

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

Katedra českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Bc. Hana Laumerová

Světovost a českost české dramatiky 1. poloviny 20. století

Olomouc 2013

vedoucí práce: Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a pouze s použitím uvedených zdrojů literatury.

V Olomouci dne

.....

vlastnoruční podpis

Děkuji panu Mgr. Danieli Jakubíčkoví, Ph.D. za odborné vedení práce, za cenné a podnětné připomínky a za trpělivost.

OBSAH

<i>Úvod.....</i>	<i>5</i>
<i>1. Česká dramatika v československé republice v 1. polovině 20. století.....</i>	<i>7</i>
1.1 Na prahu nové etapy.....	7
<i>2. Světovost české dramatiky 1. poloviny 20. století.....</i>	<i>9</i>
2.1. Směry českého a světového divadla.....	10
2.1.1. Impresionismus.....	10
2.1.2 Symbolismus.....	11
2.1.3 Civilismus.....	13
2.1.4 Expresionismus.....	14
2.1.1 Poetismus a surrealismus.....	16
2.1.2 Proletářství a socialistický realismus.....	18
2.2 Divadlo v sociálním a politickém zápase proti fašismu.....	19
<i>3. Českost české dramatiky 1. poloviny 20. století.....</i>	<i>22</i>
<i>4.Českost a světovost Karla Čapka</i>	<i>26</i>
4.1 Divadelník.....	26
4.2 Vliv Karla Čapka na poválečnou dramatickou tvorbu	29
4.3 Čapkovo divadlo.....	29
4.3.1 Čapkův pohled na divadlo na počátku 20. století.....	30
4.3.2 Utopicko – fantastické hry.....	31
4.3.3 Protifašistické hry.....	32
4.4 Matka.....	33
4.4.1 Inspirace.....	33
4.4.2 Námět a zpracování.....	35
4.4.3 Boj proti fašismu.....	40
4.4.4 Kritická reakce.....	41
4.5 Drama R.U.R.	42
4.5.1 Inspirace	42
4.5.2 Námět a zpracování.....	44
4.5.3 Kritická reakce.....	51
4.6 Věc Makropulos.....	53
4.6.1 Inspirace.....	53
4.6.2 Námět a zpracování.....	56
4.6.3 Kritické reakce.....	62
<i>ZÁVĚR.....</i>	<i>64</i>
<i>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</i>	<i>66</i>
<i>ANOTACE.....</i>	<i>69</i>

Úvod

Nezastupitelné místo v české literatuře zaujímá dramatická tvorba. Česká dramatická tvorba 20. století byla již mnohokrát studována v různých souvislostech a z různých hledisek. Tato diplomová práce zaměřuje pozornost jen na dramatiku 1. poloviny 20. století. Česká dramatika tohoto období se musela vyrovnat častokrát se společenskými a uměleckými změnami. Česká dramatika usilovala o dramatický výraz vyjadřující atmosféru současné doby. Hledala nekonvenční formy dramatického vyjádření, jako například recitace, pantomimické živé obrazy a masové scény, drama zástupů, dramatické utopie apod., které by spodobnily novou skutečnost kolektivních hnutí vyvolaných jak první světovou válkou, revolucí, tak i blížící se hrozbou fašismu.

Prvotní myšlenkou této práce je pokusit se na dramatickou tvorbu 1. poloviny 20. století nahlížet novým způsobem, i když se z části opíráme o již dřívější poznatky, a přemýšlet nad tím, do jaké míry ovlivnila světová dramatika českou a naopak, do jaké míry ovlivnila česká dramatika tu světovou. Konfrontovat českost české dramatiky s její světovostí nás napadlo především díky přílivu zahraničních uměleckých směrů do české literatury a dramatiky, díky zahraničním událostem, které se nějakým způsobem musely odrážet na naši zemi, lidu a kultuře. Další důvod k této práci byl fakt, že se česká dramatika nikdy příliš neoplývala zvláštní hojností a vydatností nových myšlenek a směrů, ale v tomto období může i česká dramatika nejen přihlížet, co se děje jinde ve světě, nýbrž mu může předat jisté poselství a spolupodílet se na jeho osudu. V diplomové práci, s ohledem na obsáhlou problematiku dramatiky 1. poloviny 20. století, věnujeme pozornost při úvahách o světovosti a českosti české dramatiky hráme Karla Čapka. Karel Čapek je nejznámější osobností české dramatiky, které se podařilo ve své dramatické torbě skloubit faktory českosti a světovosti. Proto se jeho osobnost a vybrané oblasti jeho nejznámějších tří her, což jsou inspirace, námět a zpracování a kritická reakce, staly předmětem naší analýzy při objasnění a dokazování světovosti a českosti v české dramatice 1. poloviny 20. století.

Diplomová práce je strukturovaná do čtyř kapitol, které v sobě zahrnují jak teoretická stanoviska, stejně tak i analytická šetření. V první kapitole se zabýváme se seznamujeme s historickými souvislostmi a postavením českého divadla a dramatiky

v 1. polovině 20. století. V druhé kapitole věnujeme pozornost světovosti české dramatiky, především však uměleckým směrům, jenž měly značný vliv na formování českého dramatu. Třetí kapitola nás seznamuje s charakteristickými rysy a motivy české dramatiky, jenž nám objasní problematiku českosti české dramatiky. Poslední čtvrtá kapitola je analytickou částí této diplomové práce. V této kapitole představujeme nejvýznamnější osobnost české dramatiky Karla Čapka, přičemž právě díky jeho dramatické tvorbě nahlížíme blíže do problematiky českosti a světovosti české dramatiky.

Primárním cílem diplomové práce bylo sledovat specifické způsoby, jevy, motivy, prostředky či faktory ve vybraných dramatech 1. poloviny 20. století, které objasňují v čem spočívá českost a světovost české dramatiky tohoto období. Sekundárním cílem bylo pohlédnout na dramatickou tvorbu tohoto období novějším způsobem.

1. Česká dramatika v československé republice v 1. polovině 20. století

1.1 Na prahu nové etapy

Novou etapou pro českou dramatickou tvorbu byla počáteční léta po první světové válce. Významný byl především rok 1918, rok vzniku samostatné Československé republiky. Ve světě na sebe československý stát upozornil nejen ve sféře politické a ekonomické, ale také v oblasti kultury.

V této době Česká dramatická tvorba v československé republice dosahovala značného rozmachu. Tento rozmach zapříčinily politické podmínky státu, které poskytovaly nové možnosti, dávaly prostor a do jisté míry i svobodu v aktivitě umělecké činnosti, jenž souvisí s vyvíjením se charakteru samostatného státu, který směřoval k budování demokratického státu. Díky této umělecké svobodě vyplouvaly na povrch i úvahy a otázky o dosavadním politickém působení české dramatiky a českého divadla. „Jednalo se konkrétně o to, zda by si mělo české divadlo držet dosavadní pozici mocného politického faktoru nebo by se mělo v rámci samostatnosti státu oprostit od této pozice, aby nebyla dramatická díla a výběr dramaturgie omezovány ideologickými modely státní moci.“¹ Samozřejmě většina hlasů se přikláněla k možnosti, kdy se divadlo svou činností nebude angažovat v politických věcech, ale zaměří se více na uměleckou úroveň divadelní tvorby. Jediným „odpůrcem“ této myšlenky byli levicově orientovaní divadelníci, kteří od divadel žádali podporu v rámci proletariátu.

Pro divadelní scénu první poloviny 20. století jsou typické dvě základní linie, které se utvářely v době politické roztříštěnosti, tedy v době vyvíjení se charakteru samostatného československého státu.

První z těchto linií představovala klasická tvorba tzv. oficiální. Tato scéna převažovala bezprostředně po válce, tedy v době bojů o sociální náboj samostatného státu. Divadelní umělci nechtěli pracovat pouze ve speciálních skupinách, ale své umění chtěli předvést ve velkých divadlech. Z malých neznámých scén chtěli své hry převést do kamenných divadel a tak svá díla přiblížit většímu počtu diváků. Jejich cíl se jim podařil

¹ ČERNÝ, F.: *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. str. 79.

realizovat v Národním divadle v Praze a v Městském divadle na Vinohradech. Po roce 1918 vznikaly další divadelní scény jako například Komorní divadlo, divadla v Brně, Olomouci a Ostravě. „*Do roku 1920 se značně rozšířil režisérský typ divadla a to hlavně díky narůstající potřebě autorů přenést své hry z papíru na jeviště, vytvořit umělecký celek a dosáhnout tak vyšší autorské hodnoty inscenace.*“² Takovýto typ divadla umožňoval lépe projevit své myšlenky a názory obsažené v divadelní hře a lépe tak reagovat na soudobé společenské problémy. Nejvýznamnější představitelé dramatické tvorby tzv. oficiálního proudu byli František Langer, Karel Čapek, Vladislav Vančura, Stanislav Lom, Arnošt Dvořák a Vítězslav Nezval .

Druhou linii představují, po vlně bojů za proletářské divadlo, divadla avantgardní. Tato divadlo stojí jako kontrast ke kamenným divadlům. Autoři se inspirovali v kabaretech, cirkusech, filmových groteskách a jiné lidové zábavě. „*Avantgardní divadlo rozbíjí dosud zažitě dramatické formy a snaží se spojit jednotlivé prvky, jako je režie, literatura nebo herectví v jeden celek.*“³ Nejvýznamnější z českých avantgardních divadel je Osvobozené divadlo Jiřího Voskovce a Jana Wericha, které se těšilo velké oblibě především ve 30. letech. Toto divadlo jednoznačně vynikalo na poli satiricko protifašistické scény. Mezi další divadla avantgardního rázu můžeme zařadit divadlo Vlasty Buriana, divadlo Da-da nebo divadlo D Emila Františka Buriana. Divadlo D bylo otevřeno roku 1933 a jeho působení bylo ukončeno roku 1941, kdy byl E. F. Burian transportován do koncentračního tábora.

Divadelní tvorbu však tvořila i řada ochotnických spolků a organizací. V srpnu roku 1931 se konal první celostátní festival ochotnických souborů s názvem Jiráskův Hronov. Tento festival odstartoval dlouholetou přehlídku amatérských divadelních spolků.

² BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 25.

³ VODIČKA, L.: *Česká literatura 20. století*. Brno: CERM, 1996. str. 56.

2. Světovost české dramatiky 1. poloviny 20. století

České divadlo bylo ovlivněno tematikou světového dramatu, která se po mnohaletém mapování intimních lidských osudů vrhla na téma národa, války, kolektivu, revoluce, masy, generace, vůdce, technického pokroku, dlouhověkosti a úvahy o podstatě člověka. Ne všechna divadla si tato témata osvojila, ale pro řadu divadel se stala v první polovině 20. století hlavním tématickým prvkem her. Stejně jako tomu bylo ve světě, chtěli i čeští dramatikové svými dramaty předat lidem a celému světu jakési poselství. Tímto poselstvím měl být v první řadě protest proti odlidšťování, mechanizování a manipulování lidí, postoj rostoucí z demokratické atmosféry. Upozorňuje nás na to například dílo českého a celosvětově uznávaného dramatika Karla Čapka *R.U.R.*

„Byla tu nejen chuť přijímat mnohé, co nabízel poválečný svět, ale – a to bylo zvláště cenné – touha zaujímat stanoviska ne už jen snad k domácím problémům, ale i k otázkám, jimiž žilo tehdejší lidstvo.“⁴ Jedná se o základní faktory světovosti odrážející se nejen v některých dramatických dílech (*R.U.R.*, *Jezero Ukereve*), ale také v přístupu zpracování her na divadlech. Pod přílivem zahraničních uměleckých směrů a pod vlivem zahraničních událostí a inspirace exotickými místy a povahami obyvatel různých zemí se světovost české dramatické tvorby nedá upřít. Touha českých dramatiků po světovosti nepramenila ze snahy upoutat na sebe pozornost světa, ale z potřeb spolupodílet se na osudu světa.

Bohumil Mathesius se vyjádřil ohledně českého kulturního života dvacátých let způsobem, který poukazoval na jeho nezdravou předimenzovanost. Zdálo se mu, že naše kultura, „kultura malých lidí, dělníků, sedláků a řemeslníků“, se v poválečné období zhlédla „v zdánlivě pyšných kulturních stavbách velkých a vítězných národů západoevropských“ a začala je bezhlavě napodobovat: „*Na každé umělecké kýchnutí západu odpovídali jsme s horečnou úzkostí, abychom nepřišli pozdě nebyli pokládáni za nemoderní,*“⁵ komentoval uměleckou situaci českého kulturního života. Avšak připomínal, že bychom měli být sví a nenapodobovat jiné kultury.

⁴ ČERNÝ, F.: *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000, str. 257.

⁵ MATHESIUS, B.: *Kritický měsíčník I*, Líc prohy, 1938. str. 88.

2.1. Směry českého a světového divadla

2.1.1. Impresionismus

Jedná se o umělecký směr konce 19. století a počátku 20. století. Už z názvu nám je jasné, jaké prvky impresionismus preferuje. Jelikož impresionismus v překladu znamená dojem, je jasné, že tento směr preferuje smyslové vnímání požitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti. Ve své podstatě se jedná o subjektivně laděný směr, jelikož využívá barev, přírodní tematiky, hudby, která v každém člověku vyvolává rozdílné pocity.

Pro mnohé je impresionismus spjat především s malířstvím, hudbou a literaturou, a nedovedou si představit jeho využití a vliv v divadle a v dramatech. Přesto se jeho vliv na českém a světovém dramatu odrazil jednak při dramaturgii, kdy byly mnohdy uváděny inscenace básnických děl nebo hry lyrického charakteru nebo při scénografii, kdy režiséři využívali malíře a hudebníky. Impresionismus ovlivnil české a světové drama především v kompozici, dále se hra nesoustředí na vnější děje, ale do popředí staví nitro, smyslové vjemy. Pakliže se jedná o priority, můžeme říci, že tím do jisté míry rezignuje na hlubší intelektuální a mravní problémy člověka. Na diváky impresionismus často působil jeho podmanivým vytvářením poetických nálad a optických dojmů. Jedním z takových to dramat je *Měsíc nad řekou* Fráni Šrámka. Na většinu děje tohoto dramatu nahlížíme, ale i hodnotíme pohledem hlavní postavy, jež je citlivá až přecitlivělá. Významnou roli v tomto dramatu hraje příroda – lesy a louky se stávají jakýmsi odrazem hrdinova duševního rozpoložení, charakter hrdiny rovněž naznačuje jaké je mladí čisté a živelné. „Na rozdíl od následujícího dramatika Jaroslava Kvapila je Šrámkova lyričnost mnohem reálnější a v náladových rovinách neztrácí zaujetí pro sociální problematiku hrdinů.“⁶

Impresionismus poznamenal také dramatickou tvorbu Jaroslava Kvapila a to v jeho hře *Oblaka* z roku 1903, „sledující citové reakce mladého bohoslovce, který po setkání s okouzující herečkou zatouží po volném životě. Nad jednáním postav se rozprostírají náladové stavy, zasahující do duší a rozhodování hrdinů a vytvářející k bolestem srdcí kontrastní uklidňující pozadí.“⁷ Můžeme pozorovat, že v době, kdy impresionismus

⁶ KOL. AUTORŮ: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing, 1995. str. 72.

⁷ KOL. AUTORŮ: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing, 1995. str. 72.

vstupuje do prostředí české dramaturgie a divadla, se ve světě, ale i u nás rozšiřuje větší a větší úloha režie a režiséra, který může ovlivnit zpracování původních námětů. Kvapil, coby režisér pracoval nejen s dramatickým textem a herci, ale taky s výpravou, hudbou a světlem.

Mezi další české impresionisty se řadí Jiří Mahen se svou divadelní hrou *Ulička odvahy*. „Zatímco se Kvapil a Šrámek zajímali především o vnitřní citovou oblast člověka, o jeho krize, vznikající z nepochopení u toho, ke komu se citový zájem obrací, soustřeďoval se Mahen mnohem více k jednotlivci zařazenému do širších sociálních souvislostí, proti nimž tento jedinec protestuje, často právě jen jako jedinec, individuálním nebo anarchistickým odbojem.“⁸

Kvapil a většina českých a světových dramatiků ovlivněných impresionismem se nechali inspirovat intimním světem člověka a jeho psychickými pohnutkami, jak je v různých polohách zachycovali Hauptmann, Ibsen, Strindberg a Čechov.⁹ Kvapilova představení byla velmi oblíbená s prostého důvodu, jelikož vytvořila, pomocí náznaků, světelných efektů a hudby, specifickou atmosféru. Jaroslav Kvapil jako režisér posílil impresionistické drama, jelikož dokázal vystihnout emocionální a smyslovou náladovost nových her.

2.1.2 Symbolismus

Ačkoliv symbolismus nejprve vzniknul ve Francii, postupně se rozšířil i do ostatních států. Jeho největší vliv spatřujeme především ve druhé polovině 19. století, ale jeho dozvuky se nesly ještě do počátku 20. století. Symbolismus zdůrazňuje jedince a jeho ideje. Snad můžeme říci, že ještě více než ideje jedince se symbolismus snažil zdůraznit a vyzdvihnout věci, jež nelze racionálně popsát. Těmito věcmi máme na mysli nálady, emoce, pocity nebo myšlenky. Samozřejmě v literatuře je možné nejlépe takovouto symboliku vyjádřit především poezií. Přesto měl symbolismus i menší význam v oblasti prózy i v dramatu. Jaroslav Kvapil pod vlivem symbolismu napsal divadelní hru *Princezna Pampeliška*, jež v sobě nese symbol pomíjivé krásy a nadějí. V této hře se plně zobrazuje „jeho náladový psychologismus, jenž představoval jedinou inscenační hodnotu,

⁸ KOL. AUTORŮ: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing, 1995. str. 73.

⁹ srov. v KUNDERA, L.: *Jaroslav Kvapil*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. 35 – 40.

„*kteřou české divadlo meziválečné doby převzalo z minulosti a od níž se odrážely nové výboje.*“¹⁰

„*Symbolistické divadlo usilovalo o přenesení poezie na jeviště, avšak v mnohých případech výsledek tohoto záměru vyústil v pouhou dialogizovanou lyriku.*“¹¹

Symbolistický dramatik musel být v úzkém kontaktu se symbolistickým výtvarníkem, protože oblast fantazie a abstrakce může být přenesena na divadelní prkna jen pomocí umělecky ztvárněné dekorace a výrazné herecké gestikulace. Příkladem takového symbolistického dramatu může být *Zmoudření Dona Quijota* slavného českého dramatika Viktora Dyka. „*Hlavním prvkem námětovým se stal pro Dyka motiv deziluze, motiv zklamaných nadějí' jež si hrdina vytváří ve svých představách a touhách a které se pak rozbije jí nárazem na krutou skutečnost. Svět je jiný, než jak by si člověk přál, říká Dyk, všechno je nutno brát s rezervou' na vše je nejlépe dívat se s ironickým odstupem, realita neúprosně boří lidské ideály.*“¹²

Dalším dramatikem, které v počátku jeho tvorby ovlivnil symbolismus je Stanislav Lom. Hned v jeho první hře *Honza* učinil hrdinou příběhu český pohádkový typ skromného, nevzdělaného, ale jak se nakonec ukáže statečného a charakterního venkovského chlapce a povýšil ho na symbol české povahy a politické síly.

Vliv symbolismu v českém divadle není tak patrný jako v místě jeho vzniku, tedy ve Francii, kde byla založeno divadlo Théâtre d'Art s cílem obrodit divadlo poezií a později divadlo L'Oeuvre, jež uvedlo známou inscenaci *Král Ubu* od A. Jarryho. Tato postava představovala symbol diktátorství. V Československé republice byla uvedena roku 1928 na prknech Osvobozeného divadla. Dalším zahraničním divadlem, jež navazovalo na symbolistickou tendenci francouzských divadel bylo na počátku 20. století stockholmské Intimní divadlo.

Vývoj českého divadla ovlivnil i známý norský dramatik Henrik Ibsen. V posledních obdobích svého života se věnoval právě divadelním hrám se symbolistickými prvky a snažil se v nich zachytit individualitu a ideje jedince, především

¹⁰ BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 65.

¹¹ VLAŠÍN, Š a KOL.: *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1976. str. 245.

¹² KOL. AUTORŮ: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing, 1995. str. 74.

však jeho problémy. Takovými dramaty jsou *Divoká kachna*, *Rosmersholm*, *Bílí koně*, *Paní z námoří*, *Stavitel Solness*, *Eyolfek* nebo *John Gabriel Bergman*.

Do sféry symbolistického dramatu se řadí i některé komedie G. B. Shawa, které u nás zaznamenaly značnou oblibu. Důvod mohl být následující: „*Podobně jako v symbolistických hrách jsou i Shawovy postavy nositeli obecných sociálních vlastností a jejich kritičnost se soustřeďuje do zkratkových ironických invektiv.*“¹³ Nejčastěji uváděnou hrou byla komedie *Pygmalion*.

2.1.3 Civilismus

Po období expresionismu se u řady režisérů a dramatiků začal prosazovat v polovině 20. let civilismus. Postavíme-li oba tyto směry vedle sebe, můžeme zaznamenat, že se vzájemně vylučují. Zatímco expresionismus byl vášnivý a bouřlivý, nastupující civilismus byl oproti němu suchý a střízlivý. „*Jevištní civilismus byl obdobou „nové věčnosti“, směru, který uplatňovaný též převážně v německé literatuře a divadelnictví, vystřídal náruživý expresionismus.*“¹⁴ Autoři tohoto směru kladli důraz na fakta. Podávali společnosti střízlivý, deziluzivní, někdy i ironický obraz denního života, reality.¹⁵ Mezi známé osobnosti českého divadla, které se civilismu věnovali byl především Karel Hugo Hilar v inscenaci *Hamleta* v Národním divadle.

Příčina toho, proč se nejen divadlo obrátilo k civilismu, tedy k reálnějšímu zpodobování skutečnosti tkví v tom, „*že revoluční boje ustoupily, přesunuly se do budoucnosti a v republice se upevnil demokratický režim, díky němuž se lidé mohli více zaměřit jen na své denní problémy.*“¹⁶ Civilismus můžeme chápat a považovat za nastolení nového realismu, jenž by kromě literatury konečně i na divadelních prknech ukázal člověka v jeho skutečných životních a sociálních situacích. Prvním příkladem civilisticky tvořené hry byla Langrova komedie *Velbloud uchem jehly*. Tato hra se za našimi hranicemi stala velmi populární. K dalším českým autorům tohoto směru patřil Emil Vachek a jeho hra *Ubohý blázen*.

¹³ BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 67.

¹⁴ VLAŠÍN, Š a KOL.: *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1976. str. 73.

¹⁵ LEHÁR, J a kol.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2006.

¹⁶ KOUDĚLKA, V.: *Boje o české drama 1918-1945*. Praha: Statní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 35.

Bohužel to ale nebyly civilní hry českých autorů, které v divadlech sklízeli úspěch, ba naopak čeští dramatici v tomto směru spíše tápali. Ten, jehož hry byly v českých divadlech upřednostňovány a kontrastovaly s civilismem, byl americký dramatik Eugene O'Neill. Na české scéně se hrály především tyto hry: *V ponorkovém pásmu*, *Císař Jones* a *Farma pod jilmy*. Někteří dramaturgové v něm viděli pokračování ruského realismu, který se do repertoáru českých divadel vrátil s inscenacemi her F. M. Dostojevského a L. N. Tolstého.¹⁷

2.1.4 Expresionismus

Stejně jako jinde v Evropě se i v Československé republice prosazuje v dramatické tvorbě expresionismus. Jak již bylo zmíněno v předcházející kapitole, expresionismus tvoří jeden ze základních směrů meziválečného divadla. Expresionismus se obecně vyznačuje osobností autora díla, který usiluje o to dostat do díla osobní distinktivní výraz. V důsledku poválečné roztržitosti a nestability, způsobené hledáním identity nově vzniklého československého státu představovalo expresionistické divadlo možnost podílet se na formování umělecké a názorové totožnosti nově vybudované republiky. Expresionistické divadlo v Československu reagovalo nejen na neklidnou atmosféru doby, ale divadelní hry se věnovaly i světonázorovým problémům morálky a sociálního jednání. „*Expresionismus v evropském divadle překračoval psychologický směr, individualismus i symbolismus a tím se stal jedním z nejvýznamnějších dramatických směrů první poloviny dvacátého století.*“¹⁸ Evropská divadla reagovala na poválečnou dobu způsobem, kdy divákovi nepředkládala jedince zahloubaného do niterních nálad a prožívajícího okouzlení životem, ale člověka, jež je ovládán svými pudy a hledající ve svých citových rozrušeních novou životní a sociální jistotu. Ohlas publika na expresionistické hry byl nejen u nás, ale i ve světě kladný, jelikož s sebou přinášel něco nového. „*Inovativní a nové tkvělo ve snaze zdůraznit podstatné, podat bouřlivý, dynamický a katastrofu věštící charakter doby a neopomenout zdůraznit psychické rozpoložení jednajících postav.*“¹⁹ Po dříve převládajícím realismu je tu směr, jenž

¹⁷ srov. v BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 107 – 108.

¹⁸ VODIČKA, L.: *Česká literatura 20. století*. Brno: CERM, 1996. str. 51.

¹⁹ REICH, B.: *Bertolt Brecht*. Praha: Orbis, 1964. str. 112.

divákovi ukazuje bezprostřední, rozumem nekontrolovatelné vnitřní stavy a projevy odrážející se v lidské psychice. Dramatická tvorba divákovi nabízí to, co se po světové válce odráželo ve světě, ve světě rozpadu hodnot a vnitřního rozpolcení – atmosféru úzkosti, cizoty a absurdity.

Významná osobnost české divadelní režie, Karel Hugo Hilar, byl předním představitelem expresionismu. Tento směr propagoval již od počátku 20. století na divadelních prknech v Městském divadle na Královských Vinohradech a posléze i v Národním divadle a to i přesto, že v roce 1921, kdy se stal šéfem činohry, se ve světě, ale i u nás od expresionismu postupně ustupovalo. Ve svých expresionistických inscenacích se často uchýloval k efektům davových scén a ke groteskním nadsázkám. Stejným směrem se ubírala i režie Karla Dostála, ale ten expresionismu nezůstal dlouho nakloněn a přešel k inscenacím filosofickým. Úspěšná byla hra bratří Čapků, patřící k dobovým expresionistickým groteskám, *Ze života hmyzu*, která dosáhla stovky repríz. Stejně jako pozdější hru *R.U.R.* můžeme i tuto hru považovat za světovou, což nám potvrzuje její ohlas u zahraničního publika.²⁰ Hra si získala obecnost nejen u nás, ale i v zahraničí, svou světovost vyzdvihuje tím, že poukazuje na to, co je společné pro celé lidstvo, a to jsou různé typy lidských povah. Tato expresionistická groteska znázorňovala lidské nectnosti, především sobeckost, neodpovědnost, chamtivost, vraždění a diktátorství. Zobrazovala je pohledem citově vypjatým, výsměšným a záměrně provokativním. Mezi české expresionistické dramatiky řadíme především Jana Blatného a Jan Bartoše. „*Dramatika Jana Bartoše se odlišovala snahou o ostrý groteskní odsudek některých projevů kapitalistické morálky, což dokazuje komedie Krkavci....Cyklus grotesek s postavou drzého bořítele starých řádů pokračoval ve hře Námluvy čili Škola diplomacie.*“²¹ K této linii groteskních komedií a expresivních nadsázek se přiřadila hra anglického dramatika Chestertona *Kamarád Čtvrtek*. Ze zahraničí se k nám ještě dostaly hry představitelů tohoto stylu, *Útěk do Benátek* od G. Kaisera nebo komedie *Kalhoty* od C. Sternheima.

Dobová atmosféra ve světě a převážně v Evropě byla na počátku 20. století ovlivněna válečnými a poválečnými otřesy a revolučními boji. Skutečnost, že se do těchto revolučních bojů zapojila lidová masa, se odrazila i v divadle a to aktualizací davového

²⁰ Srov. v KOL. AUTORŮ: *Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech 1907-1932*. Praha: Nákladem Městského divadla na Král. Vinohradech, 1932. str. 63 – 70.

²¹ BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 70.

dramatu. Jak vyplývá z názvu středem pozornosti davového dramatu jsou velké skupiny lidí. Na rozdíl od realistického směru, který se snažil vyčlenit jedince z davu, individualizovat ho, davové drama zapojilo skupinu lidí jako kolektivní jednotnou sílu. „*Jedinci v davovém dramatu nejednají sami za sebe, ale jako nositelé nadosobních, kolektivních idejí.*“²² Tyto davové inscenace vytvářel nejen Hilar ve svém expresionistickém pojetí, ale i stoupenci proletářského divadla. Ve světě se davové drama nejvíce rozšířilo v Rusku, ale také se uplatnilo v Německu, kde s ním nejvíce experimentoval Max Rainhardt.

2.1.1 Poetismus a surrealismus

Poetismus je směr, jež vznikl ve 20. letech první poloviny 20. století. Jedná se o jediný směr, který vznikl a šířil se po českém území. Do zahraničních zemí neproniknul, snad jen na Slovensko. Tedy v době, po Velké říjnové revoluci., jenž je pro divadlo a především pro literaturu důležitým mezníkem. Po této události se nejen u nás, ale i v okolních zemích Evropy rýsovaly revoluční postoje. Tyto postoje přinesli s sebou vznik nového programu, jímž bylo proletářské umění. Tento směr měl své zázemí v avantgardním sdružení Devětsilu, který sdružoval kolem sebe levicově zaměřené umělce. Už samo slovo levicově napovídá jaká hesla a jakým způsobem se toto umění ubíralo. Tento směr zastínil civilistické tendence hlavně v literatuře, ale i na divadle. Vzhledem ke společenské a sociální situaci v zemi se tento krok zdá být logický. Autoři ztratili iluze a vystřízlivěli a snažili se hledat nová řešení, jímž bylo právě proletářské umění. Vidíme v něm *odklon „od individualistického umění a směřování ke kolektivistickému a socialistickému umění.*“²³ Nezaměřoval svou pozornost na jedince, ale na kolektiv bojujícího proti nespravedlivému řádu.

„*Poetismus se snažil o odklon od proletářského umění. Jeho snahou bylo vyhnout se tématu revoluce, upustit od sociálního obsahu her.*“²⁴ S tím souvisí i jeho snaha být apolitického zaměření, nestát se politickým prostředkem, ale věnovat se čistému umění. Autoři her ovlivnění tímto směrem se spíše přikláněli k poetičnosti divadelních her, tedy k tomu, aby byla hra postavena na básnickém jazyce. „*Dalším cílem poetismu byla snaha*

²² LEHÁR, J a kol.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2006, s. 604.

²³ BURIÁNEK, F.: *Česká literatura 20. století*. Praha: Orbis, 1968. str. 40.

²⁴ BURIÁNEK, F.: *Česká literatura 20. století*. Praha: Orbis, 1968. str. 41

*o prostor tvůrčí činnosti člověka a jeho fantazii a tímto způsobem upozornit na krásy obyčejného života.*²⁵ Právě proto se stala kromě poezie pro tento účel nejvhodnější divadelní prkna. Dramatici se vyhýbali psychologickému dramatu a na jeviště se dostává groteska, komediantství – tento typ dramatu můžeme vidět později u Voskovce a Wericha například v jejich hře *Vest Pocket Revue* (1927). Čeští dramatici se nechali inspirovat francouzskou dramatikou a po roce 1922 vznikaly malé experimentální scény. Jednou z nich bylo i roku 1926 *Osvobozené divadlo*, pod vedením Jiřího Frejky a Jindřicha Henzla. Chtěli přijít s novým divadlem, s dramatickou poezií prostupující krátce celé divadlo. *„Jejich program inscenací chápal jako básnické pásmo utvořené za tvořivé účasti herectví, výtvarného umění, osvětlení a hudby, s prvky inspirovanými filmem, lidovým komediantstvím a s prvky cirkusu.*“²⁶ A jelikož jsme zmínili, že dramatikové se nejčastěji inspirovali francouzskou divadelní tvorbou, není tedy divu, že se repertoár „poetistických“ divadel skládal z her francouzských autorů G. Apollinaira, Y. Golla, J. Cocteaua, A. Jarryho. Samozřejmě nesmíme opomenout zmínit i české dramatiky, mezi něž patří zejména Vítězslav Nezval, Adolf Hoffmeister, Vladislav Vančura a Jiří Mahen.

Na poetismus navazuje další směr, jež má základy ve Francii, a to je surrealismus. Pojmenování surrealismus pochází z francouzského výrazu pro nadrealismus. Surrealismus se nejprve projevil ve Francii, kde způsobil ve 20. letech 20. století doslova pozdvižení. Autoři v poválečném období toužili po novém způsobu sebevyjádření a surrealismus jim to dokonale umožňoval. Z Francie se nový směr postupně šířil do jiných zemí, včetně nově vzniklé Československé republiky, kde v roce 1934 vznikla první surrealistická skupina. *„Surrealismus opíral své myšlenky hlavně o Freudovu psychoanalýzu. Ústředním motivem divadelních her byl sen a zachycení pohybu myšlenky.*“²⁷ Surrealistická dramata vznikala v Československu převážně ve 20. a 30. letech, ale tento směr si v republice nikdy nezískal mnoho příznivců. Možné vysvětlení je jeho nepochopení u publika, jelikož se nezaměřuje na člověka jako na bytost žijící ve společenských vztazích a historicky poznamenanou, ale spíše jej chápe jako produkt podvědomých, pudových, smyslových a sexuálních sil. Surrealistická dramata byla

²⁵ VÁCLAVEK, B. : *Česká literatura XX. Století*. Praha: Československý spisovatel, 1974. str. 59.

²⁶ VOSKOVEC, J. a WERICH, J.: *Hry Osvobozeného divadla*. Praha: Československý spisovatel, 1958. str. 132.

²⁷ BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 324.

uváděna hlavně na malých scénách. Nejznámějším českým surrealistickým dramatem je *Zlověstný pták*, dílo Vítězslava Nezvala. Nezvalův pták symbolizuje rozporuplnou náladu meziválečného období, označuje nástup zloby a krutosti v lidském světě. Pták mění podoby a upozorňuje tak na semeno násilí, které je přítomno v každém člověku a jehož růst záleží pouze na vnějším prostředí.

Surrealismus ve světových dramatech se v hlavních bodech od českého dramatu neliší, ale může nalézt nepatrné rozdíly. Jak už jsme na začátku kapitoly o surrealismu zmínili, jeho základy hledáme ve Francii. A právě tady můžeme spatřovat rozdíl, zatímco u nás surrealismus navazoval na poetismus, ve Francii jej pohltil dadaismus. Vliv surrealismu na divadla, jak u nás, tak ve světě, nebyl tak silný jako jiné směry. Jeho přednost můžeme spatřovat v tom, že pracoval hlavně s lidským podvědomím a s lidskými smysly, jako je strach, sny, svědomí apod.

Toho využil jak Vítězslav Nezval ve své hře *Zlověstný pták* a *Strach*, tak také francouzský dramatik Jean Cocteau v jeho hře *Vůl na střeše* a modernizací antických her *Antigona*, *Orfeus* a *Pekelný stroj* (tato hra je založena na příběhu o Oidipovi). Cocteau dokázal těmito adaptacemi v divákovi vyvolat pocity, že mýtické věci jsou mu dobře známy a známe věci, s nimiž se neustále setkává, na něj působí mýtický.

2.1.2 Proletářství a socialistický realismus

Vývoj českého dramatu a divadla se po první světové válce ubíral směrem k proletariátu. „*Cílem tohoto opozičního divadla bylo hledat takové umění, jenž by odpovídalo zájmům a třídnímu uvědomování proletářských vrstev a jež by sjednocovalo i další nespokojence s buržoazním řádem a dramatem.*“²⁸ V letech po první světové válce byl realismus poněkud odsunut na druhou kolej a dramatici se soustředili na hledání nových forem, nového směru. „*Úkolem socialistického realismu mělo být navrácení prvku realismu a zároveň přiblížení dobových problémů většímu počtu lidí.*“²⁹ Socialistický realismus navazoval na kritický realismus 19. století a avantgardní směry počátku 20. století ve Velké Británii, Německu a Francii. Jako umělecký směr se začal formovat v Rusku. Vzhledem k tomu, že socialistický realismus vznikl v Sovětském

²⁸ BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 40.

²⁹ VLAŠÍN a kol.: *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1976. str. 238.

svazu, hodně stranil Marxisticko-Leninské teorii a to jak v literatuře, tak i na divadle. Dramata psaná v socialistickém realismu nesla témata vztahující se ke skutečnosti a především k člověku a společnosti, v níž žije. Jak už jsme zmínili, tento směr měl své základy v sovětském svazu, a tak se většinou rozšířil jen do východních zemí, a to Polska, Bulharska, Československa a dalších. Avšak nalezneme i spisovatele ze západních zemí, jenž se nechali tímto směrem inspirovat, jako například M. A. Nexø, H. Barbusse a J. Read. Socialistický realismus se formuloval v dílech ruských spisovatelů a dramatiků, jakými byli M. Gorkij, M.M. Kocjubynský nebo J. Rainis a jeho veršované drama *Oheň a noc*. Mezi světové dramatiky tohoto směru, jež ovlivnili českou divadelní a dramatickou scénu patří Bertolt Brecht a Vsevolod Vitaljevič Višněvský. Ačkoliv socialistický realismus můžeme spíše vidět v próze než v dramatech, českým dramatikem, který tento směr ve své hře *Dítě odráží* je F. X. Šalda. A. Dvořák a L. Klíma přicházejí s polopohádkovým příběhem o lidovém hrdinovi *Matěj Poctivý*.

Všechny tyto směry posunuly vývoj české divadelní kultury v mnoha ohledech kupředu. Tyto směry, jež byly uplatňovány v demokratickém ovzduší republiky, obohacovaly divadelní dění o nové podněty a zvyšovaly uměleckou výmluvnost divadelních her. Vývoj české divadelní kultury probíhal v kontaktu s vývojem evropským. Tudiž nedocházelo k tomu, že by české divadlo zaostávalo v rámci vyvíjejících se a uplatňujících se směrů v Evropě a ve světě. Přední čeští umělci se však snažili v rámci proudících směrů ze zahraničí nepřijímat pasivně cizí podněty, ale snažili se směry aplikovat ve shodě s předpoklady domácího společenského vývoje.

2.2 Divadlo v sociálním a politickém zápase proti fašismu

V polovině 30. let česká kultura, tedy i české divadlo, byla ovlivněna mohutným impulsem historických vlivů. V Německu se roku 1933 k moci dostal Hitlerův fašismus. Nástup této nemilosrdné síly, nacionálně šovinistického a rasistického hnutí totalitní vlády předvíдали již události z rozhraní 20. a 30. let. Jednou z nejdůležitějších událostí nahrávající blížícímu se totalitnímu režimu byla hospodářská krize. V Československé republice se projevovala především omezováním demokratických svobod a četnickým

terorem, v zahraničí, jak vyplývá z předchozích vět o nástupu fašismu, vzrostla výbojnost německého imperialismu a tím větší vojenská agrese namířená proti okolním státům. Tyto události, mimo jiné, změnily existenční podmínky divadel v Československu i v zahraničí a celého divadelního systému do té míry, že jediným východiskem byla totální divadelní proměna.

Proti fašistické hrozbě se v celé Evropě zvedly demokratické síly. Fašistická síla vítězí v Německu postupující stejnou silou i v Československé republice se projevovala fašizující tendencí, hlavně v postupech odstranit komunistickou stranu. Co se týče divadelního, respektive celého kulturního pole, fašismus na sebe bral podobu „nad moci“, jež se ohlásila neustále se zvyšujícím cenzurním tlakem a s odstraněním komunismu souvisely i útoky na protifašisticky orientované divadelní umělce – tedy na umělce oficiálního proudu.

Fašismus bojoval proti ztracení komunistické strany. Proti komunistickému vlivu v Československé republice se většina divadelníků, ať už z „oficiální“ linie nebo z avantgardního proudu setkávala na půdě společného boje proti fašismu, jak dokazuje vznik takzvané protifašistické divadelní fronty ve 30. letech. Protifašistická divadelní fronta sbližovala oficiální a avantgardní divadlo. Jejími aktivními členy byli hlavně bratři Čapkové, pod perem známějšího z nich, Karla, vznikla dramata jako *Bílá nemoc* nebo *Matka*, která do velké míry ovlivnily podobu českého a světového válečného a poválečného dramatu. Uměleckou hodnotou se nejvíce Čapkovi v tomto období blížil František Langer. Jeho reakce na situaci 30. let nebyla však tak pohotová jako u Čapka, ale v jeho hře *Jizdní hlídka*, která objektivně popisuje dvě bojující skupiny – legionáře a bolševiky, vyznívá stejně hluboce: „*Oslava neokázalého lidového hrdinství plynoucího z bolestných pochybností o smyslu lidských obětí, vynuceným pletichářským politikařením.*“³⁰

V tomto duchu pracoval i režisér Národního divadla Otokar Fischer. Dokazuje to jeho překlad hry španělského dramatika Lope de Vegy *Fuente Ovejuna*, jež zobrazuje boj proti bezpráví. Dalším režisérem, který se zhostil podobného úkolu byl Karel Dostál, který v roce 1937 vpustil na divadelní prkna hru *Prospero*, nové nastudování Shakespearovi hry *Bouře*. Jednoznačně proti fašismu vystupovali hry Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle. Jedná se o hru *Rub a Líc*, v níž se odehrává boj

³⁰ BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 336.

stávkujících proti zaměstnavateli a současně boj proti nebezpečí fašistického puče. Jejich hry proti fašismu, jako například *Caesar*, *Balada z hadrů*, *Kat a blázen* jsou charakteristické humornými narážkami na hrozbu fašismu.

Stejně či podobné hry volí i dramaturgové zahraniční, jež v postupu fašistické moci spatřují hrozbu a zkázu pro lidstvo. Tito světoví divadelníci měli jedno společné, a tím bylo, pokusit se zabránit rozšiřujícímu se vlivu fašistické moci. Jediný prostředek jak toho dosáhnout spatřovali v upozornění celé společnosti, v soustavném varování mas před blížící se zkázou a chtěli tak apelovat na lidskou soudržnost a sílu. Divadlo, jakožto oblíbený a masám dostupný zdroj, se stalo prostředkem, jímž mohla varování před nastupující totalitou proudit do celé společnosti. Taková moc divadla později vedla fašistické diktátory k zákazu a cenzuře některých her ve velkých divadlech a zrušení malých scén.

Ačkoliv se nepříznivé vlivy fašismu rozšiřovali z Německé země i tam se našli dramatici, jež s nastupující mocí nesouhlasili. Mezi nejznámější z nich patří Bertolt Brecht, kterého můžeme směle přirovnat k našemu nejznámějšímu dramatikovi vystupujícímu se proti fašismu, Karlu Čapkovi. Samotní němečtí dramatici měli ke svým dramatickým výpovědím zcela odlišné zázemí. Řada z nich ve své zemi zažila pronásledování, rasistické útoky na židy. Tyto útoky byly v roce 1935 zlegalizovány Norimberskými zákony a vyvrcholily v listopadu 1938 Křišťálovou nocí.

Díky předešlým informacím můžeme lépe pochopit to, proč se v dramatických dílech 30. let objevovala témata diktatury, hrozící války, zrady a boji proti totalitním silám. Snaha divadla postavit se vlivu moci fašismu nejen u nás, ale i ve světě tkvěla nejen v tom, že lidem prostřednictvím hry na vlastní oči ukáží ničivou sílu režimu, ale především v obnovení hodnot, které je mohou v dobách nepříznivých povzbudit. Těmito hodnotami měli na mysli například Karel Čapek či Bertolt Brecht morálku člověka.

3. Českost české dramatiky 1. poloviny 20. století

Smysl národní kultury, směr jejího snažení nenajdeme v ničem lépe zachycený než v umění a nejvýrazněji pak v dramatice. Drama představuje obraz, ve kterém nalezneme duševní, duchovní, hmotný i volní, mravní i nemravní život a dále se v něm odráží svědectví toho, co národ chce, kam míří, proč žije a v co doufá. A české dramatická tvorba nepředstavuje nic jiného než dramatikovo vyjádření lásky k rodné zemi, jejímu duchu, její řeči a boj za lepšího českého člověka a lepší svět vůbec.

Českost českého dramatu spatřujeme především v odrazu vlastností českého národa v českých dramatech. Roku 1919 vydal Otokar Fischer knižní soubor studií nazvaný *K dramatu*. Zde již v první stati autor píše: „*Idea dramatu a poslání národa splývaly. (...) předním hrdinou českých dramatiků je národ; hlavním obsahem sen o svobodě. (...) je pýchou dramatiků, že, zachovávající odkaz domácích šířitelů evangelia, v duchu nové filozofie světového humanitářství a českého realismu, pozvedali hlas ve jménu lidskosti.*“³¹ Tento rys se samozřejmě projevoval nejvíce v době národního obrození u Jiráska nebo Tyla, ale na počátku 20. století se charakteristika českého národa přetrvávala ve hrách historických, o kterých se zmiňujeme v následujícím odstavci. Motiv vykreslování vlastností typický pro český národ, jako tomu bylo u Aloise Jiráska, však spatřujeme i v jiných dramatech, například ve Vančurově *Alchymistovi*, v němž se odkrývá stav národa, toužícího po poznání, vědě, pokroku, lásce i majetku. Dále v Langrově hře *Periférie*, která popisuje lidi žijící na okraji společnosti, přesto jsou v nich vykresleny i vlastnosti typické pro český národ bojácnost, zvědavost, soucit, láska, ale i hrdost i zlobu. Ačkoliv se jiný autor a v jiné době vyjadřuje k vlastnostem českého národa jinak, jedno mají dramata 1. poloviny 20. století společné, a to je česká hrdost – vlastenectví. Ukázku typických vlastností českého národa můžeme spatřovat ve hře Karla Čapka *R.U.R.*, kde lidé vyrobí roboty. Tyto objevy by se neuskutečnily bez klasických českých vlastností, jako je zvědavost a snaha si všechno zjednodušit. Vlastností českého národa je i touha po svobodě (především v dobách útlaku), což se odráží v utopických dramatech Karla Čapka *R.U.R.*, *Matka nebo Bílé nemoci*, v dramatu Vítězslava Nezvala *Milenci z kiosku*.

³¹ FISHER, O.: *K dramatu*. Praha: Grosman a Svoboda, 1919. str. 9.

Po umělecké stránce byl vývoj české dramatiky na počátku 1. poloviny 20. století již značně diferencovaný. Jako konzervativní a přežilý se jevil pozdně romantický sloh a popisný realismus. V dramatice se stále udržoval vliv symbolismu a téma historie. „*Zájem o hry z českých dějin byl v Čechách a na Moravě velice silný až do poloviny 20. století, takže můžeme říci, že historické drama bylo po téměř dvě století jedním ze specifických žánrů české dramatiky.*“³² Historické drama z českých dějin psali Jirásek, Dyk, Hilbert, Lom, Dvořák, Langer. Obliba české historické tematiky na počátku 20. století, jenž ještě převažovala nad zájmem o téma ze současného života, ukazuje na snahu českých dramatiků podporovat nejen českou uměleckou kulturu, ale i národně uvědomovací proces, který se v době před první světovou válkou a během ní dostával do posledního a rozhodného stadia. „*Česká minulost se objevovala u dramatiků různých stylů jako pokladnice dějů, charakterových rysů a konfliktů, na nichž bylo možné demonstrovat zvláště názorně ty polohy národního bytí, které se v aktuálním společenském životě neuplatňovaly dost výrazně a jež bylo užitečné umělecky aktualizovat v sociálním povědomí. Byla to myšlenka demokratické soudržnosti národa (Jirásek) i touha po velké historické individualitě, energicky určující postup dějin (Hilbert, Lom), vědomí rozporu mezi sebeušlechtlejším úsilím jedince a objektivním chodem dějin (Dyk, Dvořák) i pochopení rozdílných historických individualit prospěšných pokroku velmi rozličným způsobem (Langer). Témata z české historie dokumentovala kulturní vyspělost národa, jehož dějiny umožňují divadlu vyjádřit pomocí různých látek tendence aktuálního společenského zápasu o politické osamostatnění národa.*“³³

Českost v českých dramatech se posuzuje i podle existence tradic. Je sporné, zda se lidé, ale i postavy v dramatech chovají v souladu se svými tradicemi, ale existence tradic samotných je z českého hlediska nepochybná. Jednou z tradic českého národa je tradice demokratická, jenž byla během 1. poloviny 20. století propagována především T. G. Masarykem. Tématem dramatických her demokratického směru se stal všestranný pohled na soudobou společnost. Můžeme říci, že jejich pohledy byly spíše kritické, ale nedostatky soudobé společnosti nechtěli řešit revolucí. Demokratický směr v českém dramatu projevoval zájem o prostého člověka a jeho obyčejný, každodenní život.

³² ČERNÝ, F.: *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. str. 66.

³³ KOL. AUTORŮ: *Dějiny české literatury 4. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995. str. 68.

S demokratickým směřem se úzce pojí i pragmatismu: „pravdivé je to, co je prakticky užitečné, co se osvědčí v praxi. Pro každého je užitečné něco jiného, tedy pro každého je pravda něco jiného, tedy neexistuje jediná univerzální pravda, ale množství (pluralita) pravd, pravda je jen relativní.“³⁴ Jasně jej můžeme spatřovat v utopických dramatech Karla Čapka jako je *Věc Makropulos*, *R.U.R.* nebo *Bílá nemoc*. V těchto dramatech demokratické tendence dále spatřujeme především ve svobodném rozhodování i jednání postav a v prosazování myšlenky, že ten kdo nalézá na všem strany dobré i zlé, bývá opatrnější v prosazování své pravdy a dokáže eliminovat důsledky možných omylů.

Během dvacátého století se mnohé změnilo, proměnily se formy i prostředky. V samém základu dramatu však zůstala zakódována vnímavost a citlivost pro odhalování skrytého či zatajovaného smyslu věcí. Tato jeho dimenze ožívala a ožívá vždy v dobách potlačování svobody slova, v dobách upírání základních lidských práv a občanských svobod, v dobách represí a tvrdé cenzury. Ve dvacátém století jsme to zažili nejprve za první světové války a poté i za nacistické okupace. „Smyslem českého divadla vždy bylo a bude stát se prostorem svobodného vyjadřování, křížovatkou fantazie, klíčem ke smyslu i ne-smyslu věcí a významu, inspirací i místem vyjádření společenské sebereflexe.“³⁵

Českost české dramatiky spočívá i ve výběru žánru. Během první světové války a těsně po ní se na výsluní světového dramatu držela tematika historická, jak už bylo zmíněno, tak tematika válečná, která byla většinou zobrazována žánrem tragédie. Postupně se do dramatu propracovala i komedie, jako například komedie Františka Langera *Velbloud uchem jehly*. Typickým rysem českého národa je reagovat na složité situace humorem. Velkého humoru bylo v divadle nedostatek, snad proto se také přenesla románová postava Švejka na divadelní prkna. Zesměšňování sociálního a především politického dění, útočení na diktaturu a obhajoba demokracie bylo hlavní náplní v dramatech Voskovce a Wericha, známé se tak staly hry *Vest pocket revue*, *Balada z hadrů* či *Kat a blázen*. Oba se kromě politické scény zaměřují i na povahy českého lidu, především odsuzují jeho pasivitu a strach. Humor založený na hře se slovy, ironie a parodie byl tedy jejich hlavním prostředkem. Český humor je na jednu stranu obhrouble

³⁴ KLÍMA, I.: *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel, 1965. str. 27.

³⁵ HAVEL, V.: *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012. str. 41.

útočný, ale na druhou stranu vynalézavý, schopný najít si směšnost kdekoliv, ale s mírou vkusu a inteligence, je výrazem českého ducha.

V neposlední řadě českost české dramatiky spatřujeme v českém jazyce. Divadlo představovalo důležitou roli v rozvoji a šíření českého jazyka, působilo jako vlivný jazykový vzor. Zásadou dramatiků, jako byl Čapek, Vančura, Nezval a dalších, se šířila do české společnosti kultivovaný český jazyk. Účinnost textů české řeči nespočíval jen v tom, že oslovovali široký okruh lidí, důležitější bylo, že dramatikové 1. poloviny 20. století vytvářeli jevištní řeč, která nebyla vzdálená hovorové řeči. Síla slova měla vždy velikou moc při působení na myšlení lidí, což nám dokazují slova filozofa Georgie Steinera, jenž tvrdil, že jazyk je dnes naprosto špinavý a nedá se jím vyjádřit nic hezkého, protože jak můžeme vyjádřit něco hezkého nástrojem, který za druhé světové války zabíjel. Jazyk pokládal za nehumánní prostředek a v dnešní pogenocidní době naprosto zbytečný.

4 Českost a světovost Karla Čapka

4.1 Divadelník

Hledáme-li počátky zrodu divadelní osobnosti Karla Čapka je nutno pohlédnout do jeho dětství, kdy byl ovlivněn nejen loutkovým divadlem, ale především ochotnickými divadelními představeními. Tato představení spadala pod organizaci Čapkova otce, který byl předsedou ochotnického spolku.

Jakožto umělec v oblasti literatury se začínal sbližovat s divadelnictvím prostřednictvím divadelní kritiky a samozřejmě také svou tvorbou. Nesmíme však opomenout fakt, že Čapkovy divadelní začátky jsou spjaty také s jeho bratrem Josefem, jelikož oba napsali svou první divadelní hru společně. Roku 1910 tak vznikla komedie *Lásky hra osudná*, která, ač je modernější, nese prvky komedie dell'arte.³⁶ Hra divákům nenabízela iluzi skutečnosti, pouze hru o milostném konfliktu a konfliktu morálních principů. O rok později vznikla hra *Loupežník*, opět ve spolupráci s bratrem Josefem, tato hra byla na prkna Národního divadla uvedena však až v roce 1920. Tato hra v sobě ukrývá myšlenku, že každý má svou pravdu, tedy nikdo nemá úplnou pravdu, a proto nemá ani nikdo právo soudit druhé. Dokázat tuto myšlenku můžeme slovy samotného Čapka, jenž tvrdí, že všichni aktéři hry mají pravdu. Ono ani tedy není divu, když po přečtení nevíme, na čí straně máme stát, jestli na straně vášnivě, živelně lásce, okouzlení z mládí a přírody nebo na straně zdeptané lásky, na straně těch zdeptaných a rozvážných. A roku 1921 byla premiéra hry *R.U.R.*, což byla hra napsaná již pouze Karlem Čapkem a také tato hra vynesla Čapkovy světoznámý věhlas.

Po úspěších s divadelní hrou *Loupežník* nastoupil, jak už bylo dříve zmíněno, jako dramaturg a režisér Vinohradského divadla, tedy dříve zvaného Městským divadlem na Královských vinohradech. To, že divadlu rozuměl, dokazovala jeho desetiletá praxe divadelního referenta, která mapovala situaci nejen českého, ale i světového dramatu. Čapkova kritika zasáhla i světová dramata uváděna u nás. Důvodem kritiky bylo to, že některé z her byly uváděny na naše jeviště kvůli tomu, že to bylo moderní nebo z přehnaného obdivu ciziny. Naproti tomu se však nechal strhnout výkony hostujícího

³⁶ Komedie dell'arte je založena na pevných, ustálených charakterech postav a improvizaci.

MCHATu (Moskevské umělecké akademické divadlo), jež ukázalo Čapkovi sílu herectví, dokonalou práci a dílo inteligence.

Karel Čapek se po krizi ve Vinohradském divadle roku 1923 vzdal dramaturgie, ale ještě režíroval pár her, jednou z nich byla i hra jeho bratra Josefa *Země mnoha jmen*. Poté nastoupil do Národního divadla, ale coby režisér se angažoval pouze v roce 1924. Pak byl s divadlem v kontaktu jen jako autor. Na prknech Národního divadla se v roce 1927 objevila premiérově hra *Adam Stvořitel*. A v roce 1930 hra *Lásky hra osudná*. Až v roce 1937, po dlouholeté odmlce, měla premiéru hra *Bílá nemoc* a to ve Stavovském divadle. Rovněž zde měla premiéru v roce 1938 i poslední hra Karla Čapka *Matka*. Ještě před těmito hrami byla uvedena jedna ze společných her *Ze života hmyzu* a to v roce 1922 v Brně, následně pak v Praze.³⁷

Dramatická tvorba Karla Čapka nestaví na žádných programových postupech. Z jeho děl je patrné, že hlavním cílem je zhmotnit autorův aktivní zájem o důležité otázky týkající se lidské společnosti ať už v rozpětí domácím či světovém. Jeho sklon ke společenskému zaujetí dramatu dokazuje nejen jeho vlastní tvorba, ale i některé jeho články v časopisech, kde sympatizuje s divadly a scénami, jenž vyznávají stejný postoj jako on sám. Jeho sympatie sklízeli především avantgardní scény, D 36 a Osvobozené divadlo.

Čapkův postoj k divadlu se formoval, což můžeme postřehnout v jeho stati *O takzvané krizi divadla*, která vyšla roku 1933. Jeho formování osobnosti dramatika spočívá v tom, že se odklání od staršího, individualistického typu dramatu a upřednostňuje divadlo zaměřující se na souhru a lidské společenství. V této stati však nenajdeme jen tento názor na divadlo. Čapek v ní doslova rozebírá jednotlivé část divadla. Také díky této stati si můžeme jeho osobnost divadelníka lépe přiblížit.

Čapek nejprve začíná, pro něj nejdůležitějším faktorem, obecnstvím. Vyslovuje svůj názor, který protkává i jeho tvorbu a to, že nejžádanější publikem má být publikum lidové. Oporu tohoto názoru nachází v oné krizi divadla, které přestává být lidovým a spokojuje se stále stejným publikem, které sice platí, ale na druhou stranu méně žádá. Toto obecnstvo se spokojí s klasikou, která je osvědčená a zavedená místo nových her. Jedná se totiž o princip úspěchu a ne výkonu. V podobném duchu se vyjadřuje Čapek

³⁷ srov. v BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. str. 107 – 145.

i k dramaturgii, která se přizpůsobuje jen pouze stálým divákům a současné módě. Dramaturgie byla sevřená mezi několika kameny, kterými byly umění, peníze, móda snobů, lidový kýč a vznešené poslání. Další složkou v jeho podání je herectví. Na herci stálo a padalo divadelní představení. Čapek se několikrát vyjádřil k dobové problematice nekvalitnosti některých hereckých výkonů, které byly ovlivněny bohužel přístupem vedení divadla. Problém viděl především v tom, že divadla v té době nabízela obecnstvu až třicet premiér ročně, což obnášelo sedm zkoušek na jednu hru. Na zmíněnou problematiku se váže i samotná práce režiséra. Čapek se ohledně práce a postavení režiséra v divadle vyjadřuje jednak z vlastní zkušenosti s touto prací a jednak coby autor divadelních her. Režisér má, dle jeho názoru, za úkol jednak řídit herce, ale také se podílet na vytváření samotné scény. Ztvárnění divadelní hry obnáší hledání prostředků, jak myšlenku napsanou na papíře zhmotnit, na druhé straně najít vhodný způsob práce s herci, jelikož jejich gesta, hlas a individualita jsou prostředky, jenž utváří jakousi architekturu hry.

Tyto veškeré složky je nutno seskupit dohromady a musí spolu v souladu pracovat, pokud má být divadlo kvalitní. Tuto větu podporuje výrok samotného Karla Čapka: *„Žádný skutečný styl, žádný „plný výraz“ nevznikne, neshodne-li se koneckonců autor, herec, režisér a obecnstvo na jisté společné divadelní a životní kultuře.“*³⁸

Mezi složku, která dělá divadlo divadlem, patří podle slov Karla Čapka i kritika. Sám Čapek byl ve dvacátých letech kritikem. Jeho názor na divadelní kritiku však není vůbec pozitivní, jelikož kritiky považuje za nezpůsobilé hodnotit divadlo, protože mu očividně nerozumí, když o něm mluví, jako by to byla jenom literatura. Podle něj nikdo z našich kritiků nerozuměl profesi a práci režiséra i herce natolik, aby byli schopni spolehlivě a bezpečně analyzovat divadelní hru celkově. Z tohoto postoje na kritiku se postupně vyvinul diskusní spor s divadelními referenty. Čapek však touto diskuzí zamýšlel odhalení divadla ne jen jako na finální produkt zpracované hry, kterou shlédnou diváci, ale jako na samostatně žijící jednotku, na to, co předchází finálnímu představení.

³⁸ BURIÁNEK, F.: *Karel Čapek*. Melantrich, Praha: 1978, str. 100.

4.2 Vliv Karla Čapka na poválečnou dramatickou tvorbu

Čapek ve druhé polovině dvacátých let, kdy se na válku snesla mlha zapomnění, se stal oficiálním představitelem české literatury, české kultury. Jeho nejúspěšnější drama *R.U.R.* se hrálo v současně v Americe, v Londýně, v Japonsku i Sovětovém svazu, byl znám a čten v celém světě.

Poválečné drama nejen u nás, ale i ve světě nemělo výraznější osobnost a nemělo ani přesný tvar. České drama kolísalo mezi dvěma typy, které se prolínaly s literaturou vůbec. Těmito směry bylo drama historické a drama psychologizující. Čapek nastolil v dramatu novou vlnu. Nežli do něj zasáhl, bylo drama konveční, opakující se a neživotné. Čapek do něj vnesl nový vítr. Jeho kolektivní drama bylo výbojné, vysmívalo se konvencím. Znamenalo převrat a senzaci v české dramatické části umělecké tvorby. Samozřejmě se na druhé straně stalo terčem sporů a útoků.

Čapkovo drama bylo současné a aktuální, ale v některých případech i nadčasové. V čem však tkví ten převrat? Čapkova dramata řeší otázky existenční, existenci celého světa. Tyto závažné, dá se říci, filozofické otázky však nebyli hlavním důvodem, který vzbudil pozornost. Byl jím hlavně způsob, jakým tyto látky zpracovával.

V každém dramatické díle se zabývá existencí člověka a jeho počínáním. Zabývá se člověkem jako bytostí, která může prospět světu, ale v situaci nadcházející války, ho vykresluje i v rovině ničivého nástroje. Nejen jeho prozaická díla, ale i dramata jsou tedy prostoupena čapkovou snahou účasti na osudu člověka. Tím, že se ve svých dramatech zabývá.

4.3 Čapkovo divadlo

Čapek přichází s dramaty, která stavějí na postavení člověka ve společnosti. Nejedná se o divadlo postav, nýbrž o divadlo idejí, proto, pohlédneme-li na věc s odstupem nemusí mít lidé v jeho hrách vlastní jméno, mohou se jmenovat Loupežník, Profesor, Matka. Tento princip spolu s výběrem vhodných slov, pro který měl Karel Čapek výborný smysl, způsobem řeči a obsahem, postavy v jeho dílech typizuje a stávají se nositeli idejí. Jinak řečeno, postavy něco zastupují, označují, jsou symboly.

„Pokud se tedy v Čapkových hrách odehrává boj idejí a ne citu, kde proti sobě stojí princip proti principu a ne člověk proti člověku, musejí být zaznamenány také rozdíly v kvalitě. Můžeme to dokázat rozdílem v protikladech Loupežník – Profesor, kteří kromě symboličnosti mají však také osobní osud, v porovnání s Adam Stvořitel – Alter Ego, jež jsou též symboličtí, ale ti pouze debatují. Jiný avšak podobný pohledem můžeme nalézt ve srovnání her R.U.R. a komedii Adam stvořitel, kde v kolektivním dramatu jde o zápas idejí, v komedii o dramatizovanou diskuzi. Dalším důkazem, že jeho dramata jsou spíše bojem idejí, je redukce poznámek o pohybu, gestu, věku a výrazu osob na minimum.“³⁹

4.3.1 Čapkův pohled na divadlo na počátku 20. století

Čapek se vyjadřoval k divadlu 20. století kriticky. Nebránil se tomu, aby se divadlo ubíralo nebo propagovalo určitý styl nebo program, ale navíc by mělo zaujímat spíše postoj „vizionářský“ – nezaobírat se problémy jednoho roku, ale desítek let, generací a dopad těchto problémů na budoucí generace. Dále zastával názor, že by divadlo ubírající se určitým směrem mělo brát v potaz také hry, které si vybírá a jak je propaguje a nemělo by se podřizovat politické situaci, pokud s ní nesouhlasí.

V meziválečném období, tedy ve 20. letech, se Čapek zabíral otázkou, co ze světového dramatu je pro nastupující moderní divadlo, které se vzdálilo od realismu, hodnotou. Inspirující podněty hledal v antickém, renesančním, barokním i klasicistickém dramatu.⁴⁰ Netvrdil, že by se striktně měla dodržovat koncepce těchto dramát, ale inspirovat se některými jejími prvky či dramaty. On sám uplatňoval komedii, která se díky německému vlivu, jež prosazoval pouze tragédie, příliš nevyskytovala. Čapek hledal ideál nového dramatu v několika soudobých dramatech francouzských dramatiků: v Gheónově *Chlebu*, Romainově *Vojsku ve městě* a v Chenneviérově *Jaru*. Na dílech těchto autorů si cenil a nechal se inspirovat pohledem na člověka ne jako na jedince, ale

³⁹ CÍSAŘ, R.: *Karel Čapek – autor utopicko-fantastických her*. Praha: Dilia 1990. str. 23.

⁴⁰ Antické drama – prosazování lidské individuality
Renesanční drama – inspirace Shakespearovskými dramaty
Barokní dramata – nedůvěra v rozum
Klasicistní drama – dodržování jednoty místa, času a děje

jako na součást sociálního celku. Což můžeme vidět téměř v každé jeho hře, jako je *Ze života hmyzu*, *R.U.R.*

Čapek mohl hodnotit divadlo nejen z pohledu dramatika, ale také režiséra. Proto hry u nás pod jeho režii byly oblíbené, jelikož on respektoval text a navíc i hercovu individualitu. Režie dle Čapka nemá být strohý zevním aranžérstvím, nýbrž jakési dobásnění díla. Ovšem tato jeho zajímavá představa se lišila od moderního režiséřského typu, prosazovaného doma i v zahraničí v první polovině 20. století, který si bral výhradní právo na neomezeného zasahování do textu. Ale Čapek se snažil pouze o to, aby režie nešla proti textu a duchu hry a proti přirozenosti hercově a z toho všeho vyplývá, že nesmí jít proti přirozenosti diváka.

Čapek se snažil prosadit, z pohledu znalého v oblasti dramaturgie, že mezi jedny z mnoha cílů divadla patří produkce kvalitních her a neustrnutí na místě, ale vyvíjení se. Toho má být dosaženo částečnou nezávislostí na divácích. Stav divadla v Anglii v roce 1924, odkud pochází mnoho světově úspěšných dramatiků, byl, co se týče vývoje, za námi. *„Anglické divadlo bylo totiž, na rozdíl od českého divadla dotovaného z části státem, závislé na financích publika a tedy publikum bylo to, jež určovalo produkci her. Zatímco u nás se prosazovala dramata soudobých dramatiků, Angličané vyžadovali hry Shakespeara či Oskara Wilde.“*⁴¹

4.3.2 Utopicko – fantastické hry

Karel Čapek jako dramatik se proslavil především jako autor utopicko-fantastických her. O Karlu Čapkovi dobře víme, že je představitelem humanistické větve evropského myšlení. Jako i další jeho kolegové spisovatelé, reagoval na přílišné sebevědomí racionalistů a nadšenců moderního technického světa. Ruku v ruce s touto snahou, se také snažil o přiblížení a popsání lidské duše. To učinil způsobem, jenž ve své podstatě poukazuje na složitost a nepoznatelnost lidské osobnosti. Čapek vyzvedává odpovědnost každého jedince za své činy, navzdory okolnostem a prostředí, ve kterém se pohybuje. Ve století vědecko technické revoluce můžeme sledovat, že autoři, kteří tíhli k renesančnímu ideálu člověka, museli své názory „poupravit“ vzhledem k měnícím se

⁴¹ CÍSAŘ, J.: *Přehled dějin českého divadla II*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. str. 209.

podmínkám nastupujícího kolektivismu. Nejinak tomu bylo u Karla Čapka, který našel jakési východisko mezi kolektivismem a individualismem v pluralismu: „*Každý z nás je my, každý z nás je zástup, který se vytrácí do nedohledna.*“⁴²

Karel Čapek se podle některých autorů, jež se zabývali jeho spisovatelskou dráhou shoduje, že se stal slavným až po vydání vědeckofantastického dramatu *R.U.R.* Do té doby byl sice v povědomí, byl známým, ale nikoliv výrazným tvůrcem. Odborníci na Čapka tvrdí, že jeho díla kolísala mezi realistickou a sociální náplní, že do té doby utíkal od směru ke směru, že hledal svůj vlastní proud. Nemůžeme říci, že to není pravda, téměř každý spisovatel se po čase své spisovatelské dráhy musí najít, musí se vyhranit. Ale je třeba dodat, že není pravda, že do doby vydání dramatu *R.U.R.* Čapek tápal ve směru vlastní tvorby. Můžeme si toho všimnout, ač se nejedná o dramatickou tvorbu, ale o prózu, u povídky *Boží muka*. Už zde můžeme najít rysující se Čapkův zájem o oblast skutečna a neskutečna, tedy o stránku reálnou a fantastickou. Jelikož ho obě tyto stránky lidské osobnosti a světa lákali, chtěl je ve svých dílech propojit.

R.U.R. vak nebylo Čapkovým dramatem, před touto hrou byly napsány ještě dvě hry, z nichž jedna byla napsána ve spolupráci s bratrem Josefem a tou je *Lásky hra osudná* a hra, která byla napsána již jen Karlem Čapkem, *Loupežník*. Ale hra *R.U.R.* byla první, ve které spojil obě již zmiňované složky skutečna a neskutečna. Toto však není jediný prvek, který spojuje hru *R.U.R.* s dřívějšími díly. Je to úsilí co největší dějovost a epičnost skloubit s moralizováním a filozofickým poselstvím. To se mu v předešlých dílech nepodařilo, lépe řečeno, tyto prvky jakoby stály vedle sebe (například *Zářivé hlubiny*), ale nespojily se.

4.3.3 Protifašistické hry

„*Nemohu si pomoci, ale literatura, která se nestará o skutečnost a o to, co se opravdu děje se světem, písemnictví, které na to nechce reagovat tak silně, jak je dáno slovu a myšlence, taková literatura není můj případ.*“⁴³ Právě z tohoto „prohlášení“ je zřejmé, jaký postoj zastával vůči spisovatelům, jež se nedokázali vyjádřit k celosvětovému politickému dění. Není se pak, ani čemu divit, že on sám směřoval svá díla proti fašismu,

⁴² CÍSAŘ, R.: *Karel Čapek – autor utopicko-fantastických her*. Praha: Dilia, str. 2.

⁴³ Slova pronesena Karlem Čapkem do rozhlasu 29.3. 1936 v souvislosti s románem *Válka s mloky*.

už z toho důvodu, že tento režim napadal ty hodnoty, které ve svých dílech vždy hájil a vyznával.

Ve třicátých letech 20. století, kdy se rozbíjely třídní boje a nad českým národem se stahoval fašistická mračna Německa, přinutila Čapka zaujmout pevný a rozhodný politický postoj k mezinárodní scéně. Čapek byl znám svým vlastenectvím a tak není divu, že jeho spisovatelské kroky vedly právě proti fašismu.

Čapkovi kroky namířené proti fašismu vycházejí ze zkušenosti a z předvídání, jak zhoubná může být fanatická touha po moci. Není tedy divu, že v době, kdy se vyostřoval mezinárodní konflikt, tak se v Čapkovi vzedmula vlna demokratického uvědomění. Výsledkem jeho protifašistického počínání vznikla jeho dvě nejslavnější dramata *Bílá nemoc* a *Matka*.

Díla, která Čapek během této doby vytvořil, měla pro něj jakýsi očistný význam. Stejně jako tomu bylo u děl z první poloviny dvacátých let, kdy se potřeboval jejich prostřednictvím vyrovnat se společenskou problematikou doby. Také prostřednictvím děl se snažil být v kontaktu s co možná největším publikem.

4.4 Matka

Drama o matce, která ve válce ztrácí manžela a poté i čtyři syny. Proto se snaží zabránit tomu nejmladšímu jít bojovat. Její názor ji postupně začnou vyvracet duchové jejích synů a manžela, ale tím pravým impulsem pro vyslání syna do války je zpráva o útoku na civilní loď, v níž zemřelo mnoho dětí.

4.4.1 Inspirace

Drama *Matka* Karla Čapka, stejně jako stejnojmenné drama Bertolta Brechta vzniklo na popud touhy vystoupit proti silám diktátorů a upozornit na hrozbu nadcházející války.

Matka Karla Čapka je inspirována hned několika zdroji. Tím prvním byl boj demokratického Španělska s fašistickými pučisty, jež si vyžádal několik obětí, mezi nimiž byly hlavně děti. Konkrétně se jedná o oběti jednoho z pumových útoků v Léridě.

Jedním z důvodů proč zrovna tato událost vedla Čapka k napsání tak působivého díla, jež byl jedním z nejvýraznějších, můžeme spatřovat v tom, že Čapek chtěl upozornit na měnící se společnost. Chtěl poukázat na charakter lidstva, které ač už jednu světovou válku prožilo a utrpělo při ní spoustu ztrát, není schopno se poučit. Charakteristickým rysem lidí v období, kdy vzniká drama *Matka*, je podle Čapka ústup od humanity, od slova, které v tomto díle hraje velkou roli, i když v díle *Bílá nemoc* její smysl cítíme daleko výrazněji. Humanitou chtěl znovu lidstvu připomenout úctu k životu, lidským právům, lásku ke svobodě a k míru, usilování o pravdu a spravedlnost a mravní zákony, jež byly vždy považovány za smysl lidského života a jeho vývoje. Všimněme si, že humanitu postavil do protikladu k fašistické diktatuře (hlavnímu motivu díla), což odpovídá tomuto nemilosrdnému režimu. Slova jako láska, pravda, čest staví Čapek v tomto dramatu do protikladu s hlavními hesly fašistického režimu, jako jsou třída, stát, národ nebo rasa, hesla, jež se stala hlavními zdroji fašistické manipulace. Druhým inspiračním zdrojem tohoto dramatu se stal námět jeho manželky Olgy Scheinpflugové a to pohled mužský a ženský. Tyto pohledy Čapek v dramatu *Matka* využil v rámci dvojího pojetí života a postavil je proti sobě. Žena je ta, která je dárkyní života a soustředí se na jeho ochranu a zachování, kdežto muž je protipól toho, co žena zastává. Muž se snaží dosáhnout svého cíle, mnohdy sporného a v rámci života protikladného, avšak v rámci chodu světa často nevyhnutelného a nutného. Tato dvě pojetí sice Čapek v díle staví proti sobě, ale nesnaží se je hodnotit či vyvyšovat jedno pojetí nad druhé naopak, element mužský i ženský nenacházejí a ani nemohou najít vyrovnání a soulad. To nám potvrzují studie o Karlu Čapkovi jak od Josefa Branžovského, tak od Františka Černého.

Oproti tomu Brechtova *Matka*, jež je jeho autorská hra, avšak jedná se o přepracování románu Maxima Gorkého. Nechal se inspirovat ze samotného díla Gorkého a to hlavní postavou – Pelagejou Vlasovovou. Inspiraci můžeme po přečtení díla spatřovat především v revolucionářství hlavní hrdinky. Pokud se podíváme na Brechtův životopis a hlavně i na jeho dřívější dramata, všimneme si, že revolucionářství, které je v jeho *Matce* tolik prosazováno vychází z myšlenek marxismu⁴⁴, jež od roku 1928 ovlivnil jeho tvorbu. Tato informace podstatně mění náhled na jejich díla, jelikož Čapek se nikdy

⁴⁴ Marxismus je dialektický materialismus: v důsledku rozvoje výrobních prostředků společenské výroby dochází k rozporu mezi třídami a k třídnímu boji mezi vykořisťovateli a vykořisťovanými. Třídní rozpory se neustále zvětšují, což vede k revoluci.

netajil tím, že naději lidstva nespatoval v revoluci, ale v člověku samotném. V jeho schopnosti jednat. V tuto chvíli se nabízí otázka, proč Čapkova matka jednala, tím způsobem, že posledního syna, kterého vehementně chránila před válkou ona sama do války pouští? Protože jedná ne ve prospěch revoluce a vlastního přesvědčení, jak je tomu u Brechtovi matky, ale v jistém smyslu rezignace, smíření se se situací, třebaže nepochopí a nesouhlasí, že ti, které miluje, mají právo jít na smrt za svou věc.

4.4.2 Námět a zpracování

Proč je matka ústředním námětem obou her? Odpověď není složitá. Oba autoři totiž považovali mateřství za základ života, pevný neohrožený základ, který vytrvá. Matka v Čapkově podání symbolizuje nejen základ života, ale v přeneseném smyslu i vlast. Vlast, která nechce svůj lid nechat umírat, ale mají právo si zvolit sami – jestli žít nebo umřít za svou věc. S trochou nadsázky můžeme říci, že Brechtovi k námětu matky pomohla jeho zvědavost. Zvědavost pramenící z touhy pochopit cítění nešťastných matek, které své děti nedovedou ochránit, které nedokážou hrozící nebezpečí zahnat. Tím dokázal vytvořit matku, jejíž mateřská dobrota ji zavazuje k revoluční činnosti. Díky tomu se i čtenáři lepe vcítí do mateřského štěstí, za něž vděčí prospěchu, jež sama přináší. Vykreslil jednání milující matky, která pro své dítě udělá cokoliv. Jenže postupem děje jedná v rámci propagace sociálně – demokratické strany, hnutí, jenž ji strhlo a kterému začala věřit, nikoliv pro záchranu syna. František Buriánek ve své studii *Karel Čapek hru Matka* vnímá jako krutou. V čem je, ale krutá?! Ve válce, která probíhá, v umírání dětí a manželů? Jak může být krutá kniha, když skutečnost je stejná, ne-li horší. Jak krutá byla první světová válka a všechny války, které proběhly. Vždycky při ni umřelo něčí dítě, něčí manžel, něčí rodina. Jak krutí lidé jsou na sebe navzájem a hlavně jak krutá byla fašistická diktatura. Snad jediné ukázkou krutosti dokáže v lidech probudit svědomí. O to se také Čapek snažil, nechtěl umravňovat. Umravňovat se nepokoušel ani Brecht, ten se snažil postavit své drama do role šířící boje proti nevědomosti a do role šířící revoluční poznatky.

Oba autoři si vybrali toto téma, jelikož matka v lidech evokuje pocity lásky, bezpečí, něhy a míru. Dramatici těchto citů využívají záměrně v kontrastu války,

nenávisti, vraždění a nebezpečí, jelikož si člověk snáz uvědomí, co může ztratit. Uvědomí si, jak může být jednoduché o všechny tyto pocity přijít, když se na obzoru objeví krutý, nemilosrdný režim, dychtící po moci a nehledící na ztrátu životů, kterou k dosažení své věci utrhá. V obou dramatech matky přicházejí o své syny a nám se v této situaci nabízí srovnání mužského a ženského elementu. Pokud se podíváme blíže na elementy mužské a ženské v obou dramatech, o kterých jsme mluvili v kapitole o inspiraci dramatu, zjistíme, že u obou autorů jsou muži a ženy naprosto stejní. Muži ke svému životu potřebují nějaké ideály, sny, něco, za čím se musejí hnát, něco velkého dokázat, vykonat něco nebo vybudovat něco, co po sobě chtějí a musejí zanechat. Naprostým opakem jsou ženy, které po ničem takovém netouží. Jejich hlavním cílem je rodina. Chtějí si žít klidným a spokojeným životem a starat se o rodinu. Ženy považují za největší událost, kterou kdy dokázaly porod jejich dítěte a jeho výchovu. Pro ženy jsou jejich blízcí vším, vše, co dělají, dělají pro manžela a děti, ne pro sebe či nějakou ideologii. Ženy nerozumí tomu, proč muži chtějí riskovat život, dokonce jej dobrovolně obětovat a ztratit, když ony jim ho daly. Tento základní ženský rys se snaží hlavně Čapek ve svém dramatu zachovat, ačkoliv ji vykresluje ve vztahu k rodině až příliš složitě. K rozlišení mužského a ženského světa dochází ve 3. dějství v rozhovoru mezi matkou a otcem.

„[...]

MATKA: Vy jste mi zapomněli říci: Tomu ty nerozumíš, maminko. To je mužská záležitost.

OTEC: Máš pravdu, Doloros; je to mužská záležitost.

MATKA: Tak vidíte. A já jsem z ní udělala...svou ženskou záležitost. Svou mateřskou záležitost. My si asi...nebudeme rozumět Richarde. A vy, děti... s vámi se taky už nedomluví.“⁴⁵

Brecht se od tohoto rysu nepatrně odklání. Tím máme na mysli zapojení matky do revolučního boje. Jeho záměrem není zpochybnit úlohu ženy jako matky, právě naopak avšak to neznamená, že se nemůže zapojit do revoluce. Hlavní hrdinka Pelageja Vlasovová z počátku také nechápe, proč se její syn zapojuje do boje, když ho můžou

⁴⁵ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 409.

zavřít a v horším případě zabít. Postupem času, kdy se začne vzdělávat a žít mezi lidmi stejného revolučního myšlení jako její syn, pochopí nutnost vzepření se politickému systému. O její víře v to, co dělá nás mohou přesvědčit její slova v závěru:

„ Kdo žiješ, neříkej: Nikdy!

Tvé jistoty nejsou jisté,

Nic navěky netrvá.

Až domluví dnešní mocipáni,

Promluví i porobení.

Kdo nám to tvrdí: Nikdy?

*Na kom záleží, zda útisk potrvá? Na
nás!*

*Na kom záleží, zda bude zlomen? Na
nás!*

Pozvedni se, kdo sražen na zemi ležíš!

A kdo ztracen jsi, bojuj!

*Nic, zhola nic už nezastaví toho, kdo
chápe na čem je.*

*Ten kdo svou bitvu dnes prohrál, vítězem
bude zítra,*

*„Nikdy“ se změní v „Ještě dnes“.*⁴⁶

Námět si jak Čapek tak Brecht nevybírali náhodně, podle citu a intuice, ale promyšleně. Doba, ve které žili, si žádala vytvořit dílo, jež by jim předkládalo dobový obraz skutečnosti, odraz toho co se děje ve světě a v jejich zemi a ne naivní představy a ideje, k získání manipulace nad lidmi. Oba dva si vybírali téma s ohledem na jeho hodnotu, dosah, působivost a užitek. Soustředili všechny síly k tomu, aby svým dílem zasáhli a ovlivnili problémové složky společnosti, tedy tím myslíme především politický systém, ale i lidské vztahy. V čem lze spatřovat rozdíl jejich tvorby je nejen způsobem, jakým tvořili, ale hlavně v tom na co jsou díla zaměřená. U Čapka můžeme mluvit o existencionálním problému, na který se toto psychologické drama⁴⁷ nejvíce zaměřuje.

⁴⁶ BRECHT, B.: *Divadelní hry I.* Praha: Statní nakladatelství krásné literatury a umění. 1963.

⁴⁷ Psychologické drama je typ tvorby, ve které je hlavním tématem niterný stav ústředních postav. Ty jsou obvykle velmi složité, ale čtenář se z příběhu postupně dozvídá příčiny jejich myšlenek i chování a na

Otázka, která nás zajímá je, zda předkládaný osudový konflikt vyústí v řešení. Ale jak už bylo řečeno v předešlé kapitole o střetu mužského a ženského elementu, jenž se nikdy navzájem nepochopí, pak logicky musíme dospět k závěru, že řešením celého konfliktu je smíření se s bojem za svou věc. V Brechtově *Matce* se však nacházíme na opačném konci. Konflikt matky a syna bojujících proti režimu státu, po smrti syna má řešení. Tady se matka nesmíruje s tím, že jí režim vzal syna, ale vrhá se do nového boje. Ačkoliv je Brechtova matka aktivnější, protože i ona sama se pouští do boje proti vykořisťování dělníku státem, obě hrdinky mají společné to, že jdou za vlastním přesvědčením.

Vznik Brechtovy *Matky* je poznamenán socialistickým realismem⁴⁸. Poskytuje divákovi věrné a jasné zobrazení společnosti, vztahů mezi lidmi a „vychovává“ ho k revolučním myšlenkám. Čapkovy drama nám také zobrazuje společenské vztahy i politickou situaci, ale Čapek, jak on sám tvrdí nechce a nevidí smysl v revolučních bojích. Toto dílo nemobilizuje lidi do boje, jako tomu je v jeho románu *Válka s Mloky* a jako tomu je u Brechtovy *Matky*. Ano jeho dílo je smutnou ukázkou špatnosti války, ale na druhou stranu, dílo není pouhým strnulým popisem skutečnosti a výčtem skutečných hodnot, ale ani nabádavou revoluční myšlenkou, je to ukázka lidského přesvědčení, že pokud věří ve svou věc, málokdo dosáhne toho, aby mu toto přesvědčení vyvrátil.

Sledujeme jak velký světový konflikt, postupně se rozšiřující Hitlerova moc, je u Čapka „vtlačen“ do menšího prostoru, do rodiny. Oproti němu Brecht volil prostředí daleko rozsáhlejší. Ke svému ztvárnění využil nejen matku a syna, ale i továrnu dělníků a lidí pohybujících se okolo hlavní hrdinky.

Je zajímavé, že ačkoliv oba dramatici svou tvorbou chtěli především zapůsobit na svůj lid, nevyužili k tomu ani jeden buď prostředí českého, nebo německého. Konkrétní

konci je obvykle odhalení nebo osvobození od nějakého duševního problému.

⁴⁸ Socialistický realismus: V literatuře se projevoval budovatelskými romány a schématicizací postav i prostředí – děj se většinou odehrává buď na venkově nebo v továrnách a kladné postavy jsou oddanými členy komunistické strany nebo dělníky, záporné pak intelektuálové a „imperialisté“. Díla socialistického realismu jsou tvrdě ideologicky orientovaná, a to často na úkor umělecké kvality i pravdivosti (socialistický realismus je vlastně protimluv, protože více než realitu zobrazoval ideologická přání režimu).

místo dramatického děje *Matky* neznáme, ale víme, že se jedná o přímořskou oblast. Světovost Karla Čapka tedy spočívá v tom, že záměrně ve svém dramatu neuvádí národnost matky ani místo, kde žije, aby mohl zapůsobit na větší okruh diváků. Aby varoval lidi po celém světě před hrozbou fašismu a nadcházející války. V tom, že chtěl varovat též český národ, spatřujeme jeho českost. Podobné motivy můžeme hledat i u Brechta. Ten sice své drama, jak víme, pouze přepracoval z již existujícího románu ruského spisovatele Maxima Gorkého. Proč však, snažil-li se o burcování německého národa k revoluci proti fašismu, nepoužil německou matku a německé prostředí. Stejně jako Čapek se snažil o podání pravdy, jak fašistický program Německa fungoval a jediným východiskem není ho slepě poslouchat, ale vzepřít se mu. Tuto revoluční myšlenku chtěl předat především německému lidu, ale postupně přerostla ve světovou.

Jestliže jsme zmínili světovost a českost hlavní představitelky, tedy matky, je vhodné pozornost obrátit také k vedlejším postavám. Postavy zemřelých synů v Čapkově *Matce* vystupují jako vzpomínky matky. Dialog matky se zemřelými členy rodiny chápeme v určité rovině jako rozhovor matky se sebou samou, se svým svědomím. Každá z postav zastává svou pravdu, proč by se měl nejmladší Toni účastnit boje za vlast. Všichni zemřelí členové rodiny předkládají matce argumenty na základě svých zkušeností. Tyto zkušenosti se opírají především o „hrdinské“ činy, jež vykonali. Tak například argumentuje Jiří: „*Je přece... synem majora. Jeho tatínek padl na bojišti... jako hrdina. Jak by to, prosím tě, vypadalo, kdyby se náš kluk nehlásil! To je otázka cti, víš?*“⁴⁹ Zajímavé je, že přemlouvání zemřelých, které je náplní celé hry, jakoby ztratilo smysl v okamžiku, kdy se z rádia ozve zpráva o bombovém útoku na školu plnou dětí a matka svého syna vysílá do boje za vlast až na popud této zprávy. Tím ovšem role mrtvých nezpochybňujeme, protože jsou to oni, jež ve hře zpřítomňují vzpomínky Matky a symbolizují význam minulosti pro současnost. V této věci se vzdálil své starší tvorbě, jež je ovlivněna pragmatismem.⁵⁰ Také v tomto ohledu můžeme spatřovat Čapkovu světovost, jelikož se snaží o to, aby se lidé poučili z minulosti, jak už předesílali mnozí světoví autoři před ním, například Georgie Bernard Shaw ve hře *Svatá Jana*. A právě díky tomuto poučení z minulosti se obě Matky liší, jelikož ta Brechtova v sobě toto

⁴⁹ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 408.

⁵⁰ Pragmatismus je směr, jež staví do popředí lidské jednání. Tudíž myšlenky jsou ověřovány tím, zda jsou prospěšné a pravdivá tvrzení jsou ta, která se osvědčila. A především je to směr hledící k přítomnosti a ne minulosti.

poučení nenese. Důvodem je vedení hry jiným směrem, směrem k revoluci. Co se dále týče synů obou matek, mají společné přesvědčení a víru v to, co dělají, a pro co to dělají. Světovost nehledáme jen ve výběru tématu a námětu, ale také v postavách. O *Matce* a její světovosti jsme mluvili dost. Nejen Čapek, ale i Brecht usilovali o to, aby jejich postavy byly pochopeny. V případě Čapkovi *Matky* světovost postav spatřujeme ve dvou synech, jež jeden symbolizuje pravici – Kornel: „*To je jedno mami; ale jeho strana by chtěla poroučet všem; chtěla by všechno převracet po svém – To by bylo neštěstí pro celý národ, rozumíš?*“⁵¹ a druhý radikály – Petr: „*Aťsi! To jinak nejde. Jednou musí lid se zrádci zúčtovat – Jen ať je postřílí, ty bílé bandity!*“⁵² Syn v Brechtově *Matce*, společně s dalšími lidmi dělnické třídy, jsou představitel komunistické strany, kdežto zaměstnavatelé a stát symbolizují fašistickou stranu.

Způsob zpracování dramatu je dalším rozdílným prvkem obou dramát. V kompozici *Matky* se Karel Čapek přiblížil k tradiční formě dramatu. Zatímco Brecht přináší do dramatické tvorby něco nového a nezvyklého nejen pro běžného čtenáře, ale i pro mnoho dramatiků. Epické drama pro něj bylo novou možností jak strhnout „divadlo tehdejší doby“, kdy divák jen seděl a nepřemýšlel o hře, o ději, o výsledku – jen sledoval průběh hry. Typické pro dramata Bertolta Brechta je, jak již uvádí v jeho monografii Bernard Reich, že „do dialogů mezi postavami vkládá básně“.⁵³ Nic podobného u dramatiků 1. poloviny 20. století nevidíme.

4.4.3 Boj proti fašismu

Postavíme-li obě díla vedle sebe, není snadné rozhodnout, které je více zaměřeno proti fašismu⁵⁴ a které upozorňuje na válku v obecné rovině. Podle studie Františka Buriánka o Karlu Čapkovi a analýze dramatu *Matka*, spíše vyplývá, že se Čapkovi v první řadě jednalo o boj jako takový. Zdůrazňoval především své, ale i celosvětové přesvědčení, že válka je ve své podstatě zbytečná a lidé v ní trpí za ideály jiných lidí. Ano

⁵¹ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 377.

⁵² ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 393.

⁵³ REICH, B.: *Bertolt Brecht*. Praha: Orbis, 1964. str. 125.

⁵⁴ Typickými rysy fašistických ideologií jsou mimo jiné vypjatý nacionalismus, autoritativní a charismatické vůdcovství, militarismus, kult modernity, mládí a síly jakož i silná ekonomická role státu

má pravdu, ve hře nalézáme reakci na pocit ohrožené národní existence a na ohrožení situace člověka vůbec. Rovněž Buriánkovi teorie můžeme dokázat díky nekonkretizaci prostředí dramatického děje a díky zbavení děje času. Zbavením času máme na mysli to, že nevíme jestli se diskuze matky s rodinou odehrává v hodinách nebo dnech, jen víme, že je příběh zasažen do autorovi současnosti. Co se týče srovnání, zda se dílo zaměřuje více proti fašismu nebo proti válce obecně, opřeme se o názory odborníků v monografiích Bertolta Brechta, jako je Bernard Reich, kteří jeho Matku považují za přímý boj proti fašismu. Tvzení odborníků můžeme dokázat díky hlavní postavě matky, jež je v prvopočátku sice nespokojena se svou životní situací a s vládou, ale bojí se cokoliv podniknout, postupem času, vedena jednak mateřskou láskou k synovi a jednak pochopením, o co se syn s pomocí hnutí snaží, se stane aktivní členkou hnutí. Nejen tato ústřední postava, ale postavy dalších dělníků zúčastňujících se revoluce symbolizují německý lid, jenž se nemá nechat přesvědčovat a ubíjet od nastupujícího programu, jenž se staví proti pokrokové kultuře a hlavně vyhlašuje válku samotné lidskosti.

Bertolt Brecht byl německým spisovatelem a jeho protifašistické názory a díla mu zaručily vyhnanství, stal se emigrantem. V tom se jeho život liší od Čapkova. Právě díky tomuto vyhnanství mu osud jeho rodné země a německého národa nebyl lhostejný. Drama *Matka*, jež Brecht převzal od ruského autora Maxima Gorkého a ponechal děj v Rusku, jasně symbolizuje vykořisťované dělníky carskou vládou a bohatými měšťany jako německý národ trpící Hitlerovými zločiny. Snažil se jako vyhnaný vlastenec nejen o podporu německého národa, ale své drama použil jako návod boje proti fašismu, návod, jak se stát revolucionářem. Chtěl ukázat fašismus jako zvláštní nástroj mocných a bohatých, kteří jej využívají k mobilizaci a poštvání masy proti masám a to jen k uchování svého nastoleného řádu strachu, moci a manipulace a s vidinou loupežné války.

4.4.4 Kritická reakce

Světovost obou dramatiků jsme doposud analyzovali v rámci společného námětu a celosvětové tématice fašismu. Nyní jejich světovost porovnáme z reakcí, jež vyvolala dramata ve světě.

Reakce na dramata v Evropě a na západě se různila. Konec Čapkovi Matky, bojové gesto matky, dávalo hře aktuální smysl a byla tak chápána v Československu a v Sovětském svazu i Bulharsku, avšak na západě, jenž kdysi přijal Čapkovi hry s porozuměním a obdivem, nyní Matku nepochopili a nepřijali. Jedním z důvodů byl fakt, že západ nebyl v bezprostředním ohrožení fašistických vojsk jako Československo a celá Evropa. Podobně tomu bylo i u dramatu Bertolta Brechta. I když v jeho případě se názory různí. Jedni byli nadšeni z toho, jak dokázal vystihnout dobovou společenskou situaci na ruském třídním boji proti vykořisťování a následném vítězství proletariátu. Druzí namítali, že je děj vykreslen příliš primitivně a naivně. Ti, jenž znali původní román Gorkého vyčítali Brechtovu přepracování ztrátu psychologického zaměření a jen vyzdvížení revolucionářství. Opravdu tomu tak je? Opravdu se všechny postavy chovají jen a jen revolucionářsky? Proč by se tedy hlavní hrdinka Palageja Vlasovová v situaci, kdy ztratí syna, z počátku utápěla v žalu a přestala mít zájem o boj proti „vrchnosti“, který dotáhla velmi daleko! A pokud bychom připustili, že ostatní postavy jednají jen z pouhého revolucionářského přesvědčení, bez citové angažovanosti, jako například hlavní hrdinka, nebylo to hlavním cílem protifašistického boje Brechta?! Pokud takto kritizovali hru i diváci, jež ji spatřili v divadle, chyba nebyla v autorském zpracování, ale spíše nepochopení hlavního cíle hry. Jelikož je v první řadě psána pro trpící německý národ, nemohli je ti, jenž nebyli vystaveni přímému tlaku fašistického programu pochopit. To odpovídá nepochopení a nepřijetí Čapkovi Matky. Nové hry a zároveň nový styl, který vstoupil společně s těmito dramaty na prkna západních divadel (především USA) byly nepochopeny nejen diváky, ale i herci, režiséry i dramaturgy. Samotná režie těchto her vyžaduje znalosti politické, které jsou při inscenaci známých her zbytečné.

4.5 Drama R.U.R.

4.5.1 Inspirace

Drama R.U.R., stejně jako předchozí komedie Věc Makropulos, vznikla v myslí Karla Čapka nečekaně, v době, kdy pracoval společně se svým bratrem na komedii Ze života hmyzu. Možná díky tomu se hry v některých motivech tak výrazně shodují. Uvedeme jeden motiv za všechny, který je zcela jednoznačný, a tím je kritický pohled na

soudobou společnost a na vztahy mezi lidmi, které podléhají sobeckým zájmům. Jednu z možných inspirací tedy hledejme v jeho vlastní hře, konkrétně tedy ve třetím dějství komedie *Ze života hmyzu*. Toto dějství se odehrává ve státě zvaném Mraveniska, kde mravenci pracují jako stroje, neohlíží se na jedince a v zájmu kolektivu jsou ochotni i zemřít. To velmi nápadně připomíná místo kde se odehrává drama *R.U.R.*, tedy ostrov, kde je započata výroba robotů a následná vzpoura robotů rovněž na tomto ostrově končí.

Karel Čapek patřil k autorům, jež se snažili, aby jejich dílo bylo poznáním světa a jeho rozporů. Není překvapivé, že tato hra, která byla vydána roku 1920, vznikla na základě otřesné zkušenosti z první světové války, přičemž stejným způsobem vznikla díla mnohých světových autorů jako například *Sbohem armádo* od Ernesta Hemingwaye nebo *Na západní frontě klid* Ericha Maria Remarquea. Ovšem Čapkova hra na ni reagovala způsobem, který odkrýval zneužití strojové civilizace k masovému vyvraždění lidí, kdy se „stroje vzbouřily proti člověku“.

Dalším zdrojem inspirace k napsání tohoto dramatu se stalo dle samotných slov Karla Čapka v anglickém deníku *Evening Standard* prostředí, v němž se on sám každý den ocital. Tímto prostředím měl na mysli přečpané tramvaje a lidé kolem něj mu připomínali stroje nebo ovce. V letech, kdy drama vznikalo se již uvažovalo o mechanismech, které by pracovaly za člověka. Můžeme si všimnout, že Čapek Roboty psal vždy s velkým písmenem, což nás dovádí k závěru, že o nich nepřemýšlel jako o neživých věcech, ale jako o živých tvorech, jenž se stali produktem lidské tvořivosti biologické a chemické, ne dílem fyziky a mechaniky. Dovolujeme si tvrdit, že Čapkovi Roboti jsou výsledkem hledání adekvátního protějšku k člověku. Protějšku, který by odrazil lidské vlastnosti v jejich pravém světle. Již ve středověku se tato myšlenka, vdechnout život neživým věcem, stala námětem mnoha děl. Roboti, umělá inteligence vzbuzovali vždy velikou pozornost. Proto je možné tvrdit, že se Čapek jimi nechal do jisté míry inspirovat, máme na mysli postavy Golema a Frankesteina. Pokud se nad tím zamyslíme, tak je vlastně drama *R.U.R.* převod pověsti o Golemovi do moderní podoby. Právě v době kdy vznikala hra *R.U.R.*, se postava Golema stala terčem zájmu umělců expresionistického směru.

A tou největší motivací k sepsání tohoto dramatu nalezneme v lidech samotných, v lidské vůli žít. Je patrné z celé hry, že Čapkovy šlo především o lidi a ne o Roboty. Dokazují to slova pronesena na konci druhého dějství, která Čapek vkládá do úst

Hallemeierovi, jenž se snaží vybudovat barikádu proti robotům: „*Ještě kousek! Poslední hradba... Člověk se... nesmí... nikdy dát!*“⁵⁵ Víra v lidstvo a jeho boj za život charakterizuje směr jimž se snažil nyní ubírat. Čapek se nyní snažil psát s cílem promluvit k celému světu, ne jen k čtenářům své vlasti. S takovou silou prosadit tento záměr se v okruhu jeho současníků nepodařilo. Čeští spisovatelé i dramatikové se spíše soustředili doposud téměř výhradně k problémům svého národa, protože za něj cítili určitou spoluodpovědnost v jeho nesnadných existenčních zápasech.

4.5.2 Námět a zpracování

Drama R.U.R spadá do utopického žánru. Tento styl si Karel Čapek vybral záměrně. Prvním důvod byl ten, že tento žánr se stal ve 20. století oblíbeným u mnoha evropských dramatiků, kteří díky tomuto žánru dokázali lépe vyjádřit, v obrazech neexistující skutečnosti, zásadní problémy lidstva a své postoje ke světu. Druhým důvodem byl fakt, že český divák se rád nechává vtrhnout do her, jenž sice pojednávají o velmi náročných problémech člověka, ale zároveň jsou tyto problémy pozvednuty do fantastické roviny. Ve stejném období vzniku této hry se začali na prknech českých divadel objevovat další neméně kvalitní utopické hry od Edmonda Konráda, Františka Langera, Zdeňka Němečka či Karla Scheinpfluga aj. Žánr utopie se tak stal jedním z typických rysů české dramatiky 20. století.

Tématem dramatu R.U.R není Robot, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale je to tvář lidstva. Tímto tématem se přiřazuje v evropském dramatu do řad her, v jejímž čele stojí Goethův *Faust* a Madáchova *Tragédie člověka*. Karel Čapek v tomto dramatu odhaluje lidské chápání rychlého a úspěšného podnikání. Výroba Robotů představuje levnou a rychlou pracovní sílu, která nahradí dělníka. Robot se stal výsledkem lidské chamtivosti a nenasytlosti, která má zaručit člověku prospěch, ale s jeho zdokonalováním se stává děsivou hrozbou, která předstihne celé lidstvo. To, že lidé od Robotů očekávali nadprodukcí svého majetku, že každický člen lidstva již nebude muset

⁵⁵ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 165.

pracovat a bude si díky nadbytku moci brát všeho tolik kolik bude chtít, nám dokazuje představa budoucího života Harryho Domina v úvodu hry:

„[...]

BUSMAN: Že za pět let budou ceny na žádná celá deset. Lidičky

Za pět let se utopíme v pšenici a všem možným.

ALQUIST: Ano, a všichni dělníci světa budou bez práce.

DOMIN: Budou, Alquiste. Budou, slečno Gloryová. Ale do deseti let nadělají

Rossumovi Universální Roboti tolik pšenice, tolik všeho, že řekneme:

Věci už nemají ceny. Nyní ber každý, kolik potřebuješ. Není bídy.

Ano, budou bez práce. Všechno udělají živé stroje. Člověk bude dělat

jen to, co miluje.“⁵⁶

V této ukázce se však také odráží společenská situace světa po první světové válce spojená s ekonomickým vzestupem.

Každá Čapkova utopie je postavena na nějakém vynálezu a jeho důsledcích. Tady je to vynález robota, jenž vykonává za člověka veškerou práci a tím ho osvobozuje od hmotného otroctví, takže člověk je zbaven starostí o shánění obživy a může se věnovat svému sebezdokonalování, rozvíjet své duševní schopnosti. Vynález je tedy vyroben, aby změnil povahu člověka a tím v důsledku celého světa. „*Chtěl jsem, říká Domin, aby se člověk stal pánem! Aby už nežil pro kus chleba! Chtěl jsem, aby žádná duše nepitoměla u cizích strojů, aby už nezbylo nic, nic, nic z toho zatraceného sociálního krámu!....Nové pokolení jsem chtěl!...Chtěl jsem, abychom z celého lidstva udělali aristokracii světa. Neomezené, svobodné a svrchované lidi.*“⁵⁷ Tato ukázka v sobě skrývá prvky světovosti a to v tom, že dokonale charakterizuje povahu člověka. Lidé v minulosti i současnosti vždy usilovali o to, aby si práci co nejvíce zjednodušili. A místo toho, aby člověk osvobozený od práce a dřiny zdokonaloval svůj duševní svět se uchýlí se k zahálce, která vede k úpadku osobnosti. Člověk ve vynálezu totiž nevidí, řekneme jeho morální využití, ale pouze v něm vidí prostředek k materiálnímu obohacení. Tímto se dostáváme ke zcela zřejmému motivu díla, a tím je mechanizování celého světa. Ačkoliv na první pohled se může jevit, že motiv zmechanizování člověka je postaven pouze na robotech, my

⁵⁶ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 115.

⁵⁷ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 149.

nalezneme druhý pilíř. Tím se stává právě život bez práce, jenž člověka odlidšťuje a znelidšťuje, jelikož se člověk nerozvíjí, ale naopak stagnuje a vzniká člověk jednostranný, lépe řečeno pohodlný. Přesto, že tato hra byla napsána v roce 1920 směle můžeme tvrdit, že charakter lidí se od té doby nijak výrazně nezměnil – pro lidi mají materiální statky stále velmi vysokou hodnotu. Teprve pokud jsou postaveni před skutečnost, že jejich život je v ohrožení, tak v ten okamžik svůj žebříček hodnot přerovnávají.

Tím se dostáváme k dalšímu světovému prvku tohoto dramatu. Málo který dramatik utopických děl napsal takové, které by se v rámci některých prvků hodnotilo s odstupem let jako nadčasové. Nadčasovost můžeme spatřovat v v robotech, které v tehdejší době lidé neznali. Ani si to v roce 1920 snad nedokázali představit, ale Čapkova představa robotů se v dnes naplňuje. Ani sám autor si zřejmě neuvědomoval, že jeho hra se za devadesát let může stát pravdou. V dnešním světě počítačů, mobilních telefonů, internetu a dalších technických vymožeností se člověk stává závislým na jejich užívání. Jsou to stroje, které dnes dělají většinu práce za lidi, jsou to technická zařízení, u kterých denně vysedáváme a bez kterých bychom nedokázali fungovat a jsou to technická zařízení, která nám dokáží zachránit život. Dnes, více než kdy jindy, se obavy Karla Čapka naplňují a to v podmanění člověka technikou. Člověk v Čapkově utopii nedosáhl lidštějšího stupně, neboť byl podmaňován roboty. Tuto skutečnost vystihují slova Marxe: „*Ve stejné míře, ve které si člověk podrobuje přírodu, zdá se být podrobován jinými lidmi anebo svou vlastní nízkostí.*“⁵⁸

Čapek nejen toto drama, ale všechny utopistická dramata postavil do roviny varující lidstvo. Varovat jej chtěl před neustále se rozvíjejícím technickým pokrokem, který je rychlejší než vyspělost morálky lidstva. Ale především chtěl varovat lidstvo před sebou samým, před tím, co se může stát s technickým zázrakem v jejich rukou. Právě v úmyslu varovat lidstvo spatřujeme Čapkovu světovost. Čapek však věděl, že pokud chce lidstvo varovat, musí je především šokovat. Šokovat tím, že neodvrátí hrozivé situace, kdy se roboti vzbouří a vybíjejí lidi nebo neodvrátí ztrátu plodnosti lidské populace. Tento motiv varování se do jisté míry slučuje s předešlým motivem nadčasovosti. Vezmeme si například ztrátu plodnosti u žen, kterou v dramatu popisuje. Hrůzu nahánějící je fakt, že

⁵⁸ MARX, K.: *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*. Praha: Svoboda-Libretas, 1978. str. 145.

jeho „vize“ se předpověděla. V současnosti existuje tisíce žen a dokonce mužů, jež nejsou schopni zplodit potomka. Dovedeme si i dnes stěží představit, že by se o člověku mluvilo jako o vyhynulém druhu. Tím se dostáváme k smyslu hry, kterým není technika, pokrok, ideály nebo víra, ale spíše lidské pokolení. Tady se spojují prvky světovosti a českosti, tedy v tom, aby si člověk, jakékoliv národnosti uvědomil, že být člověkem je veliká věc. S tím souvisí i fakt, že jediným možným přístupem k věčnosti lidského pokolení je plození. Tématu plození jako přístupu k věčnosti se dotkl již Platón ve slavné řeči Diotimy o lásce. *„Sókratův názor, že pravým předmětem lásky je krása, Diotima opravuje: je jím plození a rození v kráse, protože to je jediná cesta smrtelníků k věčnosti.“*⁵⁹

Čapek v celku pokrok nezavrhuje, jen upozorňuje, že hodnoty života mohou být v jistých situacích ohroženy. Nabádá člověka k přemýšlení a zvažování svých činů. Ted' se nám nabízí otázka, jestli drama mělo varovat jen před pokrokem techniky nebo před vybíjením se lidstva navzájem. Protože jednak nejsou roboti představováni kusem plechu, ale podobají se lidem, a jednak ve chvíli útoku robotů na lidi šlo o lidi, o lidstvo samo. Navíc v době vzniku tohoto dramatu uběhlo pouze jen dva roky od první světové války. Čapkův dvojitý pohled na technický pokrok vidíme v názorech generálního ředitele Domina, jež tvrdí a následně dokazuje, že rozvoj techniky člověka osvobozuje od namáhavé práce. Na druhé straně mu oponuje Alquist, který věří, že rozvoj techniky člověka demoralizuje. A v neposlední řadě je zde pohled produktu rozvoje techniky Heleny, jež se bojí celého tohoto kolotoče lidské mašinérie. Tím nám Čapek sděluje, že obdivuje lidskou schopnost tvořit, ale stejně tak sděluje svůj názor na lidskou slabost, která výsledku tvořivosti zneužívá. To, že každá jeho utopie končí pohromou má své opodstatnění. Čapek se snaží vyvážit lidský potenciál tvořivosti duchovní pokorou.

Drama R.U.R. mimo jiné motivy vyzdvihuje i motiv, jenž se bude opakovat i v pozdější hře Věc Makropulos, a tím je postavení se člověka proti zákonům přírody a především proti samotnému stvořiteli, Bohovi. Motiv postavení se člověka proti přírodě a stvořiteli je světovým prvkem, který můžeme vidět v podobně laděných dramatech a prózách, jako je to u Golema nebo Franksteina. Tento motiv je propojen i s dalším světovým motivem a to motivem moci. Člověk je zaslepený vůlí k moci a touhou vše ovládat, avšak nekouká na následky svých objevů a vynálezů. Ve snaze dosáhnout

⁵⁹ PLATÓN: *Symposion*. Praha: Oikymenh, 1999. str. 75.

určitého cíle vyvolá v duši člověka touhu po dalších. Proto se v tomto dramatu člověk staví do role stvořitele. Podle německého filosofa Oswalda Spenglera se jedná o jeden z faktorů vedoucí k úpadku naší kultury. „*Zániku se tedy není možné vyhnout, ale pouze ho vyrovnaně přijmout.*“⁶⁰

Světovost tohoto dramatu jednoznačně spatřujeme v názvu rychlé pracovní síly – Robot. Toto slovo použil na základě rady svého bratra Josefa. Jak můžeme postřehnout, slovo robot pochází od slovesa robotovati, což znamená tvrdě pracovat a s tím souvisí i termín robota. Tak vzniklo jedno z mála slovanských slov, jenž se stala světovým majetkem.

Český i světový prvek nacházíme v samotných postavách, které představují, podle Čapkova relativismu, každá jiný názor a charakter, jak už naznačují samotná jména. Například ústřední ředitel Domin (dominus) prohlašuje: „*Chtěl jsem, aby se člověk stal pánem! Aby už nežil pro kus chleba!...Chtěl jsem, abychom z celého lidstva udělali aristokracii světa. Neomezené, svobodné lidi. A třeba víc než lidi.*“⁶¹ V jeho postavě se odráží odvěká lidská touha po moci a vůdcovství. Ing. Fábry symbolizuje technickou dovednost člověka, konzul Busman, jenž vidí svobodu v penězích, symbolizuje lidskou chtivost. Ve více postavách naznačil sexuální pud člověka a jeho potřebu lásky. Nejdůležitější postavu představuje stavitel Alquist, v němž se zobrazuje lidská tvůrčí síla a vzájemná láska a jenž ze situace, která nastala obviňuje všechny: „*Já žaluju vědu! Žaluju techniku! Domina! Sebe! Nás všechny! My jsme vinni! Pro své velikášství, pro něčí zisky, pro pokrok, já nevím pro jaké náramné věci jsme zabili lidstvo! Nu tak praskněte svou velikostí!*“⁶² Podle Čapkovy charakteristiky se jedná o staršího muže. A proč poukazujeme na jeho věk? Protože věk u této důležité postavy symbolizuje moudrost a zkušenost lidského rodu, stejně jako je tomu u postavy Nány. Tím se dostáváme k českému prvku této hry a tím je vážení si moudrosti stáří, který se v současnosti již tolik nevidí. V této postavě se odráží Čapkova snaha upozornit na pozitivní rysy českého lidu, které byly Čapkovy obzvlášť blízké – pracovitost, tvořivost, skromnost, oddanost. Postava Alquista je jedna z literárních postav, která předpřipravuje vznik postavy doktora Galéna v Bílé nemoci. Vykreslení této postavy v pozitivním úhlu

⁶⁰ SPEGLER, O.: *Člověk a technika*. Praha: Neklan, 1997. str. 68.

⁶¹ ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 115.

⁶² ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956. str. 151.

vysvětlují slova doktora Františka Černého: „*Lidi, reprezentující v dramatu RUR lidstvo, autor staví do sympatického světla, protože v nich symbolizuje různá kladná snažení, která v souhrnu tvoří velikost lidstva. Do kritického světla staví pouze honbu za výdělkem a penězi, kterým všichni muži Dominova štábu – až na Alquista – podléhají. Také Helenu a Nánu dramatik z této kritiky vyjímá. Sama lidská podnikavost, velkorysá schopnost tvořit, je ale obdivována a glorifikována.*“⁶³ Tato slova nám rovněž dokazují Čapkovu světovost, jelikož neztratil víru ve věčnost lidského rodu, i přes špatné vlastnosti, kterými se mnohdy dá ovládnout. Jak napsal Ferdinand Peroutka: „*Jeho dílo je dialog mezi zkázou a bytím: je vinen tím, že více oslavuje bytí než zkázu... Jeho dílo působí na ducha dosti jemného jako ilustrace k Bergsonově větě: Nikdo nedovede si tak představit slávu bytí jako ten, kdo si umí představit nicotu.*“⁶⁴ Postava Heleny, dcery prezidenta závodů, jež není příliš vyzdvížena, hraje důležitou roli, jelikož zastupuje přirozenou podstatu života. Helena zastupuje ženy, jenž nemohou plnit základní úkol daný jim přírodou, a tím je mít děti. Touto skutečností dokazujeme další světový prvek tohoto dramatu. Čapek zde pracuje z antitezí, což do jeho díla promítá i Alexandr Matuška: „*Čapek je spisovatel antiteze: klade proti sobě přírodu a techniku, rozum a cit, dav a individuum, princip mužský a ženský, roboty a lidi....*“⁶⁵ Světovým autorem, jenž vystavil své dílo na podobné antitezi je již zmiňovaný *Ostrov doktora Moreau* od anglického spisovatele Herberta George Wellse, který proti sobě klade nadpřirozeno a realitu, lidi a zvířata, vědu a přírodu, rozum a pudy. Co se týče současníků Karla Čapka, nejvíce se mu přibližuje jednak německý dramatik Georgie Kaiser hrou *Plyn* a maďarský spisovatel Firgyes Karinthy utopií *Cesta do Faremida*.

Světovost R.U.R. můžeme dokázat i typickým motivem objevujícího se v každé utopistické hře Karla Čapka a narážíme na něj v již zmíněných utopistických dramatech, a tím je láska. Nejvýznamnější úlohu samozřejmě hrála v *Matce*, ale tady se láska stává autorovým důkazem co z lidí dělá lidi. Lásku, kterou v sobě najdou dva Roboti na konci dramatu značí naději pro lidstvo. Láska v tomto dramatu má oživující princip. Přestože pro drama je stěžejní láska coby naděje v pokračování lidstva, o čemž nás mohou přesvědčit slova Otakara Fischera: „*tato hra je zrozena nejen ze znamenitého intelektu*

⁶³ ČERNÝ, F.: *Premiéry bratří Čapků*. Praha. Hynek, 2000. str. 77.

⁶⁴ PEROUTKA, F. *Vzpomínka na Karla Čapka/ Ke dnům jeho oslav v Malých Svatoňovicích/*, Dnešek 1, 1946, č. 16, str. 249.

⁶⁵ MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 134.

*a nevšední obrazivosti, nýbrž především z velkého srdce; ze srdce přetékajícího láskou k životu,*⁶⁶ dostává se jí i jiných podob. Vystupuje zde jako láska sobecká, láska k penězům (obchodní šéf Busman), k moci (Domin), ke slávě (Rossum).

Tento román byl ojedinělým a světovým proto, že ještě nikdo před ním na problém pokroku techniky nepohlédl v rámci výroby robota, umělého člověka. Po něm se o to pokoušeli jiní spisovatelé, jedním z nich byl i ruský spisovatel A. N. Tolstý ve své hře *Vzpoura strojů* a následně pak jako reakci na hru Tolstého napsal M. Bulgakov hru *Adam a Eva*. Co se však týče hry *Vzpoura strojů*, ta je však již psána na motivy Čapkovy hry *R.U.R.*

Nejvíce se svou tvorbou a její reakcí na současný svět shodovali Karel Čapek a M. Bulgakov. Společný jednotící prvek obou her těchto dramatiků, tedy nejznámějších dramat, jež můžeme vzhledem k jejich blízkému námětu porovnávat, je drama *R.U.R.* a *Adam a Eva*, spočívá v seskupení několika motivů, které vyplývali z tehdejší společenské a politické situace. Mezi tyto motivy považujeme za nejdůležitější zejména ty, jež se obraceli k základním problémům dobové společnosti. K problémům neustále se stupňující konfliktnosti, k problémům válek a revolucí – ať už těch, které proběhly (první světová válka) nebo těch, které hrozily (druhá světová válka). Také jejich hry poukazovali na stále se zvyšující moc diktátorství a s tím související ztrátu lidské identity. V rámci diktátorství a manipulace rovněž oba tyto dramatici chtěli použít své hry jako varovný signál a upozornění na to, jakým nebezpečím se může člověk vystavit v zajetí ideologie. Nejen Čapek a Bulgakov uváděli do podvědomí společnosti tyto filosoficko-utopické myšlenky, ale oni dva své myšlenky vkládali do dramatického díla, jelikož si byli vědomi toho, že díky jevištnímu zpracování, tedy díky tomu, že hry budou předváděny přímo před očima diváků, lidé snáz a rychleji pochopí, co je v sázce a jak se společnost pod vedením ideologie může změnit, zhroutit a zničit. Rozdíl můžeme spatřovat v tom, že Čapek upozorňoval především na nebezpečí vyplývající z povyšování omezených a účelných pouček na úroveň univerzálních a absolutních hodnot. Oproti němu Bulgakov ukázal, jak ideové konflikty přerůstají v ozbrojené střetnutí. Bulgakov vtiskl hře jiný obsah. Varoval lidstvo před katastrofickým nebezpečím války mezi dvěma politickými systémy.

⁶⁶ Rur, 1966, str. 121.

Čapek ve hře opět ukazuje svou geniální práci s jazykem, což dokazuje českost tohoto dramatu. Možná v dramatu nemůžeme vidět popisy prostředí či myšlenkových pochodů postav, jejich promluvy to však hravě vynahrazují. Každá postava má svůj osobitý ráz, svou řeč, styl vyjadřování. Můžeme se tu setkat se spisovnou češtinou i nějakým tím nářečím. Některé postavy jsou výmluvné, jiné poněkud tišší. Čapek, snad nevědomky, dokázal vystihnout náročnost českého jazyka na postavách Robotů. Roboti se ze začátku moc nevyjadřovali a mluvili v krátkých holých větách, později je jejich řeč plynulá a stejná jako u lidí. Čapek vyjadřoval své vlastenectví právě tím, jak vyzdvihoval ve svých dílech umění českého jazyka. Jeho pocit odpovědnosti za jazyk ho vybíchoval k tomu, že ukáže jeho bohatou slovní zásobu, synonymiku, jazykový vtip, smysl pro hovorovou řeč a rytmus řeči. A kolik je ve světové dramatice jazykových exhibicí podobných jeho?!

4.5.3 Kritická reakce

Po premiéře této hry se divadelní kritika k tomuto dramatu stavěla dvojím způsobem. Jedni dílo kritizovali za jeho nevyzrálost, nepropracovanost, z čehož můžeme soudit, že z jejich strany nebylo dílo zcela pochopeno, druhí jej pokládali za průlom české dramatiky. Čapkovo drama bylo novým nádechem českého dramatu a ukázkou vyrovnání se českého dramatu světovému, což můžeme soudit právě my s odstupem několika let, jelikož v současnosti, kdy jsou roboti, v jakékoliv podobě, součástí našeho světa, nás uchvacuje Čapkova předvídavost. Snad kvůli tomu lze vysvětlit, že v době vzniku RUR bylo málo těch, kdo si již tehdy uvědomovali dosah Čapkova tvůrčího činu, spojujícího češství se světovostí a obecně lidské otázky s úzkostmi i nadějemi poválečných let.

Jindřich Vodák říká, že Čapek jako první z dramatiků dal českému dramatu nový rozměr – kosmopolitní myšlenku.⁶⁷ Čapek dělal něco odlišného od svých kolegů dramatiků, to znamená, snažil se v dramatu zobrazit nejdůležitější a zároveň nejobtížnější společenské problémy, které zajímají lidi všech národností. Vodák upozorňuje zejména na témata obsažená v RUR, jako je pokles ženské plodnosti a posedlost technickými vynálezy, které omezují schopnost a vůli lidí pracovat, stejně jako lidský dar sympatie, přátelství, dobroty a lásky. Vyjadřuje, že RUR odrývá daleko závažnější problémy než je

⁶⁷ ČERNÝ, F.: *Premiéry bratří Čapků*. Praha. Hynek, 2000.

manželská nevěra nebo zmatek v srdci ženy vůči jejímu milenci. Slova Jindřicha Vodáka potvrzují náš názor, že se tedy Čapek stává světovým proto, jelikož dokáže nalézt urgentní problém a přesunout jej na divadelní prkna, i když riskuje, že se setká s nenegativní odezvou.

Světovost tohoto díla jsme dokazovali především tím, že se v něm odráží kritický tón na soudobou společnost, honba za mocí, penězi a vědeckými objevy. Tento důkaz nám potvrdil i Stanislav Lom, který se o hře vyjádřil jako o díle, jež „*pranířuje materialistické tendence, dnes ovládající lidskou společnost, které budou mít katastrofální důsledky*“.⁶⁸ Nejen tato kritická poznámka vyvolala v řadách českých i světových dramatických vodách úvahy, zda jeho hra je dramatem sociálním nebo mířícím proti kapitalismu (v tehdejší době si jej lidé spojovali jen se Spojenými státy) nebo bolševismu nebo snad ukazuje na nebezpečí mas. Ale Čapkovou prioritou nebylo ani tak upozornění na konkrétní společenské řády, jako spíše na to, kdo řády tvoří a kdo se za těmi masami skrývá! Upozornit chtěl především člověka před jeho rozumem a činy. Čímž se dostáváme k dalšímu potvrzení světovosti. Naši analýzu potvrzuje A. M. Píša, který se vyjádřil k základnímu motivu dramatu: „*je to záhuba lidského pokolení mechanismem civilizace, který popře duši, její volnost i lásku, což je úsměv i žal, degraduje člověka na výrobní stroj*.“⁶⁹

Dramatu R.U.R. bylo ze stran kritiků, ale i spisovatelů vyčítáno jeho nejednoznačné stanovisko názorů, které se ukrývaly za jednotlivými promluvami postav. Můžeme v tom vidět charakterový rys nejen českého lidu, jenž vidí pouze svou pravdu a ostatní názory nebere na vědomí. Dějiny 20. století nás však poučily, jak nebezpečné je uznávání a prosazování jen jediné pravdy. Nestala se pravda jednoho člověka a její prosazování příčinou ať už první nebo druhé světové války?! RUR zcela jasně obhajuje názor, že pravda by neměla být nadřazena jiné, neměla by bojovat jménem jednoho názoru proti lidem opačného názoru. Právě otázka pravdy je příčinou konfliktu R.U.R., jelikož proti sobě stály nesmiřitelné pravdy. Pravdu má robot Radius, jenž odsuzuje ty, jenž žijí z práce robotů, pravdu má i Domin, jehož snem je osvobodit lidstvo od potupné práce, pravdu má i Nána, která v robotech vidí zásah proti přírodě. Ve slovech Ivana Klímy, jenž vyslovil názor, že „*pravdy měly své právo v životě, nedaly se popřít a lidé je*

⁶⁸ ČERNÝ, F.: *Premiéry bratří Čapků*. Praha. Hynek, 2000.

⁶⁹ PÍŠA, A.M.: *Ke kolektivnímu dramatu, Kmen 4*, č. 46, 1920-1921.

nedokázali ani smířit,⁷⁰ odhalujeme kosmopolitní myšlenku tohoto dramatu, že lidé by měli akceptovat názory druhých. R.U.R. ukazuje, že svět není bojem mezi pravdou a lží, ale mezi více pravdami.

Jak nejlépe ukázat na světovost dramatu než tím, že se podle něj nechala inspirovat řada spisovatelů. Toto drama ovlivnilo Ondřeje Neffa, Isaca Asimova, Artura Chrlése Clarka k napsání sci-fi románů.

4.6 Věc Makropulos

Hra o dlouhověkosti člověka, jež se dožil více než tři stovky let, odhaluje problém, kterým se lidé zabývali od nepaměti. Vždyť ne jeden spisovatel před a po Čapkovi se tímto tématem zabýval. Toto téma bude lidstvo zajímat neustále, vždyť jen dnes si všimneme, co jsou lidé schopni udělat, aby vypadali mladší a žili déle a za dob například středověku, jsou zaznamenány v literatuře případy učenců hledajících elixír mladí nebo kámen mudrců. Proč se však právě v 1. polovině 20. století tolik autorů zajímalo o téma délky lidského života? Snad proto, že věda se rozvíjela a lidem se zdála všemocná nebo svou roli v tom hraje i fakt, že svět vstupoval s nadějemi do dalšího století. Toto oblíbené téma zpracovávali světoví autoři, jako byl například Oscar Wilde a Herbert Georgie Wells. Co se týče českých autorů, na podobné téma napsal veselohru *Druhé mládí* Karel Scheinpflug a povídku *Věčné mládí* František Langer.

4.6.1 Inspirace

Dlouhověkost lidského života je tématem, které v minulosti lákalo a i dnes láká ke zpracování mnoho autorů. Samotné téma dlouhověkosti se stává jedním z mnoha rysů světovosti tohoto dramatu.

Čapek o tomto dramatu uvažoval ještě před zpracováním slavnějšího dramatu R.U.R. Jak sám přiznal v předmluvě k dramatu, podnětem mu byla teorie prof. Mečnikova, že stárnutí je autointoxikace organismu (otrava jedy vytvořenými

⁷⁰ KLÍMA, I.: *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel, 1965. str. 51.

v organismu vlastního těla).⁷¹ Dlouhověkost, nesmrtelnost byly od pradávna velmi zajímavé téma. Proslulý je mýtus o kameni mudrců, kterým se pravděpodobně také nechal inspirovat Karel Čapek, za jehož pomoci se dá vyrobit elixír mládí a díky němuž lze dosáhnout nesmrtelnosti. Tento kámen se snažilo, nebo možná stále snaží získat velká spousta lidí. Kámen byl lákadlem pro mnohé adepty i mistry alchymie. Krom nich přitahoval pozornost vladařů a lidí snažících se o rychlé zbohatnutí, omládnout nebo získat nesmrtelnost. Tento mýtus dal podmět ke vzniku řady děl, *Věc Makropulos* není výjimkou, jako např. *Kámen mudrců* od Ankera Larsena nebo *Červený lev* od Maria Szepese a další.

Věc Makropulos můžeme považovat za nejsubjektivnější Čapkovo dílo, jelikož bylo tvořeno v době, kdy byl nemocný. A právě tady můžeme hledat inspiraci, která pramenila ze strachu ze smrti. Člověk se děsí toho, že sám sebe ztratí a stane se nicotou. Tento strach pramení z toho, že se mu člověk nedokáže postavit a nedokáže ho odvrátit, a tím se pro něj stává ještě strašnějším, vzbuzuje pocit bezmoci. Strach, nejen ze smrti, je motiv dotýkající se celého lidstva. Jedná se o jeden z mnoha základních motivů světovosti, díky němuž můžeme dokázat světovost tohoto dramatu. Strach ze smrti je patrný především u hlavní hrdinky. Ta, přestože se dožívá 337 let, se bojí smrti. Teprve v okamžiku, kdy si přizná, že ve svém dlouhém životě zažila vše, že ji tento dlouhý život nudí, se smíří se smrtí. Pochopí, že nelidsky dlouhý život je horší než smrt. Motiv strachu, především ze smrti, je protkaný v celé dramatice Karla Čapka, ať už je to Matka, strach matky o život vlastních dětí, nebo Bílá nemoc, strach nakažených lidí i diktátora z blížícího se konce života.

[...] „Protože stárnu. Protože jsem na konci. Já to chci zkusit znova. Sáhni, Bertíku, jak ledovatím. (Vstane.) Sáhněte, sáhněte na mé ruce! Ó bože, mé ruce!“ [...]

[...]“Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všechno smysl! Pro vás má všechno nějakou cenu, protože za těch pár let toho ani dost neužijete... Oh můj bože, kdybych jen jednou ještě (Lomí rukama.) Hlupáci, vy jste tak šťastni! Je to až protivné, jak jste

⁷¹ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

*šťastni! A všechno jen pro tu pitomou náhodu, že brzo umřete!
Všecko vás zajímá jako opice! Ve všechno věříte, věříte v lásku, v
sebe, ve ctnost, v pokrok, v lidstvo, já nevím v co, já nevím v co!
Ty věříš v rozkoš, Maxi, ty Kristinko, věříš v lásku a věrnost. Ty
věříš v sílu. Ty věříš v samé hlouposti, Vítku. Každý, každý,
každý v něco věří! Vám se to žije, vy... blázni!*⁷²

Z této ukázky můžeme analyzovat, že ukončení života je pro člověka myšlenka, kterou si nerad připouští, ale v kontrastu s „odlidštěním“ v důsledku dlouhověkosti se jeví smrt jako nejlepší možné východisko. To však nelze tvrdit o dramatu G. B. Shawa *Zpět k Methusalemovi*, jenž se zabývá taktéž problematikou dlouhověkosti. Shaw se ve své hře vyslovuje z obav ze smrti, ale ze smrti, kterou člověk způsobí svou nevzdělaností a nevyzrálostí celému lidstvu. V ukázce ze čtvrté části této hry nazvané *Tragédie starého pána*, jenž si volí raději smrt než život s hloupými lidmi, kteří si ničeho neváží, je to velmi očividné:

„[...]

KNĚŽKA: Příteli: zůstanete-li u nás, zemřete malomyslností.

STARÝ PÁN: Vráťm-li se zpět, zemřu hnusem a zoufalstvím!

KNĚŽKA: Mějte se na pozoru! Jsem zde již sto a sedmdesát let! Vaše smrt neznačí pro mne to, co značí pro vás!

*STARÝ PÁN: Ne smrt, ale život mne děsí; ten činí vypovězení tak hrozným pro mne.*⁷³

Z tohoto důvodu, Shaw vidí v dlouhověkosti spásu lidstva, jakýsi budoucí ráj. Čapek v dlouhověkosti vidí pro člověka neštěstí. Jednak nesdílel optimistickou myšlenku Shawa, že lidstvo se ze svých chyb dokáže poučit a jednak proto, že život si dokáže člověk vychutnat díky tomu, že trvá krátkou dobu, pakliže by byl dlouhý několik století, život by začal být nudný a bezcenný (což potvrzují slova Emilie Marty):

„ [. . .]

Člověk nemůže milovat tři sta let.

⁷² ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 256.

⁷³ SHAW, G. B.: *Zpět k Methusalemovi*. Praha: Družstevní práce, 1929. str. 399.

*Ani doufat, ani tvořit, ani se dívat tři sta let. Nevydrží to. Všecko omrzí. Omrzí být dobrý a omrzí být špatný. Nebe i země tě omrzí. A pak vidíš, že to vlastně není. Není nic. Ani hřích, ani bolest, ani země, vůbec nic. Jen to je, co má nějakou cenu. A pro vás má všecko cenu. Ó bože, já byla jako vy! Já byla děvče, já byla dáma, já byla šťastná, já já byla člověk! Bože na nebi!*⁷⁴

Druhým zdrojem inspirace je místo, kde se děj odehrává, což pokládáme za rys českosti tohoto dramatu. Věc Makropulos je jedinou Čapkovou hrou, aniž by to bylo přímo řečeno, odehrávající se v Čechách, přesněji v Praze (*je to patrné v momentě vykonání rozsudku ve sporu o statek Loukov*). Čapek se nechal inspirovat rudolfínskou Prahou, v níž se alchymisté snažily, za vydatné podpory císaře, nalézt zázračný prostředek zaručující člověku nesmrtelnost. Je otázkou, zda pro něj byla inspirací i postava císaře Rudolfa II. V některých rysech se shoduje s hlavní postavou Emílií. Shodné rysy jsou ve strachu o svůj život, nedůvěra lidem a tužba po dlouhověkosti.

Pokud bereme vážně Čapkův časový údaj, spadá tedy první myšlenka na zpracování tématu nesmrtelnosti do období 1918-1919. Krátce předtím, v roce 1917, byl Karel Čapek zaměstnán jako domácí učitel syna hraběte Vladimíra Lažanského. Se svým svěřencem Prokopem trávil Čapek prázdniny na zámku v Chyších u Žlutic, kde tradovala pověst o příslušnici rodu a jejím experimentování s elixírem mládí, tato pověst není nijak podložena.⁷⁵ Přesto se nabízí možnost, že tato pověst vyprávěná v podmanivém prostředí starobylého šlechtického sídla, zaujala vnímavého tvůrce a později jej inspirovala k napsání hry. Čapek tak potvrzuje českost tohoto díla, jelikož i jako jiní čeští autoři před ním i po něm se obraceli k inspiraci díla historickou minulostí své země.

4.6.2 Námět a zpracování

Oba autory k námětu dlouhověkosti dovedla jiná pohnutka. Čapkovu inspiraci jsme již zmiňovali v předcházející kapitole. Čapek neviděl v dlouhověkosti štěstí a ani jakékoli ponaučení společnosti, Shaw se domníval, že pokud bude lidský život

⁷⁴ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 259.

⁷⁵ Srov. v KUČA, K.: *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Libri, 2000. str. 619-620.

prodloužen o stovky let, člověk svým vzděláváním a sebezdokonalováním pomůže společnosti a nabitými zkušenostmi i dalším generacím. Tuto myšlenku lze přičíst vzniku, kdy hra *Zpět k Methusalemovi* vznikala, a to v letech 1918 - 1921, tedy pod hrůznými dojmy z první světové války. Nabízí se otázka, proč neodpověděl Čapek na dlouhověkost stejně pozitivním způsobem jako Shaw? Vysvětlení nám mohou poskytnout slova Heleny Čapkové: „*Zdálo se, že Karel nemá příliš rád rébus života alchymistickým trikem prodlužovaného tak nadbytečně až k touze po smrti jako vysvobození ze stavu, kdy už je možno jím jen pohrdat.*“⁷⁶ Slova Heleny Čapkové si můžeme vysvětlit jako kritiku vzpoury člověka proti přirozenému řádu. Nejen proti zákonům přírody, ale vnímáme ji i jako kritiku vzpoury člověka proti Boží vůli, která člověku přisoudila „pouhých“ 60 let života, což můžeme dokázat na slovech Vítka:

*„Umíráme jako zvířata. Kristepane co jiného je posmrtný život, co je nesmrtelnost duše jiného než strašný protest proti krátkosti života? Nikdy a nikdy se lidstvo nesmířilo s tou zvířecí porcí života; nemůže to připustit; je to příliš nespravedlivé. Je děsně nespravedlivé žít tak krátce. Člověk je něco víc než želva nebo havran; člověk potřebuje víc času, aby žil. Šedesát let, to je nevolnictví. To je slabost a zvířectví a nevědomost.“*⁷⁷

Tato ukázka nepotvrzuje jen předešlý názor, ale i lidskou povahu – lidé mají pořád málo, ať je to čas života nebo peníze.

Tento kritický tón se prolíná i v dramatu *R.U.R.*, kdy se člověk snaží vzepřít zákonům přírody vytvořením umělého člověka. Vzpoura člověka proti přirozenému řádu je motivem, které se ve světové dramatice i literatuře objevuje v mnohých podobách. Například u Oscara Wilde v díle *Obraz Doryana Greya* či v pobuřujícím díle Herberta Georgie Wellse *Ostrov Doktora Moreau*.

Drama *Věc Makropulos* a drama *Zpět k Methusalemovi*, stejně jako i předešlá díla, spojuje, krom postavení se člověka proti přírodě, proti přirozenému řádu, i touha po moci. Po moci nad vlastním životem, nad životem druhých, touha stát se všemocným, tím kdo ovlivňuje svět. Nacházíme v Čapkově dramatu tak další motiv, který jej činí světovým. Tento motiv se prolíná i s tolik typickým motivem boje dobra proti zlu. Patrně

⁷⁶ ČAPKOVÁ, H.: *Moji milí bratři: vzpomínky*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

⁷⁷ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 252.

je to v pasáži, kdy solicitátor Vítek demokraticky zdůvodňuje nutnost zveřejnit recept na třistaletý život a dát jej lidstvu, všem, neboť mají stejná práva, avšak proti němu stojí Prus, jenž hodlá poskytnout recept jen vládnoucím vrstvám, z nichž vznikne aristokracie dlouhověkových.

[...]

„VÍTEK: *Dáme ji všem! Dáme ji lidstvu! Všichni, všichni mají stejný nárok na život! Ah bože, žijeme tak krátce! Jak je to málo, bože jak je to málo být člověkem!* [...]

Vždyť je to k pláči, pánové! považte jen – celá ta lidská duše, ta žízeň poznávat, mozek, práce, láska, tvořivost, všecko, všecko – Můj bože, co udělá člověk za těch šedesát let života? Čeho užije? Čemu se naučí? Nedočkáš se ovoce stromu, který jsi zasadil; nedoučíš se všemu, co lidstvo už znalo před tebou; nedokončíš své dílo a nedáš svůj příklad; umíráš, a ani jsi nežil! Ježíši Kriste, žijeme tak maličko! [...]

PRUS: *Dovolte, obyčejný, malý, pitomý člověk vůbec neumírá; malý člověk je věčný i bez vaší pomoci; malost se plemení bez oddechu jako mouchy nebo myši. Jen velikost umírá. Jen síla a schopnost umírá, neboť se nenahradí. Snad je v našich rukou ji udržet. Můžeme založit aristokracii dlouhověkovosti.* [...]

Jen ti nejlepší jsou důležití pro život. Jen vůdčí, plemenní, výkonní muži. Nemluví vůbec o ženách. Ale je na světě deset nebo dvacet nebo tisíc mužů, kteří jsou nenahraditelní. Můžeme je udržet. Můžeme je přivést k nadlidskému rozumu a nadpřirozené moci. Můžeme vypěstit deset nebo sto nebo tisíc nadlidských vládců a tvůrců. [...] “⁷⁸

⁷⁸ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 254.

Prostředky, kterými je dlouhověkosti dosaženo se v obou románech liší. Zatímco postavy Čapka hodlají dosáhnout dlouhověkosti pomocí elixíru, postavy Shawa dlouhověkosti dosahují jen silou své vůle a mysli. Důvodem pro takto zvolené prostředky hledejme v samotné tvorbě autorů. Čapek se nikdy neobracel na „abstraktní“ stránku, ve svých dílech dával jasnou „podobu“ prostředkům, které by stály za zničením světa (výbušnina – *Krakatit*) nebo za záchranou lidstva (lék na malomocenství – *Bílá nemoc*). V tomto způsobu zpracování můžeme spatřovat české prvky, kdy se chtěl přiblížit všem divákům. Myslíme tím v době, kdy divadlo bylo přístupné lidem z různých sociálních poměrů, kteří by ne zcela chápali Shawova filosofické zpracování. Věc Makropulos vykládá důležitost látky jednodušším způsobem, lépe uchopitelným pro diváka. U Shawa se filosofická myšlenka stala hlavní linkou jeho tvorby. Již před dramatem *Zpět k Methusalemovi* to byla hra *Člověk a nadčlověk*, *Ženění a vdávání* nebo *Major Barbora*. Shawovo nastudování hry *Zpět k Methusalemovi* se u nás díky její složitosti stalo neúspěšným u publika.

Spojující prvek dramát nalezneme jednoznačně v oné dlouhověkosti. Všimněme si však, že oba autoři sami jasně mluví o dlouhověkosti, nikoli o nesmrtelnosti. Avšak nepatrný rozdíl v pojetí dlouhověkosti spatřujeme v rozhodnutí autorů, o kolik let prodlouží lidský život. Zatímco Shaw svým postavám vytyčil dlouhověký život pomocí jejich vůle jen po určitou dobu s tím, že přirozeně stárnou, Čapkova postava by mohla pomocí elixíru, nebyl-li by zničen, žít a nestárnout dalších tři sta let. Oba autoři se shodují v celosvětovém názoru, že žít věčně nelze. U Shawa tento názor zaznamenáváme již ve hře *Lékař v rozpacích*, kde varuje lidstvo: „*Nepokoušejte se žít věčně. To se vám nepodaří.*“⁷⁹

Čapek označil hru za komedii, ale ani v tomto případě, stejně jako v komediální hře *Ze života hmyzu*, nelze označit hru za veseloherní žánr v pravém slova smyslu. V případě této hry ještě méně než v případě předchozí hry. Ovšem i zde nalezneme místa komediálního charakteru, avšak je jich málo. Komedialnost spatřujeme nejen v závěru v inscenovaném soudním procesu s hlavní postavou Emilií Marty, ale i v některých postavách jako například Barona Hauka. Ten přichází s nápadem, jak použít recept: „*Račte odpustit, já... já myslím, že by se ten recept dal rozdělit na dávky... Račte*

⁷⁹ SHAW, G.B.: *Lékař v rozpacích*. Praha: Zlatý stůl, 1926. str. 126.

*rozumět, na léta. Jedna dávka – deset let života. Tři sta let, to je trochu mnoho, to by někdo... snad ani nechtěl. Ale deset let by si koupil každý, že?...Když je člověk stár, koupil by si rád trochu života...*⁸⁰

*„Karel Čapek zdůrazňoval existenci mnoha lidských pravd a relativnost lidských činů. Proto také hra Věc Makropulos nemohla být tragédií nebo dramatem v klasickém slova smyslu, jejichž příběh stojí na konfliktním střetnutí dvou protikladných nutností. Naopak, relativnost věcí je prvním axiomem Čapkovy dramatické výpovědi. Uznání mnoha pravd rozbíjí konflikt a mění jej v dramatickou konfrontaci názorů na problém lidské dlouhověkosti.“*⁸¹ Téma, stejně tak i jeho zpracování, příběh a jeho vyústění ukazují spíše na drama. Dle předešlé teorie Pavla Janouška se nám odkrývá jedna z příčin, proč se tato hra označuje spíše jako komedie a nikoliv jako tragédie. Další příčinou žánrového označení komedie této hry můžeme spatřovat v době jejího vzniku, kdy toto označení chápeme jako univerzální pojem pro všechny typy divadelních her. Českost hry Věc Makropulos se skrývá právě ve způsobu jejího zpracování a jejího označení za komedii. Máme tím na mysli odraz typické české povahy, kdy závažné a problematické situace český lid řeší za pomoci humoru. *„Humor je formou, která se vymaňuje ze stereotypů, z vážnosti, uvolňuje napětí z nějaké upjatosti a zvyků. Zábavný projev, může být způsob, jak zaujmout a udělat na okolí dobrý dojem nebo jen obveselit.“*⁸²

Věc Makropulos, stejně jako i ostatní Čapkovy hry, dává prostor diskuzím o větší filozofické závažnosti. Nepůsobí-li tato část nesourodě nebo jako rušící element, je to proto, že Čapek dokázal tato místa psát více hovorovou řečí. Poutavé a většinou silně duchaplné konverzace okouzlí a zaujmou čtenáře nejen proto, co se říká, ale i pro samotnou krásu české řeči. Českost české dramatiky spočívá právě v českém jazyku, v české řeči. Čapek cítil odpovědnost za jazyk a za úkol spisovatele kromě jiného považoval i dělat řeč, zdokonalovat jazyk.

Dalším světovým prvkem je paradox tohoto díla. Lidé po celém světě usilují o to, aby se dožili co nejvyššího věku. V tomto díle mají lidé možnost žít a nezestárnout o jediný den po celých dlouhých tři sta let a nakonec nabízenou možnost zahodí.

⁸⁰ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 253.

⁸¹ JANOUŠEK, P.: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1992. str. 40.

⁸² HRYCH, E.: *Dějiny světového humoru*. Praha: Marsyas, 1994. str. 105.

V komedii Věc Makropulos se vše obrací v opak: nikoliv krátkost života, nýbrž jeho prodloužení vzbuzuje hrůzu, protože se stává realitou. A tím se dostáváme k dalšímu potvrzení světovosti této hry. K filosofické otázce, která se odráží v nejednom díle světových autorů, co je smyslem života. Čapek na tuto otázku tím, že zdůvodnil nežádoucnost smyslu života, odpověděl. Víra ve smysl života se podle něj skrývá paradoxně v jeho krátkosti, protože jen tehdy má všechno pro člověka smysl a všemu věří.

Věc Makropulos je hrou, která spadá do období Čapkovy tvorby obracející se ke společenské problematice a formou vědecko-utopickou se snaží reagovat na civilizační problémy i na přínos (hrozbu) moderní doby. Většina jeho dramát i románů této doby je napsána z dohadu, co by se stalo kdyby.... Můžeme tak říci, že každé Čapkovo utopické dílo je jednou velkou otázkou. V komedii Věc Makropulos jsou postavy vykresleny tak, že jejich chování je typické pro zastoupení různých sociálních vrstev lidí, což je způsob stejný, jaký využil ve svých hrách i G. B. Shaw. Prus a Janek jsou zástupci aristokracie, jejich chování je elitářské, což dokazují tím, že jen pro příslušníky vyšších vrstev by recept na dlouhověkost byl přístupný. Advokát Kolenatý, mladá pěvkyně Kristinka i lékař zastupují měšťanskou inteligenci, oni nejsou zcela přesvědčeni jeli správné vědět, jak prodloužit život. Postava Vítka svými názory spíše tlumočí mínění lidové. Lidový svět zastupují uklízečka a strojník, kteří se však k problému dlouhověkosti nevyjadřují, jak příznačné. Co se týče hlavní postavy, tak ta všechny tyto světy propojuje. U hlavní postavy nalezneme u hlavní postavy vlastnost tolik typickou pro lidskou společnost, a tou je závist. V následující ukázce, Emilia závidí jejich pocity, víru a vychutnávání si života.

„EMILIA: Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všechno smysl! Pro vás má všechno nějakou cenu, protože za těch pár let toho ani dost neužijete... Oh můj bože, kdybych jen jednou ještě (Lomí rukama.) Hlupáci, vy jste tak šťastni! Je to až protivné, jak jste šťastni! A všechno jen pro tu pitomou náhodu, že brzo umřete! Všecko vás zajímá jako opice! Ve všechno věříte, věříte v lásku, v

sebe, ve ctnost, v pokrok, v lidstvo, já nevím v co, já nevím v co!
Ty věříš v rozkoš, Maxi, ty Kristinko, věříš v lásku a věrnost. Ty
věříš v sílu. Ty věříš v samé hlouposti, Vítku. Každý, každý,
*každý v něco věří! Vám se to žije, vy... blázni!*⁸³

Tato ukázka zobrazuje nejen lidskou závist, ale v tomto případě i lítost nad vlastním nešťastným životem. Světovost v tomto případě vidíme v typické vlastnosti lidí, ale zároveň vidíme českost ve víře. Český lid vždy, i když procházel strastiplnými časy, v něco věřil.

4.6.3 Kritické reakce

Čapkova novinka byla po své premiéře hodnocena ze stran kritiky nejednoznačně. Kritikové připomínali, že téma dlouhověkosti bylo v minulosti již několikrát zpracované, uváděli hlavně Balzaca, Suea a Wildea, i že zajímá současné spisovatele, např. Shawa. I moderní věda se zamýšlí nad délkou života. Tyto kritiky na druhou stranu dokazují, že jeho hra, jak tématem, tak i zpracováním, se zařadila po bok zahraničních her světových autorů. Přes negativní konstatování o způsobu výběru tématu hry nikdo s Čapkovým stanoviskem k odvěkému lidskému snu nepolemizoval. Víceméně s jeho názorem všichni souhlasili, ale například Stanislav Lom se vyjádřil, že Čapek vynaložil příliš úsilí, aby nakonec jen řekl, že krátký život, zhruba šedesátiletý, má cenu.⁸⁴

Podle některých kritiků českého dramatu a literatury, ale i dle slov samotného Karla Čapka, se čeští autoři snaží, „aby naši „malou a všední“ skutečnost nejen pečlivě pozorovali, ale aby ji soudili a aby napravovali svět.“⁸⁵ To je však chyba a o to se Karel Čapek nesnaží ve Věci Makropulos a ani v dalších dramatech jako R.U.R nebo v Bílé nemoci. Jen poukazuje na to, kam lidská společnost směřuje, ale nesnaží se o její nápravu. Právě díky tomuto způsobu zpracování Věci Makropulos, ale i ostatních dramát můžeme hovořit o světovém prvku. Světovém proto, že lidé v jakékoliv zemi nechtěli být poučováni, ale zároveň chtěli dostat možnosti jak se s některými problémy vypořádat.

⁸³ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 258.

⁸⁴ MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

⁸⁵ BURIÁNEK, F.: *Karel Čapek*. Praha: Melantrich, 1978.

Mnoho diskuzí se vedlo ohledně pesimistického závěru Čapkovy hry. Sám Čapek hovořil o komedii, což vzbuzuje u některých teoretiků pochybnosti; připomeňme si úvahy Pavla Janouška na téma pesimismu či optimismu bratří Čapků a s tím související téma „nepovedenosti“ závěrů jejich děl, jak o nich Janoušek s nadsázkou hovoří (Janoušek 1993: 39). Tento problém Čapek sám předvídal, proto se snažil v předmluvě k prvnímu knižnímu vydání hry „pesimistický“ konec své „komedie“ obhájit či vysvětlit. *Věc Makropulos* ovšem dokáže mluvit sama za sebe a určit si svůj žánr, což jsme již dokazovali v předešlé kapitole. To jestli je pesimistická je velmi subjektivní názor každého kritika této Čapkovy hry. Kritika se opírala o drama G. B. Shawa *Zpět k Methusalemovi*, která vyznívá ve srovnání s Čapkovou komedií optimističtěji. Na základě kritiky lze lépe pochopit v čem spočívá českost tohoto díla. Odráží se v něm povaha českého lidu, která na jednu stranu těžkou situaci raději překonává pomocí humoru, na druhou stranu z hlediska historie, tedy toho, co si český národ prožil se na svět dívá spíše pesimisticky. Ale je Čapkův pohled opravdu pesimistický, když dlouhověkost zavrhuje a naopak průměrný věk vyzdvihuje? Spíše se dá hovořit o optimismu. Čapek českému národu nepředkládá žádné ideály ani naděje, že i kdyby existovala možnost žít po tři sta let, tak nám nezaručí, že život člověka, že společnost, v níž bude člověk žít bude lepší. Je to smutné, ale nikoliv pesimistické. Sám Čapek vyslovuje v předmluvě tohoto díla, že existuje dvojí optimismus: „*jeden, který se od špatných věcí odvrací k čemuś lepšímu, třeba vysněnému; druhý, který hledá v samotných špatných věcech něco aspoň trochu lepšího, třeba jen vysněného.*“⁸⁶

Otakar Fischer se vyjádřil na úkor této hry, že není nikterak hlubokomyslná a je spíše výsledkem Čapkoví stagnace, ale neupírá Čapkoví zásluhu na rozšíření a proslavení českého dramatu ve světě. Zároveň však připomíná, že právě z jeho postavení dramatika ve světě (ovšem i u nás) vyplývá autorova odpovědnost.⁸⁷ Pocit odpovědnosti za národ v Čapkoví probudila mravoučnost, jež vyrůstala z kulturního vývoje lidstva. Čapek, vědom si své odpovědnosti, v závěru hry, kdy je recept na dlouhověkost zničen, českému národu ukazuje ideu demokratismu, kterou vyznával a s tím související snahu být srozumitelným co nejširší čtenářské obci.

⁸⁶ ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963. str. 186.

⁸⁷ MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

ZÁVĚR

V diplomové práci jsme se vymezili pojmy českost a světovost. Seznámily jsme se blíže s vybranými dramaty Karla Čapka, která se stala předmětem analýzy. Ve vlastní analýze jsme se zaměřily na specifické jevy, podle kterých lze určit v čem spočívá českost a světovost české dramatické tvorby 1. poloviny 20. století.

Primárním cílem diplomové práce bylo sledovat specifické způsoby, jevy, motivy, prostředky či faktory ve vybraných dramatech 1. poloviny 20. století, které ojasňují v čem spočívá českost a světovost české dramatiky tohoto období.

Světovost a českost české dramatiky není posuzována dle toho, kolikrát byly dramatické hry hrány v českých či světových divadlech, ale podle jejího obsahu, způsobu zpracování a především výběrem tematiky. Česká dramatika byla ovlivněna tematikou světového dramatu, jenž se po období vykreslování intimních lidských vztahů zaměřila na téma války, revoluce, masy, vůdců, technického pokroku, dlouhověkosti a úvah o podstatě člověka. Dramatická tvorba 1. poloviny 20. století je dramatikou tvořenou v době mezi dvěma světovými válkami. Reakce světové i české dramatiky na válku se příliš nelišily, jak čeští dramatici, tak i evropští válku využívali dvojím způsobem. Převážná většina ji ve svých dílech odsuzovala a zobrazovala její hrůzné následky. Druhá část dramatiků se nechala inspirovat bojem ve prospěch revoluce. Čeští dramatici, stejně tak i světoví, chtěli lidem předat jakési poselství. Poselství nebo spíše varování před odlidštěním, před zmechanizováním světa, před mocí a zničivými hrozbami války. Během období mezi válkami se do české dramatiky promítl i vliv různých uměleckých směrů. Světovost a českost uměleckých směrů se promítla do české dramatiky především tím, že přední čeští umělci se snažili na podněty přicházející se zahraničními uměleckými směry reagovat aktivně a snažili se je aplikovat ve shodě s předpoklady domácího společenského vývoje. Specifikum české dramatiky spočívá v mnoha případech v jejím bezprostředním styku s životem národa, s problémy naší země a doby, s úsilím ovlivnit vztahy mezi lidmi i mezi národy.

O světovosti a českosti české dramatiky vypovídají i divadla. Česká divadla svůj repertoár vybírala a upravovala vzhledem k společenské a umělecké skutečnosti. Tudíž se na nich uplatňovali aktuální i starší hry odpovídající dobové problematice a uměleckému směru. Výběr dramát se proto nezastavil na českých hranicích, ale vybíral si i ze světové

dramatiky. To, zda uspěla u publika záviselo do značné míry na režisérovi a na výkonu herců. Některá česká dramata pronikla za hranice právě díky skvělému divadelnímu ztvárnění. Česká dramatika byla ve světě uznávána díky mnoha významným dramatikům, jako jsou František Langer, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura, Viktor Dyk a bratři Čapkové a další. Přes různorodost jejich tvorby všechny dramatiky spojovala touha po světovosti. Dramatici se chtěli stát součástí světové tvorby, ovlivnit ji a mnoho z ní přijmout. Cílem jejich tvorby se stala snaha zaujmout stanovisko k domácí problematice, ale i k problémům týkajících se celého lidstva. Světovost českého dramatu nebyla budována v malicherné snaze zalíbit se a upoutat pozornost, ale z touhy podílet se na osudu světa. Jedním z předních dramatiků 1. poloviny 20. století je Karel Čapek. Jeho tvorba pronikla až do Ameriky, Japonska a Londýna. Jeho dramata pronikla do světového podvědomí nejen pro tématickou aktuálnost jako bylo postavení se proti nastupujícímu fašismu nebo proti zmechanizování a odlidšťování světa, ale i pro způsob zpracování (zpracování světové oblíbeného utopicko-fantastického námětu). Jeho zkušenosti spisovatele, dramaturga a režiséra dodávali dramatům silný náboj a lesk. Přestože chtěl svými dramaty postihnout osud celého lidstva, jako vlastenec se obracel primárně k českému obyvatelstvu a jejich problémům.

Konfrontace českosti a světovosti české dramatiky nám dala možnost nahlížet na českou dramaturgu 1. poloviny 20. století z nového hlediska. Tímto novým hlediskem máme na mysli fakt, že světovost české dramatiky spočívá především v její českosti. Jednoznačně světovost české dramatiky ční v její historické aktuálnosti - reakci na celosvětové společenské problémy, v její tematičnosti, již se řadí k novotářským nebo experimentálním, také v jejich motivech. V motivech nacházejícími se i ve světových dramatech, jako je láska, smrt, víra nebo varování před pokrokem, před člověkem samým. Nejspolehlivější důkaz světovosti vidíme v tom, že i český národ se svou malou zemí, bohatým jazykem a pestrým a těžkým osudem dokáže promluvit ke světu a být mu potřebným.

Závěrem této diplomové práce je fakt, že česká dramatika se dokázala i přes nepřízeň doby rozvíjet, dokázala vytvářet dramatická díla s ohledem na přicházející umělecké směry ze zahraničí a na společenské podmínky v naší zemi, ale i ve světě. Brzy se vyrovnala dramatické světové a dokázala ji inspirovat některými dramatickými díly našich významných dramatiků.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BLAHYNKA, M.: *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav, 1972. ISBN 59-090-70
2. BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia, 1977. ISBN 21-032-77
3. BRABEC, J. a KOL.: *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1977. ISBN 21-093-83
4. BRADBROOK, B.R.: *Karel Čapek : hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80 – 200 – 1385 - 7
5. BRANŽOVSKÝ, J.: *Světový názor a umění*. Praha. Nakladatelství politické literatury, 1963.
6. BRECHT, B.: *Divadelní hry I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963.
7. BROCKET, O. G.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-364-9
8. BURIÁNEK, F.: *Česká literatura první poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1981. ISBN 22-136-81
9. BURIÁNEK, F.: *Česká literatura 20. století*. Praha: Orbis, 1968. ISBN 11-024-68
10. BURIÁNEK, F.: *Fráňa Šrámek*. Praha: Československý spisovatel, 1976. 33-115-76
11. BURIÁNEK, F.: *Národní umělec Fráňa Šrámek*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
12. BURIÁNEK, F.: *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel, 1988.
13. CÍSAŘ, R.: *Karel Čapek – autor utopicko-fantastických her*. Praha: Dilia 1990.
14. CÍSAŘ, J.: *Přehled dějin českého divadla II*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80 – 7331 – 027 - 9
15. DEMBICKÁ, S. a KOL.: *Světová literatura 20. století v kostce*. Praha: Libri, 1999. ISBN 80-85983-80-X
16. DVOŘÁK, A.: *Trojice nejodvážnějších*. Praha: Orbis, 1961.
17. DVOŘÁK, A.: *Husité*. Praha: Zlatý stůl, Knihy srdce i ducha, 1919.
18. ČAPEK, K.: *Adam stvořitel*. Praha : Otakar Štorch-Marien, 1929.
19. ČAPEK, K.: *Hry. Loupežník, R.U.R., Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
20. ČAPEK, K.: *Věc Makropulos*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

21. ČAPEK, K. a J.: *Ze života hmyzu*. Praha: Artur, 2004. ISBN 80-86216-45-4
22. ČERNÝ, F.: *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000.
23. ČERNÝ, F.: *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80 – 86202 – 36 - 4
24. FISHER, O.: *K dramatu*. Praha: Grosman a Svoboda, 1919.
25. GUZIUR, J., JAŘAB, J.: *Georgie Steiner a myšlenka Evropy*. Praha: Periplum, 2006.
26. HAVEL, V.: *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012. ISBN: 978-80-7490-12-9
27. HYNŠT, M.: *Kapitoly proti dogmatu*. Brno: Šimon Ryšavý, 2002. ISBN 80-86137-59-7
28. JANOUSEK, P.: *Studie dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993. ISBN 80-85778-04-1
29. JIRÁT, V.: *Otokar Fischer*. Praha: Alois Srdce, 1933.
30. KARINTHY, F.: *Cesta do Faremida*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
31. KLÍMA, I.: *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
32. KOL. AUTORŮ: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing, 1995. ISBN 80-85865-48
33. KOL. AUTORŮ: *Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech 1907-1932*. Praze: Nákladem Městského divadla na Král. Vinohradech, 1932. ISBN 978-80-239-9604-3
34. KOUDĚLKA, V.: *Boje o české drama 1918-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
35. KUNDERA, L.: *Jaroslav Kvapil*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.
36. KUDĚLKA, V.: *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987. ISBN 21 – 088 - 87
37. LANGER, F.: *Periférie*. Praha: Artur, 2010. ISBN 9788087128480
38. LEHÁR, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8
39. MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze*. Praha: Československý spisovatel, 1963. ISBN 22 – 113 – 63.
40. MATHESIOS, B.: *Kritický měsíčník I, Líc prohry*, 1938.
41. NEZVAL, V.: *Milenci z kiosku*. Praha: Orbis, 1963. ISBN 11-052-63
42. O'NEILL, E.: *Smutek sluší Elektře*. Praha: Orbis, 1960.

43. PELC, J.: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981. ISBN 80-204-0165-2
44. PLATÓN: *Symposion*. Praha: Oikoymenh, 1999. ISBN 80-7298-139-0
45. PIRANDELLO, L.: *Šest postav hledá autora*. Praha: Artur, 2008. ISBN 9788087128084
46. REICH, B.: *Bertolt Brecht*. Praha: Orbis, 1964. ISBN 82-2-051
47. RUTTE, B, a KODIČEK, J.: *Nové české divadlo 1928-1929*. Praha: Aventium, 1929.
48. RUTTE, M. K. H. Hillar: Praha: Čs. Dramatický svaz a Družstvo práce, 1936.
49. SHAW, G.B.: *Zpět k Methusalemovi*. Praha: Družstevní práce, 1929.
50. ŠRÁMEK, F.: *Měsíc nad řekou*. Praha: Artur, 2006. ISBN 8086216780
51. TILLE, V.: *Dějiny Národního divadla 5*. Praha : Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, 1935. ISBN 80- 7203-125-2
52. TETAUER, F.: *Shaw. Ideologie a dramatika*. Praha: Družstevní práce, 1929.
53. VÁCLAVEK, B.: *Česká literatura XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1974. ISBN 22-009-74
54. VANČURA, V.: *Jezero Ukereve*. Praha Orbis, 1958.
55. VLAŠÍN, Š a KOL.: *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1976. ISBN 11-018-77
56. VLAŠÍN, Š a KOL.: *Kniha o Čapkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1988.
57. VODIČKA, L.: *Česká literatura 20. století*. Brno: CERM, 1996.
58. VOSKOVEC, J. a WERICH, J.: *Hry Osvobozeného divadla*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
59. VŠETIČKA, F.: *Dílna bratří Čapků*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80 – 7198 – 370 - 5

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Bc. Hana Laumerová
Katedra:	Katedra českého jazyka a literatury
Vedoucí práce:	Mgr. Daniel Jakubiček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2013/2014

Název práce:	Českost a světovost české dramatiky 1. poloviny 20. století
Název v angličtině:	Worldwide and czechness czech dramatist first half of the 20th century
Anotace práce:	Příliv zahraničních uměleckých směrů do české dramatiky, problematika společenských událostí u nás i v zahraničí v 1. polovině 20. století vedou k otázce vlivu na českou dramatiku, konkrétně k úvahám českosti a světovosti české dramatiky tohoto období. Diplomová práce rozdělena do čtyř kapitol se věnuje vymezení světovosti a českosti české dramatiky a následné analýze oblastí inspirace, námět a zpracování, kritická reakce her Karla Čapka. Karel Čapek je nejznámější osobností české dramatiky, které se podařilo ve své dramatické torbě skloubit faktory českosti a světovosti, proto se jeho hry staly předmětem naší analýzy při objasnění a dokazování světovosti a českosti v české dramatice 1. poloviny 20. století.

Klíčová slova:	<i>dramatika 1. poloviny 20. století, světovost a českost Karla Čapka, utopická dramata, Matka, R.U.R., Věc Makropulos</i>
Anotace v angličtině:	The inflow of foreign artistic styles in Czech playwrights , the issue of social events at home and abroad in the first half of the 20th century lead to the question of the impact on the Czech playwright, specifically to consider Czechness and worldwide Czech playwrights of the period. The thesis is divided into four chapters are devoted to the definition of worldwide and Czechness Czech dramatists and subsequent analysis of the areas of inspiration , ideas and processing , critical reaction games Karel Capek. Karel Capek is best known Czech playwright who succeeded in his dramatic creation factors combine Czechness and worldwide , so the game became the subject of our analysis in explaining and proving worldwide and Czechness in Czech playwright 1 half of the 20th century.
Klíčová slova v angličtině:	playwright first half of the 20th century , worldline and Czechness Karel Capek , utopian drama, Matka, R.U.R., Věc Makropuloc
Přílohy vázané v práci:	
Rozsah práce:	70 stran
Jazyk práce:	čeština