

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Tematické průsečíky v dramatické tvorbě autorů italského
hnutí teatro del grottesco a Karla Čapka.**

Anežka Berčíková

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Siegllová

Oponent práce: Mgr. Johana Kudláčková

Datum obhajoby: 17. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and Criticism

MASTER 'S THESIS

**Thematic similarities in the theatrical works by Karel Čapek
and by authors of teatro del grottesco**

Anežka Berčíková

Dissertation Leader: Mgr. Tereza Sieglová

Dissertation Reader: Mgr. Johana Kudláčková

Date of Defence: 17. 6. 2019

Academic Title Awarded: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Tematické průsečíky v dramatické tvorbě autorů italského hnutí teatro del grottesco a Karla Čapka.

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá tematickými průsečíky v dílech Karla Čapka a dramatiků řazených k hnutí teatro del grottesco. To je časově vymezeno lety 1916–1926, geograficky pak Itálií. V první kapitole se budu zabývat osobností Karla Čapka; nastíním jeho životní příběh a obecně shrnu dramata, kterých se bude pozdější analýza týkat. Jedná se zejména o hry, které spadají do uvedené časové periody, tedy: *Loupežník*, *Ze života hmyzu*, *R.U.R.*, *Věc Makropulos* a *Adam Stvořitel*. Následně představím teatro del grottesco, jehož autory jsou: Luigi Chiarelli, Massimo Bontempelli, Enrico Cavacchioli, Luigi Antonelli a Pier Maria Rosso di San Secondo. Stěžejní kapitoly této diplomové práce, které uvedu kapitolou o tematologii, se věnují styčným tematickým bodům, které se po důkladné analýze zkoumaných dramát vyjevily. Jsou to témata primárně související s maskou, loutkou a pohádkou, mezi nimiž se objevilo velké množství dílčích, ale také obecných témat. V závěru práce se věnuji toposu.

Abstract

This thesis deals with the thematic similarities in the work of Karel Čapek and the authors of Italian Grotesque Theatre from 1916-1926. The first chapter presents the personality of Karel Čapek, his life's story and the plays later analysed in this thesis. This means specifically the plays later analysed in this thesis, which are: *The Outlaw*, *R. U. R.*, *The Insect Play*, *The Makropulos Case*, *Adam the Creator*. Furthermore, I will present Italian Grotesque Theatre authors and their work, particularly, Luigi Chiarelli, Massimo Bontempelli, Enrico Cavacchioli, Luigi Antonelli a Pier Maria Rosso di San Secondo. The main chapters of this thesis reveal thematic similarities between the Italian Grotesque plays and Čapek's work. The thesis finds correlations regarding to masks, puppets and fairy tales. I present similarities found in universal issues as well as more concrete ones. In concluding the last chapter, I am not only touching the topic, but also the places similar in both groups of plays.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Tereze Siegllové za přínosné rady a připomínky. Poděkování patří i Mgr. Haně Trázníkové, především za inspirativní náhled na zkoumanou problematiku. Poslední poděkování patří rodině a především muži, který mě po celou dobu neúnavně motivoval a podporoval.

OBSAH

| | | |
|----------|----------------------------------------------------------------|-----------|
| 1 | ÚVOD | 8 |
| 2 | KAREL ČAPEK | 10 |
| 2.1 | ŽIVOT KARLA ČAPKA..... | 10 |
| 2.2 | DRAMATICKÁ TVORBA KARLA ČAPKA | 14 |
| 2.3 | KAREL ČAPEK V ITÁLII | 23 |
| 3 | TEATRO DEL GROTTESCO | 27 |
| 3.1 | NEGROTESKNÍ ITALSKÉ DIVADELNÍ PROUDY | 27 |
| 3.2 | VYMEZENÍ POJMU TEATRO DEL GROTTESCO | 28 |
| 3.3 | TÉMATA TEATRO DEL GROTTESCO | 29 |
| 3.4 | AUTOŘI A JEJICH DRAMATA SPADAJÍCÍ DO TEATRO DEL GROTTESCO..... | 30 |
| 4 | METODOLOGIE..... | 35 |
| 4.1 | TEMATOLOGIE | 35 |
| 4.2 | IMAGOLOGIE | 36 |
| 5 | OD LOUTEK KE STVOŘITELI | 38 |
| 5.1 | ČLOVĚK PŘIROVNÁN K LOUTCE..... | 39 |
| 5.2 | POSTAVY SE STÁVAJÍ HŘÍČKOU..... | 40 |
| 5.3 | STVOŘITEL, VĚDEC, MANIPULÁTOR..... | 44 |
| 5.4 | Z ROBOTA SE STÁVÁ ČLOVĚK..... | 47 |
| 6 | MASKA JAKO DŮSLEDEK MANIPULACE | 49 |
| 6.1 | MASKA JAKO NÁSTROJ SPOLEČENSKÉ KRITIKY | 49 |
| 6.2 | ROZDVOJENÍ OSOBNOSTI | 52 |
| 6.3 | ODMASKOVÁNÍ | 55 |
| 7 | POHÁDKOVÉ MOTIVY | 58 |
| 7.1 | SOUBOJ DVOU PRINCIPŮ..... | 59 |
| 7.2 | ŠŤASTNÝ KONEC..... | 61 |
| 7.3 | POETICKÁ ABSURDITA | 62 |
| 7.4 | NESMRTELNOST..... | 63 |
| 7.5 | LIDSKÁ NEPOUČITELNOST A NADĚJE..... | 65 |
| 8 | TOPOS | 68 |
| 9 | ZÁVĚR..... | 71 |
| | SEZNAM LITERATURY | 73 |

1 Úvod

V této diplomové práci budu hledat tematické průsečíky v dílech Karla a Josefa Čapkových na straně jedné a italských autorů teatro del grottesco na straně druhé. Zásadní je pro tuto práci předpoklad, že se vybraní dramatici vyjadřují k problémům své doby. V předmluvě k dramatu *Ze života hmyzu* jeho autoři uvádějí: „Zrcadlo, jež nastavili životu, bylo úmyslně a tendenčně křivé a pokrývalo by hubu i nejspanilejší lidské Ctnosti.“¹ A k tomu Cavacchioli v komedii *Břišní tanec* dodává, že: „Je stále třeba mít zrcadlo, v němž je vidět naše deformovaná tvář.“²

Pro nás však bude důležité, co se nachází za oněmi tolikrát zmíněnými zrcadly. Díla dramatiků teatro del grottesco vymezujících se vůči salónní a bulvární komedii nejsou pouze o milostných mnohoúhelnících protkaných nevěrou. Italští dramatici řeší tři témata: maska, loutka a pohádka. Mezi další témata řadím manipulaci v různých podobách, balancování mezi rozštěpením osobnosti na dvě části či vyrovnávání se s odpovědností, kterou má člověk za společnost, za lidstvo a v neposlední řadě sám za sebe a svůj osud.

Dramata bratrů Čapků jsou dramaty problémovými. Řeší konkrétní problém, který přetrvává v mysli recipienta i po shlédnutí, případně přečtení díla. Čapkové nenabízí jednoduchá řešení, argumenty mají vždy pro všechny postavy, aby tak dobře ilustrovali svoji tezi, že pravda je relativní. Mezi témata, která bratři Čapkové předkládají, patří například problematika dlouhověkosti, lidské nepoučitelnosti, souboj mezi mládím a stářím či strach z nadvlády technologií. Zkoumaná díla si vymezím lety, kterými je orámováno hnutí teatro del grottesco, tedy lety 1916–1926. U bratrů Čapků to tedy znamená dramata *Loupežník*, *Ze života hmyzu*, *R.U.R.*, *Věc Makropulos* a *Adam Stvořitel*. Mezi

¹ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982. s. 6.

² TRÁZNÍKOVÁ, Hana. *Teatro grottesco*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1993, s. 22.

dramatiky teatro del grottesco se řadí Luigi Chiarelli, Massimo Bontempelli, Enrico Cavvachioli, Luigi Antonelli a Pier Maria Rosso di San Secondo.

Cílem této diplomové práce je hledat a analyzovat styčné tematické body ve vybraných dílech italských dramatiků a v dramatech Karla a Josefa Čapkových, interpretovat jejich tematické podobnosti či naopak rozdílnosti v tématech, motivech či toposu.

2 Karel Čapek

2.1 Život Karla Čapka

Karel Čapek se narodil jako třetí potomek venkovského lékaře 9. ledna 1890 v Malých Svatoňovicích. V dětství se s rodinou přestěhoval do podkrkonošské Úpice, kde vychodil základní školu. Gymnázium studoval v Hradci Králové, po dobu studií bydlel u své babičky. Z tohoto gymnázia však musel kvůli svým aktivitám v protirakouském spolku, který vedl, přestoupit na gymnázium do Brna, kde žila jeho sestra Helena. Čapkovo třetí gymnaziální působiště byla Praha, tou dobou zde již bydleli jeho rodiče. Karel Čapek nakonec odmaturoval na Akademickém gymnáziu v roce 1909.

Poté nastoupil na filosofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde studoval mimo jiné estetiku, filosofii a dějiny výtvarného umění. K těmto předmětům si přidal filologii, a to anglickou, německou a francouzskou. V zimním semestru roku 1910 odjel studovat do Berlína na univerzitu Friedricha Wilhelma (anglistika a germanistika), v letním semestru (již rok 1911) získával zkušenosti na stáži v Paříži, kde navštěvuje proslulou Sorbonnu. Ve stejné době žil v Paříži také jeho bratr Josef.

Karel Čapek se vyhnul vojenské povinnosti, a proto mohl pokračovat ve studiu. Do rakouské armády nebyl odveden primárně proto, že trpěl chronickým zánětlivým onemocněním především páteřních obratlů, tzv. Bechtěrevovou nemocí. V roce 1915 získal na Univerzitě Karlově doktorát z filosofie obhajobou habilitační práce *Objektivní metoda v estetice se zřetelem k výtvarnému umění*. V akademické kariéře však pětadvacetiletý Čapek nepokračoval. V následujících letech působil na zámku Chyše u hraběte Prokopa Lažanského jako vychovatel jeho syna, posléze jako knihovník v Muzeu království českého (dnešní Národní muzeum), dále přešel do redakcí Národních listů (od 1917 do 1921) a Nebojsy

(od 1918 od 1920). A nakonec se usadil v Lidových novinách, kam se svým bratrem nastoupil 1.4.1921³, a kde pracoval jako redaktor až do své smrti.

V září 1921 se vedení městského Vinohradského divadla ujal Jaroslav Kvapil a jako dramaturga angažoval právě Karla Čapka. „Městské divadlo nesledovalo vyhraněný ideový program, a repertoár tedy mohl být eklektický, což Čapkovi sice usnadňovalo práci, ale zároveň mu to vadilo.“⁴ Navíc Čapkovi vadilo, že do divadla chodí hlavně bohatí měšťané, a že pro lidové publikum Vinohrady nemají na svém repertoáru téměř nic. Snažil se tedy o takové tituly, které by se divákům nepodbízely, ale zároveň by spojily nesourodá publika. Čapek na Vinohradech začal i režírovat, s čímž pravděpodobně vedení divadla už při jeho nástupu počítalo, protože měl ve smlouvě uvedeno: „dle dohody ujímati se režie některých her“.⁵ Za svou režisérskou kariéru uvedl několik titulů, mezi nejúspěšnější patřila například inscenace hry Julia Zeyera *Stará historie*, ve které využíval prvky komedie dell'arte.

Vinohradské režie Karla Čapka přinesly i další zisk – Karlovi se podařilo získat ke spolupráci bratra Josefa a objevil v něm originálního jevištního výtvarníka. Svěřil mu výpravy u většiny svých režii (kromě dvou) a Josef je obohacoval svou invencí. Přišel např. s nápadem použít jednu variabilní dekoraci pro celou hru, což tehdy nebylo obvyklé.⁶

Čapkovo angažmá končí na jeho vlastní žádost k poslednímu březnovému dni roku 1923. Odchod z divadla odůvodnil přepracováním a stupňujícími se zdravotními problémy, trápily ho zejména bolesti páteře.

Bratři Čapkové se ve své vinohradské vile setkávali s významnými osobnostmi kulturního, politického a společenského života. Tyto schůzky byly plné plodných debat a dialogů a pro jejich účastníky se později vžil název Pátečníci. Mezi hosty

³ ŠÁMAL, Petr; PAVLÍČEK Tomáš; BARBORÍK Vladimír; JANÁČEK Pavel. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia, 2018, s. 81.

⁴ PAULUSOVÁ Zuzana. *Karel Čapek ve Vinohradském divadle* [online]. [cit.14.1.2019]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2013-05/historie.html>

⁵ Celý text smlouvy viz SCHEINPFLUG, Karel. *Můj švagr Karel Čapek*, Hradec Králové: PRIMUS, 1991, s. 44–45.

⁶ PAULUSOVÁ Zuzana. *Karel Čapek ve Vinohradském divadle* [online]. [cit.14.1.2019]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2013-05/historie.html>

bratří Čapků pravidelně patřil Tomáš Garrigue Masaryk, Ferdinand Peroutka, Eduard Beneš, Josef Kopta, Eduard Bass, František Langer, Karel Poláček, Jan Masaryk a další. V letech 1925 až 1933 byl Čapek předsedou československého odboru PEN klubu a ve třicátých letech byl sedmkrát nominován na Nobelovu cenu za literaturu.

Čapkova próza bývá pro přehlednost dělena na dvě části. Noetická trilogie (*Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*) se zabývá studiem člověka a možnostmi lidského poznání. Do utopické části se řadí romány protifašistické (například *Válka s mloky*) a díla upozorňující na skokový vývoj techniky a její zneužití lidstvem (například *Krakatit*). Dramatikou se budu zabývat v další samostatné podkapitole.

Karel Čapek také psal dnes již klasické pohádky pro děti. Patří mezi ně například *Dášenska, čili život štěněte, Devatero pohádek, Ptačí pohádky*. Bratr Josef napsal pohádku *Povídání o pejskovi a kočičce*. Karel pak psal po celý život humorné fejetony, které byly po jeho smrti knižně vydány pod názvem *Měl jsem psa a kočku* a doplňují je Josefovy ilustrace.

S prezidentem Tomášem Garrigueem Masarykem sepisoval Karel Čapek sedm let knihu *Hovory s TGM*. Jedná se o třídílný spis, který Masaryk autorizoval. První československý prezident zde představuje své názory na politiku, náboženství či filosofii.

V roce 1935 se Karel Čapek oženil se svou dlouholetou přítelkyní, herečkou a spisovatelkou Olgou Scheinpflugovou.

Události nezvratně směřovaly k druhé světové válce. Nástup nacistů v Německu, Mnichovská dohoda, kapitulace a konec první republiky, Karla Čapka zlomily. Zastával stále demokratické pozice, ze kterých československá demokracie vznikla, v článcích neúnavně vysvětloval Masarykovy kroky, aby před veřejností obhájil jeho jednání. Po abdikaci Eduarda Beneše se Karel Čapek stal nejvýraznějším symbolem první republiky. I kvůli tomu byla proti němu vedena nenávislná kampaň, která byla plná anonymních dopisů, telefonátů, ale i fyzických útoků například na jeho vilu na Vinohradech. Tento psychický tlak

kombinovaný se zápalom plic se stal pro Karla Čapka smrtelným. Zemřel den po Štědrém dnu na Vánoce roku 1938.

Karel Čapek během svého života prožil několik zásadních přelomových událostí. První světová válka, rozpad Rakouska-Uherska, vznik samostatného Československa, budování nového státu, velká hospodářská krize, nástup nacismu v Německu, Mnichov a konec první republiky. To vše se nesporně projevilo v dynamice a proměnách autorova uměleckého a publicistického díla, v jeho tvůrčím a myšlenkovém vývoji. Sám Čapek se tím ostatně ani nijak netajil a vždy usiloval o angažovanost své tvorby.

Jedny z posledních dochovaných myšlenek o stavu národa, divadla a kultury vyjádřil v dopise datovaném k 8. prosinci roku 1938. Karel Čapek v něm odpovídá studentce karlínského gymnázia, která se ho ptá na poslání české divadelní kultury. Karel Čapek odepisuje:

Milá slečno,

prosím Vás, nepřeceňujte tak divadelní kulturu. Národ se může cítit nesmrtelným, jenom tehdy, když se bude cítit mravným, když bude mít své vědomé mravní poslání; na to ovšem nestačí divadlo, i když má být součinitelem tohoto mravního povědomí. To musí být v politice, v hospodářství, v knize a škole, denním životě, všude. A obráceně, vemte národu jeho mravnost, a berete mu i jeho nesmrtelnost. Asi Vás ta odpověď neuspokojuje, ale jiná není.

Váš Karel Čapek⁷

⁷ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 425.

2.2 Dramatická tvorba Karla Čapka

Karel Čapek je autorem či spoluautorem osmi dramat. Dramatika Karla Čapka je rozprostřena napříč mnoha žánry. Všem dramatům je ale bytostně nejvlastnější téma humanismu. Láska k lidství, víra v lidi, naděje v lidskost. To je primární Čapkovo téma, které je možné vysledovat různě zobrazené ve všech jeho dramatech. Čapkovy hry jsou označovány jako problémové, modelové, ideové. Podle některých obtížně hratelné na jevišti, jejich morální apel je nezpochybnitelně dodnes aktuální.

Pavel Janoušek ve slovníkovém hesle psaném pro Divadelní ústav píše:

„Karel Čapek náležel ke generaci, která divadlo vnímala jako jev blízký literatuře a drama jako literární druh, jenž může proměnit stávající divadelní stereotypy, neboť přináší nová témata a nové, nerealistické výrazové formy.“⁸

Se svou dramatickou tvorbu začali bratři Čapkové v době, kdy jim bylo dvacet a dvacet tři let. Hru *Lásky hra osudná* napsali v roce 1910 a o rok později vyšla na tři části na pokračování v časopise Lumír. Autoři byli ještě mladí, a nemůžeme se proto divit, že se do jejich hledáčku témat dostalo téma lásky, které později ani pro jednoho z bratrů v jejich (nejen dramatických) dílech není stěžejní. Obecně můžeme říci, že se bratři Čapkové celý svůj život věnovali tématům, která je zrovna v ten daný moment nejvíce roztrpčovala a doléhala na ně a oni tak cítili bytostnou potřebu se k nim svou tvorbou vyjádřit. František Černý v knize *Premiéry bratří Čapků* popisuje, že v době sepsání svého prvního dramatu za sebou měli oba bratři svá první milostná vzplanutí, ale i první odmítnutí. V té samé publikaci Černý uvádí, že se oba bratři stylizovali do tehdy moderních dandyů, čili trochu cynických velkoměšťáků, kteří jsou velmi protřelí, nápadní, oděni dle poslední módy. „Jaroslav Seifert na ně vzpomínal jako na muže nosící stejné tvrdé klobouky a kolem krku stejnou barevnou šálu, žluté rukavice a bambusovou hůl (...)“⁹, František Kubka dodal: „vedli exklusivní a duchaplné rozhovory, (...) a před lidmi si okázale vykali.“¹⁰ Víme také, že o

⁸ JANOUŠEK, Pavel. *Česká divadelní encyklopedie*. [online]. [cit. 12.1.2019]. Dostupné z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/%C4%8Capek,_Karel

⁹ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 24.

¹⁰ tamtéž, s. 25.

ženách se vyjadřovali v té době cynicky a leckdy i krutě, což sami později po letech přiznali. V raných dílech, ať již v *Lásce hře osudné* či v *Ze života hmyzu* je pro ně žena pouze nádhernou mužovou kořistí. Nutno podotknout, že bratři Čapkové dandyovství za první světové války opustili.

2.2.1 Lásky hra osudná

První (společné) drama bratří Čapků *Lásky hra osudná* pro analýzu tematických průsečíků s teatro del grottesco nebude podstatné. Proto jeho rozbor pouze načrtnu. Stěžejní pro tuto práci jsou především dramata *Loupežník*, *Ze života hmyzu*, *R.U.R.*, *Věc Makropulos* a *Adam Stvořitel*. Okrajové jsou vzhledem ke zkoumaným tématům také dvě poslední hry Karla Čapka: *Bílá nemoc* a *Matka*, které bezprostředně reagují na hrozbu druhé světové války.

Lásky hra osudná je jednoaktovka, kterou bratři Čapkové napsali v roce 1910 před svým odjezdem do zahraničí (Karel do Berlína a Josef do Paříže). Autoři vycházejí z komedie dell'arte, postavy mají pevně ukotvené a neměnné charaktery. Jednoaktová hříčka pojednává o třech hercích, kteří se dvoří nádherné Isabele. Bratři Čapkové zde velmi dobře vystihli divadelní prostředí, které věrně a bez příkras popsali. Tématem dramatu je fenomén peněz, vlastnictví a bohatství a teze, že vychytralost a peníze vítězí. Podle Františka Černého se již zde v Čapcích neozvali pouze mladí pozéři, ale i umělci, kteří se později stále důrazněji vyrovnávali s velkými problémy svého času¹¹. Podle Ivana Klímy chtěli Čapci hrou vyjádřit odpor proti chladnému naturalismu, který tou dobou vládl na českých jevištích.¹² Čapkové se tak jako dramatici uvedli jako humoristé, kteří mají nadhled nad situacemi a tématy, o nichž v dramatu píší.

2.2.2 Loupežník

I ve svém druhém dramatu *Loupežník* se Čapkové chtěli vyjádřit primárně ke vztahu muž – žena, a polaritě mezi stářím a mládím. Nicméně si musíme uvědomit, že jejich první dvě dramata vznikala před první světovou válkou,

¹¹ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 31.

¹² KLÍMA, Ivan. *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 10.

kteřá do jejich životů vnesla strach před narukováním. Před tím je „zachránil“ jejich špatný zdravotní stav. Po odhození bonvivánské masky se během války začali bratři zajímat o starosti běžných lidí, protože jakékoliv pózerství v době válečného konfliktu, při kterém zahynulo deset milionů lidí, nebylo na místě, a bratři si toho byli dobře vědomi.

Ačkoliv je jako autor *Loupežníka* uváděn Karel, s Josefem minimálně v Paříži námět rozpracovali. V době psaní dramatu bylo Karlovi 21 let, v době pražské premiéry v roce 1920 o devět let více. Téma tedy bratři rozpracovali před válkou, hra byla dokončena, vydána a premiérována až po ní.

Sám autor drama označuje za komedii, ale *Loupežník* má i temnější pasáže. Jedná se tedy spíše o lyrické drama s komediálními prvky. Děj je velmi prostý. Mladý muž přichází k domu v lesích, kde bydlí Mimi (dcera profesora z Prahy), vznikne mezi nimi citové zalíbení. Na scéně se objeví myslivec, který si na Mimi myslí, náhodně vystřelí a Loupežník padá k zemi. V dalším jednání se ale Loupežník vrací a vyznává Mimi do okna lásku, nečekaně však přijíždí její rodiče a jejich lásce chtějí zabránit. Ve třetím jednání Loupežník vnikne do domu a s Mimi se tam opevní. Profesor Mimi střežil jako oko v hlavě. S podobným hejskem totiž utekla z domu starší dcera Lola. Profesor na dopadení Loupežníka povolá téměř celou vesnici. Loupežník všem postavám připomíná cosi prchavého z jejich mládí. Nezraněn uniká s příslibem návratu.

Umístěním děje na sever Čech bratři vyjádřili stesk po domově (v době psaní první verze *Loupežníka* žili oba v Paříži). Zdůrazňuji první verze proto, že spolu ve Francii napsali první dvě dějství, ale neshodli se na tom, jak má příběh vyústit. V průběhu osmi let Karel dokončil drama sám. Podle svědectví Josefovy ženy Jarmily Josef Karlovi hru postoupil.¹³

Lásky hru osudnou i *Loupežníka* spojuje jak provázanost tematická, tak snaha autorů o bytostně anti-iluzivní divadlo. Loupežník přináší téma rivality mezi mládím a stářím, téma mladistvé naivity a dravosti proti nedobrým zkušenostem

¹³ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 53.

a opatrnosti starší generace. Čapci však dokáží najít argumenty pro obě strany. Sváří se zde spíše teze než lidské bytosti.

2.2.3 Ze života hmyzu

Další společná práce bratří Čapků je komedie *Ze života hmyzu*. Na plakátě k premiéře ji nazvali féerickou komedií, hra v sobě ale nese stejně jako předchozí dramata i vážná témata. Během psaní *Ze života hmyzu* stihl Karel napsat ještě drama *R.U.R.*. *Ze života hmyzu* bylo vydáno v roce 1921, připomeňme, že od října téhož roku je angažován jako dramaturg Divadla na Vinohradech.

Komedie ze života hmyzu byla třetí společná divadelní hra Karla a Josefa Čapkových. Avšak teprve druhá dramatická práce, kterou společně dokončili a pod svými jmény i na divadle uvedli. Premiéra se uskutečnila v Národním divadle v Brně 3. února 1922.¹⁴

Bratři Čapkové v dramatu zobrazili nejnižší lidské touhy, pudy a vášně. Kromě zvířat, která metaforicky znázorňují nejhorší lidské vlastnosti, se zde vyskytují i lidé. Ústřední postavou je Tulák, kromě něj se v Předehře představí Pedant a v Epilogu Teta s miminkem, Drvoštěp, Poutník a Školačka.

Tulák pozoruje hmyzí hemžení v trávě. Na konci dramatu bilancuje svůj (ale i obecně všelidský) život a dochází k ostré kritice lidského pachtění. Autoři kritizují přelétavost, zlatou mládež, nezávaznost lásky, povrchnost (motýlí společnost), chamtivost, sobeckou touhu po majetku, které nejsou proti mysli ani zločiny (kořistníci, cvrčci, lumci). A za největší hrozbu považují dramatici nacionalismus, militarismus, autoritářské režimy, které zobrazili na společnosti mravenců. Ti touží po nadvládě nad mravenci jiné barvy. Žlutí mravenci vítězí a jejich vůdce mluví demagogicky o národní cti. A autor ho, zastoupen tulákem, zašlápne. Navzdory všemu, co tulák viděl, dospívá k názoru, že na životě je přeci jen něco krásného. I v jeho rozhovoru s kuklou můžeme nalézt to nejdůležitější, vůli žít.

¹⁴ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 107.

*Tohle ti, kuklo, chválím. V horečném puzení
na světě všechno pracuje k svému zrození,
chce být, chce žít, chce trvat, a ať si co chce cítí,
je to jen jediná věc: strašlivá rozkoš bytí.¹⁵*

Bratři Čapkové tak kromě kritiky lidských neřestí (hamižnosti, nevěry, pokrytectví, prospěchářství, manipulace...) předkládají téma pomíjivosti života, která je všem bytostem společná (kukle, i Tulákovi). K tomu se váží motivy smrti i radosti ze života.

2.2.4 R.U.R.

V době psaní *Ze života hmyzu* si Karel Čapek dle teorie Františka Černého uvědomil, že postavám v dramatu cosi důležitého schází, a tak v mezičase (rok 1920, tedy ještě před nástupem do funkce dramaturga vinohradského divadla) sám napsal drama *R.U.R.*. Jedním z hlavních témat tohoto utopistického dramatu je síla lidské tvořivosti. Čapek zde definitivně vykresluje a upevňuje svůj umělecký rukopis a světonázor, kterým reaguje na společenské dění.

Dramatem *R.U.R.* Karel Čapek prorazil ve světě. Hra byla přeložena do více než třiceti jazyků. Úspěch *R.U.R.* se dá považovat vskutku za světový a Čapek se díky tomuto dramatu dostává do povědomí i za hranicemi své země. Světová premiéra proběhla v Hradci Králové a uvedl ji královehradecký ochotnický soubor Klicpera 2. 1. 1921, záhy následovala premiéra v Národním divadle, a to 25.1.1921.¹⁶

Je všeobecně známo, že Karel chtěl nejprve své umělé tvory pojmenovat „Laboři“, ale jeho bratr Josef mu poradil, aby je pojmenoval „Roboti“. Roboty Čapek psal vždy s velkým písmenem. Nebyli tak podle jeho názoru pouhou věcí, byli živoucí entitou. Čapek své Roboty vnímal jako živé bytosti, které sice neměli žádnou duši, emoce, radost, zlost, bolest, ale také to nebyly mrtvé součástky

¹⁵ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 43.

¹⁶ ŠÁMAL, Petr; PAVLÍČEK Tomáš; BARBORÍK Vladimír; JANÁČEK Pavel. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia, s. 80.

sešroubované k sobě, jak je dnes pro pojem „robot“ příznačné. Rossum, který jako první Roboty v Čapkově dramatu vyrobil, je očistil od všeho, co by je mohlo rozptylovat v práci.

Děj dramatu je opět poměrně jednoduchý, ale kompozice je již složitější než u předchozích dramát. Na ostrov přijíždí krásná Helena, která s sebou přiváží ambiciózní plán na zrovnoprávnění Robotů s lidmi. Na ostrově kromě Robotů žije šest dalších mužů, kteří se do ní zamilují, ona ale na sňatek kývne řediteli továrny Dominovi. Helena jako jediná žena na ostrově trpí tím, že Roboti nejsou schopni prožívat emoce, a tak poprosí doktora Galla, aby se pokusil vtisknout jim duši.

O deset let později na ostrov proniknou Roboti, kteří se mezitím na pevnině vzbouřili a přejali nad zbytkem světa nadvládu. Helena pálí návod na rozmnožování Robotů. Bohužel netuší, že právě pro ten si Roboti na ostrov přijeli, protože se neumí sami rozmnožovat. Roboti zabijí všechny lidské bytosti kromě Alquista, protože je jim blízký – umí pracovat rukama. Aquist se pokouší vyhovět Robotům a vynalézt znovu Rossumův postup. Kvůli tomu Roboty pitvá. Roboti Helena a Primus se v této situaci začnou chovat abnormálně. Nabízejí se jeden za druhého, chtějí za každou cenu uchránit život toho druhého. Aquist si uvědomí, že jsou zamilovaní. Ušetří je a posílá pryč, aby spolu vytvořili nový život a novou naději pro Roboty i lidstvo.

Témata dramatu se váží k novým technologiím, které by mohly být pro svět lidí zkázou. Čapek varuje před vynálezy, které by si podmanily člověka. Jako humanista vyzdvihuje autor naději v polidštění Robotů, které Alquist stejně jako Bůh nechává jít a zachránit lidstvo.

2.2.5 Věc Makropulos

Věc Makropulos napsal Karel Čapek záhy po *R.U.R.* v roce 1922. V té době působil jako dramaturg (u *Věci Makropulos* i jako režisér) v divadle na Královských Vinohradech. Stejně jako *R.U.R.* je *Věc Makropulos* utopie, která si pohrává s fantaskním, nereálným prvkem. Sám Čapek v dopise Leoši Janáčkovi, který se ho ptal na otázku, zda může vytvořit z jeho nové hry libreto,

označil žánrově svoji hru za „konverzační, hodně nepoetickou a příliš povídkovou“.¹⁷

Hlavní postavou je zpěvačka Emilia Marty. Otec jí před tři sta lety podal elixír dlouhověkosti, tzv. věc Makropulos, který vyvíjel na rozkaz císaře Rudolfa. Po tři sta letech života již v Marty dávno zemřela duše, život ji nebaví, ale bojí se smrti. Chce získat zpátky recept na dlouhověkost. Věc Makropulos se ukrývá v zůstalosti Pruse. Ten jí ho slíbí odměnou za společnou noc.

Opilá Marty v závěru hry za přítomnosti všech postav vyjevuje pravdu o dlouhověkosti; nelidsky dlouhý život je podstatně horší než smrt. Dopis s receptem na elixír mládí nabízí všem přítomným postavám, ty ho však odmítnou. Nejmladší ze všech, zpěvačka Kristina, recept pálí.

Karel Čapek ve své utopické komedii nahlíží téma práva člověka na věčný život a téma odpovědnosti jednotlivce za své jednání. Drama končí humanistickou myšlenkou, že jediné, čím si člověk může zajistit jakýsi druh nesmrtelnosti, je mít děti. Stejně jako v *R.U.R.* zde je důležitý recept, který protagonistům přináší vymoženosti, a stejně jako v *R.U.R.* tento recept ženská hrdinka pálí.

2.2.6 Adam Stvořitel

Karel Čapek podal výpověď ze své funkce dramaturga na Vinohradech k 31.3.1923 a pak na delší dobu divadlo opustil. V roce 1924 v dopise Bohuslavu Martinů napsal: „Na divadlo, ať jakéhokoliv syžetu, nemám teď ani pomyšlení; zaměstnávají mne jiné úkoly a – věřil byste? – je mi bez divadla jaksí lehčeji.“¹⁸ Přesto se Karel se svým bratrem k dramatické tvorbě vrátil.

Jejich nová hra se původně jmenovala *Stvořitelé*, ale Karel Hugo Hilar ji přejmenoval, při uvedení v Národním divadle v Praze na *Adama Stvořitele*.¹⁹ S námětem přišel Josef Čapek, oba bratři pak hru rozpracovali a dokončili na jaře roku 1926 a rovnou domluvili nastudování Národním divadlem. O vytvoření

¹⁷ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 203.

¹⁸ ČAPEK, Karel.: *Korespondence I*. Československý spisovatel: Praha, 1993, s. 247.

¹⁹ ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000, s. 277.

nové hry informovali svého nakladatele až na podzim téhož roku.²⁰ František Černý v knize *Premiéry bratří Čapků* uvádí, že drama vznikalo mnohem delší dobu než společné předchozí hry bratrů, bylo výsledkem úmorné intelektuální práce a žádná jiná hra dosud nekladla na čtenáře takové nároky, jako *Stvořitelé*. V dramatu *Adam Stvořitel* můžeme nalézt témata, která Karel sám či ve spolupráci se svým bratrem již využili. Konkrétně se jedná o zánik lidstva (*R.U.R.*) a klopotání lidského života (*Ze života hmyzu*, *Věc Makropulos*).

Adam Stvořitel je posledním člověkem na světě, Kanónem negace zničil totiž svět, protože s ním nebyl spokojen. Hlas Boží Adamovi přikáže za trest stvořit kompletně nový svět, a to z hromady hlíny. Adam nejprve stvoří blechy, po nich Evu, která je svobodná, a tak nezávislá, že uteče Adamovi do hor. Jako dalšího tvora Adam stvoří militaristického Milese, který chce s Adamem bojovat, a když Adam odmítne, tak odchází do hor za Evou. Jako třetí postavu v pořadí vytvoří Lilith, která je opakem Evy, její vlastnosti ho však zanedlouho začnou spíše obtěžovat. Adam poznává, že být tvůrcem světa není snadné. Následně vytvoří své Alter Ego, (proto se hra původně jmenovala *Stvořitelé*). Alter Ego byl autory vnímán jako druhá hlavní postava. Alter Egu Adam vytvoří ženu, která je taktéž proměnlivá, neklidná.

Stvořitelé se ujmou budování světa. Z téměř veškeré hlíny vytvoří lidstvo. Adam vytváří individuality, Alter Ego si vytvoří formu a z ní tvoří své lidi, zkratkou nazvané AE, kteří jsou v mnohém podobni robotům z *R.U.R.*. Tyto dva tábory (Adamovi lidé a lidé Alter Ega) se dostanou do konfliktu. Miles, který vycítí svoji příležitost, je naučí bojovat. Adam ho však zažene. Zde se opět ukazuje Čapkův vyhraněný postoj k válečným tendencím. Stejně jako v pozdějších dramatech je i v Adamově postoji jasný antimilitarismus. Adam dospívá k tomu, že nejtěžší je zachránit svůj svět před vlastní sebedestrukcí. Adam se pohádá a následně usmíří s Alter Egem a dohodnou se, že budou tvořit společně. Ale nezbyla jim skoro žádná hlína. Vytvoří z ní Zmetka, který tvrdí, že se stvořil sám a oba muži ho nechají napospas svému osudu.

²⁰ tamtéž, s. 278.

Vytvořené dva tábory lidí však zavrhnou své Stvořitele a legendu o stvoření prohlásí za bohapustý mýtus. Oba dva Stvořitelé se rozhodnou zničit svět, který vytvořili, ale zabrání jim v tom Zmetek, který žije spokojeně se svou rodinou v jeskyni a Kanón Negace používá jako hrnec na vaření. „Zmetek nemá žádný velký myšlenky. Zmetek chce být jenom živ. A proto vám nedá ten svět. Pro Zmetka je dobře dost.“²¹ Zmetek má v sobě lidskost, a tedy naději, která všem ostatním postavám ve hře schází.

Čapkové v intelektuálním dramatu *Adam Stvořitel* pátrají po tom, zda má člověk právo zničit svět, a pokud ano, zda se mu povede vystavět lepší. Čapci parodují také různorodé radikální programy, které v té době měly možnost znát. Zobrazují také vztah mezi mužem a ženou a různé jeho podoby, ať již rovnocennou, tak i na jedné či druhé straně podřízenou či naopak nadřazenou. Zásadním tématem celého dramatu však je myšlenka, že proměna lidstva není možná.

Po *Adamu Stvořiteli* se Karel Čapek znovu v dramatické tvorbě na řadu let odmlčel. Jeho manželka Olga Scheinpflugová uvedla, že „odmítal psát běžné hry pro úspěch několika divadelních sezon. ‘Přece nebudu psát komedii jen proto, že bych ji dovedl udělat?’ říkal. ‘Divadlo je nejúčinnější tribuna, umožňuje autorovi přímo ovlivnit diváka, proto má být nabita střelným prachem myšlenek, má-li ho trefit do srdce i do hlavy.’“²²

2.2.7 Bílá nemoc a Matka

Bílá nemoc a *Matka* jsou již bezprostřední reakcí na hrozbu druhé světové války. Strhávají již čtenáře přímo do srdce i do hlavy. Je to Čapkovy varování před Hitlerovským Německem. Jejich roky vzniku 1937 a 1938 nespádají do let vymezení tvorby teatro del grottesco, stejně jako *Lásky hra osudná* z roku 1910, nebudu se jimi tedy v dalších, hlavních, kapitolách podrobně zabývat.

²¹ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 83.

²² SCHEINPFLUGOVÁ, Olga. *Byla jsem na světě*. Praha: Mladá Fronta, 1988, s. 141-142.

2.3 Karel Čapek v Itálii

Kapitolu o Karlovi Čapkovi a jeho vztahu k Itálii zařazuji pro dokreslení jeho vztahu k této zemi. Předmětem této diplomové práce není zkoumat či dokládat interkulturní vlivy (ani jedním směrem), ale rozbor podobných témat v dramatice Čapka na straně jedné a autorů teatro del grottesco na straně druhé.

Karel Čapek se v roce 1923 vydal na cesty po Itálii. Zemi omývanou z východu Jaderským mořem, z jihu Jónským mořem a ze západu Tyrhénským mořem a Ligurským mořem si užíval od 17. dubna do 8. června 1923. K 31.3. dal výpověď z Vinohradského divadla. Důvod odjezdu byl dvojí: jednak dal Čapek na doporučení lékařů, jak sděloval v jednom dopisu Věře Hrůzové:

*Není mi totiž dobře, našli na mně nějaké anemické šelesty a hlavně jsem velmi na huntě nervově; zkrátka doktoři mne posílají nejmíň na čtyři neděle na jih. Chystám se tedy pomalu na cestu; chtěl jsem jet do Španělska, ale nemám dost kuráže; tedy do Itálie, snad až na Sicílii.*²³

A za druhé to byla partnerská krize s herečkou Olgou Scheinpflugovou.²⁴ Karel Čapek psal na své cestě sloupky, které vycházely v Lidových novinách a později vyšly knižně. Vydány byly dokonce i v Itálii. O rok později podnikl Čapek cestu do Anglie, v roce 1930 do Španělska, v roce 1932 do Holandska a v roce 1934 do Norska, Dánska a Švédska, zápisky ze všech těchto cest byly vydány knižně, naposledy v roce 1936 *Cesta na sever*. Mimo tyto zapsané cesty Karel Čapek navštívil mnoho dalších zemí, včetně Švýcarska, Rakouska a opět Itálie v roce 1935. Tuto cestu podnikl již se svou manželkou Olgou. Danuše Kšicová uvádí:

Karel Čapek je autorem pěti cestopisů, které sám vydal, a jednoho, který zamýšlel, jenž však zůstal roztroušen na stránkách novin a byl připraven k vydání

²³ KLÍMA, Ivan. *Velký věk chce mít též velké mordy*. Praha: Nakladatelství ACADEMIA, 2001, s. 93.

²⁴ Jako údajný důvod jeho odjezdu bývá uváděn útěk od dvou vdavky chtivých žen, Věry Hrůzové a Olgy Scheinpflugové, Karel Čapek nebyl schopný situaci vyřešit a v momentě, kdy byla již situace kritická, Karel Čapek odjíždí na tříměsíční cestu do Itálie. [online]. [cit. 9.5. 2019] dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/zamilovany-capek-hral-na-dve-strany-vedle-olgy-mel-vztah-jeste-s-jinou-7461835>

*až po válce oddaným pořadatelem a vydavatelem Čapkovy pozůstalosti Miroslavem Halíkem (Obrázky z domova, 1953).*²⁵

*V Čapkově pozůstalosti se dokonce zachovaly různé typy turistických průvodců a turistických a cestovních příruček: automapy a itineráře s detailními popisy vybrané cesty, turistické katalogy a propagační materiály vydávané převážně pro cizince, s ilustracemi zobrazujícími vysoce selektivní a folkloristickou představu kultury, zvyků a tradic navštívené země.*²⁶

Uvádí Mirna Solić ve svém příspěvku *Jak se cestuje a vypravuje o cestování – Nástin mezižánrové hry mezi Čapkovými cestopisy a komerčními turistickými žánry*.

Karel Čapek se na cestu dle svých slov nepřipravoval a neuposlechl ani rady přátel, aby si o zemi něco cíleně dopředu nastudoval. Ani si nevytvořil plán cesty. Podle popisu památek a historických souvislostí byl však do značné míry obeznámen s historií země rozkládající se na Apeninském poloostrově. Spisovatel však vnímal i obyčejné všední jižanské lidské bytí a rád se po městech bezcílně toulal.

*Nejpěknější je toulat se po ulicích, jež běhají nahoru a dolů jako nějaká rozdováděná skluzavka, a koukat se na ten proužek modrého nebe mezi rudým cimbuřím starých domů a na zelené vlny toskánských kopečků kolem dokola.*²⁷

Sympatické je, že neopěvoval jen krásy Itálie, ale všímal si i zápachu či dalších typických vjemů spojených s konkrétními městy, takže mohl věrně čtenáři popsat, jaké čichové vjemy on sám zakouší.

²⁵ KŠICOVÁ, Danuše. *Stati. Čapkovy cestopisy*. Brno: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, 1989, s. 7.

²⁶ ŠOLIČ, Mirna. Jak se cestuje a vypravuje o cestování. [online]. [cit. 4.5. 2019]

Dostupné z:

http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20v%20intermedi%C3%A1ln%C3%AD%20perspektiv%C4%9B/037_mirna_solic.pdf

²⁷ ČAPEK, Karel. *Cestopisy I.: Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl*. 2. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 14.

*A proto lidský jazyk není schopen vyjádřit vůně a smradu. Smíchejte jasmín, shnilou rybu, kozí sýr, žluklý olej, lidský výpar, dech moře, oranžovou silici a kocouří zápach, a máte desetkrát zředěnou představu toho, co se dýchá v takové přístavní ulici. A nezapomeňte na dětské plínky, hnijící zeleninu, kozí bobky, tabák, prach, dřevěné uhlí a pomádu. Přidejte ještě trouchnivinu, splašky, mokré prádlo a přiškvařený olej. A ani to nestačí. Je to nevyjádřitelné. Nevyjádřitelné jsou krásy a podivnosti světa.*²⁸

Čapek popisuje i stinné stránky měst. Například v Benátkách kritizuje velké množství turistů a baziliku San Marco. Velmi se mu líbila naopak například Siena, v Orvietu obdaroval dva chlapce československými známkami. Nadchla ho i Verona a její románský kostel (San Zeno Maggiore), popisoval amfiteátr, ale nezmínil se ani slovem například o návaznosti města na slavné Shakespearovo drama *Romeo a Julie*.

Karel Čapek v *Italských listech* popisuje výhradně ruch a duši (velko)měst, památky a své dojmy a vjemy z italského moře či hor. V cestopise nezmiňuje, zda navštívil divadlo, či si koupil nějaké knihy. Tvrdí, že se italsky nenaučil více než pár číslovek.

*Putuji po italské zemi nezatížen takovými zájmy; mé schopnosti i můj čas stačily jen na to, abych se italsky naučil číslovkám (dokonce jenom těm nižším), a i ta znalost mne chvílemi mrzí, neboť ruší mou sladkou odevzdanost do vůle boží.*²⁹

Snad se Karel Čapek nechal ukolébávat jazykem, který mu dokresloval atmosféru jižanské země, aniž by mu rozuměl. Návštěva divadla či studování knih tak mělo pramalý smysl. Není ani předmětem kapitoly zkoumat, zda Karel Čapek mohl díla autorů teatro del grottesco v Itálii vidět či číst, hlavní bylo postihnout jeho základní vztah k Itálii plynoucí z jeho cestopisu.

Pravý smysl cesty byl však osobnějšího rázu. Jak jsem už zmínila, Karel Čapek vnímal svou cestu do Itálie především jako útěk od vztahových problémů.

²⁸ tamtéž, s. 23.

²⁹ tamtéž, s. 16.

Cestu do Itálie sám charakterizoval jako útěk, jako cestu do samoty, v níž si potřeboval ujasnit, jak žít dál, jak upravit svůj vztah k Olze. Odtud ona vášnivost vyznání a nekonečný stesk jeho dopisů, tak příkře kontrastující s lehkostí, šarmem a ironií, jež jsou charakteristické pro jeho cestopisné črty.³⁰

Věře Hrůzové zasílal pohlednice z míst, která navštívil. V prvním dopisu po příjezdu zpět do Čech jí sděluje:

...vrátil jsem se samotářštější, než jsem odejel; bota, která mne tlačila, tlačí mne dál; neklid, který mne poháněl, mne neopustil. Měl jsem krásné chvíle tam dole; byl jsem až opilý svým putovním poustevnictvím a není mi teď volno mezi lidmi.³¹

Olze naopak píše dlouhé dopisy, ve kterých se objevuje i nechuť odesílat z cesty sloupky pro Lidové noviny. Píše jí i vyznání, že myslí jen a jen na ni.

Cesta do Itálie, která měla Čapkovi pomoci rozhodnout se mezi dvěma dívkami, se však minula účinkem. Čapek si nebyl schopný vybrat ani po svém příjezdu. Patovou situaci vyřešila Věra Hrůzová, která přijala nabídku k sňatku od Josefa Skoupila a měsíc po vydání *Italských cest* se za něj provdala. Olga Scheinpflugová se také nakonec po 13 letech od Čapkovy cesty do Itálie dočkala. Karel Čapek si ji vzal 26. srpna 1935, a tentýž rok se vydali již na cestu spolu, shodou okolností opět do Itálie.

³⁰ KŠICOVÁ, Danuše. *Stati. Čapkovy cestopisy*. Brno: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, 1989, s. 8.

³¹ ČAPEK, K. *Věře Hrůzové Dopisy ze zásuvky*, Vyd. 2. Praha: PRIMUS, 2000, s. 45.

3 Teatro del grottesco

3.1 Negroteskní italské divadelní proudy

V italské kultuře se v desátých a dvacátých letech 20. století můžeme (kromě teatro del grottesco) nalézt tři významné proudy: prvním jsou měšťanská, realistická dramata, druhým bulvární a salónní komedie, třetím významným proudem jsou futuristé. Dvě významné postavy dané doby jsou Gabrielle D'Annunzio a dramatik krácející podél proudu nazvaném teatro del grottesco Luigi Pirandello.

D'Annunzio své poeticko – lyrické hry psal pro nejlepší herečky své doby; Eleanor Duseovou a Sarah Bernhardtovou. V dobrovolném vyhnanství ve Francii i pro Idu Rubinsteinovou. Jeho myšlenkové konstrukty, které daly základ fašistickému hnutí, a také osobní přátelství s Benitem Mussolinim, z něj dělají velmi kontroverzní postavu, která odrážela rozporuplnost doby, ve které žil. D'Annunzio přináší do italské literatury vizi nadčlověka, ze kterého pak Mussoliniho fašismus čerpá své ideje. D'Annunzio byl představitelem italského neoromantismu³², toužil se oprostít od měšťanskému dramatu, psal mystéria, tragédie, zabýval se náboženskou tematikou a symbolismem.³³ Lpěl velmi na konceptu krásy a velkých, silných a neotřesitelných hrdinů. Tento koncept nadčlověka primárně pochází od Nietzeho. D'Annunziův nadčlověk koná velké činy a je podoben antickým hrdinům, kteří mají také velké cíle a ideje. V jeho dramatech to jsou však převážně ženské hrdinky, které tento koncept splňují. Jeho dramatika je velmi bohatá, v základu většiny dramát stojí konflikt mezi láskou a slávou, který končí tragicky.

Nezanedbatelným avantgardním směrem v tehdejší Itálii je futurismus, který vzniká v roce 1909, kdy Filippo Tommaso Marinetti vydává jeho manifest.

³² BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 564.

³³ CHOMEL, L. *D'Annunzio. Un teatro al femminile*. Ravenna: Longo, 1997, s. 42.

V tomto manifestu Marinetti shrnul program futurismu do několika základních bodů: krása neklidu, rychlosti a boje poezie odvahy a revolty. Prakticky zde prezentovali triumf člověka nad přírodou.³⁴

Futuristé si stejně jako autoři teatro del grottesco pohrávají s loutkou a napadají zastaralé umění a divadlo. Stejně jako se teatro del grottesco vymezuje proti salónní komedii, futuristé se vymezují vůči ideovému dramatu D'Annunzia a měšťanské komedii. Futuristé se vymezují zejména proti minulosti a hlásají destrukci.

Vezměte krumpáče, sekery a kladiva a rozbijte, rozbíjejte bez milosti uctívaná města! Nejstarším z nás je třicet let: máme tedy ještě nejméně deset let, abychom dokončili svoje dílo. Až nám bude čtyřicet, jiní, mladší a silnější než my, nás také hodí do koše jako zbytečné rukopisy. –My si to přejeme!³⁵

Ve svých dramatech narušují plynutí děje, vyznávají volnou obrazotvornost, rozkládají staré žánry a formy. Jejich postavy postrádají psychologickou motivaci, a naopak vyznávají automatismus. Futuristé vzývají rychlost, stroje, pohyb a nové technologie. 12. prosince 1921 F. T. Marinetti uvádí svůj program ve Švandově divadle v Praze.³⁶

3.2 Vymezení pojmu teatro del grottesco

Vymezeno je lety 1916–1925 a spadají do něj dramatici Luigi Antonelli, Massimo Bontempelli, Enrico Cavacchioli, Luigi Chiarelli, Pier Maria Rosso di San Secondo a občas k nim bývá přiřazován i Luigi Pirandello.³⁷ Autoři psali dramata zpětně označováno jako „teatro del grottesco“ pouze pár let, posléze přešli k jiným literárním směrům. Označení tohoto proudu dramatiky jako teatro del grottesco

³⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso. Futuristický manifest. [online.] [cit. 20.4.2019]
Dostupné z: http://www.o-po.cz/links/Marinetti,Filippo_Thommaso_Futuristick%FD_manifest_CZ.pdf

³⁶ ŠÁMAL, Petr, PAVLÍČEK Tomáš, BARBORÍK Vladimír, JANÁČEK Pavel. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia, 2018, s. 84.

³⁷ Luigiho Pirandella ale vnímám jako svébytného dramatika jdoucího si svou cestou, takže mu nebudu věnovat pozornost.

přišlo později a zvenčí. Samotný pojem teatro del grottesco nejprve pro své potřeby vymezím a objasním, jak ho budu ve své práci používat.

Pojem teatro del grottesco, přeložen do češtiny jako „italské groteskní divadlo“, by mohl být označením pro časovou periodu, skupinu avantgardních autorů bez manifestu, literární hnutí či shluk na sobě nezávislých, ale přesto podobných témat. Ráda bych si termín vymezila precizně přesně pro svoji práci, ve které se věnuji tematickým průsečíkům s dramaty Karla Čapka; budou pro mě tedy stěžejní témata a motivické linie. Pojmem teatro del grottesco označuji dramata výše uvedených dramatiků, která vznikla v Itálii mezi lety 1916–1925 a obsahují základní témata masek, loutek a pohádek.

Pro tuto práci je dobře použitelný pojem groteska tak, jak ho vysvětluje Pavel Janoušek v publikaci *Rozměry dramatu*³⁸. Autor pojmu groteskno přisuzuje jistou neohraničenost a neurčitost, navíc naprosto trefně a přesně popisuje skutečnost, že o tom, zda dílo je či není groteskní rozhoduje až vědomí vnímatele. Tedy, reakce každého jednoho recipienta na tu danou stejnou groteskní situaci může být odlišná. Každý má totiž subjektivní těžko definovatelnou hranici, která rozhoduje o tom, zda situace již je či není deformovaná, jinde.

3.3 Témata teatro del grottesco

Témata, která budou stěžejní pro komparaci s tématy v dramatech Karla Čapka popíšu podrobněji v nadcházejících kapitolách. Zde tedy pouze shrnu obecně ta témata, která jsou teatro del grottesco vlastní. Dramata kritizují společnost, která si nasazuje masky z konvencí a odmítá si přiznat, že žije ve vylhaném a prolhaném světě, kde se všichni kromě rezonérů bojí být pravdiví. Dramatici řeší společnost, se kterou není jedinec ztotožněný a nemá v ní důvěru. Osobu protagonisty pak rozdělují na masku a tvář, jak metaforicky, tak doslovně. Toto rozštěpení se projevuje následně v dalších dramatech autorů teatro del grottesco existenciálními tématy a motivy. Logickým vyústěním je odmaskovaná postava, která má tendenci nazírat na děje kolem ní pravdivě, ale leckdy velmi naivně. Dramatici se také vypořádávají s prostomyslností a

³⁸ JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 91.

bezelstností konkrétních ženských hrdinek, které jsou manipulovány dalšími postavami.

Tím se dostávám k naprosto zásadnímu tématu drama teatro del grottesco. Je jím manipulace, která se objevuje v různých podobách. Ať již jedincem manipuluje společnost, či ať jedna postava manipuluje s druhou, vždy je zde bytostně přítomno téma moci nad druhým(i). Souvisí s tím samozřejmě loutky již ze svého principu. Tématika Boha či božího hlasu, který děje mění a ovládá, se přenáší na člověka, který má najednou moc jako Bůh jednat. Dramatici předkládají k úvahám recipientů otázky, zda se lidé chovají opravdu lidsky a morálně správně, zda lze společnost změnit a napravit.

Další typ dramát pak reflektuje úlohu jednotlivce a ptá se na otázku, zda je člověk pouze vláčen jako loutka svým osudem (či loutkovodičem), ze kterého není úniku. S loutkami souvisí i obava o člověčenství a život jako takový, jeho délku a kvalitu, ale zároveň i strach z umělých lidí, robotů, absence emocí a automatismu. Strach z toho, co futuristé opěvují, dramatici teatro del grottesco vnímají spíše jako hrozbu, ve které je třeba hledat hlubší, patologické jevy.

Poslední druh témat jsou témata pohádková. Ta přináší poeticko – absurdní motivy. Jedná se například jak o kouzelné schopnosti mágů, tak o recepty, které zajistí svým konzumentům nesmrtelnost či alespoň dlouhověkost. Dalším stěžejním tématem konkrétních dramát je lidská nepoučitelnost, zároveň však i určití dramatici zanechávají střípky naděje, že krok za krokem se společnost i jednotlivci může ve svém chování a jednání zlepšit.

3.4 Autoři a jejich dramata spadající do teatro del grottesco

Gigi Livio uvádí, že datum vzniku teatro del grottesco je 29. května 1916, kdy byla v Teatro Argentina v Římě uvedena *Maska a tvář* Luigiho Chiarelliho. „Úspěch byl ohromný ve skoro všech italských městech.“³⁹

³⁹ LIVIO, Gigi. *Teatro grottesco del Novecento*. Milano: Mursia, 1965, s. 8.

*Tragická šaškárna na ostří nože: takové je v podstatě každé dílo, které z Teatra grottesca vzešlo, byť to často sebevíc zahalovalo nebo zakrývalo.*⁴⁰

Autoři teatro del grottesco měli všichni stejný cíl. Vysmát se bláznivému a tradičnímu světu, ukázat mu jeho hloupost, zpochybnit jistoty světa, kterému už nevěřili. Kritizovali divadlo a skrze něj i celou italskou společnost. Společnost, která si lže do kapsy, na veřejnosti si nasazuje masky a topí se v moři banalit.

Prostředky, které autoři zvolili, nebyly v dějinách divadla nové a převratné. Maria Verdone dokonce uvádí, že použili prostředky salónní komedie, i když (či možná právě proto?) byla terčem, na který mířili a který dramatici teatro del grottesco zničili. Verdone tedy dramatikům teatro del grottesco vyčítá, že nepřišli s ničím novým.⁴¹ A naopak vyzdvihuje futuristy, kteří nové formy přinesli.

Prvním z autorů je Luigi Chiarelli. Jeho drama *Maska a tvář* podle Gigiho Liva odstartovala hnutí, které je zpětně pojmenováno jako teatro del grottesco. Napsal ji během dvaceti nocí v jednom piemontském penzionu roku 1913. Premiéry se dočkala ale až v květnu o tři roky později, hrála ji Compagnia Drammatica di Roma v již zmíněném Teatro Argentina. Po uvedení v Římě se *Maska a tvář* uváděla v Miláně v Teatro Olimpia a z Milána už se drama rozletělo do všech koutů Itálie. Chiarelli tak otevřel cestu italskému grotesknímu dramatu. *Masku a tvář* lze považovat za příklad dramatu teatro del grottesco jak tematicky, tak kompozičně. Drama kritizuje společenské konvence, které si postavy nasazují jako masky, a které se bytostně bojí svléknout, protože se bojí výsměchu společnosti za svou nahou a pravdivou tvář. Stěžejní motivy této vlajkové hry teatro del grottesco jsou nevěra a čest, které byly zvláště pro italské, a to zejména pro tvůrce z jihu Itálie, velmi aktuální.

Děj je prostý, Paolo zjistí, že je mu jeho žena Savina nevěrná. Ale není schopný ji zabít, i když se v úvodu hry holedbal, že manželé, kteří svým ženám nevěru odpustí, jsou směšní. Pošle ji tak do zahraničí a vyslechne si za svůj domnělý

⁴⁰ GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s. 70.

⁴¹ VERDONE, Mario. *Teatro tempo del futurista*. Roma: Lerici, 1969, s. 65-67.

čin rozsudek. Po návratu z vězení se nestačí divit: salónní společnost ho vítá jako hrdinu. Z jezera, kam měl údajně mrtvolu své ženy hodit, vytáhnou mrtvolu, Paolo je nucen ji identifikovat jako svoji manželku. V tu chvíli se z ciziny se vrací Savina. Manželé zjišťují, že bez sebe nemohou žít, a tak spolu před společností prchají.

Mezi další Chiarelliho významnější dramata patří *Hedvábné schodiště* (1917), kde autor vykreslil jednu celou společenskou vrstvu. Osud nepřeje poctivému Robertovi Felice⁴², kterému se nic nedaří, a přitom tanečníkovi bez skrupulí Desirému život přichystal „hedvábné schodiště“, „po kterém Desiré pohodlně a nezadržitelně stoupá vzhůru.“⁴³ Mezi další Chiarelliho díla kritizující společnost patří *Chiméry* (1919).

V dílech dalších autorů teatro del grottesco již do takové míry nepozorujeme rozklad salónních či bulvárních komedií a jejich schémat. Autoři se zaměřují z větší části na reflexi jednotlivce a jeho (marnou) existenci, ze které není úniku.

Luigi Antonelli ve svém dramatu *Muž, který potkal sám sebe* (1918) zasazuje děj na fantaskní ostrov, kde žije doktor Climt, který rozklíčoval tajemství života a slíbí hlavnímu hrdinovi Lucianovi, že mu dovolí cestovat v čase, aby napravil své chyby a potažmo odvrátil chyby své ženy. Climt tedy vytvoří dvojníka Luciana, nazve ho panem Gregorym, zatleská a na ostrově se objeví všichni Lucianovi příbuzní, včetně mladší verze jeho samého. Drama Antonelli vygraduje do absurdního konce, kdy Gregory svede Soňu, tedy svou vlastní manželku, takže podvede své mladší já.

Mezi další jeho význačná dramata patří například *Ostrov opic* (1922) – satirický výsměch civilizaci, která svými zvrácenými hodnotami zničí pohádkový opičí ostrov. Antonelli zobrazuje rozpad opičí společnosti, za který mohou lidé, protože na ostrov zatáhli lidské a morální neřesti. „S Antonellim se vrací na jeviště stará pohádková fraška, zařizuje se v zaprášených salónech bulvárního

⁴² Felice v italštině znamená šťastný, Chiarelli si ironicky pohrává s jménem protagonisty.

⁴³ GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s.53.

divadla a rozpoutává grotesku.", shrnuje přesně Reinhold Grimm.⁴⁴ Další Antonelliho typickou polohou jsou pohádky, stopy po pohádkových motivech můžeme nalézt i v *Muži, který potkal sám sebe*, ale také v dalších dramatech, například v *Pohádce o třech kouzelnících* (1919).

V dramatech Massima Bontempelliho můžeme nalézt princip vodiče a jeho loutek, například v dramatech *Siepe al nordovest* (1919) či *Naše Dea* (1925). Dea mění své chování podle toho, jaké šaty má zrovna na sobě, zároveň si nepamatuje své předchozí jednání. Strach z toho, kým opravdu bez veškerých masek jsme, je ústředním motivem Bontempelliho dalšího dramatu, které končí tragicky; *Bezelstná Minnie* (1927). Protagonistka uvěří, že lidé okolo ní jsou roboti. Nakonec však pozornost obrátí do sebe a zkoumá, zda i ona není robot. Hledá, kým opravdu je, ale její hledání končí tragicky, s myšlenkou na to, že je robot, chce před sebou ostatní uchránit, a tak páchá sebevraždu skokem z okna.

Ukázkově loutky využívá Piermaria Rosso di San Secondo v dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!* (1918), kde tematizuje lidské sebeodcizení. Hlavní postavy nemají normální jména, ale jsou nazvány podle masek a kostýmů, které mají na sobě či podle charakteristik svých postav. Jsou to Dáma s modrou liškou, Pán v šedém, Ten, který neměl přijít a Zpěvačka. Mezi jeho další groteskní dramata patří *Spící kráska* (1919), *Vítaný host* či *Věc z masa*. „*Zdání a bytí, pud a duch, noční můra a denní jas v nich vystupují zároveň jako bolestně směšné kontrasty; v kožené střízlivosti všedního dne hoří delirium šílenství a chtíče,*“⁴⁵ popisuje esenci Rossoových dramát Grimm. Je nutné zdůraznit, že pro autory bylo groteskní drama jen periodou v jejich literárních kariérách. Rosso Di San Secondo například začínal romantickými texty a přes verismus se dostává ke groteskním a poetickým hrám, v jeho dalších dílech najdeme tendence mířící od symbolismu k expresionismu.⁴⁶ Postavy dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!* se snaží opustit svůj předchozí život a chtějí začít žít nový. Snaží se mezi sebou navázat vztahy, ale ani to se jim nedaří. Nejprve se pokusí navázat vztah s Dámou s modrou liškou Pán ve smutku, v druhém dějství se o navázání vztahu

⁴⁴ tamtéž, s. 64.

⁴⁵ tamtéž, s. 60.

⁴⁶ FERRANTE, Luigi. *Pier Maria Rosso di San Secondo – Teatro*, Bologna: Capelli, 1959, s. 47.

pokusí Pán v šedém se Zpěvačkou. V posledním dějství, které se odehrává v salónu restaurace a oba páni se snaží vlichotit Dámě s modrou liškou, přijde Ten, který neměl přijít a odvede si svou ženu; Dámu s modrou liškou. Jediný totiž ví, co doopravdy chce a udělá vše pro to, aby se mu to povedlo, a tak jako jediná z postav odchází vítězně s tím, co chce.

Důležitým dramatem Rossa di San Secondo je také pohádkové drama *Spící krasavice*, kdy prostitutka Carmelina, která o báječném životě jen sní a je jí jedno, co se s ní v realitě děje a jak s ní okolí zachází. Z letargie ji probere až zjištění, že je těhotná. Probudí se v ní přirozený instinkt a odmítá se již nechat prodávat. Rytíř ji nakonec vysvobodí a odvádí ji do domu notáře, který byl prvním, kdo ji svedl. Notář si ji bere za ženu, posléze spáchá sebevraždu, nic z toho ale Carmalina nevnímá, chová své dítě a stále sní.

Enrico Cavacchioli ve svých dramatech kromě loutek rozvíjí postavu rezonéra⁴⁷, se kterou přišel Chiarelli. Nejvíce ho užívá v *Rajském ptáčeti* (1919), rezonér doslova drží v rukou životy postav, vkládá jim do úst otázky, vsugerovává jim odpovědi a manipuluje s nimi. Mezi další Cavacchioliho dramata patří například *Ta, která se ti podobá* (1919), která v sobě nese futuristické prvky.

⁴⁷ Rezonér je postava, která mluví pravdu ve světě, kde je nejdůležitější mít masku a lhát. Je to pravdivý blázen, který mluví ústy autora a jako jediný se odvažuje nazývat skutečnosti pravými jmény. V *Masce a tváři* Luigiho Chiarelliho je rezonérem Cirillo.

4 Metodologie

„Ve srovnání s „jiným“ se „vlastní“ vyprofiluje,“⁴⁸ přibližuje Angelika Cobrineau – Hoffmannová problematiku literární komparistiky. Tím „jiným“ budou pro potřeby této diplomové práce vybraná témata z dramát italského teatro del grottesco a „vlastním“ dramata bratrů Karla a Josefa Čapků. Prizmatem témat italského groteskního dramatu nahlédnu na hry bratří Čapků a objasním, jaká společná témata autoři používají.

*Komparatistika je literární vědou, která se zabývá texty velmi specifickým způsobem: její metodou je srovnávání, jejím předmětem literatura v mezinárodních a interdisciplinárních souvislostech.*⁴⁹

Pro svůj výzkum jsem si zvolila pouze výšeč tohoto oboru; a to tematologii a imagologii. Zejména se budu snažit o postihnutí tematických průsečíků, které se v dílech Karla Čapka a autorů teatro del grottesco nacházejí. K tomuto budu využívat postupy tematologie. Nebudu komparovat kontext, ani nebudu zkoumat vztahy a možné vlivy mezi teatro del grottesco a bratry Čapky, ale budu vycházet pouze z textů.

4.1 Tematologie

Claude Bremond přímo říká, že „psaní textu nevychází z tématu, nýbrž naopak téma vychází z textu“⁵⁰. Tato konkrétní témata, zejména maska, loutka a pohádka a další podtémata, která se k těmto třem hlavním tématům váží, a která vychází z textů teatro del grottesco, mi budou sloužit jako výchozí pro další srovnávání. Pokud to bude relevantní, zapojím do srovnání i konkrétní motivické prvky a linie, či podobnosti postav a zejména toposu, jak již bylo řečeno. Na texty se tak budu dívat optikou konkrétních a předem vybraných

⁴⁸ CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika. *Úvod do komparistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 20.

⁴⁹ tamtéž, s. 33.

⁵⁰ tamtéž, s. 95.

témat zejména proto, že tato metoda může přinést a odhalit nové aspekty daných témat.

Podle Angeliky Cornineau-Hoffmanové vzniká téma textu pouze s diskursem.⁵¹ To znamená, že začít s hledáním témat je možné až po důkladné analýze všech složek textu. Důležité je připomenout, že ač se budeme zabývat vždy jedním tématem v daném korpusu textů, toto téma se v každém textu bude stejně jevit jinak. To je ale pro naše srovnávání žádoucí a tyto jinakosti nám poslouží k důkladnější analýze základních i sekundárních témat.

Všechna srovnávaná díla patří ke stejnému literárnímu druhu, tedy dramatu. Ten je psán stejnou literární formou, tedy prózou. Obsah sice nelze oddělit od formy, ale pro tuto práci jsou stěžejní témata (tedy obsah), která z obojího vyvstávají, a především mě budou zajímat ta místa, kde se témata protínají.

Tři konkrétní skupiny témat, které se utvořily po důkladné analýze dramat teatro del grottesco a ukázaly se jako stěžejní, tedy maska, loutka, pohádka, budou třemi stěžejními tematologickými kapitolami této práce. Po podrobnějším čtení a přemýšlení o dalších tématech se okolo této skupiny témat začaly tvořit dvě menší skupiny. Jedna s tématy obecnějšími, a jedna s dílčími. Mezi obecná témata, která prostupují zkoumanými díly, řadím téma manipulace, hledání pravého, bytostného já, které se projevuje jak v tématech loutkovitosti, tak v tématu masky a způsobu jejího užití. Jako podtémata v kapitole o loutce i masce vykryštovala například dlouhověkost, nesmrtelnost, přirovnávání se k Bohu či problematika rozdvojení osobnosti.

Jak jsme již uvedli, zásadní a nadřazené všem ostatním je téma manipulace, takže stěžejní tematologické kapitoly řadím podle toho, kde je toto téma obsaženo nejokrajověji. Jako první zařazuji kapitolu o loutce, jako druhou o masce a jako třetí, kde manipulace není vůbec, kapitolu o pohádce. Jako poslední řadím kapitolu o toposu.

4.2 Imagologie

Imagologii lze zjednodušeně popsat jako vytváření obrazů v mysli recipienta, v případě zkoumaných dramát to bude primárně analyzování toposu.

⁵¹ tamtéž, s. 85.

Ve fiktivním kontextu je jejich (tj. literárních obrazů) reference fiktivní, ovšem jejich sémantický a lexikální náboj pochází ze skutečného světa: jako takové vytvářejí spojení mezi uměleckým a empirickým vnímáním.⁵²

Světy, které nám autor předkládá, jsou tedy smyšlené, ale jsou popsány konkrétními nám známými prostředky tak, že si je dokážeme živě představit. Smyšlená krajina se tak vytváří až v mentálních obrazech čtenářů. V některých zkoumaných dramatech se toposy nápadně shodují, takže svou pozornost zaměřím kromě vybraných témat i na ně.⁵³

⁵² SYNDRAM, Karl, Ulrich. *The Aesthetics of Alterity*. Op. Cit., s. 187

⁵³ S imagologií souvisí i teorie fikčních světů, která pojímá fiktivní světy jako specifické možné světy vytvořené estetickou činností.

5 Od loutek ke stvořiteli

Postavy loutek a loutkářů na scénu v rámci teatro del grottesco přivedli dva dramatici, Pier Maria Rosso di San Secondo a Enrico Cavacchioli.⁵⁴ První z autorů zobrazil postavy v dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!* jako bezmocně kymácející se loutky, které se zmítají na nitkách emocí a vášní, a které nevědí, co chtějí. Důvodem pohybu je tedy cit – tedy manipulátor lidským zrakům skrytý. Druhý z dramatiků v *Rajském ptáčeti* uvedl na scénu loutkáře, existující postavu pojmenovanou univerzálně On. Zná celý průběh děje a také ho náležitě glosuje.

*Osoba abstraktní, nereálná, filozofická. Staletý stařec. Jeho tělo samo přežívá. Jeho duch je na druhé straně. Má mrtvolně bledou tvář. Jeho vystupování je ještě mladičké, dokonalé, elegantní. Intonace jeho hlasu je ironická, jizlivá, výsměšná, tvořena kontrasty: mluví pomalu a procítěně, jemným, slabým falzetem.*⁵⁵

Postavu, která je vševědoucí, pravdomluvná a ví, jak děj bude probíhat i jak skončí, nazývá Grimm v eseji *Masky, loutky, pohádky* rezonérem. Označení rezonér můžeme použít například pro Cirilla v Chiarelliho *Masce a tváři*. Stejným vševědoucím rezonérem je i loutkář a anonymní On z *Rajského ptáčete*. Ten se například celé první dějství chová jako sluha, ale je to on, kdo již předem vypráví banální děj, který se teprve odehraje. Důležité je, že stojí mimo zápletku a děj komentuje.

Jiným typem loutkáře, či přesněji řečeno manipulátora, je doktor Climt z Antonelliho dramatu *Muž, který potkal sám sebe*. Přítomnost doktora Climta je v dramatu naprosto stěžejní, protože je strůjcem zápletky – na rozdíl od postavy On z *Rajského ptáčete*. Doktor Climt je tvůrcem světa, do kterého se

⁵⁴ GRIMM, Reinhold. Smysl nebo nesmysl? Grotesko v moderním dramatu. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s.56

⁵⁵ CAVACCHIOLI, Enrico. *L'ucello del paradiso ed altri drammi rappresentati 1919/1929*. Přel V. Chaloupková. Roma: Bulzoni, 1990, s. 5.

hlavní hrdina Luciano dostal. Doktor plní lidem jejich touhy, přestože ví, že jsou naprosto pošetilé a jako vědec čeká na výsledek svého experimentu. Magické schopnosti umocňují jeho výsadní postavení v dramatu. Doktor Climt zatleská a na ostrově se objeví Luciano, jeho manželka a další postavy, pouze o dvacet let mladší. Luciano, pod novou totožností Gregory, tak potkává sám sebe a má šanci napravit své chyby.

Tento poslední typ loutkáře, který zasahuje do děje, udílí rady postavám a je víceméně vševědoucí, je pro další analýzu stěžejní. Počinání tohoto typu postav evokuje představu všemocného a vševědoucího Stvořitele, který s lidmi manipuluje. V dílech bratří Čapků i autorů teatro del grottesco téma manipulace, postava Boha i postavy s božími privilegii hrají významnou roli. Proto se spíše, než na téma loutek zaměřím na téma manipulace s nimi nebo na manipulaci s lidmi jako s loutkami. U Čapků se to zejména týká dramát *Adam Stvořitel*, *R.U.R.*, *Ze života hmyzu* a *Věc Makropulos*, mezi autory teatro del grottesco se téma bude dotýkat zejména Bontempelliho dramát *Naše Dea* a *Bezelstná Minnie*, Antonelliho *Muž, který potkal sám sebe* a samozřejmě Rossova dramatu *Ó loutky, jaké vášeň!*

5.1 Člověk přirovnán k loutce

Postavy loutek z dramatu *Ó loutky, jaké vášeň!* jsou zmítány emocemi a vášněmi. Je paradoxní, že ze všech zkoumaných dramát jsou postavy nejloutkovitější, i když nemají loutkáře. Rosso di San Secondo své postavy pojmenovává podle oblečení, které mají na sobě, podle profese, či podle toho, co cítí. Je to tedy například Dáma s modrou liškou, Pán ve smutku, Zpěvačka či Ten, který neměl přijít.

V dramatu *Ó loutky, jaké vášeň!* postavy samy nevědí, co chtějí. Pouze se zmítají na nitkách. Jediná postava ví, co chce – a tím pádem do dramatu vnese život: Ten, který neměl přijít. Přináší vitalitu, protože jako jediný ví, proč přišel, a také jako jediný může být šťastný, protože odchází s tím, pro co si přišel. Tedy se svou dámou.

Vrchní číšník (za dveřmi): Opakuji vám, že se tam nemůže. Vše je obsazeno.

Ten, který neměl přijít (za dveřmi): Poslouchejte, prošel jsem všechny hotely, všechny restauranty, divadla a bary ve městě!... A vy byste mi chtěl zabránit nahlédnouti do této místnosti?... [...] Ted' toho mám po krk! Nezdržujte mne! [...] Chcete mně namluvit, že dáma teprve přijde? (Větrí a ochutnává vůni vzduchu:) Ne, můj drahý pane, ona je zde.⁵⁶

S ostatními postavami zmítají emoce, ale jasný cíl nemají.

„Ztracené existence, lidé bez přístřeší, tuláci, kteří v horečnatém životě všedních dnů nekonečného týdne snad stokrát do sebe vrazili bez povšimnutí, sejdou se a poznají se v těchto bezútěšných hodinách nedělního odpoledne. [...]“⁵⁷

Proto na plné čáře vítězí a odchází s dámou po boku postava, která jako není zmítána svými emocemi, která jako jediná ví, proč přišla. Emoce se totiž stávají loutkářem v okamžiku, kdy jim to dovolí absence vůle a víry v úspěch. Což se týká všech ostatních postav dramatu.

Postavy v tomto smyslu přemožené emocemi tak, že by se jimi řídily u Čapka nenalezneme. Postavy mají vždy pro své konání racionální argumentační základ. Vědí, co chtějí, takže například Adam Stvořitel jasně vysvětlí, proč zničí svět – a také to udělá. Postavy jsou v těchto rysech tak podobné Tomu, který neměl přijít.

5.2 Postavy se stávají hříčkou

V dramatech bratří Čapků i autorů teatro del grottesco lze nalézt postavy s určitými aspekty loutkovosti. Lépe řečeno; postavy, které někdo další ovládá, manipuluje, a ony se stávají jeho loutkou – pouhou hříčkou.

⁵⁶ ROSSO DI SAN SECONDO, *Pier Maria. Ó loutky, jaká vášeň!*. Přel. Dr. Václav Jiřina. Praha: Moderní knihkupectví a nakladatelství Evžena K. Rosendorfa, 1924, s. 57.

⁵⁷ tamtéž, s. 5.

Prvním příkladem jsou roboti z *R.U.R.*, kteří jsou vyrobeni a zkonstruováni pouze k tomu, aby pracovali pro lidi. Jsou lidským výmyslem, aby byla lidem ulehčena práce. Nemají emoce, nemají prožitky, nezáleží jim na životě.

Domin: [...] Roboti nelpí na životě. Nemají totiž čím. Nemají požitků. Jsou méně než tráva.

[...]

Dr. Gall: Ano. Roboti skoro necítí tělesné bolesti. Víte, nebožtík mladý Rossum příliš omezil nervovou soustavu. To se neosvědčilo. Musíme zavést utrpení.

Helena: Proč – Proč – Nedáte-li jim duši, proč jim chcete dát bolest?

Dr. Gall: Z průmyslových důvodů, slečno Gloryová. Robot se někdy poškodí sám, protože ho to nebolí; strčí ruku do stroje, ulomí si prst, rozbije si hlavu, to mu je jedno. Musíme jim dát bolest; to je automatická ochrana před úrazem.

Helena: Budou šťastnější, když budou cítit bolest?

Dr. Gall: Naopak, ale budou technicky dokonalejší.⁵⁸

Helena Gloryová se děsí toho, že Roboti k sobě navzájem nic necítí a nespojuje je náklonnost, ale ani nenávisť.

Helena: A – a řekněte, jsou Roboti – a Robotky – navzájem – naprosto –

Domin: Naprosto lhostejní, drahá slečno. Není ani stopy po nějaké náklonnosti.

Helena: Oh, to je – hrozné!

Domin: Proč?

Helena: Je to – je to – tak nepřírozené! Člověk ani neví, má-li si je naprosto ošklivět, nebo - jim závidět – nebo snad –

Domin: - je litovat.⁵⁹

Stejně tak loutky v Rossově dramatu nemají vlastní vůli, nevědí, co se sebou a jen se zmítají na nitkách. Vnímáno tímto prizmatem, jsou roboti loutkou a člověk je jejich loutkářem. Člověk je stvořil, naprogramoval, vyrobil, složil, zkonstruoval. Člověk za ně rozhoduje, ale pouze do chvíle, než se Roboti vzbouří a všechny lidi (kromě stavitele Alquista) na ostrově zabijí. Stejně tak jako se

⁵⁸ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 113-114.

⁵⁹ tamtéž, s. 117.

postavy stvořené Adamem Stvořitelem ve stejnojmenném dramatu shodnou, že Adama i jeho Alter Ego jako svého tvůrce popřou. Úloha tvůrce světa Adama tak skončí tím, že své postavy stvoří, ale dále nad nimi nemá již žádnou moc a nemůže své výtvary dále ovlivňovat a vést jako loutky.

Další postavy, které se stávají hříčkou svých manipulátorů, můžeme nalézt v dramatech Massima Bontempelliho. Hrdinka hry *Naše Dea* z roku 1925 je v úvodu představena jako žena v kombiné, která se vyznačuje strojenými pohyby i mluvou. Podle šatů, které jí služebná mění a převléká, se však kompletně promění vždy podle toho, co má zrovna na sobě. Bez šatů je nijaká. Nemá žádný charakter ani názory. S šaty má přesně vyhraněný charakter, s každým kostýmem se však chová jinak a nepamatuje si své předchozí jednání a identitu. Toho využívají postavy kolem ní, zejména krejčová, která přijde na to, že Dea je manipulovatelná. Dea je neustále stylizována, pokud by měla být sama sebou, není ničím. Její pohyby jsou robotické, stejně jako její několikaslabičné, mechanicky vyslovované repliky.

Dea: (prázdným hlasem, lehce falsetem, slabikuje) *Mys-lím-že-ano.*⁶⁰

V tomto bodě se tematicky *Naše Dea* shoduje s dramatem *R.U.R.*, kde jsou roboti autorem popsáni jako „úseční v pohybech i výslovnosti, bezvýrazných tváří, upřeného pohledu“.⁶¹

Její služebná Anna moc dobře ví, co šaty s Deou dělají:

Anna: Velmi citlivá na šaty. Působí na ni. Má-li na sobě šaty živější barvy, je velmi živá, jako třeba dnes. Obleče-li si šaty smutnější barvy, je smutná a zaražená, jako třeba včera. Vždycky se celá úplně změní. I jinak mluví. Je prostě jako vyměněná. Jednou jsem jí oblékla kimono a začala mluvit tou nejčistší

⁶⁰ BONTEMPELLI, Massimo. *Naše Dea*. Praha Přel. Josef Hajný. Praha: Divadelní ústav, s. 3.

⁶¹ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 96.

*japonštinou. Kdybych jí oblékla do černých šatů se závojem, zaručeně by šla plakat na hřbitov k nějakému hrobu.*⁶²

Anna si je své moci vědoma, nikterak ji ale nezneužije. To udělá až krejčová a intrikánka Fiora, která Dee na ples připraví lesklé šaty z hadí kůže a jako doplněk zmijí do vlasů. Povaha kostýmu tak dává tušit Deino rozpoložení: zlost, zákeřnost a závist.

*Fiora: Ne. Velký mistr nikdy neprozradí zápletku své tragédie. A šaty, které jsem vám ušila, jsou přímo tragédie! Dnes večer v osm přijdete ke mně do dílny a já vám je vyzkouším! Od osmi do půlnoci uděláme nutné opravy úpravy. Umím je z paměti!*⁶³

Fiora se stává manipulátorkou a Deu ovládá pomocí jejích šatů jako loutku.

Terčem nevinného žertu se stává další Bontempelliho ženská hrdinka Minnie, protagonistka dramatu *Bezelstná Minnie*. Na rozdíl od Dea se Minnie obává, že by robotem být mohla. Dea jí svým způsobem je, určitě k tomu má mnohem blíže než Minnie. Ale ani jedna není schopná svůj stav racionálně reflektovat. Minnie se stává obětí zprvu nevinného žertu. Přítele jejího snoubence na dívce zaujme její naivita a podivování se i nad naprosto banálními skutečnostmi, a tak jí napovídá, že rybičky v akváriu, ale i někteří lidé na světě, jsou umělí – roboti. Minnie se tak stává hříčkou, která slouží pro pobavení další postavy. Legrace to přestane být v momentě, kdy Minnie tomuto bludu propadne a nenechá si ho vymluvit. Nejdříve se začne bát ostatních lidí, protože ve všech vidí roboty. Pak ale obrátí pohled do svého nitra a začne se ptát, kde je její lidské jádro a nemůže ho najít, což ji vede k přesvědčení, že je robot. To ji vede k sebevraždě. Minnie se tak stala loutkou své vlastní představy.

⁶² BONTEMPELLI, Massimo. *Naše Dea*. Praha: Přel. Josef Hajný. Praha: Divadelní ústav, s. 10.

⁶³ tamtéž, s. 22.

Roboty v *R.U.R.* činí roboty neschopnost prožívat emoce a lásku, čímž se liší od lidí. Minnie tak propadá iluzi, že je i ona „udělaná“, i když právě to, že emoce prožívá a hledá své nitro, své já, je důkazem toho, že robotem není.

5.3 Stvořitel, vědec, manipulátor

Postavy loutek někdo vodit musí. I když je vodič neznámý jako například v dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!*, je stejně nad míru jasné, že někdo by měl mít nitky pevně v rukou. V *Rajském ptáčetí* je pojmenován jako On, v *Muži, který potkal sám sebe* jako doktor Climt. Tento vztah silně připomíná konání Boha, který má osudy lidí pevně v rukou. Srovnání se Stvořitelem je téma, které s loutkovitostí postav bytostně souvisí. Vztah mezi manipulovaným a manipulátorem je jedním z témat autorů teatro del grottesco, v dramatech Karla Čapka či bratří Čapků lze tento nerovný vztah nalézt taktéž.

Naprosto nejkonkrétněji je toto podobenství hry na Stvořitele vidět v dramatu *Adam Stvořitel*. Adam touží svět zničit, a má k tomu své důvody:

*Adam: [...] Každý řád je násilí. Náboženství je podvod. Soukromý život je předsudek. Zákony jsou otrocká pouta. Každá vláda je tyranie. Jediná odpověď na tento stav je hromové: Ne!*⁶⁴

Svět proto zničí Kanónem negace. Úsměvné je, že zapomene zničit sám sebe, sám se tomu diví, jak tak důležitou věc mohl zapomenout. Adam musí svět z nařízení Boha postavit znovu. Bůh zde vystupuje předepsán autorem jako Boží hlas, který k Adamovi promlouvá. Boží hlas je dokonce ve výčtu postav autorem uveden na úplně prvním místě.

(Rozsvítí se nahoře boží oko. Zahřmění.)

HLAS BOŽÍ: Adame, co jsi to učinil?

ADAM: Co prosím? – Kdo mluví? Je tu někdo?

⁶⁴ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 5.

HLAS BOŽÍ: Co jsi to učinil?

ADAM (pyšné): Vždyť vidíte, ne? Já jsem popřel svět.

HLAS BOŽÍ: Co jsi to učinil, Adame?

ADAM (pohlédne vzhůru): Ježíšmarjá, to mluví bůh! (Padá na kolena, zakrývá si tvář.)

HLAS BOŽÍ: Proč jsi to učinil?

ADAM: Já... já jsem myslel...

HLAS BOŽÍ: Adame, proč jsi to učinil?

ADAM: Protože byl svět udělán špatně a nespravedlivě! Například...

HLAS BOŽÍ: Stvoříš jej znovu ty sám.

ADAM: Já? Jak to? Proč?

HLAS BOŽÍ: Ukaž, co umíš.

ADAM: Proč bych já měl tvořit?

HLAS BOŽÍ: Za trest.⁶⁵

Adam, který si na Boha hrál a zničil svět, nyní na boží příkaz musí paradoxně jako „Bůh“ nový svět stvořit. Neví, jak to má udělat, kde má začít, a Bůh na jeho další zoufalé otázky nikterak nereaguje. Adam přiznává, že si Boha představoval jinak.

Dalším manipulátorem a stvořitelem v jedné osobě je doktor Climt z dramatu *Muž, který potkal sám sebe*. Na rozdíl od Adama, který se samozvaně na Boha pasoval, když se rozhodl zničit svět, je doktor Climt vědcem, kterého zajímá, jak dopadne jeho experiment, ale zároveň se situací baví. Doktor Climt z dramatu *Muž, který potkal sám sebe*, je postavou Rossety popsán takto:

Rosseta: Je to hezký, přívětivý pán, šprýmař, zkrátka hrozný člověk. Pomocí studia – a on může studovat kolik let chce – si hraje s lidmi jako dítě s loutkami. Je to jeho tajemství. Říkám vám, je to hrozný člověk. Může udělat všechno.⁶⁶

⁶⁵ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 6.

⁶⁶ ANTONELLI, Luigi. *Muž, který potkal sama sebe*. Přel. Václav Hadr. Praha: Dilia, 1961, s. 4.

Rosseta zde explicitně popisuje pravomoci doktora Climta, neopomene zmínit, že to je hrozný člověk, během jedné repliky to říká dokonce dvakrát. Popisuje, že může udělat cokoliv se mu zlíbí, protože má neomezenou moc a díky tomu může ovládat lidi. Podle Rossety má přesně takovou moc, jakou by si přál mít Adam Stvořitel, ale jeho výtvořiny se mu, až na pár výjimek, vzbouří. Doktor Climt tedy s lidmi manipulovat může, ale nedělá to. (Tak to vidí pouze Rosseta.) Se zájmem vědce pouze pozoruje postavy, kterým plní jejich přání a sleduje lidskou nepoučitelnost. Postavy, kterým tak Climt splní jejich přání, jsou manipulovány spíše svými touhami, než doktorem a vědcem Climtem.

*Climt: Hm! Já neříkám nic. Já se bavím! Jsem váš hostitel. Nedělám soudce.*⁶⁷

Doktor Climt sám Lucianovi přiznává, že není Bůh, a kdyby jím byl, byl by to Lucianovi řekl.⁶⁸ Doktor Climt se ale dá srovnat s Adamem Stvořitelem i v dalších ohledech. Oba dva vytvářejí nereálné situace, které neodpovídají přírodním zákonům. Doktor Climt je více podoben Bohu, který ve vyšší instanci nad Adamovým počínáním kroutí hlavou a v dramatu je tato postava nazývána jako Boží hlas. Stejně jako doktor Climt sleduje, jak si počíná Luciano/ Gregory.

Postavu doktora Climta můžeme srovnat také s postavou stavitele Alquista, který je průsečíkem mezi Božím hlasem z Adama Stvořitele a doktorem Climtem. Climt i Alquist jsou svým způsobem vědci, Climt své pokusy provádí na postavách, které kolem jeho ostrova projíždí do říše mrtvých, Alquist se snaží pitváním robotů přijít na recept na jejich rozmnožení. Alquist jako poslední člověk na zemi rozpozná v robotech Primovi a Heleně vzájemnou náklonnost, a tak je zachrání (ušetří pitvy) a pošle je stvořit nový svět, jedná v tu chvíli jako Bůh:

Primus: My – my – patříme k sobě.

Alquist: Ty jsi řekla. Otevře dveře ve středu. Ticho. Jděte.

Primus: Kam?

Alquist (šeptem): Kam chcete. Heleno, ved' ho. Strká je ven. Jdi, Adame. Jdi, Evo; budeš mu ženou. Bud' jí mužem, Prime.

⁶⁷ tamtéž, s. 22.

⁶⁸ tamtéž, s. 5.

Zavírá za nimi. ⁶⁹

A cituje tak slovo boží:

*A Bůh jim požehnal. Bůh jim řekl: „Plodte a množte se, naplňte zem, podmaňte si ji a panujte nad mořskými rybami, nad nebeským ptactvem i nad každým živočichem lezoucím po zemi.“*⁷⁰

Alquist do mladých robotů vkládá naději, že založí nový svět a nechává jej v jejich rukou. Nedozeruje nad nimi, nehlídá je, s myšlenkou na to, že nový svět nezahyne, umírá.⁷¹

5.4 Z robota se stává člověk

Dramatici z Lilith a Dey vytvořili de facto loutky, téměř roboty, kteří nemají vlastní názor a vůli. Těmto tendencím se vymyká pouze Karel Čapek, který dva roboty polidští. Tou výjimkou jsou tedy roboti Primus a Helena. Z robotů, kteří nemají duši a emoce, jak v jedné z replik říká lidská Helena, se díky lásce a vzájemné náklonnosti, která se u nich projeví, stanou lidé, kteří dají lidstvu šanci na přežití.

Poslední člověk na světě, stavitel Alquist, v robotech Heleně a Primovi objeví city. Alquist chce pro vědecké účely roboty pitvat. V momentě, kdy se rozhodne pitvat robotku Helenu, Primus nabízí své tělo místo ní.

Primus (vrhne se na kolena): Pane, vezmi si mne! Jsem stejně udělán jako ona, ze stejné látky, stejného dne! Vezmi si můj život, pane! Rozhaluje kazajku. Řež, tady, tady!

Alquist: Jdi, já chci pitvat Helenu. Dělej honem.

⁶⁹ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s.180.

⁷⁰ Genesis: 1 : 28, Bible překlad 21. století, 2009

⁷¹ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 181.

Primus: Vezmi si mne místo ní; řež do těchhle prsou, ani nevykřiknu, ani nevzdychnu! Vezmi si stokrát můj život! ⁷²

Roboti se o sebe navzájem bojí a projevují tak city, které by mít neměli. To vše díky lidské Heleně, která situaci Robotů dlouhodobě řešila, a tak s doktorem Gallem zkoušela vytvořit polidštěné roboty. Z robota, který byl pouze něčí hříčkou, se stává plnohodnotný člověk, který si odchází žít svůj život.

⁷² tamtéž, s. 178.

6 Maska jako důsledek manipulace

Z předchozí kapitoly o manipulaci a loutkách je patrné, že se téma manipulace projevuje loutkovitostí a nadřazeností postav. Nasazení masky je důsledek této manipulace. Raději se skrýt pod maskou než se nechat manipulovat (společností) jako loutka. Konvence určují, jak má svět vypadat, postavy dle toho nasadí masky, aby vyhověly společnosti a nebyly jí zostuzeny.

*Používání masky v divadle má kromě motivace antropologické (nápodoba živlů, víra v přepodstatnění) mnoho dalších důvodů; je to zejména možnost pozorovat druhé a sám zůstat skryt před jejich pohledy. Maškarní slavnost uvolňuje lidskou identitu, ruší společenské přehrady a sexuální zákazy.*⁷³

Tak zní jedna z definic masky. Jednou z funkcí masky je tedy záměrné zakrývání totožnosti. Svému nositeli poskytuje bezpečí ve společnosti. Taková maska může a nemusí mít fyzickou podobu. Fyzická maska, kterou si nositel ve skutečnosti nasadí, poskytuje vlastníkovvi komfort; je nepoznán.

6.1 Maska jako nástroj společenské kritiky

Drama *Maska a tvář* Luigiho Chiarelliho kritizuje společnost, ve které je územ mít masku nasazenou a za žádnou cenu ji nesundávat. Nikdo ji nechce odložit, protože se všichni bojí výsměchu a zostuzení, které by přišlo od pokrytců bezpečně skrytých pod škraboškami.

Pokud by postavy masku odložily, musely by si potom zákonitě přiznat, kým opravdu jsou. Kým jsou, když se nedívá společnost, která by je za jejich jednání odsoudila. Ztratila by je však společnost za to, že si masku dovolili sundat, nebo za jejich jednání? Kým nositelé jsou, když se podívají sami na sebe (a do

⁷³ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 249.

sebe) bez jakéhokoliv očekávání toho, co se pod slupkou skrývá? Tato témata již nelze tak jednoduše shrnout a zahrnout pod jednoho jmenovatele: společenskou kritiku. Zde se již jedná o otázky podstaty lidské existence.

Chiarelli vyobrazuje v *Masce a tváři* společnost, o které si nelze myslet nic kladného. Diváky má jeho drama přimět k zamyšlení, zda náhodou nepatří do té skupiny lidí, o které drama pojednává.

Obdobnou společenskou kritiku jako v *Masce a tváři* bratři Čapkové nastiňují ve svém dramatu *Ze života hmyzu*.

*Jeden americký kritik napsal, že divák této hry se táže, nemá-li si podřezat krk, je-li svět tak špatný, jak se mu zde líčí. Tedy autoři zapřísahají diváky i čtenáře, aby to nečinili; nebyloť jejich úmyslem podřezávat lidi. Kdo u čerta vás nutí, abyste se ztotožňovali s motýly nebo chrobáky, cvrčky nebo mravenci či jepicemi?*⁷⁴

Rozhořčení diváci se ztotožnili spíše s hmyzem než s tulákem. Autoři nasadili lidem divadelní masky hmyzu, aby se ukázala pravá podstata člověka. Hmyz obdařili nelichotivými, ale na první pohled velmi přesně a detailně načrtnutými vlastnostmi, takže pro diváka není těžké rozpoznat v některých situacích sama sebe. Bratři Čapkové negativně, ale přesto pravdivě nazírají na společnost, ve které žijí a kterou jsou obklopeni. V předmluvě k *Ze života hmyzu* uvádějí, že naprosto záměrně zobrazili pouze ty vlastnosti, které lze nazývat neřestmi, protože chtěli společnost vyburcovat, či alespoň přimět ji chytnout se za nos, ne ji pochválit.

*TULÁK: Haha ta společnost salónní, hahaha poezie, cucání požitků života stébélky nejtenčími, ty výstřihy přerозkošné, city a sladké tření, věčná lež věčných milenců věčně bez ukojení, vždyť je to k čertu hmyz!*⁷⁵

⁷⁴ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, str. 5.

⁷⁵ tamtéž, s. 21

Závěrečné slovo repliky můžeme vnímat jako nadávku, ale i jako termín označující něco nicotného, na čem pramálo záleží. I Chiarelli své postavy vnímá jako otravné bytosti (v tom, smyslu, v jakém o nich hovoří Tulák), které se řídí pouze pokřivenými společenskými konvencemi. Chiarelli své drama zasazuje na místa, kde se to takovými lidmi jen hemží. Jezero Como je obecně známo jako letovisko povrchní smetánky. Většina situací se v *Masce a tváři* odehrává v salónu, ve kterém se odehrává zhruba stále totéž:

*/Když se zvedne opona, Marta hraje na klavír argentinské tango, Wanda a Piero tančí. Ostatní rozmlouvají a přihlížejí tanci. Savina a Luciano jsou na terase. Marta se chvílemi ohlédně, aby je měla na očích./*⁷⁶

Výše popsaná společnost zabíjí čas nicotným nicneděláním. Čapkové vidí motýlí společnost podobně. Hloupá motýlice Iris mluví pouze proto, aby mluvila. V replice Felixe se objevuje i problém milostného trojúhelníku, který je zápletkou rozvíjející téma přetvářky také v Chiarelliho *Masce a tváři*. Z následujícího dialogu je patrné, jak lehkovážná a prázdná společnost je motýlí společenství z dramatu *Ze života hmyzu*:

IRIS (prudce usedne): Felixi, já mám dnes náladu! Jak je to hloupé být ženou! Já bych dnes chtěla být mužem, dobývat, svádět, líbat... Felixi, já bych byla hrozně vášnivý muž. Já bych... já... já bych každého strhla divoce, nezkontně... Škoda že nejste děvče! Budeme si hrát, chcete? Vy budete Iris a já budu váš Felix.

FELIX: Ne, Iris. Je příliš odvážné být Felixem. To znamená chtít, chtít něco...

IRIS (mroucím hlasem): Ach Felixi, všechno!

FELIX: Je něco většího než chtít všechno.

IRIS: A to je...

FELIX: Chtít něco nemožného.

*IRIS (zklamaně): Máte pravdu. Vy máte vždycky pravdu, ubohý Felixi.*⁷⁷

⁷⁶ CHIARELLI, Luigi. *Maska a tvář*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha: Dilia, 1986, s.3.

⁷⁷ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 14.

Motýli konverzují se stejnou lehkostí jako salónní společnost v Chiarelliho *Masce a tváři*. Dialog mezi Iris a Felixem popisuje tuto společnost jako plytkou, myšlenkově chudou a poměrně zahleděnou samu do sebe. Se stejnou lehkostí jsou také protagonisté nevěrní. Motýlí samičky koketují se samečkem, jsou vlezlé, podlézavé, ale hlavně znuděné. Chiarelliho společnost je vyobrazena velmi obdobně. Hříchem zde není podvádění a nevěra, ta je podle všeho na běžném pořádku, ale proviněním je sejmutí společenské masky. Odhalení, že muž svou nevěrnou ženu nezabil, ale pouze ji donutil odcestovat a dokonce přiznal, že ji navzdory všemu stále miluje, je v očích zvrácené Chiarelliho společnosti naprosto nepatřičné. Muž, který předstírá, že svou ženu kvůli nevěře zabil, je dokonce za svůj domnělý čin společností oslavován.

6.2 Rozdvojení osobnosti

Téma masky se v dramatech teatro del grottesco vyvíjelo. Chiarelli rozštěpil osobnost na dvě části; masku a tvář. Tyto dva díly v celek nespojilo již žádné jiné drama teatro del grottesco. Od tohoto zásadního a vše určujícího momentu se odvíjí vývoj masky jako svébytného tématu v dalších dramatech autorů teatro del grottesco. Luigi Chiarelli protagonistovi *Masky a tváře* nasadil masku lži a přetvářky, které slouží výhradně ke společenské kritice. Antonelli v *Muži, který potkal sám sebe* toto rozdvojení chápe existenciálně, ale zároveň také problém rozdvojení demonstruje ve svém dramatu tím, že dvě postavy reprezentují tutéž osobu - Gregory/Luciano, podobně jako Karel Čapek v *Adamu Stvořiteli* Adam/Alter Ego. Následně nastává zásadní posun, kterým je pojetí masky tak, jak ji chápe Rosso di San Secondo či Bomtempelli, tedy jako hledání existence pod maskou. Pojetí masky se tedy od čistě společenské kritiky posunulo až ke svébytnému existencialismu. Obě tyto polohy můžeme najít v různých koncentracích i v konkrétních dramatech Karla Čapka, zejména v *Ze života hmyzu*, *Věci Makropulos*, *R.U.R.* a *Adamu Stvořiteli*.

Pán v šedém z dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!* mluví o tom druhém, který ho s sebou vláčí. Myslí tak své druhé já.

Zpěvačka: Jste podivín, dovolte.

Pán v šedém: Já? Co vás to napadá! To nejsem já, to je ten druhý, ten mě vleče, kam se mu namane: jdu s ním, protože nedovedu jinak. Ale věřte mi, je mi ho líto. Nemůže se smířit...a hledá. Já vím, že nic nenajde. Ale... co dělat... ať si hledá.⁷⁸

Podobné rozdvojení osobnosti můžeme nalézt i v *Adamu Stvořiteli*. Zde se však nejedná o popis toho, co se děje v myslích postav, ale zde Čapci rozdvojení vtělili přímo do děje. Adamovi se nelíbila země a společnost, která ho obklopovala, tak ji zničil a vytvořil novou. Aby nebyl na výstavbu světa sám, stvořil si Alter ego.

Adam: [...] Tak. Ty budeš můj duševní soudruh. Budeš vypadat jako já a myslet jako já. Budeš Alter Ego. A my dva stačíme, abych já stvořil nejlepší ze všech světů. Hlíno stvoření, vydej muže mne rovného! (Dechne do hlíny.) Příteli, vstaň!⁷⁹

Alter Ego má své názory a svoji konkrétní představu o světě, s čímž Adam Stvořitel nepočítal.

Adam: Dovol, já přece vím, jak se má tvořit!

Alter Ego: Já také, holenku, já také. Tvořit se má podle moderních zásad, asepticky a v gumových rukavicích. Tohle je žabařství a žádné tvoření! Fuj! (Rozhlíží se.) No, mnohos toho nenadělal. Tohle má být nějaký svět? Vždyť tu zhola nic není.⁸⁰

Adam očekával, že si vytvoří pomocníka sobě rovného, se kterým si bude přinejmenším rozumět, když už si tvoří člověka k obrazu svému. Reálně ale vytvořil postavu, která je v opozici, pomlouvá jeho dosavadní dílo a nevidí na Adamovi nic, co by měla nábožně obdivovat. Bůh stvořil Adama, Adam stvořil Alter Ego, Alter Ego se k Adamovi chová jako Adam k Bohu – popírá jeho dílo.

⁷⁸ ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. Ó loutky, jaká vášeň!. Přel. Dr. Václav Jiřina. Praha: Moderní knihkupectví a nakladatelství Evžena K. Rosendorfa, 1924, s. 36

⁷⁹ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 26

⁸⁰ tamtéž, s. 26

Zrcadlí tedy Adamovi jeho vlastní chování. Alter Ego se tak pro Adama stane soupeřem. Na konci dramatu se však Adam se svým Alter Egem smíří a putují zapomenutí světem společně. Čapkové tedy "rozdvojení" demonstrují v dramatickém textu dvěma postavami.

V dramatech teatro del grottesco lze nalézt konkrétní příklad postavy, kdy se osobnost rozštěpila stejně reálně jako u Adama Stvořitele. Jedná se o drama *Muž, který potkal sám sebe* od Luigiho Antonelliho.

V tomto dramatu doktor Climt umožní Lucianovi, aby prožil svůj život ještě jednou. Climt dá Lucianovi nové jméno: Gregory. Tento druhý Luciano se rázem ocitá vedle své bývalé ženy, tchýně, ale i vedle sebe sama. Gregory se pokouší Luciana nenápadně varovat, aby se nedopustil fatálních chyb, ale bohužel to celou situaci jen zhoršuje.

Ale to nestačí. Setkání se sebou samým v druhém životě vyvolá další rozštěpení osobnosti. Dvakrát dva. Pomysleme na Soňu (manželka Luciana, resp. Gregoryho, pozn. aut.): ve vztahu k ní je Gregory napohled cizinec (a to znamená, jak řekl Chiarelli, „potenciální milenec“), kdežto ve skutečnosti je to její manžel. [...] Nakonec to dojde tak daleko, že Luciano – Gregory svou vlastní ženu svede.⁸¹

I když se může zdát, že tématem je opět, stejně jako u Chiarelliho hry *Maska a tvář*, nevěra a milostný mnohoúhelník, stěžejním tématem pro nás je existenciální rozdvojení osobnosti a nemožnost v dané situaci jednat jinak, či jí dokonce uniknout. Luciano je nevědoucí, nic netušící postava, na rozdíl od Gregoryho, který ví, čemu má zabránit. Ale přesto se Gregory tváří v tvář pravdě, kterou o Lucianovi za jeho zády vyslovují jeho najednou odmaskování a pravdomluvní příbuzní, zděsí, jak moc se ve svých nejbližších kdysi mýlil. Gregory není schopen dovést svůj příběh ke šťastnému konci a napravit svůj osud, ba naopak celý děj ještě absurdně zamotá: podvede sám sebe se svou vlastní ženou.

⁸¹ GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s. 66.

Zatímco Antonelli poukazuje v dramatu *Muž, který potkal sám sebe* na problém jedince a jeho vlastní životní peripetie, Čapkové v dramatu *Adam Stvořitel* řeší společenský problém v obecné rovině.

*Problém může (ale nemusí) být stejně jako konflikt neřešitelný, na rozdíl od konfliktu však s koncem dramatu nezaniká – je autorem záměrně či nezáměrně volen tak, aby aktivizoval vnímatele i po skončení bezprostřední recepce.*⁸²

Bratři Čapkové ve svých dramatech řeší nadosobní problémy lidstva, například lidskou nepoučitelnost. Antonelli své drama jedince ukončuje děsivým, hysterickým smíchem hlavního hrdiny, který se plynule promění v zoufalý pláč. Experiment doktora Climta skončil. Lidé jsou nepoučitelní a za své konce si mohou sami, protože požadují a očekávají příliš.

6.3 Odmaskování

Příbuzní Luciana v Antonelliho jsou dramatu *Muž, který potkal sám sebe* vůči Gregorymu „bez masek“, avšak vůči Lucianovi je nasazené stále mají. Postavy mohou být autorem záměrně odhaleny, například příbuzní v již zmíněném Antonelliho dramatu *Muž, který potkal sám sebe* či v Bontempelliho hře *Naše Dea*. Masku autor v průběhu dramatu odkládá Emilii Marty. Ta přiznává, kým vlastně je a odhaluje celý svůj příběh o dlouhověkosti, který byl do té doby skryt pod maskou.

Massimo Bontempelli v dramatu *Naše Dea* taktéž postavám masky svléká. Zlomyslná intrikánka Fiora chce Dee nasadit masku v podobě šatů, aby z toho měla ona sama prospěch. Ale Fiora sama sebe svým jednáním naopak demaskuje a ukazuje svou pravou podstatu – intrikánství.

Další Bontempelliho ženská hrdinka Minnie zkoumá, zda kolem ní opravdu nejsou roboti, bádání poté obrací proti sobě a hledá, kým je, bez jakýchkoliv masek. Zkoumá, kým je, nic nenalézá, žádné autentické já, proto si říká, že jediným vysvětlením je, že je "vyrobená", že je jedním z těch umělých lidí, a

⁸² JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 76.

proto páchá sebevraždu, nechce jako robot ohrožovat ostatní. Pod maskou nenalezla to, co hledala.

*Minnie: [...] Tak a jisté je to. Ano, teď ano, vidím to jasně, jsem to já. Nejsem opravdová já, kdepak, kdepak... Jsem jedna z těch chudinek... vyrobených. Držte se daleko, nepřibližujte se... Bojte se, bojte se mě. A neuměla jsem... vidět to.*⁸³

Dalším příkladem člověka, který nemá nasazené žádné společenské ani divadelní masky, je postava Zmetka z dramatu bratří Čapků *Adam Stvořitel*. Zmetek vznikl ze zbytku poslední hlíny určené k tvoření.

Alter Ego: Máš pravdu; z téhle hromádky bys ani psa nestvořil! (Kopne do hromádky.)

Hromádka (zařve): Au!

Alter Ego (uskočí): Co to je?

Adam (ustupuje): Kdo to je?

*Zmetek: (vyvstává z hromádky): To jsem jenom já, vašnosti. (Kýchá.)*⁸⁴

Zmetek se stane posledním výtvozem Stvořitelů. Právě on však nakonec svým jednáním zachrání svět. Nechce totiž mnoho. Žádné velké myšlenky, jen aby měl on a jeho rodina co jíst a kde přespat. Střechu nad hlavou nabídne i svým stvořitelům, protože o ně již ve světě, který stvořili, nemá nikdo zájem, lidé dokonce odhlasovali popření jejich existence. Adam s Alter Egem se tedy rozhodnou svět znovu zničit. Když vysvětlují Zmetkovi, co po zničení světa nastane, Zmetek si uvědomí, že chce žít, i když občas trpí hladu.

Zmetek: Ale já nechci.

Alter Ego: Co nechceš?

Zmetek: Já nechci zajít. Já chci bejt živ.

Adam: Chudáku, proč ty bys chtěl být živ?

Zmetek: Protože chci, aby se mně vedlo líp. A já chci bejt živ co nejdýl.

⁸³ BONTEMPELLI, Massimo. *Naše Dea*. Praha Přel. Josef Hajný. Praha: Divadelní ústav, 1985, s. 81.

⁸⁴ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 64.

Alter Ego: S tebou nemáme co mluvit! Tak hej rup, Adame!

Zmetek: Nechat! Kdo na to sáhne, tak mu rozbiju hlavu tady tím hrnkem!

Alter Ego: Cože, ty ničemo! Já ti nařežu!

Zmetek: Nařežte mně, ale já vám ten svět nedám! [...] Vy všechny byste chtěli rozbít svět pro samý velký myšlenky. Zmetek nemá žádný velký myšlenky.

*Zmetek chce být jenom živ. A proto vám nedá tento svět.*⁸⁵

Karel Čapek Zmetkův stav bytí, kdy nejsou potřeba žádné masky, vlastně dokonale popsal v předmluvě k *Věci Makropulos*: „Člověk, který pracuje, hledá a realizuje, není a nemůže být pesimistou. Každá snažná činnost znamená důvěru, třeba bez verbálního zdůvodňování.“⁸⁶

Důvěru ve svět však nenašla Bontempelliho Minnie, která hledala, ale bohužel nenašla, co chtěla, tedy své autentické já. Postava Zmetka bratří Čapků má důvěru v život a budoucnost, je tak pro lidstvo nadějí.

⁸⁵ tamtéž, s. 83.

⁸⁶ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 186.

7 Pohádkové motivy

Grimm ve své esejí Masky, loutky, pohádky uvádí, že „nejvlastnějším pohádkářem“⁸⁷ mezi autory teatro del grottesco je Luigi Antonelli. Na scénu přináší kouzelníky, magii i cestování v čase. Pohádkové motivy můžeme nalézt jak v dramatu *Muž, který potkal sám sebe*, tak *Pohádce o třech kouzelnících*, či jednoaktovce *Ďáblové v lese*. Pohádkové rysy vyznačuje i drama *Ostrov opic*, které je společensko-kritické. Pohádkové motivy najdeme i u dalších autorů hnutí teatro del grottesco, ale jediný Antonelli si z fantaskních motivů vytvořil princip svých her.⁸⁸

Pohádkové prvky jsou i v Rossově *Spící krasavici*. Hlavní hrdinka čistá a bezelstná duše (podobně jako Bontempelliho Dea či Minnie). Tyto ženské postavy připomínají naivní a bezelstné princezny z tradičních pohádek. Rovnou k nim můžeme přiřadit pro tuto charakteristiku Čapkovu Mimi z *Loupežníka* či krásnou Helenu z *R.U.R.*. Všechny tyto hrdinky spojuje křehkost, jemnost a naivní vidění světa.

Dalším typem pohádkových postav jsou postavy s nadpřirozenými vlastnostmi – čarodějové či kouzelníci. Ty můžeme nalézt v postavě doktora Climta, který má různé čarovné schopnosti, dokáže zajistit například cestování v čase. Kouzelnické schopnosti mají i tři kouzelníci, kteří se objevují ve stejnojmenné pohádce. Každý z nich má jinou čarovnou moc a na jeden den vládne společnosti. První vládne pravdou, druhý spravedlností a třetí poezií.

Další typickou skupinou postav, které v pohádce můžeme nalézt, jsou postavy záporné. Z dramát bratří Čapků je to například Loupežník jako hlavní protagonista stejnojmenného dramatu, chamtivý a zlodějský hmyz

⁸⁷ GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s.63.

⁸⁸ PASQUALICCHIO, Nicola. *Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento*. Verona: Università degli studi di Verona. 2014 [online] [cit. 3.5.2019] dostupný z <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4903852.pdf>

v expresionistické grotesce *Ze života hmyzu*.⁸⁹ Ze samostatných dramát Karla Čapka jsou pohádkové prvky například ve *Věci Makropulos*, v jejíž pretextové historii se objevuje kouzelník, alchymista, otec Emilie Marty.

K hlavním pohádkovým rysům patří specifický časoprostor, ve kterém se drama odehrává. Většinou se jedná o realitu, která má svá vlastní pravidla. Dějí se v ní nadpřirozené jevy a postavy je přijímají jako normální. Postavy mohou cestovat v čase, či jim čas může plynout jinak než obyčejným lidem.

Pokud je řeč o časoprostoru, vyčleňme si pro další analýzu pouze prostor. Dramata Karla Čapka a autorů teatro del grottesco se často nápadně shodují v toposu. Jedná se o fantaskní svět, který se řídí buď podle svého pána, nebo si žije vlastním životem. Mnohá dramata se odehrávají na ostrově, ať už doslovně, nebo přeneseně. Ostrov je místo, které je vyčleněno společností. Přeneseně jako ostrov uprostřed společnosti můžeme chápat salon Emilie Marty, pokoj, ve kterém se zabarikádovala Minnie, dům o třech patrech ze stejnojmenného dramatu, palouk a zámeček, ve kterém se odehrává drama *Loupežník*. Doslovně se pak ostrov vyskytuje v dramatech *R.U.R.* a *Ostrov opic* a *Muž, který potkal sám sebe*.

7.1 Soubor dvou principů

Nejvlastnějším tématem pohádky je souboj mezi dobrem a zlem. Tyto dvě veličiny stojí nesmiřitelně proti sobě a v pohádkových příbězích je polarita mezi nimi většinou znázorněna velmi schematicky. Stejně tak postavy, které v pohádkách sledujeme, můžeme vždy přiřadit k jedné nebo ke druhé skupině. Vlastnosti pohádkových bytostí jsou mnohdy extrémně vychýlené buď k pólu dobra, nebo zla. Typická je tedy pro pohádky polarita, která se projevuje následovně:

Je tak také kulminování kladů nebo záporů v jedné postavě, nikoli jejich míšení. nevyskytují se např. krásní a zbabělí princové, dobré, ale nehezké dívky nebo princezny. Výjimku snad tvoří krásné, ale zlé princezny, ty však jsou napraveny

⁸⁹ Karel Čapek je zároveň autorem *Devatera pohádek*, mezi nimiž se vyskytuje například *První a Druhá pohádka loupežnická* či *Pohádka tulácká*. Obě tyto postavy můžeme ne náhodou nalézt i v Čapkových dramatech.

*a stanou se dobrými, a tak rozdělení na klady na straně jedné a záporny na straně druhé je opět v pořádku.*⁹⁰

Polepšené postavy na konci děje nacházíme na jiné straně spektra. Napravená postava znovu spadá do schematické osy dobro – zlo.

Čapek proti sobě staví ideje, nikoliv však ideje dobra a zla. Je humanista, takže postavy mají vždy lidský rozměr. Čapkovy postavy v sobě mají i dobré i špatné vlastnosti a Čapek ani záporné postavy neodsuzuje.

U Čapků se takto vyostřená polarita nachází v dramatu *Loupežník*. V protikladu tu naproti sobě stojí mládí a stáří. Loupežník je představitelem mladého dobyvačného muže a pan profesor naopak reprezentuje stáří. Bratři Čapkové v první verzi dramatu stáli jednoznačně na straně mládí, což jim značně zkomplikovalo fabulaci v závěru a drama se jim na poprvé nepodařilo zdárně dopsat.⁹¹ Loupežník dobyté území nakonec opouští, ke smíru mládí a stáří však stejně nedochází, stejně jako nemůže dojít ke smíru dobra a zla. Jsou to dva neprotínající se světy. U *Loupežníka* jasně nevíme, co je dobro a co zlo, ale s jistotou lze říci, že vítězí stáří a mládí se mu musí podřídít.

Zlo v konkrétnější podobě (nikoliv v principech) lze u Čapka nalézt v dramatu *Ze života hmyzu*. Společnost je zde ukázána v celém svém spektru negativních vlastností: hamižnost, žárlivost a intrikánství jsou jednotlivým druhům hmyzu vlastní. V *Adamu Stvořiteli* je Adam, který zničí svět, jednoznačně reprezentantem revolucionáře či anarchisty. Zničí svět a musí vystavět nový. V novém světě proti němu v opozici stojí ztělesněná odmaskovaná lidskost, Zmetek. Nakonec i Adam a jeho Alter Ego získávají lidský rozměr. Zmetkovy důvody pro zachování života (a světa) a jeho prostota v nejlepším slova smyslu nakonec snad Adama i jeho Alter Ego přesvědčí, aby svět nezničili.

Nejkonkrétnějším příkladem souboje dobra a zla u autorů teatro del grottesco je drama Luigiho Chiarelliho *Hedvábné schodiště*. Dobro a zlo je zde konkrétně

⁹⁰ BENOVÁ, Marie. *K psychologii pohádky* in ČERVENKA, Jan. *O pohádkách: sborník statí a článků*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960, s. 234.

⁹¹ JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 124.

rozlišené a polarizované na opačných stranách spektra. Roberto Felici je poctivý mladík, kterého neustále sužují výčitky svědomí, pracuje jako sekretář a kolega otce své snoubenky Lauretty, proti němu jako ztělesnění zla stojí Desiré, taneční mistr, který si bez jakýchkoliv skrupulí proplouvá životem. Nejen, že Felicimu přebere snoubenku, dokonce neváhá využít postavení svého tchána, aby se stal ministrem, a tchána v pravou chvíli znemožní. Poetická absurdita spočívá v samotném finále. Když se nově zvolený ministr představuje lidu, ozve se valčík a Desiré neodolá a dává se do tance, tedy udělá gesto, které si v novém postavení dle konvencí absolutně nemůže dovolit, a stává se tedy mizernou karikaturou sama sebe.

7.2 Šťastný konec

Předpokládejme, že typickým vyústěním pohádky je šťastný konec (pateticky) zakončený větou „a žili šťastně až do smrti“. Nechybí dva zamilovaní a jejich láska, která zvítězila nad útrapami a zlem. Takový pohádkový konec můžeme najít ve více dramatech autorů teatro del grottesco i bratří Čapků. Absurdní groteskní a z části záměrně patetické finále, ve kterém přesto vítězí láska, je již v Chiarelliho *Masce a tváři*.

Savina: [...] Máš mě rád! ... A nic není silnější, než láska!

Paolo: Nevím! Je to, jako bych se dostal do víru! ... Ty triumfuješ nade mnou, nad mým životem! ...

Savina: Ne, nepletu se! Jenom z lásky jsi dokázal překonat sám sebe, jenom z lásky ses dokázal osvobodit od těch obludných strašidel společenských předsudků.

[...]

Paolo (dojatě jí hladí vlasy): Mít někoho rád znamená trápit se pro něho! ... a já jsem kvůli tobě tolik, tolik vytrpěl! ... Měl jsem tě rád a mám tě rád!...

[...]

Savina: Odpusť mi!

*Paolo: Ne, o tom teď nemluv, musíme myslet na budoucnost! ... Zvedni se, utři si oči!...To všechno je už pryč!...*⁹²

⁹² CHIARELLI, Luigi. *Maska a tvář*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha: Dilia, 1986, s. 68-70.

Paolo přes všechny společenské konvence shledává, že Savinu miluje a nedokáže ji ani zabít, ani ji poslat opět pryč. Zjišťuje, že chce být s ní až do smrti a společenským konvencím jednou provždy uniknout. Paolo sice myslí stále jen na sebe a útěk před společností nemusí být vnímán jako šťastný, ale podstatou šťastného konce je v naší interpretaci shledání milenců a vzájemné odpuštění.

Stejně pohádkově šťastný konec můžeme nalézt v již mnohokrát zmíněném *R.U.R.*, kdy se v Heleně a Primovi probudí cit a láska. Závěrečná emoce je dramatikem použita bez sentimentu a patosu, na rozdíl od Chiarelliho, který v *Masce a tváři* dovedl finální situaci ad absurdum (plnou sentimentu a patosu), aby byla groteskní.

7.3 Poetická absurdita

Pohádkové motivy se v dramatech teatro del grottesco přelévají spíše do poetické absurdity, tedy do stavu, kdy se poetické, lyrické motivy promění v lehce absurdní. Člověk unaven společenskými konvencemi i manipulací či manipulováním loutek, ztracen, utíká do světa poezie a lyrického dramatu. Typickým příkladem takového dramatu je *Spící krasavice* Rossa di San Secondo. Název je možné z italštiny přeložit jako Šípková Růženka. Postavy dramatu mají stejně jako v dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!* popisná jména. Například Roztřesený notář, Zoufalá stařena nebo Modrá tvář.

Hlavní hrdinka, prostitutka Carmelina, se tomuto světu vymyká, protože žije ve světě svých snů a vysněných pohádek. Sní o rytíři, který ji všude doprovází, udělá pro ni všechno a nic za to nevyžaduje. Její duše spí a sní o světě, který neexistuje. V realitě je Carmelina pouze artiklem bordelmamá. Nezachrání ji nakonec princ, jak by se v pohádce slušelo, ale těhotenství. To v ní probudí přirozené instinkty a ona najednou odmítá prodávat své tělo. Po sérii peripetií a zásahu Černého ze sirné jámy si ji bere za ženu notář, který ji zaměstnával jako služku, jako první ji svedl a tím pádem zapříčinil to, že se musela živit jako prostitutka. Je hnán k zodpovědnosti, dítě si přivlastní a s Carmelinou se ožení.

Spící kráska však ani po narození dítěte realitu nevnímá, žije stále ve svých snech.

Paradoxem zůstává, že rytíř, o kterém sní a který ji de facto zachránil, je společností zavržený Černý ze sirné jámy. Nemýlíme se, když nám tento společností vyvržený „zachránce“ připomíná postavu Loupežníka bratří Čapků. I ten je společností zavrhnut, ale pro Mimi je to v jejích představách onen rytíř, který si pro ni přijde. Mimi i Carmelina se navzájem podobají sněním a čekáním na svého „prince“ zachránce.

*Mimi: Když jste mě oslovil, já jsem se lekla, / Já myslela jsem právě – kdo to je?/Ne, já se na něj ani nepodívám, /Jen jaký je a zda se na mě dívá, /A vtom jste začal: Nezapomenu /A kdesi cosi. – já jsem chtěla jít, /Však myslela jsem, jen co dopoví, /Co dokončí tu větu, já hned půjdu, /Až ještě něco řekne. Jsem tak hloupá, /Já neměla jsem s vámi vůbec mluvit, /
Vy jste byl smělý, příliš smělý ke mně.⁹³*

7.4 Nesmrtelnost

Dalším typicky pohádkovým motivem je nesmrtelnost. Nalezneme ji u Rossety z dramatu *Muž, který potkal sám sebe*, u Emilie Marty z *Věci Makropulos* i u postavy babičky z *Domu o třech patrech*.

Emilia Marty se stala obětí experimentu svého otce, který recept na nesmrtelnost vyráběl pro císaře Rudolfa. Emilie Marty potřebuje po 300 letech znovu získat recept na dlouhověkost, takzvanou Věc Makropulos, aby mohla dál žít.

Gregor: A vy jste sem přišla jen pro tu řeckou věc?

Emilia: Haha, já vám ji nedám. Teď je má! Jen si nemysli, Bertíku, že mně šlo o ten tvůj hloupý proces. Já kašlu na to, že jsi můj. Já nevím, kolik tisíc mých

⁹³ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 40.

harantů běhá po světě. Já chtěla dostat tu věc. Já ji musela dostat, nebo – nebo

Gregor: Proč?

Emilia: Protože stárnu. Protože jsem na konci. Já to chci zkusit znova. Sáhní, Bertíku, jak ledovatím. (Vstane.) Sáhněte, sáhněte na mé ruce! Ó bože, mé ruce!⁹⁴

Emilie Marty má strach ze smrti nechce vzdát možnosti na další život. Vzápětí si však na svůj nynější pozemský život stěžuje. Všechno se jí zdá pitomé, zbytečné, prázdné.⁹⁵ Po tři sta letech života přiznává, že v ní umřela duše. Nakonec se pod tíhou pohnutí, nejistoty a snad i chvilkové slabosti rozhoduje, že návod na věc Makropulos nechce, a nabízí jej ostatním. Ani ti ho kvůli tomu, co vyslechli, nechťejí. Bere si jej mladičká Kristina, která ještě nemá ze smrti strach a recept spálí.

Emilia Marty mluví o opuštěné duši. Rossetě, která se přirovnává k soše, poskytnul dlouhověkost doktor Climt.

Rosseta: Nuže, chápete nyní můj smutek? Jsem odsouzena doktorem Climtem, abych takhle věčně zůstala! Sebral mě na jedné z těch lodí, co v noci projíždějí kolem ostrova, a protože jsem litovala svého mládí, které mě jednou opustí, rozhodl, že se nikdy nebudu moci od něho odpoutat...

Luciano: Od mládí? Jak jste šťastna!

Rosseta: Kdybyste věděl, jak to je smutné! Ano, smutné, můj život nemá už půvabu! Mohl byste vy milovat sochu? Nikdo mě nemiluje. Žádný z mých přátel neodolá mé věčnosti. A já zatím pozoruji to nehybné světlo, tu dobu bez stínu, která nemá zániku!⁹⁶

Rosseta i Emilia Marty docházejí k totožnému závěru: při dlouhověkosti v nich něco umřelo, zkamenělo, obě si na svůj stav stěžují. Emilia Marty to popisuje jako absenci duše, Rosseta se přirovnává k soše. Emilii Marty je 337 let, v ní

⁹⁴ tamtéž, s. 247.

⁹⁵ tamtéž, s. 257.

⁹⁶ ANTONELLI, Luigi. *Muž, který potkal sama sebe*. Přel. Václav Hodr. Praha: Dilia, 1961, s. 3.

duše zemřela zhruba po sto letech. Rosseta Lucianovi přiznává, že zná doktora Climta přes sto let. Ženské hrdinky obou dramát shodují, že sto let věku je hranice, která by neměla být překročena.

Babička z dramatu *Dům o třech patrech* to má s dlouhověkostí ještě jinak, přesto však věk odpovídá předchozí analýze. Magická hranice sta let. Babička je tak stará, že na ní údajně smrt zapomněla. Babička je stejně stará jako dům, ve kterém bydlí, je hluchá a slepá. Její vnučka je bláznivá a předpoví, že v domě někdo zemře. Všichni nájemníci se bojí o své životy, dokonce i babička se dívá ustrašeně. Blouznivá vnučka jí ale uklidní.

Blouznivá: /náhle starostlivě/ Babičko! Díváš se na mne tak ustrašeně... Co ti povídali? Řekli ti, že musíš zemřít, vid? A máš strach, babičko, máš strach! Řekli, že je řada na tobě, protože ti je sto let... není-liž pravda? Oh! Nevěř jim! Rozumíš? Nevěř! Když tak mluví, máš jim odpovědět očima, nemůžeš-li odpovědět slovy... máš jim říci, že ničemu nerozumějí a že nemohou nic vědět... docela nic... a že jim nevěříš! Ostatně... smrt na tebe zapomněla... neví ani, kde jsi... a na svých obchůzkách tě mívá, protožeš dychtivostí po životě ztratila svojí tíži.⁹⁷

Nakonec si smrt nevezme babičku, jak dívka správně předvídá, ale bere si s sebou právě vnučku stařenky.

7.5 Lidská nepoučitelnost a naděje

Mezi pohádkové motivy patří i například lidská nepoučitelnost. V přesvědčení, že lidé se nemění se shodují Emilia Marty ve *Věci Makropulos* se závěry, které vyvodí ze svých experimentů doktor Climt z dramatu *Muž, který potkal sám sebe*.

Emilia: Lidé nejsou nikdy lepší. Nic se nemůže nikdy změnit. Nic, nic, nic se neděje. Kdyby se teď střílelo, kdyby bylo zemětřesení, kdyby byl konec světa či

⁹⁷ ANTONELLI, Luigi. *Třípatrový dům*. Přel. Nina Tučková. Praha: Dilia, 1967, s. 15.

*to, nic se neděje. Ani já se neděju. Vy jste tady, a já jsem nesmírně daleko – ode všeho – tři sta let – Ah bože, kdybyste věděli, jak lehko se vám žije.*⁹⁸

Grimm na adresu *Muže, který potkal sám sebe* shodně uvádí, že lidé se nikdy nic neponaučí.⁹⁹ Stejně tak Emilia Marty je přesvědčena, že lidé nikdy lepší nebudou, a toto přesvědčení demonstruje Adam Stvořitel, podle kterého je vše špatně a svým Kanónem negace celou společnost rovnou zničil.

*Adam: [...] prohlašujeme, že všechno je špatně; život je zlozvyk; humanita je slabost; trpělivost je zločin; ze všeho pak nejhorší je soucit a tolerance.*¹⁰⁰

Adam Stvořitel jednoduše nevěří v původní společnost. Bůh zastoupen Božím hlasem mu dává možnost, aby svět postavil podle sebe, a samozvaný pán světa zjišťuje to, na co upozornila Emilia Marty i či doktor Climt: lidé se nikdy nepoučí. Protože i v novém světě se lidská rasa chová stejně jako v tom starém. Lidé se nepoučí, a tím pádem bude jejich existence vždy marná. To si uvědomuje i Tulák, který po uvědomění si marnosti existence a receptu na správný život umírá.

Naději na změnu Karel Čapek vkládá do polidštěných robotů Primova a Heleny, které poslední žijící člověk Alquist vysílá do světa, aby založili nový život. Stejně tak můžeme najít naději v lásce mezi Paolem a Sabinou či Vulcanem a Deou. Touhu po životě má také Zmetek, jak jsme uvedli již dříve.

I ve *Věci Makropulos* nalezneme alespoň naději na další život. Není to však (překvapivě) žádný lektvar ani kouzlo.

Kolenatý: A my jsme mohli žít věčně. Pěkně děkuju!

Prus: Prodloužení života... Máte děti?

Kolenatý: Mám.

⁹⁸ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 254.

⁹⁹ GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s. 65.

¹⁰⁰ ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 5.

Prus: Tak vidíte, věčný život! Kdybychom mysleli na narození... místo na smrt... život není krátký. Pokud můžeme být příčinou života... ¹⁰¹

Naděje autorů v pokračování lidstva existuje. Chtějí recipienty vyburcovat, aby byli zodpovědní, žili autentičtěji a důvěryhodněji.

¹⁰¹ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 261.

8 Topos

Při zkoumání míst, kde se dramata bratří Čapků a autorů teatro del grottesco odehrávají, se zaměříme na jedno konkrétní: ostrov. Ten budeme vnímat nejen jako zeměpisné místo určení, kde se děj odehrává, ale i v dalších souvislostech, které z tohoto prostorového omezení vyplývají.

Ostrov, který se objevuje jako konkrétní zeměpisné místo, můžeme najít v *R.U.R.*, *Muži, který potkal sám sebe* či v *Ostrovu opic*. V *R.U.R.* je důležité, že se na ostrově nachází továrna, kde se Roboti vyrábějí. Busman ho v jedné replice pojmenovává jako Rossumův ostrov.¹⁰² Domin popisuje, jak se na ostrov dostal ten, podle něhož Busman ostrov nazývá.

*DOMIN: Tak tedy. (Sedne si na psací stůl, pozoruje Helenu uchvácen a odříkává rychle:) Bylo to roku 1920 kdy se starý Rossum veliký fyziolog ale tehdy ještě mladý učenec odebral na tento daleký ostrov aby studoval mořské živočišstvo tečka. Přitom se pokoušel napodobit chemickou syntézou živou hmotu řečenou protoplazma až najednou objevil látku, která se chovala naprosto jako živá hmota ač byla jiného chemického složení to bylo roku 1932 právě čtyři sta čtyřicet let po objevení Ameriky, uf.*¹⁰³

Stejně skutečným ostrovem, byť fantaskním, je i Antonelliho *Ostrov opic*. „Děj pohádky se odehrává ve velkém lese na fantaskním ostrově.“¹⁰⁴ Lidé zničí a rozvrátí ostrov opic, který je obýván původní společností opic. Ostrov jeho prvotní obyvatelé vnímají i teritoriálně, jsou si vědomi jeho podnebí a podmínek, ve kterých žijí. Společenských i zeměpisných.

¹⁰² ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 156.

¹⁰³ tamtéž, s. 100.

¹⁰⁴ ANTONELLI, LUIGI. *L'isola delle scimmie: favola in tre atti* / Luigi Antonelli. - Milano: Caddeo, 1922. [online] [cit. 16.4.2019]. Přel. autorka. Dostupné z: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/antonelli/l_isola_delle_scimmie/pdf/antonelli_isola_delle_scimmie.pdf

*Argia: Napřed nám povídal o lidech, ale ukázat nám je nechce. Naučil nás některým zvykům zvířat a lidí ze studeného podnebí – a nyní nám zakazuje, abychom zvědavost ukojili.*¹⁰⁵

Opice se vydávají na výpravy i na ostrov obývaný lidmi, opice jsou nadšené, ale Aliano dobře tuší, že jásají zbytečně, a že „vůbec netuší, co to znamená, přivést si na ostrov lidi“. ¹⁰⁶ Znamená to zkázu a rozvrat původní společnosti.

Ostrov, na kterém vládne doktor Climt (*Muži, který potkal sám sebe*), je popsán jako v zeměpise neznámý,¹⁰⁷ pravděpodobně ani pro postavy v dramatu neexistuje a je to fiktivní místo. Vyplývá to z odpovědi doktora Climta na otázku, co se stane, až z něj postavy odejdou:

*Doktor Climt: Ó! Až vaše bárka přepluje poslední soustředné vlny, které se odrážejí od břehů tohoto ostrova, upadnete do zvláštního druhu mrákot, jako je tomu asi mezi bděním a spánkem. A pak, až budete venku, vaše kolečko, které se zastavilo, dá se zas do chodu a ani nebudete věřit, že jste byl na ostrově doktora Climta.*¹⁰⁸

Důležitou charakteristikou ostrova je jeho izolovanost. Odděluje tak ostrovany od zbytku světa. Autor tak pouze skrze zvolený topos charakterizuje společnost jako izolovanou. V *R.U.R.* se v jistou chvíli dozvídají lidé zprávy pouze ze starých novin. Ve stejné izolaci žijí postavy na ostrově doktora Climta, který na nich zkouší své experimenty.

Vyčleněná společnost na ostrově reprezentuje vzorek celého lidstva. Z prostoru vymezeného ostrovem nelze uniknout, všude kolem se nachází moře. Když roboti v *R.U.R.* zaberou lodě, lidé vědí, že se živi již z ostrova nedostanou. Topos je tak součástí dramatické situace. Stejně jako u snového ostrova doktora Climta. Veškerý děj se odehrává přímo na ostrově. Majetek na ostrově náleží doktoru Climtovi. Není bez povšimnutí, že doktor Climt umožní vrátit děj a

¹⁰⁵ ANTONELLI, Luigi. *Ostrov opic*. Přel. Jiřina Václav. Praha: Dilia, 1968, s. 6.

¹⁰⁶ tamtéž, s. 8.

¹⁰⁷ ANTONELLI, Luigi. *Muž, který potkal sama sebe*. Přel. Václav Hadr. Praha: Dilia, 1961, s. 1.

¹⁰⁸ tamtéž, s. 34.

přesunout Luciana v čase, neumožní mu však, aby se vrátil na místo, kde se děj odehrál. Vše se tedy děje tak, jako kdysi, jen se veškerý již proběhlý děj přesouvá na ostrov. Je zajímavé, že ostrov sám o sobě nemá žádné fantastické či magické vlastnosti. Pokud by nebylo doktora Climta, žádná kouzla by se neodehrála.

Izolovanost a uzavřenost, kde se děj odehrává, jsou typické i pro další Čapkova dramata. Topos *Loupežníka* bratři Čapkové popisují následovně:

*Scéna (ve třech aktech) představuje lesní palouk. Vlevo jednopatrový dům, holý bílý lovecký zámek s balkonem a okny zamřížovanými, obehnaný ještě vysokou zdí s těžkými, železem pobitými vraty. Dokola les, vpravo lavička z několika dřev. Vpravo jde se k městu, středem k vesnici.*¹⁰⁹

Jako by byl bílý zámek s paloukem nedobytnou pevností, kam Loupežník vtrhne. Neposkrvněný skrytý domek uprostřed lesů, kam vtrhne opak řádu; chaos. Topos *Loupežníka* je jakýmsi ostrovem, stejně jako je ostrovem salón Emilie Marty či dům o třech patrech ze stejnojmenného dramatu. Všechna tato prostředí se vyznačují izolovaností, stejně jako reálné ostrovy Rossuma či Climta.

¹⁰⁹ ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 12.

9 Závěr

V hlavních kapitolách této diplomové práce jsem se věnovala tematickým průnikům, které lze nalézt v dramatické tvorbě bratří Čapků a italského groteskního divadla vymezeného lety 1916–1926.

Témata jsem zařadila do třech stěžejních kapitol: maska, loutka, pohádka. Poslední, trochu stranou stojící, je kapitola o toposu. Dílčích témat, která konkrétní dramata spojovala, bylo velké množství, proto jsem z nich vybrala ty nejrelevantnější a zařadila vždy do té ze čtyř stěžejních kapitol, kam se hodila. Pro mne samotnou bylo nejpřínosnější na celé práci revidování na první pohled zřejmých společných motivů. Některé tematické průsečíky s díly bratří Čapků jsou zjevné na první pohled, na ten druhý se však ukáže, že souvislosti, ve kterých je téma použito, nejsou totožné, tím pádem se témata protínají pouze zdánlivě. Uvedu konkrétní příklad.

Například tematika robotů se objevuje v dramatu Karla Čapka *R.U.R.* i ve hře Massima Bontempelliho *Bezelstná Minnie*, ačkoliv zde je to pouze v mysli hlavní hrdinky. Potud je společný jmenovatel jasný; postavy robotů. Ale při pozorné analýze obou dramát zjišťujeme, že témata, která autoři předkládají, jsou velmi odlišná. Roboti v *R.U.R.* jsou reálně jednající postavy, na rozdíl od bludné představy v *Bezelstné Minnie*, která uvěřila, že robotem je ona sama. Společný se může zdát i apel autorů na lidstvo. Každý ale říká něco jiného. Karel Čapek varuje společnost před tím, aby se nenechala zničit svými vlastními technologiemi. Naopak drama *Bezelstná Minnie* ukazuje, že čelit prázdnotě, kterou v sobě člověk může nalézt, pokud se rozhodne hledat své pravé já, není snadné a může mít tragické důsledky.

Z toho vyplývá, že tato diplomová práce se sice primárně zabývá tím, co je dramatům společné, nevyhýbá se však ani případům, kdy témata nejsou

totožná a snaží se interpretačně postihnout drobné i větší rozdíly, které je odlišují.

Obečně ze zkoumání tematických průsečíků vyplývá, že Karel Čapek i autoři teatro del grottesco se zabývají stejnými obecnými tématy, například manipulací či hledáním vnitřního, bytostného já. Z kontextu celé práce je však zřejmé, že konkrétní, dílčí témata pojednávají jinak, i když v konečné syntéze varují recipienty různými prostředky před tímtéž: před manipulací, nadvládou strojů, odlidštěním společnosti či zpupností. Autoři ale i ukazují, jak být lepší společností – naději vkládají do lidí, kteří nemají žádné masky, nenechají se ovládat svými tužbami, pracují, mají důvod žít a jsou pravdiví k sobě i ostatním.

Seznam literatury

ANTONELLI, Luigi. *L' isola delle scimmie: favola in tre atti* / Luigi Antonelli. - Milano: Caddeo, 1922. [online] [cit. 16.4.2019]. Dostupné z: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/antonelli/l_isola_delle_scimmie/pdf/antonelli_l_isola_delle_scimmie.pdf

ANTONELLI, Luigi. *Muž, který potkal sama sebe*. Přel. Václav Hadr. Praha: Dilia, 1961.

ANTONELLI, Luigi. *Ostrov opic*. Přel. Jiřina Václav. Praha: Dilia, 1964.

ANTONELLI, Luigi. *Třípatrový dům*. Přel. Nina Tučková. Praha: Dilia, 1967.

BENOVÁ, Marie. K psychologii pohádky in ČERVENKA, Jan. *O pohádkách: sborník statí a článků*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.

BONTEMPELLI, Massimo. *Bezelstná Minnie*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Transteatral, 2011.

BONTEMPELLI, Massimo. *Naše Dea*. Praha Přel. Josef Hajný. Praha: Divadelní ústav, 1985.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

CAVACCHIOLI, Enrico. *L' ucello del paradiso ed altri drammi rappresentati 1919/1929*. Roma: Bulzoni, 1990.

CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008.

ČAPEK, Karel. *Listy Olze*. Vyd. 1. Československý spisovatel: Praha, 1971.

ČAPEK, Karel & ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982.

ČAPEK, Karel. *Cestopisy I.: Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl*. 2. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1980.

ČAPEK, Karel. *Hry (Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1956.

ČAPEK, Karel. *Spisy IV Cestopisy I*. Vyd. 2. Československý spisovatel: Praha, 1980.

ČAPEK, Karel. *Věře Hrůzové: dopisy ze zásuvky*. Vyd. 2. PRIMUS: Praha, 2010.

ČAPEK, Karel.: *Korespondence I*. Československý spisovatel: Praha, 1993.

ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000.

ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997.

FERRANTE, Luigi – Pier Maria Rosso di San Secondo – *Teatro*. Bologna: Capelli, 1959.

GÖTZ, František. *Literatura mezi dvěma válkami: (výbor z díla)*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966.

HALÍK, Miroslav. *Karel Čapek život a dílo v datech*. Praha: Academia, 1983.

HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997.

CHALOUPKOVÁ, Veronika. *Italské groteskní divadlo – analýza tří dramat*. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav románských studií, 2013.

CHIARELLI, Luigi, *Maska a tvář*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha: Dilia, 1986.

CHOMEL, Luisetta Elia. *D'Annunzio. Un teatro al femminile*. Ravenna: Longo, 1997.

JANOUSEK, Pavel. *Česká divadelní encyklopedie*. [online]. [cit. 12.1.2019]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/%C4%8Capek,_Karel

JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989.

KLÍMA, Ivan. *Velký věk chce mít též velké mordy*. Praha: Nakladatelství ACADEMIA, 2001.

KOSATÍK, Pavel. *Česká inteligence: [od Jaroslava Golla po Magora]*. Praha: Mladá fronta, 2011.

KŠICOVÁ, Danuše. *Stati. Čapkovy cestopisy*. Brno: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, 1989.

LIVIO, Gigi. *Teatro grottesco del Novecento*. Milano: Murisia, 1965.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Futuristický manifest*. [online] [cit. 20.2.2019].

Dostupné z:

http://www.opo.cz/links/Marinetti,Filippo_Thommaso_Futuristick%FD_manifest_CZ.pdf

ORT, Thomas. *Umění a život v modernistické Praze: Karel Čapek a jeho generace, 1911-1938*. Praha: Argo, 2016.

PASQUALICCHIO, Nicola. *Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento*. Verona: Università degli studi di Verona. 2014.

PAULUSOVÁ Zuzana. *Karel Čapek ve Vinohradském divadle* [online].

[cit.14.1.2019]. Dostupné z:

<http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2013-05/historie.html>

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Ó loutky, jaká vášeň!*. Přel. Dr. Václav Jiřina. Praha: Moderní knihkupectví a nakladatelství Evžena K. Rosendorfa, 1924.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro 1911-1925*. Bologna: Cappelli Editore, 1962.

SCHEINPFLUG, Karel. *Můj švagr Karel Čapek*, Hradec Králové: KRUH. 1991.

SCHEINPFLUGOVÁ, Olga. *Byla jsem na světě*. Praha: Mladá fronta, 1988.

SYNDRAM, Karl, Ulrich. *The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach*, Yearbook of European Studies, 1991

ŠÁMAL, Petr; PAVLÍČEK Tomáš; BARBORÍK Vladimír; JANÁČEK Pavel. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia. Praha: Academia, 2018.

ŠOLIČ, Mirna. *Jak se cestuje a vypravuje o cestování*. [online]. [cit. 4.5. 2019] Dostupné z:

http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20v%20intermedi%C3%A1ln%C3%AD%20perspektiv%C4%9B/037_mirna_solic.pdf

TILGHER, Adriano. *Studi sul contemporaneo*. Řím. Libreria di scienze e lettere. [online] [cit. 26.4.2019]. Dostupné z:

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tilgher/studi_sul_teatro_contemporaneo/pdf/tilgher_studi_sul_teatro_contemporaneo.pdf

TRÁZNÍKOVÁ, Hana. *Teatro grottesco*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Diplomová práce. 1995.

VERDONE, Mario. *Teatro tempo del futurista*. Roma: Lerici, 1969.