

Dramaturgie her Karla Čapka podle Jany Cindlerové

Pavel Drábek

Jana Cindlerová. *Dramaturgie her Karla Čapka*. Praha: AMU a KANT, 2016. 178 s.

Nakladatelství KANT pro AMU vydalo doktorskou práci Jany Cindlerové *Patery her Karla Čapka* pod vedením doc. Zuzany Sílové, obhájenou v květnu 2015 v rámci studijního programu Dramatická umění, oboru Scénická tvorba a teorie scénické tvorby. Byla to toho roku druhá čapkovská disertace, tu první napsal Hasan Zahirović o jugoslávské recepci Čapka. Publikovaná verze s pozměněným názvem *Dramaturgie her Karla Čapka* má citázost vyjádřit

autorčino přesvědčení o vrcholné kvalitě, kterou má české divadlo ukryto v dramatické tvorbě Karla Čapka – a ze které přitom netěží, ze které se netěší, kterou se nepyšní. Druhý podnět představuje akutní potřeba vědomí národní kultury jako součásti kulturní ekologie: k jeho posílení v době z tohoto hlediska spíš krušné chce kniha o dramaturgii her Karla Čapka také přispět. (166)

Vedle tohoto diskutabilního konstatování prochází knihou téma údajného nedostatečného uvádění Čapkových her, které Cindlerová paradoxně dokládá poměrně značným počtem starších i nedávných inscenací.¹ Jinak knihu neprovází žádné stanovení výzkumného nebo snad teoretického problému. Výsledkem je studie, která vlastně jen dosti pedantsky parafrázuje pět dramát, která Karel Čapek napsal sám – *Loupežník* (1920), *RUR* (1920), *Věc*

1 Planou rétorikou o neuvádění Čapka podle Cindlerové jsem se zaobíral v Knihovničce psané pro *Divadelní noviny*.

Makropulos (1922), *Bílá nemoc* (1937) a *Matka* (1938).

Cindlerová hovoří o analýze a dramaturgickém rozboru. Oněch pět her přečetla opravdu zevrubně a velice pečlivě. Máme-li ovšem ambici vědeckou a vůbec kritickou, pak o analýze a dramaturgickém rozboru nemůže být řeč. Předně: Cindlerová si podkope vlastní přístup tím, že a priori chce Čapka pozvednout a jeho hry ukázat jako divadelního života ještě více schopné. Ironií ovšem je, že čím víc to tvrdí, tím víc maně dokazuje opak: Čapkovy hry nejsou samy o sobě nadčasové, stárnou a na každé uvedení je potřeba k nim přistoupit nově a *přeneseněji* než dříve. Pokud se mají stát trvalejší klasikou (což ukáže jedině čas, nikoli proklamace), pak budou muset projít podobnou cestou jako jiné starší drama: budou promlouvat metaforičtěji a k nové realitě se vztahovat přeneseně přes svá témata – a možná dokonce taková, která svého času nebyla pro hru podstatná nebo vůbec viditelná. Taková reflexe rozdílu mezi textem hry – který nutně vznikl v dobovém kontextu a dramaturgii – a jeho divadelním a vůbec myšlenkovým potenciálem tu však zcela absenteje. Schází tu tedy základní kritický přístup, který by odlišil tvůrčí intence (jakkoli jsou jen tušené nebo dovozované) od aktu interpretace – a tím myslím výklad teoretický i praktický, divadelní.

Cindlerová Čapkovi prokazuje medvědí službu i jinak: tvrdí totiž, že hry

v sobě ukrývají dramatický poklad, onu „vrcholnou kvalitu“, které české divadlo nedostatečně využívá. Ruku v ruce s tímto tvrzením hry zbavuje veškerého kontextu, odhodlána odhalit onen poklad jen a pouze v nich. To je ovšem přístup krajně naivní a s ohledem na českou (československou) kulturní a politickou historii dokonce zaslepený: replikuje totiž postupy, které si na umění a obecně humanitní vědě vynutila doba 50.–80. let 20. století.

Centrálně nařízená direktiva politicky se angažovat a vyjadřovat k veřejnému dění, která byla součástí politiky KSČ v nejlepší duchu marxismu-leninismu, vedla nutně k tomu, že se umění a humanitní poznání, hledající svobodný prostor, vydaly směrem k apolitickému a kategoricky neangažovanému vyjádření. Toto je pochopitelně značně zjednodušující zkratka složitě, dlouhé a často bezohledné éry, jádrem sdělení ovšem je, že psát a tvořit *apoliticky* bylo a bývá projevem útlaku (viz k tomu kapitola o *ketmanu* v *Ztročeném duchu* Czesława Miłosze). Tento postoj měl svého času důležitý význam: na jedné straně chránil tvůrce před možnou režimní šikanou (perzekuce zní až vznešeně pro ony ponižující postupy), na druhé straně spojoval lidi jinak zcela rozmanité – v hodnotě umění, uměleckého řemesla, hodnotě myšlenky a duchovního světa. Umění se tak stávalo jistou metaforou, která *kultivovala intimitu* – abych použil výrazu filozofa Teda Cohena, který se zabýval metaforou (a anekdotou) jako duchovním, emocionálním i kulturním pojítkem mezi lidmi. Je nutné ovšem zdůraznit, že ony dvě strany onoho postoje (sebeochrana a sdílená hodnota) jsou neoddělitelné. Umění se stává hájemstvím.

Doba se ovšem proměnila, a to velmi významně, a první aspekt tajnosnubného

umění pominul a přes občasné atavismy a drobné zvůle představitelů je v naší kultuře prostor umění a vědy svobodný ve výrazu a vyjadřování postojů a názorů. Zároveň tím pozbyly na bezprostřední relevanci různé narážky a metanarážky v divadle – jako například slavné cimrmanovské:

PTÁČEK

Pane Smrtko, vy se pořád jen smějete.

Když to víte, tak to řekněte, nebo alespoň něco naznačte.

SMRTKA

My nesmíme ani naznačovat.

(L. Smoljak a Z. Svěrák, *Vizionář*)

Tento vtip – někdejší „apolitické politikum“, které je účinnou metaforou žité zkušenosti – dnes funguje na jiné úrovni než uprostřed normalizace a z dříve sdíleného kulturního rámce policejního státu prošpikovaného informátory StB odkazuje patrně spíše k prostředí pracovnímu a profesnímu, kdy onen svazující dohled a omezování šíření informací se týká spíše patologických zaměstnavatelů a nadřízených. Jestliže tedy onen první aspekt apolitického umění pominul, nutně se to odrazí i v aspektu druhém, tedy všeobecné sdělnosti umění jako sdílené hodnoty, které vytváří intimní společenský prostor. Bylo by unáhlené a spekulativní tvrdit, že tento přerod byl jedním z důvodů divácké krize v 90. letech. Pravdou ovšem je, že v této době se od podstaty proměnila role umění a poznání v naší kultuře.² Umění a podobně i humanitní poznání už nadále nebylo a není obecně sdílenou hodnotou a jejich funkce ve společnosti se od zásady přerodily směrem k větší rozmanitosti.

² K ontologickému cynismu a proměněným postojům k poznání v souvislosti s marxistickým komunismem, viz (KOVÁČ 2007).

Pokračovat tedy nadále v onom postoji k umění a poznání, který přímo i nepřímo vynutil společenský a politický režim, tedy jako k jisté kategoričtě absolutní hodnotě, která je osvobozena od kompromitujícího a znečišťujícího kontextu, je nejen anachronismus, ale i myšlenková lenost – jakkoli může být lákavé a sebelichotivé vzepřít se vnějšímu světu a uzavřít se do slonovinové věže vznešeného umění a vědění.

Takový postoj je o to víc pomýlený, chceli autor doložit význam, umělecký a myšlenkový potenciál díla v nové době. Cindlerová se v takovém iluzorním bezčasí mimo veškerý reálný svět pohybuje. A domnívám se, že to není výsledkem vědomé metodologické práce, ale důsledek jednoduchého rozhodnutí problematiku si usnadnit: nestarat se o Čapka celistvě – jako publicistu, spisovatele, spolupracovníka, neřku-li politického činitele – ale jednoduše ho vytrhnout všem kontextům a vykládat ho bezmála jako Písmo svaté. Výsledek je ovšem ubohý: o Čapkovi se nedozvídáme nic nového a jádrem Cindlerové práce je přízemní a nepřilíš nápadité, ač pečlivě převyprávění jednotlivých situací, motivací charakterů a pak ideové vyznění her.

Jde ruku v ruce s výše vytyčeným, že Čapkových pět her je tu podáváno výhradně v kladném světle, takříkajíc se svatým zápallem proselyty. Ani kde by to bylo namístě, se nesetkáme s nějakým teoretickým vhledem nebo kontextem – cokoli například na téma robotů a umělé inteligence (pro tuto práci ovšem nepodstatné) Cindlerová přebírá z disertační práce Jany Horákové (48–49) a ojedinelé kontextové poznámky přejímá od Pavla Janouška (157). Poznámky o postavě taškáře (*trickster*) pak opírá o *Wikipedii* (20)! Jedinou teorií tu je Aristoteles, na kterého autorka odkazuje v otázkách žánru – nehledě na to, že žánr (slovo,

kterým se tu šermuje neustále) je pojem nanejvýš historicky proměnlivý a problematický. To se tu ovšem nezohledňuje. Zde jsme totiž v bezčasí a heterotopii.

Cindlerová žádné jasné sdělení nepodává a stylisticky a typograficky se jakékoli jistotě vyhýbá – a domnívám se, že to je vědomé (a vrtalo mi při četbě hlavou, co nebo kdo jí znemožňuje říci věci naplno). Naprosto zarážející je totiž nesmírné nadužívání ironizačních uvozovek, které se vyskytují místy na každém druhém řádku – až se ocitáme na hranici srozumitelnosti:

Bílá nemoc bývá leckdy označovaná jako tragédie, zřejmě pro svůj „smutný konec“. Už na první pohled je to ovšem jiný typ smutného konce než ten „klasický tragický“ (ať už starořecký, shakespearovský, racinovský nebo třeba kolárovský), ačkoli i zde je obsah hry „vážný“: neřešitelný konflikt, a tedy marný boj toho, kdo se mu snaží čelit a k jehož záhubě postupně nezadržitelně spěje. (109)

Kdo *Bílou nemoc* označuje leckdy jako tragédií, se neuvádí. Co se myslí oním uvozovkami zironizovaným „smutným koncem“, také ne. Rád bych si přečetl něco na téma tragédie Josefa Jiřího Kolára, ale mám obavu, že není příliš odkud čerpat. A podobně.

Uvozovková nákaza napadá semiózu ve všech jen trochu složitých problémech, které by jinak musely být vysvětleny, teoretizovány nebo kriticky obhájeny. Jednou takovou patovou situací je komentář o závěru *Matky*:

Jako jedinou ze všech pěti her Karla Čapka završí *Matku* přímo explicitní výzva, jejímž cílovým adresátem je samozřejmě národ – synem Tonim personifikovaný. Výzva, jejíž poslechnutí mohlo národ (i kdyby „jen“

morálně) zachránit. Namísto toho „zvolil“ ovšem prezident Beneš kapitulaci – jakkoli nedobrovolně... (121)

Tak jak tedy? Mohlo poslechnutí výzvy národ zachránit? Morálně, nebo *jen* morálně? A Beneš? Zvolil kapitulaci, nebo nezvolil? Dobrovolně, nebo nedobrovolně? – Cindlerová si nezavdává: zvolil, nebo nezvolil – co vám libo a co neurazí. Stačí totiž prázdný rétorický apel na posvátné krásy – morálku, národ... a napůl si kopnout do Beneše. V této intelektuální a názorové bezobsažnosti, alibismu až zbabělosti se pohybujeme a nanejvýš dostaneme moudra z prstýnku:

Bílá nemoc ukazuje, že leží především na samotném národě; nebo spíš – přesněji řečeno – na každé konkrétní lidské bytosti, která spolutvoří jakýkoli „neindividualizovaný“ celek. Je to přece sám národ, kdo nejspíše ovlivní, zda má právo na život, nebo zda svým pohodlným ne-myšlením, pasivitou,

omezeností, manipulovatelností a ubohou spokojeností „na vlastním písečku“ umožní něco řekněme *hloupého*, co se jemu samému pak stejně nejvíce vymstí. (120)

Podobných naivních moralismů a alibistických výroků je kniha plná. Co nazývá dramaturgickým rozbořem, je intuitivní rozklad – navíc opřený o intuici dosti plytkou. Dlouhé úvahy o žánru, kterému autorka opakovaně věnuje většinu pozornosti, bohužel nic k poznání problému nepřinášejí, protože autorka s termíny nezačází kriticky, ale opět čistě intuitivně.

Tuto práci nelze doporučit ke studiu ani ke kratochvilné četbě.

Bibliografie

KOVÁČ, Ladislav. 2007. *Prírodopis komunizmu: Anatomia jednej utópie* [Biology of Communism: Anatomy of a Utopia]. Bratislava: Kaligram, 2007.