

čímů trůna a vlastního pokusení spánku, prolomil Čapkův vypravěč touto samostatnou meditací, které je teprve ex post využito v ději: „Praví se, že spánek ze všeho nejvíce je podoben smrti, neboť smrtelníkům přináší úlevu, nevědomí a zapomenutí. Ovšem, každý z nás dobře ví, co je spánek, ale nikdo z nás živoucích dosud nezemřel, i nemůžeme dosvědčiti, zda smrt je opravdu spánku tak podobna. Zajisté, že vše, co žije, podléhá moci spánku a že vše živé též umírá. Ale spánek ve svých loktech přináší sen, u smrti je možno, že nikterak neuvádí nás v sen, nýbrž naopak ve skutečnost, která všemu, co žilo a spalo, byla snad nadpříliš nepojatelná. Vše, co žije, sní též i svými sny; nechť jsou vždy líbezná! Smrt snad vůbec nezná snu. Není-li věčnost nocí vrcholné nicoty, jestliže je předvoláním k soudu, tu tedy jest probuzením, velikým konečným bděním. Jestli je věčnost jasným dnem, pak bdí soudce a bdí i souzený.“ Takto se stal text Stínu kapradiny dějištěm přesunu od skrytého vypravěče, který je v rámci svého epického světa vševědoucí, k vypravěči naopak ozřejmenému, který přemítá nad nevědomostí, jakou má o své vlastní existenci uprostřed světa a kosmu.

Smyslem meditací nad životem a smrtí, tělem a duší, bděním a spánkem, skutečností a snem, člověkem ve světě a ve vesmíru, účelem a bezúčelností krásy je dát evokovanému příběhu obecnější lidskou platnost (rozšířit pole jeho významů) a zaangažovat k analogickému zamyšlení i čtenáře.

Stínem kapradiny se však Josef Čapek k uskutečnění takového programu teprve rozbíhal.

Při představě posledního období Čapkovy slovesné tvorby nemůže dojít k nesrovnalostem, Čapkovým čtenářům vyvstanou na mysli tytéž čtyři či spíše jen tři knihy: *Kulhavý pouťník*, *Psáno do mraků*, *Básně z koncentračního tábora*, popřípadě *Umění přírodních národů*. Nebyla to žeň podstatně menší než v desátých nebo dvacátých letech, ale proti desátým letům, kdy Josef Čapek tiskl beletrii po časopisech sice sporadicky, leč plynule, a proti dvacátým letům, kdy ho bylo ustavičně plno zejména na českých jevištích, zvedají se jeho poslední knihy z času jako osamělé a nahodilé ostrovy. Dvě z nich leží už vůbec za obzorem autorova života – míníme obě knihy posmrtně vydané, *Básně z koncentračního tábora* (1946) a aforismy psané v letech 1936–39 *Psáno do mraků* (1947). Vznikaly z niterného nezbytí, ale zároveň nenuceně, jako deníkový doprovod tragicky se nachylujícího životního údělu: nebyly započaty, programovány jako knihy, knihami se staly až od určitého okamžiku. Čapek dbal o jejich dotvoření a uchování – u aforismů se postaral o titul a dataci (v podtitulu) stejně jako o autorskou poznámku vysvětlující proměnu původního zaměření zápisků, u básní zase, pokud jen mohl, usiloval o přesnější a tím definitivnější výraz –, ale jejich zveřejnění nadobro ponechal náhodě. Řekne se, že u básní to ani jinak nešlo, že nemohly vyjít jinak než po válce díky těm, kdo je zachránili; ale básně zažily své první „zveřejnění“ ještě v koncentráku díky opisovačské kampani, která se sice rozjela za Čapkovy nezbytné součinnosti, ale bez jeho popudu. Podobně tomu bylo i s rukopisem druhé knihy (*Psáno do mraků*). Její text sice Čapek ad hoc dokončil, nikomu se však o ní nezmínil; teprve v roce 1943, kdy jeho rodina musela vlastní dům postoupit k obývání německému okupantovi, narazila na rukopisné sešity náhodou během stěhování Čapkova žena. Pravda je tedy taková, že se Josef Čapek ve své spisovatelské existenci připomněl během třicátých let pouze jedinou knihou, *Kulhavým*

poutníkem (1936) – Umění přírodních národů (1938) bylo považováno za popularizační práci z dějin výtvarného umění, i když jeho text místy přechází do roviny vyznavačské eseje: vyšlo v odborně zaměřené edici (Stezky. Dokumenty estetického tvoření, sv. 3; red. J. Mukařovský, nakladatelství Fr. Borový) a bylo ostatně sepsáno na objednávku, byť jím autor splatil dluh, který měl sám vůči sobě přes čtvrt století. (Zanedbatelnou záležitostí je v těchto souvislostech drobný soukromý tisk Kmene, „věnovaný účastníkům slavnostního večera u příležitosti padesátých narozenin Josefa Čapka“, který z Lidových novin ze dne 22. 8. 1921 přetiskl Čapkovu „Diletantskou povídku“, hlásící se do okruhu Nejskromnějšího umění.) Silná čtenářská odezva Kulhavého poutníka – v anketě Lidových novin o nejzajímavější knihu roku 1936 se ocitl na celkově čtvrtém místě, v letech 1936–37 se dočkal šesti vydání – kontrastuje se skutečností, že se tato kniha vynořila z ticha po několikaleté odmlce jakoby mimochodem, jiná než autorovy předchozí svazky, jiná než soudobá česká literatura, a že se přitom zajíkala autorovými rozpaky nad únosností zvolené látky a nad zdarem při jejím zvládnutí; toto ticho neporušil ani autorův bratr, který dotud četl vůbec každý rukopis Josefa Čapka před jeho zveřejněním – traduje se aspoň, že Kulhavý poutník byl první Josefovou knihou, která i pro Karla Čapka byla překvapením.

Ojedinelost a nahodilost, s jakou se navenek prezentovala závažná literární práce Josefa Čapka a za níž stála Čapkova lhostejnost k vnějším osudům svého díla, byla v nápadném rozporu s nepřetržitostí a záměrností jeho paralelní žurnalistiky, která stála koncem třicátých let v stále stupňované službě národa a demokratického státu. To, že beletrie rostla střídavě z ticha a žurnalistika naopak bez oddechu a z vřavy, se však nevyklučovalo – povaha tohoto sepětí se dá dobře vyložit pomocí vlastního Čapkovy aforismu ze zlomu května a června 1937: „Opravdický život člověka je jeho život vnitřní, jeho faktickým životem je život vnější. Rozpor mezi tím dvojím je plodný, trýznivý i tragický.“ Pojme-li Čapkovo literární dílo jako sjednocování uvedeného rozporu – a ono takovým sjednocováním skutečně po celý běh autorova života bylo –, pak ve dvacátých letech měla v tomto rozporu vrch jeho složka vnější, zatímco v následujícím desetiletí tomu

bylo naopak. Čapkova beletrie se nyní zcela poddala potřebě stát se výrazem autorova vnitřního života a v duchu této své programové proměny pak generálně determinovala i zaměření Čapkovy občanské žurnalistiky. Protože se nesnášel se zlem právě ve svém nitru, nesnášel se s ním Josef Čapek ani ve světě – čtème pozorně jeden záznam v knize Psáno do mraků a cele porozumíme logice Čapkovy občanské aktivity: „Neodporovati zlu? Odporovati mu ze všech sil, věda, co je toto zlo, nejprve ze sebe samého. – Především mu nenadržovati. Odporuj zlu, nebo bys mu pomáhal. Odporuj zlu, budiž zlo trestáno, aby se necítilo pánem světa!“ Právě proto byla Čapkova protifašistická publicistika (slovesná i kreslířská) tak důsledná a opravdová, že byla autorovým nejvnitřnějším příkazem, že se jí cítil povinován sobě samému, vlastní představě vlastní existence ve světě (jen takto, co nejosobněji dotčen, mohl bez vnějšího pobízení a halasných výzev, v ústraní a posedle malovat jeden „Oheň“ za druhým, přes pět desítek pláten). Paradoxně byl tedy v Kulhavém poutníkově obsažen i program budoucí Čapkovy zápasivé novinářské činnosti. Čapkovo žurnalistické i „vážné“ psaní rostlo tedy z týchž názorových kořenů a také ze stejné potřeby a stejně nepřetržitě, roztupovalo se však příkře co do svého určení: nedeterminováno vnějším posláním ani ohledy na literární kontext, mohlo ono „vážné“ psaní vznikat nespěchavě a uvolněně a čekat, až sám čas je vyzvedne z přechodného soukromí.

Byla-li nahodilost a nesoustavnost jedním výrazným projevem oné orientace, která ovládla Čapkovu literární tvorbu po roce 1930 a která se dá (za pomoci slov z jednoho jeho výtvarného referátu) charakterizovat jako „zhutnění i zobsažnění, soustředění směrem dovnitř, tam, kde je více to duchové i to osobní“, pak druhým projevem změněné orientace bylo výrazné laictví Čapkovy nového spisovatelství. Bylo to laictví v obou významech toho slova: laictví i jako nekonfesijnost i jako neodbornost. „Co mne se týká, jsem žalostný a nenapravitelný laik a držím s laiky,“ doznal Čapek v Kulhavém poutníkově. O projevech Čapkovy nekonfesijnosti bude ještě řeč, nyní zůstaňme u toho, co jsme označili za neodbornost. Rozumíme jí jako Čapkově rezignaci na dvě věci. Jednak Čapek odmítal profesionalismus, pokud se projevuje přeceňováním řemeslné stránky umění i přeceňováním

lpějivé účasti na tzv. uměleckém ruchu doby, jednak docela ztratit potřebu nějak se vázat obecně panujícími představami o podstatě a úkolech beletrie nebo dokonce platnými módami a požadavky nakladatelského trhu. Tak se prolomil do říše svobody: zcela pohlcen aktem tvorby, již úkoly kladl sám, hledal „pouze“ co nejnutnější výraz pro poselství, k němuž byl niterně puzen, neohlížeje se přitom na to, co se právě považuje za překonané a co za avantgardní, co za konvenční a co za nekonvenční, co za časové a co za okrajové, a pramálo se staraje o to, jak bude přijat, byť to, co psal, byl dozajista jeho veliký dialog s lidmi. Na adresu vlastní minulosti napsal (Psáno do mraků): „Dříve jsem kladl začasto příliš mnoho váhy na kázeň, disciplínu, ba až z toho byla i určitá formalistní křeč; ale jsou v umění lidské věci, daleko důraznější než tohle.“ A na adresu současných dogmatiků řemesla, úrovně, úspěchu poznamenal v Kulhavém poutníkoví: „Každý umělec, který si tohoto jména zaslouhuje, má odpovídající dávku řemesla. (. . .) Nemá řemesla té nebo oné tradice, školy, mistra toho či onoho, příkladů z opačných konců, a tím se jeví v první chvíli necvičeně amatérský, nedoučený, bludný a vůbec nenáležitý . . .“ „Necvičeně amatérský“ čili laický zdá se Josef Čapek dones některým čtenářům např. ve svých Básních z koncentračního tábora (vždyť za celý život neuveřejnil jejich autor jedinou báseň!); v knize Psáno do mraků se uchýlil k žánru vzhledem k dějinám české literatury perifernímu, k aforismu, a to ještě oslabil jeho literárnost, tj. právě ty vlastnosti, jimiž se aforismus pravidelně honosí: rafinovanost a duchaplnost, přibližuje ho k pólu neliterárního deníkového záznamu; a co za literární tvar je vůbec Kulhavý poutník? Ten představuje v Čapkově provokativní formulaci knihu „kusou, pomotanou, nevěčnou. Knihu neuzavřenou a roztráštěnou, vypravovanou ještě k tomu slovem kulhavým“, o níž prohlásil, že to „nebude zdárný produkt literárního umu“. Závěr Čapkovy literární tvorby stál ve znamení principů, jež stály v přímém opaku k artismu jeho literárních začátků (St. K. Neumann 1908: „Dovolte, bych Vás upozornil na dva mladé hochy, kteří se podpisují bratří Čapkové a mají i dobrou vůli, i talent. Bohužel jsou dosud až po uši v artismu, ale snad se časem napraví“). Vývoj Čapkova slovesného díla se tedy dá mj. vystihnout jako vývoj od artismu k laicismu, s tím však

nutným dodatkem, že uprostřed mezi oběma krajními polohami v něm existuje období výrazné svou teoretickou reflexí naivismu, diletantismu, primitivismu a že laicismus závěrečné periody rostl z vysoké literární kultury.

Tak jako s nahodilostí a nesoustavností Čapkovy zralé beletrie kontrastovaly kvality autorovy žurnalistiky, kontrastovaly zase s Čapkovým beletristickým laictvím vlastnosti Čapkovy malby. Jedno bylo sice Čapkově malbě a próze z třicátých let společné: to, jak se obě ve svém prostoru potvrdily jako primární řady, tj. jak malba vytlačila všechny ostatní projevy Čapkovy výtvarnosti a jak beletrie určovala generální perspektivu Čapkově žurnalistice. Podstatný rozdíl tkvěl však v tom, že Čapkova malba – ve srovnání s Čapkovou beletrií – ani nepřenechala soustavnost užitě tvorbě, ani se nelaicizovala. To ovšem můžeme tvrdit jen rezervovaně, neboť – popravdě řečeno – nemáme přesnější představu výtvarného ekvivalentu k takové laicizované slovesnosti. (Nenarazil však na takový proces, byť jeho existenci vzápětí zproblematizoval, J. Slavík, mluvě v uvozovkách o Čapkově „lidovém kubismu“?) Nemohl však Josef Čapek razit o vlastní malbě třicátých let aforismus obdobný onomu, jaký případně razil o své tehdejší tvorbě literární: „Pro koho to píše? Pro sebe? – Nač! Život se nepíše; žije se. – Pro jiné? Tím méně! Píše to, jako když se křiví větve stromů.“ Svým způsobem všechno, co se píše „jako když se křiví větve stromů“, má v sobě jiskru laictví, jak my mu tady rozumíme. Tkví v takto laickém psaní také utopičnost sui generis: jak jinak než utopickým nazvat pokus vyvázat se z područí megastruktur literárních konvencí a knižního velkoprůmyslu, a vyvázat se zcela přirozeným gestem, bez křiku, neboť křik vrací křičícího zase zpět do opuštěných vazeb, protože je de facto opětovným zjednáváním si místa v aréně, v aréně literatury. Dvě věci je však třeba dodat. Předně způsobuje sama povaha jazykového materiálu, že se slovesné dílo uvolňuje z pout profesionalismu snáze, než by se analogicky mohlo podařit malbě. Za druhé měl Josef Čapek cestu k laicizaci literatury usnadněnou tím, že mu literatura nebyla primárním uměleckým výrazem. Tvůrce patrně rozpačitéji riskuje vypovězení za hranice kanonického umění a také obtížněji zjednává pro svá konkrétní díla právo exterritoriality v té tvůrčí oblasti, kterou učinil smyslem svého života.

Zvláštní tvar Kulhavého poutníka vyplynul jednak ze zdůrazněné niternosti, kterou Čapek vůbec ordinoval literatuře, jednak z jeho nechuti, nemožnosti, neschopnosti být literárním specialistou, jak on tomu rozuměl, tj. beletristou. V praxi ovšem obě příčiny nejtěsněji souvisely. Byl-li autor Kulhavého poutníka přesvědčen, že „hlasem umění je hlas duše“, pak věděl, že prázdnému nitru, nitru bez duše, stačí uspokojení poskytované „literární industrií“ („Vnější život je ochoten zajímat se zase jen o život vnější“). A soudil-li, že „nejhodnotnějším poznáním, jaké může umělecké dílo podati, měl by být nejprve autor sám. On především musí být tím, co ve svém díle podává nejhodnějšího podivu, nejdějovějšího a nejsilnějšího“, pak musel přezíravě hledět jak na autorské pokusy „beletristicky navnaditi čtenáře“ dobrodružnými a senzačními ději, tak na čtenářské parazitování na cizích životech literárních hrdinů, ať cele smyšlených, ať zbeletrizovaných („Na spletitých a vzrušujících dějích právě rádi sbírají lidé poznatky na cizí vrub, na účet těch nevšedních a zajímavých hrdinů, zvláštních a mimořádných okolností a poměrů, které spisovatelova dovednost kolem nich seskupila“). V útocích na beletristy a jejich manýry pokračoval Josef Čapek neztenčenou měrou i v knize Psáno do mraků, zvláště v těch jejích zápisech, které pocházejí z doby těsně po vydání Kulhavého poutníka – v jednom záznamu zakreslil hraniční čáru uvnitř literatury zvláště pregnantně: „Ne ti autoři, kteří život vyličují, ale ti, kteří o něm přemýšlejí, jsou autory důležitými.“ On sám se hlásil svými záměry k typu autorů přemýšlejících, byl potřebou přemýšlení přeplněn: „Žít životem není ještě všechno: životem se i přemýšlí.“ A jinde: „Co bych vlastně chtěl? – Moci jednou prožít venku jaro a podzim v přírodě, v přemítání. Cele se vysloviti.“ A jak konečně dokládá svědectví jeho sachsenhausenského spoluvězně I. Herbena, rozvažoval o téže otázce – o nejvhodnějším založení prozaického, popřípadě dramatického díla – v nezměněném duchu ještě i v koncentračním táboře: „Mluvili jsme mnoho o literatuře i o výtvarném umění a dali se poučovat Čapkovými názory i rozhledem světovým. Provokovali jsme ho často nadnesenými chválami beletrie, aby se rozhovořil, neboť on hovořival nerad,

aby se nezdálo, že nás poučuje. Jak by mohl kulhavý poutník náležet mezi ctitele románu? ‚Když čtu román, stydívám se, jako kdybych se někomu díval potají klíčovou dírkou do ložnice,‘ říkával Josef. Jen stěží přiměli jsme ho v dobách nejlepší duševní pohody, aby si přečetl několik románů, které se nám líbily, a zdálo se nám, že je čte víc proto, aby nám udělal radost, než z vlastního zájmu. Vzpomínám si, že s uznáním vyslovoval se o Řezáčově Rozhraní, o Drdově Městečku na dlani i o Jirotkově Saturninovi. Ale se skutečným zájmem četl a hovořoval vlastně jen o dvoudílném románu Kolbenhayerově Úsměv penátů, jehož autor, víc filozof než beletrista, byl Čapkovi bližší. ‚Už nikdy nebudu psát román,‘ říkával Josef, ‚proč si má člověk vymýšlet všechny ty kulisy, závěsy a třepeň, kterých potřebuje beletrista k tomu, aby vyjádřil prostou myšlenku? Ve filozofické eseji mohu říci rovnou, že věřím v Osud, a nemusím k tomu vymýšlet mnoho zbytečných slov, jako: ‚. . . pravil, opíraje si svou myslivou hlavu do dlaní.‘ Román je snůška citových indiskrecí, kterých se nemá slušný člověk dopouštět.‘

Odmítání beletrie kompenzoval Josef Čapek zdůrazněnou důvěrou v poezii; plédoval tedy právě pro druhy, které sám dříve nepěstoval, a odmítal naopak právě ty (próza a drama), z nichž se skládala celá jeho dosavadní literární tvorba – v Kulhavém poutníku se dovolával už jedině filozofů a básníků (Shakespeara a starozákonní autory možno bez násilí považovat za básníky). Na poezii oceňoval, že je osobnějším a proto niternějším výrazem svého původce, že se víc zajímá o vše mimočasové, tj. o tajemství života, jeho zrodu a zániku, že je jako druh velice stará a tím blízká nejpůsobivějšímu účelu umění, který spatřoval v magii (v Umění přírodních národů Čapek napsal: „A vzpomeňme, čím se stává slovo u básníků, jaké odrůzněnosti, obsažnosti, zvláštní významovosti se ukazuje schopno! Už samo lidské myšlení je úkonem magickým“), a že je tolik umělá, neboť zavázána zákonům krystalizujícím po tisíce let svého vývoje. „Mám rád verše; jsou ze všech slovesných útvarů nejmělejší a přitom nejbližší přírodě.“ „Nechci nikoho přemlouvati ani se s nikým přít, když příznám, že častěji mi toho pouhé verše dají mnohem a mnohem více než dlouze vysoukávané romány. Ne že jsou – jak se mínívá – útvarem hračkářštějším, vyumělkovanějším než jiné literární

druhy. Ale bývají více, osobněji i krystalizovaněji, pocity a myšlenkami, uvolňuje se v nich i víc z původce, i víc z umění. Neukládajíce si úkolu popisnosti ani dokumentárnosti, bývají více mimočasové a uchovávají si i více trvalé životnosti. V tom, jak se v jejich rysech nezanikavě člení čas a jak své rozeznělé strofy klenou z nekonečna dění, je jim dána věčná mladost v tom nejlepší slova smyslu.“ Uvědomujeme si, že sám potom sotva mohl v koncentračním táboře psát něco jiného než verše, z důvodů vnějších i vnitřních: staly se nezbytnou úlevou člověku suspendovanému na číslo a uchylujícímu se proto do útočiště vlastního nitra, byly vyvolány nutností vyslovit podstatnost na nejmenší ploše i podvědomou snahou čelit právě umělostí poezie, „nejaristokratičtější“ z literárních druhů, surovosti životních podmínek. Hypoteticky lze snad i říci, že s poezií by se Josef Čapek na sklonku života asi neminul ani tehdy, kdyby nebyl vržen do tak drastické životní situace. Tvar meditativního eseje a deníkového aforismu volal po doplnění tvarem komplementárním – předchozí Čapkova beletrie byla založena podobně, a to na komplementárnosti prózy a dramatu – a zdá se, že verš byl takovým doplňkem optimálním: vyhovoval netoliko konkrétní potřebě Čapkově, nýbrž vázal se k eseji i po obecnějším zákonu (např. Fr. Schlegel nazýval eseje intelektuálními básněmi, G. Benn lyrikou jinými prostředky, W. Jens formou lyrického zpřítomnění vědeckých prvků).

Čapkův názor na beletrii byl velice vyhraněný a právě v této vyhraněnosti vzbuzuje nesouhlas tam, kde přestával být osobní poetikou a mířil na obecné položení literární tvorby. Zdá se, že Čapkova averze byla vydatně sycena zejména jednou současnou evropskou módou, konjunkturálním žánrem životopisného románu (biographie romancée), kterým se i hodně podprůměrní autoři přižívovali na tragických uměleckých osudech, a to zejména velkých malířů – potud je snadno jeho averzi pochopit. Meze Čapkovy polemiky tkvějí však v tom, že dostatečně ostře neoddělila beletristickou rutinu – tj. vymyšlení napínavých historek a efektních dějových situací, pouhé nadhazování dráždivé časových námětů a vulgarizaci velkých věcí života, plytkou zábavnost a padělanou slohovost či kultivovanost – od základní praxe epikovy, od nezbytného spřádání příběhů a vytváření hrdinů. Epický vztah

ke světu je stejně primární jako třeba vztah písňový nebo reflexivní. V ryzí epické próze je příběh ne zbytečnou oklikou, tj. ilustrací, za jakou jej J. Čapek obecně považoval, nýbrž podstatou – Čapkovi se tu např. nabízel možnost zachytit se na odstíněnějším rozlišení dění a děje, jak ho k tomu opravňovala jeho vlastní literární praxe (viz předchozí výklad povídky *Živý plamen*); a také hrdiny lze jistě posílat na stránky knihy i k jinému než kazatelskému účelu (a jinými prostředky než „zatracenou, hysterickou intelektuální onanií“). I báseň může přece snadno klesnout na úroveň planého veršování, osobitého nebo dryáčnický služebného, a naopak zábavná beletrie, vyšňořená poutavými dějovými zvraty, může hrát v literatuře i životě ne nepodstatnou funkci. Odkud se však tato Čapkova neblahá generalizace vzala? Rozhodně bych ji nepovažoval za záležitost sváru v autorově nitru, rozuměj za vítězství malíře nad spisovatelem. Nejjednodušeji ji lze pojmut jako prostou hypertrofii Čapkovy autorské zaujatosti pro vlastní způsob psaní. Lze však v této generalizaci vidět ještě něco jiného: nevídaný důsledek soustavnosti, s jakou Čapek základní ideový vzorec Kulhavého poutníka uplatnil i na speciálním poli poetiky prózy. Přitom se Čapek systematickosti zásadně odříkal, neboť před utříděnými produkty ducha dával přednost výrazu životního nepokoje, ale v předposlední kapitole Kulhavého poutníka (Ve znamení knihy a obrazu), která se svým zájmem blíží speciálnímu eseji o umění, si počínal jinak. Svě úvahy v ní pozvedl – na rozdíl od svých paralelních, časopisecky tištěných článků – do jiné roviny tím, že věci umění nazřel z perspektivy základního protikladu Osoba – duše, který podle jeho názoru vytváří pravou podstatu člověka a je tak oním principem, který ovládá lidskou skutečnost. Řekněme už nyní, že Osobu chápal Čapek jako tu složku v člověku, již se člověk egoisticky uchází o nejvýhodnější místo v utilitárních vazbách světa, tj. o úspěch a kariéru, zatímco duši naopak chápal jako tu složku, která obrací člověka k veškerenstvu a která člověka nutí, aby na celistvost bytí odpověděl svou vlastní totalitou, tj. svobodným a tvořivým činem; chápal duši jako tu složku, kterou se znepokojený člověk táže po smyslu bytí a kterou jediné je schopen svému bytí hledatý smysl propůjčit. Když pak Josef Čapek nazřel z tohoto hlediska literaturu, potřeboval ji uvidět jako obdobně vyhocený protiklad.

Tu složku literatury, která je v člověku schopna oslovovat duši, vyhovujíc jeho neutilitární niternosti, nalezl v poezii, zatímco složku, která oslovuje Osobu v člověku, vyhovujíc jeho vnějškovosti, našel v beletrii. (Co by asi Čapek byl spatřil, kdyby své hledisko takto stroze aplikoval na malířství?) Takoveto usoustavnění zabránilo Čapkovi postavit se na vyšší názorové stanovisko, z něhož by býval mohl zrušit dilema, které se jinak jeví jako konečné. Co jsme tu zatím řekli, byl pokus vyložit Čapkovu nedůvěru v beletrii a epiku zevnitř jeho názorového světa. Je však možné, že tuto nedůvěru prostě zavinila Čapkova neznalost velké románové prózy, která vznikala i ve dvacátých a třicátých letech; s tou její částí, která do sebe tehdy integrovala silný reflexivní (esejistický) prvek, býval by se Josef Čapek musel cítit spřízněn. (Jenže právě na překlady takových vrcholných děl čekává se obyčejně desítky let.)

Není důvodu pochybovat o tom, že by se Josef Čapek při svém odmítavém stanovisku vůči beletrii zastavil před tvorbou svého bratra Karla. Existuje dokonce svědectví, které mluví o přímé polemice Josefových pozdních prací se způsobem Karlova psaní: „Neobdivoval se Karlu Čapkovi nekriticky, ba vyslovoval leckterou námitku proti jeho dílu a netajil se tím, že jeho vlastní díla, zejména Země mnoha jmen, Ve stínu kapradiny a především Kulhavý poutník, vznikla jako polemika s Karlem Čapkem a jako protest proti Karlově artistické dovednosti“ (I. Herben). I když přijmeme toto svědectví co nejzdrženlivěji, Kulhavému poutníkovi takovou polemičnost – jen jako jeden z jeho vedlejších významů samozřejmě – těžko upřít. Už v úvodní kapitole knihy si Josef Čapek ironicky pohrál s možností předvést cestu svého titulního hrdiny prostřednictvím dějových senzací – třeba uznat, že nevedl zápletky, které by byly próze Karla Čapka cizí. Například hned oba prvně jmenované návrhy, učinit kulhajícího Poutníka svědkem vraždy nebo obětí manželské nevěry, připomínají motivy Karlova Hordubala (1933). Přitom i v Kulhavém poutníku zaznělo základní téma noetické trilogie, jíž je Hordubal první částí, tj. téma jedincovy niterné mnohosti, která zase člověku na oplátku dovoluje poznávat mnohost světa: „Moc je toho, aby měl člověk čím býti naplněn. Však má v sobě na to dost prázdnoty. Jak mne tu vidíte, jak mne tu vidíš, jsem tak trochu jako ta mušle

v ruce dítěte, na které se díval ten svatý Augustin. Ano, ta mušle, to jsem já; a ten chlapec, přelévající tou mušličkou oceán, to jsem také já; ten svatý Augustin, beroucí si z toho ponaučení, jsem, při všem respektu, také tak drobet zase já. A vlastně, když to tak vezmete, ten oceán, to jsem tak zčásti – aspoň v té míře, co to dítě svou mušličkou vybryndalo – zase já. A tak tu spatřujeme složitou scénu, sehranou v jedné osobě.“ Okolnost, že Karlovo osnovné téma přebral Josef Čapek ve shodném významu, ale přitom bez prostředků dějové beletrie, symbolizuje vztah obou bratří v jejich zralém období: stálou blízkost v pohledu na svět (i když nepřehlídíme, že Josef Čapek – doložil to svou konstrukcí Osoby v člověku – neměl Karlovu bytostnou důvěřivost) při rostoucí rozdílnosti v pojmání literární tvorby. (Neposkytl mimochodem sám Karel Čapek svému bratrovi bezděčně důkaz o nedostatečnosti beletristických prostředků tím, že potřeboval svou románovou trilogii doplnit doslovem v podobě úvahového eseje?)

3

Jak je tedy Kulhavý poutník vlastně napsán? Nestaví na epickém ději, je však pln dění. Zřídlem tohoto dění je koncipování knihy jako série setkání. Poutník je zpodoběn na své cestě životem ze zrození do smrti a v opakovaném aktu rozhodujících setkání při této cestě: s Kulhavostí, s Duší a Osobou, s jednotlivými podobami jedincova věku, tj. s Děťstvím, Mládím, Dospělostí a Stářím, posléze s Přírodou, s lidským Společenstvím a s uměleckou Tvorbou. Tato setkání jsou sice – nezbytně – probírána po sobě, ale ve skutečnosti nejsou jednorázová a následná, v reálném čase lidského osudu dějství povětšinou vedle sebe, simultánně. Není to tak, že by dění proti ději bylo statické, zřiká se však prudkých změn v tempu způsobovaných fabulací – jeho dynamičnost je bližší přirozenému plynutí „obyčejného“ života, rovnoměrnější, a to i díky simultánnosti, která vydobývá hybnost napětím mezi prostě koexistujícími jevy, oslabujíc potřebu zápletky či divoce pádící dějové linie. Cesta je vůbec jedním z hlavních leitmotivů celého Čapkova slovesného díla: tvoří osu mnoha povídek ze Zářivých hlubin, Lelia, Pro delfína (Živý plamen, Zářivé

hlubiny, Plynoucí do Acherontu, Opilec, Veš, Syn zla, Trpělivost, Sestup z Araratu, Severus) a drobné prózy Procházka z Almanachu na rok 1914, odkazují na ni mota k povídkám Rukopis nalezený na ulici (z Shelleyho: „Proud, kam jsme zřeli, prchl v dál a vlny jeho neužijíš zpět jít . . .“) a Záchrana (z Baudelaira: „Pryč z hrůzy té, pryč z bídy, z bolů všech mne odvez, vagóne, mne odnes, lodi . . .“), v Stínu kapradiny je motiv cesty epizován. V třicátých letech fungoval u J. Čapka tento motiv neoslabeně, ale přece jen proměněn: cesta ztratila svou někdejší exotičnost, nyní je situována „za humna“, do české krajiny, a jestliže setkání s lidmi bylo dřív prostým důsledkem putování, nastupuje se cesta nyní nejen z vnitřního neklidu, ale i z poutníkovy potřeby setkat se s lidmi. V této proměněné podobě se cesta stala jedním z nejvýznamnějších motivů i v Čapkově malbě třicátých let: počínaje snad rokem 1933, krácejí tu po silnici vesničané za prací či domů a při této cestě se v hloučcích zastavují k rozhovoru. V textu Kulhavého poutníka je rozeseto mnoho výjevů, které bezprostředně korespondují se scénami soudobých olejů, z metafyzické cesty životem se ustavičně otvírají průhledy na smyslově konkrétní cesty v krajině, např. „Tambhle je cestář, je skutečný a není žádnou alegorií: zasypává drobným šterkem nějakou nerovnost. Děti tudy chodí ze školy i do školy; babička si vede hopsající vnuče; žena nese od kupce cukr a sůl; muži spěchají zá svými záležitostmi a večer se tu procházívali milenci. Chodívá se tu na křtiny, jindy se tudy sune pohřeb: Dobře naložené fůry po ní svázejí zboží na trh a úrodu z polí. Právě taková ta obyčejná cesta, na jaké se lidé pořád setkávají.“ Konečně kromě metafyzické cesty Poutníkovy a konkrétních silnic, polních cest a travnatých stezek zalidněných Poutníkovými bližními táhne se knihou ještě imaginární cesta, na níž se autor setkává s jinými autory, kteří obyčejně dávno před ním byli znepokojováni týmiž otázkami jako on a s jejichž stanovisky se nyní potřebuje konfrontovat.

Kdo je ten, jehož setkání jsme účastni?

Kulhavý poutník je Čapkova autostylizace: on sám si přál být spatřován tak, jak se zde stylizoval. Poutníkovými ústy mluví bezpochyby on sám – požadoval přece docela otevřeně, aby nejhodnotnější poznání přinášelo dílo především o samotném svém tvůrci. Čtenáři však jistě neujde, že na mnohých místech knihy se autor

obchází bez své autostylizační postavy. Josef Čapek existuje tedy v tomto textu jednak jako já-Poutník, jednak jako já-autor, jinými slovy jeho promluva je záměrně rozštěpena na řeč autorskou a na řeč Poutníkovu. Lépe by proto bylo charakterizovat Poutníka jako personifikaci nejněvnitřnějšího hlasu, který se stává stálým autorovým průvodcem a vytváří s ním dvojjediný celek. Vlastně je tomu naopak: protagonistou je figura stylizovaná a nestylizovaný autor jejím průvodcem. Připomeňme předchozí výklad prózy Lelio, která v ní Čapek cílevědomě vzdálil lyrického hrdinu od autorského subjektu, nebo výklad prózy Rukopis nalezený na ulici, jak v ní Čapek evokoval význam tvůrčího aktu uskutečňujícího vizi, která je „pravdivější a silnější než každá přítomná skutečnost“. Autostylizační praxe v Kulhavém poutníku ukazuje, že tímto principem Čapkovy tvorby nepohnul ani autorův nebývalý důraz položený v polovině třicátých let na niternost: tvůrcova životní realita získává oprávnění i platnost, zvýznamňuje se teprve v prostoru uměle vytvořeného díla. Jakkoliv si tedy Josef Čapek vytvořil v Kulhavém poutníku s výhodou podmínky pro to, aby mohl vystupovat střídavě v kůži svého Poutníka i ve své vlastní a aby mohl nakládat s oběma svými hlasy tak, že je podle potřeby buď odděluje, buď proplétá, až čtenář ztrácí povědomí, koho to z dialogu obou hlasů vlastně slyší, takže si může znovu uvědomit, že celý text je výpovědí jednoho jediného strůjce – jakkoliv si tedy Josef Čapek umožnil nakládat s lyrickým subjektem své knihy velice volně, přece jen oba své mluvčí hierarchizoval. Je příznačné a docela v Čapkově dosavadním stylu, že základní part je v knize svěřen stylizované figurě, tedy tomu, co je uměle konstruováno – proto mohl být právě Poutník ustaven v roli Čapkova ideálního mluvčího, zatímco to druhé já, tj. Josef Čapek v pozici autora této knihy, hraje spíše sekund: právě proto, že mu zůstává naloženo vše úzce osobní, celý majetek jedinečného životního osudu, je určen spíše k tomu pokoušet ideálního mluvčího otázkami, jaké lze čekat od „normálních“ lidí, zprostředkovávat mu námitky kladené všedností, vystupovat jako advocatus diaboli. Nebude snad zcela nepřipadné v tomto rozkladu autorského subjektu (autostylizační Poutník + autor sám, a dále autor = Osoba + duše) a v novém skladu těchto složek, provedeném a také jedině možném až na stránkách autorovy knihy, vidět

dědictví Čapkovy kubistické minulosti. Kulhavý poutník není beletrie, ale to ještě neznamená, že titulní (autostylizační) postava není uměle vytvořena, že není literární: Čapek ji potřeboval k tomu, aby zůstával sám sebou, překročil zároveň kruh svého já; aby nepůsobil dostředivě, aby účinněji zobecnil to, „co na světě uviděl“, vlastní životní zkušenost; aby podpořil její obecnou platnost, neboť se chtěl obracet k mnohým. Už z tohoto základního důvodu není nepodstatné uvědomit si, jak složitě je vlastně autorova výpověď v Kulhavém poutníku vytvářena – to je druhá, odvrácená stránka zmíněného Čapkova laictví. Nebýt umělé, autostylizační postavy, oddělila by se ve třicátých letech dosti výrazně Čapkova literatura od Čapkovy malby. Zrušil-li Josef Čapek ve svém literárním díle akreditaci beletristického hrdiny a zůstal-li naopak ve své malbě přesvědčeným figuralistou, nelze z toho jednoduše vyvozovat, že tím vlastně přetl spojení mezi oběma základními oblastmi své tvorby. Nezůstalo tedy jen na vesničanech okrajově oživujících reflexe Čapkovy knihy, aby ji přidrželi v blízkosti Čapkových obrazů – základní souvislost udržuje hlavně stylizovaná postava Poutníka. Nebyla to souvislost udržovaná bez námahy, ale to jen proto, že se měnila sama povaha této souvislosti.

Co je důsledkem Poutníkových setkání?

Je jím rozhovor – rozhovor a setkání jsou tu synonyma. Celá kniha je koncipována dialogicky, a to jako ústřední, neustávající dialog mezi obojím já, Poutníkovým a autorským; tento dialog je pak doplňován množstvím dílčích dialogů obou mluvčích se střídajícími se partnery, kteří mají domovské právo v rozmanitých rovinách knihy. Úměrně tomuto pojetí je text zaplněn velkým množstvím tázacích vět včetně řečnických otázek (velice často jimi začíná odstavec nebo vůbec je jimi celý odstavec vyplněn) a takových formulací nebo ustálených obrátů, které jsou vyslovené mluvnímho rázu a naznačují přítomnost druhého účastníka rozhovoru (např. „A co by!“, „Dejte pokoj“, „Hoho!“, „Nechť si“, „Nu právě“, „Dozajista“, „Aha, rozumím!“, „Ha slyšte!“, „I hledme!“, „A bodejť by ne“, „Hm“, „Což o to“, „Kdežpak“, „Ba ne“, „Co dělat“, „Opravdu?“, „Budiž“, „Právě že“, „Nechme to tedy“ etc., etc.). Základní položení této knihy dá se tedy označit jako peripatetické, přemítání se tu děje za rozhovoru během procház-

kového popocházení: „Pojďme, už jsme dost seděli! Nerad setrvávám dlouho vysedaje na jednom místě; mívám pak pocit, jako bych tím chtěl vtisknout svým myšlenkám zdání pohodlné bezpečnosti a souvislosti, čehož nemám. – Pojďme zase dál!“

Celý dialogický systém Kulhavého poutníka se skládá ze čtyř dialogických polí. První z nich vzniká zmíněnou už interferencí autora a jeho autostylizační projekce do postavy kulhavého poutníka. Jde o dialogizovaný monolog; dialogizace vnáší do samomluvy objektivizující prvek, neboť jejím původcem je jedinec problematizující své subjektivní pozice. Zbývající tři pole jsou už plně dialogická v tom smyslu, že autorský mluvčí v nich vystupuje vůči svým partnerům v jednotě svých vnitřních hlasů, ne zvláště jako kulhavý poutník a zvláště jako autor; kde vystupuje takto scelen jako jeden ze dvou rozprávějících, zdůrazňuje se zase subjektivnost jeho postoje. Jedno z těchto tří polí je vytvářeno autorovým dialogem se čtenářem: autor se v něm čtenáři omlouvá za nebeletristickou tvářnost textu, obhajuje nosnost svého námětu (jímž je zápas o vlastní duši, oslabovaný však nejistotou, zda duše vůbec existuje, a nechutí nabízet hotové recepty pro život), ospravedlňuje soukromé cíle knihy (jako Montaigne v úvodu k Esejům mohl by i on říci: „Látkou své knihy, milý čtenáři, jsem zkrátka já sám: není rozumné, abys plýtvál svým volným časem na námět tak lehkovážný a planý“) a nakonec vyslovuje víru, že přece jen nemluví do prázdna, „že snad se najdou někteří, kdo v takových vnitřních událostech poznají něco ze svého nejvlastnějšího a potěší se, že v tom nejsou v tuto chvíli na světě sami“. – Další pole je dáno autorovým dialogem s podstatnými realitami života, tj. s Kulhavostí, Duší, Osobou etc., jak už byly výše vypočteny; na tom, jak se postupně dostávají ke slovu, závisí rozvržení knihy do jednotlivých kapitol. Kde Čapek tyto vrcholné abstrakce personifikoval, tam mohlo dojít k přímému rozhovoru, např.: „Odpověď přírody je: Ano! mám v sobě duši vesmírnou. A ty, člověče, mnoho, daleko se odvažuješ, že – jsa z její látky – utvořil sis svoje oddělené zosobnělé já. Vid, není snadno býti člověkem! – Není. Ach, matko, neznám, nevím, co jsem: jsem-li tebou, Osobou či duší. Čeho ve mně není a čeho je ve mně víc a proč to všechno tak je. – Jsi můj, synáčku, jsi můj! Byl jsi vždycky tak trochu svéhlavý – a tak už to bývá: život tě zanesl daleko mezi cizí



lidi –“ Kde personifikovat nešlo, musel být rozhovor s těmito abstrakcemi nahrazen rozhovorem obou autorských hlasů na téma těchto abstrakcí. Ale tak i onak je cíl dialogů vyčleňovací: odlišením od ostatní skutečnosti mají se zmíněné abstrakce postihnout v podstatných znacích a s touto pomocí se má vlastně rozlišit, co člověka činí součástí okolního světa a co ho činí člověkem, popřípadě co ho vyvrhuje za hranice lidského. (Takový cíl sledovala např. i hra Ze života hmyzu a próza Stín kapradiny.) Hovoře s hlavními průvodci lidského údělu, musel Čapek v hranicích tohoto pole zaznamenat i jeden dialog neuskutečněný, setkání promeškané – i nulu musel připočíst, jinak by součet nebyl přesný: „Tak tedy: *setkání s Bohem nebylo mi dáno*. Neuzřel jsem ho na trůně neseném anděly, ani jsem neuslyšel jeho hlasu z hořícího keře.“ Absence takového dialogu u J. Čapka nepřekvapuje: táhla se u něho od mladých let (viz jeho článek Tvořivá povaha moderní doby, 1913) a pokračovala i po Kulhavém poutníkově, jak zjevují ještě poslední záznamy obsažené v knize Psáno do mraků. – Konečně poslední dialogické pole vzniklo nepřetržitým Čapkovým dialogem s autory jeho vlastní četby. Nejde o případ, kdy se autor chlubivě předvádí v zrcadle své výjimečné lektury, kdy chce vzbudit dojem vlastní velikosti obšírností či exotičností svého „Zitatenschatzu“; výběr v Kulhavém poutníku je naopak omezený (třebaže ne úzký), neboť relevantní, podřízený zcela repertoáru autorových základních otázek. Právě Čapkova potřeba konfrontovat se (souhlasem i polemikou) potvrzuje, že dobírat se sebe sama neznamenal mu vyčleňovat se, nýbrž naopak zařazovat se, nalézat svůj duchovní rodokmen. Mezi vybranými partnery, povětšinou básníky a filozofy, převažují – jak je v knize životní moudrosti pochopitelné – „staří“ nad současníky. Citován, parafrazován nebo zmiňován je tu Starý zákon (Kniha Jobova, Kniha žalmů, Kniha přísloví, Kniha Kazatel), antičtí autoři řečtí a římské (Sapfó, Aristotelés, Horatius, Epiktétos, Marcus Aurelius, ale zejména Platón z dialogu Faidón, který J. Čapek uvedl v anketě Lidových novin O nejzajímavější knihu roku 1935), křesťanští filozofové (Svatý Augustín, Tomáš Akvinský, Komenský, Pascal), Montaigne (prostřednictvím Pascalovým), staří básníci evropské (Shakespeare, La Fontaine, Goethe, Máchova) a čínští, z autorů Čapkova mládí Wilde a Dehmel, ze současníků Masaryk, Quin-

ton, Guardini (knihu Těžkomyslnost a její smysl uvedl Čapek v téže anketě 1932), Jeans (knihu Vesmír kolem nás uvedl v anketě 1931), Ponchon, Halas (Staré ženy uvedl v anketě 1935). Časová distance starých autorů od současnosti byla někde podtržena tím, že je Čapek citoval ze starých vydání z doby svého mládí (např. Pascala) nebo z edic ještě dřívějších (např. Goetha, Shakespeara; Komenského Orbus pictus citoval dle vydání z r. 1883, uchovávaného v rodinné knihovně). Jinak se však naopak odstup starých mistrů zmenšoval, neboť Čapek užil moderních překladů (např. čínské básníky citoval z Mathesiových parafrazí, básničku Sapfó z překladu Stiebitzova). Citoval tedy Čapek ta vydání, která měl po ruce, tj. ve své knihovně, a citoval také z novin (Lidových novin) a časopisů (Ponchona a Halase četl v revui Kvart) a knižních novinek, jak mu je přinesla chvíle – čili v Kulhavém poutníku se obtiskla autorova osobní četba; citáty nebyly dohledávány či dosazovány do apriorního plánu, naopak provázely akt psaní a podílely se na směřování textu, což jen dotvrzuje, že kniha opravdu vznikla z Čapkovy nejosobnější potřeby. Přitom Čapek necitoval cizí autory proto, aby posvěcovali jeho vlastní pravdy, nýbrž zacházel s jejich výroky a názory skutečně jako s promluvy debatujícího partnera: inspiroval se jimi, popíral je nebo zpřesňoval, s jejich pomocí precizoval svá stanoviska nebo dopovídal vlastní započaté věty, ospravedlňoval jimi své náměty anebo je bral opravdu jako autoritu, sám sebe k nim pozvedaje.

Zvláštní místo mezi uvedenými autory zaujímá Komenský, a to nejen proto, že patří – spolu s Pascalem, Shakespearem a Máchou – mezi nejčastěji citované autory (tříkrát je citován Labyrint světa a ráj srdce, jednou Orbis Pictus), nýbrž i proto, že jeho Labyrint poskytl Čapkovi knize morfologické (nikoli však názorové) východisko. Co se smyslu citátů týče, ve třech případech na ně Čapek reagoval svou korekturou nebo přímo odmítnutím: na rozdíl od Komenského nalézal totiž pro lidský život dostatečný obsah na této zemi, a to v setkání člověka s jeho vlastní duší: „... a přece, na tom trvám, do člověka je vloženo to největší, nejvyšší, co v sobě živý tvor může nést. Jestli je to duše – že jsem žil tak silně sebe, pociťoval dech věčnosti a nekonečnosti a z toho úžas, hrůzu i štěstí! Nevím, čeho by bylo možno unést v sobě