

Divadelní fakulta AMU

Dramatická umění: Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

Akademický rok 2014/2015

Oponentský posudek disertační práce

Doktorandka: Mgr. Jana Cindlerová

Oponent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Název práce: **Patero her Karla Čapka: Základní výzkum**

1.

Doktorandka, ve víře ve *slovo* jako nástroj, který může zásadně změnit postoj k pojmenovanému výseku skutečnosti, vyvolat *čin* a změnit tak *praxi*, již považuje za „nadále již *neudržitelnou*“ (abychom si pomohli Zichovým výměrem dramatické situace), se ve své rozsáhlé a, konstatujeme hned zkraje, úctyhodné disertační práci skutečně *dramaticky* pustila do zápasu s tradovanými apriorními etiketami, zpochybňujícími jak *dramatické* tak *scénické* kvality pěti her, které Karel Čapek vytvořil samostatně. Její disertační práci lze číst jako *sui generis* dramatické dílo. Uvádím to zde proto, že zejména v tomto jistě nezáměrném účinu své práce osvědčuje Jana Cindlerová výrazný cit pro dramaticko a tedy i specifický talent, příslušející studovanému oboru.

„*Drama disertační práce*“ pak můžeme – s nadsázkou přijatelnou snad i v akademickém diskursu – interpretovat takto: Hrdinka už dále nemůže setrvávat v divadelnickém a akademickém prostředí, které soustavně bagatelizuje, ba ironizuje kvality Čapkova dramatického odkazu; k tomu přitom má sama hluboký a procítěný vztah. Čapka, resp. jeho dramata, vnímá jako jakéhosi neprávem začarovaného a zavrženého prince, jemuž je třeba zjednat právo a plnohodnotný vstup na česká jeviště. Podnícena několika perfidními inscenačními pokusy a rozpravou na doktorské konferenci v Brně, kde byla nastolena rouhačská otázka, proč vůbec máme Čapka hrát, když jeho texty nejsou *součástí* kánonu české dramatiky (který ostatně neexistuje a kdyby přeci jen existoval, je nutné ho bořit, což část mladších teoretiků a kritiků, nepochybně mylně, ale o to horlivěji, chápe v rámci svého svatého poslání jako aplikaci Derridovy dekonstrukce), tedy, takto pohnuta pouští se naše hrdinka do ochrany neprávem zavrhaného autora. Tím se odvážně a riskantně vyčlení ze svého dosavadního profesního biotopu, což při malichernosti, která v něm panuje, může znamenat i její záhubu (myšleno, samozřejmě, obrazně, jako záhubu odbornou). A skutečně – *jako o život* bojuje o svého do neporozumění zakletého prince. A aby tomuto boji dala patřičný důraz, shledává na jeho podporu všechny argumenty, takže přirozeně osciluje od věcnosti, konstatující fakta, až po apologetiku, vykládající jako hotovou věc autorčina zbožná přání.

Aby takový boj byl zřetelný, musí si hrdinka najít protivníky, a to jak mezi literárními teoretiky, kteří se jejím začarovaným princem zabývali a svými závěry, verdikty, tedy slovem, ho do scénického nebytí vlastně zakouzlili (z tohoto hlediska nejčastěji naše hrdinka kříží zbraně polemiky s Ivanem Klímkou a Pavlem Janouškem), tak mezi praktikujícími divadelníky, kteří svou nekompetencí a neodpovědností princovu scénickou ostrakizaci neprolamují a tudíž potvrzují.

Hrdinka bojuje v pěti kapitolách, v pěti dějstvích disertace, věnovaných pěti Čapkovým samostatným dramatům, se vzrůstající vášní. Nakonec, juvenilní *Loupežník* je, přes všechnu svou

nedokonalost (či právě pro ni), nejuváděnější a tudíž z divácké, scénické praxe nejosvojenější hrou, kdežto dvě vrcholná díla – *Bílá nemoc* a *Matka* – mají opravdu problematickou a z hlediska živé scénické percepce už jen historickou existenci a jejich potenciální jevištní možnosti a kvality jsou v obecném mínění zastíněny právě oněmi etiketami *časové* a *problémové hry*, které na ně, jako na součást nemilované maturitní povinné četby, nalepili literární vědci a po nich papouškovali autoři učebnic.

Na konci *dramatu disertace* pak naše doktorandka stojí s obnaženým mečem, kterým domněle usekala hlavy všem předsudkům a čeká, kdy se princ v oné plné kráse velkého dramatika, jak ho – od počátku svého zápasu – vidí, objeví na scéně. Jenomže tento meč je (právě tak jako princova zaslepení nevnímaná scénická a dramatická kvalita) vytvořen *slovy* - a ta v současném (nejen specificky divadelním a šířeji kulturním, ale obecně společenském) provozu, plném akčnosti, nemají dostatečnou váhu.

Přáli bychom hrdince ze srdce, aby její slova získala potřebnou závažnost, a aby se dočkala návratu zavrženého prince v plném jeho lesku a nádheře, abychom ho všichni spatřili tak, jak ho chce vidět a tudíž vidí i ona. Přáli bychom jí, aby její slova změnila postoj těch, kteří ne slovy, ale skutky vytvářejí scénickou praxi a aby se prokázalo, že to, co její boj, její „základní výzkum“ predestinuje, je objektivní kvalitou Čapkova dramatického díla, a ne jen další, propracovanou potenciální interpretací, již, přirozeně, a jak jinak taky, výrazně ovlivňuje subjektivní postoj interpreta a jež je – a v tom je základní limit celé práce – provedena a fixována slovem, tedy prostředkem logu, jinak řečeno epistemologicky, nikoli obrazu, se kterým komplexně a ontologicky pracuje k dosažení účinku scénický chronotopos. Přáli bychom doktorandce, Čapkovu dílu i sami sobě katarzi, k níž celé *drama disertace* směřuje, ale kterou, bez možnosti ověřit platnost vyzkoumaných potenciálních scénických kvalit Čapkových textů jevištním dílem, ani téměř tři sta stránek přinést nemůže.

2.

Takto nadsazený popis disertační práce Jany Cindlerové jsem použil pro názornost, která umožní nahlédnout přednosti i omezení této práce.

Za přednost lze rozhodně považovat hluboké osvojení si textů všech pěti zkoumaných her, jejich detailní dramaturgický rozbor, vycházející z materiálu díla samotného a poukazující na většinu jeho potenciálních scénických možností. Jako omezení nelze nevnímat, že při této práci se zdroji odskakuje autorka k interpretacím, které přináší literární věda (zejména Klíma), a to nezřídka proto, aby se vůči nim kriticky vymezila.

Další předností zvoleného přístupu je zdůrazňovaná snaha o scénologický přístup, tedy takový přístup, který text vnímá jako scénický projekt, jehož případné uskutečnění teprve dílo završí. Mnohokrát v textu doktorandka argumentuje scénickým potenciálem, který cítí v replikách, resp. ve scénickém chronotopu, který se za replikami otevírá. Toto scénologické čtení jí umožňuje vnímat například způsob, jímž Čapek buduje jednotlivé postavy na půdorysech typů komedie dell'arte, jako způsob charakterizace, která se (při konsekventní realizaci) průkazně vyjeví až teprve scénicky a mimicky, kdežto při literárně vědném posouzení, tendujícím k psychologické charakterizaci, se nutně postavy jeví jako ploché, jednostranné, literárně nepropracované.

Jako omezení tohoto přístupu není ovšem možné přehlédnout, že mimo doktorandčin fokus zůstaly (až na výjimky prvních uvedených her a některých jejich rozhlasových a televizních zpracování) existující scénické interpretace Čapkových her. Na nich by bylo přitom možné doložit, zda objevený scénický potenciál neexistuje pouze jako dramaturgická logocentrická intence a zda při snaze o jeho scénické uskutečnění neselže. Respektive bylo by možné výzkumem toho, proč se v konkrétním

scénickém díle neuskutečnil či selhal, dospět ke skutečným důvodům nedostatečné scénické reflexe Čapkova dramatického díla.

Víme přeci, že limity Čapkova dramatického talentu vnímal i K. H. Hilar, že se s problémem Čapkových her utkaly i další osobnosti české režie; v práci zmíněný případ Macháčkovy *Bílé nemoci*, stažené po patnácti reprízách z repertoáru ND je výmluvný. V tomto konkrétním případě šel režisér za text a pro politickou likvidaci díla, které zpřítomňovalo onen nadčasový tematický potenciál díla, bylo využito autorsko právních záminek, které mimo jiné poskytli i držitelé Čapkových autorských práv. Macháček s textem dál pracoval. Byli to právě dědicové, kdo bránil každé Čapkovo slovo, dokonce i takové, kterým autor vycházel vstříc dobové scénické konvencionalitě a v zásadě tak znemožňovali ono „nové přečtení“ Čapkova díla. Ono „potlačení Čapka“ do slov a muzeální zakonzervování potenciální scéničnosti jeho díla, ona diskontinuita scénického uvádění, na kterou disertace upozorňuje, byla nejen důsledkem společenského vývoje, ale také logocentrické zaslepenosti držitelů autorských práv. *Váha slova* Čapkových her utiskla jejich scénické možnosti a přidusila jejich divadelní život. Teprve konec ochrany autorských práv, který se u Čapka uskutečnil nadvakrát (po padesáti let a pak v souvislosti s přijetím evropské legislativy po sedmdesáti od autorovy smrti) dovolil skutečně scénicky tady a teď (tedy scénickou konvencionalitou současného divadla, nikoli divadla dvacátých a třicátých let) hry interpretovat. Kam se ovšem posunula současná scénická konvencionalita a co to pro Čapkův text také může znamenat, ukázala úspěšná a částečně kritiky adorovaná Willsonova scénická vivisekce *Věci Makropulos* v ND.

3.

Oponent jako výkonný divadelní dramaturg mateřské Čapkovy scény, Divadla na Vinohradech, kde působí už bezmála 3 x 4 roky, je sám spoluodpovědný za dvě inscenace *Loupežníka* a neuvedení jiného Čapkova dramatu. Doktorandčina filipika ho tedy nutně vede k sebereflexi. Vzpomíná si na jednu schůzi ustanovené (a vzápětí ředitelkou Jiráskovou rozpuštěné, resp. znovu nesvolané) umělecké rady v roce 1996, kdy pobouřil přítomné Čapkem se tak či onak zabývající velikány, Františka Pavlíčka a Ivana Klímu, výrokiem, který by jistě dokázal nadzvednout i doktorandku. Na opakované výhrady, proč Čapkovo divadlo neuvádí *RUR*, v oné druhé polovině 90. aktuální celosvětovou debatou o robotizaci a umělé inteligenci, či *Bílou nemoc*, aktuální dobové hrozící pandemií AIDS, odpověděl: „Čapkovy látky a témata zpracovaná v jeho dramatech jsou originální a jistě zajímavě interpretovatelná, ale samotné ty hry jsou dílem technicky průměrného dramatika a dobová dramatická konvencionalita z nich trčí jako péro ze starého gauče. Hry by bylo třeba výrazně adaptovat, aby se v nich to, co je v nich živé, neztratilo pod technologií výstavby dramatu, která už je muzeální. To však, díky dědicům, není možné.“

Když psal na přelomu milénia Ivan Klíma svou druhou čapkovskou monografií, dal mi v osobním rozhovoru za pravdu. Klímovo vlastní dramatické cítění bylo ovšem, jak víme z jeho her, rovněž limitováno. I když Čapek se poctivě snažil dvouletou dramaturgickou a režisérskou misí na Vinohradech pochopit základy scénické a mimické komunikace, o nichž ve stejné době teoreticky uvažoval Zich, a ovládl řadu tehdy účinných konvencí dokonce tak, že je překračoval, přesto jako by psal své hry více od stolu než ze scény. Jak vidno, oponent sám je obětí apriorismu. Může mu doktorandka tento jeho jistě zjednodušující názor v rozpravě vyvrátit poukazem na konkrétní scénické provedení Čapkovy hry? (A onoho uváděného *Loupežníka* nechme stranou.)

A dále – právě ona konvencionalita výstavby situací (které jsou opravdu ne vždy vnitřně dramatické, ale vnějškově „dramatizované“ poukazem k nutnosti se rozhodnout, podněcujícím konverzací a diskusí spíše než vlastní jednání), pracující s nezbytnou důkladnou promotivovaností, která text zavaluje množstvím explikačních detailů, vydobytych v dialogu často za cenu rezonérství

postav a vysvětlujících monologů - právě *Matka* je toho přece důkazem – se zřetelně projeví v doktorandkou stroze odsouzené Štěpánkově rozhlasové inscenaci z roku 1953, která vznikla auditivním zpracováním scénického díla. Tam jsou ony scénické konvence ještě živé, resp. dožívají, a Štěpánek s herci je naplno uskutečňuje, včetně onoho, v rozhlase snad ještě přijatelného, ale scénicky zcela mrtvého dialogu s amplionem ve finále hry.

Doktorandka tedy při všem svém úctyhodném úsilí zůstala metodologicky na půli cesty, když ve snaze uhájít Čapka proti hrozící barbarské dekonstrukci po česku, tedy zdeformování původního cenného smyslu a sdělení díla na základě předvádění režisérový obdivuhodné představivosti (ochraptělá stařena jako přitažlivá pěvkyně a femme fatale u Willsona či pásovec na vodítku u Drábka v inscenacích *Věci Makropulos*), nedošla dost daleko na cestě derridovské dekonstrukce, jež přeci, pokud jí správně rozumím, usiluje zejména o obnovení původního smyslu díla v nových souvislostech, tedy očištěného od konvencí a stereotypů doby, kdy vzniklo. Ukázat to lze na příkladu doktorandkou oceňované Rodiny z *Bílé nemoci*, která je pro ni personálem série komediálních výstupů varírující klišé rodiny v patriarchálním měšťanském světě. Jenže takové klišé již dnes nefunguje a proto ani není směšné tak, aby nás vůbec dokázalo zasáhnout. Zbude právě jenom ono „*lidičkování*“, což je přístup, před kterým Cindlerová Čapka hájí. Podobný problém nastává s Čapkovým jazykem, resp. s konvencionalitou jeho jazykové charakterizace postav (opakování klišé při titulování a oslovení postav stejně jako charakterizující kletby jsou už dnes samy o sobě klišé, které působí starobyle a smysl dialogu dezaktualizuje).

(Když už jsme u *Bílé nemoci*, ve výčtu nemnohých inscenací této hry doktorandka, zdá se, pominula solidní Weissovou inscenaci MDP v Komorním divadle na počátku 70. let. s Libíčkem jako Maršálem. Registruji ji, protože jsem v ní statoval – a rád bych se při obhajobě dozvěděl jednak, proč zůstala nepovšimnuta – s tak skvělým komparesem ☺ - jednak, zda doktorandce nevypadly z jejího zorného pole ještě další inscenace zmíněných pěti Čapkových her. Apropos – když už jsme u onoho zorného pole – z jakých důvodů se do něj nedostala na Slovensku ceněná čapkovská monografie Alexandra Matušky *Člověk proti skaze*, když už jsou v ní – právem – zmíněny zásluhy sovětských bohemistů?)

4.

Disertační práce Jany Cindlerové si klade úkol, který nemůže beze zbytku splnit. Aby byl „základní výzkum“ skutečně ucelený, musel by přihlédnout více ke scénickým souvislostem díla, včetně inscenační tradice jednotlivých děl a musel by se dokázat oprostit od vášně pro obhájení kvalit díla proti jeho údajným (i skutečným) škůdcům.

Takto máme před sebou vysoce kvalitní a původní pokus o možné konsekventní dramaturgické čtení, o dramaturgickou interpretaci stojící na hermeneutických východiscích, ucelený dramaturgický koncept vyžadující si, nikoli však vyjadřující, režijně dramaturgické a herecké uskutečnění.

I takové teoreticko dramaturgické nové přečtení díla má svou nespornou divadelní a kulturní hodnotou, může se rozhodně stát východiskem, odrazíštěm pro scénickou interpretaci (jako se svého času staly takovým východiskem například Kottovy *Shakespearovské črty* či Esslinovo *Absurdní divadlo*.)

S plným vědomím všech uvedených problémů práci jako zdroj inspirující divadelní přemýšlení (o čemž svědčí snad i tento posudek) doporučuji k obhajobě a po jejím, doufejme, zdárném průběhu navrhuji udělit doktorandce titul PhD.

Rád bych zde vyslovil naději, že se Janě Cindlerové v případě alespoň jedné praktické dramaturgické práce podaří obhájit východiska její čapkovské dramaturgie. Že se dokáže vypořádat se základním problémem Čapkova dialogu, který – zpravidla (najdeme samozřejmě výjimky – například v *Loupežníkovi*) slovem o situacích referuje jako o něčem, co se již předem odehrálo a bylo tematizováno a dokonponováno v autorově představě, ale který nedovolí jednajícimu slovu, aby situace před zasaženým publikem přímo a neintencionálně (a nepredaktibilně) vznikaly. A právě zde, v rozporu mezi onou „vyjádřenou konstruovaností“ a „bezprostředním uskutečněním“ tkví, podle mé zkušenosti, jádro Čapkovy problematické dramatičnosti, to, že jeho hry jsou spíše jevištní dialogizované eseje než skutečná živá dramata.

Rád se nechám usvědčit z omylu. Ne však slovy sebezpreciznější disertační práce, ale scénickým činem.

V Petrovicích u Sedlčan 9. 5. 2015

Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.