



UNIVERZITA KARLOVA
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Adéla Rozbořilová

Josef Čapek: „V barokním temnosvitu.“

Chiaroscuro and Josef Čapek

Praha 2018

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Obsah

1 Úvod.....	7
2 <i>Výstava Pražské baroko 1600–1800</i>	15
3 „Nic víc než uvažování malíře.“ Barokní myšlení a Josef Čapek	21
4 Vizualita a literární dílo Josefa Čapka	32
4.1 „Jímavo pozorovati.“ Problematika pozorovatele a vypravěčská perspektiva	34
4.1.1 „Umělec mezi vámi.“ Flâneurství jako modus pozorovatele	36
4.2 „Necht' nemyslím jen ve slovech!“ Konceptuálnost uměleckého projevu	40
4.2.1 Vizualita jako prostředek myšlenkové konstrukce	42
4.2.2 Plynutí a strnulost. <i>Élan vital</i> a melancholie v Čapkově myšlení	46
4.2.3 (Ne)prostorovost a (nad)časovost	56
4.3 Psáno do mraků: Vidění jako reflexe	61
5 Závěr	64
6 Literatura.....	67
7 Přílohy.....	73

Srdečně děkuji své vedoucí práce doc. Heczkové za inspirativní podněty a za trpělivé vedení této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 6. 8. 2018

podpis:

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá tvorbou Josefa Čapka, a to především s ohledem na to, jak využívá vizuality ve svém literárním díle. V tomto ohledu je důležitým prvkem princip kontrastu, který jednak odkazuje k barokní technice šerosvitu, ale zároveň se u Čapka uplatňuje v širším smyslu, a to i v sublimované, abstraktní formě. Východiskem pro tento interpretační pokus je významná výstava *Pražské baroko 1600-1800*, na níž se Josef Čapek organizačně podílel, a skrze níž také v jeho myšlení rezonovaly některé prvky barokní estetiky. Pro interpretaci Čapkových doteků s barokem je důležité sledovat tyto tendence na pozadí historických událostí, a to zejména s ohledem na blížící se světovou válku, ale i v souvislosti s tzv. rehabilitací baroka. Těmto momentům se práce také věnuje a pokouší se je usouvztažnit s tvorbou Josefa Čapka. V poslední části se pak práce věnuje Čapkovým dílům, v nichž barokní impulzy rezonují nejvýrazněji, a to *Kulhavému poutníkovi* a *Psáno do mraků*.

Klíčová slova: Josef Čapek, baroko, výstava, Pražské baroko 1600-1800, vizualita, kontrast, šerosvit, Kulhavý poutník, Psáno do mraků

Abstract

This thesis deals with literary work of Josef Čapek in relation to the concept of visual contrast. First, the historical background is set up, with highlights of then exposed interest in Baroque era on one hand, and increasing threat of World War II on the other. Both of these moments were relevant in connection with one of the most crucial cultural events in First Czechoslovak Republic: the exhibition of *Pražské baroko 1600-1800*. The essential hypothesis suggests that based on what has been indicated, some elements of the Baroque aesthetics appeared to be relevant for Josef Čapek's unique artistic expression as well, since they became subject of integration to his aesthetic frame. In this respect, the common ground between Čapek's modern artistic approach and Baroque aesthetics is believed to be shaped by the notion of visibility. Finally, these ideas are applied on Čapek most prominently Baroque-influenced works, *Kulhavý poutník* and *Psáno do mraků*.

Keywords: Josef Čapek, Baroque, exhibition, Pražské baroko 1600-1800, visibility, contrast, chiaroscuro, Kulhavý poutník, Psáno do mraků

1 Úvod

„Žádné jiné umění nebylo zmítáno takovou potřebou bouřných stínů, takových dramatických temnot, jako baroko. A žádné také ze sebe nevydalo tolik oslnivě prudkých světél. Malířství, které dovede svobodně, svéprávně tvořiti se světlem, je zajisté z malířství nejsuverénnějších.“

Josef Čapek: V barokním temnosvitu

Text, z něhož pochází výše uvedený úryvek, napsal Josef Čapek při příležitosti monumentální výstavy *Pražské baroko*. Je to drobný příspěvek, přesto poměrně hutný a o Čapkově literárním stylu leccos vypovídající. Zaujme už tím, že hovoří o baroku – modernistovi, jakým byl Josef Čapek, přitom bylo baroko umělecky vzdálené. Paradoxně lze ovšem nalézt mezi textem a barokem spojitosti: nejen co do důrazu na smyslové vnímání, ale také tím, jak je text vizualizovaný. Čapek zde nápadně pracuje s principem kontrastu a obecněji s binární opozicí. Tyto aspekty, v tomto případě ukázané na úryvku textu *V barokním temnosvitu*, tvoří základní obrisy toho, čím se tato práce bude zabývat.

Čapkovi nešlo jistě o precizní formulaci rysů baroka, naopak pro svůj text zvolil expresivní, citově zabarvený styl, který mu umožnil zprostředkovat čtenáři přímo vizuální zkušenost, tedy vyvolat ve čtenáři iluzi, jako by na výstavě sám byl. „Hlavním efektem tohoto *sugestivního popisu* je dojem určité atmosféry. Sugestivita přitom plyne především z *interakce prvků percepčních*, tj. primárně vizuálních, a *emocionálních*.“¹

Skrze Čapkův text se nám otevírá široký horizont problematiky intermediality; tyto intermediální přesahy najdeme i v Čapkových beletristických textech. Nejde tu přitom jen o průniky dvou médií (obrazu a textu), ale také o napětí mezi noetickým² a tvůrčím rozměrem zraku, resp. vidění. S pojmem vidění souvisí jednak kategorie pozorovatele, a zároveň pojem vizuality.

„Tento intermediální dialog principů moderního textu a moderního obrazu je možné chápat v první řadě jako příspěvek k záměru poukázat na možnosti, které zůstávaly v českém

1 FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha, Akropolis 2016, s. 228.

2 Srov. ČAPEK, Josef: *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 184: „Tak tedy pěkněji: „*Umění je poznání*.“

literárním kontextu překryty autoritou jiné podoby modernosti.“³ S tímto pokusem o „jinou podobu modernosti“ – která by byla alternativou vůči dobově dominantní avantgardní estetice – souvisí také dobově podmíněný zvýšený zájem o baroko.

Jde o to ukázat baroko jako fenomén, jehož dobově podmíněná recepce je relevantní také v případě Josefa Čapka. Ve světle tohoto barokního impulsu se vyjevuje Čapkova tvorba z nezvyklého pohledu. Toto „barokní prizma“ tak nabízí jednu z možných cest k důležitým tématům čapkovské poetiky a umožňuje formulovat některé obecné principy, které byly pro tvorbu Josefa Čapka klíčové. Nejde zde o snahu hledat důkazy Čapkovy adheze vůči baroknímu, ale naopak se tu skrze baroko znovu uvozují zásadní témata čapkovské poetiky.⁴

Dobové společenské klima, v němž bylo cítit napětí i úzkost jako předzvěst blížící se krize, a to zdaleka ne jen s ohledem na světovou válku, v níž události v Evropě třicátých let vyeskalovaly, ale také vzhledem k myšlenkovému prostředí, v němž braly čím dál více navrch ideje nacionální, krajně nacionalistické, a později dokonce i otevřeně rasově orientované, představovalo pro československou společnost reálné nebezpečí. Tuto hrozbu si lidé uvědomovali (s vývojem situace stále zřetelněji), hledali proto způsoby a možnosti, jak podpořit své národní sebevědomí, nepropadnout celospolečenské panice či odolat stále silnějším mocenským tlakům zvenčí. Jedním z prostředků, které k tomu měly dopomoci, byla samozřejmě také kulturní produkce. Patří sem i výstava *Pražské baroko*, která se stala nejen manifestací uměleckou, kulturní či historickou, ale také právě manifestací národní.

Souvislost s tím, že byla pro velkou „národní“ výstavu vybrána právě barokní epocha, není náhodná. Kromě silného prvku lidového, v němž má české umění své kořeny (lidová píseň,

3 BERACKOVÁ, Dáša: Kubismus v literatuře. In: *Heslář české avantgardy* (eds. J. Vojvodík, J. Wiendl). Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2011, s. 179.

4 V této zjištěné atmosféře, tušící katastrofu národa i humanity, dochází k zosťrenému vnímaní některých témat a jejich exponované tematizaci. Proto do poetiky 30. let tak výrazně vstupuje motiv tragična, tragického zápasu (který má samozřejmě své aktualizované konotace i ve vztahu k baroku, jehož potenciál nabízel v tomto směru vydatné analogie). Srov. VOJVODÍK, Josef: Evropa na „jehlách těchto dní“. Literatura, výtvarné umění a filozofie. In: *Dějiny nové moderny 3: Věk horizontál. Česká literatura v letech 1935–1947* (ed. V. Papoušek). Praha, Academia 2017, s. 93: „Tragično“ znamená pro Muschga také kritičnost, odmítnutí nekritického uctívání ‚veličin‘, proto vyjadřuje ‚tragično‘ podle jeho názoru také kritickou reflexi samotných pojmů ‚dějin‘ a ‚historičnosti‘ [...]. Vědomí disonancí, disharmonií, neodvratnosti zániku: z přetlaku bolesti se rodí tragické umění, ale toto tragické vědomí uvolňuje síly, jež by za jiných okolností zůstaly skryty. A v tom spočívá tajemství a hloubka tragického umění: obhajoba světa právě v jeho nezdůvodnitelnosti a nesmyslnosti.“

písmáctví, architektura tzv. selského baroka apod.), bylo v tomto historickém období možné najít jiné, ideové momenty, s nimiž se mohl prvorepublikový, moderní člověk, identifikovat. Zejména se v tomto směru nabízí analogie pozice českého národa v době pobělohorské, kdy procházel český národ obdobím společenské i politické krize,⁵ a konce 30. let 20. století, kdy o sobě dávalo stále agresivnějšími výpady vědět hitlerovské Německo.⁶ Tyto pocity strachu, zoufalství, existenciálního ohrožení rezonovaly ve společenském a kulturním prostředí obou zmíněných epoch.

Pražská výstava barokního umění byla důležitou událostí nejen pro historii umění a dějiny výstavnictví, ale měla význam i v kontextu tehdejšího společenského klimatu. Výmluvná jsou v tomto směru slova z předmluvy katalogu, který byl při příležitosti výstavy připraven: „Umělecká Beseda odevzdává veřejnosti výstavu Pražského baroka. Po druhé po gotice dostupuje tu tvorba u nás na úroveň světovou, rozmnožuje mnohými závažnými články celek velikého slohu a vydává ze sebe několik velikých osobností, které zpracovávají dobové citění a přesvědčení v mohutný výraz obecně lidský.“⁷ Nešlo přitom jen o úlohu národně emancipační (tedy ukázat světu, že i česká kultura a „české baroko“ má své velké mistry), ale i myšlenku národní identity; výstava se tak stala záležitostí nejen uměleckou a kulturní, ale také politickou a společenskou. Veřejným manifestem českého národa se měla výstava stát nejen přímo vystavenými exponáty, jež měly představovat kulturní bohatství českého národa, ale také tím, že na její organizaci se podílely největší osobnosti soudobého českého kulturního prostředí.

Že v případě výstavy Pražské baroko nešlo zdaleka jen o ukázkou jakéhosi starobylého umění, ale její význam měl také svoji aktualizovanou dimenzi, dokazuje i její smutný osud; exponáty byly ve Valdštejnském paláci nainstalovány pouhých několik měsíců, než byla výstava donucena ke svému předčasnému ukončení, jež způsobily zneklidňující události září 1938, předzvěst těžkých časů pro Českoslováky i pro celý svět.

5 Vedle toho je zde také zastoupen „cizí“ element v podobě „utiskovatele“ – habsburského rodu, který se později stane symbolem doby útlaku národnostního i mocenského. Srov. k tomu BURIAN, E. F.: Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád, s. 324: „Pán je pán a s pánem k čertu. Ale cizinec pán je něco víc. A ten pán je krutější a nelitostnější v propagaci své kulturní moci postavené na zádech ujařmeného lidu.“

6 Jen necelý měsíc po předčasném ukončení výstavy *Pražské baroko* bylo Československo nuceno ustoupit vlivem Mnichovské dohody (30. září 1938) Německu své pohraničí, o půl roku později (15. března 1939) pak došlo k úplnému obsazení československého území nacisty a Československo zaniklo (bylo nahrazeno Protektorátem Čechy a Morava).

7 *Pražské baroko 1600-1800. Umění v Čechách XVII. a XVIII. století* [katalog výstavy]. Praha, Umělecká beseda 1938, s. 13.

Do tohoto dialogu vstupuje Josef Čapek jakožto člen Umělecké besedy, který se na přípravě výstavy podílel, a měl také zvláštní hlas jako úspěšný výtvarník s velkým renomé.

Právě při příležitosti výstavy *Pražské baroko* vznikl Čapkův kratičký text *V barokním temnosvitu*, který vyšel v *Programu D40* pod redakčním vedením Vladimíra Holana. Tuto drobnou esej lze chápat jako emblematickou pro vrcholné období Čapkovy esejistiky, a také zde prosvítá Čapkova fascinace vizualitou, kterou přenášel i do svých literárních projevů. Právě pojem temnosvitu (nebo také šerosvitu) je totiž jedním z důležitých principů, které se do Čapkovy tvorby promítají. Doménou šerosvitu jakožto výtvarné techniky je samozřejmě malířství, Josef Čapek ji ovšem aplikuje i v jiném médiu – textu. Už jen tímto gestem přitom dochází k posunu významu této techniky.⁸ Přinést odpovědi na otázku, jaký význam a funkci princip šerosvitu v literární tvorbě Josefa Čapka má, je také jedním z úkolů této práce.

Čapkova esejistika leží oproti jeho výtvarné a beletristické (fikční) tvorbě poněkud ve stínu. K žánru eseje přitom Čapek-literát celý svůj život směřoval a pokoušel se jej dovést co možná nejbliže k dokonalosti.⁹ Zatímco však v oblasti výtvarné byl studovaným profesionálem a byl obeznámen s výtvarnými technikami, v literární praxi byl vždy „samorostem“. Ke psaní, tedy způsobu vyjádření mimo jeho doménu – výtvarný projev, se uchyloval vždy pouze ve specifických a závažných případech, v nichž malířství z nějakého důvodu nebylo vhodným prostředkem. Literatura v Čapkově uvažování plní poněkud jinou funkci: dává mu možnost rozvažovat o světě. I proto je esej v určitém slova smyslu přirozeným žánrovým vyústěním Čapkovy literární tvorby; ve svých dílech postupně minimalizoval beletristické prvky ve prospěch myšlenky, pointy.

Mezi inspiracemi, které ovlivňovaly vývoj Čapkova eseje jakožto filozofického projevu, nelze přehlédnout dva velké myslitele – Blaise Pascala a Michela de Montaigne. Zatímco pascalovský element je patrný především v dřívějších Čapkových pracích, jako např. v

8 Srov. PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha, Herrmann a synové 2009, s. 12n.

9 Zároveň je ovšem třeba připomenout, že esejistika Josefa Čapka není v kontextu české literatury žádnou anomálií, náhodným a jedinečným výskytem, ale naopak je jistě ovlivněna také dobově. Kromě toho, že na Čapka měl vždy – i v literatuře – vliv jeho bratr Karel, vývoj žánru eseje a jeho oblibu lze sledovat jako dlouhodobý trend, který v české literatuře sílí v desátých letech 20. století, znatelný je již od jeho počátku. OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980, s. 100: „Literatura kolem roku 1900 porodila esej, protože ho potřebovala. Potřebovala platformu schopnou kultivovaně prostředkovat – a to spíše než specialistům širšímu uměleckému a kulturnímu, v každém případě náročnějšímu publiku – své velké snahy: nebojácné ventilování zásadních otázek, přehodnocování hodnot, kritické účtování s minulostí ve jménu náročných cílů ukládaných budoucnosti, a spolu s těmito snahami také vysoký patos své duchovní aktivity.“

Kulhavém poutníku, Montaigne, jakožto obecně přijímaný zakladatel žánru, byl závažnějším impulzem také v Čapkových dílech pozdějších. Napříč svou literární tvorbou si ovšem Čapkova díla ponechávají étos obou z nich; jde o jakési přirozené prolínání myšlenek i principů, spíše než o Čapkův programový příklon k jednomu či k druhému.

„Níterné puzení ho [Čapka] v polovině třicátých let neomylně přivedlo k nové osobní poetice, když a protože dozrál v osobnost, která se nemusí bát, že se rozpustí v jiných, ale která si naopak může dopřát rozpouštět jiné v sobě a tím se obohacovat a prohlubovat právě ve své jedinečnosti.“¹⁰

Provázanost Josefa Čapka s barokem se může jevit jako příliš volné – svůj text *V barokním temnosvitu* Čapek zřejmě napsal ovlivněn lavinou diskuzí, která se okolo výstavy *Pražské baroko* strhla. S výstavou jej pojila veskrze prostá skutečnost, totiž že jakožto člen Umělecké besedy se podílel na jejím vzniku. Na této, zjevné rovině, jsou tedy podezření z přílišné banálnosti souvislostí oprávněná. V případě Josefa Čapka ovšem nejde o baroko jako takové; nelze mluvit o barokním Josefu Čapkovi, a dokonce ani o přímém vlivu baroka na jeho dílo. Přesto je známo, že baroko poutalo jeho pozornost již od dětství,¹¹ text *V barokním temnosvitu* tedy patrně není výsledkem jen chvilkového zaujetí, souvisejícího jen s oživením zájmu o baroko, ale má zřejmě delší historii. Je ale třeba vnímat odstup, s jakým vždy Čapek k baroku přistupoval. Pro něj baroko totiž neznamenovalo epochu, s níž by se na umělecké rovině identifikoval, ale spíše mu sloužilo jako impulz k tomu, aby baroko nově a moderně interpretoval. Závan baroka ve 30. letech se stal Čapkovi příležitostí k tomu, aby precizoval svůj umělecký výraz, a to na podkladu toho, jak jej sám pro sebe formuloval:

„Moderní výtvarný výraz je už dosti dlouhých časů předmětem všelikého novotářského radikalismu, prudkých reakcí a nových objevitelských názorů, útočných hesel a rozmachů generací, je zkrátka látkou ustavičně výbušnou, jež více už než stoletému vývoji propůjčuje onen neklidný a jakoby příliš neustálený charakter, který mu bývá často vytýkán [...]. Je tu tedy otázka, jestli těmito svými t. zv. krisemi se moderní umění probíjí k výtvarným charakterům umění klasického, nebo jestli vlastně těmi zápasy nedobývá nového světa. [...]. Nebo se ve vývoji vynoří i zpětné desorientující vlny: z únavy, ze slabosti, ze sentimentality

10 OPELÍK, Jiří: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*. Praha, Torst 2008, s. 185.

11 Tomuto tématu se budeme podrobněji věnovat později (kap. 4.1.1).

nebo z nevhodně ješitného zastonání po staromistrovské zralosti přinese taková časová novější vlna někdy v mladších generacích reakci, která chce obrousiti drsnost vývoje jistým klasicismem nebo biedermeierismem. To pak ovšem je reakce, která není nápirem dopředu, nýbrž zavrácáním zpátky. A přece má moderní výtvarný projev své charakterní znaky, které trvale určují jeho legitimitu. Tyto znaky, zhruba vzato, jsou: 1. uvolnění a obnažení malby, 2. konstruktivní a formová dynamičnost výtvarných prvků. Proces uvolnění a obnažení malby započal také už v malířství baroka, práh moderního umění byl však teprve překročen Goyou.¹²

Fakt, že v tomto směru nešlo o anomálii, ale estetický poryv, který zasáhl více (moderních) umělců, dokládá J. Vojvodík: „Souběžnost monumentální prezentace barokního umění a retrospektiva díla dvou čelných umělců české avantgardy¹³ a paralelně probíhajícího znovuobjevování manýrismu a baroka má však svoji vnitřní logiku a souvislost, která je mnohem hlubší, než by se mohlo zdát. Jde o afinitu, která se často stane zjevnou až po dlouhé době. Možno říci, že manýrismus, baroko a avantgarda se zde setkávají na společné bázi principu iregulárnosti, ‚dvojí miméisis‘, znaku a věci, ambivalence symetrie a asymetrie, hloubky a povrchu, plastičnosti a plošnosti, lineárně perspektivní konstrukce a aperspektivní ornamentální kombinatoriky, intersémiotického prostupování znakových systémů a několika dalších společných aspektů [...].“¹⁴

Wölfflin v *Renesanci a baroku* definoval baroko na kontrastu s renesancí, a rozdíl popsal pomocí sérií protikladů (lineárnost – malebnost, plošnost – hloubka, uzavřená forma – otevřená forma, rozmanitost detailů – jednotnost celku atd.¹⁵). Jak příznačné, že pro popis barokní estetiky si Wölfflin zvolil zrovna princip kontrastu. Vždyť tento princip je sám jedním z těch baroku nejvlastnějších.¹⁶ Baroko staví do kontrastu téměř vše, a ne náhodou;

12 ČAPEK, Josef: *Moderní výtvarný výraz* (ed. M. Halík). Praha, Československý spisovatel 1958, s. 102–103.

13 Jindřicha Štyrského a Toyen, výstava byla zahájena 28. ledna 1938, jen o pět měsíců dříve než expozice *Pražské baroko 1600–1800*.

14 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 43.

15 Srov. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Ithaca, Cornell University Press 1964.

16 Srov. PANOFSKY, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press 1955, s. 20, kde Panofsky podotýká, že baroko stojí „na objektivním konfliktu mezi antagonistickými silami, které se však rozpouštějí v subjektivním pocitu svobody, a dokonce slasti“ Tuto myšlenku významně interpretuje J. Vojvodík. Srov. VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha, Argo 2008, s. 74: „[Panofsky] baroko chápe jako vlastní počátek moderny, moderního životního pocitu, který se manifestuje uměním a v umění.“

záměrně volí nejradikálnější, nejdrastičtější způsob zobrazení či vyjádření myšlenky. Toto Wölfflinovo zjištění naznačuje, že barokní umělci si začali více uvědomovat hmotu. Pryč byly éterické, nehmotné ideály nejen renesance, ale i dalších předešlých epoch (např. gotiky); baroko se plně přihlásilo k tomuto pozemskému světu a jeho materiálnosti. S tím souvisí právě i onen důraz na smyslovost a tělesnost – obojí je těsně spjato s hmotou. Nejde přitom jen o vizualitu této hmoty, ale i o její taktilní potenciál.

Druhou důležitou tendencí, kterou lze u baroka pozorovat, je pohyb. „Masivnost a pohyb jsou principy barokního stylu. Ten nemířil k dokonalosti architektonického tělesa ani ke kráse „růstu“, jak by řekl Winckelmann, ale mnohem spíše k události, vyjádření pohybu určitým směrem v tomto tělesu.“¹⁷ Wölfflin zde má na mysli nejen evokaci „vektorovosti“ určitého uměleckého díla (jako můžeme v architektuře sledovat vertikálnost nebo horizontálnost budovy), ale předznamenává i určitý vnitřní pohyb – barokní estetika vyjadřuje neklid, neustálenost, disharmonii. Barokní umělecké dílo jako by nemělo nikde konec. Gilles Deleuze tento fenomén popisuje jako záhyb, jež chápe jako základní princip barokní estetiky. „Baroko neodkazuje na esenci, ale spíše na operativní funkci, rys. Neustále vytváří záhyby. [...] záhyby ohýbá a přehýbá, vrší je do nekonečna, záhyb přes záhyb, záhyb podle záhybu. Rys baroka, to je záhyb pokračující do nekonečna.“¹⁸

Myšlenku barokního „díla, které nemá konec“ dále rozvíjí J. Vojvodík. Ten ji doplňuje o rovinu fragmentárnosti, tedy jakési záměrné, násilné neukončenosti. „Fenomén „otevřenosti“ formy, ale také dekompozice, rozpad celku na jednotlivé části a fragmenty, roztříštěnost jako připomínka někdejšího celku anebo jeho příslib charakterizuje pojetí formy jako „iregulérní formy“ – v poezii i výtvarném umění – již v manýrismu [...] „Koroze“ formy, tvaru, dekompozice celku, neukončitelnost konstrukce a zároveň horečné (ale marné) úsilí o její dosažení možno považovat za fenomén a intenci společnou manýrismu, baroku i avantgardě [...].“¹⁹

V této práci se pokusíme analyzovat Čapkovu literární tvorbu ve vztahu k vizualitě a obecněji k pojmu vidění. Vycházíme přitom z předpokladu, že vizuálnost, resp. důraz na

17 WÖLFFLIN, Heinrich. Renaissance and Baroque. Ithaca, Cornell University Press 1964, s. 58.

18 DELEUZE, Gilles: *Záhyb. Leibnitz a baroko*. Praha, Herrmann a synové 2014, s. 9.

19 VOJVODÍK, Josef. Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda. Praha, Argo 2008, s. 18.

zrakové vnímání, představuje dominantní tvůrčí princip, který je detekovatelný napříč celým Čapkovým (literárním) dílem, manifestuje se ovšem v průběhu času různým způsobem. Zde se zaměříme na závěrečnou etapu Čapkovy slovesné tvorby (30. léta), a to zejména na to, jak se tyto principy odrážejí v jeho závěrečném esejistickém díle *Psáno do mraků*. Princip kontrastu lze v konkrétním historickém kontextu chápat jako paralelu k existenciálním otázkám, které vzbuzovala atmosféra 30. let nejen v Československu, ale i v celoevropském měřítku. Tuto analogii pozoruhodně naznačil Václav Černý, který o Čapkovi ve spojitosti s Montaignem říká: „Tvoří za podmínek ne nepodobných [Montaignovým]: uprostřed strašnými náboženskými válkami rozvášněné a rozbité Evropy, vydán napospas jedné z palčivých krizí pocitu jistoty a pravdy, jimiž lidstvo prošlo; tvoří právě z tohoto pocitu nejistoty, ztělesňuje dokonale to, co bych nazval ‚smutkem renesance‘, onu chvíli sebepoznání po prvním svobodném rozletu renesance, kdy lidský duch nad troskami středověkého názoru životního zaváhal na okamžik, přestal hledět do nekonečna a obrátil zrak na sebe sama, do sebe sama: chvíle sebepoznání.“²⁰

V první části práce se nejdříve pokusíme nastínit historické souvislosti spojené s výstavou Pražské baroko: budeme se přitom snažit postihnout nejen způsob, jakým byla tato expozice recipována, ale také v jakém kontextu je třeba vnímat Josefa Čapka. Období 30. let (spolu s touto výstavou) mu dalo příležitost projevit se nikoliv pouze jako výtvarník, ale jako vyzrálý a svébytný esejista. Právě na tuto polohu Čapkovy tvorby se zaměříme; východiskem nám přitom bude zmíněný text *V barokním temnosvitu*, na němž lze sledované principy dobře manifestovat. V závěru práce se potom pokusíme ukázat, jak tyto principy Čapek aplikoval ve svém vrcholném díle *Psáno do mraků*.

Odborným východiskem této práce je jednak opelíkovská výkladová linie, vytyčená zejména literárněhistorickou monografií *Josef Čapek* (1980) spolu s obsažnou prací syntetizující pohled literárněhistorický i kunsthistorický (1996, spolu s J. Slavíkem). V rovině teoretické se pak práce odkazuje k přístupu J. Vojvodíka (*Povrch, skrytost, ambivalence*) a P. Málka (*Melancholie moderny*), zabývajících se estetickými a filozofickými principy moderního umění.

20 ČERNÝ, Václav: Kulhavý poutník. In: *Literární pondělí. Texty z Lidových novin 1936–1938* (ed. K. Soukupová. Praha, Filozofická fakulta UK 2016, s. 34.

2 Výstava Pražské baroko 1600–1800

„Naše dnešní vůle, naše dnešní snahy vyvěrají z prostředí do značné míry pořád ještě barokního. [...] Není to tedy jenom právo, je tu přímá povinnost změřiti výkony doby, zjistiti čím je nám blížká i v čem je už přítomnosti cizí.“

Vstupní slovo katalogu výstavy *Pražské baroko 1600–1800*

Výstava *Pražské baroko* nebyla jedinou výstavou barokního umění, která se za první republiky uskutečnila, byla ovšem nejrozsáhlejší a patrně i nejvíce rezonovala. Valdštejnský palác, který poskytl výstavě své velkorysé prostory a sám se stal jakýmsi „metaexponátem“, navštívilo za čtyři měsíce na sto devadesát tisíc návštěvníků.

Spolu s X. Vsesokolským sletem mělo *Pražské baroko* napomoci přívětivému obrazu československého národa v zahraničí. Výstavu organizačně zaštiťovala Umělecká beseda, která monumentální přehlídku českého baroka připravila oficiálně při 75. výročí svého založení. Členem jejího výtvarného odboru byl také Josef Čapek, který byl v předsednictvu výboru připravující výstavu o baroku a který měl při její přípravě slovo odborníka v oboru výtvarného umění.

Termín slavnostního zahájení výstavy, totiž 27. květen 1938, snad nemohl být příznačnější: bylo to v předvečer narozenin Edvarda Beneše, prezidenta republiky. Orientace na vlastenectví pramenila pochopitelně z eskalujícího předválečného napětí vůči německému elementu, který si úměrně s rostoucí Hitlerovou popularitou a mocí v sousedním Německu začínal dělat nároky i v Československu.²¹ Výstava ovšem neměla jen účely apologetického a emancipačního – tedy obecně spíše politického – rázu, ale samozřejmě byla také kulturní a uměleckou událostí.

Neobyčejnost této výstavy spočívá jednak v tom, že se stala doslova celospolečenskou událostí; dokázala strhnout masy návštěvníků i rozpoutat diskuzi napříč tiskem a společenskými vrstvami. Překročila práh umění a stala se také záležitostí politickou,

21 Projevovalo se to i v ohlasech na samotnou výstavu. Srov. KUDRYS, Milan: Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku. *Marginalia Historica. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy* 1, 1996, s. 58: „Výstava pražského baroka nedá pokoje našim Němcům. Mobilisovali na ni svoji žurnalistiku i svoji vědu a stále protestují.“

vyjádřením národního statu quo. Podobnou kulturní událostí celospolečenských rozměrů byly sice o necelých deset let dříve oslavy svatováclavského milénia, které se také stalo významnou příležitostí pro manifestaci národní myšlenky, tehdy ovšem tak silně nerezonoval tragický pocit a obavy z příštích událostí.

Výjimečná byla výstava *Pražské baroko* také přímo svými rozměry; zahrnuto bylo na několik set exponátů, jež vyplnily – sám monumentální – prostor Valdštejnské jízdárny²². Zahrnuty byly umělecké předměty z rozličných oblastí: obrazy, sochy, ale také užité umění a řemeslné výrobky z nejrůznějších materiálů. Součástí výstavy byl také neobvykle pestrý doprovodný program. Jedním z jeho slavných příspěvků bylo Burianovo hudebně-dramatické zpracování barokního námětu *Lidové suity*.²³ Také E. F. Buriana zaujal prvek lidovosti, z hlediska *Pražského baroka* a vůbec způsobu recepce barokního umění ve 30. letech v Československu však Burian vyniká tím, že jako jeden z mála baroko skutečně interpretuje, a to moderním a radikálním způsobem.

E. F. Burian je důležitou postavou výstavy *Pražské baroko* také proto, že spolu s Josefem Čapkem byl ve své době jedním z mála umělců, kteří se odvážili baroko nově, moderně a zcela svébytně interpretovat.²⁴ Burianovo provedení lidových suit²⁵ nebylo míněno jako historická rekonstrukce, umělecké pozadí k výstavě ani interaktivní propojení výstavy s návštěvníky; byla projevem Burianova tvůrčího génia, projevem toho, jak Burian s barokem jakožto umělec 20. století nakládal. Tyto souvislosti jsou platné jak pro samotného E. F. Buriana, tak ovšem i v případě Josefa Čapka. Také on, hovoří-li o baroku, jedná se vždy o specifickou interpretaci – Čapek samozřejmě chápe baroko jako historickou epochu, která je minulostí – v tomto směru pro něj skutečně nemá smysl baroko nějakým způsobem napodobovat či směřovat k „baroknímu výrazu“ (podobně, jako to můžeme sledovat např. u

22 Kromě Valdštejnské jízdárny byla část expozice nainstalována také v prostorách paláce Smiřických, tehdejšího sídla zemského zastupitelstva.

23 Burianovo provedení *Lidové suity* sklidilo neobyčejný úspěch. Nadšeného přijetí se dočkal např. v *Československém divadle*. KUDRYS, Milan: Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku. *Marginalia Historica. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy* 1, 1996, s. 58: „Dlouholetá hlasová kultivace souboru E. F. Buriana a jejich kultura recitační připravila Burianovy herce na přízpůsobení se všem podmínkám a jakékoliv scéně [...]. Čistost vypracování a nastudování je samozřejmou cností tohoto divadla [...]. Absolutně nejlepší byl E. F. Burian; rozmachem a solidností sekundovala konservatoř [...].“

24 Také E. F. Burian přičítal velký důraz aspektu lidovosti. K tomu podrobněji BURIAN, Emil František: Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád. In: *Kritický* měsíčník, roč. 1, č. 7, 1938, s. 323–333.

25 Inscenace těchto děl v Burianově úpravě proběhly záměrně přímo v prostranství Valdštejnské jízdárny, která poskytovala přirozený a zároveň působivý prostor pro umístění jeviště. Burian se inspiroval Kalistovou antologií *Lidové čili sousedské hry českého baroka*.

Jaroslava Durycha), jednalo by se z jeho pohledu o neústrojný anachronismus – zároveň ovšem baroko vidí jako myšlenkový útvar, ke kterému může i on, bytostně moderní umělec, přistupovat, a vlastním dílem je přetvářet.

Přestože první barokní výstava se uskutečnila již o čtyři roky dříve, a to při příležitosti 300. výročí úmrtí Albrechta z Valdštejna, stalo se *Pražské baroko* přirozeným vyvrcholením moderní barokistiky.²⁶ Své nejnovější poznatky sem směřovaly osobnosti humanitních věd jako Zdeněk Kalista, Josef Vašica, Josef Pekař a další. Ti se stali symboly moderního vědeckého zájmu o baroko a impulzem pro jeho postupnou „rehabilitaci“, tedy odklon od uvažování o baroku jakožto době umělecké, intelektuální jazykové a obecně kulturní stagnace, zapříčiněné především násilnou rekatolizací. Novodobí barokisté ukazovali reálné doklady o tom, že baroko v Čechách bylo také obdobím umělecky plodným.

Velmi silně byla tato expozice vnímána samozřejmě v prostředí domácím. Na tehdejší poměry výstava s neobyčejnou mohutností rezonovala v médiích, zejména v tisku. Ohlasy na ni proběhly snad všemi tehdy zásadními periodiky, k výstavě se ovšem vyjadřovaly i další platformy, které měly potřebu zaujmout k ní jednoznačný postoj. Výstava pražského baroka ovšem rezonovala i za hranicemi. O politickém klimatu výmluvně svědčí také jedna z agenturních zpráv, kterou otisklo *České slovo*: „Naše baroko za hranicemi. V zahraničních listech – s výjimkou říšskoněmeckých – se píše s velkým uznáním o českém baroku – shromážděné na výstavě baroka, jako o přehlídce umělecké minulosti země, která dnes i v nejzávažnějších chvílích se dovede věnovat kulturním věcem. New York Tribune, Times, Journal, Journal des Débats [...] - list za listem přichází jako doklad, i s obrázky.“²⁷

Přestože obecně se *Pražské baroko* setkalo s velkým úspěchem – oblíbenost mezi lidmi dokládá její hojná návštěvnost, veskrze pozitivně ji zhodnotila také odborná veřejnost – nemohla se vyhnout také negativním ohlasům.²⁸ Některé platformy dokonce otevřeně poukazyvaly na riziko, že si *Pražské baroko* i celou českou barokní kulturu přivlastní katolická církev. Tuto polemiku vůči katolické církvi na úrovni tisku započaly jako první *Volné myšlenky*²⁹. Jejich přispěvatelé si dobře uvědomovali, že výstava tohoto formátu a této

26 K tomu viz VLNAS, Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*. Praha, Národní galerie 2001, s. 42nn.

27 KUDRYS, Milan: Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku. *Marginalia Historica. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy 1*, 1996, s. 58n.

28 K dobové recepci podrobněji tamtéž.

29 KUDRYS, Milan: Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku. *Marginalia Historica. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy 1*, 1996, s. 48:

popularity představuje také riziko; prostřednictvím ní by totiž bylo snadno možné manipulovat masy tak, že bude zmíněná epocha dezinterpretována a prezentované souvislosti zkreslovány. Snížit toto nebezpečí by podle *Volných směrů* mohlo představení nejen vrcholů této epochy, ale také její odvrácené strany, a to „zejména pokud se týče malého a poddaného člověka.“³⁰

Tento důraz na lidovost, jehož se Volné myšlenky dovolávaly, patří k dalším znakům doby konce třicátých let 20. století.³¹ Mnozí lidé – Josefa Čapka nevyjímaje³² – spatřovali právě v baroku jeden z podstatných pramenů lidového umění v Čechách. Tento názor sdílel i Václav Černý, který ve své stati v *Kritickém měsíčníku* vyjádřil názor, že „baroko u nás nevytvořilo jen vysoké umění, [...] ale v baroku se rozrostlo a dotvořilo právě v těch vydíraných pracujících vrstvách lidové umění, které bylo v době národního obrození [...] a zčásti je dodnes trvalým a bohatým pramenem inspirace.“³³

Aspekt lidovosti souvisí i s otázkou národní identity, která byla důležitým pojmem také v případě výstavy *Pražské baroko*. V době, kdy si československý národ byl vědom, že se nachází v situaci bezprostředního ohrožení, bylo důležité tuto národní identitu, pocit vzájemné sounáležitosti, podpořit. Důležitým prostředkem této sounáležitosti je společná historie a kultura; a v době krize je ji třeba připomínat. Tohoto mechanismu si dobře povšimnul Zdeněk Rotrekl, který tvrdí: „Paměť národa [...] je obsažena v jeho kultuře,

„Výstavy 'Pražské baroko' 1938 by ovšem mohli snadno zneužít katolíci, kteří bez rozpaků prohlásí baroko za vrcholnou a katolickou kulturu vůbec a tím i za dobrodiní a 'zlatý věk'.“

30 Tamtéž.

31 Posilování aspektu lidovosti v (národní) kultuře ovšem není nevinnou touhou po vzájemnosti, pospolitosti a „nejškromnějším umění“, ale má i svou odvrácenou stránku. Srov. HECZKOVÁ, Libuše: *Dějiny nové moderny* 3. s. 391 (podrobněji k tomu kapitola *Konec nevinnosti* tamtéž), kde k tomu poznamenává: „Návrat k lidovému je nietzscheovským návratem do podzemních pater lidské psychiky, k necivilizované divokosti, k ‚autentické‘ živé lidskosti, jejíž krása neskýtá jen ulehčení a sentiment, ale skrývá se i v temné brutalitě.“ Není divu, že důraz na lidové prvky figuroval v obou totalitářských ideologiích (nacismu i komunismu). Není bez zajímavosti, že něco podobného naznačuje Z. Kalista paralelou k samotné barokní epoše: „Až k jistému zbožnění rodného kraje, pozdvižení jeho do roviny nadpřirozeného života dochází tento dramatický zápas mezi obzorem domácím a obzorem cizím, odehrávající se v XVII. A první půli XVIII. Století v duši českého člověka.“ S myšlenkou tohoto „divokého umění“ si pohrával i Josef Čapek, který svůj zájem o primitivní kultury, magismus a podobné naivistické kulturní projevy zhmotnil v knize *Umění přírodních národů*, podobné téma (folklor) se objevuje také v *Nejškromnějším umění* a jisté náznaky tímto směrem jsou přítomny i v textu *V barokním temnosvitu*.

32 Srov. ČAPEK, Josef: V barokním temnosvitu. *Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939, s. 33: „Základní dojem z baroka na naší půdě: jak velmi, vedle gotiky, spoluutvářelo duchově formovou podobu naší země! [...] Toto lidové umění, spočívající na baroku, nešlo za jeho pathetickým dramatismem do oněch jeho arén citového i duchového vytržení, které asi bylo lidovému citění spíše nadřazeným velkolepě oslnivým divadlem těch vrchnějších, vrchnostenštějších sil.“

33 KUDRYS, Milan: Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku. *Marginalia Historica. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy* 1, 1996, s. 50.

kultura pak je i vlastní realizací národa, a to každodenní – mnohokrát jsem už citoval Renanův výrok o národu jakožto každodenním plebiscitu. Národ se každodenně realizuje, znovu ustavuje, znovu k něčemu připravuje svou kulturou za jediného předpokladu, bez něhož kultura a její pohyb, její zmnožování a obohacování možné není.³⁴

Proto bylo, aby si Československo udrželo svůj status quo, důležité mj. pořádání kulturních událostí, jako byla výstava o baroku, neboť nesloužily jen k prezentaci národa v zahraničí, ale také měly za úkol občerstvovat tuto „paměť národa“. Jedině tak lze, domnívá se Rotrekl, udržet kulturní kontinuitu národa.³⁵ „Diskontinuita je vlastně symptomem rozkladu, konce, je rozklad sám a vede ke konci.“³⁶ Přípomínkou Picardovy teorie diskontinuity Rotrekl poukázal také na to, jak důležitá byla národní identita, v čemž sehrála svou roli právě i výstava *Pražské baroko*.

Není samozřejmě náhodou, že také samotní organizátoři naznačují příklon k této ideji lidovosti; stěží by totiž výstavu bylo možné tak úzce provázat s českou národní myšlenkou – a to směrem jak k tradici, tak k historii – skrze jinou myšlenku, která je navíc právě pro české baroko tolik příznačná. „Lidovost“ tu tedy fungovala jako jednotící prvek, který měl přivést dohromady celý národ, jakkoliv byl jinak regionálně, intelektuálně a v dalších rovinách rozrůzněný.³⁷ Přímo v katalogu výstavy se Umělecká beseda hlásí „k tradici nezapomenutelných výstav Jubilejní 1891 a Národopisné 1895“³⁸, a přeje si, ať má i výstava *Pražské baroko* „stejný osud a poslání“³⁹. Právě k těmto dvěma stěžejním výstavám se Umělecká beseda navrácí nejen pro jejich rozměry prostorové, ale také ideové. Obě dvě totiž měly v době silících emancipačních tendencí v Rakousku-Uhersku podtrhnout svébytnost

34 ROTREKL, Zdeněk: *Barokní fenomén v současnosti*. Praha, Torst 1995, s. 27.

35 Rotrekl přitom vychází z myšlenek Maxe Picarda; ten ve svém díle *Hitler v nás* analyzuje předhitlerovské a hitlerovské Německo a pokouší se zde najít příčiny Hitlerova úspěchu. Jedním ze základních principů, na kterém tento ohavný režim stavěl, byla právě diskontinuita. Ve stavu diskontinuity, píše Picard, už jsou všechny souvislosti pouze nahodilé, nic s ničím nesouvisí, ztrácejí se rozdíly i podobnosti věcí a jejich podobnost je již pouze mechanická (tímto způsobem lze cokoli přiřadit k čemukoli – tak se otevírá volný prostor k manipulaci a deformování reality).

36 PICARD, Max: *Hitler v nás* (přel. V. A. Černý). 2. vyd. Praha, ERM 1996, s. 46.

37 Není náhodou, že tento potenciál „sjednocovat masy“ sváděl k extrémním interpretacím, jejichž nejzazší podoba se zhmotnila v rasově orientované ideologii hitlerovského Německa. Srov. HECZKOVÁ, Libuše: Slovo-zvuk, slovo-gesto, slovo-útočiště. In: *Dějiny nové moderny 3: Věk horizontál* (ed. V. Papoušek). Praha, Academia 2017, s. 399: „Lidové umění, přestože mizelo jako ‚žitá‘ kultura, silně prostupovalo českou kulturou, na konci 30. let jej radikalizovaly různé nacionální interpretace a také se zrodil nový ideologický obsah slova lid, promítla se do něj touha po kolektivní identitě. Za války se lidové umění stalo obranným symbolem české vytrvalosti, životnosti a síly.“

38 *Pražské baroko 1600-1800. Umění v Čechách XVII. a XVIII. století* [katalog výstavy]. Praha, Umělecká beseda 1938, s. 14.

39 Tamtéž.

českého umění a uměleckého průmyslu, a tím posílit národní sebevědomí.

Důraz byl přitom kladen i na řemeslnou výrobu a také folklor, což mělo symbolizovat všeobecnou kreativitu českého národa, jež se manifestovala mimo vysoké umění také v tom prostém, lidovém. Pro kulturní životaschopnost národa je nezbytná vysoká i nižší forma umělecké tvořivosti; nejde však o existenci paralelní, ale jejich vzájemné pulzování, ovlivňování: „Tyto vztahy, krajina a lid, řeč lidová a řeč nových vzdělanců, byly v úzkém denním styku v prostředí vesnického dne a roku, vzájemně se ovlivňovaly, prolínaly, a tím zmnožovaly a umocňovaly, prohlubovaly se také stykem s lidovými zvyky, pověstmi, písněmi, ba i pověrami, takže vzniká zcela nová kvalita tvůrčí českosti.“⁴⁰

Výstava *Pražské baroko* se tak stala veřejným projevem toho, s čím československý národ identifikoval sám sebe, ale také samozřejmě částečně nabízela odpověď na otázku, jak mělo být nově chápáno baroko jakožto kulturní a umělecká epocha, a co modernímu člověku přinášela.

Není divu, že výstava neměla – i vlivem německých nacionalistů – dlouhého trvání. Jen několik měsíců po svém uvedení musela být výstava uzavřena. Dramatické dění popsal Zdeněk Kalista, jeden z hlavních organizátorů a také badatel zabývající se barokem: „Nejdříve přišel útok na výstavu ze strany německých henleinovců. Henleinova *Die Zeit* a po ní i současně s ní i jiné německé časopisy nacionálního ražení vyrazily proti ní jako proti jakémusi pokusu o falšování dějin.“⁴¹

40 ROTREKL, Zdeněk: *Barokní fenomén v současnosti*. Praha, Torst 1995, s. 110.

41 KALISTA, Zdeněk: *Po proudu života, sv. 2* (ed. J. Víšková). Brno, Atlantis 1996. s. 409-410, též in: VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 47.

3 „Nic víc než uvažování malíře.“ Barokní myšlení a Josef Čapek

Myšlenkové pozadí výstavy *Pražské baroko* se promítlo také do uvažování Josefa Čapka. Ačkoliv jeho hlavním úkolem bylo podílet se na organizaci výstavy z pozice výtvarného mentora, také on se v tisku zapojil do dialogu o ní. K výstavě napsal nenápadný esej *V barokním temnosvitu*, který vyšel v *Programu D40*, jehož šéfredaktorem byl Vladimír Holan.

Gravitace směrem k „odbeletrizování“ je v Čapkově tvorbě přirozeným, ale vědomým důsledkem, vyplývajícím „jednak ze zdůrazněné niternosti, kterou Čapek vůbec ordinoval literatuře, jednak z jeho nechuti, nemožnosti, neschopnosti být literárním specialistou, jak on tomu rozuměl, tj. beletristou.“⁴² V závěrečné etapě své literární tvorby se proto ustálí žánr jeho textů v podobě eseje, a to především reflexivního.⁴³

Také Josefu Čapkovi, který byl v případě expozice o baroku přímo zahrnut do jejích příprav, samozřejmě nemohly tyto otázky uniknout. V jeho pojetí z nich ovšem krystalizovaly jiné odpovědi, než byl např. většinový názor tehdejší moderní barokistiky.⁴⁴ Baroko určitým způsobem rezonovalo i v jeho smýšlení, ovšem Čapek přijímal jen ty jeho myšlenky, které konvenovaly jeho vlastnímu světonázorovému ladění, přesněji řečeno barokní myšlenky transformoval tak, aby do jeho filozofického rámce zapadaly.

Do tohoto procesu se významně zapojil také F. X. Šalda,⁴⁵ který se tak zasloužil o propojení

42 OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980, s. 206.

43 K tomu podrobněji PULCOVÁ, Tereza: *Filozofické aspekty v díle Josefa Čapka*. Praha, Filozofická fakulta UK 2015 [bakalářská práce], s. 9–16.

44 Zde máme na mysli zejména takové postoje, které reprezentovaly osobnosti jako Josef Pekař, Zdeněk Kalista, Josef Vašica a další, jejichž stěžejní snahou byla tzv. rehabilitace baroka, tedy rozrušení dosavadního dominantního chápání barokní etapy jako období temna, nebo dokonce přímo kulturního úpadku. Přestože se Čapkův postoj shodoval s celospolečensky rozšířeným názorem (zejména v souvislosti s výstavou *Pražské baroko*), který akcentoval lidový aspekt baroka, jeho motivace pro tento názor se poněkud liší. Čapek totiž nevnímal lidové (barokní) umění primárně jako prostředek deklarace české národní identity, ale lidovou vrstvu umění chápal jako mnohem výmluvnější vzhledem k tomu, co vypovídá o umění samotném. Srov. ČAPEK, Josef: Kulhavý poutník. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 13: „Zásady slohu, jeho mechanika, zjevují se někdy na dílech podružnějších jasněji a pochopitelněji, než na výtvorech geniálních, jejichž všechna principiálnost je uložena především v jejich mohutnosti.“ Něco podobného Čapek formuloval již v *Nejskromnějším umění*, kde na projevech lidové tvorby oceňuje „dojímavou upřímnost všednosti“ a „vzácnou čistotu a nevinnost malířského podání.“

45 ŠALDA, František Xaver: Pokušení Pascalovo. In: Šalda, F. X.: *Šaldův zápisník 1, 1928–1929*. Praha:

barokního umění s uměním moderním, čímž vlastně baroko legitimizoval jako inspirační a interpretační zdroj pro moderní umění. Vůči estetickým konceptům, které proklamoval (a personifikoval) F. X. Šalda, zastávali sice příslušníci mladší, avantgardistické generace odtažitý, někdy ovšem až radikálně polemický postoj, v případě Josefa Čapka se ovšem tento odstup nebyl tak vyhraněný. Právě Šalda tak jistě také dopomohl modernímu umělci barokní impulzy zprostředkovat. Šalda tento nový diskurz aktivně podpořil, když prohlásil baroko za „první věk moderní“⁴⁶ a publikoval o něm také řadu textů, které sice nepřinesly příliš mnoho nových myšlenek, Šaldova autorita však poskytla záštitu pro argumenty moderních barokistů a popularizační charakter Šaldových článků podnítil zájem o téma. „Šalda ve shodě s Arnem Novákem odmítl nadále ztotožňovat baroko s katolickou protireformací a povýšil ho na fenomén nadkonfesijní a nadnárodní.“ Výstava *Pražské baroko* tak měla mj. i ukázat nový náhled na chápání této umělecké epochy.⁴⁷

Ještě na konci 20. let, v prvním ročníku *Zápisníku*, publikoval Šalda pozoruhodnou stať o Blaisi Pascalovi. V jeho nezdolné snaze pozvednout člověka z morálního úpadku, pevně víře ve vlastní ideály a kreativního ducha, spočívajícího v zápalu tvořit, tedy aktivně se zapojit svým životem do „společného velkého díla“, ať už je chápeme jako lidství, pozemský svět (bohatství svěřené člověku Bohem)⁴⁸ anebo umění a šířeji kulturu, rozpoznal Šalda paralelu k Nietzscheově filozofii, z níž Šalda do značné míry vycházel.

Odhlédneme-li nyní od toho, že Pascal zosobňuje také barokní estetiku, již Šalda později povýšil na první moderní epochu, představoval pro Šaldu Pascal silnou osobnost, která by mohla sloužit jako předobraz odhodlané snahy hledat nové myšlenkové a estetické

Československý spisovatel 1990, s. 285: „Barok je mně první věk moderní, lépe počátek moderního věku, v němž ještě žijeme, věku, kdy se tvoří, řekl bych, pod vysokým tlakem [kurzíva F. X. Š.], věk velikého dramatického napětí a přepětí, věk dvojpolární a dvojnásobný, proti jednoznačnému středověku a jednoznačné renesanci. Barok je dualistický; stojí na velikém otřesu, na sopečné půdě životné krize, je v něm vnitřní pojmový svár. [...] Barokní stav je patetický ve vlastním smyslu (řecké pathos značí utrpení). Je to stav napětí stále stupňovaného mezi životním výbojem a popíráním života, mezi světskou smyslovostí a útekem od ní. Oba póly se na sobě stupňují a rozžívají se do své nejvyšší intenzity. První znak barokní poezie je tedy zvýšený sensualismus, životná kypivost a vášnivost, která jde až do hladu a žízně senzací.“

46 ŠALDA, František Xaver: O baroku domácím i cizím. In: Šalda, F. X.: *Z období zápisníku 1. Úvahy kulturně politické, studie teoreticko-umělecké, medailóny a stati z literatur světových*. (ed. E. Macek). Praha, Odeon 1987, s. 285.

47 Srov. VLNAS, Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*. Praha, Národní galerie 2001, s. 39: „K obecné „rehabilitaci“ baroka jako uměleckého slohu přitom napomohla již zmíněná výstava *Pražské baroko*.“

48 Něco podobného funguje také v myšlení J. A. Komenského. V jeho případě je cílem navrátit svět zmítající se v chaosu zpět do harmonického stavu. Ten Komenský spatřoval v univerzalitě (jazyků, vzdělání, lidské jednotě) a pokorné důvěře Božím zákonům.

koncepce, které by nebyly pouze krátkodobým experimentem, ale byly by schopny nastolit nové estetické paradigma. Tuto Pascalovu myšlenkovou konzistenci a názorovou houževnatost Šalda tematizoval v článku s příznačným názvem *Pokušení Pascalovo*.⁴⁹

Pro Šalda byl Pascal důležitý také pro svůj pozitivní vztah k poznání, které se u něj projevovalo prostřednictvím soustavných a pečlivých observancí.⁵⁰ Šalda si na pozadí Pascalova příkladu uvědomil, že právě způsob pozorování a nahlížení věcí představuje pro moderní umění přelomové téma. Tuto tezi formuloval již v *Bojích o zítřek*: „Ale vidět stále znova a nové, vidět každý den tytéž předměty znova a jinak, ucházet se o ně zrakem každý den a získat jich a dobýt jich každý den znova, znamená stvořit každý den svět pro sebe a nežít z včerejšího okoralého a plesnivého chleba milosti a klamu. To znamená být opravdu umělcem a básníkem. [...] Ve věcech samých leží a stále z nich se prýští vlny, chvěje, tóny a odstíny, na něž se musí zbrojit teprve naše oko. A věci, celý svět, celý život čekají stále dychtivě velkého umělce s hrdinným zrakem, který by jej na ně upřel – aby mu vynesly klíče svého tajemství, ne všeho, ale alespoň jedné z nesčetných jeho bran a chodeb.“⁵¹

Tímto přístupem se Šalda přihlašuje nejen k nietzscheovskému chápání (umělecké) tvorby jako heroického aktu, Nietzscheovy postuláty se vrací také ve spojitosti s Pascalovým pozorovatelstvím. Kategorie pozorovatele přitom již anticipuje subjektivismus jako inherentní součást individuálního rozvažování o světě. Tato subjektivita představuje zejména nutnou podmínku, za níž se vyjevuje určitá danost; zkušenost se světem nelze učinit bez toho, aby člověk zaujal určitou perspektivu. „Není to přesně bod, ale místo, pozice, poloha, „lineární ohnisko“, linie vzešlá z linií. Jelikož zachycuje varietu či inflexi, můžeme ho nazvat *hlediskem*. Takový je základ perspektivismu. [...] Perspektivismus u Leibnitze a také u Nietzscheho, Williama, Henryho Jamese nebo Whiteheada je relativismus, ale není to relativismus, co myslíme. Není to variace pravdy podle subjektu, nýbrž podmínka, za jaké se subjektu vyjevuje pravda variace. Právě to je idea barokní perspektivy.“⁵² Právě perspektivismus představuje jedno z nejzávažnějších témat moderního umění, které samozřejmě poznamenalo i tvorbu a smýšlení Josefa Čapka.

49 ŠALDA, František Xaver: *Pokušení Pascalovo*. In: Šalda, F. X.: *Šaldův zápisník 1, 1928–1929*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 283–289.

50 Jejich projevem bylo kromě polohy filozofické také studium přírodních zákonitostí a důraz na empirické poznání.

51 ŠALDA, František Xaver: *Hrdinný zrak*. In: Šalda, F. X.: *Boje o zítřek: meditace a rhapsodie*. Praha, Melantrich 1948, s. 37 a 42.

52 DELEUZE, Gilles: *Záhyb: Leibnitz a baroko*. Praha, Herrmann a synové 2014, s. 36.

Kromě Pascala představuje pro Čapkovu tvorbu bohatý myšlenkový impulz jiný barokní myslitel, Michel de Montaigne. O jejich vzájemné myšlenkové blízkosti je již známo. Mezi prvními si jí povšiml Václav Černý, který tuto svou tezi zmínil v článku, který při příležitosti prvního vydání *Kulhavého poutníka* napsal do *Lidových novin*. „Není snadné tuto knížku zařadit,“ píše zde Černý, „v české próze básnické je něčím nezvyklým, něčím do značné míry novým. Nejvíce jsem myslel na Montaigna, na jeho *Eseje*.“⁵³ Zde má počátky Černého tázání, co přesně Čapka s Montaignem pojí, co si z jeho *Esejí* Čapek osvojil, a také co jej k Montaignovi přivedlo. V tomto smyslu dochází k zajímavému, a také poněkud paradoxnímu závěru Jiří Opelík, který se tuto „detektivní práci“ Černého pokusil zrekonstruovat.

Už Opelíkova hypotéza je přitom překvapivá: předpokládá totiž, že teprve právě Černého recenze *Kulhavého poutníka* v Čapkovi zájem o Montaigne podnítila. Přímo do textu *Kulhavého poutníka* se montaignovské narážky dostaly jako odkazy ne zcela přímé, nýbrž zprostředkované Pascalem, kterého Čapek znal a jehož také ve své knize hojně cituje. Opelíkovi se podařilo vyjevit překvapující posloupnost, která je s tou, jež se pokoušel prokázat Černý, přesně opačná. I to je ovšem zjištění závažné, ba možná ještě závažnější, než by tomu bylo v předpokládaném případě: „Ukázalo se, že skutečná posloupnost je právě opačná než v podání Václava Černého: neformoval Montaigne autora *Kulhavého poutníka* a *Psáno do mraků*, nýbrž naopak Josef Čapek některými rysy svého osobnostního a literárního ustrojení připravoval v Čechách půdu pro budoucí Montaignovo vkořenění – snad se jednou dostaví.“⁵⁴ Přesto se ovšem Václavu Černému touto svou rozvahou podařilo docílit velké věci, totiž že „juxtapozicí Montaigne – Josef Čapek vyhlásil Josefa Čapka za velkého spisovatele v době, která ho připouštěla nejvýš pro Josefa Čapka-malíře.“⁵⁵

Zde ovšem Opelík nekončí. Proti Černého tezi, že Josef Čapek „je *Michelem de Montaigne* naší nové literatury“⁵⁶, staví tezi, že „Josef Čapek je Blaisem Pascalem naší nové

53 ČERNÝ, Václav: Kulhavý poutník. In: *Literární pondělí. Texty z Lidových novin 1936–1938* (ed. K. Soukupová. Praha, Filozofická fakulta UK 2016, s. 34, též in: OPELÍK, Jiří.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*. Praha, Torst 2008, s. 176.

54 OPELÍK, Jiří: Byl Josef Čapek Michelem de Montaigne naší nové literatury? In: Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*. Praha, Torst 2008, s. 184.

55 Tamtéž, s. 185.

56 ČERNÝ, Václav: První náčrt k studii o Josefu Čapkovi. In: KOL. AUTORŮ: *Malíř-básník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 178.

literatury“⁵⁷. Tuto tezi považuje – i vzhledem k již řečenému – za „zdůvodněnější“⁵⁸. Čapka s Pascalem asi nejvíce sblížovaly nikoliv jednotlivé názory, nýbrž *způsob* myšlení, totiž myšlení v protikladech. „Jev, postavený Čapkem z jakékoli vnější nebo vnitřní pohnutky jako východisko, si k sobě z bezbřehého prostoru kolem sebe jako magnet přitáhne svůj protějšek a konfrontuje se s ním, aby tak vysvětlil sebe sama a s tím i své opotizum a zejména celé významové pole rozporu.“⁵⁹ Kromě tohoto dualismu byl Čapkovi také blízký Pascalův empirismus, „na introspekci a vlastní zkušenosti s lidmi založené pozorování člověka“,⁶⁰ jako vždy ovšem u Čapka platí, že žádný z vnějších impulzů nepřijímal en bloc, ale vždy je pečlivě selektoval podle toho, jak konvenovaly jeho uměleckým (literárním) ustrojením.

Právě to je zřejmě důvodem, proč Opelík musí – navzdory Čapkově „afinitě“⁶¹ vůči Pascalovi a všem vzájemným průnikům – zákonitě dojít k závěru, že i u této oprávněnější teze, totiž že Čapek je mnohem spíše Blaisem Pascalem naší nové literatury, pocituje její nepřiměřenost, neboť „[Čapek] není totiž vskutku převoditelný na nikoho, jakkoli je mnohým blízký“.⁶² I proto Opelík završuje toto své bádání banálně se jevícím konstatováním, že je „Josef Čapek Josefem Čapkem naší nové literatury“⁶³, zároveň tím ale chce vyslat signál, aby se napříště již upustilo od snah Josefa Čapka k někomu připodobnit, někam zařadit, ale byl vnímán jako umělec *sui generis*, a s tímto vědomím se také přistupovalo i k analýzám jeho díla.

Na základě tohoto závěru ovšem ještě nelze zavrhnout celou Černého argumentaci. Jakkoliv jeho domněnka, že Montaigne měl na Čapka přímý a formující vliv, není přesná, je třeba ocenit jeho vnímavost k Čapkově jinakosti. Černý totiž s přesností předznamenal, kam Čapek ve své literární tvorbě směřuje.

Jak již naznačil Jiří Opelík ve své argumentaci vůči Václavu Černému, větší myšlenkové

57 OPELÍK, Jiří: Byl Josef Čapek Michelelem de Montaigne naší nové literatury? In: Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Praha, Torst 2008, s. 184.

58 Tamtéž.

59 OPELÍK, Jiří: Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka *Psáno do mraků*. In: Opelík, J.: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000, s. 175.

60 OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 491.

61 OPELÍK, Jiří: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000, s. 167–181.

62 OPELÍK, Jiří: Byl Josef Čapek Michelelem de Montaigne naší nové literatury? In: Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Praha, Torst 2008, s. 185.

63 Tamtéž.

průniky lze sledovat mezi Josefem Čapkem a Blaisem Pascalem. Velkou „afinitu“ směrem k němu Čapek ostatně prokázal již v *Kulhavém poutníkovi*. S Pascalem myšlenkově pojila Čapka řada souvislostí. Podobně jako baroknímu mysliteli byla i Čapkovi vlastní antitetičnost, tedy myšlení v protikladech. Princip kontrastu Čapek používal skutečně v rozličných rovinách; promítal se jednak přímo v jeho přístupu ke světu: „Mám jen dvě síly: svět a sebe.“⁶⁴

Binární opozici využívá také jako kompoziční princip; asi nejlépe patrný je opět v próze *Psáno do mraků* – jeho „myšlenky začínají v knize obyčejně odmítnutím nějakého názoru a pokračují vynesením názoru správného“.⁶⁵ Konečně kontrast samozřejmě u Čapka funguje přímo jako tvůrčí princip – známý je především v jeho výtvarných dílech, uplatňuje se však i v literatuře. Hovoříme zde vlastně o onom šerosvitu, na něj Čapek sám poukázal v textu napsaném při příležitosti barokní výstavy.

Základní binární opozicí je pro Blaise Pascala pochopitelně opozice člověk versus Bůh; tento dualismus ovšem u Čapka nefunguje. Čapek sám se sice považoval za člověka náboženského⁶⁶, jeho vztah k Bohu byl na zcela jiné rovině než u Pascala; podobně jako u Karla Čapka dal i jeho bratr „před Bohem přednost životu či lidskému jsoucnu“⁶⁷. Čapkův vztah k transcendentnu a spiritualitě dobře popsal Jan Blahoslav Kozák, protestantský teolog a myslitel, který k tomu napsal: „Josef Čapek však byl nejen výtvarný umělec a autor, nýbrž i filozof a ctitel Jsoucna. Musíme toto slovo vzít v plném rozsahu, aby krylo všechny druhy jsoucna. [...] Josef Čapek byl svou podstatou metafyzik, neboť chtěl vnikat do smyslu věcí a osob a toto vnikání jest již metafyzikou.“⁶⁸

Čapek tedy připouštěl jistou formu transcendentna, toto *Jsoucno* ovšem nemuselo tak již jednoznačně a vyhraněně představovat křesťanského Boha, jako tomu bylo právě u Pascala. V případě Josefa Čapka je hledání odpovědi na otázku po jeho vztahu k Bohu o to jednodušší, že po sobě vlastně zanechal jakýsi testament v podobě *Kulhavého poutníka*. Na základě toho

64 ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 180.

65 OPELÍK, Jiří: *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka Psáno do mraků*. In: OPELÍK, J.: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000, s. 175.

66 ČAPEK, Josef: *Kulhavý poutník*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 112.

67 OPELÍK, Jiří: *O Čapkově vztahu k Bohu a náboženství*. In: Opelík, J.: *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi a opět s jedním přívazkem o Josefovi*. Praha, Torst 2016, s. 87.

68 KOZÁK, Jan Blahoslav: *Nejskromnější umělec*. In: KOL. AUTORŮ: *Malíř-bádník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 42.

lze Čapkův vztah k Bohu do značné míry odvodit. Stěžejní pozici pro něj v tomto směru zaujímá duše; skrze její různá historická pojetí dospěl k pojetí vlastnímu.⁶⁹ „Duše je soulad mezi citem a myšlením, okřídlený smír mezi bolestmi a radostmi života, vděčnost k jsoucnu a hlavně – hlavně je vzpourou proti nicotě [...] přebývající v člověku.“⁷⁰ Duše byla v Čapkově smýšlení také pramenem lidské tvořivosti – dávala tím člověku možnost uchopit život v celé jeho celistvosti a tím i řešit otázku lidského bytí. Právě to bylo pro Čapka samotného jedním z nejdůležitějších celoživotních témat. Vždyť sám v *Kulhavém poutníku* konstatuje: „Duše je nejposlednější a nejvrcholnější otázka, jakou je život schopen v jedinci si položit.“⁷¹

Čapkova tendence k umenšování beletristického aspektu v literární tvorbě, která se napříč jeho literární tvorbou projevovala (zejména s ohledem na reflexivní eseje), by mohla působit dojmem, že tato literatura neměla ambice být uměním, ba dokonce že nebyla ani určena čtenářskému publiku. Jakkoliv v Čapkově díle skutečně můžeme pozorovat snahu minimalizovat beletristické, resp. fikční prvky, nejde tu ovšem o tendenci opustit pole umělecké tvorby. Viditelné je to u Čapka mj. v kontrastu s esejistou Montaignem, kde „proti převratné uvolněnosti Montaignovy mluvy, proti ‚libovolnosti a nesoustavnosti‘ jeho rozjímání je Čapek vysloveně artistní,⁷² všímá si Opelík, jedním dechem však dodává, že u Čapka jde o „artismus naruby“ – právě touto, někdy až hypertrofovanou, strojeností, „nepřirozeností“ projevu, se Čapek vůči fikčnosti vymezuje; Opelíkovými slovy jde o „protest proti fiktivní příběhovosti beletrie formou rafinovaného mnohohlasého reflexivního dialogu, podobenství a aforismu“⁷³. Jistě se tedy Čapek reflexivním esejem nevzdává uměleckého projevu, ba naopak; je přirozeným důsledkem „duchové konfrontace s bytím“⁷⁴. Prostřednictvím umění totiž autor ohledává nejen mantinely a materii tohoto světa, ale také vlastní pozici v něm – právě tento proces *konfrontace* sloužil Čapkovi i jako jedna z motivací literární tvorby.

69 V *Kulhavém poutníku* se věnuje otázce, není-li třeba rozlišovat mezi *duší* a *duchem*; z toho vyplyne rozbor těchto pojmů u Aristotela a Tomáše Akvinského, ani jeden z filozofů ovšem nevyhovuje chápání Čapkovu. Srov. ČAPEK, Josef: *Kulhavý poutník*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 61–62.

70 ČAPEK, Josef: *Kulhavý poutník*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 111. Též in: OPELÍK, Jiří: *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi a opět s jedním přívazkem o Josefovi*. Praha, Torst 2016, s. 78.

71 ČAPEK, Josef: *Kulhavý poutník*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010. s. 49.

72 OPELÍK, Jiří: *Byl Josef Čapek Michelem de Montaigne naší nové literatury?* In: OPELÍK, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Praha, Torst 2008, s. 181.

73 Tamtéž.

74 ČAPEK, Josef: *Umění přírodních národů*. In: Čapek, J.: *Knihy o umění* (ed. L. Merhaut). Praha, Triáda 2009, s. 152.

Zřejmě nejdále do extrému vyhnal Čapek svůj „protest proti fiktivní příběhovosti beletrie“ v próze *Psáno do mraků*; a zde se také patrně nejvíce vzdálil artismu. Přesto se mu však nevzdálil zcela, zůstává stále na tomtéž břehu. Umění ani z *Psáno do mraků* zcela nevyprchalo, jakkoliv sám autor svými přípisky jeho roli marginalizuje. „Jakkoli stanul Josef Čapek svou reflexivní prózou z třicátých let na póli protilehlém artismu a epice a jakkoli dospěl svými myšlenkami *Psáno do mraků* na nejzazší metu krásného písemnictví, přece jen s ním zůstával v kontaktu, který mimo jiné uskutečňoval dosti nečekaným způsobem: afinitou k poezii.“⁷⁵ K této Opelíkově tezi nalezneme přímo v *Psáno do mraků* potvrzení od samotného Čapka, a to v jeho tvrzení, že „vysokému duchu básnickému je rovnocenný jen vysoký duch filozofický.“⁷⁶

Hovoří-li Čapek o rovnocennosti, pak je možné vytvořit k tomuto výroku výrok ekvivalentní – tedy že totéž platí i v opačném gardu. Blíží-li se Čapek ve svých úvahách filozofii, blíží se zároveň i básnictví. Pro spřízněnost jeho reflexivní eseje s poezií má Opelík na příkladu *Psáno do mraků* několik argumentů: Čapkův text podle něj vykazuje formální i obsahové prvky poezie.⁷⁷ Právě formou přítom, zdá se, Čapek navazuje na Pascalovy *Myšlenky*, a to jak již *Kulhavým poutníkem*⁷⁸, tak i v případě *Psáno do mraků* – zde se podle Opelíka inspiroval Čapek především co do strukturální povahy textu. *Psáno do mraků* je totiž možné chápat dvojitým způsobem; jednak jako „fragment celku“ (podobně jako Pascalovy *Myšlenky*, které vznikly až po jeho smrti seřazením jednotlivých útržků textu), ale také jako „celek fragmentů“. Opelík soudí, že sám Čapek chápal Pascalovy *Myšlenky* druhým ze zmíněných způsobů – nedíval se na ně geneticky, nýbrž genologicky. Paradoxně tedy Pascal a jeho myšlenky nebyly Čapkovi inspirací v tom smyslu, že by se Čapek pokoušel o svého druhu analogii, ale naopak se stal podnětem pro Čapkovu vlastní tvorbu – tvůrčí konvergence byla toliko žánrová.

75 OPELÍK, Jiří: Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka *Psáno do mraků*. In: OPELÍK, J.: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000, s. 176.

76 ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 214.

77 K tomu podrobněji OPELÍK, Jiří: Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka *Psáno do mraků*. In: OPELÍK, J.: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000, s. 176n.

78 Srov. tamtéž, s. 170: „[...] i on je nepřetržitým tokem otevřeného textu, jenž nesměřuje nutně k pointovanému závěru a posouvá se kupředu tím, že se vyrovnává se stále novými podněty z autorovy četby, jenž se k vlastním výroky dopracovává skrze komentování výroky cizích.“

Tyto Opelíkovy závěry, zejména pokud jde o propojenost Čapkových textů s poezií, mají závažné konsekvence. Prizmatem této Opelíkovy teze se totiž vyjevuje způsob interpretace *Kulhavého poutníka* a *Psáno do mraků* jako textů, v nichž se konstitutivním způsobem uplatňují základní lyrické principy.⁷⁹ Josef Čapek, shodně s avantgardními umělci, usiloval o radikální přehodnocení dosavadní estetiky, a to zejména v tom ohledu, že napříště má být umění zbaveno veškerých ambicí být uměním, které *reprezentuje*, tedy že zastupuje, představuje něco jiného než sebe sama. I proto se v Čapkově literární tvorbě příklon k poezii objevuje: fundamentální dispozicí lyriky je totiž právě to, že je principiálně nemimetická.⁸⁰

Zároveň pracuje lyrika s prostorem a časem takovým specifickým způsobem, který umožňuje jejich deformaci, případně potlačení obou těchto aspektů. Staiger hovoří o tom, že časové roviny se v lyrice zvláště prostupují; zatímco dominantním gramatickým časem je prézens, významotvorně je zásadní „rozpomínka“: „V lyrické poezii se lze rozpomínat na přítomné, minulé, a dokonce i budoucí děje.“⁸¹ Jinými slovy, lyrika umožňuje koncipovat čas jinak než ve vztahu k jeho lineárnímu uplývání. Čas zde může být „nehybný“ (tj. bezčasí) a zároveň pružný, a to právě proto, že nepracuje s žádnou formou vnější skutečnosti, ale pouze s abstrakcí. Lyrika, pro niž není konstitutivním prvkem narativita, prostorovost ani časovost, která není reprezentací, zprostředkovává pouze čistou extázi smyslů, emocí a myšlenek.⁸² „Na poezii [Čapek] oceňoval, že je osobnějším a proto niternějším výrazem svého původce, že se víc zajímá o vše mimočasové, tj. o tajemství života, jeho zrodu a zániku [...].“⁸³

Inherentní součástí lyriky je vždy určitá výpověď ve vztahu k „já“ – lyrika je tedy

79 Srov. Staigerovy stati o charakteru lyriky, např. STAIGER, Emil: Lyrický styl: rozpomínání. In: Staiger, E.: *Poetika, interpretace, styl* (ed. M. Vajchr). Praha, Triáda 2008.

80 Srov. tamtéž, s. 55: „Pro lyrika neexistuje žádná substance, jen akcidencia, nic trvalého, jen pomíjivé. Nevidí před sebou ženu jako „tělo“ s pevně určitými obrysy. [...] Krajina má barvy a světla i vůně, nikoliv však půdu, zemi jako pevný základ.“

81 Tamtéž, s. 66.

82 Srov. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 155: „Lyrická povaha – v podstatě okouzlená povaha. Milost, touha, útěcha.“

83 OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980, s. 207. Právě lyrický aspekt v Čapkově próze je také jedním z argumentů, proč považovat jeho „reflexivní eseje“ za umělecké, a nikoliv filozofické texty. Výše naznačené principy implikují, že Čapek usiloval o ztvárnění nikoliv pouze sdělně věcné, ale také záměrně estetizované.

princiálně subjektivní, neboť lyrik je primárně soustředěn směrem k sobě samému.⁸⁴ Právě rys autoreference je úběžníkem barokního i moderního (avantgardního) umění. „Zdá se, že jedním z hlavních aspektů, spojujících manýrismus a baroko s uměním avantgardy, je požadavek maxima *poietistických* možností [...], vyjadřující subjektivní zvnitřnění, [...] a zároveň trvání na antimimetickém principu umění, na důsledné emancipaci od přírody a „vnějšího“ modelu,⁸⁵ s čímž souvisí také jistá autorská dostředivost, introspekce, „představa uměleckého díla jako výsledku umělcovy „ideje“, princip autoreflexivnosti, myšlenka sebetematizace a sebekonceptualizace umění (umělec je sám o sobě „konceptem“),⁸⁶ řečeno Čapkovými slovy: „Stálost v sobě; spočívati v sobě. Kotviti v sobě, býti sám v sobě svou lodí, svým mořem – Pracovati na sobě. Trvale si nedůvěřovati, trvale v sobě spoléhati.“⁸⁷

Zároveň i zde si Čapek přidržel dualismus vnitřního světa (introspekce, „já“) a vnějšího, okolního světa; tento nevyhnutelný vztah problematizuje a vyjadřuje tím, že umělec se nemůže zcela izolovat, ale vždy musí balancovat na hraně mezi těmito dvěma světy: „Mám dvě síly: svět a sebe. Stůňu dvěma nemocemi: světem a svým já.“⁸⁸ Tento dualismus předznamenává, že Pascal byl Čapkovi blízký, ovšem nikoliv výrazově, ale myšlenkově. Kromě tohoto dualistického způsobu uvažování je pojil také důraz na smyslovost. Barokní umění bylo ze své podstaty senzualně zaměřené⁸⁹, nejinak tomu bylo i v případě Pascala. Senzualita přitahovala i Josefa Čapka; inspirace v Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce* je nepřehlédnutelná – také Čapkův *kulhavý poutník* ohledává a omakává přítomný svět,⁹⁰ a

84 Srov. STAIGER, Emil: Lyrický styl: rozpomínání. In: Staiger, E.: *Poetika, interpretace, styl* (ed. M. Vajchr), s. 64: „Lyrika [...] údajně zrcadlí věci a události v individuálním vědomí. [...] Žádný předmět není přístupný „sám o sobě“. Právě proto, že je předmětem postaveným před nás, může být pozorován jen z nějakého stanoviska, v nějaké perspektivě, která je právě perspektivou básníkovou, jeho doby či jeho národa.“

85 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 25.

86 Tamtéž.

87 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 120.

88 Tamtéž, s. 180. V tomto směru nabývá Čapkovo schéma nahlížení světa posléze dokonce rozměrů triády, srov. ČAPEK, Josef: *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 226: „Tři velmi nestejně světy: vnější svět, naše nitro, naše hledání a nalézání světa –“

89 Srov. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Ithaca, Cornell University Press 1964.

90 Tyto termíny jsou opravdu namístě, neboť barokní vnímání bylo úzce propojeno jednak s vizuálními, ale také taktilními vjemy. V souvislosti s architekturou si tohoto faktu všimá již Wölfflin, jehož zjištění naznačuje, že barokní umělci si začali více uvědomovat hmotu. Pryč byly éterické, nehmotné ideály nejen renesance, ale i dalších předešlých epoch (např. gotiky); baroko se plně přihlásilo k tomuto pozemskému světu a jeho materiálnosti. S tím souvisí právě i onen důraz na smyslovost a tělesnost – obojí je těsně spjato s hmotou. Nejde přitom jen o vizualitu této hmoty, ale i o její taktilní potenciál. Srov. VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 76: „Je to fenomén povrchu, obalu, tkaniva, textilie a textury, masky, draperie, „kůže“, které halí podstatu, substanci,

to nejen intelektuálním rozvažováním, ale právě také bezprostředními smyslovými vjemy. Není náhodou, že podtitul *Kulhavého poutníka* zní „co jsem na světě uviděl“; smyslová zkušenost se světem tu má své podstatné místo. Stejně jako u Pascala byla i v Čapkově případě smyslová rovina problematická; vyjevoval se totiž skrze ni rozpor mezi realitou světa a myšlenkových ideálů. Podobně jako Pascal hledal i Čapek nějaký harmonizující prvek, který by navracel drsnému a chmurnému světu jeho rovnováhu; na rozdíl od Pascala, pro něhož byl tímto prvkem Bůh, Čapkovi podobný jasný harmonizující princip chyběl.

Tento proces průběžného ohledávání zákoutí pozemského světa, ale také světa umění, má souvislost mimo jiné se způsobem Čapkova strukturování textu; již v období *Kulhavého poutníka* se v Čapkově literárním díle explicitně tematizuje motiv cesty a poutnictví – tento neustálý pohyb kupředu, volné plynutí v čase a prostoru, charakterizuje i pozdní Čapkovy esejistické projevy. Příkladem par excellence je v tomto případě *Psáno do mraků*; zde se projevuje proces psaní jakožto cesta ke konkrétnímu, přesto však ne zcela zřetelnému a jasně ohraničenému cíli, jež představuje konečnou odpověď na tuto „nejvrcholnější otázku lidského života“ – příznačné přitom je, že Čapek na konec této své cesty nikdy nedojde, odpověď tak zůstává nevyřčena a otázka otevřena.⁹¹ Tento způsob psaní z pozice pozorovatele – poutníka – využil Čapek také v případě svého krátkého eseje *V barokním temnosvitu*; i zde začíná svůj text jako někdo, kdo popisuje své dojmy, které na něm zanechává smyslová konfrontace s barokním uměním. Tuto bezprostřední zkušenost na sebe Čapek nechává nejprve samovolně působit, absorbuje ji, aby mu posloužila jako impulz pro hlubší, abstrahující a zobecňující úvahy – a tak i v článku *V barokním temnosvitu* hledá Čapek zobecňující prvek, podstatu lidství: „Ale přece by nebyl člověk člověkem, kdyby se dovedl tak zapřít, aby i do svého nejdramatičtějšího zmítání nevložil a v něm v jeho divuplném bezmezí nepřenášel, co z tohoto života přece jen velmi miluje.“⁹²

dimenzi hloubky, nitro. Tento fenomén, spojený s představou jiného světa, jako pravé sféry transcendentální subjektivity, je jedním z konstituentů barokního „životního pocitu“ a prožitku světa.“

91 PATOČKA, Jan: Kulhavý poutník Josef Čapek. In: KOL. AUTORŮ: *Malíř-básník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 185nn.

92 ČAPEK, Josef: *V barokním temnosvitu*. *Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939, s. 33–34.

4 Vizualita a literární dílo Josefa Čapka

Chápeme-li vizualitu jako projev „okulárního centrismu“⁹³ či „izolovaného oka“,⁹⁴ pak se vyjeví přímá souvislost s kategorií pozorovatele, již se ve spojitosti s Josefem Čapkem bude tato práce také podrobněji zabývat. Tuto souvislost podtrhuje Fedrová a Jedličková, když hodnotí vizualitu jako „výsledek setkání specifické poetiky se subtilním kritickým pozorovatelstvím.“⁹⁵ Fedrová a Jedličková ve vztahu k piktorialnostem či vizualitě také upozorňují na to, že zde „nejde jen o *tematizování* malby samotné“⁹⁶ – v literárním textu nemusí být explicitně o výtvarném díle či obraze vůbec řeč.

Vizualita tak nepředstavuje v kontextu Čapkovy literární tvorby pouze singulární projevy intermediálních průniků, ale naopak má roli konstitutivní. Pro Josefa Čapka není vizualizace uměleckým prostředkem, ornamentem, ale přímo metodou, způsobem psaní. Vizualita je tak u něj vlastně inherentní součástí – je to kategorie, která principiálně přesahuje hranice jednoho způsobu vyjádření, ať už jde o malířství či literaturu. Čapkovi tedy zřetel k vizualitě, „pozorovatelské oko“, zůstává vždy východiskem pro ztvárnění námětu či myšlenky. Tento princip je velmi patrný v Čapkových raných beletristických textech (zejména těch ovlivněných kubismem), jako je *Lelio*, *Zářivé hlubiny* či *Pro delfína*.⁹⁷ „V trojici Čapkových

93 Komplementárnímu vztahu vidění a obrazu se podrobně věnoval Maurice Merleau-Ponty. V jeho pojetí je oko nejen zrakovým orgánem, tedy orgánem smyslového vnímání, ale také orgánem, který je schopen vlastní tvůrčí činnosti. Věnuje se také tvorbě Paula Cézanna, jehož chápe jako personifikaci tohoto principu, fungujícího na vztahu mezi viděním a viděným. K tomu podrobněji VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis: tělo v české moderně a avantgardě*. Brno, Host 2004, s. 11–14.

94 NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, Host 2006, s. 847. K pojmu izolovaného oka ve vztahu mezi moderním a manýristickým uměním též HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda 2001, s. 101–108.

95 FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha, Akropolis 2016, s. 226.

96 Tamtéž, s. 227.

97 Již v této době, tedy v Čapkově tvorbě období 10. let se znatelně projevovala jeho tendence k omezení fikce a příklon ke vztahování se k reálnému světu, ke skutečnosti se snahou postihnout jejich zákonitosti. Srov. OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 159n: „Tento způsob vytváření, v němž literatura neměla být odlikou skutečnosti, nýbrž koncipovanou skutečností, vykrytalizoval u Josefa Čapka v básnická podobenství, která se sice – jako celky – ničemu na světě nepodobala, která však právě tím, jak byla navržena, byla s to zjevovat nepřehledný a záhadný, hrůzný i vábný, nevypočitatelně se proměňující současný svět v jeho podstatnosti: v podstatnosti povahy i v podstatnosti otázek.“ Důležité je zde také, jak si všímá Alice Jedličková, která hovoří o „utkvění času, zraku a myslí“, že již zde se objevuje Čapkovo experimentování s prolamováním literárního a výtvarného média, která se propojují v práci s vizualitou, srov. JEDLIČKOVÁ, Alice: Čapkovy Tři prózy. Čtení nečasové, neprogramní. In: *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou* (ed. E. Gilk). Praha, Akropolis 2016, 98–118, s. 115n: „V Čapkově vpravdě „ztišené“ próze je ovšem vodní hladina nejen odrazem-obrazem, ale současně i „vizualizací“ promyšlené metody zobrazení. Z hlediska způsobu podání jsou tu dva zajímavé momenty: mluvíme sice o *vidění* (jako aktivitě jednoho z lidských smyslů), ale podle převažujícího jazykového vyjádření se zdá, jako by hladina byla na subjektu zcela neodvislá. Jak procesy implikující funkci zrakového smyslu spojeného s

krátkých prozaických textů [*Tři prózy*, uveřejněné v *Almanachu na rok 1914*, AR] se proces prolamování „uzavřené formy“ zobrazovací konvence soustřeďuje k příznačným tématům moderního výtvarného umění: k problematice opakovaného poznání, vázaného na orientaci ve vnějškové realitě, a tvůrčího vidění – „inteligentního oka“, jež převádí tvářnost věcí do nových kontextů.“⁹⁸

S postupem času – souběžně s tím, jak se v Čapkových prózách umenšuje podíl narativity, resp. fikce – se stává výše popsáný princip stále více zastřeným a sofistickým. Zůstává ovšem přítomen, ačkoli v sublimované, subtilnější formě, a to i v textech typu *Kulhavý poutník* a *Psáno do mraků*.

Do kompozičního řešení posledního jmenovaného díla (ale také již do *Kulhavého poutníka*⁹⁹) pronikly navíc impulzy barokní estetiky. V Čapkově případě samozřejmě nelze hovořit o inspiraci barokem, ba dokonce o pokusech o návrat barokní estetiky do umění (jako tzv. neobaroko). V situaci, do níž Čapek vstupuje, jde zejména o soudobé vnímání baroka jakožto trendu podmíněného obdobím 30. let, které bylo spojeno s rehabilitací baroka. Nebylo to dáno pouze fascinací barokním uměním jako takovým, ale byla zde také souvislost – jak již bylo naznačeno – s tehdejší vyhrcozenou společenskou situací a potřebou národního uvědomění. Tato celospolečenská vlna nemohla samozřejmě Čapka minout, ovšem k barokní estetice Čapek přistupoval vždy z distance svébytného, originálního moderního umělce, a spíše než jako inspirační impulz mu bylo baroko materiálem pro specifickou, radikální interpretaci a tvárnou hmotu pro vlastní umělecký výraz.

Přesto se v Čapkově literárním díle objevují momenty, které lze chápat jako průniky s barokní filozofií, resp. chápáním světa (Jiří Opelík hovoří o vztahu Josefa Čapka k baroku jako o „afinitě“). „Společným jmenovatelem je ambivalence, dualismus, labilita existence, vnímání, uměleckého ztvárňování (skutečnosti), ale také vidění a pohledu.“¹⁰⁰ Jde tu o to, že přestože Čapek vždy zůstával ostražitý ve vztahu k tomu, aby nesklouzl k epigonství, ale

lidskou tělesností, tak procesy spojené s lidskou myslí jsou podány neosobně, tedy v bezpečné distanci od nějaké subjektivní projekce [...].“

98 BERACKOVÁ, Dáša: Kubismus v literatuře. In: *Heslář české avantgardy* (eds. J. Vojvodík, J. Wiendl). Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2011, s. 178.

99 Projevuje se to samozřejmě explicitně na rovině intertextové (Komenský, Pascal atd.), ale i v ne tolik zřetelných rovinách, jako je např. námět nebo dualistický přístup ke světu.

100 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008. s. 51.

naopak si jeho umělecká tvorba uchovala originalitu, není v rozporu s tímto přístupem fakt, že některé aspekty barokního umění s jeho vlastní tvorbou konvenují. Takovým případem je i nejvýraznější kompoziční princip, který Čapek využívá – totiž dualismus, šířeji práce s (vizuálním) kontrastem a protistojnými, někdy až paradoxními tendencemi. Je to samozřejmě postup, který Čapkovi byl důvěrně znám z prostředí výtvarného umění, a jako expresionismem ovlivněný umělec jej také ve svých malbách hojně užíval.

4.1 „Jímavo pozorovati.“ Problematika pozorovatele a vypravěčská perspektiva

Jak již bylo naznačeno, představuje perspektivismus v moderním umění vůbec závažnou rovinu: důležité již není primárně to, *co* je zobrazováno, ale *jakým* způsobem.¹⁰¹ Není divu, že jako jeden z prvních avantgardních směrů se objevuje kubismus, pro nějž je experimentování s perspektivou jedním ze stěžejních témat. Také v kontextu Čapkova uvažování o umění se zaujetí perspektivou objevuje velmi brzy, mj. právě také v souvislosti s jeho kubistickým obdobím.

Vydeme-li z předpokladu Tamar Yacobiové¹⁰², která v souvislosti s intermedialitou hovoří o „hře mezi *re*-prezentujícím verbálním rámcem a *re*-prezentovanou vizuální složkou, a chápe ji tedy jako zvláštní intermediální způsob odkazování“¹⁰³, nabízí se navázat otázkou, „kdo se dívá“. Jak podotýká Fedrová, vidění či způsob pozorování nejsou něčím „nevinným“ či „přirozeným“, ale výrazně odrážejí autorovu intenci, a vedle toho jsou ovlivňovány nebo přímo určovány „kulturními kódy, dobovou módou, ideovými kořeny [...] či ideologií nebo

101 Srov. VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 48: „V subjektivitě, antimimetičnosti, a ‚zásadní možnosti subjektivně zvolit a uplatňovat stupeň reality‘ můžeme spatřovat základní společné prvky manýrismu, baroka i avantgardy. [...] Nejde už o to umělecky nově ztvárnit nazíraný objekt tak, *jak je viděn* (nebo idealisticky vystupňováno, eticky zdůrazněno: jak má být viděn), ovšem ani ne tak, jak jej spatřuje individuální jednotlivec jako formu jevení, *jak to vidím já*, nýbrž tak (smíme-li použít negativní výraz), *jak jej nevidíme*, ale z čistě umělecky autonomního motivu chceme, aby viděn byl.“

102 Yacobiová se zabývala ekfrází z jakožto žánrem a útvarem, který je principiálně intermediální. V souvislosti s tím ustavila pojem piktorálního modelu; touto koncepcí se u nás zabývala Alena Jedličková a Stanislava Fedrová, srov. FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha, Akropolis 2016.

103 FEDROVÁ, Stanislava: *Ekfráze jako modus reprezentace*. České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2012 [disertační práce], s. 56.

i proměnou technik a technologií vidění.“¹⁰⁴

Problematika pozorovatele, a také vypravěčské perspektivy, je v souvislosti s literárním dílem Josefa Čapka závažným tématem. Pozorovatel je oblíbeným předmětem Čapkovy autostylizace, snad nejvýraznějším projevem této tendence je postava Poutníka v *Kulhavém poutníkovi*. Vypravěčská perspektiva je zde výrazně významotvorná, přičemž tento význam během procesu „odbeletrizování“¹⁰⁵ ještě narůstá. „Pozorovatel v ekfrázi je pro čtenáře zprostředkovatelem světa vizuální reprezentace, zároveň není zprostředkovatelem „nevinným“ či objektivním, vždy je třeba se ptát po jeho intenci. Promítá či se do něj může promítat akt percepce vizuálního díla.“¹⁰⁶ Motiv pozorovatele Čapek dokonce přímo tematizoval v knize *Kulhavý poutník*, kde je pozorovatel – Poutník – přímo hlavní postavou. Kromě Poutníka promlouvá také vypravěč, hovořící v ich-formě. Ve vztahu k perspektivě jde o sofistikovaný konstrukt: zdánlivě jde o dvě různá hlediska, jimiž chce Čapek zachovat dualistický model, ve skutečnosti se ale jedná o tentýž pohled, o syntetizaci těchto hledisek. Podobně Čapek pracuje v *Kulhavém poutníku* s dialogem: Mareš v souvislosti s tím hovoří o „vnitřní dialogizaci ve vědomí jiného“¹⁰⁷.

Vidění Čapek v *Psáno do mraků* také explicitně tematizuje; tak se objevují obraty jako „[v]iděl jsem kolem sebe“¹⁰⁸, „[v]nímaje přijímám vzhledy věcí,“¹⁰⁹ [d]ívám se do slunečné krajiny,¹¹⁰ „[v]iděti skutečnost tak ostře a naléhavě, jako se to stává ve snu,“¹¹¹ „viděl jsem hrubé, studené i vzteklé násilnictví,“¹¹² které také přímo, explicitně dosvědčují Čapkovu

104 JEDLIČKOVÁ, Alice: *O popisu*. Praha, Akropolis 2014, s. 95.

105 O Čapkově postupně narůstající „nechuti k románové beletrii“ hovoří blíže Opelík ve své stati zabývající se prózou *Psáno do mraků*. Souvisela patrně právě s Čapkovou potřebou poznání a poznávání (reálného) světa, vyjádření myšlenky spjaté s osobní zkušeností s tímto světem. Srov. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 213: „Mnoho dnešního – a velmi uznávaného – autorství reklamuje pro sebe „silný vztah ke skutečnosti“: vymslí se totiž, vykombinuje se románově nebo jevištně efektní situace a ta se vypraví šikovně literárním slohem. Bylo by vážně co zkoušeti, nemají-li právě autoři tohoto druhu naprosto falešný pohled na skutečnost.“

106 FEDROVÁ, Stanislava: *Ekfráze jako modus reprezentace*. České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2012 [disertační práce], s. 56.

107 MAREŠ, Petr: *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha, Univerzita Karlova 1989, s. 73. Podrobněji k problematice „rozštěpeného mluvčího“ u Josefa Čapka PULCOVÁ, Tereza: *Filozofické aspekty v díle Josefa Čapka*. Praha, Filozofická fakulta UK 2015 [bakalářská práce], 14nn.

108 ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 127.

109 Tamtéž, s. 203.

110 Tamtéž, s. 227.

111 Tamtéž, s. 237.

112 Tamtéž, s. 245.

pozorovatelství.

Kategorie vidění se nevztahuje pouze na vjemy smyslové, tedy vnímání zrakovým orgánem, ale má i přesahy k vnímání mentálnímu, intelektuálnímu – jak podotýká Seymour Chatman, „vidění“ se může vztahovat k „aktům paměti¹¹³, soudu, názoru či čemukoliv jinému.“¹¹⁴ U Čapka je proces pozorování, resp. vidění kategorií nikoliv pouze uměleckou, tvůrčí, ale také obecně noetickou, jak již bylo naznačeno výše. Čapek ostatně nepřestává být pozorovatelem ani jako esejista. Dokonce i ve své kratičké eseji *V barokním temnosvitu* píše: „Jímavo pozorovati, jak v baroku na české zemi vyráží živý pramen z této země.“¹¹⁵

Problematizována může být ovšem i samotná perspektiva, jako to dokazují projevy avantgardní estetiky. V souvislosti se Štyrského dílem si Josef Vojvodík všímá, že [p]erspektiva, pohled do hloubky obrazového prostoru je sice kvazi citován, naznačen, ale zároveň znesnadňován, zpochybňován a anulován;¹¹⁶ a podobně je tomu i v *Psáno do mraků*.

4.1.1 „Umělec mezi vámi.“ Flâneurství jako modus pozorovatele

113 Srov. Paměť také jako závažné bergsonovské téma (viz Bergsonův zásadní text *Hmota a paměť*).

114 CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2000, s. 137.

115 ČAPEK, Josef: *V barokním temnosvitu. Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939. s. 34.

116 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 51.

Čapkovský pozorovatel se v *Psáno do mraků* redukuje právě na toto „inteligentní oko“¹¹⁷; jinými slovy, fundamentem je zde pozorovatelství založené vizuálně, které je zároveň nadáno racionalitou, schopností intelektuálně, filozoficky zpracovat nahlížené.¹¹⁸ Pozorovatel si přitom uchovává od „dějiště“ jistou distanci. Podobá se tak principiálně figuře (vnímatelskému modu), kterou Charles Baudelaire nazývá *flâneur*. Je to typ umělce, který prochází světem (v Baudelairově případě jde o Paříž 19. století) a nechává jej na sebe působit – pozoruje ho. Je tímto okolním světem okouzlen a stává se mu nejen výsostným zdrojem inspirace, ale také samotnou náplní života. „Pro takového naprostého tuláka, pro takového vášnivého pozorovatele je nesmírným potěšením zvolit si domov v množství, ve vlnění, v pohybu, v prchavosti a nekonečnu. Být pryč z domova, a přesto se všude cítit doma, vidět svět, být ve středu světa a zůstat světu skryt, to je několik z těch nejmenších rozkoší oněch nezávislých, vášnivých, nepředpojatých duchů, jež jazyk dovede jen těžkopádně definovat.“¹¹⁹

Flanerie, jak o ní mluví Baudelaire, znamená sice zachovávat si od okolního světa (zejména od společnosti) jistý odstup, neznámá to ale se od světa plně distancovat. Flâneur není bytostí usilující o vlastní exkluzivitu, která by odmítala vnější svět a izolovala se od něj. Právě naopak: flâneur je nejen pozorovatelem tohoto světa, ale také – a zejména – jeho součástí. Nesnaží se být výstředním elementem, ale naopak mu záleží na tom, aby byl „mužem davu“¹²⁰, aby na sebe nestrhával pozornost. „Pozorovatel je *kníže*,“ píše Baudelaire,

117 Pojmu *intelligentního oka* se v souvislosti s Josefem Čapkem věnuje Dáša Beracková, která přitom vychází z teoretické koncepce Arnolda Gehlena a Maxe Imdahla. Beracková se domnívá, že *intelligentní oko* se u Čapka „aktivuje ve zrakové perspektivě vypravěče, v níž nápadně systematicky označuje věci jejich nejvýraznějšími vizuálními příznaky; uděluje jim funkci znaků a umísťuje je do ‚prostoru‘ textové kompozice.“ Srov. BERACKOVÁ, Dáša: Kubismus v literatuře. In: *Heslář české avantgardy* (eds. J. Vojvodík, J. Wiendl). Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2011, s. 178.

118 O tom, že schopnosti racionálně uvažovat – myslet – si Josef Čapek opravdu cenil, svědčí jedno z jeho explicitních vyjádření. Čapek se ovšem ani zde nevyhne svému dualismu, když si uvědomuje dvojsečnost lidské schopnosti myšlení. Zároveň je tu znatelná skepse z vědomí, že ani toto jedinečné nadání intelektem nestačí k tomu, aby člověk mohl poznat svět v jeho celosti. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 130: „Nejúžasnější na člověku je jeho schopnost myšlení. To nejžalostnější i nejheroičtější jeho nedostatečná schopnost poznání.“ Srov. tamtéž s. 205: „Žiji, abych přemýšlel? Hůře i lépe: přemýšlím, abych žil.“

119 BAUDELAIRE, Charles: Malíř moderního života. In: Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících* (ed. J. Vladislav). Praha, Odeon 1968, s. 595.

120 Toto označení užívá Baudelaire v souvislosti se stejnojmennou povídkou E. A. Poea, který Baudelairovu koncepci flâneura inspiroval. U Poea je ovšem mužem davu nikoli pozorovatel, ale pronásledovaný. Baudelaire tuto postavu interpretuje jako symbol básnického údělu. Srov. tamtéž, s. 593. Jak upozorňuje Benjamin, nelze muže davu zaměňovat za flâneura. BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj* (ed. R. Grebeníčková). Praha, Odeon 1979, s. 94: „Chodec, který se zařadí do proudícího davu, se liší od flánéra, jenž požaduje vlastní prostor ke hře a nemíní se vzdát svého *privatissima* ani uprostřed davu.“

„který se těší všude inkognitu.“¹²¹ Jeho flâneur usiluje o to, aby mohl pozorovat, a přitom byl sám svým okolím nepozorován.¹²²

Flanérie ovšem neznamená bezpečnou vzdálenost, znamená to vydat se napospas tomu to světu, plně se otevřít všem jeho projevům.¹²³ Jeden z významných vykladačů Baudelairových myšlenek, Walter Benjamin, se věnoval také pojmu flanérie. To, že být flâneurem znamená také určité vlastní riziko vzhledem k tomuto světu, dokládá na příkladu samotného Baudelaira, jehož bohémský způsob života dohnal až k existenční krizi. „Vědomí křehkosti této existence však bylo ve flanerii přítomno od začátku. Z nouze dělala ctnost, čímž kopírovala strukturu, jíž se vyznačuje celá Baudelairova koncepce hrdiny.“¹²⁴

Důležitou vlastností baudelairovského flâneura je jeho stále živoucí propojení s obdobím dětství. Baudelaire o tom hovoří v souvislosti s pojmem *rekonvalescence*. „Nuže, rekonvalescence, to je cosi jako návrat k dětství. Rekonvalescent se jako dítě těší v nejvyšší míře schopnosti živě se zajímat i o ty zdánlivě všední věci. [...] Dítě vidí všechno jako *nové*; je stále *opojené*. Nic se nepodobá tomu, čemu říkáme inspirace, víc než radost, s níž dítě vstřebává tvar a barvu. [...] Ale genialita není nic než *kdykoli znovu nalézané dětství*, dětství, které už je nadáno, aby se mohlo vyjádřit mužnými orgány a analytickým duchem, jenž mu dovoluje všechen ten bezděky nahromaděný materiál uspořádat.“¹²⁵

V roce 1935 otiskl Josef Čapek v *Lidových novinách* jednu ze svých vzpomínek z raného dětství. Píše tam: „Zemřel právě před dvěma sty lety v Kutné Hoře, když naplnil svůj život četnými a slavnými malbami. Byl to proslulý starý mistr ten Petr Brandl, na kterého tu pisatel musí k tomuto výročí za svou osobu, či spíše za své mládí ještě zvlášť vzpomenout. Byl totiž z nejprvnějších jeho uměleckých zážitků, prvním, tím nejprvnějším skutečným velkým umělcem, starým mistrem, kterého bylo přáno seznati chlapci, školáčkovi. Byl to obraz

121 BAUDELAIRE, Charles: Malíř moderního života. In: Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících* (ed. J. Vladislav). Praha, Odeon 1968, s. 595.

122 Srov. tamtéž: „Jeho vášní a jeho povoláním je *splynout s davem*.“

123 Srov. ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 123: „*Umělec mezi vámi*. Ten nejméně interesovaný – ten nejúčastnější, nejvzrušenější. Ten prostoduchý, nejvíce lehkověrný – ten nejpronikavější. Nejvíce odporující – nejokouzlenější. Nejméně přítomný – nepřítomnější.“

124 BENJAMIN, Walter: *Výbor z díla II: Teoretické pasáže* (ed. M. Ritter). Praha, Oikoymenth 2011, s. 278.

125 BAUDELAIRE, Charles: Malíř moderního života. In: Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících* (ed. J. Vladislav). Praha, Odeon 1968, s. 593–594.

svatého Jakuba na hlavním oltáři v Úpici [...] Obraz se kloučkovi, který jako všechny děti miloval spíše strakatost, jevil převelmi přísný a ponurý v svých mocných černotách a ve svém velkolepě vzdutém barokním pojetí, umění zdálo se tu něčím nesmírně vážným, co na sobě nemělo nic z líbeznosti profánní, blízké ve všech svých podobách dětem. To je veliké umění pro veliké lidi, říkal si chlapec, sevřený mužně nábožným patosem velkolepé Brandlovy malby, hle, tak takové má tedy opravdové malování být.¹²⁶

Tváří v tvář baudelairovskému motivu znovunalézaného dětství se tato Čapkova vzpomínka (kterou s veřejností sdílel coby již téměř padesátiletý muž) jeví jako příznačná. Podobného názoru je také J. Opelík, když se domnívá, že „z brandlovské glosy zralého Čapka se dá zřejmě vyčíst mnohem víc než jen příležitostné sdělení referenta výtvarné rubriky novin,¹²⁷ a také on dochází k závěru, že se zde Čapek vědomě doznává k obdivu „k nenasytně objevitelské odvaze dětství.“¹²⁸ Jako již dávno etablovaný a uznávaný umělec neuveřejňuje Čapek tuto (a právě tuto) vzpomínku jen proto, aby čtenáři dal k dobru žoviální historku ze svého života, ale vlastně enigmatically deklaruje svoji metodu, která do značné míry kopíruje kontury Baudelairova pojmu *flanerie*.

Flanérství ovšem není jen jakousi samoúčelnou zahálkou. Baudelairovi slouží k tomu, aby skrze ně manifestoval, co pro něj znamená modernost. „Je jisto, že ten člověk, tak jak jsem ho vylíčil, ten samotář nadaný činorodou imaginací, neustále putující *velikou pustinou lidí*, má vyšší cíl, než je cíl pouhého zevlouna, obecnější cíl, než je pouhé prchavé příležitostné potěšení. Hledá cosi, co snad smíme nazvat *moderností*; lepší slovo pro myšlenku, o níž jde, se totiž nenajde.“¹²⁹ Baudelairovi se přičila tehdy populární záliba v historismu.¹³⁰ Svě chápání modernosti tak do jisté míry zakládá na protikladnosti vůči němu. Esencí modernosti je totiž postihnout to podstatné právě pro současný svět umělce. Jde podle Baudelaira o to, aby se umělec soustředil na své *tady a ted'*, aby „z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjivosti vyprostil věčnost.“¹³¹

126 ČAPEK, Josef: Starý mistr. In: Čapek, Josef: *O sobě* (ed. M. Halík). Praha, Československý spisovatel 1958, s. 49–50.

127 OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 9.

128 Tamtéž.

129 BAUDELAIRE, Charles: Malíř moderního života. In: Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících* (ed. J. Vladislav). Praha, Odeon 1968, s. 597.

130 Srov. tamtéž, s. 598: „Studovat staré mistry, aby se člověk naučil malovat, je nepochybně výtečná věc, ale je-li vaším cílem uchopit charakter dnešní krásy, je to nutně zbytečné cvičení.“

131 Tamtéž, s. 597. Srov. též BERACKOVÁ, Dáša: *Kontexty „estetické mentality“ ranej avantgardy*. Praha, Filozofická fakulta UK 2008 [disertační práce], s. 41: „J. Čapek je zaujatý predovšetkým aspektom 'kompatibility' medzi charakterom 'modernej doby' a realizáciou moderného umeleckého výrazu, ktorá je

Tuto averzi vůči nápodobě minulých epoch můžeme nalézt i u Josefa Čapka; je zřejmě odůvodněním toho, proč si také od (neo)barokní fascinace vždy udržoval jistou distanci. „Modernost, toť přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půlí je věčnost a neměnnost,“¹³² píše Baudelaire a zdá se, že i Čapek se této zásady držel. Moderní umění znamenalo pro oba dva dynamičnost, neotřelost, snahu odhalovat nové. Jakkoliv tedy i baroku přisuzuje jisté kouzlo, působivost a krásu, přičí se mu hodnotit tuto epochu jako ztracený ideál krásy, dobu úpadku či naopak rozkvětu umění, a považoval by za projev vrcholného zpátečnictví pokoušet se něco takového napodobovat. Tedy, řečeno opět s Baudelairem, „jelikož všechna století a všechny národy měly svou krásu, máme ji nevyhnutelně i my.“¹³³

I to je zřejmě jeden z důvodů, proč se v Čapkově pozdní esejistice (zejména v *Psáno do mraků*) projevuje kategorie časovosti jen ve svých značně limitovaných projevech. „Je-li moderní doba především postoj (ve smyslu *éthos*), pak právě jako tento způsob vztahu k přítomnosti, jenž je již explicitně pojmenován Baudelairovým vymezením moderny jako snahy zachytit v pomíjivém věčné, hledat pravdu právě v tomto okamžiku.“¹³⁴

4.2 „Necht' nemyslím jen ve slovech!“ Konceptuálnost uměleckého projevu

V horizontu estetiky počátku 20. století se vynořuje problém mimesis jako klíčové téma,

prejavom ‚prirodzených nutností a imperatívov‘ podmienených ‚povahou‘ nových obsahov života moderného človeka (‚nový‘ má v Čapkově koncepcii modernosti jednoznačne pozitivny význam, totožný s produktívnosťou). Vývojová logiku moderného výtvarného výrazu vysvetľuje J. Čapek na základe interpretácie vývoja umenia ako kontinuity originálnych výrazov svojej doby a v tomto zmysle ozrejmjuje ‚šokujúcu‘ výrazovosť moderného umenia ako najlogickejší spôsob tvorivého uchopenia aktuálnych obsahov [...].“

132 BAUDELAIRE, Charles: Malíř moderního života. In: Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících* (ed. J. Vladislav). Praha, Odeon 1968, s. 598.

133 BAUDELAIRE, Charles: Salón 1846. In: Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících* (ed. J. Vladislav). Praha, Odeon 1968, s. 167.

134 PETŘÍČEK, Miroslav: Esej jako metoda. In: *Moderní svět v zrcadle literatury a filozofie* (ed. M. Petříček). Praha, Herrmann a synové 2011, s. 48. Srov. též ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 185: „Znakem krásy není pomíjivost, nýbrž trvalost. Umělecké dílo je aktem víry, víry v hodnotu věcí. [...] Trvání, v uměleckém smyslu, netkví na hmotě; je obsaženo v touze a mohutnosti ducha.“

keré si vyžaduje radikální přehodnocení. Avantgarda je obecně nemimetická, což je dílem také součástí její programové distance od umění „starého“ 19. století, zároveň tu ovšem skutečně jde o zásadní a fundamentální přehodnocení tvůrčích principů, a to od naprosto odlišného přístupu k samotné imaginaci.¹³⁵ Tuto tendenci, která usilovala o autonomizaci uměleckého vyjádření (keré je zároveň vlastně také svého druhu výpovědi o světě), lapidárně, ale dostatečně deklarativně shrnuje Čapek slovy: „Umění není přizpůsobením se nějaké skutečnosti, nýbrž konkurencí s ní vůbec.“¹³⁶

Avantgarda je ovšem nemimetická i v tom smyslu, že je principiálně konceptuální: „Myšlenka, že průlom tradice, založené na ztotožňování viditelného se skutečným, otevírá výtvarnému umění přístup k ztvárnění skutečnosti nikoli na základě pouhé reprodukce vnějších kontur, ale prostřednictvím možnosti proniknout k vnitřním zákonitostem podoby věcí, navazuje na dobovou reflexi významu moderního (zejména kubistického) způsobu zobrazení.“¹³⁷ Proklamovaný důraz na „pět smyslů“ je pouze jedním z vnějších projevů avantgardy, částečně navíc demonstrativního charakteru. Jádrem avantgardní estetické koncepce ovšem spočívá v tom skutečně přehodnotit přístup k umění, k umělecké tvorbě, k imaginaci, ale také k nakládání s tvůrčím materiálem. I proto se avantgardní umění vyznačuje přitažlivostí k intermediálním přesahům: tvůrcům nešlo o to působit tu na onen, tu na jiný smysl, ale kladli si ambice vytvořit konceptuální, do jisté míry tedy gestaltické, komplexní umělecké dílo, keré by přenášelo nejen (senzualní) emoce, ale také určitou myšlenku.

Problematika mimesis se promítla také do Čapkova umění a uvažování o něm. Obdobně jako

135 Ilustrativním příkladem této *ne-mimetičnosti*, nebo spíše až *anti-mimetičnosti*, je v českém prostředí artificialismus, jak jej zastupoval Jindřich Štyrský a Toyen. Přestože šlo do značné míry o projekt experimentální a v určitém ohledu dokonce o akt radikální hry, lze v artificialismu vidět také snahu oprostit se od diktátu dosavadního malířství ztvárňovat vnější stránku věci. Toyen i Štyrský opakovaně proklamují, že jejich snahou je naopak zobrazovat věci *zevnitř*; tato tendence u nich vyústila naprostým odklonem od figurální malby, jejímž výsledkem byly pouhé plochy barev. Artificialismus usiloval o maximalizaci imaginace (a to nejen autorovy, ale i recipientovy). Srov. Jindřich Štyrský a Toyen: *Artificialismus* In: *Avantgarda známá a neznámá*, s. 513n: „Kubismus otáčel realitou, místo aby uvedl v pohyb imaginaci [...]. Artificialismus přichází s obrácenou perspektivou. Nechává realitu v klidu, *usiluje o maximum imaginativnosti*. Aniž manipuluje realitou, může se jí neustále těšit, nemaje ambicí porovnávat čepici klauna k tělesu [...]. Zrcadlo bez obrazu. [...] Artificialismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní [...]. Artificialní obraz dává poetické emoce nejen optické a vzrušuje senzibilitu nejen vizuální [...]. Artificialismus abstrahuje reálné prostory. Vzniká prostor univerzální, často nahrazený plošnými distancemi [...].“

136 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 162.

137 BERACKOVÁ, Dáša: Kubismus v literatuře. In: *Heslář české avantgardy* (eds. J. Vojvodík, J. Wiendl). Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2011, s. 174.

další moderní (avantgardní) umělci usiluje také Čapek o umění konceptuální, tedy zaměřené primárně na formulaci určité ideje (a tvůrčího přístupu), které by nechalo daleko za sebou dosavadní představy o tom, že umělecké dílo je odrazem mimoumělecké reality.¹³⁸ V duchu Petříčkova „medium is message“ se nabízí odpověď na otázku, proč také určitý druh *myšlení obrazem* lze vystopovat i v Čapkově esejistice.¹³⁹ Umožňuje mu totiž uskutečnit svůj záměr – uchopit svět (jakkoliv to dělá prostřednictvím aforistických fragmentů) v jeho celku, holisticky. Tento argument se nabízí také jakožto možné vysvětlení toho, proč Čapek ve svých literárních dílech postupně upouštěl od fikčních prvků – tento „umělý“, a proto nutně pahýlovitý svět mu nedával možnost celostního pojetí. Zde jako by zaznívala ozvěna Bergsonova tázání: „Cožpak svět není uměleckým dílem nesrovnatelně bohatším než dílo největšího umělce?“¹⁴⁰

Projevy tohoto uvažování o uměleckém díle jako konceptu, usilujícího o komplexní vyjádření, se pokusíme sledovat na Čapkově chápání základních dimenzí prostorovosti a časovosti, které jsou v tomto ohledu předmětem zásadního přehodnocení: ve vztahu k Čapkovi jde totiž skutečně o otázku fenomenologickou, směřující k tomu, jak se věci jeví a jak jsou vnímány. Tento proces vystihuje Petříček, když říká, že „[n]apříště již není možné říkat, že vědění popisuje více či méně věrně skutečnost, nýbrž nanejvýš lze říci, že skutečnost je to, co nás nutí *změnit strategii popisu*, že totiž o sobě dává vědět tam, kde si náhle uvědomíme, že jeden typ popisu nestačí, stejně jako není možné vystačit si s jediným paradigmatem.“¹⁴¹ Do konceptuálního přístupu k umění je zahrnut také způsob, jakým Čapek nakládá s kategorií vidění a vizuálností. Princip kontrastu se zde vyjevuje nikoliv jako výhradně optický, ale také širokém slova smyslu jako fenomén abstraktní.

4.2.1 Vizualita jako prostředek myšlenkové konstrukce

138 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 161: „Výtvarné prostředky, kterých umělec užívá, musí být nadány schopností naprosto ne imitační, nýbrž od základu výrazovou.“ Srov. též ČAPEK, Josef: Kulhavý poutník. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 108: „Realismus o sobě jako protokol o skutečnostech získává sice jejich záznam a popis, ale nedává jim žádnou vyšší souvislost. Realismus bez účasti duše zůstal by přece jen příliš panoptikem a žurnalismem. [...] Podstatné je, že hlasem umění je hlas duše.“

139 Srov. ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 117: „Necht nemyslím jen ve slovech!“

140 BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb* (přel. J. Čapek). Praha, Mladá fronta 2003, s. 112.

141 PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha, Herrmann a synové 2009, s. 13.

Hovořit o Josefu Čapkovi znamená nevyhnutelně vstoupit na pole intermediality, přičemž v případě Josefa Čapka vede hranice mezi textem a výtvarným dílem skrze pojem vizuality, respektive vidění. Co ale tento přechod mezi textem a obrazem znamená? Jak upozorňuje Miroslav Petříček, přestože obrazu i textu „rozumíme“, je třeba mít na paměti, že „mezi obojím je rozdíl.“¹⁴² Jakkoliv tato teze působí dojmem triviálnosti, upozorňuje na aspekt se závažnými důsledky. Volba určitého média je tak samozřejmě sama o sobě významotvorná.¹⁴³ Médium, které umožňuje „styk se skutečností,“¹⁴⁴ tedy které plní nejen roli *zprostředkovatele*, ale také *prostředku*, se podílí právě i na výpovědi jako takové.

Petříček se ovšem zamýšlí také nad otázkou, je-li možné obraz nejen vnímat a rozumět mu, ale zdali je možné obrazem také myslet. „Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché. Obrazy se například vzpírají velmi účinně sémiologické analýze.“¹⁴⁵ Petříček také udává další argumenty pro funkčnost tohoto způsobu myšlení. Opodstatnění spojitosti myšlení a obrazu může mít podle něj v zásadě dvě varianty:

„Tyto dvě možnosti vůbec nejsou náhodné alternativy; je totiž možné tvrdit, že obě zhruba odpovídají historické situaci, v níž žijeme. První alternativa, která myšlenku a obraz klade do ostrého protikladu, odpovídá novověké či moderní tradici, odpovídá protikladu vědy a umění, přísného myšlení a svobodné hry imaginace. A ona druhá možnost se vynořuje jako určitá odpověď na obtíže, v nichž se moderní tradice postupem doby ocitla.“¹⁴⁶

Tato druhá alternativa sugeruje myšlenku, že mezi myšlením a obrazem existuje nějaká velmi těsná souvislost, která vybízí k tomu zabývat se tím, co se za ní skrývá. Jinými slovy předpokládá, že myšlení a obraz nejsou přímé protiklady (jako v případě prvního možného vysvětlení), ale naopak oba pojmy disponují nějakým potenciálem vzájemné syntézy či synergie. Tato teze, zdá se, směřuje k tomu, jak o vztahu myšlení a obrazu (zde možno zobecnit na umění vůbec) uvažoval také Josef Čapek. Ani pro něj nepředstavují myšlení a obraz dva hermeticky izolované světy, ale obojí považuje za epistemické prostředky. To jistě

142 Tamtéž, s. 8.

143 Srov. Petříčkovu tezi „medium is message.“

144 Tamtéž, s. 13.

145 PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha, Herrmann a synové 2009, s. 33.

146 Tamtéž, s. 27.

neznamená, že by se tyto dva pojmy překrývaly; nabízí se tu ale prostor pro jejich vzájemnou kombinaci, anebo alespoň koexistenci.

„Žádné jiné umění nebylo zmítáno takovou potřebou bouřných stínů, takových dramatických temnot, jako baroko. A žádné také ze sebe nevydalo tolik oslnivě prudkých světél. Malířství, které dovede svobodně, svéprávně tvořiti se světlem, je zajisté z malířství nejsuverénnějších,“¹⁴⁷ píše Čapek v úvodu článku *V barokním temnosvitu*. Je zřejmé, že pokud něco Čapka na baroku opravdu fascinovalo, byla to právě tato hra světla a stínu. Jen stěží lze nalézt umělecký efekt, který by byl výrazněji propojen s vizualitou (viděním) a zároveň byl i jejím emblematickým projevem. Zrak, jak to Čapek svým esejem také názorně ilustruje, je jedním ze smyslů, na něž barokní umění primárně cílí. Barokní umění je dominantně vizuální, a to nejen z pohledu recipienta, ale také co do způsobu, jakým je tvořeno, konceptualizováno. Touto připomínkou se nabízí další souvislost s Josefem Čapkem: stejně jako umění barokní obsahuje i to jeho – vedle jakési inherentní expresivity – tendenci mobilizovat vizuální vnímání uměleckého díla.

Divák, stojící tváří v tvář interiéru barokní stavby, monumentálnímu obrazu nebo dynamicky tvarované soše je vždy nucen čelit především náporu zrakových vjemů. Právě okem totiž vnímá monumentální rozměry, exaltovanou ornamentálnost, práci se světlem nebo plastičnost, reliéfnost užitých materiálů. Baroko se „konzumuje“ zrakem.¹⁴⁸ Jak ale také Čapek naznačuje, baroknímu umělci nešlo jen o to, aby ohromil diváka spektakulární podívanou, aby oslnil jeho smysly. Tento „dojem bohatství“¹⁴⁹, který se nás zmocňuje při pohledu na umění baroka, je totiž „nikoliv jen hmotný.“¹⁵⁰ Barokní umění je totiž svého druhu odpovědí na zásadní světonázorové otázky, které si tehdejší člověk kladl. Má tedy v určitém slova smyslu také epistemologickou úlohu. „Barokní člověk s prudkou exaltací

147 ČAPEK, Josef: V barokním temnosvitu. *Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939, s. 33.

148 Tato konceptualizace barokního umění jako spektaklu se u Čapka také propojuje s výše zmíněným aspektem lidovosti. Jak si Čapek přesně uvědomuje, pramení také odtud barokní potřeba strhujících, senzací, extáze, „překypování smyslů“. Srov. ČAPEK, Josef: Nejskromnější umění. In: Čapek, J.: *Knihy o umění*. Praha, Triáda 2009: „Vedle toho je tu ještě lidová záliba v *podívané*, rys, který je pěkně zjevný i ve velkém umění starého Španělska, v obrazech mučednických, a kus panoptikální senzací, kterou lid miluje a jaké je při svých polychromovaných sochách pro kostely nevyhýbali ani někteří slavní románští sochaři XVII. A XVIII. století.“

149 ČAPEK, Josef: V barokním temnosvitu. *Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939, s. 33.

150 Tamtéž.

hledá své místo ve veškerenstvu a ve vesmíru,¹⁵¹ dodává k tomu Čapek. Je to „alarm ducha i hmoty“, vzepětí bytosti, která svůj život vždy reflektuje na horizontu vlastní smrtelnosti, pomíjivosti.

Šerosvit,¹⁵² původně výtvarná technika, je založen na práci se světlem a vychází z principu kontrastu. Tomu se na příkladu Arbesova *Svatého Xaveria* věnují Fedrová a Jedličková, přičemž dokládají, že práce s kontrastem světla a tmy implicitně vizualizuje text, resp. literární popis: „Vyhraněný světelný kontrast a těkající pohled vybavují tuto pasáž vizuálním potenciálem, jaký se nejspíše uskuteční na „mediálním švu“, respektive jako důsledek *mediální interference* [...],“ přičemž dodávají, že práce se světelným kontrastem (princiálně šerosvitem) má zároveň další interpretační potenciál – v případě *Svatého Xaveria* kontrast krásy a děsu.¹⁵³ Zatímco však v pojetí Fedrové a Jedličkové je šerosvit v literatuře jedním z typů ekfráze, tedy deskriptivní prostředek, v případě Josefa Čapka jde přímo o prostředek konstrukční – kontrastivní, dualistické hledisko mu slouží nejen jako rétorický, a minimálně v případě *Psáno do mraků* vlastně i ontologický princip. Čapek neusiluje o precizní dodržení všech náležitostí šerosvitu, ale tuto výtvarnou techniku, v baroku velmi oblíbenou, si vypůjčuje k tomu, aby specifickým způsobem vystavěl vlastní umělecké dílo – v tomto případě text.

Intermedialita Čapkova přístupu tedy spočívá v tom, že si z výtvarného umění vypůjčuje způsoby nazírání a ztvárnění skutečnosti, resp. myšlenkových konstrukcí. „Obraz, zjednodušeně řečeno, je způsob, jímž si před-stavujeme svět, to, čemu říkáme skutečnost, když otevřeme oči.“¹⁵⁴ Deklaruje to ostatně Čapek i sám: „Výtvarné prostředky, kterých umělec užívá, musí býti nadány schopností naprosto ne imitační, nýbrž od základu

151 Tamtéž.

152 Srov. též Dürerovu práci se světlem v rytině *Melancholie I*: přestože zdroj světla je explicitně zobrazen, je mysteriózní – jako by měl symbolizovat propojení s tajemným vesmírem. Jakkoliv je Dürerova práce se světlem v případě *Melancholie I* velmi subtilní, jedná se viditelně o kompoziční princip mající významotvornou roli. PANOFSKY, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press 1955, s. 163: „Dürer [...] substituted a luminary effect for the material discoloration of the skin. The face of his *Melancholia* [...] is overcast by a deep shadow. It is not so much a dark as a *darkened face*, made all the more impressive by its contrast with the startling white of the eyes [kurzíva AR].“

153 Srov. FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha, Akropolis 2016, s. 227. Něco podobného můžeme najít i v *Psáno do mraků*; také Čapek zde přisuzuje světelnému kontrastu hodnoty. Srov. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010., 169n: „Člověk by měl být bytostí světlou. V jeho temnotách se vzpíná nízkost – a také bolest [...]. Lidské hlubiny: ty, do kterých se člověk sám propadl. (Shnilá, jedovatá doupata; jámy hadové; studny úzkosti, děsu [...]).“

154 PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha, Herrmann a synové 2009, s. 36.

výrazovou.“¹⁵⁵

Vizualizace nemá v textu vytvářet iluzi „tahu štětcem“, nemá ve čtenáři evokovat, jako by se sám díval na obraz či nějakou scénérii, ale směřuje spíše ke způsobu zobrazení, jehož využívá vizuální umění – od linearity¹⁵⁶ směrem k holistickému, komplexnímu vyjádření (zároveň však Čapek zápasí s nemožností jiného než fragmentárního vyjádření)¹⁵⁷. Tuto tezi lze vzít do úvahy jako možné odůvodnění toho, proč Čapek postupně upouštěl od narativní prózy a precizoval svůj text psaní až k aforistickým, gnómičným fragmentům.¹⁵⁸

4.2.2 Plynutí a strnulost. *Élan vital* a melancholie v Čapkově myšlení

Filozofie Henri Bergsona představuje pro umění počátku 20. století zásadní myšlenkový zdroj. Na bergsonovském chápání času jakožto *plynutí* je například založena avantgardní princip básnické tvorby, jak jej zformoval Apollinaire ve svém básnickém pásmu. Bergsonovské myšlenkové východisko ovšem rezonovalo (nejen zprostředkováno Apollinairem) u řady dalších moderních umělců a proniklo také do prostředí meziválečného

155 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010. s. 161.

156 Problém linearity (uplatňující se i v literatuře) Čapek naznačuje v souvislosti s malbou: „Čas je divně pružný. Maluji-li obraz, mají pak, když je dokončen, působiti všechny složky naráz, třebaže nebyly utvořeny v jednom čase [...]; a přece pak shrnuje se jejich účín v jediné časové celosti.“ (ČAPEK 2010: 226)

157 Srov. VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 112n: „Obraz světa je rozštěpen, inkohorentní, mnohoznačný, nezachytitelný, vnímatelný nikoli „holisticky“ jako celek, ale výhradně jako fragment nebo tříšť fragmentů. Perspektivy a formy se však ve své protikladnosti „schizofrenně“ prostupují [...]“. Ve vztahu k fragmentárnosti uměleckého díla se nabízí také spojitost s poetikou torzovitosti a ruin, k níž se česká literatura 30. let přimkla. Tyto motivy symbolizují destrukci, defektnost, a to jak ve vztahu k vnějšímu světu (zejména tváří v tvář katastrofě druhé světové války), tak ve vztahu k uměleckému výrazu. Nemožnost výpovědi o světě v úplnosti, ale vždy pouze parciálně, fragmentárně, je také jeden z motivů, které rezonují v tvorbě Josefa Čapka. Srov. MÁLEK, Petr: Melancholie andělů: Poetika mezi alegorií pádu a utopií záchrany. *Slovo a smysl*, roč. 5, č. 9–10, 2008, s. 79, kde upozorňuje, že, „[t]orzo, fragment, zlomek, troska či ruina tedy nejsou jen metaforami rozpadu, klíčem k estetice fragmentu/ruiny je nepřekonatelné napětí mezi destrukcí a konstrukcí. Jen takto chápanou ruinu mohl Benjamin povýšit na alegorii moderny, mohla se stát výrazem její estetické zkušenosti [...]“.

158 Něco podobného popisuje Jan Herben v jedné ze svých vzpomínek na Josefa Čapka. OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, 387: „Mluvivali jsme mnoho o literatuře i o výtvarném umění a dali se poučovat Čapkovými názory i rozhledem světovým. Provokovali jsme ho často nadnesenými chválami beletrie, aby se rozhovořil, neboť on hovořival nerad, aby se nezdálo, že nás poučuje. Jak by mohl kulhavý poutník náležet mezi ctitele románu? Když čtu román, stydívám se, jako kdybych se někomu díval potají klíčovou dírkou do ložnice,“ říkával Josef. [...] „Proč si má člověk vymýšlet všechny ty kulisy, závěsy a trepení, kterých potřebuje beletrista, aby vyjádřil prostou myšlenku? Ve filozofické eseji mohu říci rovnou, že věřím v Osud, a nemusím k tomu vymýšlet mnoho zbytečných slov [...]“.

Československa. Váhu bergsonovského uvažování výmluvně shrnul Karel Čapek ve své rozsáhlé stati *Filozofie Bergsonova*, uveřejněné v časopise *Cesta* r. 1920, v níž Čapek nadšeně vítá překlad Bergsonova *Vývoje tvořivého* (1907).¹⁵⁹ Zásadní vliv bergsonismu přičítá i např. V. Černý, jeden z prvních překladatelů Bergsona do češtiny.¹⁶⁰ Pro avantgardu je také důležitý Bergsonův spis *Smích*, který do dobového myšlení vnesl zcela nový pohled a stal se podkladem pro živelné avantgardní experimenty s tematikou cirkusu, grotesky, filmu apod., a vůbec tak bergsonovské uvažování napomohlo budovat „svět, který se směje“.¹⁶¹ Důležitost Henri Bergsona pro umění počátku 20. století dále osvětluje Petříček: „Jestliže pojmy subjektu a objektu se ustavily v novověku, jehož ústředním rámcem byla otázka poznání, totiž exaktního a metodického vědění, pak otázka, na kterou hledá odpověď Henri Bergson, se týká procesuality bytí; kromě jiného to znamená, že například vztah vnímajícího a vnímaného, což je tradičně modelový příklad vztahu subjektu a objektu, tu není primárně vztahem poznávání. Vněm je pro Bergsona setkání ducha a hmoty a v každém vněmu se zrcadlí kosmické drama.“¹⁶² Tyto jeho závěry jsou podstatné i pro smýšlení Josefa Čapka.

Podstatnou roli hraje v myšlení Josefa Čapka samozřejmě i ústřední pojem bergsonovské filosofie, *élan vital*. Čapek život miloval, což často připomíná také v *Psáno do mraků*.¹⁶³ V případě Josefa Čapka ovšem nejde jen o to bezstarostné hedonistické „carpe diem“, ani o nietzscheovské „přítakání životu“.¹⁶⁴ „Čapek vychvaluje život, život vegetativní, život prostý, jehož kořeny jsou v tom nejbližším [...] Rozumí se, že takový život nemá snad obecného významu, nýbrž jen soukromý; že není důležitý tolik pro druhého, jako pro sebe sama; ale soukromý smysl je koneckonců celý náš lidský smysl, a náležet do celku jest

159 ČAPEK, Karel: *Filozofie Bergsonova. Henri Bergson: Vývoj tvořivý*. In: Čapek, K.: *Spisy o umění a kultuře II* (ed. E. Macek, M. Pohorský). Praha, Československý spisovatel 1985, s. 159–187.

160 ČERNÝ, Václav: *Paměti I, 1921–1938*. Brno, Atlantis 1994.

161 Srov. Čapek *psáno do mraků*, s. 120: „*Osvobozující smích*. Prarodičům Adamovi a Evě sotva bylo čemu se zasmátí v ráji. Smích jim přišel po prvé asi po tom, po vyvržení, když už nebyli v ráji: při potu tváře a na tvrdé zemi.“ Čapek motivu smíchu připisuje vlastně podobný význam jako tragičnosti lidského života: smích je, vedle smrtelnosti, jednou z vlastností, která je charakteristická pro lidskou existenci. Skrze smích se totiž člověk oprošťuje od vážnosti světských starostí, čímž ale zároveň potvrzuje vlastní pomíjivost, neboť – jak Čapek aforisticky naznačuje – nesmrtelný člověk by neměl potřebu své (pomíjivé) bytí relativizovat a ironizovat. Srov. BURTON, Robert: *Anatomie melancholie* (přel. M. Petříček). 2. vyd. Praha, Prostor 2016, s. 184.

162 PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha, Herrmann a synové 2009, s. 53.

163 Např. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 269: „Mám-li tento život rád? Ó a jak: slepě!“

164 Srov. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 293: „Život není k zábavě. K trýzni, okouzlení, úžasu ano.“

nepřímo také smyslem celku.“¹⁶⁵

Čapkovský *élan vital* lze chápat také jakožto určitý protistojný princip melancholie. Tak se tu zračí další dualismus a velký paradox života: žít znamená plynout ke smrti. Tomuto motivu se Čapek podrobně věnuje v úvodní části *Kulhavého poutníka*. Jistota smrti je Čapkovi nejen nevyhnutelnou nutností, ale tato jistota smrti je také jednou z nejzásadnějších antropologických konstant: právě smrtelnost (v baroku exaltovaná spojitostí s trestem za neposlušnost Božím ustanovením) – pozemskost (jako protiklad nesmrtelnému, dokonalému Bohu či kosmu) – je totiž jedním ze základních a určujících charakteristik lidství.¹⁶⁶

Plynutí času má v Čapkově pojetí výrazné metafyzické konsekvence: zračí se v něm jasné vědomí vlastní konečnosti a naopak nezastavitelnosti času, ale je to také gesto odevzdanosti tomuto koloběhu. Tento motiv nacházíme u Čapka např. v *Kulhavém poutníku*, jež je uveden citátem z biblické knihy Kazatel (příznačná je také antitetičnost, na níž je vybraná pasáž založena: právě díky komplementaritě těchto „časů“ – vzájemně protikladných období – je zajištěna rovnováha života, resp. světa).¹⁶⁷ Tato počáteční pasáž *Kulhavého poutníka*, která tematizuje *vanitas* – je jakousi předrážkou, předznamenáním všeho, do čehož člověk (v případě literárního prostoru Poutník) vstupuje.¹⁶⁸ Motiv *vanitas* zůstává ovšem přítomný i v

165 PATOČKA, Jan: Kulhavý poutník Josef Čapek. In: KOL. AUTORŮ: *Malíř-básník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 189.

166 Srov. ČAPEK, Josef: Kulhavý poutník. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 17n: „Jakkoliv uznali bohové, i jim bylo odejít od šumivých lučin a hájů, od zpívajících studánek, z teplé hlasitosti tohoto světa. Pomyšlení na smrt, na tu nejjistější jistotu mezi všemi tak žádoucími jistotami, jichž bez ustání snažíme se dosáhnout, není věru pěkným pomyšlením. Ale nemůžeme je ze svých dějů škrtnouti. [...] Budeme se raději všemi dýchajícími póry co nejujourněji držet milené marnosti života; nic nám ji, právě ji, nenahradí! Nebudu tu o ní, o pomíjivosti života, mluvit nadbytečně; ale darmo bychom se tvářili, jako kdyby pro nás, pro jednoho každého z nás, neexistovala. [...] Vždyť opravdu myšlenka na smrt otevírá cestu života v celé její hloubce a šíři.“

167 ČAPEK, Josef: Kulhavý poutník. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 11, v novějším překladu též in: *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad*. Praha, Ústřední církevní nakladatelství 1979, s. 544 „Všeliká věc má jistý čas, a každé předsevzetí pod nebem svou chvíli. Jest čas rození i čas umírání, čas sázení a čas vykopání, což vsazeno bývá; čas mordování a čas hojení, čas boření a čas stavení; čas pláče a čas smíchu, čas smutku a čas proskakování; čas rozmitání kamení a čas shromažďování kamení, čas objímání a čas vzdálení se od objímání; čas hledání a čas ztracení, čas chování a čas zavržení; čas roztrhování a čas sšívání, čas mlčení a čas mluvení; čas milování a čas nenávidění, čas boje a čas pokoje. Co tedy má ten, kdo práci vede, z toho, o čemž pracuje?“

168 Srov. ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 228: „Důležitější než to, že žijeme, mělo by často pro nás být to, že zemřeme!“

pozdějším *Psáno do mraků*.¹⁶⁹ Pocit marnosti, související u Čapka s melancholií,¹⁷⁰ totiž není pouhou estetizující pózou, autostylizací, nebo dokonce kompozičním prostředkem konkrétního díla, ale v Čapkově případě má širší – mimoumělecké, filozofické základy: melancholický pocit se tu vztahuje k životu samotnému. Toto tragično vyrůstá právě z principu, který je u Čapka tolik exponovaný: z principu rozporu, tedy kontrastu. Projevuje se na různých rovinách (ať už jde o rozpor mezi „vnitřním“ a „vnějším“ světem,¹⁷¹ mezi vlastní (lidskou) pomíjivostí a nadčasovým *Jsoucnem*,¹⁷² mezi hmotou a duchem, atd.). Čapkova melancholie obecně pramení z lidství, přesněji řečeno z faktu, že jakkoliv fascinující entitou člověk je, stále je pro intelektuální, smyslové i (meta)fyzické pojetí tohoto světa příliš slabý a nedokonalý: „Ty krásný veliký světe, který mne pohlcuješ, kde já bych tě toužil pohltnit! Ty ovšem pracuješ velikými prostředky, a já tak malými!“¹⁷³ Čapkův údiv z tohoto nepoměru malosti, ba až zanedbatelnosti (vlastního) lidství vede až ke znejistění existence, které se jeví dojmem hraničícím s nahodilostí: „Žiji vůbec v životě vesmíru, když má existence je vymezená a možná pouze v oblasti 1 kyslíku : 4 dusíku?“¹⁷⁴

Melancholie je jedním ze závažných benjaminovských témat; obšírněji je rozpracoval v dnes již klasické stati *Původ německé truchlohry*. Melancholie má v západní kultuře hlubokou symboliku, sahající až do antiky (zde je samozřejmě přímá spojitost s hippokratovskou teorií „čtyř tělesných šťáv“). Melancholické naladění bývá tradičně spojováno se Saturnem, „nejvyšší a životu nejvzdálenější planetou“, která je původcem každé hluboké kontemplace, neboť „odpoutává duši od vnějšnosti“.¹⁷⁵

169 Latinské slovo „vanitas“ neznamená jen marnost, ale také prázdnotu. V tomto směru se nabízí ve spojitosti s historickým kontextem, v němž text *Psáno do mraků* vznikal, aktualizovaný význam, znovu se tu totiž vynořuje picardovský motiv diskontinuity. Jak se domnívá Picard, zhroucením dosavadního systému hodnot vzniká prázdné místo. Tento uprázdňený prostor vytváří pocit existenciální nejistoty, a strachu. V tomto ohledu se nabízí odkázat na stať Václava Černého *Krise pocitu jistoty* z konce 30. let, ve kterém podobné závěry zformuloval v paralele k baroku.

170 Zde se vrací rozpor mezi Čapkovou dychtivostí poznávat tento svět, a zároveň nemožností tohoto poznání.

171 Srov. tamtéž, s. 152 a s. 180.

172 Srov. tamtéž, s. 155.

173 ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 232. Srov. PATOČKA, Jan: *Kulhavý poutník Josef Čapek*. In: *Malíř-básník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 200n: „[Čapkova] melancholie vyplývá z toho, že člověk, i když je bytost tak významná, je na úkol být smyslem veškerenstva příliš slabý.“ Tento „nepoměr člověka“ je také závažným pascalovským momentem, srov. PASCAL, Blaise: *Myšlenky*. Praha, Jan Laichter 1909, s. 30: „[...] co jest člověk v přírodě? Nic proti nekonečnu, všecko proti ničemu, střed mezi ničím a vším. Pochopení krajností jest nekonečně vzdálen, konec věci i jejich princip jest mu nepřemožitelně skryt v

174 ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 143.

175 Srov. BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj* (ed. R. Grebeníčková). Praha, Odeon 1979, s. 329.

V diskurzu o pojmu melancholie nelze opomenout slavnou mědirytinu Albrechta Dürera *Melancholie I* z r. 1514. Toto kryptické dílo dodnes strhuje pozornost teoretiků umění, a to i proto, že ani dosavadní analýzy, jak se zdá, nedokázaly uspokojivě objasnit jeho významový potenciál.¹⁷⁶

Walter Benjamin se domnívá, že „umrtvení afektů, s nímž uhasíná tep života, neboť afekty jej udržují v chodu, stupňuje odstup k okolnímu světu až k pocitu cizosti vůči vlastnímu tělu,“ čímž vysvětluje, proč v Dürerově obraze leží kolem ústřední postavy různé předměty: jsou to „nástroje aktivního života“, které zůstaly nevyužity.¹⁷⁷ Předměty, obklopující figuru na obraze, tedy nejsou pouhými rekvizitami či součástí podivného zátiší, které by dokreslovalo okolí kompozičního centra výjevu – sedící figury – ale naopak mají samy konstitutivní roli: symbolizují totiž napětí mezi touto strnulou kontemplací a „vita activa“. Tato antitetičnost může být ovšem paradoxně východiskem: „Již Dürerova *Melencolia I* příkladně zobrazuje tuto konstelaci možné totální katastrofy. Figura nečinně hledí na nástroje náležející „vita activa“, které jí nepoužité leží u nohou jako předměty hloubání. Ale antitetičnost zpřítomňuje také protiklad této čiré strnulosti. Zkušenost absolutní nedostatečnosti a bídosti našeho života a jeho smyslu se stává východiskem ideje záchrany.“¹⁷⁸

Při pohledu na Dürerovu mědirytinu se také nabízí paralela s typem zátiší, který byl oblíben zejména v baroku. Jde o výjevy (vzhledem k jejich odkazu na Kazatele někdy nazývané „vanitas“)¹⁷⁹, které v duchu barokní obsese *memento mori* zpracovávají téma pomíjivosti

176 Srov. MÁLEK, Petr: Melancholie andělů: Poetika mezi alegorií pádu a utopií záchrany. *Slovo a smysl*, roč. 5, č. 9–10, 2008, s. 106: „Četné pokusy kunsthistoriků o analýzu Dürerovy *Melencolie I* dospěly k závěru, že její alegorický jazyk se vzpírá definitivnímu dešifrování právě proto, že Dürerova mědirytina je – jak dokládá kunsthistorik Wojciech Bałus – založena na dvou systémech zobrazení, které se malíři nepodařilo sjednotit (Bałus 1996, s. 70–71). Na straně jedné *Melencolia I* nesporně využívá principů klasické alegorie, v níž lidé, zvířata, rostliny i předměty představují intelektuální hádanku, rébus k rozluštění, skládá se z postav, jež fungují jako personifikace, a z předmětů odvolávajících se jak k artes (geometrie, astronomie), tak k *opus alchemicum*. Vedle tohoto systému zobrazení objevuje se v *Melencolii I* systém druhý, překračující hranice klasické alegorie a směřující k bezprostřednímu vyjádření melancholické nálady. Rozházené předměty *Melencolie I* jsou pouhými předměty, zadrženými ve své fyzické materiálnosti, protože strukturální nejasnost Dürerovy mědirytiny vylučuje možnost přisoudit jim jednoznačný význam.“

177 BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj* (ed. R. Grebeníčková). Praha, Odeon 1979, s. 323.

178 MÁLEK, Petr: Melancholie andělů: Poetika mezi alegorií pádu a utopií záchrany. *Slovo a smysl*, roč. 5, č. 9–10, 2008, s. 55.

179 Fakt, že tato spojitost není náhodná, ilustruje pasáž z kulhavého poutníka, kde se k tomuto žánru čapek explicitně vyjadřuje. Srov. ČAPEK, Josef: Kulhavý poutník. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 15: „Tedy Vanitas. V starších časech byly v oblibě Marnosti, v nichž malíř vypočetl člověka, který zahodiv daleko za sebe veškerou světskou žádost, v hlubokém přemítání pohlíží na lebku, jejíž prázdné oční důlky mu s propastnou vyhýbavostí zpřima odpovídají: Běda! Prach jsi a v prach se obrátíš!“

nejen lidského života, ale celého pozemského světa. Na obrazech se často objevují různé předměty symbolizující běh času (hodiny, kouř), zkázu (těla mrtvých – někdy i rozkádajících se – zvířat, vadnoucí či uvadlé květiny), marnost zábavy (např. karty, hudební nástroje) i samotnou smrt (lebka).

Estetizací melancholie na Dürera navázal také Baudelaire, který melancholický stav umělce povýšil z dosavadního chápání melancholie jako podivného, defektního, ba až patologizujícího stavu duše, na stav naopak záměrně vyhledávaný, na vědomou autostylizaci, která pracuje se specifickou (anti)estetičností melancholie, které přisuzuje pro její patos a tragično punc vznešenosti: „Neříkám, že ke Kráse by se nemohla přidružit Radost, ale tvrdím, že Radost je jedním z nejuvulgárnějších ornamentů; zatímco Melancholie je takřikajíc vznešenou společnicí Krávy, takže pro mne alespoň (že by můj mozek byl kouzelným zrcadlem) téměř není krásy, v níž by nebylo Neštěstí.“¹⁸⁰

Pojem „procesuality bytí“, respektive *plynutí* v časovém slova smyslu neznačí jen nezadržitelnost a neodvratnost času, ale má samozřejmě také nepřehlédnutelné metafyzické konotace. Toto plynutí ke smrti, lidská pomíjivost, po právu v Čapkovi vzbuzovala úzkost: „*Úzkost a bolest z času. Že plyneme a zmítáme se na zčeřeně hlubinné hladině jako smetí.*“¹⁸¹ Zde se opět nabízí analogie k baroknímu životnímu pocitu: vidina smrti a její nevyhnutelnost představovala závažný myšlenkový horizont také pro barokní umělce. Je to existenciální úzkost, *memento mori*, které ovšem není jen panickým strachem, ale také znamením, že člověk je stále ještě naživu, je v tomto „pozemském“, senzualním světě, toto *theatrum*

Takové křečovité vypjaté vyobrazení pomíjivosti ovšem Čapek odmítá, připadá mu nepatřičná, protože příliš vyhrocená a zároveň vlastně redundantní; *vanitas* – pomíjivost – je totiž obsažena již v samotném bytí, jak lze vyčíst z pokračování Čapkovy úvahy.

180 STAROBIŇSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*. Praha, Malvern 2013, s. 21.

181 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 228.

*mundi*¹⁸², který vnímá všemi smysly, ale také jej racionálně reflektuje.¹⁸³ Právě mezi těmito dvěma póly vzniká ovšem rozpor: jakkoliv se tento svět jeví smyslovými vjemy poznatelný, z racionálního, ontologického pohledu ovšem člověku jeho smysl stále uniká.

Skepticismus, přesněji řečeno melancholické ladění, nalezneme také u Čapka. Na rozdíl od Dürerovy postavy Melancholie nepředstavuje Čapkův pesimismus životní strnulost, ale – jak se ukazuje – může být naopak hybným mechanismem. Čapek relativizuje všespatitelnost optimistického postoje ke světu, čímž ukazuje, že také pesimismus je konstruktivním tvůrčím principem. „*Optimismus – pesimismus*. Je to pěkné, je-li člověk se sebou spokojen. Je-li ale se sebou nespokojen, může to být, pravděpodobně ještě větší věc. Může-li se štěstí vůbec stát životním principem?“¹⁸⁴ Pesimistický postoj ke světu tak Čapkovi vlastně nabízí kreativní potenciál, je mu neustálým impulzem k tomu, aby neustrnul ve „spokojenosti“, tedy jakémusi sebeklamu, jehož výsledkem by byla pouze (netvořivá) letargie.¹⁸⁵

182 Tento pojem, původně pocházející z období řecké tragédie, později převzal také křesťanský středověk a posléze baroko. Právě barokní epocha ovšem dosavadní chápání *divadla světa* podstatně mění: již není chápán jako alegorie historie světa, ale baroknímu člověku se svět jeví jako scéna (jeviště), součástí níž sám je, avšak odůvodnění této vlastní participace mu často uniká, stejně tak jako smysl této „hry“. Srov. HODROVÁ, Daniela: Divadlo světa. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa* (ed. M. Ottlová, M. Pospíšil). Pardubice, Mlejnek 1993, s. 132: „Význam slova „divadlo“ se tedy v této době podstatně mění – neoznačuje pouze podívanou a způsob výkladu, není výrazem určitých ontologicko-metafyzických jistot, naopak stává se výrazem relativizace poznání, nejistoty o povaze bytí, matoucího svou ambivalentní povahou. Člověk [...] není pouze pořadatelem této výstavy, ale mění se v živý exponát světa jako divadla, světa jako výstavy pořádané někým jiným. Bytí se jeví jako pouhé snění a odraz metafyzické existence, sen někoho jiného, samého Boha.“ Znovu se tu tak vrací koncepce flánérství jakožto diváka sice distancovaného, ale přesto účastníčího se dění. Zajímavou dynamiku má pojem *theatrum mundi* také u Komenského: v jeho *Labyrintu světa a ráji srdce* má svět tento iluzorní charakter; i proto se od tohoto „labyrintu světa“ má Poutník odvrátit a uchýlit se do „ráje srdce“. Srov. HODROVÁ, Daniela: Divadlo světa. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa* (ed. M. Ottlová, M. Pospíšil). Pardubice, Mlejnek 1993, s. 131: „Úžas a zírání patří k divadlu světa, jsou projevem distance diváka od světa-výstavy. Svět a dějiny jsou vnímány jako výplod iluze, iluzivní jev, jako *theatrum mundi*, jako alegorie reality, sen, z něhož se má poutník probudit a prožít.“ E. Stehlíková navíc upozorňuje na rozdíl mezi *theatrum* a *spectaculum*. Podrobněji k tomu STEHLÍKOVÁ, Eva: *Theatrum nebo spectaculum?* In: *Umění a civilizace jako divadlo světa* (ed. M. Ottlová, M. Pospíšil). Pardubice, Mlejnek 1993, s. 103–106.

183 Srov. MONTAIGNE, Michel de: *Eseje* (přel. V. Černý). Praha, Odeon 1966, s. 142–143: „Smrt je přece podmínkou vašeho stvoření, je část vás samých [...]. Tato vaše bytost, z níž se těšíte, je rovnou měrou zasvěcena smrti i životu. Hned prvním dnem po svém narození kráčíte vstříc smrti neméně než životu [...]. Každý okamžik, který prožíváte, berete ze života; je utracen. Váš život je nepřetržitým podnikem, jímž je budována smrt. Jste naživu, a již se účastníte smrti. Vždyť jakmile naživu nejste, máte již také po smrti. Anebo, líbí-li se vám to tak lépe, jste mrtev a máte po životě [...].“

184 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 233. Srov. tamtéž, s. 296: „Pocity marnosti života, opuštěnosti – nepodvracejí-li duši, nejsou životu podstatně nepřátelské; zmenšují-li životní pýchu, neubírají na oddanosti.“

185 K obdobnému závěru dochází P. Málek v souvislosti s melancholií Waltera Benjamina. MÁLEK, Petr: Dvě lekce studia literatury aneb o pomalosti. *Slovo a smysl*, roč. 15, č. 29, 2018, s. 30: „Z melancholie či zádumčivosti, charakteristických pro saturnský temperament, však pramení nejen pomalost až nečinnost, nýbrž i horečná aktivita a „obsesivní posedlost prací“, nepředstavitelné soustředění [...].“

Do vztahu k Čapkově melancholii vstupuje také jeho specifický individualismus. Souvisí to nejen s Čapkovou uměleckou „samorostlostí“, tj. solitérností, ale právě také s výše zmíněnými rovinami (flanérství, pozorovatelství, autoreferenčnost), které tento odstup principiálně předpokládají.¹⁸⁶ Melancholický umělec se musí odpoutat od „vnějšího světa“, aby se mohl soustředit na vnitřní logiku věcí. Samota ovšem má v sobě jistou ambivalenci, která je opět původcem vnitřního konfliktu: jde tu o protiklad programové, „tvůrčí“ distance, která je ovšem zároveň nutně sklouzává k izolaci, právě z níž pocit opuštěnosti pramení.¹⁸⁷

Je třeba podotknout, že Čapek byl ve svých úvahách vždy dostředivý; šlo mu především o poznávání sama sebe, snažil se poodhalit své vlastní já. Zde se opět nabízí paralela s manýristickým uvažováním, které po vzoru novověkého problému „neznámého boha“ (*deus absconditus*) zavedl pojem „neznámého člověka“. Tento *homo absconditus*¹⁸⁸, symbol člověka, který je jemu samotnému neznámý, je do značné míry symbolický i pro uvažování Josefa Čapka. O jak niternou záležitost pro něj šlo, dobře shrnul Václav Černý: „Jest tedy u Josefa Čapka otázka lidská téměř veskrze zvnitřněna: jeho člověk chce na světě dobývat především sebe, hodnota existence je mu závislá na ceně toho, co je v něm samém, a veškeré valéry – od svobody a pravdy až po spravedlnost – nejsou mu přírodními samozřejmostmi ani dary společnosti, nýbrž věčně ohroženými výboji tvořivé práce, o něž je nutno stále v sobě i mimo sebe zápasit.“¹⁸⁹

Tak je tu tvůrčí proces aktem nejen uměleckým, ale do jisté míry také heroickým; je vnitřním zápasem, který spočívá v tom, že při vzniku každého díla musí umělec překračovat hranice

186 V souvislosti s tím hovoří P. Málek o kategorii *Einzelgängera*, který svým přístupem představuje jiný, k avantgardě paralelní proud „melancholické moderny“. Vedle toho Málek upozorňuje na to, že v motivu *Einzelgängera* je neustále přítomno napětí a „křehká rovnováha“ mezi umělcovou myšlenkou rezignace a zápasu. Mezi *Einzelgängery* zde řadí vedle Kafky, Demla či Klímy mj. i Josefa Čapka. V jeho případě lze „křehkou rovnováhu“ pozorovat zejména v souvislosti s existenciálními otázkami: opakovaně se vynořující pochybnost o „nahodilosti“ lidské existence, nemožnost intelektuálního uchopení světa vnějšího ani světa vnitřního („já“) apod. Srov. MÁLEK, Petr: *Melancholie moderny*. Praha, Dauphin 2008, s. 22 a 28.

187 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 156: „Samota? ano!! Ale naprosto ne vnitřní prázdnota, vnitřní opuštěnost!“

188 K tomu podrobněji HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda 2001, s. 473–481.

189 ČERNÝ, Václav: První náčrt k studii o Josefu Čapkově. In: *Maliř-básník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 172–173.

– hranice sebe sama, ale i hranice ideové a estetické. V tomto svém boji stojí umělec vždy sám.¹⁹⁰ Tak se tu znovu vrací šaldovsko-nietzscheovský moment tvorby jako projevu heroismu, který ovšem u Čapka současně naráží skeptický pocit, pramenící z limitů lidského poznání. „Opět je tu implikována představa člověka jako tvůrce a stvořitele reality, přičemž zároveň je člověk tím, kdo nikdy nebude schopen pochopit komplexnost všeho, co před ním stojí, co se před ním děje.“¹⁹¹

Čapek byl v tomto smyslu sám sobě tou největší překážkou, největší výzvou, zároveň ale také nejhlubší studnicí inspirace a hybnou silou. Že je skutečně namístě nazývat tento Čapkův celoživotní koloběh zápasem, jako dělá Černý, ostatně dokládá i autor sám: „Výsledkem duchovního boje v životě zůstává právě jen tento boj, boj bojovaný a nedobojovaný, ve kterém není ani naprosté porážky, ani celého vítězství. [...] Asi jen tento duchovní boj sám je smyslem našeho života. Tím smyslem, který usiluje o mravní řád, aby se život nestal naprostou anarchií a neodtrhl se zcela od všech mravních hodnot.“¹⁹² Tento duchovní souboj ovšem nebyl ani zdaleka samoúčelný, jak by se to mohlo z Čapkova citátu zdát; pro Čapka tento „duchovní souboj“ představoval jedinou jistotu, jediný způsob a jedinou cestu, jak obstát před sebou samým, jak si zachovat mravní integritu, ale také jak obstát sám před sebou i tváří tvář světu, na něž se díval pohledem skeptika.

Je třeba zdůraznit, že ani jedna z těchto dvou poloh – láska k životu na jedné straně a melancholický pocit na straně druhé – u Čapka nepřevážila. Jsou totiž dalším závažným projevem čapkovského dualismu. Právě tyto dva vzájemně komplementární principy spoludotvářejí pocit života jako celku. Smyslem života není podle Čapka honba za pozlátkem štěstí,¹⁹³ ale naopak schopnost přijetí života jako celku, majícího přivrácenou i odvrácenou stranu. Čapek k tomu lapidárně říká: „Život není, nemůže být jediné štěstím, ačkoliv je velkým darem, a není ani strastí, ačkoliv bývá těžkým úkolem i břemenem. Je prostě obojím: velikým štěstím i velkou trampotou. Kdo se domnívá, že na to vyzraje, když si život v těchto jeho dvou stránkách fortelně zjednoduší, okrádá se o nejvlastnější smysl

190 Tuto osamělost tvůrce si Čapek hluboce uvědomoval, o čemž svědčí i jeho přímá tematizace tohoto aspektu. ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 150: „Člověk umíraje je mezi živoucími sám; *je vůbec mnoho sám*. - (Nikdo mi nemůže pomoci v těžkostech /nezdarech/ uměleckého robotění.)“

191 PAPOUŠEK, Vladimír: Pragmatismus a literární dílo Josefa Čapka. In: KOL. AUTORŮ: *Stopy pragmatismu*. České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2016, s. 59.

192 Tamtéž, s. 287.

193 Srov. tamtéž, s. 295: „Lidé, kteří spatřují veškerý smysl života jediné v tom, mítí se v životě dobře, nedělají nijak dobře životu.“

života.¹⁹⁴

Mimo to lze ovšem Čapkův titul číst jako odkaz k Pascalovi, který ve svých *Pensées* motivu kulhajícího člověka věnuje jeden ze svých moralizujících aforismů: „Odkud to, že kulhavý člověk nás nepopuzuje, a kulhavý duch nás popuzuje? Proto, že kulhavý člověk uznává, že jdeme zpřímá, a kulhavý duch praví, že kulháme my; kdyby to nebylo, měli bychom k němu útrpnost a nikoli hněv.“¹⁹⁵

Zatímco Rimbaudovým i Baudelairovým „spouštěcím mechanismem“ pro toto deformované vědomí byla intoxikace alkoholem i opiáty, způsoby, jak kýženého stavu dosáhnout, byly různé. Důležitá je ovšem tato nutnost sebedeformace. Dokládá to také J. Vojvodík na zcela jiném příkladu, a to u psychiatra Svetozara Nevole: „Fascinace zkoumáním možností *jiné* optiky, jiného *vidění* světa, které je zároveň optikou distance od žitého světa, jako ve stavech derealizace při experimentální otravě meskalinem, pokusech s čtyřrozměrným viděním, v lucidních snech nebo v okamžicích náhlého znovuprožití života ‚jako ve filmu‘ při nebezpečí smrti tvoří jádro fenomenologie alterovaného vnímání a ‚subjektivních jevů optických‘ Svetozara Nevole. Spánek, lucidní sen, halucinace, barevné vidiny ve snu, emoční šok atd. Jsou stavy, v nichž prožívající subjekt zakouší ‚instabilitu‘ světa, kdy se ‚ocitá svým prožíváním mimo čas – v onom podivuhodném světě, kde stejně přestává existovat i prostor [...]‘.¹⁹⁶

Josefa Čapka se samozřejmě takové radikální metody netýkaly, přesto i u něj jde principiálně o podobný, ne-li shodný proces.¹⁹⁷ Čapek ovšem tuto deformaci subjektu – svého já – provádí pouze na virtuální, abstraktní rovině. Jak vidíme i na příkladu jeho kulhajícího Poutníka, slouží mu tento abstraktní model jakožto simulace vlastního pozměněného, deformovaného bytí. Je to vlastně také experiment sui generis, odehrává se ovšem v mnohem subtilnějším měřítku než u rozevlátých prokletých básníků nebo lidskou psychikou

194 Tamtéž, s. 288. Obě tyto životní polohy podtrhuje pro Čapka princip nejdůležitější – mravní. Žít dobrý život znamená jeho očima zůstat věrný zásadám mravnosti a humanismu.

195 PASCAL, Blaise: *Myšlenky*. Praha, Jan Laichter 1909, s. 42.

196 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha, Argo 2008, s. 28.

197 Srov. tvrzení Merleau-Pontyho, který upozorňuje právě na tento moment „poodstoupení“ od sebe sama. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha, Obelisk 1971, s. 30: „Nyní snad lépe pochopíme, co vlastně značí slůvko ‚vidět‘. Vidění není určitou modalitou myšlení nebo přítomnosti u sebe sama, nýbrž je to prostředek, jež je mi dán, abych pomocí něho byl u sebe sama nepřítomen, abych byl zvnitřku svědkem štěpení Bytí, po jehož dokonání se já teprve uzavírám do sebe.“

posedlých surrealistů, a také pouze na myšlenkové úrovni.

Něco obdobného ostatně potvrzuje také Vojvodík, i podle něj se to podstatné odehrává na rovině intelektuální a emocionální: „Základními fenomény reflexe a pokusu o uchopení a vyjádření vztahu mezi uměleckými systémy manýrismu, baroka a avantgardy, mezi obrazy světa, které je konstituují, je [...] fenomén uchvácení, vytržení a emocionálního šoku; komplementární vztah hmoty a nehmotnosti, (vizuální) opulence a ikonoklasmu, povrchu a hloubky, transpance a opaknosti, vizuality a taktility, konečnosti a nekonečného. Lateralita [...] je zde chápána jako gesto-trhlina, jako protržení povrchu (obrazu, formy, plátna, těla), otevírající subjektu přístup k *jinému*, k transcendenci.“¹⁹⁸

Tato slova jsou nejen potvrzením výše naznačeného, ale také kompaktním shrnutím základního dualistického principu, který je platný i v případě Josefa Čapka. Zmiňované „protržení obrazu, formy, plátna, těla“ se v případě Josefa Čapka odehrává jednak na viditelnější rovině, totiž formě, jakou je *Psáno do mraků* zpracováno (fragmentárnost jednotlivých myšlenek – aforismů – je více než patrná), ale i na rovině již ne tak zřetelné, myšlenkové.

4.2.3 (Ne)prostorovost a (nad)časovost

Proces průběžného ohledávání zákoutí pozemského světa, ale také světa umění, má souvislost mimo jiné se způsobem Čapkova strukturování textu; již v období *Kulhavého poutníka* se v Čapkově literárním díle explicitně tematizuje motiv cesty a poutnictví – tento neustálý pohyb kupředu, volné plynutí v čase a prostoru, charakterizuje i pozdní Čapkovy esejistické projevy. Příkladem par excellence je v tomto případě *Psáno do mraků*; zde se projevuje proces psaní jakožto cesta ke konkrétnímu, přesto však ne zcela zřetelnému a jasně ohraničenému cíli, jež představuje konečnou odpověď na tuto „nejvrcholnější otázku lidského života“ – příznačné přitom je, že Čapek na konec této své cesty nikdy nedojde, odpověď tak zůstává nevyřčena a otázka otevřena. Tento způsob psaní z pozice pozorovatele – poutníka – využil Čapek také v případě svého krátkého eseje *V barokním temnosvitu*; i zde začíná svůj text jako někdo, kdo popisuje své dojmy, které na něm zanechává smyslová

198 Tamtéž, s. 31.

konfrontace s barokním uměním. Tuto bezprostřední zkušenost na sebe Čapek nechává nejprve samovolně působit, absorbuje ji, aby mu posloužila jako impulz pro hlubší, abstrahující a zobecňující úvahy – a tak i v článku *V barokním temnosvitu* hledá Čapek zobecňující prvek, podstatu lidství: „Ale přece by nebyl člověk člověkem, kdyby se dovedl tak zapřít, aby i do svého nejdramatičtějšího zmítání nevložil a v něm v jeho divuplném bezmezí nepřenášel, co z tohoto života přece jen velmi miluje.“¹⁹⁹

Motiv cesty je výrazně exponován v *Kulhavém poutníku*. Cesta je tu nejen dominantním prostorem, v němž se většinu času Poutník nachází, ale je také alegorií života. Plynutí, „životní pout“ je ostatně jedním z leitmotivů Čapkovy prózy.²⁰⁰ Důležitost tohoto motivu pro Josefa Čapka dokládá i fakt, že má v také svůj výtvarný pandán. Emblematickým příkladem je malba *Mrak* z r. 1933.²⁰¹ V tomto obraze, svojí barevností, hrubými konturami, ale i námětem nápadně připomínající Munchův *Výkřik*, je motiv cesty povýšen na dominantní prvek obrazu. Přestože výjev zachycuje několik postav, klíčovou roli sehrává právě pěšina, vinoucí se diagonálně napříč celým obrazem. Tuto interpretaci podporují dva argumenty: na rozdíl od *Výkřiku* jsou postavy na Čapkově obraze otočeny zády; je zde implicitně zdůrazněno, že figury mají sekundární (ne však zanedbatelnou) roli, recipient se tedy nemá soustředit na ně (nebo na jejich emoce), ale považovat je za součást obrazu jakožto celku.

Druhým opodstatněním je to, že právě motiv cesty umožňuje evokovat v obraze pohyb; nebyla-li by cesta na obraze vyjevna, působily by hrubě črtané postavy jako strnulé figuríny. Prizmatem Slavíkovy interpretace se totiž vyjeví, že *Mrak* je alegorií: „Cesta tísně v *Mraku* vede k obzoru, nad nímž zatarasilo průhled do neznámého nekonečna zlověstné mračno [...]“²⁰² Je samozřejmě možné tuto interpretaci chápat ve zobecnitelné rovině, tedy jako stále se opakující čapkovské existenciální téma, vzhledem k období, kdy obraz vzniknul, se ovšem nabízí *Mrak* vnímat v jeho aktualizovaném významu jakožto reakci na nastupující nacismus, který je v obraze zhmotněn termným mračnem. K této interpretaci se ostatně přiklání také Slavík.: „Svým malířským svědectvím tedy *Mrak* zapadá do zlověstně se zhoršující historické situace a tísnivé mračno na jeho obrazovém obzoru se sem rozpínalo od západní

199 ČAPEK, Josef: *V barokním temnosvitu. Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939, s. 33.

200 Podrobněji srov. OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980, 211–212.

201 Viz přílohu 1.

202 OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 423.

hranice, zaplavené už v zámezí hnědým morem.“²⁰³

Obecnější, filozoficky směřovanou polohu naopak Čapek zřejmě zamýšlel v pozdějším obraze *V horách* (1935),²⁰⁴ která vyobrazuje dvě postavy – podle siluet zřejmě poutníky – jdoucí po klikaté cestičce v horské krajině. Podle Slavíka je nejvýraznějším indikátorem reflexivního rázu tohoto obrazu „vesmírný kotouč slunce“, jehož aura nápadně připomíná tvar lidského oka. Ve spojitosti s vyobrazením slunce se vedle toho nabízí paralela k Dürerově *Melancholii I*: obě vesmírná tělesa jako by naznačovala mystérium nekonečného kosmu jako alegorii základní ontologické otázky člověka.²⁰⁵

S rovinou časovosti a melancholismem²⁰⁶ subjektu má spojitost také aspekt pomalosti. Pomalost totiž souvisí s přístupem ke světu, který by bylo možné označit jako *vita contemplativa*. Benjamin vysvětluje způsob tohoto uvažování na příkladu metody traktátu: „Úvaha se vytrvale a znovu navrácí k místu svého východiska, obšírně obkružuje věc samu. Toto ustavičně nové nabírání dechu je nejvlastnější formou kontemplace. Myšlení se soustředí k jedinému předmětu, avšak zastavuje se, aby stupňovitě rozjímalo o jeho různých významech, a tím se mu dostává stále nových podnětů k dalšímu začínání, jakož i ospravedlnění pro tuto kmitavou rytmiku. Filozofické rozjímání, podobné mozaice, která si i ve svém rozkouskování na rozmarné částičky podržuje majestátnost, nemusí se obávat o svůj vzlet.“²⁰⁷ Ve spojitosti s tím, jak o aspektu pomalosti hovoří P. Málek, se nabízí analogie Čapkova pozorovatelství k metodě „pomalého čtení“.²⁰⁸

Na rovině nikoli prostorové, ale abstraktní – konceptuální – se metafora cesty uplatňuje také v *Psáno do mraků*. Zde se opět vrací bergsonovský motiv *plynutí*, neustálý pohyb kupředu.

203 Tamtéž, s. 423.

204 Viz přílohu 2.

205 Burton vedle toho přičítá nebeským tělesům podíl na lidském fyzickém i psychickém stavu; „hvězdy“ tak chápe mj. jako příčinu melancholie. Srov. BURTON, Robert: *Anatomie melancholie* (přel. M. Petříček). 2. vyd. Praha, Prostor 2016, s. 205–210.

206 Josef Čapek mluví o tomto (vlastním) ustrojení jako o „těžkomyslnosti“, např. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 191. Tento termín později přejal V. Černý právě ve spojitosti s Čapkovou melancholichostí, srov. ČERNÝ, Václav: První náčrt k studii o Josefu Čapkově. In: *Maliř-básník: vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 169–172.

207 BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj* (ed. R. Grebeníčková). Praha, Odeon 1979, s. 238.

208 Podrobněji MÁLEK, Petr: Dvě lekce studia literatury aneb o pomalosti. *Slovo a smysl*, roč. 15, č. 29, 2018, s. 30. Málek dále ukazuje tento aspekt pomalosti jako Benjaminovu alternativu rychlému, zmechanizovanému, konzumnímu světu (k tomu např. Benjaminova stat' *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*), od něhož se Benjamin distancoval. Podobný moment lze nalézt také u Čapka: „*Spěch a přetíženost moderních časů*: říkává se tomu aktivita, služba tomu, onomu; ale jen si přitom nedoznati, že vlastně jsme obětí toho a onoho!“

Společnou charakteristikou Čapkova zpracování motivu cesty je to, že jde vždy o pohyb lineární, je tu tedy exponována především horizontální osa.

Tváří v tvář „bezrozměrnosti“, ne-prostorovosti Čapkova *Psáno do mraků* vytane opět Baudelaire. Bachelard si všímá, že jedním z nejhojněji používaných adjektiv, ne-li slov vůbec, které v Baudelairových textech nalezneme, je výraz *vaste*²⁰⁹. „V uvolněné duši, která medituje a sní, jako by obrazy nezměrnosti očekávala zase nezměrnost. Duch se dívá a znovu vidí předměty. Duše nachází v předmětu hnízdo nezměrnosti. [...] Není přehnané říci, že slovo *vaste* je u Baudelaira skutečným metafyzickým argumentem, který spojuje *širý* svět a *rozsáhlé* myšlenky.“²¹⁰ Podobný modus prostorovosti funguje i u Čapka: také u něj je snaha o syntetický přístup prostorovostí *sui generis*. Je snahou překlenout myšlenkově trajektorií poznání, obsáhnout myšlenkově svět. Pohybujeme se zde na rovině abstrakce, která sice nedovoluje pracovat s prostorem v tradičním (fyzickém) slova smyslu, ale která naopak Čapkovi umožňuje zobecňovat, přistupovat ke světu z principiálního hlediska.

Nelze také odhlížet od toho, že i samotný Čapkův text je *místem*, místem, které je jeho autorem utvářeno, a to nejen právě na rovině myšlenkové, abstraktní, ale také na rovině materiální, skutečně prostorové. Slovo (a text) je ze své podstaty expanzivní matérií, v níž se také lze *pohybovat*.

Čapek patrně vytlačil tradiční literární prostorovost ze svého textu právě proto, že tento abstraktní modus mu povoluje zaměřit se na detail, jednotlivost, fragment, a zároveň se pokoušet o vzájemnou syntézu, ovšem bez rizika a nutnosti, že tento „prostor“ – svět – musí obsáhnout v jeho naprosté úplnosti, vcelku. Ačkoliv si tento úkol rétoricky klade, je mu předem jasné, že tohoto cíle nemůže dosáhnout. Důležitější je pro něj ovšem vůbec o tomto světě rozvažovat, poznávat jej; řečeno bergsonovsky, jde více o nalézání problému než jeho řešení.²¹¹

Podobnou konceptualizaci světa nalezneme i u Čapka; již byla řeč o dualismu vnitřního a vnějšího světa, o binární opozici já – svět. Kontrastu těla a duše²¹² odpovídá Čapkův

209 Ve francouzštině znamená toto slovo širý, široký, prostorný, rozsáhlý.

210 BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru* (přel. J. Hrdlička). Praha, Malvern 2009, s. 193n.

211 Srov. ČAPEK, Josef: *Psáno do mraků*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 86: „Hledaje odpovědi setkáváš se s otázkami.“

212 Srov. ČAPEK, Josef: *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 165: „Trpí-li tělo, cítivá se duše něčím

dualismus Osoba – duše,²¹³ zároveň však Čapek rozlišuje také mezi duší a duchem: „Jednotlivcův duch podstatně stojí na intelektu, na rozumu, a tam právě se mně zdá, že není tak zcela téže substance jako duše.“²¹⁴ Toto pojetí Čapek v *Psáno do mraků* dále rozvíjí: „Duše přijímá život v celku. [...] Osoba jen z části; ale považuje tuto svou část za všechno, za celý život, celý svět.“²¹⁵ Tento Čapkův dualismus je ovšem nejen tendencí protikladnou (vzájemně se vylučující), ale ve své komplementárnosti také usilující o syntézu, je to snaha uchopit fragmentarizovaný svět jako celek. „Josef Čapek skutečně myslel jen v protikladech, byl to dialektik par excellence. Uměl uchopit jev z obou jeho konců, dovedl se postavit mezi extrémy tak, aby je – překonáváje jejich strnulou izolovanost – zahlédl v plodné koexistenci (v harmonii disonance?), rozuměl relativnosti protikladů.“²¹⁶

Dalším specifickým tohoto díla je to, že je nejen textem uměleckým, v němž jsou uplatňovány určité kompoziční principy (např. práce s kontrastem) a který konstruuje alespoň fragmentární, redukovaný obraz vnitřního světa, ale zároveň je také do určité míry textem metauměleckým – je teoretickou úvahou o umění, o vnějším (reálném) světě. Tím se paradoxně zvětšuje význam pozorovatele; protože autor-vypravěč je jediný subjekt, který v textu promlouvá, exponuje se důraz na jeho vnímatelskou, přesněji řečeno pozorovatelskou perspektivu.

Jakkoliv aforismy v *Psáno do mraků* mohou zdánlivě projevovat ambice být nadosobní,

odlišným, k bědné hmotě tohoto těla jen připoutaným.“ Jean Starobinski se ve své knize *Melancholie v zrcadle* zmiňuje o zajímavém detailu – melancholické figury jsou často zpodobňovány v pozici se skloněnou hlavou. Tomuto momentu se Starobinski věnuje ve vztahu k Baudelairovi (zajímavě také rozvíjí Baudelairův častý motiv labutě jako jednoho ze symbolů melancholie). Srov. STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*. Praha, Malvern 2013, s. 45: „Dávná smrt prorocky poukazuje ke smrti nadcházející. Před skloněnými očima melancholika se na plátnech barokních mistrů ukazují emblematické předměty pomíjivosti: přetržené náhrdelníky, dohořívající svíce, křehcí motýli, ztichlé hudební nástroje, melodie zastavené dvojitou taktovou čarou. Myšlenky diváka jsou vedeny skrze *memento mori* a kajicnost. Oko melancholika upřeně zírá na něco nepodstatného a pomíjejícího, na jeho vlastní odražený obraz. Divák sám musí svůj zrak *pozvednout*, obrátit se na druhou stranu [...] spojení melancholie a motivu „skloněné hlavy“ se plně prokazuje v uvěznění pod „víkem“ nebe [...]“ Tato myšlenka je ve vztahu k Josefu Čapkovi zajímavá zejména ve spojitosti s horizontalitou jeho myšlení – zračí se v něm právě tato „připoutanost k zemi“, pozemskost člověka, z níž se nelze vymanit, a jediný (a nevyhnutelný) možný pohyb je horizontálně lineární, tedy spějící k metafyzickému konci.

213 Toto dělení se objevuje již v *Kulhavém poutníkovi*. Srov. ČAPEK, Josef: *Kulhavý poutník*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 44: „[...] to ne tělo, ale *to ona, Osoba*, má rozpor s duší.“ K tomu viz též PULCOVÁ, Tereza: *Filozofické aspekty v díle Josefa Čapka*. Praha, Filozofická fakulta UK 2015 [bakalářská práce], s. 20–23.

214 ČAPEK, Josef: *Kulhavý poutník*. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 62.

215 Tamtéž, s. 139.

216 OPELÍK, Jiří: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000, s. 175.

obecnou výpovědí o světě, autor důsledně trvá na své vlastní, vnímatelské perspektivě, neboť je pevně propojena s individuální skutečností prožívání, což autor i programově deklaruje: „Svět prožívám jen sebou.“²¹⁷ Čapek usiluje o zprostředkování a zachycení vlastní zkušenosti se světem: „Nepřijímám jako malíř jen to, co vidím, ale to, co zažívám.“²¹⁸

S rovinou časovosti a melancholismem²¹⁹ subjektu má spojitost také aspekt pomalosti. Pomalost totiž souvisí s přístupem ke světu, který by bylo možné označit jako *vita contemplativa*. Benjamin vysvětluje způsob tohoto uvažování na příkladu metody traktátu: „Úvaha se vytrvale a znovu navrácí k místu svého východiska, obšérně obkružuje věc samu. Toto ustavičně nové nabírání dechu je nejvlastnější formou kontempace. Myšlení se soustředí k jedinému předmětu, avšak zastavuje se, aby stupňovitě rozjímalo o jeho různých významech, a tím se mu dostává stále nových podnětů k dalšímu začínání, jakož i ospravedlnění pro tuto kmitavou rytmiku. Filozofické rozjímání, podobné mozaice, která si i ve svém rozkouskování na rozmarné částičky podržuje majestátnost, nemusí se obávat o svůj vzlet.“²²⁰ Ve spojitosti s tím, jak o aspektu pomalosti hovoří P. Málek, se nabízí analogie Čapkova pozorovatelství k metodě „pomalého čtení“.²²¹

4.3 Psáno do mraků: Vidění jako reflexe

„Nechci historiky, chci slovo! Nechci informace, chci věděni! Nechci půl pravdy, ale spokojím se s celým okouzlením!“

Josef Čapek: Kulhavý poutník

Próza *Psáno do mraků* představuje specifický modus práce s vizualitou; esejistický charakter textu znesnadňuje detekovatelnost vizuálních principů, které jsou v Čapkových narativních

217 ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 203.

218 Tamtéž, s. 218.

219 Josef Čapek mluví o tomto (vlastním) ustrojení jako o „těžkomyslnosti“. Např. ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: Čapek, J. *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 191. Tento termín později přejal V. Černý právě ve spojitosti s Čapkovou melancholičností.

220 BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj* (ed. R. Grebeníčková). Praha, Odeon 1979. s. 238.

221 Podrobněji MÁLEK, Petr: Dvě lekce studia literatury aneb o pomalosti. *Slovo a smysl*, roč. 15, č. 29, 2018, s. 30. Málek dále ukazuje tento aspekt pomalosti jako Benjaminovu alternativu rychlému, zmechanizovanému, konzumnímu světu (k tomu např. Benjaminova stat' *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*), od něhož se Benjamin distancoval. Podobný moment lze nalézt také u Čapka: „*Spěch a přetíženost moderních časů*: říkává se tomu aktivita, *služba* tomu, onomu; ale jen si přitom nedoznati, že vlastně jsme *obětí* toho a onoho!“

prózách snadno odhalitelné: chybí prostorové ukotvení, (dějinný) čas sem prostupuje pouze sporadicky a v náznacích (např. smrt a pohřeb T. G. Masaryka, smrt bratra Karla), chybí narativní linka, nevystupují zde postavy.²²² Jednou z možností, jak s touto situací naložit, je dopomoci si pojmem redukované perspektivy, s níž pracuje Alice Jedličková, a kterou chápe jako projev pro modernismus typického „epistemického znejistění“. Podle ní je tato redukovaná perspektiva náhradou dominantní vizuální perspektivy, přičemž vypravěč je tematizován jako „typicky autorský, ovšem pouze v rovině rétorické, nikoli ve vztahu k ontologii fikčního světa,“²²³ což znamená, že vypravěč se tu prezentuje jako zprostředkovatel (fikčního) světa, který je mu ve značné míře dostupný.

„Veškeré informační mezery dokáže vypravěč kompenzovat: epistemické hranice pozorování může překračovat díky kognitivním strategiím, opíraje se přitom o svou zkušenost a obecné poznatky o lidské povaze, tj. premisy, o nichž předpokládá, že jsou sdíleny čtenářem [...].“²²⁴ Jedličková upozorňuje, že vizuálně-prostorová perspektiva je vždy parciální, takže v tomto ohledu by se jevilo jako redundantní vymezovat redukovanou perspektivu zvlášť. Připomíná však, že narativní perspektiva vždy sestává ze složky mentální a smyslové; je-li tato smyslová složka oslabena, pak je to vždy příznakové. *Psáno do mraků* by touto optikou bylo možné chápat jako radikální, extrémní případ práce s redukovanou perspektivou. Jedličková navíc považuje za vhodné hovořit o perspektivě pouze ve spojitosti s prostorem – v opačném případě (a je to zřejmě i případ *Psáno do mraků*, neboť prostor je tu pouze „mentální“) pracuje s termínem optika.

Princip kontrastu je v *Psáno do mraků* posunut na mentální, filozofickou úroveň, je abstrahován od konkrétního vizuálního vjemu, ale podílí se na způsobu, jakým Čapek konstruuje své argumenty. Je to dualismus, který se podobá pascalovskému způsobu uvažování o světě. Nejde zde přitom jen o to, jak tento barokní myslitel pracuje se syntaktickou výstavbou jednotlivých promluv (rád využívá způsobu vymezení jedné složky vůči druhé): „Instinkt a rozum, znaky dvou přirozeností,“²²⁵ ale týká se to hierarchizace

222 Srov. Čapkovu tezi: „Je-li na obraze více figur než dvě, žádají si děje.“ ČAPEK, Josef: *Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010, s. 241.

223 JEDLIČKOVÁ, Alice: *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha, Academia 2010, s. 243.

224 Tamtéž, s. 244.

225 PASCAL, Blaise: *Myšlenky*. Praha, Jan Laichter 1909, s. 174.

hodnot vůbec a celkového vnímání světa; Pascal myslí v opozicích, jako je Bůh–člověk, rozum–cit, dobro–zlo, duch geometrický–duch jemný apod.

5 Závěr

Pokusili jsme se načrtnout jednu z interpretačních možností tvorby Josefa Čapka, která by snad mohla otevřít čapkovské téma z neobvyklého pohledu, a to na horizontu specifické situace konce 30. let. Ta je vytyčena dvěma význačnými souřadnicemi, a to jednak zvýšeným zájmem o baroko (jehož pomyslným vyvrcholením je monumentální výstava *Pražské baroko 1600-1800*), ale také narůstající společenskou krizí, která dosáhne svého vrcholu vypuknutím války.

Na pozadí této historické konstelace získává barokní smýšlení nové, aktualizované významy,²²⁶ které se odrážejí také v tvorbě Josefa Čapka. Přestože pro Josefa Čapka nepředstavuje baroko zásadní inspirační zdroj, ukazuje se, že právě na pozadí situace 30. let působilo baroko i jeho na umělecké uvažování. Dobová fascinace barokem, do diskuze o němž se Čapek také zapojil, bylo tak jedním z impulzů, které Josef Čapek specifickým způsobem integroval do vlastní myšlenkové koncepce a které ovlivnily i jeho umělecký výraz. Jak ve vztahu k Čapkově tvorbě, tak i v baroku (jak bylo nově recipováno), je zásadní ten aspekt, že v obou případech je estetické chápání klíčově provázáno s procesem proměny způsobu vnímání nahlíženého, přičemž se tu se tu jedná skutečně o fenomenální přeměnu. Společným motivačním impulzem je tendence vyhnout se konformitě, která představuje pro Čapka i pro novou recepci baroka závažnou překážku ve vztahu k formulaci moderních závěrů, a která souvisí také s hledáním jiné, specifické perspektivy.

Skrze prizma těchto specifických souvislostí se vyjevuje skutečnost, že Čapkovy úvahy o světě byly s barokním myšlením do značné míry kompatibilní, a že právě v této vypjaté atmosféře konce 30. let. Tyto impulzy se vyjevují jako relevantní zejména ve vztahu ke způsobu, jakým je konceptualizován svět. Nejde tu přitom o návrat ke „staré“ estetice, ale naopak o Čapkovu svébytnou moderní interpretaci barokních impulzů. Skrze toto prizma se práce pokusila otevřít odlišný interpretační horizont Čapkova díla, který by mohl být přispěním k čapkovskému tématu.

226 V myšlení konce 20., ale zejména 30. a 40. let se čím dál zřetelněji objevují otázky související s existencí, bytím, ale také jeho pomíjivostí. Toto téma se stane ústředním právě v průběhu 30. a 40. let, když dostane nový rozměr ve spojitosti s holocaustem a válkou. Srov. PAPOUŠEK, Vladimír: Dotek nicoty a rozprava o ohrožené jedinečnosti člověka. In: *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál* (ed. V. Papoušek). Praha, Academia 2014, s. 131: „Slovník ‚existence‘ zrozený ve 20. letech se ukáže mimořádně produktivní i ve 30. a 40. letech, kdy především v jejich druhé polovině jeho vliv na evropskou, ale i americkou kulturu vrcholí. [...] Tělo jako bezprostřední doklad lidské existence v konkrétním čase přestane být tradičním tabu, ale bude představovat vehikulum pro pozorování svých funkcí, reprezentací distance mezi vědomím a částmi těla, v němž vědomí sídlí, reprezentací antropomorfních odlišností mezi jedinci, mezi pohlavími.“

Tyto průniky se týkají zejména důrazu na vizualitu uměleckého díla, ale také na princip antiteze v širokém slova smyslu. Především jde o princip kontrastu, který se v Čapkově případě projevuje v nejrůznějších formách, a souvisí se způsobem, jakým Čapek nahlíží a vnímá svět. Vizualita není v Čapkově případě pouze projevem jeho uměleckého „obojživelnictví“, ale skutečně se projevuje jako univerzální epistemický modus, jako způsob nazírání věcí.²²⁷ To ovšem neznamená, že by mělo literární médium stejnou funkci jako médium výtvarné. Čapek ve své tvorbě (a úvahách) 30. let tak naráží na heideggerovskou myšlenku týkající se „principu oxymóričnosti“: „Kontradikce bytí a existence, vědomí a těla, bytí mého a bytí druhých, přítomnosti existence, její minulosti a budoucnosti charakterizuje nepřekonatelný rozpor. Protiklad reprezentuje nerepresentovatelné jako princip, nikoliv jen jako dokladovatelnou událost jednoho nebo několika jazyků.“²²⁸

Literatura, jak se ukazuje především prostřednictvím jeho textů *Kulhavý poutník* a *Psáno do mraků*, umožňuje Čapkovi nejen precizněji formulovat výsledky svých úvah o světě (a umění), ale zároveň se zde může projevit procesualnost, kontinuálnost tohoto uvažování. V duchu bergsonovského *plynutí*, tohoto neustálého pohybu kupředu „chůzí kulhavou“ se tak jako důležitější jeví spíše *proces* psaní než jeho *produkt*. Tuto tezi je zároveň možné chápat jako analogii k Čapkovu způsobu vnímání světa vůbec.

Kromě postupného přidávání jednotlivých myšlenkových vrstev je tu podstatným aspektem fragmentárnost, která se opět týká jak konkrétních Čapkových děl, tak i jeho epistemické povahy. Ta má v případě Josefa Čapka svůj fundament v pozorování, a to jak vnějšího světa, tak introspekci. Přestože původ Čapkova pozorovatelství je navázán na smyslový – zrakový – vjem, neprojevuje se jen optický fenomén.

Kategorii vidění lze totiž u Čapka chápat širěji, tedy nejen jako prostředek (smyslového) vnímání, ale obecně jako prostředek poznání. Shrnout tento jeho přístup lze slovy Vladimíra

227 Srov. ČERNÝ, Václav: První náčrt ke studii o Josefu Čapkovi. In: Kol. autorů: *Maliř-básník. Vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004, s. 168n: „Chtěl bych to říci co nejprostěji [...], kterýkoliv okamžik v Josefu Čapkovi maluje, píše i přemýšlí *člověk* celý. [...] básnil-li obrazem či knihou, přemýšlel-li nad životem či svým posláním, vždy básnil i myslil celou svou existencí, celičkou bytostí [...].“

228 PAPOUŠEK, Vladimír: Dotek nicoty a rozprava o ohrožené jedinečnosti člověka. In: *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál* (ed. V. Papoušek). Praha, Academia 2014, s. 142.

Papouška: „Domnívám se, že přístup Josefa Čapka definovaný jeho postojem výtvarníka stojícího se svým zrakem před scénou reálného světa a zmocňujícího se pravdy o něm prostřednictvím malířského gesta byl přirozeným praktickým poznáním náležejícím aktivitě samotného tvůrce.“²²⁹

Důležitým aspektem této čapkovské kategorie vidění je, že je to vidění tvůrčí – vracíme se zde k motivu „inteligentního oka“, které vnímanou skutečnost nejen recipuje, ale také tvůrčím způsobem přetváří. Čapkovy „oko“ je tedy jednak pozorovatelské (pozorující), a jednak tvůrčí.

229 PAPOUŠEK, Vladimír: Pragmatismus a literární dílo Josefa Čapka. In: Bílek, P. A. (ed.): *Stopy pragmatismu*. České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2016, s. 59.

6 Literatura

a) primární:

ČAPEK, Josef: V barokním temnosvitu. *Program D 40* (ed. V. Holan). Praha, E. F. Burian 1939, s. 33–34.

ČAPEK, Josef: *Moderní výtvarný výraz* (ed. M. Halík). Praha, Československý spisovatel 1958.

ČAPEK, Josef: *O sobě* (ed. M. Halík). Praha, Československý spisovatel 1958.

ČAPEK, Josef: Nejskromnější umění. In: *ČAPEK, J.: Knihy o umění* (ed. L. Merhaut). Praha, Triáda 2009.

ČAPEK, Josef: Umění přírodních národů. In: *ČAPEK, J.: Knihy o umění* (ed. L. Merhaut). Praha, Triáda 2009.

ČAPEK, Josef: Kulhavý poutník. In: *Čapek, J. Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010.

ČAPEK, Josef: Psáno do mraků. In: *Čapek, J. Beletrie 2*. Praha, Triáda 2010.

b) sekundární:

BAUDELAIRE, Charles: *Úvahy o některých současnících*. Praha, Odeon 1968.

BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru* (přel. J. Hrdlička). Praha, Malvern 2009.

BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj* (ed. R. Grebeníčková). Praha, Odeon 1979.

BENJAMIN, Walter: *Výbor z díla II: Teoretické pasáže* (ed. M. Ritter). Praha, Oikoymenth 2011.

BERACKOVÁ, Dáša: Kubismus v literatuře. In: *Heslář české avantgardy* (eds. J. Vojvodík, J. Wiendl). Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2011, s. 173–

179.

BERGSON, Henri: *Hmota a paměť*. Praha, Oikoymenh 2003.

BERGSON, Henri: *Myšlení a pohyb* (přel. J. Čapek). Praha, Mladá fronta 2003

BERACKOVÁ, Dáša: *Kontexty „estetické mentality“ ranej avantgardy*. Praha, Filozofická fakulta UK 2008 [disertační práce].

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. Praha, Ústřední církevní nakladatelství 1979.

BURIAN, Emil František: Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád. *Kritický měsíčník*, roč. 1, č. 7, 1938, s. 323–333.

BURTON, Robert: *Anatomie melancholie* (přel. M. Petříček). 2. vyd. Praha, Prostor 2016.

ČAPEK, Jakub (ed.): *Filozofie Henri Bergsona*. Praha, Oikoymenh 2003.

ČAPEK, Karel: Filozofie Bergsonova. *Henri Bergson: Vývoj tvořivý*. In: Čapek, K.: *Spisy o umění a kultuře II* (ed. E. Macek, M. Pohorský). Praha, Československý spisovatel 1985, s. 159–187.

ČERNÝ, Václav: *O básnickém baroku*. Praha, Orbis 1937.

ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost II*. Praha, Odeon 1993.

ČERNÝ, Václav: *Paměti I, 1921–1938*. Brno, Atlantis 1994.

ČERNÝ, Václav: Kulhavý poutník. In: *Literární pondělí. Texty z Lidových novin 1936–1938* (ed. K. Soukupová. Praha, Filozofická fakulta UK 2016.

DELEUZE, Gilles: *Záhyb: Leibnitz a baroko*. Praha, Herrmann a synové 2014.

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Ekfráze – deskripce versus narace. In: Jedličková, A., Sládek, O. (eds.): *Vyprávění v kontextu*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008, s. 119–139.

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Narativní scénáře a piktoriální

modely. *World Literature Studies* 19, 2010, č. 2, s. 20–41.

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha, Akropolis 2016.

FEDROVÁ, Stanislava: *Ekfráze jako modus reprezentace*. České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2012 [disertační práce].

GILK, Erik (ed.): *Almanach na rok 1914*. Reprint 1. vyd. Praha: Akropolis 2014.

HECZKOVÁ, Libuše: Slovo-zvuk, slovo-gesto, slovo-útočiště. Inscenování, popisování a projektování. In: *Dějiny nové moderny 3: Věk horizontál. Česká literatura v letech 1935–1947*. Praha, Academia 2017, s. 385–456.

HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda 2001.

HODROVÁ, Daniela: Divadlo světa. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa* (ed. M. Ottlová, M. Pospíšil). Pardubice, Mlejnek 1993, s. 130–135.

CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2000.

JEDLIČKOVÁ, Alice: *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha, Academia 2010.

JEDLIČKOVÁ, Alice: *O popisu*. Praha, Akropolis 2014.

JEDLIČKOVÁ, Alice: Čapkovy Tři prózy. Čtení nečasové, neprogramní. In: *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou* (ed. E. Gilk). Praha, Akropolis 2016, 98–118.

KALISTA, Zdeněk: *České baroko*. Praha, ELK 1941.

KALISTA, Zdeněk: *Po proudu života, sv. 2* (ed. J. Víšková). Brno, Atlantis 1996.

KOL. AUTORŮ: *Malíř-básník. Vzpomínání na Josefa Čapka*. Praha, Academia 2004.

- KUDRYS, Milan: Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku. *Marginalia Historica. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy* 1, 1996, s. 47–68.
- MÁLEK, Petr: *Melancholie moderny*. Praha, Dauphin 2008.
- MÁLEK, Petr: Melancholie andělů: Poetika mezi alegorií pádu a utopií záchrany. *Slovo a smysl*, roč. 5, č. 9–10, 2008, s. 48–118.
- MÁLEK, Petr: Dvě lekce studia literatury aneb o pomalosti. *Slovo a smysl*, roč. 15, č. 29, 2018, s. 13–56.
- MAREŠ, Petr: *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha, Obelisk 1971.
- MONTAIGNE, Michel de: *Eseje* (přel. V. Černý). Praha, Odeon 1966.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, Host 2006.
- OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980.
- OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996.
- OPELÍK, Jiří: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000.
- OPELÍK, Jiří: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Praha, Torst 2008.
- OPELÍK, Jiří: *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi a opět s jedním přívazkem o Josefovi*. Praha, Torst 2016.
- PANOFSKY, Erwin. What is Baroque? In: Panofsky, E. *Three Essays on Style*. Cambridge, MIT Press 1995, s. 17–90.
- PANOFSKY, Erwin: *The Life and Art of Albrech Dürer*. Princeton, Princeton University Press 1955.
- PAPOUŠEK, Vladimír: Dotek nicoty a rozprava o ohrožené jedinečnosti člověka.

In: *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál* (ed. V. Papoušek). Praha, Academia 2014, s. 129–177.

PAPOUŠEK, Vladimír: Pragmatismus a literární dílo Josefa Čapka. In: Bílek, P. A. (ed.): *Stopy pragmatismu*. České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2016, s. 53–63.

PASCAL, Blaise: *Myšlenky*. Praha, Jan Laichter 1909.

PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha, Herrmann a synové 2009.

PETŘÍČEK, Miroslav (ed.): *Moderní svět v zrcadle literatury a filozofie*. Praha, Herrmann a synové 2011.

PICARD, Max: *Hitler v nás* (přel. V. A. Černý). 2. vyd. Praha, ERM 1996.

PULCOVÁ, Tereza: *Filozofické aspekty v díle Josefa Čapka*. Praha, Filozofická fakulta UK 2015 [bakalářská práce].

ROTREKL, Zdeněk: *Barokní fenomén v současnosti*. Praha, Torst 1995.

STAIGER, Emil: *Poetika, interpretace, styl*. Praha, Triáda 2008.

STAROBIŇSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*. Praha, Malvern 2013.

STEHLÍKOVÁ, Eva: *Theatrum nebo spectaculum?* In: *Umění a civilizace jako divadlo světa* (ed. M. Ottlová, M. Pospíšil). Pardubice, Mlejnek 1993, s. 103–106.

ŠALDA, František Xaver: *Hrdinný zrak*. In: ŠALDA, F. X.: *Boje o zítřek: meditace a rhapsodie*. Praha, Melantrich 1948.

ŠALDA, František Xaver: *Pokoušení Pascalovo*. In: Šalda, F. X.: *Šaldův zápisník 1, 1928–1929*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 283–289.

ŠALDA, František Xaver: *O baroku domácím i cizím*. In: Šalda, F. X.: *Z období zápisníku 1. Úvahy kulturně politické, studie teoreticko-umělecké, medailóny a stati z*

literatur světových. (ed. E. Macek). Praha, Odeon 1987, s. 282–307.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá i neznámá 2.* Praha, Svoboda 1972.

VLNAS, Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století.* Praha, Národní galerie 2001.

VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis: tělo v české moderně a avantgardě.* Brno, Host 2004.

VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda.* Praha, Argo 2008.

VOJVODÍK, Josef: Evropa „na jehlách těchto dní.“ Literatura, výtvarné umění a filozofie. In: *Dějiny nové moderny 3: Věk horizontál. Česká literatura v letech 1935–1947.* Praha, Academia 2017, s. 93–130.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque.* Ithaca, Cornell University Press 1964.

7 Přílohy

Příloha 1.

Obraz Josefa Čapka *Mrak* (olej, 56,5 x 50, 1933).²³⁰



²³⁰ OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 420.

Příloha 2.

Obraz Josefa Čapka *V horách* (olej, 40 x 60,5 cm, 1935).²³¹



231 OPELÍK, Jiří – SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 421.