

čistě znakový charakter peněz uplatňuje se stále silněji s postupným uvolňováním měn od přísné souvislosti s kovovým základem, jenž peníze poutal k hmotné skutečnosti. Vzárust důležitosti znaku je nutný a neodčitelný, má však i své stinné stránky: znak není namnoze dosud zvládnut, z velké části také proto, že není poznán v celé složitosti své výstavby a svých funkcí: semiologie, věda o znaku, po které jasnovidně volal de Saussure, je dosud v plenkách. Vědecký vývoj druhé polovice 19. století naučil člověka přezírat existenci nehmotných, ale přitom reálně působících významů, které prostředkují mezi člověkem a věcmi; teprve moderní lingvistika a moderní filozofie počínajíc Husserlem obrací znovu ke znaku teoretický zájem. A na této cestě se setkává věda o znaku s uměním. Odvážné experimenty, které umění se znakem provozuje, odhalují vědčím pohled do skrytého mechanismu aplikace znaku na skutečnost, skrytého proto, že značná část tohoto procesu probíhá zpravidla v podvědomí. Účelem naší studie bylo poukázat k možnosti, jež vědeckému studiu znaku moderní poezie poskytuje. Vedle toho bylo původcem jejím i přání ukázat, že umění, které dnešnímu člověku naznačuje cestu k poznání a tím i ovládnutí všemocného znaku, koná platné svůj nejvládnější úkol.

(1938)

VÝVOJ ČAPKOVY PRÓZY

Přáti o Čapkově próze znamená věnovat pozornost toliko části jeho díla, byť jedné z nejzávažnějších. Vedle prózy tvoří podstatnou složku jeho literární činnosti i drama; právě divadelní hra *RUR* přinesla svému autoru první zahraniční úspěch. Nebylo by však bez užítka zastavit se i u Čapka-lyrika, třebaže jeho dílo je rozsahem neveliké: Čapkovy překlady z nové francouzské poezie stejně jako několik lyrických pasáží z dramatu *Lásky hra osudná*, společného to díla bratří Čapků, zasáhly významně do vývoje nového českého básnictví. Omezení na prózu je na tomto místě dáno toliko vnějším zřetelům: tématem antologie. Je však přípustné, poněvadž nezkrsluje podstatně básníkův profil: at jsou jakkoli charakteristické ostatní složky Čapkova díla, má próza tu výsadu, že nejsouvislejší obrází jeho vývojovou linii. Knihou povídek, napsanou společně s bratrem, začal svou literární dráhu a řada jeho epických próz pokračuje nepřetržitě od této chvíle až podnes; novela a román jsou Karlu Čapkovu také základem, na které si řeší problémy básnické výstavby. Projedme jeho prozaickým dílem v pořádku jen přibližně chronologickým, přihlížejíce spíše k souvislostem daným stavbou děl než k přesnému dodržení časového sledu; zejména druhy neepické, totiž eseje, úvahy, causerie a cestopisy probereme souhrnně bez ohledu na pořadí vzniku. Látku rozložíme do několika kapitol podle různých obměn umělecké výstavby.

I. POČÁTKY A HLEDÁNÍ

Do první skupiny zařadujeme dvě knihy, *Krakovskou zahrádku* a *Zářívé hlubiny*; třebaže jsou navzájem dosti odlišné. Mají však důležitě společné znaky: jednak vznikly spoluprací obou bratrů Čapků, kdežto všechny další epické knihy K. Čapka jsou díla individuální, jednak v nich autoři zkoušejí umělecké prostředky a navazují na dědictví předchůdců.

Na prvním místě je *Krakovská zahrádka*, napsáním starší, třebaže vydáním knižním pozdější než *Zářívé hlubiny*. Autoři sami naznačují v předmluvě vývojovou situaci literární, z které tato prvotina vyrostla: jmenují z českých básníků Hlaváčka, Neumann a Dyka jako ty, kdo k nim „mluvili“. Je zajímavé, že kniha próz se stává pod patronaci veršujících básníků. Ráz *Krakovský zahrádky* tvoří jednak úvahy a aforismy, jednak krátké povídky, anekdoticky nebo epigramaticky vyostřené, vždy však se silným sklonem k reflexi.

Charakteristický je zejména ráz slohu; ukážeme jej na několika příkladech. Jako první z nich uvádíme větu z povídky *Aristokratie*: „Do podstřešní komory, kde kaplan Chrodegang, jenž vždy jednou za rok, na Štědří den, býval očistěn a snášen do komnat panovníků a nejsoucích, trávil své reumatické dny, krměn jsa od služek kašemi a obklopován horkými cihlami a vatou, sem sešla se malá společnost, přicházející blahopřátí kaplanu Chrodegangovi k narozeninám, jež byly stovčacaté.“ Tato věta zabírá v povídce celý odstavec; po stránce gramatické je to podřadné souvětí s jedinou větou hlavní: složitá soustava podřizeností, v které jednotlivé věty a větné členy jsou netoliko kladeny vedle sebe, ale i vsouvány jeden do druhého. Takový typ větné stavby je v *Krakovské zahrádce* normální, odtud nadbytek podřadících spojek, vztažných zájmen a přechodníků. To potvrdí i další příklad: „Opřeli jsme hlavu o dlaně, plijíce na hnusné šamoty lokálu. Nebot byla se nás zmocnila potřeba pokory a nečistého pohanění sebe, potřeba schopného muže, jenž vchází do špelunky mezi špinavé kumpány, aby se ponížil; a proto jsme nyní hnusně plili, mrzce se tvářice, odměřené chlácholice muže, který kladl všivou hlavu na naše ramena, aby plakal.“ (*Alkohol*)

Všimneme-li si obou citátů po stránce významové, shledáme pokaždé nápadný rozpor mezi slavnostním rázem složitě větně

stavby a nepatrnosti nebo i vulgárností předmětu, o kterém se mluví: v prvním úryvku jde o narozeniny stařečka „krmeného kašemi a obklopovaného horkými cihlami a vatou“, v druhém dokonce o společnost „špinavých kumpánů“. Tento nepoměr mezi jazykovým výrazem a obsahem dodává slohu *Krakovský zahrádky* rázu parodického. I v takových místech, kde není přímého rozporu, uplatňuje se přesto vždy jisté napětí mezi výrazem a tématem. Tak např. obrazná slova i celé obraty mívají ráz hyperbolický, ježto jejich citové zabarvení bývá intenzivnější, než námět vyžaduje, např.: „O měsíci, měsíci byroniku, podobáš se nešťastnému veličenstvu na ebenovém trůně, tragicky bledému králi, jenž zahaluje svou tvář smutčným flórem.“ (*Komedie lunární*) Parodického účinku dosahuje se někdy také hromaděním a kontrastem obrazů: „Slzy žen jsou Lethe, z níž pijí zapomnutí; číše, ze které se opíjejí; lázeň, ve které se očišťují; příkop plný vody, jímž se opevňují proti nepřítelům; studánka, v níž jesitně zrcadlí svou ctnost; koňec nečť voda, jež teče.“ (*Aforismy* 1) První tři metaforý — Lethe, číše a lázeň — jsou zřetelně nadsazené, další přecházejí pozvolna v ironii, poslední — „voda, jež teče“ — je ironická již zcela nezastřeně: řada obrazů vybíhá ve výsměšnou pointu.

Úhrnem lze říci o *Krakovské zahrádce*: kniha parodická, užívající slohu přízřubobného po stránce gramatické i významové zcela jinému okruhu témat, než jaká jsou v ní zpracována. Je nyní jasné, proč se mezi domácími předchůdci vyskytuje jméno symbolisty Hlaváčka vedle ironika Dyka: bratři Čapkové nastupující literární dráhu přejali patetický a ornamentální sloh vytvořený básnickým dekadentním a symbolistickým, ale užívají ho ironicky. Takový je jejich způsob navazování na předchůdce.

Druhá kniha, *Zářívé hlubiny*, se liší od první již tím, že je čistě epická; jestliže se v prvotně střídají povídkové prózy s causerie-mi a aforismy, obsahuje druhý spis toliko povídky: tato okolnost charakterizuje *Zářívé hlubiny* nejen po stránce zevní. Kdybychom chtěli vystihnout jedinou větou místo tohoto díla ve vývoji autorů, musili bychom říci, že jim bylo školou vypravování, přechodem od prózy lyrické k výpravné. Třebaže ráz povídek v *Zářívěch hlubinách* zařazených je značně rozmanitý, je epické zaměření spojující nití celého řůzence. První dvě povídky tvoří most mezi *Krakovskou zahrádkou* a *Zářívěmi hlubinami*: jejich děj je nesen spíše drobnými anekdotickými pointami než jednotným a souvislým

napětím, sloh má ráz lehce parodující; od próz knihy prvé se však liší tím, že jsou opravdu povídkami. Novum je teprve povídka třetí, sestavená z novinářských reportáží o společném útěku dvou milenců, ženatého šlechtice a vychovatelky jeho dětí; tímto postupem je dosaženo radikálního oprostění slohu: místo dekorativní věty předěšlých dvou povídek nastupuje suše a úsporně referující sloh novinářský, např.: „Dne 9. května v noci našli dva domovníci na lávce přes Seinu z Quai d'Orsay pohozený mužský svrchník, rukavice a klobouk. Ve svrchníku kromě saldovaných účtů byly nalezeny vizitky se jménem: M. d'Abadie d'Arrast.“ Toto přibližování se čistě epičnosti bez vedlejších záměřů lyrických a reflexivních jeví se ještě zřetelněji v dalších třech povídkách, v kterých je těžiště knihy. Hned první z nich (*Mezi dvěma polibky*) začíná větou: „Kterýsi bohatý pán oženil se s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu mladou dcerušku Helenu.“ Věta o narozeninách kaplana Chrodeganga, kterou jsme citovali z *Krakovšozvy zahrady*, byla mnohem delší a složitější, ale obsahovala — kromě neurčité narážky na minulost kaplanovu — jediný fakt, slavnostní návštěvu; zde naopak jsou několika slovy vypověděny snatek, narození dítěte, smrt matky. Časová rozloha, po které se tyto události rozprostírají, stačila by románů nebo divadelní hře. Úspornost a jednoduše slovního výrazu je výsledkem směřování ke slohu čistě výpravnému, lehce plynoucímu a schopnému zabírat bez námahy velké časové úseky. Proto povídky *Mezi dvěma polibky*, *Ostrov* i *Žitý plamen* pojednávají každá o značné části života svých hrdinů, ačkoli jsou to krátká, několikastránková vyprávění. V první z nich vstupuje rychlé časové plynutí přímo do povídky samé, jako motiv: hrdinka po velkém duševním otřesu prožije celá léta jako ve snu; když konečně opět vzpomene na své mládí, zdá se jí doba prožitá s porušeným vědomím krátká „jako čas mezi dvěma polibky“. V kteréši stati své teoretické knihy *Maryas* praví Čapek o podstatě vyprávění: „Vypravují-li něco, co se mi opravdu stalo, vynechávám většinu podružných a nudných okolností; tím vlastně ruším kontinuitu skutečného příběhu a nahrazuji ji epickou kontinuitou, jež je tvořena přímo a bezprostředně samotným aktem vyprávění.“ — Vypravovat znamená resumovat, mohli bychom říci podle toho a uvést tři ústřední povídky *Záříových hlubin* jako doklad k autorovu tvrzení.

Kdyby šlo o literárněhistorické zařazení *Záříových hlubin*, musili bychom se na tomto místě zmínit o hnutí novoklasickém, které se tou dobou snažilo o obnovu vypravěčského umění v německé próze a jehož vliv na druhou knihu bratří Čapků je nesporný. Nám však netřeba poukazovat k vnějším vlivům, neboť při líčení básnickova vývoje jde hlavně o *vnitřní* souvislost jednotlivých období. A ta je zde zřejmá: *Zářívé hlubiny*, vystřídávající ve vývoji lyrickou prózu *Krakovšozvy zahrady*, byly pro své autory školou epičnosti.

II. NEVIDITELNÁ UDÁLOST A SKRYTÝ VÝZNAM

Jsme zde na předělu: žádán z dalších knih epických, ba prozaických vůbec, nevyšla pod společným jménem bratří Čapků; jsou jen samostatná díla K. Čapka (*Božími mukami* počínaje) a J. Čapka (počínaje *Leletem*). Každý z obou bratří jde napříště vlastní cestou. Všechny samostatné výpravné knihy Karla Čapka, at povídky, at romány, jsou věnovány řešení jistého problému, současně uměleckého i filozofického: blíží se k němu z různých stran a pokoušejí se o něj různými prostředky.

Aby bylo jasno, oč jde, je třeba ohlédnout se do minulosti. V druhé polovině minulého století prošla evropská próza důležitým vývojovým obdobím, které propracovalo a dotvořilo zejména techniku románu. Je to realismus (a naturalismus), který postavil román v čelo literatury jakožto „epos doby moderní“. Předpokladem tohoto mohutného rozvoje největší epické formy byla co největší možná míra objektivnosti podání: fakta, at „hmotná“, at psychologická, se čtenáři předvádějí tak, jako by je přímo „viděl“. Vypravovatelí připadá — zdánlivě ovšem — největší funkce objektivitu ve fotografickém aparátu nebo přesně zaznamenávajícího vědeckého přístroje. Nejde v podstatě o pravdivost, nýbrž o *dojem pravdivosti*, neboť ani při nejrealističtějších díle si neklademe otázku, zda se vskutku vyprávěná událost přihodila či nikoli, dokud na ně nazíráme jako na dílo umělecké (nikoli jako např. na historický dokument). Směřování k iluzi pravdivosti, takové je — velmi široce pojaté, ale obecné a základní — znak, který charakterizuje díla básnictví realistického, at jde o směr naturalistický nebo o psychologický realismus nebo konečně o slovesný impresionismus: dojem bezprostředního nazírání skutečnosti je cílem vždy, třebaže se ho dochází pokážde jinými prostředky. Proto pokusy o vývojové

překonání realismu nasazují právě v tomto bodě; stejně jako kdyby realističtější subjektivnost byla protikladem romantické subjektivnosti, uplatňuje se v době vývoje překonávání realismu stále důrazněji požadavek, aby i při objektivním podání byla rozeznána *zpráva* o události od události samé. Projevuje se tendence, aby *děj*, jakožto složitý významový celek vznikající vyprávěním, byl osvobozen od přílišné závislosti na pouhém časovém sledu faktů bez jednotlivého smyslu, který mu odpovídá ve „skutečnosti“, i aby bylo upozornováno na *způsob podání*, tj. na jazykový výraz a vše, co se k němu pojí. Toto směřování se v moderní próze uplatňuje s různou intenzitou a různými prostředky; cesty, které si razilo a razí, jsou příliš četné a složité, aby je bylo lze charakterizovat několika slovy. U bratří Čapků setkali jsme se se snahou po obnovení čisté epickosti již v *Závěrečných hlubinách*; tam však byl položen důraz toliko na souvislost a přehlednost dějové linie. Samostatné epické knihy K. Čapka, které následují po tomto spise, pokoušejí se bez ustání o to, aby byla odlišena od reálních faktů a odhalena v své abstraktní čistotě *významová* stránka vyprávění.

První povídková kniha druhé vývojové etapy Čapkovy jsou *Boží muka*. Hned na začátku je povídka *Šlépěj*: Dva lidé se setkají v krajně čerstvě zapadlé sněhem; jedině jejich stopy ruší hladkou vyrovnanost sněhového povrchu. Avšak pojednou uvidí oba stranou cesty osamělou šlépěj uprostřed nedotčené plochy. Vzniká naléhavá otázka: kdo udělal šlépěj? Byla porušena obyčklá souvislost věcí: jsme zvyklí vidět šlépěje sdružené v řady odněkud přicházející a někam vedoucí — jediná šlépěj uprostřed kyprého sněhu však je tajemství. Zároveň s osobami povídky je znepokojen i čtenář: vzniká napětí, děj se zauzluje, ale zároveň končí. Událost, kterou jsme tušili jako vlastní předmět vyprávění, zůstane nám utajena. To, o čem se vypravovalo, byl již jen okraj události, její doznívání. *Šlépěj* začíná jako detektivní povídka;¹⁾ i v té bývá zpráva vidla zprvu dán jen výsledek nějaké události, nikoli událost sama; složitý průběh jejího odhalování tvoří děj detektivní povídky. V Čapkově *Šlépěji* se odhalení nedostává: máme sice před sebou

1) „[...] jako svou zvláštní legitimaci k této studii [tj. ke stati *Holmesiana čili o detektivkách*] uvádím, že jsem se sám už kdysi pokusil napsat svazek detektivních novelet; myslil jsem to docela poctivě, ale nakonec z toho vyšla knížka *Boží muka*. Pohříchu nikdo v ni neviděl detektivky. Pamně se mi to dost nepovedlo.“ (K. Čapek, *Maryvas*)

výtvor epický, v kterém nechybí ani dějové napětí, ale fakt, který měl být námětem vyprávění, zůstane skryt; tím je velmi zřetelně upozorněno na rozpětí mezi událostí jako „skutečností“ a vyprávěním jako zprávou o ní. *Šlépěj* je pro celou sbírku typická, neboť i v povídkách ostatních je vždy nejpodstatnější část události odsunutá kamsi „za scénu“. Způsob odsunutí může ovšem být různý; tak např. v povídce *Hora* je netoliko dána záhada (nález mrtvoly pod skalní stěnou), ale i pokusy o její rozluštění (stíhání zločince). Přesto však největší část události zůstane neznáma, neboť zločinec unikne zjištění a výstechu sebevraždou a totožnost jeho i oběti jakož i důvody a průběh vraždy zůstanou nejištěny; kromě toho i při stíhání setrvává zločinec stále v pozadí, dovídáme se o něm jen nepřímo, z řeči osob, které jsou na scéně, a teprve na konci zahlédneme jej jakoby zdálky a neurčitě. Tím způsobem se ději skutečně vyprávěnému dostává stálého tajemného spodního tónu: nevíme, co se stalo před chvílí a kterým vyprávěním počíná, ani nejsme při tom, co se děje na druhém, skrytém dějišti, tj. na místech, kde právě je zločinec. Co se nám z události podává, je nepatrné jako viditelný vršek korálového útesu, jehož větší část je skryta pod hladinou.

Jako třetí zajímavý doklad je nutné uvést *Historii beze slov*; tam totiž zůstává mimo rámec vyprávění nejen hlavní část události, ale i jakákoli stopa časového plynutí. Jestliže v *Horě* byl předveden celý složitý průběh stíhání, v *Šlépěji* dány aspoň náznaky na různé možnosti řešení, zbývá zde skoro jen líčení, provázené však přesto dojemem epickosti. Situace je taková: vypravovatel potká v lese člověka, který leže odpočívá; nadpis v klobouku neznámého, jméno madridského náměstí Puerta del Sol, vzbudí jeho zvědavost, i posadí se vedle cizince doufaje, že se doví příběh dobrodružného života, avšak cizinec mlčí — a tak se děj povídky omezuje vlastně na vylíčení krajiny (lesní paseky), kterou vypravovatel z dlouhé chvíle pozoruje. Nebyť události, kterou kdesi tušíme, třeba v časovém i prostorovém nedozírnu, nebyla by *Historie beze slov* *historií*, tj. plynoucím vyprávěním, ale statickým vláknem z přírody. Pocit epickosti je tu zavěšen na tenoučkém vlákně nářky dané exotickým jménem, ale vlákně je nosné. — Musili bychom probírat povídku za povídkou, kdybychom chtěli podat podrobný obraz básníkovy zacházení s „neviditelnou událostí“. Jde nám však jen o zařazení *Božích muk* do celkové vývojové souvislosti

Čapkovy epické tvorby, a k tomu stačí uvedené příklady: básník se pokusil v *Božích mukách* poprvé — později učinil to ještě mnohokrát jinými způsoby — odlišiti vypravování jako významový celek od události jako faktu; postupoval tak, že událost z vypravování vysunul jako nerozřešenou záhadu. Podářilo se mu vyvolat bezpředmětné epické napětí tak silné, že dovede uvést v pohyb i statický popis.

Další kniha, *Trapné povídky*, má zdánlivě docela jiný ráz: událost, která je předmětem vypravování, se rozlohou úplně kryje s dějem, který je nad ní vybudován; ani nejmenší její úsek nezůstává čtenáři skryt. Přesto však základní kompoziční princip zůstává beze změny: i zde má čtenář intenzivní pocit čehosi, co zůstává v pozadí. Nejde zde ovšem již o rozpětí mezi narážkovitým dějem a „neviditelnou“ událostí, ale o distanci mezi dvojím „smyslem“, který jednájí osoby události a jednotlivým jejím faktům příkládají; jeden z těchto „smyslů“, tj. způsobů hodnocení, je vždy „skrytý“, ja intuitivní záležitostí některých osob povídky, kdežto druhý odpovídá obvyklému názoru na věci, je konvenční. Vidíme tedy v zrcadle povídky událost, o které se vypravuje, současně „zevnitř“ i „zevně“. Tento protiklad a rozpor dvojího hodnocení se vždy uplatňuje v celém průběhu děje, ba zpravidla se na konci naznačuje, že přetrvál událost, o které se vyprávělo. „Skrytý“ hodnocení je představováno jako vyšší; nevyrovnaný rozpor mezi ním a konvencí je pocítován jako cosi bolestného a nespravedlivého: odtud název *Trapné povídky*. Jako příklady uvedeme schémata protikladných hodnocení z několika povídek:

pohled zevně

nevěrná žena a manžel koristící z její nevěry, ale zároveň...

vychovatelka žijící v šlechtické rodině v mnohem lepších poměrech, než jaké by jí mohla poskytnout chudá rodina vlastní, ale zároveň...

osamělý malý úředník, který svým sestřím odmítne výpomoc v nouzi, ale zároveň...

pohled zevnitř

dvojice lidí uštvaných osudem a plných vzájemného soucitu.

(*Trí*)

hrdá bytost, bez ohledu a bez omluvy ponižovaná svými chlebo-dárci.

(*Na zámku*)

měkký člověk, který touží se obětovat pro jiné a je zraňován ziskuchtivostí svého okolí.

(*Peníze*)

úředník-vdovec, rozzezlý nepoctivostí své dlouholeté hospodyně, kterou přistihl při krádeži, ale zároveň...

starý a slabý člověk, hrozící se opuštěností.

(*Košil*)

důstojník, přísný a lhostejný soudce, ale zároveň...

člověk chvějící se hrůzou z mravní odpovědnosti za rozsudek smrti.

(*Tribunál*)

Takové rozpory bývaly častým tématem i v próze tradiční; zde však zpravidla je při rozuzlení děje rozpor vyřešen, ať již jedním nebo druhým směrem. Dvojitost hodnocení funguje tu jen jako pružina uvádějící fakta v pohyb. Čapkovy novum je v tom, že rozpor vyřál z pletiva události a učinil z něho nehybný dvojitý břeh, kterým protéká dění: vytvořil tak techniku dvojnásobného zrcadlení události a dosáhl zvláštního dojmu dusné osudovosti; rozdíl mezi skutečností a zprávou o ní byl opět zdůrazněn.

Další kniha, která po *Trapných povídkách* následuje, je první Čapkův román, *Továrna na absolutno*, označený autorem samým i v knižním vydání jako „román-fejeton“. Skladební důvody tohoto označení jsou zřejmé: jednak je román rozbit na řadu kapitol o poměrně velmi samostatných, odpovídajících postupnému uveřejňování v novinách, jednak užívá, zejména v některých kapitolách, slohu novinářského zpravodajství (reportáže). Těto technice je přízpůsoben i soubor osob: podobně jako ve skutečné reportáži vstupují osoby na scénu a odcházejí nikoli podle potřeby dějového napětí a dějové jednoty, ale podle toho, jak se ve skutečnosti nahodile objevovaly a odcházely, nemá ani *Továrna na absolutno* v pravém slova smyslu hlavního hrdinu jakožto nositele děje: i takové osoby, které po jistou dobu stojí v popředí, jako vynálezce karburátoru, inženýr Marek nebo výrobce tohoto stroje ředitel Bondy, mizí uprostřed románu, aniž se něco dovidáme o jejich dalších osudech: ztratily se prostě vypravovateli z dohledu. I zde se však projevuje dvojitost mezi skrytým pozadím a zjevným předním, na kterou jsme narazili v obou knihách předešlých. Jen její podoba je jiná: pozadí je tu dáno mohutným proudem událostí, který byl rozpoután vynalezením atomového motoru, rozkládajícího hmotu na energii a absolutno. Tento proud se v celé své šíři většinou valí kdesi v nedohlednu; ukazují se nám z něho jen drobné úseky, detaily, viděné pokaždé z jiného místa, z jiné strany

a v jiném osvětlení. Některé kapitoly uvádějí nás do samého středu událostí, tak např. vypráví-li se o schůzi správní rady akciové společnosti Meas, která vyrábí atomové motory, nebo ukazuje-li se nám schůze diplomatů, snažících se o urovnání světa vyvedeného z rovnováhy rozpoutaným absolutnem. Jindy naopak jsme na krajině periferii dění, tak např. vidíme dělníky na bagru uprostřed Vitavy, jak uctívají absolutno, nebo nahlížíme do redakce klerikálního časopisu, který proti absolutnu polemizuje. Jsou konečně i kapitoly spjaté s ústředním děním jen zcela tenkým vláknem, tak zejména kapitola *Depšev*, vřaděná do románu toliko závěrečnými slovy, textem telegramu Bondyho Markovi; jinak je to samostatná povídka.

Proti všem těmto „detailním“ kapitolám stojí ovšem některé jiné, v nichž pohlížíme s autorem na samo celkové dění v jeho mohutné šíři. Jsou to ony, které mají ráz novinářské reportáže; bylo by také možné označit je jako „kroniku“. Tříst událostí podává se v nejpestrější směsi tak, jak ji přinášel a odplavoval čas a změna dějů, leckdy se užívá i montáže zpráv žurnalistických, např. v kapitole *Augsburská zápletka*:

Do jedenácté hodiny večer došly do redakce Lidových novin tyto telefonické zprávy:

„ČTK. Z Mnichova, 12. t. m. Podle VTB došlo večera v Augsburgu ke krvavým demonstracím. Sedmdesát protestantů zabito. Demonstrace pokračují.

ČTK. Z Berlína, 12. t. m. Úředně se sděluje, že počet raněných v Augsburgu nepřesahuje dvanáct. Policie udržuje klid.“

„Zví. zpr. z Lugana, 12. t. m. Podle bezpečných informací počet obětí v Augsburgu překročil už pět tisíc. Železniční doprava na sever zastavena. Bavorské ministerstvo zasedá v permanenci. Německý císař přerušil honu a vrací se do Berlína.“

„ČTK. Reuter, 12. t. m. Dnes o 3. hod. ráno vyhlásila bavorská vláda Prusku svatou válku.“

Den nato byl pan Cyril Kéval už v Bavorech a z jeho poměrně spolehlivého líčení vyjímáme tyto řádky [...]

Jedně v takových kapitolách vystupuje hlavní dění ze zákulisí, ale zato nemají již jednotného a jednotčitého děje neseného osobami, nýbrž pouhou mechanickou následnost různorodých faktů: tyto kronikářské kapitoly se jeví románovými jen v sousedství ostatních. Jejich funkce je být kontrastem ke kapitolám „detailním“. Proti úzké prostorové omezenosti jednotlivých dějů kladou ne-

omezený prostor celého světa; proti normálnímu uplývání času v jednotlivých částech dějů stavějí závrtně urychlené tempo dění celkového.

Položíme-li si nyní otázku, jak román *Továrna na absolutno* souvisí s oběma předchozími knihami povídek, vyplývá odpověď již z toho, co jsme právě řekli o jeho výstavbě: i zde je technika přední a zadní roviny, čehosi, co máme zblízka před očima, a čehosi, co neurčitě prosívá v pozadí. Popřede, to je konkrétní románový děj, jednotlivé scény „detailní“, které jsou čtenáři přibližovány jistou intimitou podání (klade se důraz na drobné všední úkony a konvenční gesta osob) i řeči (užívá se v dialogích hojně řeči hovorové). Pozadím je celkové dění, vyvolané zásahem absolutna do světového řádu, které ve všech kapitolách opravdu románových zůstává za scénou: tato skrytá masa událostí funguje jako tajemství, jehož přívit zabarvuje drobné děje v popředí. Technika novinového románu, umožňující uvolnění kompoziční výstavby, posloužila svými tradičními vlastnostmi individuálnímu záměru básníkovu.

Poslední kniha skupiny, kterou probíráme, je opět román, *Krakatit*. Podoba s *Továrnou na absolutno* je ta, že i tu je jádrem námětu převratný technický vynález, tentokrát třaskavina. Krakatit však není román-fejton: má opravdovou hlavní osobu procházející románem od počátku do konce, má také nepřetržitý děj, omezená konkrétní dějiště, stejnoměrné uplývání času. Přesto je i zde dodržena technika dvojí roviny, popřede a pozadí: v popředí se odehrává děj, na první pohled úplně souvislý, nesený jen vlastní dynamikou; přihlédneme-li však blíže, vidíme, že hlavní vláknem motivace jeho jednotlivých peripetií (obratů) vedou kamsi do neznáma, kterému připadá funkce „neviditelného“ pozadí. Tak např. ing. Prokop, hlavní osoba, hledá po celou dobu děje dívku, která se míhla jako neznámá na počátku románu: ač těžce nemocen, odjíždí s jejím vzkazem na venkov; vzpomínka na ni odtrhává jej od děry venkovského lékaře, žene jej do Baltinu, brání mu přilnout k princezně Wille; nápadná podobnost s dívkou vábí jej ke krásné světlače, s kterou se setká u tajemného d'Hémona, a současně jej od ní odpuzuje. Ještě na konci románu se ptá Prokop stařečkou -Boha Otce, podařilo-li se mu kdy v životě najít tajemnou neznámou — odpověď je záporná. Podobnou funkci má v románu i zrádný přítel Prokopův Tomáš: i on vystoupí viditelně toliko na začátku

románu, kdy se snaží ukrást Prokopovi tajemství vynálezu; pak působí jen v pozadí, jsa stále Prokopem sledován, ale nikdy nelen. Tajemnou osobou je i Carson, ředitel závodů v Baltinu, třebaže je na scéně neustále: je sice zřejmý jeho úmysl zmocnit se traskaviny Prokopem vynalezené, ale prostředky, kterými k svému cíli pracuje, i osobní pohnutky jeho jednání zůstávají stále neznámy: je obrácen k světlu stále jen jedinou stránkou své osobnosti, ostatek zůstává ve tmě. Jsou konečné i osoby, které již svými jmény dávají najevo příslušnost k tajemné oblasti neviditelná. Máme na mysli princeznu Wille a šlechtice d'Hémona. Jejich jména jsou zřetelně alegorická (něm. der Wille a slovo démon); jsme ponecháváni stále v nejistotě, jde-li o osoby z masa a krve nebo o ztělesnění abstraktních principů vôle a zla. V jednání i charakteristice obou je mnohé, co působí jako tajemná narážka, tak např. když d'Hémon Prokopovi žádajícímu o podání ruky odpovídá: „Ne, spálil bych vás. Mám starou, prastarou horečku.“ Zřejmě nadpřirozená je postava staréčka-Boha Otce. Sám vynález Prokopův, traskavina Krakatit, je cele ponořen do oblasti neznáma; otázka, co vlastně Krakatit je, jaké jsou jeho vlastnosti, zaměstnává spoustu lidí od počátku románu do konce; ve chvíli, kdy jeho tajemství je prozrazeno, mizí výbuchem navždy ze světa, ježto vynálezce sám, Prokop, zapomněl formulí jeho výroby. Bylo by dokonce lze říci, že celá Prokopova snaha, na které je děj osnován, směřuje k tomu zabránit Krakatitu, aby opustil oblast neznáma, kde je skryt před očima všech. Dodáváme konečně, že i jiné předměty mimo Krakatit jsou aspoň zčásti tajemné; tak zejména dřevěná bouda, v které měl Prokop svou laboratoř, se vyskytuje dvakrát na různých místech, aniž lze vysvětlit, jak byla přemístěna. Následkem toho všeho se i viditelný děj pohybuje stále na rozhraní skutečnosti a snu: „skutečným“ zdá se, přihlížíme-li k souvislému jeho rozvoji, snem, uvědomíme-li si, že několik vláken jeho motivace mizí v neznámu. Stejně jako nevíme, je-li stařeček na konci románu Bůh, který se stal člověkem, nebo člověk, který se tváří jako Bůh, není ani jasno, zda celý děj není horčným snem připravovaného mozku vynálezce.

Společným znakem druhé skupiny Čapkových knih povídekých a románových je tedy jednak technika dějového popředí a pozadí, jednak důraz spočívající na oné z obou rovin, která je od čtenáře vzdálenější buď tím, že je časově posunuta dále do minu-

losti, nebo — jde-li o dvojí hodnocení — tím, že je v rozporu s obecnou konvencí. Dvojílost roviny sledáme i v knihách dalších, a nemůže proto být charakteristickým znakem skupiny jediné. Teprve druhá vlastnost, založená již na předpokladu první, má platnost rozlišující: to, co je vzdálenější, ať pro svou tajemnost nebo pro svou neobvyklost, je jaksí cennější, trvalejší než efemérní dění nebo hodnocení v popředí. Básník stojí zde na straně „tajemství“.

III. REKONSTRUKCE UDÁLOSTI

Třetí skupinu tvoří *Povídky z jedné kapsy* — *Povídky z druhé kapsy*, ač blízké této knize titulem, tématem i dobou vzniku, zařadíme z důvodů, které budou ještě uvedeny, do skupiny jiné — z románů pak *Horáubal* i nejnovější *Povětrň*. Technika dvojí roviny, popředí a pozadí, je zde zachována. Kdežto však dosud hlavní váha spočívala na rovině zadní, charakterizované jako tajemství ne-do-stižné a téměř posvátné, je napříště těžší přemísťováno do popředí: „neviditelná“ událost se nám již nejeví jako záhada, která by odhalením byla znesvěcena,²⁾ ale jako úkol, který musí být vyřešen. Autor stále provádí kritiku poznávacích schopností člověka: se zálibou ukazuje často, že táž událost, blížíme-li se k ní různými poznávacími metodami a z různých stanovisek, může se jevit v různých podobách. V soukromém dopise nazval básník *Povídky z jedné kapsy* „noetickými povídkami“; bylo by tak lze označit všechny knihy této třetí skupiny.

Názorně může být objasněn tento ráz srovnáním *Povídek z jedné kapsy* s klasickým typem detektivní novely, povídkami Conana Doylea; přirovnání je možné proto, že i *Povídky z jedné kapsy* jsou zčásti detektivky. Novely Doylevy jsou budovány na předpokladu, že existuje docela objektivní a jednoznačná podoba události, jejíž průběh, motivace atd. se odhalují. Pokud není událost plně odhalena, může sice být mínění o ní několikeré, ale všechna kro-mě jediného se nakonec ukáží mylnými. Jako nositelé mylných mínění, kteří mají za úkol odvádět pozornost čtenářovu ne-správným směrem, fungují nejčastěji buď státní detektiv, nebo

2) Srov. slova Slavíkova, jedné to z osob povídky *Hora v Božích mukách*: „Chtěl jsem ho poznat, a proto, jen proto jsem ho sňhal. Ach, měl bychom vždy raději držet s tajemstvím, než... než...“

přítel Sherlocka Holmese, dr. Watson.³⁾ Rozluštění nezávisí na osobních vlastnostech a sklonech luštitelových, nýbrž na jeho inteligenci: Holmes není člověk „z masa a krve“, s individuálním duševním, zejména citovým životem, ale matematicky přesný, osobně rozum. U Čapka je tomu jinak; v kterési z detektivních povídek „z druhé kapsy“ praví policejní úředník svému kolegovi, který mu nabízí pomoc při pátrání: „Pane kolego, vy máte jiný styl než já, vám by z toho vyšlo něco zcela jiného nežli mně. To se nedá míchat. Co bych já si počal s vašimi špióny, hráči, paničkami a takovou tou honorací? Kamaráde, to není nic pro mne. Mám-li to zpracovat já, tak z toho vyjde takový ten můj všední a špinavý případ [...] Každý dělá, co umí.“ Zde je, třeba ironicky ze strany mluvčího, vysloven názor, který řídí výstavbu všech knih této skupiny: podoba, v které vidíme skutečnost, není dána toliko fakty, ale také našimi vlastními dispozicemi. Kdykoli se nám v *Povídkách z jedné kapsy* podává rekonstrukce nějaké minulé — a dosud neznámé — události, vždy se naznačuje, kterými vlastnostmi odhalovatele a jakým jeho stanoviskem je toto odhalení vázáno.

Leckdy se s jistou ironií ukazuje, že cvičený neosobní rozum není nejlepší pomůckou hledání: tak v povídce *Modrá chryzantéma* (*Povídky z jedné kapsy*) najde vzácnou květinu slabomyslné děvče, ačkoli hledalo „šest četníků, obecní strážníci, starostové obcí, školní mládež s učiteli a jedna tlupa cikánů“ nepočítaje zámečkáře zahradníka a starého knížete; úspěch děvčete je vysvětlen tím, že jediná z hledajících nedovede přičíst tabulku s nápisem „Po ního hlídače, která je stranou cesty. Ježto jde nejen o složitost odhalování události nebo faktu (jako je tomu u Doylea), ale také — a zejména — o jeho směr, jsou Čapkově technice přístupny i jiné náměty než detektivní, a to zvláště soudní. Neboť právě u soudu záleží často na způsobu, kterým je událost vykládána, a povinností soudce je odvažovat, podrobovat kritice jednotlivé výklady. S ovzduším spravedlnosti a jejího vykonávání vniká do Čapkových próz prvek mravního hodnocení: nejde již o řešení záhad, ale o obnovení pravidelného běhu světa, který byl zločinem porušen. V povídce *Šlépěje*, která již titulem je charakterizována

3) Stov. rozbor detektivních novel Doyleových podaný Školovským v studii *Novela s tajemstvím* v knize *Teorie prózy* (český překlad Praha 1933).

jako protějšek k *Šlépěji z Božích muk*, praví policejní komisár: „To je taková divná představa, že policie a hlavně tihle tajní se zajímají o záhady. My se vám vykašleme na záhady, nás zajímají nepatřičnosti. Pane, nás nezajímá zločin, protože je záhadný, ale protože je zakázaný [...] Pořádek není ani drobet záhadný.“ — Někdy bývá dokonce záhadnost úplně odstraněna a zbývá mravní hodnocení samo. Tak v povídce *Zločin v chalupě*, kde podkladem vypravování je vražda spáchaná na starém výměnkáři jeho vlastním zetím, nejsme ani okamžik na pochybách o tomto základním faktu: známe dokonce i motivaci činu, neboť víme, že chalupník vraždil proto, aby tchánovi zabránil prodati kus pole. Jde však o hodnocení — a to je zde dvojitě: jedno ze stanoviska trestního zákoníka, který kvalifikuje čin jako vraždu, druhé z hlediska vraha a celé vesnice, kteří v daném případě čin ospravedlňují jako projev péče o rodinný majetek. Obojí hodnocení se utkává v myslí soudce, původem venkovana: z úřední povinnosti dává přednost řešení zákonnému, ale v duchu kolísá. Dvojitě hodnocení mravní stojí zde vedle sebe; tak bývá i v jiných případech. Někdy se kolísání děje nikoli na linii: mravní oprávněnost — neoprávněnost, ale mezi póly: pravdivost — nepravdivost. Podává se totiž čtenáři několik verzí téže události, aniž se rozhoduje, která z nich je blíže „skutečnosti“: všechny jsou stejně „pravdivé“.

Na tomto postupu jsou vybudovány zejména romány *Hordubal a Povětroň*. V obou se pokaždé několikrát vypráví táž událost, a to tak, že ji čtenář nikdy neuvidí „vlastníma očima“, nýbrž vždy jen v zrcadle svědeckví. Tím je dána i kompozice: oba romány se skládají z povídek, oba jsou vlastně trojité povídkové cykly. — První z nich, *Hordubal*, je román o podkarpatském venkovanu, který se vrátí z Ameriky s penězi těžce vydělanými domů k ženě a dcerce, nachází v domě nového čeledína, žena milence, a je konečně milencem nebo ženou na základě vzájemné dohody zabit. Vidíme tento běh události v trojím osvětlení: jednou, jak jej pozoroval Hordubal sám, nemluvný a pasivní člověk (jsme jakoby přeneseni na jeho místo, vnímáme nikoli fakty samy, ale jeho myšlenky o nich), jednou, jak jej vidí a posuzují četníci při vyšetřování vraždy, jednou konečně, jak se jeví v světle soudního líčení. Verze Hordubala samého zaujímá mezi ostatními výjimečné postavení: nejen že je na prvním místě a seznamuje nás bezprostředně s hlavní osobou vypravování, ale také se pohybuje v jiné časové úrovni než

povídky ostatní: ty podávají běh událostí jako cosi minulého, kdežto zde postupuje vyprávění jakoby současně s událostmi; časová souběžnost je zdůrazněna i slohově tím, že první oddíl románu je vyprávěn v přítomném čase slovesném, přerušovaném přeteritem jen na místech, kde Hordubal vzpomíná na svůj život v Americe. Obě další části jsou již vyprávěny, jak je v epice normální, většinou v čase minulém, pokud nejde o přímé řeči osob: zde není již třeba iluze, že události vidíme ve chvíli, kdy se přiházejí. Trojí osvětlení je v tomto románu postaveno vedle sebe; jedno z nich je sice privilegované, avšak přesto není žádnému z nich dána přednost do té míry, aby přímo a spolehlivě odhalovalo „skutečnost“. Zejména ústřední fakt, kolem kterého se všechna vyprávění točí, smrt Hordubalova, není objasněn. Vyprávění první jej nechává přirozeně zastřeno, ježto události jsou zde viděny právě jen očima Hordubala živého. Ostatní dvě verze, kde se událost jeví v světle četnického pátrání a soudního přelíčení, věnují pozornost právě jen tomuto jedinému bodu, přesto však nejzávažnější okolnosti zůstávají nevysvětleny: zavraždil Hordubala čeledín Štěpán Manya, nebo jeho žena Polana? — Byla motivem vraždy nedovolená láska, nebo ziskuchtivost? Kromě toho, aby byla nejistota vystupňována, je nakupeho mnoho kolísání i v okolnostech vedlejších; i ta, byt' mnohdy dodatečně rozřešena, přispívají k zastření „skutečnosti“. Tak např. vedle možnosti vraždy je i poboční možnost, že Hordubal zemřel před smrtelnou ranou do srdce smrtí přirozenou; vedle pravděpodobnosti, že jeho srdce bylo probodeno, udržuje se i zdání střelné rány atd. Všechny tyto nejistoty jsou symbolicky shrnuty poslední větou románu: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno.“ Tři různé pohledy na událost ukázaly se koneckonců paralelními: žádnému z nich nemůže být dána přednost, klademe-li otázku pravděpodobnosti a jednoznačného poměru ke „skutečné“ události.

Ještě ostřejší je rovnoběžnost trojího pohledu vyzdvížená v románu následujícím, dosud posledním díle Čapkově, *Povětrání*. Jde zde o rekonstrukci životního běhu člověka, který, s tropickou nemocí v těle, utrpěl smrtelné zranění při pádu letadla a zemřel v nemocnici jako záhadný cizinec dříve, než mohl promluvit. Trojí aspekt jeho života je podán třemi oddíly románu, zvanými výslovně „povídky“; jsou to povídky milosrdné sestry, jasnovidcova a básníkova. Zdá se, jako by romanopisec chtěl dát nahlédnout do

své dlíny: ukázat, jak fabulační schopnost, podnícená nepatrným nárazem skutečnosti, rozvíjí děj jako nit z klubka. Vlastní smysl této techniky je však jinde: jde o to skloubit tři různé děje tak, aby ukazovaly k téže (neznámé) „skutečnosti“ jako k svému podkladu. Tato skutečnost je naznačena jen nepatrnými narážkami; je z ní známo jen to, co lze usoudit z tropické nemoci, kterou je stížen „případ X“ (tak nazývají v nemocnici neznámého), z jizev na jeho těle a z okolnosti, že přiletěl letadlem; dokumentární platnost těchto faktů je stále zdůrazňována výroky nemocničního chirurga, který je posluchačem všech tří vyprávění a stále přesně odlišuje „skutečnost“ od „výmyslu“. Všechno ostatní je odhaleno podáváno jako výplod volné fabulace: první vyprávění, jeptiščino, je reprodukci živého snu; druhé, jasnovidcovo, je charakterizováno jako dohad; třetí, básníkovo, je nezakrytě fiktivní. Přesto si však povídky odpovídají v některých základních rysech, tak např. všechny předpokládají v mládí „případu X“ rozpor s otcem. Po ostatních stránkách se vyprávění liší. Povídka milosrdné sestry staví do středu děje lásku: odchod do ciziny je vykládán jako útek před láskou, spěšný návrat letadlem jako nová touha po ní; pro jasnovidce je ústředním bodem děje chemický objev: roztrpčen jeho neuznáním odjíždí „případ X“ do ciziny a vrací se po letech, aby obhájil své právo priority, když se náhodou dočetl, že někdo jiný jej učinil znovu a je za to oslavován; vyprávění básníkovo se liší od obou předchozích skladebně tím, že nemá jednotné ústřední motivace hlavních dějových obrátů: do tropů odchází hrdina proto, že se rozešel s otcem, zdržuje se tam nejdříve ze vzduchu, později pro ztrátu paměti, k návratu se odhodlává z touhy po dědictví, které mu má umožnit sňatek.

Jsou zde tedy tři různé příběhy pojící se k jediné skutečnosti — a tato skutečnost zůstává neznáma. Jde opět o záhadu? Sáhli básník opět k technice *Božích muků*? Na první pohled mohlo by se zdát, že tomu tak je; při podrobnějším pozorování však vysvitnou podstatné rozdíly. V *Božích mukách* je na konci téměř každé povídky nějak podtržena nevyřešenost záhady, *Povětrání* však je ukončen rozhovorem lékaře, který, byt' v nejobecnějším obrysu, potvrzuje správnost rysů společných všem třem povídkám. Obrazně vyjádřeno: v *Božích mukách* se povídky končí otazníkem, *Povětrání* je uzavřeno tečkou. Z druhé strany lze ukázat, že je legitimním členem skupiny děl, do které náleží datem svého napsání. Technika

mnohonásobného zrcadlení téže předpokládané skutečnosti, která je podkladem vypravování, poji jej k *Horďubalovi* i k některým *Povídkám z jedné kapsy*. Také kompoziční funkce této dějové mnohonásobnosti zůstává stejná: odvrátit pozornost čtenářovu od „skutečné“ události, která je v pozadí, a upoutat ji ke způsobu, kterým je rekonstruována. Kromě toho, a to ještě intenzivněji než v knihách předešlých, je tu prováděna konfrontace a kritika poznávacích schopností: chirurg, jeptiška, jasnovidec, básník jsou představiteli různých druhů poznání (rozumového, snového, telepauckého, intuitivního); proto také je *Pověťrouň* pln úvah a výkladů filozofických o skutečnosti a jejím odhalování; jako příklad uvedeme několik vět z povídky třetí:

Milý člověče, svět je veliký, větší než naše zkušenost; je udělán z hrsti faktů a celého vesmíru možností. Všecko, co víme, je tu jako možnost, a každý fakt je jedna kulička v řízení předchozích i budoucích eventualit. Nic platno, jdeme-li za člověkem, musíme se pustit do toho světa dohadů, musíme čenichat jeho možné kroky minulé i přítí; musíme ho stíhat svou fantazií, má-li se nám zjevit v své neviditelné živosti. Je naprosto lhostejné, je-li celý vymyšlen nebo celý skutečný; může to být Ariel nebo pouliční prodavač kalounů, oba jsou upředeni z čisté a nekonečné látky možnosti, v které je uloženo vše, i to, co skutečné jest. To, čemu se říká skutečné příběhy nebo skuteční lidé, není pro nás víc než jedna možnost mezi tisícerymi, a snad ani ne ta nejsouvisejší a nejzávažnější. Všeckrá zkušenost je jenom nahodile otevřená stránka nebo nazdarbůh přčtené slovo v Sybylině knize moudrosti; a my chceme vědět víc.

IV. VYPRÁVĚNÍ A ROZPRÁVĚNÍ

Kapitola, kterou počínáme, bude pojednávat o dílech ne již tak úzce spjatých dobou vzniku a literárním druhem, jak tomu bylo v kapitolách předešlých: půjde zde nejen o zbytek děl vypravěných, ale také o úhrnnou charakteristiku všech Čapkových úvah, causerii, cestopisů a esejů kromě jediné knihy *Marryas*, již bude věnována poslední kapitola naší studie. — Epicke knihy, které do této skupiny zařadujeme, jsou *Povídky z druhé kapsy* a *Devatero pohádek*; dobou uveřejnění jsou obě tyto knihy starší než *Horďubal a Pověťrouň*. Důvod, pro který byly v časového pořadí vyňaty a spojeny ve skupinu samostatnou, je ve shodných vlastnostech výstavby a slohu, o kterých bude řeč v nejbližších odstavcích.

Řekli jsme již v druhé kapitole, že Čapkova próza, v souhlase s celkovou dobovou tendencí protirealistickou, směřuje k důraznému podtrhování rozpětí mezi „skutečností“ a „zprávou“ o ní; ukazovali jsme, že technika dvojí roviny při vypravování, popředí a pozadí, tomuto směřování odpovídá. Jsou však ještě jiné prostředky, kterými lze upozorniti na rozdílnost zprávy od skutečnosti, a jednoho z nich je užito právě ve jmenovaných dvou knihách. Je zde totiž postaven do popředí *způsob podání zprávy* o události, tj. položen důraz na vypravování jakožto záležitost jazykového výrazu i kompozice námětu. Tohoto cíle dosahuje básník tak, že vzbuzuje v čtenáři iluzi živého *ústního* projevu; jazykové i kompoziční prostředky volí vzhledem k tomuto účínu.⁴⁾

Knih *Povídka z druhé kapsy* je ústním vypravováním zbarvena velmi charakteristicky jak po stránce jazykové, tak i kompoziční. Po stránce jazykové se toto zbarvení projevuje nejnapadněji slovy i obraty charakteristickými pro řeč hovorovou, kterých ve spisovných projevech užíváno nebývá. Zálba v takových výrazech se v Čapkově próze projevovala již před *Povídkami z druhé kapsy*, počínaje *Topárnuou na absolutno*; omezovala se však na přímé hovory osob. V *Povídkách z druhé kapsy*, kde celá vypravování jsou podávána jako ústní projevy konkrétních vypravěčů, je hovorově zbarven text celý. Za příklad stačí zcela malý úsek textu, namátkou vybraný: „Ten Balabán, to byl takový vzdělaný a rozsáfný lupič; taky už byl starší, a to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá. Mladý člověk má spíš takový hazard; ono se s kuráží ledacos podaří, ale když člověk začne přemýšlet, tak obyčejně ztrácí tu kuráž, a proto jde na věc s rozvahou.“ (*Příběh o kasáři a žláří*) Hovorový ráz se zde uplatňuje jak *po stránce slovníkové* (hovorová slova jako *kuráž, hazard* i obraty jako *to dá rozum*; viz též substantivum *člověk* ve významu neurčitého zájmena a nadměrné užívání zájmen

4) Jazykový projev, určený k tomu, aby byl *mluven*, liší se od projevu písemného melodickou a syntaktickou stavbou vět, výběrem slov, gramatických tvarů atp. Tak např. bude projev určený k promluvě dávat přednost krátkým větám před dlouhými nebo aspoň souřadným souvětím před podřadnými, nebude užívat přechodníku přítomného atd. Tento rozdíl vnitřní výstavby musí být odlišován od pouhého nahodilého uskutečnění: i jazykový projev „psaný“ může být náhodou hlasitě čten, i projev „ústní“ může být zaznamenán písemně (např. při vědeckých zápisech lidové mluvy). Je proto dobře možné záměrné užití prostředků mluvené řeči ve psané povídce.

ukazovacích, např. *ten Balabán, ty zkušenosti, takový hazard*), tak i *ve větě stavbě* (většina hlavních vět souhradně spojovaných v souvětí, i tam, kde by ve spisovné řeči bylo spojení podřadné, např. *to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá m. že ty zkušenosti [...]; uvolněná vnitřní soudržnost větné stavby: ten Balabán, to byl m. Balabán byl*). Jako živý ústní projev je řeč vypravěčů charakterizována také častým užíváním druhé osoby množného čísla sloves a zájmen, kterou se vypravěč obrací k posluchačům, např. „Víte, i v kriminálních věcech má mít člověk ohled na domov. Prosim vás, co je nám po nějakém případu v Palermě nebo kterých čertech? Z toho my nic nemáme.“ (*Zmizení pana Hirsche*)

Po stránce kompoziční jsou *Povídky z druhé kapy* charakterizovány jako ústní projev zejména zvláštním způsobem *cyklicizace*. Cyklické spojení je zde provedeno tak, že vypravěč jednotlivých povídek jsou členy jediné společnosti scházející se patrně toliko za účelem vypravování a poslouchání příběhů. Tím je podepřena iluze ústního vypravování: každý vypravěč obrací se k publiku, které naslouchá jeho živému slovu. Společnost, před kterou se vypravování děje, není nám však představena jako celek; o její existenci víme jen z oslovení, kterými se jednotliví vypravěči občas, zejména na začátcích a koncích vypravování, obracují k svému publiku nebo k jednotlivým jeho členům. I uvnitř vypravování naráží se občas na přítomnost posluchačstva užíváním druhých osob množného čísla. Ježto se tedy vypráví před publikem, které samo pro nás zůstává neviditelné, je vyzdvihován holý fakt ústního vyprávění: „slyšíme“ vypravěče obracejícího se ke komusi, aniž „vidíme“ toho, ke komu se obrací.

K vypravování živým slovem však poukazuje i způsob přiřadování povídek: máme jednotlivých novel se k sobě pojí asi tak jako při družné besedě, kdy sled témat je řízen volným sružováním představ. Vypravování jdou za sebou nikoli pro podstatné se-
pětí námětů, ale proto, že při naslouchání jistému příběhu vybaví se v myslí některého z posluchačů — na základě shody třeba velmi vzdálené a jen subjektivní — vzpomínka na příběh jiný, který je pak podán v povídce následující. Nahodilost sledu bývá zdůrazněna také spojovacími formulami; tak např. povídka o tom, jak policie našla nemluvné ukradené mladé mamince, a následující vypravování o stárnoucí komtese, která se z lásky k dobrodruhovi sama obvinila z vyzvědačství, jsou spjaty větou: „Tyhle bláznivé ženské

— pravil pan Polgár —, ty někdy provádějí věci, to by člověk ani nevěřil.“ Takovýmto přiřadováním vzbuzuje se pocit, že sám nenucený proud hovorů připlavuje jedno téma za druhým.

Poněkud jinak než v *Povídkách z druhé kapy* se projevuje tendence k ústnímu vyprávění v knize *Devatero pohádek*. Pro ráz Čapekových pohádek jsou charakteristická slova, kterými autor v *Maršovi* charakterizoval pohádku vůbec:

Pohádka se nedá definovat svými motivy a látkami, nýbrž svým původem a svou funkcí. Pohádka totiž není původně literatura; *pohádka je povídání*.⁵⁾ Pravá lidová pohádka nevzniká tím, že ji národopisný sběratel zaznamená, nýbrž tím, že ji babička povídá dětem, člen kmene Yoruba členům kmene Yoruba nebo profesionální pohádkář auditoriu v arabské kavárně. Skutečná pohádka, pohádka v své pravé funkci je povídání v kruhu posluchačů.

A jinde:

Pohádka je především děj. To neznamená jenom, že pohádka vzniká vypravováním děje, ale i o něco víc: že děj vzniká vypravováním pohádky. Děj je produkt vypravování; jakmile začnu vypravovat, jsem nucen uvést své představy v dějovou souvislost.

I záračnost pohádek vysvětluje Čapek jejich vznikem z ústního vypravování:

Tím, že se mluvené slovo odpoutalo od „vážně míněné“ skutečnosti a stalo se samoúčelnou kratochvílí, libostí z povídání a naslouchání, tím, že se tak říkajíc osamostatnilo a počalo vésti svůj vlastní život [...] tím tedy byl otevřen matematický svět pohádek; svět, ve kterém je místo pro fiktivní osoby a překvapující vztahy; svět nezávislý na skutečném bytí nebo nebytí a chráněný před znepokojivou a v jádře trýznivou kritikou [...] Skoro vždycky je to epický děj, co přenáší posluchače přes potřeby vstetných otázek po existenci, přičinnosti a jiných bližších okolnostech [...] Dynamické slovo a dějové plýnutí od představ k představě [...] ruší vztah představ k věcem, protože uvádí představy ve vztah mezi sebou.

Také jiné zákony pohádek, zejména jejich sklon k opakování a k přejímání motivů již hotových, vysvětluje Čapek z vypravěčského podání:

Ale povídání má i jiné zákony: například, že se zvláštní zálibou se opakuje. Nikdo by mýslím nechtěl napsat desetkrát tutéž povídku;

5) Podtrhujeme my.

ale každý z nás s živou chutí vypravuje třeba podvacáté, co se mu stalo loni o prázdninách. Každá povídaná historika má tendenci stát se více méně ustáleným, opakovatelným útvarem. Dále každý vypravěč si dovede s podivuhodnou lehkostí přisvojit cizí motivy; slyšel historku jinde a povídá jí dál jako svou vlastní [...] tvořivý výkon povídání není v motivu, nýbrž v samotném aktu povídání a v pohotovosti vybavit si ten nebo onen motiv ve vhodném a propos.

Tyto výroky jsou zajímavé i pro teorii pohádky vůbec; chceme však jich užít k charakteristice pohádkové tvorby Čapka samého, neboť je pravděpodobné, že vlastnosti, které Čapek přičítá pohádce jako druhové znaky, budou se především projevovat i v jeho vlastní pohádkové tvorbě. Jestliže pojímá pohádku jako druh básnický, jehož slovní výraz i téma jsou ve všech svých hlavních vlastnostech určeny ústním způsobem podání, je zřejmé, že tvoření pohádek bylo mu příležitostí vyzkoušet vypravování v jeho nejzákladnější podobě.

Pokusíme se osvětlit Čapkovu pohádkovou tvorbu rozбором *Pohádky psí*. Zajímavé je, že její hlavní námět, historie Voříškova nalezení a vychování, je bez zázračných prvků; ty jsou odsunuty do vložené epizody. Jde zřejmě o pokus dodat pohádkového rázu vypravování bez nadpřirozených osob a událostí, charakterizovanému jen jistými slohovými a kompozičními vlastnostmi. Všimněme si větné stavby: jsou zde dlouhá souvětí, většinou souřadná. Věty jsou navlékány jako korály na šňůrku, uplyvají beze spěchu, jedna druhou netísí — známy to sloh pohádek vyprávěných živým slovem. Ve shodě s volností syntaktického přiřadování vyskytují se v nich časté odbočky od hlavního proudu významové souvislosti:

A štěkat uměl Voříšek, jako když z pistole střelí. Prásk! napravo, že tamhle husy samým lekem běží a zastaví se až v Polici na rynku, celé udivené, kde se tu vzaly; prásk! nalevo, že holubi z celé vesnice vyletí, zakrouží a snesou se až někde na Žaltmanu, něku-li až na pruské straně; tak silně uměl štěkat Voříšek, psisko mizerné, a div mu pak ocas neuletěl, jak jím švihal radost, když tohle natropil.

Celá dlouhá věta druhá je toliko opakováním a obšírným rozvedením tématu krátké věty první; vzhledem k celkové souvislosti textu je pouhou odbočkou. Takovéto zákruty slovního výrazu mohli bychom sledovat téměř od věty k větě. A totéž se děje i na rozlo-
hách širších, srov. úvahu o automobilech v druhém odstavci. Sloh

i kompozice Čapkových pohádek se pohybují k cíli nikoli nejkratší cestou, ale klikatě, s odbočkami a návraty. S tím souvisí i zvláštní způsob spojování motivů: i ty jsou přiřadovány volně, takže mnohdy mezi nimi pozorujeme zřetelný šev. Lze v takových případech přesně udát místo, kde jistý úsek navazuje na následující. V *Pohádce psí* jsou taková místa tři, na rozhraní čtyř hlavních úseků textu: úvod — nalezení Voříška — Voříškovo učení — zjevení psích vlí (tento poslední úsek má uvnitř další dělení). Každý ze jmenovaných oddílů je uveden zřetelnou úvodní formulí, která nenechá čtenáře na pochybách, že se zde začíná vyprávět nanovo. V jiných pohádkách Čapkových sledali bychom toto „nastavování“ ve formě ještě nápadnější. — S tím souvisí konečně i obliba uvolněné cyklizace pohádek u Čapka: také zde jsou dovolena nejpestřejší vybočení z celkového tématu cyklu. Tak např. ve *Velké kočce pohádce* jsou zařaděny nejen pohádky *Kterak král kočku kupoval* a *Co všechno kočka dovede*, ale i — jako pokračování v řadě — vypravování o tom, *Jak detektivové kouzelníka honili* a *Kterak slavný Sidney Hall kouzelníka chytil*, v nichž „titulní hrdina“ cyklu, kočka, mizí vůbec z obzoru; objevuje se znovu teprve v závěrečné pohádce.

Do vývojové linie Čapkovy prózy řadí se jeho pohádky jako experiment se samou podstatou epičnosti: pohádka, jakožto básnický druh se zdůrazněnou fiktivností námětu, odpovídá totiž ústřední snaze Čapka-epika o osvobození epického námětu od příliš strohé závislosti na vnější skutečnosti a jejích událostech.

*

Opouštíme nyní prózu epickou, abychom, stále ještě v souvislosti s básnickovým zaměřením na *mluvený projev*, pojednali o jeho úvahách, causerích a cestopisech. Máme na mysli zejména knihy *Kritika slova*, *O nejbližších věcech*, *Zahradníkovo roka*, *O věcech obecných* či *Zóou politickou*, *Italské listy*, *Anglické listy*, *Výlet do Španěl* a *Obrázky z Holanáska*. Všechny tyto spisy, stylizované téměř vesměs jako básníkův rozhovor s čtenářem, řadí se zcela přirozeně a bez ohledu na dobu vzniku do sousedství *Povídek z druhé kapy* a *Devatera pohádek*. — Dříve však než se pokusíme o podrobnější rozbor, je třeba uvědomit si jejich souvislost se žurnalistickou. Karel Čapek je žurnalistou nikoli z náhody, ale z určení. Zminujeme-li se o této stránce jeho působnosti teprve nyní, je to proto, že zde je

blízkost Čapkova tvoreni k žurnalistice nejochividnější: mnohé z knih, o kterých bude řeč, byly vlastně sestaveny z článků, uveřejňovaných po jednom v denním tisku. S novinářským povoláním a školním básnickým musí ovšem být počítáno i při knihách, které jsme již probírali, zejména při obou spisech epických, zařazených do této kapitoly: také *Povádky z druhé kapsy* a *Devatero pohádek* nesou stopy svého původního umístění v denním tisku: je to beletrie žurnalistova. Jejich hovorový ráz nabývá tak nového osvětlení: posluchač, ke kterému se básník obrací se svým „povídáním“, je vlastně čtenář novin. Zabarvení řeči hovorovou je prostředek sblíživší žurnalistu se čtenářem a dodávající jeho slovům aktuální naléhavosti.

Případ Čapkův není po této stránce v české literatuře první: podobným sloučením žurnalistiky s básníkem byl kdysi Jan Neruda. A také u Nerudy byl sklon k žurnalistice doprovázen silným sblížením poezie (dokonce veršované) s mluvenou řečí. Odtud ona „slova z ulice, učiněná posly věčnosti“, odtud i mnohé slohové vlastnosti jeho prózy. Není bez zajímavosti položit vedle sebe úryvek cestopisu Nerudova a Čapkova:

Neruda — Chtěl jsem se sice trochu prospat — přijelit jsem za prvního ranního šera mořem k Neapoli —, ale raději honem ven! Tam venku se něco stalo, snad nějaký politický skandál, bůhvíco! Prapodivný hluk! Teď jako když houf dětí dělá kočičnu — teď zas jako by se tam muž se ženou pral, již se urvořily strany, mužský sbor štká na ženský sbor — a teď vyniknul tón jednotlivý, zrovna až k srdci ta bolest sahá — dlouhé zaupění mužovo — zase všeobecný řev — Vypěhnem na ulici a ono venku — nic, pranic, zcela obyčejný neapolský život!

J sme ve čtvrti Santa Lucia, po Portě, sídle námořníků a fackinů, největší čtvrti města. Ulice plna lidí, kde jsou dva pohromadě, mluví oba najednou, kde jde jednotlivec, zpívá si hlasitě.

(*Obrázky z ciziny, Neapol*)

Čapek — Nebudu vám psát o Vesuvu ani o Modré jeskyni. Zejména pak vám nebudu psát o moři; slušný člověk nemluví o krásách své bytí jen dočasné lásky. Krom té krásné přírody je tu hlavní znamenitostí původní neapolský lid.

Lid neapolský má tradici starší než římské forum. Už Goethe přýpsal o stádech koz, jež ráno běhají po neapolských ulicích, aby byly namístě podojeny. Ráno o pět sedmé je pod mým oknem strašný řev; vystřím ven hlavu, a dole přezývkuje stádo koz (mají obličej jako anglické ladias) a jakýsi chlapík je s povzbuzujícím řevem dojí; a když

mne zmerčí, pustí vemeno, natáhne ruku a něco na mne volá. Vylezeš z domu, a hned na parádní Via Parthenope leží napříč chodníku kolohnát, ruce pod hlavou, černý jako klobás, a vyhrívá na slunci svůj uzžený pupek. Myslíš, že neumřel, ale spí; ale sotva přijdeš na dostřed huby, vytáhne zpod hlavy ruku a povídá: „Signore, un soldo.“

(*Italské listy, Lid neapolský*)

I bez podrobnějšího rozboru jsou zřejmé shody jak v námětu, tak i ve slohu. Vybrali jsme ovšem ukázký navzájem velmi blízké, ale nebylo by nouze o další paralely, kdybychom chtěli počet ukázek rozmnožit. Jsou ovšem u Nerudy partie, jakých by nebylo lze si představit u Čapka, a naopak: nám šlo jen o spojující nit, kterou tvoří žurnalistika a doprovázející ji užívání slohu hovorového.

Přistoupíme nyní k podrobnější charakteristice Čapkových esejů, causerii a cestopisů. Nebudeme pojednávat o každém z nich zvlášť, třebaže jsou mezi nimi jisté rozdíly dané jednak rozličnými literárními druhy, jednak obdobími spisovatelova vývoje; shody jsou zde silnější než rozdíly a vynucují si pozornost. Pokusíme se nejprve charakterizovat několika citáty postoj, který Čapek causeur, cestopisec a pozorovatel zaujímá k vnějšmu světu a jeho věcem. Důležitý je především důraz, který klade na čisté, nezažaté pozorování: „A já věřím, že vidění je velká moudrost a že je služnější mnohem více vidět než soudit; ba věřím, že tím více kdo vidí, tím méně může soudit a tím méně také touží po tom, aby byl soudcem“ (*Kritika slov*). Je třeba, tvrdí Čapek, vidět věci zároveň z mnoha stran: „Kámen není pouhý kámen; je to zbraň, mezník, stěna domu, kámen úrazu, budoucí socha — vše, co z něho uděláš. Tygr není pouhý tygr; tygr je mládě, otec, kožšina, lesní bůh nebo dobrodružství v džunglích [...] všechno je mnohostranné a slibné, plné možnosti a klíček“ (tamtéž). Jednostrannost vidění pochází z toho, že jsme zvyklí posuzovat věci jen ze stanoviska nejobvyklejší jejich funkce. Následkem tohoto jednoznačného zařadování ztrácí věci svou odstiněnost a rozmanitost; proto: „Obrátme věci vzhůru nohama, abychom je lépe poznali; obrátme přírodu vzhůru nohama, abychom do ní lépe viděli“ (*Zahradníkův rok*). Jakmile člověk přihlédně k věcem takto, pak „není nikdy hotov s objeňováním rozdílů“ (tamtéž). Proto má Čapek rád cestování, které ukazuje novou tvář známých věcí, a tak byl také doveden k zahradnictví jako literárnímu tématu: zúžený horizont, ale zato pohled zblízka a ze všech stran, takový je „zahradnický“ poměr

k věcem. Značný podíl — kladný i záporný — má při odhalování nové tvárnosti věci řeč. Záporný záleží v tom, že ustálené pojmenování, ustrnulý slovní výraz pro nějakou věc nebo děj, nám zastírá skutečnost: „Zdá se, že jsme více ovládáni slovy, než jimi vládneme sami“ (*O nejbližších věcech*). „Omyl, hloupost nebo lež nezačínají myšlenkou, nýbrž už slovem“ (*Kritika slov*). Proto podniká Čapek, a ne jen jednou, polemiku s ustálenými řečnickými slovy. *Kritiku slov* a studii *V zajetí slov*. Kladná účast řeči při obnovování skutečnosti je umožněna tím, že „slovo je obrostlé významy jako kámen mechem nebo strom jmelím. Anebo je pokryto významy tak jako skála kulturním nánošem“ (*Kritika slov*). Stačí odhalit a vzkřísit tyto mnohonásobné a skryté významy, aby oživila před naším zrakem i skutečnost, která je pod nimi.

Ve slohu Čapkových cestopisů, causerii a úvah se, jak již řečeno, nápadně uplatňuje hovorový ráz: knihy jsou stylizovány jako rozprávění se čtenářem. Odtud např. začátky kapitol, jakoby navazující nit přerušného hovoru: „Nuže, viděl jsem vše: viděl jsem hory a jezera, moře, pastviny i kraje podobné zahradám [...]“ (*Anglické listy, Darroor*). — „A to už mně raději, Katalánci, zahřejte svou sardanu, muziku vřesknou a důkladnou [...]“ (*Ulet do Španělska, Sardana*). Rovněž v kompozici sledujeme občas asociativní přecházení od věci k věci, např.: „A přece tato líbezná florentská Toskána dlouho a náramně bojovala se všemi sousedy: s Aretinskými, se Sienuou a s Pisou, čímž jsem se šťastně dostal k Pisě.“⁶⁾ Pisa je do celá příjemné město [...]“ (*Italské listy, Toskána*).

O vívu hovorového zabarvení mohli bychom mluvit i tam, kde se věci cizí a vzdálené přibližují a zdomácnují přenesením do známých poměrů, tak např. líčí-li se hemžení lodí v přístavu jako přeshlapování stáda ve stáji: „Je to jako přeplněný kravín, kde železné a dřevěné krávy jedna přes druhou bučí, pouští vodu, přehřívají uhlí a železo, tlačí se, funí, přeshlapuje, cpe se a vydává; jsou to krávy zaoceánské, černé a červené, nažrané k puknutí, a krásné veliké plachetnice [...]“ (*Italské listy, Janov a Milán*). Avšak takováto přenášení z jedné významové oblasti do jiné mají ještě jinou a důležitější funkci než připomínat řeč hovorovou: jejich úkolem je oživit skutečnost, ukázat ji z nevyklé strany, popřípadě z několika různých stran. Velmi častý případ je ten, že věc velká a důležitá se ukazuje jako cosi nepatrného, tak např.:

6) Podtrhujeme my.

Viděl jsem dále babylonskou věž, na níž se pletly jazyky pěti stoltím: je to milánský dóm. Zdálo se, že obrovský kus bledě antimonu, co krystaluje v takových tenkých jehličkách, nebo jako ne-smírný mramorový arýčok; každá jehlice, toť věžička nebo fiala, a když ji rozlousknete, má uvnitř plno soch a nahore sochu [...]“ (*Italské listy, Janov a Milán*)

Přihází se ovšem i opačná transpozice, věci nepatrné ve velikou; tak např. krystaly v přírodovědném muzeu popisuje Čapek takto:

Jsou krystalové jeskyně nebo obiludné bubliny minerálního těsta; je nerostné kvašení, škváření, růst, architektura i inženýrství; přisám-bůh, gotický kostel není nejsložitější z krystalů. I trvá v nás síla krystalinická; i krystalizoval Egypt v pyramidách a jehlanech, Řecko ve sloupcích, gotika ve fialách a Londýn v kostkách černého bláta; nesčíslné zákony stavby a skladby probíhají hmotou jako tajemné matematickéblesky.“ (*Anglické listy, V Natural History Museum*)

Jindy se změny významové oblasti dosahuje přesunutím „perspektivy“; tak např. se o člověku a jeho životě vypráví tak, jak se jeví kočce:

Tohle je můj člověk. Nebojím se ho. Je velmi mocný, neboť jí velmi mnoho; je Všezeroucí. Co žereš? Dej mi! Není krásný, nemá dosti srsti. Nemaje dosti slin, musí se umývat vodou. Mňouká drsně a zbytečně mnoho. Někdy ze spánku přede [...]“ (*O nejbližších věcech, Z názorů kočky*)

I neautomatičtější lidským úkonům se v tomto osvětlení dostává obnovené zajímavosti.

Přesun významových oblastí nabývá mnohdy rázu parodického, tak např. v causerii *Vzkříšení (O nejbližších věcech)*, kde slavnostní úřední ceremoniel se prolíná s intimním uctíváním přírody:

Včera o dvanácté hodině polední přivítal primátor dr. Baxa jménem širší správní komise Velké Prahy a obyvateřstva hlavního města Jaro v Kinského zahradě. Provázen zástupci radničních klubů, přednosty městských úřadů, dále zástupci cechů, hasičstva, městského zřizovatelstva, uniformovaných sborů atd. atd. navštívil první Kvetoucí Krokus a v delší řeči jej ujistil radostnými pocity, s nimiž hlavní město vítá návrat Jara do svých staroslavných zdí [...]

Je zde promítnuta lyrická báseň do slohu novinářské lokálky, a tím uvedeny ve styk významové oblasti navzájem velmi vzdálené. — Ustrnulá slohová a kompoziční klíše jsou Čapkovi velmi časté pro prostředkem parodických významových přesunů, tak např.

Za třetí pak španělská zahrada pozůstává především z nejbujnější vegetační džungle, z tropického porostu, ze kterého tryskají palmy, cedry a platany zarostlé lianami bouganvillei, klematisů, aristolochií, bignonií, dále takových velkolistých slahounů s květy podobnými svilačí, kterážto rostlina zde sluje „campanilla“; [...] dále z dračen a datlovníků, chamaeropsů, akácií, feničů, a proboha, jak já mám vědět, jak se to všechno jmenuje!
(*Výlet do Španěl, Jarátines*)

V dlouhém pásu defilují tu jména stromů a květin: exotičnost názvů má sama o sobě lyrickou hodnotu; výčet je nekonečně dlouhý a na konci je perspektivně ještě prodloužen zvoláním: „Jak já mám vědět, jak se to všechno jmenuje!“ Z každé skoro stránky knih jako *Italské* nebo *Anglické listy* nebo *Zahradníkův rok* daly by se uvést nové a nové doklady. Vždy jde v podstatě o totéž: nakupe-ním jmen věcí nebo dějů je charakterizována nekonečná mnoho-tvárnost a proměnlivost skutečnosti. Občas jsou všechny naku-pené výrazy synonymní a vztahující se k jediné věci, která má být zachycena z různých stran a v různých osvětleních, např.: „Nuže, sem se všemi slovy, jež praví, že něco je milé, utěšené, vděkplné, půvabné, rozkošné, spanilé, krásné a líbezné!“ (*Italské listy, Torsrana*)

Někdy se synonymní výčet projevuje jako stále opakování téhož pojmenování, ale pokaždé s jiným přívlastkem (popř. pří-vlastkovou větou), např.:

Jsou grachty⁷⁾ živé, po kterých plují lodi a lodičky, a grachty zarostlé zeleným povlakem řas; grachty chudé, jež páchnou bahnem a rybi-nou, a důstojné grachty, určené, aby v plném lesku obrážely průčelí patricijských domů; posvátné grachty, v kterých se zrcadlí kostely, a zasilé, osleplé kanály, ve kterých se neobráží ani oko boží [...]
(*Ohrádky z Holandska, Grachty a Kanada*)

Účelem je zřejmě ukázání věci v nejrůznějších perspektivách.⁸⁾

7) Grachty — holandské pojmenování průplavů (kanálů).

8) Záliba ve výčetech se neomezuje toliko na esejistickou a causeristickou prózu Čapkovy: našli bychom ji, a to v zajímavých obměnách, leckdy i v epice. Projevuje se zde např. jako zahrávání s nakupenými vlastními jmény: „Protože v této historii vystupuje soudce, který vynáší svůj rozsudek nehledě na paragra-fy, výběž na zdravý lidský rozum, plyne z toho, že se následující událost nemoh-la stát jinde nežli v Anglii; a sice stala se v Londýně, přesněji řečeno v Kensingtonu; nebo počkejte, bylo to v Bromptonu nebo v Bayswateru, zkrátka tam někde“ (*Povídky z jedné kapsy, Věškyne*).

V novele téže knihy (*Ukradený spis 139/VII. Odd. C*) praví policijní agent, pro-hlížeje místo krádeže: „To udělal Pepek nebo Andriik; ale Pepek snad sedí.“

v *Zahradníkův rok* několikrát popisuje bezradnou práci zahrad-nického začátečníka slohem přesně organizovaných „návodů“ z příruček; jindy opět s parodickou narážkou na vědecká třídění rozděljuje květiny na flóru „nádražní, železniční, řeznickou, hos-tinskou, slavností“ atd.

Někdy k proměně významových oblastí stačí docela malá roz-loha výčtu obsaženého v jediné větě, kde se náhle, bez přechodu, vedle velkých věcí postaví malá, vedle vznešených líbezná atp., tak např.: „Ubíhá hrabství za hrabstvím, v některém krávy leží, v některém stojí, někde se pasou ovce, jinde koně a jinde jenom vrány“ (*Anglické listy, Edinburg*). Výčet „krávy, ovce, koně, vrány“ je vílvem posledního členu nápadně nesourodý po stránce význa-mové, ježto významová oblast „domácí zvířata“ je náhle protáa oblastí „polní ptactvo“, a nesourodost je ještě podtržena slove-sem „pasou se“, které se ve vlastním významu hodí jen pro oblast první. Podobnou stavbu má věta: „Raději bych toto ani nepsal, neboť strýdím se, že nedovedu přesně říci, je-li nejkrásnější věcí na světě plavba po moři nebo Montreale nebo zahrádka v San Giovan-ni degli Eremiti“ (*Italské listy, Palermo*); vedle věcí vznešených, jako je moře nebo město se slavnou katedrálou, je zde položena drobná idyla malé zahrádky. I takovému nesourodé výčty mívají mnohdy zabarvení parodické: „S hydrantem a hadicí lze kropit ovšem rychleji a jaksí ve velkém; za poměrně krátkou dobu postří-káme nejen záhony, ale i pažit, svačící rodinu sousedovu, chodce na ulici, vnitřek domu, všechny členy rodiny a nejvíce samy sebe“ (*Zahradníkův rok, Zahradníkův červenec*). Gramatický předěl je v tomto výčtu dán spojkou „ale i“, předěl významový však teprve po slově „pažit“, neboť není totéž kropit trávnik jako postříkat lidi; nesoulad gramatického členění s významovým podtrhuje pa-rodický přechod z jedné významové oblasti do druhé. — Někdy bývá střídání oblastí tak prudce míhavé, že každý člen výčtu při-náší s sebou jiné ovzduší: „místa, jež už neumíš pojmenovat a kde se ti mísí strašná modř, úpal, srdceryvný řev oslů, zrající pomeran-če a hbité klouzání ještěrek v jediný téměř nepřičetný dojem, ko-reněný zápachem trusu a máty“ (*Italské listy, Moře*).

Zde jsme však již na přechodu k věci jiné, k zacházení se slov-ní zásobou jazyka. Čapkova próza miluje totiž hromadění slov v bohatých a rozmanitých výčetech. Jako příklad postechněme líčc-ní španělské zahrady:

Nakonec je třeba říci několik slov o větě v Čapkových cause-riech: obvyklým typem je tu volná souřadnost jednotlivých vět a větých členů; takový typ syntaktické stavby se hladce poddává významovým přesmykům z oblasti do oblasti. I jinak je to věta svrchovaně přízpůsobivá a proměnlivá: dovoluje rychlé proměny tempa, střídání intonací (oznamovací, tázací, zvolací, práci a jejich podružných odstínů) i změnu měřítka, v kterém se námět podává. Jako příklad postupu jmenovaného na posledním místě uvedeme líčení baskické hry míčem, zvané „pelota“:

Zatímco se rozvíjí tato vášnivá hra v sázky, odehrává se dole pod publikem pelota v užším slova smyslu, kterou hrají dva a dva páni s takovým dlouhým pleteným luskem nebo korytkem, upevněným koženou rukavicí na pravé ruce. Do toho lusku chytí seňor Elo la letící míček a šups, praští s ním na vysokou zeď, která se jmenuje fronton. Míček se odrazí s hlasitým plesknutím a letí zpátky s razancí projektilu; bums, už jej má ve svém lusku seňor Gabriel a střelí jím do zdi. Hopla, teď jej vylovil ze vzduchu svým luskem seňor Ugdale, zatočil tou pálkou a vrhl míček na fronton jako bombu. A bum, už jej má v korytku seňor Teodoro a vmetne jej na stěnu, až to zaduní; teď je zas na seňoru Elobovi, aby jej v odrazu chytil. Tedy tohle je zpomalený film: ve skutečnosti vidíte čtyři bílé figurky, skákající každá na své čáře, a bum plesk, bum plesk, bum plesk, nad nimi lítá míček skoro neviditelný.

(*Výlet do Španěl, Pelota*)

Líčení těžé věci je zde podáno dvakrát: poprvé je každé fází hry věnována zvláštní věta, podruhé jsou všechny fáze shrnuty do věty jediné. Autor sám srovnává toto dvojité líčení s dvojí rychlostí filmu; na nápadném příkladě odhalil zde pružnost své slohové a kompoziční metody.

Esejistická a causeristická próza Čapkova je, jak patrně, velmi charakteristická pro svého autora: její žurnalistický ráz, hovorné

Kdyby vymáčkli jenom sklo, tak by to mohl být Duandr, Lojza, Novák, Hostička nebo Kliment. Ale tohle bude Andrtík. Najdou se dokonce případy, kde metody výčtu je užito jako kompozičního postupu, tak např.: „Strážník Vrzal [byv střelen] se chytil za břicho a rozběhl se za [zločincem]; po stu krocích se zhroutil; ale to už zahvízdaly policejní píšťalky a několik mužů běželo za probájejním stínem. Za Riegrovými sady padlo pár výstřelů; čtvrt hodiny nato se několik aut oveshých strážníků hnalo do hořehého Žižkova a hlídky čtyř nebo pěti mužů prolézaly novostavby té čtvrti. K. jedné hodině třeskl výstřel za Olšanským rybníkem; kdosi běžící střelil po mládenci, který se vracel od svého děvčete z Vackova, ale netrefil ho. O druhé hodině uzavíral řetěz strážníků a detektivů Židovské pece a krok za krokem se stahoval“ (Tamtéž, *Oplatlivý konec*). Rychlé uplývání děje je tu podáno jako výčet drobných úseků.

zabarvení i typický postoj ke skutečnosti dokreslují podstatně básníkův profil. Vylíčením jejího rázu je vlastně úkol naší studie splněn; zvláštní kapitolu o knize *Maryas* připojujeme jen proto, že teoretické názory básníkovy o literatuře jsou důležité pro poznání jeho vlastní tvorby. Kompozici a slohem však *Maryas* náleží do skupiny, o které jsme právě pojednali.

V. TEORIE LITERATURY

Studie o literatuře, uveřejňované po několik let v časopisech, sebral K. Čapek v knize zvané *Maryas čili Na okraj literatury*. Jíž tento titul naznačuje mnoho o celkovém rázu knihy: patronem svého díla učinil autor známého krále z řecké mytologie, který se pustil v závod s Apollinem, bohem múzického umění, a bývá proto sta-ven v protiklad k vůdci múz. Podtitul „na okraj literatury“ mluví ještě zřetelněji: Čapek jím naznačuje, že předmětem jeho úvah je nikoli „vysoké“ umění oficiální, ale pokorné umění okrajové (periferní), kterému jméno umění nepřikládají zpravidla ani ti, kdo je tvoří, a které leckdy bývá hodnoceno jako primitivní neumělost nebo jako zrůda, tak např. pouliční písně, kalendářní povídky, lidové romány. Společná vlastnost výtvorů, o kterých autor v této knize pojednává, je bezejmennost původců: buď nejsou skutečně známi, jak je tomu např. při anekdotách nebo „písničních lidu pražského“, nebo na jejich jméne nezáleží, jako je tomu např. při „románech pro služky“; srov. o tom výrok básníka samého: „Obyčejně schází titulní list; vskutku nevím ani jedno jméno knihy nebo autora. Ostatně na jménu zde záleží tak málo jako na jménu skladby, kterou hraje dole na dvoře flašinet. Krása flašinetu stejně jako krása takového románu je neosobní, bezejmenná a obecně lidská.“ Proto se studie netýkají jednotlivých děl ani osobnosti, ale celých literárních druhů; výjimku tvoří jediná studie, ostatně vznikem nejstarší z celé knihy, *Poeta*, o díle duševně abnormálního básníka; ani zde však není kladen důraz na jméno, uvedeně jen v poznámce na konci článku.

Čapek hledá na svém materiálu toliko ustálené znaky druhové: zajímá jej, co činí anekdotu anekdotou, pohádku pohádkou, detektivní povídkou detektivkou. Vhodným předmětem takového zkoumání je právě anonymní literatura periferní, protože zde, kde osobnost původcova nemá významu a kde technika ustrnulá

v klíše přechází bez proměny z ruky do ruky, jsou společně druhé-
vé znaky zřetelnější než v literatuře „umělecké“, individuálně od-
stíněné. Zájem o techniku neindividuální tvorby lze také vysvětlit,
proč se mezi studii ocitají i některé netýkající se literatury
ve smyslu básnictví, byt' periferního, nýbrž projevů sdělovacích;
máme na mysli zejména článek *Chvála novin*. Není totiž v moder-
ním písemnictví jiného druhu projevů, který by do té míry pracoval
s tradičními klíši, ať jazykovými, ať obsahovými, jako noviny,
a Čapek v své studii a s důslednou zálibou ukazuje, jak novinářská
technika vtlučuje do uniformujících rámců denní skutečnost,
mnohotvárnou a znepokojivou. Ostatně i noviny a jejich výstavba
se Čapkoví jeví jako cosi blízkého umění: „Každé [novinářské]
ustálené řešení má svou estetickou hodnotu. Je to jakýsi oddech
v přívahu novosti, je to jako rečérn, jež čtenář může zapětí s se-
bou. Je to hotový rám, do něhož nová událost hladce zapadne,
čímž je zároveň uspokojivě vřizena. Sotva se vynoří, přestává být
něčím nebývalým.“ Neopomine také dodat, že „za svého druhu
novináře lze považovati různé rapsódy, aiódy, skaldy a bardy“ a že
„líhas se podobá dnešním novinám“. — Literární druhy, kterými se
autor *Maryša* zabývá, jsou také těsněji než literatura „vysoká“
spjaty s konkrétními společenskými útvary, právě proto, že zastí-
rají osobnost původcovu. Odtud stálý zájem o povahu prostředí,
které jistý druh vytvořilo nebo přijímá.

Předešlím ovšem přihlíží Čapek k tomu, jak je věc „udělána“:
jde-li o pohádku, klade si nad ní otázku po podstatě epičnosti,
jde-li o román „pro služky“, po vlastnostech románu vůbec, při
kalendářních povídkách po stavebných rozdílech mezi literárním
romantismem a realismem. Na ukázkou uvedeme aspoň část úvahy
poslední:

Můžeme různým způsobem definovat literaturu realistickou; v mno-
ha případech realismus je ten druh literatury, ve kterém děj bere
špatný a ponurý konec, kdežto literatura romantická vede spíše ke
koncům triumfálním. Nebo v literatuře realistické se umírá na přiro-
zenou smrt, jako je rozedma plic, úraz, zánět ledvin nebo sešlost vě-
kem, kdežto v literatuře romantické se umírá na dýku, jed nebo sou-
boj. Dále literatura romantická líčí jenom děj, počínající tím, že
Angelička, už vyspělá ve slícnou pannu, potkala pana d'Evremonta;
naproti tomu literatura realistická líčí život, to znamená pokud mož-
no celý život; nežli vesnická Anděla vespěje ve slícnou pannu, muse-

jí se nejdříve vzít její rodiče, načež si přikoupí kozu, krávu a něco
polí, mají dceru Andělu, která si nakonec vezme chudého kováře, má
zdárné děti a dožije se vysokého věku, chovajíc na klíně vnoučata.
Kalendářová povídka provází obvykle své hrdiny od stavu prenatál-
ního až do požehnaného stáří nebo přirozené smrti.

Jiné citáty z knihy *Maryša* byly uvedeny v předešlých kapitolách,
zejména při rozboru Čapkových pohádek.

Ptáme-li se, jaké osobní a umělecké důvody vedly básníka Čap-
ka k tomu, aby při teoretických úvahách o literatuře sáhl právě
k literární „periferii“, odpovídá sám (ve stati *Proletářské umění*)
takto:

Často mne zaráží u většiny nových knížek, které čtu, vzpomenu-li si,
k jak úzkému kruhu lidí se obracejí [...] Potřebujeme holiče nebo
švadleny košil, ale je velmi málo pravděpodobno, že by holič nebo
švadlenka z konfekce potřebovala zrovna nás a našich knížek [...] Kdyby
se mělo zrodit nové lidové, to jest lidem prožívané umění, muselo by
se patrně velmi přímo a plně obracet k této lidské a lidové přiroze-
nosti; ale nesmelo by k ní jaksi blahosklonně sestupovat, nýbrž pro-
dírat se k ní s námahou a povznesením ducha; neboť jinak není velké-
ho umění. Bylo by nutno dobývat ho z kůže, a nikoliv z oblasti
exkluzivních výtvorů; bylo by třeba ohlédnout se po všelijakých pra-
starých tradicích (k nimž počítám i soudní síň, film, hrdinné eposy,
kolportážní romány a jiné nedosti oceněné zdroje) a pak udělat
z toho umění. Ach, kdybych mohl prorokovat, jak se to udělá, nepsal
bych tento článek; nýbrž napsal bych román; bylo by tam o lásce
a hrdinství a jiných velikých ctnostech, a bylo by to tak krásné, tak
sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval z ruky do
rukou, z ruky rozpíchané, rozleptané od prádla, rezavě cihelným práš-
kem, potřísněné inkoustem od rukou označených zase jiným těžkým
životem, až by se u všech výtisků ztratil titulní list a nikdo by nevě-
děl, kdo to napsal.

Tento projev, ve spojení s celou knihou, která jej obsahuje, osvět-
luje nově některé vlastnosti literární tvorby Čapkovy: tak zejmé-
na slohové přiblížování k řeči hovorové i sklon k žurnalismu se
objevují jako souběžné se snahou o široké zlidování literatury. Je
možné uvést i přímé paralely mezi jednotlivými básnickovými spi-
sy a teoretickými články: povídkovým knihám s tématy detektivní-
mi — jsou to kromě některých čísel z *Božích muk* soubory *Povídek*
z jedné a druhé kapsy — odpovídá studie *Holmesiana čili o detektiv-
kách*; kniha *Devátého pohádek* má za protějšek studie *K teorii pohádky*,

Několikero motiva pohádkových, Několik pohádkových osobností. Úzké sepětí a souběžnost básnické praxe s literární teorií dosvědčují v Čapkovi spisovatele vědomě vyhledávajícího prostředky své tvorby i odvažujícího efekty, kterých jimi dosahuje, konstruktéra svrchovaně jistého svým gestem.⁹⁾

(1934)

PRÓZA K. ČAPKA JAKO LYRICKÁ
MELODIE A DIALOG

Nad čerstvým hrobem velkého současného spisovatele, jímž byl K. Čapek, lze a je třeba, jak se také již několikanásobně stalo, pokoušet se o zachycení všeho lidsky důvěrného a prchavého, čím byl obklopen jeho zjev, všeho, co zítřka hrozí zapadnout do nepaměti; i vidíme, jak z drobných vzpomínek těch, kdo stáli Čapkovi blízko a nejbliže, noří se pozvolna, modelována jednotlivými údeřy, definitivní lidská podoba toho, jenž právě „věčnosti byl změněn v sebe sama“. Nelze však ještě učinit totéž s jeho dílem, které smrtí svého původce daleko ještě nepřestalo být přítomné, daleko ještě nenabýlo tváře definitivní a neproměnné. V těžkostech dnešní chvíle — a právě pro ně — netkví Čapek-básník svým dílem mimo nás, ale uvnitř jednoho každého z nás. Je jediním z hlasů našeho svědomí, z hlasů, které se domáhají slyšení při jakémkoli pochybení na dnešní a budoucí uspořádání světa, poměru člověka k člověku a ke skutečnosti. Hlas básníka Karla Čapka nezaléhá k nám z dalek minulosti jako sladká ozvěna dohaslých zájmů a sporů, přijímaná bez námitek proto, že je už zpola nesrozumitelná, ale jako živá, vášnivá a plně přítomná apologie, vyzývající k odpovědi a k zaujetí stanoviska. Bylo by proto předčasné pokoušet se o „definitivní zhodnocení“, jež se rovná likvidaci, uložení do příhrady a které umožňuje dočasné zapomenutí. Tolik budíž řečeno na omluvu toho, že na hrob básníka neklademe všeobecně mající nekrolog, nýbrž prostou studii, věnovanou jedné z otázek umělecké výstavby Čapkova díla.

Název naší studie zdá se naznačovat omezení materiálu; je proto třeba podotknout, že hodláme-li vyjít od *zrukové* stránky

9) Rozbory podané v tomto úvodu přihlížejí toliko k umělecké výstavbě Čapkovy prózy. Stranou zůstaly zejména otázky pasivního i aktivního vztahu básníka k dílu ke společenskému a kulturnímu dění, ač právě Čapek reaguje citlivě na stav a proměny obecné mentality. Tak např. nejistota, kterou vyznívají všechny povídky *Božích muk*, nemá jen zdůvodnění umělecké, ale odpovídá zároveň pocitům obecné nejistoty, provázející osudy společnosti i jednotlivců za světové války. Povíalečná *Tovarna na absolutno* je odrazem a zároveň kritikou rozkolísání všech hodnot, přivozeného světovou válkou. Převratný vlnělec, na kterém je vybudován námet *Krakatinu*, je symbolem — a román sám opět kritikou — titanismu, zejména průmyslového a obchodního, provázejícího rekonstrukci ochuzené a zpustošené Evropy. Bylo by lze sledovat linii i dále; jiný je např. kulturní a ideologický stav, z kterého vyrůstá *Povětrní*, než onen, kterému odpovídají *Povídky z jedné a druhé kapsy*, ač příbuznost výstavby těchto děl je nesporná. — Zjednodušení, které vzniklo omezením našeho úvodu na stránku uměleckou, bylo vyvoláno zvláštním určením antologie.

jednotu". — Takovou rekonstrukci předvádí potom rozbor Máchova díla jako celku, veršovaného i prozaického. První okruh problematiky představuje básnické pojmenování, v němž je nejzávažnější výklad „skrytých významů symbolických“. Potenciálním symbolem se u Máchy může stát každé slovo. K objasnění tohoto jevu je třeba vzít v úvahu způsob, jakým je u tohoto autora vytvářen kontext: jeho soudržnost je maximálně uvolněná v prospěch osamostatňujících se jednotek, z nichž se skládá. Nedostatek významové soudržnosti se u Máchy projevuje často i v syntakticky těsném spojení slov. V uvolněných a nesourodých významových vztazích se může rozvinout hra druhotných významů, jejich srážky nebo prolínání v rovině jazykové i tematické. — Druhá část studie se obrací k větě stavbě. Také v ní se projevuje tendence k uvolnění, k oslabení zřetelné významové souvislosti, k jejímu častému přerušení, k nedopovědění. Potvrzuje to intonace, o níž vnějšíkově vypovídá grafický projev. Ani zde není účinek uvolnění větě stavby jednoznačný: jeho přínosem může být navození nečekaných vzájemných konfrontací osamostatňujících se skladebných prvků. — Poslední část přechází k tematickým složkám. Rozkloubení věty zde má svou obdobu v uvolnění soudržnosti syžetu, v jeho útržkovitosti. Sjednocující role se ujímá kompozice motivů, silně předurčených svým jazykovým rázem. Jejich genezi (poměru mezi přímým zážitkem a přejetím) je věnován rozsáhlý výklad. Intenzivní „život“ motivů v Máchových textech je účinnou protiváhou jejich fragmentaristnosti; je zdrojem mnohoznačnosti, která je podkladem trvalé působivosti Máchova díla.

Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobář* (s. 376)

(Macek č. 126, 158, 495)

Po prvním otisku ve *Slozu a slovesnosti* putovala studie normální cestou do KČP2, 1. vyd. K tomuto 1. vyd. se vracíme ve třech nových významných případech, kde se KČP2, 2. vyd. od něho odchyluje. —

Na s. 386, ř. 3 *ponecháváme výraz volné (jednání), ač v KČP2, 1. vyd. stálo volní, a to pro analogii nikdy nezmeněněného volná (iniciativa)*

na s. 385, ř. 4 zd.: *záda do daného kontextu se lépe hodí význam slova „volní“ nebo „volný“, nelze rozhodnout*

393, 14 *tiskneme tvarů (podle SaS) místo tvaru (KČP2, obě vyd.)*

Mukařovského intenzivní zájem o surrealistické umění se kromě této studie, jež si k rozboru vybrala nejpůvodnější a básnický nejpřínosnější ze

všech Nezvalových sbírek tohoto období, projevil i několika pronikavými interpretacemi surrealistického výtvarného umění, které jen pro nedostatek místa nemohly být v našem souboru otštěny. Také v tomto kontextu zůstává Mukařovský poetologem, který od konkrétní analýzy básnických postupů a struktur postupuje k jejich úhrnnému smyslu a jejich významu pro orientaci člověka v současném světě; nevkládá tedy mezi tyto dva póly rozboru surrealistické teorie a programy nebo psychoanalytickou teorii Freudovu, i když si je příslušných souvislostí dobře vědom. Pro širší rámec pohledu na jevy zde zkoumané musíme odkázat ke stati *Dialektické rozpory v moderním umění, knižně přístupné* — kromě obou vydání KČP — také ve *Studii z estetiky*. — Stať je významná i metodologicky. V jejím úvodu je vytyčen cíl sémantického rozboru básnického díla: dospět ke zjištění „významovorného principu“, který lze — při všech možných proměnách jeho uplatnění v jednotlivých dílech jistě ho autora — vyvodit ze společných rysů umělecké výstavby. Nejde přitom přímo o „jedinečnost“ daného díla ani o bezprostřední kritický soud nad ním; jde spíše o postužení zvolené básnické metody a o její možný, teprve v aktu přijetí tvůrčího činu se naplňující životní dosah. V charakteristice řídicího principu, který určuje (sám bez konkrétního obsahu) ráz významové výstavby, bylo vlastně — byť přímo nepojmenováno — definováno „sémantické gesto“ (viz komentář ke *Genetice smyslu v Máchově poezii*).

Vývoj Čapkovy prózy (s. 399)

(Macek č. 60, 158)

První velká Mukařovského stať o díle K. Čapka byla původně úvodem výboru z Čapkovy prozaické tvorby, určeného především mladým čtenářům, který vyšel ve dvou vydáních. Mukařovský ho také sestavil a opatřil obšírnými poznámkami. Při zařazení do KČP2, 1. vyd. byly v souvislosti se změnou funkce textu vyloučeny některé vysvětlivky v závorkách nebo pod čarou (např. slova „poetika“).

s. 414, ř. 19 a 20 zd. *tiskneme Many, nebo [...]láska, (cd., jako ed.*

SzP) místo Many nebo [...]láska (ze všech verzíob)

Kromě toho, že je uceleným a učleněným přehledem Čapkovy prozaické tvorby, je tato stať také návodem, jak přistupovat k poezice jejích jednotlivých období a rozpoznávat vnitřní souvislosti mezi nimi. Hned od první samostatně vydané knihy (*Boží muka*) je zřejmé, jak nesamozřejmě, skrývající se i tajemnou bude pro tohoto autora „skutečnost“, o níž má vypovídat. Tomuto výchozímu poznání potom odpovídají

zvolené umělecké postupy v různých proměnách, vždy však také spjaté společnou intencí „odlišit vypravování jako významový celek od události jako faktu“. Noetické otázky se pro Čapka stávaly problémem umělecké metody: problémem dvojího smyslu či dvojího nevyřešeného hodnocení týchž motivů či postav v *Trapičích povídkách*, dvojitosti mezi skrytým pozadím a zjevným popředím v románu-fejetonu *Továrna na absolutno*. Techniku dvojí roviny bohatě rozvinutou rozpoznává Mukarovsky v *Krátkatiz*. Do samostatné skupiny byly zařazeny povídky de-aktivní a soudní, v nichž je vidění události opět závislé na subjektivním způsobu jejich hodnocení. Vyvrcholení této tendence můžeme spatřovat v Čapkově „noetické trilogii“ *Horďubal*, *Povítraň* a *Obyčejný život*. Rovněž ta je charakterizována „technikou mnohonásobného zrcadlení těžce předpokládané skutečnosti“. — Jestliže se Čapková próza svým problematizujícím přístupem ke skutečnosti hned od počátku rozvíjela v opozici proti tradičnímu realismu, její živý mluvní výraz i pojetí děje jako napínavého vypravování jí zároveň zaručovaly široký čtenářský ohlas. Z tohoto hlediska jsou pojednány zbývající okruhy jeho prozaické tvorby, pohádky, ale též cestopisy, eseje, causerie a jiné žurnalistické formy, v nichž nalezla svou mnohotvárnou příležitost mluvená řeč. Zaměření na ni odpovídal též Čapkův zájem o anonymní projevy literatury (*Maryas čili Na okraj literatury*), jež pro něho — i jako podnět pro vlastní tvorbu — představovaly elementární, lidské přirozenosti odpovídající podoby epičnosti.

Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog (s. 433)

(Macek č. 138, 158)

Studie, vzápětí po svém vzniku a časopiseckém otisku spolu s následující zařazená do KČP2, 1. vyd., se zde ani při dalších přepracováních neměnila. Spolu s vydavatelem SzP se snažíme dořešit vyznačování odstavců po citátech, které dosud bylo spíše náhodné. Řadu rozsáhlejších citátů zároveň převádíme do samostatných pe- titivých odstavců, což v dosavadních textech převažovalo, ale nebylo provedeno důsledně. Stranou této grafické úpravy ponecháváme jen citáty minimálního rozsahu.

s. 442, ř. 3 zd. *tiskneme skupinami slov (ed.) místo skupinami (dšechny dosavadní verze)*

Soustředění na zvukovou stránku Čapkovy prózy je v úvodu stati zdůvodněno předpokladem identity stavebního principu prosazujícího se v různých vrstvách díla. Každá z nich, v tomto případě zvuková, uplatňuje ve společně souhrně ovšem též své vlastní možnosti rozlišení. Dominující složkou Čapkových jazykových projevů je intonace (přesněji řečeno

její melodická složka). Mukarovského přístup k ní je v zásadě fonologický, systémový. Vychází z jasného stanoviska ke staré otázce: jak je zvuková organizace prózy (i dramatického dialogu) předurčena výstavbou textu. Obrací se především k interpunkci, respektive k odchylkám Čapkovy užívání interpunkce (zejména středníku a pomlky) od běžného úzu. Čapková intonace směřuje k měkké vlnivosti, k oslabování předěů, a tedy též ostré hranice mezi promluvovalými pásmy jednotlivých postav (a navíc i mezi nimi a autorskou řečí). Plynulost intonace sama o sobě však ještě autorovu prózu plně necharakterizuje. Její umělecké využití u K. Čapka ukazuje na svůj lyrický rodokmen: nejvládnějšími tvárnými prostředky jsou u něho opakování a kontrast intonačních útvarů. Působí samy o sobě (jako opakující se nebo kontrastní melodické a zároveň významotvorné motivy na začátku nebo na konci vět), působí i jejich rozmanitost a nakupení v určitých pasážích textu. Podílejí se také na tematické a kompoziční výstavbě (jako zvuková signalizace „leitmotivů“). — Závěr studie pojednává o pronikání dialogičnosti do Čapkovy prózy. Její původně lyrický ráz je v průběhu 20. a 30. let zvrstven hovorovostí natolik, že se jeho próza nakonec jeví jako „nepřetržitý dialog“ autora se čtenářem i se sebou samým.

Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka

(s. 451)

(Macek č. 140, 158)

Stat byla koncipována společně s předchozí; obě vyšly ve stejném ročníku SaS a byly i svérázným nekrologem. — Tentokrát je v časopiseckém otisku opět mnoho petivových partií, což bylo jako vždy v KČP2, 1. vyd. zrušeno. Zároveň tam byly pozměněny jednotlivé formulace. Soudíme, že také zde — podobně jako u studie *O jazyce básnickém* — znění v KČP2 je starší a pro otisk v SaS bylo z technických důvodů v drobnostech zkracováno. — Další citáty i zde tiskneme v samostatných petivových odstavcích, a to i tam, kde tomu tak v dosavadních verzích nebylo. — Na několika místech (s. 466, ř. 16 zd. a 4 zd.; s. 471, ř. 5; s. 472, ř. 12 zd.; s. 474, ř. 6 od citátu) obnovujeme podle SaS vyznačení odstavců.

s. 451, ř. 4 *výrok v uvozovkách je citován z úvodu vzápětí jmenovatelé autorovy stati Genetika smyslu v Máchovo pozíi.*

477, 1 zd. *tiskneme vyznačuje (podle SaS) místo vyznačovat (KČP2)*

Pojem „významová výstavba“ není v daném případě shodný s podobným termínem užívaným (v pojetí Vilema Mathesia) v jazykovědě. Nemíří