmonie. S takovýmto výrazem nedůvěry či obavy z přetechnizovaného světa se v tomto období „expresionistického desetiletí“ setkáme často – z německé literatury můžeme uvést například dramata Georga Keisera *Gas I (Plyn I, 1918)* a *Gas II (Plyn II, 1920)*, z české Čapkovo drama *R.U.R. (1920)*.

Brod se postavou Hanny snaží dokázat nutnost pozitivního, přirozeného prvku v „odlidštěné“ společnosti. Je přesvědčen, že také samotní zástupci a hybatelé tohoto přetechnizovaného světa vnímají ohrožení a ve svém nitru touží po vykoupení ze života, jež vedou. To dokazují i jeho postavy, které se ve svých promluvách obracejí na Hannu s prosbami o pomoc. Často ji přirovnávají k andělu, Janě z Arku či zkrátka k „zachránkyni z povolání“, jako by ani na chvíli nepochybovaly o její nadpřirozené moci a spasitelských schopnostech.

Stejně tak se chovají v samém závěru Brodova dramatu také postavy protestujících dělníků, které Hanna přesvědčí ušetřit Tuschkauera i jeho továrnu a zabránit tak hrozícímu násilí.

V postavě Hanny tak Brod upozorňuje na nutnost smíření a lásky ve společnosti, která však ještě není dostatečně vyspělá no to, aby mohla tyto potřeby pochopit a naplnit. Tato skepse vůči současné společnosti, typická pro expresionismus, se v závěrečném Hannině monologu mísí s utopickou optimistickou a mesianistickou vizí budoucnosti:

HANNA: *Vrátím se ještě mnohokrát a vy mě ještě mnohokrát vyženete. Všichni lidé to tak dělají. Ale jednou se přeci jen vrátím a už nikdy neodejdu, zůstanu s vámi. A to pro nás všechny nastanou krásné časy.*³⁸

Mesianistický rys, který se v postavě Hanny silně projevuje, ještě prohlubuje skutečnost, že v *Zachránkyni* postavu „spasitele“ ztělesňuje žena. Motiv ženy, obecně vnímané jako dárkyně života, může odkazovat k Mariánskému kultu. Tím získává závěr silný religiózní charakter. K němu přispívá i fakt, že Hannina postava je svým okolím přijímána ambivalentně (její okolí ji potřebuje, neboť v ní spatřuje záchranu svých marných životů; zároveň jí pohrdá a má v úmyslu ji zavrhnout). V tomto motivu se nachází jistá paralela s Kristem, jehož lidé nejprve také zavrhli. Obloukem se tak dostáváme zpět k mesianistickému motivu, jenž je zde silně religiózně zabarven.

* * *

Podobná postava, jako v Brodově *Zachránkyni* – postava ženy téměř „nadpozemské“, „andělské“ – se objevuje také v Leppinově dramatu *Der blaue Zirkus* (*Modrý cirkus*, 1928). Leppin své krátké drama zasadil do bohémského prostředí soukromého divadelního salónu, jemuž přiřknul všechny stereotypy o umělcích a divadelnících obzvlášť. Nechybí tu pokleslá morálka jednotlivých aktérů, promiskuita mezi členy souboru, alkoholismus ani drogy.

Bohémské prostředí bylo Leppinovi blízké, sám byl proslulý svým nespoutaným způsobem života. V *Modrém cirkusu* toto prostředí líčí velmi věrně a živě, zároveň však s notnou dávkou ironie.

Děj se odehrává na pozadí zdánlivě běžného divadelního provozu: herci nacvičují „inscenaci“ za pokynů „režiséra“, přítomen je také „básník“, autor „dramatického textu“. Uvozovky jsem zvolila úmyslně, neboť tyto postavy nejsou tím, za co se vydávají. K žádné premiéře nikdy nedojde, salón „Modrý cirkus“, patřící hlavní mužské postavě

³⁸ BROD, M. *Die Retterin: Schauspiel in vier Akten*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1914. s. 102. Pracovní překlad P. K.

Siebenfältigovi (Sedmihradskému), existuje jen pro jeho zvrhlé potěšení. Herci nacvičují různé erotické scénky a obrazy, salón ovšem nikdy nenavštěvují žádní diváci, vše probíhá jako nekonečná zkouška. Tímto kontrastem, kdy Leppinovy postavy předstírají „vznešené“ umění, zatímco jejich skutečné konání útočí na ty nejnižší pudy, dosahuje drama značně ironického vyznění. Drama působí jako Leppinova kritika soudobého umění a především jeho představitelů, jež autor považuje za pokrytecké, neboť tito umělci netvoří s cílem vytvořit skutečné hodnoty, nýbrž s cílem uspokojit své ego a získat okamžitou slávu.

Leppin patřil ke starší generaci pražských básníků, kteří byli označováni jako novoromantici či dekadenti. Dekadentní postoj se odráží také v *Modrém cirkusu*, nalezneme tu typické motivy jako odpor vůči současné společnosti, pesimismus, pocit marnosti, zdůrazňovanou erotiku a bohémství. Autor si libuje v barvitém, cíleně provokativním popisu neřestného uměleckého prostředí, který se pohybuje mezi groteskností a snahou šokovat. Tak například nechá Leppin jednu ze svých postav líčit „umělecký“ záměr, námět na scénku, jejímž obsahem je incest.

K takovýmto prostředkům se uchyluje Leppin proto, aby ještě více vynikl kontrast hlavní hrdinky Sibylly a zvráceného prostředí, do něhož tato hrdinka znenadání vstoupí. Sibylla se v mnohém podobá Hanně z Brodovy *Zachránkyně*. Leppin jí přiřkl podobný charakter – smiřující povahu, jež pozitivně působí na všechny kolem, naivní, až utopickou víru v možnost zlepšení světa i společnosti, oddanost a věrnost vlastnímu poslání. Její prostý, ale vytrřibený jazyk se odlišuje od hrubého jazyka členů salónu.

Sibyllina postava navíc drama obohacuje o náboženský rozměr. Ten Leppin zdůrazňuje v promluvách ostatních postav, které vnímají hrdinčinu „nadpozemskost“ a často proto odkazují na biblické a religiózní motivy – říkají o ní, že mluví jako spasitel z bible, že vypadá jako obraz světice na oltáři atd. Její jméno pro změnu vyvolává asociace nejen na antickou kulturu, ale především na schopnost vidět více, než je patrné.

Leppin nechá Sibyllu vstoupit do Modrého salónu, aby se pokusila o záchranu „zkaženého“ Siebenfältiga. Sybille se nakonec podaří Siebenfältiga získat na svou stranu a drama tak končí zdánlivě šťastně, v pozadí však cítíme silnou ironii – zatímco Siebenfältig a Sibylla oslavují své shledání, provádí „režisér“ Modrého salónu po domě měšťanské paničky a neušetří je přitom žádných pikantních detailů. Lačnost a zároveň pokrytecké opovržení, které tyto výrazně karikované postavy paniček projevují, kritizují falešnou morálku měšťanské společnosti. „Napravení“ hlavního hrdiny tedy neznamená

konec všeho neřestného a nemorálního – v rámci dramatického světa, světa hry – pouze přerod těchto věčných skutečností do nové podoby.

Zatímco tedy u Broda nalezneme utopický závěr, vypovídající o autorově touze po harmonii, Leppinovi jako dekadentovi zbývá pouze skepse. Společnost je nenapravitelně morálně pokleslá, prohnílá a pokrytecká do té míry, že ji nedokážou změnit ani žádné samozvané spasitelky.

3. 4. Historické téma jako prostředek k vyjádření obecného problému

Mezi dramaty pražských německých autorů nalezneme také ta, která vycházejí z reálné historické události či ze života historicky doložené osobnosti. Cílem těchto děl ovšem není zdramatizovat konkrétní událost jako takovou, ale ukázat na jejím pozadí nějaký obecnější společenský či filozofický konflikt. Takové je i drama člena Brodova Pražského kruhu **Ludwiga Winder** (1889-1946) *Doktor Guillotin* (*Doktor Guillotin*, 1924).

Winder, který po Kafkově smrti doplnil Pražský kruh, působil jako redaktor kulturní rubriky v novinách Bohemia. Žurnalismus se stal zároveň tématem jeho románové prvotiny *Die rasende Rotmaschine* (*Zuřivá rotačka*, 1917), v níž zobrazil stále aktuální sílu moci médií. V dalších románech se zabýval konfliktem ortodoxního židovství a vzpoury nové generace (*Die jüdische Orgel / Židovské varhany*, 1922) a především otázkou smíření a soužití jednotlivých etnik v jednom státě (*Der Thronfolger / Následník trůnu*, 1938). Winder, co se této problematiky týče, následoval myšlenky Františka Palackého o autonomii menších států v rámci Rakousko-Uherska. V postavě Františka Ferdinanda spatřoval Winder osobnost, která by takového národnostního smíru mohla dosáhnout, pokud by k tomu měla dostatek času.³⁹

Winderův ideál o harmonickém soužití více národností v jednom státě se odráží také v dramatu *Doktor Guillotin*, v němž tento problém převádí do obecnější roviny se značně idealistickým přáním – docílit harmonie všech lidských vztahů. Jelikož si však uvědomuje nereálnost tohoto požadavku, projevuje se v jeho dramatu silná ironie, skepse a nedůvěra v morální pevnost lidského jedince.

Winder čerpá svou látku z období Velké francouzské revoluce, aby mohl čtenářům/divákům položit etickou otázku: je vůbec možné nastolit dobro bez obětí na lidských životech? Je správné prosadit myšlenku, o níž se domnívám, že bude

³⁹ SERKE, J. *Böhmische Dörfer: Putování opuštěnou literární krajinou*. Praha: Triáda, 2001. s. 150.

lidstvu prospěšná, proti jeho vůli? Doktorův vynález – gilotina – odstartuje celý sled konfliktů, vrcholících obratem v Guillotinově nitru a následnou zradou jeho vlastních zásad.

Winder připisuje Guillotinově postavě charakter humanistického idealisty, který touží změnit svět k lepšimu. Svůj popravčí stroj sestrojí s těmi nejčistšími úmysly za bohubylým účelem. Přeje si zkrátit muka odsouzených na smrt a zároveň připravit rozvášněný dav o divácký zážitek, neboť je přesvědčen, že podívaná na rychlou a bezbolestnou smrt už nebude nikoho přitahovat. Jistý morální rozpor – jako lékař by měl zachraňovat životy, ne je likvidovat – obhajuje zpočátku svou nekompromisní ideou o nutných obětech: *„Mezi lidmi je dosud příliš mnoho zvířat, země musí být očištěna – lpí na ní dosud příliš mnoho nečistoty. Já vyžaduji svět, v němž se nemusí žádný chvět před neupřímností a sprostotou druhého. A to nejde bez obětí.“*⁴⁰ Tato vize připomíná počáteční názor expresionistů na válku. Zpočátku v ní také shledávali nutný předěl v dějinách lidstva, jakousi očistu, pro niž jsou určité oběti nezbytné. Velmi záhy však poznali nezměrnou hrůzu této novodobé katastrofy a distancovali se od tohoto názoru. Také Guillotin velmi brzy pochopí, že jeho humánní záměr se minul účinkem a že se z jeho přístroje stal naopak vynález, umožňující masové zabíjení, které láká davy ještě více, než dřívější popravy.

Autorova ostrá ironie se projevuje například ve scéně, v níž král Ludvík XVI. obdivuje model gilotiny a poradí jejímu tvůrci drobnou úpravu tvaru břitu, aniž by sám tušil, že zanedlouho se i on stane obětí tohoto smrtelného vynálezu. *„I v následujících aktech je děj veden velmi ironicky a nečekanými zvraty se vyhýbá divákovým domněnkám,“* charakterizuje výstavbu dramatu Max Brod.⁴¹

Zásluhou Winderovy volby dvou protichůdných charakterů – humanistického intelektuála Guillotina a bohémského operního zpěváka Lerisota, milence Guillotinovy ženy a milovníka života – drama vyznívá jako výsměch patetickým idealistům, falešným moralistům, akademickým teoretikům a samozvaným spasitelům. Zde je patrný již jistý časový i tematický odstup od dramát (o nichž ještě bude řeč) Winderových kolegů, napsaných v předcházející dekádě a ovlivněných expresionismem. Tomuto vlivu se Winderovo drama zcela vzdaluje, neboť nedává za pravdu novodobým mesiášům, ale optimistickému, živelnému principu, který v tomto dramatu ztělesňuje Lerisot. Ten se totiž jako jediný ukáže být schopný v rozhodující chvíli jednat, zatímco Guillotin morálně

⁴⁰ WINDER, L. *Doktor Quillotin*. Překladatelka E. Rutteová. Praha: Centrum, rok neuveden. s. 9.

⁴¹ BROD, M. *Pražský kruh*. Op. cit., s. 131.

zcela selže. Toto rozuzlení rezonuje s tehdejší optimistickou atmosférou dvacátých let v Československu, společenského i ekonomického rozkvětu mladé republiky, dobu, kdy ještě nikdo nevnímal předzvěst horších časů. Hospodářská krize i Druhá světová válka měly teprve přijít.

* * *

Zmiňovali jsme již erotickou linii v tvorbě Maxe Broda. Kromě této tendence v jeho velmi rozsáhlé bibliografii⁴² nalezneme také filozoficko-náboženské úvahy a historická díla, mezi něž můžeme započítat románovou trilogii *Ein Kampf um Wahrheit (Boj o pravdu)*, jež zahrnuje tituly *Tycho Brahes Weg zu Gott (Tychona Brahe cesta k Bohu, 1915)*, *Reubeni, Fürst der Juden (Reubeni, kníže židovské, 1925)* a *Galilei in Gefangenschaft (Galileo v zajetí, 1948)*. V historických dramatech usiloval Brod především o dokumentární věrnost, stejně tak mu ale záleželo na znázornění hloubky jedinečného lidského osudu a zobrazení boje člověka proti společensko-nepřátelským silám. Chtěl vytvořit obecně platný model na historicky věrném pozadí.

Při psaní dramatu *Lord Byron kommt aus der Mode (Lord Byron vychází z módy, 1924)*, jehož hlavním hrdinou je nadaný nekonvenční básník, autor pečlivě studoval korespondenci a deníky anglického romantického básníka George Gordona Byrona, aby docílil co největší historické přesnosti v reáliích. Největší důraz však Brod klade na konflikt v básníkově nitru, jenž je dle Broda věčný. Autor sám se o svém záměru vyjádřil následovně: „Chtěl jsem ukázat osobnost, jež má ještě dnes (a právě dnes) význam; génia svobody, který chápe jako svůj osobní závazek věčný boj proti veškerému útlaku; politického Herakla, jehož vznešená povaha jednoduše nemůže strpět zatemňování světa netvory; revolucionáře, nikoliv ve slabikářové podobě, s optimismem jako nutnou podmínkou činu, ale revolucionáře s hlubokým porozuměním pro bytostné neštěstí světa, jež bude i nadále neodstranitelné; revolucionáře, který chápe jako nejvyšší lidskou povinnost bojovat svým vším umem a silou s bídou, kterou lze odstranit.“⁴³

Brod pomocí konkrétních scénických poznámek definuje přesnou dobu i místo konání a nastiňuje společenskou situaci počátku 19. století (nesnesitelné pracovní podmínky dělníků, protesty), jeho cílem však není vytvořit sociální drama. Společensko-historického kontextu využívá pouze k dokreslení básníkovy složitého charakteru a jeho

⁴² Brod se stal autorem 83 knih napříč všemi literárními druhy, mimo to napsal nespočet literárních, a divadelních i hudebních kritik.

⁴³ LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*, s. 467.

zájmů. Velký důraz přikládá především Byronovým sympatiím s dělnickými protesty, které dokazují jeho rebelskou povahu – sám Byron je šlechticem a v těchto kruzích jsou takové názory vnímány jako výstřední. Nejedná se však o pózu, básník pod vnější maskou výstředního bohéma skrývá citlivou duši, která je vnímavá k lidskému utrpení.

* * *

Skutečnou historickou osobností se inspiroval také **Paul Kornfeld** (1889-1942) v dramatu *Jud Süß* (*Žid Süß*, 1930). Autor, který se proslavil jako expresionista, se v tomto dramatu již od expresionismu odklonil a soustředil se na zachycení tragického osudu nadaného jedince více realistickým způsobem.

Osobností, jejímž osudem se Kornfeld inspiroval, byl Žid Joseph Süß Oppenheimer, jenž žil v 18. století a jenž se díky své ekonomické obratnosti a inteligenci vypracoval až na post finančního rady württemberského vévody Karla Alexandra, což v té době bylo u osoby židovského původu velmi neobvyklé. Po vévodově smrti byl však Süß svými četnými nepřáteli funkce zbaven, nespravedlivě nařčen z politických machinací a následně popraven.⁴⁴

Wilhelm Haumann se zabývá možným vlivem stejnojmenného, avšak nesrovnatelně úspěšnějšího románu Liona Feuchtwangera, který vyšel v roce 1925. Feuchtwanger ještě před napsáním románu toto téma zpracoval do dramatické podoby. Drama pak přes problémy s cenzurou nakonec bylo uvedeno v roce 1917 Mnichově, a následně také ve Frankfurtu nad Mohanem, kde tou dobou pracovně pobýval Kornfeld se svou ženou. Haumann pokládá za nejvýše pravděpodobné, že Kornfeld tuto inscenaci shlédl.⁴⁵ Je tedy možné, že Kornfelda inscenace inspirovala k napsání vlastního dramatu, které se s Feuchtwangerovým pojetím shoduje i charakterem některých postav, ideově se však značně odlišuje. Zatímco Feuchtwanger usiluje o zobrazení konfliktu aktivního jednání jedince a pasivního přihlížení společnosti (který později naplno rozvine ve svém rozsáhlém románu), při němž židovský původ hlavního hrdiny není pro tento konflikt podstatný, v Kornfeldově dramatu hraje židovství hlavní roli.

Společenskou proměnu života hlavního hrdiny znázorňuje Kornfeld charakterizací kostýmů hlavního hrdiny. Zatímco na počátku, kdy se Süß uchází o místo

⁴⁴ NUY, S. *Paul Kornfeld: Jud Süß: Studie zu einer dramatischen Bearbeitung des 'Jud Süß' Stoffes*. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1995. s. 9-14.

⁴⁵ HAUMANN, W. *Paul Kornfeld: Leben - Werk - Wirkung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. s. 620.

ve službách vévody, je oblečen jako Žid, s postupem na společenském žebříčku se jeho oděv čím dál více podobá oděvu šlechty. Autorem předepsaná proměna kostýmů tak zde symbolizuje Süsovu postupnou asimilaci, která se stala ústředním tématem Kornfeldova dramatu.

Süssovi začíná být postupem času jeho původ spíše na obtíž a na audience jiných Židů či dokonce příbuzných reaguje podrážděně. Kornfeld tak v dramatu reflektuje aktuální společenskou situaci asimilovaných židovských intelektuálů a bohatých obchodníků, kteří si vybudovali dobré společenské postavení a neustálý příliv východních Židů vnímali jako ohrožení této pozice. V této spojitosti se v dramatu několikrát opakuje výrok „Sch'ma Jisroel“ („Šema Jisra'el“ čili „Slyš, Izraeli“), který odkazuje na jednu z nejdůležitějších židovských modliteb. Süs také tato slova odmítá, v závěru posledního dějství, kdy se dozví rozsudek smrti, je však zcela automaticky vykřikne. Kornfeld tak zdůrazňuje význam a hloubku víry, jež má kořeny hluboko v nitru člověka. Pokud se člověk pokusí tyto kořeny zpřetrhat, dojde k nevyhnutelnému konfliktu mezi tím, čím člověk ve skutečnosti je a čím by si přál být. Süs je potrestán smrtí antisemitskou společností, v přeneseném smyslu však můžeme Süsovu smrt chápat jako trest za zpřetrhání vazeb s jeho vírou.

Haumann přirovnává Süsův tragický konec k tragickému osudu Židů, který se zanedlouho bohužel naplnil. Kornfelda vnímá jako slepého věštce, který přes svou slepotu vidí více než ostatní: *„Předpovídá-li jeho tragédie Žid Süs blížící se vyvražďování tím, že zobrazuje akt zamordování 'obětního beránka', projevuje se toto proroctví ve skryté formě, v duchu rčení o orákulech způsobem, jemuž ještě ani publikum, kritici a dokonce ani autor sám nebyli schopni rozumět.“*⁴⁶ Ať již byla Kornfeldova smutná předzvěst katastrofy židovského národa vědomá či podvědomá, brzy se naneštěstí naplnila.

3. 5. Umění

V Lordu Byronovi Brod zkoumal otázku umělecké individuality na příkladu konkrétní historické osobnosti. Umění obecně se stalo jedním z nejvýznamnějších témat Brodovy dramatické tvorby, které nalezneme již v jeho raných dramatech *Abhschied von Jugend (Loučení s mládím, 1913)* a *Höhe des Gefühls (Vznešené pocity, 1913)*. Umění znamenalo pro Broda specifickou životní esenci, kterou stavěl do opozice vůči

⁴⁶ HAUMANN, W. *Op. cit.*, s. 632.

všednodennosti a pragmatičnosti. Ve zmíněných dílech představuje umění zcela ahistorické, univerzální téma.

Symbolický název Brodova prvního dramatu *Loučení s mládím* leccos napovídá o tématu této „romantické veselohry ve třech jednáních,“ jak ji autor označuje. Osmadvacetiletý thrácký vévoda propadá melancholii, protože se nemůže smířit s pomíjivostí mládí. Spisovatel Brod byl v době vzniku této hry stejně starý jako hlavní hrdina, drama působí jako jeho autobiografická výpověď. Dospělost jako důležitý vývojový předěl v životě člověka je zde symbolicky přirovnávána k přírodním procesům. Brod tento proces dospívání podbarvuje atmosférou končícího léta a začínajícího podzimu.

Děj autor sice zasadil do řeckého prostředí, nicméně se přesto jedná spíše o jakýsi univerzální umělecký prostor. Řecko je vybráno jakožto kolébka umění a odkazuje k autorovu záměru: vytvořit drama o vývoji jedince, jakýsi obecně lidský model; drama s univerzální platností. Často se zde objevují typické řecké motivy: závod běžců, víno, masky. Zároveň však Brod využívá dalších odkazů na jiné epochy a kultury: zmiňuje se zde Kolumbus, Indiáni, Vergilius nebo Bach. Tímto způsobem Brod formuluje abstraktní ideu s kosmopolitním významem.

Vévodu už po delší čas sužuje duševní neklid. Jeho příčina spočívá ve vědomí skutečnosti, že se pohybuje na pomezí dvou odlišných skupin: mezi dvorní mládeží, živou, naivní i nerozvážnou, a dospělými, většinou požitkáři, patolízali nebo intrikány, kteří myslí především na vlastní prospěch. Vévoda raději vyhledává společnost mládeže, protože ji považuje za „čistou“, zároveň však cítí, že už k mladým nepatří. Poznává v nich své mladší já a obdivuje jejich idealismus, který sám už ztratil. V této zlomové životní fázi přehodnocuje také dřívější jistoty. Pochybuje o lásce ke své ženě Venustě a touží po noci s vyzývavou řeckou královnou jako po posledním mladickém nerozvážném kousku („Jugendstreich“). Přes všechny tyto zmíněné pohnutky se však Brod nezabývá přílišným vykreslením psychologické hloubky dramatických charakterů, psychologie postav zůstává nerozvinutá, v podobě jednoduchého náčrtku.

Častý motiv masky, který odkazuje k antickému divadlu, zde má významotvornou úlohu: postavy se maskují, protože podstatná část dramatu se odehrává v rámci karnevalu, především však maska symbolizuje tajemství nebo slabost, kterou člověk skrývá před světem. Vévoda svou masku nakonec odkládá a přijímá dospělost život

a s ním spojenou odpovědnost. Stane se tak ve chvíli, kdy odhalí spiknutí a uvědomí si, že je na čase přestat snít a začít jednat.

V Brodově dramatické tvorbě nalezneme celou řadu motivů, jenž se vztahují k německé kultuře či německému umění. V tomto dramatu Brod například zmiňuje bájného hrdinu Siegfrieda. Podobně autor odkazuje ve svých pozdějších dramatech na další německojazyčné kulturní prameny – v *Zachránkyni* na Nietzscheho, v dramatu *Lord Byron vychází z módy* na Goetha, atd. Takové motivy z nejrůznějších období německé kultury jsou u Broda poměrně časté, zatímco spojitosti s českým kulturním dědictvím se v jeho dramatech prakticky nevyskytují. Z těchto motivů můžeme vytušit, jaká díla a osobnosti Brod považoval za nejpodstatnější, která kultura jej nejvíce formovala a ze které čerpal a vyrůstal.

Další Brodovo rané dílo, aktovka *Höhe des Gefühls (Vznešené pocity, 1913)* nese prvky impresionismu. Ústřední postavou je malíř Orosmin, který v hostinci čeká na svou milovanou dívku. Vše se koncentruje na jeho pocity, na pomíjivý přítomný okamžik, v němž se cítí šťastný. Orosmin se ocitá téměř v jiném světě, blízkém snu. Neznepokojuje jej ani fakt, že dívka stále nepřichází a ani nepřijde.

„Jiný svět,“ do něhož nás Brod uvádí, symbolizuje umění. Umění pro Broda představuje protipól běžného života, jeho pestřejší a lákavější dimenzi. Tento názor Brod zobrazuje v dramatu prostřednictvím postavy Orosmina, který na šedou realitu zcela rezignuje. Orosminova postava se vyznačuje básnickým projevem, plným vznešených a zároveň euforických slovních obrátů. Její dramatický charakter je impresionisticky nestálý a proměnlivý. V některých momentech se podobá charakteru dítěte, které se také dokáže radovat z každé maličkosti. Jindy jako by se nacházela v téměř meditativním stavu. Žádná okolnost ji nedokáže odpoutat od jeho jediného zájmu, tedy čekání – dokonce ani tak tragická, jako zpráva o vyhoření ateliéru s jeho celoživotním dílem. Stejně tak jako Orosmin upřednostňuje duchovní hodnoty před materiálními, nabádá autor diváka/čtenáře, aby zapomněl na své pozemské starosti a nechal se uvést do abstraktního světa umění.

Kontrast mezi reálným životem a duchovním životem nejvýrazněji vyniká v dialozích protichůdných charakterů. Orosmin se během svého čekání dává do řeči s dalšími postavami: s hostinským, jeho dcerou Marií, zmrzačeným klavíristou a se dvěma kolegy malíři. Těm přidělil Brod mluvící jména, jež dokreslují jejich charakteristiku: Klügrian (německy klug = chytrý) je ten racionálnější z dvojice, zatímco

Kunstreich (= umný) vyniká více řemeslnou zručností. Klügrian představuje Orosminův nejvýraznější protipól. Přemýšlí realisticky, soustředí se na budoucnost a na materiální zajištění. Nabízí Orosminovi výhodné místo vychovatele knížecího syna, s vidinou výhod, které by z toho kynuly – nejen pro přítele, ale i pro něho samotného. Jenže takové plány patří budoucnosti a ta Orosmina, stejně jako minulost, nezajímá.

Vznešené pocity jsou optimistickým dramatem, napsaným mladým autorem, který právě začíná pronikat do tajů umění. Záměrná neuzavřenost dramatické formy koresponduje s určitou nedokončeností uměleckého díla obecně – díla, které není nikdy zcela hotové, neboť probíhá jako věčný proces. Svou lyrickou atmosférou, které autor dosahuje především rezignací na děj a koncentrací na přítomný okamžik, má toto dílko blízko k hudbě, další z Brodových vášní.

Do bohémského prostředí (tentokrát divadelních) umělců zasadil Max Brod také další ze svých dramát. V dramatu *Klarissas halbes Herz* (*Klarissina půlka srdce*, 1923) však neironizuje ani neparodizuje nekonvenční život umělců, jako to dělá Leppin v *Modrém cirkusu*, ale nahlíží na ně s takřka láskyplným pochopením. Život umělců chápe jako odlišný způsob lidské existence, jenž je zásadně ovlivněn jejich temperamentem a talentem. Tématem tohoto dramatu, kterým jako by Brod chtěl vzdát hold milovanému umění, je divadlo a herectví. Brod drama věnoval svému příteli Richardu Rosenheimovi, řediteli divadla v Královci, který v tomto divadle inscenoval jeho předchozí drama *Die Fälscher* (*Padělatelé*, 1920).

Hlavní postavou, jejíž emocionální exploze a prudké změny nálad jsou hlavním hybatelem děje, je populární herečka - tragédka, baronka Klarissa Purpus. Klarissa vděčí své neklidné a věčně rozbouřené duši za podmínky pro svou tvorbu, zároveň ji však tento vnitřní neklid přivádí do obtížných, často až neetických situací – je nevěrná svému až chorobně oddanému muži, svými rozmary ztěžuje život svému okolí a neuváženým slovem dokáže i zraňovat. Ve snaze o záchranu svého manželství se rozhodne divadlo vzdát, nakonec se však k němu stejně vrátí, neboť je neoddělitelnou součástí její osobnosti.

V Klarissiných replikách Brod shrnuje rozdíl mezi umělci a „obyčejnými“ lidmi: „(...) jakou zvířecí bolestí jsem musela zaplatit to, abych mohla být na scéně čistým člověkem. Umění, to je vlastně taková nedělní nálada pro vás (...). Já ale musela do světa vždy jen tam, kde byl nesmyslný a odporný.“⁴⁷ Umělecká duše je dle Broda vnímavější

⁴⁷ BROD, M. *Klarissas halbes Herz: Lustspiel in drei Akten*. München: Kurt Wolff, 1923. s. 50.

a citlivější než ostatní, musí neustále „hořet“, aby mohla podat přesvědčivý výkon. Aby Brod odlehčil toto poněkud odvážné tvrzení, které ospravedlňovalo prostopášný život a bylo tedy poněkud v rozporu s měšťanskou morálkou, zvolil „nevážnou“ formu komedie.

3. 6. Expresionismus v pražské německé literatuře

Expresionismus se objevil na začátku 20. století v Německu, nejsilněji se prosadil v rozmezí 1910-1920, které bývá označováno jako „expresionistické desetiletí.“ Tento nový směr se nejprve projevil ve výtvarném umění v tvorbě drážďanské skupiny *Die Brücke (Most)* a mnichovské *Der blaue Reiter (Modrý jezdec)*. Umělci sdružení v těchto skupinách odmítli tradiční estetické pojetí díla, založené na objektivním znázornění reality. Oproti těmto hodnotám se zaměřili vlastní, individuální výraz, jehož se snažili dosáhnout narušením perspektivy, deformací tvarů a užitím sytých, křiklavých barev.

V literatuře se expresionismus prosadil v letech 1910-1925 jako reakce na novou, „zrychlenou“ dobu. Jednalo se o výpovědi umělců, kteří žili zpravidla v anonymitě velkoměsta, vzdáleni přírodě, na prahu nového věku, v němž si média získávala čím dál tím větší moc. Expresionismus nebyl jednoduším směrem, přesto však lze v tvorbě expresionistických autorů najít několik hlavních ideových linií.

Jednou z těchto ideových linií se stala výpověď člověka formou jakéhosi výkřiku. Člověk byl expresionistickými umělci prezentován jako bezmocný jedinec, který nerozumí světu a jemuž nerozumí svět. Svět již nebyl znázorňován realisticky, ale deformovaně. Jedinec se vlivem tíhy okolního světa, již není schopen snášet, dostává mimo realitu, do extatických stavů, blížících se šílenství. Důvodem k tomuto zobrazení byla nespokojenost s chladnou společností, jež vygradovala dojmy z První světové války. S válkou se objevuje další tematická linie expresionismu, obsahující sociální náboj.

Ačkoliv řada expresionistů zpočátku válku vítala jako důležitý předěl v dějinách lidstva, jako „apokalyptickou bouři“, velmi záhy od tohoto pohledu upustila. Válka představovala již od svých počátků do té doby nevídanou katastrofu, jež vyústila v pocity ohrožení samotné existence lidstva. Použití vražedné techniky proti člověku vedlo k nedůvěře v technický pokrok a k pocitům vykojené a tragické generace. V umělecké tvorbě se záhy začal projevovat pacifismus.⁴⁸

⁴⁸ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Op. cit.*, s. 29.

Dalším proudem uvnitř expresionismu je tzv. mesianistická linie, jež obsahuje utopickou, až naivní víru v příchod „nového člověka“, který spasí svět. Jádrem tohoto proudu je víra, že svět je možné zachránit „zevnitř“, všeobjímající láskou a sbratřením.⁴⁹

V Německu k tomuto směru patřili autoři Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever a Hans Henny Jahn. Expresionismu na divadle se věnoval režisér Leopold Jessner, v Praze expresionismus nejsilněji ovlivnil českého režiséra Karla Hugo Hilara, jehož inscenace byly svou vysokou kvalitou s Jessnerem souměřitelné.⁵⁰ Významným centrem nového směru se stal *Neopatetický kabaret* v Berlíně, založený Kurtem Hillerem a spojovaný s počátky literárního expresionismu.⁵¹

Mezi pražskými autory lze nalézt prvky expresionismu u Franze Kafky, Franze Werfela, a částečně také u Maxe Broda,⁵² ačkoliv ten sám expresionismus důrazně odmítá. Brod se staví nejen proti expresionismu samotnému, považuje ho za módní, „křičící“ a vyumělkovaně rozdrásaný styl, ale také proti jeho představitelům, jež v Praze nejvýrazněji zastupoval Pavel Kornfeld: „(...) Kornfeld byl vždy bezvýznamný, byl bezvýznamnost sama. Nápadně se jí pokoušel být. A ani to se mu nepodařilo. O něm platí Brodův zákon, který jsem objevil a jenž se mi stále znovu empiricky potvzoval: Čím méně talentu, tím více expresionismu.“⁵³ Brodova averze vůči Kornfeldovi byla tak silná, že jej zcela ignoroval ve svém almanachu *Arkadia* (1913), jenž zahrnoval tvorbu pražských německých autorů.⁵⁴

Přestože Kornfeldova dramata nelze považovat za dokonalá po stylové stránce, Brodovo nekompromisní odsouzení ukazuje na nepochopení podstaty expresionismu a přezíravost člověka, ovlivněného ideologií, jíž přikládal největší význam. Max Brod zasvětil většinu svého života sionismu, konkrétním cílům, za něž se aktivně angažoval. Expresionismus mu z tohoto hlediska přišel neužitečný, protože byl příliš individualistický, intelektuálský a chaotický.

* * *

⁴⁹ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Op. cit.*, s. 34.

⁵⁰ Jmenovat můžeme například jeho inscenace Kleistovy hry *Penthesilea* (1914) nebo Moliérova *Dona Juana* (1917), které Hilar režíroval v divadle na Vinohradech.

⁵¹ PAZI, M. a ZIMMERMANN, H. D. *Op. cit.*, s. 148.

⁵² O prvcích expresionismu v Brodově dramatické tvorbě bude řeč níže. Kurt Hiller považoval za expresionistický román *Zámek Nornepygge*, o čemž se zmiňuje sám Brod ve své knize *Pražský kruh* na straně 162.

⁵³ MAX BROD. *Pražský kruh*. *Op. cit.*, s. 163.

⁵⁴ HAUMANN, W. *Op. cit.*, s. 71.

Své první drama *Die Verführung (Pokušení)* napsal **Paul Kornfeld** v roce 1913. Knižně vyšlo o tři roky později a dočkalo se několikrát opakovaného vydání – což byl úspěch, kterému se většina Kornfeldových pražských kolegů ani nepřiblížila.

Sám autor označil své drama za tragédii. Označení lze vztáhnout jak k tragickému životnímu pocitu jedince a jeho konci, tak k samotné struktuře dramatu, kterou se Kornfeld pokouší dodržovat. Drama je tradičně rozděleno do pěti aktů a zachovává freytagovskou výstavbu, vrcholící krizí.

Walter H. Sokel považuje za stěžejní konflikt v nitru hlavního hrdiny Bitterlicha (jehož jméno v němčině evokuje slovo „hořký“ či „zahořklý“). Bitterlichův konflikt pramení dle Sokela ze dvou protichůdných tužeb tohoto hrdiny: touhy po smrti a lákání života a jeho pokušení.⁵⁵ Toto tvrzení však nabude platnosti až v další části dramatu, po krizi a následném obratu v životním postoji hlavního hrdiny. Ke krizi dochází ve chvíli, kdy Bitterlich zavraždí Josefa, nápadníka starší sestry svojí snoubenky Marie. Tímto činem se hrdina dostane do vězení, jež subjektivně vnímá jako naprostou nezbytnost, neboť sám sebe již dávno odsoudil.

Motiv vězení v dramatu symbolizuje odraz hrdinova vnitřního života. Bitterlich není schopen existence uprostřed opovrhované měšťanské společnosti, zároveň se však nedokáže života zříci a dobrovolně jej ukončit. Jenže ani trest, který sám sobě připravil, jej nedokáže upokojit, neboť jeho subjektivní prožitek neštěstí nemůže být úplný, dokud nepozná štěstí: „*Odsud se odvíjí celé drama: Bitterlich musí usilovat o štěstí, musí si přát být šťastný a zpronevěřit se svému osobnímu závazku k neštěstí, aby mohl být vůbec naplněn objektivní zákon osudu.*“⁵⁶ Tento prožitek štěstí se mu dostane díky dívce Ruth, s níž společně z vězení prchne. V té chvíli dochází k zásadnímu obratu v Bitterlichově životě – začne být schopen milovat a pozná štěstí. Zároveň se však v tomto momentu stává tragickou postavou, neboť za takovouto zpronevěru vůči vlastnímu údělu musí nutně následovat trest.

Kornfeldova volba postavy Josefa, kterého Bitterlich zavraždí bezdůvodně, bez existence jakékoliv objektivní příčiny, má symbolický význam. Josef totiž zosobňuje vlastnosti, které hlavní hrdina (a spolu s ním také autor a expresionisté obecně) nenávidí: tuctovost, tupost a příslušnost k šedému davu. Josef je navíc prototypem současného maloměšťáka, průměrného muže, módně oblečeného a povrchně

⁵⁵ SOKEL, W. H. *Der literarische Expressionismus: Der Expressionismus in der Deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Langen Müller, 1960. s. 71.

⁵⁶ HAUMANN, W. *Op. cit.*, s. 100.

smýšlejšího. Ale Kornfeld jej neodsuzuje pouze pro jeho tupost a bezvýznamnost, ve svém pojetí zachází mnohem dál, přirovnává jej k ďáblu – ke zlu, které je nebezpečnější právě pro svou nenápadnost, protože se skrývá pod maskou průměrnosti a nenápadnosti.

Tento pohled je pro expresionismus rovněž typický. Bitterlichův čin je nahlížen z jeho vlastní perspektivy, silně zdeformované oproti konvenčním představám o tom, co je a co není správné. S podobně subjektivním nazíráním světa se setkáme již v „ich-dramatech“ Augusta Strindberga.⁵⁷ Bitterlich nehodnotí svou vraždu podle náboženských ani světských zákonů a morálky, nepovažuje ji za objektivně špatný čin, ale zcela subjektivně ji vykládá jako naprostou nezbytnost, kterou musel provést, aby se osvobodil.

Všechny Bitterlichovy repliky jsou naplněny silným emocionálním nábojem, bez ohledu na občasnou interakci s jinými postavami jsou spíše vnitřními monology. Tyto monology se vzdalují realitě a psychologickému pojetí, připomínají spíše halucinace a chaotické myšlenkové pochody psychicky nemocného jedince zajatého ve svém vlastním světě, neboť ten skutečný, vnější svět jej není schopen pochopit. Ať je Bitterlich nešťastný, jako v době před vraždou, nebo šťastný, jako po vraždě a shledání s dívkou Ruth, vždy se jeho duševní rozpoložení projevuje přepjatě, takřka afektovaně: s přehnanou prudkostí a celým sledem výkřiků.

Stejně tak jako promluvy postav nejsou zobrazeny realisticky, také chování postav neodpovídá psychologicky vysvětlitelné motivaci. Kornfeldovi hrdinové jsou značně nepředvídatelní. Realita je výrazně zkreslená, na některých místech se podobá spíše zlému snu (například když Bitterlicha ve vězení navštěvují ženy, které opustil, není zcela jasné, zda se jedná o skutečnost či blouznění).

Sám Kornfeld upozorňuje na to, že jeho drama není realistické, že více než na přesném popisu reality mu záleží na vystižení individuálního pocitu. Svě drama přirovnává k opeře, tvrdí, že: „*Melodie velkého gesta sděluje více, než kdy dokázalo to, čemu se říká přirozenost.*“⁵⁸ Kornfeldovo drama je dramatem generace, jež nedokáže žít ve světě odcizeném přirozenosti, a jejíž přepjaté reakce jsou voláním o pomoc, jemuž však nikdo nenaslouchá. Vztahy mezi jednotlivými aktéry se jeví jako značně narušené. Například mateřskou lásku Bitterlichovy matky Kornfeld líčí jako naprosto nepřirozenou

⁵⁷ SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

⁵⁸ RÜHLE, G. *Zeit und Theater: Vom Kaiserreich zur Republik. 1913-1925*. Berlin: Propyläen Verlag, 1973. s. 867.

závislost. Matka žije potřebou svého syna neustále opatrovat a sleduje jej na každém kroku, bez ohledu na jeho často až ponižující chování k ní. Doba, v níž se svět momentálně nachází, se zdá být šílená a zbavená všech dosavadních hodnot: humanity, víry v pozitivní přínos technického rozvoje, víry v lidstvo a víry v boha. Není proto divu, že autor tyto vztahy zobrazuje až nihilisticky.

Výše zmíněné se týká také víry v boha, která jakoby v této době ztratila svůj smysl. Kornfeld se staví negativně také k této otázce, bůh už v jeho pojetí není protikladem d'ábla, rozdíly mezi těmito dvěma protiklady se stírají, stejně tak jako rozdíly mezi dobrem a zlem. W. Haumann tento jev charakterizuje dokonce až jako: „radikální obrácení božského v satanské.“⁵⁹ Haumann se zabývá otázkou religiozity dramatu také v souvislosti s titulem *Pokušení*. To má totiž ukazovat mnohem hlubší vztah, než nabízející se výklad o lákání života: vztah člověka k Bohu, který se projevuje až ve formě erota.⁶⁰ Tento eros je čistě duchovní povahy (ne fyzické), neboť se jedná o touhu po něčem velmi abstraktním a vzdáleném.

Již bylo řečeno, že smrt je nevyhnutelným důsledkem této osudové tragédie – neboť přichází v okamžiku, kdy hlavní hrdina naplní svůj osud. Tím se příběh uzavře a nemůže skončit jinak, než tragicky. Způsob, kterým se Kornfeld s Bitterlichem a jeho milou Ruth vyrovná, může působit také jako zápleтка z komedie: matka a Ruth, ženy, které milovaly Bitterlicha, nezávisle na sobě zamění otrávenou a neotrávenou lahvičku ve snaze ho zachránit. Bitterlich v důsledku této dvojité záměny zemře. Tento motiv lze však také chápat jako tragiku osudu jedince, jako určitou předurčenost, kterou není možné zvrátit. Hrdinova předurčenost pramení z jeho komplikované osobnosti. Bitterlich sám sebe odsoudil k věčnému neštěstí, neboť je přesvědčen, že být šťastný na tomto světě je nemožné. Ve chvíli, kdy se vlastnímu předurčení zpronevěří, umírá. Jeho smrt je rovněž možné vnímat jako zásah vyšší moci, jako trest za jeho rouhání, pohrdání životem.

Podobní hrdinové jako v *Pokušení* vystupují také v Kornfeldově druhé hře *Himmel und Hölle* (*Nebe a peklo*, 1919). Zde se nejedná jen o jedno individuum, ale rovnou o celou skupinu nešťastných lidí s nenaplněnými touhami a vzájemně narušenými vztahy. Hrabě Umgeheuer (zde Kornfeld použil opět „mluvící“ jméno, které asociuje něco nebo někoho nestvůrného či hrozného – „ungeheuer“), jeho žena Beáta a dcera žijí všichni pospolu a přesto izolovaně. Nalézt cestu k sobě se zdá být nemožným, vzájemná nenávist

⁵⁹ HAUMANN, W. *Op. cit.*, s. 86.

⁶⁰ *Ibid.*

znemožňuje jakýkoliv akt smíření. Jednotliví aktéři záměrně zraňují druhého. Umgeheuer svou ženu uráží, odhání ji od sebe a útočiště hledá u prostitutky Marie, jíž si Umgeheuer posléze zlomyslně přivede domů a představí ji Beátě. Tyto vyhrocené vztahy vedou až k vraždě uvnitř rodiny (Beáta zavraždí svou dceru). Marie s Beátou poté objeví jakési společné pouto, jímž je jejich společný nešťastný osud. Tento pocit duševního souznění vede Marii k tomu, že na sebe vezme Beátinu vraždu a nechá se zajmout a odsoudit.

V dramatu se často opakuje motiv smrti, stejně jako v *Pokoušení*, kde je smrt hrdinovi předurčena. V tomto dramatu se smrt objevuje kromě oné předurčenosti v dalších rovinách – např. ve formě touhy (po smrti), jakožto jediném možném východisku z neúnosného života, nebo jako akce. Tak jako Bitterlich v *Pokoušení*, i v dramatu *Nebe a peklo* najde Beáta východisko ve vraždě, díky níž se jí podaří obnovit lásku svého muže (intenzivní emocionální zážitek vzkrísí staré city obou manželů, z nichž se v průběhu let stali takřka citoví mrzáci). Ale vše je relativní, hranice mezi štěstím a neštěstím velmi tenká, Beatino štěstí není ani po tomto prožitku trvalé. Stejně tak autor relativizuje pojmy dobro a zlo či nebe a peklo. Nepovažuje je za protiklady, protože takový postoj by odkazoval k pozemské logice, od které se drama odvrací. Kornfeld upřednostňuje princip „beseelt - oduševnělý“, který staví do opozice k psychologickému principu, jež odmítá: „*Přenechejme charaktery všednodennosti, a nestaňme se ve velké hodině ničím jiným, než duší. Vždyť je to duše nebes, charakter je však pozemský.*“⁶¹ Autor upřednostňuje princip „oduševnělosti“ jako princip světa nevědomí. Psychologii Kornfeld odmítá, neboť ji spojuje s racionalitou – tedy něčím, co je omezené lidskými možnostmi. Naopak nevědomí, do jehož říše duše patří, dle Kornfelda tyto hranice překonává.

Odpor k pozemskému životu se zde objevuje často, postavy hledají porozumění světu v nějakém vyšším principu. Vztah k bohu se také v této hře jeví jako problematický, polemika s bohem či dokonce jeho odmítnutí se projevuje mj. ironicky zvolenými jmény některých postav. Tato jména zcela vědomě odkazují k Bibli. Tak jako v *Pokoušení* byl Josef ztělesněním ďábla, ve hře *Nebe a peklo* se vyskytuje lesbická prostitutka Marie. Jméno, které bývá spojováno s křesťanským symbolem neposkvrněného početí, zde patří prostitutce.

⁶¹ OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis: Expressionistisches Theater*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1959. s. 11.

Problém ztráty víry v boha se Kornfeld, podobně jako jiní expresionističtí básníci, snaží řešit jeho nahrazením jiným, Novým člověkem. Tohoto člověka, jakéhosi protivníka boha, v dramatu zosobňuje postava s dalším biblickým jménem – Jakob. Jedná se o zvláštní postavu, která v dramatu zastupuje jakousi vyšší instanci. Jakob do děje zasahuje pouze jako komentátor či partner jednotlivých postav ve vzájemných diskuzích o lidské duši. Jakobova opozice vůči bohu má však psychologicky motivovaný původ. Před dvaceti lety přišel o svého syna, jenž byl v té době Beátiným milencem. Jakobův syn byl v té době ženatý, a tak své nemorální jednání ukončil sebevraždou, aby zabránil prozrazení tajného vztahu před svojí ženou. Nešťastný otec se po této události se stal jakýmsi žalobcem Boha, který proti Bohu neustále sbírá důkazy a snaží se jej usvědčit ze spojitosti s ďáblem. Motiv věčného boje dobra a zla, Boha a ďábla, je pro toto drama stěžejní a zrcadlí se již v samotném názvu *Nebe a peklo*.

Stejně jako v případě *Pokušení*, také v tomto dramatu autor rezignuje na psychologickou motivaci chování postav (s výjimkou zmíněného obratu v Jakobově životním postoji po sebevraždě jeho syna) a koncentruje se na subjektivně deformované pohnutky jednotlivých postav. Obě dramata se také podobají užitím extatického jazyka. Jistá chaotičnost v promluvách postav a již zmíněný vnitřní monolog odkazují k časté tendenci v expresionistickém dramatu – totiž k pojetí dramatu jako monologu básníka, jako jeho autobiografické výpovědi: „*Tím, že se expresionističtí básníci stylizují do rolí ponížených a trpících, získávají schopnosti lépe, hlouběji a pružněji trpět morální náskok a vzrůstá jim tak nárok stát se vůdci mas, mesianistickými proroky se silným hlasem, kteří s veršem na rtech povedou lidstvo do poslední očištné revoluce, jež dokonale smete celý svět a na jeho troskách postaví svět nový.*“⁶² Básník se tak prostřednictvím svého díla stylizuje do role spasitele lidstva, jenž na sebe bere všechnu jeho vinu. V Kornfeldových expresionistických pracích takový postoj nalezneme také, v dramatu *Nebe a peklo* zastupuje toto básníkově alter-ego postava Jakoba. Tentýž postoj můžeme nalézt také v dílech Franze Werfela či Maxe Broda.

Díky přítomnosti postavy Jakoba získává drama silný duchovní utopický náboj. Autor do něj, stejně tak jako do dalších postav, promítá sám sebe, v jejich promluvách se zrcadlí jeho vlastní vnímání světa: touha po spasení a jiném, „*oduševnělém*“ světě, v němž hlavní slovo mají básníci a nikoliv mocenské zájmy. (Kornfeldovy postavy) „*jsou variací na autoportrét, básnickými seismografy aktuálního duševního rozpoložení tohoto*

⁶² FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Op. cit.*, s. 35.

autora, které dostávají díky dobovým a literárním vlivům nové perspektivy a doplňující významy.“⁶³ V takto duchovně zaměřeném dramatu nechybí ani „faustovský“ motiv boje o duši člověka – věčné volby jedince mezi dobrem a zlem, ani motiv oběti. Jako oběti jsou zde prezentovány ženy: prostitutka Marie se obětuje za Beátu tak, že na sebe vezme trest za vraždu její dcery, kterou spáchala Beáta. K tomuto kroku se odhodlá proto, že v ní rozpozná spřízněnou duši, jakousi duševní sestru – obě totiž prožívají neštěstí. Za Marii se pro změnu obětuje Johanna, Mariina přítelkyně i pasačka v jedné osobě. Touží ji doprovodit do vězení a pobodá proto Beátu, aby tak mohla sdílet Mariin osud – být odsouzena za vraždu. Toho také obě ženy dosáhnou, ačkoliv se Marie na rozdíl od Johanny ničím neprovinila. Zemře však šťastná, protože se obětovala, když na sebe vzala Beátinu vinu. Takový motiv „ctnostné prostitutky“ najdeme i v díle Ernsta Weisse, pro nějž se stal typickým.

Duchovní poselství celého dramatu se nejvýrazněji promítne a uzavře v závěrečném epilogu. Ten má již zcela symbolický a mysteriózní charakter, oprostěný od veškerých pozůstatků pozemské logiky. V epilogu dochází ke konfrontaci dvou odlišných instancí, zastoupených dvěma postavami: Jakob jako zastoupení toho d'ábelského, rebelujícího vůči bohu, a Umgeheuer spolu se třemi zesnulými ženami jako reprezentanti věčné duše. Ta je nesmrtelná, neboť má božský původ. V závěrečné scéně je Umgeheuer vtažen zesnulými ženami na symbolický oblak, zatímco Jakob zůstává na zemi. Drama uzavírá „Hlas“: „Ó, Jakobe, můj Nepříteli, jak jen tě miluji! (...) Zůstaň živý – Ty – věčný protest!“⁶⁴ Jakobova přítomnost na Zemi je nezbytná, protože bez ní by došlo k narušení rovnováhy mezi protichůdnými principy dobra a zla.

Ve své pozdější tvorbě se Kornfeld již od expresionismu odklonil. Symbolickým rozloučením s tímto směrem se stala komedie *Der ewige Traum* (*Věčný sen*, 1922), v níž autor nejenže satiricky zobrazil pražské literáty Franze Werfela, Maxe Broda či Egona Ervina Kische, ale také prostřednictvím výroků některých postav demonstroval zcela protichůdný postoj, než v předchozích hrách – postavy ve svých replikách zdůrazňují, že nechtějí zemřít pro nic a za nic, že nechtějí spasit svět atp.⁶⁵ Drama tak vyjadřuje zcela zásadní popření Kornfeldovy předchozí vize Nového člověka jakožto sebe-obětujícího se spasitele lidstva. Podobně je tomu také v Kornfeldově následující komedii *Palme oder die Gekränkte* (*Palma neboli uražená*, 1924), jejíž hlavní hrdinka Palme se nápadně podobá

⁶³ PAZI, M. *Fünf Autoren des Prager Kreises*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1978. s. 215.

⁶⁴ KORNFELD, P. *Himmel und Hölle: Eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog*. Berlin: Fischer Verlag, 1919. s.114.

⁶⁵ PAZI, M. *Op. cit.* s. 222.

svou přecitlivostí a pesimistickým naladěním Bitterlichovi z *Pokušení*, a jež začíná výmluvným výkřikem: „Už ani slovo o válce a revoluci a spasení světa!“⁶⁶ Po další komedii *Kilian oder der gelbe Rose* (*Kilián neboli žlutá růže*, 1926) se Kornfeld vrátil k tragédiím dramatem *Jud Süß* (*Žid Süß*, 1930), o němž již byla řeč v jedné z předcházejících kapitol.

Nejznámějším pražským německy píšícím rodákem, v jehož díle se odráží vliv expresionismu, a jež se proslavil i za hranicemi, byl nepochybně **Franz Werfel** (1819-1945). Přestože tento autor bývá nejčastěji zařazován mezi rakouskou (přesněji vídeňskou) literaturu a více než polovinu svého života strávil v zahraničí, právě v Praze na gymnáziu se začal věnovat básnické tvorbě, která jej proslavila ještě před jeho odchodem do Vídně.

Lze předpokládat, že to byla právě Praha se svými legendami, tajemnými uličkami a pompézními barokními stavbami, která ve Werfelovi vzbudila zájem o spiritualitu, religiozitu a mysterióznost, které se později staly součástí jeho děl. Stejně tak se do jeho díla promítly zážitky z dětství: česká služka Barbora v románě *Barbara oder die Frömllichkeit* (*Barbora neboli zbožnost*, 1929), jež zde představuje jakýsi archetyp milující matky a která ve Werfelově životě zastupovala roli matky skutečné. Skutečná matka totiž nebyla schopna poskytnout mladému umělci dostatek lásky a pochopení, stejně jako ani otec, jenž byl oproti svému senzitivnímu synovi pragmatikem, věřícím v pokrok. Motiv nechápajícího otce a generační propasti mezi ním a jeho synem můžeme najít například v dramatu *Spiegelmensch* (*Zrcadlový člověk*, 1920) nebo obecněji, v podobě boje proti patriarchálnímu světu v novele *Nicht der Mörder, der Ermorderte ist schuldig* (*Ne vrah, zavražděný je vinen*, 1920). Posledně zmíněná novela zahrnuje silnou generační výpověď a vzpouru proti otcům, podobně jako např. román Josepha Rotha *Radetzky marsch* (*Pochod Radeckého*, 1932).

Franz Werfel byl během svých pražských let těsně spjat s „užším pražským kruhem“ Maxe Broda. Jednalo se spíše o přátelskou spřízněnost, svou tvorbou se Werfel od svých přátel podstatně odlišoval. Max Brod se ovšem zcela zásadně zasloužil o to, že se z neznámého Pražana Werfela stal takřka ze dne na den slavný lyrik – jeho přičiněním totiž došlo k vydání Werfelovy básnické sbírky *Der Weltfreund* (*Přítel světa*, 1911) v berlínském nakladatelství Axel Juncker Verlag. Básně si i za hranicemi Českých zemí

⁶⁶ HAUMANN, W. *Op. cit.*, s. 419.

získaly velký ohlas, v témže roce vyšly také v časopise vídeňského kritika Karla Krause *Fackel (Pochodeň)*. Werfel publikoval také v Praze, a to v Pickových *Herderblättern*.⁶⁷

Před definitivním odchodem z Prahy působil Werfel kolem roku 1912 jako lektor nakladatelství Kurta Wolffa v Lipsku, kde spolu s Kurtem Pintusem, Walterem Hasecleverem a Willym Haasem založili edici *Der jüngste Tag (Soudný den)*⁶⁸, jež se stala nejdůležitější publikační platformou expresionismu. V té době se Werfel začal věnovat také dramatické tvorbě, která je expresionismem rovněž velmi silně ovlivněná, především v určitých fázích jeho tvorby. Dramatická forma představovala pro Werfela ten správný prostředek pro vyjádření abstraktních, „kosmických“ myšlenek a ideí: „(...) *dramatická forma byla Werfelovi tou nejhlubší výrazovou podstatou. Rozpolcený člověk a rozpolcené lidství, člověk zatracený (nespasený) a nedokonalé, ale o dokonalost usilující lidstvo, to je velké, trvalé téma jeho básnictví. Stejně tak Werfelova lyrika je mnohonásobně dramaticky vyostřena a dramaticky uspořádaná.*“⁶⁹ „Kosmické“ drama ve Werfelově pojetí znamená drama, jehož hlavní charakteristikou je mystické vnímání světa a jeho neobjasnitelných tajemství. Senzitivní básník vnímá kosmickou a zároveň apokalyptickou perspektivu lidství, uvědomuje si jeho tragičnost, která spočívá ve vědomí spoluviny jedince na věčném utrpení lidstva – čímž se blíží křesťanskému ideovému pojetí.

Helga Meister rozděluje Werfelova dramata podle převládajících stylových elementů do následujících skupin:

V nejstarší skupině dramát pokládá Meister za určující prvky romantiky a novoromantiky. Jedná se např. o dramata *Besuch aus dem Elysium (Návštěva z Elysia)*, *Mittagsgöttin (Polední bohyně)*, *In einer Nacht (Jedné noci)*. V těchto dramatech mají postavy spíše lyrický, než dramatický charakter – autor je buduje tak, jako by byly vzdušné a netělesné. Často se zde setkáme s alegorií. Drama *Spiegelmensch (Zrcadlový člověk)* Meister staví na pomezí mezi tato dramata ovlivněná (novo)romantismem a druhou skupinou dramát, v níž převládají „dionýsky-expresivní“ prvky. Sem patří dále dramata *Bockgesang (Kozlí zpěv)* a *Schweiger (Schweiger)*, v nichž expresionismus silně ovlivnil styl jazyka, atmosféru i stěžejní motivy: „*Zdá se, že člověk není omezen podmínkami existence v prostoru a čase, je zobrazen jako nehmotná, neindividuální podstata. Prostřednictvím této podstaty se vyjadřuje nepochopitelná moc, která jeho věty*

⁶⁷ WIMMER, P. *Franz Werfels dramatische Sendung*. Vídeň: Bergland Verlag, 1973. s. 26.

⁶⁸ Ibid. s. 31.

⁶⁹ Ibid. s. 13.

stupňuje až k extatické slovní erupci. Slovo se spojuje s hudbou v rytmických řečových hymnech, zatímco údy se rytmicky pohybují. Hudba a tanec odkazují k absolutnímu bytí, které objasňuje prapůvod životních sil.⁷⁰ V dramatech *Juarez und Maximilian* (*Juarez a Maximilian*), *Paulus unter Juden* (*Pavel mezi Židy*) a *Das Reich Gottes in Böhmen* (*Království boží v Čechách*) se Werfel již od expresionismu odvrací a dává přednost Nové věčnosti, tedy větší snaze o (až dokumentaristickou) objektivitu, jež vychází z básníkovy chladného pozorování skutečnosti a studia z historie, z níž také čerpá. Této věčnosti Werfel dosahuje užitím podrobných scénických poznámek a přechodem od dramatické formy k epickým prostředkům uvnitř divadelního textu, od dialogů k popisu a komentáři. Následující drama *Der Weg der Verheißung* (*Cesta vědění*) se dle Meister snaží docílit jakéhosi „Gesamtkunstwerku“, tedy syntézy jednotlivých složek, zatímco v dramatu *Jacobovsky und das Oberst* (*Jacobovsky a plukovník*) je určující tendencí narušení tragického komickým.⁷¹

Autorkou navrhnuté členění nám pomůže vnést do analýzy Werfelova díla systematicčnost, samozřejmě si však neklade nárok na nekompromisní kategorizaci a nevyklučuje vzájemné prolínání jednotlivých stylových prvků. Především v první skupině raných Werfelových dramát již nalezneme vedle zmíněných romantizujících aspektů rovněž prvky expresionismu. Typická je především vize básníka v pozici senzitivního proroka.

Tento motiv se prolíná celým Werfelovým raným dílem. V kratičké aktovce *Die Versuchung* (*Pokoušení*, 1913) z počátků dramatické tvorby Werfel svou představu o básnictví přímo tematizuje. Hlavní roli zde hraje expresionistický zájem o duši člověka a její básnickou výpověď. Dále se tu objevuje faustovský motiv (u Werfela častý) věčného zápasu o duši člověka mezi Satanem a Archandělem. Zde stojí v centru člověk-Básník, který odmítá ďáblovu nabídku (ďábel mu jednou nabízí život bez nemocí a bolestí, podruhé mu slibuje slávu), aby objevil podstatu básnictví: svobodu ducha.

Básníka líčí Werfel jako člověka, pro kterého neplatí světské zákony a morálka, jelikož se pohybuje v jiných sférách než běžní lidé. Archanděl vyjadřuje jeho úděl takto: „Nyní jsi našel sám sebe. Nyní už víš, že tvá říše na tomto světě není z tohoto světa.“⁷² Ve srovnání s Kornfeldovými dramaty působí Werfelův text více filozoficky – oba autoři

⁷⁰ MEISTER, H. *Franz Werfels dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühnen*. Köln: Universität zu Köln, 1964. s. 251.

⁷¹ Ibid. s. 249-257.

⁷² WERFEL, F. *Die Versuchung: Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer*. In: OTTEN, K. *Op. cit.*, s. 634.

se sice soustředí na vylíčení usilovného boje v hrdinově nitru, nicméně Werfel zůstává v *Pokušení* expresionistický především v obsahové stránce, nikoliv formálními prostředky. Výrazová forma působí proto oproti Kornfeldovým expresionistickým dramatům umírněněji a klidněji.

Podstatně delší cestou za poznáním si musí projít jiná Werfelova postava – Thamal v dramatu *Spiegelmensch* (*Zrcadlový člověk* nebo také *Člověk ze zrcadla*, 1920), o kterém jsme již mluvili jako o průsečíku romantických a expresionistických tendencí. Romanticky působí především citelná básníková ironie a některé pohádkové motivy (např. motiv kouzelného zrcadla). Zároveň se zde vyskytuje expresionistický důraz na duši (stejně jako v *Pokušení*), pojatý konkrétně jako „faustovský“ souboj mezi dobrou a zlou stránkou duše. Faustovský motiv, který se zde odráží rovněž jako touha jedince po zapovězeném poznání, je dalším z motivů oblíbených expresionisty, neboť tento směr se orientuje především na vnitřní život člověka, na dění uvnitř lidské duše. Totožný motiv jsme již zmiňovali v souvislosti s Kornfeldovým dramatem *Nebe a peklo*, v *Zrcadlovém člověku* však slouží jako myšlenkové jádro celého dramatu. Celé drama je navíc doslova nabitě odkazy na Goetheova Urfausta, jímž se Werfel silně inspiruje a z něhož často cituje.

Velký důraz klade básník také na podvědomí a orientaci člověka v životě a v universu. Jedná se o jakési až barokní a mysteriózní drama, v němž jedinec řeší otázky dobra a zla, života a smrti. Spektakulárnost celého dramatu podtrhuje exotické dějiště Orientu, cizokrajně znějící jména a pestře zbarvené kostýmy postav. Ve scénických poznámkách Werfel počlivě popisuje jednotlivé obrazy. Při své práci si počíná jako barokní malíř, jenž užívá techniku šerosvitu. Jeho *Spiegelmensch* často vystupuje s lucernou, která osvětluje vždy pouze určitý výřez ze scény. Vizuálního kontrastu dosahuje Werfel také pomocí jiných prostředků: lampy, průhledy ze tmy do světla apod. V neposlední řadě autor pracuje se symbolickým kontrastem hlavního hrdiny Thamala a jeho „zrcadlového člověka“, kterého vysvobodí ze zrcadla v klášteře a jenž se následně stane Thamalovým průvodcem životem – když je Thamal silný, je *Spiegelmensch* slabý a naopak.

Werfel ve scénických poznámkách tohoto dramatu zdůrazňuje, že se *Spiegelmensch* Thamalovi podobná, ale není jeho dvojníkem. Klade tak důraz na to, aby onen „zrcadlový člověk“ nebyl znázorněn jako pouhá kopie. Básník ve své představě zachází mnohem dál – snaží se vytvořit personifikaci odvrácené tváře člověka,

té nejtemnější a nejhorší stránky lidské duše. Právě v této postavě se velmi silně odráží inspirace *Urfaustem*, neboť *Spiegelmensche* lze vykládat jako obdobu Goethova Mefistofela. Tato „d'ábelská“, pokašitelská postava člověka svádí k tomu, aby se vzdal vlastní duše. *Spiegelmensch* *Thamalovu* duši stravuje, nezbytně ji totiž potřebuje pro svou vlastní existenci, neboť sám duši postrádá. Stane se tak špatným rádcem a zároveň, aniž by *Thamal* cokoliv zpozoroval, jakýmsi parazitem, který z hlavního hrdiny postupně vysává životní sílu. Podobný motiv elementu zla se v dramatu opakuje i v jiných podobách (např. jako vládce hadí říše, kterého *Thamal* později svrhne).

Strukturálně má Werfelovo drama spíše epizující stavbu. Autor jej rozdělil do tří částí, jež dohromady vytvářejí „magickou trilogii.“ Každá z nich pak obsahuje celou řadu drobných epizod, pestrých básnických obrazů, zachycujících pád hlavního hrdiny (*Thamal* skončí jako otrok na lodi) a vzestup jeho pokašitele (ze *Spiegelmensche* se stane tlustý aristokrat). V jednotlivých epizodách opět nalezneme faustovské motivy: *Thamal* pod vlivem *Spiegelmensche* okrade a otráví svého otce, podobně jako *Markétka* otrávila matku. *Markétce* se podobá také *Thamalova* družka, s níž *Thamal* zplodí dítě. Toto dítě následně zemře, neboť v sobě neslo zárodek zkaženosti svého otce, jež mu předurčila smrt.

Drama vrcholí scénou, v níž *Thamal* svrhne starého boha v orientální hadí říši a sám se postaví na jeho místo. Motiv člověka (-básníka), nahrazujícího Boha, je typickým pro expresionismus. Právě zde se dostává do popředí ona vize kosmického řádu a náboženské aspekty. Člověk je chápán jako součást určitého kosmického řádu, který se sám za sebe rozhoduje mezi dobrem a zlem. Scéna svržení boha je inspirována biblickými motivy. *Thamal* se rouhá, protože sám sebe jmenuje Bohem. Kristovo prohlášení, že je Synem Božím, bylo také považováno za rouhání, za nějž byl potrestán. *Thamal* musí pykat za svou pýchu, za trest je svržen a na jeho místo se dostává *Spiegelmensch*. Právě v tomto momentě se vzájemný poměr jejich sil obrátí – zatímco do této chvíle byl *Speigelmensch* tím slabším z dvojice, který potřeboval životní sílu toho druhého ke svému životu, nyní již z *Thamala* „odsál“ takové množství životní síly, že je schopen fungovat samostatně. P. Wimmer tento poměr sil mezi oběma hrdiny nazývá „psychickou geometrií,“⁷³ *Spiegelmensch* opouští *Thamala*, ze kterého se bez jeho průvodce stává troska.

⁷³ WIMMER, P. *Op. cit.*, s. 77.

Tragičnost osudu hlavního hrdiny spočívá v rozhodování mezi dobrem a zlem, a tize odpovědnosti, ležící na každém jedinci. Spiegelmensch sice Thamalovo rozhodování ovlivňuje, ale v podstatě je jakýmsi odrazem určité stránky Thamalovy duše, jež touží po zapovězeném poznání. Celý Thamalův příběh je jakousi zdramatizovanou cestou za sebepoznáním, při němž hlavní hrdina musí na vlastní kůži prožít zlo, aby mohl dosáhnout vyššího stupně poznání. Hrdinova cesta za poznáním však probíhá „jen jako“, jako snové představení, v němž hlavní hrdina ztvárňuje hlavní roli. Podobný syžet, typický pro barokní drama, nalezneme již v Caldorónově dramatu *Život je sen*, z něž s oblibou později čerpali vídeňští autoři (Grillparzer ve hře *Der Traum ein Leben /Sen jako život/* nebo Hofmannsthal v truchlohře *Der Turm /Věž*). Zmíněná dramata zdůrazňují nejasnost mezi skutečností a zdáním, životem a smrtí. Obsahují silný morální apel, neboť nabádají diváka, aby se choval morálně v každé situaci – nikdy si nemůže být jist, co je realita a co pouhý sen.

Záměrná meta-teatrálnost a alegoričnost dramatu se naplno projeví v závěru, kdy je Thamal předveden před jakýsi symbolický soud, kde proti němu svědčí osoby, kterým v životě uškodil. Tuto scénu lze opět vnímat jako odkaz na scénu souboje mezi Mefistem a Bohem ve Faustovi, stejně tak jako na Hofmannsthalovy barokní spektakly, ve kterých Bůh představuje autora a člověk herce. Spiegelmensch upozorňuje na přítomnost publika a hovoří o světě jako o jednom velkém spektaklu, nastalou situaci komentuje následovně: „*Ted' piješ jed. Co přijde pak? Aplaus!*“ A vzápětí na to dodá: „*Také tento den je kosmická kulisa.*“⁷⁴ Autor tak oživuje starý Shakespearův výrok o tom, že celý svět je pouhé divadlo. Werfel se snaží docílit obrazu divadla jako alegorie světa, zdůrazňuje, že vše je jenom hra. Teatrálnost dramatu podporuje také jistá „hudebnost“ tohoto díla, díky níž se hra svou výstavbou podobá opeře: „*Podobně tak jako v opeře slouží libreto především k tomu, aby dalo prostor vyniknout artikulaci hlasu, tak stojí ve Werfelových hrách v popředí zcela záměrně dramatické jednání – pestrá kulisa, hra, předehra, která přikládá největší důraz diváckému požitku a radosti z dívání se.*“⁷⁵ Orientální barevnost, exotičnost a hudebnost nechávají vyniknout abstraktní ideji tohoto díla a odkazují na univerzálnost tématu.

Rámcová kompozice dramatu se uzavře na stejném místě, na němž drama začalo – tedy v klášteře. Hlavní hrdina Thamal nakonec vypije jed a zemře, aby se v samém finále dramatu objevil znovu v klášteře, v němž se setkal se Spiegelmenschem. Motiv

⁷⁴ MEISTER, H. *Op. cit.*, s.245-246.

⁷⁵ *Ibid.* s.9.

smrti jakožto přerodu nebo znovuzrození, který zde symbolizuje jakousi iniciaci člověka, se objevuje také ve Werfelově první hře *Der Besuch aus dem Elysium (Návštěva z Elysia, 1912)*. V ní hlavní hrdina Lukas navštíví svou bývalou lásku Hedwig, která žije již mnoho let provdána za radního jejich rodného města. Lukas jí děkuje za to, že jej v mládí odmítala, protože díky této nenaplněné lásce dosáhl jakéhosi vyššího duchovního stupně. Touha, která mu zůstala, byla příčinou všech jeho úspěchů (stal se tak například úspěšným vynálezcem, kapitánem, prvním mužem na Maunt Everestu...) Romantický duch dramatu se zde prolíná s expresionistickými prvky, patrnými především v Lukasově řeči. Ta je velmi vzrušená, blízká extázi. Nejzajímavější na celém dramatu je ovšem jeho idea smrti jako další, jiné možnosti existence – existence duchovní. V závěru totiž vyjde najevo, že Lukas zahynul při námořním neštěstí. Není tedy již mezi živými, ale jeho duše stále zůstává ve světě, ve vesmíru, ve své hlubší a ezoteričtější podobě – v jednotném splynutí s vesmírnou jednotou, podobně jako to formuloval Paul Kornfeld ve svém manifestu *Der beseelte und der psychologische Mensch (Oduševnělý a psychologický člověk)*.⁷⁶ Kornfeld v něm staví princip „oduševnělosti“ do protikladu vůči „psychologičnosti“, přičemž sám dává přednost prvně zmíněnému principu, jenž považuje za hlubší. Je určen člověku, který se nenechá omezovat svou psychologií, logikou či ratiem, ale nechá se vtáhnout do světa nevědomí.

Rozpolcenost jedince, kterou Werfel personifikoval v *Zrcadlovém člověku* jako hrdinu a jakési jeho druhé já, se objevuje také v truchlohře *Schweiger (Schweiger, 1922)*. V tomto dramatu se rovněž jedná o jakousi „zdvojenou“ identitu jedné osoby, a také zde tato rozdvojenost souvisí s podvědomím či přesněji nevědomím. Hlavní postava, harmonická osobnost, hodinář Schweiger, prochází vývojem, který vyústí v nepříjemné zjištění. Schweiger, který si nevzpomíná na události před osudovou chorobou, se dozví, že ještě jako Dr. Forster v náhlém záchvatu šílenství zabil malé dítě. Protože však předtím žil bezúhonně, rozhodl se místní lékař nasadit mu terapii, po níž zapomene na minulost a začne znovu, s novou identitou. Krátce na to se Schweiger oženil a žil v nevědomosti, která však nebyla zcela sladká – minulost jej zajímala, žena trpěla neblahou předtuchou a zlými sny.

Vedle typicky expresionistických motivů, jako šílenství, tu opět nacházíme centrální expresionistické téma neprobádané duše a jejích (temných) tajemství. Velkou roli hraje také mystika a religiozita, podpořené výmluvnou symbolikou.

⁷⁶ In: Rühle, G. *Zeit und Theater. Vom Kaiserreich zur Republik. 1913-1925*. Berlin: Propyläen Verlag, 1972. s. 847-865.

Nejvýznamnějším symbolem je symbol dítěte. Dítě zde symbolizuje zrození něčeho nového, neposkvrněného. Vraždou dítěte se Schweiger prohřešil, proto prosí svou ženu, aby mu dala dítě a mohli společně začít od začátku. Stejně jako v Zrcadlovém člověku zde dítě představuje záblesk naděje, která však zůstane nenaplněna. Thamalovo dítě zemřelo, protože „zdědilo“ špatnost svého otce a bylo tedy již předem odsouzeno ke smrti. Schweigerova žena tajně podstoupí potrat, protože se také obává, že by tento plod v sobě mohl nést otcovu vinu, ono latentní zlo, které by tak ze světa nikdy nevymizelo.

O rok dříve v dramatu *Bockgesang (Kozlí zpěv, 1921)* se Werfel věnoval jiné stránce lidské duše – podvědomým či nevědomým silám, ve smyslu blízkém Freudově psychoanalýze. Werfel se zde zabývá především potlačenými instinkty, které se svou nespoutaností podobají až pudům zvířecím.

Touhu po této nevědomé stránce duše probudí v postavách dramatu netvor, kterého skrývá rodina statkáře Milice. Tato napůl lidská a napůl zvířecí bytost (podobá se kozlu) je symbolem právě oněch zmíněných instinktivních pudů a iracionality. „Kozlí“ podoba zcela jistě odkazuje k řecké mytologii a dionýskému kultu (Dionýsos se občas objevuje právě v podobě kozla). Rodina netvora drží pod zámkem v tajnosti před světem, což lze vykládat jako záměrné potlačování těchto nespoutaných sil. Jenže netvor je osvobozen, čímž se pradávne síly uvolní a rozpoutají pravé běsnění: drancování, plenění a násilí vzbouřeného davu; šílenství podobající se extatickému rituálu nebo živelné revoluci, vše racionální náhle ustupuje do pozadí.

V motivu osvobození netvora, čili onoho iracionálního živlu, nalezneme další z celé řady symbolů. Netvora totiž nechtě osvobodí vědec, tedy reprezentant pokrokového racionalismu. Z konfliktu mezi racionalitou a iracionalitou tak druhá podstata vychází vítězně, Werfel v tomto tvůrčím období upřednostňoval živelný (dalo by se říci dionýský) princip před suchými fakty. Postava vědce zároveň reprezentuje jistou vzdělaneckou nabubřelost a omezenost – vědec zachází s netvorem chladně jako s objektem pozorování, nevnímá jej jako živou bytost.

Drama se odehrává v jihoslovanském prostředí, k čemuž odkazují i zvolená jména postav (Stanja, Mirko, Milic, Babka...) a úvodní scénou námluv vzbuzuje v čtenáři či diváku dojem venkovského realistického dramatu, kterýžto divácké/čtenářské očekávání však nepotvrdí. Slovanský a venkovský živel jako by byl ve Werfelových očích stále spojen s pohanstvím, tajemnou spiritualitou a neznámými silami, ale také krutostí

a dravostí, které z těchto temných sil pramení (s podobným zobrazením slovanského živlu jsme se setkali již v Leppinově dramatu *Golemův vnuk*). Paul Wimmer pro změnu odkazuje na možný vliv pražské současnosti: „První podnět k tomuto dramatu prý Werfel zaznamenal již v raném mládí. Při jedné návštěvě institutu profesora Jedličky na Vyšehradě v Praze měl spatřit podobnou 'kozlí' bytost.“⁷⁷

Závěrečné vyznění celého dramatu se hlavní idejí podobá *Zrcadlovému člověku*. Stejně tak jako Thamal si musí prožít všechno zlo, aby dosáhl jakéhosi vyššího stupně vědění, tak i rodiče „netvora“ musí během běsnění davu vše ztratit (zdravého syna i syna netvora, veškerý majetek a společenské postavení), aby objevili svoji ztracenou vzájemnou lásku (ale také lásku k synovi netvorovi, o němž nyní prohlašují, že jej měli radši než „normálního“ syna) a mohli začít žít od začátku. A stejně tak jako v dalším Werfelově dramatu (*Schweiger*) zde symbol nového začátku představuje dítě. Stanja, snoubenka jejich „zdravého“ syna, která se rozhodne zůstat s nimi, v sobě nosí dítě „netvora“ – tedy následek jakéhosi gesta sebeobětování. Kontinuita iracionálního principu tak zůstává zachována, díky brzkému znovuzrození jeho zástupce.

* * *

Zvířeckost, především ve smyslu bezuzdného pohlavního pudu, se stala hlavním tématem spisovatele a lékaře **Ernsta Weisse** (1882-1940). Inspirací pro „démonické“ ženské postavy, jež se ve Weissově díle často vyskytují, mu byla jeho přítelkyně Johanna Bleschke, která se proslavila pod uměleckým jménem Rahel Sanzara jako tanečnice a později vystupovala také jako herečka ve Weissově dramatu *Tanja*. Rahel Sanzara byla s Weissovou literární činností po mnoho let silně spjata. Nejenže mu pomáhala jeho dílo propagovat (kromě role v *Tanje* také přednášela Weissovy básně a úryvky z dramát v pražském Mozarteu⁷⁸, Weiss na oplátku podporoval finančně její umělecké aktivity), především se mu však stala múzou a předobrazem pro autorovy zneklidňující hlavní ženské hrdinky.

⁷⁷ WIMMER, P. *Op. cit.* s. 88. Pracovní překlad P. K.

⁷⁸ Mozarteum byla moderní stavba od architekta Jana Kotěry, postavená v roce 1913 a zahrnující koncertní síň pro 400 osob. Vystupovali zde mj. Leoš Janáček, polský klavírista Arthur Rubinstein nebo norský skladatel Edvard Grieg. V letech 1933-38 zde působil avantgardní divadlo D 34 E. F. Buriana. Dům se nachází v Jungmanově ulici. Díle: Dům Mozarteum. *Atlas Česka* [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.atlasceska.cz/praha/dum-mozarteum/>

Weiss se věnoval především románové tvorbě: z raných, expresionismem silně ovlivněných děl můžeme uvést romány *Der Kampf* (*Boj*, 1916, od roku 1919 vycházel pod jménem *Franziska*) a *Tiere in Ketten* (*Zvířata v poutech*, 1918). V obou románech vystupují v hlavních rolích ženy, hlavní důraz těchto děl je pak kladen na sexualitu hlavních hrdinek a jejich konflikt s mužským světem. Weiss se při tvorbě těchto hrdinek nechal ovlivnit teorií rakouského filozofa a psychologa Otto Weininger.

Weininger se výzkumu rozdílů mezi pohlavími věnoval již během studia, své myšlenky později sumarizoval v knize *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung* (1903, *Pohlaví a charakter: základní výzkum*). Kniha a její teorie byly ve své době hojně diskutované, zájem o ně projevoval také například švédský dramatik August Strindberg a rakouští intelektuálové z okruhu Vídeňské moderny, Weiningerovým obdivovatelem byl např. i rakouský filozof Ludwig Wittgenstein. Ty na Weiningerově osobnosti přitahoval kromě jeho myšlenek také tragický osud, který sám sobě určil – tedy odvaha k sebevraždě. Weininger se ve 24 letech se zastřelil, symbolicky v domě obdivovaného génia Ludwiga van Beethovena.⁷⁹

Z dnešního hlediska však Weiningerova kniha působí nepříjemně pro své šovinistické, antisemitské, homofobní a misogynní teorie: „*Weiningerova kniha, zkoumající na velkém biologickém, patopsychologickém a kulturněhistorickém materiálu rozdíl mezi maskulinitou a feminitou, dochází k mrazivě radikálnímu, v dobovém kontextu však nikoli zcela neočekávanému závěru: že ženy, Židé (a homosexuálové) nemají racionální a morální „já“. (...) Za rozumné, kulturotvorné a vůbec mající vlastní „já“ pokládal Weininger pouze mužství, s ženstvím spojoval jen pohlavnost, nevědomou prohnanost a hysterii – žádné „já“ tam údajně není. Tehdejší dobu pokládal Weininger za nejvíce požitkovstělou a femininní, jaká kdy byla, a v důsledku toho i nejúpadkovější.*“⁸⁰

Weiss, inspirován Weiningerovou filozofií, zdůrazňuje u žen právě ty vlastnosti, které je činní oproti mužům slabšími: zranitelnost, vrtkavost a náladovost, občas vedoucí až k hysterickým projevům, a přílišnou závislost na vlastní sexualitě, jež je sráží na úroveň zvířat, podléhajícím pudům. Weissovy hrdinky často provozují prostituci, nikoliv však z existenčních nebo sociálních důvodů, ale právě pro to, že je k tomu předurčuje jejich podstata. Takové jsou i titulní hrdinky Weissových dramát *Tanja*

⁷⁹ *Otto Weininger* [online], poslední aktualizace 5. dubna 2013 21:33 [cit. 21. 4. 2013], Wikipedie. Dostupné z: WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Otto_Weininger >

⁸⁰ KOMÁREK, S. Děloha a valčík. *Vesmír* [online]. 2010, č. 6 [cit. 2013-04-21]. Dostupné z: <http://www.vesmir.cz/clanek/deloha-a-valcik>

(1919) a *Olympia* (1923), která je až na některé drobné odlišnosti zdramatizovaným románem *Zvířata v poutech*.

Drama *Tanja* už svým názvem odkazuje na neněmecký svět. Odehrává se v Rusku v revoluční době, nicméně tento fakt není pro hlavní ideu dramatu zásadní, neboť se nejedná o politické drama. Weiss používá cizí, exotické prostředí k dosažení určitého odstupu a vytvoření více abstraktního prostředí. Revoluční kulisa mu pak slouží k dosažení mimořádné, vzrušené až extatické atmosféry, typické pro expresionismus. Expresionistický je také jazyk postav, plný výkřiků a patetických promluv, a zvolené motivy, jako například blázinec, prolínání reality a snu nebo zlým démonem posedlá hrdinka. Právě religiózní myšlenkové pozadí zde hraje ústřední roli. V dramatu postupně sledujeme vývoj hlavní hrdinky, od démonicky zlé, až po pokornou ženu, která lituje svých činů. Za její nově získanou pokoru a bohobojnost se jí v okamžiku smrti dostane božího odpuštění. Weiss se však nesnaží o znázornění Tanjina psychologického vývoje, ale o jakousi vnitřní, duchovní proměnu, rezonující ve vnějším světě. Proto není postava důkladně psychologicky rozpracována, ale pouze charakterizována několika výraznými vlastnostmi (chtíč, démoničnost), které podněcují její jednání.

Titulní hrdinka Tanja, bývalá prostitutka, je matkou malého syna Ilji, kterého týrá (což má později za následek jeho smrt). Tanjino chování je zpočátku motivované touhou po pomstě Iljovu otci, Tanjin syn v tomto dramatu slouží jako prostředek této kruté msty. Tanjinu démoničnost tak ještě podtrhuje její konání, které se podobá praktikám černé magie a reprezentuje temný, negativní princip – protiklad k principu křesťanského dobra a odpuštění. Tanja provádí další špatné skutky: když se po letech objeví Iljův otec, revolucionář Wladimir, zradí jej a nechá zatknout svým milencem.

Drama však spěje k peripetii, při níž v Tanjině životě dojde k zásadnímu obratu. Hlavní roli při této proměně sehraje kněz, jenž na Tanju zapůsobí svou autoritou, zbaví ji její posedlosti a zachrání před zatracením. Kněz zde reprezentuje náboženskou instanci, je zástupcem duchovního principu dobra. Tímto závěrem získává drama náboženský apel, který se vztahuje ke křesťanským hodnotám, jakými jsou pokání a odpuštění.

Hrdinka druhého Weissova dramatu *Olympia* je také prostitutka a představuje právě onen typ ženy, jež popisoval Weininger – tedy typ ženy, jejíž jednání ovlivňují pudy a chtíč. Weissova hrdinka se proto nevěnuje prostituce z donucení či z důvodu finanční nouze, ale z vlastní svobodné vůle. V protikladu k ní se zde poprvé ve Weissově díle objevuje typ „ctnostného akademika“, s nímž se můžeme setkat i ve Weissově

pozdějším prozaickém díle: „*Počestný oduševnělý učenec, který k sobě pozvedne padlou ženu, je bohobojný, zámožný a vzdělaný, plný andělské dobroty a čistých úmyslů.*“⁸¹ V textu *Olympia* se tento hrdina jménem Dr. Kühn rozhodne zachránit hlavní hrdinku od života, který vede, a povznést ji do svého čistého světa. Právě v tomto okamžiku nastává hlavní problém, protože střet takto protichůdných světů, reprezentovaných živočišnou Olympií a asketickým Kühnem, milujícím Olympii platonickou láskou, nemůže mít dlouhého trvání. Jejich vztah zkrachuje ve chvíli, kdy mezi nimi dojde ke zdánlivě banálnímu konfliktu. Živočišná Tanja po Kühnovi vyžaduje polibek, ale ten se jí odmítá dotknout před svatbou. Konflikt fyzické podstaty ženy a duchovní podstaty muže nemůže končit smírně, proto Olympia odchází a navrácí se tam, kam ji její přirozenost táhne – do nevěstince k pasákovi a bývalému milenci Michalovi.

Michal a Kühn tvoří druhou kontrastní dvojici. V protikladu k ctnostně jemnému, duchovně založenému Kühnovi, znázorňuje Michal typ obhroublého muže, jehož militantní charakter dotvářejí časté vzpomínky na vlastní vojenskou minulost. Propastný rozdíl mezi těmito dvěma typy vystihuje Kühn: „*Já jsem duch, on je pouhé tělo. Já jsem člověk, on je zvíře.*“⁸² Zdůrazňování zvířecí, pudové stránky lidské duše se objevuje u Weisse stejně tak jako u Werfela. U obou autorů je rovněž spojeno se spiritualitou (u Weisse především v *Tanje*), u Werfela jsou však spirituální motivy složitější a bohatší.

Weiße se nevysmívá měšťanskému světu, tak jako Kornfeld v *Pokušení*. Měšťanský svět pro něj naopak představuje jakýsi klidný řád uprostřed chaosu. Kühn, pozitivní typ, tento řád reprezentuje. Neslučitelnost jeho světa a světa Olympie však vede k jejich společné smrti. Olympia zde reprezentuje protipól tohoto klidného řádu, jakýsi destruktivní živel, který nejenže ničí sám sebe, ale má i destruktivní dopady na své okolí.

Obě Weißeova dramata spojuje značná nerealističnost až snovost a důraz na vnitřní prožitek člověka, který však není psychologický. Umocnění tohoto vnitřního požitku autor dosahuje specifickým úhlem pohledu, který volí – čtenář/divák nazírá na realitu z pohledu duševně narušené hlavní postavy, démonické, téměř hysterické ženy.

* * *

⁸¹ HAAS, F. *Der Dichter von der traurigen Gestalt: zu Leben und Werk von Ernst Weiß*. Frankfurt am Main: Lang, 1986. s. 71.

⁸² WEISS, E. *Olympia: Tragikomödie*. Berlin: Verlag die Schmiede, 1923. s. 58.

Stěžejním životním i uměleckým motivem dalšího z Brodových blízkých přátel, **Oskara Bauma** (1883-1941), byla slepota. Tento spisovatel a hudebník přišel během dětství zcela o zrak, což ovlivnilo jeho život také při výběru povolání. Jak bylo tehdy u zrakově postižených lidí obvyklé, začal se vzdělávat v hudbě, k níž získal celoživotně silný vztah. Hudba ho živila několika různými způsoby: během svého života působil jako varhaník, učitel hry na klavír nebo jako hudební kritik v novinách Prager Presse. Tam psal operní kritiky společně s Maxem Brodem, s nímž lásku k hudbě sdílel, a který jaksi „zastupoval jeho oči“ – nejenže ve společných kritikách analyzoval vizuální stránku operních představení, ale také se mu pokoušel zprostředkovávat vizuální vjemy v běžném životě – například při procházkách.

Téma slepoty se stalo stěžejním pro Baumovu literární tvorbu. V té často využíval také dalších autobiografických motivů, například v románě s výmluvným názvem *Das Leben in Dunkel* (*Život v temnotě*, 1909) používá motivu agresivního útoku skupiny chlapců na jiného chlapce, po němž tento chlapec oslepne.⁸³ Baum sám si z dětství odnesl podobný hrůzný zážitek, snad ještě o to horší, že útočníci byli mladí Češi a jejich útok byl motivován antisemitsky. Téma antisemitismu však Baum nevyužívá, mnohem více ho zajímá individuální osud člověka, jeho vůle k překonání neštěstí, odpor vůči falešnému soucitu a touha po rovnoprávnosti, což se odráží v jeho dalším románě *Uferdasein* (*Žití na břehu*, 1908). Židovská tematika se ovšem v Baumově tvorbě odráží rovněž, například v románech *Die böse Unschuld* (*Zlá nevina*, 1913) nebo *Das Volk des harten Schlafs* (*Lid tvrdého spánku*, 1937).

Jako dramatik se Baum projevil ve dvacátých letech, kdy napsal hry *Das Wunder* (*Zázrak*, 1920), *Der Feind* (*Nepřítel*, 1926) a *Der pünktliche Eros* (*Přesný Eros*, 1927). V *Zázraku* se téma slepoty neobjevuje, nalezneme zde však jiné Baumovo oblíbené téma. Podobně jako v románech se zde autor zaobírá jedincem, který se snaží překonat neštěstí. Nejedná se však již pouze o osud jednotlivce, ale o osud celého lidstva. Baum používá formu dramatu k vyjádření obecnější, utopické ideje, kterou je touha po lepší, šťastnější budoucnosti. V tomto dramatu má tato utopická idea konkrétní podobu boje za odstranění hladomoru. Baumův přítel Max Brod drama označuje za sociální tragédii, přičemž tragično dle něho pramení z poznání, „že dobro je vždy v nebezpečí porážky.“⁸⁴ Brod zároveň spojuje tyto utopické snahy o boj za lepší svět s Baumovou slepotou. Baum totiž celý svůj život bojoval se soucitem, o nějž sice nestál, ale přesto se mu jej hojně

⁸³ SERKE, J. *Op. cit.*, s. 135.

⁸⁴ MAX BROD. *Pražský kruh*. *Op. cit.*, s. 117.

dostávalo. Namísto soucitu Baum požadoval rovnost. Tato touha po rovnosti v soukromém životě se v jeho díle přetavila do podoby touhy po spravedlivém světě v obecné rovině.

V *Zázraku* Baum zobrazuje konflikt jedince, jehož snahou je nastolit dobro, s oportunistickou a sobeckou společností. Kontrast individualismu na jedné straně a sebeobětování na straně druhé se opět vztahuje k mesianistickému motivu, s nímž jsme se již setkali. V Brodově *Zachránkyňi* zosobňovala tento motiv žena, v *Zázraku* jej ztělesňuje muž. Zatímco u Broda se tento motiv pojí s tradiční představou ženy jako dárkyně života a pečovatelky, tedy s jakýmsi mateřským aspektem, Baumovým hlavním hrdinou je muž, herec a vynálezce Paul. Baum u Paula zdůrazňuje právě tento mužský, technický či racionální aspekt, který kombinuje s humanistickým idealismem (herectví je naopak odmítáno jako neúčinná kratochvíle).

Baum líčí postavu Paula jako praktika (Paul konstruuje stroj, jenž by dokázal přeměnit anorganické látky v organické a z uhlí by tak bylo možné vytvořit chleba) a zároveň idealistu (cílem Paulova úsilí není na vynálezu zbohatnout, ale zachránit lidstvo před hladomorem). Původní profese – herectví – se Paul zřekne úplně, neboť ve srovnání se svým velkým ideálem jej považuje za příliš povrchní. Baum u Paulovy postavy zdůrazňuje tento mesianistický rys, stejně jako Brod u postavy Hanny v *Zachránkyňi*. Odhodlání k sebeobětování a nezměrná láska k lidstvu jsou jedinou, ale zcela zásadní charakteristikou této hlavní postavy.

Baum postupně rozvíjí své drama ve třech dějstvích, během nichž neustále gradují projevy nepochopení ze strany rodiny a společnosti obecně. Drama s takovým utopickým myšlenkovým nábojem nemůže končit jinak, než neúspěchem (stroj se při zkoušce přehřeje a exploduje) a tragickým koncem hlavního hrdiny (Paul je nejprve vlastní rodinou prohlášen za blázna, nakonec jej zastřelí strážník).

Motiv selhání stroje odkazuje na expresionistickou skepsi k přetechnizovanému světu. S touto skepsí se setkáme také Kaiserových dramatech *Plyn I* (1918) a *Plyn II* (1920), nebo v Čapkově dramatu *R. U. R.* (1920). Téma záchrany lidstva se podobá problematice Čapkovy jiné hry – *Bílé nemoci* (1937), v níž se hlavní hrdina doktor Galén také snaží zachránit lidstvo. Obě dramata se také shodují v možné interpretaci, že lidstvo si svou spásu vlastně nezaslouží, neboť není schopno rozpoznat své zachránce – plány svých zachránců totiž nejenže neocení, ale sami přímo aktivně maří. Čapkovy drama je však silně spjato s aktuální společenskou situací a hrozbou blížícího se nacistického

nebezpečí, Baumova o sedmnáct let mladší hra, napsaná v mnohem klidnějším čase, se zabývá otázkou dobra a lidstva v obecné rovině.

* * *

Jak se snaží předešlá kapitola dokázat, expresionismus představoval pro pražské německé dramatiky velmi inspirativní směr, jenž se odrazil v jejich tvorbě a pomohl jim držet krok s literárním děním v sousedních uměleckých centrech. (Na Werfelovu „Magickou trilogii“ Zrcadlový člověk ostatně ostře zareagoval Karl Kraus, kterého Werfel přímo zesměšňuje v závěrečném monologu svého Spiegelmensche. Kraus kontroval krátkým dramatem *Literatur oder Man wird doch da sehn – Literatura aneb Však ono se uvidí.*) Ačkoliv se na většinu ze zmíněných děl pozvolna zapomnělo, ve své době představovala spojnici mezi zdejšími dramatiky a jejich zahraničními kolegy. Také tématika a akcentované motivy byly obdobné, jako například u německých expresionistů. Domnívám se proto, že by si tato díla zasluhovala začlenění do evropských literárních dějin tohoto směru, které je většinou poněkud nespravedlivě opomíjejí.

Na to, v jaké míře se expresionistická a ostatní pražská dramata inscenovala na pražských německých scénách, se zameříme v následující kapitole.

4. Uvádění dramát na pražských scénách

V předchozích kapitolách jsem již zmiňovala, že se mnohá z uvedených dramát ve své době hrála – dokonce i v zahraničí. Nyní se podíváme na to, která díla se inscenovala na pražských jevištích. Z důvodů obtížné dostupnosti pramenů, které by nám mohly poskytnout více informací ke konkrétní podobě inscenací, pojmu tuto kapitolu více přehledově.

Jak jsem již uvedla, německojazyčné divadlo mělo v Praze k dispozici dvě velké scény. Ty se však po celou dobu své existence musely potýkat s několika problémy, z nichž největším byla nedostatečná divácká základna. Z této skutečnosti pramenily další potíže, především finanční. Po vzniku samostatného Československého státu se situace pro německé divadlo ještě zhoršila, neboť podpora německé kultury se v novém státě stala ožehavým tématem. Vláda podporovala výhradně české spolky a instituce. Češi pocítovali křivdu za staletí nacionálního útlaku, proto si nárokovali větší prostor pro svou uměleckou tvorbu. Zabraní Stavovského divadla a jeho následné přiřazení k Národnímu divadlu tak bylo pouhou pomyslnou špičkou ledovce.

Problémy, které německé divadlo permanentně provázely, shrnul Otto Pick ve své úvaze *O německé divadlo v Praze*.⁸⁵ Autor si v ní stěžuje na nedostatečnou kvalitu divadelní produkce, která se dle jeho mínění nevymyká kvalitě průměrné německé maloměstské scény. Pickovi vadí především to, že jde o jedinou pražskou scénu, která má díky svému kulturnímu kontextu všechny předpoklady stát se zároveň jedinečnou, ale nevyužívá jich. Spíše než nevýraznou dramaturgii by se toto divadlo mělo snažit rozvíjet německé umění a kulturu, tzn. zapomenout na komerční veselohry a operety, namísto nich by mělo diváky seznamovat s kvalitnějšími kusy – klasickými i současnými. Pickovy představy o ideální podobě německého divadla se netýkají pouze repertoáru, ale zahrnují také interkulturní přesah. Pick, vědom si specifické situace německého divadla v českém prostředí, požadoval divadlo, které by české většině mělo prezentovat to nejlepší z německojazyčné kultury. Další Pickův požadavek byl sociálního rázu – kritizoval příliš vysoké ceny vstupného, kvůli němuž tvořili publikum především materiálně dobře situovaní Němci, pro jiné skupiny obyvatelstva, jako např. střední třídu a studenty, se však stalo nedostupným.

⁸⁵ PICK, O. O německé divadlo v Praze. *Babylon*. 2010, XIX, 15-16. Překlad M. Kotrouš.

Repertoár divadla byl silně ovlivněn nutností ekonomicky obstát, ředitelé a dramaturgové se proto nevyhnuli uvádění populárních operet, přicházejících většinou z Vídně. Přesto se každý z nich svým osobitým způsobem snažil v rámci možností o zvýšení kvality repertoáru. Zatímco ředitel Angelo Neumann považoval za nejhodnotnější umění operu a za jejího největšího představitele Wagnera, jehož díla se snažil v Praze uvádět výpravným způsobem, Neumannovi nástupci poskytli větší prostor činohře. O pravděpodobně nejvýznamnější a nejexperimentálnější počín v činoherní oblasti se zasloužili Fritz Bondy a Hans Demetz, kteří 30. září 1916 zahájili cyklus Kammerspiele (Komorní hry). Cílem tohoto cyklu bylo uvádění děl současných moderních autorů, jakými byli Strindberg, Wedekind či němečtí expresionisté. Již volba premiérové hry *Sohn (Syn)* od německého expresionistického dramatika Waltera Hasenclevera, tematizující generační konflikt odbojného mládí proti otcovské autoritě, naznačila směr, kterým se divadlo hodlalo dále vyvíjet.

Nejprve se hrálo ve „zkušebním provozu“ 3 x týdně ve Stavovském divadle, které bylo považováno za méně významnou scénu než Nové německé divadlo. Počínaje příchodem ředitele Leopolda Kramera na podzim roku 1918 se začalo hrát pravidelně každý večer. Po ztrátě Stavovského divadla cyklus pokračoval na nově zřízené scéně Kleine Bühne (Malá scéna) Na Příkopech, ale dramaturgická koncepce v této době a tomto prostoru již nebyla tak úzce vymezená, jako dříve.⁸⁶

Ve svých počátcích se však Kammerspiele držela pevně stanovaného dramaturgického plánu, o němž pravidelně referoval programový sešit *Blätter der Prager Kammerspiele (Listy pražských Komorních her)* s celou řadou studií a informací k uváděným hrám. Hlavním požadavkem Kammerspiele byla nutnost odlišit se od spotřebního repertoáru výběrem dramát i způsobem inscenace. V inscenační praxi se prosadil důraz na další složky inscenace, než je pouhý text – především na herce a jeho práci s hlasem a na další aspekty, jakými byla například práce se světlem, která měla podtrhnout význam slova.

V tomto ohledu na sebe nejvíce upozornil zmiňovaný mladý dramaturg a režisér Hans Demetz, jež inscenoval celou řadu děl aktuálních dramatiků, (a to nejen v rámci Kammerspiele, ale také na hlavní scéně Nového německého divadla): „*Před branami Berlína stála zase jednou literární revoluce. Expresionismus byl na pochodu. Žádný div, že jsem každou noc snil o lyrických extázích Augusta Stramma, Waltera Hasenclevera*

⁸⁶LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*, s. 372.

a Kasimira Edschmida. *Někdy se sny plní. Jednoho dne hodil pošťák na můj stůl prvotinu Waltera Hasenclevera Der Sohn. (...) Byl to první pokus nové dramatiky, jež se radovala ze světa a chtěla bez respektu odhodit staré obehnané formy dosavadního jevištního umění.*⁸⁷ Záliba v díle expresionistických autorů ukazuje na Demetzův blízký vztah k tomuto směru, on sám sebe s lehkou nadsázkou označil za „mučedníka expresionistického dramatu.“⁸⁸ Výrok narážel na odpor ředitele Tewelese, jenž musel Demetz zlomit, aby dosáhl svého vytouženého záměru.⁸⁹ Ve svém díle *Die Geschichte des Prager deutschen Theaters in Prag (Dějiny Nového německého divadla v Praze)* Demetz vyzdvihuje svůj přínos světovému divadlu. Vlastní inscenaci generačního dramatu *Syn* považuje za první uvedení expresionistického dramatu vůbec.⁹⁰ Demetz zároveň upozorňuje na pozitivní přijetí, jehož se inscenaci v Praze dostalo: „*Představení zaznamenalo úspěch a našlo v pražském vzdělaném publiku ochotné posluchače.*“⁹¹ Senzací se dle jeho slov stalo také premiérové uvedení další Hasencleverovy hry, tragédie *Menschen (Lidé)*, kterou ocenil dokonce i samotný autor. Významnou zásluhu na úspěchu inscenace prý měla úchvatná scéna, rozdělaná do šesti menších částí. Naopak inscenace díla dalšího z německých expresionistů – velké sociální drama *Gas (Plyn)* Georga Kaisera tak velkého úspěchu nedosáhla.

Demetz jako dramaturg však nečerpal pouze ze zahraniční tvorby, ale poskytl prostor také domácím autorům. Harmut Binder zmiňuje následující premiérové inscenace her pražských německých autorů. Jednalo se o Brodovo drama *Die Höhe des Gefühls (Vznešené pocity)*, aktovku Ernsta Feigla, redaktora novin Prager Tagblatt, *Fremde (Cizinec)* a drama Oskara Bauma *Das Wunder (Zázrak)*, inscenovaný za Tewelesova následníka Kramera)⁹² Jitka Ludvová ve svém kompletním soupisu inscenací v rámci Kammerspiele uvádí ještě drama H. Anderse (vl. jménem Karl

⁸⁷ DEMETZ, H. Kammerspiele s použitím síly. In: LUDVOVÁ, J. *Op. cit.*, s. 644. Překlad J. Ludvová

⁸⁸ *Ibid.* s. 645.

⁸⁹ Demetz s odstupem času vzpomíná na mladicky drzý počín, jímž si cyklus Kammerspiele prosadil navzdory Tewelesovi. Zkušený ředitel na expresionismus pohlížel s nedůvěrou jako na další z mnoha literárních experimentů, který skončí stejně rychle, jako začal. Demetz, jenž pravidelně připravoval prohlášení do novin, jednoduše sepsal zprávu, v níž referoval o ředitelově záměru zřídit nový divadelní cyklus. Ředitelovo počáteční rozčilení brzy pominulo a tak sebevědomý dramaturg mohl záhy slavit úspěchy s premiérovým představením. In: DEMETZ, H. Kammerspiele s použitím síly. *Op. cit.*, s. 645.

⁹⁰ Jitka Ludvová ovšem navzdory tomuto tvrzení upozorňuje na skutečnost, že již v roce 1914 používal Karel Hugo Hilar ve svých inscenacích v divadle Na Vinohradech expresionistické postupy.

⁹¹ DEMETZ, H. *Die Geschichte des Prager deutschen Theaters in Prag VIII.* Praha: Divadelní ústav, 1974. s. 35.

⁹² BINDER, H. *Prager Profile: Vergessene Autoren im Schatten Kafkas.* Berlin: Mann, 1991. s.166.

Kreiblich) *Experimente, eine akademische Komödie (Experimenty, akademická komedie)* v období Tewelesova ředitelování a Weißovo drama *Tanja* za ředitele Kramera.

Je s podivem, že expresionistické dílo Pražana Paula Kornfelda zůstalo v rámci tohoto cyklu opomenuto, ačkoliv se v zahraničí uvádělo. Domnívám se, že Demetzovo opomíjení Kornfeldových her nebyla záměrná a že se jednalo spíše o souhru okolností, která inscenování zabránila. Tuto domněnku potvrzuje fakt, že se o inscenování *Pokušení* skutečně uvažovalo, z neznámého důvodu však z tohoto záměru sešlo.

Podobně tomu bylo zpočátku i v případě dramát Franze Werfela, která zaznamenala velký úspěch na vídeňských scénách a dokonce ve Spojených státech na slavné Broadwayi, zatímco pražské scény svého rodáka nejprve opomíjely. Praha se s inscenací jeho díla poprvé seznámila prostřednictvím hostujícího vídeňského souboru. Ve dvacátých letech se však tato situace změnila a Nové německé divadlo začalo Werfela pravidelně uvádět, uvedeny byly hry *Schweiger, Juarez a Maximilián, Kozlí zpěv*. Poslední zmiňovaná hra pronikla také záhy na jeviště Národního divadla.

Zmínili jsme již Hanse Demetze, který vzpomínal na mimořádně kladné přijetí expresionistických her pražským publikem. V této souvislosti bude zajímavé porovnat ohlasy na inscenaci Weissovy *Tanji* ve vídeňském Volkstheateru a v pražském Stavovském divadle z roku 1919. Franz Haas se zmiňuje o nadšených reakcích pražského publika, zatímco vídeňskou inscenaci prý doslova vypískali. Jako vysvětlení pro tak rozporuplné přijetí nabízí vysvětlení, že za úspěchem pražské inscenace stálo zdůraznění revolučního pozadí této hry. Ačkoliv motiv Velké říjnové revoluce slouží v dramatu spíše jako prostředek pro zdůraznění emocí, pražská inscenace jej postavila zcela do popředí. Haas dále uvádí, že potlesk patřil především rudým revolučním vlajkám, které byly ve Vídni bílé.⁹³ Vídeňská inscenace drama zcela odpolitizovala, zůstal pouze expresionisticky vyhocený příběh prostitutky, který publikum přijalo s nevolí. V Praze, kde byla převážná část umělců a intelektuálů (mezi Němci stejně tak jako mezi Čechy) orientovaná levicově, dopadlo revoluční téma inscenace na živnou půdu. K úspěchu také přispělo obsazení autorovy přítelkyně Rahel Sanzary do hlavní role. Tato herečka, původní profesí tanečnice, se vypracovala v oblíbenou představitelku silných, démonických žen. Na pražských německých jevištích se objevovala např. v četných inscenacích Wedekindových her, v inscenaci další Weissovy hry *Leonore* (jež se nedochovala) či jako Lady McBeth v inscenaci hostujícího Leopolda Jessnera.

⁹³ HAAS, F. *Op. cit.*, s. 66.

Ve 30. letech dochází k velmi pozitivní tendenci v oblasti česko-německých kulturních vztahů. Na obou stranách se konečně objevuje snaha odstranit pomyslnou zed' mezi oběma světy a navázat kulturní dialog. Tak dochází k pravidelnému inscenování českých autorů, např. Františka Langera, Karla Čapka nebo Fráni Šrámka. Pozoruhodným počinem bylo také nastudování Štěpánkovy veselohry *Čech a Němec* za spoluúčasti herců Národního i Nového německého divadla. Tyto nadějně pokusy o vzájemné sblížení však bohužel drasticky zmařily události roku 1938, jež vedly k ukončení činnosti Nového německého divadla. To sice následně svou činnost během války obnovilo (se změněným ředitelem a z velké části také obměněným souborem), v roce 1945 však německojazyčné divadlo na tomto místě zaniká úplně, stejně tak jako veškerá kulturní činnost Němců v Československu. Nastává doba státem kontrolované kultury, která s předválečnou uměleckou rozmanitostí a moderností nemá pranic společného.

5. Závěr

Pro svou diplomovou práci jsem si zvolila téma, které je dle mého názoru poněkud opomíjené. Pokusila jsem se zmapovat tvorbu pražských německých dramatiků v období mezi lety 1910-1938. Už samotná definice „pražský německý dramatik“ se však může zdát problematická, především položíme-li si otázku, koho budeme považovat za dramatika – zda jakéhokoliv člověka, který při své civilní profesi napíše byť jen jedinou hru, nebo naopak profesionálního spisovatele, pro něhož představuje dramatická tvorba těžiště jeho zájmu. Do první skupiny bychom mohli začlenit celou řadu příležitostných autorů; ty z druhé skupiny bychom spočítali na prstech jedné ruky: Franz Werfel, Paul Kornfeld.

Ve své práci jsem se zabývala především autory z jakéhosi pomyslného středu mezi těmito dvěma póly. Tvorby dramatiků „amatérů“ jsem se dotkla okrajově také, zaměřila jsem se však především na spisovatele, kteří se autorské tvorbě věnovali dlouhodobě, a kteří tvořili hlavní hybatele kulturního života německé menšiny v Praze. Drama pro ně zpravidla nebylo nejvyhledávanější literární formou (pomineme-li Kornfelda a případně také Werfela), přesto této formy také využili k vyjádření svých témat. Zvláštní pozornost pak byla věnována těm, v jejichž díle se odrazil expresionismus.

V předcházejících kapitolách jsem se snažila nastínit, která témata a motivy tyto autory nejvíce zajímali. Setkali jsme se tak s odrazem pražského mýtu, obrazem ženy jako spasitelky, adorací umění či s využitím konkrétního historického tématu jako prostředku k vyjádření nějakého obecně platného problému. U expresionistických děl jsem zdůraznila především pozornost, kterou autoři věnovali vnitřnímu světu člověka, jeho senzitivnímu, zdeformovanému vnímání reality a vizi básníka v roli proroka nebo také novodobého mesiáše. Porovnáme-li tato témata se světovou literaturou, nalezneme zde témata „nepřenositelná“, specifická, spojená s konkrétním místem, tedy Prahou a jejím geniem loci; stejně tak jako témata, která korespondovala se soudobým evropským aktuálním děním. Druhá zmíněná skupina dramaturgů se týká především expresionistické dramatiky. Pražští představitelé tohoto směru vedli živý dialog s předními představiteli expresionismu v nejvýznamnějších centrech německojazyčné kultury, nelze je tedy považovat za zcela izolované.

Jak vyplývá z děl pražských německých autorů, německá kultura byla těmto autorům bližší než česká. V jejich dramatech nalezneme celou řadu odkazů na kulturní

dědictví německojazyčných zemí. Přesto se někteří z pražských německých autorů snažili dosáhnout vzájemného kulturního porozumění také s českou kulturou. V tomto snažení byl činný hlavně Max Brod.

Právě ve chvíli, kdy se možnost bližšího kontaktu začínala zdát reálnou, byla veškerá německojazyčná, zejména židovská kultura na našem území násilně potlačena a spolu s ní zanikla podstatná část dějin naší země. Záleží jen na nás všech, zda se kontakt s kulturou, s níž nás spojují stovky let společné historie, podaří obnovit.

6. Prameny

Divadelní hry

- BAUM, O. *Das Wunder: Drama in drei Aufzügen*. Berlin, München: Drei Masken Verlag, 1920.
- BROD, M. *Abschied von der Jugend: ein romantisches Lustspiel in drei Akten*. Berlin: Axel Juncker, 1912.
- BROD, M. *Die Höhe des Gefühls: Ein Akt*. Berlin: Kurt Wolff Verlag, rok vyd. neuveden.
- BROD, M. *Die Retterin: Schauspiel in vier Akten*. Leipzig: Kurt Wolff, 1914.
- BROD, M. *Klarissas halbes Herz: Lustspiel in drei Akten*. München: Kurt Wolff, 1923.
- BROD, M. *Lord Byron kommt aus der Mode: Schauspiel in drei Akten*. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1929.
- KAFKA, F. Der Gruftwächter. In: OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.
- KORNFELD, P. *Die Himmel und Hölle*. In: OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.
- KORNFELD, P. *Žid Süss: Tragédie o třech dějstvích a epilogu*. Překlad V. Tomeš. Praha: Dilia, 1994.
- KORNFELD, P. *Himmel und Hölle: Eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog*. Berlin: Fischer Verlag, 1919.
- LEPPIN, P. *Der Enkel des Golem: ein Nachtstück aus dem alten Prag in sechs Bildern*. Rukopis Divadelního ústavu, rok neuveden.
- LEPPIN, P. *Modrý cirkus: hra o třech jednáních*. Překlad J. Klepetář. Rukopis Divadelního ústavu, rok neuveden.
- WEISS, E. *Olympia: Tragikomödie*. Berlin: Verlag die Schmiede, 1923.
- WEISS, E. *Tanja: Drama in drei Akten*. Berlin: S. Fischer, 1920.
- WERFEL, F. Der Besuch aus dem Elysium: Romantisches Drama in einem Aufzug. In: WERFEL, F., KLARMANN, A. *Die Dramen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1959.
- WERFEL, F. Die Versuchung: Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer. In: OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.
- WERFEL, F. Schweiger: Ein Trauerspiel. In: WERFEL, F., KLARMANN, A. *Die Dramen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1959.

WERFEL, F. Bockgesang. In: WERFEL, F., KLARMANN, A. *Die Dramen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1959.

WINDER, L. *Doktor Quillotín*. Překlad E. Rutteová. Praha: Centrum, rok neuveden.

7. Sekundární literatura

- BINDER, H. *Gustav Meyrink – Ein Leben im Bann der Magie*. Prag: Vitalis, 2009.
- BINDER, H. *Prager Profile: Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*. Berlin: Mann, 1991.
- BROD, M. *Pražský kruh*. Praha: Akropolis, 1993.
- BROD, M. *Život plný bojů*. Praha: Mladá Fronta, 1966.
- DEMETZ, H. *Die Geschichte des Prager deutschen Theaters in Prag VII-X*. Praha: Divadelní ústav, 1974/1975.
- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000.
- GOLDSTÜCKER, E. Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In: *Weltfreunde: Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Praha: Academia, 1967.
- GOTTSMANN, C. L. *Unerkannt und (un)bekannt: Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa*. Tübingen: Francke Verlag, 1991.
- HAAS, F. *Der Dichter von der traurigen Gestalt: zu Leben und Werk von Ernst Weiß*. Frankfurt am Main: Lang, 1986.
- HAUMANN, W. *Paul Kornfeld: Leben - Werk - Wirkung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.
- JEŽKOVÁ, P. *Obležen národem dramatiků: Jan Lier kritik a dramaturg Národního divadla*. 2012. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.
- LUDVOVÁ, J. *Až k hořkému konci: Pražské německé divadlo 1845-1945*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav. Akademia, 2012.
- MEISTER, H. *Franz Werfels dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühnen*. Köln: Universität zu Köln, 1964.
- NUY, S. *Paul Kornfeld: Jud Süß: Studie zu einer dramatischen Bearbeitung des 'Jud Süß'-Stoffes*. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1995.
- OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis: Expressionistisches Theater*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.
- PAZI, M., ZIMMERMANN, H. D. *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg: Königshausen Neumann, 1991.
- PAZI, M. *Fünf Autoren des Prager Kreises*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1978.

- PICK, O. O německé divadlo v Praze. *Babylon*. 2010, XIX, 15-16.
- RÜHLE, G. *Zeit und Theater: Vom Kaiserreich zur Republik. 1913-1925*. Berlin: Propyläen Verlag, 1972.
- SERKE, J. *Böhmische Dörfer: Putování opuštěnou literární krajinou*. Praha: Triáda, 2001.
- SOKEL, W. H. *Der literarische Expressionismus: Der Expressionismus in der Deutschen Literatur des zwanzichsten Jahrhunderts*. München: Langen Müller, 1960.
- SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- VLČKOVÁ, O. *Židovské divadlo v Praze v letech 1909 – 1938*. Praha, 2005. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Kazda.
- WIMMER, P. *Franz Werfels dramatische Sendung*. Vídeň: Bergland Verlag, 1973.

Internetové zdroje

- Dům Mozarteum. *Atlas Česka* [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.atlasceska.cz/praha/dum-mozarteum/>
- KOMÁREK, S. Děloha a valčík. *Vesmír* [online]. 2010, č. 6 [cit. 2013-04-21]. Dostupné z: <http://www.vesmir.cz/clanek/deloha-a-valcik>
- Otto Weininger* [online], poslední aktualizace 5. dubna 2013 21:33 [cit. 21. 4. 2013], Wikipedie. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Otto_Weininger >