

stejně jako otevřenost kompozice dovolila Čapkovi obejít se bez berliček epických prostředků, jež by jeho meditacím měly dodat na názornosti. Spolehl na vnitřní hybnost svých úvah a vyvodil z této hybnosti tvárné důsledky, porozuměl žánrovému kódu, který v sobě nesla jeho látka. Pro Poutníkovu cestu „odnikud nikam“ zvolil adekvátně žánr, který sice v praktickém provedení musí mít začátek a konec, který je však v podstatě na obě strany otevřen, podobně jako je v podstatě na obě strany otevřen dialog, jenž se proto mohl kdysi stát jedním z historických zdrojů tohoto žánru a natrvalo jeho přirozeným prostředkem. Zvolil žánr, jehož „skromností a mírně hrdou kurtoazií je, že celek dokáže obsáhnout a vyjádřit fragmentem“ (L. Rohner), žánr, jenž se vyvinul jako nejpříhodnější výraz pro zachycení dobrodružství ducha. Svým Kulhavým poutníkem nenapsal Josef Čapek – tak jako Komenický svým Labyrintem – traktát, nýbrž esej.

Čapkovu žánrovou volbu v Kulhavém poutníkovu lze však pojmenovat také jinak než jako šťastně nalezenou jednotu významu a výrazu, a to – poněkud abstraktněji – jako průsečík binárních vazeb, jako projekci dvoučlennosti, která tkví v základě Čapkovy literární tvorby. „Zdola“ je Čapkova kniha binární už tím, že předestírá čtenáři realitu jako nejednoznačnost způsobovanou vnitřní rozporností jevů samých nebo jejich současným zakreslením ze dvou protilehlých zorných úhlů. Odpovídá-li Čapek na pokušitelskou otázku, která ho nutí k jednoznačnosti, „Ale ano, ale ne!“, pak je to právě odpověď typická pro jeho způsob, jak představovat jevy. Výroky takového druhu se to v Kulhavém poutníkovu jen hemží: „Uviděl a poznal jsem na světě *příliš mnoho i příliš málo*.“ „Jsem maximalistou, kterému i málo stačí.“ „To je málo, ale – konečně – je to všechno.“ „Dostalo se mi skoro až příliš štědrě dvou darů: až přílišného daru odpírati, chci říci nesouhlasiti, a až přílišného daru býti okouzlen.“ „Strašně lehkou, strašně těžkou je žít.“ „Hájil jste dříve velmi horlivě svůj neklid. – To rozhodně. A neméně hájím klid, nežádost a smír stáří, posléze to nejlepší, co může člověk z bojů a bolestí svého života vytěžit.“ Atd. Binární je Čapkovo pojetí člověka, ať přeжатé tradiční (jednota těla a duše), ať jeho originální (jednota Osoby a duše). Binární je jeho chápání života jako fenoménu vegetativního a zároveň duchovního. Mluví-li Čapek o duši, musí zároveň mluvit

o duchu. Dva protikladné póly obsahuje jeden z jeho klíčových pojmů, těžkomyslnost, rozpornost nalezl i v hloubi jednotlivých údobí lidského života – jak pronikavě dovedl tu např. porozumět pravé, tj. dvojdomé povaze dětství: „Míním, že je strašlivá přesila ve všem, co mezi nás nastupuje živé do světa, co se líhne, rodí, stává mládětem. A teď: přitom ta potřeba lásky! Věc nade všechny dramatické konflikty a románové zápletky divná a krásná: být vítán a milován těmi, jimž bude ustoupiti; být přijat do domu života s radostí a láskou. Pojat do náručí, měkce a bezpečně veden, podpírán – dobyvatel!“ Proto zvolil také za základní prostředek svého eseje prostředek skrz naskrz binární: rozmluvu. Rozmluva je – vyplývá implicitě z Čapkova eseje – život v malém: i ona vzniká ze srážky, proniknutí, vyrovnání protikladů, i v ní jako v nové celistvosti nabývají vstupní prvky vyššího významu. Právě do takto pojatého dialogu vkládal Josef Čapek naději, že se jím dobere vyšších celistvostí; tj. že jím překoná falešná dilemata, která zadržují proces poznání a znemožňují člověku, aby se zmocnil skutečnosti vcelku, aby dovedl být okouzlen „nekonečností dění“, aby mohl splynout s bytím – touto funkcí stával se u Čapka dialog něčím kvalitativně jiným než jen běžným prostředkem textové výstavby. Binární je v Kulhavém poutníku také druh metafory, k němuž Čapek – ve shodě s Komenickým – obecně projevil zvláštní náklonnost a jehož na několika místech své knihy užil: podobenství („Nemám zrovna příliš rád metafory; ale jest opravdu zvláštní výhodou podobenství, že se na některou situaci hodí až do roztrhání“). V posledním případě však už se svým vlivem přihlásila binárnost „shora“: podobenství, alegorii preferoval Josef Čapek i jako „velký“ žánr (viz hru Ze života hmyzu), dialog byl jeho jediným jazykem v dramatech (anebo ho zásadní potřeba dialogu nutila vyzkoušet se také v dramatické formě?). Jako binární se ostatně literární tvorba Josefa Čapka jeví i v nejobecnější rovině: vždy se totiž vyvíjela ve vztahu k autorovu dílu výtvarnému a zčásti vznikla ze spolupráce s Karlem Čapkem (zbytněle chápání této dílčí binárnosti zavazuje pak falešně vnímat jeho celé literární dílo jedině na pozadí literárního díla bratrova).

V Kulhavém poutníku uskutečnil Josef Čapek setkání s vlastní duší. Analogicky k tomuto „soukromému“ cíli chtěl také „sou-

kromničit“ v kontextu tehdejší české prózy: nestaral se o to získat místo v jejích hranicích, spíš se toho chránil, distancuje se od jejího beletristického založení nebo přímo polemizuje s jednou z jejích módních vln (jak už řečeno, s módou životopisného románu). Jakkoli však jeho kniha opravdu nebyla v současné domácí literatuře s ničím srovnatelná, nevyvázala se – vzato z vyššího názorového hlediska – ze své příslušnosti k ní tak dokonale, jak by se na první pohled mohlo zdát. Česká próza třicátých let – ve srovnání se stavem v předchozím desetiletí – posunula svůj ústřední zájem od demonstrativních světonázorových rozsudků nad skutečností k objevování skutečnosti samé, od vyznání a předobrazů k poznávání lidské reality v její mnohostrannosti a hodnotové posloupnosti. Např. psychologický román té doby doplnil obraz lidského nitra tím, co doposud scházelo: obrazem jeho podvědomých sil, společenský román zase tříbil svou metodu sociální typizace, aby dokázal své postavy zpodobit jako průsečíky spleťtých a disparátních sil probíhajících ve společnosti. Do této nejobecnější tendence se vlastně začlenila i Čapkova esejistická kniha, neboť svůj rozklad Poutníkovy životní dráhy na určující setkání života podnikla jen proto, aby prostřednictvím jejich nového skladu objevila Poutníkovu osobnost v její úplnosti a celistvosti, v její totalitě, a aby takto vzbudila touhu po docelení i ve svých čtenářích. Dá se namítnout, že tato úplnost je úplná jen zdánlivě, neboť stále zůstává před Poutníkem mnoho nepoznaného (pro toto puzení uchopit „neuchopitelné příčiny“ nazval se Josef Čapek, člověk bez Boha, člověkem náboženským, rozuměj metafyzickým). V Čapkově pojetí se však člověk doceluje stejně tak pronikavějším poznáním a sebepoznáním jako niterným puzením, neklidem, bezvýsledným hledačstvím – podle toho i celistvost člověka je něčím dynamickým: ne konečným součtem konečností, ale spíše napětím a přepětím nitra, neutuchající energií ducha a tedy koneckonců i fenoménem mravním. Ale ani tato osobní modifikace vládnoucí literární tendence nevyvázala Josefa Čapka nadobro z kontextu tehdejší české prózy. V ní se totiž zkonstituovala výrazná složka, kterou možno nazvat noetickou prózou podle toho, že si svým námětem učinila sám poznávací akt speciálně umělecký. Jestliže výsledkem její noetické ctižádosti byl paradoxně (a to u obou jejích hlavních představi-

telů, K. Čapka i R. Weinera) pokorný úžas z mnohotvárnosti reality, nadřazení plného prožitku života nad omezené poznání a vyústění poznávacího pudu na pole mravních příkazů, pak právě tomuto základnímu gestu noetické prózy nebyl Josef Čapek nijak zásadně vzdálen – vždyť v Kulhavém poutníku napsal: „nechci půl pravdy, ale spokojím se celým okouzlením“. Jedinečný je ovšem Kulhavý poutník z hlediska soudobé české prózy v tom, že je to esej, tedy žánr, který je odjakživa chronickou slabinou, ba řekněme přímo hanbou české literatury. (Bylo by velice poučné napsat dějiny moderního českého písemnictví právě z hlediska toho, jakou roli v něm hrál či nehrál esejistický žánr.) Takto, svým tvarem, vstoupila Čapkova kniha s českou literaturou do polemiky, což byl vlastně jen další z dialogů, které se v Kulhavém poutníku vedly. Ovšem sám fakt, že se česká próza třicátých let domohla v Kulhavém poutníku esejistického díla tak výjimečného, dokládá, v jakém příznivém tvůrčím klimatu se rozvíjela a jaké úrovně sama tehdy dosáhla.

Následující Čapkova kniha Psáno do mraků tvoří s Kulhavým poutníkem podobnou významovou jednotu, jaká už se předtím uskutečnila mezi Leliem a svazkem Pro delfína nebo mezi hrami Země mnoha jmen a Adam Stvořitel. Po vydání Kulhavého poutníka mohl si zřejmě Josef Čapek před dotírající dobou ubránit nezbytné tvůrčí soustředění jen pro svou malbu. Vždy hluboce zainteresován na své současnosti, cítil se tehdy, víc než kdy jindy, povinován dát politickému dni, tj. probíhajícímu protifašistickému zápasu, vše, co mohl: své schopnosti pišícího a kreslicího novináře. Po Kulhavém poutníku už nepadalo v úvahu, aby Josef Čapek za tlumočnicka svého politického postoje zvolil – po způsobu své literární praxe dvacátých let – beletrii; nutně by pak byl vnitřně nepravdivý a tím mravně nepráv idejím, na jejichž obranu povstal. Rozloučiv se jednou provždy s epikou a dějově hybným dramatem, nemohl se nyní pro ně rozhodnout jako pro prostředek společenského boje; proto se už také nemohl – jako kdysi – spojit s Karlem Čapkem ke společnému aktuálnímu kusu à la Ze života

hmyzu nebo Adam Stvořitel, a už vůbec nemohl následovat bratra ve způsobu jeho literárního účastenství na dobovém politickém dění (tj. Karla Čapka písíciho Válku s mloky, První partu, Bílou nemoc, Matku). Jeho aktuální literární projev zůstal omezen na sféru žurnalistiky, resp. na sféru hromadných spisovatelských proklamací antifašistického postoje (takový význam měly např. jeho podpisy na manifestech proti fašismu a provoláních věrnosti republice nebo jeho krátký zájezd v malé skupince spisovatelů do Moskvy a Leningradu v květnu 1937). Dotud měl Josef Čapek k novinářské činnosti dvojaký vztah: cítil se jí obtěžován, protože mu brala čas na uměleckou práci (jeho nářky na to, že je k ní nucen z existenčních důvodů, byly tu už citovány), ale zároveň jí mohl ventilovat svou hlubinnou potřebu být, vzletně řečeno, synem své doby, potřebu, která nebyla jeho dialogy se „starými“ mistry (v Kulhavém poutníku) dotčena. Byť se však každodenními žurnalistickými povinnostmi cítil omezován, „konal svou novinářskou práci s naprostou vnitřní noblesou; a nikdy by nebyl chtěl odvést třebas i jen nádenickou práci, aniž jí vtiskl pečeť své osobnosti, poctivou signaturu J.Č.“ (H. Čapková). Teď, kdy plně cítil naléhavost výzvy, s níž se na něho obracela jeho obec dotud svobodných, ale nyní smrtelně ohrožených občanů, kdy mohl pocítovat zadostiučinění, že i teď hájí – a už v jednotě se všemi – hodnoty, pro něž byl ještě před několika lety haněn jako „oficiální“ umělec, když však také funkci zrcadlit i ovlivňovat nejaktuálnější přítomnost plně naložil na bedra svému novinaření, v takové situaci z něho musela dosavadní averze k žurnalistickému „chomoutu“ spadnout; jeho práce pro noviny se cele proměnila v mravní poslání, které je těžké, ale neobtěžuje. Podle toho také Čapkovo psaní na okraj politického dne mířilo v podstatě k jedinému cíli, ať volilo za svůj prostředek výsměch nebo patos, polemiku nebo souhlas, podobenství nebo přímé pojmenování, ať se týkalo vnitřní nebo zahraniční politiky, každodenních nebo výjimečných událostí, minulosti nebo přítomnosti, ať mohlo vyslovovat svá stanoviska bez omezení, s ohledy (za 2. republiky) nebo jenom nepřímě (mezi 15. březnem a 1. září 1939): mířilo k mobilizaci mravních hodnot v člověku a v národě. Josef Čapek užíval v podstatě tři útvary: sloupků, úvodníků a textů k vlastním politickým (satirickým) kresbám – fakturou těchto textů se

mnohde blížil faktuře Karlových několikařádkových „bajek“ z těžé doby. (Vedle toho pokračoval samozřejmě ve své pravidelné činnosti výtvarného referenta – označení výtvarného kritika pro sebe odmítal –, ovšem i jí podle možností propůjčoval aktuální poslání.) Tím, jak v letech 1937–39 absorbovala žurnalistika větší část jeho spisovatelské energie, dostal se do obdobné situace jako na začátku dvacátých let: „vážné psaní“ šlo stranou, dostával se k němu jen ve zlomcích času. Tak i jeho slovesná tvorba dostávala zlomkovitý, fragmentární ráz – rodily se zápisky budoucí knihy Psáno do mraků.

Tyto útržkovité a pak náhodně nalezené záznamy se dochovaly zapsány do čtyř sešitů v měkkých černých deskách. Čapek sešity průběžně stránkoval; čtvrtý sešit zůstal nedopsán, ale Čapek si část volných listů předčísloval až po stránku 300, což znamená, že mínil v zápiscích pokračovat. Takto byly uzavřeny ad hoc, a to dvojitým způsobem. Předně je rukopis opatřen titulním listem. Na něm stojí název, v podtitulu datace. Z původního názvu zbylo jen první slovo „Psáno“, dvě (?) další slova autor přeškrtnal do nečitelnosti a nahradil je definitivním „do mraků“. Podtitul vznikl postupně, jak záznamů s lety přibývalo: napoprvé zapsal Čapek dataci „1936–37“ (z té doby tedy pochází první verze nadpisu), k ní po roce připojil „1938“ a po čase znovu „1939“ – oprava titulu a připsání posledního letopočtu bylo patrně dílem jediného okamžiku, aktem náhle uzavírajícím něco, co mělo pokračovat, možná posledním vpiskem Čapkova pera do sešitu. Za druhé se na výsledném pocitu, že jde o celek, podílí závěr, který však víc než dílem autorovým je dílem editora M. Halíka. Dá se vidět záměr v tom, že jednomu z posledních zápisů dal Josef Čapek ráz bilancujícího vysvětlení: „Hledaje obsah života, vložil jsem do těchto zápisů všechnu svou radost i smutek, víru i pochyby, svůj cit života a smrti.“ Fakticky poslední záznam, který Čapek do sešitu vepsal („Čím větší umělecké dílo . . .“), byl pak v knižním vydání sešitů odsunut na třetí místo od konce, editor za něj přidal ještě dva záznamy z těch, které našel jen tužkou naskicovány a které Čapek zřejmě už nestačil přepsat do sešitu – takových záznamů se dochovalo celkem sedm na čtyřech malých útržcích papíru. (Záznam, který editor velice citlivě zařadil na poslední místo v knize, zní skutečně jako poslední, loučivý úder zvonu.)

Zbývajících pět záznamů užil editor ve funkci mota a autorské předmluvy. I ony mají ráz zásadního, byť narychlo pořízeného autorského komentáře k narychlo uzavřenému dílu: objasňují vlastní povahu těchto zápisků i přednosti zvolené formy a osvětlují postupnou obsahovou proměnu celku. Začátek posmrtné edice Čapkových zápisků byl takto paradoxně sestaven z textů až na posledy vzniklých – obecně vzato je to příkladná ukáзка, jak značnou měrou závisí pocit celistvosti knihy na povaze jejího vstupního gesta.

Bližší pohled na ony doteky, jimiž autor z prostě následných poznámek vytvářel celek, usnadní odpověď na otázku, zda psal tyto poznámky výlučně pro domo sua nebo zda myslel na jejich zveřejnění. Tato otázka se oprávněně klade všude tam, kde má text aspoň některé vlastnosti deníkového záznamu. O mobilnosti (reaguje se na probíhající dění) a chronologickém řazení Čapkových zápisků (jdou za sebou v pořadí, v jakém vznikaly) nemůže být pochyby. Jednotlivé záznamy nejsou sice průběžně datovány, ale přece jen je jich pár uvedeno bližším časovým určením: „29. 5.“, „Červen–červenec 1937“, „8. 7.“, „24. 1. 38“, „Koncem tohoto měsíce září 1938“, „V dnech na začátku října“, „Po půli října 1938“, „20. října 1938 o půl páté odpoledne“, „(Listopad 1938)“, „Listopad 1938“. Těchto deset datací – víc jich není – stačilo podložit celý text určitou, byť řídkou časovou osnovou, která je však doplétána řadou datací nepřímých: např. záznamem „Umřel T. G. Masaryk“ vnáší se do textu datum 14. 9. 1937, bratrovou smrtí 25. 12. 1938 byl evidentně motivován zápis „Smrt je každého. – Příliš daleko odchází nám maloduchým tvorům ten, kdo smrtí splývá do vesmíru. – Mnoho žalu je z toho, že bezradni, bezmocni v lásce a úzkosti nemůžeme smrt pochopiti. – Mrtvé tělo je jen skořápka“, záznam „V zastoupení národa. Obléknu si proužkované kalhoty, na hlavu cylindr a jdou si pro pár facek“ se zřetelně týká Háchovy cesty do Berlína v noci ze 14. na 15. březen 1939. Z rozsahu textu mezi datovanými (či datovatelnými) zápisy vyplývá, že záznamy nenarůstaly rovnoměrně; zároveň je však zřejmé, že jsou zaujatými odpověďmi na popudy, jimiž byl pisatel provokován a že zůstalo při jejich původním řazení čili že nebyly dodatečně komponovány. Jinými slovy: záznamy nejsou tedy deníkové co do pravidelné frekvence, zato

jsou deníkové co do pohotové reagence a co do chronologického sledu. (Takové zjištění má mj. ten smysl, že podle souboru Psáno do mraků lze přesněji datovat vznikání jiných Čapkových prací: tak např. se dá předpokládat, že spolu se záznamy o magickém původu umění hned na začátku knihy vznikaly obdobné partie v rukopisu knihy Umění přírodních národů.) Deník je aktuální žánr, rodí se z průběžné reakce na to, co se právě děje. Jeho aktuálnost je dvojitá: první (neměnná) je dána technikou zápisu, druhá (proměnlivá) je záležitostí zapisovaných aktuálních významů. V této druhé rovině došlo v Čapkově knize k postupnému přenášení obsahových přízvuků z odborné problematiky výtvarné a širě umělecké na problematiku dějinné politickou, ze sféry specializovaných zájmů osobních na problematiku kolektivního osudu národního, z toho, co by šlo pojmenovat citátem z jednoho zápisu jako „psáno do prázdna“, na to, co je definitivním názvem pojmenováno „psáno do mraků“ (metaforicky se tím naráží na hrozivé mraky stahující se právě nad autorovou rodnou zemí). Toto stěhování akcentů popsal ostatně sám Josef Čapek v onom záznamu, z kterého editor udělal předmluvu: „Kniha, která je něčím jiným, než měla být. (. . .) Dramatický sled věcí, které vznikaly do celkem prostého, jednoznačného přemýšlení. Ze svědectví o osobě stala se svědectvím časů; přišla do ní složka dramatická a vlastně dějová: úzce, osobně soustředěné přemýšlení pod nárazem událostí nutně se odpoutalo od svého subjektivního i odbornického plánu a stalo se výrazem trýzně i hledáním pravdy obecnější, vůči níž vše osobní i odborné je malé, podružnější, ustupuje a podléhá.“ V této dvojdomé aktuálnosti (zápisu a obsahu) se kniha Psáno do mraků podstatně blíží paralelní Čapkově žurnalistice z let 1936–39: obrazně řečeno, i ona byla stálým, nepřetržitě syceným proudem o různém průtoku, který teče mezi týmiž dvěma břehy, ale zároveň i z jednoho místa na druhé, od pramene k ústí. Tato blízkost pomáhá blíže vymezit typ autorovy deníkovosti: to deníkové v Čapkových zápiscích nebylo ani prostředkem jeho sebevýchovy nebo spisovatelského tréninku, ani zrcadlem (žádný egotismus na způsob journeaux intimes), ani oporou připravovanou pro potřeby budoucího vzpomínání, ani špejcharem nápadů k pozdější literární fruktifikaci, nýbrž nejvíc ze všeho ventilem. Proto lze předběžně konstatovat, že ve srovnání s Kul-

havým poutníkem byla deníkovost knihy Psáno do mraků způsobením Čapkova „vážného psaní“ strukturní časovosti jeho žurnalistiky.

Ráz svazku Psáno do mraků je ovšem „deníkový“ jen z poloviny, z druhé poloviny je jeho ráz aforistický. Tuto aforističnost je třeba vymezit na dvě strany: jednak vzhledem ke komplementární vlastnosti týchž zápisků, tj. k jejich deníkovosti, jednak vzhledem k autorově předchozí primární literární tvorbě, tj. ke Kulhavému poutníkoví. K tomuto Čapkovu eseji stojí Psáno do mraků ve vztahu nejtěsnějším. Už proto, že motivicky začínají zápisky tam, kde esej skončil: „subjektivním a odbornickým“ nasazením knihy Psáno do mraků pokračoval Čapek přímo ve výrocích předposlední kapitoly Kulhavého poutníka, ze začátku znovu operoval jak polaritou Osoba – duše, tak polaritou života vegetativního (zde „animálního“) a duchovního, hned zkraje opětovně uvažoval nad vlastní těžkokrevností, resp. těžkomyslností a podobně v samém úvodu cítil potřebu vrátit se k vůbec poslední proložené větě v textu Kulhavého poutníka („Neboť v podstatě jsem člověk náboženský“), aby ji vystavil pochybnostem („Náboženskost bez věrouky je jen zvláštně nábožným dynamismem naturelu, osobní exaltací, vnitřním patosem? – A je vnitřní melodie a patos hned už vůbec cítem náboženským?“). Než nejde jen o předání motivického štafetového kolíku, jde o strukturní příbuznost eseje a aforismu – R. M. Meyer ji vyostřeně vyjádřil tak, že esej je „aforismus ve větším měřítku“. Příbuzenství eseje s aforismem naznačuje už přirozenost, s jakou se esejistický text Kulhavého poutníka místy „zhušťuje“ právě do aforismů (např. „Jsem maximalistou, kterému i málo stačí“ nebo „Ducha není možno provozovat živnostensky“), a naopak snadnost, s jakou se střemhlavě pádící proud aforismů tu a tam rozlévá do zátočiny širšího zamýšlení vysloveně esejistického (srov. např. náběh k eseji v záznamu přemítajícím o podstatě umění a zařazeném těsně před záznamem ze 14. 9. 1937). Esej stejně jako aforismus je literárním výrazem reflexe, a to reflexe, jak napsal Adorno, kacířské; obojí je pokus, a to pokus mimo systém nebo proti systému; obojí je – z obou předchozích důvodů – náročný tvar, který vyžaduje kultivovaného čtenáře; obojí vzniká – jakkoliv bývá aforismus jen několikařádkovou záležitostí – ze

zásadní reakce na život, z mobilizace celého autorova myšlenkového světa; a obojí žánr je binární povahy: esejistické myšlení je dialogické, aforistické myšlení je paradoxní. V rámci této strukturní příbuznosti nepřehlédneme ovšem zřetelné rozdíly. Představuje-li esej a také soubor aforismů otevřený celek ve smyslu argumentačním a kompozičním, pak jednotlivý aforismus je naopak uzavřenou celistvostí: bleskovým soudem, roztětím gordického myšlenkového uzlu, zakončením argumentačního procesu – třeba provizorním, třeba intuitivním. Aforismus má také blíže k umělecké literatuře než esej, a to svým rafinovaným tvarem, jenž se ostatně značnou měrou podílí na jeho uzavřenosti. Do aforismu proniká také zřetelněji než do eseje naléhavost, napětí chvíle, v níž se text rodí – z tohoto hlediska je aforismus „aktuálnější“ žánrem nežli esej; ovšem aktuální podnět, který přivodil vznik aforismu, bývá v aforismu samém nejčastěji zamlčen, nevypsán slovy, nýbrž vepsán spíš „mezi řádky“ či do nervnosti, provokativnosti jeho stylu. U Josefa Čapka však narážíme poměrně často na aforismus s vysloveným podnětem, s podnětem tak říkajíc vytknutým „před závorou“, např. „Picassovo umění může doslovně být (jak sám řekl) jeho deníkem. – Není možno opisovati soustavně z něčího deníku!“ Nebo jiný příklad: „*Hráti v životě roli.*“ – To znamená hrát roli lékaře, univerzitního profesora, umělce, obecního staršího, metaře, technika, soudce, krejčího atd.? – Žádnou roli nepřijímám, nic nehraji. – Svět není jeviště; svět je děloha“ (aforismem v pravém slova smyslu je v tomto záznamu jen poslední věta, podnět k aforismu je vysloven vstupním citátem).

Toto časté vyslovování podnětu je však v Čapkových aforismech právě stopou deníkovosti, což nás vrací k úvaze o pravé povaze záznamů obsažených v knize Psáno do mraků. Nejsou „čistým“ žánrem, vznikaly srážkou deníkového s aforistickým, na pomezí dvou útvarů, jež samy o sobě už jsou pomezí. Deníkový prvek se svou seismografičností (nepřetržitým snímáním přítomnosti) je tu přehodnocován aforističností a posouván do roviny literárnosti; aforistický prvek se svým artismem (umnou stavbou) je tu přehodnocován deníkovostí a posouván do roviny sentencí či maxim, tj. nebeletristických naučení pro život. Vznikl tak fluidní útvar deníkového aforismu, zároveň časový a nadčasový, zároveň empirický a reflexivní, zároveň beletristický a nebeletristic-

ký, syntetizující aktuálnost s exkluzivitou, vyhovující možností, jaké v posledních předválečných letech autorovi zbyly k „vážnému psaní“, adekvátní jeho laicismu i změněným požadavkům, jež kladl na vlastní tvorbu („Dříve jsem kladl za často příliš mnoho váhy na kázeň, disciplínu . . . ; ale jsou v umění lidské věci, daleko důraznější než tohle“), pokračující v intencích Kulhavého poutníka, ale přibližující tyto intence druhé vrstvě autorovy literární práce, žurnalistice. Josef Čapek záměrně učinil součástí Kulhavého poutníka i pochyby – v nových a nových vlnách ho zaplavující – nad oprávněností předstupovat před čtenářskou veřejností úvahami o předmětu tak soukromém, jakým je jeho vlastní nitro: nakonec své meditace uveřejnil. Bylo by alogické, kdyby se svými zápisky – jež měly stejný rodokmen jako jeho esej a nadto ještě transponovaly zásadní věci života do výsostně aktuálního společenského kontextu – hodlal naložit opačně, tj. kdyby je chtěl mermomocí ochránit před cizíma očima. Což by pak v této knize měla smysl četná vysvětlení a mnohé obhajoby vlastního postoje, kdyby je Čapek adresoval sám sobě? Konečná odpověď na otázku výše položenou je proto jednoznačná: Čapek svým soukromým apeloval na veřejné. Nestalo se proti jeho zámyslu, když byl soubor těchto zápisků po jeho smrti vydán.

Podobně jako Kulhavý poutník, byla i kniha Psáno do mraků v soudobé české literatuře ojedinělá. S výjimkou posmrtně vydaného souboru aforismů Ladislava Klímy „Arkanum. Cogitata. Sentence“ (1934) a deníkových konfesí, kterými Jakub Deml vyplňoval svazky svých „Šlápějí“ (z 26 svazků jich ve třicátých letech, 1930–37, vyšlo jedenáct, svazky 13–23), nebyl v době, v nichž Čapkovy deníkové aforismy vznikaly, deník ani aforismus v české literatuře významněji zastoupen – jaké neblahé svědectví jejího úzkého žánrového rozpětí a malé žánrové rozrůzněnosti ve směru od tradičně epického středu k tzv. hraničním žánrům, a to vlastně pro období, které z vývojového hlediska je výjimečně bohaté! Josef Čapek byl však vzdálen jak Demlově citové exaltaci a sobělibé dostředivosti, tak Klímovu solipsismu. V zemi smrtelně ohrožené, ve světě řítícím se do zkázy „začíná Josef Čapek své heroické tažení proti bytostné, noetické nicotě, tažení proti pouhému zdání a za plnost, pravdivost, podstatnost bytí“ (O. Králík); jeho záznamy, i ty reagující na jevy nejčasovější z časových, i ty

jakoby jen jeho vlastní osoby se týkající, sbíhají se nakonec do jediného úběžníku, do důkazů skutečné existence kosmu, světa, člověka, tvorby, a odtud do obhajoby smysluplnosti lidského konání, jímž se tento podstatný obsah na jevech vydobývá: „Všechno, co může *býti*, je v řádu a možnostech vesmíru. Jestli svět jest dělán z tohoto jediného, co *jest* (nic jiného, než co jest, přece není), všechno, co jest, je z látky a v látce vesmíru; co by to pak byla ta látka vesmíru? Asi že by pak tou skutečnou a prazákladní látkou vesmíru byla sama neexistence nicoty; to, že prázdné nic vůbec nemohlo, nemůže být; nebytí není prostě dáno, nicota jest nemožná, není pro ni prostě možnosti, času ani místa. Nicota, jsouc nicotou, neobsahovala by v sobě ani věčnost ani nekonečnost, tím méně pak prostor a čas, protože už věčnost a nekonečnost jsou činným stavem. Vesmír nikdy nemohl bývatí žádnou způsobou prázdnoty, žádným propastným nic; byl by od celé své podstaty činností, v které obsaženo všechno, co jest jsoucnem. Nebylo by třeba vzpruhy, náhlého kategorického momentu pro vznik hmoty i života; nenicotu musí být od zásady činná, jinak by nemohla býtí nenicotou; musí se manifestovatí, udržovatí, zhušťovatí, rozpínatí, tvarovatí se, obsahovatí v sobě a néstí pohyb v sobě a ze sebe.“ Autorovým ujištěním, že nehledá v sobě duši proto, aby „jí ucpal nějakou mučivě zející jámu nicoty“, končil Kulhavý poutník; záznamy Psáno do mraků podpořily toto nejosobnější Čapkovo vyznání noeticky a daly mu tím obecnější platnost. Noetická stránka nabyta přitom na důrazu docela přirozeně: při shledávání jasných spojenců k zahnání temnějících mraků společenského rozvratu vyzvedl Čapek na první místo rozum: „Nejúžasnější na člověku je jeho schopnost myšlení. To nejžalostnější i nejheroičtější jeho nedostatečná schopnost poznání. To nejušlechtlejší, může-li být: mravnost, tj. čistota a poctivost života.“ Byl to pak tento intelektualistický jas, jenž byl Čapkovi základním zdrojem i jasu mravního – dobře rozpoznal souvislost mezi neschopností či zbabělostí poznávací a mizerií mravní.

Čapkova neutajovaná nechuť k beletrii, zrcadlící se v jeho preferování eseje a deníkového aforismu, zdaleka nebyla jen soukromou umanutostí, nýbrž byla též průmětem dobového pocitu, že román je v krizi; podobně i profil jeho knih z třicátých let nebyl jen dílem jeho momentálního tvůrčího naladění, nýbrž také prů-

mětem obecných snah soudobého písemnictví po celém a celistvém člověku. Pokusy o východisko z krize románu se v tehdejší evropské literatuře podnikaly ze dvou stran: ze strany reportáže a ze strany eseje a deníku – byla to tedy snaha vyléčit román autentičností zážitku a myšlenky. Podle krajních názorů měly uvedené žánry nahradit román a s ním vůbec beletristickou epiku cele, významnými výsledky se však prosadily spíše pokusy reformovat román včleňováním reportážního nebo esejistického činitele do románové struktury. V české literatuře se uplatnily – v souladu s jejím převážně empirickým založením a účelem – pouze reformní pokusy podnikané ze strany reportáže. Pokusy vedené z druhé strany (jak ji třeba v německy psané próze té doby představovaly romány H. Brocha, R. Musila nebo Th. Manna) česká literatura nezná, a jak by také znala: nevytvořila si přece esej, deník atd. jako svébytné a rovnoprávné žánry. Izolován uvnitř domácího písemnictví, navazoval však Josef Čapek přátelství přes její hranice. Tyto vztahy ho poutaly především k Francii. Francouzská literatura – jako francouzské malířství – přispívaly k vytváření jeho vlastního uměleckého a duchovního vesmíru významně už od jeho mladých let. Je jaksi samozřejmé, že v Kulhavém poutníkově se mezi citovanými autory objevila řada Francouzů: jakoby en passant La Fontaine, Rouault, Ponchon, s plnou vahou pak Pascal a skrze něho Montaigne. Čeká-li vztah Čapek–Pascal teprve na zevrubnější objasnění, bylo už bližněctví Čapkovo a Montaignovo shledáno v postoji, který činí zvědavou introspekci nástrojem k nalezení duchovního a mravního stanoviska, jež by bylo adekvátní pozorovatelově přirozenosti. Než v obou uvedených případech jde o přátelství uzavřené přes věky. Ale i ve Francii Čapkových současníků tvořil autor, který se jeví jako Čapkův spojenec, ba víc, jako jeho duchovní bratr, shodou okolností i on „člověk s vysokou literární kulturou, jejíž kořeny sahají přes Pascala až někde do renesance, k Montaignovi“ (J. Felix). Jeho jméno je Antoine de Saint-Exupéry. Znechucen literátskou a skeptický k nosnosti beletrie, mířil tento profesionální letec stále důsledněji k úvahové próze esejistického, aforistického, deníkového založení. Tento vývoj, zřetelný už v slavných prózách Země lidí (1939) a Válečný pilot (1942), vyvrcholil v obou jeho posledních, už posmrtně vydaných knihách: v rozsáhlé próze Citadela (autor

ji psal od r. 1936, což je letopočet vydání Kulhavého poutníka, až do své smrti v r. 1944, aniž však stačil pořídit její konečnou redakci; česky 1975), jež je v podstatě dialogickým esejem napřechovaným sentencemi, parabolami a poezií, a v Denících (Carnets, 1953, česky nevyšlo), tj. deníkových aforismech rovněž z let 1936 až 1944, které vyšly ve výboru uspořádaném do tematických oddílů a zbaveném tedy chronologického sledu. Nemůže být pochyb o strukturální příbuznosti obou těchto knih s paralelně vzniklými svazky Čapkovými, ani o rovnoběžnosti tvůrčího směřování obou autorů, kteří o sobě navzájem sotva věděli, ani o obdobné Čapkově a Saint-Exupéryho důvěře v jakýsi literární laicismus, ani o shodném tihnutí k esencím, tj. k podstatám, jistotám, ani o blízké hierarchii hodnot (J. Čapek: „Duchový řád je, co může člověk nejvyššího“; A. de Saint-Exupéry: „Člověk je ovládan Duchem“). Lze také připomenout, že oba dospěli k polarizačnímu chápání lidské osobnosti: Čapek ji uviděl jako svár Osoby a duše, Saint-Exupéry jako svár jednotlivce a člověka. Zajedno byli ve vytržení nad rozkošností dítěte a oba si přáli, aby se kus dítěte uchoval i v dospělém člověku. Je dojemné pozorovat, kam až, do jakých podrobností, jde někdy jejich shoda. Když v závěru Válečného pilota uvažoval Saint-Exupéry o základních principech, jimiž se má řídit život jednotlivce i život Francie, byl znovu a znovu puzen k obrazu, do něhož se mu zřejmě vtělil nejnaléhavější požadavek oněch těžkých chvil: k obrazu „klenbového svorníku“; to je přesně též obraz, k němuž byl naléhavostí bližícího se rozhodnutí doveden v závěru knihy Psáno do mraků Josef Čapek – její poslední záznam začíná slovem „Klenák“. Třeba ještě něco dodat?

Narážíme-li u J. Čapka a jeho francouzského bližence na tutéž typologii hotových knih a tvoření, jsme-li u obou svědky uskutečňované jednoty díla a života v tom smyslu, že za poctivost a vnitřní pravdivost díla ručí autor svým hrdlem, pak se ještě, pro úplnost, musíme zeptat, zda mezi oběma autory neexistují snad shody vysloveně biografické. V této životopisné rovině musíme ovšem rozeznávat data a postoje. Nelze samozřejmě v Čapkově životopise najít nic, co by se dalo postavit po bok Saint-Exupéryho létání, je také propastný rozdíl mezi životem stráveným mezi malířským stojanem a redakčním stolem v jediném městě a mezi

údělem člověka, který se stále „cítil jako na cestách, i když na přistávací ploše bylo ticho“, který neznal stále bydliště, nýbrž jen zastávky na trasách svého letounu. Což však samo Čapkovo dílo, např. všichni ti jeho námořníci štětcem i perem, nedosvědčují u autora podobně světoběžnický, tulácký pud, potlačovaný sice, ale intenzivní a trvalý? (Stojí v knize Psáno do mraků např.: „Ale mému povahovému založení by odpovídala mnohem spíše volnost, šíře a neveřejnost.“ A jinde: „Kdybych neměl tak andělsky dobrou rodinu a byl bych tu jen se sebou sám, asi bych se upracoval, utoulal, upil bych se, zničil bych se.“) Termín „poutník“ v nadpisu Čapkova eseje má v sobě skryt i tento význam hluboké, pudové toulavosti. Traduje se v každém Saint-Exupéryho životopise, jak se po vypuknutí války ubránil všem pokusům vzdálit ho vojenské pilotní službě; když pak byl v této službě vyslán na předem ztracený průzkumný let nad Arras, z něhož se však zázrakem vrátil, uposlechl nesmyslný rozkaz z důvodu, který vypsal v autobiografickém Válečném pilotovi: „Vydal jsem se nad Arras hledat ještě jednou důkaz své poctivosti. Nasadil jsem v tom dobrodružství své tělo. Celé své tělo. A nasadil jsem je pro ztracenou věc.“ Josef Čapek byl před 1. září 1939, kdy byl zatčen gestapem, vyzván přáteli, aby prchl za hranice. Jeho žena dosvědčila ve Vzpomínkách: „Přesný pořádek, který zůstavil, tj. žádné papíry, poznámky, korespondence (vím o dopisu, pozvání anglického spisovatele, který mu nabízel v Anglii svůj domov, a který jsem již po jeho odchodu nenašla), mne předsvědčil o tom, jak předem promyslel všechny možnosti. To již se připravoval a sbíral k boji a také k obraně domova rodiny. S největší nevolí odpovídal na moje domlouvání, abychom si dali opatřit svými přáteli tzv. Nansenův pas.“ Jestliže Josef Čapek odmítl odejet, nebylo to také proto, že i on hledal „ještě jednou důkaz své poctivosti“? Nenasadil i on, jako Saint-Exupéry ve svém letadle, „celé své tělo“ a „pro ztracenou věc“? Kdyby byli uposlechl varovných hlasů, byli by se oba dožili konce války. Tak jen – jaká absurdní podobnost! – zůstali oba bez hrobu, Saint-Exupéry sestřelen kdesi nad mořem u Korsiky, Josef Čapek pohřben spolu s tisíci anonymních těl kdesi na pozemku koncentračního tábora Bergen-Belsen. Autentičnost díla byla v obou případech potvrzena autentičností života, odtud nesmírný mravní kredit, který oba autoři od

skončené války shodně požívají. Leč v jednom bodě svého posmrtného osudu jsou si zcela nepodobní: stal-li se Saint-Exupéryho věhlas v průběhu let evropským (světovým), zůstal věhlas Čapkův omezen na jeho vlast. I v tom je Čapkův osud typicky český: knihy, jimiž navázal tak skvělé duchovní přátelství a jejich velikostí se bez nadsázky zařadil do evropského písemnictví, nebyly přeloženy ani do jednoho cizího jazyka.

Když J. Pečírka (ve své druhé čapkovské monografii) rekapituloval, na jaké náměty maloval Josef Čapek svá plátna v roce vydání Kulhavého poutníka, uzavřel výčet myslivců, prodavačků květin, zpívajících děvčat a děvčat s koši takto: „Stěží bychom uhádli, že týž umělec usedá v současné době ke stolku a píše knihu vážnou, složitou o marnosti života a o smrti.“ Skutečně jsou na Čapkových plátnech z té doby samí obyčejní lidé, vesničané, jejich chalupy, cesty mezi poli, les, půda, země – zjevná je malířova inspirace jeho oravskými prázdninovými pobyty 1930–38 a zjevné jsou i důvody jeho důvěrného přátelství s Václavem Rabasem (i jeho kontaktu s malíři Umělecké besedy). V tomto období dominují na jeho obrazech postavy zralých lidí, které sugerují pohodu zralé vážnosti, vědomí rozvážné odpovědnosti, pocit životní plnosti. Tyto pocity nejsou ničím, co by bylo Čapkově soudobé próze protichůdné, naopak je můžeme považovat za živnou půdu pro její meditativnost; atmosféra vyzařující z Čapkovy malby poloviny třicátých let je svědectvím, že autorova reflexivní próza vznikala ne z nedostatečnosti, která toužila po doplnění, ale z dozrání, z naplnění, z přebytku duše. Čapek spolu s moderními básníky své doby věděl, že teprve „myšlenka na smrt otevírá cestu života v celé její hloubce a šíři“; a když popíral Komenského představu Marnosti vlastní představou „milené marnosti života“, učinil to – hned na začátku Kulhavého poutníka – obrazem, který se neliší od obrazů, jež tehdy maloval štětcem: „Stře se přede mnou krajina ozářená ve slunci, líbezná, utěšená, to ta nejhezčí, s milostnou prostotou složená ze všech těch radostných krajin, které jsem tu na světě poznal. S postavami ženců, žen trhajíc-



cích jahody, s myslivci, rybáři, s milými dětmi, které dovádějí, hrajíce si u dveří. S domy, s vesnicemi, s městy. Se zvířaty, květinami, motýly a ptáky. Se zavinutou kuklou, s mravenčím vajíčkem, s jednou kapkou rosy. Se vším, s jediným z toho, čím je pro mne život a svět, ten veškerý bílý svět.“ Námětům Čapkových olejů, které J. Pečírka globálně označil za „selankovité“, mělo by se proto rozumět poněkud jinak: jako tematizaci niterných dispozic, z nichž rostlo Čapkovo přemítavé psaní. Čapkova malba totiž nemohla – pokud zůstávala při svém figurativním a v podstatě obrazivém založení – reagovat na změněnou povahu Čapkovy prózy jinak než tematizací vnějších známek této její úvahovosti. Tak se jeho obrazy zaplnily figurami lidí pohroužených do svého zamyšlení (řada „Rybářů“ z r. 1937), tak se také jedním z nejfrekventovanějších motivů jeho pláten stala cesta a zastavení na cestě určená k rozhovoru, a to v patrné souvislosti s cestou a zastaveními Kulhavého poutníka. Ale Josef Čapek nepřemýšlel o člověku jen jako o částečce světa, nýbrž i jako o částečce vesmíru, jeho kosmický pocit byl intenzivní, vskutku máchovský. („Čteme s oblibou popularizované hvězdářské knihy, protože toužíme po životě, který – pro nás – nese na sobě rysy věčnosti.“) Proto na obraze Hvězdy (z r. 1936) teče hvězdná řeka až pod nohy postav drčených a uchvácených nesmírností kosmu, až na práh vesnického domku, který jistě má své popisné číslo v jakési pozemské obci, ale kterému malířovo pojetí obrazu jako by přidalo i jakési pomyslné popisné číslo uvnitř mléčné dráhy.

Vývoj dvojjedineho Čapkova díla mj. odvisel od proměňujících se vztahů mezi autorovou malbou a autorovou literaturou. Když Čapek třicátých let podřídil svou literaturu radikálně a důsledně požadavku niterného pohroužení a tak ji odcizil epičnosti, mohlo se zdát, že tím uvedl malířskou a literární složku svého díla do ideálního souladu, neboť i malbě je epický princip cizí. (Soulad se mohl zdát ideální proto, že byl protichůdný „ponižujícím“ souladu docílenému aplikací malířových postupů na literaturu.) Ve skutečnosti však Čapek svým esejem a souborem deníkových aforismů rovnováhu mezi výtvarnou a slovesnou tvorbou novým způsobem rozrušil. Zatímco do literatury vcházela celistvost jeho autorské osobnosti jen skrze filtr rozumové úvahy, malba uskutečňovala onu celistvost bez „filtru“, chtěla být harmonizací poznání

i touhy, svědectví i magie, výkřiku i smíru. Ostré strukturní vyhranění vyneslo Čapkovu literární tvorbu na okraj soudobé domácí prózy, ba tenkrát se zdálo, že vůbec za její okraj, zatímco univerzálně rozprostřená Čapkova malba se stále plněji vyjevovala ve své patřičnosti do českého malířství, a to nejen v rovině přínaležitosti generačních, nýbrž i v rovině vazeb nadčasových (takto se např. vyjádřili tři Čapkovi prominentní vykladači: J. Zrzavý psal r. 1934 o Čapkově afinitě s českou lidovou malbou na skle, V. Rabas r. 1937 pojmenoval Čapkův výraz novodobou zesvětštělou českou gotikou, V. Radovi v r. 1946 se Čapek rustikalizací své malby blížil lidovému umění). Díky své proměně ústící do jednostrannosti působila Čapkova próza ve svém, tj. literárním kontextu výjimečněji, než působila Čapkova malba svou vyzávající kontinuitou ve svém, tj. výtvarném kontextu. Je otázka, jak by výtvarná složka Čapkova díla reagovala na reflexivní vyhranění jeho literární složky, když nebyla v jejích možnostech – to míním samozřejmě jen jako příklad zastupující jiné možnosti – třeba abstrakce kleovského typu. Bylo by přehnané vyjádřit věci tak, že ve třicátých letech předběhla literární složka svou výjimečností složku výtvarnou. Ale snad se dá hypoteticky říci, že nyní došlo v Čapkově díle k ojedinělé situaci: literární tvorba se stala výzvou tvorbě malířské, Čapkovo psaní se snad poprvé mohlo stát fermentem Čapkova malování.

(V knize Psáno do mraků existuje trs tematicky příbuzných aforismů patrně ze začátku roku 1937, rostoucích z pocitu bolestného narážení na vlastní hranice v malování, a tedy z niterné potřeby překonat tyto hranice. „Už když jsem byl malý chlapec, cítil jsem v sobě spoléhání, že se stanu malířem; spoléhání se stalo skutečností, ale často se teď krutě otrásá.“ „Náležím sem, ale chtěl bych být ještě jinde – blíž i dál –“ Etc.)

6

Poslední záznam v knize Psáno do mraků končí slovy: „A dost. Život se nepíše; žije se.“ Bylo třeba uzavřít dílo a vykročit do těžkých nadcházejících dnů. „Když přijel v srpnu do Želiva Zdeněk Bořek-Dohalský, strýc a dr. A. Klouda, sešli se muži v sa-

motce a tehdy již prý věděli o jménech, která byla na seznamu“ (J. Čapková ve Vzpomínkách). Čapková „provinění“ byla jasná. Býval by stačil cyklus Diktátorské boty. Ale byla tu celá novinářská činnost z posledních let, psaná a kreslená, veřejná podpora bránící se demokracie a uprchlých antifašistů, samo jeho postavení v národní kultuře. Byl bratrem Karla Čapka. A i kdyby nebylo nacistických okupantů, mohl na něho vydat zatykač i režim generalissima Franca. „*Po půli října 1938. Všeliké poplachy. Přicházejí mne strašiti, že třeba i přijdu do koncentráku. – Kdybych si toho aspoň pořádně zasloužil!*“ Stalo se. Když s prvním dnem války spustila zatykáci mašinerie, byl mezi jejími prvními oběťmi i Josef Čapek. Zatkli ho v Želivě u Humpolce, kde toho roku trávil dovolenou. Obecně se udává datum 1. září 1939, ale svědecká vzpomínka Jana Slavíka umožňuje uvažovat i o 2. září: „To bylo 29. srpna 1939. Tři dni potom na témže místě gestapo zatklo Moudrého. Když ho odváděli do auta, Čapek zvolal za Němci: Je to hodný člověk, zacházejte s ním dobře. Druhý den přijeli si také pro něho.“ První dny po zatčení byl vězněn v Praze na Pankráci, 9. září převezen do koncentračního tábora Dachau blízko Mnichova, odtud 26. září do Buchenwaldu u Výmaru. „Bylo nás v Buchenwaldě okolo osmi set, skupina, kterým se říkalo ‚protektorátníci‘ a kteří měli leckteré výsady proti ostatním vězňům. Hlavní výsadou bylo, že jsme až do jara 1941 nepracovali. Byli jsme pouze zavřeni, asi sto lidí v jedné místnosti – jídelně; v ložnici, která s jídelnou sousedila, jsme spali na lůžkách ve třech poschodích“ (B. Příkryl). Jak je zjevné ze vzpomínek Příkrylových a Fillových, byla tato vymoženost zrušena na jaře 1941. Čapek pak pracoval zprvu na táborové zahradě, dvanáct hodin denně, od léta byl však začleněn do asi dvacetičlenné skupiny, k níž náležel i E. Filla a v jejímž rámci musel esesákům malovat rodokmeny a erby. (To byla tehdy velká móda, kořenící nejen v honosivé snaze zvýznamnit postavení na společenském žebříčku, nýbrž i daleko prozaičtější potřebě prokázat odedávna „čistý“, tj. árijský původ. V Berlíně existoval dokonce zvláštní úřad, který za poplatek schvaloval nové erby šlechtické i občanské.) Na jaře 1942 onemocněl Josef Čapek na úplavici a ležel několik týdnů v táborové nemocnici. Pak se přihlásil s oční chorobou. Protože se v Buchenwaldu tzv. protektorátníkům, na rozdíl od jiných

vězňů, věnovala aspoň skrovná lékařská péče, vyšetřil J. Čapka věhlasný výmarský oční lékař, který prý – z důvodů, jež jsou různě vykládány – doporučil Čapka propustit domů. Gestapo však reagovalo běžným trikem: slíbilo vyhovět, vězně však nepropustilo, nýbrž jen přesunulo jinam. Tak byl Josef Čapek 26. června 1942 převezen do koncentračního tábora Sachsenhausen, severně od Berlína. Všichni Čapkoví buchenwaldští přátelé se po válce vrátili domů; proto je příznačný povzdech jednoho z nich: „Stále a stále zdůrazňuji, že Pepiček mohl být mezi námi, nebyl by-li opustil tenkrát Buchenwald“ (J. Konrád B. Příkrylovi 26. 3. 1947). V Buchenwaldu zbyly po Čapkově – kromě tužkových skic – překlady z anglické a španělské poezie, které zachránil B. Příkryl. Čapek tu přeložil jednak proslulou a rozlehlou elegii, kterou napsal španělský středověký básník Jorge Manrique (Sloky na smrt mého otce dona Rodriga), jednak šest básní od čtyř novodobých básníků anglických, resp. irských – byli jimi Hilaire Belloc, Rupert Brooke, James Joyce a James Stephens. Svědci mlčí o tom, zda Čapek překládal přímo z originálu, třeba s cizí pomocí, či zda byl odkázán na něčí doslovný překlad nebo na tištěný překlad německý – to, že ze španělštiny přeložil před první světovou válkou pro Volné směry odborný text a že si milovaného básníka W. Whitmana v téže době obstaral v kompletním vydání, jsou jediné (a slabé) indicie pro to, že by se sám mohl utkat s originálem. (A. Přidal došel srovnáním originálních textů a Čapkových překladů k závěru, že překlady anglických básní vycházejí z přímé znalosti anglického originálu, zatímco při překladu Manriqua evidentně nebyl španělský originál po ruce.) Podstatnější však je, že tento malý soubor překladů nese na sobě pečeť volby velice osobní a naléhavé. Čapek překládal jen takové básně, které se mohly stát výrazem jeho vlastních trýzní, tužeb, bilancujících pocitů tváří v tvář smrti: „Co může odolat veliké hodině, / všechna má náruživost, ani pak prosby mé / nestačí přenést s sebou přes Smrti práh, / co jsem měl rád; to všechno mne opustí, ach / zradí, věrnost vypoví, rozlomí všechny ty svazky, / které nás pojily ve svaté zástavě Lásky. / Ó není pochyby, já zchystám se kdesi pohotově / a z toho, co z lásky mi zbude, nadělám si nově / přátele nové zas . . . Však co mně nejmilejší bylo, / bytuje tu, mění se, maří, stárne, vníveč se obrátilo / z větru