

**Mgr. Jana Cindlerová**  
**PATERO HER KARLA ČAPKA: ZÁKLADNÍ VÝZKUM**

*Oponentský posudek disertační práce*

Disertační práce Mgr. Jany Cindlerové má 294 stran a je vedle úvodu a závěru strukturována do pěti kapitol, z nichž každá je doložena soupisem použité literatury; seznam zdrojů nalezneme i na konci celého díla. Práce je obsáhlá i obsažná, zmíním se tedy o věcech, které považuji za podstatné, nebo mne zvlášť zaujaly.

Potěšilo mne, že mladá teatroložka se rozhodla soustředit svůj zájem na dramatické dílo Karla Čapka, které - jak na mnoha místech opakovaně uvádí - je nedoceňováno a podceňováno, a to jak teoretickou, tak praktickou divadelní sférou - a nutno říci, že autorka od počátku nezastírá pozitivní vztah k Čapkově osobnosti. Někdo by to mohl považovat za ne zcela „vědecké“, ale přiznám se, že určitý entuziasmus a osobní přístup k tématu na vysoké umělecké škole vítám. Zdá se mi, že se vlastně podobá tzv. výzkumu uměním, který prostřednictvím inscenace rovněž zkoumá scénický potenciál dramatu. A ani ten nelze vést bez důvěry v předlohu, v autorovo slovo, bez snahy o svědomitou interpretaci. Je k tomu zapotřebí i kus odvahy - ani u jedné z cest není totiž zaručen předpokládaný výsledek, naplnění hypotézy.

Sympatickou protiváhou autorčina neskrývaného zaujetí je skromnost, s jakou definuje metodu svého bádání. Vychází z přesvědčení, že základní výzkum klíčových (samostatných) her Karla Čapka chybí, a klade si za cíl je obrazně i doslova „popsat“, zkoumat jejich „potenciální scénické kvality“ (str. 5). Chce k tomu využít scénologické hledisko, tj. vnímání dramatického textu jako scénického projektu, nikoli jako útvaru povýtce literárního.

Ve svém pohledu tedy míří autorka především „dovnitř“ dramatické struktury, k jakémusi „prvnímu čtení“ nezatíženému zavedenými a zavádějícími výklady, byť se jim - většinou pro vyhocené objasnění svého stanoviska - zcela nevyhýbá. Má přitom ctižádost přesáhnout z oblasti teorie do divadelní praxe, chce

nepokrytě vzbudit zájem o scénickou realizaci Čapkových her, nabídnout jí nové impulzy.

- 2 -

Po šesti letech se vypořádává také s reakcí na svůj referát na doktorské konferenci JAMU v roce 2009, mimo jiné k námětu na vytvoření „kánonu“ české dramatiky. Pokud si pamatuji, nešlo o nesouhlas s konstatováním, že se národnímu dramatickému odkazu nedostatečně věnujeme, ale diskusi vyvolala spíše obava z objektivnosti systemizace děl a případné povinnosti kladené na dramaturgii seshora. Je to námět k jiné rozpravě, ale prosím, aby tato kontroverze nebyla kanonizována jako „brněnský názor“.

Za nejdůkladnější a svým způsobem nejobjevnější považuji kapitolu věnovanou Čapkovu Loupežníkovi. Nejprve se autorka věnuje genezi díla, autorem přiznanému „stesku po domově“, vřazení hry do kontextu soudobé české dramatiky. Padne zde také poprvé pojem relativismu, mnohostrannosti pohledu, která je pro Čapka tak příznačná. Jana Cindlerová jako by vzala tento přístup za svůj. Nahlíží Loupežníka ze všech stran, zkoumá, nalézá i zpochybňuje. Kolik je v něm témat, kolik protichůdných žánrů, kolik záměrných nesourodostí, šprýmů a protikladů... Vlastnosti, které mohly být kdysi přičítány k tíži, a dnes naopak ku prospěchu díla. „Nejvíce zalidněná Čapkova hra“ (str. 32) s komorním příběhem, celá galerie typů, drama i groteska, vtipně jemné i sarkastické dialogy, situační paradoxy atd. A za tím vším nepřehlédnutelné subjektivní autorské hledisko, které je doménou poezie. Zcizovací prvky – Prolog jako postava, řeč ptáků, prolnutí hovorového jazyka s romantizujícím veršem... Loupežník ve své nejednoznačnosti (přitom „postava s archetypálními rysy“) jako protějšek „statického“ okolí – by po kreativní interpretaci Jany Cindlerové mohl symbolizovat provokativní vztah „nezatíženého“ dramatu k tradici osvětově-didaktického poslání divadla. „Loupežník není hrdina, který koná činy, ale *komický hrdina*, který vyvádí *kousky*.“ (Str. 32.)

Snaha o jednoznačnou tematizaci hry je proto podle autorky v rozporu s její vnitřní bohatostí a svobodomyšlností a může být i příčinou jejího nepochopení a dnešní malé jevištní frekvence. To bychom museli potvrdit kritickou analýzou mnoha inscenací; nicméně studie Jany Cindlerové může podle mého názoru vyvolat zájem zejména mladé divadelní generace o hru, která se tolik nezpěčuje divadelním „kouskům“.

K pozitivům disertační práce Jany Cindlerové patří to, že k analyzovaným hrám nepřistupuje stereotypně, ale vždy podle klíče, který považuje za nejpřípadnější. U R.U.R. je to pohled přes postavu Heleny Gloryové, typ krásné naivky a zároveň femme fatale, která jako „vetřelec“ (svým způsobem analogicky s Loupežníkem, Galénem či Emilií Marty – povšimla si autorka) narušuje ustálené prostředí.

- 3 -

Stranou nezůstává ani otázka žánru, o němž vede kvalifikovanou disputaci s Janou Horákovou (*Disk* 10/2004), když nepřijímá její názor, že kompozice hry je epická, a dodává: „Podle mého názoru se nade vši pochybnost jedná o odstup komediální (nikoli o epický nadhled), jehož charakter je situační a momentální a který je také náležitě střídán přímou akcí (a přímo předváděná komedie ani epická být nemůže). To se jistě nevylučuje s poetikou hry problémové, modelové ani utopické /.../.“ (Str. 117-118) Odtud vede autorku přímá cesta k označení dramatika Čapka jako předchůdce Friedricha Dürrenmatta.

Na českých jevištích dnes často uváděná Věc Makropulos umožňuje Janě Cindlerové rekapitulovat „pestrou škálu tzv. současných témat“. (VIP stařena v mladém těle v době běžných plastických operací nejen u tzv. celebrit. Vnitřní prázdnota obklopená vnější hojností, kterou nelze ničím zaplnit ani dlouhodoběji přelepit. Smysl umění ve světě, kde je obecně obtížné najít smysl čehokoli. Lásky a její nedosažitelnost, nedostatek či nepotřebnost. Směšné osobní touhy v době jasně ekonomicky podložených vztahů. Pyšná samota výjimečnosti versus deprimovaná osamocenost outsidera. Nebo versus trapná socializovanost nevýjimečných. Co

je skutečně živé a smysluplné a co se tak jen tváří? A co má případně smysl oživovat?...) (Str. 162) Už tato naznačená množina možností, nad níž se vznáší to základní – kvantita versus kvalita života – potvrzuje Čapkovu obsahovou mnohovýznamovost.

Autorka i tady správně poukazuje na nebezpečí jednostranné tematizace, nebo dokonce dnes populárního označení hry přídomek *filozofická*. „Podobné nálepky dílu škodí, protože mu upírají divadelnost, která je právě v Čapkových hrách tak originální, rafinovaná a ‘nepodbízivá’, vyžadující náležité promyšlení.“ (Str. 166)

Bílá nemoc nese stigma „Zeitstücku“ i zastínění filmovou režii a Galénem Huga Haase. Souhlasím s názorem Jany Cindlerové, že „zakopaný pes“ nemusí vězet jen v tom, ale v odvaze osvobodit se od strnulého kliše i od Čapkova podtitulu „drama“ a hledat žánrový klíč v groteskním detailu scény tří zafačovaných občanů nebo v pozbavení tendencí k popisné „televizní“ pseudorealističnosti.

Stále mám před očima inscenaci Karla Pokorného, která vznikla ve zlínském divadle těsně po okupaci v roce 1968 a byla nastudována za 14 intenzivních dní. (premiéra 14. 9.). Dramaturgem Otou Roubínkem byla hra jistě nasazena i jako „Zeitstück“, ale k tragické politické situaci se ve výsledku vztahovala nadčasovým obloukem. Nepochybně neschematickými hereckými kreacemi Stevy Maršálka (Galén) a Gustava Opočenského (Maršál), ale zpětně – zásluhou Jany Cindlerové – si kladu otázku, zda nebyla silně ovlivněna bezprostředně předcházející dürrenmattovskou zkušeností režiséra a souboru (Návštěva staré dámy, Frank V.).

- 4 -

S Matkou je to svým způsobem nejtěžší. Je zatížena stigmatem povinné školní četby, morality, konverzační hry i gestem patetického závěru. Hledat zásadně nový žánrový pohled je velmi nesnadné, nicméně. Jana Cindlerová se tvrdošíjně pokouší o její „rehabilitaci“. Podrobuje ji pečlivému a důmyslnému rozboru, s nímž nelze než souhlasit. Obávám se však, že ani nalezené groteskní tragikomické detaily nedovedou divadelníky k přesvědčení, že „Matka není psychologicko-realistické drama a

nezobrazuje ani v první řadě rozdílnost ženského a mužského vnímání světa, jakkoli se jedná o názor hojně v literatuře opakovaný.“ (Str. 214.). Myslím, že bez důkazu z jeviště se takové tvrzení stěží obejde.

Ve shrnujícím závěru celé práce rekapituluje doktorandka různá klišé, bránící vnímání Čapkových her „adekvátně“ (str. 284) a v obecnější rovině znovu otevírá problematiku žánru jako užitečného klíče i nebezpečné normy.

Několik poznámek si dovoluji připojit jako od chlapeckých let vyznavač Karla Čapka a posléze jako divadelní praktik, dramaturg. Myslím, že jeho hry jsou stále sázkou na jistotu, jejíž garancí je už dobré jméno autora. Ale vskutku bývají spojeny s předem daným očekáváním; to, že divadelníci k nim mnohdy přistupují jako k určitému stereotypu povinné četby, se promítlo i do představ diváků.

Nejednou jsem si položil otázku, nakolik je příčina v Čapkovi, a nakolik v nás. Jana Cindlerová mne utvrdila v přesvědčení, že z jeho samostatných her je jako scénický projekt nejvíce otevřený Loupežník. Měl jsem možnost dramaturgicky se podílet na nastudování hry režisérem Aloisem Hajdou ve zlínském divadle roku 1990. Problém jazyka, svázaného s hovorovým územím a frazeologií 20. let, nám pomohl řešit básník Jan Skácel, který s nesmírnou, na pohled sotva viditelnou citlivostí Čapkův jazyk posunul k vnímání nerušenému archaismy. Do inscenace jsme vložili několik zhudebněných veršů z Čapkovy rané básnické sbírky *Vzrušené tance* (1912), které poctily autorskou subjektivitu a popěvkem opěvujícím přírodu rozšířily propojení milostného citu s ní i s vesmírem.

Souhlasím také s kritickým stanoviskem autorky, pokud jde o překvapivě skromné uvádění hry R.U.R. v naší současnosti. Shodou okolností jsem viděl obě představení z poslední doby, o nichž se zmiňuje. Mladý kolektiv olomoucké Tramtárie (2014, spoluautor a režisér adaptace Vladimír Kracík) vložil do své inscenace prvky současné komunikační a „bezpečnostní“ technologie, která se stala součástí našeho života a jeho permanentního scénování. Dokonce problematicky připsali další postavu, ale v každém případě si dílo přisvojili a prokázali neohraničenost Čapkovy fantazie, možnost jejího obrazivého rozvíjení v intencích varovného apelu hry. Zkušený režisér Jiří Fréhar zase aplikoval v Městském divadle ve Zlíně na R.U.R. (2006) jeden z největších a nejriskantnějších úspěchů současné vědy, vytváření klonů živých bytostí. V závěrečném dějství se neobjevují na jevišti anonymní roboti, ale roboti mající tváře lidských postav, které jsme znali, ale které už byly zabity. Byla to pro diváky sdělná a objevná interpretace, která atraktivně

rozšířila prostor herecké tvorby. Dělo se tak prakticky bez zásahů do autorova textu, jeho domýšlením.

- 5 -

Jana Cindlerová přesně identifikuje příčiny často uváděné Věci Makropulos, atraktivní i nebezpečně svůdnou velkým tématem a exkluzivní příležitostí pro hereckou představitelku hlavní role. Nedávno jsem si při stejnojmenné opeře v režii Davida Radoka a scénografii výtvarníka Karla Čapka znovu uvědomil nejen hudební, ale i dramaturgickou genialitu Leoše Janáčka, jenž prostřednictvím jiného žánru prověřil scéničnost předlohy, kterou na rozdíl od jiných dramát (Ostrovskij, Preissová) považoval za kvalitní a necítil potřebu větších změn. Podle Jiřího Zahradky „celý příběh emočně posílil, zbavil jej ironie i jakési čapkovské mravoučnosti a naproti tomu vyzdvihl tragiku jednotlivých postav. /.../ Závěr díla přichází katarzně, nikoliv komicky či ironicky. (Programový bulletin ND Brno k inscenaci, 2014, str. 28)

Bílá nemoc a Matka jsou uváděny s posvěcením, které jim bylo dáno do vínku, a objevují se na jevišti v těžkých chvílích národa. Nepovažuji to za nic deklasujícího; Karel Čapek by si toho určitě vážil. Čapkovy hry nesnižuje ani to, že mohou být považovány za skvělé hry rozhlasové. V tomto „čistém“ médiu plně vynikají jejich hluboké myšlenky, brilantní dialogy a *scénické předpoklady, aktivizující vnitřně hmatovou představitelost diváků*.

Omlouvám se za subjektivní poznámky na okraj čapkovského tématu, které nejsou než podněty k rozpravě, ale snad i výzvou autorce, aby ve svém zasvěceném bádání pokračovala právě *analýzou živé divadelní produkce*. Kladu si stále otázku, zda dramaturgickým problémem uvádění naposledy zmíněných her Karla Čapka není jejich přílišná textová doslovnost, nedostatek prostoru pro mimoslovní jednání. Jako by scénické cítění Karla Čapka bylo tak silné, že je autor chce demonstrovat a sám „dohrát“ do všech důsledků a relativita různých pohledů jím byla doslova vyčerpána. Ne náhodou se dnes režiséři jistě i proto obracejí k jevištním adaptacím autorových na první pohled „nedivadelních“ textů, jako je např. Hordubal (J. A. Pitínský) nebo dokonce Trapné povídky (Jan Mikulášek).

Přeji Mgr. Janě Cindlerové, aby zaujetí pro Karla Čapka a její neobyčejně důkladné inspirativní analýzy psané vysoce odborným, nicméně sdělným jazykem našly *odezvu, naplnění a odpověď*

v divadelních inscenacích. Mohlo by k tomu přispět i knižní vydání disertační práce, kterou plně doporučuji k obhajobě a dalšímu řízení.

*V Brně 14. května 2015*

*prof. PhDr. Miroslav Plešák*