

ních společenských zákonů rozhodujících o vývoji sféry významů a tvarů literatury. Z marxistických podnětů vycházejí nejzajímavější, třebaže v podrobnostech diskutabilní práce toho druhu na Západě, například známá kniha Arnolda Hausera *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Bohužel příliš málo takových prací vzniká u nás. Pro jistý okruh polských marxistů — tady musím zase jmenovat Stefana Żółkiewského — by byly ideálem dokonce „dějiny literatury beze jmen“, syntetická kniha, která by naznačovala nejobecnější zákony literárních změn, zásadní směry vývoje literárních proudů, historickou proměnlivost forem a hierarchii literárních druhů.

Současná literární historie musí však zřejmě produkovat práce všech jmenovaných základních „vědeckých druhů“. Vývoj speciální analýzy, která může ukázat metodologické perspektivy možností vyjít mimo atomizovaný svět jednotlivých a „autonomních“ literárních struktur, navrácení ztraceného prestiže a metodologické modernosti monografii o tvorbě spisovatele i rozpracování poněkud zanedbaných syntetických pojetí, to vše je stejně důležité.

Tyto problémy musí vyřešit práce, která již probíhá a která je nyní hlavním úkolem vědců naší země — universitní učebnice dějin polské literatury, určená studentům, učitelům, pracovníkům různých oblastí kultury. Přes převahu syntetického pohledu nemůže rezignovat na žádný ze způsobů pojetí literární problematiky, o kterých jsme tu mluvili. Musí zachovat hlavní směrnice marxistické syntézy — historismus, genetismus, determinismus i operovat vlastním funkcionálním a dialekticko-strukturálním viděním předmětu. Tato učebnice musí vytvořit obecnou vizi historického procesu vývoje naší literatury a neopomenout přitom ani celistvý obraz přínosu jednotlivých tvůrčích individualit ani interpretaci děl, která jsou zvláště důležitá pro kulturní vědomí současného člověka.

СПОРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В статье обсуждаются три основные проблемы современного литературоведения.

Во-первых, это проблема генетизма и структурализма. Появилась она в конце IX и начале XXого веков во время борьбы против позитивизма. В результате этой борьбы появились два основных типа структурализма — экзистенциальный и «лингвистический» (Пражский лингвистический кружок, Роман Якобсон). Последний произвел большое влияние на литературоведение своей формулировкой нового антипсихологического понимания текста. Структурализм сосредоточил внимание литературоведов на одно лишь литературное произведение и принес цен-

ные результаты в структуральном и функциональном анализах произведения. Оказывается, что структуральный и функциональный подход к литературному произведению в принципе не противоречат предпосылкам марксистского подхода.

Во-вторых, это проблема антипсихологизма. Эту проблему надо рассматривать как результат радикального антигенетизма современной немарксистской науки. В статье излагается, что с одной стороны нельзя понимать литературное произведение как нечто психическое, но с другой стороны предметом литературоведения является не только одно произведение, но и связи его с обществом, эпохой, человеком; кроме того, предметом литературоведения является в определенной степени и личность пи-

сателя. Надо отказаться от позитивистического психологизма, но нельзя отказаться от марксистского генетизма и детерминизма.

В-третьих, это проблема иерархии определенных научных подходов. Позитивистический тип монографии о «жизни» и «творчестве» является не подходящим. Современный структурализм пользуется так называемым «искусством интерпретации». Польские литературоведы

должны создать картину литературно-исторического процесса при соблюдении основных марксистских предпосылок, но одновременно не забывать ни об особом вкладе отдельных личностей ни об анализе основных произведений. И так, основной задачей польского литературоведения являются поиски возможной интерференции основных современных подходов в рамках марксизма.

Polemika Karla Čapka s romantikou

MOJ MÍR OTRUBA

V sedmatřicátém roce vyšly u Borových Vzpomínky Karla Sabiny. Přestože šlo o dílo autora z minulého století, o dílo současníka a přítele Máchova, byla ta kniha vlastně literární novinkou. Vydavatel Miloslav Hýsek totiž svou edicí aktualizoval dva zapadlé Sabinovy časopisecké memoárové seriály ze šedesátých let, spojil je v jeden celek a vytvořil tak dílo nové, na které snad v této podobě ani sám autor nepomýšlel.

Ve Vzpomínkách vystupuje také několik zapomenutých zjevů pražské české a německé literární společnosti z předbreznové doby. Mimo jiné se tu vypráví o Janu Leopoldu Hornerovi, nedostudovaném právníkovi, domácím pánu na Starém Městě a člověku, který se podivnými způsoby domáhal umělecké slávy. Pokoušel se o poezii i hudbu, nejprve jej zaujal příklad zběhlého medika Rudiše, který si získal proslulost jako skladatel módní taneční hudby, pak chtěl na sebe upozornit německými básněmi, věnovanými ke korunovací císaře Ferdinanda r. 1836. Sňatek s nehezkou starší majitelkou domu jej existenčně zajistil a Horner šel za uměleckou slávou s plány smělejšími, rozhodl se napsat operu *Král Lear*. Libreto vytvořil tak, že dohromady slátal texty psané od „elastičných literátů“ hoštěných v jeho domě. Když se mu nedostávalo vlastní invence hudební, hledal nejprve pomoc Rudišovu, později objevil talentovaného muzikanta, zpustlého a pomateného ladiče pian, jakéhosi „barona Merkla“; opíjel ho, nutil improvizovat, Merklovy improvizace zaznamenával, a tak „komponoval“ hudbu k svému Králi Learovi. Obdobným způsobem získával i při instrumentaci skladby pomoc od nadějného absolventa pražské konzervatoře Sokola, jenž právě zápasil s velkým nedostatkem. Se svou operou chtěl Horner debutovat na některé mimopražské scéně, a aby si získal v širším uměleckém světě známosti, podpořoval zahraniční umělce hostující v Praze. Brzy byl obklopen příživníky a šejdíři z periférie umění a divadla a dělal jim mecenáše tak dlouho, až na to padl dům jeho ženy. J. L. Horner skončil sebevraždou. „Horner náležel,“ charakterizuje jej Sabina, „do třídy lidí nejlepšího srdce, značného vzdělání, rozumu v teorii velmi vybroušeného, směru huma-

nitního a ruchu opravdově uměleckého. Ale v praxi života se jevil co člověk nepovážlivý, výstřední, ba někdy až vytržený. Bažil po nejvyšším a chtěl dosáti záměrů svrchovaných, ale cesty, jež k tomu nastoupil, a prostředky, jichž použil, jej odváděly ode všeho toho a dovedly jej až ku zničení sebe. Vůbec by povaha tato náležela mezi nejzajímavější látky pro psychologa, kdyby se nenacházelo klíče k ní v prostém výroku, že k tomu, kam zaměřoval, se mu nedostávalo talentu, a že se tudíž svého pravého povolání úplně minul“ (S. 54–55).¹

Při čtení životních osudů Hornerových se čtenáři moderní české prózy nutně vybaví podobnost s románem *Život* a dílo skladatele Foltýna od Karla Čapka.

Shoda mezi Sabinovým Hornerem a Čapkovým Foltýnem není jen v příbuznosti dané tím, že oba jsou posedlí touhou po umělecké slávě a že oba za ní spějí při nedostatku vlastních tvůrčích schopností stejným způsobem plagování a přivlastňování si cizích uměleckých výtvorů. Horner i Foltýn jsou nedostudovaní právníci, oba se vydávají za básníky i skladatele, oba jsou nějak umělecky talentovaní, oba si opatřují hmotné prostředky sňatkem s majitelkou nemovitostí, která je přežívá, oba chtějí stvořit operu s proslulou dramatickou látkou (Král Lear — Judita), oba si kupují cizí díla mecenášstvím, ani jeden, ani druhý by nepohrdl proslulostí v oblasti lehké múzy. Analogií zpustlého muzikanta barona Merkla ze Sabinova vyprávění je poloslepý Ladislav Kanner z Čapkova Foltýna; Hornerův přítel nedostudovaný medik Rudiš, úspěšný autor populárních valčíků a kvapíků, kterého „zvali . . . na všechny plesy, hejčkali jej a velebili“ a který „stal se v jistých kruzích velebivým“ (S. 56), má v Čapkově románu obdobu v bývalém medikovi Molendovi, který „prý hrával medikům v putykách a skládal parodie a písničky“ a byl to „muzikant rozený, . . . skládal šlágry, tanga a takové věci; prý si tím přišel na pěkné peníze“ (Č. 69);² talentovaný houslista a skladatel Sokol, který „pomáhá“ Hornerovi s instrumentací jeho opery, zemře v Rusku, stejně jako „nějak zmizel v Rusku“ (Č. 111) houslista a skladatel Ládiček Procházka, podporovaný a vykořisťovaný Bedou Folténem.

Jako vidíme obdoby v podstatných momentech příběhu Hornerova a Foltýnova, tak nacházíme i překvapivé podobnosti v jednotlivých dílčích motivech. Uvedme alespoň jeden příklad další. Pohřbu Foltýnova se účastní vynikající pražští hudebníci a paní Foltýnová mu dala udělat „pěkný náhrobek . . . : bronzovou lyru a přes ni větvičku vavřínu“ (Č. 78). U Sabinovy se objevuje obdobný motiv, když jeho vyprávění o Hornerovi začíná: „Bude snad málo pamětníků, jižto by si na literáta Hornera vzpomněli. Více ovšem bude těch, jižto jej co domácího pána U zlatého prstenu v Týnské ulici znali. Když ale zemřel, ohlášen byl mezi zemřelými co ‚spisovatel‘ a manželka jeho, po letech zemřelá, co ‚vdova po spisovateli‘“ (S. 54).

Také jiná fakta vedou k opodstatněné domněnce, že Karel Čapek Sabinovy *Vzpomínky* znal a že je snad četl právě před počátkem své práce na Foltýnovi. *Život* a dílo je poslední

¹ Zkratka S a číselný údaj odkazují k příslušné straně Sabinových *Vzpomínek* podle zmíněného vydání.

² Zkratka Č a číselný údaj odkazují k příslušné straně Čapkova *Života* a díla skladatele Foltýna (podle vydání v *Spisech* bratří Čapků, sv. 43, Praha 1941).

velkou, již nedokončenou prací Čapkovou před jeho smrtí roku 1938. Sabinovy *Vzpomínky* vyšly — jak jsme již uvedli — v roce 1937, byla to svým způsobem literární novinka, vydal ji Čapkův nakladatel Borový a dílo bylo publikováno jako 9. svazek řady *Paměti* (Knihovna literárních vzpomínek a korespondence), k jejímuž předminulému, sedmému svazku v roce 1935, k *Mojí Americe* od Tomáše Čapka, napsal Karel Čapek předmluvu.

Jak tyto okolnosti, tak dříve uvedené shody a obdoby mohou navštěvovat tomu, že Karel Čapek v Sabinových *Vzpomínkách* našel látku, které pak použil v svém posledním románu. Toto zjištění je samo o sobě jen takzvaně zajímavé,³ nebo může být pouze dalším materiálovým příspěvkem k známému již faktu Čapkovy pracovní metody, že pro vyjádření svých uměleckých záměrů leckdy užíval starších literárních látek, postav nebo motivů.⁴ Nám zde však půjde o něco jiného.

Podstatné analogie mezi Sabinovou vzpomínkou na Hornera a Čapkovým románem o skladateli Foltýnovi jsme připomněli proto, abychom zdůraznili, že u Čapka jde o převzetí celé látky hornerovské, jež obsahuje jak postavu, jejíž vyhraněnost je dána jejími nezaměnitelnými skutky, tak příběh, v němž se uplatňují i nezaměnitelní spoluhráči. Méně podstatné shody v detailech a motivech jsme uvedli proto, že v příbuznosti mezi Sabinovým Hornerem a Čapkovým románem nechceme vidět to, čemu se v klišé říká „podobnost čistě náhodná“. Právě zjištění, že Čapek přejímá i tehdy, kdy může jít o podružný detail, vede nás již teď k domněnce, že je to záměrné převzetí Sabinova příběhu. Domníváme se, že Sabinův Horner neměl adaptací být k nerozeznání rozpuštěn ve Foltýnovi, že neměl poskytnout Čapkovu uměleckému záměru jen půdorys či kostru, nýbrž že měl zůstat zjevnou součástí díla — ať již v jakémkoli smyslu.

Dokud jsme neprovedli podrobnější srovnání obou prací a hlavně dokud jsme přímo v Čapkově díle nezjistili, v jaké podobě a s jakým významem v něm může být obsažen Sabinův příběh o Hornerovi, je i tato naše obrysová domněnka jen labilně podepřenou hypotézou. Východiskem k zodpovězení otázky po poměru Čapkova románu o skladateli Foltýnovi k převzaté látce — a tedy i otázky po tom, zda jde o náhodně libovolné použití nebo o motivovaný záměr — mohou nám být obecná zjištění o látce a významu.

Významové možnosti samotné látky bývají dosti široké a v této šíři také značně neurčité. Určité nebo určitější významové zbarvení a zaměření dostává látka teprve konkrétním zpracováním, což nemusí být vždy zpracování umělecké. Představíme-li si například mytologický příběh Antigonin jako prostý výčet postav, jejich základní charakteristiky a činů,

³ Na to, že Karel Čapek použil Sabinova vyprávění o Hornerovi, upozornil již Václav Černý v studii *O problému vlivu a co s ním souvisí* (Kritický měsíčník 3, 1940). Jeho upozornění nesleduje však v kontextu studie jiný záměr než ilustrativní. Vykládáje nejprve o významném „vlivu idejí“, „učednictví mravním“, „sugesci citové“, o „tíze, již působí tvar, žánr“, dodává: „Vedle těchto skutečností bledne do významnosti ona skromnická species vlivů zvláště nápadných, kterou představují vnějškové celkem výpůjčky motivů, situací dějových, ‚námětů‘: co z toho, že — aby si opatřil ‚děje‘ — vyloupil Shakespeare kdejakou kroniku, co z toho, že celý námět Čapkova *Života* a díla skladatele Foltýna je vzat ze Sabinova vyprávění o ‚literátu‘ Hornerovi v jeho *Vzpomínkách*?“ (Tamtéž, str. 299–300.)

⁴ O tom píše např. Alexander Matuška v první kapitole své monografie *Člověk proti skaze*, Bratislava, 1963.

a jako stručnou osnovu děje, tedy představíme-li si jen nezbytné údaje o této látce, pak se nám hned také vynořují různé významové možnosti, které v sobě chová. Jejím podáním může být právě tak zvýrazněna nota sourozenecké lásky jako individuálního odboje nebo nesouhlasu s panujícím řádem, nebo souladu se vžitými morálními konvencemi atd. — tedy teprve zpracováním se tato látka dostává do určité významové sféry. Výrazné a pro obecné kulturní povědomí živé umělecké zpracování nějaké látky — například Sofoklova Antigonu — obvykle již vymezilo její významovou oblast. Neznamená to ovšem, že další užití látky zůstává spojeno vždy s touto oblastí, — na druhé straně si však také nelze představit, že bychom například Anouilhovo nebo Karvašovo nebo Hubalkovo zpracování Antigony vnímali bez zpětné projekce na Antigonu Sofoklovu, nebo ještě spíše bez projekce na pomyslné pozadí dané kulturní tradicí, která již nějak určila významovou oblast látky.

Kulturní povědomí, v němž se ustálilo neodmyslitelné významové zabarvení látky, nemusí být samozřejmě orientováno k momentu vždy tak viditelnému a registrovatelnému, jako je tomu u Antigony. Vzpomeňme například látky donjuanovské. Tam rovněž existuje literárně tradiční sepětí látky s významem, a přitom nemíváme na mysli jako výchozí bod některé konkrétní zpracování, které se dodnes hraje nebo čte. Zde je totiž látka v našem povědomí reprezentována především svou centrální postavou, která se již stala tradičním obrazem určitého typu a charakteru.

Dosavadní příklady osvětlovaly ovšem jenom jeden směr a jednu možnost toho, jak se vytváří konvencionální sepětí látky s významem; vesměs šlo o látky, v jejichž středu je jedinečná postava, fixovaná i svým vlastním jménem. Kulturní povědomí se vkládá jako svorník mezi látku a určitý význam i v odlišných případech. Tehdy například, kdy sama látka není zakotvena v obecném povědomí, ba je mu úplně neznáma, ale obsahuje něco, co odpovídá ustáleným představám — ať již obecným představám o nějakém lidském charakteru a osudu (lidový chytrák, nadutý lakomec), ať obecným představám o některém životním a historickém stylu (rané křesťanství, renesance). Může tedy být skutečně látkou v tomto smyslu příznačnou, anebo být jako symptomatická traktována či pocífována. Ilustraci obou těchto případů najdeme v Kubkových Karlštejnských vigiliích. Jednotlivé příběhy tohoto cyklu novel mají různou literární provenienci, většinou jde o látky v českém prostředí nezdělané; do určité významové oblasti jsou mimo jiné vtahovány ustálenou představou o lidské podobě „otce vlasti“ Karla IV. a o kulturním a životním ovzduší karolinské doby.

Tento zjednodušující exkurs do obecné problematiky vztahu mezi látkou a významem jsme považovali v této chvíli za důležitý. Tím, že jsme v náznaku rekapitulovali obecná zjištění o tom, jak se kulturní povědomí podílí na významovém příznaku nového využití starší látky, vytvořili jsme potřebný horizont otázky, která nás nejvíce zaujala, když jsme si uvědomili podobnost mezi Sabinovým Hornerem a Čapkovým Foltýnem. Jak již bylo řečeno, chceme zjistit, čím je dávný Sabinův Horner přítomen v Čapkově nedávném Životě a díle skladatele Foltýna, nebo co vnáší hornerovská látka za změněných okolností do nové

významové organizace, jíž je Čapkův román ze současnosti. Proto bude nutné všimnout si nejprve obou prací nezávisle na sobě.

* * *

V shrnující charakteristice Hornera, kterou jsme svrchu citovali, uvádí Sabina také, jak by mohl být Hornerův život pojímán: mohl by sloužit k psychologické studii nebo může být pochopen jako takzvaný tragický omyl, jako rozchod individuálního chtění se schopnostmi k jeho realizaci. Prvou eventualitu sám autor zamítá, a ani druhá nepostihuje plně to, o čem Hornerův příběh ve Vzpomínkách vypovídá.

Případ Hornerův, byť „výstřední, ba někdy až vytržený“, řečeno se Sabinou, není tu ojedinelý. S ním je vykresleno i jeho sourodé okolí zapadlých zjevů pražského předbřeznového kulturního světa, lidí, jejichž „životní a literární dráha tolik pestrých a neobyčejných zjevů poskytuje, že by zevrubné popsání jich nejen valnou a velezajímavou naplnilo knihu, ale i náhled do společenského života zdejšího poskytovalo takový, vedle něhož pověstné mystérie jiných měst v pozadí ustupují“ (S. 45). Tak soudí K. Sabina, hovoře tentokrát o Fridolínovi — hraběti Schirndingovi, autorovi knihy Böhmens Zukunft. Tento básník, povídkář a publicista poskytl prý kdysi Sabinovi svůj biografický dokumentární materiál a požádal jej, aby sepsal jeho životopis v podobě nekrologu; potom sám „jednou, nacházeje se v peněžní tísní, poslal svůj nekrolog do Lipska, kdež vycházela zvláštní sbírka takovýchto spisů pod názvem Nekrologe. Článek skutečně vyšel,“ (S. 47) a živý Fridolín si uveřejněním svého nekrologu opatřil peníze. „Tušíme, že anekdota zde uvedená poněkud osvětlí povahu Fridolínovu,“ uzavírá Sabina. „K dosažení nějakého směru nehleděl na slušnost prostředků. Nebyl ale nijak zlý člověk a nikomu neublížil a častěji sobě škodil než jiným“ (S. 48). — Jinou „zajímavou“ postavou tohoto světa byl Fr. A. Werner. Psal do zahraničních časopisů pojednání o pražském divadle, která byla dosti ceněna, — a Werner přitom vůbec do divadla nechodil, dával se jen pro své články volně inspirovat kritikami z novin. Tých literát si cenil dramata Klicperových, překládal je do němčiny — a německé překlady Klicperových her vydával za svá původní díla. Sabinovo hodnocení Wenera není nepodobné tomu, co soudí o Fridolínovi nebo Hornerovi: „Život jeho, podivnými událostmi bohatý, poskytoval by látky k velmi zajímavému románu“ (S. 44).

Takovéto postavy — a připomeňme zmíněného již Rudiše a barona Merkla — vystupují ve Vzpomínkách v jedné řadě s Hornerem a pro autora Vzpomínek jsou vesměs „zajímavými“ či „podivnými“ zjevy, které by neměly upadnout v zapomenutí. Všimáme-li si shody v tom, jak je Sabina uvádí nebo jak shodně odsouvá stranou morální soud o jejich podvodech, podvůdcích, mystifikacích a plagování, které se s běžnou představou morálnosti lidského a uměleckého konání rozcházejí, nechceme tím tvrdit, že snad Sabina v svém traktování těchto postav a osudů zjevně vytýká jiný jejich společný rys než právě shodný moment zvláštnosti, pozoruhodnosti, zajímavosti, popřípadě tragičnosti. Motiv „zvláštnosti“ spojuje vyprávění o těchto zapadlých zjevích jen vnějškově a je přitom i projevem autorova přesvědčení, že „není a zajisté nikdy nebylo dvou sobě ve všem rovných

zjevů životních a při největší podobě v jednom nachází se největší různost v jiném“ (S. 111).

Jak tento názor o nezaměnitelné jedinečnosti každého individua, tak i ona zdánlivá indiferentnost Sabinových morálních soudů ukazují, že si vzpomínající vyprávěč a jeho Hornerové, Fridolínové, Wernerové atd. v podstatě nejsou příliš vzdáleni svým vztahem ke skutečnosti ani svou představou o umění. Tím spíše pak z popisovaných činů, chování a jednání Sabinových hrdinů vystupuje to, co je všechny — Hornera nevyjímaje — činí romantickými „sonderlingy“. Jejich svět je uzavřen převážně okruhem jejich já. Realita vně jeho obvodu se jim nejeví jako samostatná, objektivní skutečnost s jakýmkoli neměnným řádem a jako skutečnost čímkoli zavazující člověka, který se vymkl řadovému průměru uvědoměním si své jedinečnosti. Není-li realita nepostižitelný chaos, je to alespoň nahodilý soubor, shluk jednotlivin, do něhož může jedincova vůle libovolně zasahovat, přeskupovat jej, pořádat podle svého chtění a představ. Životní hodnota a svým způsobem i smysl individua se může projevit právě v takovéto tvorbě nových skutečností. Do svého výtvaru promítá jedinec sebe a svou individuální vůli; nevyskytuje se tedy otázka, komu je vytvořené určeno, a neplatí ani jiná kritéria než ta, která si jedinec stanovil. Umění je tu psáno s velkým počátečním písmenem, protože v něm se může nejspíše uplatnit a projevit tvořivá vůle individua. Ji také oceňuje Sabina i na Hornerově libretu k opeře Král Lear, když říká: „Byla to ovšem mozaika, ale právě proto velmi živá. Jen něco málo z toho náleželo ovšem původnímu tvůrci, ale vynález celku a způsob provedení byl přece jeho“ (S. 58).

V touze po individuálním projevu tvorbou (uměleckou) je lidská velikost jedince — a může být v ní i jeho tragika. Je přece tragické, vsadí-li člověk vše, celý svůj život na to, co představuje možnost plného vyžití (to jest sebeuplatnění a sebeprojevení), a mine-li se — ať již z jakéhokoli důvodu — cíle. Tak se jeví Sabinovi i Horner: „Muž tento i v literárním i v hudebním i v divadelním ohledu poskytoval životem svým stránky, jež ovšem toho zasluhují, by se na ně docela nezapomnělo. Mimoto i povaha, pohyblivý život a posléze i tragické skončení jeho nás vybízí věnovati mu aspoň několik řádků“ (S. 54).

Hodnocení tragického údělu jedince, podmíněné uvedeným vztahem ke skutečnosti a zmíněnými představami o funkci umění, je v Sabinově vyprávění vyjádřeno právě na případu Hornerově, když v stálé paralelnosti je s Hornerem jako s hlavní postavou připomínán Rudiš, do té míry s Hornerem totožný i do té míry jeho opak, jako tomu je s obrazem v zrcadle. Setkáním těchto dvou přátel na Fridolínově pohoří se hornerovská partie Vzpomínek otvírá, životní běh obou se v příběhu postupně rozvíjí a v závěru se líčí scéna jejich posledního setkání — brzy nato končí zchátralý Rudiš v blátě hospodského dvora a Horner, který tehdy „byl už, jak se říká, dole“ (S. 63), sebevraždou. Hornera zahubil nedostatek talentu, Rudiše opak: „Měl (Rudiš) muzikální vlohy a nelze upříti, že by na dráze umělecké byl slušného cíle došel, kdyby jej byl zmužile sledoval, ale letora jeho mu v tom překážela“ (S. 55). Společný jmenovatel těchto dvou osudů nebo ještě spíše hodnota, na

jejímž pozadí shodně vyznívají úděly dvou rozdílných talentů, je romanticky pojímaný ideál a hodnota umění-Umění.

* * *

I když je v Sabinově vzpomínce na Hornera užito některých postupů a prostředků povídkové prózy (například paralelního rozvíjení příběhu dvou postav), nevybočuje tím vyprávění ze širokého žánrového rámce memoárové literatury a nelze je označit za povídku. Naproti tomu Čapkův Život a dílo skladatele Foltýna jednoznačně patří do kategorie umělecké literatury. Je zde tedy o důvod víc k tomu, aby sledovanému srovnání předcházelo několik zjištění o tvaru Čapkova románu, která zatím nebudou hledět k danému problému.

Foltýnův příběh je složen z devíti cyklických povídek, z vyprávění osob, které podávají svědectví o jeho životě a díle. Charakter, lidský typ vyprávěče bývá většinou hned v úvodních větách zřetelně navozen stylem jeho vyprávění. Například první povídka, svědectví okresního soudce Šimka, začíná odstavcem:

Poznal jsem Bedu Foltenu — tehdy se ovšem na školních sešitech podpisoval Bedřich Foltýn —, když mi bylo něco přes šestnáct let. Přešel jsem totiž odjinud — sextu gymnasia, kde Foltén studoval, a náhoda, která tak často určuje osudy mladých lidí, mne posadila k němu do téže pořezané a rozřezané školní lavice. (Č. 9)

Ve dvou souvětích tři různé jazykové prostředky, jimiž se výpověď zpřesňuje nebo v jednotlivostech vysvětluje (*parenteze* v prvním souvětí; *Přešel jsem totiž*; *náhoda, která tak často určuje osudy mladých lidí*). Navozuje se tu představa člověka, který vědomě kontroluje svůj projev, usiluje o věcnou správnost a o to, aby jeho výpověď byla patřičně pochopena. — Osmá povídka „Dvě poznámky“ označuje vyprávěče jen neurčitě třemi hvězdičkami; styl však představuje jeho habitus opět zcela určitě:

Ve vyprávění paní Karly Foltýnové *padla zmínka* o dvou osobách, jež *hrály určitou, byl jen epizodickou roli* v životě a díle Bedy Foltena. Z *důvodů nasnadě ležících* nebylo možno získati jejich vzpomínky na zesnulého skladatele; i *zařazujeme* na toto místo *v zájmu časové i věcné souvislosti* aspoň *něco málo údajů* a *podrobností*, které jsme o *řečených* dvou osobnostech mohli přímo nebo nepřímě sebrat. (Č. 112)

Podtrhli jsme v uvedeném odstavci slova a obraty nápadně příznačné pro slovník a styl žurnalistických referátů: mezi svědky vystupuje totiž tentokrát fiktivně spisovatel díla, který se tu — s mírnou sebeironií — představuje jako novinář. V následující povídce je pak smysl skladatele Jana Trojana pro přísný řád v životě i v hudbě postižen především intonací, která vyhraničuje větnou i myšlenkovou výstavbu výpovědi; pravidelnost intonačního spádu se opírá o časté slovesné jmenné přísudky (čtyři v desíti větách):

Můj styk se zesnulým panem Folténem byl nedlouhý a vlastně jenom odborný. Přišel kdysi za mnou do divadla, kde jsem byl tehdy operním korepitem, se zvláštní žádostí: abych mu pomohl s instrumentací jeho opery *Judita*, kterou prý má hotovou. Řekl mi, že je v hudbě vlastně neskoleným samoukem; že od dětství hraje a vášnivě miluje hudbu, ale že okolnosti mu nedovolily studovat na konservatoři. (Č. 123)

Jen výjimečně se celé vyprávění v povídce přísně drží charakterizační stylové roviny (např. krátká povídka pátá, univ. prof. Strauss); častěji — z důvodů, k nimž se ještě vrátíme — je příznačný styl vyprávěčického především naznačen v úvodních odstavcích

jakoby předznamenáním; individualita vyprávěče bývá připomínána i v průběhu vyprávění markantními stylovými prvky (např. v druhé povídce, Paní Jitka Hudcová, hyperbolická příslovečná určení způsobu: *zoufale* jsem se potýkala, *děsně* se mi nelíbil, *ukrutně* mi imponovalo). Způsoby jazykově stylových charakteristik vyprávěcí postavy jsou tedy různé, ale mají shodný význam: Tak jako Čapek v označení povídky nejprve jménem uvádí subjekt vyprávěče a teprve potom název kapitoly, který již odkazuje k předmětu vyprávění, k Foltýnovi (např. *Můj manžel*, *Mecenáš*, *Instrumentace Judity*), tak i všechna svědectví otvírá tím, že nejdříve ve vyprávěči zřetelně představuje určitý charakter toho, kdo bude líčit jednu etapu nebo aspekt Foltýnova života.

Ptáme-li se, z jakých svědectví je takto složen obraz osobnosti Foltýnovy, dostaneme odpověď různou podle toho, odkud na vyprávěče pohlížíme. Promítáme-li si svědky do pásma Foltýnova života, to znamená, zvolíme-li za výchozí hledisko místo, které v něm svědkové zaujímali, nebo míru toho, čím do něho zasáhli, a tedy i zorný úhel, jenž se jim při jejich vztahu k Foltýnovi mohl otevřít, dostaneme různorodou a hodně širokou škálu — řekněme od Foltýnovy manželky, která s ním prožila řadu let, až po universitního profesora Strausse, který se jen několikrát náhodně s Foltýnem sešel a na jeho přání jej odborně poučoval o středověké látce o Abelardovi a Heloise. Pohlížíme-li však opačným směrem; to jest průmětem Foltýna do života a světa svědků, dostáváme řadu mnohem vyrovnanější. Pro soudce Šimka znamená Foltýn velké a pak zklamané přátelství z gymnasia, pro paní Jitku Hudcovou první lásku, hudebník Váša Ambrůž, setkává se s Foltýnem, poznává poprvé líc i rub mecenáše, u profesora Strausse se Foltýn svou otázkou dotýká jeho oblíbeného tématu, kritik dr. Petru je vázán k Foltýnovi konvenčním společenským vztahem a přitom je svou profesionální cťou nucen k tomu, aby mu otevřeně řekl, že je plagiátor a literární podvodník, atd. Vesměs jde o takový styk s Foltýnem, který zasahuje vždy nějaký moment podstatný pro osobnost svědkovu, pro jeho minulost, pro citový život, pro odborné kvality a zaujetí. Svědkové pak vyprávějí o Foltýnovi nutně vypovídají mnoho o sobě, odhalují podstatné věci o sobě samých, profilují se.

Ve svědcích vstupují do románu vyhraněné charaktery. Ani v jednom případě to ovšem nejsou individuality ve smyslu výjimečné jedinečnosti a zvláštnosti. Svědkové zapadají svým charakterem vždy do některé oblasti běžných jevů, jsou to vesměs příznační představitelé různých profesí, životních stylů nebo mentálních světů.

V jejich vyprávění se co chvíli mihnou detailní připomínky reálií a dějů, symptomaticky charakterizujících dobu, prostředí, životní styl:

(Z vyprávění okresního soudce Šimka.) Chodíval jsem k nim, abych s Frickem dělal úlohy. Bydleli v pokojíčku a kuchyňce; půl pokoje zabíralo příjemně křáplavé piano jako památka na doby, kdy tetička s lokýnkami, jak bylo vidět na staré fotografii, se učila hrát Modlitbu panny a Večerní zvonky. Pomalu, jak to u chlapců v pubertě jinak nejde, jsme se blíž spřátelili. (Č. 12)

(Z vyprávění paní Karly Foltýnové.) Jít do společnosti, to znamenalo mít za zády maminku, dusit se v šněrovačce, nosit příliš malé střevice a stydlivě říkat tanečnickům: „Ach, jděte, vy!“ (Č. 52)

Jindy zas volba pojmenování sama navozuje představu určité atmosféry nebo dobových

konvencí, například když čteme ve vyprávění paní Jitky Hudcové o jejich dívčích letech: „... šla jsem tvrdošíjně po druhé straně aleje v mlčení, které mělo vypadat jako záhadné. ... Dívala jsem se nepohnutě kupředu; doufala jsem, že v tom soumraku vypadám tragicky bledá.“ (Č. 30 — podtrhl M. O.)

Obojí — charakteristická pojmenování i reálné detaily — probleskuje ve vyprávění jako drobné kamínky, které značkují prostředí (život studentů v malém městě, staropražské měšťanské vrstvy, umělecká bohéma), do jehož příznačné podoby se všechny povídky otvírají. Takto zachycená prostředí jsou pak zabydlena řadou epizodických postav. I tyto postavy nějak přišly do styku s Foltýnem (někdy se dokonce zdá, že jejich styk s ním byl snad podstatnější nebo alespoň dlouhodobější než u svědků) a jsou tedy dalšími potenciálními vyprávěči, jejichž nevyslovená, ale čtenářem tušená svědectví stojí těsně za okrajem fixovaného vyprávění. Epizodické postavy, které nefigurují jako přímo vypovídající svědkové, jsou přitom také symptomem svého prostředí, i ony je také příznačně zabarvují, i ony potom spolu se vším ostatním, o čem již byla řeč, vytvářejí Foltýnovu příběhu trojrozměrný životní prostor s perspektivou obvyklosti.

S vyprávěči-svědky, jejichž určitý charakter je nejprve představen a kteří byli setkáním s Foltýnem zasaženi v podstatném momentu své osobnosti, dostává se tedy do prvního plánu to, co vzniká mechanickým součtem jejich celé řady: běžná podoba života, „obyčejný život“, *svět životní obvyklosti*.

Nechťjme ještě dělat předčasné závěry a domnívat se, že se tím představuje pól protikladný charakterovému a mentálnímu světu Foltýnovu. Zatím pouze vidíme, že se Foltýnova postava pohybuje v prostoru, který netvořil vyslovené pozadí Hornerovo v Sabinových Vzpomínkách. Avšak nejen to. Prvním plánem světa životní obvyklosti se vytváří jedna důležitá významová složka také přímo postavě Foltýnově. I když Foltýn po celý život pózuje, předstírá, podvádí, plaguje, chytračí, napaňuje se, i když ve Foltýnovi většina svědků nevidí pravidelný, běžně průměrový zjev a i když se konečně sám Foltýn pro svou domnělou výjimečnost necítí vázán ustálenými životními normami, přece se ani tento člověk nevymyká světu obvyklosti, patří do něho i tím, že měl právě v jeho obvyklém chodu své místo (jako přítel, spolubydlící, manžel, mecenáš, příslušník zámožných vrstev atd.). Všimněme si například v této souvislosti toho, že osobnost Foltýnova provokuje vyprávěče k odbočným zobecňujícím úvahám — jimiž je celý román doslova protkán — a že to jsou nikoli úvahy o věcech neobvyklých a podružných, nýbrž o úkazech v životě běžných a často principiálních, jako je přátelství, láska, manželství, mládí dříve a dnes, charakter a funkce umění.

Z toho nám vyplývá již možnost první konfrontace. Horner v podání Sabinové je „zvláštním“, „pozoruhodným“ zjevem předbřeznové umělecké Prahy; právě to, že líčení jeho osobnosti vychází z představy o „zvláštním“ zjevu, určuje do značné míry i Sabinovo pojetí Hornera. Čapek přenáší tuto postavu do dnů své současnosti, aniž ji přitom zbavuje jejího „zvláštního“ charakteru. Čapkovým výchozím bodem není však moment zvláštnosti, nýbrž jeho opak, moment běžnosti, životní obvyklost: Foltýn patří do tohoto světa, mo-

ment běžnosti je jedním, a to nikoli nedůležitým rysem jeho charakteru a jeho „zvláštní“ osobnosti. Ve světě životní obvyklosti se pak ani „zvláštnost“ Foltýnova nevyjímá jako nepatřičnost: Foltýnův romantický osud se stává jedním z možných osudů v bohaté variabilitě lidských údělů. Pochopení tohoto osudu jakožto jedné kreace „obyčejného života“ tvoří potom — jak ještě uvidíme — jednu významovou rovinu Čapkova románu.

* * *

V první partii tohoto výkladu jsme se pokusili z činů a projevů Sabinových zapadlých romantických hrdinů rekonstruovat jejich vztah ke skutečnosti, a tedy i jejich představu toho, co nazýváme objektivní realitou. Když nyní zjišťujeme, že jedno, na první pohled nejzřejmější pásmo Čapkova románu tvoří „svět životní obvyklosti“ a že tento svět je nejen prostředím Foltýnova příběhu, ale také jednou položkou jeho osobnosti, jsme již povinni vzhledem k problému, který sledujeme, vymezit poměr tohoto románového světa ke skutečnosti, která je za dílem. Nebo řekněme svou otázkou jinak. Je nyní na místě se zeptat, zda imaginární svět životní obvyklosti navozuje eo ipso představu o objektivní realitě jakožto o skutečnosti uspořádané, nadané vlastním řádem a v této podobě poznatelné.

Autor zasahuje do románu s „autorskou řečí“ jen v jediném případě, v osmé kapitole svými „Dvěma poznámkami“. V první z nich vypráví o Foltýnově avantýře s odkvetlou operní heroinou, v druhé uvádí své vzpomínky na Ladislava Kanneru; oběma poznámkami doplňuje svědectví paní Karly Foltýnové autopsií a stává se tak vlastně rovněž jedním z řady svědků (jako oni má také své charakterizační „předznamenání“). Obraz „života a díla“ vytvářejí tudíž vesměs svědectví vyprávěčů, partnerů tohoto života. Není podáván fingovaně objektivizovanou zprávou o tom, jaký skutečně byl, ale nepředstíraně jen v té podobě, jak se vyjímá v relacích devíti svědků — postav románu. Již tím román zřetelně ukazuje na svou vlastní sféru epické skutečnosti. Reálná věrohodnost svědeckých výpovědí je pak zhruba taková, jak charakterizoval Karel Čapek vyprávěče čtyř příběhů svého Povětroně:

Každý z nich (vyprávěčů) vřazuje daný fakt — bezvědomé tělo člověka — do jiné životní řady; příběh je pokaždé jiný podle toho, kdo jej vypravuje; každý do něho vkládá sebe sama, své zkušenosti, své řemeslo, svou metodu i své náklonnosti.⁵

Také v našem případě můžeme hovořit — a jinými slovy jsme již zčásti hovořili — o různých životních řadách, které vznikají lidskou růzností vyprávěčů. Vliv toho, jak kdo z vyprávěčů do svého svědectví „vkládá sebe sama, své zkušenosti, své řemeslo, svou metodu i své náklonnosti“, projevuje se však v tomto románu bezprostředněji než v Povětroni, protože zde nejde o fabulaci podnícenou několika reálnými fakty, jež by se samy o sobě nijak nemusely vyprávěčů dotýkat, nýbrž o povídky, v nichž sami vyprávěči vystupují; byli zvoleni za vyprávěče právě proto, že centrální téma jejich povídek je v různém smyslu a intenzitě částí jejich života. Tím se pochopitelně zvýrazní například moment „náklonnosti“, takže se projeví nejen ve věcech podstatných, ale i detailech, jako je vzhled Foltý-

⁵ Karel Čapek, *Obyčejný život*, 1939, str. 213.

nův, který je v prvních čtyřech svědectvích pokaždé líčen a hodnocen jinak. Obdobně vystupují výrazně do popředí momenty „zkušenosti“ a „řemesla“ — a rovněž i v podružnostech. Například Foltýnovy hudební večery vidí paní Karla Foltýnová z hlediska manželky a hospodyně, jinak je vidí Váša Ambrož, přicházející do takovéto společnosti poprvé, a odlišné jsou relace o nich u kritika dr. Petru a universitního profesora Strausse, ačkoli pro oba to nebylo novum.

Je možno namítnout, že takovéto motivy mají sloužit především k postižení vyprávěče, jeho charakteru nebo citového vztahu k Foltýnovi apod. Zajisté. Přitom však zároveň jsou jakoby jednou z mnoha konkávních čoček, jež vedou světelné paprsky od díla ke skutečnosti, která je za ním, nikoli směrem do ohniska, nýbrž v kruhovém rozptylu.

Takto působí i výstavba jednotlivých svědectví. Již jsme si všimli, že se povídky po „předznamenání“ většinou nedrží striktně ve stylové rovině, vypovídající ve všem všudy o charakteru vyprávěče. Uvnitř svědectví jsou totiž různé polohy. Například soudce Šimek se ve vzpomínce přenáší do studentských let a do doby svého styku s Foltýnem, a hned se zase na tytéž události dívá i svými dnešními očima; kromě toho toto vyprávění — a rovněž ostatní povídky — nakrátko občas vybočuje k uzavřeným scénkám, jejichž zabarvení pohledem vyprávěče téměř ani nepocítujeme.

„Mně je tak jedno, tetičko, co si o mně kdo myslí,“ odpovídal Fricek *bolně a povýšeně a pohodil svou pěstěnou hřívou*. „Kdyby nebylo tatínka, tak bych z té pitomé školy utekl — — Já vím, co bych dělal, to by všichni koukali!“ (Č. 12)

Podtrhli jsme v této krátké přímé řeči a v její uvozovací větě ta slova textu, která by mohla čtenáři sloužit k orientaci ve Foltýnově povaze. Významový pohyb od lhostejnosti k póze, k upřímnému citu, k zlobnému pohrdání a k domýšlivosti je tu tak pružný a rychlý, že si čtenář už v této chvíli, hned na počátku románu, nutně vytváří nejednoznačnou představu o Foltýnově charakteru.

Významové pohyby a zvraty jsou také působeny kontextem, vazbou mezi jednotlivými povídkami nebo dodatečně se vnořujícími motivy. Tak například nemůžeme číst vyprávění Váši Ambrože jenom jako příběh o rozverném pomstě za uraženou hrdost tří mládenců z umělecké bohémy — ačkoli je takto traktováno —, protože dvě předchozí povídky nás již připravily na to, co se asi za tímto příběhem skrývá. A navíc ještě stručný, posmutnělý závěrečný odstavec, v němž se dovídáme, že jeden člen přátelského trojlístku brzy zemřel, druhý „nějak zmizel v Rusku“ a vyprávěč je dnes „jenom, jak stává na plakátech psáno, u klavíru Váša Ambrož“ (Č. 111), dodatečně osvětlí povídku, kterou jsme právě přečetli, nečekaně novým světlem. Teprve teď pochopíme, že Ambrožovy časté narážky na samozřejmou suverénnost houslisty Ládička („kde se to v těch houslistech bere!“ — Č. 106) ani tak neměřily na tohoto jeho dávného přítele, jako spíše vyjadřují napůl smutek, napůl závist dnešního subalterního doprovazěče. Teprve nyní se také ptáme, co vůbec z jednotlivých scén příběhu asi spadá na stranu „Wahrheit“ a co k položce „Dichtung“.

Vším tím, co jsme zde uvedli, odkazuje se nejednoznačně na realitu, kterou si představujeme za dílem. Svými příklady jsme ovšem jen ilustrovali Čapkovy postupy a zdaleka

nevyčerpali celou jejich šíři. I kdybychom se však byli omezili pouze na jediný postup, na základní kompoziční princip — že se totiž román skládá z fiktivních svědectví románových postav, prostě vedle sebe řazených v časové posloupnosti vývoje Foltýnova života a díla a jinak nehierarchizovaných a nehodnocených —, ukázalo by se nám kromě toho, co jsme již zjistili, ještě něco jiného. Právě tím, že tématem všech svědectví je osobnost Foltýnova, že různou individualitou svědků je dán různý úhel pohledu na ni a že prostá juxtapozice vytváří jenom řadu nedešifrovaných zpráv o tom, jak se různě jeví a různě je hodnocena tato osobnost, — právě tím vším je čtenář provokován k tomu, aby se sám orientoval i vně textu, aby si za příběhem nějak shledával jeho skutečností pozadí. Soubor individuálně různých relací o skutečnosti tedy ani nestaví zeď mezi ní a světem uvnitř literárního díla, ani nesvědčí o noetické skepsi nebo lhostejnosti. Řada relací o skutečnosti — sama jsou dokladem o její jevové mnohosti — je také řadou opakovaných pokusů dobrat se její podoby, zmocňovat se jí; vylučuje se možnost, že jedna relace sama bude mířit k podstatě, ale nerezignuje se na to, že souhrn relací, jdoucích rozličnými cestami a svou růzností vyvolávajících nutnost srovnávat a dešifrovat, umožní přiblížit se skutečnosti.

Mezi uměleckým obrazem a objektivní skutečností je tedy trvalé napětí, vznikající již z toho, že umělecký obraz na jedné straně neustále připomíná svou zvláštní svébytnost a na druhé straně si nepřetržitě vymáhá projekce směřující ven z jeho obvodu. Toto napětí je ještě podporováno tím, jakou rozlohu objímá „svět životní obvyklosti“ a hlavně jaké rozličné kvality stojí v jedné řadě vedle sebe v tomto rámci obvyklosti. Hned vedle takových postav, jako je třeba paní Jitka Hudcová, a vedle takových osudů, jako je například životní dráha okresního soudce Šimka, setkáváme se tu krok za krokem také s paradoxy, s takzvaným životním nesmyslem a ironií, s projevy absurdity: Ladislav Kanner, o němž proslulý dirigent (který „nebyl z těch, kdo si o sobě myslí příliš málo“) prohlásil, že „ten chlap má víc muziky v jednom prstě než já v obou těchhle rukou“ (Č. 120), improvizuje po hospodách opilcům své nenávislné rapsodie tak dlouho, až někde zapadne bez památky; měšťanský tatínek truhlář nahospodaří své dceři pět činžáků proto, aby většinu z nich utratil Foltýn ve svých bláznivínách, tedy i pro nezdar v jejím manželství; skladby předčasně zemřelého umělce Fattyho se dochovaly a dojdou ocenění jen proto, že se pod ně podepsal neumělec Foltýn, atd. Svět životní obvyklosti Čapkova románu nemůže v nás tedy vyvolat ani představu omezené žánrové kresby, která vybírajíc si výseč nedbá o její místo v celku, ani představu o postižitelné a pravidelné účelovosti jak jednotlivin, tak jejich vzájemné vazby, tak celku.

Později budeme mít ještě příležitost vidět, kde a zda vůbec se vyskytuje nějaký pořádkující činitel v této spleti hlasů, zda tu jde o představu polyfonie nebo o představu nahodilé simultaneity. Zatím se však vraťme tam, odkud jsme vyšli. Když Karel Čapek rozevřel kolem Foltýnova příběhu zešířena obraz životní skutečnosti v té podobě, jak obvykle a běžně vypadá, nevytvořil tím antipól postavě Foltýnově. Právě tak se tím Čapkovo zpracování hornerovské látky nedostalo do polohy zcela protilehlé Sabinovu vyprávění. Mohli bychom

spíše říci, že s ním zůstalo v kontaktu. Sám problém totiž, který je skryt za činy a chováním Sabinových hrdinů, představa o skutečnosti a způsob zmáhání této reality, stal se tu věcí zjevnou, byl vynesena na povrch celou strukturou díla. Je samozřejmé, že to není problém v Čapkově díle nový, ba právě naopak,⁶ a že ani nejde o otázky, pro něž by se mohla hornerovská látka stát symptomatickou v tom smyslu, jak jsme o tom svrchu mluvili. To však nic nemění na faktu, že zhruba jde o identitu problému a že se i jím udržuje nikoli nevýznamný kontakt se světem romantiky. Udržuje se s ním v tom, v čem je mu Čapkův román blízký, stálým narušováním představy o skutečnosti jakožto daném, vytvořeném řádu o mnohačlenném soukolí, v němž zub do zubu jistě zapadá, i podtrháváním mnoho- významnosti a nejednoznačnosti jevů; jestliže se pak způsobem románové výstavby eliminuje individuum jakožto východisko a opěrný bod noetické jistoty, pokračuje zmíněný kontakt formou opozice, krajní odlišností proti romantickému individualismu.

V struktuře díla je tedy uložen význam, který dvěma odlišnými způsoby reaguje na to, co je sice neodmyslitelné od původních významových souvislostí převzaté látky, ale co postihuje jen konečné noetické pozadí. Romantický individualismus se ovšem dostává v Čapkově románu k slovu nejen bezprostředněji, ale i podstatněji v těch momentech, které se specificky týkají podoby umělce a funkce umění. Hornera jsme se pokusili po této stránce již interpretovat. Foltýna musíme sledovat opět spolu s tím, jak je jeho obraz v románu vytvářen.

Devět povídek románu se nám až dosud jevílo jako devět projekcí Foltýna do různých životních řad, jako devět variací na dané téma. V každé povídce je však nejen odlišně variována postava Foltýnova, ale shodně se tu všude ozývají i vlastní Foltýnovy výroky, jimiž představuje sebe jako umělce a své pojetí umění. Leckdy jsou to projevy i slovně totožné, a vždy jsou naprosto shodné svým významem — odečteme-li zanedbatelné úchytky, které vznikají relacemi. V podstatě je možno shrnout Foltýnovu teorii a autostylizaci do dvou bodů. Za prvé: umělcova výjimečnost se nutně projevuje neobvyklostí jeho života, a právě v tom, co se běžně považuje za nepřipustné nebo nemorální, nachází umělec své inspirační zdroje. Za druhé: uměleckým dílem, svou tvorbou ztvárňuje umělec jedinečnost svého já. Svědkové, kteří i reprodukuji Foltýnovo krédo i líčí skutečnost jeho života a díla tak, jak se jim jeví, nevysloveně před čtenářem konfrontují tyto dvě roviny, teorii a praxi.

Pod povrchem Foltýnových slov o tom, že umělci je vše dovoleno a že umělec musí poznat všechny propastné životní situace, objevuje se skutečnost jeho života jednak jako groteska pózování, vypínání a ubohého předstírání, jednak — a souběžně se svou groteskní tváří — jako proces, v němž se krédo-fráze stává pro jeho autora existující realitou, která ho domněle opravňuje k podvodům, chytračení, ke lstím, k uměleckým krádežím, k parazitování. Foltýn „přerušuje mravní souvislost s pravdivou skutečností“ (jak se podle sdělení Olgy Scheinpflugové vyjádřil Karel Čapek — Č. 138); tato souvislost mohla být přerušena, protože mezi osobnost a přirozené mravní normy lidské společnosti se postavila bariéra fráze, dodávající si zdání reality. Tuto svou situaci má Foltýn prohlédnout v momentu blížící se

⁶ Viz Jan M u k a ř o v s k ý, *Trojice studií o Karlu Čapkovi*, Kapitoly z české poetiky II, 1948.

demence; v okamžiku, kdy ještě na zlomek vteřiny patří do světa psychicky lidské normalnosti, sám nahlíží svou lidsky morální zrůdnost. Tento paradox má tvořit konec jeho života, podtrháváje zároveň simultánnost komických a tragických komponent v grotesce Foltýnovy osobnosti.

Zatímco z podání Foltýnova života nevyplývá pro čtenáře jednoznačný vztah odsudku — Foltýn je také omlouván, vysvětlován, jeho osud je také smiřován —, v jeho díle a tvůrčí praxi je beze zbytku odhalován nejen pravý opak sebeprojekce a sebevyjádření figurujících v jeho krédu, ale přímo paskvil na toto individualistické pojetí funkce umění a na teorii o jedinečnosti: počínajíc nejedinečností zvolené látky (Ariel, Abelard a Heloisa, Judita), pokračujíc různými formami uměleckých krádeží při tvorbě libreta i hudby a končíc neschopností vtisknout tomuto výtvaru alespoň jakous takous jednotu. Obraz vzniku a podoby Foltýnova díla je sklenut v pevném a velkém oblouku: od výpovědi profesora Strausse, který skrz hradbičku své odbornické omezenosti nepoznává, koho má před sebou („je věru vzácný případ, že umělec přistupuje k své látce, jež ho citově upoutala, s takovou hlubokou vážností a odbornou přípravou“ — Č. 81), po analýzu Foltýnova libreta jakožto „gesamtkunstwerku“ a až po svědectví skladatele Trojana, distancujícího se v každé replice od Foltýna stereotypním motivem. („Takhle se nesmí mluvit, pane,“ řekl jsem mu. — „To nejde, pane Foltene,“ řekl jsem mu. — „To ne,“ řekl jsem mu. — „Tak tohle by nešlo, pane Foltene,“ řekl jsem . . . atd. Č. 124 až 127.) Provedený důkaz o tom, že tvůrčí nemohoucnost nelze kompenzovat ani individualistickou frází, ani podvody, je pak zobecněn Trojanovým traktátem polemizujícím s těmi, kdo „považují umění za jakési sebevyjádření a sebeuplatnění, za prostředek, kterým neomezeně projevují své vlastní já“:

A kdybys jakkoliv rozeplnul své já a naplnil svůj život, nejsi nic než látka pustá a chaotická, nad níž se duch boží vznáší v zoufalství, nemaje nač se snést. Musíš oddělit světlo od tmy, aby se látka stala tvarem; musíš oddělovat a omezovat, aby vznikly jasné obrysy a věci stály před tebou v plném světle, sličně jako v den svého stvoření. . . . Odděluj, odděluj! I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě; jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místo pro nic jiného, ani pro tebe ne; ani pro tvou osobitost, ani pro tvou tížádnost, pro nic z toho, v čem sebe samo nalézá a v čem si libuje tvoje já. Ne v tobě, ale samo v sobě musí mít stvořené dílo svou osu. (Č. 131—133)

Trojanovými slovy se mimo jiné reklamuje pro umění noetická funkce: povinnost zmocňovat se věcí v jejich podstatě, z chaosu látky vydělovat tvar, v zdánlivě simultaneitě mnoha hlasů postihovat jejich nadřazený polyfonický řád. Romantická představa Umění je demystifikována, aniž je umění zbaveno lidsky závažného úkolu — jen pro nahodilou jedinečnost tvůrce v něm není místo.

Devět povídek románu tedy také devětkrát konfrontuje konstantní téma, to jest individualismus Foltýnových teoretických a autostylizačních výroků, s variabilním viděním jeho životní a umělecké praxe. Touto konfrontací se jistě dál prokresluje Foltýnova podoba. Zároveň se tím zpětně osvětluje první, nejnápadnější plán Čapkova románu, svět životní obvyklosti — a teprve tato souvislost ukazuje, do jaké významové polohy se ve Foltýnovi posunul Hornerův individualismus.

Některé životní „řady“ románu jsou reprezentovány postavami, které potvrzují, že existují objektivní kritéria umělecké tvorby a že Foltýnovo dílo, výsledek jeho touhy po sebevyjádření, musí a může být zhodnoceno vně jeho osobnosti. Naproti tomu snad ani jeden ze svědků nevyklučuje Foltýnovo potenciální umělectví, ba co víc, mnozí přijímají jeho individualistické pózy jako projev adekvátní jeho lidské výjimečnosti, ba přímo jako doklad jeho umělecké geniality. Ve světě životní obvyklosti existují také velmi početné „řady“, pro něž je sféra umění výlučnou oblastí stojící stranou normálního života; představa umělce se tu automaticky spojuje s představou neobvyklého zjevu, který nepodléhá uzuálním kritériím ani konvenčním morálním normám. Zatímco hodnota samotného uměleckého díla je postižitelná, Foltýnův postoj k umělecké tvorbě nemusí na první pohled zarážet, protože má své zázemí v obecně rozšířených představách.

Čapek ponechává stranou otázku, kde se tyto představy zrodily, někde náznakem spíše odkazuje k vulgarizované nedávné minulosti, k romantice dekadentní, než k prapůvodnímu zdroji v romantickém individualismu z časů Máchových a Sabinových. Dostatečně se však ukazuje, že to jsou nyní již představy banální, ovšem hluboko zakořeněné v současném společenském vědomí; ačkoli jsou zdánlivě naivní nebo neškodné, patří svou podstatou v dané chvíli k zhoubným společenským faktorům. Vydělují umění, které může mít životně tvořivou funkci, z „normálního“ lidského života. Jsou podhoubím, z něhož může pohodlně vyrůst foltýnovské krédo o umělci-výjimce až do té podoby, kdy si podvodná fráze dodává zdání objektivně platné skutečnosti pro jejího autora, a dokonce i pro jeho okolí. Románový svět životní obvyklosti tak nabývá dalšího významu. Je nejen plastickým prostorem Foltýnova příběhu, je nejen součástí Foltýnovy osobnosti, ale je i jeho spoluhráčem a — chtíc nechtíc — jeho spoluvínikem. Řečeno opačně, Foltýnův příběh se nejen promítá do světa životní obvyklosti, ale je i jeho obrazem jako parodická nadsázka. Hned název románu, obdoba typického názvu uměleckovědných monografií osobnosti, navozuje tuto polohu, když předznamenává vyprávění o člověku, který svou tvůrčí praxí a svým „kolektivním“ dílem obrací naruby zbanalizovanou romantickou teorii o sebeprojekci a sebevyjádření.

* * *

V souladu s tím, jak se Foltýn stává parodickým představitelem rozšířených individualistických představ o umění, posouvá se i význam některých motivů, postav, vztahů atd., které do Čapkova románu vešly s převzatou látkou. Zatímco Sabina i na plagiátu-kompilaci Krále Leara oceňuje Hornerovu vůli projevit se uměleckou tvorbou a o samotném díle nikoli podcenivě říká, že to „byla ovšem mozaika, ale právě proto velmi živá“ (S. 58), je v Čapkově románu řadou svědectví prováděn důkaz, že tvůrčí posedlost (ba ani sám talent) nepostačuje k umělecké tvorbě, že „mozaikovou“ Juditu nezachraňují ani jednotlivá hodnotná (a ovšem zcizená) čísla, že jako celek je to — řečeno slovy kritiků — plagiát, šmejd, chaos, patlanina, „gesamtkunstwerk“. Zatímco v Sabinově příběhu může na pozadí

romanticky individualistického pojetí Umění být Hornerovým opakem i jeho tragickou obdobou Rudiš, Čapkova představa umění se zpřítomňuje — pomocí negativního vyjádření —, když jsou vedle sebe jakožto dvě marní umělci postavení Foltýn a Kanner. osobnosti tolik rozdílné v míře talentu, a přesto nakonec shodné v neschopnosti odpoutat se od individuálního, jednou od velikášství, podruhé od blíže neurčené nenávisti či zatrpklosti. Zatímco se osobnost Sabinova pomateného barona Merkla harmonizuje v momentu spojení se sférou umění, ve chvíli, kdy improvizuje na klavír, vyjevuje se v téže situaci umělecká i lidská deformace Čapkova výjimečně talentovaného Kannerera:

S a b i n a :

Merkel posadil se k pianu a vzal několik akordů, pak si položil ruku na čelo, jako by přemýšlel, potom vypil celou skleničku vína najednou, odkašlal si a bral akordy. Očekávali jsme, že spustí valčík; ale on počal hrát melodií docela neznámou, pak přecházel z tóniny do tóniny a docela nové zdárné hudební myšlenky se vyluzovaly pod jeho rukama. Ale nesetřval při jedné, nýbrž přecházel vždy do jiných, a byla to vůbec improvizace obdivuhodná. Přitom nabyla i tvářnost jeho docela jiného výrazu, oči spočívaly na pianu, vzezření bylo klidné, mírný úsměv kolem úst jevil uspokojení myslí, vůbec Merkel při pianu byl jiný nežli všady jinde. Horner s pravým úžasem naň pohlížeje naslouchal. „Probůh vás prosím, odkud pak je to, neznám ty věci.“ „Ano, to je odsud,“ pravil Merkel vyzdvihl na ruce a máchaje jimi v povětří, „já jsem se jednou chtěl ženit a vlezla mi svatba do prstu. Tenkrát náramně přšelo. Nemáte deštník, pane? Já půjdu teď na kávu.“ (S. 60—61, podtrhl M. O.)

Uvedené srovnání analogické scény ze Sabinova vyprávění a z Čapkova románu nesvědčí jen o tom, o čem jsme svrchu hovořili. Vedle jednoho totožného motivu (podivínský hudebník improvizující na klavír), jehož smysl je pokaždé jiný, najdeme i ne jeden další totožný nebo analogický motiv (především motiv jakési milostné deziluze, která je zřejmě příčinou psychické nenormálnosti postavy), který se ani na významovém posunu celé scény nepodílí, ani jím není ovlivněn. Je jenom jinak traktován, tak, jak to odpovídá změně dobové atmosféry a odlišnému stylu autorovu, — ale přitom si zachovává svůj příznačný charakter konvenčního romantického motivu. Postavme vedle sebe znovu Sabinova Merkla a Čapkova Kannerera, tentokrát v pasážích, které jednu i druhou postavu charakterizují:

S a b i n a :

Malá to hubená osoba černých vlasů a takových též očí, jež však podivným se vyznačovaly žářem a neustále sem tam se točily. Některou chvíli z očí těch vyšlehl plamen až děsivý. Ústa bledá buď se

Č a p e k :

Chvillemi Kanner vstal a šel ke klavíru hrát; když byl opilý, chodil vždycky hrát, jako jiní chodí na záchod; bylo to u něho něco jako neúkojné, nutkavé a nečisté vyměšování. Někdy vztekle a posměšně parodoval skladby „pánů hudebníků“ — bůhví, kde je při svém způsobu života vlastně slyšel; jindy hrál jen pro sebe divoké a temné improvizace; jindy hrál za peníze, ale nikdy ne cizí skladby nebo písně. Když mu někdo řekl, Kanner, zahrej mi valčík z Rosenkavaliera nebo co, skřípal střípky svých hnědých zubů a sápal: „Kanner nehraje!“ To se mu muselo říci: „Kannere, Kannere, zahrej mi tohle: že kašlu na celý svět. Kannere, zahrej mi třeba, že musím odkrouhnout svou holku, tu flundru zkurvenou. Kannere, zahrej něco děsně sprostého.“ A Kanner hned začal hrát. (Č. 116—117, podtrhl M. O.)

Č a p e k :

Jde tu asi o Ladislava Kannerera, nyní zmizelého, který byl svého času dosti znám v jistých hudebních kruzích a na zapadlejších místech pražského nočního života. Byl skutečně téměř slepý, a byl muzikantem;

smála, buď křečovitě byla stažena jako tajemným vztekem. Též způsob mluvení toho člověka byl podivný, nesouvislý, nevycházející z nijaké ústřední myšlenky. Mluvil v odtržených jen větách a někdy náramně hbitě. — Kdo s ním jen několik minut strávil, poznal, že to člověk na smyslech pomatený. Čítal tenkrát asi čtyřicet let, ale vidělo se, že už mnoho strastí v životě svém přestál, ano — snad hrozná jakás katastrofa z mladí jej potkavší, zdravé mysli ho zbavila. (S. 59)

ale kde se učil hrát, nikdo neví. Fanaticky nenáviděl konservatoř a opovrhoval „učeními pány hudebníky“; stačilo mu někoho ukázat, že je to „pán z konservatoře“, a už ho div nezaškrtil v záchvatu zuřivosti. Byl malý, plešatý a děsně špinavý; obličejem připomínal něco mezi Verlainem a Sokratem. Bydlel, jak se zdá, kdesi za Olšany v prkenné boudě, kde ovšem neměl klavír a nic; z čeho žil, není známo, ale kolem půlnoci ho bylo možno najít v té nebo oné putyce od Žižkova až po Košíře, pokud tam byla aspoň jedna tlustá sklepnice a jakékoliv bídné a křaplavé piano; to už byl na mol opilý a blábolil a pouliil nepřičetně ty skelné a nevidomé oči. (Č. 116)

Tento izolovaný výňatek z Čapkova románu nemůže ukazovat na to, s jakým významem Kanner v díle figuruje vzhledem k problému individualismu. Tím nápadněji pak vystupuje podobnost Kannerera se Sabinovým Merklelem; v Kannerově charakteristice totiž zůstávají opět obsaženy příznačné romantické motivy záhadné minulosti, neznámého existenčního zajištění a vyšinutosti. Přitom zároveň pozorujeme jakoby snahu odkrývat za romantickými charakterizačními konvencemi jejich reálnou podstatu (např. motiv očí v jednom i druhém podání).

Když tedy Karel Čapek užívá látky romantika Sabinu k polemice se soudobým individualismem, s banalizovanou „romantikou“, nepřehodnocuje vše, co tato romantická látka s sebou nese, v tomto jediném, polemickém smyslu. Můžeme naopak pozorovat, že romantický charakter látky je často ještě zvýrazněn užitím postupů nebo motivů příznačných obecněji pro romantickou literaturu a v Sabinově látkové předloze přímo neobsažených nebo nenaznačených. Opět se to neděje pro to, aby byla jednoznačně podepřena nota polemiky nebo parodie či jakéhokoli nesouhlasu.

Charakteristické romantické konvence příznačných a tajemných scén najdeme (zase v podání odkrývajícím jejich reálnou podstatu) v emocionálně vypjaté scéně Kannerova setkání s proslulým dirigentem, který přitom „jako by celebroidně nějakou zmatenou mši za ztracenou duši člověka; nebo jako by horečně vymítal ďábla“ (Č. 118). Základní tvar románu, devět povídek spjatých jednotícími prvky a přitom relativně samostatných, svým stylem a charakterem odlišných, je analogií hudební cyklické skladby, řekněme suity, která je budována jako devět variací na dané téma. V této souvislosti se nám vybaví například Máchova Marinka, komponovaná rovněž jako hudební cyklická skladba, a připomene nám, že právě romantismus objevil pro novověké umění možnosti využívat hudebních uměleckých postupů v literatuře. Analogie s hudbou se v Čapkově románu neomezuje jen na kompoziční formu, zmínili jsme se již alespoň o významové funkci intonace nebo o charakterizačních „předznamenáních“. Rovněž časté a náhlé zvraty, nečekané změny poloh, jimiž se třeba tajemně mění v komické nebo na jejichž zlomu se zaleskne ironie, pružný

významový pohyb, to vše jsou postupy hojně a příznačně se uplatňující právě v romantické literatuře.

Mohli bychom nyní připomenout i nahodilou, bezděčně vzniklou shodu Čapkova románu s tvorbou romantiků, jeho torzovitost. Pak bychom však museli též říci, že i dokončený román by si byl jistě zachoval zdání jakési neukončenosti, náповědí, fragmentárnosti, k němuž celou svou strukturou směřuje. Ale to by již byla řeč o jeho noetické základně a náš výklad by se pohyboval v kruhu. Analogie některých Čapkových uměleckých postupů s příznačnými postupy romantické literatury měla tu říci také víc než jen dále konstatovat proměnlivé způsoby kontaktu Čapkova románu se světem romantiky. Měla, těsně předcházejíc resumování, znovu připomenout, že parodická poloha zdaleka není polohou jedinou, že parodie individualismu pomocí staré romantické látky jde ruku v ruce se snahou po interpretaci životního smyslu původního lidského příběhu Hornerova, který je mutatis mutandis opakovatelný.

* * *

Po dosavadních dílčích sondách pokusme se teď o zodpovězení základní otázky po poměru Čapkova Života a díla skladatele Foltýna k jeho látkové předloze. Vyjděme tu opět z aktuálních souvislostí společenského vědomí, které vymezují novou významovou oblast staré hornerovské látky.

Sama látka, vytržena z určitého historického rámce, obsahuje příběh člověka, který je posedlý touhou po umělecké slávě a který při nedostatku umělecky tvůrčích schopností sestavuje své dílo z řady uměleckých krádeží, jež zase na oplátku jeho olupují o existenční zajištění. Izolovaná hornerovská látka tedy ukazuje někam ke grotesce a grotesknímu obrazu by mohla sloužit na téměř libovolném dobovém pozadí. Sabinovo traktování Hornerova osudu romantického individualisty z první poloviny 19. století míří nejspíš k tragičnosti. Horner a Fridolínové, Wernerové atd. jsou patřičnou, byť jednostranně deformovanou zplodinou historického stadia na počátku novověku. Tehdy se v procesu individualizace, v procesu uvědomování si jedinečné a zvláštní životní hodnoty každého jednotlivce uvnitř lidské společnosti, překonává středověké pojetí člověka a života; individualismus je tu vyhraněnou formou obecného, historicky progresivního procesu individualizace a v této vyhraněné nebo přehnané podobě může fungovat jako stimulátor daného procesu. Romantický individualista se vyděluje ze společenského celku, izoluje se od něho, avšak již sám směr a forma tohoto vyčlenění jsou — abstraktně vzato — v souladu s jednou tendencí vývoje a s důležitou formou překonávání středověku ve vědomí lidí. Uvědomíme-li si, že ze stejných konečných dobových determinant právě tak vyrostl nešťastně zruďný, lhavý individualismus Hornerův jako Máchova individualistická „vůle k pravdě“, uvidíme tragičnost Hornerova zjevu nikoli na pozadí romanticky individualistického pojetí Umění, nýbrž spíše jakožto deformaci zmarněnou historickou šancí.

V Čapkově dnešku moderního světa, kdy se značně prohlubuje odcizení, které také izoluje člověka mezi lidmi, vyjímá se jinak hodnota individualismu. Zhruba řečeno, tento

postoj jde nyní spíše ve směru entropické vlny než proti ní; mohl být i snáze zbanalizován a zvládnut; mohl se i snáze v této znetvořené podobě rozšířit. Staré hornerovská látka se tedy aktualizuje nikoli na pozadí pozitivní hodnoty kulturní tradice, nýbrž zvratem hodnot; živou součástí kulturního povědomí, která se v tomto případě vkládá jako svorník mezi látku a význam, je banální individualistická představa o podobě umělce a funkce umění. Zvratu hodnot, jež vznikl historickým posunem, odpovídá Čapkovo rozvíjení látky, postupující od celkového k zvláštnímu, od svědků k Foltýnovi, od světa životní obvyklosti k jednomu jeho markantnímu produktu. Případ moderního Hornera, Čapkova Foltýna, není především záležitostí „zvláštního“ jednotlivce vyčleněného z běžného průměru, nýbrž je případem jednotlivce ozvláštňujícího běžný průměr. Hornerovská látka se pak zabarvuje parodicky. Foltýnem, parodickou nadsázkou, polemizuje Karel Čapek s rozšířenou soudobou „romantikou“, s tím, co se stalo neplodné, retardující a nebezpečné.

I při výrazném průmětu do nových souvislostí je v Životě a díle skladatele Foltýna zachována hornerovská látka v celém rozsahu, včetně epizodických postav a dílčích motivů; nové umělecké využití látky nadto plně respektuje její vlastní a původní charakter. Z látky se nevytěžila jen jedna významová poloha. Konfrontací se světem životní obvyklosti se jeví Foltýn v jednom směru jako parodická nadsázka jeho představ o umělci a umění. V souvislosti s jinými životními „řadami“ se v románu o Foltýnovi obnovuje romantické téma „sonderlinga“, téma zmařeného života, životního nesmyslu, ironie apod. Paralelně s tím, jak se v látce vyjevuje její nový a úzce dobový význam — přesněji řečeno: to, co s časovým posunem ztratilo raison d'être —, vystupuje i to, co má obecnější životní platnost, byť to bylo v Sabinově podání zasuto zkonvenčenými obrazy, motivy a pojmenováními. Opozice na jedné straně a přiznání oprávněnosti na straně druhé se nevyklučují, protože obojí rezonuje v světě životní obvyklosti, v obou případech se v jednotlivci Foltýnovi ozvláštňuje „obyčejný život“. Obojí — každé jinak — se nově vyrovnává s romantikou; a přitom celá významová šíře, která má dvě zmíněné krajní polohy, odpovídá složitosti motivů a poloh uvnitř člověka. Odpor proti novodobému banálnímu uměleckému individualismu, proti diskreditované romantice, jde ruku v ruce s novým uchopením a pochopením romantického osudu, jakožto údělu, který také patří do běžné obvyklé skutečnosti.

Pouze na okraj sledovaného problému budiž dovoleno vyslovit ještě jednu hypotézu; opravňují ji tentokrát jen předchozí zjištění, do jakého významového bohatství rozestřel Karel Čapek hornerovskou látku. První z řady svědků, který negativně hodnotí Foltýna a který ho měl „nerad od prvního setkání“ (Č. 43), je Foltýnův spolubydlící z dob vysokoškolských studií, přírodovědec dr. V. B. Ten také jako první vidí ve Foltýnovu krédu ničemnou frázi a jako jediný v tomto směru zobecňuje:

Zvláštní, jak se z velkých slov dají snadno dělat velké myšlenky. Zjednodušte některým lidem slovník, a nebudou vůbec mít co říci. Když slyším nebo čtu takové tlachy o duchovní krystalizaci, tvarovém předpokladu, tvůrčí syntéze nebo jak se tomu říká, dělá se mi špatně. Můj ty bože, lidi, myslím si, strčte vám nos do organické chemie (a to ještě nemluvím o matematice), to by se vám potom těžko psalo! V tom je pro mne největší bída našeho věku: na jedné straně naše mozky pracují s mikrony a infinite-

zimálními veličinami s přesností téměř dokonalou, a na druhé straně necháme své mozky, své citění i myšlení ovládat nejmilhavějšími slovy. (Č. 44–45)

Dr. V. B. tu vyjadřuje krutý paradox moderního světa, souběžnou přítomnost exaktnosti a fráze; tento závažný motiv širšího aktuálního zobecnění Foltýnova případu zůstává však opuštěn v torzu románu. Z Čapkova vyprávění o skladateli Foltýnovi, o člověku, který je mimo jiné obludnou demonstrací toho, co může v uměleckém životě vyrůst z frázi přitělených do společenského vědomí, lze si sice koneckonců odvodit i širší závěry, že se to neděje jen v hudbě a že nikoli jen v umění se „z velkých slov dají snadno dělat velké myšlenky“. Přesto se domníváme, že se motiv naznačený hned z kraje vyprávění měl pravděpodobně znovu ozvat ve vyznění díla jako obecněji platné „fabula docet“ Čapkova románu. Jako jeho polemika s nejnebezpečnější „romantikou“ naší doby.

KAREL ČAPEK'S POLEMIC WITH ROMANTICISM

This study is based on the discovery that in his novel, „The Life and Work of Foltyn the Composer“, Karel Čapek made use of material from the Reminiscences of Karel Sabina (Prague, 1937), about J. L. Horner, a forgotten figure in the cultural life of Prague in the first half of the nineteenth century. The introduction is an independent analysis of Sabina's treatment, followed by a study of the form and content of Čapek's novel; on this basis the author then discusses why Čapek made use of the whole extent of Sabina's story, including minor characters and subsidiary themes; the significance of a new literary treatment of the subject; and the part played in the possibility of a different mode of significance by the difference in the contemporary situation of Čapek's times — in this case certain values of social consciousness. On this plane, then, the study is also a contribution to the theoretical discussion of subject and significance.

The Horner story, taken out of a definite historical context, is the story of a man obsessed by the desire for artistic fame, making up for his lack of creative ability by a series of plagiarisms which in their turn rob him of security. The theme itself might point to grotesque treatment. Sabina's treatment of Horner's life, seen from the romantic's individualist conception of art, tends more to the tragic. If we consider the individualism of the first half of the nineteenth century to be the crystallised form of a general historical process of gradual indivi-

dualisation, and if we accept it as corresponding to one important form of outgrowing mediaeval ways of thinking, then we can see the tragedy of Horner's distorted individualism as tragic deformation of a lost historical opportunity.

In Čapek's day, in the modern world already profoundly affected by the alienation which isolates man in the middle of human society, the value of individualism takes on a different hue. The older Horner story is thus brought to life not against a background of positive traditional cultural values, but against the reversal of those values: a vital element in the social consciousness which acts as a bond between the subject and its significance is the trivial individualist conception of the character of the artist and the function of art. Čapek's development of his theme corresponds to this reversal of values caused by historical displacement; he goes from the general to the particular, from eye-witness narration to Foltyn himself, from clear characterisation of normal contemporary ways of living and thinking, to one of the striking expressions of both. The modern Horner, Čapek's Foltyn, is not primarily an individual standing apart from the common run, but an individual who serves to particularise the common run. The Horner story takes on the air of parody. In Foltyn, by the exaggeration of parody, Karel Čapek is polemising with the generally accepted trivial conception of art, and thus exposes its ultimate moral and artistic consequences.

Various forms of contact with the world of romanticism (such as the revival of some poetic

problems typical of this world, the use of narrative methods characteristic of romantic literature) enabled Karel Čapek not only to respect the specific character of the subject he had chosen, but also allowed him to expand the subject to broader fields of significance. Confronted with the customs of real life Foltyn on the one hand appears a caricature of his own view of art and artists. On the other hand, in the context of other vital aspects, the theme of the romantic „sonderling“ re-appears,

i. e. that of wasted life, the absurd in human existence, irony, etc. Parallel to the new contemporary significance of the theme Čapek develops both in his conception and in his treatment the points at which Horner's story has more general validity. Distaste for the discredited „romantic“ view of life here goes hand in hand with a new approach and with understanding of the romantic life-story as one which is also part of the common run of human experience.

Konec Pohádky máje

JAROSLAVA JANÁČKOVÁ

„I princezny mají děti!“ — Tato závěrečná věta Mrštíkova románu, který tak výrazně zasáhl do vývoje české prózy a estetického myšlení na sklonku století, má v sobě patrné zrno ironie. Spojuje pohádku s životní realitou, epizodu prvního citového okouzlení láskou s manželským soužitím, „princeznu“ se ženou, která „má děti“ (a ne např. s „mateřstvím“). Spojení pohádkovosti a nepohádkovosti má tu ráz napětí, ne-li přímo zlomu. A to nejen v poměru k románu, ale i k jeho epilogu, jež uzavírá. Ale tak je tomu až ve druhém vydání Pohádky máje z roku 1897.

Epilog výchozí verze (Světozor 1891—2) byl přímo prosycen deziluzívností a ironií, jasně ztajenou v oné závěrečné pointující větě. Mrštík v něm odhaleně ironizuje reky své pohádky tím, že je převádí z říše klíčící lásky do světa manželského soužití, že je z výše ideálu strhuje do prozaické skutečnosti, „na fádni tuto zem“. Na ní „Říša své Helence vystavěl pěkný dvoupatrový dům a s velikou chloubou zlatem dal vyrýt do zdi, tam že bydlí a denně úřaduje Dr Richard Gregor atd., jak už to vždycky na takových domech bývá“ (Světozor 1892, 453). A Helenka? Autor tu o ní říká s předechem ironie: „Je sice dnes už trochu tlustá, ne moc, ale tak při těle, ale jinak prý je to velice hodná paní.“ V epilogu knižní verze, podstatně zkráceném, z tohoto odpoetizování „pohádky“ a z ironické konfrontace snu a prozaické všednosti zbyla jenom ona závěrečná věta. A ta ještě v novém kontextu ztrácí na ironičnosti a nabývá poněkud jiného významového odstínu. Zmizel pasus o „poezii“ dvoupatrového domu a kariéry Říšovy, a Helenka na zemi zůstala Helenkou z pohádky: „Zůstala posud tak útlá a jemná jako děvčátko“, čte se o ní u Mrštíka z roku 1897, „zůstane už asi taková milá, i když na hlavu jí padne sníh —“ (Pohádka máje 1897, 506). Ve světovorové verzi Helenka proměněná „jak vždycky dělávala, dělává i tu a vyšívá“; nezměněná Helenka z roku 1897 „... jak vždycky dělávala, dělává i tu. Něčím se obírá a vzpomíná.“ (Podtrhla J. J.)

Tyto dílčí významové posuny zjištěné v epilogu Pohádky máje mají klíčový dosah pro