

tohoto světa pryč, / smazáno z života / i z paměti všech živoucích. Zbývá jen nicota. / Mé lásky drahé, nevěrné, vám ještě jedenkrát / poslední vzdávám dík. Každý to má znát, / zítřejší milenci zas velebít vás budou dál a dál: / „To všechno bylo hodné lásky,“ řeknou. „A on miloval.“ (R. Brooke) Později (podle Herbenova svědectví) prý Čapek překládal mnoho a ze všech dostupných literatur (mj. i norskou poezii, a to přes němčinu, měl totiž norské spoluvězně) i v Sachsenhausenu – než z těchto překladů se nedochovalo nic.

Začátek Čapkova sachsenhausenského pobytu byl dramatický. Po absolvování předepsané karantény, která byla pro každého nově příchozího vězně (byť měl za sebou zkušenost z jiného koncentráku) krušná, byl Čapek sice zařazen do tzv. Kunstmalerei (v rámci podniku Deutsche Ausrüstungswerke přičleněného k lágru), ale z poměrně klidného „ateliéru“, kde s ostravským malířem Josefem Dobešem a belgickým grafikem Mauquoyem vyráběl tyrolské krajinky a lovecké výjevy, byl vytržen a vsazen do tzv. bunkru, čímž dvojnásob izolován: jednak šlo o věznicu sice na táborovém pozemku, ale od ostatního táborového života přísně separovanou, jednak zde byl držen v samovazbě. Ironií osudu se jeho osobní situace – jak se stalo už v Buchenwaldu a jak se to mělo v Sachsenhausenu přihodit ještě jednou – radikálně zhoršila v důsledku dobrého úmyslu pomoci mu. Některý z vězeňských českých studentů, který tu pracoval jako písař nebo tlumočnick, upozornil na to, že Josefu Čapkovi je v jeho papírech přiznán statut tzv. čestného vězně (Ehrenheftling) a že v Buchenwaldu se s ním takto také zacházelo. Patrně z rozpaků, co s ním (Sachsenhausen byl jiným typem lágru než Buchenwald), přesadili Čapka do bunkru a odtud ho poslali k rozhodnutí na berlínské gestapo, do jeho věznice na Alexanderplatz. E. Filla citoval ve své poválečné vzpomínce Čapkův výrok o Buchenwaldu: „Peklo, které Dante neviděl.“ Nuže, proti berlínské věznicu byl Buchenwald – podle svědeckých výpovědí – idyla: „V podzemní betonové kobce bez přívodu čerstvého vzduchu, v polotmě, kterou kolem sebe šířila jediná žárovka pod stropem, bez možnosti sednout si nebo lehnout, v puchu z lidských výkalů, bez kapky tekoucí vody k mytí nebo pití, o hladu, který měnil lidské tvory v bestie, bez předepsaných vězeňských procházek a za stálého

řevu dozorců a vězňů, v tomto prostředí, kterým kromě lidských vášní, pudů a neřestí hýbaly v pravém slova smyslu vši a štěnice, bez lékařské péče pokryt vředy, jako Job na hnojišti, žil Čapek plných sedm neděl. V kobce, která stěžila stačila pojmout sto lidí, ve stále *fluktující* společnosti šesti až sedmi set vrahů, výtržníků, pederastů, surovců, obklopen lidskou spodinou, umírající i žijící, v této kobce trpěl tiše a bez nářků Josef Čapek sedm neděl. Vyprávěl mi jednou, že trvalo plných deset dní, pokud byl vůbec kdo schopen počítat v tomto podzemním pekle hodiny a dny, než si mohl sednout! Deset dní stál, zmačkan cloumajícím se davem, deset dní dřímával ve stoje na cizím rameni, než si mohl sednout. A dalších čtrnáct dní trvalo, než si zasloužil místo na zavšiveném kavalci, ale nikoli sám, nýbrž se stejně zavšiveným společníkem, s nímž se o pryčnu po určitém počtu hodin dělil – aby dal odpčinout utýranému tělu a zmučené duši“ (I. Herben). Doba Čapkova berlínského vězení se dá datovat říjnem a listopadem 1942, do té doby totiž spadá přestávka v jeho dopisech adresovaných domů (po 30. 9. odeslal první list zase až 30. 11. 1942). Do Sachsenhausenu se vrátil, aniž byl vyslýchán, a zde znovu poslán do bunkru, odkud docházel na nemocniční ošetřovnu. „Jeho tělo, podobající se kostře potažené hnisající kůží, bylo doslova rozežráno od hmyzu a mokvalo skoro dvaceti vředy. Biblický Job nemohl být zbědovanější, ale Job sachsenhausenský měl vyrovnaný úsměv na rtech, jiskrné i produševnělé oči a šířil kolem sebe nezdolný optimismus“ (I. Herben). Poprvé se znovu mezi spoluvězňáky (podle Herbenova určení) objevil 18. března 1943, potvrzuje to i zpáteční adresa na dopise z 21. 3. 1943 (po příchodu do Sachsenhausenu to byl blok 51 A, od 30. 9. blok Z, od 21. 3. 1943 blok 51; od dopisu z 22. 1. 1943 přidával k označení 51 dvojku v kroužku, od dopisu ze 17. 9. 1944 udával blok 40). Patrně do září 1943 pracoval Čapek stále jako „Kunstmaler“, po zrušení malířské dílny byl přeložen do truhlárny, kde se vyráběly muniční truhlíky a rakve, až ho český medik J. Škorpík vymohl do táborové nemocnice, nejdřív dokonce jako pacienta, pak jako malíře diagramů a anatomických tabulí. V takové profesi nemohl ovšem obstát v posledním tažení nacistického režimu, po vyhlášení hesla Totalarbeitsinsatz; tehdy se Čapkovi přátelé postarali o to, aby mohl sloužit jako písař v nemocniční laboratoři.

V dopise z 5. 4. 1942, tedy ještě z Buchenwaldu – dopisy musely být psány německy a na předepsaných tiskopisech –, si Josef Čapek posteskl, jaká líbezná, požehnaná skutečnost zanikla s Karlem, na něhož denodenně vzpomíná, a co by se s ním asi bylo stalo, kdyby nezemřel. V novoročním dopise 1943 se pak zmínil o tom, že v bratrův úmrtní den (25. 12.) dokončil a zapsal svůj žalozpěv na Karla. Zdá se, že rozsáhlá elegie Za bratrem Karlem byla první z řady básní, které Josef Čapek v Sachsenhausenu napsal a jejichž soubor pak vyšel v roce 1946 pod názvem Básně z koncentračního tábora. Tyto básně byly Čapkovi, podobně jako jeho deníkové aforismy zapisované ještě v Praze, ventilem těžkého života, a snad ještě spíš než ventilem béd ventilem tuh, kdy se člověk zalyká nedostatkem elementárních hodnot skládajících život, touhou po drahých lidech, po tvůrčí práci, po svobodě, kdy se nemůže nadechnout ani lásky, ani atmosféry rodičího se díla, ani vzduchu volnosti. Zjevně poslední Čapkovou básní jsou verše Před velikou cestou, dochované jen v tužkou psaném rukopise a zřetelně zrcadlící rozpolezení člověka určeného na samém konci války do transportu (25. 2. 1945 byl Čapek ze Sachsenhausenu deportován do koncentračního tábora Bergen-Belsen, severně od Hannoveru). Pokusme se nyní rekonstruovat historii vzniku a záchrany Čapkových veršů.

Co máme k dispozici, abychom sestavili aspoň přibližný a soudržný obraz této historie? 1. Rukopis 120 básní, podle nichž básník Vladimír Holan (anonymně) pořídil vydání Básní z koncentračního tábora v roce 1946 (nezařazeny zůstaly jen čtyři rukopisné básně: tři příležitostné, jedna Píseň). Čapek psal své básně perem po obou stranách listů nebo dvojlistů, někdy je na jednotlivém listě (dvojlistě) zapsáno několik básní; celek je volným skladem nestránkovaných listů. Tento rukopis zachránil a po válce předal Čapkově rodině Čapkův spoluvězeň Josef Kořínek z Prahy (tento rukopis označujeme značkou RK). 2. Rukopis v téže vnější úpravě jako rukopis předchozí, obsahující 23 (rovněž nestránkovaných) básní, které zachránil Čapkův spoluvězeň Josef Dobeš z Ostravy a které předal Čapkově rodině v roce 1962 (označení RD); jde o básně obsažené už ve výše jmenovaném celku (RK), ale proti němu s řadou drobných změn lexikálních, slovosledných a interpunkčních, jejichž zhodnocením možno dojít jednoznačně

k závěru, že básně z Dobešova celku (RD) představují verzi mladší, definitivnější, že vznikly autorovou revizí odpovídajících básní v RK. 3. Opisy básní, které ještě v Sachsenhausenu pořídil na německém psacím stroji bez háčků a čárek Čapkův spoluvězeň Josef Pekárek z Ostravy. Tyto opisy jsou dva. Jeden opis, pořízený na volné listy většího formátu, obsahuje 60 básní plus dvě básně opsané dodatečně (označení OP 1). Pekárek vyhotovil opis v pěti exemplářích: jeden (a to průklep) si ponechal, ostatní dal J. Čapkovi a třem dalším spoluvězeňům (I. Herbenovi, J. Kořínkovi a E. Stravovi). Zvláštností tohoto opisu je, že má dvojitý stránkování (dvakrát str. 1–25): na jedné 25 stranách je opis 34 básní (lze jej tedy označit OP 1<sub>34</sub>), na druhé 25 stranách je opis 26 básní a dvou dodatečně přidaných (OP 1<sub>26+2</sub>). Tam, kde se Čapkovy básně zachovaly ve dvou verzích, kryje se Pekárkův opis s textem rukopisu Dobešova (s RD). Druhý opis pořídil Pekárek na menší formát (OP 2); originál strojopisu si ponechal opisovač, jeden z neznámého počtu průklepů obdržel I. Herben. Tento druhý opis obsahuje 83 básní: znovu přináší 34 básní z prvního opisu (čili reprodukuje OP 1<sub>34</sub>), zbytek jsou básně nové, v prvním opisu neobsažené. 4. Opis 34 básní pořízený rovněž na německém psacím stroji, tj. s největší pravděpodobností rovněž ještě v lágru, a přinesený domů patrně vysokoškoláky vězňenými v akci 17. listopad, jejichž poslední skupina byla sice ze Sachsenhausenu propuštěna na vánoce 1942, z nichž se však poslední jedinci trousili domů až do dubna 1943 (označení opisu OV). Tituly básní se kryjí s jedním celkem uvnitř opisů Pekárkových (OP 1<sub>34</sub>), básně jsou však opsány úpravněji a už komponovány (např. báseň nadepsaná Úvodní je tu vskutku postavena do čela, zatímco v OP 1<sub>34</sub> je až na předposledním místě, atd.).

Dnes, kdy je většina svědků mrtva a kdy vůbec jsme příliš vzdáleni době, v níž události byly ještě v čerstvé paměti, můžeme jen předpokládat, jak se věci vlastně sběhly. Čapek začal psát básně patrně poté, co se z Berlína vrátil do bunkru a odtud pak znovu do táborového „ateliéru“. Tento „ateliér“, kde pracoval s J. Dobešem, sousedil s technickou kanceláří DAW (Deutsche Ausrüstungswerke), do níž byli přiděleni J. Pekárek a E. Strava, oba z Ostravy jako Dobeš. Když v tomto úzkém kruhu lidí vešla existence Čapkových básní ve známost a když si je zřejmě od Čapka

vyprosili, putovaly rukopisy od Dobeše k Pekárkovi, který měl k dispozici psací stroj a začal básně systematicky opisovat. Ale ještě než k tomu došlo, Čapek zřejmě napsané básně revidoval novým vlastnoručním opisem a teprve tento nový rukopis poskytl (přes Dobeše) Pekárkovi k opisu, zatímco původní, starší rukopis si ponechal. Soudíme, že mezi Pekárkovými opisy je to onen zvláště stránkovaný celek 34 básní (OP 1<sub>34</sub>), který věrně zrcadlí nejstarší vrstvu Čapkových básní napsaných v koncentračním táboře; tvoří ji básně Za bratrem Karlem, Snad nikdo, Čas zajetí, Vzpomínka na Karla, Co všechno, Vzpomínka II, Vězeňská procházka, Vzpomínka I, Den i noc, Ráno, Čas příliš pomalý, Sem a tam, Obrazy, Kdysi, Vitr (Ó větre, vždycky), Čekání (Tak stále čekám), Bez názvu, Stesk, Zjara, Cvrček, Mlízemi, Za bratrem (Karle, můj bratře), V předjaří, Tíseň, Pondělí, Vězeňská procházka II, Básníci, Rozbřesk, Jako vy, Únava, Šílený, Oblaka, Úvodní, Na spánek (pořadí v Pekárkově opisu). Předpokládáme, že rukopisy těchto 34 básní (znovu připomínáme: pro strojopis nově pořízené rukopisy) zůstaly u Dobeše, který je pak – ještě v roce 1943 – propašoval mezi dvojitým lepenkovým podkladem dvou vlastních temperových zátiší – za pomoci spoluvězně O. Svobody – své rodině do Ostravy (zachovaly se však jen rukopisy 23 básní; že Dobeš vlastnil rukopis všech 34 básní, je pouze náš předpoklad). Takto propašován byl podle Pekárkovy vzpomínky i jeho strojopis prvních 34 básní (tj. OP 1<sub>34</sub>). Dodatečným stvrzením toho, že Pekárkův opis 34 básní (OP 1<sub>34</sub>) skutečně obsahuje nejstarší vrstvu Čapkových básní, je průklep strojopisu, který Josef Čapek věnoval E. Stravovi a který je na poslední, 25. straně opatřen tímto věnováním: „Eduardu Stravovi, že tomu tak dobře rozuměl, rád dal a podepsal Josef Čapek v táboře Sachsenhausen V/1943“ – ani tento dedikovaný průklep neobsahuje nic víc než právě oněch 34 básní (po Stravově smrti v r. 1967 se tento exemplář ztratil). Předpokládáme také, že týchž 34 básní se týkala zašifrovaná informace, kterou o existenci vlastní, vznikající poezie zpravil Čapek svou ženu dopisem z 18. 4. 1943: „Pokud si vzpomínám, Zefkovy básně se mně nikdy zvláště nelíbily; obsahově, připouštím, nejsou špatné, ale forma by chtěla ještě mnoho, jmenovitě v metru je nedbalý; pečlivé přepracování by zajisté neškodilo. V každém případě jsou to však daleko lepší výtvary než

jeho horské krajinky“ (dopis přetiskl a komentoval v katalogu výstavy Čapkovy knižní grafiky v Prostějově 1965 J. Glivický). Narážka na krajinky se týkala alpských scenérií, které musel J. Čapek malovat pro lágové esesáky, Zefek je samozřejmě Josef Čapek sám. Na fakt, že píše verše, upozorňoval ostatně J. Čapek ve své korespondenci s domovem častěji: dopis z 1. 1. 1943, jak jsme se už zmínili, obsahoval zprávu o dopsané elegii na Karlovu smrt, v dopise z 15. 3. 1943 psal, že „kreslit a básnit jsem, jak doufám, také nezapomněl“, dopis z 16. 5. 1943 přinesl novou narážku: „Dopis, ba ani celý svazek básní by nemohl zaznamenat všecko to . . .“

Poté, co malířská dílna byla zrušena a Josef Čapek byl přeložen do truhlárny a posléze zaměstnán v táborové nemocnici, dostávaly se jeho nové rukopisy k Pekárkovi ne už přes Dobeše, nýbrž prostřednictvím pražského učitele Josefa Koříňka, který byl sběratelem veršů napsaných v táboře a jehož s Čapkem seznámil Herben. Rukopisy, které nyní Pekárek opsál, se vracely ke Kořínkovi; Kořínek byl zřejmě vyhlédnut jako ten, kdo je má po válce dopravit do vlasti. Protože však neměl rukopisy oněch prvních 34 básní, jež zůstaly u Dobeše, dal mu Čapek pro „zkompletování“ rukopisného celku ony prvotní rukopisy, které ještě psal v bunkru a které pak opsál pro Dobeše. Jen tak se totiž dá vysvětlit, proč Kořínek mohl donést domů rukopis sbírky v úplnosti, ač nebyl při tom, když se opisovačská akce rozjížděla, a proč v těch případech, kdy báseň existuje ve dvojí rukopisné podobě, doněšl vždy ranější (tj. starší) verzi. Když se potom naskytlá nová možnost, že by se Čapkovy básně daly ilegálně poslat do Čech, Pekárek opsál všechny texty, které měl v dané chvíli k dispozici, podruhé (na menší formát); odmyslíme-li si v tomto opisu 83 básní oněch 34 nejstarších a znovu opsaných, zbude to, co lze v Čapkově poezii považovat, z chronologického hlediska, za její druhou vrstvu. (Časově poslední vrstvu pak představují básně shromážděné na rukopisu označeném OP 1<sub>26+2</sub>.) Někdy na jaře 1944 se Herbenovi skutečně podařilo nový opis poslat domů ve dvou ilegálních balíčcích. Podle jedné jeho poválečné vzpomínky první balíček došel, druhý se však ztratil. Patrně na tuto skutečnost narážel Čapkův dopis ze 14. 5. 1944: „... je mi líto, že jste neobdržela druhý svazek Ozefových básní; pokud si vzpomínám,

bylo tam několik básní na paměť jeho manželských let a jako projevů díky jeho vřele milované ženě...“ (Ozeř říkal Josefu Čapkovi po valašsku jeho přítel, hudební skladatel Jaroslav Křička.) Protože se prý některé básně v opisech ještě za války dostaly do rukou autorovy ženy (u níž je také ještě za války četl V. Holan), je pravděpodobné, že to byly opisy obsažené právě v prvním Herbenově balíčku. Existuje však také možnost, že paní Jarmila Čapková četla Čapkovy verše poprvé z opisu propašovaného některým z propuštěných vysokoškoláků. To mohl být např. opis označený výše značkou OV a dochovaný v pozůstalosti básníka J. Palivce, jemuž ho věnovala J. Čapková; prohlásil-li Palivec (v dopise J. Glivickému z 18. 3. 1963) tento opis za „jeden z oklepků, jak je propašovali studenti do rukou paní Jarmily“, tlumočil tím asi informaci sdělenou mu kdysi právě Čapkovou ženou.

Pokusili jsme se dovodit, proč byla poezie jednou z reálných možností Čapkovy nastávající tvůrčí cesty: jednak se vnucovala jako výraz komplementárně doplňující jeho tíhnutí k eseji či úvahové próze, jednak se, esence tisíciletého vývoje, zdála být zvláště vhodná k vyslovení esenciality, podstaty lidského života. Pozdní Čapkovy výroky v tomto směru, obsažené v Kulhavém poutníkově a v souboru Psáno do mraků, a ostatně i hojně básnické citáty v Kulhavém poutníkově jsou přitom jen dovršením raných zmínek, jak jsou obsaženy v Čapkových dopisech J. Pospíšilové: „skládáme s bratrem verše“ (21. 4. 1912), „Stokrát raději bych napsal nějaké verše; to by se mi nadevšechno zamlouvalo umět je pěkně napsat a neriskovat žádné příliš špatné pokusy“ (8. 2. 1913); „po celé dny musím asistovat při těžkém zrodu bratrovy básně“ (20. 5. 1913). Prostor Čapkova nitra byl takto, koncem třicátých let, připraven pro psaní poezie. V podmínkách svobodného života to byla jedna z Čapkových tvůrčích možností vydatně se hlásící o naplnění. Potomní faktor Čapkova uvěznění však tuto možnost rázně determinoval dvojím způsobem: změnil možnost na nutnost a nadto silně ovlivnil povahu této nutnosti. Pád na dno života vyvolával hlad po poezii obecně: „Jim [tj. veršům] vděčíme, že jsme nepoklesli na duchu, ony živily v nás odpor a vzdor, pomáhaly nám udržovat dobrou náladu a smysl pro vtip a humor právě v situacích nejsvůzelnějších a nejne-

příznivějších. (...) Poezie nás spojovala s domovem, s vlastní, a s ní jsme se necítili sami“ (J. Strnadel). Jak by se při takovém pádu nezachytil poezie ten, kdo k jejímu psaní sám dlouho směřoval? Doposud však směřoval do říše její svobody jako svobodný člověk, zatímco nyní se utíkal pod její ochrannou moc jako deklasovanec násilně zahnaný do society jedinců izolovaných od ostatního člověčenstva a připravených o lidská práva. Už při rekonstrukci vzniku a záchraně Čapkových básní jsme se pohybovali v oblasti hypotéz, a zůstáváme v ní i nyní, při pokusu vyložit zvláštní ráz této poezie. Bylo v linii Kulhavého poutníka a deníkových aforismů, že Čapek sáhl po poezii z nejnvtitnější potřeby, že k ní nepřistupoval z hlediska profesionálního literáta. Když psal, netoužil už experimentovat nebo podnikat výboje jako na začátku desátých let, chtěl být jen maximálně oprostěn od všeho, co se stavělo mezi něho a autentický výraz jeho osobnosti. Přitom věděl (a napsal), že poezie je vrcholně umělá jsooucnost a jako taková že je silně konvencionalizována: V svobodných tvůrčích podmínkách byl by Čapek mohl vztah mezi závazky kladenými vrcholnou umělostí a mezi neodkladnou potřebou vrcholné autentičnosti osobitě řešit. Mezní situace, v níž mu nyní bylo dáno tvořit, proměnila však jeho svobodu od pravidel, od apriorismů, od ohledů zvláštním způsobem. Jeho laicismus se nyní uskutečnil jako bezpředsudečnost vůči konvencím v tom pervertovaném smyslu, že odmítal brát básnickou konvenci nejen jako překážku pro postup za hranice dosaženého, nýbrž i jako strašáka varujícího setrvávat v dosaženém. Jinými slovy, Čapkovy básně pojaly i strach z básnické konvence jako konvenci, která je na obtíž. Čapek, obklopen jak netušenými hrůzami, tak nebývalou solidaritou, nemohl a ani neuměl svou poezií vyjít na bílé plochy nezřetěného, nevysloveného, za zrušenou závorku konvenčnosti; musel, potřeboval naopak v říši poezie zůstat tam, kde se s ostatními mohl cítit zajedno, kde mohl prohloubit svou solidaritu s nimi, a to se mohlo stát jedině na poli jednou už přijatého a populárního, čítankového, tradičního, tedy konvencionalizovaného. Pokud se Čapkovy básně nevnímají na tomto pozadí, je zbytečné se přít o jejich originalitu či neoriginálnost.

J. Strnadel vydal v r. 1945 svéráznou antologii, „čítanku z Oranienburgu“ Chléb poezie, průřez onou poezií, kterou studenti věz-

nění v téměř koncentračním táboře jako Josef Čapek vydolovávali ze svých pamětí a pak ji vpisovali do sešitků, aby jim poskytovala úlevu i posilu. Je příznačné, že se tato „čítanka“ skládá převážnou měrou z velkých „šlágrů“: z úryvků z Máje i z Máchovy Noci, z básní Tomanových, Horových a Seifertových, z Ovidia i Li-Pa, Baudelaira i Rilka, Apollinaira i Jesenina etc. Strnadel mohl sice podat jen vzorek poezie, zakreslil však s dokumentární přesností, co v daném prostředí platilo za jakousi normu velké poezie. Byl to omyl, když se Čapkovy Básně z koncentračního tábora označily za výtvar „naprosto nestylizovaný“. I ony vznikaly na pozadí tvořeném z parádních čísel poezie, která obecnou oblibou „zlidovala“, anebo prostě z básní od uznávaných jmen. Z mnohých Čapkových básní slyšet ozvuk starých mistrů, ať těch, kteří spolu vytvářeli zmíněnou básnickou „normu“, ať těch, kteří kdysi byli vlivnou četbou Čapkova mládí, ať těch, které Čapek v důvěrném dialogu přivedl na stránky Kulhavého poutníka. Tak se do struktury básní jako vy a Na máchovský motiv vepsal Máchův Máj, báseň Na spánek začíná obratem („Byl básník, který . . .“) notoricky známým ze vstupní básně Slezských písní („Byl u nás básník, co . . .“), čísla Tíseň a Nechtě jak chce zle jsou cele postavena na náladě a písňovosti Nerudových Prostých motivů, nebo pojato konkrétněji, jeho Lístků Hřbitovního kvítí a Elegických hříček, báseň Čas příliš pomalý koresponduje některými metaforami s Dykovou skladbou V mrtvé zátoce, báseň s nadpisem K Rilkově básni je osobním Čapkovým doplňkem Rilkovy básně Andělé (z Knihy obrazů), báseň Podzimu namále koresponduje s čínskou poezií, jak ji tenkrát u nás zpopularizovaly překlady či lépe parafráze B. Mathesia (a jak z ní mnohokrát citoval i Kulhavý poutník), báseň Komíny skřípají má vysloveně antikizující ráz díky své rytmické struktuře tíhnoucí k hexametu (samozřejmě přízvučnému: tj. k šestistopému daktylotrocheji s pátou stopou daktylskou a šestou trochejskou, s césurou po třetí stopě) a tím se také dostává do vztahu ke Kulhavému poutníkovi s jeho četnými odkazy na antické autory. Lze předpokládat, že orientace na tradiční básnický repertoár byla u písničích Čapka posilována vědomím, že se jeho poezie začala opisovat a v opisech šířit mezi spoluvězni – takové vědomí jen těžko mohlo nezavazovat. (Že si takové role svých básní Čapek skutečně byl vědom, do-

svědčují verše „Sám chorý, chorým pro potěchu pták jatý jsem se rozzpíval . . .“) A tak jako se těmito ozvuky velkých autorů Čapkovy básně vřazovaly do kontextu té poezie, kterou preferovalo vězeňské společenství, tak se také začleňovaly do hotového systému básnického jazyka užíváním poetismů a knižních výrazů, přesahů a slovosledných inverzí, rýmových a metrických schémat, prostě těch prostředků, které v očích veřejnosti činí poezii poezií; Čapek se nerozpakoval běžně (a to bez rafinovaného záměru) užívat např. gramatických rýmů, běžně také pracoval s obrazy jako „pod pěstí údělu“, „nebesa dští síru“, „Zářivou oponou se letní jitra zvedá“, tedy s typem obrazů, které by v souvislostech soudobé lyriky působily konvenčně. Takové jevy signalizují jisté přezírání výrazu, což by byl např. u raného Čapka postoj vůbec vyloučený. Dají se však už na začátku knihy Psáno do mraků postřehnout náznaky takového postoje: tam, kde se sama umělcova osobnost zdůrazňuje jako nejvlastnější obsah jeho díla, tam, kde ne dílo se považuje za cíl tvorby, ale přemýšlení skrze tvorbu, tam, kde se antiakademickým ismům vytýká přílišné lpění na onom příslovečném „jak“ v umění, tam, kde se doznává: „Bývám s obrazem hotov, vyrovnán dříve citově než technicky. Ví-li už, co jsem chtěl, ztrácívám něco z trpělivého zájmu.“ Když se pak Josef Čapek octl na dně života, mohly dřívější náznaky snadno přerůst v obrazoborectví oprávněné právě bytovaním v holé existenci. Tak jako přímo polemizoval s „básníky imaginárních bolestí“ (b. Básníci), tak se výraz jeho básní dá chápat jako nepřímá polemika s postupy moderní poezie. Když se v citovaném už dopise z 18. 4. 1943 vyslovil kriticky o svých básních, jeho nespokojenost se vůbec netýkala toho, co v nich je zkonvencionalizováno: chtěl je naopak v tomto směru dotáhnout, např. důsledně uplatnit metrické schéma. Přitom „obsahově“ je nepovažoval – jak se eufemicky vyjádřil – za „špatné“. Cítil nesoulad mezi významem a výrazem, avšak zcelení, na jaké pomýšlel, mělo vzejít z dokonalejší souhry autentického významu a zkonvencionalizovaného, tj. neautentického výrazu. Nepocítoval-li Čapek, že takto postulovaná souhra je ve skutečnosti opětovným rozchodem významu a výrazu, musel vycházet z předpokladu, že závažnost výrazu není rozhodující, popřípadě že výraz čerpá svou závažnost ze závažnosti významu. Právě takový přístup přivodil pak uvnitř závěrečného

období Čapkova literárního díla viditelný rozpor. Kulhavým poutníkem Čapek odsoudil beletrizování, resp. epičnost jakožto nadbytečnou umělost, jakožto nadbytečné zprostředkovávání myšlenky, zatímco v Básních z koncentračního tábora mu zkonvencionalizovaná umělost nevadila. Už jsme se tento rozpor pokusili vysvětlit tím, že se Josef Čapek svými básněmi vřazoval do táborového kolektivu a že je proto – vědomě nebo podvědomě – přizpůsoboval požadavkům, které tento kolektiv kladl na poezii. Nyní můžeme ještě dodat, že dřívější hledání oproštěného, odkonvencionalizovaného, autentického výrazu v závislosti na autentičnosti umělce nitra pozbylo pro Čapka v nenormalitě lágrového života na závažnosti. Tam, kde se bojuje, a to nepřetržitě, o holou existenci, o přežití, přestává zřejmě záležet na takových kategoriích jako autentičnost, originalita, aktualizace, modernost tvaru. A kde přestává záležet na tom, co má být, vstupuje na scénu to, co jest a bylo, tvar vybavený všemi atributy tradičnosti, ba i to, co se k takovému tvaru teprve napřahuje, co ani nemá možnost ho dorůst. V nouzových existenčních podmínkách i umění brání svou stávající – a ne budoucí – existenci.

Jakkoliv Josef Čapek umístil svou poezii v tradičních rozloách básnictví, nerozplynul se v nich k nerozeznání, uchoval si ve svých básních leckteré charakteristiky své předchozí (neveršované) literární tvorby. Tak jako ve svých raných prózách, dosahoval i ve své poezii rád účinnou pomocí dvojdílné stavby (proto je mezi jeho básněmi tolik čísel o dvou strofách). Přitom se jen zřídka spokojoval prostým paralelismem (jako např. v b. Vězeňská procházka); častěji rozechvěl významové pole vzájemnou změnou podmětu a předmětu v následujících slokách (např. v b. Snad nikdo) nebo dvojí protichůdnou interpretací téhož pocitu (např. v b. Den i noc) nebo shodným vyzněním původně protikladných předpokladů (např. v b. Píseň: Šedou oblohou . . .) nebo vybitím dvojitosti v blesku paradoxní pointy (např. v b. Melancholie, Ač jeden jen lidský život, O naději). Druhým příznačným postupem, který si Čapek zachoval i v básních, je jiný typ zdvojení. Narážíme na něj ve Stínu kapradiny: „Nad lesem se klene modrá kružba nebes jako nekonečný úsměv. Sám Mír míru dospěl na své nestálé pouti světem do této lesní krajiny. (. . .) Tam ti dva, nahoře v mlázi, dýchají ten Mír míru . . .“ „Ti dva spíše

však se zdržují blíž u bělosti květu jahodového, (. . .) raději ještě však u stínu, který je stínem stínu kapradí . . .“ Čteme jej v Čapkově vzpomínkovém textu ze začátku r. 1939: „Vzpomínám na samo bratrství našeho bratrství.“ A vyskytuje se i v Čapkových básních: „svoboda, toť sám tvůj dech a duch, ba ještě víc / dech tvého dechu a duch ducha tvého“ (b. Tak se rozlétnout). Také báseň Ač jeden jen lidský život, napsaná na téma, že sebehorší životní podmínky neodradí lidskou nízkost, vrcholí za pomoci uvedeného typu reduplikace: „to tedy vím, / že ani v pekle nekončí se zloba člověčí, (. . .) i v pekle samotném si ještě peklo pekel stvoří!“ Podstata takového zdvojení (jako např. „duch ducha“) spočívá v tom, že pojem, jenž je abstraktem odvozeným z konkrétního, sám se stává konkrétem pro svou ještě abstraktnější sebeprojekci – autor jako by zdvojnásobil pojem samotnou ideou tohoto pojmu. Toto spění pojmu do stále čířejší abstrakce mělo ten smysl, že měl zaznít v absolutní platnosti, ve své suverenitě. Vzpomeňme, že už v povídkách Lelia vychyloval Josef Čapek některé postavy k pólu abstrakce, např. typ andělské bytosti až do abstraktní dvojjedinosti světla a tónu. Jestliže tam mohlo jít o literární ekvivalent jedné silné, nabízející se, leč u Čapka ne-realizované možnosti malířské, v textech z třicátých a čtyřicátých let lze zdvojení tohoto druhu považovat za odlesk obecného Čapkova tíhnutí k reflexivnosti.

Jednou svou polohou suplovala Čapkova poezie dokument, jenž zachycuje vnější události autorova osudu i výjevy z hermeticky uzavřeného prostředí koncentračního tábora. Jak lze ověřit poválečnými vzpomínkami Čapkových spoluvězňů, vepsal Josef Čapek do svých veršů zprávu o své samovazbě v bunkru (b. Vězeňská procházka) i o pekelných sedmi týdnech strávených ve věznicích berlínského gestapa (b. Na spánek), o dlouhých čekáních na apelplac (b. Vítr, b. Verše: Jen kroků několik . . .) i o práci v truhlárně (b. Rakví); a také o popravě šesti uprchlých, ale pak chycených a k smrti odsouzených mladých ruských zajatců (báseň s incipitem „Na popravě šel . . .“), o obětech mezi vězni pracujícími v letecké továrně (b. Mrtví z Heinkel), o přehořkých údelech anonymních jedinců (b. Šílený, Mrtvého nesli, Mrtvé z vozu) a obecně o absolutním zvěčnění lidského života uvnitř koncentračního tábora. Ale nad touto zpravodajskou funkcí stávala se Čap-

kova vězeňská poezie hlasem autorova života vnitřního: jeho lásky manželské a rodinné, jeho tesknění po bratrovi, jeho touhy postavit se znovu před malířský stojan, jeho věrností přátelům a rodné zemi, jeho dychtění po volnosti – autor se tu zpovídal z citů, jež mu dřív, na svobodě, mužská cudnost zbraňovala vyslovit. Na krajní omezení života reagovaly jeho básně obdobně krajním omezením svých námětů, pocitů a obhajovaných principů, ale po zákonu nepřímé úměrnosti: nad šerými nížinami vegetativního živoření zdvihly se v nich azurové výšiny lidského ducha. Toto krajní omezení, zrcadlící se v dvojedinosti několika základních protikladů, přivedilo jistou monotónnost Čapkovy poezie. Její pocitovou základnou je stroze buď deprese, buď naděje, je v podstatě básnictvím otazníků (onoho „kdy už?“) nebo vykřičníků (onoho „kéž byl!“), ovládají ji pouhé dva kategorické imperativy: láska a svoboda. Ale jak úchvatná je to monotónnost! Právě v těchto polohách přesáhla Čapkova poezie daleko svá vězeňská východiska a stala se nadčasovým výrazem neohroženějších a proto nejprudčích, nejnezbytnějších žádostí člověka XX. věku.

7

25. února 1945 byl Josef Čapek ze Sachsenhausenu převezen do poslední zastávky na své životní pouti, do koncentračního tábora Bergen-Belsen v Dolním Sasku. Ani o tento přesun se sám nepřičinil, i tentokrát stála v pozadí dobře míněná snaha zachránit ho při životě. Prý na pokyn esesáckého lékaře, který býval před válkou asistentem na pražské německé klinice a měl proto ponětí o Čapkově uměleckém věhlasu, byl Čapek zařazen do posledního vlakového transportu, aby při evakuaci tábora před blížící se východní frontou ušel fyzické likvidaci zbylých vězňů na místě nebo při pěším přemístování (pro jaké se později ujal termín pochod smrti). Čapkovi spoluvězňové se ho snažili přimět, aby se z tohoto určení vyvázal („... transport znamenal cestu do temného neznáma. Heftlík, který si přečtl pět let v Sachsenhausenu, přišel do nového tábora jako nováček včera zatčený, byl okraden o všechno prádlo a šaty, o soukromý majetek, oblečen do hadrů, hladověl bez pomoci...“), ale marně; podle shodného svědectví

Dobešova a Herbenova přenechal Čapek vědomě rozhodnutí Osudu. Nejsme právi soudit jeho nevěli zasahovat do vlastního údělu. Pomohl mu aspoň tento fatalismus zmírnit čekání na neodvratné rozuzlení? Pomohl mu unést mučivé napětí, které formuloval ve své – ach tolik prosté a dojemné – básni Před velikou cestou, v poslední vůbec písemnosti, která vyšla z jeho rukou? „Vzešel velké cesty den / – dávno připraven jsi k tomu: / života či smrti žeň – / – vždyť jdeš domů – jdeš přec domů!“ „Domov“ zde Josef Čapek pojal v jímavé dvojznačnosti slavných veršů svého milovaného básníka: „Ach v zemi krásnou, zemi milovanou, / v kolébku svou i hrob svůj, matku svou, / v vlast jedinou i v dědictví mu danou, / v šírou tu zemi, zemi jedinou, / v matku svou, v matku svou, krev syna teče po ní.“ V daném dilematu byl nakonec Čapkovi souzen ne domov rodných Čech, ale domov místa posledního, Země.

Transport ze Sachsenhausenu dorazil do Bergen-Belsenu ve zbědovaném stavu, vězni jeli mnoho dní bez péče a v otevřených uhelných vagónech. V táboře vypukla tyfová epidemie. I na ní dovedli šikovní „lidé“ vydělat: dávali si platit za očkovací látku, ale v injekčních stříkačkách měli vodu. I Josef Čapek byl prý takto ošetřen. Jeden ze spoluvězňů vydal svědectví, že ještě 4. dubna 1945 byl Čapek naživu, jiný pamětník uvádí dokonce ještě pozdější datum 13. dubna. 15. dubna osvobodily tábor britské jednotky, ale až od 25. dubna byly s to, za zuřící epidemie, zavést evidenci nově zemřelých. V ní se Čapkovo jméno neobjevilo. Mezi repatriovanými vězni nebyl. Prý zemřel ještě před příchodem Angličanů a byl pochován ve společném hrobě sedmi tisíc obětí.

Nenašel se však žádný svědek jeho smrti. Co kdyby tedy přece jen žil, ale ztratil paměť nebo se propadl do schizofrenie, jak se někdy po skvrnitém tyfu stává, co kdyby ho kritický úbytek fyzických sil uvrhl do propastných hlubin těžké melancholie? Plna neklidu, rozjela se paní Jarmila Čapková pátrat po poválečném Německu a Norsku, kam bylo na zotavení převezeno mnoho zachráněných vězňů, leč bezvýsledně.

„To, co dává smysl životu, dává ho i smrti“ (A. de Saint-Exupéry).

„Vysoké umělecké dílo je vždy spíše touhou, vzepětím než

úplnou, uzavřenou, konečnou realizací. Právě tam a v tom, kde realizuje své optimum, míří ještě dál, ještě nad sebe výš“ (Josef Čapek).

## OBRAZOVÉ PŘÍLOHY