

Tématem disertační práce *Patero her Karla Čapka: Základní výzkum* je samostatně napsané dramatické dílo jedné z nejvýraznějších i nejvýznamnějších osobností českého divadla a kultury. Zaměřuji se v ní na potenciální *scénické* kvality Čapkovy dramatické tvorby, které rozpoznávám, zachycuji, zkoumám a v rozbořech jednotlivých her se snažím definovat (a zaplnit tak jistou interpretační mezeru).

Hledisko, z něhož dramaturgickou problematiku vnímám, je teoretické: v tom smyslu, že naprosto není mým záměrem radit divadelním praktikům, jak na Čapkovy hry. Nejde však o teoretické hledisko ve smyslu akademicky vědecké odtažitosti, hojně dnes přítomné v teatrologickém přístupu obecně, ani ve smyslu neúplného vnímání dramatického textu, jak jej typicky uplatňují literární teoretikové, kteří jaksi ‘samozřejmě’ opomíjejí scénické kvality dramatického textu, když jej zasazují do rámce literatury a soudí výlučně z jejího hlediska. Vůči tomuto přístupu se vymezuji a ve své práci s některými jeho reprezentanty polemizuji.

Pět kapitol, ve kterých se věnuji pěti samostatně napsaným hrám Karla Čapka, zaznamenává cestu, kterou jsem podnikla do jejich dramatického světa; vybudovaného – jak jinak – básnickým slovem jejich tvůrce. Tedy slovem, které lze jistě jen stěží oddělit od toho, co běžně nazýváme ‘tématem’ a co je vytvářeno nejen významovou stránkou autorova jazyka, ale také jeho prozodickými kvalitami; ovšem ve šťastných případech, mezi které ‘věc Čapek’ bezpochyby patří. Nejde přitom jen o délku, přízvuk, důraz, melodii, spád či pauzu, ale i o jakýsi (těmito vlastnostmi zajisté podložený) celkový *pocit*, v němž leží základ vnitřně-hmatového vnímání každého *dramatického díla* (ať už jej přímo před sebou vidím a slyším, nebo si jej představuji při četbě, nebo se podílím na přípravě jeho jevištního provedení).

\*

Můžeme říci, že v Čapkově dramatickém díle obecně se spojuje šťastným způsobem aktuálnost tématu, jímž rezonuje doba vzniku hry, s plastičností a citovostí slova, jež dokáže rozehrát postavy jako hudební nástroj. Pak záleží vlastně už jen na inscenátorech v té které dějinné chvíli, zda přetaví text na jevišti v dílo spíše *apriorně* ‘časové’, či ‘nadčasové’: zda nasměrují celou inscenaci k ‘hlavnímu tématu’, nastal-li čas pro jeho zesílené akcentování (nejspíše ‘ohrožení všemožného druhu’), a vystavějí ji takříkajíc z jednoho kusu, nebo zda rozehrají hereckou partii na základě archetypálních, a přitom vždy současných postav (a situací) zabývajících se problémy, k nimž se můžeme vztáhnout (a vytvořit si postoj) na základě zkušeností z vlastního každodenního života.

Nepochopení naznačených vlastností/možností dramatické tvorby Karla Čapka zajistilo jeho hrám pověst děl tezovitých či moralit – na základě jejich *syžetu* –, zatímco na základě jejich *jazyka* spjatost s jakýmsi ‘lidičkovstvím’. Samostatným – a snad nejméně pochopitelným – případem je pak stereotypní vnímání *Matky* a *Bílé nemoci* jako her ‘časových’, které způsobuje dnešní jevištní absenci obou dramatických děl: přestože jejich *téma* historie stále ožívuje, a dokonce se v různých podobách opakuje a vrací přímo i jejich *problém* (viz jen v poslední době krymské události). Nehledě na to, že vedle podobností ‘schopných aktualizace’ je v nich uložena i zcela konkrétní, nevyřešená (byť třeba nevyřešitelná) otázka, pro náš národ tedy stále živá, aktuální: zda jsme se *tehdy* měli bránit, či ne. Nebo z nich možná až příliš provokativně vyčnívá?

Během celé tvorby této práce se přede mnou vynořovala otázka po důvodech a případně ‘smyslu’ (ne)inscenování Čapkových her (s jednou velkou charakteristickou výjimkou v případě *Věci*

*Makropulos*). Odpověď není jednoznačná, protože jednoznačná není patrně ani hledaná příčina. Navíc situace každého z autorových dramatických textů je odlišná. Celkově je zřejmé, že nešlo ‘jen’ o dobové politické obtíže, o současnou (ovšem také již dlouhodobou) nedostatečnost divadelní vědy a žurnalistiky a o přímo už nadčasovou neúctu k plodům národního ducha. Byla to řada různých souvislostí, náhod i ‘dobře míněných’ činů,<sup>1</sup> které stojí za nepochopitelnou situací světově uznávaného (a světově hraného) dramatika v jeho rodné zemi.

Svou roli zde jistě sehrává zvláštní spjatost Karla Čapka s první republikou. Autora můžeme dokonce vnímat – spolu s avantgardou – jako určité její zosobnění. Jeho osobnost vyjadřuje – nejen symbolizuje, ale vskutku přímo personifikuje – vrcholnou éru našeho státu a naší kultury, včetně toho, že s jejich předválečným zánikem charakteristicky sám umírá. Počátky dnešního vztahu k jeho dílu leží právě zde: v kontextu, v jakém bylo poprvé čteno a přijímáno, v jakém byly jeho hry poprvé inscenovány.

V něm neplatil Čapek jen za dramatika talentovaného, moderního, skvělého, nejhranějšího a brzy i mezinárodně uznávaného, ale také za tvůrce příliš moderního, sebevědomého a neukázněného, který ‘zradil drama’, když se nedržel ‘daných’ pravidel (jak jej vnímala i natolik výjimečná, osvícená osobnost českého divadla té doby, jakou byl František Götze). Čapkovy hry nezapadaly jednoduše do žádného ze ‘základních’ žánrově-stylových řešení své doby (realistické, nebo konverzační) a jejich ‘neuchopitelný’ tvar – diktovaný zevnitř obsahem, ale i postojem autora (i jeho zápasem se sebou samým) – jim zadělal už ve své

---

<sup>1</sup> Viz např. v roce 1980 zákaz Macháčkovy inscenace *Bílé nemoci* v Národním divadle (na scéně Stavovského, resp. Tylova divadla) z důvodu nesouhlasu pozůstalých a rodiny Karla Čapka; inscenace se tak hrála pouze 15x.

době na nepochopení, které se s nimi táhne dodnes. Čapek byl samozřejmě ve své době ‘úspěšným autorem’. Navíc však ‘předběhl svou dobu’ – a dnes bychom mu z více důvodů měli přiznat vítězství.

Jisté je, že vedle výše zmíněných důvodů si za své dramaturgické potíže (s výběrem i výkladem) ‘můžou’ Čapkovy hry samy. Tím, co je přímo v nich, *uvnitř*. Lze říci, že to souvisí spíše s jejich formou, nebo s jejich obsahem? Snad právě *s formou i s obsahem*, přesněji řečeno: s jistým kontrastem či ‘nesourodostí’ (z hlediska předpřipraveného, apriorního vnímání) obsahu a formy, která může vyvolávat nejistotu, možná i strach. Ať už ze scénického uchopení, nebo z tématu, které dokáže rezonovat v době ohrožení i v době klidu. Čapkovy hry jako by také vždy tak trochu prokluzovaly mezi prsty, zejména v případech, kdy jim režisér nedůvěřuje a snaží se je ‘aktualizovat’ (nemaje důvěru v jejich přirozenou aktuálnost, popř. schopnost jejího rozvinutí), čímž je naopak leckdy pohřbí. Jsou – lapidárně řečeno – *jiné*: předem hotové ‘modely’ se na ně aplikují obtížně. Ostatně se v nich podobným snahám – přesněji řečeno „pohodlným zjednodušením“, ať už se uplatňují v jakékoli oblasti – autor sám směje (a tím brání).

Pro Čapkovy hry je charakteristické, resp. pro jejich realizaci zcela zásadní, že si vyžadují velkou míru tvůrčího přístupu *před inscenací* – a to včetně nalezení jejich žánru. Tato jejich ‘vrozená vlastnost’, která jim způsobovala ‘komplikace’ už v době vzniku, nepředstavuje potřebu pouze dnešní (na což ale leckterý současný český divadelník ‘naletí’ a vyvozuje odtud jejich domnělou ‘nehratelnost’). O to více dlužíme Čapkovi (snahu o) pochopení.

Zde spočívá i vysvětlení názvu, zvoleného pro tuto disertační práci. Jakýsi ‘základní výzkum’ u Čapka citelně chybí: a tím více

se do postavení a vnímání jeho her mohly promítat (a nadále mohou) nepřirozené zásahy zvenčí, které je během jejich existence postihly (a nadále postihují): přerušená inscenační tradice, jednostranné, tedy neúplné vnímání literárními teoretiky, opomíjení či zjednodušování ze strany divadelních teoretiků a ovšem i praktiků...

\*

Řazení disertační práce je chronologické. Nejprve se tedy věnuji *Loupežníkovi* (1920) – první samostatně napsané hře Karla Čapka, na českých jevištích nejhranější a dobovými trendy nejvíce ovlivněné (což nemusí nutně znamenat – a znamená –, že je jim poplatná). Rozbor této rafinované komedie se nemůže obejít bez zařazení díla do kontextu českého divadla po první světové válce.

Studie o druhé autorově hře, zřejmě nejslavnější, z celosvětového hlediska nejhranější a také nejinspirativnější pro řadu rozmanitých mimodivadelních oborů, se může zdát ‘přínosem sov do Athén’. O žádném jiném Čapkově dramatickém textu toho nebylo napsáno tolik jako právě o *RUR* (1920) – a žádný z nich snad není dnes tolik aktuální. A přitom jako by nebyl.

Rozbor další Čapkovy hry s fantastickým námětem, *Věci Makropulos* (1922) – na první pohled snad nejatraktivnější z jeho dramatické dílny –, je naopak podpořen velkou řadou inscenací na českých scénách v nedávné době. Naznačují, že to snad není tedy opravdu (jen) hra o touze po nesmrtelnosti či po věčném mládí...

*Bílou nemocí* (1937) se Karel Čapek vrátil po patnácti letech k tvorbě pro divadlo, aby v době krajního ohrožení země zapůsobil na rozum (a cit) jejího lidu. Prostřednictvím podivného ušlápnutého všemocného hrdiny Doktora Galéna, jehož kouzelný lék nezachrání zpitomělé lidstvo...

*Matka* (1938) pak svým vyostřením k jasnému společenskému

apelu završuje autorovo úsilí (ve více smyslech). Po útlumu, téměř paralyzujícím zoufalství *Bílé nemoci*, je to opět hra ‘činorodá’ – a s tím přichází i něco zcela nového pro Čapkovy postavy. Zatímco v předcházející hře představovali ti, kteří se chápali nadšeně zbraně, veskrze ‘ty špatné’ (Maršalovým křikem oslněný dav), pozvedá ve hře poslední zbraň proti zbrani dokonce žena – bytostná odpůrkyně válek a veškerého násilí. A je to čin vrcholně lidský.

Obě Čapkovy protiválečné hry, tematicky tolik odlišné od těch předchozích a zřetelně kopírující autorův občanský postoj, vznikly ve své době jako díla žhavě aktuální – aniž by to popíralo jejich nadčasovou platnost. Tu bychom mohli (a měli) vnímat dnes. To se však neděje.

V kapitole Závěr pak podnikám teoretický a terminologický exkurz, který vnímám jako druhé těžiště své práce vedle rozborů jednotlivých her. Východiskem této kapitoly jsou poznatky učiněné v těch předchozích, které zde reflektuji, zobecňuji a jimiž se nechávám vést k dalším zjištěním: takovým, která souvisejí s uchopením dramatického díla nejen Čapkova, ale vlastně jakéhokoli. Jde zde též o malou troufalou reakci (zprvu nevědomou, nezáměrnou) na proklamace ‘kanonizovaného’ díla současné divadelní teorie, kterým *Divadelní slovník* Patrice Pavise již bezpochyby je. Předestírá totiž jednostranný, teoretický/nepraktický pohled na dramatický text, který může jeho dnešní situaci velmi komplikovat; což je nejen zbytečné, ale především snad nepatřičné. Pohled, který je poznamenán právě tím způsobem zjednodušujícího myšlení, které se na současném neuvádění Čapkovy dramatické tvorby na jevišti rovněž podílí a které *Divadelní slovník* dále potvrzuje, ‘kanonizuje’.

\*

Tato práce vznikla pod dvěma silnými dojmy či vlivy, které spolu

úzce souvisejí. Prvním z nich je mé přesvědčení o vrcholné kvalitě české dramatiky, kterou máme *ukrytu* v dramatické tvorbě Karla Čapka – a ze které netěžíme, ze které se netěšíme, kterou se nepyšníme. Která je *ukryta* vskutku tak dobře, že o ní skoro ani nevíme. Vlivem druhým je pak vědomí potřeby ‘oficiální kultury’, k jehož posílení chce být tento text platným příspěvkem.

Krušnou situaci, v níž se u nás národní kulturní bohatství ocitlo – a důsledky se projevují stručně řečeno *všude* –, ukázal ve vší hrozivosti i absurdnosti v Úvodu citovaný ‘brněnský názor’, vyřčený s bezelstnou (a pro některé posluchače pak bolestnou) lehkostí. Ostatně v souvislosti s Čapkem. Reprezentuje právě to vnímání, které je jednak důsledkem a jednak příčinou toho, že u nás ‘pokladnice národní kultury’ existuje dnes především jako náhodně volené sousloví (a pak v nezbytných praktických seznamech typu povinné četby). De facto nezeje samozřejmě prázdnotou, resp. nezela by, kdyby byla. Nebude-li se však o ni dbát, hrozí nebezpečí: týká se *našeho vědomí* vlastní kultury, *vztahu* k ní a k její tradici, bez kterých není ani kultury samotné – přestože *velká díla* by jaksi ‘sama o sobě’ byla i tak, dejme tomu.

V rukou autora spočívá přece jen polovina procesu, nebo spíše sám počátek. Právě tak podstatné je, aby ‘na druhé straně’ jeho výtvar někdo *vzal: přijal* jej, *pochopil* jej, *chopil* se ho – jako základu k inscenaci i třeba coby výzvy (a zde nejde jen o divadla). Jinak se ty nejlepší plody ducha nestanou součástí vývoje, kultury, národního bohatství. Zůstanou pouhými ‘položkami’. Třeba se o nich dokonce nebude ani vědět. Kánon, na který jsou západní země tak hrdé – a my se mezi ně cítíme patřit –, nám citelně chybí. Ať už máme na mysli Harolda Blooma a jeho *Kánon západní literatury* s podtitulem „Knihy, které prošly zkouškou věků“, nebo dílo *Der*

*Kanon*, tedy „kánon hodnotných německých literárních děl“, který vydal německý kritik Marcel Reich-Ranicki. ‘Brněnský názor’ ne náhodou odhalil jejich neznalost.

Domnívám se, že na jednom z předních míst patří u nás mezi díla, která má smysl uchovávat (mělo by to být přirozenou národní povinností), právě ta Čapkova. Mají tu společnou vlastnost velkých, věčných uměleckých děl, že se dotýkají základních otázek člověka a jeho postavení ve světě, jsou mnohoznačná, stejně jako určitým způsobem diskutabilní. Završují vývoj prvků, směrů a tendencí, z nichž vycházejí – a současně překračují jejich mez. Všechny tyto vlastnosti vřazují Čapkovy hry do neexistující ‘národní pokladnice’: je třeba šířit je, vracet se k nim, oživovat je (a takto i sebe a odtud pak kulturu) tím, že v nich budeme hledat odpovědi na otázky, na něž se jako společnost (a ovšem i jednotlivci) stále ptáme a nad nimiž se zamýšlíme. Nebo bychom alespoň měli.

\*

Jako výchozí bod veškerých mých rozborů dramatického textu a úvah o něm vnímám slovo dramatikovo a dramatický text. Taková je moje ‘metoda’, dá-li se tak nazvat elementární důvěra v to, čím se zabývám. Autora doslova ‘chytám za slovo’. A zjišťuji, že ono slavné a s oblibou citované Čapkovo prohlášení (učiněné v souvislosti s *RUR*, ale vztahované – jistě právem – na celek jeho dramatické tvorby) nabývá velmi konkrétního významu. Není rozmáchlým bodrým metaforickým projevem, ale přesným žánrově-stylovým popisem: „Nemohu si pomoci, já stojím za všemi: snad proto píši komedie místo dramatu...“

Komedie, kde člověk je malý a ve své nedostatečnosti směšný, což si způsobuje sám. Se svou jednoduchou ideovou výbavou nestačí na složitý moderní svět, do kterého je vržen a který se

snaží tak hloupě ovládnout svým jedním hlediskem, pyšně zahalen do ‘vlastního názoru’ utvořeného vždy subjektivně, ad hoc, na základě bůhvíčeho, náhody či traumatu, přeceňování vlastního zážitku, vlastní zkušenosti, sebe. Směšný, nerovný a nesmyslný boj se světem ‘o svou pravdu’ samozřejmě dopadá pro postavy více či méně špatně. Připomeňme si Loupežníka, Profesora, Mimi, Fanku, všechny ředitele továrny RUR a s nimi i celé ‘lidstvo’, Helenu i Nánu, všechny muže Eliny Makropulos i Elinu samotnou, Kristinku, Janka, Galéna, Maršála, Sigelia, celou Rodinu z *Bílé nemoci*, všechny muže z *Matky...* i Matku samotnou. Ti všichni vlastně prohrávají, navíc většinou poněkud trapně. Není se čemu divit, většině z nich je společné ‘překračování mezí’ (v *Loupežníku* i topograficky), což nezůstává bez následků. Některé postavy přitom přivedou k hybris jejich těžká rozhodování – což není bez následků rovněž. A což teprve když jsou k nim dohnány *typy*...

Přesto – přece jen – vítězí v závěru každé z her Karla Čapka v určitém smyslu člověk ‘jako takový’: právě když se ukáže, že navzdory všemu – především tedy sobě – dokáže vrcholně lidský akt svobodné vůle v podobě *rozhodnutí* podstoupit. Přiměje jej k němu jednak tlak okolností, jednak skutečnost, že si něco uvědomí. Co z toho víc, nelze dobře určit – hranice je rozostřená. Rozhodně to není příliš pohodlné, naopak spíše obtížné, obtížnější než jednoduché prosazování vlastní pravdy i než plakátové hrdinství s velkým H, které je ovšem atraktivnější. To, že největším soupeřem, odpůrcem, protihráčem člověka je vždy člověk – sám sobě –, je jasné. Nejen zápas o svou věc – pro Čapka tolik důležitý a příznačný –, ale i zápas se sebou samým je klíčové čapkovské téma. Ten jediný, základní, principiální zápas, který člověk musí podstoupovat – vždy znovu a znovu.

Někdy prohrává, někdy dokonce prohrává předem: když to

vzdá nebo když raději podlehe naprostým lidským karikaturám (a jejich idejím). Hlavně aby nemusel bojovat sám se sebou, sám za sebe se rozhodovat. Tento ‘postoj’ (spočívající v absenci skutečného *postoje*) karikatury samozřejmě vítají a samy mu vycházejí vstříc svou touhou po moci nad ostatními (další čapkovské téma). Skoro by to mohlo vypadat jako dobře fungující systém... Kterému je právě proto třeba se vzepřít, zas a znova se vzpírat. Člověk je na to svými schopnostmi a možnostmi vybaven, i když se je někdy bojí uplatnit a raději se tváří, že neexistují.

\*

‘Divadelník proti své vůli’ Karel Čapek měl dar obrovského scénického citu. V základu jeho her – tak působivých, moudrých, chytrých, hlubokých i lehkých, zábavných i temných (současně) – stojí originální rysy, o kterých je třeba vědět a které je třeba vzít v potaz, má-li být text skutečně *přečten* (samozřejmě také – a především – jako východisko k inscenaci). Nemám zde samozřejmě na mysli nějaké ‘podřízení režiséra dramatikovi’ (proti čemuž české divadlo dosud místy bojuje, vcelku nemoderně), ale takové ‘divadlo dramatu’, které se nebuduje ‘na úkor’ kreativity režiséra, ale jejím tvůrčím spojením s géniem dramatika: na základě (a prostřednictvím!) prostého *pochopení* (dramaturgického, resp. dramaturgicko-režijního) toho, *o čem hra je*. Což není možné bez rozpoznání a ujasnění, *jak* danou věc autor nahlíží, a to z hlediska názoru i žánru.

Právě dramatické dílo Karla Čapka ukazuje, jak nesamozřejmě mohou být zjištění odhalovaná během tohoto procesu hledání a jak netušené možnosti scénické interpretace mohou přinášet. Čapkovské *téma* se přitom přímo promítá přes *žánr* jeho dramatických textů do jejich vyžadovaného *žánrově-stylového řešení* na divadle: jedno od druhého není oddělitelné nikdy, ovšem Čapkovy hry jsou toho

ukázkovým příkladem. S tím souvisejí i herecké příležitosti, které nabízejí a které jsou zase neoddelitelné od úkolu – ba zčásti založené opět na zápase s ním –, kterak ‘vybalancovat’ typový základ postavy, a nesklouznout přitom k typu, a specifičnost jazyka svádějícího tu k psychologicko-prožívacímu ponoru, tu k bodrému lidičkovství.

Ony možnosti scénické interpretace mohou být v případě Čapkově doslova *netušené* o to víc, že – jak bylo již naznačeno – inscenační tradice některých jeho her souvisí už od prvního uvedení se stereotypním pojetím (navíc bez možnosti ‘zkorigovat’ je později). Řečeno s nadsázkou: netušíme, co je v nich, čekají na své odhalení. Protože než se tak stane, bude se stále dařit klišé, že *Bílá nemoc* a *Matka* jsou tragédie proti válce, *RUR* problémová hra proti technice, *Věc Makropulos* drama o touze po nesmrtelnosti, *Loupežník* téměř generační výpověď o mládí – a tak a nejinak. Jenomže Čapkova nadčasová dramatická díla mají mnohem širší záběr, jak se ve své práci snažím ukázat. Je ovšem nutné vnímat je *adekvátně*.

Smyslem a cílem mé disertační práce je tedy *popsat* patero her Karla Čapka, přičemž k dramaturgické problematice přistupuji z hlediska scénologického, jehož základní premisou je vnímání dramatického textu jako *scénického projektu*, jako divadla „ve svinuté podobě“, *in statu nascendi*, jak píše prof. Vostrý. Věřím, že tato reflexe a obecnější přístup k Čapkovu dílu může opět o kousek pootevřít rozsáhlé možnosti jeho jevištní realizace. Tím mám samozřejmě tedy na mysli možnosti mnohem větší, resp. zcela jiného druhu, než jaké jsou ty obecně charakteristické pro současnou českou inscenační praxi, která se spokojuje s běžnými provozními nároky či staví na vlastní sebe prezentaci tvůrců bez ohledu na zvolenou předlohu. Tedy takové možnosti, které

souvisejí i s onou vzývanou korunou nadčasovosti, kterou dnes Čapkovým hrám české divadlo odpírá spolu s jevištní existencí (případně je zcela zbytečně takzvaně ‘aktualizuje’). Takové možnosti, které snad souvisejí dokonce s jakýmsi *posláním*.

Domnívám se, že ze všech naznačených důvodů (a snad nejen pro ně) je naší povinností se dramatickou tvorbou Karla Čapka zabývat.