KAREL MOHYLA / 14. 6. 2019

Franz Kafka v dobové recepci filmu Postava k podpírání

Celorepubliková distribuce filmu *Postava k podpírání* (1963), který Pavel Juráček natočil společně s Janem Schmidtem, začala 4. září 1964, tedy zhruba půl roku po jeho úspěchu na X. dnech krátkého filmu v Oberhausenu, kde získal Velkou cenu. Rané ohlasy českých redaktorů tak vycházely buď z omezené domácí distribuce filmu, nebo z jeho projekce na festivalu. První recenze od Vladimíra Bystrova je například dokladem projekce snímku v Kině krátkých filmů na Václavském náměstí v lednu 1964. Kromě podivení se nad názvem filmu Bystrov ve svém textu dále zřejmě reagoval na anotaci filmu z *Filmového přehledu*, která jej spojuje s dílem Franze Kafky: „Středometrážní hraný film, který jeho autor charakterizoval jako ‚kafkovské zobrazení absurdních situací, souvisejících s obdobím kultu, jehož absurdnost jsme si nedokázali uvědomovat.‘“[1] Tuto spojitost Juráčkova filmu s poetikou Kafkových děl však Bystrov poněkud znevažuje: „Bylo by přehnané srovnávat svět, v němž se pohybuje *Postava k podpírání*, se světem hrdinů Kafkových románů,“[2] a v následujících slovech vystihuje sdělení filmu jinak, a to citátem Bruna Jasieńského: „ale je rozhodně třeba ukázat jeho spojitost s proslulou větou: neboj se nepřátel, neboj se přátel, boj se lhostejných.“[3] Juráčkovo doznání „kafkovského zobrazení“ v *Postavě k podpírání Filmový přehled* přebírá z jeho rozhovoru pro *Filmové informace,* [4] který byl uveřejněn 26. června 1963, již v době natáčení filmu[5].. Juráček se nicméně později jak veřejně, tak soukromě spojení s dílem Franze Kafky bránil. V rozhovoru pro časopis *Kino* o téměř rok a půl později řekl: „Kdyby byl v módě Jirásek, počítáme, že by se v souvislosti s *Postavou* mluvilo o něm. O Kafkovi se ostatně hovoří i v souvislosti s Ionescem, Beckettem, Adamovem, Camusem, Mrožkem, atd.“[6] V dřívějším (21. září 1963) soukromém zápise udává i možnou motivaci změny způsobu prezentace svého debutu: „Zdá se mi, že brzo budu nenávidět Kafku. A jenom tady, na té stránce, se osměluji říct, že jsem nikdy nečetl ani *Proces*, ani *Zámek*. Ale

už dnes vím, že se budou snažit *Postavu* vyřídit nařčením z epigonství.“[7]

V roce 1962, kdy vzniká Juráčkův námět *Postavy*, Kafka nepatřil k oficiálně tolerovaným autorům, i když po roce 1956 jej již bylo možné interpretovat pozitivněji než v první polovině let padesátých.[8] Kromě časopiseckých studií[9] vyšel na konci padesátých let také český překlad *Procesu,*[10] avšak po roce 1958 došlo k opětovnému utužení kulturně-ideologického dozoru. Možnosti svobodnější recepce Kafky se začínají znovu otevírat až s rokem 1962, kdy také vznikla iniciativa uspořádání kafkovské konference v Liblicích, která se nakonec uskutečnila 27–28. května 1963.[11] Juráčkovy texty literární přípravy *Postavy* tedy vznikaly v době, která byla nakloněna inovativním a kritickým počinům, nicméně Kafkovo dílo bylo stále do určité míry tabuizováno, jelikož zatím nedošlo k jeho nahlížení z oficiální marxistické perspektivy. To dokládají např. vzpomínky publicisty Alexeje Kusáka ze schůze Komise českých germanistů (23. listopadu 1962), která kafkovskou konferenci připravovala: „[Eduard] Goldstücker (…) návrh na uspořádání kafkovské konference zúžil na jakousi poradu ‚nás marxistů‘, kteří by se nejdříve měli dohodnout na společném stanovisku, jak dílo Franze Kafky interpretovat.“[12] Juráčkovo označení prvních (literárních) verzí *Postavy* jako kafkovských[13] tedy bylo v dané době možné považovat za nonkonformní a teprve v důsledku úspěchu liblické konference, jež umožnila znovuzavedení Kafkova díla do oficiálního diskurzu, se pro film stává příznakem epigonství.[14]

Pokud se vrátíme k pojetí filmu od Vladimíra Bystrova z první recenze, ukazuje se, že Juráčkovu problému s epigonstvím nevědomě vycházel vstříc. Je také možné, že jeho vůle zbavit film kafkovského označení byla motivována v tisku vzniklou aférou okolo kafkovské konference, kterou vyvolal východoněmecký politik Alfred Kurella článkem „Jaro, vlaštovky a Franz Kafka“ uveřejněným v kulturním časopise *Sonntag*.[15] Výstižně tuto situaci popisují Kurellova vlastní slova, která pocházejí z dopisu adresovaného redakci italského listu *Il Contemporaneo* a jež cituje A. Kusák: „Můj článek v *Sonntagu* byl politickým článkem. Byl namířen proti politickému oceňování pražské konference jako bodu obratu v marxistickém myšlení a proti politickému hodnocení naší epochy jako společenského stavu, pro který dává Kafka tu správnou interpretaci. Garaudy[16] (…) obě tyto politické teze formuloval (…) a k tomu jsem nemohl mlčet. Zejména když v jeho příspěvku došlo k rozšíření pojmu odcizení, který každého znalce myšlení našich klasiků musí rozzuřit…“[17] Bystrov, jakoby obezřetný

k tehdejší situaci, přeznačil kritický osten *Postavy* skrytý v jejím avizovaném „kafkovském zobrazení“, když k vystižení díla použil „bojovný“ epigraf rehabilitovaného komunistického autora Bruna Jasieńského. K hloubce Juráčkova díla nakonec dodal: „*Postava k podpírání* je malý film s nemalou myšlenkou vyslovenou v odvážné – a zejména vtipné – hyperbole. (…) bylo by už dobré promítat ho i jinde.“ [18]

Podobnou narážku na omezení distribuce filmu vyslovil v závěru své recenze pro *Tvář* i Jiří Pištora, když vznesl polemiku o tom, zda si je distribuce vědoma kritického podtextu filmu: „Ví-li, oč jde, i filmová distribuce, o tom nejsem tak docela přesvědčen; zařadila tohle filmové veledílko cudně do pořadu grotesek v kině Praha (…). Nebo že by to věděla až příliš dobře?“[19] Takto odvážný tón Pištora zachovává v rámci celého textu, povýšeně například konstatuje, že: „Tenhle film u nás sotvakdo přecení.“[20] Toto přesvědčení nabývá z porovnání filmu se snímky Věry Chytilové, které dle něj již samy o sobě působí „řadovému filmovému konzumentovi“ potíže a které ve srovnání s úsilím o filmovou filozofii *Postavy* vypadají při všech svých nesporných kvalitách prostince. Celkové sdělení filmu tak Pištora interpretuje jako hluboce filozofický pohled „na moderní svět v jeho komplexnosti, nebo, lépe, v jeho systému. (…) Autoři vidí, co přežilo z kafkovského světa v dnešní realitě, dělají dnešní závěry. (…) Po mém soudu jim lze vyčítat stejným právem vliv Karla Marxe, jehož impuls tu cítím stejně intenzivně.“[21] Ukazuje se analogická situace, Pištora, stejně jako Bystrov, chce chránit sdělení filmu, které by mohlo být ohroženo slovy o „kafkovském zobrazení“ z anotace *Filmového přehledu*. Vliv Kafky klade na stejnou roveň jako vliv Marxe,[22] onoho „klasika“, na kterého se odvolává i A. Kurella při své kritice výsledků kafkovské konference a jehož pojem odcizení byl podle Kurelly v interpretacích Kafky neadekvátně rozšířen.[23] Pištora si tedy všímá stejných souvislostí mezi Kafkou a Marxem jako někteří z přispěvatelů kafkovské konference, nicméně je klade spíše vedle sebe a nesnaží se je logicky propojit, jelikož by to mohlo být pokládáno za provokaci vůči zastáncům „čistého socialismu“, jako byl Kurella.

O úspěchu *Postavy* na festivalu v Oberhausenu v českém tisku referoval především Jan Hořejší, přičemž vzhledem k povaze jeho dvou článků, které referovaly o festivalu obecně, charakterizoval film pouze zlomkovitě, nicméně stejně obezřetně jako jeho kolegové: „Teprve v Praze jsem se dozvěděl o úvahách, do jaké míry je dobře či špatně, že v západoněmecké soutěži vyhrál socialistický film právě tak kritický

k vlastním nedostatkům v minulosti, jako je *Postava k podpírání*. (…) V Oberhausenu o uměleckých i myšlenkových kvalitách Juráčkova a Schmidtova filmu rozhodovala porota, v níž vedle Karla Zemana seděli další významní tvůrci socialistických zemí. Je snad možno předpokládat, že toto ‚konkláve' udělilo cenu našemu filmu s nějakými postranními úmysly či dokonce za některé jeho ‚pochybné' vlastnosti? Jestli se oberhausenskému obecenstvu zalíbil film svým, dejme tomu módním, kafkovským laděním – nevidím na tom tolik špatného – u poroty rozhodlo především to, zač film s mladistvou chutí bojuje – za lepší svět bez předsudků, bez schémat."[24] Hořejší také zaujal specifickou strategii, jak se vyhnout kafkovským konotacím, striktně totiž odděluje recepci západních diváků vnímajících pouze „módní, kafkovské" ladění filmu a názor festivalové poroty složené z tvůrců ze socialistických zemí (přičemž ostatní členy poroty záměrně opomíjí), kteří se zabývali nikoliv jeho formou, ale především jeho sdělením – tím, za co „bojuje". O samotném sdělení filmu toho příliš řečeno není, jelikož jej Hořejší staví do určitého bezčasí – zpočátku mluví o kritičnosti filmu k minulosti, čímž zřejmě naráží na kult osobnosti, poté zmíní obecný aspekt, jenž snímek sdílí se socialistickým uměním – „řešení problémů našeho života" – a nakonec se zabývá přínosem díla pro socialistickou budoucnost, spolupodílením se na „lepším světě bez předsudků, bez schémat". Ve druhém článku je Hořejšího pohled ještě umírněnější, což vyjadřuje i projev jeho sympatie vůči snímku: „film mladý nejen svým věkem, ale i svými myšlenkami."[25] Reportáž z Oberhausenu sepsal i Jan Žalman, nicméně kromě poukázání na tamější příměry *Postavy* ke Kafkovi jeho článek neobsahuje žádný výklad filmového sdělení a soustřeďuje se především na obecnou oslavu mladé filmařské generace. Ještě více než u Hořejšího tak jeho věty nabývají na neurčitosti: „Co pokazilo nepříliš šťastné pražské uvedení tohoto filmu, napravil Oberhausen, a to navzdory obavám z nepřeložitelných míst, navzdory obavám týkajícím se formy. (…) každému citlivému diváku [Juráčkův] film znovu potvrdil (…), že mladá a nejmladší generace našich filmových tvůrců nezaspala svou příležitost; že má co říci a že zná také účinný způsob, jak to říci."[26]

Zřejmě nejrozsáhlejší dobovou recenzí filmu je text Evy Šmídové ve *Filmu a době*, kterému předchází i rozhovor s Pavlem Juráčkem, jejž vedl Josef Vagaday. Ten film uvádí společně se snímkem *Až přijde kocour* jako společensky nejangažovanější z produkce předchozího roku a zároveň dodává chybějící díl k referátu Jana Hořejšího: „To, o čem vypráví, se zdaleka netýká jenom nedávné minulosti."[27] Šmídová na rozdíl

od Hořejšího i předchozích recenzentů smysl filmu dostatečně objasňuje a nikterak se nestraní příměrů ke Kafkovi či konstatování odcizení: „Nejde tu přitom o nic víc a o nic méně, než o zamyšlení autorů nad některými rysy kultu osobnosti, zprostředkované principy kafkovské absurdity. Doba kultu osobnosti s jejími charakteristickými projevy, **jež v myšlení jednotlivců přežívají leckdy až do současnosti** [zvýraznil K. M.], lze, jak o tom dnes již svědčí řada uměleckých děl, vyjádřit a zachytit nejrůznějšími způsoby a metodami. Autorům *Postavy*, jak je vidět z filmu, nešlo o popisné zobrazení jednotlivých konkrétních případů více či méně otřesných, ale o to, jak vyjádřit atmosféru **této doby**, vyplývající z odcizení. Nejistota, nemožnost porozumění, nesmyslnost, vnitřní rozpornost vztahu člověka a společnosti, to je základ vzniku absurdity. Nebylo proto náhodou, že autoři zvolili pro *Postavu k podpírání* právě tento zorný úhel, jenž jim **nově pomohl osvětlit jev, dobu, člověka**.“[28] Klíčovým rysem umožňujícím kritické vyjádření se opět stává nepřiřazení kritizovaného jevu do současnosti, alespoň ne explicitní. Nejdříve je čtenáře nutné ujistit o tom, že film nepojednává o ničem jiném než o době minulé, pouze mimoděk je ve druhé větě zmíněno, že některé rysy kultu osobnosti se „leckdy“ objevují i v současnosti. Ve třetí větě dochází k záměrné nejednoznačnosti ukazovacího zájmena ve spojení „této doby“ – doboví „optimisté“ ji zřejmě budou interpretovat jako odkaz k minulosti, neboť jen tehdy se mohly odehrát „více či méně otřesné případy“, zbytek recipientů pravděpodobně uvidí zřetelnou souvislost s dobou aktuální. Poslední věta pak užitím příslovce „nově“ ujišťuje o tom, že se stále mluví o době minulé, jelikož vzniká určitá časová distance mezi předmětem a podmětem.[29] Šmídová z Juráčkova a Schmidtova díla nepřímo činí vědeckou práci, jež se řídí marxistickou dialektickou metodikou – předmětem zájmu je odcizení jakožto produkt kultu osobnosti, metodou řešení je pak zobrazení odcizení skrze princip kafkovské absurdity, čímž se tato absurdita přesouvá do obecnější roviny a přetrhává se konvenční spojitost s Kafkovým dílem. Nový pohled na již několikrát probíraný jev umožňuje nové porozumění, novou syntézu a (teoreticky) jeho praktické vymýcení, k němuž již částečně došlo, jelikož s přítomností už téměř není spojován.[30]

O měsíc později vychází článek Ivana Soeldnera blízký fejetonu, v němž autor poukazuje na princip sdělování pravdy prostřednictvím komických dramatických a filmových forem. A právě jako nejsilnější dobovou komedii či satiru vnímá *Postavu*, která dle něj na rozdíl od Jasného filmu *Až přijde kocour* nepostrádá konkrétnější

vazbu se současností a svou kritičností se vyrovnává divadelním inscenacím *Drak je drak* ze Satirického divadla Večerní Brno a *Občan Čančík* z Divadla komedie. Soeldner kritizuje dobové chápání *Postavy* jako kafkovského dramatu a stejně jako předchozí recenzenti se tak, zcela explicitně, zbavuje oné stigmatizace, kterou pro film představuje atribut kafkovský: „Je to komedie — a také zde smích tuhne na rtech. Proto mnozí považují film za kafkovské drama, dokonce vyčítají vliv Franze Kafky. Ale copak Kafka měl smysl pro humor? (…) *Postava k podpírání* je satira na nešvary socialismu, zase zcela přesná, sžitá s dobou, pevně v ní zasazená. (…) žádný mystický strach z odcizení, ale báječná, vtipná satira na zvláštní „odcizení" našeho zbyrokratizovaného světa. A hlavně: je to pohled ironiků, humoristů v nejvážnějším smyslu slova. Směr, kterým by se měla ubírat filmová satira."[31] Soeldnerova slova o „neexistenci mystického strachu z odcizení" nicméně poněkud stírají sociálně-kritický apel díla, který měl Juráček zřejmě od počátku na mysli, když film prostřednictvím kafkovského označení přeneseně považoval za útok na dobové normy, jelikož si byl vědom nebezpečí nařčení z formalismu, jež později, i díky tomuto označení, přišlo.[32] Soeldnerův článek si tak v závěru poněkud protiřečí, když kritičnost *Postavy* zmírňuje na „báječnou, vtipnou satiru na zvláštní odcizení", jež zřejmě odcizením ani není, jelikož je „naše" a protože jej zobrazují ironikové a humoristé, kteří pouze dobře dělají svou práci.

Další kritické ohlasy na film se objevily až na podzim roku 1964, kdy se také uskutečnila celostátní premiéra a film získal ocenění v Mannheimu, přičemž k celkovému sdělení filmu se vyjadřují pouze texty Pavola Branka (1. září) a Antonína Jaroslava Liehma (7. listopad). Zatímco Brankova recenze již film s kafkovským odkazem nespojuje, Liehm tak opětovně činí, nicméně jej přesouvá z roviny obsahové do té formální. Branko autory filmu oceňuje za: „sústredený útok proti najhlbšej podstate kultu, spojenej len zdanlivo protikladnou anonymizáciou riadiacich orgánov moci a ich odtrhnutosťou od riadených, stal sa baranidlom proti usilovne šírenému predsudku, že to azda s likvidáciou kultu osobnosti nemyslíme vážne. Hoci je to predsudok veľmi pružný a prispôsobivý – v tomto prípade napr. vyúsťoval do pikantnej otázočky, či teda tento film naozaj budeme u nás predvádzať, či nie je len ‚na export'. Ako vidieť, nie je…"[33] Branko už tedy oproti svým kolegům ve spojitosti s kultem osobnosti mluví v přítomném čase a otevřeně vystihuje podstatu tohoto společenského/politického jevu i kontext dobové diskuze o něm – polemiku o tom, zda

vůbec ještě v současnosti existuje a jestli je někdo schopen hledat jeho řešení v praxi. A právě *Postava* je z Brankova hlediska onou „aktivizační injekcí“, která toto řešení skrze společenské uvědomění nabízí: „prežívame tento film ako metaforu čohosi, čo je za nami, ale súčasne sa nám v desiatkach krátkych spojení odhaľuje myšlienková starina, ktorá má tuhý život a obklopuje nás v nových a nových podobách. Lenže, na rozdiel od tých čias, dnes si jej absurdnosť uvedomujeme – a *Postava* tento proces urýchľuje, katalyzuje, plodí alergiu na tieto zjavy, neochotu ďalej ich trpieť. Takže nie je to iba plod kritického nadhľadu, nastavujúceho krivé zrkadlo dobe, ale aj účinná aktivizačná injekcia…“[34]

A. J. Liehm naopak film nevnímá v souvislosti s kultem osobnosti, a tudíž jej ani nechápe jako řešení celospolečenského problému, ale pouze jako zobrazení problému určité společenské skupiny. Jeho text však zřejmě nemá vést k toleranci této skupiny ze strany většiny, ale pouze k vysvětlení filmu jako jejího projevu, který nemusí být vyslyšen, jelikož stačí, když si jej „oni“ lidé vyřeší sami v sobě: „Jsou mladí lidé, nechci odhadovat, zda je jich mnoho nebo málo, kteří chodí ve světě, v našem světě, s pocitem, který tenhle příběh vyjadřuje. Ten pocit není dobrý, je nenormální, nebezpečný, ale oni si ho nevymysleli, on objektivně existuje, dusí je a jim podobné, a oni dost dobře nevědí, co s ním, nevědí, jak ho překonat, jak z něho ven. Je to možná jejich chyba, ale nejenom jejich. A tak se nakonec rozhodnou tenhle pocit vyjádřit, promluvit o něm nahlas, za sebe i za druhé. A to je pozitivní čin, protože jednou vysloven, přestává být tento pocit čímsi nedefinovatelným, abstraktním, nebezpečným; jeho vyjádření je zároveň svým způsobem jeho překonáváním, a zároveň vyvolává smích, smích osvobozuje, uvolňuje vnitřní napětí, z něhož se zrodil, ukazuje cestu od negativního k pozitivnímu, je prvním krokem k nalezení východiska, jako ostatně každé sebeuvědomění. Tedy čin svým významem ani optimistický, ani pesimistický, ale rozhodně kladný.“[35] Liehmova dialekticky uchopená analýza nicméně nevysvětluje vznik tohoto životního pocitu, který tito, s distancí nahlížení lidé mají, jelikož by toto vysvětlení mohlo být analogické s oficiálním výkladem Kafkovy skepse – marxistickými interprety byla jasně spojována s kapitalistickým prostředím –,[36] což by vedlo k nebezpečnému paradoxu. To také odůvodňuje, proč souvislost *Postavy* s Kafkovým dílem vidí pouze na formální rovině, přičemž formou myslí zřejmě pouze využití kulis pražského prostředí: „Bylo stokrát řečeno, že Kafka je určován svou dobou, svým prostředím, svou trojnásobnou izolací, epochou atd. (…) A najednou se objeví v Praze,

v Kafkově městě, dva mladí lidé, kterým je jen o málo méně – jestli vůbec –, než bylo Kafkovi, když psal některé své známé práce, znají to město stejně dobře jako on a z mnoha důvodů mají ve zcela jiné době a na základě zcela odlišných příčin také absurdní pocit a všechno je žene ke grotesknímu vidění světa kolem nich. Nechtějí napodobovat Kafku, ani na něj zvlášť nemyslí. Ale to město, jeho uličky, paláce, domy, to všechno postupně vtiskuje jejich dílu formu, která Kafku připomene.“[37]

Liehmův názor tak vyznívá protikladně vůči postoji V. Bystrova z první recenze, který hledání podobnosti mezi světy obou narativů ještě na začátku roku považoval za přehnané, což možná poukazuje na sílu vlivu dobových ohlasů a jejich frekventovaného užití kafkovských příměrů na následnou recepci filmu. Právě tyto příměry nicméně umožnily, aby do dobové diskuze o filmu pronikly pojmy odcizení a lhostejnosti, které by pravděpodobně v tehdejším socialistickém prostředí působily příliš odvážně či provokativně. Existence a příčina těchto jevů přitom musela zůstávat především ve sféře nevyřčeného, naznačeného, či pouze ve spojitosti s „doznívajícím“ kultem osobnosti. Juráčkem deklarovaná spojitost *Postavy* s kafkovskou poetikou mohla být díky vývoji recepce jeho díla v Československu vnímána také jako módní záležitost, což bylo některými lidmi (např. vedení FSB) využito jako prostředek k banalizování sdělení filmu či jeho narativních a stylistických inovací. O souvislostech s Kafkovým dílem se samozřejmě zmiňují i současné výklady,[38] nicméně otázka, zda *Postava* je dobově inovativním počinem, či pouze přejímá módní inspiraci, zřejmě nikdy nebude plně zodpovězena.

Poznámky:

[1] *Filmový přehled: týdeník pro kulturní využití filmu*. Praha: Československý státní film, 6. 1. 1964, č. 1, s. 5.

[2] by [Vladimír Bystrov]. Neobyčejný film. In: *Svobodné slovo20*, 29. 1. 1964, č. 26, s. 3.

[3] Tamtéž. B. Jasieński (1901–1938) byl představitelem polského literárního futurismu. Druhou polovinu dvacátých let žil ve Francii, odkud byl za publikování futuristického románu *Palę Paryż* (Pálím Paříž, 1928) vyhoštěn, načež se přestěhoval

do SSSR, kde se stal uznávaným autorem. Kvůli jeho sympatizování s Genrichem Jagodou byl nicméně v rámci stalinských čistek popraven. V roce 1956 byl rehabilitován. *Bruno Jasieński*. poslední aktualizace 23. 3. 201911:05 [cit. 31. 3. 2019], Wikipedie. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Jasie%C5%84ski. Citace Jasieńského vychází z úvodního epigrafu knihy *Spiknutí lhostejných*. Plné znění je následující: „NEBOJ SE nepřátel – v nejhorším případě tě mohou zabít. NEBOJ SE přátel – v nejhorším případě tě mohou zradit. BOJ SE lhostejných – ti nezabíjejí a nezrazují, avšak jedině s jejich mlčenlivým souhlasem existuje na zemi zrada a vražda.“ JASIEŃSKI, Bruno. *Spiknutí lhostejných*. Praha: Mladá fronta, 1958, s. 18.

[4] Na otázky FI odpovídá mladý scenárista Pavel Juráček. *Filmové informace* 14, 1963, č. 26, s. 13.

[5] Natáčení trvalo od 20. června do 19. července 1963, viz JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2016, s. 10.

[6] VRAŠTIAK, Štefan. O postavě, kterou bylo třeba podepřít. Rozhovor s režisérem P. Juráčkem. *Kino* 19, 19. 11. 1964, č. 23, s. 11.

[7] JURÁČEK, *Postava k podpírání*, s. 144.

[8] Alexej Kusák jako ukázku negativního pojímání díla F. Kafky cituje článek Howarda Fasta z roku 1951: „(Kafka) sedí na vrcholu (…) kulturního hnojiště reakce“ a hlásá „rovnici německého fašismu (…) člověk rovná se švábu.“ KUSÁK, Alexej. *Tance kolem Kafky: liblická konference 1963 – vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis, 2003, s. 8.

[9] DUBSKÝ, Ivan – HRBEK, Mojmír. O kafkovské literatuře. *Nový život*, 1957, č. 4, s. 415–435. EISNER, Pavel. Franz Kafka. *Světová literatura 2*, 1957, č. 3, s. 109–129.

[10] KAFKA, Franz. *Proces*. Překlad Pavel Eisner. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1958. 225 s.

[11] Více o konferenci viz KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 7–62.

[12] Tamtéž, s. 19.

[13] Viz Juráčkova poznámka z 11. listopadu 1962: „Píšu teď takový divný film – musím říct film, protože s psaným slovem to nemá nic společného – takovou existencialistickou grotesku nebo kafkovskou grotesku na osm set metrů.“ JURÁČEK, Pavel a KRATOCHVÍLOVÁ, Marie, ed. *Deník. III., 1959–1974*. Vydání první. Praha: Torst, 2018, s. 303.

[14] Autorskému záměru Pavla Juráčka a detailnějším souvislostem ohledně přijetí jeho debutu jako díla čerpajícího z Kafkovy poetiky se věnuji v rámci rozpracované disertační práce.

[15] Český překlad vyšel v *Literárních novinách*: KURELLA, Alfred. Jaro, vlaštovky a Franz Kafka. *Literární noviny* 12, 5. 10. 1963, č. 40, s. 8.

[16] Roger Garaudy – francouzský filosof, tehdy člen politbyra Francouzské komunistické strany, byl účastníkem liblické konference.

[17] KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 69.

[18] by. Neobyčejný film, s. 3.

[19] PIŠTORA, Jiří. Setkání s dílem. *Tvář* 1, 21. 2. 1964, č. 2, s. 29.

[20] Tamtéž.

[21] Tamtéž.

[22] O marxovských konotacích v *Postavě k podpírání* také viz HUDEC, Zdeněk. Marx, nejenom Kafka: odcizení v Postavě k podpírání. In SCHNAPKOVÁ, Andrea – HUDEC, Zdeněk. *Postava k podpírání*. Praha: Casablanca, 2017, s. 78–95.

[23] A. Kusák vysvětluje, v čem byly tyto analogie s Marxovým dílem relevantní: „Téma odcizení přešlo do debat o Kafkovi při zkoumání obsahu jeho děl. Jestliže chtěli badatelé zkoumat, o čem vlastně Franz Kafka píše, nemohli obejít jednu ze základních otázek moderní průmyslové společnosti. Marx jim ve svých raných i pozdějších pracích nabízí tematizováním filosofického problému odcizení odpověď. Ta se stává nepohodlnou ve chvíli, kdy se socialistické státy domnívají, že zestátněním průmyslu a obchodu podstata odcizení zmizela. Ti, kteří na vlastní kůži pocítili, že tomu tak není, ba naopak, že se prvky odcizení projevují v neprůhlednosti státní správy,

v byrokratizaci a zavádění brutálních metod potlačování, nacházejí v Kafkových dílech autora, který jakoby předjímal určité situace, ve kterých se teď sami nacházejí.“ KUSÁK, *Tance kolem Kafky*, s. 68–69.

[24] HOŘEJŠÍ, Jan. Oberhausenský jubilejní... *Práce*20, 20. 2. 1964, č. 44, s. 5.

[25] HOŘEJŠÍ, Jan. Velká cena oberhausenské Cesty k sousedům. *Kulturní tvorba* 2, 20. 2. 1964, č. 8, s. 16.

[26] ŽALMAN, Jan.Postava v Oberhausenu. *Literární noviny*, 21. 2. 1964, č. 8, s. 12.

[27] VAGADAY, Josef. Jeden z nových. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 138.

[28] ŠMÍDOVÁ, Eva. Nejen půjčovna koček. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 139.

[29] Užití přívlastku „nový“ ve spojení s vícenásobným předmětem by mělo opačný dopad: Zorný úhel jim pomohl osvětlit nový jev, dobu, člověka.

[30] Přičemž o tom, jestli je tento problém vůbec řešitelný, Šmídová nepochybuje.

[31] SOELDNER, Ivan. Náš přítel smích. *Film a doba* 10, 1964, č. 4, s. 201.

[32] To dokládá Juráčkova poznámka z 24. března 1963 týkající se blížící se obhajoby filmu před uměleckou radou tvůrčí skupiny Fikar–Šmída: „Pozítří jde na uměleckou poradu a všichni předem říkají, že bude zamítnuta, protože je nesrozumitelná a formalistická.“ JURÁČEK. *Postava*, s. 87.

[33] BRANKO, Pavol. Nepolapiteľná postava polapená. *Film a divadlo* 8, 1964, č.18, s. 8.

[34] Tamtéž, s. 9.

[35] ajl. [Takový malý film...]. *Literární noviny* 13, 1964, č. 45, s. 8.

[36] „Kafkovo dílo, jako všechno, co je v lidské kultuře významné, bude vítězným marxismem ‚zrušeno‘: bude možno chápat je historicky a těžit z něho pro další historii. Rozpaky, jež mnozí socialisté dnes ještě pociťují vůči Kafkovi, budou mizet úměrně tomu, jak tito socialisté odstraní ze světa odcizení.“ SCHUMACHER, Ernst. Kafka očima nového světa. In: REIMAN, Pavel, red. *Franz Kafka: liblická konference 1963*.

Praha, 1963, s. 242.

[37] ajl, [Takový malý film…], s. 8.

[38] Většina současných interpretací pochází od kritiků a historiků, kteří byli dobovou recepcí poznamenáni či ji sami vytvářeli – Jan Žalman, Antonín J. Liehm, Josef Škvorecký, Jiří Cieslar, Jan Lukeš, Stanislava Přádná.