

POSLEDNÍ ČAPKOVO TVŮRČÍ OBDOBÍ A JEHO DEMOKRATICKÝ HUMANISMUS

Vrcholem básnického díla Karla Čapka a nejhodnějším klíčem k jeho duchovnímu světu zůstává románová trilogie z let 1933 a 1934, *Hordubal, Povětroň a Obyčejný život*, zvláště pak obě její části poslední. Sumárně vzato, jsou technicky virtuózním a psychologicky neobyčejně jemným, důmyslným i jasnozřivým hledáním cesty k lidské obecnosti rozborem lidské jednotliviny. Do člověcké neznámé, již je padlý letec, vejde se tolik lidských bytostí, kolik jednotlivců o něm přemýšlí, nad zmučeným tělem Povětroňovým krouží čtvero různých a stejně možných osudů, jak je pojaly cit ošetřovatelčin, intuice jasnovidcova, obrazotvornost básníkova a střízlivý rozum lékařův. Kdo z nich uhádl neznámého? Ó nikdo, zajisté nikdo, žádáte-li na jejich příbězích, aby se kryly s objektivní skutečností tajemného života letcova. O tom nás poučil už trapný krach duše Hordubalovy, když byla vydána napospas dohadům lidí: ukázalo se, že člověk může poznat o bližním jen co odpovídá jeho vlastní zkušenosti, i rozptýlil se vnitřní proces duše Hordubalovy, jakmile nazíráán lidmi, v zmatek hrubých přiblížení. Avšak nejsou-li příběhy o Povětroňovi zcela objektivní, nejsou ani zcela falešné: měřte je i zkušeností Obyčejného člověka, soudili-li jste je dosud ve světle zkušeností hordubalovské. Obyčejný člověk poznal svůj život jako úhrn možností, z nichž vůle vychovatelů, hra náhody, přízeň osudu a tlak společnosti, posléze i vlastní rozhodnutí dovolí pouze jediné, aby se rozvila v plný životní tvar a děj, zatím co ostatní lidé, jimiž by býval mohl být, zůstávají v něm jako pouhé živořící náznaky a nedotvořené, ne-li nedovolené pokusy o existenci¹. Moji bližní, to jsou ti, které jsem v sobě potlačil, abych mohl být mnou jediným. Ale nesu je v sobě, skromně přikrčené v temných koutech duše, a stačí, abych se naklonil nad sebe sama a dotvořil to mnohé, co ve mně zůstalo jen naznačeno, abych je pochopil, abych je prožil nepřestávaje přitom prožívat sebe sama. Cestou skrze sebe dostávám se zcela přirozeně k ostatním a pocit lidského společenství jest jen rubem (ach, velmi lítostivého) vědomí, kolika svých možných „já“ jsem musil vzdát, abych pokud možná nerozptýleně uskutečnil ono „já“, jímž jsem volil být nebo jež pro mě zvolili, jímž zkrátka tak či onak jsem. Každá duše lidská, i ta nejhudší, obsahuje tedy více než dějiny jednoho lidského individua. I mohly by být příběhy o Povětroňovi pravdivé, a to všechny čtyři, nemyslete však u Čapka ani v tom nejmenším na Pirandella a jeho „Ciascu-

¹ „Dívej se, dívej se dobře, abys konečně věděl, co všechno bys mohl být; dáš-li pozor, uvidíš v každém kus sebe sama a pak v něm s úžasem poznáš svého pravého bližního“ (K. Č.).

no . . .“ Toto není Pirandello, to je cesta z něho, a — Pane Bože — jaké oddechnutí! Z těch čtyř mohl by mít prostě každý kus pravdy, nestejný asi kus jediné pravdy, podle toho, kolik náznaků bytosti letcovy v sobě nalezne, do jaké míry dokáže je domyslit a upříst z nich vnitřně souvislý osud. Jak patrně, svou trilogií položil Čapek základy, a to velmi pevné, k novému úplnému humanismu. Jemným rozborem jednotlivé duše lidské (ta byla dosud jeho výhradnou doménou) došel až k novému pocitu lidského společenství, v tom je význam a přínos trilogie. Tato je tudíž zároveň závěrem i počátkem, dovršením a slibem. Slibuje být nejvýznamnějším rozhraním Čapkovy tvorby. Neboť se nad ní lze právem nadít, že Čapek, když byl svým trojím románem odkryl vědomí lidské družnosti, vespolečnosti a souvztažnosti jako významnou složku individuální psychologie, zobrazí je nyní i jako sílu z individua vycházející, ale na společnost zaměřenou. Objevit společnost v jedinci znamená, doufám, i objevit jedince ve společnosti; a humanismus, jakmile si jej psychologicky zdůvodníš (což Čapek učinil překrásně), povinně se ti vzápětí zformuluje jako problém sociálně-mravní, jako povinnost sociální mravnosti.

Časové okolnosti evropské a národní historie obracejí nicméně Čapka po Obyčejném životu směrem jiným než očekávaný: všechna nebezpečí, jež postupem dvacítí poválečných let ohrozila lidskost člověka naší doby, vyvolala básníka „sur la brèche“ a *Válka s mloky* i *Bílá nemoc*, působivé pamflety let 1936 a 1937, mají se k předchozí trilogii, jako se měly *Továrna na absolutno* a *R. U. R.* k *Trapným povídkám*. Je zde i zřejmá „rechute“ do bývalé formy: *Válka s mloky* je zase typický román-fejeton, jehož přirozená formální hybridnost a melodramatický ráz výborně hovoří autorovu úmyslu zobrazit svět jakousi revuí a tudíž jeho potřebě scénové uvolněnosti, odbočkovitosti, dějové vsuvkovitosti, směsi vážnosti s komikou, ironie s epikou, parodie s polemikou. Nápad, z něhož se veškeren děj vyvíjí: představa světa a lidstva ovládnutých rozvášněným zvířetem, není zcela původní, nalezneš jej u Pierra Mac-Orlana (*La bête conquérante*), ba i *R. U. R.* pracuje s motivem příbuzným; ale bylo potřebí Čapkova nevyčerpatelného kombinačního důmyslu, jeho britce cerebrální fantazie, jeho vtipnosti a vynalézavosti travestiční, aby se groteska původně bez mravního důsahu a významové transcendence rozvila v obsažnou historii dnešního světa, v níž pod pláštěm mločího pokolení ukládají o život člověku čtyři nečisté moderní síly, senzační a lživý žurnalismus, tlachavá ale štvavá pseudověda, politický egoismus národní a imperialistický kapitál. Memento *Války s mloky* je svým způsobem závažné, je také při své parodičnosti vážně míněno a ne náhodou se autor tentokrát střehl zavést děj do řídkých písčín lacině idylického a mentorsky optimistického happyendu. Sporné drama *Bílou nemoc* dlužno přičlenit těsně k románu o mločích, a to netoliko pro časovou jejich souvislost, společný jejich polemický ráz a totožnost ideálu v obou případech obhajovaného. Příbuznost je i vnitřnější, je strukturní: to, co bylo nazváno — tuším — filmovou technikou hry (drama je sérií čtrnácti obrazů), má patrně blíže k románu-fejetonu než k filmu, *Bílá nemoc* je prostě jakési drama „en feuilletons“ nebo jakýsi román-fejeton „dramatisé“, formou připomínající zcela zblízka kteréhokoliv Dostojevského, po-

kaženého jevištním zpracováním. Obrana míru¹

toť je tendenční úmysl hry, na nějž důvtip autorův narouboval celou řadu ušlechtilých polemických záměrů jiných:

humanitu proti násilí, demonstrovat práva soucitu, lásky, slabosti, atd. Ve skutečnosti je problém a rozpor ve formě, do níž Čapkem postaven, naprosto neřešitelný v oboru a metodou lidské etiky, jíž jej chce řešit, čehož si ostatně nedostí všimli kritikové hry, zahajující s ní spor. Čapek nám nabízí souboj Galéna s maršálem jako spor lidskosti s nelidskostí, práva s neprávem. Podobného sporu mezi nimi není. Zápasí tu dvě podivuhodně mocné vůle, dva silní hráči, každý se znamenitými trumfy v ruce, každý také s velikým „posláním“ v duši a na jazyku: ale jakmile Galén přijal za „svého spojence“ nemoc kosící lidi v témže počtu, v jakém je kosí války maršálovy, ocitl se mimo lidské dobro a zlo, přesně tam, kde stojí maršál, a termíny lidskost a právo ztrácejí u něho význam. Není „blázen ani hrdina“, jak si snad myslí maršál, nepoznávající v něm bytost svého druhu, není také nijak nadlidský, je prostě *mimolidský*. V rovině lidských měřítek zůstávají, přesně vzato, během hry jen malomocní a stojí za všimnutí, že hlavní protagonisté dramatu (Krüg, maršál) padají pod společnou člověčí míru teprve v okamžiku své náказy „bílou nemocí“. Lidští jsou tu jednoduše jen nemocní a jen nemocní jsou v právu, a je výmluvné, čeho se tímto právem domáhají: slitování, a to od Galéna i od maršála, otázka války nebo neválky je nezajímá, ba přestává se jich v přímém vztahu týkat. Říci, že Galén je volky nevolky přinucen přijmout nelítostnou maršálovu metodu boje, znamená prostě právě doznat, že pak jeho vítězství (a v něm vítězství humanity atd.) nejvíce se způsobem, jímž je toto drama žádá, jako věc — mravně závazná. Také *Cesta na sever* z r. 1936, duchaplná a svěží knížka causerii z autorova putování za čistotou lidí i živlu, pojí se k *starší* tradici i k *staršímu* žánru jeho cestovních deníků zvědavého evropského humanisty.

Havířská novela *První parta* z r. 1937 a drama *Matka* z roku následujícího náležejí k sobě stejně těsně jako román o mlócích a hra o bílém malomocství. Se skupinou děl předchozích spojuje je zřetel účelový a zaměření výchovné, ale rostoucí naléhavost politického tlaku v Evropě a výslovné posunutí naší vlasti do středu zájmu, sporů i nebezpečí působí, že básník odkládá travestiční roušku utopie a fantastiky. Společným motivem novely i dramatu je hrdinství a požadavek nebo časová potřeba této ctnosti v národním životě, orientující zde opět Čapkovu tvorbu, setkává se tu asi s osobnějším úmyslem odpovědět těm, kdo v jeho díle mužných typů postrádali a pochybovali, že takové dovede vytvořit. Formálně znamená tento nový motiv společný posun od románu-fejetonu ke klasické tragédii, k jejím metodám přísné epické linie, hutnosti a sevřenosti dějové, jednoty místa, vnitřní souvislosti a nepřetržitosti příběhu a kondenzace časové; to jsou hlavní rysy stavebné, k nimž usilovně tihne jak hra, tak povídka. Co se pravdivosti a výraznosti společného prožitku obou děl týče, není pochyby, že jsou hluboké. Přes svou inkriminovanou a tvrdošjnou civilnost Čapek věděl, co je hrdinství, ale nazíral je právě civil-

ně, chcete-li „nehrdinně“: vzpíral se vidět na něm rys pyšné provokace smrti a kruté opovržlivosti k životu, hledal v něm spíše vystupňovanou ochotu k oběti, vůli vykoupit něco dobrovolnou bolestí. Toto pojetí odpovídalo jeho založení a nebylo mělčí než pojetí jiná. Věděl dobře věc základní: že podstatou hrdinství je odhodlání za určitou představu života platit životem, ale bránil se velmi odívání této pravdy v pestrý šat hesla nebo v řinčivou zbroj odění. Chtěl důsledně, a tedy často neprávem, neboť zevšeobecňoval, aby se hrdinnost linula z člověka tiše, nenápadně, samozřejmě, bez patosu, zkrátka jako přirozený projev lidství, a vždy účelně. K takovému hrdinství, těmito přívlastky ověšenému, je ovšem nejlepší ilustrací rodící matka, bytost vskutku za život právě nasazující život. Bůh ví, že rodící matka nevypadá mužsky. Ale v jeho dramatu zrovna matka právem a znamenitě ztělesní vrcholnou mužskou ctnost heroismu. A ještě dvě věci neměl rád, a to bylo povrchnímu myšlení počátkem nedorozumění a výtek: samo jméno „hrdinství“ především a prostý fakt, že ve svých představách téměř důsledně, ač většinou nevědomky, mužnost šatíme do uniformy nebo pásáme alespoň mečem. V Matce (akt II.) otec, nepochybný hrdina, se k synům, o jejichž hrdinství nepochybuje ani on ani my, asi taktó vyjadřuje: Zůstat naživu, byli bychom možná vykonali leccos velikého, a „zatím jsme samý hrdina. Je to bída, mládenci!“ Nuže, je zřejmé, že se tu patrný despekt týká okázalého pojmenování, a ne věci. A co se týče poměru heroismu k uniformě, vizte, že synové z Matky jsou typičtí civilisté, i ti nejvoještější jsou pouze bojujícími straníky z občanské války. Arcidokladem hrdinství bez odznaků, přestrojeného za pouhou povinnost, jsou ovšem šedí, zaprášení kamarádi z *První* party; a zase tu chybí jen vnější alura, jméno, kroj, nikoliv věc: neboť hrdinství hornických parťáků se velmi přesně kryje s heroismem bezejmenných řadových vojáků z války, nasazujících životy z citu povinnosti, bez tížádnosti a v temné anonymitě. Pepek, Standa, Martínek, starý Suchánek jsou rovni vojenským hrdinům. Ale nemají prapor. Nemaširují v témž rytmu. A nedostanou metál.

Čapková apologie matky posílající posledního živého syna do boje proti vraždovatelům dětí a jeho oslava hrdinství z kamarádské účasti a bezprostředního citového hnutí znamenají druhý z vrcholů jeho tvorby z ducha demokratického humanismu a zároveň poprvé formulují tohoto ducha jako princip bojovný: definují básnickou formou epického příběhu *povahu heroického vznětu*, jemuž může tento duch dát původ.

Není pochyby, že Karel Čapek byl v próze a dramatu největším básníkem ^v demokracie prvních dvaceti let naší svobodné státnosti. Stejně — myslím — není pochyby o tom, že jako básník-demokrat zůstal demokratem *kusým* a že jeho dílo, pokud chce a má být právo veškerému duchovnímu obsahu myšlenky demokraticko-humanistické, je torzem. Demokratický humanismus má zcela patrně dva aspekty, má dva cíle a zájmy: člověka jednotlivce a formu sociálního soužití lidských jednotlivců. Druhý zájem musí mít, poněvadž má první: neboť formuluje-li životní ideál jako — řekněme — plně tvořivé sebe-uskutečnění lidského individua, je povinen hledat a realizovat ono sociální uspořádání společnosti, jež by plně a svobodně využítí a využití možností, jež

¹ Ponecháváme „bílá místa“ po zkonfiskování textu. R.

existence dává, dovolovalo individuům *všem*. Sociální zřetel je zde, chcete-li, opravdu druhotný, znamená pouze extenzi představy základní a podstatné, ale pomínete-li jej, tuto představu beznadějně falšujete a takřka zbavujete etického oprávnění. Nuže, co se prvotního obsahu demokratickéhohumanismu týče, totiž idey autonomního individua, žádajícího respekt k své osobnosti a režim svobody, aby mohlo uskutečnit své možnosti tvůrčí a volně využít své možnosti blaha, Čapek mu dal svým dílem výraz stejně rozhodný jako básnický posvěcený. Čapka zajímal člověk, Čapek miloval člověka, přál mu vše dobré a byl přesvědčen, že je člověk všeho dobrého schopen. Měl k lidské bytosti poměr, jenž byl směsí odpouštějící, trpělivé blahovůle a přesvědčení o vysokém určení člověka. Z blahovůle obklopoval svého člověka tím nejlidnější mravním ovzduším, jež bylo kdy dáno dýchat: při takové osobní účasti, již on dovedl brát na osudu lidiček, při takovém srdečném, laskavém, zjihle shovívavém a dychtivém, ba vášnivém zájmu o jejich trampotné i radostnější soukromí, při tak ochotném, samozřejmém a přece cudném kamarádství, jež k nim jevil, nemohls je nemít rád s ním. I ona víra v poslání lidské, ten vysoký cíl, jež Čapek lidstvu určil, i když si s oblibou vybíral hrdiny jen mezi drobnými a skromnými, neopíraly se a nechtěly se opírat v člověku o věci honosnější než byla ta prostá pozemská Čapkova srdečnost a živá bezprostřednost přítěle: básník vsadil v člověku vše, celý osud lidský, na kartu nehlučných, strážlivých a nenáročně upřímných vlastností, jimiž jsou zdravý rozum, chuť k práci a dobrá vůle, dobrovolná kázeň, slušnost, důvěra v bližního, hlas povinnosti a, last but not least: schopnost a sklon reagovat především srdcem.

Ale, řekli jsme, demokratický humanismus má i svůj aspekt sociální. Jinými slovy, demokracie není demokracií, nesměřuje-li vědomě k stále větší míře spravedlnosti společenské. Julien Benda vhodně ukázal vnitřní rozpor, vyčerpávající a falšující západní měšťanské demokracie, ochotné obecně uznávat svobodu osobní, svobodu myšlenky, svobodu diskuse atd., ale vzpírající se naprosto požadavkům sociální proměny a vývoje. Je to pozice neupřímná, lživá, vedoucí režim do chronické krize a paralytické neschopnosti pohybu a činu: demokracie tu popírá sebe samu a zdá se nakonec trvat jen díky zahanbenému a bezradnému váhání nad tím, kterou z možných totalit má být nahrazena. Čapek neměl valného smyslu pro sociální formulaci demokratického humanismu. Problém sociální tvrdošijně převáděl na otázku poměru *mezi jednotlivci*, chtěl jej řešit „osobním pořádkem ve styku s lidmi“, „osobní účastí od případu k případu“: jeden potřebuje sklenici vody, druhý obkladek na hlavu. Sociální jev pauperismu například rozplynul se mu tak na statisícové jednotlivé případy osobních neštěstí, jež nebylo podle něho lze hojit jinak leč podle receptu „ne spasit svět, ale pomoci Vaškovi nebo Maškovi“ a jež se mu jevila bezmála tak *přírodně* zákonitá a nevyhnutelná jako nemoc, zima a podobné. „Nemůžeš svět spasit, protože chceš světu pomáhat“, praví se zásadně v knize *O věcech obecných*; sofisma je v tom, že spasit svět a pomoci světu nejsou přece naprosto představy antitetické, aby je bylo možno takto stavět proti sobě: kdo přišel spasit svět, chtěl mu nepochybně pomoci; představy si neodporují, označují pouze velkou míru pomocné ochoty a malou míru po-

mocné ochoty. Čapek ovšem právem žádal, aby proměna světa začínala proměnou sebe samého a tvrdil, že ideály obecné jsou lži, neprojevují-li se v soukromém životě. Ideály obecné jsou jistě povinny podat tento důkaz své upřímnosti. Ale obecné jsou ne tím, že mají odraz v soukromí, nýbrž tím, že se týkají poměrů obecných.

Čapek nikdy nenahlédl konkrétní skutečnost jevů sociálních. Tvrdošijně setrval na jejich redukcí na jevy individuálně psychologické. Vydával je za výtvor generalizace, „jednoho z nejnemorálnějších darů lidského ducha“, ač naprosto nejsou toho původu. Říkal, že mu chybí skoro docela schopnost myslet hospodářsky a že nevěří v hodnotu mas: ale není vůbec třeba oné schopnosti ani této víry, abys vzal na vědomí zcela konkrétní zkušenost, že společnost, ač složena z jednotlivců, je více než jejich součet, přesahující je trváním do minulosti i budoucnosti a jsouc jevištěm osobitých jevů, neredukovatelných na vzájemné působení individuí a existujících jen proto, že společnost existuje: náboženství je z jejich počtu a mravnost a jazyk a sociální uspořádání, atd. A poněvadž jsou společenské skutečnosti, jsou i společenské problémy. Demokratický humanismus, jsa stanoviskem k celému člověku, je i stanoviskem k člověku žijícímu ve společnosti, k sociální formě jeho osudu. Po té stránce, ač jeho románová trilogie obsahuje slib, Čapek svou představu člověka nedovyjádřil. A jeho oslava plného života zůstává neúplným pohledem na život.

1939 kn 2, c. 2