

čistě znakový charakter peněz uplatňuje se stále silněji s postupným uvolňováním měn od přísné souvislosti s kovovým základem, jenž peníze poutal k hmotné skutečnosti. Vzrůst důležitosti znaku je nutný a neodčinitelný, má však i své stinné stránky: znak není namnoze dosud zvládnut, z velké části také proto, že není poznán v celé složitosti své výstavby a svých funkcí: sémiologie, věda o znaku, po které jasnovidně volal de Saussure, je dosud v plenkách. Vědecký vývoj druhé polovice 19. století naučil člověka přezírat existenci nehmotných, ale přitom reálně působících významů, které prostředkují mezi člověkem a věcmi; teprve moderní lingvistika a moderní filozofie počínajíc Husserlem obrací zнову ke znaku teoretický zájem. A na této cestě se setkává věda o znaku s uměním. Odvážné experimenty, které umění se znkem provozuje, odhalují vědě pohled do skrytého mechanismu aplikace znaku na skutečnost, skrytého proto, že značná část tohoto procesu probíhá zpravidla v podvědomí. Účelem naší studie bylo poukázat k možnostem, jež vědeckému studiu znaku moderní poezie poskytuje. Vedle toho bylo původcem jejím i přání ukázat, že umění, které dnešnímu člověku naznačuje cestu k poznání a tím i ovládnutí všemocného znaku, koná platně svůj nejvlastnější úkol.

(1938)

VÝVOJ ČAPKOVY PRÓZY

Psáti o Čapkově próze znamená věnovat pozornost toliko části jeho díla, byť jedné z nejzávažnějších. Vedle prózy tvoří podstatnou složku jeho literární činnosti i drama; právě divadelní hra *RUR* přinesla svému autoru první zahraniční úspěch. Nebylo by však bez užítu zastavit se i u Čapka-lyrika, třebaže jeho dílo je rozsahem neveliké: Čapkovy překlady z nové francouzské poezie stejně jako několik lyrických pasáží z dramatu *Lásky hra osudná*, společného to díla bratří Čapků, zasáhly významně do vývoje nového českého básnictví. Omezení na prózu je na tomto místě dáno toliko vnějším zřetelem: tématem antologie. Je však přípustné, poněvadž nezkrsluje podstatně básníkuv profil: ať jsou jakkoli charakteristické ostatní složky Čapkova díla, má próza tu výsadu, že nejsouvisleji obráží jeho vývojovou linii. Knihou povídek, napsanou společně s bratrem, začal svou literární dráhu a řada jeho epických próz pokračuje nepřetržitě od této chvíle až podnes; novela a román jsou Karlu Čapkovi také základnou, na které si řeší problémy básnické výstavby. Projdeme jeho prozaickým dílem v pořádku jen přibližně chronologickým, přihlížejíce spíše k souvislostem daným stavbou děl než k přesnému dodržení časového sledu; zejména druhy neepické, totiž eseje, úvahy, causerie a cestopisy probereme souhrnně bez ohledu na pořadí vzniku. Látku rozložíme do několika kapitol podle různých obměn umělecké výstavby.

I. POČÁTKY A HLEDÁNÍ

Do první skupiny zařadíme dvě knihy, *Krakonošovu zahradu* a *Zářivé hlubiny*; třebaže jsou navzájem dosti odlišné. Mají však důležité společné znaky: jednak vznikly spoluprací obou bratří Čapků, kdežto všechny další epické knihy K. Čapka jsou díla individuální, jednak v nich autoři zkoušejí umělecké prostředky a navazují na dědictví předchůdců.

Na prvním místě je *Krakonošova zahrada*, napsáním starší, třebaže vydáním knižním pozdější než *Zářivé hlubiny*. Autoři sami naznačují v předmluvě vývojovou situaci literární, z které tato prvotina vyrostla: jmenují z českých básníků Hlaváčka, Neumanna a Dyka jako ty, kdo k nim „mluvili“. Je zajímavé, že kniha próz se staví pod patronaci veršujících básníků. Ráz *Krakonošovy zahrady* tvoří jednak úvahy a aforismy, jednak krátké povídky, anekdoticky nebo epigramaticky vyostřené, vždy však se silným sklonem k reflexi.

Charakteristický je zejména ráz slohu; ukážeme jej na několika příkladech. Jako první z nich uvádíme větu z povídky *Aristokracie*: „Do podstřešní komory, kde kaplan Chrodegang, jenž vždy jednou za rok, na Štědrý den, býval očištěn a snášen do komnat panstva, aby byl ukázán hostům jako křtitel a vychovatel dědů již historických a nejsoucích, trávil své reumatické dny, krmen jsa od služek kašemi a obklopován horkými cihlami a vatou, sem sešla se malá společnost, přicházející blahopřáti kaplanu Chrodegangovi k narozeninám, jež byly stodvacáté.“ Tato věta zabírá v povídce celý odstavec; po stránce gramatické je to podřadné souvětí s jedinou větou hlavní: složitá soustava podřízeností, v které jednotlivé věty a větné členy jsou netoliko kladeny vedle sebe, ale i vsouvány jeden do druhého. Takový typ větné stavby je v *Krakonošově zahradě* normální, odtud nadbytek podřadicích spojek, vztažných zájmen a přechodníků. To potvrdí i další příklad: „Opřeli jsme hlavu o dlaně, plijíce na hnusné šamoty lokálu. Neboť byla se nás zmocnila potřeba pokory a nečistého pohanění sebe, potřeba schopného muže, jenž vchází do špelunky mezi špinavé kumpány, aby se ponížil; a proto jsme nyní hnusně plili, mrzce se tváříce, odměřeně chlácholíce muže, který kladl všivou hlavu na naše ramena, aby plakal.“ (*Alkohol*)

Všimneme-li si obou citátů po stránce významové, shledáme pokaždé nápadný rozpor mezi slavnostním rázem složitě větné

stavby a nepatrností nebo i vulgárností předmětu, o kterém se mluví: v prvním úryvku jde o narozeniny stařečka „krmeného kašemi a obklopovaného horkými cihlami a vatou“, v druhém dokonce o společnost „špinavých kumpánů“. Tento nepoměr mezi jazykovým výrazem a obsahem dodává slohu *Krakonošovy zahrady* rázu parodického. I v takových místech, kde není přímého rozporu, uplatňuje se přesto vždy jisté napětí mezi výrazem a tématem. Tak např. obrazná slova i celé obraty mívají ráz hyperbolický, ježto jejich citové zabarvení bývá intenzivnější, než námět vyžaduje, např.: „Ó měsíci, měsíci byroniku, podobáš se nešťastnému veličenství na ebenovém trůně, tragicky bledému králi, jenž zahaluje svou tvář smutečným flórem.“ (*Komedie lunární*) Parodického účinku dosahuje se někdy také hromaděním a kontrastem obrazů: „Slzy žen jsou Lethe, z níž pijí zapomenutí; číše, ze které se opíjejí; lázeň, ve které se očišťují; příkop plný vody, jímž se opevňují proti nepřítelům; studánka, v níž ješitně zrcadlí svou ctnost; konečně voda, jež teče.“ (*Aforismy* 1) První tři metafory — Lethe, číše a lázeň — jsou zřetelně nadsazené, další přecházejí pozvolna v ironii, poslední — „voda, jež teče“ — je ironická již zcela nezastrně: řada obrazů vybíhá ve výsměšnou pointu.

Úhrnem lze říci o *Krakonošově zahradě*: kniha parodická, užívající slohu přízpůsobeného po stránce gramatické i významové zcela jinému okruhu témat, než jaká jsou v ní zpracována. Je nyní jasné, proč se mezi domácími předchůdci vyskytuje jméno symbolisty Hlaváčka vedle ironika Dyka: bratří Čapkové nastupující literární dráhu přejali patetický a ornamentální sloh vytvořený básnictvím dekadentním a symbolistickým, ale užívají ho ironicky. Takový je jejich způsob navazování na předchůdce.

Druhá kniha, *Zářivé hlubiny*, se liší od první již tím, že je čistě epická; jestliže se v prvotně střídají povídkové prózy s causerie-mi a aforismy, obsahuje druhý spis toliko povídky: tato okolnost charakterizuje *Zářivé hlubiny* nejen po stránce zevní. Kdybychom chtěli vystihnout jedinou větou místo tohoto díla ve vývoji autorů, musili bychom říci, že jim bylo školou vypravování, přechodem od prózy lyrické k výpravné. Třebaže ráz povídek v *Zářivých hlubinách* zařaděných je značně rozmanitý, je epické zaměření spojující nití celého růžence. První dvě povídky tvoří most mezi *Krakonošovou zahradou* a *Zářivými hlubinami*: jejich děj je nesen spíš drobnými anekdotickými pointami než jednotným a souvislým

napětím, sloh má ráz lehce parodující; od próz knihy prvé se však liší tím, že jsou opravdu povídkami. Novum je teprve povídka třetí, sestavená z novinářských reportáží o společném útěku dvou milenců, ženatého šlechtice a vychovatelky jeho dětí; tímto postupem je dosaženo radikálního oproštění slohu: místo dekorativní věty předešlých dvou povídek nastupuje suše a úsporně referující sloh novinářský, např.: „Dne 9. května v noci našli dva domovníci na lávce přes Seinu z Quai d'Orsay pohozený mužský svrchník, rukavice a klobouk. Ve svrchníku kromě saldovaných úctů byly nalezeny vizitky se jménem: M. d'Abadie d'Arrast.“ Toto přibližování se čisté epičnosti bez vedlejších záměrů lyrických a reflexivních jeví se ještě zřetelněji v dalších třech povídkách, v kterých je těžiště knihy. Hned první z nich (*Mezi dvěma polibky*) začíná větou: „Kterýsi bohatý pán oženil se s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu mladou dcerušku Helenu.“ Věta o narozeninách kaplana Chrodeganga, kterou jsme citovali z *Krakonošovy zahrady*, byla mnohem delší a složitější, ale obsahovala — kromě neurčité narážky na minulost kaplanovu — jediný fakt, slavnostní návštěvu; zde naopak jsou několika slovy vypověděny sňatek, narození dítěte, smrt matky. Časová rozloha, po které se tyto události rozprostírají, stačila by románu nebo divadelní hře. Úspornost a jednoduchost slovního výrazu je výsledkem směřování ke slohu čistě výpravnému, lehce plynoucímu a schopnému zabíratí bez námahy velké časové úseky. Proto povídky *Mezi dvěma polibky*, *Ostrov* i *Živý plamen* pojednávají každá o značné části života svých hrdinů, ačkoli jsou to krátká, několikastránková vypravování. V první z nich vstupuje rychlé časové plynutí přímo do povídky samé, jako motiv: hrdinka po velikém duševním otřesu prožije celá léta jako ve snu; když konečně opět vzpomene na své mládí, zdá se jí doba prožitá s porušeným vědomím krátká „jako čas mezi dvěma polibky“. V kterémsi stati své teoretické knihy *Maryas* praví Čapek o podstatě vypravování: „Vypravují-li něco, co se mi opravdu stalo, vynechávám většinu podružných a nudných okolností; tím vlastně ruším kontinuitu skutečného příběhu a nahrazuji ji epickou kontinuitou, jež je tvořena přímo a bezprostředně samotným aktem vypravování.“ — Vypravovat znamená resumovat, mohli bychom říci podle toho a uvést tři ústřední povídky *Zářivých hlubin* jako doklad k autorovu tvrzení.

Kdyby šlo o literárněhistorické zařazení *Zářivých hlubin*, musili bychom se na tomto místě zmínit o hnutí novoklasickém, které se tou dobou snažilo o obnovu vypravěčského umění v německé próze a jehož vliv na druhou knihu bratří Čapků je nesporný. Nám však netřeba poukazovat k vnějším vlivům, neboť při líčení básníkovy vývoje jde hlavně o *vnitřní* souvislost jednotlivých období. A ta je zde zřejmá: *Zářivé hlubiny*, vystřídávající ve vývoji lyrickou prózu *Krakonošovy zahrady*, byly pro své autory školou epičnosti.

II. NEVIDITELNÁ UDÁLOST A SKRYTÝ VÝZNAM

Jsme zde na předělu: žádná z dalších knih epických, ba prozaických vůbec, nevyšla pod společným jménem bratří Čapků; jsou jen samostatná díla K. Čapka (*Božími mukami* počínaje) a J. Čapka (počínaje *Leliem*). Každý z obou bratří jde napříště vlastní cestou. Všechny samostatné výpravné knihy Karla Čapka, ať povídky, ať romány, jsou věnovány řešení jistého problému, současně uměleckého i filozofického: blíží se k němu z různých stran a pokoušejí se o něj různými prostředky.

Aby bylo jasno, oč jde, je třeba ohlédnout se do minulosti. V druhé polovině minulého století prošla evropská próza důležitým vývojovým obdobím, které propracovalo a dotvořilo zejména techniku románu. Je to realismus (a naturalismus), který postavil román v čelo literatury jakožto „epos doby moderní“. Předpokladem tohoto mohutného rozvoje největší epické formy byla co největší možná míra objektivnosti podání: fakta, ať „hmotná“, ať psychologická, se čtenáři předvádějí tak, jako by je přímo „viděl“. Vypravovateli připadá — zdánlivě ovšem — nejvyšší funkce objektivu ve fotografickém aparátu nebo přesně zaznamenávajícího vědeckého přístroje. Nejde v podstatě o pravdivost, nýbrž o *dojem pravdivosti*, neboť ani při nejrealističtějším díle si neklademe otázku, zda se vskutku vyprávěná událost přihodila či nikoli, dokud na ně nazíráme jako na dílo umělecké (nikoli jako např. na historický dokument). Směřování k iluzi pravdivosti, takový je — velmi široce pojatý, ale obecný a základní — znak, který charakterizuje díla básnictví realistického, ať jde o směr naturalistický nebo o psychologický realismus nebo konečně o slovesný impresionismus: dojem bezprostředního nazírání skutečnosti je cílem vždy, třebaže se ho dochází pokaždé jinými prostředky. Proto pokusy o vývojové

překonání realismu nasazují právě v tomto bodě; stejně jako kdysi realistická objektivnost byla protikladem romantické subjektivnosti, uplatňuje se v době vývojového překonávání realismu stále důrazněji požadavek, aby i při objektivním podání byla rozeznána *zpráva* o události od události samé. Projevuje se tendence, aby *děj*, jakožto složitý významový celek vznikající vypravováním, byl osvobozen od přílišné závislosti na pouhém časovém sledu faktů bez jednotlivého smyslu, který mu odpovídá ve „skutečnosti“, i aby bylo upozorňováno na *způsob podání*, tj. na jazykový výraz a vše, co se k němu pojí. Toto směřování se v moderní próze uplatňuje s různou intenzitou a různými prostředky; cesty, které si razilo a razí, jsou příliš četné a složité, aby je bylo lze charakterizovat několika slovy. U bratří Čapků setkali jsme se se snahou po obnově čisté epičnosti již v *Zářivých hlubinách*; tam však byl položen důraz toliko na souvislost a přehlednost dějové linie. Samostatné epické knihy K. Čapka, které následují po tomto spise, pokoušejí se bez ustání o to, aby byla odlišena od reálních faktů a odhalena v své abstraktní čistotě *významová* stránka vypravování.

První povídková kniha druhé vývojové etapy Čapkovy jsou *Boží muka*. Hned na začátku je povídka *Šlépěj*: Dva lidé se setkají v krajíně čerstvě zapadlé sněhem; jediné jejich stopy ruší hladkou vyrovnanost sněhového povrchu. Avšak pojednou uvidí oba stranou cesty osamělou šlépěj uprostřed nedotčené plochy. Vzniká naléhavá otázka: kdo udělal šlépěj? Byla porušena obvyklá souvislost věcí: jsme zvyklí vidět šlépěje sdružené v řady odněkud přicházející a někam vedoucí — jediná šlépěj uprostřed kyprého sněhu však je tajemství. Zároveň s osobami povídky je znepokojen i čtenář: vzniká napětí, děj se zauzluje, ale zároveň končí. Událost, kterou jsme tušili jako vlastní předmět vypravování, zůstane nám utajena. To, o čem se vypravovalo, byl již jen okraj události, její doznívání. *Šlépěj* začíná jako detektivní povídka:¹⁾ i v té bývá zpravidla zprvu dán jen výsledek nějaké události, nikoli událost sama; složitý průběh jejího odhalování tvoří děj detektivní povídky. V Čapkově *Šlépěji* se odhalení nedostaví: máme sice před sebou

1) „[...] jako svou zvláštní legitimaci k této studii [tj. ke stati *Holmesiana čili o detektivkách*] uvádím, že jsem se sám už kdysi pokusil napsat svazek detektivních novel; myslil jsem to docela poctivě, ale nakonec z toho vyšla knížka *Boží muka*. Pohříchu nikdo v ní neviděl detektivky. Patrně se mi to dost nepovedlo.“ (K. Čapek, *Marsyas*)

výtvar epický, v kterém nechybí ani dějové napětí, ale fakt, který měl být námětem vypravování, zůstane skryt; tím je velmi zřetelně upozorněno na rozpětí mezi událostí jako „skutečností“ a vypravováním jako zprávou o ní. *Šlépěj* je pro celou sbírku typická, neboť i v povídkách ostatních je vždy nejpodstatnější část události odsunuta kamsi „za scénu“. Způsob odsunutí může ovšem být různý; tak např. v povídce *Hora* je netoliko dána záhada (nález mrtvol pod skalní stěnou), ale i pokusy o její rozluštění (stíhání zločince). Přesto však největší část události zůstane neznáma, neboť zločinec unikne zjištění a výsledku sebevraždou a totožnost jeho i oběti jakož i důvody a průběh vraždy zůstanou nezjištěny; kromě toho i při stíhání setrvává zločinec stále v pozadí, dovídáme se o něm jen nepřímo, z řečí osob, které jsou na scéně, a teprve na konci zahlédneme jej jakoby zdálky a neurčitě. Tím způsobem se ději skutečně vyprávěnému dostává stálého tajemného spodního tónu: nevíme, co se stalo před chvílí, kterou vypravování počíná, ani nejsme při tom, co se děje na druhém, skrytém dějišti, tj. na místech, kde právě je zločinec. Co se nám z události podává, je nepatrné jako viditelný vršek korálového útesu, jehož větší část je skryta pod hladinou.

Jako třetí zajímavý doklad je nutné uvést *Historii beze slov*; tam totiž zůstává mimo rámec vypravování nejen hlavní část události, ale i jakákoli stopa časového plynutí. Jestliže v *Hoře* byl předveden celý složitý průběh stíhání, v *Šlépěji* dány aspoň náznaky na různé možnosti řešení, zbývá zde skoro jen líčení, provázené však přes to dojmem epičnosti. Situace je taková: vypravovatel potká v lese člověka, který leže odpočívá; nadpis v klobouku neznámého, jméno madridského náměstí Puerta del Sol, vzbudí jeho zvědavost, i posadí se vedle cizince doufaje, že se doví příběh dobrodružného života, avšak cizinec mlčí — a tak se děj povídky omezuje vlastně na vyličení krajiny (lesní paseky), kterou vypravovatel z dlouhé chvíle pozoruje. Nebyť události, kterou kdesi tušíme, třeba v časovém i prostorovém nedozírnu, nebyla by *Historie beze slov historii*, tj. plynoucím vypravováním, ale statickým obrazem z přírody. Pocit epičnosti je tu zavěšen na tenoučkém vlákně nářky dané exotickým jménem, ale vlákno je nosné. — Musili bychom probírat povídku za povídkou, kdybychom chtěli podat podrobný obraz básníkovy zacházení s „neviditelnou událostí“. Jde nám však jen o zařazení *Božích muk* do celkové vývojové souvislosti

Čapkovy epické tvorby, a k tomu stačí uvedené příklady: básník se pokusil v *Božích mukách* poprvé — později učinil to ještě mnohokrát jinými způsoby — odlišit vypravování jako významový celek od události jako faktu; postupoval tak, že událost z vypravování vysunul jako nerozřešenou záhadu. Podařilo se mu vyvolat bezpředmětné epické napětí tak silné, že dovede uvést v pohyb i statický popis.

Další kniha, *Trapné povídky*, má zdánlivě docela jiný ráz: událost, která je předmětem vypravování, se rozlohou úplně kryje s dějem, který je nad ní vybudován; ani nejmenší její úsek nezůstává čtenáři skryt. Přesto však základní kompoziční princip zůstává beze změny: i zde má čtenář intenzivní pocit čehosi, co zůstává v pozadí. Nejde zde ovšem již o rozpětí mezi narážkovitým dějem a „neviditelnou“ událostí, ale o distanci mezi dvojím „smyslem“, který jednající osoby události a jednotlivým jejím faktům přiřkládají; jeden z těchto „smyslů“, tj. způsobů hodnocení, je vždy „skrytý“, jsa intimní záležitostí některých osob povídky, kdežto druhý odpovídá obvyklému názoru na věci, je konvenční. Vidíme tedy v zrcadle povídky událost, o které se vypravuje, současně „zevnitř“ i „zevně“. Tento protiklad a rozpor dvojího hodnocení se vždy uplatňuje v celém průběhu děje, ba zpravidla se na konci naznačuje, že přetrval událost, o které se vyprávělo. „Skryté“ hodnocení je představováno jako vyšší; nevyrovnaný rozpor mezi ním a konvencí je pocítován jako cosi bolestného a nespravedlivého: odtud název *Trapné povídky*. Jako příklady uvedeme schémata protikladných hodnocení z několika povídek:

pohled zevně

nevěrná žena a manžel kořistící z její nevěry, ale zároveň...

vychovatelka žijící v šlechtické rodině v mnohem lepších poměrech, než jaké by jí mohla poskytnout chudá rodina vlastní, ale zároveň...

osamělý malý úředník, který svým sestrám odmítne výpomoc v nouzi, ale zároveň...

pohled zevnitř

dvojice lidí uštvaných osudem a plných vzájemného soucitu.

hrdá bytost, bez ohledu a bez omluvy ponižovaná svými chleboďárci.

měkký člověk, který touží se obětovat pro jiné a je zraňován ziskuchtivostí svého okolí.

(Tři)

(Na zámku)

(Peníze)

úředník-vdovec, rozezlený nepoctivostí své dlouholeté hospodyně, kterou přistihl při krádeži, ale zároveň...

důstojník, přísný a lhostejný soudce, ale zároveň...

starý a slabý člověk, hrozící se opuštěností.

(Košile)

člověk chvějící se hrůzou z mravní odpovědnosti za rozsudek smrti.

(Tribunál)

Takové rozpory bývaly častým tématem i v próze tradiční; zde však zpravidla je při rozuzlení děje rozpor vyřešen, ať již jedním nebo druhým směrem. Dvojitost hodnocení funguje tu jen jako pružina uvádějící fakta v pohyb. Čapkovu novum je v tom, že rozpor vyňal z pletiva události a učinil z něho nehybný dvojí břeh, kterým protéká dění: vytvořil tak techniku dvojnásobného zrcadlení události a dosáhl zvláštního dojmu dusné osudovosti; rozdíl mezi skutečností a zprávou o ní byl opět zdůrazněn.

Další kniha, která po *Trapných povídkách* následuje, je první Čapkův román, *Továrna na absolutno*, označený autorem samým i v knižním vydání jako „román-fejeton“. Skladební důvody tohoto označení jsou zřejmé: jednak je román rozbit na řadu kapitol poměrně velmi samostatných, odpovídajících postupnému uveřejňování v novinách, jednak užívá, zejména v některých kapitolách, slohu novinářského zpravodajství (reportáže). Této technice je přizpůsoben i soubor osob: podobně jako ve skutečné reportáži vstupují osoby na scénu a odcházejí nikoli podle potřeby dějového napětí a dějové jednoty, ale podle toho, jak se ve skutečnosti nahodile objevovaly a odcházely, nemá ani *Továrna na absolutno* v pravém slova smyslu hlavního hrdinu jakožto nositele děje: i takové osoby, které po jistou dobu stojí v popředí, jako vynálezce karburátoru, inženýr Marek nebo výrobce tohoto stroje ředitel Bondy, mizí uprostřed románu, aniž se něco dovídáme o jejich dalších osudech: ztratily se prostě vypravovateli z dohledu. I zde se však projevuje dvojitost mezi skrytým pozadím a zjevným popředím, na kterou jsme narazili v obou knihách předešlých. Jen její podoba je jiná: pozadí je tu dáno mohutným proudem události, který byl rozpoután vynalezením atomového motoru, rozkládajícího hmotu na energii a absolutno. Tento proud se v celé své šíři většinou valí kdesi v nedohlednu; ukazují se nám z něho jen drobné úseky, detaily, viděné pokaždé z jiného místa, z jiné strany

a v jiném osvětlení. Některé kapitoly uvádějí nás do samého středu událostí, tak např. vypráví-li se o schůzi správní rady akciové společnosti Meas, která vyrábí atomové motory, nebo ukazuje-li se nám schůze diplomatů, snažících se o urovnání světa vyvedeného z rovnováhy rozpoutaným absolutnem. Jindy naopak jsme na krajní periferii dění, tak např. vidíme dělníky na bagru uprostřed Vltavy, jak uctívají absolutno, nebo nahlížíme do redakce klerikálního časopisu, který proti absolutnu polemizuje. Jsou konečně i kapitoly spjaté s ústředním děním jen zcela tenkým vláknem, tak zejména kapitola *Depše*, vraděná do románu toliko závěrečnými slovy, textem telegramu Bondyho Markovi; jinak je to samostatná povídka.

Proti všem těmto „detailním“ kapitolám stojí ovšem některé jiné, v nichž pohlížíme s autorem na samo celkové dění v jeho mohutné šíři. Jsou to ony, které mají ráz novinářské reportáže; bylo by také možné označit je jako „kroniku“. Tříšt událostí podává se v nejpestřejší směsi tak, jak ji přinášel a odplavoval čas a změna dějišť, leckdy se užívá i montáže zpráv žurnalistických, např. v kapitole *Augsburská zápletka*:

Do jedenácté hodiny večer došly do redakce Lidových novin tyto telefonické zprávy:

„ČTK. Z Mnichova, 12. t. m. Podle VTB došlo večera v Augsburgu ke krvavým demonstracím. Sedmdesát protestantů zabito. Demonstrace pokračují.“

ČTK. Z Berlína, 12. t. m. Úředně se sděluje, že počet raněných v Augsburgu nepřesahuje dvanáct. Policie udržuje klid.“

„Zvl. zpr. z Lugana, 12. t. m. Podle bezpečných informací počet obětí v Augsburgu překročil už pět tisíc. Železniční doprava na sever zastavena. Bavorské ministerstvo zasedá v permanenci. Německý císař přerušil hony a vrací se do Berlína.“

„ČTK. Reuter, 12. t. m. Dnes o 3. hod. ráno vyhlásila bavorská vláda Prusku svatou válku.“

Den nato byl pan Cyril Kéval už v Bavorech a z jeho poměrně spolehlivého líčení vyjímáme tyto řádky [...]

Jedině v takových kapitolách vystupuje hlavní dění ze zákulisí, ale zato nemají již jednotného a jednotícího děje neseného osobami, nýbrž pouhou mechanickou následnost různorodých faktů: tyto kronikářské kapitoly se jeví románovými jen v sousedství ostatních. Jejich funkce je být kontrastem ke kapitolám „detailním“. Proti úzké prostorové omezenosti jednotlivých dějišť kladou ne-

omezený prostor celého světa; proti normálnímu uplývání času v jednotlivých částečných dějích stavějí závratně urychlené tempo dění celkového.

Položíme-li si nyní otázku, jak román *Továrna na absolutno* souvisí s oběma předchozími knihami povídek, vyplývá odpověď již z toho, co jsme právě řekli o jeho výstavbě: i zde je technika přední a zadní roviny, čehosi, co máme zblízka před očima, a čehosi, co neurčitě prosvítá v pozadí. Popředí, to je konkrétní románový děj, jednotlivé scény „detailní“, které jsou čtenáři přibližovány jistou intimností podání (klade se důraz na drobné všední úkony a konvenční gesta osob) i řeči (užívá se v dialozích hojně řeči hovorové). Pozadím je celkové dění, vyvolané zásahem absolutna do světového řádu, které ve všech kapitolách opravdu románových zůstává za scénou: tato skrytá masa událostí funguje jako tajemství, jehož přísvit zabarvuje drobné děje v popředí. Technika novinového románu, umožňující uvolnění kompoziční výstavby, posloužila svými tradičními vlastnostmi individuálnímu záměru básníkovu.

Poslední kniha skupiny, kterou probíráme, je opět román, *Krakatit*. Podoba s *Továrnou na absolutno* je ta, že i tu je jádrem námětu převratný technický vynález, tentokrát trřaskavina. Krakatit však není román-fejeton: má opravdovou hlavní osobu procházející románem od počátku do konce, má také nepřetržitý děj, omezená konkrétní dějiště, stejnoměrné uplývání času. Přesto je i zde dodržena technika dvojí roviny, popředí a pozadí: v popředí se odehrává děj, na první pohled úplně souvislý, nesený jen vlastní dynamikou; přihlédneme-li však blíže, vidíme, že hlavní vlákna motivace jeho jednotlivých peripetií (obratů) vedou kamsi do neznáma, kterému připadá funkce „neviditelného“ pozadí. Tak např. ing. Prokop, hlavní osoba, hledá po celou dobu děje dívku, která se mihla jako neznámá na počátku románu: ač těžce nemocen, odjíždí s jejím vzkazem na venkov; vzpomínka na ni odtrhuje jej od dcery venkovského lékaře, žene jej do Balttinu, brání mu přilnout k princezně Wille; nápadná podobnost s dívkou vábí jej ke krásné světačce, s kterou se setká u tajemného d'Hémona, a současně jej od ní odpuzuje. Ještě na konci románu se ptá Prokop stařečka-Boha Otce, podaří-li se mu kdy v životě najít tajemnou neznámou — odpověď je záporná. Podobnou funkci má v románě i zrádný přítel Prokopův Tomeš: i on vystoupí viditelně toliko na začátku

románu, kdy se snaží ukrást Prokopovi tajemství vynálezu; pak působí jen v pozadí, jsa stále Prokopem sledován, ale nikdy nena-
lezen. Tajemnou osobou je i Carson, ředitel závodů v Balttinu, třebaže je na scéně neustále: je sice zřejmý jeho úmysl zmocnit se třaskaviny Prokopem vynalezené, ale prostředky, kterými k svému cíli pracuje, i osobní pohnutky jeho jednání zůstávají stále nezná-
my: je obrácen k světlu stále jen jedinou stránkou své osobnosti, ostatek zůstává ve tmě. Jsou konečně i osoby, které již svými jmé-
ny dávají najevo příslušnost k tajemné oblasti neviditelná. Máme na mysli princeznu Wille a šlechtice d'Hémona. Jejich jména jsou zřetelně alegorická (něm. der Wille a slovo démon); jsme pone-
cháváni stále v nejistotě, jde-li o osoby z masa a krve nebo o ztě-
lesnění abstraktních principů vřely a zla. V jednání i charakteristi-
ce obou je mnohé, co působí jako tajemná nárážka, tak např. když d'Hémon Prokopovi žádajícímu o podání ruky odpovídá: „Ne, spálil bych vás. Mám starou, prastarou horečku.“ Zřejmě nadpři-
rozená je postava stařečka-Boha Otce. Sám vynález Prokopův, třaskavina Krakatit, je cele ponořen do oblasti neznáma; otázka, co vlastně Krakatit je, jaké jsou jeho vlastnosti, zaměstnává spoustu lidí od počátku románu do konce; ve chvíli, kdy jeho ta-
jemství je prozrazeno, mizí výbuchem navždy ze světa, ježto vy-
nálezce sám, Prokop, zapomněl formuli jeho výroby. Bylo by do-
konce lze říci, že celá Prokopova snaha, na které je děj osnován, směřuje k tomu zabránit Krakatitu, aby opustil oblast neznáma, kde je skryt před očima všech. Dodáváme konečně, že i jiné předměty mimo Krakatit jsou aspoň zčásti tajemné; tak zejména dřevě-
ná bouda, v které měl Prokop svou laboratoř, se vyskytuje dvakrát na různých místech, aniž lze vysvětlit, jak byla přemístěna. Ná-
sledkem toho všeho se i viditelný děj pohybuje stále na rozhraní skutečnosti a snu: „skutečným“ zdá se, přihlížíme-li k souvislému jeho rozvoji, snem, uvědomíme-li si, že několik vláken jeho moti-
vace mizí v neznámu. Stejně jako nevíme, je-li stařeček na konci románu Bůh, který se stal člověkem, nebo člověk, který se tváří jako Bůh, není ani jasno, zda celý děj není horečným snem přepra-
covaného mozku vynálezce.

Společným znakem druhé skupiny Čapkových knih povídko-
vých a románových je tedy jednak technika dějového popředí a pozadí, jednak důraz spočívající na oné z obou rovin, která je od čtenáře vzdálenější buď tím, že je časově posunuta dále do minu-

losti, nebo — jde-li o dvojí hodnocení — tím, že je v rozporu s obecnou konvencí. Dvojitost roviny shledáme i v knihách dal-
ších, a nemůže proto být charakteristickým znakem skupiny jedi-
né. Teprve druhá vlastnost, založená již na předpokladu první, má platnost rozlišující: to, co je vzdálenější, ať pro svou tajemnost nebo pro svou neobvyklost, je jaksi cennější, trvalejší než efemér-
ní dění nebo hodnocení v popředí. Básník stojí zde na straně „tajemství“.

III. REKONSTRUKCE UDÁLOSTI

Třetí skupinu tvoří *Povídky z jedné kapsy — Povídky z druhé kapsy*, ač blízké této knize titulem, tématem i dobou vzniku, zařadíme z důvodů, které budou ještě uvedeny, do skupiny jiné —, z románů pak *Hordubal* i nejnovější *Povětroň*. Technika dvojí roviny, popředí a pozadí, je zde zachována. Kdežto však dosud hlavní váha spočívala na rovině zadní, charakterizované jako tajemství nedo-
stížitné a téměř posvátné, je napříště těžiště přemístováno do po-
předí: „neviditelná“ událost se nám již nejeví jako záhada, která by odhalením byla znesvěcena,²⁾ ale jako úkol, který musí být vy-
řešen. Autor stále provádí kritiku poznávacích schopností člově-
ka: se zálibou ukazuje často, že táž událost, blížíme-li se k ní růz-
nými poznávacími metodami a z různých stanovisek, může se jevit v různých podobách. V soukromém dopise nazval básník *Povídky z jedné kapsy* „noetickými povídkami“; bylo by tak lze označit všechny knihy této třetí skupiny.

Názorně může být objasněn tento ráz srovnáním *Povídek z jedné kapsy* s klasickým typem detektivní novely, povídkami Conana Doylea; přirovnání je možné proto, že i *Povídky z jedné kapsy* jsou zčásti detektivky. Novely Doyleovy jsou budovány na předpokla-
du, že existuje docela objektivní a jednoznačná podoba události, jejíž průběh, motivace atd. se odhalují. Pokud není událost plně odhalena, může sice být mínění o ní několikeré, ale všechna kromě jediného se nakonec ukáží mylnými. Jako nositelé mylných mínění, kteří mají za úkol odvádět pozornost čtenářovu nesprávným směrem, fungují nejčastěji buď státní detektiv, nebo

2) Srov. slova Slavíkova, jedné to z osob povídka *Hora v Božích mukách*: „Chtěl jsem ho poznat, a proto, jen proto jsem ho stíhal. Ach, měli bychom vždy raději držet s tajemstvím, než... než...“

přítel Sherlocka Holmse, dr. Watson.³⁾ Rozluštění nezávisí na osobních vlastnostech a sklonech luštitelových, nýbrž na jeho inteligenci: Holmes není člověk „z masa a krve“, s individuálním duševním, zejména citovým životem, ale matematicky přesný, odosobněný rozum. U Čapka je tomu jinak; v kterési z detektivních povídek „z druhé kapsy“ praví policejní úředník svému kolegovi, který mu nabízí pomoc při pátrání: „Pane kolego, vy máte jiný styl než já, vám by z toho vyšlo něco zcela jiného nežli mně. To se nedá míchat. Co bych já si počal s vašimi špiony, hráči, paničkami a takovou tou honorací? Kamaráde, to není nic pro mne. Mám-li to zpracovat já, tak z toho vyjde takový ten můj všední a špinavý případ [...] Každý dělá, co umí.“ Zde je, třeba ironicky ze strany mluvícího, vysloven názor, který řídí výstavbu všech knih této skupiny: podoba, v které vidíme skutečnost, není dána toliko fakty, ale také našimi vlastními dispozicemi. Kdykoli se nám v *Povídkách z jedné kapsy* podává rekonstrukce nějaké minulé — a dosud neznámé — události, vždy se naznačuje, kterými vlastnostmi odhalovatele a jakým jeho stanoviskem je toto odhalení vázáno.

Leckdy se s jistou ironií ukazuje, že cvičený neosobní rozum není nejlepší pomůckou hledání: tak v povídce *Modrá chryzantéma* (*Povídky z jedné kapsy*) najde vzácnou květinu slabomyslné děvče, ačkoli hledalo „šest četníků, obecní strážníci, starostové obcí, školní mládež s učiteli a jedna tlupa cikánů“ nepočítaje zámeckého zahradníka a starého knížete; úspěch děvčete je vysvětlen tím, že jediná z hledajících nedovede přečíst tabulku s nápisem „Po trati choditi se zakazuje“, a najde tak květinu v zahrádce železničnického hlídače, která je stranou cesty. Ježto jde nejen o složitost odhalování události nebo faktu (jako je tomu u Doyle), ale také — a zejména — o jeho směr, jsou Čapkově technice přístupny i jiné náměty než detektivní, a to zvláště soudní. Neboť právě u soudu záleží často na způsobu, kterým je událost vykládána, a povinností soudce je odvažovat, podrobovat kritice jednotlivé výklady. S ovzduším spravedlnosti a jejího vykonávání vniká do Čapkových próz prvek mravního hodnocení: nejde již o řešení záhad, ale o obnovení pravidelného běhu světa, který byl zločinem porušen. V povídce *Šlépěje*, která již titulem je charakterizována

jako protějšek k *Šlépěji z Božích muk*, praví policejní komisař: „To je taková divná představa, že policie a hlavně tihle tajní se zajímají o záhady. My se vám vykašleme na záhady, nás zajímají nepatřičnosti. Pane, nás nezajímá zločin, protože je záhadný, ale protože je zakázaný [...] Pořádek není ani drobet záhadný.“ — Někdy bývá dokonce záhadnost úplně odstraněna a zbývá mravní hodnocení samo. Tak v povídce *Zločin v chalupě*, kde podkladem vypravování je vražda spáchaná na starém výměnkáři jeho vlastním zetěm, nejsme ani okamžik na pochybách o tomto základním faktu: známe dokonce i motivaci činu, neboť víme, že chalupník vraždil proto, aby tchánovi zabránil prodati kus pole. Jde však o hodnocení — a to je zde dvojí: jedno ze stanoviska trestního zákoníka, který kvalifikuje čin jako vraždu, druhé z hlediska vraha a celé vesnice, kteří v daném případě čin ospravedlňují jako projev péče o rodinný majetek. Obojí hodnocení se utkává v mysli soudce, původem venkovana: z úřední povinnosti dává přednost řešení zákonnému, ale v duchu kolísá. Dvojí hodnocení mravní stojí zde vedle sebe; tak bývá i v jiných případech. Někdy se kolísání děje nikoli na linii: mravní oprávněnost — neoprávněnost, ale mezi póly: pravdivost — nepravdivost. Podává se totiž čtenáři několik verzí téže události, aniž se rozhoduje, která z nich je blíže „skutečnosti“: všechny jsou stejně „pravdivé“.

Na tomto postupu jsou vybudovány zejména romány *Hordubal* a *Povětroň*. V obou se pokaždé několikrát vypráví táž událost, a to tak, že ji čtenář nikdy neuvidí „vlastníma očima“, nýbrž vždy jen v zrcadle svědectví. Tím je dána i kompozice: oba romány se skládají z povídek, oba jsou vlastně trojdílné povídkové cykly. — První z nich, *Hordubal*, je román o podkarpatském venkovanu, který se vrátil z Ameriky s penězi těžce vydělanými domů k ženě a dcerce, nachází v domě nového čeledína, ženina milence, a je konečně milencem nebo ženou na základě vzájemné dohody zabit. Vidíme tento běh událostí v trojím osvětlení: jednou, jak jej pozoroval Hordubal sám, nemluvný a pasivní člověk (jsme jakoby přeneseni na jeho místo, vnímáme nikoli fakty samy, ale jeho myšlenky o nich), jednou, jak jej vidí a posuzují četníci při vyšetřování vraždy, jednou konečně, jak se jeví v světle soudního líčení. Verze Hordubala samého zaujímá mezi ostatními výjimečné postavení: nejenže je na prvním místě a seznamuje nás bezprostředně s hlavní osobou vypravování, ale také se pohybuje v jiné časové úrovni než

3) Srov. rozbor detektivních novel Doyleových podaný Šklovským v studii *Novela s tajemstvím* v knize *Teorie prózy* (český překlad Praha 1933).

povídky ostatní: ty podávají běh událostí jako cosi minulého, kdežto zde postupuje vypravování jakoby současně s událostmi; časová souběžnost je zdůrazněna i slohově tím, že první oddíl románu je vyprávěn v přítomném čase slovesném, přerušovaném préteritem jen na místech, kde Hordubal vzpomíná na svůj život v Americe. Obě další části jsou již vyprávěny, jak je v epice normální, většinou v čase minulém, pokud nejde o přímé řeči osob: zde není již třeba iluze, že události vidíme ve chvíli, kdy se přiházejí. Trojí osvětlení je v tomto románě postaveno vedle sebe; jedno z nich je sice privilegované, avšak přesto není žádnému z nich dána přednost do té míry, aby přímo a spolehlivě odhalovalo „skutečnost“. Zejména ústřední fakt, kolem kterého se všechna vypravování točí, smrt Hordubalova, není objasněn. Vypravování první jej nechává přirozeně zastřený, ježto události jsou zde viděny právě jen očima Hordubala živého. Ostatní dvě verze, kde se událost jeví v světle četnického pátrání a soudního přelíčení, věnují pozornost právě jen tomuto jedinému bodu, přesto však nejzávažnější okolnosti zůstávají nevysvětleny: zavraždil Hordubala čeledín Štěpán Manya, nebo jeho žena Polana? — Byla motivem vraždy nedovolená láska, nebo ziskuchtivost? Kromě toho, aby byla nejistota vystupňována, je nakupeno mnoho kolísání i v okolnostech vedlejších; i ta, byť mnohdy dodatečně rozřešena, přispívají k zastření „skutečnosti“. Tak např. vedle možnosti vraždy je i poboční možnost, že Hordubal zemřel před smrtelnou ranou do srdce smrtí přirozenou; vedle pravděpodobnosti, že jeho srdce bylo probodeno, udržuje se i zdání střelné rány atd. Všechny tyto nejistoty jsou symbolicky shrnuty poslední větou románu: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno.“ Tři různé pohledy na událost ukázaly se koneckonců paralelními: žádnému z nich nemůže být dána přednost, klademe-li otázku pravděpodobnosti a jednoznačného poměru ke „skutečné“ události.

Ještě ostřeji je rovnoběžnost trojího pohledu vyzdvížena v románě následujícím, dosud posledním díle Čapkově, *Povětroni*. Jde zde o rekonstrukci životního běhu člověka, který, s tropickou nemocí v těle, utrpěl smrtelné zranění při pádu letadla a zemřel v nemocnici jako záhadný cizinec dříve, než mohl promluvit. Trojí aspekt jeho života je podán třemi oddíly románu, zvanými výslovně „povídky“; jsou to povídky milosrdné sestry, jasnovidcova a básníkova. Zdá se, jako by romanopisec chtěl dát nahlédnout do

své dílny: ukázat, jak fabulační schopnost, podnícená nepatrným nárazem skutečnosti, rozvíjí děj jako nit z klubka. Vlastní smysl této techniky je však jinde: jde o to skloubit tři různé děje tak, aby ukazovaly k téže (neznámé) „skutečnosti“ jako k svému podkladu. Tato skutečnost je naznačena jen nepatrnými narážkami; je z ní známo jen to, co lze usoudit z tropické nemoci, kterou je stížen „případ X“ (tak nazývají v nemocnici neznámého), z jizev na jeho těle a z okolnosti, že přiletěl letadlem; dokumentární platnost těchto faktů je stále zdůrazňována výroky nemocničního chirurga, který je posluchačem všech tří vypravování a stále přesně odlišuje „skutečnost“ od „výmyslu“. Všechno ostatní je odhaleno podáváno jako výplod volné fabulace: první vypravování, jeptiščino, je reprodukcí živého snu; druhé, jasnovidcovo, je charakterizováno jako dohad; třetí, básníkovo, je nezakrytě fiktivní. Přesto si však povídky odpovídají v některých základních rysech, tak např. všechny předpokládají v mládí „případu X“ rozpor s otcem. Po ostatních stránkách se vypravování liší. Povídka milosrdné sestry staví do středu děje lásku: odchod do ciziny je vykládán jako útěk před láskou, spěšný návrat letadlem jako nová touha po ní; pro jasnovidce je ústředním bodem děje chemický objev: roztrpčen jeho neuznáním odjíždí „případ X“ do ciziny a vrací se po letech, aby obhájil své právo priority, když se náhodou dočetl, že někdo jiný jej učinil znovu a je za to oslavován; vypravování básníkovo se liší od obou předchozích skladebně tím, že nemá jednotné ústřední motivace hlavních dějových obrátů: do tropů odchází hrdina proto, že se rozešel s otcem, zdržuje se tam nejdříve ze vzdoru, později pro ztrátu paměti, k návratu se odhodlává z touhy po dědictví, které mu má umožnit sňatek.

Jsou zde tedy tři různé příběhy pojící se k jediné skutečnosti — a tato skutečnost zůstává neznáma. Jde opět o záhadu? Sáhl básník opět k technice *Božích muk*? Na první pohled mohlo by se zdát, že tomu tak je; při podrobnějším pozorování však vysvitnou podstatné rozdíly. V *Božích mukách* je na konci téměř každé povídky nějak podtržena nevyřešenost záhady, *Povětroni* však je ukončen rozhovorem lékařů, který, byť v nejobecnějším obrysu, potvrzuje správnost rysů společných všem třem povídkám. Obrazně vyjádřeno: v *Božích mukách* se povídky končí otazníkem, *Povětroni* je uzavřen tečkou. Z druhé strany lze ukázat, že je legitimním členem skupiny děl, do které náleží datem svého napsání. Technika

mnohonásobného zrcadlení téže předpokládané skutečnosti, která je podkladem vypravování, pojí jej k *Hordubalovi* i k některým *Povídkám z jedné kapsy*. Také kompoziční funkce této dějové mnohonásobnosti zůstává stejná: odvrátit pozornost čtenářovu od „skutečné“ události, která je v pozadí, a upoutat ji ke způsobu, kterým je rekonstruována. Kromě toho, a to ještě intenzivněji než v knihách předešlých, je tu prováděna konfrontace a kritika poznávacích schopností: chirurg, jeptiška, jasnovidce, básník jsou představiteli různých druhů poznání (rozumového, snového, telepatického, intuitivního); proto také je *Povětroň* pln úvah a výkladů filozofických o skutečnosti a jejím odhalování; jako příklad uvedeme několik vět z povídky třetí:

Milý člověče, svět je veliký, větší než naše zkušenost; je udělán z hřsti faktů a celého vesmíru možností. Všecko, co víme, je tu jako možnost, a každý fakt je jedna kulička v řadě předchozích i budoucích eventualit. Nic platno, jdeme-li za člověkem, musíme se pustit do toho světa dohadů, musíme čenichat jeho možné kroky minulé i příští; musíme ho stíhat svou fantazií, má-li se nám zjevit v své neviditelné živosti. Je naprosto lhostejné, je-li celý vymyšlen nebo celý skutečný; může to být Ariel nebo pouliční prodavač kalounů; oba jsou upředeni z čisté a nekonečné látky možnosti, v které je uloženo vše, i to, co skutečně jest. To, čemu se říká skutečné příběhy nebo skuteční lidé, není pro nás víc než jedna možnost mezi tisícerymi, a snad ani ne ta nejsouvislejší a nejzávažnější. Veškerá zkušenost je jenom nahodile otevřená stránka nebo nazdařbůh přečtené slovo v Sybylině knize moudrosti; a my chceme vědět víc.

IV. VYPRÁVĚNÍ A ROZPRÁVĚNÍ

Kapitola, kterou počínáme, bude pojednávat o dílech ne již tak úzce spjatých dobou vzniku a literárním druhem, jak tomu bylo v kapitolách předešlých: půjde zde nejen o zbytek děl výpravných, ale také o úhrnnou charakteristiku všech Čapkových úvah, causerií, cestopisů a esejí kromě jediné knihy *Marsyas*, jíž bude věnována poslední kapitola naší studie. — Epické knihy, které do této skupiny zařadíme, jsou *Povídky z druhé kapsy* a *Devatero pohádek*; dobou uveřejnění jsou obě tyto knihy starší než *Hordubal* a *Povětroň*. Důvod, pro který byly z časového pořadí vyňaty a spojeny ve skupinu samostatnou, je ve shodných vlastnostech výstavby a slohu, o kterých bude řeč v nejbližších odstavcích.

Řekli jsme již v druhé kapitole, že Čapkova próza, v souhlase s celkovou dobovou tendencí protirealistickou, směřuje k důraznému podtrhování rozpětí mezi „skutečností“ a „zprávou“ o ní; ukazovali jsme, že technika dvojí roviny při vypravování, popředí a pozadí, tomuto směřování odpovídá. Jsou však ještě jiné prostředky, kterými lze upozornit na rozdílnost zprávy od skutečnosti, a jednoho z nich je užito právě ve jmenovaných dvou knihách. Je zde totiž postaven do popředí *způsob podání zprávy* o události, tj. položen důraz na vypravování jakožto záležitost jazykového výrazu i kompozice námětu. Tohoto cíle dosahuje básník tak, že vzbuzuje v čtenáři iluzi živého *ústního* projevu; jazykové i kompoziční prostředky volí vzhledem k tomuto účínu.⁴⁾

Knihy *Povídek z druhé kapsy* je ústním vypravováním zbarvena velmi charakteristicky jak po stránce jazykové, tak i kompoziční. Po stránce jazykové se toto zbarvení projevuje nejnápadněji slovy i obraty charakteristickými pro řeč hovorovou, kterých ve spisovných projevech užíváno nebývá. Záliba v takových výrazech se v Čapkově próze projevovala již před *Povídkami z druhé kapsy*, počínaje *Továrnou na absolutno*; omezovala se však na přímé hovory osob. V *Povídkách z druhé kapsy*, kde celá vypravování jsou podávána jako ústní projevy konkrétních vypravěčů, je hovorově zbarven text celý. Za příklad stačí zcela malý úsek textu, namátkou vybraný: „Ten Balabán, to byl takový vzdělaný a rozšafný lupič; taky už byl starší, a to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá. Mladý člověk má spíš takový hazard; ono se s kuráží ledacos podaří, ale když člověk začne přemýšlet, tak obyčejně ztrácí tu kuráž, a proto jde na věc s rozvahou.“ (*Příběh o kasaři a žháři*) Hovorový ráz se zde uplatňuje jak *po stránce slovníkové* (hovorová slova jako *kuráž*, *hazard* i obraty jako *to dá rozum*; viz též substantivum *člověk* ve významu neurčitého zájmena a nadměrné užívání zájmen

4) Jazykový projev, určený k tomu, aby byl *mluven*, liší se od projevu písemného melodickou a syntaktickou stavbou věty, výběrem slov, gramatických tvarů atp. Tak např. bude projev určený k promluvě dávat přednost krátkým větám před dlouhými nebo aspoň souřadným souvětím před podřadnými, nebude užívat přechodníku přítomného atd. Tento rozdíl vnitřní výstavby musí být odlišován od pouhého nahodilého uskutečnění: i jazykový projev „psaný“ může být náhodou hlasitě čten, i projev „ústní“ může být zaznamenán písemně (např. při vědeckých zápisech lidové mluvy). Je proto dobře možné záměrné užití prostředků mluvené řeči ve psané povídce.

ukazovacích, např. *ten Balabán, ty zkušenosti, takový hazard*), tak i *ve větné stavbě* (většina hlavních vět souřadně spojovaných v souvětí, i tam, kde by ve spisovné řeči bylo spojení podřadné, např. *to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá m. že ty zkušenosti [...]*; uvolněná vnitřní soudržnost větné stavby: *ten Balabán, to byl m. Balabán byl*). Jako živý ústní projev je řeč vypravěčů charakterizována také častým užíváním druhé osoby množného čísla sloves a zájmen, kterou se vypravěč obrací k posluchačům, např. „Víte, i v kriminálních věcech má mít člověk ohled na domov. Prosím vás, co je nám po nějakém případu v Palermě nebo kterých čertech? Z toho my nic nemáme.“ (*Zmizení pana Hirsche*)

Po stránce kompoziční jsou *Povídky z druhé kapsy* charakterizovány jako ústní projev zejména zvláštním způsobem *cyklizace*. Cyklické spojení je zde provedeno tak, že vypravěči jednotlivých povídek jsou členy jediné společnosti scházející se patrně toliko za účelem vypravování a poslouchání příběhů. Tím je podepřena iluze ústního vypravování: každý vypravěč obrací se k publiku, které naslouchá jeho živému slovu. Společnost, před kterou se vypravování děje, není nám však představena jako celek; o její existenci víme jen z oslovení, kterými se jednotliví vypravěči občas, zejména na začátcích a koncích vypravování, obrací k svému publiku nebo k jednotlivým jeho členům. I uvnitř vypravování naráží se občas na přítomnost posluchačstva užíváním druhých osob množného čísla. Ježto se tedy vypráví před publikem, které samo pro nás zůstává neviditelné, je vyzdvihován holý fakt ústního vyprávění: „slyšíme“ vypravěče obracíjícího se ke komusi, aniž „vidíme“ toho, ke komu se obrací.

K vypravování živým slovem však poukazuje i způsob přiřadování povídek: náměty jednotlivých novel se k sobě pojí asi tak jako při družné besedě, kdy sled témat je řízen volným sdružováním představ. Vypravování jdou za sebou nikoli pro podstatné sepestí námětů, ale proto, že při naslouchání jistému příběhu vybaví se v mysli některého z posluchačů — na základě shody třeba velmi vzdálené a jen subjektivní — vzpomínka na příběh jiný, který je pak podán v povídce následující. Nahodilost sledu bývá zdůrazněna také spojovacími formulami; tak např. povídka o tom, jak policie našla nemluvně ukradené mladé mamince, a následující vypravování o stárnoucí komtese, která se z lásky k dobrodruhovi sama obvinila z vyzvědačství, jsou spjaty větou: „Tyhle bláznivé ženské

— pravil pan Polgár —, ty někdy provádějí věci, to by člověk ani nevěřil.“ Takovýmto přiřadováním vzbuzuje se pocit, že sám nucený proud hovoru připravuje jedno téma za druhým.

Poněkud jinak než v *Povídkách z druhé kapsy* se projevuje tendence k ústnímu vyprávění v knize *Devatero pohádek*. Pro ráz Čapkových pohádek jsou charakteristická slova, kterými autor v *Marsyovi* charakterizoval pohádku vůbec:

Pohádka se nedá definovat svými motivy a látkami, nýbrž svým původem a svou funkcí. Pohádka totiž není původně literatura; *pohádka je povídání*.⁵⁾ Pravá lidová pohádka nevzniká tím, že ji národopisný sběratel zaznamená, nýbrž tím, že ji babička povídá dětem, člen kmene Yoruba členům kmene Yoruba nebo profesionální pohádkář auditoriu v arabské kavárně. Skutečná pohádka, pohádka v své pravé funkci je povídání v kruhu posluchačů.

A jinde:

Pohádka je především děj. To neznamena jenom, že pohádka vzniká vypravováním děje, ale i o něco víc: že děj vzniká vypravováním pohádky. Děj je produkt vypravování; jakmile začnu vypravovat, jsem nucen uvést své představy v dějovou souvislost.

I zázračnost pohádek vysvětluje Čapek jejich vznikem z ústního vypravování:

Tím, že se mluvené slovo odpoutalo od „vázně míněné“ skutečnosti a stalo se samoúčelnou kratochvílí, libostí z povídání a naslouchání, tím, že se tak říkajíc osamostatnilo a počalo vésti svůj vlastní život [...] tím tedy byl otevřen materiální svět pohádek; svět, ve kterém je místo pro fiktivní osoby a překvapující vztahy; svět nezávislý na skutečném bytí nebo nebytí a chráněný před znepokojivou a v jádře trýznivou kritikou [...] Skoro vždycky je to epický děj, co přenáší posluchače přes potřebu všetečných otázek po existenci, příčinnosti a jiných bližších okolnostech [...] Dynamické slovo a dějové plynutí od představy k představě [...] ruší vztah představ k věcem, protože uvádí představy ve vztah mezi sebou.

Také jiné zákony pohádek, zejména jejich sklon k opakování a k přejímání motivů již hotových, vysvětluje Čapek z vypravěčského podání:

Ale povídání má i jiné zákony: například, že se zvláštní zálibou se opakuje. Nikdo by myslím nechtěl napsat desetkrát tutéž povídku;

5) Podtrhujeme my.

ale každý z nás s živou chutí vypravuje třeba podvacáté, co se mu stalo loni o prázdninách. Každá povídaná historka má tendenci stát se více méně ustáleným, opakovatelným útvarem. Dále každý vypravěč si dovede s podivuhodnou lehkostí přisvojit cizí motivy; slyšel historku jinde a povídá ji dál jako svou vlastní [...] tvořivý výkon povídání není v motivu, nýbrž v samotném aktu povídání a v pohotovosti vybavit si ten nebo onen motiv ve vhodném à propos.

Tyto výroky jsou zajímavé i pro teorii pohádky vůbec; chceme však jich užít k charakteristice pohádkové tvorby Čapka samého, neboť je pravděpodobné, že vlastnosti, které Čapek přičítá pohádce jako druhové znaky, budou se především projevat i v jeho vlastní pohádkové tvorbě. Jestliže pojímá pohádku jako druh básnický, jehož slovní výraz i téma jsou ve všech svých hlavních vlastnostech určeny ústním způsobem podání, je zřejmé, že tvoření pohádek bylo mu příležitostí vyzkoušet vypravování v jeho nejzákladnější podobě.

Pokusíme se osvětlit Čapkovu pohádkovou tvorbu rozбором *Pohádky psi*. Zajímavé je, že její hlavní námět, historie Voříškova nalezení a vychování, je bez zázračných prvků; ty jsou odsunuty do vložené epizody. Jde zřejmě o pokus dodat pohádkového rázu vypravování bez nadpřirozených osob a událostí, charakterizovanému jen jistými slohovými a kompozičními vlastnostmi. Všimněme si větné stavby: jsou zde dlouhá souvětí, většinou souřadná. Věty jsou navlékány jako korály na šňůrku, uplývají beze spěchu, jedna druhou netísni — známý to sloh pohádek vyprávěných živým slovem. Ve shodě s volností syntaktického přiřadování vyskytují se v nich časté odbočky od hlavního proudu významové souvislosti:

A štěkat uměl Voříšek, jako když z pistole střílí. Prásk! napravo, že tamhle husy samým lekem běží a zastaví se až v Polici na rynku, celé udivené, kde se tu vzaly; prásk! nalevo, že holubi z celé vesnice vyletí, zakrouží a snesou se až někde na Žaltmanu, neřku-li až na pruské straně; tak silně uměl štěkat Voříšek, psisko mizerné, a div mu pak ocas neuletěl, jak jím švihal radostí, když tohle natopil.

Celá dlouhá věta druhá je toliko opakováním a obšírným rozvedením tématu krátké věty první; vzhledem k celkové souvislosti textu je pouhou odbočkou. Takovéto zákruty slovního výrazu mohli bychom sledovat téměř od věty k větě. A totéž se děje i na rozlokách širších, srov. úvahu o automobilech v druhém odstavci. Sloh

i kompozice Čapkových pohádek se pohybují k cíli nikoli nejkratší cestou, ale klikatě, s odbočkami a návraty. S tím souvisí i zvláštní způsob spojování motivů: i ty jsou přiřadovány volně, takže mnohdy mezi nimi pozorujeme zřetelný šev. Lze v takových případech přesně udat místo, kde jistý úsek navazuje na následující. V *Pohádce psi* jsou taková místa tři, na rozhraní čtyř hlavních úseků textu: úvod — nalezení Voříška — Voříškovo učení — zjevení psích víl (tento poslední úsek má uvnitř další dělení). Každý ze jmenovaných oddílů je uveden zřetelnou úvodní formulí, která nenechá čtenáře na pochybách, že se zde začíná vyprávět nanovo. V jiných pohádkách Čapkových shledali bychom toto „nastavování“ ve formě ještě nápadnější. — S tím souvisí konečně i obliba uvolněné cyklizace pohádek u Čapka: také zde jsou dovolena nejpestřejší vybočení z celkového tématu cyklu. Tak např. ve *Velké kočičce pohádce* jsou zařaděny nejen pohádky *Kterak král kočku kupoval* a *Co všechno kočka dovede*, ale i — jako pokračování v řadě — vypravování o tom, *Jak detektivové kouzelníka honili* a *Kterak slavný Sidney Hall kouzelníka chytil*, v nichž „titulní hrdina“ cyklu, kočka, mizí vůbec z obzoru; objevuje se znovu teprve v závěrečné pohádce.

Do vývojové linie Čapkovy prózy řadí se jeho pohádky jako experiment se samou podstatou epičnosti: pohádka, jakožto básnický druh se zdůrazněnou fiktivností námětu, odpovídá totiž ústřední snaze Čapka-epika o osvobození epického námětu od příliš strohé závislosti na vnější skutečnosti a jejích událostech.

*

Opouštíme nyní prózu epickou, abychom, stále ještě v souvislosti s básnickým zaměřením na *mluvený* projev, pojednali o jeho úvahách, causeriích a cestopisech. Máme na mysli zejména knihy *Kritika slov*, *O nejbližších věcech*, *Zahradníkův rok*, *O věcech obecných čili Zóon politikou*, *Italské listy*, *Anglické listy*, *Výlet do Španěl* a *Obrázky z Holandska*. Všechny tyto spisy, stylizované téměř vesměs jako básníkův rozhovor s čtenářem, řadí se zcela přirozeně a bez ohledu na dobu vzniku do sousedství *Povídek z druhé kapsy* a *Devatera pohádek*. — Dříve však než se pokusíme o podrobnější rozbor, je třeba uvědomit si jejich souvislost se žurnalistikou. Karel Čapek je žurnalistou nikoli z náhody, ale z určení. Zmiňujeme-li se o této stránce jeho působnosti teprve nyní, je to proto, že zde je

blízkost Čapkova tvoření k žurnalistice nejočividnější: mnohé z knih, o kterých bude řeč, byly vlastně sestaveny z článků, uveřejňovaných po jednom v denním tisku. S novinářským povoláním a školením básníkovým musí ovšem být počítáno i při knihách, které jsme již probírali, zejména při obou spisech epických, zařazených do této kapitoly: také *Povídky z druhé kapsy* a *Devatero pohádek* nesou stopy svého původního umístění v denním tisku: je to beletrie žurnalistova. Jejich hovorový ráz nabývá tak nového osvětlení: posluchač, ke kterému se básník obrací se svým „povídáním“, je vlastně čtenář novin. Zabarvení řeči hovorovou je prostředek sblížující žurnalistu se čtenářem a dodávající jeho slovům aktuální naléhavosti.

Případ Čapkův není po této stránce v české literatuře první: podobným sloučením žurnalistiky s básníkem byl kdysi Jan Neruda. A také u Nerudy byl sklon k žurnalistice doprovázen silným sblížením poezie (dokonce veršované) s mluvenou řečí. Odtud ona „slova z ulice, učiněná posly věčnosti“, odtud i mnohé slohové vlastnosti jeho prózy. Není bez zajímavosti položit vedle sebe úryvek cestopisu Nerudova a Čapkova:

Neruda — Chtěl jsem se sice trochu prospat — přijelit jsme za prvního ranního šera možem k Neapoli —, ale raději honem ven! Tam venku se něco stalo, snad nějaký politický skandál, bůhvíco! Prapodivný hluk! Teď jako když houf dětí dělá kočičinu — teď zas jako by se tam muž se ženou pral, již se utvořily strany, mužský sbor šteká na ženský sbor — a teď vyniknul tón jednotlivý, zrovna až k srdci ta bolest sahá — dlouhé záupění mužovo — zase všeobecný řev — — Vyběhnem na ulici a ono venku — nic, pranic, zcela obyčejný neapolský život!

Jsmo ve čtvrti Santa Lucia, po Portě, sídle námořníků a facchinů, nejživější čtvrti města. Ulice plna lidu, kde jsou dva pohromadě, mluví oba najednou, kde jde jednotlivec, zpívá si hlasitě.

(*Obrazy z ciziny, Neapol*)

Čapek — Nebudu vám psát o Vesuvu ani o Modré jeskyni. Zejména pak vám nebudu psát o moři; slušný člověk nemluví o krásách své bytí jen dočasně lásky. Krom té krásné přírody je tu hlavní znamenitostí původní neapolský lid.

Lid neapolský má tradici starší než římské forum. Už Goethe psal o stádech koz, jež ráno běhají po neapolských ulicích, aby byly namíště podojeny. Ráno o půl sedmé je pod mým oknem strašný řev; vystrčím ven hlavu, a dole přezvykuje stádo koz (mají obličej jako anglické ladies) a jakýsi chlapík je s povzbuzujícím řevem dojí; a když

mne zmerčí, pustí vemeno, natáhne ruku a něco na mne volá. Vylezeš z domu, a hned na parádní Via Parthenope leží napříč chodníku kolohnát, ruce pod hlavou, černý jako klobás, a vyhřívá na slunci svůj uzžený pupek. Myslíš, že neumřel, ale spí; ale sotva přijdeš na dostřel huby, vytáhne zpod hlavy ruku a povídá: „Signore, un soldo.“

(*Italské listy, Lid neapolský*)

I bez podrobnějšího rozboru jsou zřejmé shody jak v námětu, tak i ve slohu. Vybrali jsme ovšem ukázky navzájem velmi blízké, ale nebylo by nouze o další paralely, kdybychom chtěli počet ukázek rozmnožit. Jsou ovšem u Nerudy partie, jakých by nebylo lze si představit u Čapka, a naopak: nám šlo jen o spojující nit, kterou tvoří žurnalistika a doprovázející ji užívání slohu hovorového.

Přistoupíme nyní k podrobnější charakteristice Čapkových esejů, causerií a cestopisů. Nebudeme pojednávat o každém z nich zvlášť, třebaže jsou mezi nimi jisté rozdíly dané jednak rozličnými literárními druhy, jednak obdobími spisovatelova vývoje; shody jsou zde silnější než rozdíly a vynucují si pozornost. Pokusíme se nejprve charakterizovat několika citáty postoj, který Čapek causeur, cestopisec a pozorovatel zaujímá k vnějšímu světu a jeho věcem. Důležitý je především důraz, který klade na čisté, nezaujaté pozorování: „A já věřím, že vidění je velká moudrost a že je záslušnější mnohem více vidět než soudit; ba věřím, že čím více kdo vidí, tím méně může soudit a tím méně také touží po tom, aby byl soudcem“ (*Kritika slov*). Je třeba, tvrdí Čapek, vidět věci zároveň z mnoha stran: „Kámen není pouhý kámen; je to zbraň, mezník, stěna domu, kámen úrazu, budoucí socha — vše, co z něho uděláš. Tygr není pouhý tygr; tygr je mládě, otec, kožišina, lesní bůh nebo dobrodružství v džunglích [...] všechno je mnohostranné a slibné, plné možností a kliček“ (tamtéž). Jednostrannost vidění pochází z toho, že jsme zvyklí posuzovat věci jen ze stanoviska nejobvyklejší jejich funkce. Následkem tohoto jednoznačného zařadování ztrácejí věci svou odstíněnost a rozmanitost; proto: „Obrátme věci vzhůru nohama, abychom je lépe poznali; obrátme přírodu vzhůru nohama, abychom do ní lépe viděli“ (*Zahradníkův rok*). Jakmile člověk přihledne k věcem takto, pak „není nikdy hotov s objevováním rozdílů“ (tamtéž). Proto má Čapek rád cestování, které ukazuje novou tvář známých věcí, a tak byl také doveden k zahradnictví jako literárnímu tématu: zúžený horizont, ale zato pohled zblízka a ze všech stran, takový je „zahradnický“ poměr

k věcem. Značný podíl — kladný i záporný — má při odhalování nové tvárnosti věcí řeč. Záporný záleží v tom, že ustálené pojmenování, ustrnulý slovní výraz pro nějakou věc nebo děj, nám zastírá skutečnost: „Zdá se, že jsme více ovládnuti slovy, než jimi vládneme sami“ (*O nejbližších věcech*). „Omyl, hloupost nebo lež nezačínají myšlenkou, nýbrž už slovem“ (*Kritika slov*). Proto podniká Čapek, a ne jen jednou, polemiku s ustálenými rčeními; srov. *Kritiku slov* a studii *V zajetí slov*. Kladná účast řeči při obnovování skutečnosti je umožněna tím, že „slovo je obrostlé významy jako kámen mechem nebo strom jmelím. Anebo je pokryto významy tak jako skála kulturním nánosem“ (*Kritika slov*). Stačí odhalit a vzkřísit tyto mnohonásobné a skryté významy, aby oživila před naším zrakem i skutečnost, která je pod nimi.

Ve slohu Čapkových cestopisů, causerií a úvah se, jak již řečeno, nápadně uplatňuje hovorový ráz: knihy jsou stylizovány jako rozprávění se čtenářem. Odtud např. začátky kapitol, jakoby navazující nit přerušeného hovoru: „Nuže, viděl jsem vše: viděl jsem hory a jezera, moře, pastviny i kraje podobné zahradám [...]“ (*Anglické listy, Dartmoor*). — „A to už mně raději, Katalánci, zahrejte svou sardanu, muziku vřesknou a důkladnou [...]“ (*Výlet do Španělska, Sardana*). Rovněž v kompozici shledáváme občas asociativní přecházení od věci k věci, např.: „A přece tato líbezná florentská Toskána dlouho a náramně bojovala se všemi sousedy: s Aretinskými, se Sienou a s Pisou, čímž jsem se šťastně dostal k Pise.“⁶⁾ Pisa je docela příjemné město [...]“ (*Italské listy, Toscana*).

O vlivu hovorového zabarvení mohli bychom mluvit i tam, kde se věci cizí a vzdálené přibližují a zdomácnují přenesením do známých poměrů, tak např. líčí-li se hemžení lodí v přístavu jako přešlapování stáda ve stáji: „Je to jako přeplněný kravín, kde železné a dřevěné krávy jedna přes druhou bučí, pouští vodu, přežvýkuje uhlí a železo, tlačí se, funí, přešlapuje, cpe se a vydává; jsou to krávy zaoceánské, černé a červené, našrané k puknutí, a krásné veliké plachetnice [...]“ (*Italské listy, Janov a Milán*). Avšak takováto přenášení z jedné významové oblasti do jiné mají ještě jinou a důležitější funkci než připomínat řeč hovorovou: jejich úkolem je oživit skutečnost, ukázat ji z nezvyklé strany, popřípadě z několika různých stran. Velmi častý případ je ten, že věc veliká a důležitá se ukazuje jako cosi nepatrného, tak např.:

6) Podtrhujeme my.

Viděl jsem dále babylonskou věž, na níž se pletly jazyky pěti stoletím: je to milánský dóm. Zdá se, že vypadá jako obrovský kus blejna antimonu, co krystaluje v takových tenkých jehličkách, nebo jako nesmírný mramorový artyčok; každá jehlice, toť věžička nebo fiála, a když ji rozlousknete, má uvnitř plno soch a nahoře sochu [...] (*Italské listy, Janov a Milán*)

Přihází se ovšem i opačná transpozice, věci nepatrné ve velikou; tak např. krystaly v přírodovědném muzeu popisuje Čapek takto:

Jsou krystalové jeskyně nebo obludné bubliny minerálního těsta; je nerostné kvašení, škvaření, růst, architektura i inženýrství; přísám-bůh, gotický kostel není nejsložitější z krystalů. I trvá v nás síla krystalinická; i krystalizoval Egypt v pyramidách a jehlanech, Řecko ve sloupcích, gotika ve fiálách a Londýn v kostkách černého bláta; nesčíslné zákony stavby a skladby probíhají hmotou jako tajemné matematickéblesky. (*Anglické listy, V Natural History Museum*)

Jindy se změny významové oblasti dosahuje přesunutím „perspektivy“; tak např. se o člověku a jeho životě vypráví tak, jak se jeví kočce:

Tohle je můj člověk. Nebojím se ho. Je velmi mocný, neboť jí velmi mnoho: je Všežeroucí. Co žereš? Dej mi! Není krásný, nemá dosti srs-ti. Nemá dosti slin, musí se umývat vodou. Mňouká drsně a zbytečně mnoho. Někdy ze spánku přede [...] (*O nejbližších věcech, Z názorů kočky*)

I nejautomatičtějším lidským úkonům se v tomto osvětlení dostává obnovené zajímavosti.

Přesun významových oblastí nabývá mnohdy rázu parodického, tak např. v causerii *Vzkříšení* (*O nejbližších věcech*), kde slavnostní úřední ceremoniel se prolíná s intimním uctíváním přírody:

Včera o dvanácté hodině polední přivítal primátor dr. Baxa jménem širší správní komise Velké Prahy a obyvatelstva hlavního města Jaro v Kinského zahradě. Provázen zástupci radničních klubů, přednosty městských úřadů, dále zástupci cechů, hasičstva, městského zřizovatelstva, uniformovaných sborů atd. atd. navštívil první Kvetoucí Krokus a v delší řeči jej ujistil radostnými pocity, s nimiž hlavní město vítá návrat Jara do svých staroslavných zdí [...]

Je zde promítnuta lyrická báseň do slohu novinářské lokálky, a tím uvedeny ve styk významové oblasti navzájem velmi vzdálené. — Ustrnulá slohová a kompoziční klišé jsou Čapkovi velmi často prostředkem parodických významových přesunů, tak např.

v *Zahradníkovi roku* několikrát popisuje bezradnou práci zahradnického začátečníka slohem přesně organizovaných „návodů“ z příruček; jindy opět s parodickou narážkou na vědecká třídění rozděluje květiny na flóru „nádražní, železniční, řeznickou, hostinskou, slavností“ atd.

Někdy k proměně významových oblastí stačí docela malá rozloha výčtu obsaženého v jediné větě, kde se náhle, bez přechodu, vedle velkých věcí postaví malá, vedle vznešených líbezná atp., tak např.: „Ubíhá hrabství za hrabstvím, v některém krávy leží, v některém stojí, někde se pasou ovce, jinde koně a jinde jenom vrány“ (*Anglické listy, Edinburgh*). Výčet „krávy, ovce, koně, vrány“ je vlivem posledního členu nápadně nesourodý po stránce významové, ježto významová oblast „domácí zvířata“ je náhle protata oblastí „polní pachtvo“, a nesourodost je ještě podtržena slovesem „pasou se“, které se ve vlastním významu hodí jen pro oblast první. Podobnou stavbu má věta: „Raději bych toto ani nepsal, neboť stydím se, že nedovedu přesně říci, je-li nejkrásnější věcí na světě plavba po moři nebo Monreale nebo zahrádka v San Giovanni degli Eremiti“ (*Italské listy, Palermo*); vedle věcí vznešených, jako je moře nebo město se slavnou katedrálou, je zde položena drobná idyla malé zahrádky. I takovéto nesourodé výčty mívají mnohdy zabarvení parodické: „S hydrantem a hadicí lze kropit ovšem rychleji a jaksí ve velkém; za poměrně krátkou dobu postříkáme nejen záhony, ale i pažit, svačící rodinu sousedovu, chodce na ulici, vnitřek domu, všechny členy rodiny a nejvíce samy sebe“ (*Zahradníkovo rok, Zahradníkovo červenec*). Gramatický předěl je v tomto výčtu dán spojkou „ale i“, předěl významový však teprve po slově „pažit“, neboť není totéž kropit trávnik jako postříkat lidi; nesoulad gramatického členění s významovým podtrhuje parodický přechod z jedné významové oblasti do druhé. — Někdy bývá střídání oblastí tak prudce míhavé, že každý člen výčtu přináší s sebou jiné ovzduší: „místa, jež už neumíš pojmenovat a kde se ti mísí strašná modř, úpal, srdceryvný řev oslů, zrající pomeranče a hbité klouzání ještěrek v jediný téměř nepříčetný dojem, kořeněný zápachem trusu a máty“ (*Italské listy, Moře*).

Zde jsme však již na přechodu k věci jiné, k zacházení se slovní zásobou jazyka. Čapkova próza miluje totiž hromadění slov v bohatých a rozmanitých výčtech. Jako příklad poslechněme líčení španělské zahrady:

Za třetí pak španělská zahrada pozůstává především z nejbujnější vegetační džungle, z tropického porostu, ze kterého tryskají palmy, cedry a platany zarostlé lianami bougainvilleí, klematisů, aristolochií, bignonií, dále takových velkolistých šlahounů s květy podobnými svlačci, kterážto rostlina zde sluje „campanilla“; [...]; dále z dracén a datlovníků, chamaeropsů, akácií, fénixů, a proboha, jak já mám vědět, jak se to všechno jmenuje! (*Všlet do Španěl, Jardines*)

V dlouhém pásu defilují tu jména stromů a květin: exotičnost názvů má sama o sobě lyrickou hodnotu; výčet je nekonečně dlouhý a na konci je perspektivně ještě prodloužen zvoláním: „Jak já mám vědět, jak se to všechno jmenuje!“ Z každé skoro stránky knih jako *Italské* nebo *Anglické listy* nebo *Zahradníkovo rok* daly by se uvést nové a nové doklady. Vždy jde v podstatě o totéž: nakupením jmen věcí nebo dějů je charakterizována nekonečná mnohotvárnost a proměnlivost skutečnosti. Občas jsou všechny nakupeňé výrazy synonymní a vztahující se k jediné věci, která má být zachycena z různých stran a v různých osvětleních, např.: „Nuže, sem se všemi slovy, jež praví, že něco je milé, utěšené, vděkuplné, půvabné, rozkošné, spanilé, krásné a líbezná!“ (*Italské listy, Toscana*)

Někdy se synonymní výčet projevuje jako stále opakování téhož pojmenování, ale pokaždé s jiným přívlastkem (popř. přívlastkovou větou), např.:

Jsou grachty⁷⁾ živé, po kterých plují lodi a lodičky, a grachty zarostlé zeleným povlakem řas; grachty chudé, jež páchnou bahnem a rybnou, a důstojné grachty, určené, aby v plném lesku obrazy průčelí patricijských domů; posvátné grachty, v kterých se zrcadlí kostely, a zašlé, osleplé kanály, ve kterých se neobráží ani oko boží [...]

(*Obrázky z Holandska, Grachty a kanaaly*)

Účelem je zřejmě ukázání věci v nejrůznějších perspektivách.⁸⁾

7) Grachty — holandské pojmenování průplavů (kanálů).

8) Záliba ve výčtech se neomezuje toliko na esejistickou a causeristickou prózu Čapkovu: našli bychom ji, a to v zajímavých obměnách, leckdy i v epice. Projevuje se zde např. jako zahrávání s nakupeňými vlastními jmény: „Protože v této historii vystupuje soudce, který vynáší svůj rozsudek nehledě na paragrafy, nýbrž na zdravý lidský rozum, plyne z toho, že se následující událost nemohla stát jinde nežli v Anglii; a sice stala se v Londýně, přesněji řečeno v Kensingtonu; nebo počkejte, bylo to v Bromptonu nebo v Bayswateru, zkrátka tam někde“ (*Povídky z jedné kapsy, Věštyně*). V novele téže knihy (*Ukradený spis 139/VII. Odd. C*) praví policejní agent, prohlížeje místo krádeže: „To udělal Pepek nebo Andrlík; ale Pepek snad sedí.“

Nakonec je třeba říci několik slov o větě v Čapkových cause-riích: obvyklým typem je tu volná souřadnost jednotlivých vět a větých členů; takový typ syntaktické stavby se hladce poddává významovým přesmykům z oblasti do oblasti. I jinak je to věta svrchovaně přízřusobivá a proměnlivá: dovoluje rychlé proměny tempa, střídání intonací (oznamovací, tázací, zvolací, přací a jejich podružných odstínů) i změnu měřítka, v kterém se námět podává. Jako příklad postupu jmenovaného na posledním místě uvedeme líčení baskické hry míčem, zvané „pelota“:

Zatímco se rozvíjí tato vášnivá hra v sázky, odehrává se dole pod publikem pelota v užším slova smyslu, kterou hrají dva a dva páni s takovým dlouhým pleteným luskem nebo korýtkem, upevněným koženou rukavicí na pravé ruce. Do toho lusku chytí seňor Elola letící míček a šups, praští s ním na vysokou zeď, která se jmenuje fronton. Míček se odrazí s hlasitým plesknutím a letí zpátky s razancí projektilu; bums, už jej má ve svém lusku seňor Gabriel a střelí jím do zdi. Hopla, teď jej vylovil ze vzduchu svým luskem seňor Ugdale, zatočil tou pálkou a vrhl míček na fronton jako bombu. A bum, už jej má v korýtku seňor Teodoro a vmetne jej na stěnu, až to zaduní; teď je zas na seňoru Elolovi, aby jej v odrazu chytil. Tedy tohle je zpomalený film; ve skutečnosti vidíte čtyři bílé figurky, skákající každá na své čáře, a bum plesk, bum plesk, bum plesk, nad nimi lítá míček skoro neviditelný.

(Výlet do Španěl, Pelota)

Líčení těžé věci je zde podáno dvakrát: poprvé je každé fázi hry věnována zvláštní věta, podruhé jsou všechny fáze shrnuty do věty jediné. Autor sám srovnává toto dvojité líčení s dvojitou rychlostí filmu; na nápadném příkladě odhalil zde pružnost své slohové a kompoziční metody.

Esejistická a causeristická próza Čapkova je, jak patrně, velmi charakteristická pro svého autora: její žurnalistický ráz, hovorné

Kdyby vymáčkli jenom sklo, tak by to mohl být Dundr, Lojza, Novák, Hosička nebo Kliment. Ale tohle bude Andrlík.“ Najdou se dokonce případy, kde metody výčtu je užito jako kompozičního postupu, tak např.: „Strážník Vrzal [byv střelen] se chytil za břicho a rozběhl se za [zločincem]; po stu krocích se zhroutil; ale to už zahvízdaly policejní píšťalky a několik mužů běželo za prchajícím stínem. Za Riegrovými sady padlo pár výstřelů; čtvrt hodiny nato se několik aut ověšených strážníky hnalo do hořejšího Žižkova a hlídky čtyř nebo pěti mužů prolézaly novostavby té čtvrti. K jedné hodině třeskl výstřel za Olšanským rybníkem; kdosi běžící střelil po mládenci, který se vracel od svého děvčete z Vackova, ale netrefil ho. O druhé hodině uzavíral řetěz strážníků a detektivů Židovské pece a krok za krokem se stahoval“ (Tamtéž, *Oplatkův konec*). Rychlé uplývání děje je tu podáno jako výčet drobných úseků.

zabarvení i typický postoj ke skutečnosti dokreslují podstatně básníkův profil. Vylíčením jejího rázu je vlastně úkol naší studie splněn; zvláštní kapitolu o knize *Maryas* připojujeme jen proto, že teoretické názory básníkovy o literatuře jsou důležité pro poznání jeho vlastní tvorby. Kompozicí a slohem však *Maryas* náleží do skupiny, o které jsme právě pojednali.

V. TEORIE LITERATURY

Studie o literatuře, uveřejňované po několik let v časopisech, sebral K. Čapek v knize zvané *Maryas čili Na okraj literatury*. Již tento titul naznačuje mnoho o celkovém rázu knihy: patronem svého díla učinil autor známého krále z řecké mytologie, který se pustil v závod s Apollinem, bohem múzického umění, a bývá proto stavěn v protiklad k vůdci múz. Podtitul „na okraj literatury“ mluví ještě zřetelněji: Čapek jím naznačuje, že předmětem jeho úvah je nikoli „vysoké“ umění oficiální, ale pokorné umění okrajové (periferní), kterému jméno umění nepřikládají zpravidla ani ti, kdo je tvoří, a které leckdy bývá hodnoceno jako primitivní neumělost nebo jako zrůda, tak např. pouliční písně, kalendářní povídky, lidové romány. Společná vlastnost výtvorů, o kterých autor v této knize pojednává, je bezejmennost původců: buď nejsou skutečně známi, jak je tomu např. při anekdotách nebo „písniích lidu pražského“, nebo na jejich jméně nezáleží, jako je tomu např. při „románech pro služky“; srov. o tom výrok básníka samého: „Obyčejně schází titulní list; vskutku nevím ani jedno jméno knihy nebo autora. Ostatně na jménu zde záleží tak málo jako na jménu skladby, kterou hraje dole na dvoře flašinet. Krása flašinetu stejně jako krása takového románu je neosobní, bezejmenná a obecně lidská.“ Proto se studie netýkají jednotlivých děl ani osobností, ale celých literárních druhů; výjimku tvoří jediná studie, ostatně vznikem nejstarší z celé knihy, *Poeta*, o díle duševně abnormálního básníka; ani zde však není kladen důraz na jméno, uvedené jen v poznámce na konci článku.

Čapek hledá na svém materiálu toliko ustálené znaky druhové: zajímá jej, co činí anekdotu anekdotou, pohádku pohádkou, detektivní povídku detektivkou. Vhodným předmětem takového zkoumání je právě anonymní literatura periferní, protože zde, kde osobnost původcova nemá významu a kde technika ustrnulá

v klíše přechází bez proměny z ruky do ruky, jsou společné druho-
vé znaky zřetelnější než v literatuře „umělecké“, individuálně od-
stíněné. Zájemem o techniku neindividuální tvorby lze také vysvět-
lit, proč se mezi studii ocitají i některé netýkající se literatury
ve smyslu básnictví, byť periferního, nýbrž projevů sdělovacích;
máme na mysli zejména článek *Chvála novin*. Není totiž v moder-
ním písemnictví jiného druhu projevů, který by do té míry pracoval
s tradičními klíši, ať jazykovými, ať obsahovými, jako noviny,
a Čapek v své studii a s důslednou zálibou ukazuje, jak novinářská
technika vtlačuje do uniformujících rámců denní skutečnost,
mnohotvárnou a znepokojivou. Ostatně i noviny a jejich výstavba
se Čapkovi jeví jako cosi blízkého umění: „Každé [novinářské]
ustálené rčení má svou estetickou hodnotu. Je to jakýsi oddech
v přívalu novosti, je to jako refrén, jež čtenář může zapěti s se-
bou. Je to hotový rám, do něhož nová událost hladce zapadne,
čímž je zároveň uspokojivě vyřízena. Sotva se vynoří, přestává být
něčím nebývalým.“ Neopomine také dodat, že „za svého druhu
novináře lze považovati různé rapsody, aiódy, skaldy a bardy“ a že
„Ilias se podobá dnešním novinám“. — Literární druhy, kterými se
autor *Marsya* zabývá, jsou také těsněji než literatura „vysoká“
spjaty s konkrétními společenskými útvary, právě proto, že zastí-
rají osobnost původcovu. Odtud stálý zájem o povahu prostředí,
které jistý druh vytvořilo nebo přijímá.

Především ovšem přihlíží Čapek k tomu, jak je věc „udělána“:
jde-li o pohádku, klade si nad ní otázku po podstatě epičnosti,
jde-li o román „pro služky“, po vlastnostech románu vůbec, při
kalendářních povídkách po stavebných rozdílech mezi literárním
romantismem a realismem. Na ukázkou uvedeme aspoň část úvahy
poslední:

Můžeme různým způsobem definovat literaturu realistickou; v mno-
ha případech realismus je ten druh literatury, ve kterém děj bere
špatný a ponurý konec, kdežto literatura romantická vede spíše ke
koncům triumfálním. Nebo v literatuře realistické se umírá na přiro-
zenou smrt, jako je rozedma plic, úraz, zánět ledvin nebo sešlost vě-
kem, kdežto v literatuře romantické se umírá na dýku, jed nebo sou-
boj. Dále literatura romantická líčí jenom děj, počínajíc tím, že
Angelika, už vyspělá ve sličnou pannu, potkala pana d'Evremonta;
naproti tomu literatura realistická líčí život, to znamená pokud mož-
no celý život; nežli vesnická Anděla vyspěje ve sličnou pannu, muse-

jí se nejprve vzít její rodiče, načež si přikoupí kozu, krávu a něco
polí, mají dceru Andělu, která si nakonec vezme chudého kováře, má
zdárné děti a dožije se vysokého věku, chovajíc na klíně vnoučata.
Kalendářová povídka provází obyčejně své hrdiny od stavu prenatal-
ního až do požehnaného stáří nebo přirozené smrti.

Jiné citáty z knihy *Marsyas* byly uvedeny v předešlých kapitolách,
zejména při rozboru Čapkových pohádek.

Ptáme-li se, jaké osobní a umělecké důvody vedly básníka Čap-
ka k tomu, aby při teoretických úvahách o literatuře sáhl právě
k literární „periferii“, odpovídá sám (ve stati *Proletářské umění*)
takto:

Často mne zarazí u většiny nových knížek, které čtu, vzpomenu-li si,
k jak úzkému kruhu lidí se obracejí [...] Potřebujeme holiče nebo
švadleny košil, ale je velmi málo pravděpodobno, že by holič nebo
šička z konfekce potřebovala zrovna nás a našich knížek [...] Kdyby
se mělo zrodit nové lidové, to jest lidem prožívané umění, muselo by
se patrně velmi přímo a plně obracet k této lidské a lidové přiroze-
nosti; ale nesmělo by k ní jaksí blahosklonně sestupovat, nýbrž pro-
dírat se k ní s námahou a povznesením ducha; neboť jinak není velké-
ho umění. Bylo by nutno dobývat ho z kýče, a nikoliv z oblasti
exkluzivních výtvorů; bylo by třeba ohlédnout se po všelijakých pra-
starých tradicích (k nimž počítám i soudní síň, film, hrdinné eposy,
kolportážní romány a jiné nedosti oceněné zdroje) a pak udělat
z toho umění. Ach, kdybych mohl prorokovat, jak se to udělá, nepsal
bych tento článek, nýbrž napsal bych román; bylo by tam o lásce
a hrdinství a jiných velikých ctnostech, a bylo by to tak krásné, tak
sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval z ruky do
ruky, z ruky rozpíchané, rozleptané od prádla, rezavé cihelným práš-
kem, potřísněné inkoustem do rukou označených zase jiným těžkým
životem, až by se u všech výtisků ztratil titulní list a nikdo by nevě-
děl, kdo to napsal.

Tento projev, ve spojení s celou knihou, která jej obsahuje, osvět-
luje nově některé vlastnosti literární tvorby Čapkovy: tak zejmé-
na slohové přibližování k řeči hovorové i sklon k žurnalismu se
objevují jako souběžně se snahou o široké zlidovění literatury. Je
možné uvést i přímé paralely mezi jednotlivými básnickovými spi-
sy a teoretickými články: povídkovým knihám s tématy detektivní-
mi — jsou to kromě některých čísel z *Božích muk* soubory *Povídek
z jedné a druhé kapsy* — odpovídá studie *Holmesiana čili o detektiv-
kách*; kniha *Devatero pohádek* má za protějšek studie *K teorii pohádky*,

Několikero motivů pohádkových, Několik pohádkových osobností. Úzké sepětí a souběžnost básnické praxe s literární teorií dosvědčují v Čapkovi spisovatele vědomě vyhledávajícího prostředky své tvorby i odvažujícího efekty, kterých jimi dosahuje, konstruktéra svrchovaně jistého svým gestem.⁹⁾

(1934)

PRÓZA K. ČAPKA JAKO LYRICKÁ
MELODIE A DIALOG

Nad čerstvým hrobem velikého současného spisovatele, jímž byl K. Čapek, lze a je třeba, jak se také již několikanásobně stalo, pokoušet se o zachycení všeho lidsky důvěrného a prchavého, čím byl obklopen jeho zjev, všeho, co zítra hrozí zapadnout do nepaměti; i vidíme, jak z drobných vzpomínek těch, kdo stáli Čapkovi blízko a nejbliže, noří se pozvolna, modelována jednotlivými úderly, definitivní lidská podoba toho, jenž právě „věčností byl změněn v sebe sama“. Nelze však ještě učinit totéž s jeho dílem, které smrtí svého původce daleko ještě nepřestalo být přítomné, daleko ještě nenabylo tváře definitivní a neproměnné. V těžkostech dnešní chvíle — a právě pro ně — netkví Čapek-básník svým dílem mimo nás, ale uvnitř jednoho každého z nás. Je jedním z hlasů našeho svědomí, z hlasů, které se domáhají slyšení při jakémkoli pomýšlení na dnešní a budoucí uspořádání světa, poměru člověka k člověku a ke skutečnosti. Hlas básníka Karla Čapka nezaléhá k nám z dalek minulosti jako sladká ozvěna dohaslých zájmů a sporů, přijímaná bez námitek proto, že je už zcela nesrozumitelná, ale jako živá, vášnivá a plně přítomná apologie, vyzývající k odpovědi a k zaujetí stanoviska. Bylo by proto předčasné pokoušet se o „definitivní zhodnocení“, jež se rovná likvidaci, uložení do příhrady a které umožňuje dočasné zapomenutí. Tolik budiž řečeno na omluvu toho, že na hrob básníkův neklademe všeobjímající nekrolog, nýbrž prostou studii, věnovanou jedné z otázek umělecké výstavby Čapkova díla.

Název naší studie zdá se naznačovat omezení materiálu; je proto třeba podotknout, že hodláme-li vyjít od *zvukové* stránky

9) Rozbory podané v tomto úvodu přihlížejí toliko k umělecké výstavbě Čapkovy prózy. Stranou zůstaly zejména otázky pasivního i aktivního vztahu básníkovy díla ke společenskému a kulturnímu dění, ač právě Čapek reaguje citlivě na stav a proměny obecné mentality. Tak např. nejistota, kterou vyznívají všechny povídky *Božích muk*, nemá jen zdůvodnění umělecké, ale odpovídá zároveň pocitu obecné nejistoty, provázející osudy společnosti i jednotlivců za světové války. Poválečná *Továrna na absolutno* je odrazem a zároveň kritikou rozkolísání všech hodnot, přivozeného světovou válkou. Převratný vynález, na kterém je vybudován námět *Krakatitu*, je symbolem — a román sám opět kritikou — titanismu, zejména průmyslového a obchodního, provázejícího rekonstrukci ochuzené a zpusťované Evropy. Bylo by lze sledovat linii i dále: jiný je např. kulturní a ideologický stav, z kterého vyrůstá *Povětroň*, než onen, kterému odpovídají *Povídky z jedné a druhé kapsy*, ač příbuznost výstavby těchto děl je nesporná. — Zjednodušení, které vzniklo omezením našeho úvodu na stránku uměleckou, bylo vyvoláno zvláštním určením antologie.