

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Michaela Bechnerová

Charakter a proměny beletrie Josefa Čapka

Character and Changes of Josef Čapek's Fiction

Praha 2015

Vedoucí práce: PaedDr. Luboš Merhaut, CSc.

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala PaedDr. Luboši Merhautovi, CSc. za jeho cenné rady a vstřícný přístup.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. 8. 2015

Abstrakt

Bakalářská práce *Charakter a proměny beletrie Josefa Čapka* se zabývá vybraným literárním dílem Josefa Čapka. Poukazuje na motivy a postupy, které prostupují autorovou literární tvorbou. Dále nastiňuje Čapkův umělecký vývoj. V neposlední řadě pak naznačuje spojitost jeho literární tvorby s tvorbou výtvarnou i esejistickými úvahami o umění.

Klíčová slova

Josef Čapek, literární dílo, moderní umění, výtvarná tvorba, putování, setkání

Abstract

Bachelor Thesis *The Character and Changes of Josef Čapek's Fiction* deals with selected literary work of Josef Čapek. It refers to motives and technique which pervades the author's literary production. Further it outlines Čapek's artistic development. Last but not least it indicates a connection between his literary work, his fine art work and his reflection essays on art.

Key words

Josef Čapek, Literary Work, Modern Art, Fine Art Work, Wandering, Encountering

Obsah

Úvod	6
1. Společné Josefovy počátky s bratrem Čapkem	8
1.1. Žena – hybatelka dějem	8
1.2. Diptychy	10
1.3. Humor	12
1.4. Prostor	13
1.5. Čapkova raná výtvarná tvorba	14
2. Podmanění moderního umění	16
2.1. Lelio	16
2.2. Povídky osamocení, neklidu a bezejmenných postav	18
3. Stín kapradiny	24
3.1. Charakteristika díla	24
3.2. Kompoziční prvky	25
3.3. Motivy	26
3.4. Prostor	27
3.5. Paralela s „chlapy“ na Čapkových plátnech	28
4. Ve znamení esejistické tvorby	30
4.1. Kulhavý poutník	30
4.2. Pout' životem	32
4.3. Teoretik a tvůrce „magického“ umění	34
Závěr	38
Seznam literatury	40
Obrazová příloha	42

Úvod

Josef Čapek patřil k všestranně zaměřeným umělcům své doby. Jeho hlavní životní náplní bylo především umění výtvarné, v němž mohl synteticky ztvárňovat své osobité vidění světa. Po celý život ho však také provázela umělecká potřeba vyjadřovat se literárně, která předurčovala – ovlivňovala jeho tvorbu výtvarnou, vzájemně se s ní doplňovala, nebo naopak. Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl prostřednictvím vybraných autorových slovesných děl poukázat na motivy a postupy, které prostupují jeho literární tvorbou a naznačují autorův umělecký vývoj.

Práce vychází z dosavadního literárněhistorického poznání a novodobého edičního zpracování Čapkovy tvorby.¹ Vzhledem ke stanovenému cíli nebudeme zohledňovat textologický aspekt a věnovat se změnám v různých vydáních.

Nejprve se zaměříme na originálně stylizované literární počátky bratří Čapků, které pro oba představovaly první kroky do sféry moderního umění a pro Josefa osvojení některých literárních postupů, jež přešly do jeho samostatné literární tvorby. Interpretací vybraných prozaických textů z výboru *Krakonošova zahrada* se dotkneme některých základních motivů, které prostupují jejich společným, velmi různorodým a široce zaměřeným raným literárním dílem. Naznačíme také stav v Josefově výtvarném umění, jež se obdobně jako jejich prvotiny vyznačovalo secesními postupy.

Následně přejdeme k prvnímu většímu významnému samostatnému počínu Josefa Čapka, jímž je povídkový soubor *Lelio*. Pokusem o celkovou charakteristiku a zařazením díla do autorova literárního vývoje poukážeme na výrazný posun k cestě za osobitou estetikou. Interpretací vybraných motivů a postupů jednotlivých povídek pak na charakter díla, které v sobě zahrnuje stěžejní obrat k vnitřnímu světu. Motivů osamocení, úzkosti a neklidu a figurativní ráz povídek *Lelia* náznakem provážíme s autorovou výtvarnou tvorbou.

V další kapitole se zaměříme na Čapkovo nejepičtější literární dílo, a to *Stín kapradiny*. Zmíníme se o stěžejních motivech (cesta, setkání), kompozičních prvcích, funkci prostoru a charakteristických rysech díla, které v konfrontaci s poetikou *Lelia* naznačují autorův další literární vývoj – zodpovězení otázek týkajících se lidského osudu jedince. Dotkneme se rovněž souvislostí této novely s Čapkovým výtvarným směřováním.

¹ Historii vydávání a recepce beletristických děl Josefa Čapka podávají ediční poznámky a komentáře editorů (Vojtěch 2011, Opelík 2010a). Nejnovější bibliografii pak přináší heslo J. Opelíka (2014), o jehož čapkovské studii se práce opírá především.

Nakonec zmíníme Čapkův nejosobitější literární počín, jímž je filozofující esej *Kulhavý poutník*. Zde vrcholí autorovy úvahy o lidské existenci, motiv putování životem i obrat k jedinci a jeho nitru. Esejistické tendence v literární sféře provážíme s autorovými esejistickými úvahami o umění přírodních národů. Na vybraných pasážích z úvodní kapitoly k *Umění přírodních národů* načrtneme souvislost nejen s autorovým *Kulhavým poutníkem*, nýbrž s jeho celkovým, velmi osobitým uvažováním o umění vůbec.

1. Společné Josefovy počátky s bratrem Karlem

Josef Čapek vstoupil do veřejného povědomí nikoli jako jednotlivec prostřednictvím výtvarné tvorby, nýbrž společnou literární tvorbou s bratrem Karlem. Jako sourodá dvojice psali nejen beletristické, ale i výtvarně-kritické práce uveřejňované v novinách a časopisech. Společné tvůrčí počátky úzce souvisely s jejich bratrskou sounáležitostí, jak vzpomíná František Langer (2004: 19–20): „Ať už pražští pamětníci vzpomínají na Karla či na Josefa, na počátku to budou vždy jen bratři Čapkové [...] Od prvního dne zdůrazňovali, že tvoří neoddělitelnou dvojici. Docházeli vždy spolu, v kavárně seděli vedle sebe, spotřebovali shodně po černé kávě s rohlíkem, vykouřili spoustu doma cpaných cigaret a zas současně odcházeli.“ Oba bratři psali dohromady, jelikož jim společný způsob psaní vyhovoval a nepovažovali jej za cosi nepřirozeného.² Vzájemně se doplňovali a byli si inspirací. V následujících kapitolách budeme sledovat jejich společnou cestu literárními počátky.

Své prvotiny později bratři Čapkové sebrali a nechali vydat ve výboru *Krakonošova zahrada*, který vyšel prvně roku 1918.³ Drobné prózy ve výboru obsažené se vyznačují zřetelnou hravostí, obnaženými slohovými postupy, smyslem pro slovní vtip, ironii a metaforičnost, což také úzce souvisí s jejich formou: často se v nich setkáme s paradoxy, anekdotami, aforismy nebo úvahovými pasážemi. Sami bratři Čapkové předkládají v umělecky stylizované *Předmluvě autobiografické*⁴ hodnocení své tvorby jako „[...] knížka nezralá, frivolní, umělá, intelektuálně vtipná, nečeská, domýšlivá, dekadentní, paradoxní, nevážná, nepřirozená, povrchní, překonaná [...]“ nebo také „[...] lyrická, bujná, naivní, mladá, teskná a divá“ (Čapkové 2010: 264). My jen doplníme, že se jedná o texty plné citlivě nahlížené reality i vlastní „duhové fantazie“.

1.1. Žena – hybatelka dějem

Nejvýraznějším společným motivem a pojátkem raných próz bratří Čapků je postava ženy vystupující v mnoha podobách a kontextech. „Hýří se v nich erotickými

² Pseudonym „J. K. Čapek“ vyvolával mezi veřejností podobný rozruch jako dráždivá tematika jejich prvních próz. Zpočátku se myslelo, že autorská dvojice vůbec neexistuje, nebo že pseudonym patří člověku zkušenému životem.

³ V *Krakonošově zahradě* nalezneme společné časopisecky otištěné prózy z let 1908–1910.

⁴ Zde se dočítáme také o důvodech autorů pro vydání jejich díla a objasnění názvu knihy: „*Krakonošova zahrada* v užším smyslu je onen kraj, ono do tvrdé země zaryté údolí Úpy, kolem něhož se rýsují veliké, svaté, pohádkové obrysy [...] Tam tedy se otevřel tvému prvnímu okouzlení ráj světa“ (Čapkové 2010: 259–260).

náměty, motivy i pointami a žena je v nich hlavním hybatelem, ať už se objeví na scéně, nebo zůstane v zákulisí [...]“ (Opelík 1980: 21). Zájem o erotické motivy a snaha proniknout do tajemných zákoutí komplikované ženské duše jistě mimo jiné souvisela s mladým věkem začínajících autorů. Nízký věk jim však nebránil v hutném a obrazném vyjadřování a v širokém výběru témat vycházejících z inspirace běžným, každodenním životem.

Povídka *Systém* začíná vyhozením dvou mužů⁵ z paluby zábavní jachty do moře pro blíže nespecifikovaný prohřešek odporující pravidlům slušného společenského chování. Po chvíli se přes palubu ocitne také majitel továrny pan Ripraton. Muži se nechávají unášet po moři, zatímco vedou rozhovor o možnosti ovládnutí světa dělníky, pokud se jim dostanou různé intelektuální, kulturní, společenské či rodinné podněty. Proto si továrník Ripraton utvořil „systém“, svou metodu, jež spočívá ve výběru „podřadných“ a ničeho nežádoucích jedinců, kteří budou poslušně pracovat a poslouchat veškeré pracovní rozkazy. Žena je k dělníkům pouštěna jen málo a výhradně v noci, „[...] aby nespátřili její krásy a nedoznali estetického vzrušení [...]“, jelikož „[...] žena vzněcuje city estetické, rodinné, etické, společenské [...] Žena jest nepřítelkyní každého systému“ (Čapkové 2010: 31). Nakonec se všichni muži dostanou na pevninu. Následující den navštíví oba muži pana Ripratona v domě jeho sestřenky. Ripraton podá mužům dopis z továrny, v němž je popsána katastrofa, která se tam stala. K jednomu z dělníků byla nedopatřením puštěna za rozsvíceného světla žena, čímž procitnul a objevil v sobě touhu po jiném životním naplnění než pracovním. Ostatní dělníci se nechali hloubkou těchto nově poznáných citů rovněž pohltit. Následovala vzpoura, zapálení továrny, přepadení ženské čtvrti a zakládání rodin. Ripratonův „systém“ na výchovu bezcitných dělníků byl zničen.

Továrník Ripraton zde vystupuje jako postava „dandyho“, amorálního člověka, která se v Čapkovských juveniliích vyskytuje opakovaně (téma morálky se explicitně řeší např. v diptychu *Morálka a Morálka II*). Děj povídky vyznívá téměř utopisticky, nicméně varuje před nelidským a absurdním zacházením s lidmi jako s „nástroji“. Žena je tu líčena jakožto postava tvořící neoddělitelnou součást života muže, proto dojde ke zmaření Ripratonových plánů na proměnu dělníků. Žena „[...] má podle mladých

⁵ Pravděpodobně bratrů, možná samotných bratří Čapků (srov. Kožmín 1989: 11).

Čapků vždy navrch: jsou mužovou nezbytností, může rozhodovat o jeho osudu – a nemusí to být ani osudová žena [...]“ (Opelík 2010: 326).

V jiné povídce, *Olga Desmond*, se setkáváme s ženou o něco konkrétnější, než jak tomu bylo v povídce *Systém*. Berlínská tanečnice Olga se stává předmětem zkoumání ženské nahé krásy. Při svých představeních vystupuje totiž bez oděvu, avšak není zcela nahá, „[...] je oděna svou krásou“ (Čapkové 2010: 54). Okouzlení krásou nahého ženského těla v sobě spojuje princip estetický a biologický (srov. Opelík 1980: 23), příznačný pro antickou kulturu.⁶ Spojení dvou principů, propojení umění s životem, deklaruje sama povídka: „[...] v Berlíně pojmenovali krásu ženy uměleckým požitkem. Ejhle, dočkali jsme se, díky, že padají hranice mezi přírodou a uměním; neboť přirozenost ženy má nyní sloužit její uměleckosti; a kde se dříve účastnilo jen přirození, stává se nyní účastným i umění [...]“ (Čapkové 2010: 55).

V povídce *Benátský karneval* naopak poznáváme „démonickou“ madame Tarnovskou. Ženu ne příliš hezkou, ale pro muže z jejího okolí ženu osudovou. Tato hraběnka svým charismatem sváděla muže, aby pro ni vykonali různé zločiny. Madame Tarnovská reprezentuje ženu „[...] tajemnou, nebezpečnou, strašnou a svůdnou, sfingu [...]“ (tamtéž: 131). Děj povídky je ohraničen dvěma aforistickými pasážemi o hloubce a složitosti poznání ženské duše: „[...] duše ženy je nezměřitelně hluboká [...] ,Žena je sfinga,‘ řekl pan mluvčí, ,jejímž tajemstvím je mužovo srdce. Žena je anděl, k němuž křídla má mužova duše. Žena je démon, jehož zatracení je v mužově nitru [...]“ (tamtéž: 130).

Žena z povídky *Systém*, Olga Desmond i hraběnka Tarnovská mají jednu společnou charakteristiku: všechny oplývají jistým tajemstvím – něčím pro muže nepoznaným, tajuplným a nepochopitelným, což je pro ženské postavy juvenilií příznačné.

1.2. Diptychy

Dalším poznatkem, s nímž se můžeme v *Krakonošově zahradě* setkat, jsou texty, které se vážou do dvojic, tzv. diptychy⁷ (pro příklad uveďme *Rozkoše okamžiků – Rozkoše samoty*; *Morálka – Morálka II*).

⁶ V povídce toto tvrzení dokládá narážka: „lidstvo opět sni svůj helénský sen“ (Čapkové 2010: 55).

⁷ Srov. Kožmín 1989: 13.

Díptych *Rozkoše okamžiků* a *Rozkoše samoty* spojuje zdánlivě stejné téma – téma rozkoše jakožto slastné, radostné prožití jisté chvíle. *Rozkoše okamžiků* začínají povzdechem nad prchavostí krátkých momentů: „Rozkoše okamžiků jsou jako kapky, jež padají a třpytí se a pak zapadnou do široké hladiny. Ta hladina je širá a šedivá, a proto se v ní rozkoše ztrácejí docela tak nadarmo [...]“ (Čapkové 2010: 162). Vzápětí přichází nápad na vynalezení strojku, „[...] kterým by bylo možno prodlužovati rozkoše okamžiků“ (tamtéž: 162). Vzhled a funkce strojků jsou popisovány nejrůznějšími reklamními obraty (srov. Kožmín 1989: 13): „[...] dámské strojky by byly miniaturní, pěkně ryté a zdobené [...] strojky americké nebo švýcarské práce, překrásné chronometry, prodlužující rozkoše okamžiků troj- až pětinasobně“ (Čapkové 2010: 162). V povídce je také kontrastivně nastíněno, jak by s takovým strojkem zacházeli bohatí a chudí: „A to by potom bohatí seděli na svých lenoškách a sténali by a čekali by, až by se jich dotkla nějaká rozkoš [...] Naproti tomu dva chudí milenci by seděli vedle sebe na lavičce a měli by dohromady jen jeden laciný strojek [...] Ale oni by s radostí seděli vedle sebe [...]“ (tamtéž: 162). Pravá rozkoš se tedy nedá koupit bohatstvím. Povídka *Rozkoše samoty* popisuje anglické rytiny zvané stejně jako název povídky,⁸ na kterých bývá „[...] mladá žena, jež šije; ale vyšívání a klubko nití jí vypadly z rukou a ona sní rovně před sebe, zatímco mladá kočka si hraje s klubkem“ (tamtéž: 162). Samota dívek však není protkána rozkoší, nýbrž trýzní.

V povídkách *Morálka* a *Morálka II* postavy diskutují nad tím, co je morální, protože jsou sami nařknuti z amorálnosti kvůli své lehkomyšlné povaze. Své názory vyjadřují prostřednictvím kontrastů, míšením nízkého a vysokého: „Oblaka, cudná oblaka! Vy prvky urvané od země!, když toužíte stoupati výše od této své všední matice, jež táhne vás svou hrubou láskou, vy plivnete ji své slavné deště do tváře a stoupáte výše do božských samot [...]“ (tamtéž: 88). Popření „měšťácky“ platné morálky a tím také morální úlohy umění bylo v souladu s využíváním erotických motivů a vysokou mírou autorské stylizace (srov. Opelík 1980: 24).

Díptychy se objevují také mezi aforismy. Tyto nové provokativní soudy o věcech známých byly bratřím Čapkům víc než vlastní. Pro příklad uveďme aforismy *Na jedné noze* a *Na druhé noze*. Tématem obou aforismů se stává opět žena. Ironické soudy vypovídají o ženské povaze a vlastnostech vlastních pouze onomu „něžnému“ pohlaví.

⁸ Angl. The Pleasures of Solitude.

1.3. Humor

S prvotinami mladých Čapků nesmíme opomenout neméně výrazný jednotící prvek jejich tvorby, a tím je humor.⁹ Humor a komično je vytvářeno různými způsoby: slovními hříčkami, opakováním motivů, groteskními situacemi, absurdními dialogy postav, hyperbolickým vyjadřováním či znevažováním vážných témat. Příznačnou formou pro uplatnění zmíněných prvků jsou u Čapků satira, parodie a aforismy. Již ve výše analyzované povídce *System* čteme o mužích vhozených do moře, kteří nejsou danou situací vůbec znepokojeni. Pan Ripraton si v klidu zapálí doutník a společně se dvěma ostatními muži mají čas vést myšlenkově bystré dialogy. Taktéž v *Morálce* sledujeme neobvyklý dialog mezi vypravěčem a kozlem – asociace na dionýskou tvorbu (srov. Opelík 2010: 326). Nyní si ukážeme využití humoru v několika dalších povídkách.

V povídce *Alkohol* se motiv alkoholu (a jeho zdůrazňované neustálé zdražování) opakuje, čímž se próza rytmizuje, zároveň však zůstává stále v jednom časovém bodě – nesměruje ke konci, k zřejmému dějovému spádu. Oslabení časové posloupnosti je typické především pro lyričtější a kratší texty z Čapkových prvotin (srov. Opelík 1980: 26). Opakováním základního námětu z různých úhlů pohledu (další častý rys Čapkovských textů) také dochází ke zmírnění vážnosti vylíčeného děje povídky. Ten se odehrává v satiricky popsaném prostředí plném opilců a lidí žijících na okraji společnosti, pro něž je alkohol jedinou útěchou, náplastí na jejich smutné a prázdné životy.

Jinou satiricky vyznívající povídkou je *Aristokracie*. Také v této povídce dochází k zhuštění časové linky a sledu jednotlivých událostí. Při příležitosti oslavy sto dvacátých narozenin kaplana Chrodeganga, jenž vždy, „[...] na Štědrý den, býval očištěn a snášen do komnat panstva, aby byl ukázán hostům jako křtitel a vychovatel dědů již historických [...]“ (Čapkové 2010: 57),¹⁰ se sejdou letití gratulanti z řad zaměstnanců paláce, kteří diskutují (prostřednictvím neustálého opakování podobného motivu) o změnách společenských poměrů a pohoršují se nad vzrůstajícím úpadkem šlechty.

⁹ Zmiňme proto ukázkou z textu, která se zabývá humorem samotným a nese stejný název: *Humor*. „Vážnost je bez konce mocná, a jediné je ještě mocnější než vážnost: nevážnost. Žádná věc není tak vážná, aby nebyla zodpovědná vtipu.“ (Čapkové 2010: 102)

¹⁰ I tato malá ukáзка názorně ilustruje juvenilní ironizující slovní humor.

Výrazným dokladem Čapkovské záliby ve slovních hříčkách a ironii je povídka *Večeře* tematizující velmi neobvyklý motiv – celý proces trávení. Pohyb sousta od zvednutí z talíře, prvního polknutí přes veškeré lidské trávicí procesy je líčen velmi detailně a s jistou mírou živočišnosti, jež kontrastuje s pohledem na mladou krásnou ženu: „Jak krásně ona jí, dravě a s živou rozkoší, záříc s rajskou spokojeností živočišného blaha!“ (tamtéž: 94).

1.4. Prostor

V prvotinách bratří Čapků nedochází pouze k oslabování časové posloupnosti, tedy redukci času, ale také k redukci popisu prostoru. Prostorové entity jsou stejně jako ty časové redukovány více či méně podle funkce, kterou mají v textech plnit. V poslední zmíněné povídce *Večeře* nám informace o okolním prostoru nejsou vůbec známy, jelikož k vypointování povídky slouží jediný „prostor“, kterým je zde lidské tělo s veškerým trávicím ústrojím člověka. V *Systému* se z krátkých popisných pasáží vložených mezi hutné dialogy dozvídáme pouze o unášení tří mužů po moři směrem k pevnině. Moře tu slouží pouze k informování, zda se muži nacházejí již na pevnině, nebo jsou stále unášeni mořským proudem.¹¹

K detailnějším popisům přírodní scenérie bratři Čapkové přistupují, pokud usilují o navození lyrické atmosféry nebo v případě, kdy se krajina (nebo její prvky) stává předmětem stylizace, plní svou dekorativní funkci – funguje jako zkrášlující element.

Povídka *Jarní improvizace* vypráví o osamělých ženách žijících v líbezném a zároveň tajemném prostředí Dvojdomych ostrovů se Zpívající studánkou, okolo nichž se rozprostírá klidné moře přinášející zprávy od Mluvících větrů o mužích zdaleka. Lyrické popisy prostředí zde navozují poměrně idylickou atmosféru, která je jednou za čas narušována připlouváním mužů. Neopominutelné psaní vybraných apelativ s velkým písmenem (Mluvící větry, Zpívající studánky) koresponduje v *Jarní improvizaci* se symbolistickou tendencí nekonkrétně pojmenovat jednotlivé entity vsugerováním dojmu (srov. Opelík 2010: 328).

¹¹ Naproti tomu moře z *Jarní improvizace* plní ve své povídce jinou funkci: navozuje klidnou, zpočátku ničím nerušenou atmosféru.

Báseň v próze nazvaná *Jaro* je celá oslavou rašící jarní přírody, ženy a lásky. V textu se opakovaně zmiňují květy živé (rostlinné) a květy umělé (obrazně oživené svou vůní): „Květy na koberci oživují a květy na vzoru stěn vskutku kvetou, hle, a cítíme voněti vetkané květy záclon a květinový ornament přehozů“ (Čapkové 2010: 65). Květy rostoucí volně v přírodě i květy vytvořené na lidských výrobcích plní dekorativní funkci samy o sobě. Zmínka o ornamentu není náhodná. Právě ornament a ornamentální vzory patří k výrazným prvkům secesního umění, v jehož duchu bratři Čapkové psali své juvenilie.¹²

Taktéž *Letní improvizace* nás přenáší do prostředí rozkvetlé letní krajiny, jež se stává předmětem básnické stylizace. Líčení působí harmonickým dojmem, poněvadž zahrady jsou označovány jako nejkrásnější, nadto osvětlené sluncem, které probouzí v život stromy i zvěř: „Jsou nejkrásnější zahrady terasovitě rozložené na slunných úbočích, zastíněných velkolistnými platany a háji stromových myrt; mezi kamením strání vyrážejí tvrdé kaktusy a voškeruše a vlašské ořechy nahořkle vonící [...] Z korun vonných stromů zpívají tuční líní ptáci [...] Krásné veliké housenky spěchají napříč cestiček, aby již spaly na stromech; a i smaragdové ještěrky [...]“ (tamtéž: 92). Stežejním prvkem popisu zahradní scenerie je výše zmiňovaná dekorativnost.

1.5. Čapková raná výtvarná tvorba

Z výtvarných prvotin Josefa Čapka se nám dochovala jen torza, přesto však můžeme říci, že Čapek tíhnul za svých mladých let k secesní krajinomalbě (srov. Pečínková 1995: 13). Obdobně jako v některých raných prózách (*Letní improvizace*, *Jaro*) využívá ve své výtvarné tvorbě motivy zidealizované krajiny působící harmonickým dojmem a plné dekorativních přírodních prvků. Takovým příkladem je Čapkův nejstarší dochovaný olej *V zahradě* (obr. 1, 1904–1908)¹³ a akvarel *Milenci v lese* (obr. 2, 1907).

Inspirací pro namalování oleje *V zahradě* byla Čapkovi rodinná úpická zahradní scenerie (srov. Slavík, Opelík 1996: 18). K výslednému harmonickému dojmu přispívají mírně stylizované rozkvetlé keře, květiny i stromy vrhající „barevný“ stín na cestu ozářenou jinak teplým slunečním světlem.

¹² O existenci secesní literatury a jejích dokladech v tvorbě bratří Čapků pojednává studie in Opelík 1980: 20–40.

¹³ Datum vzniku není zcela jasné. Obraz byl věnován jeho sestře ke svatbě; nezachovaly se však z této doby další obrazy, které by posloužily ke srovnání, a tím upřesnění datace (srov. Slavík, Opelík 1996: 18).

Zřetelnější prvky secese však odkrývá akvarel *Milenci v lese* vyznačující se nekřiklavou a umírněnou barevností, dekorativně ztvárněnými listy, květinami a ovocem¹⁴, zejména v dolní části obrazu. Ve značně zidealizovaném prostředí lesa sedí dva mladí milenci obklopeni bohatou faunou a flórou. Vztah mezi mladou mileneckou dvojicí – tedy láska (jakožto oblíbené téma také Čapkovských juvenilií) – je v souladu s harmonicky utvořenou krajinou: dvojice sedí na volném lesním prostranství lemovaném stromy, které nad nimi vytvářejí jakýsi bezpečný přírodní přístřešek končící světlým průhledem dál do krajiny. „Dozorující“ službu nad zamilovanými plní lesní zvěř, jež střeží jejich lásku.

Oproti mírně stylizované krajině v oleji *V zahradě* se lesní krajina akvarelu *Milenci v lese* vyznačuje již výraznou ornamentalizací, kterou Čapek záhy ve své výtvarné tvorbě opustí (srov. Slavík, Opelík 1996: 45).

¹⁴ Prvky typické pro secesní výtvarnou i architektonickou tvorbu.

2. Podmanění moderního umění

Prvotiny bratří Čapků psané v secesním duchu pomohly Josefu Čapkovi posunout se v jeho samostatné literární tvorbě v několika ohledech. Secesní literatura se nesnažila napodobovat skutečnost, jejím cílem bylo umění slohotvorné, tedy umění vytvářející vlastní skutečnost – tento záměr Čapek sledoval ve veškeré své nadcházející tvorbě. Značná absence dějovosti v juveniliích se také odrazila v Čapkově příklonu k lyrizující a později také reflexivní a meditativní tvorbě¹⁵ (srov. Opelík 1980: 43). Novými výraznými rysy v Čapkově literárních počinech¹⁶ byl odklon od estétství a mladické touhy „předvést se“ hrou plnou slovních hříček. Stěžejním se pro něj stalo hledání bezprostředního a osobitého literárního i výtvarného výrazu a vyobrazení stavu lidského nitra.

2.1. Lelio

První literární knižní debut Josefa Čapka *Lelio* se skládá ze sedmi povídek (titulní stejnojmenná povídka *Lelio*, *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do acherontu*, *Opilec*, *Veš* a *Syn zla*) a vyšel Čapkovi roku 1917. Reálný svět vnímá Čapek jako chaotický a necelistvý, k jeho „zacelení“ dochází prostřednictvím světa vnitřního – lidské duše. Proto se povídky vyznačují značnou lyričností. Jejich svět nemohl být nahlížen jinak než deformovanou optikou, jež přispívá ke vzniku poetiky ošklivosti a groteska (srov. Opelík 1980: 107–109; Slavík, Opelík 1996: 148). Zmíněná estetika využívá pro své potřeby nadsázky, parodie, expresiv i nezvyklých přirovnání. Povídky pak tvoří tematicky soudržný celek držící pohromadě jednak svým názvem,¹⁷ jednak svým společným charakterem: všechny reagují na pesimistickou skutečnost, které se snaží následně ubránit hledáním útěchy v lidském nitru (srov. Opelík 1980: 104–105). Aktéry povídkového souboru *Lelia* jsou jedinci pocházející z okraje společnosti, vyvrženci prožívající pocity zmaru vůči nelidskému zlému světu. Opelík charakterizuje pesimisticky laděné *Lelio* těmito slovy: „[...] *Leliem* napsal Josef Čapek svůj první pokus na téma labyrint světa a ráj srdce [...] Rozpoznaná a optimisticky zvládaná diskontinuita světa se pod nárazy brutální skutečnosti náhle ukázala nezvládnutelná,

¹⁵ Výjimku tvoří epický *Stín kapradiny*, o němž pojednáváme v další kapitole.

¹⁶ Naši pozornost soustředíme především na knihu *Lelio*, příp. povídkový soubor *Pro delfína*, který s *Leliem* svou poetikou souvisí a ve kterém se Čapek dále přibližuje osobitého uměleckého výrazu.

¹⁷ Inspirací byla Čapkovi stejnojmenná Berliozova symfonie. Podrobné pojednání in Opelík 1980: 98–100.

jasně znějící zvon sjednocené reality pulk, destrukce devastující svět se rozšířila i na srdce [...]“ (Slavík, Opelík 1996: 148).

Povídkový soubor *Lelio* nás dráždí svým nevšedním vyobrazením někdy až téměř fantaskních obrazů, neobvyklými a leckdy těžko rozluštitelnými metaforami a dynamickým proudem autorových spontánních představ. Sám Čapek nazval svou tvorbu „magickým realismem“.¹⁸

Vítězslav Nezval ve své době dokonce považoval dílo Josefa Čapka za projev surrealistického umění.¹⁹ *Lelio* charakterizoval v duchu aspektů poplatných surrealismu: pronikání snu a hypnotických vidin do skutečnosti, využití metody psychického automatismu, hledání skrytých významů a velká míra asociativnosti. O *Lelii* napsal: „Je to imaginace, která využívá plně mechanismů snu [...] příklad svého vlastního spontánního puzení, výraz svého vlastního nevědomí [...] Je to postoj básníka, který je důvěrně obeznámen se spontánní metodou tvoření, která tryská z psychického automatismu [...]“ (Nezval 1937: 29–30). Určitá míra „snovosti“ však v povídkách *Lelia* neproudí z Čapkova podvědomí, pramení spíše z jeho „malířského“ – vizuálního vnímání světa.

Povídková kniha *Lelio* se nejčastěji řadí k expresionisticky modifikovanému kubismu. Povídky utvářejí subjektivně nahlíženou skutečnost pomocí bezčasých obrazů, výjevů lidské duše. Častými jsou motivy bezpříčinné, nespecifikované úzkosti, vnitřního neklidu a napětí, smutku a strachu z rozkládajícího se bezcitného světa.²⁰ Tyto znaky by bylo možné považovat za určující pro („čistě“) expresionistickou literaturu, odporuje jim však fakt, že se expresionismus uchyloval ke zkratkovitě užívanému jazyku, k čemuž se Josef Čapek nepřiklonil. Opelík (1980: 103) vidí v celkové výstavbě *Lelia* specifické kubistické prvky: „[...] text se skládá z menších, relativně samostatných úseků s vlastními tematickými jádry, takže vzniká tvar mnohotematického pásma [...]“ Nicméně musíme zdůraznit, že Čapek avantgardní vlivy vždy přijímal

¹⁸ Jiří Opelík přejímá formulaci o „magickém realismu“ z Čapkova dopisu psaném S. K. Neumannovi 5. 12. 1917: „Náboženský jsem potud, že rozhodně nejsem materialistou. To je vlastní všemu modernímu umění; důsledky mohou být ovšem různé. V tom mají *Lelio* i *Boží muka* společnou základnu; pak u obou lyričnost a život duše, nikoliv intelektu [...] Souvisí to i s dnešním stavem malby, se způsobem, jak vytvářeti věci, podoby; dalo by se o uměleckém vytváření mluvit jako o jisté *magii* [...] Vlastně je to realismus, ale magický“ (Slavík, Opelík 1996: 159). Svůj zájem o černošské umění s magickou funkcí pak Čapek shrnul ve studii *Umění přírodních národů*.

¹⁹ Nezvalova ne příliš rozsáhlá monografie o Čapkovi je důkazem Nezvalova zájmu o celé Čapkovo dílo.

²⁰ Povídkový soubor *Lelio* napsal Čapek v letech 1914–1916, tedy v době své osobní i společenské krize, proto je plný pesimistických nálad a temných výjevů.

a uchopoval svým osobitým způsobem. Vývoj v umění pojímal jako kontinuální proces, v němž se jednotlivé směry vzájemně ovlivňují a nedají „hrubě“ oddělit. Proto můžeme Čapkovo literární dílo přiřazovat k různým uměleckým směrům, kterými bezpochyby ovlivněný je, nesmíme však opomínat zejména jeho osobní tvůrčí přínos a vlastní, osobité ztvárnění umělecké reality.

Mareš (1987: 42) upozorňuje, že mezi výrazné výstavbové prvky *Lelia* patří „[...] střetání a spojování protichůdných principů“. Jedním z nich je např. neustálé míšení abstraktního s konkrétním nebo napětí mezi světem vnějším a vnitřním. Dále zmiňuje, že naléhavost obsahu některých částí textů bývá úmyslně vydělována od zbylého textu jasným grafickým prostředkem, např. rozdělením jednoho významově spjatého celku do krátkých odstavců. Častým prostředkem zdůraznění se stává využití vykřičníků nejen na konci vět, ale také uvnitř větných celků.²¹

Jiným výrazným prvkem povídek *Lelia* je absence osobních jmen (až na Lelia, hrdinu ze stejnojmenné úvodní povídky). Dostávají pouze jména obecná, jak dokládá také Mareš (1987: 45): „[...] na základě sféry své činnosti (lovec, inženýr), na základě vzájemných vztahů (otec – syn), nejčastěji však pouze na základě příslušnosti k lidskému rodu (mladá dívka, muž, člověk) [...]“. Čapek nechce příliš individualizovat, proto nejsou vlastní jména podstatná. Prostřednictvím svých povídek a jednotlivých motivů – přecházejících v jeden univerzální – chce spíše poukázat na osudy lidského jedince a jeho problematickou existenci. O nedůležitosti jmen existuje zmínka v Čapkově povídce *Plynoucí do Acherontu*: „Tento neznámý (nesejde po tom, aby měl jméno) [...]“ (Čapek 2011: 33).

2.2. Povídky osamocení, neklidu a bezejmenných postav

Úvodní krátká lyrická povídka *Lelio* se odehrává ve „zmrazeném“ proudu života, kdy subjekt povídky promlouvá sám k sobě: „Ta hynoucí tvář je tvá [...] Její rty jsou zvadlé zlo a zkaženost [...] Úzkost svrchovaná a bezpříčinná odloučila tuto ubohou duši od všech radostí [...]“ (tamtéž: 25). Subjekt prožívá pocity odcizení, bezmoci a „bezpříčinné“ úzkosti, reflektuje svět reálný i svět vnitřní, svět svého srdce, které vzpomíná na dětství: „– Když jsi byl malý chlapec, tiskl jsi čelo na okenní tabule, dole hrály si děti a ty jsi plakal... Lidé přicházeli a blahopřáli ti... Jsi již stár a ta hynoucí

²¹ Viz ukázka z *Opilce a Záchrany*.

tvář je tvá...“ (tamtéž: 26). Citovaná ukázka je významná i proto, že se zde Čapek poprvé ve své literární tvorbě obrací k dětskému světu. Motiv dětství a bezprostředního života dětí pro něj představoval útočiště, útěchu nad lidským životem plným strádání.²² Sugestivně vylíčený svět na nás působí nebarevným dojmem. V popisech figurují především odstíny bílé, potažmo bledé barvy (srov. Opelík 1980: 101): „[...] zvolna rozvíjí se bledý květ lilie [...]“ (Čapek 2011: 25). Jistou nadějí na vymanění z bytí v nicotě představují v závěru povídky motivy světla a „zářivé bytosti – mužní andělé“. Postavy andělů jako protiklady zla a temna se objevují i v dalších povídkách *Lelia*.

Druhá zřetelně lyrická povídka, *Rukopis nalezený na ulici*, obdobně jako úvodní povídka tematizuje hrdinovo rozpolcené já podobající se spíše „přízraku“ než člověku. O nepříznivém osudu přemítá nad nalezeným rukopisem, jenž popisuje jeho dřívější ztracený život. Hodnotí sebe jako ztroskotaného a zoufalého člověka, který přemítá nad svým životem: „Trpím halucinacemi, chodím plíživě, těsně ramenem přitisknut ke zdi, a chvěji se ve světě jako osika, často ani nevím proč“ (tamtéž: 27). Opět zde dominují povzdechy nad prázdným nicotným životem, který subjektu „již nenáleží“. Ve vyobrazeném světě prázdnoty nacházíme také implicitní odkazy na válku: „[...] pro nešťastného přichází z budoucna paprsek černý a ničivý jako jedovatý plyn“ (tamtéž: 29). Tvář subjektu bývá popisována velmi expresivně, až odpudivě: „[...] až dolů k vystouplým obloukům obočí, tyto zeleně světélkující oči a krvavé nozdry, a hrotitě krutý chrup [...]“ (tamtéž: 29). I přes všechny temné výjevy prostupují rovněž povídku *Rukopis nalezený na ulici* momenty světlejší, např. vidina šťastného společného života muže a ženy: „[...] bleděmodrý pokoj a v něm muž se svěšenýma rukama pln lásky pohlíží na ženu [...]“ (tamtéž: 31).

V povídce *Plynoucí do Acherontu* se setkáváme se třemi samostatnými, ale zároveň mezi sebou propojenými a souvisejícími mikropříběhy tří sebevrahů, kteří se rozhodli skončit svůj životní úděl utopením. Téma povídky napovídá již její název: Acheron je jméno z řecké mytologie označující podsvětní řeku mrtvých. Plynoucí je ten, kdo se v řece rozhodne zakončit svůj život.

²² Fenomén dětství Čapek později významně rozpracoval nejen ve své tvorbě literární (je autorem moderních pohádek pro dětského čtenáře), ale i ve své tvorbě výtvarné, v níž se naplno oprostil od složitých tvarů. Směřoval k elementarismu, umění „skromnému“ a radostnému.

S prvním z nich nás seznamuje vypravěč jako s neznámým mužem ve středních letech, který se nezdolně snažil vytrvat v životě. Stále více ho však zužovala bída, proto se rozhodl ukončit předčasně svůj život skokem do Vltavy. Poetikou ošklivosti popisuje vypravěč jeho utonulé tělo jako nepříjemnou podívanou: „[...] nadešla doba, kdy rozkladné plyny zvětšily objem jeho těla natolik, že nadlehčená mrtvola musila se objeviti na povrchu vody“ (tamtéž: 40).

První a druhý příběh sebevrahů je kontrastivně oddělen vyprávěním v „ich-formě“ o „malebné scenerii Vltavy“. Následuje vzpomínání na návštěvu Paříže, kde byl vypravěč svědkem vytahování utonulé starší ženy ze Seiny: „Mokrá tvář, jak se zdálo, mluvila o slzách, prolévaných v hlubokém neštěstí života, a její obličej byl jako tuhá maska, na níž s krutou nahostí bylo napsáno bolestné odhodlání, hrůza a beznaděje“ (tamtéž: 36).

Poté se vypravěč vrací k vyprávění o třetí neznámé utonulé, tentokrát mladé dívce, u které „[...]“ příčinou sebevraždy byla nějaká přehánka lásky“ (tamtéž: 37). Příčina zmaření života této mladé dívky se zdá vypravěčovi jako zbytečná. Proto se ve vypravěčově mysli utonulá dívka za noci ještě párkrát „vynoří“ nad hladinu, než ji nadobro přijme „svět mrtvých“ ve vodní říši.

Třemi utonulými jsou tedy muž, žena a mladá dívka. Jejich životy jsou propletené společným rozhodnutím předčasně ukončit své životy v „Acherontu“. Rozdíly nacházíme v důvodech, pro které se rozhodli svět opustit. Opelík uvádí, že jejich příběhy se shodují a liší tím, že: „[...]“ byli odmítnuti světem (ve svém snažení sociálním nebo milostným) a proč proto sami odmítli svět (z rezignace, z nepřátelství, z nedorozumění“ (Slavík, Opelík 1996: 153).

Opilec se podobně jako předchozí povídka skládá z propletených příběhů mužů opilých společným „stíháním svých unikavých cílů“ (srov. Slavík, Opelík 1996: 153). Od *Plynoucích do Acherontu* se však liší svým odlehčenějším vyprávěcím tónem, právě v této povídce nastupuje Čapkova poetika groteskna. „Opilci“ jsou africký lovec a jeho sluha, inženýr a jeho živý robot i sám opilý vypravěč. Inženýr stvoří svého dvojníka – robota, který bude neúnavně pronásledovat inženýrův objekt touhy namísto něj. Když však robot selže – danou dívku si plete s jinými dámami – rozhodne se ho inženýr místo sebe usadit v kanceláři a pronásledovat dívku opět sám. Jelikož je robot jeho dvojníkem, neselhal v pronásledování pouze on, nýbrž také inženýr. Neúspěšný africký lovec okapi umírá a svého sluhu odkazuje příteli. Do příběhu vstupuje vesele, ba přímo opile,

černošský sluha, „[...] oděný pravou americkou módou, kráčí krokem docela tanečním [...] ne šílený, ó jistě ne!, snad jen trochu podnapilý, ba jistě napilý [...]“ (Čapek 2011: 42). Příběh opilého sluhu plynule přechází k příběhu opilého vypravěče a jeho opojnou cestou městem končící varování: „Ještě se ohlédni, než odejdeš, a povšimni si, že tamto na křižovatce stanul sám ďábel ve vlastní osobě, který si časně přivstal, a pohlíží na mne okem nespokojeným, že jsem ještě na živu“ (tamtéž: 45).

Próza *Záchrana* tematizuje motivy pochybné existence, nesvobody a hranice svobody. Vypravěč popisuje své zážitky z vězeňského pobytu. Z počátku pociťuje beznaděj a popírá možnost na vysvobození. Je však vysvobozen svým otcem, v němž nejprve spatří anděla: „[...] uzřel jsem tichou záři, jaká mi ve vězení nikdy nesvitla. Anděl vysvoboditel!, řekl jsem si, a tu náhle jsem pocítil své nesmírné slabosti a bídy. Byl to můj otec. Můj otec oděný cestovním pláštěm, jehož ruka mne hledala“ (tamtéž: 49–50). Dochází zde k proměně anděla – nadpozemské bytosti na bytost lidskou – věžňova otce (srov. Opelík 1980: 111). Věžňovo vykoupení ale nekončí radostně. I nadále horlivě zápasí o svobodu své existence, která není měřitelná pouze zdmi vězeňské místnosti. Paralelu najdeme v promlouvání k tiplici, jež se objeví ve vlaku, kterým vězeň cestuje: „Oč zápasíš, proč harašíš tak šílenými skoky, mřívá bytosti, polední mžitko, která sotva zrozena umíráš? [...] Proč toužíš tolik po svobodě, máš-li zítra zaniknouti?“ (Čapek 2011: 51).

Podobné motivy, motivy (ne)svobody a zajetí obsahuje také další povídka, *Veš*. Aktér povídky se označuje jako „[...] dětinský a žebrák, nevěstka i světec [...] bytost složitá [...]“ (tamtéž: 53). Srovnáním protagonisty povídky s jinými postavami poukazuje Čapek na jeho univerzálnost – společný osud, který může potkat jakoukoli jeho postavu. Vypravěč vzpomíná na svou nepříjemnou, avšak Čapkem groteskně ztvárněnou životní situaci, kdy se zapletl do křídel bájněho ptáka Fenixe, ve kterých zůstal „uvězněn“ společně se vši: „Nyní jsem nahoře a nemohu dolů [...] Tu se objevily mezi peřím nožky hákovitě ukončené, vynořil se rypáček, opatřený sacími štětinkami [...] jen veš, pouhá veš“ (tamtéž: 54–55). Když si Fenix sletí ochladit své drápy, zajatci se podaří prchnout z jeho perutí. Vypravěčova nově nabytá svoboda je však náhle zmařena nalezením vši, která změnila svého hostitele a začala parazitovat na něm. Stává se tedy opět nesvobodným, tentokrát zajatcem odporné vši, jež z něj vysává všechn život. Jediným vysvobozením se pro zajatce stává smířlivé čekání na vlastní smrt: „Teď

oba čekáme na moji smrt [...] připravte věneček chladivých růží, bílých, zrosených růží, a pak mne uvidíte umříti v míru a v odevzdání“ (tamtéž: 57).

Poslední a nejdelší povídkou z *Lelia* je *Syn zla*, jako jediný rozčleněný do pěti samostatných kapitol. Próza je zřejmou reakcí na válku, která činila z lidských bytostí nestvůry, „syny zla“ (srov. Slavík, Opelík 1996: 156–157). Proto v ní kulminují veškeré pocity znechucení a Čapkova estetika ošklivosti.

Na začátku se setkáváme se zrodem nového, deformovaného člověka – vypravěče, ale také syna zla, jehož rodiče „[p]rováděli svrchované sochařství na neforemné hroudě živého masa, a povstal z toho člověk [...] rány obuškem vřezaly mi do trupu žebra a na zlomeninách nemotorných údů se vytvořily pohyblivé klouby, lokty a kolena [...] Mé smysly se zbystrily na všech ošklivostech světa, běhati naučilo mne pronásledování, mluvíti nadávky a přemýšleti bázeň a nenávisť [...]“ (Čapek 2011: 59). Tento krutý výjev se stupňuje dalším vyprávěním s motivy zubožených zvířat, o trávení času syna zla s „[...] umučeným koněm, vykopnutým psem a rozšlápnutou ropuchou [...]“ (tamtéž: 59–60). Díky krutému zacházení se z něj stává nestvůrná bytost zdeformovaná zlem. Tento zlem nasycený vypravěč – syn zla nás varuje, abychom od něj neočekávali soucit ani slitování, což vzápětí prokáže pokusem o zabití svého otce, který před synem prchá mezi zdmi odpudivě vypadající továrny: „V dlouhé tovární zdi, lemované výkaly, která mu nedopřává dobrodiní kliček a dovoluje pouze velmi nevýhodný útěk [...]“ (tamtéž: 62–63). Ohavně zraněnému otci se však podaří nečekaně uniknout. Syn je sice za svůj pokus o vraždu odsouzen na doživotí, nicméně se mu podaří z doživotního žaláře utéct do města, kde „[...] všechna půda je [...] poplívána hnusnou pěnou [...] Z mlžného nebe padala nepřetržitě krvavá prška [...] a stromy, stížené prašivinou v podpaží větví, pučely boulemi morové hlízy [...]“ (tamtéž: 65). Krajně odpudivým není tedy pouze ohybné synovo jednání, nýbrž také vyličené prostředí místa „zrodu“ jeho života, továrny i města.

Povídka tematizuje krach společnosti, krach lidství, kdy ani „[...] Bůh, nemoha čelit katastrofě, jež se dostavila bez jeho vůle [...]“ (tamtéž: 65). Proto je potřeba snažit se o stvoření světa nového a lepšího.²³

²³ V *Synovi zla* se objevuje mnoho biblických odkazů, např. na stvoření člověka, Boha, záchranu a konec světa.

2.3. Čapkovy obrazy válečných let

Ve druhé polovině desátých let dvacátého století, tedy v době, kdy psal Josef Čapek povídkový soubor *Lelio*, vynikají na jeho obrazech podobné sociální motivy a postavy, s nimiž jsme se setkali již v *Lelii*: lidé z okraje společnosti – žebráci, nevěstky, vězňové... Např. Čapkův linořez *Jack Rozparovač* (obr. 3, 1917) připomíná zločince ze *Syna zla*. Černobílý kubistický linořez vyjevuje zločince podobně „groteskního“, jakým byl i syn zla (představa syna zla jakožto groteskního poločlověka vzniká přeháněním motivů a jeho absurdním zápasem o svou svobodu).

Z Čapkových obrazů můžeme tyto „reálné“ postavy „vyčíst“ proto, že jeho výtvarná (kubistická) tvorba nikdy nedošla k plné abstrakci (tento záměr Čapek ani nesledoval). Kubistické formy přijal a modifikoval svébytným způsobem, jelikož se vždy snažil o pravdivé umění, které se nemuselo, ba ani nechtělo s ohledem na Čapkovy postoje shodovat s progresivností avantgardy. Z kubismu převzal nenásilně ty principy, které byly vlastní jeho osobitému výtvarnému vývoji: v protikladu k secesnímu umění dospěl k zjednodušení výtvarné formy a výrazové svobodě (srov. Pečínková 1995: 21).

Jiné obrazy zase zpodobňují stejné motivy, jaké tematizovaly prózy *Lelia*. Jmenovitě olej *Úzkost* (obr. 4, 1915). Na tomto lyrickém tajemném obraze vidíme plošně ztvárněnou hlavu pomocí ostře zakončených hranatých forem. Expresivně zformovaný výraz se podobá lidskému pocitu zděšení. Odstíny žluté a černé barvy jsou v souladu s expresivně ponurou barevností (srov. Slavík, Opelík 1996: 175).

I přes motivy „vyvrženců“, lidí opuštěných společností a vydaných napospas světu nebo obrazů zpodobňujících temné lidské pocity se Čapkova výtvarná tvorba jeví jako celistvější a „vyrovnanější“ než jeho literární *Lelio*.

3. Stín kapradiny

3.1. Charakteristika díla

Svým lyrickým povídkovým souborem *Lelio* započal Josef Čapek „cestu“ k osobité poetice nasycené úvahami o smyslu lidské existence, které dále rozvádí v baladistické novele *Stín kapradiny* vydané roku 1930.

Stín kapradiny vycházel nejprve v Lidových novinách jako próza na pokračování určená široké čtenářské veřejnosti. Pro tento účel upustil Čapek od svých složitých básnických obrazů, s nimiž jsme se setkali v *Lelii*. Naopak pracoval se silným, u něj neobvyklým, prosazením dějové linky a jasným rozvržením fabule: drastická zápletká přechází v napínavý příběh vrcholící dramatickým vyústěním (srov. Opelík 1980: 189). Nepodlehł však tlaku zvenčí, nešlo mu pouze o napsání prostého příběhu a vylíčení přírody.²⁴ Tím by se dostal do rozporu se svým přesvědčením vytvářet pravdivé a poctivé umění. „Nepřekvapivými“ a pro Čapka příznačnými rysy zůstává v textu meditativní popis přírody střídající se s reflexivními pasážemi o lidském osudu jedince ve světě, životě a smrti, vlastnictví, skutečnosti a snu, ale také o bdění a spánku: „Praví se, že spánek ze všeho nejvíce je podoben smrti, neboť smrtelníkům přináší úlevu, nevědomí a zapomenutí. Ovšem, každý z nás dobře ví, co je spánek, ale nikdo z nás živoucích dosud nezemřel, i nemůžeme dosvědčiti, zda smrt je opravdu spánku tak podobna. Zajisté, že vše, co žije, podléhá moci spánku a že vše živé též umírá“ (Čapek 2011: 258).

Jak již bylo krátce naznačeno, příběh *Stínu kapradiny* nezačíná klasickou expozicí, ale přímým vtažením čtenáře do „rozehraného“ děje, kdy dva vesničtí chasníci, Rudolf Aksamit a Václav Kala, pytláčí v lese, kde zabijí srnce. Nicméně jsou nečekaně nachytáni hajným, kterého v návalu hněvu zastřelí: „Vašek a Ruda se shýbali nad srncem, pod prsty měli tělo zvířete, poddajné, ještě teplé, ještě nádherně napjaté, a teď do toho z houští vyrazil hajný a zaryčel: ‚Stůj!‘ [...] Pytlácká radost se naráz v žilách zastavila a náhlým přetlakem vyvrhla v lávu rudého vzteku [...] A už vyšlehl oheň msty, puška práskla, to Ruda střílí do hajného“ (tamtéž: 221). Následuje úprk před vlastním osudem. Při svém útěku – desetidenním putováním lesem a okolí – páchají

²⁴ Jak píše také v reakci na zhodnocení své knihy v dopise Josefu Florianovi dne 23. 10. 1930: „Psal jsem to pro Lidové noviny, kde šéfredaktor Heinrich vyžaduje, aby to bylo také pro chudý lid“, prosté, čitelné – a kde by to bylo složité, aby to ten chudý lid nepoznal a nemrzela se. Ale psal jsem to přece pořádně a poctivě a dával jsem tam prožitého, co jsem mohl, a čekal jsem, že mně pak každý řekne, že to nic není. Vy jste toho o tom řekl tolik pěkného, až jsem se červenal, tak mnoho jste z mých záměrů uhodl; opravdu mně nešlo jen o nějaký ten kousek děje a holou líčen přírody“ (Opelík 1980: 189).

také další zločiny (vykradou dům, pokusí se znásilnit ženu, zabijí četníka). Nakonec jsou dopadeni a jejich život končí smrtí.

Čapek napsal podmanivý lyricko-epický (svůj nejepičtější) příběh s baladickými prvky (personifikace přírody a neživého, mýtické prvky, „oživování“ zemřelých, podřízenost člověka nadosobnímu mravnímu řádu, motiv viny a trestu). Autorovým primárním záměrem nebylo napsat „baladu“, ale příběh člověka podrobeného mravnímu řádu.²⁵ K baladické atmosféře přispěl kromě koncepce díla také zmínkami o lidovém folklóru (myslivecký pohřeb, dětské říkanky a popěvky) a básnickými popisy lesa, v nichž mohl zužitkovat svou lásku k přírodě (srov. Opelík 1980: 194).

Nezval (1937: 19) pokládal *Stín kapradiny* za pouhou přímočarou mysliveckou povídku s kriminální zápletkou, k jejímuž napsání dospěl Čapek svým vzpomínáním na kalendářní příběhy o pytlácích. Opelík (1980: 192) mu však výstižně a přesvědčivě oponuje názorem, že *Stín kapradiny* není pouze jednoduchým příběhem, nýbrž „[j]e básní o nevymýtitelné sociabilitě individuálního lidského činu, o jedincově odpovědnosti za vlastní skutky a o dialektice této odpovědnosti“.

3.2. Kompoziční prvky

Čapek pojal výstavbu *Stíny kapradiny* jakožto novely osobitým způsobem, kdy sice dodržuje žánr novely, zároveň se však tomuto žánru mírně vzdaluje některými kompozičními postupy. Pro výstavbu děje není u Čapka typické epické vyprávění v er-formě (příznačné pro novelistický tvar), nýbrž silná dialogizace textu (srov. Opelík 1980: 195). Tato dialogizace probíhá různými způsoby. Pro příklad uveďme přímé promluvy mezi postavami, rozmluvy vypravěče se čtenáři nebo monologické pasáže.

Jestliže chce autor vyjádřit vyslovené promluvy postav, volí uvozovkami opatřenou přímou řeč: „ ,Tondo, pojď k nám.‘ / ,Nemohu,‘ vychraptělo z Tondy, ,musím hlídat Mírečka.‘ / ,Tondó –‘ vábí Celestýn, ,naši koupili novou krávu, pojď se na ni podívat!‘ “ (Čapek 2011: 240).

Nevlastní přímá řeč bez speciálního grafického vyznačení bývá v textu užita jednak ke ztvárnění nevyslovených promluv mezi postavami, jednak k formulaci některých vyslovených promluv: „Má dost, skučí Rudolf Aksamit a Václav Kala, má dost, to mrtvé tělo [...] Má dost! popadá Vašek po dechu. To jsme ho dodělali [...]“

²⁵ Širší souvislosti o Čapkově *Stínu kapradiny* v kontextu baladické prózy třicátých let najdeme in Opelík 1980: 194–195.

(tamtéž: 221–222). Nevlastní přímou řečí jsou rovněž tvořeny promluvy vyslovené společně s promluvami myšlenými: „Proč po něm střílejí, vždyť je už přece mrtev! užasl Vašek. Václave Kalo! uslyšel zas znovu volati“ (tamtéž: 311).

Polopřímou řečí bývají vyjádřeny promluvy nevyslovené – vnitřní monology postav: „Ó, Valerie, vzpomíná Ruda svého mučivého snu, cos mi to udělala! jak bych já mohl teď přijít za tebou!“ (tamtéž: 308). Nevyslovené promluvy postav se na rozdíl od těch vyslovených vyznačují větší mírou spisovnosti a básnických obrátů.²⁶

Pozoruhodná je autorova práce se čtenářem. Buď je vypravěčem oslovován, nebo promlouvá „přímo“ v ději: „Počkejme, praví čtenář, toto mně jaksi nesouhlasí. Něco je mi tu divno [...]“ (tamtéž: 233).

3.3. Motivy

Stěžejním motivem díla zůstává odpovědnost jedince za své skutky. Pokud se jedinec dopustí jakéhokoli lidského přečinu vůči vyššímu nadosobnímu řádu, kterému podléhá každá individualita, nemůže své jednání už nijak vrátit zpět. Nejsilněji pocítuje jedinec zodpovědnost za své činy v momentě jejich konání. Musí však nést odpovědnost za následky svých skutků v plném rozsahu, ačkoli se snaží svůj osud všemožně zvrátit. Tragické zakončení života je ústřední dvojici předurčeno již od počátku, kdy sami narušili zabitím člověka přírodní a mravní řád kosmu. Les ani lidé nemohou nechat přestupek proti veškeré lidskosti a mravnosti bez trestu. Ústřední dvojice příběhu je navíc svým činem natolik zasažena, že zabití člověka modifikuje jejich povahy (zprvu se cítí silní, všemocní a neohrožitelní), spouští řetězec dalších událostí a předurčuje jejich zbývající tragickou cestu životem. Náznak konce příběhu je obsažen již v jeho první polovině: „I jim snad nakonec požehná velebný Kristus, ale pozdě, kdy hodina jim už odbila. Pak ještě k závěru zamává kohout svými křídly a zakokrhá; zvuk kohoutův nebude však zpěvem slávy, nýbrž výkřikem konce a zániku [...]“ (tamtéž: 255). V samém závěru je příběh zakončen nevzrušeným, jakoby odcizeným chodem řádu světa: „Je po nich, řekli mužové, a tak by to nemělo být: vyhnuli se trestu. / V osadách se rozkokrhali kohouti. – Bude pršet. / Začal podzim; spustil se dlouhý a sychravý déšť“ (tamtéž: 311).

Jinými důležitými motivy *Stínu kapradiny* je motiv cesty, setkání (srov. Mareš 1987: 68) a „Příležitostí“, které na dvojici pytláků čekají a kterých se nezdráhají chytit:

²⁶ Podrobné pojednání o struktuře *Stínu kapradiny* nalezneme ve studii *Vůle k epice, vůle k promlouvání (Stín kapradiny)* in Mareš 1987: 64–68.

„Ruda i Vašek byli spokojeni a zároveň napjati, kdy se setkají s místem a časem, kde by na ně čekala otevřená Příležitost“ (tamtéž: 241). Jednou z Příležitostí je vykradení opuštěného statku. Jinou pak přepadení švadleny, na níž si chtějí dva štvaní tuláci dokázat svou nabytou sílu a demonstrovat jejich podivně získané sebevědomí. V násilném záměru jim ovšem zabrání dívčí skupina skautek.

Motivy dětí prostupují celým příběhem a „doprovází“ Rudolfa Aksamita s Václavem Kalou na jejich cestě. Když se dvojice pytláků skrývá v šeru jeskyně, je zaskočena skupinkou dětí, která je na školním výletě. Jeden z chlapců nakoukne do jeskyně a je zděšen tím, co tam uviděl: „Nevím, co to bylo. Ale strašný strach smrti jsem pocítil!“ (tamtéž: 270). Osudným se jim stane také poslední setkání s chlapcem ve vrbinách, kterého poprosí o zakoupení pár věcí v nedalekém hostinci. Hospodský se poté chlapce vyptává, kdo ho posílá, čímž daný chlapec dopomůže nepřímo jejich dopadení: „Křmář se zastavil ve slušné vzdálenosti a čekal, až hoch s prutem odevzdá nákup. Dva muži vystoupili z vrboví [...] To budou oni, na mou duši, jsou to ti dva, zatajil křmář dech, teď jen aby je brzo dostali“ (tamtéž: 307). Dětský svět představuje ve *Stínu kapradiny* světlé momenty, jež kontrastují s temným životem dvou štvanců, ale také jednu z nadosobních sil příběhu, která přivodí jejich zánik (srov. Opelík 1980: 191).

S motivem dětského světa se rovněž pojí motiv domova, jenž často proniká do myšlenek hlavní dvojice: „Jak ono je asi doma? rozpomíná se Ruda. Máma přinesla oběd do lomu a vyškrabuje z rendlíku, co mužští nechali [...] Matka, vzpomíná Vašek, si utírá oči zástěrou. Co se s tím hochem asi stalo [...]“ (Čapek 2011: 295). Vzpomínky na domov evokují bezpečné domácí prostředí, které se jeví vzhledem k současnému životu štvanců jako něco vzdáleného, s nádechem mírné idyly.

3.4. Prostor

Zápas o záchranu vlastního života a svobody se odehrává především v prostředí lesa, který bývá často apostrofován: „Ty modrý, černý a zelený lese, ty lese hnědý a mlhavý!“ (tamtéž: 221) nebo „Ty krásný lese, lese veliký a voňavý, ty krásný lese československý!“ (tamtéž: 229). Popisy lesa se jinak uskutečňují převážně řečí vypravěče v er-formě.

Nyní se blíže zastavme u zkoumání krajiny, která funguje ve *Stínu kapradiny* dvojím způsobem. Prvním z nich je vypravěčův popis přírody jako kulisy – nehybné krajiny, která nám přibližuje prostředí, v němž se postavy pohybují: „Zvláštní a svým

způsobem hezký bývá takový kraj lesa. Po jedné straně máte volnou krajinu, na druhé straně vyvstává vzhůru les, a je to pásmo pro sebe, něco jiného, než je sám les ve své velké hloubi [...] Pod obrubou křoví kvete tu z jara žlutý petrklíč i podléšťka, v létě pak modrý zvonek, třeslice a kartouzek“ (tamtéž: 223). V druhém případě se krajina, především les, proměňuje ve svébytného aktivního činitele (srov. Slavík, Opelík 1996: 378). Les začíná vystupovat vedle dvojice protagonistů jako třetí, hlavní postava příběhu a působí „živým“ dojmem. Vyobrazení a úloha lesa jako samostatného činitele děje se v průběhu příběhu mění. Nejprve se zdá les být ideálním bezpečným útočištěm prchajícího Václava a Rudolfa, který vesele prohlašuje: „To se ví, cožpak nám tady v těch lesích není dost dobře? Vždyť jsme tu, člověče drahá, jako na výletě, ty stromy, to slunce, jsou tu ptáčekové, kytky tu kvetou [...] to by nám ledaskdo závidělo!“ (Čapek 2011: 226). Později se role lesní krajiny jako jednoho z hybatelů děje začíná radikálně proměňovat. Les již nemůže přijmout do svého prostředí dva zločince, kteří se snaží uniknout spravedlivému trestu. Jelikož se však dvojici protagonistů daří stále unikat před četníky, začíná jim les klást v jejich cestě nejrůznější překážky, aby ztížil jejich zprvu rozjařený krok a dal najevo, že už pro ně není v lese místo: „Pak přišel nižší les. Tu bylo jim se nízko shýbati a ještě jim smrčí bilo do obličeje a cuchalo Rudovy vlasy. [...] Ostrá větev udeřila Vaška do čela a on vykřikl zlostně. Lezli již téměř po čtyřech“ (tamtéž: 301). Ke konci příběhu se dvojice stává „zajatci“ dříve bezpečného lesního prostoru. Nadto je les také místem, v němž ústřední dvojice nakonec nachází svou smrt. Čtenář se tedy průběžně stává svědkem proměny lesního prostoru v baladickou moc (srov. Opelík 1980: 194).

Kromě personifikovaného lesa jsou v příběhu „oživovány“ i některé postavy. Personifikován je hned v úvodu zabitý hajný, který k hlavní dvojici promlouvá jako tajemný hlas a stíhá je za jejich přečin. Později také zabitý četník. Oba se mstí za svou smrt jako prostředníci existence nadpřirozených sil, které dvojici protagonistů ztěžují jejich únik.

3.5. Paralela s „chlapy“ na Čapkových plátnech

Stín kapradiny patří mezi stěžejní díla Josefa Čapka nejen díky svému propojení široké motivické různosti, vyprávěcích postupů nebo silnému sklonu k časovosti a epičnosti. Je to především dílo, ve kterém se nejsilněji odráží autorovy podvojně zájmy, tedy výtvarné i literární. Krajina se všemi možnými detaily (zahrnujícími drobnou lesní faunu i flóru) se ve zmíněné novele stává jedním

z prostředků samotného vyprávění. S krajinomalbou vstoupily do Čapkovy prózy také prvky meditativnosti, jak jsme již podotkli při charakteristice jeho novely (srov. Slavík, Opelík 1996: 378).

Čapkově výtvarné tvorbě vždy dominovaly především figury. Předzvěstí pro ústřední dvojici zmíněné novely se staly již obrazy s názvy *Dva chlapi* (obr. 5, 1923) a *Na útěku* (obr. 6, 1923) z tzv. autorova „období chlapů“. Motiv cihlové zdi realizovaný na obou obrazech odkazuje k prostředí (městské) periferie a stavu sociální vydědění (srov. Slavík, Opelík 1996: 306, 309). Obdobně se dvojice protagonistů ze *Stínu kapradiny* nachází na periférii – okraji společnosti – a stává se vyvrženci. Ve třicátých letech doplňoval Čapek své „chlapy“ na plátnech dalšími figurami, souvisejícími s lesním prostředím, které vládne jeho novelistické baladě: myslivci a hajnými.

Další paralelu mezi tvorbou výtvarnou a literární můžeme pozorovat v autorově zaujetí pro svět dětí. Na konci dvacátých let maluje oleje s hrajícími si dětskými postavami: *Hrající si děti* (obr. 7, 1928) a *Děti v zahradě* (obr. 8, 1928). Proto není přítomnost dětí výjimkou ani v autorově literární tvorbě (viz *Stín kapradiny*). Oba obrazy jsou nápadné svou minimální kompozicí, jednoduchou geometričností a paletou teplých barev.

4. Ve znamení esejistické tvorby

V třicátých letech prošel Josef Čapek velikým „literárním oproštěním“. Vymanil se z veškerých dobových literárních konvencí a požadavků a odmítal se věnovat literatuře „jako profesi“. Přijal nové impulsy a začal s tvorbou, kterou mnozí považovali za ještě více „neliterární“ než doposud. Jeho oproštění vyústilo v přijetí nových forem souvisejících s osobitým charakterem díla – textů myšlenkových pochodů. Čapek se svou prací nespěchal, nebyl „tlačen“ žádnými vnějšími silami. V této době mu vyšly dvě významné knihy, jež spojují esejistické tendence: roku 1936 *Kulhavý poutník* a o dva roky později *Umění přírodních národů*. *Kulhavý poutník* se těšil mezi publikem poměrně velké oblibě. Opelík (1980: 202) uvádí, že bylo dílo vydáno v letech 1936 až 1937 celkem šestkrát, nadto se v roce prvního vydání umístilo v anketě Lidových novin o nejzajímavější knihu roku celkově na čtvrtém místě. *Umění přírodních národů* zase představovalo ve své době ojedinělou popularizační práci z dějin výtvarného umění, která však byla doceněna až mnohem později.

4.1. Kulhavý poutník

Již název mnohé napovídá: první část poukazuje k literárnímu tvaru, který „pokulhává“, je uvolněný a roztříštěný, i jako omluva ke ztvárněné problematice, která musí být vzhledem k Poutníkově kulhavosti také nedokonale zvládnutá. Obdobně je tomu s příběhem, který není příběhem ve smyslu epického vyprávění, ale spíše výrazem autorova vnitřního života (srov. Opelík 1980: 203). Poutník pak poukazuje k hlavnímu motivu – metafyzické pouti životem, jak také napovídá sám podtitul: „Co jsem na světě uviděl“. Ze samotného názvu i podtitulu můžeme usoudit, že se nebude jednat o dějové, napínavé, ani „rychlé“ vyprávění, na což autorský subjekt upozorňuje hned v úvodu: „A tady nesvižně se šine jen Kulhavý poutník a nic neobyčejného, silného či jinak obdivuhodného nepodniká, nic příslušného ani senzačního [...] Opravdu nebylo při něm nic románově dobrodružného a senzačního, čím bych mohl beletristicky navnadit čtenáře“ (Čapek 2010: 13–14).

Jestliže jsme mohli u povídkového souboru *Lelio* uvažovat o jeho spojitosti a ovlivnění dobovými uměleckými směry, *Kulhavý poutník* se všem „vnějším“ tendencím v literatuře vyhýbá. Nejčastěji bývá považován za nesystematický filozofický esej, potažmo reflexivní / filozofující prózu či dialogický text. Všechny zmíněné

charakteristiky napovídají autorově snaze vymanit se ze zavedených žánrů a schémat. Nepochybně patří *Kulhavý poutník* mezi umělecké texty, jež se vyznačují estetickou funkcí. Nicméně se přibližuje rovněž textům esejistickým (na pomezí stylu odborného a uměleckého), které se stejně jako *Kulhavý poutník* věnují subjektivně nahlíženým dílčím problémům, hledají možná řešení a odkrývají své myšlenkové postupy. Nesmíme však opomenout hlavní rozdíl mezi texty esejistickými a textem *Kulhavého poutníka*, jak také upozorňuje Mareš (1987: 71): esej je textem převážně odborným s prvky stylu uměleckého, zatímco *Kulhavý poutník* představuje ve svých základních charakteristikách text umělecký vychylující se opačným směrem. Opelík (1980: 204–205) vnímá esejistické tendence v *Kulhavém poutníkovi* za projev odmítnutí literárního „profesionalismu“ a autorova příklonu k laicizaci v umění.

Mezi další kompoziční prvky patří silný odklon od časovosti a rozvinutí děje, což spěje k zeslabení napětí i vzdálení se „rozuzlení“ příběhu. Také prostor, v němž se pohybuje vypravěč – silně stylizovaný autor a jeho druhé já – Poutník, je redukován na minimální popisy. V tomto ohledu nacházíme velký rozdíl mezi funkcí prostoru ve *Stínu kapradiny* oproti *Kulhavému poutníkovi*. V popisech krajiny se autor neuchyloval ke konkretizaci, převažují popisy zobecnělé, přesto se silným akcentem na subjektivní pozorování: „Veliké stromy, tyčící se z křovin, čněly vysoko k roztřepeným oblakům. Řeka, dosti široká, plynula v nesdílňém šumění u paty šedých a fialových skal. Vegetace tu byla velice kyprá a bujná [...] I tak, že se v této hodině ještě třpytila i tměla ve slunci, bylo si možno představit, že – až se stopí do předvečerního stínu – může se všeska tato její krása položit na mysl s určitou tíhou“ (Čapek 2010: 63).

Obsahovou a myšlenkovou náplní *Kulhavého poutníka* jsou tedy promluvy mezi dvěma subjekty. Dané promluvy bývají buď zřetelně rozdělené na dialogické pasáže mezi autorský hlas a hlas Poutníka, nebo vypravěčovy monologické promluvy, u nichž není rozpoznatelná řečová interakce několika partnerů (srov. Mareš 1987: 71). Splývání některých promluv signalizuje vzájemnou sounáležitost mezi autorským subjektem a Poutníkem. Nápadem pro takové uspořádání textu byly autorovy jednak Pascalovy nedokončené *Myšlenky*, jednak Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, kde se inspiroval Komenského autostylizací za postavu poutníka. U Čapka je však Poutník obdařen kulhavostí, díky níž jde pomaleji než ostatní, a může si povšimnout veškerých maličností a zdánlivě „nedůležitých“ poznatků: „[...] ta trocha kulhavosti mu nevádí, aby si, třeba napadaje, nešel svou cestou jako jiní lidé [...] Ba jda o něco tíže a pomaleji než mnozí ostatní, někdy při tom více vidí a pozoruje a snad i o něco

uvážlivěji si povšimne všelikých setkání“ (Čapek 2010: 12). Čapek napsal *Kulhavým poutníkem* svůj druhý „labyrint světa a ráj srdce“, Poutníkovu niternou pouť životem, která se může stát také obrazem života našeho: „Kulhavý poutník může však být obrazem života jednoho každého; nevstupuje na scénu vyvolávat rušné a románově dramatické děje; těmi největšími dobrodružstvími budou zde ta dobrodružství vniterná“ (tamtéž: 22). Kromě zřejmého odkazu na Komenského, jehož autor hojně cituje, se v textu objevuje mnoho dalších citátů: biblických, z děl umělců starších (Pascal, La Fontaine), současných (*Hovory s T. G. M.*), antických (Epiktetos, Platon) i orientálních (Li Po, Lao-C’). Citáty jsou součástí jednotlivých promluv, doplňují je, ale zároveň rozvíjejí a posouvají text dál. Nadto tvoří druhou řadu setkání – Čapkových setkání s autory jeho četby (srov. Slavík, Opelík 1996: 489). Citovaní autoři pomáhali Čapkovi konfrontovat své názory na lidskou existenci.

4.2. Pout’ životem

Syžet Kulhavého poutníka je založen na Poutníkově putování a jeho méně či více důležitých setkáních. Již v úvodu čteme autorovy úvahy, jaký je jeho kulhavý Poutník a do jakých situací se bude dostávat, čímž se v první kapitole výrazně uplatňuje metatextová funkce (srov. Mareš 1987: 74). Kdybychom měli charakterizovat postavu Poutníka, obdobně jako u postav v knize *Lelio* u něj nenajdeme výrazné individuální rysy, jelikož není charakterizován prostřednictvím vlastností reálného jedince. Stále se o něm mluví jako o „kulhavém Poutníkovi“, jehož dominantní charakteristikou je kulhavost značící pomalost, ale také intenzitu v pozorování a vnímání světa.

V druhé kapitole, nazvané *Jaká je cesta*, se subjekt dotazuje Poutníka, jakou cestou se vydal, „odkud“ a „kam“ směřuje. Sám Poutník odpovídá, že neví, odkud a kam reálně směřuje, ví jen, že směřuje k cíli, který je cílem nás všech – ke smrti: „To napínavé, to jisté, to veliké a hlavní dobrodružství, ke kterému to všechno cílí, ve které vstoupí Poutník, kam někdy dojdou já, jež jednou podstoupíte vy, jest smrt“ (Čapek 2010: 15). Poutníkovu pouť tedy můžeme chápat jako alegorickou pouť životem, cestu od narození ke smrti. Nicméně také jako autorovu myšlenkovou pouť, v níž se snaží nalézt odpovědi (nebo alespoň jejich zárodky) na nejzákladnější otázky života. Smrt se stane východiskem pro vyprávění i putování, neboť úvahami o smrti se přibližujeme k úvahám o lidském životě – o smyslu bytí. Subjekt se snaží vypovědět příběh svůj i svého Poutníka „co nejlidštěji“, proto se setkáváme s Poutníkem nejen přemýšlivým a hledajícím odpovědi, nýbrž také okouzleným „obyčejnými“ momenty lidského života.

Poutník prochází složitostmi života a snaží se dopátrat smyslu své cesty životem – smyslu bytí v tomto světě. Na cestě ho čeká několik významných zastavení – setkání: s uměním, přírodou, společností, tělem, člověkem, duší, Osobou a se čtyřmi věky člověka: dětstvím, mládím, dospělostí a stářím. Dětství je převážně bezstarostné a okouzující. Příznačně se zde projevila Čapkova trvalá láska k dětem, kdy dětství vnímá jako věk, který není zasazen vlastnostmi Osoby. Přejít mezi dětstvím a dospělostí tvoří mládí, jež je prudké a živé. Dospělost je pak zasazena Osobou a jejím sebeuplatněním. Stáří většinou balancuje mezi současností a minulostí, žije převážně ze vzpomínek a těší se z nabyté moudrosti: „Mou prací a radostí je téměř už jen klid, kterému se říká samota, schystání se na cestu do krajín onoho ticha, které se nazývá věčností [...] Dávno znám hlučné práce světa i zpěvné radosti života, i stužky, které se vněm rozplétají a ulétají, ty pestré stužky marnosti. Moudrost života? – Dočkejte se stáří!“ (tamtéž: 85). Stářím dojde člověk ke klidu a smíření s životem.

Nejvýznamnější je však pro Poutníka setkání s Osobou, neboť ve sporu s ní poznává také duši, jež je pro naše bytí nejdůležitější. Osoba v sobě spojuje tělo, svět a sobělibost. Člověk si ji vytvořil v dospělosti ke svému prospěchu. Prostřednictvím Osoby naplňuje svou sociální roli a dosahuje společenského uplatnění. Osobě je vlastní žít v sounáležitosti s ostatními lidmi, je praktická a žádostivá, stará se o svůj prospěch. Žije „vnějším“ světem nabízejícím široké uplatnění ve sféře profesní i volnočasové. Když začne být Osoba unavena svým životem, chce se bavit. Zábavní průmysl však nenabízí pravé umění a myšlenky. Pravé umění totiž nepohlcuje bezmyšlenkovitě aktuální tendence a názory, je více „mimočasové“, nekonvenční, je uměním, v němž se „[...] hledá a nachází člověk!“ (tamtéž: 108). Tento postoj byl pro autora směrodatný, v centru života i umění by měl stát vždy člověk. Ne však člověk, u kterého převažuje Osoba, ale člověk s duší, poněvadž duše je ta, která žije svůj vnitřní život – život svého nitra. O ten však musí neustále soupeřit s Osobou, jelikož „[o]soba v sobě nenese mravnosti; má jen své chtění, a pokud si nemůže udělat bezohledně po vůli, ukládá si jen praktické ohledy. Chytrost, tu potřebuje, to ano, ale moudrost duše by jí jen ubírala na dravosti, překážela by jí jen v životní praktice“ (tamtéž: 98). Čím je pro Poutníka duše? „Duše je soulad mezi citem a myšlením, okřídlený smír mezi bolestmi a radostmi života, vděčnost k jsoucnu a hlavně – hlavně je vzpourou proti nicotě“ (tamtéž: 111). Autor preferuje jednoznačně duši. Osobu líčí možná až příliš negativně (není jednoznačně vymezena – dokončena), ale ve své době pro sebe jistě opodstatněně, jak také dokládá Opelík: „Osoba vedle toho, že je vlastně nadčasovou alegorickou bytostí,

je zároveň úzkostným časovým podobenstvím [...] Pod tlakem neklidné první půle třicátých let zahlédl Josef Čapek v době, která je přirozeným působištěm Osoby, už také dobu jakožto panství Osoby, počátek vítězného pochodu Osoby dějinami“ (Slavík, Opelík 1996: 496).²⁷

Jedinou „postavou“, se kterou se Poutník na své cestě neseťká, je Bůh: „Sliboval jsem veliká a důležitá setkání; vypověděl jsem je všechna a nyní by zbývalo toto poslední. – Tak tedy: *setkání s Bohem nebylo mi dáno*. Neuzřel jsem ho na trůně neseném anděly ani jsem neuslyšel jeho hlasu z hořícího keře [...]“ (Čapek 2010: 111). Jan Patočka (2004: 200) vysvětluje tuto absenci na Čapkově vztahu k Bohu: „Pro Čapka je Bůh neobsazené místo v geometrii úběžných bodů života. Je něco velikého, co však leží mimo osu našeho života [...] A protože, chce-li být zcela upřímný, nezná Boha, je sám na svoji poslední úlohu lidskou, sám se svou duší.“ Čapek věřil především v člověka, jeho lidskost a v dosažitelnost životního naplnění.

Kulhavým poutníkem nenapsal Josef Čapek svou autobiografii, ale příběh, pro který se nechal (nejen svým) životem inspirovat. Svě poznání a zkušenosti zobecnil a převedl v kulhavou Poutníkovu pouť.

4.3. Teoretik a tvůrce „magického“ umění

Josef Čapek byl nejen literát a výtvarník, ale také teoretik umění. Jelikož všechny tyto sféry (literární, výtvarná a teoretická) jeho činnosti byly těsně spjaté, je nezbytné připomenout i poslední z nich.

Doplňujícím protějškem ke *Kulhavému poutníkovi* se stalo *Umění přírodních národů*, ačkoli bylo původně zamýšlené jako doplněk k *Nejskromnějšímu umění*. *Umění přírodních národů* představuje rozsáhlou studii z dějin výtvarného umění, jež není „klasickým“ odborným pojednáním, ale spíše osobitým esejem předkládající autorův zájem o přírodní umění. Na žádné jiné knize Čapek nepracoval tak dlouho. Existují doklady, že si první poznámky o africkém umění dělal již při svém pobytu v Paříži v letech 1910–1911. Vlivem kubismu se dostal do popředí zájem o výše zmíněné umění přírodních národů, – o umění primitivní, naivní, neboť se avantgardní umělci snažili

²⁷ Tento teoreticky popsaný předobraz doby, která nastane, poté Čapek výstižně popsal v záznamech souboru *Psáno do mraků*: „Zlé, hrozné časy valí se nad těžce zkoušenou zemí, je nám žítí a trpětí pod zlou a hroznou krizí evropského svědomí. Nastaly doby, kdy spolulidé jsou zbavováni lidských práv, kdy nejprostší lidská důstojnost je deptána v prach, kdy každýkoliv ze svatých statků kulturního lidstva může být bez okolků obětován nejsurovější ideologii. Časy výtržníků, násilníků, zjištníků, časy hrubé síly a mravního úpadku, cynické i temnotné tyranie“ (Čapek 2010: 274).

vytvářet „skutečnější“ skutečnost, než jí byla žitá realita, která pro ně představovala skutečnost „maskovanou“. Svůj spis s konečným rozvržením látky a nadpisem pak téměř dokončil v roce 1915. Válka však Čapkovi neumožnila další seznámení s potřebnou četbou, proto definitivní dokončení knihy odložil. Posledním podnětem pro vydání Čapkova spisu byl vznik nové edice pod kmenovým nakladatelstvím bratří Čapků u Fr. Borového, která se zaměřovala na projevy rozmanité formy anonymní umělecké tvořivosti (srov. Slavík, Opelík 1996: 501).

Čapek se snažil prostřednictvím své práce představit čtenářům své zaujetí pro primitivní umění a dopátrat se příčin vzniku „magického umění“. Již v poměrně rozsáhlém a důležitém úvodu nás autor seznamuje se záměrem práce: seznámit čtenáře se svým pohledem na vznik a charakter umění Afriky, Oceánie a staré Ameriky. Nepojmenovává jejich umění jako „domorodé“ – původní, nýbrž jako společné „umění přírodních národů“. Autor se nedomnívá, že by byly od sebe jednotlivé kultury izolované a vzájemně se neovlivňovaly: „Je tu umění širokých oblastí, které se prolínají, vzájemně do sebe zasahují, už právě proto, že všechno tu vychází z pravěkého čarodějného kotle vzniku a rozšíření lidských plemen, lidstva různé pleti“ (Čapek 2009: 136). Další jeho úvahy zasahují do antropologie, kdy autor uvažuje o migraci a předkládá názor, že „člověk nikterak nemusel vzniknouti jen na jednom jediném místě zeměkoule“ (tamtéž: 139). Do záběru autorova zkoumání se dostaly pouze některé „přírodní“ kultury, nikoli umění a kultura starobylé Číny nebo Japonska, jelikož „národové přírodní“ mají svou kulturu, ale ne civilizaci. Čína a Japonsko jsou již zástupci a měřítkem civilizace. Kdežto přírodní – divošské národy mají blíže k přírodě než k civilizaci: „[...] za lid divoký, za národy primitivní, *přírodní*, můžeme považovati ty, které ohraničujíce svůj duševní život spíše jen v elementárním, citovém myšlení, v činnosti pudů, nemají žádných vědných systémů; místo střízlivé úvahy, rozumové konstrukce tu nastupuje spíše fantazie [...]“ (tamtéž: 141). Kultura je považována za projev duchovní, zatímco civilizace za projev rozumu a techniky. Autor nabízí rovněž další možnou definici kultury a civilizace: „[...] civilizace je kulturou v podstatě hmotnou, kultura je civilizací duchovou“ (tamtéž: 143). Podobně jako tomu bylo u *Kulhavého poutníka*, kde bychom civilizaci zařadili pod Osobu a její intelektuální

ctížádost.²⁸

Dále Čapek předkládá důvody, proč bychom měli věnovat svou pozornost právě výtvarnému umění přírodních národů: „Umění přírodních národů je celé lidovým podáním; už to první, co bychom tu měli obdivovati, jest jeho naprostá obecnost v mezích daného společenství, jest jeho život a síla v mezích daného výrazu“ (tamtéž: 144). I naše umění bylo zpočátku lidové: nejprve se tradovala ústní slovesnost, až s rozvinutím vzdělání a písma se začala literatura psát. Společným pro umění divošské i naše prvotní evropské je důvod – podnět, proč toto umění vzniká: „Je to obecnost, elementárnost určitých citových a duchových sil v člověku [...] všechno, co jest člověkem, vyšlo celkem od týchž prvotních hnutí lidské duševnosti“ (tamtéž: 145–146).

Podstatným se nám jeví Čapkovo vnímání umění jakožto jisté „magie“: „Možno, že se mýlím, ale jsem čím dále tím více nakloněn mínění, že *původ všeho umění je v magii!* Ba ještě víc než původ, i jeho veškerá bytost“ (tamtéž: 153).²⁹ Autor navíc dodává, že původ umění můžeme hledat právě v této magii: „Myslím tedy, že se zrodilo z magismu, který je obsažen v člověku a kterému se v divné svolnosti, v divuplném spříznění poddává i příroda. Totiž nejen příroda, lépe tu budiž řečeno život, neboť umění vychází a má vycházeti spíše ze života než jenom z přírody [...]“ (tamtéž: 153). Magie je tedy naší součástí. Pro Čapka znamená lidskou snahu, prostřednictvím které se člověk snaží duševním, netechnickým způsobem přetvořit věci na takový stav, na jaký si přeje. Je to např. pouhé přání či „hlas potřeby“. Mezi člověkem – žadatelem a magismem – mocností figuruje prostředník, a tím je umění. Magii můžeme spatřovat také v principu sjednocení, kdy jsme schopni z částí a náznaků vnímat či vytvořit celek. Umění se zrodilo v magii a také se do ní navrácí ve svých vrcholných projevech Mozarta, Shakespeara, Baudelaira a dalších. Ti jsou podle Čapka umělci suverénní magie, poněvadž magie je „[...] dělání z ničeho, téměř ničeho, něco; vytvoření skutečnost novou, mimořádnou, v sobě úplnou, o sobě jednající“ (tamtéž: 159).

²⁸ Na tuto spojitost upozorňuje také Opelík: „Duše je postižena handicapem pasivity, Osoba má výhodu zjištěnosti a expanzivnosti. Jemnou pojmovou prací vymezuje pak Čapek rozdíly mezi duší a duchem, duší a rozumem (tak jako potom v *Umění přírodních národů* vážil např. rozdíly mezi kulturou a civilizací apod.), aby se co nejtěsněji přiblížil podstatě duše“ (Opelík, Slavík 1996: 495).

²⁹ Zmínky o magii a umění najdeme také v několika aforismech v Čapkově knize *Psáno do mraků*: „Umění magií? Čím jiným! Bere své z hmoty, ze života, z nedostatečnosti a vázanosti umělcovy existence individuální, obrací se k obecnosti. Tvoří v duchu. Šálí smysly, opoutává cit, jímá mysl. Chce být pravdou, ještě silnější pravdou, než jsou fakta tohoto fyzického světa. – Co jiného to jest než magie ducha?“ (Čapek 2010: 175).

Podle mého názoru nám Čapek nepředstavuje pouze teorii umění přírodních národů, ale částečně tím rovněž vyjadřuje své pojetí umění: tvůrci „magického“ umění nebyli pouze autorem zmínění umělci, nýbrž také Josef Čapek sám. I on celým svým nitrem usiloval o vytvoření nové skutečnosti, o umění, které nebude napodobovat, které bude výrazem jeho duševního puzení.

Závěr

Cílem naší práce bylo prostřednictvím interpretace vybraných literárních děl, s ohledem na práce výtvarné a částečně i teoretické, postihnout umělecký vývoj Josefa Čapka a jeho vlastní cestu k osobitému pojetí moderního umění.

V první kapitole jsme se zaměřili na interpretaci vybraných povídek z *Krakonošovy zahrady*, které jsou společným počinem bratří Čapků. Poukázali jsme na stěžejní přítomnost ženských postav a s nimi provázané erotické motivy, ale také na všudypřítomný humor, mladistvou hravost obou bratří i idylicky ztvárněnou krajinu, kterou jsme doplnili o dvě ukázky z Josefovy výtvarné sféry: olej *V zahradě* s mírně stylizovanou a harmonicky působící krajinou a akvarel *Milenci v lese* s ornamentálně zformovanými přírodními prvky.

V následující kapitole jsme se věnovali prvnímu velkému samostatnému slovesnému dílu Josefa Čapka, jímž se stal lyrický povídkový soubor *Lelio*. Poukázali jsme na moderní literární postupy vrstvicí jednotlivé obrazy – fantaskní výjevy vedle sebe, které se vzájemně prostupují a vytvářejí jeden celek vypovídající o univerzálnosti motivů i postav. Na stěžejních motivech jednotlivých povídek, kterými jsou osamocení, úzkost, neklid a napětí, jsme si povšimli autorova zájmu o uchopení mnohostranné problematiky lidské existence. Figurativní ráz povídek jsme usouvztažnili s Čapkovým linořezem *Jack Rozparovač*, který svým groteskním ztvárněním připomíná aktéra z povídky *Syn zla*. Lyrický a úzkostný charakter povídek zase koresponduje s olejem *Úzkost*.

S dalšími postavami z okraje společnosti, osamělými postavami vyvrženců, se setkáváme také v podmanivé novele *Stín kapradiny*. Příběhem o cestě za předurčeným osudem, úvahami o vině a trestu, napsal Čapek další literární dílo s meditativními pasážemi a reflexemi o lidském osudu. Svého nadání pro výtvarné a živé vidění světa využil při popisech lesní krajiny, která se stává aktivním činitelem příběhu. *Stín kapradiny* je příběhem nejen o cestě, ale také o setkáních – několikrát se dvojice protagonistů setká s dětmi. Na postavy dětí a „chlapů“ narážíme rovněž v autorově výtvarné tvorbě, jak jsme nastínili v podkapitole „Paralela s ‚chlapý‘ na Čapkových plátnech“.

Vrcholným literárním dílem a zároveň oprostěním od veškerých literárních konvencí se stal Čapkův filozofující esej *Kulhavý poutník*, jenž zpodobňuje alegorickou

pout' životem, cestu naším bytím. Zde vystupují do popředí nejintenzivněji motivy cesty a setkání i autorův obrat k vnitřnímu životu. V této kapitole věnující se autorově esejistické tvorbě třicátých let jsme se také snažili poukázat na spojitost *Kulhavého poutníka* a *Umění přírodních národů*. Oba texty spojují esejistické tendence. Tak, jako autor svébytným způsobem formuje úvahy o smyslu lidské existence v *Kulhavém poutníku*, se obdobně snaží zodpovědět otázky původu a důležitosti umění přírodních národů ve zmíněné osobitě napsané rozsáhlé výtvarné studii.

Předkládaná práce si nekladla za cíl postihnout a pojmenovat všechny motivy a postupy, jež nalzáme ve slovesných dílech Josefa Čapka. Na analyzovaných literárních dílech jsme se snažili prostřednictvím vybraných charakteristik poukázat na možnou interpretaci Čapkových textů. Především jsme chtěli naznačit, jak se autorova literární tvorba proměňovala, vzájemně ovlivňovala a doplňovala s jeho aktivitou výtvarnou, až dospěla k osobité poetice. Josef Čapek se svým dílem zaměřoval výhradně na člověka a jeho vnitřní svět, proto u něj dominantní postavení zaujímá tvorba lyrická, nedějová a reflexivní. Umění pro něj představovalo možnost, jak citlivě zpodobnit niterné stavy lidské duše.

Seznam literatury

Primární literatura

Čapek, Josef (2011). *Beletrie 1*. Ed. D. Vojtěch. Praha: Triáda.

Čapek, Josef (2010). *Beletrie 2*. Ed. J. Opelík. Praha: Triáda.

Čapek, Josef (2013). *Beletrie pro děti*. Ed. L. Merhaut. Praha: Triáda.

Čapek, Josef (1980). *Dvoji osud*. Ed. J. Opelík. Praha: Odeon.

Čapek, Josef (2009). *Knihy o umění*. Ed. L. Merhaut. Praha: Triáda.

Čapek, Josef (2012). *Publicistika 2*. Eds. M. Dufková – P. Pečinková. Praha: Triáda.

Čapkové, Josef a Karel (2010). *Duhová fantazie*. Ed. J. Opelík. Praha: ARSCI.

Sekundární literatura

Kožmín, Zdeněk (1989). *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Brno: Blok.

Langer, František (2004). Na počátku byli bratři Čapkové. In sb. *Maliř – básník*. Praha: Academia, s. 19–27.

Mareš, Petr (1987). *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha: Karolinum.

Nezval, Vítězslav (1937). *Josef Čapek*. Praha: Fr. Borový.

Opelík, Jiří (1998). Byl Josef Čapek Michelelem de Montaigne naší nové literatury?. In sb. *Josef Čapek 1887–1945*. Ed. A. Fetters. Hronov: Městský úřad Hronov, s. 57–61.

Opelík, Jiří (2010). Doslov. In *Bratři Čapkové: Duhová fantazie*. Praha: ARSCI, s. 323–332.

Opelík, Jiří (2010a). Ediční poznámka. In Čapek, J.: *Beletrie 2*. Ed. J. Opelík. Praha: Triáda, s. 571–613.

Opelík, Jiří (1980). *Josef Čapek*. Praha: Melantrich.

Opelík, Jiří (2014). Josef Čapek. In *Klubko Ariadnino. Podoby filologického podnětu literární vědě*. Ed. D. Vojtěch. Praha: FF UK, s. 179–194.

Patočka, Jan (2004). Kulhavý poutník Josef Čapek. In sb. *Malíř – básník*. Praha: Academia, s. 181–204.

Pečinková, Pavla (1995). *Josef Čapek*. Praha: Svoboda.

Pečírka, Jaromír (1961). *Josef Čapek*. Praha: SNKLHU.

Slavík, Jaroslav (1987). *Josef Čapek*. Bratislava: Tatran.

Slavík, Jaroslav (1998). Pokus o úhrnný pohled na výtvarné dílo Josefa Čapka. In sb. *Josef Čapek 1887–1945*. Ed. A. Fetters. Hronov: Městský úřad Hronov, s. 9–14.

Slavík, Jaroslav – Opelík, Jiří (1996). *Josef Čapek*. Praha: Torst.

Tichý, Martin (2009). *Kritické dílo čapkovské generace*. Opava: SU.

Vojtěch, Daniel (2011). Ediční poznámka. In Čapek, J.: *Beletrie 1*. Ed. D. Vojtěch. Praha: Triáda, s. 313–367.

Obrazová příloha



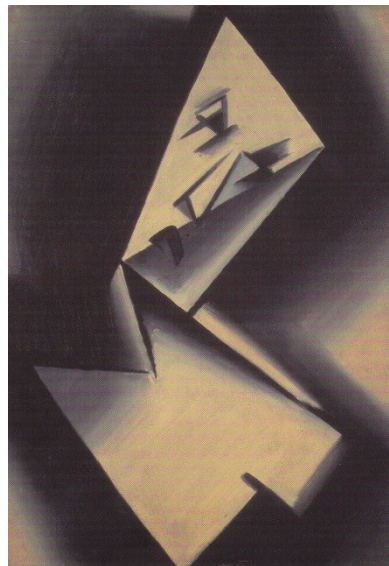
Obr. 1: *V zahradě*, olej, 1904–1908.



Obr. 2: *Milenci v lese*, akvarel, 1907.



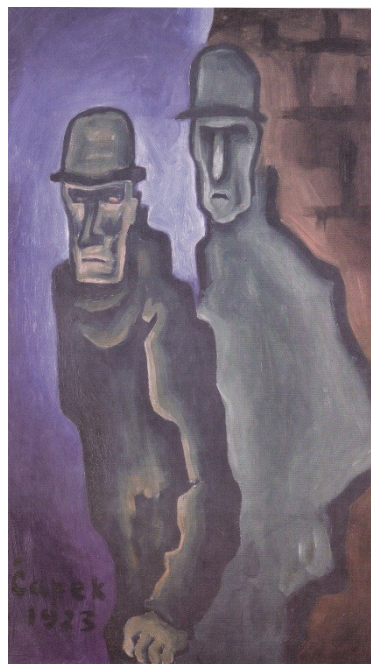
Obr. 3: *Jack Rozparovač*, linořez, 1917.



Obr. 4: *Úzkost*, olej, 1915.



Obr. 5: *Dva chlapi*, kvaš, 1923.



Obr. 6: *Na útěku*, olej, 1923.



Obr. 7: *Hrající si děti*, olej, 1928.



Obr. 8: *Děti v zahradě*, olej, 1928.