

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Poetika prostoru v díle Josefa Čapka

Bc. Veronika Janečková

**Diplomová práce
2019**

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Veronika Janečková**
Osobní číslo: **H16372**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Dějiny literární kultury**
Název tématu: **Poetika prostoru v díle Josefa Čapka**
Zadávající katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Po přehledu využitelných pramenů a sekundární literatury bude vymezen pojmový aparát a představena hermeneutická metoda. Analýza a interpretace zvolených textů Josefa Čapka, a to s přihlédnutím k autorově výtvarné činnosti, se zaměří na osobitou poetiku prostoru, ovlivněnou neoklasicistickými a expresionistickými východisky. Práce by měla prověřit hypotézu o Čapkově moderním tradicionalismu.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

BACHELARD, G.: Poetika prostoru, Praha 2009 HODROVÁ, D.: Poetika míst, Jinočany 1997 HRBATA, Z.: Prostory, místa a jejich konfigurace /in/ Na cestě ke smyslu, Praha 2005 SLAVÍK, J. - OPELÍK, J.: Josef Čapek, Praha 1996

Vedoucí diplomové práce:

doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce: **30. dubna 2018**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. března 2019**



prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Szt. 10. Pardubice, Sar. 001 1-0

L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2018

Prohlášení

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše. Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 9/2012, bude práce zveřejněna v Univerzitní knihovně a prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 11. června 2019

.....

Veronika Janečková

Poděkování

Děkuji vedoucímu své práce doc. PhDr. Petru Poslednímu, Csc., za veškerou pomoc, ochotu a možnost psát tuto práci pod jeho odborným vedením.

Název práce

Poetika prostoru v díle Josefa Čapka

Anotace

Předkládaná diplomová práce se zabývá analýzou jazykové a tematické výstavby textů Josefa Čapka s detailním zaměřením na způsob utváření prostoru ve struktuře vyprávění. Problematika prostoru je nazírána v souvislosti s literárně-kulturním vývojem v českém prostředí. Do zkoumané oblasti zahrnujeme povahu prostředků, které spolu se stylistickými a dalšími zobrazovacími postupy evokují představy o prostoru literárního díla. Ve středu badatelského zájmu se proto ocitá analýza topik, jakožto ustálených literárních schémat, které se staly součástí literární kultury. Pozornost věnujeme rovněž výstavbě celku a způsobu vazby na jednotlivé dílčí motivy, čímž dochází k prozkoumání otázky vnitřní spojitosti díla. Dalším cílem diplomové práce je objasnění vazeb Čapkovy tvorby na kulturně-politický kontext. Na základě soudobé kritické recepce analyzujeme vztah k literární tradici na jedné straně a plnění funkce literatury na straně druhé.

Klíčová slova

Josef Čapek, literární prostor, hermeneutika, topologie, tematologie, hledání perspektivy, politizace prostoru, ideologizace literatury

Title

The Poetics of Space in the Josef Čapek's Work

Abstract

This thesis deals with the analysis of the linguistic and thematic construction of Josef Čapek's texts with a particular focus on the way of creating space in the narrative structure. The issue of space is observed in the context of literary-cultural development in the Czech environment. Into the surveyed area, we include character of the means used in the Čapek's work which together with stylistic and other imaging techniques evoke images of the space of a literary work. Therefore, the focus of the research interest is the analysis of topics as well-established literary schemes that have become part of literary culture. We also pay attention to the construction of the complex whole and the way of linking to individual sub-motifs which leads to exploring the question of the inner cohesion of the work. Another aim of this thesis is to clarify the links between Čapek's work on the cultural-political context. On the basis of the contemporary critical reception, we analyse the relation to the literary tradition on the one hand and the fulfilment of the function of literature on the other.

Keywords

Josef Čapek, literary space, hermeneutics, topology, thematology, searching for perspective, politicization of space, ideologization of literature

Obsah

Úvod	1
I. Východiska výzkumu	3
1 Prameny	3
2 Sekundární literatura	8
3 Metodologie	13
II. Hledání perspektivy	20
1 Od bratrské spolupráce k osamostatnění	20
2 Zkouška životních možností	31
3 Stín kapradiny	43
4 Politizace prostoru	57
5 Kulhavý poutník	64
III. Tíha obav	76
1 Ideologizace literatury	76
2 „Vesele nemůžu, smutně nechci“. Čapkova tvorba v době nacistické okupace	84
2.1 Dějiny zblízka	84
2.2 „Nahoře ostnatý drát“	87
Závěr	93
Bibliografie	100
Přílohy	107
Summary	111

Úvod

Prvořadý impuls pro napsání předkládané diplomové práce představovalo unikátní postavení Josefa Čapka v českém kulturním prostředí. Ačkoli o jeho nezařaditelném působení *mezi* moderními směry a osobitosti uměleckého výrazu pojednávají již mnohé publikace, doposud nevznikla žádná systematická analýza problematiky prostoru v autorově tvorbě. Bohatá sekundární literatura ne zcela dostatečně reflektuje důležitost detailního rozboru díla a jeho následného zasazení do kulturně-spoločenského kontextu. Nové možnosti uchopení funkce prostoru spatřujeme v interpretaci textu prostřednictvím hermeneutiky.

Diplomová práce je členěna do tří oddílů, přičemž každý z nich tvoří soudržný tematický celek. První část do sebe pojímá východiska výzkumu, jež na několika stranách podrobněji přibližujeme a upřesňujeme. První kapitola této části obsahuje vymezení pramenů, kterými se v diplomové práci zabýváme. Následující kapitola objasňuje zvolenou sekundární literaturu. Pozornost věnujeme zejména zásadním pracem dosavadního bádání o Josefu Čapkovi, přičemž hlavní zdroj odborného poučení pro nás představuje rozsáhlá monografie Jiřího Opelíka a Jaroslava Slavíka. Zároveň nastiňujeme přední osobnosti soudobé kritické recepcce Čapkových knih, na jejichž textech demonstrujeme rozdílnost přístupu k autorovu dílu. Druhá kapitola rovněž zahrnuje odbornou literaturu, již shledáváme inspirativní pro analýzu časoprostorových komponentů. Za vhodné považujeme také explicitně definovat využívanou metodologii práce. Z tohoto důvodu věnujeme závěrečnou kapitolu první části upřesnění našeho chápání hermeneutiky a důvodu jejího zvolení pro účely výzkumu.

Druhý oddíl zachycuje proces hledání autorova vlastního způsobu uměleckého výrazu. Přerod z počáteční literární spolupráce bratří Čapků k tvůrčímu osamostatnění mapuje první kapitola této části. Na ni navazuje představení kulturně-politického kontextu daného období, který ozřejmuje provázanost veřejného prostoru s experimentováním v oblasti autorské perspektivy. Ta je neoddelitelně spjata s procesem utváření vlastních postojů a ujasňování si životních hodnot, na což poukazujeme zejména v detailní analýze novely *Stín kapradiny* a eseje *Kulhavý poutník*. V samostatných kapitolách, které těmto dvěma zásadním knihám věnujeme, si rovněž všímáme, jakým způsobem hledisko vypravěče výrazně determinuje utváření prostoru díla. Literární rozbor uvedených knih doplňuje neméně podstatná kapitola, pojednávající o provázanosti kultury a politiky, v níž objasňujeme proces politizace prostoru.

Třetí oddíl charakterizuje tíživou atmosféru vzešlou ze zřetelné radikalizace společnosti a bezprostřední hrozby druhé světové války. Tématem první kapitoly této části se stává ideologizace literatury, střetávání hodnotových vzorců a kulturních kódů. V navazující kapitole přibližujeme Čapkovy politické karikatury, které spoluutvářely kulturní prostor v době urputného boje proti fašistické a nacistické ideologii. Za svůj vzdor byl Čapek následně vězněn v několika koncentračních táborech, přičemž v jednom z nich napsal unikátní dílo *Básně z koncentračního tábora*. Podrobná analýza prostorových a časových komponentů těchto básní uzavírá třetí a poslední úsek diplomové práce. Text doplňuje přílohová část, zahrnující obraz *Dva muži v lese* a tři karikatury, o nichž se podrobněji vyjadřujeme v příslušných kapitolách.

I. Východiska výzkumu

1 Prameny

V případě tvorby Josefa Čapka vyvstává otázka, zda je nezbytné do výzkumu zahrnout rovněž díla vzniklá ve spolupráci s bratrem Karlem. Povídky bratří Čapků jsme se rozhodli do diplomové práce zařadit zejména proto, že opomenutí těchto děl by se rovnalo jejich přisouzení Karlu Čapkovi. V neposlední řadě je potřeba si položit otázku, zda Josef Čapek spoluvytvářel nějaký konkrétní literární směr, či zda tvořil napříč směry a vytvořil si tak vlastní svébytnou poetiku.

V juveniliích bratří Čapků můžeme pozorovat secesní i neoklasicistní tendence. Jiří Opelík si dokonce všímá paralel rané tvorby Josefa Čapka s dopisy, které ve stejnou dobu posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové. Opelík poukazuje na jistou autostylizační zálibu, na prvky secese, které se stejně jako ve společných dílech bratří Čapků projevují i v korespondenci intimního rázu. Jedná se o *literárnost* (neboli vysokou uměleckou hodnotu uvedeného ego-dokumentu), jejíž vysoce stylizovaná secesní podoba se z Čapkových dopisů vytratila v průběhu jeho pobytu v Paříži „právě tak, jako během jeho pařížské epizody vymizela secesnost z jeho beletrie.“¹ V době, kdy bratří Čapkové píšou povídku *Zářivé hlubiny* (kterou Opelík označuje za „první kubistickou povídku českého písemnictví“²), se mění také styl vyjadřování v Josefově korespondenci; ona podoba literárnosti, význačná pro předchozí tvůrčí období, výrazně slábne. Co naopak narůstá, je využívání výtvarných principů v autorově slovesné tvorbě. *Tři prózy*, poprvé publikované v *Almanachu na rok 1914*, stejně jako pozdější povídkové soubory *Lelio* a *Pro delfína*, představují spíše sled jednotlivých obrazů a výjevů, čímž vyvstává nutnost pozorovat tyto vazby a správně je vymezit v rámci autorovy poetiky.

Pro účely diplomové práce je zásadním faktorem také Čapkova inklinace k expresionismu, která se v textu projevuje mimo jiné vytvářením prostoru tematicky deformovaného. S tímto jevem se pojí otázka autorova vnitřního dramatu jakožto člověka, který dané prostředí takto vnímá; prostor se tedy v tomto případě jeví jako forma určitého pocitu. Autorovo vytváření

¹ OPELÍK, Jiří. *Dvojí historie*. In: ČAPEK, Josef. *Dvojí osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980, s. 300.

² OPELÍK, Jiří. *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přivažkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016, s. 20.

dynamického prostoru v literárním díle rovněž úzce souvisí se zobrazováním dynamického prostoru v díle výtvarném.

Další tvůrčí období, které diplomová práce reflektuje, se vyznačuje autorovým přechodem k meditaci. Jiří Opelík podotýká, že je tento jev patrný rovněž v Čapkově korespondenci: znovu se navrácí ona literárnost, tentokrát ovšem posunutá do esejistické roviny. Objevují se reflexivní úseky, které předznamenávají autorovu pozdější tvorbu, sledující především *pohyb myšlenky*³. Opelík dále připomíná: „Velkolepý esej Kulhavý poutník vydaný roku 1936 nespádl z nebe, první krok k němu učinil Josef Čapek už dvacet let předtím. A podobně se najdou v Čapkových dopisech psaných za první světové války už předobrazy některých aforismů jeho pozdní knihy *Psáno do mraků*.“⁴

V diplomové práci se autorovou korespondencí zabýváme především z důvodu ztotožnění se s názorem Jiřího Opelíka, který ji označuje za velmi cenný zdroj informací, jenž „odkrývá zrod některých próz včetně jejich autobiografického zázemí, osvětluje autorské záměry, popřípadě autorovu psychologii, zmiňuje se o Čapkových literárních stycích a láskách, naznačuje styčné body mezi jeho malováním a psaním, proniká do zákulisí literární spolupráce s bratrem Karlem a připomíná i první krůčky J. Pospíšilové – jako překladatelky – na literárním poli.“⁵ Jedná se tedy o ústřední pramen, jenž přibližuje nejen genezi Čapkovy tvorby, ale také autorovo smýšlení obecně, což nám bude následně nápomocno při vlastní interpretaci jeho děl.

Za další významný pramen považujeme publikaci *Nepřicházejí vhod: Josef Čapek – Bohuslav Reynek. Dopisy, básně, překlady, prózy*. Zásadní je pro nás zejména korespondence, ačkoli pouze jednostranná. Jedná se o dopisy Josefa Čapka Bohuslavu Reynkovi; listy Bohuslava Reynka psané Čapkovi se nedochovaly, neboť bratři Čapkové si korespondenci neuchovávali.⁶ I přesto se nám nabízí unikátní pohled do středu autorovy činnosti, jež značně obohatila literární kulturu. Dopisy mimo jiné dokládají účast na překladech francouzských děl; Čapek Reynkovi nabízí různé alternativy překladu jednotlivých pasáží a zároveň mu poskytuje

³ OPELÍK, Jiří. *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přívazkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016, s. 44.

⁴ OPELÍK, Jiří. *Dvojí historie*. In: ČAPEK, Josef. *Dvojí osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980, s. 307.

⁵ Tamtéž, s. 302.

⁶ GLIVICKÝ, Josef. *Poznámky a vysvětlivky*. In: ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 91.

zpětnou vazbu pro jeho vlastní návrhy (kupříkladu svému příteli vytýká „příliš výrazové cudnosti“⁷).

Z dopisů je rovněž patrné, v jaké atmosféře vznikala Čapkova práce pro knižní kulturu, jež se odehrávala ve spolupráci s Bohuslavem Reynkem a Josefem Florianem. Čapkovy knižní ilustrace a obálky pro osoby jemu velmi blízké, byly vyhotoveny z „potěšení rázu soukromého, nevýdělečného“⁸. Po obdržení jistého obnosu peněz se v jednom z dopisů dočítáme následující slova: „Nejste dobrými obchodníky, když si zatěžujete rozpočet položkami, které naprosto nejsou nutné. Dělal jsem Vám řezbičky rád, z přátelství, a udělal jsem jich takový počet jen proto, že mne to bavilo, a ne proto, abyste museli za to mnoho platit. Přejde to beztak v tiskárně draho. – I máte to tedy přátelsky přijmout a ne se uhanět placením; důležitější je vydávat knížky a na to spíše potřebujete peněz a co mne se týká jsem 1) rád, že mohu něco udělat, a 2) chvála bohu, to živobytí vždycky nějak proklepu a jinak nepotřebuji peněz, když je to živobytí uhrazeno. Tak mi prosím Vás žádné zbytečné honoráře neposílejte a dejte to raději do vydávání knížek.“⁹ Skutečnost, že dobré vztahy a kvalitní práce znamenaly pro Čapka velmi mnoho, dal najevo rovněž ve svém příspěvku do ankety časopisu *Přítomnost* s názvem *Proč nejsem komunistou*: „Nejsem tedy komunistou, protože mám rád člověka, protože mám větší úctu a lásku k dílu než k jakékoliv moci.“¹⁰

Zmiňovaný časopisecký příspěvek nám spolu s uvedeným souborem dopisů připomíná, že je potřeba si uvědomit následující fakt: souběžně s tvorbou uměleckou, kdy vznikaly prózy a malby plné expresionistické deformace, psal Josef Čapek také rozmanité a „odlehčenější“ útvary pro časopisy (články, fejetony, výtvarné kritiky atd.) Autor si evidentně velmi dobře uvědomoval, pro koho danou věc píše, a tyto dvě linie od sebe poměrně příkře odděloval. V jednom z dopisů například uvádí, že další prózy zatím psát nemůže, neboť „se naškrábe dost pro redakci“¹¹ a na ostatní tvorbu mu již nezbyvá čas. Dále dodává: „Myslím, že už druhou knížku próz ani neudělám. Mám rozepsáno něco z oboru výtvarného už od prvních válečných let a nemohu se dostat k tomu, abych to dokončil. Když mi zbývá čas, tak maluji a kazím plátna a o psaní se nestarám; není to prostě možno to vše vedle sebe pořídit, když je tu to nezbytné

⁷ ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 25.

⁸ Tamtéž, s. 39.

⁹ Tamtéž, s. 41.

¹⁰ HOŘEK, Jaromír (ed). *Proč nejsem komunistou*. Lidové noviny, Praha 1990, s. 54.

¹¹ ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 41.

psaní pro redakci, ne sice mnoho, ale přece tolik, že se od psaní vracím jak jen mohu ke štafli a nechci už ani vidět pero. Jinak bych jistě psal.“¹²

Za zásadní zdroj informací považujeme dopis z „konce srpna nebo začátku září 1924“¹³, označeného pořadovým číslem [26]. Poté, co Čapek vyjmenovává vyvstálé potíže s jeho chystanou výstavou, sděluje Reynkovi následující dojmy: „Děkuji Vám velmi za referát v Pramenech. O té knížce ‚Málo o mnohém‘ nevyšly, nechápu ani proč, téměř žádné referáty, všeho všudy tři. Ale stejně tak i o Delfinovi nevyšlo nikde dosud nic, jediné v Lidových novinách a od pana Floriana v Pramenech. Zdá se, že nikde pro to není místa.“¹⁴ Vyvstává tedy otázka, jaký obraz o veřejném prostoru je zde vytvářen, a jak je prostor jako kulturní kategorie představován v korespondenci autora, jenž na základě chabé odezvy v rámci kritické recepce vyřkl výrok, že jeho literární počiny „nepřicházejí vhod“¹⁵.

Čapkova výpověď, podpořená dalším obdobným prohlášením („Jinde se o nás mnoho nestarají.“¹⁶), se rovněž promítla do názvu celé publikace. Výrok *nepřicházejí vhod* zde funguje jako sjednocující prvek osudů Josefa Čapka a Bohuslava Reynka, mezi nimiž – jak uvádí Ludvík Kundera v úvodu publikace – panovala „vzácná shoda mezi básníkem a výtvarníkem. Reynkův ‚smutek země‘ je i smutkem Čapkovým, Čapek nebyl cizincem v Reynkových ‚zlých krajinách‘“¹⁷. Ludvík Kundera připomíná, že Reynkova i Čapkova tvorba vzešla ze stejné atmosféry, a že stojí *mimo*.¹⁸ K podobnému závěru došel také Jiří Opelík, který o Čapkových dílech napsal následující slova: „Prózy Lelia působily a dodnes působí, jako by stály vně českého písemnictví. Proto ty ustavičné pokusy spráhnout je s jinými literaturami: Šalda je vykládal jako návrat k Poeovi, Baudelairovi, Rimbaudovi, surrealisté v nich objevili silný vliv Lautréamontův.“¹⁹ Totožným způsobem se vyjádřil rovněž Jan Zrzavý, když charakterizoval Čapkovu tvorbu jako „o samotě stojící stranou v koutě“²⁰.

¹² ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 41-42.

¹³ Tamtéž, s. 73.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž, s. 85.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ KUNDERA, Ludvík. *Devatero překvapení*. In: ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 14.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ OPELÍK, Jiří. *Dvoji historie*. In: ČAPEK, Josef. *Dvoji osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980, s. 306.

²⁰ PEČINKOVÁ, Pavla a Společnost bratří Čapků. *Maliř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Academia, Praha 2004, s. 166.

Nyní se vracíme k otázce, kterou jsme si zpočátku položili. Josef Čapek, ačkoli byl ovlivněn mnoha směry, se vždy inspiroval určitou myšlenkou či způsobem vyjádření, které však následně *překročil* (respektive *převýšil*). Vytvořil tak vlastní svébytnou poetiku; jeho samostatné a původní umění jej však v určitém směru odsunulo do periferie literárního a veřejného prostoru, ačkoli svou publicistickou tvorbou se nacházel v centru kulturního dění.

Pro pochopení veškerých zásadních souvislostí se v předkládané práci zabýváme rovněž kulturně-spoločenským kontextem, který nám umožní pojmut vytyčenou problematiku v celé její komplexnosti. Ze stejného důvodu neopomeneme ani *Básně z koncentračního tábora*, které představují odlišný typ svědectví o hrůzách koncentračních táborů, než jaký mohou poskytnout historické prameny. Tyto básně jsou zároveň zásadní pro analýzu prostorových komponentů, neboť je v jejich moci „překračovat ostnatý drát a pohybovat se ve svobodném prostoru, přemáhat ‚chorý čas‘ bezvýhodného vězňova čekání a vykřesávat naději na znovushledání.“²¹

²¹ OPELÍK, Jirí. *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přivažkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016, s. 48.

2 Sekundární literatura

O Josefu Čapkovi bylo dosud napsáno již mnoho prací. Tím vzniká potřeba diferencovat několik přístupů, které se v nich vytvořily, a to ze dvou hledisek: nejprve je nutné rozlišit názory vrstevníků pomocí zohlednění soudobé kritické recepce, čímž dojde k probádání vztahu k literární tradici a plnění funkce literatury. Pozornost věnujeme kritikám vzešlých z prostředí *Lidových novin* a okruhu osobností soustředěných okolo nakladatelství *Aventinum*. Nazírání na Čapkovo dílo v rámci literární kultury rozšiřují také názory kritiků levicové avantgardy, jakožto i katolicko-agrární proud; zahrnuty jsou rovněž postřehy F. X. Šaldy. Názory vrstevníků dále čerpáme z publikace sestavené Pavlou Pečinkovou a Společností bratří Čapků s názvem *Malíř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Tuto knihu zařazujeme do sekundární literatury i přes její biografický ráz, jež ji staví blížeji k pramenům, na druhé straně však obsahuje texty patřící do literární vědy.

Kromě názorů Čapkových vrstevníků se zabýváme rovněž pracemi literárních historiků, kteří s určitým časovým odstupem analyzují daná díla v závislosti na vytyčené metodologii; tyto práce pro nás představují hledisko druhé. Stěžejními osobnostmi dosavadního stavu bádání v literárním a výtvarném odkazu Josefa Čapka jsou především Jiří Opelík a Jaroslav Slavík. Spojením Opelíkových literárněvědných pasáží a rozborů výtvarného díla z pera Jaroslava Slavíka vznikla roku 1996 dosud nejrozsáhlejší monografie o Josefu Čapkovi, kterou považují za zásadní zdroj svého zkoumání. Ačkoliv předkládaná diplomová práce vychází z dosavadních poznatků o autorově tvorbě, důraz je položen především na utváření a představování prostoru, spolu s analyzováním jednotlivých technik zobrazení. Strukturalistu Jiřího Opelíka jsme citovali již mnohokrát v souvislosti s referováním o pramenech; v průběhu práce se na něho mnohokrát obracíme, neboť se jedná o předního znalce tvorby Josefa Čapka. Strukturalistický pohled je dále zastoupen např. pracemi Zdeňka Kožmína a Františka Všetického.

Ačkoli se mnohokrát setkáváme s koncepcí, která Josefa Čapka vnímá coby osobu „roztržštěnou“ na několik částí (resp. do několika tvůrčích oblastí), personalistické pojetí Václava Černého jej naopak chápe jako člověka *celého*.²² Dále se rovněž setkáváme s tvrzením,

²² PEČINKOVÁ, Pavla a Společnost bratří Čapků. *Malíř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Academia, Praha 2004, s. 168.

jež charakterizuje Čapka jako „člověka nejhloběji žijícího ze své doby“²³. *Hloubka* ostatně bývá s tímto autorem spojována velmi četně, nepochybně pro jeho touhu po neustálém sebepoznávání, které proniká pod povrch a směřuje *hluboko* do duše. Výrazová estetika Václava Černého má k tvorbě Josefa Čapka blízko rovněž z toho důvodu, že alternativní svět, jenž Čapek vytváří a který podléhá vlivu klasicismu i expresionismu, má své kořeny právě ve výrazové estetice; tuto koncepci však následně překračuje a posouvá ji dál.

Kromě již uvedené *hloubky* bývá s Čapkem spojována také další vlastnost, a tím je *těžkomyslnost*. Tento pojem si Václav Černý – jak sám ve své stati *První náčrt k studii o Josefu Čapkovi* poznamenává – vypůjčil přímo z autorova slovníku²⁴ a používá jej k přiblížení Čapkova životního postoje: život pro něho představuje především *úkol*, určité *poslání*, při němž je zapotřebí smyslu pro *odpovědnost*. Černý přidružuje ke slovu *poslání* ještě adjektivum *poznávací*²⁵, které se v případě Josefa Čapka projevuje skrze jeho tvorbu, obsahující několik rozličných verzí k jedné myšlence či vnitřní události.

Neustálou přítomnost tohoto úkolu v autorově smýšlení nazývá Jan Patočka *těžkokrevností*, „která neustupuje od svých podstatných věcí, ta těžkokrevnost, která působí, že tento poutník za absolutnem tak těžce, tak kulhavě kráčí.“²⁶ Patočkův fenomenologický přístup se tak pro nás stává dalším pohledem na danou problematiku, jenž bude v předkládané práci zohledněn. V neposlední řadě se zaměříme na otázku znakovosti (neboli na přístup sémiotický), přičemž hlavním zdrojem se pro nás stávají práce Marie Kubínové a Zdeňka Mathausera. Neopomeneme však ani teorii literární komunikace a poststrukturalismus (např. Petr Mareš, Marie Langerová).

V diplomové práci si dále klademe otázku, jak byl vnímán prostor jakožto kulturní kategorie v období meziválečném, spolu s vnímáním prostoru v rámci literární kultury (pojetí literatury ve smyslu návaznosti na určitý směr). Získané poznatky pak následně propojujeme s analýzou prostoru vyprávěného (nativ), prostoru tematizovaného (kompoziční postupy v rámci tektoniky, čili prostor textologický), a prostoru četby, neboli s prostorem dotvářeným empirickým čtenářem v rámci interpretace. Zohledňujeme rovněž prostor spjatý s určitým regionem (např. úvaha *Rodné krajiny*) v konfrontaci s literární sémantikou, klenoucí se *nad*

²³ PEČINKOVÁ, Pavla a Společnost bratří Čapků. *Maliř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Academia, Praha 2004, s. 168.

²⁴ Tamtéž, s. 171.

²⁵ Tamtéž, s. 175.

²⁶ Tamtéž, s. 182.

tímto geografickým prostorem. Při analýze konkrétních komponentů, podílejících se na utváření sémantiky prostoru, vycházíme z tematologických studií Daniely Hodrové, přičemž se snažíme o jejich samostatné uplatňování na zkoumanou problematiku. Pozornost věnujeme též výstavbě celku a způsobu vazby na jednotlivé dílčí motivy (neboli otázka vnitřní spojitosti díla).

Při analýze literárního prostoru dále čerpáme z knihy Alice Jedličkové *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Tato autorka rovněž publikovala v *Almanachu na rok 1914: Mezi modernou a avantgardou* podnětnou studii, ve které se vyjadřuje přímo k textům Josefa Čapka. Jedličková uvádí, že v případě Čapkových *Tří próz* velmi často dochází na jedné straně k „podinterpretaci“, na straně druhé však tyto prózy narážejí „na úskalí nadinterpretace plynoucí z akcentování programnosti.“²⁷ Studie se tedy zabývá problematikou interpretace a následné klasifikace autorových děl: „Ale zároveň nelze popřít, že se tu do oběhu v kulturní komunikaci ve zkratce – možná až příliš rázné zkratce – poznovu dostává poměrně radikální klasifikace Čapkových textů. V některých analýzách Čapkových *Tří próz* zase můžeme pozorovat, jak důsledná historická kontextualizace místy vede ke čtení až předjednanému, jež se veškeré vlastnosti sledovaného díla snaží vpravit co nejtěsněji do zřetelných mantinelů dobového usilování o novou podobu umění a jeho vztahu ke světu. Tento interpretační sklon bych obecně nazvala ‚obětováním syntagmatiky textu ve prospěch nadřazeného paradigmatu‘. [...] To ovšem vůbec neznamená, že paradigmatickosti je třeba se bránit: spíše možná stojí za to poněkud ustoupit od privilegovaného paradigmatu programovosti a pokusit se do pozorování textu zavést jiné.“²⁸

Při analýze prostoru se inspirujeme rovněž poznatky Gastona Bachelarda, shrnutých do publikace *Poetika prostoru*. Zaujala nás zejména teorie o *nezměrnosti prostoru*, kterou využíváme při rozboru novely *Stín kapradiny* a *Básní z koncentračního tábora*. Nahlížení na problematiku prostoru rozšiřujeme též o výtvarnou perspektivu; citujeme rozsáhlou monografii Věry Ptáčkové s názvem *Česká scénografie XX. století*, ve které se objevuje pojednání o Čapkově scénografické práci a řešení prostorové otázky. Neopomínáme ani autorovy významné počiny v oblasti knižních obálek, o nichž nacházíme zmínky v publikaci *Knihy v českém kubismu* od Jindřicha Tomana.

²⁷ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Čapkovy Tři prózy. Čtení nečasové, neprogramní*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914: Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 99-100.

²⁸ Tamtéž, s. 100.

Výrazně jsme pracovali též se sémiotickým výzkumem Borise Uspenského, publikovaným pod názvem *Poetika kompozice*. Koncepti „zorného úhlu“ a rozpracování jednotlivých hledisek jsme uplatnili zejména při analýze *Stínu kapradiny*. Frekventovaná proměna perspektivy, jež je pro tuto novelu charakteristická, takřka vybízí k detailnímu rozboru, vycházejícímu z poznatků Borise Uspenského.

Podnětným zdrojem inspirace se pro nás stala také studie Zdeňka Kožmína s názvem *Čas a prostor v Ortenově poezii*. Při analýze časoprostorových komponentů *Básní z koncentračního tábora* si všímáme četných podobností v motivické výstavbě Čapkových a Ortenových básní. Jedná se především o *těsnou blízkost života a smrti, prázdnotu a temnotu*; s *pocitem pohřbení zažíva* úzce souvisí motiv *hlíny, rakve, hrobu*, prostorová opozice *nahoře a dole*. Z Kožmínových studií vycházíme rovněž při zkoumání prostoru a času v povídkové tvorbě bratří Čapků, stejně jako v případě povídkových souborů Josefa Čapka *Lelio* a *Pro delfína*. Kožmín svou interpretaci (nejen) těchto děl shrnul do knihy s názvem *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*.

Problematiku prostoru nazíráme rovněž v souvislosti s literárně-kulturním vývojem v českém prostředí. Při definování kulturních kódů, které existovaly souběžně a společně utvářely kulturní prostor, využíváme zejména *Dějiny české literatury IV*. Pro správný výklad kulturně-politického kontextu vycházíme z prací Zdeňka Kárníka, Roberta Kvačka, Jaroslava Meda a Věry Olivové. Důležité kulturní spojitosti objasňuje publikace *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918-1938* od Kateřiny a Karla Pioreckých.

V diplomové práci využíváme též *Lexikon teorie literatury a kultury* a ediční poznámky ke knihám *Publicistika 1* a *Publicistika 2*. V této souvislosti považujeme za vhodné připomenout, že Čapkovu dílu se v posledních letech dostává zasloužené pozornosti zejména díky nakladatelství Triáda, které od roku 2008 vydává Spisy Josefa Čapka. První dva svazky se věnují beletrii, přičemž třetí kniha je orientována na beletrii pro děti. V pořadí čtvrtý a šestý svazek představuje výbor z autorovy publicistické činnosti; *Publicistika 2* do sebe pojímá výhradně výtvarné eseje a kritiky. Z důvodu Čapkovy rozsáhlé reflexe výtvarného umění je připravována také *Publicistika 3*, která se stane sedmým svazkem Spisů Josefa Čapka. Pátý díl je věnován *Knihám o umění* (konkrétně *Nejskromnější umění, Málo o mnohém, Umění přírodních národů*).

Důvodem pro využití takto početné sekundární literatury je snaha o zachycení rozdílných úhlů pohledu na Čapkovu tvorbu a zároveň upozorovat různá hlediska v dílech samotných. Myšlenka, že literární dílo má schopnost otevírat možnosti několika různorodých verzí života a bytí, výrazně umocňuje důležitost empirického čtenáře. A tyto možnosti, které před nás daný text staví, nám může pomoci objevit hermeneutika.

3 Metodologie

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl interpretovat text v návaznosti na hermeneutiku, neboť tento metodologický směr otevírá nové možnosti uchopení funkce prostoru v literárním díle. Hermeneutika upozorňuje na fakt, že porozumění nespočívá ve snaze postihnout a reprodukovat původnost autorova záměru, nýbrž zprostředkovat výsledek vlastního vnímání textu v souvislosti s koncepcí literárního díla. Za pomocí této metodologie je možno odkrýt dosud neobjevené motivy a analyzovat jejich fungování ve vytvořeném prostoru jednotlivých děl.

Odborných publikací, zabývajících se hermeneutikou, vzniklo již mnoho. Jiří Trávníček se však ve své studii metahermeneutického charakteru zaměřuje na ústřední problém, jenž je s touto teorií interpretace neodmyslitelně spjat, a který popisuje jako spor *afektivity* a *reflexe* neboli spor Ióna a Sókrata z Platónova dialogu *Ión*. Ióna Trávníček charakterizuje slovy *mýtus* (*to, co uzavírá*), *krása*, *uchvácení*, *intuice*, *umění* a *uznání společenstvím*; Sókratés je oproti tomu definován pojmy *racionalita* (*to, co probouzí k reflexi*), *pravda*, *reflexe*, *logika*, *vědění*, *individuální a nezávislý výkon*.²⁹ Následně interpretuje dějinný vývoj hermeneutiky jako spor Ióna a Sókrata: „Projděme si – v chronologickém sledu – několik význačných osobností či směrů. Vyložme si je v tomto iónovsko-sókratovském klíči.“³⁰ Z takto vymezených polarit se výrazněji vymyká především Paul Ricoeur, kterého Trávníček nazývá „přímo programovým směřovatelem Platónova Ióna se Sokratem“³¹, neboli někým, kdo usiluje o jakousi „domluvu“ mezi intuicí a analyticky kritickou racionalitou. Poznává, že intuice sama o sobě nestačí, to ovšem stejnou měrou platí také o pouhé striktní logice; aby byla interpretace daného textu kvalitní, musí obsahovat obě tyto složky. Trávníček dále dodává: „Dějiny hermeneutiky se ukazují jako pohyb v poli, jehož hraniční čáry tvoří empatický intuitivismus a logicistní racionalita. V tomto poli se různě mění jen akcenty a vnitřní konfigurace.“³²

Autor definuje hermeneutiku jako *mluvení o jiném mluvení*, přičemž nesmí dojít k vyloučení původního rčení na jedné straně, na straně druhé by však onen původní výrok neměl

²⁹ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Hermeneutické pole (legein peri)*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 4, s. 511.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž, s. 515.

³² Tamtéž.

pohlit druhou, následnou výpověď.³³ Ačkoliv Trávníček charakterizuje hermeneutiku coby ucelený výkladový systém, zároveň prohlašuje, že hermeneutika se rozpustila ve filozofii, respektive v pluralitě škol a směrů; podotýká, že právě z tohoto důvodu hovoří Ricoeur o *hermeneutikách*, přičemž stěžejním materiálem pro tento druh výzkumu je především jeho publikace *Úkol hermeneutiky*. V této knize Ricoeur definuje hermeneutiku jako metodu, jež se „snaží o reprodukci určité souvislosti, strukturovaného celku, opírajíc se přitom o kategorii znaků, jež jsou fixovány v písemném projevu či jiném, jemu ekvivalentním způsobu zápisu. Není už tedy možné uchopovat psychický život druhého v jeho bezprostředních výrazech, je třeba ho rekonstruovat tím, že budeme interpretovat objektivované znaky.“³⁴ Ricoeur dále prohlašuje, že „bude třeba odmítnout spojování údělu hermeneutiky s čistě psychologickým pojmem přenesení se do cizího psychického života a rozvíjet text nikoli již směrem k jeho autorovi, nýbrž směrem k imanentnímu smyslu tohoto textu a směrem k takovému světu, který text otevírá a odhaluje.“³⁵ A právě tato koncepce se pro nás stává cílem, který se v této diplomové práci snažíme naplnit.

Trávníček se dále vyjadřuje ke stanoviskům Petera Szondiho, který podle něho správně zaznamenal, že hermeneutika se postupně odklonila od svého prvotního úkolu, jímž byl výklad textů, a pokusila se stát teorií rozumění. Szondi tedy proklamuje návrat „do sfér konkrétní práce s textem, což by měl být především úkol hermeneutiky literární.“³⁶ a činí tak ve svých přednáškách, publikovaných pod názvem *Úvod do literární hermeneutiky*. V úvodní části uvedené publikace autor objasňuje koncept vyčlenění literární hermeneutiky a jejího vztahu k interpretaci: „Proč zde mluvíme o literární hermeneutice místo o hermeneutice filologické? V neposlední řadě proto, že nauka o interpretaci, kterou máme na mysli, se od dochované hermeneutiky klasické filologie bude muset odlišit tím, že k estetickému charakteru interpretovaných textů nebude přihlížet až v závěrečném hodnocení, následujícím po interpretaci samé, ale učiní jej východiskem celé interpretace. To znamená, že tradiční pravidla a kritéria filologické interpretace musí být ve světle dnešního chápání literatury znovu přezkoumána.“³⁷ Trávníček dále poznamenává, že Szondi považuje za příhodné „vyklonit hermeneutiku z její filozofické osy Schleiermacher – Dilthey – Gadamer; inspirativní motivy

³³ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Hermeneutické pole (legein peri)*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 4, s. 509.

³⁴ RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky*. Filosofia, Praha 2004, s. 12.

³⁵ Tamtéž, s. 15.

³⁶ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Hermeneutické pole (legein peri)*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 4, s. 514.

³⁷ SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. Host, Brno 2003, s. 13.

nachází především v období těsně předschleiermacherovském (u Chladienia, Meiera, Asta).³⁸ Szondi skutečně věnuje Chladieniově značnou část svých přednášek, a to především z toho důvodu, že se v otázce chápání díla neodvolává na autora a jeho tvůrčí záměr. Podle jeho názoru rozumění danému textu znamená něco jiného, než pokoušet se *vžít do autorova uvažování*, popřípadě snažit se o postihnutí *ducha oné doby*³⁹. Chladienius naopak prosazuje myšlenku, že je možné objevit více, než autor sám zamýšlel: „Zdá se, že Chladienius takto abstrahuje od autorského záměru, že připisuje slovu do jisté míry nezávislou existenci, a to právě propůjčuje jeho hermeneutické nauce velmi moderní nádech“⁴⁰. Chladienius tudíž došel k závěru, že při každém pokusu o rozumění není možné z tohoto procesu vyloučit subjektivní složku, neboli onen *empatický intuitivismus*, jak jej nazývá Trávníček.

Szondi se dále zamýšlí nad vztahem rozhodování interpreta a slov, která podle jeho mínění byla užita metaforicky: „Důvod, proč je třeba z pohledu současné hermeneutiky zrevidovat pravidla, která formuloval Chladienius, spočívá v tom, že tato pravidla vycházejí z metaforického užití slova a neberou ohled na skutečnost, že zjištění, zda bylo slovo užito metaforicky, je samo o sobě již součástí interpretace. A interpretaci nelze učinit závislou na tom, máme-li před sebou metaforické užití slova, nebo nikoli.“⁴¹ Problematikou tohoto „rozhodnutí předem“, jež činíme pokaždé, když interpretujeme text, se dostáváme k pojmu *hermeneutický kruh*.

Lexikon literární teorie a kultury uvádí, že hermeneutický kruh „je vzájemným vztahem mezi celkem a jeho částmi. Čtenář dílu rozumí pouze tehdy, má-li při čtení jednotlivých částí textu představu o tom, jaký je celkový význam textu. Na pozadí této hypotézy získávají jednotlivé části textu smysl ve vztahu k celkovému smyslu; četba částí textu současně vždy ovlivňuje to, jakým způsobem předjímáme jeho celkový význam.“⁴² Tímto jevem se zabývalo mnoho filosofů a každý z nich si utvořil svůj vlastní koncept jeho chápání; například pro Martina Heideggera nebylo rozhodující „dostat se z kruhu ven, ale správným způsobem dovnitř“⁴³. Z Heideggerova pojetí vycházel Hans-Georg Gadamer, o jehož díle *Pravda a metoda* se v *Průvodci po světové literární teorii 20. století* dočteme následující: „Zformuloval v něm otázky, které ovlivnily celou linii moderního uměnovědného a literárněvědného myšlení:

³⁸ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Hermeneutické pole (legein peri)*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 4, s. 514.

³⁹ SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. Host, Brno 2003, s. 12.

⁴⁰ Tamtéž, s. 38.

⁴¹ Tamtéž, s. 12.

⁴² NÜNNING, Ansgar (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 293.

⁴³ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Oikoymenh, Praha 1996, s. 108.

Co je významem literárního textu? Jak relevantní je pro něj autorská intence? Můžeme porozumět dílům časově a prostorově vzdáleným? Je možné objektivní porozumění dílu minulosti, nebo jsme omezeni svou historickou situací? Pod tímto vlivem se i literárněteoretické uvažování posunulo na půdu hermeneutiky, tj. k zamyšlení nad možnostmi porozumění významu uměleckého literárního díla.⁴⁴

V *Lexikonu teorie literatury a kultury* dále nacházíme, že hermeneutiku můžeme chápat dvojnásobem: za prvé jako literárně filologické učení zabývající se interpretací textů, za druhé coby filozofickou teorii výkladu a rozumění vůbec.⁴⁵ Dále je zde uvedeno, že s prvními náznaky literární hermeneutiky se setkáváme již u stoiků a u jejich pokusu o alegorickou interpretaci mýtů.⁴⁶ Peter Szondi o alegorické interpretaci píše, že se „odvíjí od slova, které se stalo cizím; přikládá mu jiný smysl, avšak tento smysl již neodpovídá koncepci světa zachycené v textu, nýbrž koncepci světa vlastní interpretovi textu.“⁴⁷ Dále poznamenává: „tím, že text ‚přesazuje‘ z doby jeho vzniku do doby svého vlastního historického horizontu, mu dodává historický příznak doby, v níž je text interpretován, a ne do doby, v níž vznikl.“⁴⁸ Z výše uvedeného vyplývá, že alegorická interpretace pracuje s možností mnohoznačnosti textu; v případě interpretace Homérových děl stoiky došlo právě tímto způsobem k odstranění pobuřujících pasáží skrze prezentování bohů coby personifikovaných vesmírných či morálních sil.⁴⁹ Podobnou definici nacházíme rovněž v *Průvodci po světové literární teorii 20. století*: „Současní teoretikové chápou hermeneutickou interpretaci významu jako pochopení jednoty záměru a výsledku. Význam podle nich není prostě uložen v díle, ale je produkován (fenomenolog by řekl konstituován), vyžaduje úsilí toho, kdo ho chce ustavit, učinit ho přístupným vnímání a porozumění. [...] Pro interpreta tu vyvstává úkol oživit význam díla hledáním jeho aktuálního smyslu (nejde tedy o tvorbu významu, nýbrž o utváření smyslu, jaký má význam vložený do díla pro přítomného vnímatele.)“⁵⁰

V časopise *Česká literatura* nalezneme kromě již zmíněného Trávníčkova eseje rovněž recenzi na další významnou knihu o hermeneutice: „Představu, že hermeneutika je především analýzou rozumění, rozvíjí i publikace našeho předního biblisty, profesora Petra Pokorného, a

⁴⁴ MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.) *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Host, Brno 2012, s. 17.

⁴⁵ NÜNNING, Ansgar (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 294.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. Host, Brno 2003, s. 17-18.

⁴⁸ Tamtéž, s. 20.

⁴⁹ Tamtéž, s. 15.

⁵⁰ MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.) *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Host, Brno 2012, s. 17.

jeho kolegů – *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*.⁵¹ Autor recenze Ondřej Sládek tuto publikaci oceňuje mimo jiné za to, že se odlišuje od mnohých dalších knih věnujících se hermeneutice, „které jsou většinou koncipovány jako dějiny hermeneutických teorií, a nikoli jako problémové vhledy“⁵². Sládek dále konstatuje, že Pokorný představuje „hermeneutiku jako komplexní disciplínu, která propojuje všechny oblasti vědy a umění, a která má svůj původ v řecké filozofii a rétorice [...] Již z názvu a rozvržení hlavních kapitol studie je zřejmé, že autor rozvíjí své úvahy o hermeneutice na pozadí tradičního schématu literární komunikace: autor – text – čtenář – interpretace, které si upravuje do podoby: text – svět textu – náš svět – interpretace.“⁵³

Sládek rovněž neopomíná uvést, že na rozdíl od mnohých jiných badatelů Pokorný zastává názor, že existuje pouze jedna obecná hermeneutika, přičemž příčinou rozličnosti jednotlivých přístupů je velké množství tzv. regionálních hermeneutik. Pokorný uvedené tvrzení formuluje následovně: „v zásadě je jen jedna hermeneutika (*hermeneutica generalis*) – hermeneutický rozměr jedné společné univerzální lidské otázky, je to jedna hermeneutika podobně jako je jeden základní systém dorozumění, jímž je jazyk jako systém, a jako je jeden svět, v němž rozumíme sami sobě. Samozřejmě existuje něco jako ‚regionální hermeneutiky‘, tj. výklady textů spojených společným žánrem, které vyžadují některé specifické metodické postupy, zformované historicky.“⁵⁴ Pokorný však zároveň připouští, že není možné vytvořit její jednotnou komplexní metodiku, neboť „jednotlivé metody se vyvíjely historicky a prosazovaly se praxí.“⁵⁵

Autor recenze hodnotí kladně především snahu Petra Pokorného o holistický přístup k problematice chápání hermeneutiky, čemuž se věnuje zejména v první části této poměrně rozsáhlé publikace: „Literární (biblické) texty mohou být zkoumány z hlediska své jazykové struktury, stylistické kvality, z hlediska svého významového a emocionálního náboje, motivické výstavby, ale také s ohledem na své kulturně-dějinné působení, psychologii tvorby, danou náboženskou tradici, další recepce atd. Pokorný se neomezuje na jednu strategickou rovinu výkladu, ale využívá je jako celek, resp. některé jejich aspekty, a rozvíjí je v kontextu

⁵¹ SLÁDEK, Ondřej. *Nový úvod do hermeneutiky*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 3, s. 425.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tamtéž, s. 426.

⁵⁴ POKORNÝ, Petr a kol. *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Vyšehrad, Praha 2006, s. 23.

⁵⁵ Tamtéž, s. 139.

svých úvah o hermeneutickém procesu.“⁵⁶ Ačkoli Sládek označuje tuto publikaci za velmi přínosnou a inspirativní, neopomíná na závěr vytknout nedostatečnou reflexi otázek souvisejících s individuálním čtením textů a existencí subjektivních významů, závislých na konkrétním interpretovi.⁵⁷

Druhá část recenzované knihy s názvem *Postavy a problémy* představuje několik zásadních jmen ve vývoji a pojetí hermeneutiky, přičemž poslední studie se zaměřuje na postmoderní kritiku. Třetí část tvoří výklady jednotlivých textů, které slouží jako praktická ukázka využití hermeneutického přístupu. V jedné z těchto studií, která nese název *Interpretace folklorní pohádky*, se Hana Šmahelová vydává „na cestu ‚nalézání‘ a ‚vynalézání‘ smyslu v lidové pohádce.“⁵⁸ Těmito slovy autorka odkazuje na Güntera Figala, který v eseji *Mlčení textů. K hermeneutickému pojmu interpretace* poznamenává: „Interpretování je nalézání smyslu, které nemá nic společného s dešifrováním textu, jenž svůj smysl skrývá, ani s odhalováním zasutého smyslu, jenž by byl interpretací identifikovatelný; je to zároveň vynalézání, kterému při veškeré volnosti nechybí závaznost.“⁵⁹

Hermeneutika jakožto odnož fenomenologie nám může výrazně pomoci mj. při hledání odpovědí na otázku vlivu Josefa Čapka na utváření kulturního prostoru. Josef Čapek bývá opakovaně prezentován coby autor „stojící“ mezi dvěma oblastmi umění – mezi tvorbou výtvarnou a literární. Tento stereotypní způsob vnímání ostatně dokládá už svým názvem také publikace *Malíř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*, ze které v předkládané práci rovněž čerpáme. Při pozorném čtení knihy *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy.*, však zjišťujeme, že příčina autorovy ambivalence pramení i z poněkud jiného zdroje. V jednom z těchto dopisů Josef Čapek odpovídá Reynkovi – kterého soubor povídek *Pro delfína* nadchl natolik, že jej chtěl sám vydat – následovně: „A dále je tu jedna podmínka: Štorch-Marien nám nakládá všechny naše věci a dobře se o ně stará (máme s ním smlouvu), tedy jsem s ním o tom mluvil a s nářkem povolil (protože lidé prý pak myslí, že se mu nakladatelství rozbíhá a rozklíží, což není pravda). Muselo by pak tedy někde v tiráži státi, že (nějak v ten smysl) je to vydáno po dohodě s Aventinem či Štorch-Mariem, který je mým nakladatelem. To je

⁵⁶ SLÁDEK, Ondřej. *Nový úvod do hermeneutiky*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 3, s. 428.

⁵⁷ Tamtéž, s. 433.

⁵⁸ ŠMAHELOVÁ, Hana. *Interpretace folklorní pohádky*. In: *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Vyšehrad, Praha 2006, s. 365.

⁵⁹ FIGAL, Günter. *Hermeneutická svoboda*. Filosofie, Praha 1994, s. 7.

ostatně jedno ne? Zato Štorch zase rád vezme knížku do komise a bude ji pečlivě inzerovat i agitovat. Vůbec Vám chválím, že jste se na něj obrátil; dovede knížky brzo rozprodat. Pan Florian má vůči němu, jako vůči všem nakladatelům, aversi, ale konečně běží jen o to, aby se knížky prodávaly, aby se mohly zase vydávat další. A Štorch knížky prodat umí, což je přece jen lepší, než když dobré věci zůstanou ležet. Trochu takové praktičnosti je potřeba.“⁶⁰

S trochou nadsázky by se dalo říci, že dva zmíněné prostory, které od sebe Čapek ve své korespondenci tak nápadně odděluje, do jisté míry ztělesňují právě uvedení vydavatelé. Josef Florian a jeho *Dobré dílo* (nakladatelství a zároveň název jedné z jeho edičních řad) představuje onu čistou radost z tvorby, která mu sice nevynáší peněžní částku, ovšem poskytuje mu něco ještě cennějšího, a to pocit vnitřního uspokojení vzešlý z prosté užitečnosti. Otakar Štorch-Marien a nakladatelství *Aventinum* oproti tomu symbolizují praktičnost, která je v životě nutná, čehož si byl Josef Čapek bytostně vědom (v jeho případě se projevovala především vyčerpávající prací pro redakci). Tyto dva světy od sebe dělí na jedné straně osobní averse, na straně druhé formální striktnost pramenící z obav o reakci veřejnosti. Josefa Čapka si na základě této hypotézy můžeme představit jakožto průnik obou množin; jako místo, kde se tyto dvě koncepce setkávají, čímž zároveň vytvářejí v dané osobě celoživotní vnitřní svár. (Domníváme se, že právě tento pocit můžeme vycítit na pozadí *Kulhavého poutníka*, v němž autor striktně odděluje *duši* od *Osoby*.)

Svět polarit v životě Josefa Čapka tedy nemusí nutně znamenat pouze na první pohled očividné „rozdvojení“ *malíř-literát*: daleko závažnější dopad má na něho ambivalence vzniklá na jedné straně z *toho, co člověk chce skutečně dělat* a na straně druhé z *toho, do čeho je tlačěn společností* – a právě tyto dvě koncepce, z nichž se rodí dva odlišné světy, se zřetelně projevují v korespondenci s jeho blízkým přítelem. Uvedené dopisy nám rovněž odpovídají na otázku, jak je možné, že člověk, který byl téměř po celý svůj život v *centru* kulturního dění, se zároveň nacházel *vně, mimo* běžný literární prostor. A na to nám klasické pojetí *malíř-literát* odpovědět nemůže.

⁶⁰ ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 47-48.

II. Hledání perspektivy

1 Od bratrské spolupráce k osamostatnění

Čapkovy *Tři prózy*, publikované v *Almanachu na rok 1914*, jsou chápány především jako „pokus o aplikaci výtvarného kubismu na literaturu“.⁶¹ Kubismus jakožto výtvarný směr definuje Erik Gilk následovně: „Obraz přestává být v kubismu průhledem do prostoru, ruší se distance mezi prostorem a tělesem, mezi objektem a oním ‚prázdnem‘ oddělujícím tvary, a vzniká zcela nový, relativizovaný obrazový prostor. Zobrazené není viděno ani z jednoho bodu, ani v jednom okamžiku, ale je konstruováno z představ. Obraz, tedy myšlení sdělené výtvarnou formou, se nepodřizuje kontinuitě objemů v reálném prostoru kolem nás, ale naopak zobrazení je plně podřízeno procesualnosti našeho myšlení. Zatímco objemy v prostoru jsou určeny třemi rozměry, myšlenky probíhají v čase. Kubismus uvádí novým způsobem do obrazu dynamiku a procesualnost myšlenek, a tím rozrušuje dosavadní ‚iluzi‘ trojrozměrné kontinuity. Dosavadní jednoznačné relace mezi subjektem a objektem se prolínají, ne-li převracejí.“⁶²

Dynamika spojená s pohybem v prostoru se výrazně uplatňuje ve dvou Čapkových prózách s názvem *Procházka a Událost*. O *Události* Alice Jedličková poznamenává, že se jedná o „dynamizaci vidění statického objektu“⁶³ a „princip metamorfózy tvaru“⁶⁴. Třetí z próz, *Vodní krajina*, představuje naopak zřetelné zklidnění prostoru, k němuž dochází pomocí *zastaveného rytmu* či motivu *znehýbnělé lodky*. Pro úvahy o prostoru díla jsou zásadními prvky také *hloubka* a vzájemné *zrcadlení* prostoru *nahore* a *dole*: „Oblaka utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak.“⁶⁵ Na důležitost těchto motivů v Čapkově poetice klademe důraz v průběhu celé diplomové práce.

V roce 1916 publikovali bratři Čapkové knižní vydání povídek *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, které předtím vycházely časopisecky v *Lumíru* a *Uměleckém měsíčníku*. Povídka *Živý plamen* zobrazuje touhu po poznávání světa, po dobrodružství, které je spojené se změnou

⁶¹ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 105.

⁶² GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Akropolis, Praha 2014, s. 94.

⁶³ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Čapkovy Tři prózy. Čtení nečasové, neprogramní*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914: Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 113.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914*. Akropolis, Praha 2014, s. 42.

prostředí. Opuštění dosavadního známého prostoru slibuje obrat v prostoru *vnitřním*; objevování jiných zemí se pojí s otevíráním perspektivy, s novým způsobem nazírání na svět: „Snad byla to nespokojenost, že žije tak, jak právě žil, a ne tak, jak si vůbec nemohl vymyslet; nebo to bylo proto, že žil v přístavním městě, kde lidé dýchají ve vzduchu zlatý prach dalekých zemí, dívají se denně na modré moře vzbuzující touhu po dálných končinách a vždy mohou jediným krokem odtrhnouti se ode všeho a odejeti kamkoliv, kam se jim zlíbí. Ale snad si to vše Manoel ani neuvědomil, nýbrž cítil jen ztajený neklid a touhu, o které nevěděl, odkud přichází a jak by ji utišil.“⁶⁶ Vyjádření vnitřního neklidu může být chápáno také v souvislosti s neklidem experimentujících avantgardních směrů a s „atmosférou stávající historické chvíle mladého českého umění“⁶⁷.

Usedlý způsob života je v povídce prezentován jako *vězení*; svět naopak představuje neohrazený prostor a svobodu: „Svět, pane, je složen čili sestaven z dálek a směrů. Tvá žena, tvůj soused i tvůj dům tě omrzí, tvé štěstí tě zklame a tvůj život se nevyvede; ale v cizích zemích nemá člověk ani ženy, ani souseda, ani domu; v dalekých zemích bydlíš mezi čtyřmi světovými stranami, a každý směr leží před tebou jako silnice, abys po ní šel. Tedy vyjdi ze svého vězení, člověče, vyskoč ze žaláře a zavři za sebou vrata“.⁶⁸ Dům vymezují *čtyři stěny*, které signalizují bezpečí před okolním světem; žítí v dalekých zemích je naopak určováno *čtyřmi světovými stranami*, předznamenávajícími neukončenost prostoru. Zásadní význam nespátřujeme v oněch zemích, nýbrž v *dálce a směrech*.

S exotismem úzce souvisí otevírání perspektivy a nazírání života z různých úhlů pohledu. Zdeněk Hrbata hovoří rovněž o významném prvku sebepoznání: „Exotismus není ani adaptace, tedy pochopení toho, co je mimo subjekt a co subjekt současně pojímá pro sebe, ani popření vlastního vidění. Ve skutečnosti se jedná o neustálou výměnu mezi tímž a jiným, o jakousi hru zrcadel a odrazů, v níž sice jde o poznání druhého, ale vposledku vlastní odlišnosti.“⁶⁹ Téma exotismu se objevuje také v *Předmluvě autobiografické ke Krakonošově zahradě*, ve které bratři Čapkové zdůrazňují vliv románových dobrodružství na formování lidských postojů a hodnot: „*Exotismus*. Říká se, že exotismus není českou vlastností; že lpíme na své zemi jako těsto na díži. Jistě je to pravda; ale což vy, pánové, jste nikdy nečetli Robinsona Crusoe, Posledního Mohykána a Jules Vernea a což jsi nežil v Čechách, neměl jsi kamarádů,

⁶⁶ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 158.

⁶⁷ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 101.

⁶⁸ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 158-159.

⁶⁹ HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 478.

jako jsi ty sám, což je to náhoda, že jeden z nich se dal ke komediantům, druhý zahynul v Americe a třetí se ztratil ve světě jako námořník?“⁷⁰ Postava námořníka fascinovala Josefa Čapka mnoho let, během kterých vznikl cyklus olejů *Námořníci*. Tyto figury ztělesňují svobodu a touhu po poznání, což se ukazuje být jedním z variačních motivů Čapkovy tvorby.

Plavbou po mořích a oceánech se vyznačuje také povídka *Zářivé hlubiny*, zachycující potopení lodi Oceanic, které je prezentováno jako „nekonečné padání do hlubin“.⁷¹ Za leitmotivy můžeme označit *hloubku moře*, *smrt* a *nekonečno*. Povšimněme si četnost těchto motivů v následující ukázce: „V hučící noci loď na moři smrtelně zasažena. Z hvězd nebo z hlubin moře zadul van smrti jako prudký vítr. Kam oko dohlédlo (dohlédlo do nekonečna, neboť pohled mroucích nikde nekončí), ležela oblast smrti; byla jako hučení vod, jako moře mrazivě zvlněné pod nebesy. Spatřil jsem smrt zblízka; byla to mrtvá loď na moři, bez konce vanoucí vody, nebesa bez hranic a nescíslný zástup lidí shromážděných ve hluboké hodině.“⁷² Vladimír Papoušek chápe tuto povídku jako příklad „intervence pragmatismu do poetiky obou bratrů.“⁷³ Uvádí, že významnou úlohu zde má „zrak, vidění, oko, které vidí. Oko a vidění je primárním a nezbytným nástrojem každého výtvarníka.“⁷⁴ Celkové vyznění díla pak označuje za „ještě expresionisticky pesimistické.“⁷⁵ Zatímco *Živý plamen* se vyznačoval postupným rozvíjením životního příběhu, *Zářivé hlubiny* nabízejí jakési „průřezy“ zásadními momenty mezilidských vztahů. Zdeněk Kožmín tento postup hodnotí následovně: „Místo linearitu tu vládne časový a prostorový průnik několika emotivních dominant.“⁷⁶

Dalším společným dílem bratří Čapků je soubor povídek s názvem *Krakonošova zahrada* (1918). V povídce *Systém* se setkáváme s *toposem továrny*, jemuž se Vladimír Macura podrobně věnuje ve své studii *Továrna – dvojí mýtus*: „Továrna byla dlouho jevem dráždivě novým. Od počátku měnila dramatickým způsobem, tak jak se šířila z Anglie do ostatní Evropy, charakter svého okolí. Zasahovala do krajiny – vzpěchovala se jejímu tradičnímu rázu a hrozila si zcela podrobit přírodu. Proměňovala město, narušovala jeho dosavadní rytmus, přiváděla do něho nové obyvatele, rozbíjela jeho stavební řád.“⁷⁷ V povídce bratří Čapků se objevuje postava

⁷⁰ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 12.

⁷¹ Tamtéž, s. 172.

⁷² Tamtéž, s. 168.

⁷³ PAPOUŠEK, Vladimír. *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 121.

⁷⁴ Tamtéž, s. 122.

⁷⁵ Tamtéž, s. 123.

⁷⁶ KOŽMÍN, Zdeněk. *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Blok, Brno 1989, s. 18.

⁷⁷ MACURA, Vladimír. *Továrna – dvojí mýtus*. In: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997, s. 179.

majitele továren, který objasňuje svůj Systém efektivní práce: „Nic nás nesmí zdržovat. Dělník se musí stát strojem, aby se prostě točil. Každá myšlenka je porušení kázně! [...] Dělníkova duše není pouhý stroj; proto se musí odstranit. To činí můj Systém! Můj Systém je velkoodpověď na sociální otázku.“⁷⁸

Vnímání továrny jako prostoru, v němž člověk ztrácí svou lidskost, se ukazuje být typickým rysem literatury devatenáctého a dvacátého století; člověk se stává „pouhou součástí, ozubeným kolečkem jejího mechanismu. [...] Pohyby lidí, kteří přišli do styku s továrnou, se mechanizují, pozbývají individuálnosti.“⁷⁹ Mnohdy se továrna mění v démonizovaný prostor, ve kterém dochází k likvidaci pracovníků: „*Monstrum továrny* si však člověka nejen ochočuje a přizpůsobuje, ale s oblibou ho také mrzačí a zabíjí. Od vstupu tématu továrny do literatury je provází motiv zranění či smrti člověka strojem, záhuby člověka v průmyslovém podniku.“⁸⁰

Povídka se kromě varování před *odlidštěním* vyznačuje také humorem a nadsázkou, podobně jako satirický ilustrovaný fejeton *Umělý člověk*, který Josef Čapek publikoval o šest let později. Továrna se vyskytuje rovněž v autorově výtvarném umění; jedná se kupříkladu o obraz nesoucí název *Továrna*, dále pak kresba tuší a tužkou s názvem *Domy s továrními komíny*. Tato kresba je pozoruhodná technikou zrcadlení továrních věží na hladině vody, což je princip, jenž Čapek hojně využívá nejen ve výtvarném projevu, nýbrž také v literárním.

Bratři Čapkové v *Předmluvě autobiografické* definují prostor továrny skrze smyslové vnímání: „Továrny dýchají kouřem, hlukem a parou; špína z nich prýští a plyne jako duhově mastné cáry bezrybnou horskou řekou. Chórem ječivých a temných píšťal počíná i končí se den. Bezpočetně proudí modré blůzy páchnoucí strojem: jutou, olejem, kovem, škrobem a prachem tkaniva. Jsou cítit jedinou člověčinou, a to je pot.“⁸¹ *Předmluva autobiografická* rovněž objasňuje Josefovou cestu k malířství, jež měla svůj počátek právě v továrně: „*Býti dělníkem*. Chlapec, který se chtěl stát kolovrátkářem, hasičem, kapitánem neb cestovatelem, se špatně učil, i usoudili, že z něho mnoho nebude. Proto ho dali do továrny. Koval skoby, počítal, montoval stroje, tkal nekonečná pásma ubrousků a ručníků a nad kilometry vojenského cvilichu určeného pro Čínu se posléze tak roztoužil po přírodě, že utekl z fabriky a stal se malířem, což se mu doposud velmi nevyplatilo.“⁸²

⁷⁸ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 19.

⁷⁹ MACURA, Vladimír. *Továrna – dvojí mýtus*. In: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997, s. 186.

⁸⁰ Tamtéž, s. 187.

⁸¹ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 10-11.

⁸² Tamtéž, s. 12-13.

Pro povídku *Systém* je určujícím prostorem moře, neboť právě v rytmizovaných vlnách se odehrává převážná část konverzace o továrníkově Systému. V povídce *Zpověď* se s mořem pojí *čas*, dělený na protikladné fáze života – *mládí* a *stáří*. Přesto že tyto fáze tvoří přímý kontrast, zároveň dochází k vzájemnému zrcadlení: „Hříchy mládí jsou pojištěním spokojeného stáří, neboť umožňují, aby staroba vzpomínala. Jako z jediné mušle slyšíme hukot celého velikého moře, tak budeme jednou slyšeti z jediného veselého skutku, vyhozeného na břeh paměti, hukot veškerého svého mládí. Neboť stáří je parazit vlastního mládí. Mládí jsou ony tři chleby a stáří oněch devět košů drobtů nasbíraných na poušti.“⁸³

Povídka *Fejeton* se vyznačuje „přesunem“ v čase a prostoru, jenž je uskutečňován prostřednictvím vzpomínek a přemítání. Tento jev je prezentován na příkladu zamilovaných mužů: „Jejich mysl *stále zalétá*, nebo jak se také říká, *stále dlí* u milované ženy. [...] V tom okamžiku přehoupne se tento mladý muž do včerejška; mluví, slyší, vidí a čichá včerejší věci a včerejší dění, a celý ten ubohý mladý muž počne v té chvíli *existovati včera*; prostě ztratí se ze současné existence, není ho, je včera, anebo je kdesi v zítřku, je-li zítřek dnem rendez-vous.“⁸⁴ Pro popis *existence v minulosti* či *budoucnosti* využívají bratři Čapkové smyslové vjemy, na základě kterých konstruují obraz časoprostoru.

V *Krakonošově zahradě* se objevují také aforismy, které Lubomír Doležel definuje prostřednictvím prostorového vymezení; „Zadáním je tu vyslovit na nejmenším možném textovém prostoru co nejvýraznější význam. Stylová lakoničnost a pádnost jsou rysy aforismu sine qua non.“⁸⁵ Aforismy fungují na principu redukováného prostoru, který by měl být schopen pojmut stejně obsažnou myšlenku jako v případě dlouhých popisných vět. Čapkově umění úderného vyjádření myšlenky se projevuje zejména ve třicátých letech, a to skrze aforistické zápisky s názvem *Psáno do mraků* a satirické karikatury. Z hlediska požadavků na důraznost projevu ve vymezeném prostoru spatřujeme paralelu mezi karikaturou a aforismem, přičemž v případě Josefa Čapka se tyto dvě formy vyjádření vzájemně doplňují.

Analýzu společného díla bratří Čapků zakončíme poznatkem Jiřího Opelíka, který se pozastavuje nad výraznou secesní ornamentálností mnohých povídek: „Po juvenilních je také rozeseto ledacos z toho, co se běžně počítá k typicky secesnímu inventáři (mezi tzv. secesní topoi): dekorativně působící květy, stormy a rostliny (rákos), mytologické přírodní zjevy jako

⁸³ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 79.

⁸⁴ Tamtéž, s. 47.

⁸⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica III: fikční světy protomoderní české prózy*. Karolinum, Praha 2018, s. 152.

nymfy, faunky a Pan, umělé ráje v podobě ostrovů nebo parků.“⁸⁶ V této souvislosti připomínáme také dva akvarely Josefa Čapka *Milenci v lese* a *Pohádka II.*, které se vyznačují výrazným sklonem k secesní ornamentalizaci.

Pro soubor povídek s názvem *Lelio*, který vytvořil Josef Čapek již bez autorské pomoci svého bratra, je příznačný princip postupného rozvíjení jednotlivých obrazů. Povídka *Lelio* se vyznačuje výraznou deformací prostoru, která je uskutečňována pomocí vytváření úzkostného pocitu. Ten je v textu konstruován četnými motivy, evokujícími *zánik* a *zmar*: objevují se zde *zvadlé květiny, bolest hynutí a odcházení, opuštěné nástroje a knihy, jež pokrývá prach*. Život je líčen jako propast, jako „zakletí mezi mizejícími stěnami šťastného bytí“⁸⁷ a „místo béd a ztroskotání“.⁸⁸ Výrok „ničeho již není přede mnou“⁸⁹ je vysloven v časové i prostorové perspektivě; objevuje se pocit *izolace*, pramenící z beznaděje, smutku a bolesti. V této souvislosti připomínáme Čapkův obraz *Úzkost* (1915), pro který je charakteristická výrazná dynamika a deformace tvarů.

V povídce *Rukopis nalezený na ulici* nacházíme zřetelné propojení výtvarných a literárních technik s motivem osudovosti: „Můj život mi nenáleží, ale jsem ještě živ. Mně se napsal osud příliš jasně na tvář i na tělo, poznamenal mne, používaje ostře svého rydla a několika málo barev, jako je šed', šed', slabost a třas.“⁹⁰ I tato povídka je založena na konstruování prostoru prostřednictvím líčení pocitu marnosti lidského snažení. Člověk se zde nachází v soustavné konfrontaci s vyšší silou, se *zlověstnou osudovostí*. Domníváme se, že tato povídka pomocí náznaků odkazuje na lidskou schopnost *čtení ulice (města)*, a tím i *čtení života*.⁹¹ Pocit marnosti a bezvýslednosti lidského úsilí pochopit celistvost Života je zde spojen s omezeností „textu“, který člověk dovede přečíst a porozumět mu. Tato fragmentárnost chápání souvislostí zapřičiňuje existenciální úzkost, prostupující všechny povídky souboru *Lelio*; můžeme ji interpretovat v návaznosti na probíhající válku, kdy se mnoho lidí neustále ptalo po smyslu válečných hrůz a lidského utrpení.

Z povídky *Plynoucí do Acherontu* vyplývá, že i nepatrné přiblížení se *nebi*, které představuje prostor vyšší síly, působí na člověka blahodárně. Takovým prostředníkem mezi

⁸⁶ OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980, s. 30.

⁸⁷ ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 10.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž, s. 14.

⁹¹ Tematiku „čtení a psaní města“ podrobně objasňuje: HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. Akropolis, Praha 2006.

nebem a zemí může být i *most*: „na chodnicích zavěšených mezi nebem a zemí a z toho přechodně vzhází pocit jisté rozkoše, svěžejšího životního rytmu a přeletné oddání se skoro poetickým myšlenkám.“⁹² Zásadním komponentem povídky je dynamičnost života, vyjádřená kupříkladu *prouděním ulice* a *svižným životním rytmem*. Opak živých lidí, *vlnících se jako dým*, představuje statičnost smrti: „cize upřený pohled mrtvého světa byl pevný, beze zvědavosti a touhy.“⁹³ Mrtvé *tělo* tedy přejímá atributy mrtvého světa; hlavním tématem této povídky je však setkání světů živých a mrtvých a jejich vzájemné *zrcadlení*: „Svět mrtvých a živých se zhlížejí v sobě v mučivé hypnóze. Nad řekou zavanula hrůza, živý svět v okamžiku úzkosti se zakymácel, ubíhal a ztrácel v odrazech třesoucích se na vodě.“⁹⁴ Odrazem hladiny dochází ke zdvojení daného prostoru: „Prostor odražený ve vodě se zdvojnásobuje, prohlubuje se a procházíte se tu mezi dvojí oblohou.“⁹⁵ Zrcadlení má spojitost také s *hloubkou*, která vyjadřuje zintenzivnění daných jevů; v povídce se tak setkáváme s *hlubinným šerem* a *nejhlubší nicotou*. Motiv utonutí, jenž je zásadní jak pro povídku *Plynoucí do Acherontu*, tak pro *Zářivé hlubiny*, se zde pojí s *nocí*, během níž se duše loučí se světem živých a k ránu jej definitivně opouští. Určující je tedy *noc* z hlediska času a *řeka* z hlediska prostoru.

Vodní element je v této povídce prezentován ambivalentně. Na jedné straně se jedná o prostředí *smrti*: „voda se zavřela v temnotách jako hrob“⁹⁶, na straně druhé je opěvována pro svoji krásu a inspirativnost: „ Krása vody! V mnohých básních celého světa jsou místa, kde okouzlený básník jí věnoval některou ze svých nejcitlivějších myšlenek. [...] Ten básník miluje nejvíce představu vody v podobě rosy duhově se skvějící, a ještě jiný, když pocítí smutku, je zároveň upoután představou vodopádu nebo velkého rybníku třpytícího se ve slunci, a chce-li mluvit o svém smutku, vloží do své básně jejich obraz, a když je v živém pohnutí nad krásou nebo z lásky, sevře se jeho srdce přeludem stříbrného rybníku nebo vodopádu.“⁹⁷

Motiv zrcadlení nacházíme rovněž v povídce *Záchrana*; v tomto případě se jedná o zrcadlení člověka v druhých lidech: „Uzřím, jak ze špíny se zvednou lidé, jako napříště budu se vztyčovatí já. Jako jejich bludné oči, takové jsou oči mé; táž truchlivost, která splývá po jejich ramenou, mne odívá; a jako jejich hoře, takové je hoře v srdci mém.“⁹⁸ Autorova

⁹² ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 21.

⁹³ Tamtéž, s. 28.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 21.

⁹⁶ Tamtéž, s. 24.

⁹⁷ Tamtéž, s. 26-27.

⁹⁸ Tamtéž, s. 37.

schopnost zachytit proces zrcadlení jednoho člověka v druhém úzce souvisí s častým zamýšlením se nad obecně lidskou problematikou. Čapkovy přemítání o životě můžeme označit za postupné posouvání se od *konkrétního* k *obecnému*. Vzájemné zrcadlení však neprobíhá pouze na úrovni člověk-člověk, nýbrž také člověk-krajina; v takovémto případě vnitřní prostor postavy souzní s okolním prostorem: „Mé srdce bylo klidno jako krajina.“⁹⁹

Povídka *Záchrana* se rovněž vyznačuje vytvářením prostoru, jenž je určován *vlnobitím úzkosti*. Vnitřní prostor postav výrazně ovlivňuje vnímání okolního prostoru: „Jako by ho stěny světnice držely v zakletí. I když se zastavuje na prahu a vychází potom, vždy se zdá vězněm, tak je opředen starostí a osamocením.“¹⁰⁰ Na způsobu vnímání vnějšího prostoru závisí také schopnost upozorovat „znamení dobrých předpovědí“¹⁰¹. Opět se tedy navracíme k myšlence „čtení života“ prostřednictvím okolních jevů: „čteme svůj osud v blátivých skvrnách a slině podlahy, čteme je v prachu, na obrazech plísňe a rozpráskaných žilách stěn.“¹⁰²

Pro povídku *Veš* je určující prostorová opozice *nahoře* versus *dole*. Textem prostupuje *extatický let*, jakýsi *nadpřirozený stav*, který evokuje stav mysli ovlivněný horečkou. Prostor je zde představován vskutku *horečně*; od klesání přes nabírání výšky až po dosažení *mezihvězdného prostoru a hmoždíře nekonečnosti*. Za významný motiv považujeme osudovost a lhostejnost vyšší inteligence k lidským životům: „Nemysli si, že tu jsi sám, doložil po trapném mlčení, – nebo že usadiv se na tomto neobyčejném ptáku (ačkoli spíše se mi zdá, že jsi tu nedobrovolným cestujícím), řídíš ho jako vzducholod’; ó ne, naopak, on řídí tebe – ač se o tebe ani v nejmenším nestará – a zanechá tě třeba někde, kde ti zajde všechno pomýšlení, že by ses kdy vrátil...“¹⁰³ Citovanou pasáž můžeme interpretovat v návaznosti na metaforu vztahu lidského života a nevypočitatelnosti světového dění; tím spíše, že onen pták je později představen jako Fénix („Já však jsem uskutečnil útěk z Fénixe“¹⁰⁴), jehož lze chápat jako archetypální symbol *cykličnosti* zrození a umírání.

Prostorová opozice *nahoře* a *dole* se objevuje také v povídce *Opilec*, kde dochází k pokřivení vnímání prostoru na základě požití alkoholu: „Vždyť nevím, když upadnu, kde je dole, kde nahoře, na kterou stranu mám vstáti; obě jsou stejně temné.“¹⁰⁵ Orientace v prostoru

⁹⁹ ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 40.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 36.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 37.

¹⁰² Tamtéž, s. 38.

¹⁰³ Tamtéž, s. 45.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 47.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 33.

je zde výrazně narušena, čímž dochází ke *splynutí* okolního prostředí do jakési *jednolitě temnoty*.

Soubor *Lelio* uzavírá povídka *Syn zla*, kterou Zdeněk Kožmín charakterizuje jako „uskupení pěti kapitolek, jež jsou propojeny složitým systémem zrcadlení jednoho motivického pásma v pásmech dalších, a to nikoli lineárně a jednosměrně, nýbrž v složitém proměňování perspektiv.“¹⁰⁶ V této povídce se setkáváme s *personifikací zla*, které je představeno jako *živé tělo světa*, proti kterému je třeba se obrnit *ohyzdností těla lidského*: „Upevnil jsem se tak, že každou ošklivostí svého těla se cítím vyzbrojeným: vrídek vypučelý přes noc na skrání, jež si omakáváte za nemilého překvapení, je na mém armovaném čele novým ostnem, tyčícím se v útočném střehu proti živému tělu světa, jemuž může způsobiti kvasivé zranění.“¹⁰⁷

Syn zla je pozoruhodný také způsobem nazírání na boha; v povídce nastává konec světa, který bůh nemůže odvrátit. Postava boha se zdá být velice *lidská* – vyznačuje se *bezmocí* vůči okolnímu dění a nasedá na loď, aby si zachránil holý život. Závěr povídky odkazuje na jistou skepsi ohledně aktu stvoření člověka *k božímu obrazu*; vypravěč uvádí, že kdyby měl možnost pozorovat boha při tvoření člověka, tak by „pohlížel upřeně a pozorně na jeho vznešené dílo, abych se přesvědčil – až mu propůjčí život –, že do něho skutečně vdechne svůj božský dech.“¹⁰⁸ V této souvislosti opětovně připomínáme probíhající světovou válku, která měla na svědomí velkou deziluzi z podstaty *lidství* i *božství*.

Analýzu povídkového souboru *Lelio* zakončíme citací Tomáše Vlčka, který jej charakterizuje jako dílo *otevírající a rozšiřující* prostor vnímání: „V této souvislosti lze říci, že magické prózy *Lelia* otvíraly prostory pro pochopení věcí všedního života, pro osud každého člověka, včetně anebo především života bezejmenných. Tyto prózy rozšiřovaly prostor pro sociální vědomí o výraz úzkostného hledání smyslu lidské existence. Zde si Josef Čapek znovu uvědomoval nenahraditelný význam figurálního zobrazení a hluboký smysl magického působení viditelného.“¹⁰⁹

Druhý soubor povídek s názvem *Pro delfína* obsahuje většinu motivů, o nichž jsme již podrobně hovořili při rozboru *Lelia*. Nyní se tedy zaměříme na prvky, které doposud nebyly dostatečně zohledněny. Povídka *Archanděl před houpačkami* nás zaujala především zmínkou

¹⁰⁶ KOŽMÍN, Zdeněk. *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Blok, Brno 1989, s. 29.

¹⁰⁷ ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 50.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 64.

¹⁰⁹ VLČEK, Tomáš. *Svou cestou*. In: ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 276.

o „náklonnosti k trivialitě“¹¹⁰. V této souvislosti připomínáme Čapkovu knihu esejů *Nejskromnější umění*, v níž se autor zamýšlí nad krásou jednoduchosti a „primitivního“ umění.

V povídce *Závojevá tanečnice* je konstruován *nepřátelský, temný prostor*, který narušují výrazné barvy závoje. Tanec je zde prezentován spíše jako *zápas o život*; barevnost závoje však tvoří s životem přímý kontrast, neboť je popisován jako šedivý prostor plný smetí: „život je pusté staveniště s hromadami smetí; popel včerejších radostí, střepy okamžiků, které se zdály věčné, rez požitků, hozených zítra, za rok do žravé tlamy času, opilost, štěstí, pohledy, bolení hlavy – – vše jedno, šedivé hadry deziluzí rozvěšené po ztracených plotech a smýkané větrem v prachu.“¹¹¹ Povídka *Zpěv z temného kouta* se vyznačuje značnou subjektivizací času, a to již v první větě: „Žiji ještě v podzimu, ač již přichází jaro.“¹¹² Problematiku subjektivního způsobu vnímání času a prostoru nacházíme též v povídce *Trpělivost*. Okolní prostředí je zde vykládáno v návaznosti na percepci osob, které se na daném místě vyskytují: „Krajiny jsou naplněny láskou věčného fantomu milenců bloudících mezi květy jitra a mezi skalami a stíny večera.“¹¹³

Sestup z Araratu tematizuje atmosféru po ukončení světové války: „Upozorňuji všechny, a sebe zvláště, že jsme přežili světovou válku.“¹¹⁴ V povídce je vyslovena myšlenka, že v každém člověku se vzájemně zrcadlí život i smrt v jakémsi *nahodilém* poměru: „Právě tak jako kterýkoliv z těch, kdož ten krvavý cyklon nepřežili, právě tak mohl zajítí každýkoliv z nás. Právě tak mohlo se státi, že bychom my byli mohli zajítí a ti mrtví že by byli dnes naživu místo nás.“¹¹⁵

Poslední povídka souboru *Pro delfína* s názvem *Okradli chudého* se vyznačuje výraznou sociální tematikou. Objevuje se v ní myšlenka, že *chudému* náleží *vše*, co nepatří *nikomu*: „Velmi rozsáhlá je chudost Chudého. Jeho statky rozprostírají se po celém světě a ani za celý život jich nikdy pěšky neprojde. Jeho jsou všechny oprýskané a zřícené zdi i vlhké kouty, jeho jsou červený měsíc, hvízdající vítr a studené soumraky. Jeho jsou všechny kostrbaté, blátivé a prašné cesty, jemu náležejí všechny pusté krajiny.“¹¹⁶ Čapkův soucit s chudými lidmi (a obecně s osobami na okraji společnosti) se projevoval zejména ve výtvarné tvorbě. Během několika let vytvořil mnoho uměleckých počinů se sociální tematikou: např. olej

¹¹⁰ ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 67.

¹¹¹ Tamtéž, s. 70.

¹¹² Tamtéž, s. 74.

¹¹³ Tamtéž, s. 80.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 81.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 93.

Žebračka s dítětem, Nevěstka s konvalinkami, Harmonikář, Ubožák a cyklus *Pijáků*; kresba tužkou *Klečící žebračka*, linořez *Žebrák*, litografie *Chudá žena*. Tomáš Vlček v souvislosti s Čapkovým výtvarným uměním dodává: „Stačí se jen krátce zahledět do umělcova obsáhlého malířského díla, abychom brzy poznali, že jeho hlavním tématem je lidská postava, ne však sama o sobě, ale postava viděná v souvislostech všeho toho, čemu říkáme život a svět.“¹¹⁷

Josef Čapek se v jednom dopise zmiňuje své budoucí ženě o „nervóze spolkových starostí“¹¹⁸. Zanedlouho poté, co spoluzakládal Skupinu výtvarných umělců a vedl skupinový časopis *Umělecký měsíčník*, toto sdružení pro názorové spory opustil. Erik Gilk uvádí, že v rámci protestu proti „Fillovu kubistickému radikalismu“ vystoupili ze Skupiny nejen bratři Čapkové, ale také Vratislav Hugo Brunner, Vlastislav Hofman, Václav Špála, Ladislav Šíma a Josef Chochol. Josef Čapek nesouhlasil s „ortodoxním kubismem“ především z toho důvodu, že kubismus chápal jako „jednu z možných variant dobového hledání výrazu“¹¹⁹. Zásadním pro něho bylo vytvoření si vlastní poetiky, která se pouze inspiruje určitým směrem, nikdy se však neuchyluje k pouhému napodobování jiného umělce. Čapek se stal rovněž výtvarným referentem *Lumíra* a redaktorem *Volných směrů*, časopisu Spolku výtvarných umělců Mánes¹²⁰; po konfliktu s vedením SVU Mánesa byl však ze spolku vyloučen. Nové uplatnění poté našel v kulturních rubrikách deníku *Čas*.¹²¹ Po první světové válce vznikla skupina malířů Tvrdošíjnů, ve které kromě Čapka působili také Jan Zrzavý, Václav Špála, Rudolf Kremlička, Vlastislav Hofman a Otakar Marvánek. Informacemi o Čapkově působení v kulturním prostoru se dostáváme k dalšímu rozsáhlému tématu, které je nutné uvést do širších souvislostí. V následující kapitole se proto věnujeme představení kulturně-politického kontextu doby, ve které analyzovaná díla vznikala.

¹¹⁷ VLČEK, Tomáš. *Svou cestou*. In: ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 269.

¹¹⁸ ČAPEK, Josef. *Dvoji osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980, s. 62.

¹¹⁹ GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Akropolis, Praha 2014, s. 96.

¹²⁰ PEČINKOVÁ, Pavla. *Ediční poznámka*. In: ČAPEK, Josef. *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905-1920*. Triáda, Praha 2012, s. 321.

¹²¹ Tamtéž, s. 322.

2 Zkouška životních možností

Jak renomovaní kritikové, tak začínající (často nepodepsaní) recenzenti ve studentských časopisech hodnotili pokus o novou modernitu *Almanachu na rok 1914* jako návrat k něčemu již dávno překonanému. Autorům příspěvků do *Almanachu* byl vytýkán zejména nedostatek svébytnosti, imaginace a tvůrčí originality.¹²² Erik Gilk konstatuje, že se jednalo „o naprosté odmítnutí či nepochopení uměleckých postulátů mladých modernistů. Neochota přiznat inovativní přístup k umělecké skutečnosti a ke vztahu mezi životem a uměním je zřetelná nejen v kritikách obhájců generace symbolistně-dekadentní (A. Sova v *České kultuře*, K. Fiala v *Moderní revue*), kde by to bylo snadno pochopitelné, ale i u dalších, nikoliv polemicky naladěných recenzentů (Krejčí, Mathesius, Polan, Taussig, Thon, Veselý, Vodák, Winter).“¹²³

O tři roky později vyšly tiskem soubory povídek *Lelio* a *Boží muka*. F. X. Šalda uveřejnil v literárním měsíčníku *Kmen* kritiku s názvem *Karel a Josef Čapkové*, ve které se vyjadřuje k oběma uvedeným sbírkám povídek bratří Čapků. Jelikož byly *Boží muka* a *Lelio* publikovány ve stejném roce, mnoho kritiků vystavělo svůj text na jejich vzájemné komparaci. Šalda spatřuje hlavní rozdíl v přístupu ke čtenářům. Z Karlových povídek cítí přílišnou snahu čtenáře poučovat a tím mu vnučovat své vlastní hledisko; Josefovi naopak vytýká, že se dopouští druhého extrému a nechává čtenáře bloudit v básnických obrazech, které sice shledává působivými, ovšem téměř nesrozumitelnými. Šalda rovněž kritizuje autorův zúžený pohled, kvůli kterému povídkový soubor *Lelio* vyznívá nepřiměřeně negativisticky. Josef Čapek se dle jeho názoru příliš zaměřuje na odpudivou stránku života a záměrně přehlíží jakékoli projevy dobra. Šalda konstatuje, že se v tomto díle vyskytuje „umění opravdové, byť úzké a manýrované, a sem tam i silná obraznost“¹²⁴, přesto jej nemůže považovat za projev moderního umění, neboť „chutná marným popelem z hrobů tisíciletých“¹²⁵.

Kritika S. K. Neumanna naznačuje polemické ladění se Šaldovým výrokem již svým signifikantním názvem *Dvě knihy skutečně nové*. Aktuálnost a modernost povídek spatřuje především ve spojitosti s tragikou první světové války: „Najdeme válku často i tam, kde není o ní jediné přímé zmínky, najdeme ji v zarmoucené a protestující náladě poezie, v knihách, v

¹²² TICHÝ, Martin. *Řeč almanachů a diskurs kritiky*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 50.

¹²³ GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Akropolis, Praha 2014, s. 117.

¹²⁴ ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Československý spisovatel, Praha 1957, s. 147.

¹²⁵ Tamtéž.

nichž lidé zdají se naříkati, když hovoří. A to jest právě případ Lelia a Božích muk“¹²⁶. Neumannovo přesvědčení, že *Lelio* má blíže k básním v próze nežli ke klasickým povídkám, sdílí do jisté míry také Miroslav Rutte, který upozorňuje na substituci epické linie za princip „pohybu obrazů“¹²⁷. Rutte přirovnává Čapkovo dílo k ohni pro jeho rychlou proměnlivost a neuchopitelnost. Nepostižitelnost výjevů charakterizuje následovně: „Obraz, než jej stačíš pochopiti, bortí se náhle a nepředvídaně v jiný“¹²⁸. Chaotičnost a jakousi přeludovost si Rutte spojuje s autorovou snahou postihnout vnitřní žal, pramenící z paradoxů života.

František Václav Krejčí ve své kritice uvádí, že u „literatury tohoto druhu selhává všecken aparát kritiky: jak charakterizovat něco, co uniká všemu označení?“¹²⁹ Domnívá se, že je možné chápat jednotlivá slova a věty, nikoli však komplexní smysl díla: „Celku, jenž by měl nějaký organický smysl, nelze z toho při nejlepší vůli sestavit: jen neupřímní kritičtí autoři mohou se tvářit, jako by něco takového tam našli.“¹³⁰ Požadavek na větší míru srozumitelnosti a organizovanosti umělecké literatury vnesla také Božena Benešová, která však zároveň hodnotí o poznání kladněji Čapkovu schopnost vytvářet a vzbuzovat náladu ve čtenáři: „Nálada jest mu zde vším: nahrazuje děj, stavbu i psychologii, má čtenáře přenést přes rozpory a trhliny.“¹³¹

Volnou a neuspořádanou formu vysvětluje Bohumil Polan jako „vír a chvat popudů a citů vyvrěných v okamžiku a prostorově, nikoli lineárně, se rozvíjejících“¹³². Princip vytváření paralelních výjevů Polan pokládá za autorovu snahu o zachycení obrazu „širokého pásma životního dění“¹³³. Podobně vyznívá rovněž kritika Karla Sezimy, který se domnívá, že Čapek zamýšlel uchopit „krásu ne strnulou, pasivní a ukončenou, nýbrž kotvící ve vnitřním pohybu a s ním se rozvíjející“¹³⁴.

V korespondenci Josefa Čapka s Bohuslavem Reynkem se opakovaně setkáváme s Čapkovým podivením se nad nízkou četností kritické recepce souboru povídek *Pro delfína*, publikovaného v roce 1923. Ačkoli se ohlas literárních kritiků ukázal být poněkud skrovným,

¹²⁶ NEUMANN, Stanislav Kostka. *Projevy a stati V. 1918–1921*. Odeon, Praha 1971, s. 17.

¹²⁷ RUTTE, Miroslav. *Bratři Čapkové*. In: *Nový svět (studie o nové české literatuře 1917-1919)*. Aventinum, Praha 1919, s. 155.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ KREJČÍ, František Václav. *Josef Čapek: Lelio*. Právo lidu 27, 1918, č. 28, (2. 2.), s. 8.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ BENEŠOVÁ, Božena. *Josef Čapek: Lelio*. Lípa 1, 1917–1918, č. 26, s. 415.

¹³² POLAN, Bohumil. *Prózy bratří Čapků*. Nové Čechy 1, 1918, s. 189.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ SEZIMA, Karel. *Knihy novel a drobné prózy*. Lumír 46, 1917–1918, č. 5, (1. 4.), s. 207.

z těch několika málo textů vyplývá kladné hodnocení umělecké působivosti a lyrického ladění díla.

Arne Novák usuzuje, že v případě povídkového souboru *Pro delfína* se setkáváme s uměním, které není možné uchopit analyticky, neboť je založeno na lyrickém proudění a emocionálním náboji. Lev Blatný označuje *Pro delfína* za básně v próze a Miroslav Rutte dodává, že „místy snad vzpomenete přímo na Rimbauda.“¹³⁵ Marie Pujmanová-Hennerová konstatuje, že „Čapkovy prózy jsou čirá okna do daleka, jimiž se dostáváte v onen citový stav, z něhož byla věc psána“¹³⁶. Josefu Florianovi imponuje, jakým způsobem Čapek „začne vždy vyprávěti o něčem nepatrném, samozřejmém, ale brzy se vám rozvinou, ba možno říci rozrojí podivné obzory, netušené hry paprsků ultraspektrálních sluncí, jakoby loď se smýkala po písčném pění chimérické Sahary, jež vás za každým převalem vlny obluzuje novou a novou fatou morgánou divukrásných oáz“¹³⁷.

František Langer se ve svých vzpomínkách *Byli a bylo* zmiňuje o začátcích působení bratří Čapků v pražském kulturním prostředí: „Oba vstoupili okolo roku 1910 do literatury jako jeden muž, a stejně tak vstoupili in personis do kumštýřské společnosti v kavárně Union na rohu Perštýna, a tím do pražského a kulturního života.“¹³⁸ Vstup bratří Čapků do pražského kulturního dění se vyznačoval výraznými znaky stylizace. Langer vzpomíná, že bratry nebylo možné spatřit odděleně a oba si velmi zakládali na tom, aby působili jako jedna osoba: „V Unionce od prvního dne zdůrazňovali, že tvoří nedělitelnou dvojici. Do dveří vstupovali společně, sedali vedle sebe, spotřebovali shodně po černé kávě s rohlíkem. [...] Štech vyslovoval podezření, že spolu chodí z pózy nebo pro reklamu, ale vpravdě nejbližší bylo, že asi stále rozprádali své názory na svět a na lidi a radili se o svých člancích a povídkách.“¹³⁹ Tato stylizace odpovídá hravosti, provokaci a humoru juvenilí bratří Čapků. Přesto se Langer rozpomíná na údiv nad vzezřením této dvojice, které zcela kontrastovalo s „dandyovskou, svěťáckou, metropolitní pózou jejich próz“¹⁴⁰, neboť bratři spíše působili jako ztělesnění „prostoty a snad i venkovanství.“¹⁴¹

¹³⁵ RUTTE, Miroslav. *Čtyři povídkáři*. Národní listy 64, č. 204, (25. 7. 1924), s. 1.

¹³⁶ PUJMANOVÁ-HENNEROVÁ, Marie. *Josef Čapek: „Pro delfína“*. Tribuna 6, 1924, č. 146, (22. 6.), s. 5.

¹³⁷ FLORIAN, Josef. *Josef Čapek. Pro delfína*. Prameny 11. Marta Florianová, Stará Říše 1924, nestr.

¹³⁸ LANGER, František. *Byli a bylo*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 91.

¹³⁹ Tamtéž, s. 92.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ Tamtéž.

Kavárny a kabarety představovaly významná místa setkávání mnohých osobností a střetávání různorodých životních názorů. V publikaci *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918-1938* autoři uvádějí, že své obvyklé místo u stolů měla v kavárně Union redakce *Moderní revue*, *Humoristických listů*, *Šibeniček*, *Trnu*, *Nového kultu* (a později *Června*) či nakladatelství *Družstevní práce*.¹⁴² Pravidelně se zde rovněž scházely mnohé spolky, mezi nimi Klub architektů, Svaz výtvarných umělců Mánes či Osma.¹⁴³ Mezi vyhlášené kavárny můžeme počítat i Kavárnu Slavia, která se zejména ve dvacátých letech stala populárním místem setkávání nejen herců z protilehlého Národního divadla, ale také bratří Čapků, výtvarníků ze skupiny Tvrdošíjných i členů Devětsilu. Zároveň připomínáme, že zde Vladislav Vančura podepsal prohlášení *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*.¹⁴⁴ Z této informace je patrné, že stejný prostor do sebe pojímal několik skupin lidí s odlišnými životními postoji, které byly schopny kooperovat díky vzájemné toleranci. Pro dvacátá léta je ostatně charakteristické činění kompromisů a existence *vedle* sebe, nikoli *proti* sobě, jako v letech třicátých.

Pozoruhodné je, že ačkoli bratři Čapkové pravidelně navštěvovali své oblíbené podniky, doba jejich pobytu v nich byla poměrně striktně vymezena: „Často se večer z Unionky vypravoval nějaký náš houfec na noční výpravu, která se začínala zákuskem a trochou vína v blízké vinárničce U Petříků na Perštýně a končila třeba ve Waltnerově Montmartru. Čapkové přicházeli do Unionky skoro přesně ve tři a odcházeli v pět. A tak historického Kaufcvika si s Haškem u Petříků nikdy nezahráli, ačkoliv tam u vedlejšího stolu sedávali koryfejevé z *Moderní revue*, na jejichž osoby byl Karel hodně zvědavý.“¹⁴⁵ Langer tak ve svých pamětech přibližuje denní řád, který si Čapkové vytvořili a jemuž uzpůsobili svůj život. Oba bratři měli své zásady, které dodržovali a dle Langer se „vůbec nezajímali o Prahu po desáté hodině v noci.“¹⁴⁶

Výjma kaváren a kabaretů zahrnujeme mezi důležitá místa vzájemné interakce rovněž redakce novin a nakladatelství. V *Praze avantgardní* nacházíme následující pasáž: „Vedle sdružení Kmen a nakladatelství Fr. Borový sídlila v budově na Národní 18 ještě pražská redakce *Lidových novin*. Špičkovou úroveň žurnalistiky držely spisovatelské osobnosti formátu bratří Čapků, Eduarda Basse, Karla Poláčka, Ferdinanda Peroutky a dalších, pro které se vžilo označení škola ‚*Lidových novin*‘. Na schodišti téhož domu se tedy potkávali krajně levicově

¹⁴² PIORECKÁ, Kateřina – PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918-1938*. Academia, Praha 2014, s. 90.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 38.

¹⁴⁵ LANGER, František. *Byli a bylo*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 92.

¹⁴⁶ Tamtéž.

smýšlející Vítězslav Nezval nesoucí Firtovi svůj nový rukopis a hradní politice blízcí Karel Čapek či Ferdinand Peroutka spěchající na redakční poradu *Lidovek*.¹⁴⁷ Citovaný úryvek příznačně vystihuje koexistenci jednotlivých osobností rozličného smýšlení, kteří ideovou pluralitu nevnímali jako překážku vzájemného spolupůsobení v rámci ohraničeného prostoru.

Dalším ústředním místem setkávání intelektuálů byly literární salony. V této souvislosti bychom rádi připomněli salon Anny Lauermannové-Mikschové, ve kterém se scházely významné osobnosti českého kulturního prostředí devatenáctého a dvacátého století. V knize Roberta Saka *Salon dvou století* se dočítáme o návštěvách bratří Čapků, které hostitelka Anna Lauermannová-Mikschová opakovaně zvala a oslovovala familiárně jako „Karlička a Josefa“¹⁴⁸.

Dvacátá léta dvacátého století představovala pro Josefa Čapka také období usilovné práce na knižních obálkách. Jeho význam pro moderní českou knižní kulturu zmiňuje publikace *Kniha v českém kubismu*: „Čapek však zasluhuje pozornost právě proto, že vyvinul svůj vlastní, dynamizovaný styl, jehož příkladem v oblasti knižních úprav je obálka k překladu Apollinairova *Pásma* [...] všimněme si, že je to teprve asymeticky umístěné ostroúhlé rámování, kterým Čapek celý objekt uvádí do pohybu. Podobná gesta dynamizace a ‚zpohybnění‘ se objevují i na jeho figurálních obálkách – které jsou mimochodem nepoměrně četnější než abstraktně držené kompozice typu *Pásma* – a samozřejmě již předtím v jeho malbě a volné grafice.“¹⁴⁹ Výrazná dynamizace prostoru a jeho uvedení do pohybu se markantně uplatňuje nejen v projevu výtvarném, ale zejména v literárním. Povídkové soubory *Lelio* a *Pro delfína* jsou vystavěny na sledu jednotlivých obrazů, existujících paralelně vedle sebe a rychle se proměňujících. Prostor, který je tímto způsobem utvářen, je zároveň vyplňován dynamickým prolínáním výjevů, generujících úzkostnou atmosféru a zmar.

Na výjimečný estetický účinek Čapkových knižních obálek vzpomíná František Langer s uznáním: „Za knihkupeckých výkladem jako by Čapkovy obálky stály samy nebo zvlášť, tak se odlišují od masy jiných knih. Mám ho v podezření, že každý týden obcházel knihkupecké výkladní skříně, pozoroval, jaká barva v nich převládla, a pak na své nové obálce přinesl novou, jinou, která mezi ostatními vysvitla jako boží oko. Aspoň nevím, jak jinak mohl dosáhnout, že jeho obálky vždycky přikrývaly ostatní. Knihkupci skoro závodili, aby ve svých výkladech měli

¹⁴⁷ PIORECKÁ, Kateřina – PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918-1938*. Academia, Praha 2014, s. 67.

¹⁴⁸ SAK, Robert. *Salon dvou století: Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*. Paseka, Praha 2003, s. 206.

¹⁴⁹ TOMAN, Jindřich. *Kniha v českém kubismu*. Kant, Praha 2004, s. 175.

hodně knih Aventina nebo Činu, protože mezi obálkami těchto edic hrály Čapkovy prim, a řádka jeho obálek ve výkladní skříni čarovala jako výklad nějakého velkoobchodu s hedvábnými látkami.“¹⁵⁰ Dle Langerova tvrzení Čapkovy obálky opakovaně dominovaly výkladnímu prostoru díky pozoruhodnému smyslu pro intenzitu barev. Nejinak tomu bylo v prostoru jevištním; autor stovek knižních obálek byl zároveň vynikajícím scénografem.

Zaujetí člověkem, které podnítilo Čapka ve dvacátých letech k sociální malbě, jej přivedlo také ke hrám se sociální tematikou. Věra Ptáčková uvádí, že vyobrazení interiéru v Langerově *Periférii* se velmi podobá obrazům *Pijáků*¹⁵¹. Dále poznamenává, že v *Periférii* a v *Zemi mnoha jmen* Čapek včlenil do svých scénografií nový prvek: „Reklamní nápisy jako součást životního prostředí člověka dvacátého století staly se i součástí prostředí jevištního“¹⁵². Integrací reklamních nápisů a sloganů „vnesl na jeviště politicky akcentovanou současnost. Projekce metamorfují do vize požáru, války, do představy ničivých důsledků moderních zbraní: zkušenost první světové války se kříží s představou budoucích katastrof.“¹⁵³

Čapkova typická práce s dynamikou prostoru, o které jsme již hovořili v souvislosti s obrazy, grafikou a literárním projevem, byla využita rovněž ve scénografii: „V základním přístupu ke scéně se nejvýrazněji projevila expresionistická karikující zkratka a barevnost.“¹⁵⁴ Podobně je tomu také v případě morálních hodnot a zásad, které považujeme za jeden z jednotlivých prvků Čapkovy tvorby výtvarné i slovesné: „Zatímco Hofman, Feuerstein a Kroha nazírali scénografii z hlediska vývoje moderního umění, Čapek zvažoval stavbu scény z náhledů širších: zdůrazňoval její etické poslání a její výpověď o dramatickém díle.“ Za obzvlášť příznačné považujeme slovní spojení *širší náhledy*, neboť přesně takto lze z hlediska prostoru charakterizovat Čapkův přínos pro umění: nejenomže měl velmi *široký záběr* co se umělecké realizace týče, zároveň však nesouhlasil se *zúženým* vnímáním života. V literatuře se tento postoj projevuje zejména různými odbočkami od hlavní tematické linie. Tyto odbočky vytvářený prostor mnohonásobně rozšiřují a zároveň dokládají, že autor nesleduje pouze předem danou premisu. Tím, že zahrnuje do samotného díla i úvahy o procesu jeho tvorby, se daný prostor „rozzrůstá“ do výrazně širších rozměrů. Čapek zastával názor, že pohled na život by neměl být omezen jedním předpokladem, nýbrž neustále konfrontován s novými přístupy a

¹⁵⁰ LANGER, František. *Byli a bylo*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 117.

¹⁵¹ PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Odeon, Praha 1982, s. 38.

¹⁵² Tamtéž, s. 41.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 38.

doplňován o další hlediska. Z tohoto důvodu se nemohl ztotožnit s ideologiemi, které hlásaly naleznutí *jedné jediné pravdy*.

Týdeník *Přítomnost* otiskl v prosinci roku 1924 úvahu Karla Čapka s názvem *Proč nejsem komunistou*, ve které autor objasňuje své stanovisko vůči komunistické ideologii. Postupně svá vyjádření uveřejnili i další spisovatelé a intelektuálové včetně Josefa Čapka. Oba bratři se vymezují vůči jednostrannému vidění světa, který komunismus propagoval. Podobně jako jiné ideologie vytvářel deformaci obrazu světa skrze radikální zúžení jeho vnímání. Josef Čapek ve své stati poznamenává: „Neboť komunismus má jen dva pytle, do nichž utřídí uje člověka. V jednom má proletáře, který se odtud vyhrne a udělá revoluci. V druhém je buržoa, který pak má být potlučen a vytloučen. Do toho druhého pytle hází tedy komunista všechno, co není organizováno ve straně a znamenitě si tím zjednodušuje obraz světa.“¹⁵⁵

Další idea, s níž autoři jednotlivých příspěvků *Proč nejsem komunistou* hluboce nesouhlasili, spočívala v neupřímnosti k mase lidí, kterou komunisté vnímali jako „politický materiál“¹⁵⁶ a nástroj k dosažení svých vlastních cílů. Karel Čapek ve své stati nabádá komunisty, aby dělníkům otevřeně sdělili, že jejich ideologie se opírá především o sliby, jejichž naplnění nelze zaručit. Čapek dále odmítá myšlenku, že „není dobrého chlupu na celém dnešním řádu; co je, je špatné.“¹⁵⁷ Nesouhlasí s generalizací, s nenávisťnou atmosférou, kterou kolem sebe komunisté vytvářejí. Josef Čapek svého bratra doplňuje: „Neboť mám-li oči otevřené, abych viděl chyby a zlo na straně jedné, jsou také otevřené i pro vady a zlo komunismu.“¹⁵⁸

Nebezpečná přetvářka, spočívající v zatajování skutečnosti a předstírání, že komunismus nemá žádné chyby, nemůže dle Josefa Čapka oslovit osoby s tendencí k svobodnému smýšlení: „Lidé, kteří mají příliš volného a svobodného ducha a jsou tedy nepřekonatelně náchylní k individualismu, byli by pro komunismus snadno nebezpečně kacířským živlem a brzo by porušili jeho fazónu.“¹⁵⁹ Karel Čapek příhodně odhadl, jaký dopad může mít na společnost a kulturu onen nebezpečně úzký pohled na život: „hne-li se komunismus vpřed nejprv tím, že šmahem odmítá jako nepotřebný brak všecko, čemu říká

¹⁵⁵ HOŘEC, Jaromír (ed). *Proč nejsem komunistou*. Lidové noviny, Praha 1990, s. 52.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 8.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 10.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 50.

¹⁵⁹ Tamtéž.

buržoazní kultura, pak sbohem; pak trochu odpovědný člověk začíná bráti v počet, co by se takhle zmařilo.“¹⁶⁰

Stejným směrem míří své výtky také Richard Weiner: „Budu tedy komunistou, až mě kdo povoláný přesvědčí – či zkrátka: až budu přesvědčen – že přechod od individualistického instinktu ke komunistickému je možný také jinak než chmurným a trvalým terorem.“¹⁶¹ Svě mínění o tom, co skutečně znamená být komunistou, shrnuje Fráňa Šrámek následovně: „Přesvědčení, že dnešní systém společenský má přemíru vad a nedostatků, neučiní z tebe ještě nutně komunistu; tím se staneš teprve, uvěříš-li s komunismem v jediný spasitelný recept.“¹⁶² O degradaci člověka prostřednictvím systematického lhaní a o cíleném zkreslování reality Šrámek konstatuje: „Ale tím asi není vinen komunismus, nýbrž komunisté; pohříchu nemůžeme jednat přímo s ideou, nýbrž jen s lidmi, kteří ji nesou.“¹⁶³

Ferdinand Peroutka označuje komunismus knižní ideál, který vznikl v době, „kdy neomezeně vládla abstraktní knižní filozofie, pohrdající světem a zkušeností a dělající systémy krátkou a suchou cestou.“¹⁶⁴ Peroutka je značně skeptický k potencialitě uvedení komunistické teorie do praxe, neboť nevěří, že je člověk schopen vzdát se přirozeného prosazování své individuality a vlastních záměrů: „Sotva se kdy podaří vyrvati ze srdce lidstva sklon dělati si vlastní pelechy. Sotva kdy který učitel, byť měl po ruce seberáznější vyšetřující komise, odnaučí lidi zálibě označovati věci svým monogramem a přesvědčí je o nutnosti jiné záliby sypati všechny věci na jednu hromadu jako hrách a čočku. Člověk vždy bude míti rád dveře u svého bytu a plůtek u své zahrady. Bojovati proti tomuto přirozenému individualismu jest podnikem tak odvážným jako bojovati proti zákonu gravitace.“¹⁶⁵

Na uvedené příspěvky do ankety *Proč nejsem komunistou* reagoval Ivan Olbracht svým spisem s názvem *Proč nejsou komunisty*, ve kterém vznesl následující dotaz: „Na anketě českých spisovatelů nás hlavně zajímá dvojí věc: Proč si vlastně odpovídají na otázku ‚Proč nejsem komunistou?‘ Proč si neodpovídají na příklad na otázku: ‚Proč nejsem klerikálem?‘, nebo: ‚Proč nejsem sociálním demokratem?‘ Je to snad přece jen zbytek vnitřního studu za sobecké a pohodlné stanovisko v dobách, kdy by měli státi v prvních bojovných řadách ať již na té či oné straně?“¹⁶⁶ Po přečtení článku Karla Čapka se vyřčené otázky jeví poněkud

¹⁶⁰ HOŘEC, Jaromír (ed). *Proč nejsem komunistou*. Lidové noviny, Praha 1990, s. 13.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 75.

¹⁶² Tamtéž, s. 35.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ Tamtéž, 81.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 80.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 102.

zbytečnými, neboť právě na ně autor odpovídá již v prvním odstavci: „Tato otázka se z čistě jasna vynořila mezi několika lidmi, kteří byli nakloněni čemukoli spíše než tomu, aby se bavili politikou. Je jisto, že by nikdo z přítomných nepoložil otázku ‚Proč nejsem agrárníkem‘ nebo ‚Proč nejsem národním demokratem‘. Nebýti agrárníkem neznamená ještě žádný určitý názor nebo životní víru; avšak nebýti komunistou znamená býti nekomunistou; nebýti komunistou není pouhý zápor, nýbrž jisté krédo.“¹⁶⁷ Čapek dále poukazuje na jistou formu naivity lidí, kteří se domnívají, že se šířením komunismu zasazují o lepší fungování světa: „Bylo by mi lehčeji, kdybych jím byl. Žil bych v domnění, že přispívám co nejřízněji k nápravě světa; domníval bych se, že stojím na straně chudých proti bohatým, na straně hladových proti žokům peněz; věděl bych, jak o čem smýšlet, co nenávidět, čeho nedbat. Místo toho jsem jako nahý v trní: s holýma rukama, nekryt žádnou doktrínou“¹⁶⁸.

Olbracht vytýká protikomunistickým spisovatelům zejména pasivitu v oblasti přetváření společnosti a pokládá jejich jednání za sobecké: „Upřímnost, s jakou se řada českých spisovatelů přiznává, že se jim v kapitalistickém společenském řádě žije docela snesitelně, že ho nechtějí bourat, že je ani nenapadá býti kulturními bojovníky, že se chtějí věnovat svému sobeckému životu, a než by se mísili do víru a vřavy, v nichž se nový svět bije se starým, že si raději lehnou doma na kanape a počkají, tato upřímnost by tedy byla docela úctyhodná.“¹⁶⁹ Olbrachtův článek na obranu komunismu je spolu s texty Josefa Hory a Stanislava K. Neumanna zahrnut do knihy *Proč nejsem komunistou*, sestavené z příspěvků jednotlivých autorů, kteří se do stejnojmenné ankety časopisu *Přítomnost* zapojili. Editor knihy Jaromír Hořec zde připomíná, že všichni tři spisovatelé byli za čtyři roky od publikování svých obhajob komunismu vyloučeni ze strany za kritizování metod stalinsko-gottwaldovského vedení.¹⁷⁰

V polovině dvacátých let dvacátého století se bratři Čapkové přestěhovali do dvojdomu ve východní části Vinohrad. Ulice, která až do roku 1947 nesla jméno Úzká, byla poté přejmenována na ulici bratří Čapků.¹⁷¹ Obývaný prostor se tak rozdělil na dvě části – v levé polovině bydlel Josef, v pravé Karel. Vladimír Kovářík v publikaci *Literární toulky Prahou* uvádí následující informace: „Obytné místnosti byly řešeny stejně, také obě části zahrady byly stejně veliké, ale časem se rozlišily drobnými i většími úpravami, protože Josef potřeboval

¹⁶⁷ HOŘEC, Jaromír (ed). *Proč nejsem komunistou*. Lidové noviny, Praha 1990, s. 5.

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 101.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 96.

¹⁷¹ KOVÁŘÍK, Vladimír. *Literární toulky Prahou*. Albatros, Praha 1980, s. 302.

ateliér, Karel prostornější místnost pro schůzky ‚pátečníků‘, pravidelných návštěvníků, kteří se u něho scházeli na páteční odpolední besedy.“¹⁷² Kamil Fiala označuje *Lelia* a *Boží muka* za „dva stvoly ze společného kořenu“¹⁷³ a právě tímto způsobem můžeme vilu bratří Čapků chápat jako metaforu jejich vlastní tvorby. Témata, která oba autoři ve svých dílech promýšlejí, jsou velmi podobná, liší se pouze způsobem ztvárnění, jenž si volí; čtenáři tak může připadat, jako by na danou problematiku nahlíželi ze své *strany*, z vlastní poloviny domu.

V říjnu roku 1910 odcestoval Čapek do Paříže a poslal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové dopis obsahující následující pasáž: „Paříž je velice velká a stále zaměstnaná a já jsem ztracený rôdeur toulající se a hledající věci a sebe, který se těší, když něco pochopí a když ho něco pohne nebo zaujme. [...] není mi líto toho příjemného a snadného života v Praze, vždyť to je něco, před čím jsem utíkal, obraceje se do ciziny, ale mrzí mne má prozatímní neschopnost nalézt souvislost a sílu pro tento nový život.“¹⁷⁴ Z korespondence, kterou Čapek z Paříže posílal, je patrná značná osamělost a stáhnutí se do ústraní. Situace se mění po příjezdu Karla; bratři si vytvářejí společný izolovaný prostor, silně ovlivněný Prahou, jejíž obraz si „přemístili“ do francouzského podnebí.

Po návratu do Prahy Čapek posílá Jarmile Pospíšilové další dopis, ve kterém jí sděluje následující: „Co dělám já? Kouřím a vymýšlím si různé věci, takové, jaké jsem Vám právě napsal, a takové, jaké bych neuměl a nemohl vyjádřit; pak mám zase znova radost a těším se, že už nejsem někde ve Španělsku nebo v Paříži nebo třeba i někde v nejpravějším a nejkrásnějším Schlaraffenlandě, že jsem zase v Praze, blízko všemu, co mám rád a co se musí jednou soustředit v jádro a osu mého života.“¹⁷⁵ Ačkoli pro Čapka představovala Praha středobod života, neboť v sobě soustřeďovala vše jemu drahé, na významu neztratila ani místa, kde se narodil a vyrůstal. Tento fakt reflektuje zejména úvaha *Rodné krajiny*, podle které nese název výbor z Čapkových próz, uspořádaný Vladimírem Binarem.

Čapek sám sebe označuje za regionalistu, pro něhož mají místa spojená s dětstvím stále nedozírnou hodnotu: „Co mne se týká, jsem přesvědčeným regionalistou a nemám pro svůj rodný kraj než chválu, i když už tam není všechno, co k němu náleželo: dědečkův mlýn v Hronově je už dávno cizí, Panský dům v Malých Svatoňovicích vyhořel a Úpice také není, co bývala, když už není farské louky, kde se mezi kopřivami, šťovíkem a kakostem tyčila farská

¹⁷² KOVÁŘÍK, Vladimír. *Literární toulky Prahou*. Albatros, Praha 1980, s. 302.

¹⁷³ FIALA, Kamil. *Knihy bratří Čapků*. *Moderní revue* 24, 1917–1918, sv. 32, č. 4, s. 187.

¹⁷⁴ ČAPEK, Josef. *Dvojí osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980, s. 37.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 62.

stodola.¹⁷⁶ Autor dále hovoří o *otevírání prostoru*, ke kterému dochází na dvou úrovních: „Myslíme-li na rodný kraj, není to zajiště žádný jiný než kraj našeho dětství, ten kousek světa, který se nám otevíral ze všeho nejdříve, ten kousek přírody, s kterým se ze všeho nejdříve setkaly čerstvé a lačné dětské smysly, který nás spoluutvářel a i podmiňoval, protože v něm počínal náš živočišný i duchovní růst.“¹⁷⁷ Čapek tedy přisuzuje rodnému kraji schopnost otevírat a rozšiřovat perspektivu jak na fyzické, tak duchovní úrovni. V prvních letech života však přejímá rodný kraj atributy celého světa; představuje vymezený prostor, který je ohraničen limitovanými potřebami dítěte: „Tehdy byl svět pro nás ohraničen rodným krajem a – pamatujeme-li se dobře – bylo v něm vše, ba ještě víc, všeho přemíra.“¹⁷⁸ S postupným rozvojem percepce a prostorového uvědomění se rodný kraj ocitá ve středu úvah o světě; neztělesňuje již svět jako takový, nýbrž funguje jako výchozí pozice, ze které nazíráme okolní prostředí.

Autor ve svém textu zmiňuje významnost vnitřních vazeb na krajiny, které člověka určitým způsobem formovaly: „Mám v ČSR více svých rodných krajin, v jejichž lesích se leskne jadrné listí kopytníku a mezi kameny roste břechťan. Krajiny, které mají svá kouzla a svá tajemství. Krajiny nějakého spříznění, nějakého srozumění. A jsou duchovní rodné krajiny. Rostl jsem za plotem naší zahrady v Úpici, ale také ve všech světadílech Verneových románů; byl jsem hrdým Indiánem, chladnokrevným Angličanem, námořníkem v bouři.“¹⁷⁹ Čapek tedy neopomíná ani *duchovní rodné krajiny*, které pro něho představují fikční světy románů; motiv ohraničení můžeme v tomto případě chápat v souvislosti s limity obrazotvornosti.

Sepětí s rodným krajem se promítá rovněž do způsobu vyjadřování. Jedná se především o užívání dialektu, charakteristického pro danou oblast: „V nejnítěnějším nitru se pořád ještě držím toho našeho podkrkonošského nářečí, jak sem ho slejchal u nás, dyš lidi chodili k doktoroj Čapkoj, že jim je nák diuně, dyš byli polámaný, děti marodily, bolely voči, uďály se boláky a tekla kreu, a každý jiný dialekt zdá se mně trochu cizí, a tedy trochu strojený a komický.“¹⁸⁰ Výraz *v nejnítěnějším nitru* chápeme jako zcela typický pro Čapkovu tvorbu; s vytvářením více úrovní prostoru, které se „vsouvají“ sami do sebe a sugerují tak představu *hloubky*, se opakovaně setkáváme v autorově výtvarném i literárním díle.

¹⁷⁶ ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 249.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 250.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 249.

Čapek se v neposlední řadě vyjadřuje také k tematice návratu do rodného kraje. Motiv odchodu a navracení se zpět, který si spojujeme zejména s díly ruralistů a Jana Čepa, využívá pro vyjádření své vnitřní spjatosti s daným místem: „Ale pokud je rodný kraj zároveň domovem, vracejí se ztracení synové nejínam než k otcům, domů, až tam, odkud vyšli, neboť pak teprve je dokonána každá veliká cesta a každé toulání, a já, nezdráhám se to přiznat, mám nadmíru rád rodný kraj i rodné toulání, trvale přitahován, trvale se odpoutávaje, v ustavičném návratu.“¹⁸¹

S rodným krajem, který se z *domova* proměňuje v *past*, se setkáváme v Čapkově *Stínu kapradiny*. Poté, co se v první části díla prostor výrazně otevírá, dochází v části druhé k jeho fatálnímu zužování v důsledku viny a jejího potrestání. František Všeticka spatřuje v problematice zločinu a trestu generační souvislost, jež vypovídá o humánním zaměření tzv. čapkovské generace; upozorňuje na fakt, že touto palčivou otázkou se zabývá Josef Čapek ve *Stínu kapradiny*, Karel Čapek v *Hordubalu* a František Langer v *Periferii* a *Dvaasedmdesátce*.¹⁸²

¹⁸¹ ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 250.

¹⁸² VŠETIČKA, František. *Dílna bratří Čapků: příspěvek k poetice jejich literární tvorby*. Votobia, Olomouc 1999, s. 69-70.

3 Stín kapradiny

O *Stínu kapradiny* napsal Josef Čapek v dopise Josefu Florianovi ze dne 23. 10. 1930 následující řádky: „Psal jsem to pro Lidové noviny, kde šéfredaktor Heinrich vyžaduje, aby ,to bylo také pro chudý lid‘, prosté, čitelné – a kde by to bylo složité, aby to ten chudý lid nepoznal a nemrzela se.“¹⁸³ Na jistou propracovanost a skryté významy díla poukazuje rovněž autorův dovětek: „opravdu mi nešlo jen o nějaký ten kousek děje a holou líceň přírody.“¹⁸⁴ V této kapitole předkládáme analýzu prostorových komponentů, čímž poukážeme na další možnou interpretaci díla.

V knize Michala Peprníka s názvem *Topos lesa v americké literatuře* najdeme následující charakterizaci lesa: „Les jako topos přírody či divočiny však vytvářel i mocnou strukturní opozici ke světu civilizace, a mohl tak sloužit jako projekční plocha vytěsněných obsahů.“¹⁸⁵ V rámci tohoto vymezení můžeme na les pohlížet jako na prostor kumulující vytěsněné obsahy z hloubky nitra, které se dostávají na povrch. Les je ostatně pro tuto funkci jakéhosi zrcadla velice příhodný, neboť bývá odpradáвна považován za magické a transcendentní místo. Daniela Hodrová ve své knize *Román zasvěcení* poznamenává, že les „není místem jen zkušenosti empirické, ale mění se v les i zkušenosti mystické,“¹⁸⁶ přičemž zbloudění v lese je v podstatě „zblouděním daleko od sebe samého v sobě samém, až za hranice lidského, až na práh smrti.“¹⁸⁷ Odpovědnost za vykonané činy se v tomto díle rozšiřuje o odpovědnost za postoje, přesvědčení a myšlenky, které daným činům předcházejí.

Zásadní roli v textu má řeč nepronosená, odehrávající se pouze v nitru hlavních postav. Grafická signalizace přímé řeči chybí poměrně často, čímž je značně ztíženo rozpoznání promluv vyslovených od pouze myšlených. Do textu rovněž vstupují vzpomínky postav a jejich představy o tom, co se právě děje na jiných místech. Ústřední dvojice Rudolf a Vašek si vytvářejí různé scénáře brzké budoucnosti, které do sebe zároveň pojímají mínění o promluvách ostatních lidí. Tímto způsobem dávají průchod svým vlastním charakterovým rysům, neboť se jedná o přímý vhled do jejich způsobu uvažování. Stírají se také hranice mezi promluvami postav a vypravěče; není vždy jasné, jestli daná postava mluví k sobě v rámci sebereflexe,

¹⁸³ GLIVICKÝ, Josef – OPELÍK, Jiří (eds.) *Vzájemná korespondence Josefa Čapka a Josefa Floriana z let 1918-1938*. Literární archiv 23, 1989, s. 239-240.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ PEPRNÍK, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Host, Brno 2005, s. 233.

¹⁸⁶ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Malvern, Praha 2014, s. 216.

¹⁸⁷ Tamtéž.

anebo jestli se jedná o komentář vypravěče. Tok řeči tedy není jednodušný, prolíná se a neustále proměňuje, čímž text výrazně nabývá na dynamičnosti. Epika se propojuje s lyrizací a reflexí; za výrazný činitel považujeme autorovo výtvarné vidění, a to především v popisu barevnosti lesního světa. Proměna je rovněž přítomna při oslovování samotného lesa: měnění barev při zvolání „*Ty modrý, černý a zelený lese, ty lese hnědý a mlhavý!*“¹⁸⁸ v prvním odstavci díla jako by předznamenávalo transformaci a nestálost tohoto místa. Ostatně již samotný název *Stín kapradiny* v sobě nese zakódován prvky odkazující na osudnou transformaci: stín je obecně něco, co se mění, co podléhá změnám závislým na okolních podmínkách.

Les se ve vnímání hlavních hrdinů dělí na dva prostory, které se navzájem prostupují a překrývají. Na jedné straně se jedná o prostor, jenž je zpřístupněn lidským očím, na straně druhé figuruje zóna, ke které mají přístup pouze mytické a nadpřirozené bytosti: „Špatně, tuze špatně se nám ten osud teď natočil! Ruda přemýšlí o zabitém hajném, jak si ten mrtvý umínil neodpustit jim svou smrt. Jsou na tom bídně, marná řeč: těžko se jim to bude utíkat před mstivým umrlcem, který jim v patách spěje neviditelnými cestami, aby je svým zahnílym ukazovákem označil znamením špatných konců.“¹⁸⁹ Vzájemné prostupování těchto prostorů se odehrává v závislosti na tom, jak postavy vnímají svět a následně jej interpretují. Z tohoto důvodu se setkáváme s výrazy typu „čert ho tu zrovna složil“¹⁹⁰ či s domnělou spojitostí vzlétnutého hejna koroptví s vandalským útokem na obraz Panny Marie: „Ne, není v tom souvislosti, to se jen tak zdálo, ulekl se Vašek, sleduje pád Matky boží i povzlet hlučných ptáků sluchem i očima.“¹⁹¹

Při analýze prostoru bychom neměli opomenout ani opakovaně se objevující přirovnání myslí k vodnímu prostředí (např. „co v hlubinách svého myšlení vylovil.“¹⁹²), popřípadě člunu, jenž na těchto vodách pluje: „Vaškova mysl se vydala po proudu na vlnách nepokoje. Chabě ucpanou puklinou, která se v něm rozevřela po nedokonaném smíchu, mu do odpoutaného člunu myšlenek zatékalo a jeho nohy smáčel divný chlad.“¹⁹³; „Počkej! trhlo to náhle odpoutaným člunem Vaškova myšlení.“¹⁹⁴; „Vratký člun Vaškových myšlenek, do něhož z boku teklo, sklouzl z vln nepokoje blíž ke břehu a zde se krouživě zastavil.“¹⁹⁵

¹⁸⁸ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 13.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 75.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 36.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 35.

¹⁹² Tamtéž, s. 100.

¹⁹³ Tamtéž, s. 110.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 111.

¹⁹⁵ Tamtéž.

Když dvojice zločinců nalezne v lese odvrženou kost, o které se automaticky domnívá, že je lidská, naskytne se tím čtenáři další možnost cenného nahlédnutí do jejich uvažování, vystávajícího ze zákonitostí a fungování jejich vnitřního prostoru: „Vida, také tak to na světě chodí, že ten, kdo byl zabit, sám ještě může zabíjet. Že mrtvý se může stát nožem: jen hnát z něho zbývá a ještě musí udělat své dílo. Všechno na světě je koneckonců zařízeno jen na tu smrt. A jakoupak on ten lidský život vůbec může mít cenu, když to smrt vždycky nad ním vyhrává?“¹⁹⁶ O tom, že uvedené představy vypovídají o jejich vlastním nitru (vnitřním prostoru), nikoli o skutečnosti (vnějším světě), nás ujistňuje dovětek, vyřčený vypravěčem: „Co však oba nevěděli: nebyla to kost z člověka, byl to jen dobytčí hnát.“¹⁹⁷ Zároveň se v textu dočteme, nakolik je pro chování a jednání jedince určující, jakým způsobem vnímá okolní svět: „Nemohu býti dobrý, pravily tyto jeho oči. Kdybych byl dobrý, svět by mne zahubil.“¹⁹⁸

O myšlenkových pochodech ústředních postav vypovídají rovněž reakce na určité jevy, skrze které nejlépe vynikají specifika jejich vnitřního světa; k tomu dochází například při pozorování noční oblohy. Ruda svým projevem odhaluje, jaký je jeho postoj ke světu (čili k něčemu, co on sám nestvořil), ať už se jedná o lidský život či o hvězdy: „K čemu vůbec jich tam je tolik naděláno? Jako kdyby jich tam tolika bylo potřeba. Kdyby jich tam byla i jenom polovina, jen čtvrtina, ba ještě méně, bylo by jich pořád ještě stejně, že by se to ani spočítat nedalo.“¹⁹⁹ Vašek oproti tomu s hrůzou přemítá o tom, zdali na těch ostatních hvězdách žije právě onen stejný člověk, jako je on sám, a nachází se ve stejné situaci. Dále pokračuje: „Já, konečně, už své snesu: co se stalo, stalo se, ale jak – to by přece bylo nedůstojno každého boha, tak ohavná hračka – jak by k tomu přišli tamti Vaškové ostatní? Vždyť to pak je přece jasno, že jen jeden z nich je vinen, že přece ti ostatní už za to nemohou.“²⁰⁰ Vašek by se rád zachránil alespoň v jiných světech; vyslovuje tedy naději, že když si odpyká trest zde, jeho alternativní životy se tím změní a mnohé se odehraje jinak.

Stín kapradiny rovněž sleduje člověka, který se ocitnul v mezní situaci – konec příběhu vypovídá o tom, jak se ústřední postavy vyrovnávají s faktem, že před svou smrtí již nemají kam utéct. V této souvislosti podotýkáme, že Daniela Hodrová v již citované knize *Román*

¹⁹⁶ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 83-84.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 84.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 94.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 87.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 88.

zasvěcení zdůrazňuje iniciační charakter některých děl, který v případě *Stínu kapradiny* můžeme chápat jako zasvěcení do hodnotového systému hlavních postav a vypravěče.

V publikaci *Poetika kompozice* rozčleňuje Boris Uspenskij „hlediska“ (neboli zorné úhly pohledu) do několika kategorií, které zároveň představují názvy jednotlivých kapitol: „hlediska“ v ideologické rovině, „hlediska“ ve frazeologické rovině, „hlediska“ v rovině časoprostorového určení a „hlediska“ v psychologické rovině. Co se prvního (čili ideologického) hlediska týče, Uspenskij jej označuje za „obecný světonázorový systém. [...] V zásadě může jít o hledisko samotného autora, jež se v díle zjevně či skrytě promítá, hledisko vypravěče, který není totožný s autorem, hledisko jakékoliv z jednajících postav atp. Jde nám tedy o to, co bychom mohli pojmenovat jako hlubinnou kompoziční strukturu díla“.²⁰¹

V následující pasáži *Stínu kapradiny* se vypravěč obrací přímo na čtenáře a vede s ním jakýsi dialog: „Počkejme, praví čtenář, toto mně jaksí nesouhlasí. Něco je mi tu divno: jak to, že tito dva, Vašek a Ruda, podléhají takovému kolísání nálady? Zabili hajného způsobem zvířeckým a po vykonaném zločinu prchají, toť správně. Utíkají, bojíce se pronásledování, skrývají se opatrně jako zajíci, jako divoká zvěř, tají se v lesních travách, neboť jsou plni strachu, že užuž je četníci dopadnou. Necht' jim ten strach svou palčivostí vysuší plíce, necht' je zadává, ať jim svými vzteklými zuby po zásluze vyžere útrobu! A teď najednou se vydávají na otevřenou silnici docela troufale, nepředloženě, ba až se slepou drzostí. Kde je tu jaká důslednost? Jak může někdo být zároveň zbabělý a zároveň tou měrou smělý? I může, čtenáři. [...] A proč vlastně, ptám se já, by se jejich nálada vůbec neměla měnit? Někdy prchali ve slunci a jindy se krčili ve stínu, třeba se to v nich měnilo i podle rázu krajiny. A proč by se neměnila třebas i docela bezdůvodně, v skocích náhlých a nelogických, proč by se neměnila, když přece nálada už veškerou svou povahou je nestálá a měnivá! [...] Však on jim jejich zločin nebude jen tak darován.“²⁰² Vypravěč v této pasáži prezentuje své vlastní ideologické hledisko (můžeme zde dokonce hovořit o jakési předurčenosti příběhu), přičemž si zároveň odpovídá předpokládanou reakcí čtenářovou, na kterou současně dává odpověď a vysvětluje své stanovisko. Tohoto hypotetického čtenáře si ovšem vytváří na základě svých vlastních postojů a názorového systému.

²⁰¹ USPENSKIJ, BORIS. *Poetika kompozice*. Host, Brno 2008, s. 19.

²⁰² ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 31-32.

Myšlenka, že pro vnímání reality je vždy zásadním faktorem úhel pohledu, se ve *Stínu kapradiny* objevuje neustále: „Jede Míreček k strýcovi na posvícení, ale Tonda nejede: bryčka se nehýbe, nic se nehýbe, celý svět nehybně stojí. Nic se na světě neděje, všechno se zastavilo, nic k ničemu není. Líně a pitomě se zastavil celý svět, celý se potáhl bezbarvou blánou mrtvosti, jen ‚hijó!‘ pokřikuje Míreček a jede.“²⁰³ Z tohoto příkladu je patrné, že ačkoli se oba bratři fyzicky nacházejí na stejném místě, jejich vnímání světa je diametrálně odlišné: pro jednoho se celý svět hýbe, pro druhého nehybně stojí.

Podobný případ nacházíme také v případě milenců, kteří se v příběhu na okamžik objevují: „Asi se milencům zdálo, že vše tu bylo stvořeno k tomu, aby oni dva mohli zde tak do sebe pohroužení seděti; že proto postaven byl a zase se propadl tento hrad, že proto ten osamocný oblouk zde zůstal, aby se snivě sklenul nad jejich hlavami, které se k sobě chýlí pod tíhou zamilování, i ta zřícená věž, břízka, chvějící se nahoře nad nimi, a ta zářivá oblaka že sem přišla, aby do nich jejich oči promítly sladkou úzkost i bezhraničnou šíří své lásky.“²⁰⁴ Stejný prostor tedy může být obýván někým, kdo považuje okolní krajinu za přímo stvořenou pro setkání s milovanou osobou, a zároveň dvojicí vrahů, hledající úkryt před spravedlností.

V uvedené citaci můžeme spatřit další pozoruhodný jev: Boris Uspenskij v *Poetice kompozice* upozorňuje na speciální slova, která se mohou v textu objevit a která „svědčí o odcizení autorovy pozice, tj. o hledisku nepřímého pozorovatele.“²⁰⁵ Jedná se například o slova *zřejmě, jakoby, možná* apod., jež Uspenskij charakterizuje jako slova vytvářející jakési *ozvláštnění* či *odcizení*.²⁰⁶ Ve *Stínu kapradiny* se s uvedeným jevem setkáváme kupříkladu ve slovech *Asi se milencům zdálo*, kdy právě k tomuto popisu z vnějšího hlediska (neboli k odcizení) dochází a vypravěč tak naznačuje, že se pouze domnívá, cosi předpokládá. Opět se tedy setkáváme s hlediskem vypravěče, jenž reprodukuje spíše to, co by si dané postavy dle jeho názoru měly myslet, než co si skutečně myslí. Uspenskij tento jev označuje termínem „zástupné“ hledisko, kdy psychologie konkrétních postav „splývá s psychologickým vysvětlením vypravěče, interpretujícího jejich pozice.“²⁰⁷ Co se týče frazeologického hlediska, v jehož rámci dochází ke střídání úhlů pohledu, ve *Stínu kapradiny* bychom takových případů našli nespočet. Může se tak ovšem dít i v rámci jedné věty, což dokládáme na následující

²⁰³ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 39-40.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 118.

²⁰⁵ USPENSKIJ, BORIS. *Poetika kompozice*. Host, Brno 2008, s. 148.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 119.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 148.

ukázce: „Sedí Tonda na lavičce vedle Mírečka, kouká, jak naši odjíždějí, a je mu mrzutě.“²⁰⁸ Na začátku sledujeme vypravěčovo hledisko, které se však záhy přeměňuje na hledisko Mírečkovo a nakonec se navrácí zpět k vypravěčovi.

Uspenskij se rovněž vyjadřuje k problematice střídání tvarů přítomného a minulého času. Tvrdí, že přítomný čas může značit „fixaci hlediska, z něhož je veden popis: lze říci, že pokaždé, kdy je užito slovesného tvaru přítomného času, se jedná o synchronní autorovu pozici, tj. autor se nachází zdánlivě v témže čase jako popisovaná postava. [...] Uvnitř těchto scén se čas jakoby zastavuje.“²⁰⁹ Zároveň by také bylo možné se domnívat, že podobné scény jsou určovány „svým vlastním mikročasem“²¹⁰. Cílem tohoto postupu může být vtáhnout čtenáře „přímo dovnitř vyprávěného děje a postavit ho na *místo*, na němž se nachází hrdina vyprávění.“²¹¹ V případě *Stínu kapradiny* se tento jev uplatňuje na mnoha místech; pro ilustraci citujeme pasáž z první strany knihy: „A už vyšlehl oheň msty, puška práskla, to Ruda střelil do hajného. ‚Potvory!‘ křičí nepřítel a kácí se do trávy, hlavu na stranu. A ještě několik ran do něho, jak tady klesá a leží. ‚Má dost!‘ sípe Vašek, a Ruda tříští ještě navrch pažbou to zbité tělo, které už duše opustila.“²¹² O tři strany dále nacházíme podobný příklad: „Ruda s Vaškem dobíhají ke kraji lesa. Teď už je z lesa nikdo nedohoní. Teď, ještě před šaty, hej hola hop, svléknou ze sebe les. Zvláštní a svým způsobem hezký bývá takový kraj lesa. Po jedné straně máte volnou krajinu, na druhé vyvstává vzhůru les, a je to pásmo pro sebe, něco jiného, než je sám les ve své vlhké hloubi, a jinakého zas, než jsou louky nebo zprahlá pole před lesem.“²¹³

Přítomný čas, jenž je v citované pasáži použit, naznačuje, že vypravěč se v tomto úseku textu ocitá v přímé blízkosti s hlavními postavami; následný popis okolí však vytváří jakési zpomalení děje, jakoby se vypravěč zastavil a obdivoval krásu a rozmanitost přírody okolo něho. Povšimněme si také slov *svléknou ze sebe les* – zločin, kterého se dvojice mužů dopustila, vytváří přímé propojení s místem činu; v konečném důsledku to tedy znamená, že les pro ně nabývá stejného významu jako zločin a provinění. Ačkoli se později úloha lesa zdánlivě proměňuje a zdá se být místem přívětivým, počáteční vnímání lesa s negativním přídechem se stává určujícím pro celé následující dění, v němž na povrch pronikají veškeré strachy a zakódované způsoby vnímání.

²⁰⁸ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 38.

²⁰⁹ USPENSKIJ, BORIS. *Poetika kompozice*. Host, Brno 2008, s. 95.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ Tamtéž, s. 96.

²¹² ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 13.

²¹³ Tamtéž, s. 16.

V myslích dvou hlavních protagonistů se formují obrazy, které tvoří další prostor; prostor pro něco, co by eventuálně mohlo nastat. Vytvářejí tak vizuální i audiální zpracování možné budoucnosti, a to na základě jejich vlastního hodnotového systému: „Ale tak jako vnitřek bobule bývá naplněn jádrem, tak v jeho nitru usadila se vidina. [...] podivně ostře, naléhavě, avšak aniž by se jasná soustředěnost v jeho srdci čím milosrdným zachvěla, uviděl pohřeb hajného. Po vyprahlé serpentině vzhůru podél cihelny vine se ke hřbitovu černý průvod. Vedle pohřebního vozu jdou myslivci s věncem. Za rakví v nových šatech čtyři děti hajného. [...] Vidí jednoho každého z průvodu; podivně číře a tvrdě je zří, jak tu před ním defilují pán nepán, sousedi i přespolní, muži, starci a ženy, i to rozptýlené stádo dětí. Každého z nich zná. [...] Vašek slyší znět tu pověstnou křídlovku Elsnerovu.“²¹⁴ Tyto *vidiny*, které se v příběhu objevují frekventovaně, vytvářejí další dimenzi prostoru, jež dílem prostupuje. V tomto konkrétním případě Vašek konstruuje prostor tím, že doslova vidí a slyší, co se odehrává na místě, které si představuje. Zajímavé je, že po většinu času sledujeme vnitřní úvahy a sugesce Vaškovy; co si v danou chvíli představuje Ruda, se dozvídáme až z přímé řeči. Zatímco Vašek se ve své mysli se všemi detaily přenesl na pohřeb hajného, Ruda se stejnou jistotou tvrdí: „A píše se o nás v novinách –“²¹⁵. Uvedené přesvědčení naznačuje, že ve stejný moment, kdy se vypravěč zaobíral Vaškovými úvahami, Ruda si představoval jejich jména uveřejněná v tisku.

Jak již bylo řečeno, vypravěč se při popisu vnitřních úvah zaměřuje větší měrou na Vaška, přičemž obraz Rudy je čtenářům nejednou zprostředkován právě skrze nahlížení Vaškovo. Objevuje se zde jakási vnitřní komunikace, vedená Vaškem směrem k Rudovi: „Mohli jsme si to nechat, řeknu ti, Rudo, ještě jednou, ale nahlas ti to povídat nebudu.“²¹⁶ Situace se mění v momentě, kdy Vašek onemocní. Vyjma nepříjemného snu (viz níže) a případu, kdy si představuje, že se opět ocitá doma v teplé posteli, se vypravěčova pozornost přenáší směrem k Rudovi; ten ze své pozice pozoruje Vaška a rozhoduje se, co pro něho samého bude nejvýhodnější. Jedná se tedy o jeden z mnoha příkladů tzv. psychologického hlediska, jak jej definuje Boris Uspenskij: „Autor se tedy v každém případě jakoby připojuje k hledisku jedné z jednajících osob, účastní se jakoby děje – a následně ve svém vyprávění přechází od jednoho hlediska k jinému (přičemž může v určitém okamžiku zaujmout kromě hledisek jednajících osob i své vlastní, tj. autorské hledisko. K tomu nositeli autorova vidění, který je právě na řadě,

²¹⁴ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 25-26.

²¹⁵ Tamtéž, s. 29.

²¹⁶ Tamtéž, s. 103.

jsou přitom pokaždé použitelná slovesa vnitřního stavu, zatímco jednání jiných lidí je popisováno tak, jak je vidí daný nositel.²¹⁷

Když Vašek onemocní, přenáší se v myslí domů, do světnice, kde je teplá postel a kamna, „ve kterých je oheň živý, který praská a hoří a hřeje v troubě řádný hrnec horké kávy.“²¹⁸ Tento prostor si vytváří na základě vzpomínek a tužeb, je to prostor idealizovaný, na rozdíl od prostoru snu, konstruovaného jeho podvědomím plného strachu a obav: „Spánek jeho byl podoben životu, neboť byly v něm sny. Zdálo se Vaškovi, že snad je doma, že – ach, ty můj bože – spí v peřinách, byly špinavé a červeně pruhované, nikoliv siné jako mlhy mísené s deštěm, ale nehřály, a bylo v nich zima jako v březnovém větru. Pak se mu zdálo, že je maličký a ubohý; a ačkoliv nic neprovedl, bil ho Ruda bez příčiny.“²¹⁹

K podobnému „přemístování se“, jenž otevírá nový prostor, dochází podle Jiřího Opelíka rovněž „z žertovné potřeby autorské autostylizace. Zdá se, že starou zvyklost malířů, vtisknout některé z postav zobrazovaného davu vlastní rysy, přenesl (nyní převelice hravý) Josef Čapek i do svého díla literárního, když se ve *Stínu kapradiny* on, který rád přisedal do automobilu přítele MUDr. Foustky a vyrážel s ním na výlety, zobrazil v převleku za turistu, jenž se při kuřácké přestávce na lesní silnici takto rozpomíná na jméno jednoho druhu mechu [...] Usvědčující je právě tato náhlá symbolizace konkrétního botanického názvu, která přenáší dění do času chlapectví a tím vlastně odkazuje na Předmluvu autobiografickou z *Krakonošovy zahrady*“²²⁰.

V neposlední řadě tedy můžeme uvažovat také o prostoru intertextuality. Opelík se však zamýšlí nad prostorem, který měl při genezi *Stínu kapradiny* ústřední roli: „v tlumeném náznaku je dějiště *Stínu kapradiny* ukotveno v rodném kraji bratří Čapků, v severovýchodních Čechách; vždyť i švadlena Marie Rousová jistě ne nadarmo pospíchá v této novele do Zálesí, vesnice téhož jména, jaké měla ves sousedící s Úpicí a které paralelně zvětšil i Karel Čapek v *Druhé loupežnické pohádce*.“²²¹ Ačkoli reálný prostor není pro fikční svět zkoumaného díla nijak určující, děj příběhu můžeme zasadit do konkrétních lokalit: „Přiložíme-li text *Stínu kapradiny* na geologickou mapu Čech a připočteme-li k tomu dále zmíněnou už autorskou autostylizaci za mototuristu spolu s jeho volbou místního jména Zálesí, můžeme trasu uprchlíků přibližně identifikovat: prvnímu vymezení přesně odpovídá kraj dětství bratří Čapků (Malé

²¹⁷ USPENSKIJ, BORIS. *Poetika kompozice*. Host, Brno 2008, s. 116.

²¹⁸ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 66.

²¹⁹ Tamtéž, s. 69.

²²⁰ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 377.

²²¹ Tamtéž.

Svatoňovice, Úpice); žula je ‚Krakonošova zahrada‘, Krkonoše, území na sever od čáry Jablonec – Špindlerův Mlýn; konečně vápenec, to je Ještěd.“²²²

Personifikace jevů, tematizace spravedlnosti, trestu a kontrast mezi nadpřirozenem a lidstvím – to jsou ony elementární prvky, které *Stín kapradiny* začleňují do baladické prózy. V souvislosti s tímto jevem citujeme knihu Michala Peprníka, kde je les definován takto: „Les je svět, který se rozkládá za hranicí našeho známého světa, je jiný a mohou v něm platit i jiné zákonitosti. [...] To, co nás potká v lese, je jenom zakuklenou podobou toho, s čím se můžeme střetnout i v našem světě. [...] Kouzlo světa lesa tkví v tom, že fenomény všedního dne se odívají do nevšedního hávu a kontrasty se zesilují, habitualizovaný svět vědy, techniky a každodenní skutečnosti vystřídá svět přírodních, eventuálně i nadpřirozených jevů. Svým způsobem slouží jako kouzelné zrcadlo, v němž se objevují předměty touhy a přízraky našeho podvědomí, ale současně nepřestává být tím, čím je, lesem.“²²³

Prostor se ve vnímání postav dělí na dvě protikladná místa, přičemž jedno se zdá být určené jim samotným, a druhé všem ostatním; těm, kterým se dostává přízně Lesa: „S blahovolným úcastenstvím přihlížejí široké boky lesů hemživému činění, v průzračném vzduchu a v skvělosti nebes, jíž prostor jest protkán, zračí se štědrá přízeň. Je to, jako by všechna ta veliká zeleň údolu byla stvořena zvláště k tomu, aby v ní dnes pobíhali tito pracovníci, jejichž čilé sekery a pily dávají zpívati dřevu, jako by stříbrná záře a chladivý větřík byly stvořeny pro pot jejich čela, ta pryskyřičná vůně pro ně, jarost hluku, který křížem krážem houpe se a zvoní jasným prostorem, pro ně, hrčení letadla, jehož let vyhledávají mezi třpytnými oblaky, dávající na chvíli odpočinouti svým rukám, rovněž pro ně.“²²⁴

Obě zločinci nabyli dojmu, že se les neustále zužuje a poskytuje jim méně a méně existenčního prostoru. Ruda například poznamenává: „Tady také není místečko pro nás.“²²⁵ Svým smýšlením se staví do pozice někoho, o jehož osudu je již rozhodnuto: „Už je nám to přisouzeno, že se máme státi právě takovými chudáky, jako jsou srnci a zajíci a všechna ta ostatní uštvaná zvěř; její život, to je stále jen útěk v útěku, a její konec? Toť útěk nedokonaný.“²²⁶ V textu neustále nacházíme otázky typu „co je tu pro nás v božských sudbách

²²² SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 379.

²²³ PEPRNÍK, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Host, Brno 2005, s. 10.

²²⁴ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 120.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Tamtéž, s. 110.

spředeno?“²²⁷, či konstatování „To on ten mrtvý hajný chce, aby nás dopadli živé, oba dva.“²²⁸; „Tu si připomněli, že jim je souzeno prchatí“²²⁹ apod. Tato pasivita, která se zdá být náhlá, je však pouze důsledkem jejich vnímání okolního prostoru jako místa obývaného magickou silou. Oni sami si vyvstalé situace vysvětlují jako projevy nadpozemské síly: „Sotva třicet kroků dále právě uprostřed cesty se zastavil štíhlý srnec. Stál tu pokojně na napjatých nožkách, v podélném oku, které upřel stranou na oba muže, temnil se sametově klidný stín lesa a v líbezném rozvětvení jeho parůžků bylo vepsáno tajemství stromů a mechů. Byl silný a dospělý, krásné zvíře. Nehýbal se, nezdál se nic věděti o bázni srnců, jen se díval. [...] Co se tak dívá, co se nebojí? Vždyť je to, napadlo jim, jako by to ani nebylo zvíře, ale nějaké božstvo těchto lesů.“²³⁰ Za pozornost rovněž stojí fakt, že srnec se zastavil *právě uprostřed cesty*, což zjevně poukazuje na představu o přesnosti a neomylnosti božstva. I nadále se objevuje přesvědčení o tom, že dvojice je pronásledována jinou dvojicí: „Cosi mate naše kroky a netroufám si už raději ani hádati, kdo by to z těch dvou – z těch dvou mrtvých mohl být.“²³¹

V již několikrát zmíněné monografii o Josefu Čapkovi se v souvislosti se *Stínem kapradiny* a s autorem samotným dočítáme následující slova: „Tak jako toužil po koexistenci mezi lidmi, chtěl ji uskutečnit i uvnitř člověka. Kdysi chtěl být především moderní, být uhněten týmiž silami, které vtiskují světu jeho nejsoučasnější tvář; ba stát se sám jednou z těchto sil. Teď se mu jako naléhavější potřeba jevila aktivita a svéprávnost jedincovy niternosti. Nakonec došlo k tomu paradoxnímu jevu, že čím výš posouval ve své próze obzor nad Zemi do kosmu, čím častěji potřeboval člověka konfrontovat s vesmírem, tím bezhraničnější a imanentnější stával se mu prostor lidského nitra, také vlastně náhle kosmos svého druhu.“²³² S tím také koresponduje výrazná dialogičnost: prolínání promluv spolu s faktem, že není vždy jasné, co kdo řekl, je způsobeno tím, že se to odehrává v rámci jednoho uvažování, uvnitř prostoru jedné mysli (tato forma se ostatně naplno rozvine v díle *Kulhavý poutník a Psáno do mraků*).

Přestože přemýšlení zločinců o filosofických tématech bývá vnímáno poněkud rozpačitě a nevěrohodně („Příběh, a ještě s takovými hrdiny, byl pro potřeby Čapkovy reflexe někdy přece jen těsný kabát.“²³³), jedná se právě o ono přemítání v prostoru mysli, kde se uvažování o zločinu vyvinulo v tělo Zločinu. Na tento jev je následně pohlíženo ze všech možných úhlů.

²²⁷ ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975, s. 120.

²²⁸ Tamtéž, s. 75.

²²⁹ Tamtéž, s. 110.

²³⁰ Tamtéž, s. 129.

²³¹ Tamtéž, s. 110.

²³² SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 380.

²³³ Tamtéž, s. 388.

V první řadě se jedná pochopitelně o hlavní protagonisty, kteří jsou ovšem oba rozdílní („Ti jsou dvojicí i dvěma jednotlivci zároveň.“²³⁴) a každý z nich vnímá celou situaci jiným způsobem (Ruda je skutečný vrah, Vašek spíše spoluviník). Dále se zde objevují vesničané, kteří reflektují jejich činy; v neposlední řadě se zde setkáváme také s dětmi. Tyto dialogy, mnohdy pronesené v jiné souvislosti, či představy o reagování druhých lidí, jsou něčím, co rovněž vyplňuje určitou část vnitřního prostoru člověka. Ukazují, jak v lidské mysli ožívají různé představy, které se mohly zrodit z určitého pocitu či nálady a které si zde žijí svým vlastním životem. Podoba tohoto vnitřního prostoru závisí na charakteru člověka, jenž svým intelektem a nazíráním na danou problematiku definuje podmínky takového místa.

Domníváme se, že dvojice byla již od začátku odsouzena k záhubě, neboť morální hodnoty jsou oním činitelem, který zločince odsoudil. Fatalismus nepřichází odněkud z vnějšího prostoru, nýbrž z prostoru vnitřního, jak je pro dílo Josefa Čapka typické. Svědomí je to, co rozhodlo, že takovéto jednání je špatné a zaslouží si trest; tento koncept je již předem daný, hlavní jádro díla spočívá v přemítání nad tím, co skutečně Vražda znamená a co může s lidmi napáchat. Tím nabývá významu obecně-lidské platnosti, neboť vybízí k uvědomění si, že každý člověk disponuje tímto svým vnitřním prostorem, ve kterém proudí různé myšlenky. Leckteré z nich mohou vyrůst v konkrétní nápad, který se následně přerodí v čin, přičemž záleží na každém člověku, zda takový nápad skutečně pouze nápadem zůstane.

Lidská mysl (a ostatně i literární dílo) je prostorem, kde se různé úvahy a teorie dají beztrestně vyzkoušet. Josef Čapek se ve svých zápiscích s názvem *Psáno do mraků* nejednou pozastavuje nad tím, že mnohé věci není potřeba konat, pokud si je člověk napřed „odbude“ a důkladně promítne ve své hlavě; s tím souvisí také časté polemizování nad odpovědností lidí za svůj život. Dále dodává: „Jen to, co je v člověku nejušlechtilejšího, mělo by ho sociálně sdružovati.“²³⁵ Ostatní záležitosti, ty méně ušlechtilé, by si měl každý člověk v sobě řešit sám: „Abys chtěl, mohl více věděti, musíš se nejdříve a nejčastěji mnoho vyptávati sama sebe!“²³⁶ Touto metodou je právě onen mnohostranný dialog, který se člověku odehrává v hlavě a který nám autor předkládá (nejen) ve *Stínu kapradiny*. Čapek se dále ptá: „Kdyby byly všechny moje touhy, žádosti, ambice splněny – byl by tak svět lepší? – Mohl bych ovšem říci: kdyby byl tento

²³⁴ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 380.

²³⁵ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 79.

²³⁶ Tamtéž, s. 80.

svět lepší, lépe uspořádaný, spravedlivější, slušnější, byly by v něm moje nouze, potřeby, ctižádosti splněny. – Ale byl bych o to lepší já?“²³⁷

Fakt, že Josef Čapek nosil ve své mysli určitou vizi již nějaký čas před jeho zrealizováním do podoby literární, dokládají obrazy z tzv. období chlapů. Častého ztvárnění mužů, kteří se evidentně něčím provinili (např. *Na útěku*, *Dva chlapi*, *Dva otrhaní*, *Zlé svědomí*, *Dva muži*) si blíže všímají Jiří Opelík a Jaroslav Slavík v rozsáhlé monografii o Josefu Čapkovi. My se však zaměříme na obraz, který je nejvíce spjatý se zde zkoumanou tematikou. V roce 1923 – tedy 7 let před postupným uveřejňováním *Stínu kapradiny* na pokračování v *Lidových novinách* – vznikli *Dva muži v lese* (viz Příloha 1), kteří jsou pro svou konkrétní formu a absence abstrakce přístupnější a „čitelnější“, stejně jako *Stín kapradiny* svou epickou složkou. Rovněž vyobrazení stromů není pro Josefa Čapka příliš typické: na tomto obraze připomínají spíše kříže. Obraz tedy, ač vznikl dříve než samotná novela, obsahuje všechny klíčové atributy, které tvoří celý příběh: dva muži (oblečení vskutku jako pytláci), les a smrt. Není zde znázorněna žádná obloha – les dvojici plně pohlcuje a je tím, co dosahuje nejvýše. Bílá barva vnáší světlo, aby bylo možno ztvárnit stín, který na zemi vytváří další kříž. Mužské obličejové nemají žádné výrazné osobnostní rysy, viníkem by proto mohl být kdokoliv (tímto se dostává do popředí autorovo časté tematizování obecně lidské problematiky). Tato teze tedy opět potvrzuje fakt, že výtvarná a literární složka se u Josefa Čapka skutečně prolíná a doplňuje; jedná se o dvě různé formy vyjádření stejné myšlenky, stejného životního postoje. Zdá se, že určitá idea jakoby se Čapkovi rozrůstala v mysli, nejprve se zhmotnila na plátně a poté přerostla až do postav díla literárního.

Ve výše zmíněné monografii se dále dočítáme: „Ve figurativní rovině Čapkovy malby docházelo koncem dvacátých let k významné a příznačné střídě: schematicky řečeno, chlapi byli střídáni dětmi a vesničany. Na jednom plátně se tyto příkře odlišné lidské množiny pospolu vyskytnout nemohly. Kde se však setkat mohly a také setkaly, a to nijak mechanicky nebo náhodně, ale záměrně a nutně srazeny do dramatického konfliktu, byl právě *Stín kapradiny*.“²³⁸ Jiří Opelík rovněž upozorňuje na časté znázorňování dětí, které zároveň zaujímají důležitou pozici ve *Stínu kapradiny*.²³⁹ Příběh chlapce Tondy a Mírečka jednak odhaluje sourozeneckou psychologii, můžeme jej však vnímat také jako odkaz na další motiv možné proměny skrze nevyřešené otázky: Které z těchto dětí může v budoucnu také skončit jako vrah? Kdy se lidská

²³⁷ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 80.

²³⁸ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 376.

²³⁹ OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980, s. 191.

nevinnost mění v bezohlednost a krutost? Kdy přesně dochází uvnitř člověka k takovému přelomu? Je možné vysledovat právě tento moment, kdy se vše mění? Dá se s tím něco udělat? Jsme schopni to napravit a zabránit tak případným zločinům?

Josef Čapek ostatně celý svůj život prožil spíše ve své mysli. Byl si totiž dobře vědom toho, že „umělecký osud nespočívá tak v jeho dramatech vnějším, jako hlavně a jedině v tom vnitřním.“²⁴⁰ Tato skutečnost jde ruku v ruce s tím, že jednotlivé proměny, často životně důležité, se odehrávají uvnitř člověka a pro pochopení událostí je potřeba jim věnovat zvýšenou pozornost. To ostatně tvoří jednu z hlavních náplní Čapkových knih, *Stín kapradiny* nevyjímaje. Skrze jednotlivé proměny v této novele se dá dojít až k proměně vnímání celého díla, a tím i autorova přínosu na poli literárním, výtvarném, filosofickém a obecně lidském. Dotkli jsme se rovněž problematiky nazírání samotného díla jako na „vyčnívající“ záležitost v rámci autorovy poetiky, signalizující proměnu a zásadní obrat. My se však domníváme, že se jedná o jednu z dalších forem reflexe základních myšlenek prostupujících komplexní tvorbu Josefa Čapka.

O celkové rozmanitosti a nesnadném žánrovém zařazení *Stínu kapradiny* se dočítáme v monografii Jiřího Opelíka a Jaroslava Slavíka: „*Stínem kapradiny* napsal však Josef Čapek – přes svou novoklasicistní minulost – novelu, která je sice sevřená, ale také ornamentální, dějová, ale také meditativní, vypravěčská, ale také dialogická, baladická, ale také hymnická, komorní, ale také mnohohlasá, lidová, ale také intelektuální.“²⁴¹ V úvahu je rovněž potřeba vzít fakt, že záleží především na tom, jak k danému dílu čtenář přistupuje: „Nezval přečetl *Stín kapradiny* jako Čapkovu rozpomínku vyvolanou autorovou potřebou básnického vyslovení chuti, která v něm zbyla od dětství po kalendářových románcích ze života pytláků“²⁴². Nezval se dále domníval, že „erotické snění obou protagonistů je zřetelným odrazem pokleslé literatury, ne-li rovnou literárního nebo filmového kýče.“²⁴³

Naším pojetím, prezentovaným v této kapitole, jsme se nesnažili o popření ústřední role baladických prvků, nýbrž o přispění v podobě nového úhlu pohledu. Peter Szondi ostatně v díle *Úvod do literární hermeneutiky* poznamenává, že ne smysl díla, nýbrž jeho rozumění je

²⁴⁰ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 42.

²⁴¹ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 379.

²⁴² Tamtéž, s. 385.

²⁴³ Tamtéž.

několikeré.²⁴⁴ Zároveň jsme se nepokoušeli o rekonstruování autorovy intence, neboť jsme si vědomi toho, že „současná hermeneutika se odmítá spoléhat na autorský záměr.“²⁴⁵

Kapitolu uzavíráme slovy Jiřího Opelíka: „Existuje žánr, jenž je přímo založen na autorově dialogu se čtenářem i se sebou samým. Je jím esej. Expanze dialogičnosti, dialogu ve *Stínu kapradiny* byla první vlašťovkou ohlašující Čapkovo spění k reflexivnímu eseji jako k jeho hlavní literární formě třicátých let.“²⁴⁶ V předkládané diplomové práci věnujeme analýze eseje s názvem *Kulhavý poutník* samostatnou kapitolu, ve které dílo interpretujeme nejen jako esej filosofický, nýbrž jako esej o tvorbě.

²⁴⁴ SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. Host, Brno 2003, s. 128.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 54.

²⁴⁶ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 391-392.

4 Politizace prostoru

Zatímco ve dvacátých letech dvacátého století se usilovalo o hledání a nacházení určitého kompromisu v oblasti umění i politiky, v letech třicátých se již od těchto snah upustilo a nahradily je ideologické spory spolu s četnými polemikami. To, co je v letech dvacátých i přes názorovou různorodost budováno, je v následujícím desetiletí vyhodnoceno jako nepřijatelné. Veřejný prostor, vytvářený úvahami o společné republice, se problematizuje a rozpadá. Vzniká potřeba řešit problémy jak světového, tak i vnitrostátního charakteru.

Historické události třicátých let pochopitelně významně zasáhly do vývoje literatury. Autoři *Dějiny české literatury IV.* označují toto období za krizi české společnosti a dále konstatují: „Duchovní krize prostupující společnost, drasticky prohloubená důsledky velké hospodářské krize v první polovině let třicátých, se intenzivně dotýkala všech tvůrců a nutila je, aby se jako umělci vyrovnali zejména se sociální realitou.“²⁴⁷ Výrazně se problematizoval také vztah české a slovenské literatury. Ideologie čechoslovakismu, která ve třicátých letech ještě více umocňovala nesoulad mezi oběma národy, podněcovala nacionalistické a separatistické úsilí Slováků.

Ani jednotlivá uskupení nebyla zcela ideově sjednocená. Levice se názorově štěpila na představitele sociálního realismu, kteří posuzovali literaturu dle marxistických měřítek (Bedřich Václavek, Kurt Konrád), a na část umírněnou (A. M. Píša). Za představitele umírněného směřování v katolickém proudu můžeme chápat například Jana Zahradníčka, Václava Renče a Jana Čepa, přičemž Jaroslava Durycha a Zdeňka Kalistu řadíme mezi reprezentanty radikální „odnože“. V uskupení pragmatiků je situace podobná; nacházíme zde jak radikálního Ferdinanda Peroutku, tak tolerantně smýšlející bratry Čapky. Z výše uvedeného je tedy patrné, že hlavní rozpor se odehrával mezi světonázorovými směry (pohledy a diskuze skupinové, kolektivní) na straně jedné a individuálním pohledem na svět na straně druhé.

Tato atmosféra se pochopitelně odráží v mnohé beletrii. Ne náhodou se v tzv. noetické trilogii Karla Čapka setkáváme s problematikou možnosti lidského poznání a střetávání různých úhlů pohledu na tentýž problém. Do popředí se rovněž dostávají otázky morálního charakteru. S diferenciací v nahlížení na morální problémy a s faktem, že ony hranice se tvoří v každém člověku individuálně, se setkáváme též ve *Stínu kapradiny*.

²⁴⁷ BLAŽÍČEK, Přemysl – BRABEC, Jiří a kol. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 333.

Čapkova novela zaujala kritiky především posunem od lyrické formy k epické. Karel Sezima kladně hodnotí přítomnost epické linie, jež umožnila „pevnou logičtější organizaci, tužší a nosnější kostru i zřetelně vedený obrys dějový“²⁴⁸. Sezima si dále všímá, že Čapkův zájem o osoby na okraji společnosti lze spatřit již v jeho předešlých prózách; zároveň konstatuje, že autor „důvěrně pochopil lidovou psychu“²⁴⁹. František Götz spatřuje spojitost s povídkovými soubory *Lelio* a *Pro delfína* zejména v „osudovém víru“²⁵⁰, který určuje směřování příběhu a postav v mytizovaném prostoru. Miroslav Rutte a Josef Heyduk vnímají dílo jako neautentické; Heyduk nadto kritizuje autora za jeho styl, který „zůstal příliš novinářský, příliš vypočítavý na čtenářovu psychu, leckde mnohomluvný a příliš lidový.“²⁵¹ Zajímavé je také žánrové zařazení *Stínu kapradiny*: v dobových kritikách se neobjevuje označení *novela*, nýbrž *povídka*, *románová povídka*, *balada*, *kriminální balada*. I přes četné výtky kritiků byla kniha širokou veřejností přijata velmi pozitivně a získala Státní uměleckou cenu pro rok 1931.²⁵²

Názorové rozpory významných osobností českého kulturního prostředí se promítly také do diskuzí o Haškově knize *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Na počátku třicátých let byly publikovány mnohé polemiky, a právě na příkladu této knihy se ukázalo, nakolik je smýšlení jednotlivých osobností české literatury odlišné. Zastánci Haškova díla vytvářeli důmyslné paralely mezi Švejkem a Donem Quijotem, přičemž zdůrazňovali rafinovanost díla a zcela nový pohled na události světové války. Haškův román byl velmi kladně přijat především levicovou inteligencí. Ivan Olbracht i Julius Fučík jej vnímali jako nedocenitelný přínos pro českou literaturu, zatímco odpůrci nejenže v díle žádné podobné kvality nenacházeli, nadto je nadměru iritovala přílišná lidovost a četné vulgarismy. Mezi tyto oponenty patřil například pravicově orientovaný Viktor Dyk, dále také Arne Novák, který označil Haška za zcela neliterárního spisovatele a Švejka za „zbabělého a nechutného, idiotsky se tvářícího šaška“²⁵³.

Za vhodné považujeme připomenout také polemiku Františka Götze s Karlem Teigem. Za jádro sporu můžeme označit rozdílné požadavky na modernitu umění a odlišné chápání funkce literatury. Teige ve svém článku *O expresionismu* odmítá jednostranný přístup k modernímu umění: „Sluší se litovat, že Götz studuje moderní umění tak jednostranně; zná

²⁴⁸ SEZIMA, Karel: *Z nové tvorby románové VII. 1930–1931*. Lumír 57, č. 4, s. 195.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 194.

²⁵⁰ GÖTZ, František. *Básnický dnešek: vývojové perspektivy nové české poezie*. Václav Petr, Praha 1931, s. 212.

²⁵¹ HEYDUK, Josef: *Josef Čapek: Stín kapradiny*. Venkov 25, 1930, č. 239, (10. 10.), s. 9.

²⁵² OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980, s. 190.

²⁵³ PYTLÍK, Radko. *Švejk dobývá svět*. Kruh, Hradec Králové 1983, s. 25.

perfektně expresionistickou literaturu německou a uniká mu soudobé hledání umělců nefrancouzských, ale ve Francii žijících.“²⁵⁴ Teige rovněž poukazuje na skutečnost, že velmi záleží na způsobu chápání jednotlivých pojmů a toho, co označují: „Pan Fr. Götz tvrdí, že expresionismus není jevem speciálně německým: přijde na to, co se jím rozumí.“²⁵⁵ Götz se ve svém textu *Trochu polemiky, trochu vyznání* vymezuje vůči názoru Teiga na to, co je dle něho již uměleckým přežitkem: „Pan Teige záhy pochopí, že nás omylem vtlačoval do literárního včerejšku. Že jsme právě tak umělecký dnešek jako Devětsil.“²⁵⁶ Götz zároveň prohlašuje, že „bolševismus je politický a sociální expresionismus“, s čímž Teige nesouhlasí.²⁵⁷

Problematikou různých přístupů k expresionismu se zabývá Hana Kučerová v publikaci *Základní problémy vývoje českého expresionismu*, v níž uvádí: „Pro celou generaci je vývoj nejprůběžněji dokumentován na proměnách Devětsilu od aktivismu období proletářské literatury přes poetistickou životnost a hravost až k surrealistické obnově temné iracionality. Proměny Literární skupiny nejsou tak prudké a výrazné, ale jdou zhruba týmž směrem: od aktivistické negace přes smířlivou rezignaci ‚koloběhu života‘ až k obnově iracionality nebo pozitivistické věčnosti jako dvou pólů vyústění na rozmezí 20. a 30. let.“²⁵⁸ Názorový rozchod Literární skupiny a Devětsilu charakterizuje autorka následovně: „Zástupci Devětsilu byli příliš expanzivní a přesvědčení, že jen oni jsou představiteli moderního umění. Za těchto okolností muselo úsilí o koncentraci generace vyjít naprázdno. [...] Götz usiloval o spolupráci do poslední chvíle, a zástupci Devětsilu byli skutečně agresivní a nesnášenliví vůči jiným koncepcím umění. [...] Avšak v bezprostřední příčině sporu – polemice o otištění slabší Jeřábkovy povídky Světlo, byli v právu, i když zároveň je třeba říci, že třeba vůči A. Černíkovi nikdy tak nekompromisně neuplatnili stanovisko vysoké umělecké kvality.“²⁵⁹

Koncem dvacátých let se vystupňovaly také neshody uvnitř komunistické strany. V březnu roku 1929 publikovali redaktoři stranického tisku prospekt, ve kterém vyjádřili skeptičnost vůči novému vedení strany, ustanovenému na V. sjezdu. Iniciátora protestu Ivana Olbrachta podpořilo dalších šest spisovatelů: Josef Hora, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, Stanislav K. Neumann, Marie Majerová a Helena Malířová. Po uveřejnění tohoto *Manifestu sedmi*, v němž vyzývali k odstranění Gottwaldova vedení strany, byli všichni jmenovaní autoři

²⁵⁴ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Svoboda, Praha 1971, s. 205.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 203.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 215.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 211.

²⁵⁸ KUČEROVÁ, Hana. *Základní problémy vývoje českého expresionismu. (Programová východiska a tvůrčí praxe Literární skupiny)*. Oftis, Ústí nad Orlicí 2011, s. 69.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 73.

z KSČ vyloučení. Na text záhy reagovalo jedenáct komunistických spisovatelů svým *Zásadním stanoviskem k projevu sedmi*, pod nímž byli podepsáni Karel Teige, Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval, František Halas, Karel Konrád, Jiří Weil, Julius Fučík, Bedřich Václavek, Vladimír Clementis, Ladislav Novomeský a Vojtěch Tittelbach.²⁶⁰ Jmenovaní autoři tímto „antimanifestem“ vyjádřili podporu novému vedení strany.

Konflikty mezi komunistickými spisovateli ovšem nebyly pouze politického rázu. O tom, že se výrazně debatovalo rovněž o podobě koncepce moderního umění a uměleckého výrazu, svědčí polemika mezi Josefem Horou a Karlem Teigem. Roku 1929 publikoval Hora brožuru s názvem *Literatura a politika*, v níž hovoří o nutnosti odloučení těchto dvou sfér. Poukazuje zde na fakt, že politik je zavázán plnit dané pokyny, ačkoli s nimi nemusí vždy souhlasit, zatímco básník by měl být zavázán pouze sám sobě. Básníkovou úlohou je dle Hory vyjavit své vlastní chápání světa tak, aby bylo v maximálním souladu s jeho vnitřními hodnotami. Karel Teige oproti tomu zastával názor o jednotě a vzájemném souladu moderního umění s revoluční politikou.²⁶¹ Poté, co Teige spolu s několika dalšími umělci opustil levicový umělecký svaz Devětsil, svou pozornost soustředil především na architekturu a teorii umění. Závažné rozpory uvnitř Devětsilu zapříčinily, že skupina záhy definitivně zanikla (podobně jako Literární skupina), přičemž ani pokus o její obnovu roku 1932 nebyl úspěšný.²⁶² Postupně však docházelo ke sblížování některých členů s francouzskými surrealisty. V roce 1930 byl v Nezvalově revue soudobého umění s názvem *Zvěrokruh* otištěn Bretonův *Druhý manifest surrealismu*.²⁶³

Funkce literatury se v intelektuálních kruzích stala jednou z nejpálčivějších otázek. Na rozdíl od ostatních příslušníků avantgardy přijali bývalí kritici Bedřich Václavek a Julius Fučík podněty prezentované na Mezinárodní konferenci proletářských revolučních spisovatelů, jež se uskutečnila v roce 1930 v Charkově. O výsledcích tohoto kongresu se v *Dějínách české literatury IV.* dočteme následující: „Literatura měla být výrazem i podněcovatelem třídních zápasů. Pokusy vytvořit na platformě charkovské konference organizaci českých proletářských spisovatelů skončily nezdarem, neboť programové teze byly v podstatě převzaty z politické a ideologické oblasti a necitlivě aplikovány do oblasti estetické. Mechanické pojetí estetické

²⁶⁰ BLAŽÍČEK, Přemysl – BRABEC, Jiří a kol. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 333.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž, s. 338.

²⁶³ Tamtéž, s. 339.

problematiky (B. Václavek, K. Konrád, P. Reiman) izolovalo marxistickou kritiku od živých otázek uměleckých.²⁶⁴

Značný vliv v literární i politické sféře měl bezesporu okruh umělců a publicistů soustředěných okolo Peroutkovy *Přítomnosti* a *Lidových novin* (bratři Čapkové, K. Poláček, E. Bass, F. Langer aj.) Důvodem vzájemných sympatií, které slučovaly autory obou časopisů, se ukázalo být kulturně-politické a filosofické smýšlení; směřování estetické se naopak různilo v závislosti na individualitě jednotlivého spisovatele. V *Dějínách české literatury IV.* se dočítáme: „Velký počet časopisů věnovaných literární problematice odráží značnou estetickou diferenciaci uměleckých projevů v letech třicátých; [...] Mnozí spisovatelé působili jako novináři a tato činnost se stala důležitou součástí jejich tvorby; zvláště významná byla tato účast v ideologicky zjitřené době třicátých let, kdy závažné vnitřní i zahraniční politické události silně ovlivňovaly kulturní problematiku.“²⁶⁵

Výraznou vyhraněnost vůči představitelům demokratického proudu české literatury nacházíme u katolických intelektuálů. Pro některé z nich představoval ideální vzor fašistická Itálie, zejména tzv. korporativní stavovský řád.²⁶⁶ Mnozí katoličtí spisovatelé se věnovali kulturně-politické problematice formou ideologické publicistiky. Jaroslav Durych kupříkladu soustředil svou pozornost především na soustavné definování úlohy českých katolíků v politické oblasti a na náboženské spisy, to vše na úkor uměleckého projevu. Durych hojně kritizoval pragmatismus, a to především proto, že se mu zdál být příliš materialistický; vytýkal mu, že postrádá vyšší hodnoty, zejména ve sféře duchovní.

Kromě katolíků útočili na představitele demokratického proudu rovněž ruralisté. Jejich stanoviska jasně vymezovala orientace na venkovskou tematiku, na půdu jakožto základní jednotku a na ústřední roli sedláka coby nositele mravních hodnot národa. Za tento neustále opakovaný model byli ruralisté mnohokrát kritizováni. Na výtku A. M. Píši o ustavičném vyzdvihování selství reagovali poznámkou, že komunističtí umělci též nikdy neopomenou akcentovat úlohu dělnictva. Co se politických koncepcí týče, ruralisté úzce spolupracovali s agrární stranou. Publikace Vladimíra V. Dostála, která mapuje vývoj agrární strany, charakterizuje její vzestup následovně: „Politické probuzení zemědělského lidu je jedním z největších sociálních úkazů v českých zemích. Byly jím otevřeny mocné zdroje politické a

²⁶⁴ BLAŽÍČEK, Přemysl – BRABEC, Jiří a kol. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 338.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 353.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 335.

hospodářské síly třetiny národa. Zaostalý zemědělec, který byl až do té doby nástrojem cizích zájmů, stanul na počátku 20. století co zemědělec uvědomělý, sociálně sebevědomý a politicky samostatný. Dlouho vázané síly rolnického stavu se uvolnily a rychle nabyly na dynamičnosti.²⁶⁷

Rok 1929 označuje Zdeněk Kárník za rok přelomu a podotýká, že „se ve všech sférách života společnosti počaly už v tomto roce kupit na nebi Českých zemí první temné mraky, které nevěstily mnoho dobrého. Nebylo jisté, nepůjde-li jen o přepršku či očištnou bouřku nebo vyvine-li se z ní ničivá bouře.“²⁶⁸ Již na podzim 1929 se začala šířit do celého světa velká hospodářská krize. Ačkoli Československo bylo zasaženo v roce následujícím, už po celý rok 1929 docházelo k pozvolnému zpomalování hospodářského růstu, třebaže tato skutečnost nebyla tolik viditelná. Zdeněk Kárník připouští, že daleko hmatatelnější symptom změny představovala agrární krize.²⁶⁹

V roce 1929 se také uskutečnily předčasné volby do parlamentu Československé republiky. Jednalo se o v pořadí třetí volby v období první republiky. V zemských volbách, zrealizovaných v předešlém roce, zaznamenaly největší pokles křesťanské strany, zejména Československá strana lidová; mírný přírůstek obdržela agrární strana, neboli Republikánská strana zemědělského a malorolnického lidu. Zatímco pro Komunistickou stranu Československa znamenaly výsledky voleb do parlamentu ztrátu, pro další levicové strany Československou sociálně demokratickou stranu dělnickou a Československou stranu národně socialistickou představovaly výrazný úspěch.²⁷⁰ Na vítězství republikánské strany se zjevně podílela snaha o včasné zakročení v problematice nastupující agrární krize. Zdeněk Kárník to komentuje následovně: „Republikánská strana potřebovala využít zbývajících času do voleb k prosazení některých zákonných opatření, jež měly zpevněním celní ochrany čelit počínající agrární krizi; bylo totiž očividné, že zvláště česká obilnářská produkce není schopna čelit konkurenčnímu obilí, mj. i z Kanady a ze Spojených států.“²⁷¹ Z agrárníků byl následně na pozici předsedy sněmovny zvolen Jan Malypetr.²⁷²

²⁶⁷ DOSTÁL, Vladimír V. *Agrární strana: její rozmach a zánik*. Atlantis, Brno 1998, s. 309.

²⁶⁸ KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. Libri, Praha 2003, s. 549.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 549-550.

²⁷⁰ OLIVOVÁ, Věra. *Dějiny první republiky*. Karolinum, Praha 2000, s. 178.

²⁷¹ KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. Libri, Praha 2003, s. 551.

²⁷² OLIVOVÁ, Věra. *Dějiny první republiky*. Karolinum, Praha 2000, s. 182.

Nastupující hospodářská krize rovněž podněcovala rozbroje mezi Čechy a Němci, žijícími v Československu. Rok 1930 byl rokem, kdy se na českém filmovém trhu začaly významněji uplatňovat zvukové filmy, čímž vstala otázka ohledně originální jazykové verze, neboť málokdo rozuměl anglickému či francouzskému jazyku. Německy však dokázali porozumět nejen Němci žijící v Československu, ale rovněž mnoho Čechů. Výsledkem byly divoké demonstrace, ve kterých za výkřiků hesel českých fašizujících obyvatel „Ať žije česká Praha!“, „Pryč s Němci!“, „Tady je české kino a žádná židovská škola!“, docházelo k rabování kin, německých a židovských obchodů.²⁷³ Rok 1930 byl současně rokem, kdy Hitlerův úspěch v německých parlamentních volbách znamenal značné posílení německého nacionálně socialistického hnutí v Československu.²⁷⁴ Všechny zmíněné události výrazně napomáhaly vzestupu extremistických tendencí, které se dostaly do popředí v následujících letech. Tedy v době, kdy Josef Čapek píše svého *Kulhavého poutníka*.

²⁷³ KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl druhý: Československo a české země v krizi a v ohrožení (1930-1935)*. Libri, Praha 2002, s. 142-143.

²⁷⁴ OLIVOVÁ, Věra. *Dějiny první republiky*. Karolinum, Praha 2000, s. 170.

5 Kulhavý poutník

Život Josefa Čapka neustále osciloval mezi dvěma protichůdnými póly, které pro něho představovalo *povolání* a *zaměstnání*. Povolání se stalo synonymem pro smysl života; jedná se o činnost, jež zcela souzní s duší člověka. Zaměstnání oproti tomu poskytuje existenční zajištění, zároveň však připravuje o čas, který by mohl být investován do životního poslání. Josef Čapek se s těmito protiklady potýkal neustále; již v mládí si na rodičích musel vyprosit ústupek ve formě studování na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, neboť původní záměr rodičů spočíval ve vedení jejich nejstaršího syna k „praktickému“ životu, jenž byl diametrálně odlišný od toho uměleckého. O několik let později, kdy měl Čapek v úmyslu se oženit se svou budoucí chotí Jarmilou Pospíšilovou, čelil dalšímu rozhovoru na téma nezbytnosti existenčního zajištění – Jarmiliny rodiče požadovali, aby se vykázal adekvátním stálým finančním příjmem. Žurnalistická kariéra, o které se jak v korespondenci, tak například v knize aforismů s názvem *Psáno do mraků*, Čapek vyjadřuje velice nevybíravě, tento požadavek splňovala.

V *Kulhavém poutníkovi* se setkáváme s těmito protiklady v podobě Osoby a duše. Za Osobu bychom si mohli dosadit ono *zaměstnání*, do kterého je člověk nucen a kvůli kterému se nemůže plně projevit potenciál duše: „To boj o chleba, o sociální zařazení, potřeba uplatnit se, ukázat se schopným funkce, společenského významu a poslání podstatně přispívá k tomu, aby člověk ze sebe utvářel Osobu.“²⁷⁵ Oproti tomu *povolání* je chápáno jako činnost, ke které se člověk cítí být vnitřně *povolán*; je to přímý opak násilí páchaného na sobě samém, které ztělesňuje Osoba. Opět se tedy jedná o variaci na téma konfliktu mezi vnějšími událostmi a vnitřními vzruchy, kterému se Josef Čapek soustavně věnoval.

V ediční poznámce ke knize *Publicistika 1*, která obsahuje Čapkovu žurnalistickou činnost nevýtvarného charakteru (výtvarné eseje a kritiky jsou zařazeny do svazku *Publicistika 2*), nalezneme pozoruhodnou informaci o hierarchii podpisů užívaných Josefem Čapkem; s trochou nadsázky můžeme konstatovat, že signatury jsou odstupňované podle toho, nakolik mu činilo problémy se pod jednotlivé texty podepsat. Své celé jméno (popř. iniciály) používal v případě, že se výběr tématu i jeho zpracování shodovalo s jeho vnitřní podstatou; pokud však dané texty byly napsány pouze z již zmíněných existenčních důvodů, autor volil jiné formy podpisu, a to podle následující hierarchie: Josef Čapek, J.Č., JČ, –jč–, jč., jč, –D–, D., D, –d–,

²⁷⁵ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 45.

d, Jek., přičemž texty podepsané písmenem *d* a slovem *Jek* nebyly do svazku zařazeny z důvodu absence jakýchkoli uměleckých kvalit²⁷⁶. Uvedenou stupnici můžeme tedy chápat jako jakýsi indikátor podílu Osoby na daných textech.

Osobu definuje Jan Patočka následovně: „Osoba je dvojník duše, který ji zastupuje tak dokonale, že mnohým pro zaměstnání vlastní osobou nikdy nepřijde na mysl, že za jejími rozložitými rameny je tu ještě jiná bytost, útlá a nevybojná, tichá, samotná a mlčenlivá, bez jejíž krve by však osoba nevydržela ani okamžik. Osoba se žíví transfuzemi: neboť všechny naše životní vztahy jsou nakonec vztahy k velikému Celku, kdežto Osoba chce žít jen sama ze sebe: je samosvojná ve smyslu Komenského.“²⁷⁷ O analogiích *Kulhavého poutníka a Labyrintu světa a ráje srdce* již vznikly mnohé práce; podobně je tomu i v případě analýz filosofických aspektů Čapkova díla ve vztahu k teoriím významných myslitelů 20. století. Předkládaná diplomová práce bere v úvahu tyto poznatky, zároveň se však soustřeďuje na pojetí *Kulhavého poutníka* coby eseje o tvorbě. Hermeneutika nám v tomto případě napomáhá uchopit existující pluralitu názorů a rozšířit ji o další možnou interpretaci díla, což nám umožňuje podat komplexnější obraz o střetávání různých pohledů.

Čapek využívá prostor, jenž mu dílo poskytuje, pro třídění vlastních myšlenek a ujasňování si následujícího postupu. Reflektuje nedostatky své práce, ze kterých však vyvozuje obecně platnou zásadu, což je pro autora typickým rysem: „Na začátek mám určité potíže s rozříděním své látky. [...] Co vypovím zde, je namnoze jen nápoděví k tomu, co bude předmětem kapitoly jiné a tamto zas bude mnohé odkazovati k neúplnému začátku. Neuvaruje se nezdaru, kdo si obral věci příliš mnohé a těžké k vypsání.“²⁷⁸ V textu se dále objevují pasáže, ve kterých autor pochybuje o námětu a způsobu, jakým jej zpracovává. Podobnou etapou tvůrčího procesu, kdy autor do jisté míry zpochybňuje, co doposud vytvořil, prochází mnoho umělců, esej o literární tvorbě však poskytuje prostor pro integraci těchto pasáží do celku daného textu: „Opravdu, v těchto místech a příliš pozdě už, aby se dalo ještě něco napravit, přepadla autora krize, a mnohé pochybnosti mu vyrážejí pero z ruky. Nepřecenil jsem – sice bez domýšlivosti, ale přece jen neskromně – co v této podobě mělo zůstat jen soukromím? Není to darebnost, skládati z takových zádumčivostí knihu, možno-li vůbec nazvat knihu cár pavučiny, několik roztřepených vláken, v nichž uvízla jedna bzučící a zmítající se lidská

²⁷⁶ OPELÍK, Jiří. *Ediční poznámka*. In: ČAPEK, Josef. *Publicistika I*. Triáda, Praha 2008, s. 576.

²⁷⁷ PATOČKA, Jan. *Poutník Josef Čapek*. In: PEČINKOVÁ, Pavla a Společnost bratří Čapků. *Malíř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Academia, Praha 2004, s. 193.

²⁷⁸ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 21.

moucha za nožičku?“²⁷⁹ Uvedené věty je třeba chápat coby rovnocenné části díla, nikoli jako pouhé autorovo „naříkání“, které narušuje příběhovou linii textu. Ačkoli právě takto byl *Kulhavý poutník* doposud vnímán, při jeho interpretaci jakožto eseje o psaní jsou tyto úseky naprosto zásadní. Čapek zároveň odůvodňuje, proč se i přes zmíněné pochybnosti rozhodl své dílo dokončit a následně publikovat: „Toho všeho je si autor velmi vědom a zanechal na dlouhou chvíli všeho psaní, aby zaváhal a se ptal, proč se pustil do něčeho, o čem teď pochybuje, že by tím mohl něco vhodného vykonat. [...] A tak, co jsem načal, také dodělám, i kdyby se to nikomu druhému k užítku či zábavě nehodilo. – Vyhod’te si mne třeba z jarmarku, ale udělal jsem si své!“²⁸⁰

Autor postupuje tím způsobem, že sám upozorňuje na (dle jeho názoru) nedostačující kvality svého literárního umu, které mu znemožňují zachytit podstatu zvoleného tématu v celé komplexnosti. O důležitosti tématu nepochybuje, vyjadřuje však neskryvanou obavu z nezájmu čtenářů. Čapek zde konstruuje identitu jakéhosi předpokládaného čtenáře, se kterým posléze vede dialog: „Čtenáři, odpusť autorovi! Dostal se dále, než mínil, a zaneslo-li ho to příliš daleko, mezi cizí lidi, je s ním zle, dvakrát zle. Domnívaje se, že může i jiné upoutati to, co poutá jeho, sliboval čtení napínavé. [...] Je to vlastně nesvědomitý útok na čtenáře; co tím pravíte jiného než: co je mi po vašich zájmech a libůstkách? Na to my odpovídáme: a co je nám tedy po libůstkách a starostech tvých? Co je komu do takových vnitřních událostí? – Víte co, raději mohl jste si to nechat!“²⁸¹

Čapek tedy k empirickým čtenářům promlouvá ústy jakéhosi předpokládaného čtenáře.²⁸² Vytváří tak sice identitu určitého adresáta, ke kterému údajně své dílo směřuje a se kterým se vypořádává tím způsobem, že k němu otevřeně promlouvá, zároveň však dává najevo, že doufá v reakci opačného charakteru. Opětovně používaná slova *asi* a *snad* vyjadřují právě tuto naději; v opačném případě bychom se místo těchto slov setkali například se *zajisté* a *nepochybně*: „Čtenáři, asi se cítíš ošizen; dávno, tě snad omrzelo naslouchati řečem Kulhavého a zaklel jsi se, že takového kamaráda by sis nezvolil. Tu jsem se ovšem zle omýlil: nešlo o malé, málo vzrušující věci a byly tedy jen nedostatečně vysloveny. (Poutník byl přece kulhavý.) Tak tedy nebylo toho více, než jako kdyby neumělý pokoušel se preludovat na velice velikých varhanách. Dotýkal se (ostýchavě a zase příliš troufale) různých rejstříků varhan bytí, ale

²⁷⁹ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 94.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 95.

²⁸¹ Tamtéž, s. 93.

²⁸² Připomínáme, že s tímto jevem jsme se setkali již ve *Stínu kapradiny*.

nepodařilo se mu docílit čistých souzvuků, ani pak nějaké jasné a souvislé skladby. On sám cítil za nimi hluboce dohučívající, v daleku, v široce klenutém prostoru se ztrácející doznívání, jak se bludným hmatem dotýkal těch varhanových kláves domnívaje se, že se mu podaří vpravit do toho zase něco ze své vnitřní melodie. Ty však jsi kritičtější. A tak tedy pochybuješ si dle libosti o autorovi; ale nemusíš proto pochybovat i též o těch varhanách.“²⁸³ Čapek zároveň naznačuje, jak zásadní místo zaujímá v literární tvorbě akt *přehodnocování* výchozích premis v průběhu samotného tvoření, což umožňuje následné ujasnění si vlastních stanovisek.

V rámci komunikačních rovin narativního textu můžeme zkoumat také *modelového (interního) autora*, který sdílí s empirickým autorem určité rysy, a to za předpokladu, že se jedná o dílo autobiografické, či v případě, že autor v díle vystupuje jako literární postava.²⁸⁴ Daniela Hodrová charakterizuje interního autora jako někoho, kdo se „v textu hlásí nejen svými názory a cítěním, ale i svým autorským gestem, způsobem uspořádání textu a jeho osmyslením (to samé ovšem platí i o autorovi empirickém, nicméně ten si takto počíná víceméně skrytě).“²⁸⁵ Tento postup ostatně známe již z Čapkova *Povídání o pejskovi a kočičce*, kde se autor stylizuje do literární postavy spisovatele Čapka, kterému pejsek a kočička poskytují rady o tom, co má o nich psát. Hodrová dále uvádí tematizovaného autora (autora-postavu) a tematizovaného čtenáře (čtenář-postava). V této souvislosti dodává: „Postavy stojící mimo dílo pronikají do textu, specificky jej transformují (odhalují antiiluzivnost fiktivního světa), samy ovšem jsou textem příznačně transformovány.“²⁸⁶

Za pozoruhodné rovněž pokládáme, jak často autor cítí potřebu obhajovat a vysvětlovat svá stanoviska čtenáři, jehož identitu sám zkonstruoval: „Jsem už takový podivín, že jsem si vzal do hlavy takovou. O Kulhavém poutníkovi, kusou, pomatenou, nevěcnou. Knihu neuzavřenou a roztráštěnou, vypravovanou ještě k tomu slovem kulhavým. Nebude to zdárný produkt literárního umu. Nemůže být utříděným produktem ducha něco, co je jen výrazem jeho životního nepokoje. (Zde je asi to místo, kde zklamaný čtenář, docházející k mínění, že není co slibného čekat, knihu sklopne a odloží.)“²⁸⁷ Pro Čapkova předpokládaného čtenáře je rovněž charakteristické, že si neřádá „nedoměřitelných bezmezí, nýbrž dramatických dobrodružství, ostře raženého děje.“²⁸⁸ S ironií sobě vlastní Čapek přemítá, jakým způsobem takového čtenáře zaujmout: „Což o to, mohl bych to pro větší napínavost snad tak nějak nastrojít, že by se při

²⁸³ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 117.

²⁸⁴ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001, s. 64.

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 65.

²⁸⁷ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 20.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 18.

svém lopotivém putování stal někde nějak třeba svědkem nějaké podivuhodné vraždy. [...] Nebo také ledacos napínavého by se dalo vysoukat z toho, že by se oženil.“²⁸⁹ U citované pasáže se rovněž pozastavil Jiří Opelík ve své monografii *Josef Čapek*, kde poznamenává: „Už v úvodní kapitole knihy si Josef Čapek ironicky pohrál s možností předvést cestu svého titulního hrdiny prostřednictvím dějových senzací – třeba uznat, že neuvedl zápletky, které by byly próze Karla Čapka cizí. Například hned oba prvně jmenované návrhy, učinit kulhajícího Poutníka svědkem vraždy nebo obětí manželské nevěry, připomínají motivy Karlova Hordubala (1933).“²⁹⁰

Čapkův (sebe)ironický humor se projevuje i na několika dalších místech: „Nic platno, žádnými lacinými vtipy svou fabulační nemohoucnost nezakryji. Poutník, co ho znám, pokulhával svou cestou a do žádných takových komplikací nevstoupil.“²⁹¹; „Nu, jakási zápletky by tu sice byla, ale do napínavosti detektivky to má tuze daleko.“²⁹² Tento esej o tvorbě literárního díla dokládá, jakým způsobem autor smýšlel o textu, jenž sám vytvářel, zároveň však také vypovídá o době, ve které dílo vznikalo. Předpokládaný čtenář, vůči kterému se ostře vymezuje, představuje rovněž soudobý odraz požadavků kladených na umění.

Motiv cesty a setkání, který je pro *Kulhavého poutníka* ústřední, můžeme chápat nejen ve smyslu duchovního přesahu, ale také jako prostředek výběrovosti dané látky a samotného tématu. Autor ve svém eseji uvažuje o tom, jakým způsobem jej vlastně vytvořit; jedná se tedy o sebereflexivní narativ o samotném psaní, ve kterém Čapek zároveň promýšlí obecné otázky týkající se literatury a umění. Další prostorovou kategorií (v tomto případě mluvíme o prostorovosti narativu, nejen o prostorovosti tematické) je kategorie vnímatele. Čapek skrze ni poukazuje na fakt, že je sám čtenářem jiných děl (což se projevuje především frekventovaným začleňováním citátů do vlastního textu), zároveň však i čtenářem díla vlastního, které právě tvoří; z tohoto důvodu má pro něho naprosto zásadní vliv neustálé přehodnocování vlastních postojů. Čapek proto vede nepřetržitý dialog se sebou samým – nachází a odkrývá v sobě Kulhavého poutníka.

Autor ve svém díle opakovaně zdůrazňuje, že pro něho samého mají mnohem větší váhu *vnitřní* události, a proto jim věnuje svou veškerou tvůrčí pozornost. Oba bratři Čapkové měli bezesporu nesmírný smysl pro dialog, každý z nich jej však uplatňoval svým specifickým

²⁸⁹ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 11.

²⁹⁰ OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980, s. 210.

²⁹¹ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 11.

²⁹² Tamtéž, s. 48.

způsobem. Zatímco Karlovi byl blízký dialog mezi různými pohledy na skutečnost, Josef směřoval veškerou diskuzi vzešlou z plurality názorů a pohledů směrem *dovnitř* – vedl dialog zásadně sám se sebou, a proto pro něho nabyla zásadního významu kategorie čtenáře-vnímatele, což je nejvíce patrné právě v díle *Kulhavý poutník*: „Byl mi nejčastějším a nejbližším společníkem, šli jsme spolu mnohými cestami, po dláždění i po travnatých stezkách, ve shodě i v hádání, Kulhavý poutník a já, když jsem šel sám.“²⁹³ Starší z bratrů Čapkových neustával v promýšlení toho, co by tvorba (literární i výtvarná) měla zohledňovat, jakým způsobem by měla vypovídat o různých pólech života a být přitom ilustrativní, nikoli abstraktní: „– Kulhavý poutník může však být obrazem života jednoho každého; nevstupuje na scénu vyvolávati rušné a románově dramatické děje; těmi největšími dobrodružstvími budou zde ta dobrodružství vniterná. – I ztrápeně! Tedy psychologie, meditace, traktáty? Ne právě. Poutník znamená cestu, cesta může znamenati různá setkání. [...] Nehodlám zde totiž mluvit o něčem, co nikdo nezná, nýbrž právě o tom, co všichni znají. Co nikoho neudiví ani nepřekvapí, a co se mnoha lidem ani nezdá hodno pozornosti a úvahy. – Špatný nápad, něco takového, když jde o knihu.“²⁹⁴

V textu Jana Mukařovského s názvem *Dvě studie o dialogu* se dočítáme, že „již z nejběžnější jazykové praxe je nám znám jev zvaný ‚samomluva‘, při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofysické individuum je tedy při samomluvě nositelem *obou* subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního i pasivního. Je-li projev rázu dialogického, mohou se oba subjekty, realizované tímž hlasem jediného individua, střídát, obracet se vzájemně k sobě jakožto ‚já‘ a ‚ty‘. V takovémto rozštěpení téhož individuálního vědomí ve dva subjekty jazykového projevu třeba hledat původ středověkého literárního tématu označovaného jako ‚Spor duše s tělem‘“²⁹⁵ Josef Čapek ostatně na tuto myšlenku sám odkazuje, když v *Kulhavém poutníkovi* pronáší: „To ne tělo, ale *to ona, Osoba*, má rozpor s duší.“²⁹⁶ O vzájemném vztahu monologu a dialogu Mukařovský dále uvádí, že „monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a že monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu

²⁹³ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 10.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 20.

²⁹⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky I*. Svoboda, Praha 1948, s. 141.

²⁹⁶ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 42.

promluvy.²⁹⁷ Setkáváme se zde s tím, co Mukařovský označuje za *dialogičnost duševního dění*.²⁹⁸ Opět se jedná o motiv rozdvojenosti uvnitř jedné entity, který se vyznačuje frekventovaným schématem *já versus já*. O způsobu Čapkovy práce s dialogem se Petr Mareš vyjadřuje následovně: „Kulhavý poutník je od počátku prezentován jako produkt jistého vnitřního rozdvojení, vnitřní dialogizace ve vědomí jediného, a to autorského, resp. spíše vypravěčského subjektu.“²⁹⁹

Čapek zároveň vede mezitextový dialog; ve zhruba stostránkové knize se objevuje více než sedmdesát citátů, jejichž záběr je velice široký. Ve vedení dialogu s jinými texty, citovanými v onom díle, spatřuje Daniela Hodrová znatelné oslabení autonomnosti daného textu³⁰⁰. Uvedené tvrzení plně koresponduje s Čapkovou snahou o prosazování názorové plurality. Hodrová v tomto směru rovněž dodává, že intertextovost „rozevírá hranice díla jak směrem do světa (světa literatury), tak do nitra díla.“³⁰¹ Jedná se tedy o jeden z faktorů, který má přímý vliv na utváření osobnosti čtenáře; odráží se zde niterný prostor člověka, v jehož mysl se snoubí teze a myšlenky, které si během života osvojil. Tím, že je následně začleňuje do svého díla, má zároveň schopnost ovlivňovat také čtenáře, a to skrze nově utvořený kontext.

Prostřednictvím kontextu dochází k otevření další dimenze prostoru, do kterého každý „vstupuje jinudy (dokonce ne každý do něj vstoupí) a dává mu jiný rozsah a podobu.“³⁰² Pro účely naší diplomové práce je rovněž podnětná následující úvaha Daniely Hodrové nad hranicemi narativního prostoru: „Různé hranice uvnitř textu, z nichž některé dostávají kompoziční podobu (rámeček v ‚nalezeném rukopise‘, členění textu, fungující zároveň jako hranice mezi různými pásmi, hledisky, verzemi příběhu), jiné se realizují v nitru jazyka (proměny stylu, přeskoky od přímého pojmenování k metaforickému, proměny typu promluvy a následný posun a proměna žánru apod.) a znovu – z jiné strany – naznačují cestný charakter textu: autor při psaní textu a po něm čtenář při četbě překračují nejrůznější hranice, pohybují se z jednoho narativního prostoru do jiného – imaginárně, ale někdy i ‚dooopravdy‘, vstoupí-li do textu jako postava (empirický autor a čtenář se přitom ovšem proměňují v autora a čtenáře fiktivního).“³⁰³ Motiv cesty se v *Kulhavém poutníkovi* projevuje rovněž ve smyslu *putování*

²⁹⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky I*. Svoboda, Praha 1948, s. 146.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 145.

²⁹⁹ MAREŠ, Petr. *Komentář*. In: ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 368.

³⁰⁰ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001, s. 61.

³⁰¹ Tamtéž, s. 63.

³⁰² Tamtéž, s. 62.

³⁰³ Tamtéž, s. 164-165.

textem. Prostupování jednotlivých narativů, se kterými autor čtenáře seznamuje jak v kapitolách věnovaných dialogu vypravěčského subjektu s Poutníkem, tak v esejistických pasážích o tvorbě, zapříčiňuje prolínání prostoru, čímž výrazně ovlivňuje jeho dynamiku. Předposlední kapitola s názvem *Ve znamení knihy a obrazu* se dokonce přibližuje speciálnímu eseji o umění.

Tematizace názorové plurality v tvorbě Josefa Čapka bývá také spojována s kubismem: „Dalo by se to říci i takto: podstata sebepoznávající se autorovy osobnosti je v Čapkově eseji dobývána cestou ‚kubistického‘ skladu několika objektivizovaných a vzájemně se doplňujících lidských podob.“³⁰⁴ Stejný názor sdílí také Tomáš Vlček, který v doslovu s názvem *Svou cestou*, publikovaném ve výboru *Rodné krajiny*, uvádí následující: „Jestliže se ve svém mládí Čapek vzpouzel přijmout kubismus jako hotový způsob výtvarného vyjádření a stále byl v tvůrčí opozici proti jeho doslovnému přenášení do českého umění, v Kulhavém poutníkovi se naopak uplatnil postoj blízký nejzákladnější zkušenosti kubismu, jeho zobrazování světa v souvislostech, v nichž se předměty objevují současně v pohledech z různých stran. Každé místo, předmět či událost, ke kterým na své pouti životem v Čapkově eseji Kulhavý poutník dochází, jsou rovněž nahlíženy z několika stran a v protikladných souvislostech. Každá otázka se zde spojuje se dvěma nebo vícero odpověďmi. Čapkovy myšlenky neklade věci do stavu buď anebo, ale do souvislostí pohledů z odlišných stanovisek.“³⁰⁵

Pasáží tohoto typu nacházíme v *Kulhavém poutníkovi* nespočet; autor skládá dohromady obraz, utvářený z různých perspektiv, přičemž však zdůrazňuje, že výchozím bodem je jedincův vlastní myšlenkový systém: „Myslím si tak, řekl Poutník, jak každý z nich mohl nás vidět jinak, každý z nich v něčem něco jiného. Muž viděl dva muže bez motyk; žena viděla dva muže, kteří probudili toho jejího; chlapec viděl někoho, kdo nejsou chlapeci jako on a nesloupávají vrbový prut; nemluvně vidělo blížící se zjevy; cyklisté viděli zbytečné pěšáky.“³⁰⁶ Stejným způsobem autor pokračuje výčtem toho, co jednotlivým osobám mohlo vadit a co jim naopak mohlo imponovat; podstatné však je, že ona mnohost, vystávající z různých úhlů pohledů, je mnohostí pramenící z *nitra* osoby, která nad touto problematikou uvažuje. Nečiní si tedy nárok na realitu, nýbrž vytváří vlastní alternativní svět, na který autor ve svém díle poukazuje.

V tvorbě Josefa Čapka neexistují ostré hranice, neboť vnímavost pro různorodé proudy umění mu umožňuje překračovat uzavřenost, čímž dochází k otevírání perspektivy jak v malířství, tak i ve slovesnosti. Tím, jak autor promýšlí, co to znamená vytvářet fikční svět,

³⁰⁴ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 487.

³⁰⁵ VLČEK, Tomáš. *Svou cestou*. In: ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 280.

³⁰⁶ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 72.

vzniká prostor, pro něhož je charakteristické kladení důrazu na *tvoreňi*; tento prostor se neustále mění, vyvíjí, současně s tím, jak je autorem vytvářen. Text tohoto charakteru proto vyžaduje empatii a trpělivost ze strany čtenáře, neboť zpravidla požadovaná „čtivost“ a komunikativnost, typická například pro díla Karla Čapka a Karla Poláčka, zde nahrazuje touha po zachycení „věčných hodnot“ a nezbytnost přehodnocování tradic.

Josef Čapek neustále staví do protikladu požadavky *vnější* a *vnitřní*. Za vnější považuje tlak spojený s tím, co drtivá většina čtenářů v díle očekává, spolu s vynuceným zohledňováním ideologických nároků na umění; ten vnitřní pak představuje požadavek vlastní duše, aby zůstal věrný sám sobě. Jako reakci na kladení ideologických požadavků na umění Čapek vytváří svět, který má blízko k realitě, zároveň je to však svět alternativní. Oba bratři Čapkové ve svých dílech reflektují ideologické spory 30. let; zatímco Karel Čapek se v tzv. noetické trilogii zaměřuje na křížení úhlů pohledu *rozličných lidí* na tutéž problematiku, Josef v *Kulhavém poutníku* poukazuje především na *jedincovu* niternou rozmanitost.

Autor opakovaně poukazuje na fakt, že názorová pluralita a odlišnost jednotlivých pohledů na svět vyvstávají především z rozdílných fází života: „Údělem mládí jest, aby, majíc pravdu, vždycky se ve své pýše mýlilo; aby bylo zase mládím poráženo.“³⁰⁷ Názorové hledisko se v průběhu života mění v závislosti na vývoji lidské mentality: „Shledal jsem, že člověk třikrát ve svém životě není zcela totéž. Že tu bývají tři různé světy, ačkoliv život člověkův jest jen jeden.“³⁰⁸ Tyto odlišné světy Čapek následně popisuje jako tři různé *prostory*, zformované do jednotlivých ostrovů. Začíná od prostředního, který je zároveň největší a nejbohatší; jedná se o gigantické průmyslové město, neboť tento prostor obývá Osoba, jež vládne světu dospělých. Oproti tomu ostrov první, který je popisován jako zahrada plná kouzel, je místem, kde žijí děti. Třetí ostrov je ostrovem starců; na první pohled působí jako jakési vyhnanství z ostrova prostředního, ovšem autor zdůrazňuje, že právě zde „najdou se vzácně roztroušená místa veliké krásy a vrcholného jasu“³⁰⁹.

Zásadním tématem, které Čapek otevírá, je neochota či neschopnost vzájemného porozumění mezi jednotlivými úseky lidského života: „A přece, jakkoliv tu není ostrých hranic – není mezi nimi valného vnitřního dorozumění; jeden svět nemá tu druhému vnitřně mnoho co podati.“³¹⁰ Ačkoli jsou tyto etapy lidského života prezentovány jako ostrovy, nejsou od sebe

³⁰⁷ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 80.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 74.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 75.

³¹⁰ Tamtéž.

ostře odděleny; jedná se spíše o pozvolné přecházení z jednoho stadia do druhého. Ostrov zde můžeme chápat jako metaforu pro ono vzájemné nepochopení mezi jednotlivými fázemi a pro pocit osamělosti, který tím napříč společnostmi vzniká.

Dílo Josefa Čapka nezná ostrých hranic, neboť autor si je vždy vědom, že každá teze nejprve z něčeho vyrůstá, než se zcela osamostatní a zároveň někam směřuje. Podobně tomu je i s problematikou prostoru: v *Kulhavém poutníkovi* se setkáváme s několika dimenzemi prostoru, jež se navzájem prostupují; není však možné je od sebe oddělit, neboť na sebe vzájemně navazují, doplňují se a prolínají. Na povrchové úrovni můžeme sledovat putování dvou rozmlouvajících společníků, kteří procházejí krajinou: „Pojďme teď tudy, ukázal Poutník na boční travnatou stezku. Nemusíme jít pořád po silnici a nevím, co bych už říkal o duši. Tady to je odbočka a trochu i zacházka, ale přijde se k velmi krásným místům podél vody a skal, u vysokých stromů – jen se podívejte –“³¹¹ Citovaný úryvek zároveň vystihuje Čapkův styl tvorby: raději volí travnatou stezku, která není natolik frekventovaná jako silnice, ovšem přináší nevšední a obohacující pohled na svět. Čapkovi nevadí, že dosažení toho, k čemu směřuje, trvá déle a mnohdy je zapotřebí použít všelijakých odboček, podstatné pro něho je právě to, co během té cesty objeví – nový pohled na život.

Autor vysílá směrem ke svým čtenářům jasný vzkaz, že *není nutné chodit pouze po silnici*, naopak je přímo žádoucí hledat svou vlastní formu vyjádření, která je vždy v souladu s nitrem. *Silnice* v tomto případě symbolizuje snadný a lehce dostupný způsob putování po životní cestě; jedná se přitom o způsob využívaný masami lidí. Čapek však vytváří kulhavého poutníka, který i přesto, že je chůze pro něho činností poměrně namáhavou a vysilující, volí raději tuto náročnější cestu, záměrně se vyhýbajíc hlavnímu proudu: „Jednou nohou v řádu, tou druhou – asi je to ta kulhavá – mimo něj. Vlastně tedy jakási poloviční divokost.“³¹²

Motiv kulhavosti můžeme v návaznosti na výše řečené interpretovat jako určité stigma, které vychází z vymezení se vůči všeobecně platné povrchnosti. Daniela Hodrová k této problematice poznamenává, že kulhavost je v tomto případě možno interpretovat za prvé v rámci reflexe jako „pomalost vnitřní ,chůze““³¹³, za druhé pak jako „symbol zvláštní ,nemoci‘ duše, nemoci spočívající v tázání po smyslu chůze, po smyslu existence, tedy v různé míře i po bytí.“³¹⁴ Čapek svým *Kulhavým poutníkem* rovněž poukazuje na fakt, že proces tvoření je

³¹¹ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 50.

³¹² Tamtéž, s. 114.

³¹³ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001, s. 685.

³¹⁴ Tamtéž, s. 686.

neustálým dialogem autora se sebou samým. Čapkova krajina je především krajinou duše; v metafyzické rovině ji tedy můžeme chápat jako neustávající dialog vedený sám se sebou na své životní cestě. Na cestě, která vždy někde začíná a někde končí, a to i přesto, že lidem, kteří se na ní nacházejí, není umožněno vidět, kam směřuje.

Neměli bychom však zapomínat na skutečnost, že kulhavost je určitým archetypem, o kterém se Carlo Ginzburg zmiňuje ve své knize *Noční příběh*: „Nevyrovnanost chůze, která charakterizuje božstva jako Hermés nebo Dionýsos, anebo hrdiny jako Iásón nebo Perseus, jsme rozkryli jako symbol radikálnějšího přechodu – spojení, trvalého nebo dočasného, se světem mrtvých.“³¹⁵ Shodnou interpretaci nalezneme rovněž v publikaci Michala Téry *Perun: Bůh hromovládce*: „Kulhavost, případně tzv. monosandalismus je příznakem všech, kteří se pohybují na hranici mezi světem mrtvých a živých.“³¹⁶

S touto tematikou je rovněž úzce spjat topos cesty a putování hrdiny. Ústřední dvojice *Kulhavého poutníka* si vybírá určité stezky, které představují jednotlivé ontologické otázky, o nichž oba společníci následně rozmlouvají. Tímto způsobem přecházejí z jednoho tématu k dalšímu, podobně jako se přechází z jedné pěšiny na druhou. Na tento jev však můžeme zároveň nahlížet jako na otázku výběrovosti látky, kterou autor ve svém eseji o tvorbě řeší. Toto dílo ovšem poukazuje na cestu rovněž ve smyslu nalezení určitého řešení; jako na cestu ven z ubíjejícího života v zajetí Osoby tím, že se aktivně snažíme navazovat kontakt se svou duší. Takovéto jednání zapříčiňuje umírání Osoby, čímž dochází k vytvoření prostoru pro zesílení duše a jejímu následnému probuzení k životu. Ten, kdo se ocitne v uvedeném rozpoložení, se tedy nachází právě na onom rozhraní mezi světem mrtvých a živých.

Josef Čapek v *Kulhavém poutníkovi* představuje uvažování jako dynamický proces, nikoli jako uzavřenou a dokončenou záležitost. Konečná však nemůže být ani žádná z interpretací, což hermeneutika soustavně akcentuje. V *Lexikonu teorie literatury a kultury* se v hesle *dialogičnost* dočítáme o rozdílu monologické a dialogické interpretace: Bachtin považuje za monologické ty interpretace, které „autoritativně popírají mnohost výkladů a sugerují, že našly jedinou správnou cestu. Dialogická interpretace naopak není nikdy uzavřená, [...] je dynamickou, dialogickou hermeneutikou“³¹⁷, a to především z toho důvodu, že ani čtenář není

³¹⁵ GINZBURG, Carlo. *Noční příběh*. Argo, Praha 2003, s. 280.

³¹⁶ TÉRA, Michal. *Perun: Bůh hromovládce*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2009, s. 260.

³¹⁷ NÜNNING, Ansgar (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 146.

uzavřenou jednotkou, nýbrž je otevřen své vlastní formě dialogičnosti a potřebě přehodnocování díla. Jak ostatně uvádí již citovaný lexikon, „dialogický kontakt s literaturou nesmí nikdy skončit tím, že přiřkneme textu jediný význam.“³¹⁸

³¹⁸ NÜNNING, Ansgar (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006, s. 146.

III. Tíha obav

1 Ideologizace literatury

Jiří Opelík si v doslovu, jenž nazval *Poutník na ryňku světa*, klade následující otázku: „Kulhavý poutník Josefa Čapka: odkud že spadla, z které galaxie, tato rozjímavá knížka do české prózy třicátých let, kde je jí vše tak nepodobno, kde že se náhle vzal v Čapkově literární tvorbě tento hybridní útvar, esej i fejeton i úvaha i ohlas i deník, vzpomeneme-li, že mu přece předcházela sugestivní epika, celistvá balada v próze, Stín kapradiny?“³¹⁹ V předkládané kapitole prezentujeme vlastní pojetí odpovědi, vycházející z kulturně-politického dobového kontextu; nastiňujeme problematiku střetávání hodnotových vzorců a kulturních kódů, které souběžně existovaly a v nichž se Josef Čapek pohyboval.

Nejenom Karlovo, nýbrž i Josefovo smýšlení v mnohém korespondovalo s dobovou inklinací k americkému pragmatismu. Podobně jako vstřebával podněty z kubismu či expresionismu a následně z nich vyvozoval svou vlastní koncepci, činil tak i v případě pragmatismu. Ačkoli se s pragmatickými myšlenkami seznámil skrze svého bratra Karla, i nadále pro něho bylo typické, že ke svým názorům došel vlastním systematickým pozorováním a životní praxí. Vladimír Papoušek tyto teze shrnuje ve své studii *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka*: „Jinými slovy, Josef Čapek by nakonec svou zkušenost vyslovoval podobně i bez znalosti amerických pragmatiků, ale jejich přítomnost v diskursu, který Josef sdílel s Karlem, možná tyto jeho myšlenky zostrčila a zpřesnila.“³²⁰

Oběma bratrům velmi imponoval důraz na práci a aktivitu, který chápali jako účinný prostředek proti lidské deprimovanosti. Vladimír Papoušek se k tomuto tématu vyjadřuje následovně: „Lidská aktivita, práce, činnost jsou entity zachraňující jedince před zoufalstvím z propastné temnoty spočívající jak v nejistotě o vnějším světě, tak v nejistotě o sobě samém. V činnosti se člověk uskutečňuje a ustavuje jako lidská bytost.“³²¹ Ačkoli se jedná o postoj blízký pragmatikům, Josef Čapek tyto výchozí pozice překračuje a vytváří si vlastní pojetí.

³¹⁹ OPELÍK, Jiří. *Poutník na ryňku světa*. In: ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 119.

³²⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 126.

³²¹ Tamtéž, s. 130.

Zabývá se přesahy, které nejsou racionálně vysvětlitelné a směřuje tak k obecnějšímu duchovnímu principu. Svou tvorbou akcentuje především činnost, kterou člověk dělá z podstaty svého bytí, nikoli pouze pro obživu. Čapkova *Kulhavého poutníka* proto můžeme chápat jako demonstraci snahy o překonávání existenciální úzkosti pomocí aktivního přístupu; tento esej o tvorbě zdůrazňuje akt formování obrazu světa skrze proces aktivního výběru. Člověk je zde zobrazen jako někdo, kdo vytváří svůj obraz reality, zároveň je však odsouzen k tomu, že nikdy nebude schopen plně rozumět komplexnosti, jejíž je součástí.

Přední představitel americké pragmatické filosofie William James ve svém díle tematizuje otázku víry a kontaktu s bohem, avšak Čapkova zkušenost se zdá být protikladná. *Kulhavý poutník* obsahuje pasáž, ve které autor proklamuje, že v jeho životě k žádnému setkání s bohem nedošlo; i přes tuto skutečnost se však k víře nestaví odmítavě, neboť si uvědomuje, že pravá víra (nikoli však slepá či vynucená) má schopnost podnítit lidi k hodnotné a smysluplné práci pro společnost: „Nicméně i Čapek akcentuje nezbytnost víry a mravního konání, přičemž lidský život nabývá hodnoty v činnosti ve prospěch lidské komunity, může se zhodnotit jedině v ní, nikoliv v metaprostoru mimo lidské společenství.“³²² Toto přesvědčení, které dává osobnímu životu hlubší hodnotu, Čapek následně stvrzuje horlivou protinacistickou činností, jejímž rozbořením se zabýváme v nadcházející kapitole.

Proti principům pragmatismu ostře vystupoval katolický proud. Jeho přední odpůrce Jaroslav Durych kritizoval především absenci vyšších duchovních idejí, zapříčiněnou přílišnou soustředěností na materii. Durychovo striktní stanovisko však nesdíleli umírněnější křesťanští literáti, kteří spíše kladli důraz na lidskou skromnost a smysl pro modernitu. Čapkovo smýšlení se v mnohém shodovalo s životními postoji Bohuslava Reynka a Jana Čepa, kteří dbali na zachování ideálu zakotveného v křesťanství. Čapek se však zároveň pohyboval mezi osobnostmi, které prosazovaly ryze světské a racionální zásady. Můžeme tedy konstatovat, že si vymezil svůj životní prostor mezi těmito póly. Jeho nazírání Boha se neztotožňovalo s tradičním křesťanským pojetím, přesto se však nepovažoval za ateistu. Antonín Kolář ve své kritice *Kulhavého poutníka* příhodně poznamenal, že Čapkovi vždy šlo spíše o víru samotnou, přičemž jeho představu Boha označuje za „necírkevního, nějak civilního, který se dobře obejde bez dogmat i obřadů“³²³. Sám Čapek se o této problematice vyjadřoval následovně: „Co bych tu schovával: jsem v podstatě náboženským člověkem. Jinak by mne to přece tak nepudilo

³²² PAPOUŠEK, Vladimír. *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 130-131.

³²³ KOLÁŘ, Antonín. „Labyrint světa“ *po čapkovsku*. *Tvorba*, 1936, roč. 11, č. 51, s. 814.

dohledávati se neuchopitelných příčin. A náboženský už proto, že pokolení přede mnou byla křesťany a pohany, věřila v Boha i v bohy a zanechala v nás toho neutratitelné dědictví. [...] Tak tedy není čím se tu chlubit, ani co zapírat: nepřivedla mne víra k bohu církví. A přece nejsem člověkem bez víry. Už proto, že se tolik dožadují duše;³²⁴ Čapkův velký přínos tkví rovněž ve skutečnosti, že dokázal transformovat duchovní prvky do roviny filosofické.

V roce 1936 publikoval František Götze text s názvem *Český román po válce*, ve kterém se zabývá proměnou románové formy v důsledku celospolečenské změny: „Tento proces možno krátce formulovat jako rozbíjení starých forem individualistického románu a hledání nových tvarů, jež by obsáhly záplavu života v dnešním mnohotvarém světě. Individualistický román, předvádějící osud jedné lidské osobnosti, stabilizované v charakterovou jednotu, a jejím prizmatem i její okolí, je úzká forma, nedovedoucí obsáhnouti přival nového života, boj davů, tříd a společenských celků, jež jsou osou současného světa. [...] Člověk se spojuje hlouběji s vyššími společenskými celky a sám sebe chápe víc jako jejich funkci.“³²⁵ Toto směřování, kterým se společnost ubírala, Josef Čapek nesdílel; jeho tvorba nadále vybízela k neustávajícímu sebepoznání a k zamyšlení se nad otázkou životního prostoru.

Čapek avizoval, že k tomu, abychom si uvědomili, co se děje v našem nitru a jak to souvisí s naším životem, potřebujeme prostor a čas pro věci, kterými se chceme v životě obklopovat. V případě, že pozornost není obrácena směrem *dovnitř*, nýbrž výhradně *ven*, dochází k nebezpečnému úpadku individuality, který ve třicátých letech sužoval společnost. Obdobně situaci hodnotí rovněž Götze: „Rozklad osobnosti je způsoben i odvratem od ducha. Má-li dnešní člověk nějakou filozofii, je to – vyjmeme-li marxistickou vrstvu – *vitalismus*, jenž pokládá za ústřední princip světa beztvary, iracionální, chaotický život, který protrhl všechny formy diktované duchem a rozvíjí se nyní v plné svobodě. [...] Neexistuje-li žádný duchovní smysl života a světa, jak tvrdí vitalisté, je život pln nesouvislosti, diskontinuity, změn a neklidu.“³²⁶

Ve čtvrté části s názvem *Román vitalistický a venkovský* se Götze vyjadřuje mimo jiné k románu Josefa Knapa *Cizinec* (1934), který označuje za vrchol jeho díla a ke Křelinově románu *Hubená léta* (1935). Obě díla charakterizuje expresionisticky pojatá tematika odchodů a návratů. Tito ruralisté, kteří se v mnohém inspirovali Fráňou Šrámkem, zachycují provázaný

³²⁴ ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 116-117.

³²⁵ GÖTZE, František. *Literatura mezi dvěma válkami*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 121-122.

³²⁶ Tamtéž, s. 122.

system ritualizace venkovského života, jenž je určován pravidly náboženského a přírodního koloběhu roku. Ačkoli se tvorba Josefa Čapka ubírala jiným směrem, v jeho díle je patrné jisté sepětí s prostorem, ve kterém vyrůstal, což akcentuje výbor próz *Rodné krajiny*. Co se expresionistického ladění týče, nacházíme jej zejména ve *Stínu kapradiny*. Inklinaci k expresionismu spatřujeme především ve způsobu vytváření prostoru tematicky deformovaného, kdy se prostor jeví jako forma určitého pocitu. Čapkovo vytváření dynamického prostoru v literárním díle rovněž úzce souvisí se zobrazováním dynamického prostoru v díle výtvarném.

V souvislosti se střetáváním paradigmat připomínáme rovněž spor o smysl českých dějin, kterého se účastnily mnohé významné osobnosti české inteligence. Za nejproslulejší je možné označit polemiku mezi Josefem Pekařem a Tomášem Garriguem Masarykem, kterou ukončila až smrt obou protagonistů. Problematika, jež započala v posledních letech 19. století, se ve století dvacátém vrací jako nevyřešená a stále více palčivá. Jan Slavík, který označil při mezi Pekařem a Masarykem za konfrontaci historika s filosofem a sociologem, zároveň zasazuje tento střet do širšího kontextu skrze připomenutí, že od etablování sociologie docházelo k obdobným sporům velmi často.³²⁷ Zásadním faktorem se ukázala být rovněž krize pozitivistické metody, která vedla k rozsáhlým diskuzím o hledání nových přístupů k historiografii. Slavík se dostal do rozepře s Pekařem především kvůli otevřenému zpochybňování existence historické objektivnosti: „Avšak historik, jenž dbá výsledků prací z teorie historického poznání, ví, že obraz minulosti bude se měnit podle nových kulturních ideálů lidstva, že lidstvo s novými hodnotícími ideami v tomtéž kvantu historického materiálu najde ‚nová fakta‘.“³²⁸ Slavíkův komentář o nových faktech, resp. o nových kulturních ideálech, které úzce souvisí s hodnotovými vzorci daného období, koresponduje s Čapkovou snahou o poukázání na důležitost plurality názorů a prosazování myšlenky, že *jedno nevylučuje druhé*.

Slavík svou tezi demonstroval na příkladu pozemkové reformy jakožto historického faktu, o kterém říká, že jej zcela jistě bude posuzovat jiným způsobem historik socialistického smýšlení a historik sympatizující s principem osobního vlastnictví. Na tento argument Pekař reagoval poukázáním na existenci zásadního rozdílu mezi prací, jež vychází z již předem daného politického stanoviska a mezi prací zasazující se o objektivní poznání skutečnosti.³²⁹ Tuto objektivitu však Jan Slavík zpochybňuje uvedením následujících důvodů: „Pekař chce říci,

³²⁷ SLAVÍK, Jan. *Pekař kontra Masaryk (Ke sporu o smysl českých dějin)*. In: HAVELKA, Miloš. *Spor o smysl českých dějin 1895-1938*. Torst, Praha 1995, s. 601.

³²⁸ Tamtéž, s. 603.

³²⁹ Tamtéž, s. 605.

že objektivní historik provede hodnocení ‚pozemkové reformy‘, až pečlivě zjistí a zváží, za jakých podmínek byla pozemková reforma provedena, jaká potřeba si ji vyžádala, jaké účinky měla v dalším vývoji národa atd. Ale což není třeba nějakého hodnotícího měřítka k uvážení ‚podmínek, potřeb, účinků‘? Což nehodnotí se vždy události, poměry, potřeby doby podle nějakých ideálů, zájmů? [...] Pekař se domnívá, že lze zvážit stanovisko ‚pro a proti‘ bez ‚vah‘, bez měřítka, bez hodnotící ideje. Je to, opakuji, bludný kruh, je to noetika dějepisce, jenž se domnívá že stanovisko bere ‚přímo z látky‘.“³³⁰

Výše uvedené události vytvářely atmosféru, ve které vznikl a následně působil *Kulhavý poutník*. Četnost dobového kritického ohlasu zrcadlí vysokou míru resonance se zobrazovanou tematikou. Václav Černý interpretuje *Kulhavého poutníka* v návaznosti na *Eseje* Michela de Montaigna, a to především kvůli obdobnému společensko-historickému kontextu. Obě díla byla napsána v době, kdy se Evropa jevila „strašnými náboženskými válkami rozvášněná a rozbitá“³³¹, což podle Černého vedlo oba autory k obrácení tvůrčí pozornosti do svého nitra. Josef Čapek i Michel de Montaigne se snažili zprostředkovat čtenářům to, co oba považovali za nejdůležitější: „umění náležeti sobě. Prostou a božskou dokonalost počestně se ze sebe radovati“³³². Černý rovněž oceňuje Čapkovo neúnavné hledání pravdy, které však není posléze přetvořeno do proklamace o jejím nalezení; Čapek naopak neustále akcentuje své pochybnosti a celým textem tak prostupuje pocit nejistoty.

Tento postup, kterého si Černý vysoce cení, mu naopak vyčítá Timoteus Vodička. Vodičkova interpretace popírá, že by *Kulhavý poutník* byl knihou o hledání; dle jeho názoru akt hledání totiž neumožňuje autorova neschopnost „vyjít sám ze sebe a sledovat se vší vášní cíl“³³³. Vodička považuje skutečnost, že nejistota je zde „středem, k němuž se neustále vracíme“³³⁴, za absurdní; dle něho by měla být postupně odstraněna a omezena pouze na počáteční stav. Zde bychom však rádi poukázali na fakt, že Čapkova poetika je založena na zkoumání věcí do *hloubky*, z tohoto důvodu se autor nutně potýkal s otázkami filosofického charakteru, které nezbytně znamenají *střed, k němuž se neustále vracíme*. V *Psáno do mraků* se proto dočítáme následující výrok: „Výsledkem duchovního boje v životě zůstává právě jen

³³⁰ SLAVÍK, Jan. *Pekař kontra Masaryk (Ke sporu o smysl českých dějin)*. In: HAVELKA, Miloš. *Spor o smysl českých dějin 1895-1938*. Torst, Praha 1995, s. 605.

³³¹ ČERNÝ, Václav. *Kulhavý poutník*. Lidové noviny, 1936, roč. 44, č. 561, s. 4.

³³² Tamtéž.

³³³ VODIČKA, Timoteus. *Josef Čapek: Kulhavý poutník*. Řád, 1936, č. 7, s. 462.

³³⁴ Tamtéž.

tento boj, boj bojovaný a nedobožovaný, ve kterém není ani naprosté porážky, ani celého vítězství. Kde je tu tedy jaké řešení, jaký zaručený recept na život? Není ho; není tu žádný takový půjčovní žebřík do nějakého nebe. Asi jen tento duchovní boj sám je smyslem našeho života.”³³⁵

Karel Sezima ve své kritice konstatuje, že není jednoduché sledovat chod autorových myšlenek „jež nerostou přímočaře, nýbrž větví se, úponkovitě odvíjejíce se zpravidla několika směry“³³⁶. Čapkův způsob tvorby narativního textu vytváří prostor, kde se střetávají a prostupují různé úhly pohledu; nutno však podotknout, že tyto *úponky, které se větví několika směry*, mají vždy stejné kořeny. Těmi jsou témata, ke kterým se neustále navrací: jelikož se literární i výtvarná složka u Josefa Čapka prolíná a doplňuje, jedná se o dvě různé formy vyjádření stejné myšlenky, stejného životního postoje.

Bedřich Václavěk výstižně charakterizuje Čapkovo dílo jako „osamělý, ale typický případ“³³⁷. *Kulhavý poutník* se v kontextu děl publikovaných ve třicátých letech skutečně jeví značně osamoceně, zároveň však pracuje s tematikou, která byla velice aktuální. S palčivým pocitem nejistoty a tápání se čtenáři ztotožnili natolik, že se *Kulhavý poutník* umístil v čtenářské anketě *Lidových novin* o nejzajímavější knihu roku 1936 na čtvrtém místě, o rok později obsadil místo sedmé.³³⁸

V *Psáno do mraků* – v zápiscích vzniklých ve druhé polovině třicátých let – nacházíme následující aforismus: „Nelze si kulturu pořizovati, kupovati; je třeba ji sdíleti, spolutvořiti.“³³⁹ Čapek tím reagoval na nápadné pronikání ideologických tlaků do kultury a varoval před nebezpečnými důsledky, které by mohlo jejich případné vymknutí se kontrole mít: „Politika je jedna z nejodpovědnějších a nejméně odpovědně provozovaných věcí na světě. Vychovávají-li si vůdcové divoké straníky, kteří hnutí lavinovitě strhnou, snadno poroučí a řídí nakonec ta lavina.“³⁴⁰ Mezi významné osobnosti, které si všímali nárůstu ideologických tlaků, patřil také Závaš Kalandra.

V soudobých textech, přetištěných a později publikovaných v knize *Intelektuál a revoluce*, Kalandra otevřeně kritizuje nelidskou politiku stalinského komunismu, která byla

³³⁵ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 205.

³³⁶ SEZIMA, Karel. *Z nové tvorby románové*. Lumír, 1937, roč. 63, č. 3, s. 166.

³³⁷ VÁCLAVEK, Bedřich. *Z české prózy*. Index, 1937, roč. 9, č. 5, s. 58.

³³⁸ POLÁČEK, Jiří. *Bratři Čapkovi ve čtenářské anketě Lidových novin*. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*. Společnost bratří Čapků, Praha 1999, roč. 38, č. 1, s. 53-54.

³³⁹ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 204.

³⁴⁰ Tamtéž.

v KSČ prosazována Klementem Gottwaldem. Atmosféru třicátých let charakterizuje následující úryvek, jenž zároveň poukazuje na výrazné zesílení ideologických tlaků, v kontrastu k letům dvacátým: „Kdybychom ještě byli v té šťastné situaci, v níž jsme byli bohužel jen několik příliš krátkých let, že bychom totiž mohli věřit každému slovu vůdců oficiální komunistické strany a každé řádce jejího tisku, pak by všechno bylo dokonale jednoduché. [...] Jenže doby důvěry jsou bohužel tytam. Vůdčovské komunistické strany sami pohřbili naši důvěru k sobě především tím, že si ji chtějí vynutit prostředky organizačního tlaku a slepé poslušnosti.“³⁴¹ Konflikty s vedením strany, se kterými se Kalandra ve třicátých letech opakovaně potýkal, se dovršily v roce 1936; za kritiku moskevských procesů byl Kalandra ze strany vyloučen. Ve svém textu s názvem *Odhalené tajemství moskevského procesu* podotýká: „Veliké události otevírají oči i těm, kdo dosud nechtěli vidět.“³⁴²

Rozpory, které se neodehrávaly pouze mezi skupinami odlišného smýšlení, nýbrž i v rámci jednoho uskupení, komentoval Kalandra následovně: „Jak, soudruhu, ty máš nějaké pochyby?‘ Postavil jsi se mimo řady strany!, řekne ti sekretář. – Cože, ty sis dovolil mít svůj vlastní názor o správnosti nebo nesprávnosti politiky strany? Obvod, kraj nebo ústředí ti dá vzít legitimaci, jsi vyloučen. – Anebo sis dokonce troufal srovnávat to, čemu tě kdysi strana sama učila o marx-leninské politice, s tím, co teď vidíš dělat a slyšíš mluvit naše i zahraniční vedoucí soudruhy? Pak si o sobě zítra nebo pozítří přečteš v Rudém právu, že jsi nepřítel, zrádce a vyvrhel...“³⁴³ Kalandru rovněž znepokojoval nedostatek informací o probíhající španělské občanské válce, což zdatně umocňovalo nedůvěru ke komunistickému tisku: „Teď jsme četli v Rudém právu dlouhé stránky zpráv a komentářů z moskevského procesu. Vedle nich se už jen mnohem skromněji krčilo to, nač čekáme nejžhavěji: zprávy o boji našich statečných bratří ve Španělsku. Dosavadní zpravodajství o Španělsku nám nepřidalo důvěry k oficiálnímu komunistickému tisku.“³⁴⁴

Miroslav Štochl se ve své publikaci s názvem *Teorie literární komunikace* v kapitole *Literatura a ideologie* zmiňuje o tom, že „Principy fungování literatury jsou vždy nerozlučně spjaty s různými funkcemi společenských, politických a ekonomických nebo jinak řečeno silných ideologických mechanismů.“³⁴⁵ Josef Čapek si toho byl bezpochyby vědom, vystupoval však proti snaze jednou koncepcí vyloučit všechny ostatní. *Kulhavý poutník* reaguje na tyto

³⁴¹ KALANDRA, Závěš. *Intelektuál a revoluce*. Československý spisovatel, Praha 1994, s. 222.

³⁴² Tamtéž, s. 220.

³⁴³ Tamtéž, s. 222.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 222-223.

³⁴⁵ ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace*. Akropolis, Praha 2005, s. 189.

tendence třicátých let, které namísto podporování názorové plurality a rozličných pohledů na věc, jevíly snahu se navzájem popírat. Čapkova inklinace k zobrazování člověka v různých polohách bytí a k neustálému zamýšlení se sám nad sebou je ostatně patrná již v povídkovém souboru *Lelio*; dílo *Kulhavý poutník* však v sobě nese prvky odporu k ideologizaci literatury, neboť každá ideologie se vyznačuje nutným zjednodušováním. Tomáš Vlček ve svém doslovu v *Rodných krajinách* poznamenává: „Čapkovo myšlení neklade věci do stavu buď anebo, ale do souvislostí pohledů z odlišných stanovisek.“³⁴⁶ O Čapkově tvorbě ve třicátých letech dále uvádí: „Hledáme-li souvislosti mezi výtvarným uměním a podobou literární tvorby Josefa Čapka třicátých let, pak nás napadne srovnání jeho snahy jít proti literatuře jako instituci, ve prospěch literatury jako nezávazné formy důsledného osobního myšlení, s celou řadou snah moderních malířů odpoutat se od konvencí a negovat krásné malování, distancovat se od zinstitutionalizovaného umění.“³⁴⁷

Josef Čapek se vždy stavěl značně skepticky k lidem, kteří tvrdili, že našli pravdu. Daleko více si rozuměl s těmi, jenž ji nepřestali hledat. Vladimír Papoušek se ve studii *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka* zamýšlí nad tím, jaké následky může takové „nalezení jedné jediné pravdy“ mít: „Ovládnutí prostoru jednoduchými koncepty univerzálních řešení všech rozporů a problémů světa znamená potlačení individuální lidské aktivity, svobody a práva na uskutečnění vlastního života svým poznáním a svou praxí.“³⁴⁸ Josef Čapek si toho byl vědom; ve svém díle proto obrací pozornost *dovnitř*, do prostoru nitra. Vysílá tím jasný vzkaz, že existenciální úzkost a strach z prázdnoty lze překonat pouze s pomocí duše, nikoli Osoby. Čapek si uvědomoval, že z místa, kam se lidstvo slepě vedené Osobou dostalo, jej nevyvede stejný způsob smýšlení; jediné snaha o poskytnutí většího existenčního prostoru své duši může navrátit kritické myšlení, jenž by společnost odvrátilo od hrozící totality.

³⁴⁶ VLČEK, Tomáš. *Svou cestou*. In: ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 280.

³⁴⁷ Tamtéž.

³⁴⁸ PAPOUŠEK, Vladimír. *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 132.

2 „Vesele nemůžu, smutně nechci“. Čapkova tvorba v době nacistické okupace

2.1 Dějiny zblízka

Publikace s názvem *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)* od Jaroslava Meda poukazuje na nevyhnutelnou provázanost politiky s kulturním děním: „Dramatičnost a společenská angažovanost literatury byly do značné míry způsobeny soudobou celoevropskou politickou a hospodářskou situací: největší hospodářská krize v moderních dějinách, vznik fašismu v Itálii, italská agrese v Habeši, nástup Adolfa Hitlera k moci v Německu, občanská válka ve Španělsku. V důsledku toho se političnost stala integrální součástí literárního života.“³⁴⁹ Tato skutečnost se dotýkala i Josefa Čapka a jeho satirických kreseb, které pravidelně vycházely v *Lidových novinách*. Cykly politických karikatur *Moderní doba*, *Diktátorské boty* a *Ve stínu fašismu* představují významné doplnění Čapkova literárního díla. Jedná se o důležitý historický dokument, který zachycuje dobovou atmosféru, a ještě více přibližuje urputný boj demokrata proti fašismu.

Čapkův názor na satiru a karikaturu nacházíme v zápiscích *Psáno do mraků*: „Satira a karikatura, nad kterou mezi mračny, tam nahoře, neprobleskují hvězdy vysokého idealismu, není než pouhou jízlivostí, pouhým šklebem.“³⁵⁰ Nutno podotknout, že v autorově poetice je vertikální členění prostoru *nahoře* a *dole* zásadním prvkem; setkáváme se s ním rovněž v satirických kresbách, souborně vydaných v publikaci *Dějiny zblízka*. V cyklu kreseb s názvem *Moderní doba* nacházíme několik karikatur, které tematizují tento kontrast; za příklad jsme si zvolili kresbu, na níž je zobrazen příbytek lidí, bydlících pod zemí (viz Příloha 2). Čapek kresbu opatřil komentářem, v němž trpce glosuje absurditu situace: od té doby, co se lidé naučili létat, museli se ti, kteří chtěli zůstat naživu, odstěhovat pod zem. Prostor *dole*, pod zemí, je líčen jako jediný bezpečný, neboť povrch země ustavičně tyranizují válečná letadla. Většina z těchto kreseb nese jasné rysy každodennosti: na některých se děti zvědavě vyptávají svých prarodičů, zda kdysi skutečně lidé žili na povrchu, na jiných se objevují jména rodin, obývajících jednotlivé podzemní úkryty, či podzemní prostory označené jako škola, biograf, berní správa apod. Neustálá hrozba smrti v podobě leteckých pum však není jediným důvodem pro

³⁴⁹ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova (1938-1939)*. Academia, Praha 2010, s. 30-31.

³⁵⁰ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 215.

přemístění života pod zem; Čapek rovněž hojně zpodobňuje intenzivní strach a zhnusení z válečných plynů. Karikatura s názvem *Kosmická sebevražda* (viz Příloha 3) vybízí k reflexi zvráceného lidského jednání z vyšší perspektivy; kosmická tělesa, která se pozastavují nad silným zápachem ve vesmírném prostoru, docházejí k zjištění, že se Země z omrzlosti života sama otráвила válečnými plyny. Čapkova výrazná dynamika vyjádření a schopnost účinné zkratky je mistrně uplatňována především v cyklu *Diktátorské boty*, kde všemi kresbami jednoduše prostupuje postava diktátora, zredukovaného na vojenské holínky.

Radko Pytlík v knize *Český kreslený humor XX. století* poznamenává, že satiru a karikaturu bychom neměli chápat jako útvar nacházející se na okraji kulturního života, nýbrž právě v jejím jádru.³⁵¹ Dokládají to nejen kresby Josefa Čapka, ale i Františka Bidla, Adolfa Hoffmeistera, Antonína Pelce a dalších znamenitých kreslířů, kteří varovali před hrozbou diktátorských režimů. O zaštit'ování některých praktik slovy *kultura* a *civilizace* Čapek napsal tyto řádky: „Civilizace a kultura – dvě věci, které evropský člověk podle potřeby co nejnázze pro sebe reklamuje, podle potřeby co nejnázze zase odkládá. Ve jménu kultury a civilizace cítí se silnější národ povolán dělati u toho slabšího pořádek, děláje tento pořádek vůbec bez jakékoliv kultury a civilizace – můžeme-li za kulturu a civilizaci považovati také snad i úctu k životu a právu toho druhého.“³⁵²

Robert Kvaček ve své publikaci *Nad Evropou zataženo* charakterizuje vizi „velkoněmeckého prostoru“³⁵³ jako dlouhodobě plánovaný vpád do prostoru středoevropského³⁵⁴: „Německá politika směřovala totiž k tomu, aby od ‚španělské otázky‘ mohla co nejdříve (za diametrálních alternativ – buď využitím mezinárodního napětí, nebo po jeho zmírnění) přejít k prvořadě aktivitě ve středoevropském prostoru a k rozhodnému zakončení dlouhodobého nástupu do této oblasti.“³⁵⁵ Otázka velkoněmeckého prostoru a problematika prostoru středoevropského se výrazně podílejí na utváření uměleckého prostoru v Čapkově výtvarné tvorbě. V době, kdy Josef kreslil politicko-satirické kresby, publikoval Karel *Válku s Mloky*, *Bílou nemoc* a *Matku*; uvedená díla tematizují palčivou otázku *životního prostoru* a představují důrazné varování před totalitními ideologiemi, vůči kterým se bratři Čapkové důrazně vymezovali. V květnu 1938 rovněž vyšla tiskem definitivní verze Josefovy

³⁵¹ PYTLÍK, Radko. *Český kreslený humor XX. století*. Odeon, Praha 1988, s. 33.

³⁵² ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 215.

³⁵³ KVAČEK, Robert. *Nad Evropou zataženo: Československo a Evropa 1933-1937*. Svoboda, Praha 1966, s. 360.

³⁵⁴ Definováním středoevropského prostoru se blíže zabývá antologie TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.) *V kleštích dějin: střední Evropa jako pojem a problém*. Host, Brno 2009.

³⁵⁵ Tamtéž, s. 361.

rozsáhlé studie *Umění přírodních národů*, kterou můžeme ve světle dějinných událostí chápat jako projev protirasistické orientace.

O možnosti emigrace bratří Čapků se Jiří Opelík vyjádřil takto: „Zachránit se emigrací bratři Čapkové odmítli, chtěli zůstat se svým národem v dobrém i ve zlém. Během šesti měsíců dopadly na Josefa Čapka tři Jobovy rány: mnichovská dohoda (22. 9. 1938), smrt bratra Karla (25. 12. 1938) a okupace českých zemí, jejich začleňování do velkoněmeckého prostoru (15. 3. 1939).“³⁵⁶ Smrt prezidenta Masaryka v září 1937 a Karla Čapka v prosinci následujícího roku znamenala velkou ránu pro demokracii i pro osobní život Josefa Čapka. Vyrovnával se s ní především usilovnou prací; maloval jeden obraz za druhým, kreslil karikatury, publikoval novinové články a zaznamenával soukromé zápisky do svého deníku.

Jaroslav Med spatřuje v pomnichovském kulturním prostředí zřetelný návrat k tradicím, které jsou výrazně spjaty s *češtvím*: „Pomnichovský literární život je doslova prosycen programem návratu k tradicím, jež symbolizují nezničitelnost češtví jako základního symbolu společnosti. Tento program návratu má až neoromanticko-obrozenecký ráz“³⁵⁷ V Čapkových obrazech, tvořících cyklus s názvem *Touha*, se tato tendence projevuje opakovaným ztvárněním vesnické ženy, jež nostalgicky hledí do krajiny odebraného území. Do svých zápisků si autor poznamenal: „Česká krajina‘ nemůže být jedině pastvou očí a už nic víc; je třeba, aby byla v něčem také krajinou naší duše.“³⁵⁸ Pod vlivem tohoto přesvědčení vznikl rovněž cyklus olejomalb *Oheň*, ve kterém „zcela ovládá obrazový prostor symbolizovaná postava ženy – vlasti v patetických postojích a gestech, s prostou názorností trojzvuku národních barev.“³⁵⁹

V *Psáno do mraků* nacházíme následující zápisek: „*Po půli října 1938*. Všelike poplachy. Přicházejí mne strašiti, že třeba i přijdu do koncentráku. – Kdybych si toho aspoň pořádně zasloužil!“³⁶⁰ Josef Čapek byl v první den války skutečně zatčen a do konce válečného konfliktu držen v koncentračních táborech Dachau, Buchenwaldu, Sachsenhausenu a Bergen-Belsenu. V Sachsenhausenu vznikly *Básně z koncentračního tábora*; v této souvislosti připomínáme, že Josef Čapek nikdy předtím básně nepsal, pouze jich několik přeložil (poslední překlady

³⁵⁶ OPELÍK, Jiří. *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přívazkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016, s. 46.

³⁵⁷ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova (1938-1939)*. Academia, Praha 2010, s. 120.

³⁵⁸ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 220.

³⁵⁹ SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 470.

³⁶⁰ ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 176.

pocházejí z Buchenwaldu).³⁶¹ Na poezii se tedy obrátil v nejtěžším období svého života, aby se alespoň skrze ni mohl přenést v *prostoru* a *čase* ke své rodině a rodné zemi.

2.2 „Nahoře ostnatý drát“

V *Poetice míst*, která obsahuje studii o toposu vězení, se dočteme následující: „Ve 20. století se bohatě rozvíjí tradice vězeňských ‚fyziologií‘ – v dílech, která v různé míře tíhnou k literatuře faktu (zápisky, reportáž, dopisy z vězení). Vytváří se i zcela nový románový typ – román z koncentračního tábora.“³⁶² Čapkovy *Básně z koncentračního tábora* se vyznačují stejnými atributy, které charakterizují díla s tematikou vězeňského prostoru: „Vězení patří k *toposům uzavřeného prostoru* stojícím v protikladu k *toposům otevřeného prostoru* (jejich nejvýraznější podobou je ‚otevřená‘ krajina). Uzavřený prostor vystupuje v literárních dílech ve dvou hlavních podobách: jednak je místem, do něhož postava touží proniknout a jež zkoumá (uzavřený hrad, palác, zahrada apod.), a jednak místem, v němž se postava ocitá nedobrovolně, především z trestu. Tento druhý typ představuje právě vězení.“³⁶³

Pocit stísněnosti, jenž prostupuje Čapkovými básněmi, je propojen s *těsnotí* prostoru, který pro vězně představuje jeho cela: „Sem a tam, v cele, sem a tam, / to putování nemá východiska, cíle, / jen sedm kroků sem a zase tam, / od okna k dveřím, od dveří k oknu zpět, / sem tam, odnikud nikam putuješ / a můžeš jít a jít a přemýšlet / a nedomyšlíš, nedojdeš.“³⁶⁴ Pohyb po cele se rovná bezvýhodnému putování v prostoru naplněném sklíčeností, ve kterém se vězeň sám sebe ptá: „když přímo v sídle smutku bytuješ, / což vůbec možno tady smutný nebýt?“³⁶⁵

V básních nacházíme také motiv snahy o navázání spojení s krajinou, a to primárně z důvodu nemožnosti vlastního pohybu: „v stříbrných oblacích, ve květné hvězdici / a v letu ptáků vepsána je moje touha – / – vy květy, daleko je k našim, cesta dlouhá, / ó ptáci, větře, obzore dálný, modravý, / mou lásku vyřid' jim, mé pozdravy!“³⁶⁶ V několika básních je

³⁶¹ OPELÍK, Jiří. *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přívazkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016, s. 47.

³⁶² HODROVÁ, Daniela. *Vězení jako místo přístupu k bytí*. In: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997, s. 120.

³⁶³ Tamtéž, s. 103.

³⁶⁴ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 78.

³⁶⁵ Tamtéž.

³⁶⁶ Tamtéž, s. 95.

akcentováno zahledění do dálky, doprovázené představami o volnosti pohybu, o navrácení do dob minulých: „Tak se rozlétnout tím modrým prostorem, / s větrem se nést a s oblaky plout... / tak hladinám se svěřit třpytivým... / tak volnou krajinou se rozběhnout, / na stráni rozkvetlé si najít tichý kout, / usednout usmířeně pod hvězdami...“³⁶⁷ Obloha, prezentovaná jako modrý prostor, vyvolává neutišitelnou touhu po svobodě; zároveň skrze ni dochází k bolestnému uvědomění si pravdy o vlastním uvěznění: „Šedou oblohu míval jsem rád, / pod šedou oblohou se srdce usebírání; / teď šedá obloha mně srdce svírá: / šedivým nebem stísněn, zaklopen, / až příliš, příliš vím, že vězněm jsem. // Modrou oblohu míval jsem rád, / pod modrou oblohou se srdce k letu sbírá; / teď modrá obloha mne steskem svírá: / blankytným nebem zkouzlen, roztoužen, / vím dvojnásob, že vězněm, vězněm jsem!“³⁶⁸

V citované básni nebe představuje jakýsi *záklop*, který uzavírá prostor koncentračního tábora také *shora*. Podobně je tomu i v případě básně *Vězeňská procházka I*, kde je tábor zobrazován jako místo *zavřené oblohou*: „Obdélník kamenných zdí / se čtvercem železných vrat, / zavřený dalekou oblohou, / nahoře ostnatý drát: / toť naše zahrada, toť náš sad. // Obdélník kamenných zdí, / věžňové dokola jdou, / v dálce vojenské povely zní, / pořád dokola za sebou / – tak naše dni –“³⁶⁹. Tato báseň se rovněž vyznačuje výraznou geometrizací prostoru. Obdélník a čtverec můžeme chápat jako uzavřenou oblast s *ostrými* hranami, kolo naproti tomu symbolizuje cykličnost tragického výjevu; jedná se tedy o přímý kontrast s *kruhem nejbližších*, na které Čapek mnohými verši s láskou vzpomíná. O geometrizaci prostoru se zmiňuje i Daniela Hodrová v souvislosti s povídkou E. A. Poea *Jáma a kyvadlo*, kde soustředí svou pozornost na „Geometrický tvar vězení, které má na počátku podobu čtverce s kruhovou jámou uprostřed“³⁷⁰.

Krajina, poznamenaná tragickou smrtí mnoha nevinných lidí, je krajinou *němou*. Často nese atribut *němoty*; rybníky jsou *zamlklé*, na obloze se objevují *mlčenlivé hvězdy*. Němota má v Čapkových básních spojitost právě se smrtí; smrt je popisována jako *strnulé bezhlasno*, které v sobě kumuluje *němé nářky* vězňů. Nad koncentračním táborem se vznáší *věčná němá výčitka*. Bědování uvězněného člověka se odehrává primárně v jeho vnitřním prostoru; to uvnitř se křičí, zatímco vnějším prostorem prostupuje pouze *ston bez hlasu*. Těsné spojení němoty a smrti nacházíme rovněž v následujícím úryvku, kde je krajina prezentována coby *němá jako mršina*:

³⁶⁷ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 217.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 187.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 32.

³⁷⁰ HODROVÁ, Daniela. *Vězení jako místo přístupu k bytí*. In: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997, s. 107.

„Nelítostná to krajina, / zlá krajina čekání / posupně nemá jako mršina, / jež do prázdnot se okázale šklebí, / a nehanbic se ani neděsíc, / řít' nastavuje lhostejnému nebi, / v němž veliké a strašné Nic / už zastavilo orloj hvězd.“³⁷¹

V Čapkových básních se objevuje dvojí pojetí času: *čas radostí*, který přirozeně uplývá, a *čas čekání*, který plyne *chodem hlemýždím*. Čas čekání, k němuž následující verše přímo promlouvají, nese atributy *smrti* a *rozkladu*: „Tak jako kdybys hnil teď v mrtvé zátočině, / nehybný, páchnoucí a kalný stojíš líně, / tvůj širý tok a bystrý proud se zastavil, / tak jako kdybys hnil –“³⁷². Rozsáhlejší báseň *Oblaka* je charakteristická poetikou dvojího času z hlediska prostorového vymezení: *nahoře*, na nebi, čas ubíhá v rychlém tempu, zatímco *dole*, v táboře, se zdá být nehybný, věčný, bez konce. Závěr básně, vnášející pohled dějinné perspektivy, však toto vymezení zcela otáčí: ve skutečnosti je tím věčným elementem právě plynutí oblak, kdežto činy lidstva, včetně těch nejstrašlivějších, jsou *v pohybu* a budou zapomenuty: „To všechno odmete časů proud: / Kde byla jaká vězení? / Jen oblaka skvoucí budou plout“³⁷³. Podobně vyznívají i následující verše: „Jak neúčastně mračna potemnělá / míjejí, co tu dole. Hvězdná noci, / jak ničím, ničím je ti lidský žal!“³⁷⁴

Netečnost přírody k lidským osudům připomíná poetiku Karla Hynka Máchy; Čapek ostatně napsal báseň s názvem *Na Máchovský motiv*, ve které propojuje typické máchovské leitmotivy s ostnatým drátem: „teď lebka umrlčí a překřížený hnát, / zdi urputné a ostnatý ten drát, / toť vše, co ze světa mně zbývá – / – tak málo, a přece sotva lze to snést“³⁷⁵. V této souvislosti zmiňujeme studii Karla Hausenblase *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*, která přináší cenné poučení v oblasti analýzy prostoru jakožto zásadní složky významového kontextu díla. Prostor může být rovněž pojímán jako prostředí s obsahem vězňových vzpomínek; jako místo, „k němuž se váže obsah reflexí“³⁷⁶. Hausenblas dále zmiňuje skutečnost, že na vězení by se mělo pohlížet jako na *prostor vytvořený člověkem*; ve stejném duchu můžeme číst i následující Čapkovy verše: „však světlo ani tma / nad bídou neskloní se v slitování / a neováže milosrdně rány, / jež zavinila člověkova zvěle ukrutná“³⁷⁷.

³⁷¹ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 145.

³⁷² Tamtéž, s. 55.

³⁷³ Tamtéž, s. 68.

³⁷⁴ Tamtéž, s. 156.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 97.

³⁷⁶ HAUSENBLAS, Karel. *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*. In: Grebeníčková, R. a Králík, O. (eds). *Realita slova Máchova*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 93.

³⁷⁷ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 103.

Zásadní úlohu spatřujeme v motivu bezednosti a nekonečna: „Eh, přece je to pravda / a není to zlý sen, / že v žaláři tě budí / zas další jeden den / v tom sledu nekonečném / předlouhých, těžkých dnů, / jež noříce se z bezdna, / zas mizí v bezednu“³⁷⁸. Při pozorném čtení Čapkových básní docházíme k názoru, že *bezednost* a *nekonečno* vyvstává z autorova přesvědčení o bezedné a nekončící lidské špatnosti: „Ač jeden jen lidský život, ač jenom zčásti / mohl jsem poznat lidskou špatnost a zlobu, / přec bylo jí tolik, by se mi zdála / být nevyčerpatelnou, bez mezí a dna, / třebaže se jí mezi námi lidmi tak plýtvá“³⁷⁹. Báseň končí zvoláním, že ani v pekle lidská zloba nenachází konce, přičemž „i v pekle samotném si ještě peklo pekel stvoří!“³⁸⁰ Zdvojení prostoru zde funguje jako prvek intenzifikace výpovědi o hrůzách, ke kterým v koncentračních táborech docházelo.

Podobně je tomu také v básni *Na spánek*, kde se objevuje nicota natolik hrůzná, že se jí i sama smrt strachuje, „a v které všechno mrtvé ještě jednou umírá!“³⁸¹ Spánek je v Čapkových básních zásadním motivem, neboť přináší možnost „úniku“: „čím jiným, nežli vzdušným mostem je / jenž přenáší nás nad propastí noci?“³⁸² Představuje sílu, která má schopnost svobodně se pohybovat a může s sebou dočasně vzít i spícího vězně: „ty z vězení jsi mne přenes / na snových perutích / a ve snu daroval jsi / mi domov zase zřít“³⁸³. K určitému přenosu vědomí dochází rovněž prostřednictvím denního snění a vzpomínání; tento akt lze chápat jako dynamický element, o kterém se Gaston Bachelard vyjadřuje v *Poetice prostoru*: „Jakmile jsme nehybní, jsme jinde; sníme v nezměrném světě. Nezměrnost je pohybem nehybného člověka.“³⁸⁴

V básni s názvem *Rozbřesk* nacházíme tuto pasáž: „chorý čas zase bobtná / novým dne puchýřem, / ten pne a vydouvá se / hnisavě rozduřen, / až k večeru pak splaská, / pouštěje trhlinou / svou kalnou materii, / svou břechku lepkavou / a ve strup sesychá se, / ve příškvár ohavný, / než noční tma ho skryje“³⁸⁵. Tyto verše dokládají neoddělitelnost prostoru a času; čas zde přebírá charakteristiku koncentračního tábora, a to se všemi atributy ohavné a tragické skutečnosti. Čas je připodobněn k tělům vězňů, kteří musejí daný prostor obývat. V souvislosti s neoddělitelností času a prostoru citujeme M. M. Bachtina, který se k tomuto tématu vyjádřil

³⁷⁸ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 31.

³⁷⁹ Tamtéž, s. 91.

³⁸⁰ Tamtéž.

³⁸¹ Tamtéž, s. 22.

³⁸² Tamtéž, s. 24.

³⁸³ Tamtéž, s. 27.

³⁸⁴ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009, s. 187.

³⁸⁵ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 31.

následovně: „V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zahušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie.“³⁸⁶

Absurditu zacykleného „chorého“ času vyjadřuje báseň *Den i noc*: „Ach, kdy už bude konec toho dne! / tak těžce tíží a nic neváží, / jen protivnosti přines šeredné; / den pustý, plný nicot jen, / den bez jasu a bez radosti den – / ach, kdy už zase bude noc! // Ach, kdy už bude konec této noci! / tak těžce tíží, nedá spočinout, / vzpomínek trapných, myšlenek bezmoci / obludný rozprádá chuchvalec; / ty noci bez pomoci, spáti mi dej přec! / ach, kdy už zase bude den!“³⁸⁷ S podobným principem se setkáváme již v karikatuře z roku 1934 s názvem *Ad infinitum* (viz Příloha 4), která zobrazuje bludný kruh válečného zbrojení a možného konfliktu.

Ve studii Zdeňka Kožmína *Čas a prostor v Ortenově poezii* jsme našli mnoho podobností v rámci motivické výstavby veršů. V Čapkových básních se stejně jako v básních Jiřího Ortena objevuje častý motiv hrobu a rakve; mnohdy se setkáváme přímo s pocitem srovnatelným s *pohřbením zaživa*. Zdeněk Kožmín konstatuje následující: „Orten pocítuje život jako uvíznutí kdesi hluboko pod zemí, pod vodami, pod sněhem. To, co člověku zbývá, je tíha.“³⁸⁸ V jedné z Čapkových básní nacházíme tyto verše: „Co žiji, není životem, / ani smrtí to není, / zaživa v hrobě pohřben jsem, / ztracený, uvězněný.“³⁸⁹ Topos rakve je úzce spjat s tísnivými pocity, vyvstávajícími z uzavřenosti prostoru, který vyplňuje pouze tma a smrt; takový výjev nacházíme v básni *Čas zajetí*: „To není život, to je rakev tísnivá, / to hlína hrobu těžce na mně spočívá, / toť soumrak neprůhledný, bezhvězdný, / toť jako smrt – ach, moje dny / a měsíce a roky, léta vězení –, / kdy zmrtvýchvstání přijde, vzkříšení, / kdy v rakvi vztyčím se, ach, kdy jen, kdy / už povolí ten těžký příkrov hrobový, / kdy z temnot rozžehne se jasný den / a budem svobodni – a budu svoboden?“³⁹⁰ Prostor pod zemí, jenž bývá od oblohy často striktně oddělen, v této básni splývá v jednu temnou entitu, která tíhou své existence devastuje okolní životní prostor. Dochází tedy k *zajetí z obou stran*, které nutně způsobuje pocit *sevřeného bytí*.

³⁸⁶ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980, s. 222.

³⁸⁷ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 60.

³⁸⁸ KOŽMÍN, Zdeněk. *Studie a kritiky*. Torst, Praha 1995, s. 486.

³⁸⁹ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 132.

³⁹⁰ Tamtéž, s. 44.

Pozornost je nutné věnovat rovněž kontrastu světla a tmy. Světlo je v Čapkových básních primárně spojované s minulostí, s něčím, co již uplynulo. Světlé jsou vzpomínky na domov, na dobu, kdy *slunce vlídně zářilo*; na *světlou mysl* v období prozářeném *jasem života*. Bratr Karel je charakterizován jako bytost *slunná*, která v sobě nesla *kus slunečného jasu*. *Světlá volnost* tvoří kontrast k *černé trýzni* přítomnosti, jež nutí si položit otázku: „Ach, kde jen, kde / něco světlého ještě sídlí, radost pobývá“³⁹¹. Všepronstupující temnotu však oslabují záblesky *světlé naděje*.

Zdeněk Kožmín o Ortenově poezii konstatuje následující: „Není mu dopřáno lehkého vznosu vzhůru, v jeho světě není modrojas ani slunečno – a jsou-li tu, pak jako slastná výjimka.“³⁹² Čapkovy *Básně z koncentračního tábora* pravděpodobně udivují čtenáře nejvíce tím, že nepředstavitelnou hrůzu neustále vyvažují něčím krásným: „Ach, tolik krásy, řekl jsem, / té zářné nádhery, vždyť až se zdá, / nad koncentračním táborem / že samo nebe slavnostně se otvírá.“³⁹³; „Co všechno viděly ty staré moje oči! / ty poznaly už tolik krutého a hrozného, / že měl by se v nich tmítí smutek ze všeho. // Co všechno viděly ty staré moje oči! / ty uviděly tolik krásného a dobrého, / že měla by z nich zářit radost ze všeho.“³⁹⁴ Čapkova poezie v sobě zahrnuje jak strašlivé výjevy plné beznaděje, tak nezdolnou duševní sílu a touhu žít: „Volného žití a práce / chci ještě mítí svůj díl / – nechť starý, nehodlám vzdát se: / ne! ještě jsem nedožil!“³⁹⁵ Josef Čapek se již domů nikdy nevrátil; zemřel v koncentračním táboře Bergen-Belsen na onemocnění skvrnitým tyfem. Jeho básně představují cenný doklad o síle lidské naděje a nezlomné touhy po svobodě v prostoru krajně *nelidském*.

³⁹¹ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 37.

³⁹² KOŽMÍN, Zdeněk. *Studie a kritiky*. Torst, Praha 1995, s. 486.

³⁹³ ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980, s. 66.

³⁹⁴ Tamtéž, s. 58.

³⁹⁵ Tamtéž, s. 111.

Závěr

Vysoká frekvence motivů, evokujících představy o prostoru, poukazuje na jejich důležitost ve významové výstavbě Čapkových děl. Pro autorovu tvorbu je charakteristické zejména používání adjektiv *hluboký*, *daleký* a *široký*. K zachycení prostoru dochází především prostřednictvím zrakových vjemů, přičemž zásadní roli spatřujeme v *odrazu* a *zrcadlení* jednotlivých jevů. Šíře a rozpětí prostoru jsou určovány četnými vodními motivy, vázanými na rozšiřování a zanikání světla.

Pro *Básně z koncentračního tábora* je charakteristická *uzavřenost* a *těsnost* prostoru, která tvoří přímý protiklad k Čapkově celoživotní snaze o otevírání a rozšiřování perspektivy. Mezi frekventované motivy patří *těsná blízkost života a smrti*, putování *odnikud nikam* (a s tím spojené *bytí-nebytí*) a všudypřítomná *prázdnota*. Z uzavřenosti prostoru vyvstává pocit *odcizení života*; Čapek mnohokrát vyslovuje přesvědčení, že jeho vlastní život již nepatří jemu. Životní prostor je redukován na *tělo*, nemocné, zkrehlé a pokryté hnisavými puchýři, a na schopnost přesahovat ostnatý drát prostřednictvím vzpomínek, spánku a touhy po opětovném setkání s milovanými osobami. Z básní je patrné, že právě tato schopnost dočasného „úniku“ udržovala autora *při životě*, ačkoli opakovaně ztvárňoval pocit *pohřbení zaživa*. S tímto pocitem se pojí motiv *hlíny*, *rakve*, *hrobu* a vše obklopující *temnoty*. Zároveň se do popředí dostává práce se smyslovými vjemy; Marie Langerová v souvislosti s analýzou *podzemí* upozorňuje na časté „zdůraznění smyslové orientace v tmavém bezperspektivním prostoru“³⁹⁶.

Zásadní úlohu má rovněž *dvojitý příklop bytí*, který autor líčí jako dvojúrovňovou internaci: jedná se o pocit pohřbení, přičemž první vrstvu tvoří hlína, druhou pak obloha. *Příkrov hrobový*, spjatý se *zemí*, můžeme interpretovat coby výčitku, jak může tyto nevypověditelné hrůzy druhé světové války *člověk* dopustit; obloha jako *záklop* nad koncentračním táborem pak představuje vznesenou otázku, jak to může dopustit *bůh*. Vertikální linii doplňuje rovněž horizontální členění: první úroveň znázorňuje tělo, které je nazíráno jako vězení samo o sobě, neboť bez nemocné tělesné schránky by duše mohla kdykoli daný prostor opustit. Druhou úroveň tvoří koncentrační tábor, jenž představuje *místo smrti*, vymezené ostnatým drátem. Třetí rovinu ztělesňuje *krajina za ostnatým drátem*, popisována coby *druhý svět*. V básních se rovněž

³⁹⁶ LANGEROVÁ, Marie. *Zavřené oči. Poetika snu*. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 590.

setkáváme s tematikou dvojího času: zatímco v táboře je čas *nehybný, chorý, plíživě uplývající*, ve *druhém světě* plyne naprosto *přirozeně, nenuceně, zdravě*.

Ačkoli jsou jmenované úrovně horizontálního členění zřetelně vymezenými prostory, zároveň se vyznačují jistou *neukončeností*, pramenící z *věčnosti a bezednosti*. Četný výskyt těchto motivů je spojován s *bezedností* a *nekonečností* lidské krutosti. Nejednou se v básních setkáme s *prokletím* a *víceúrovňovým peklem*; použitím výrazu *peklo pekel* dochází ke zdůraznění a umocnění martyria, které se zdá být nekonečné. Časté doslovné či významové opakování akcentuje cykličnost daných jevů; zároveň je však neustále naznačována nevyjádřitelnost zkušenosti se setrváváním v prostoru určeném pro systematickou likvidaci člověka. Verš *vesele nemůžu, smutně nechci* poukazuje na tuto nevypověditelnost, s čímž úzce souvisí také častokrát užívaný motiv *němoty*: nemá je krajina, obloha, hvězdy, nemá je výčitka v očích vězňů. Němota okolního prostoru mnohdy vyjadřuje *lhostejnost* k lidským osudům, podobně jako v případě poetiky Karla Hynka Máchy. Čapek se v jedné básni k máchovským motivům přímo hlásí a *lebku umrlčí s překříženým hnátem* doplňuje o *ostnatý drát*. Určující roli má také kontrast světla a tmy: tma je charakteristická pro smrt a přítomnost v koncentračním táboře, světlo se naopak pojí se vzpomínáním na domov. Čapek vzpomíná na *jas života* uplynulých dní, na *světlou volnost*, na bratra Karla, jenž v sobě vždy nesl *kus slunečního jasu*.

Ke světlu se rovněž vztahuje *nepohaslá víra*, jež na *dně srdce svítí*. Navzdory nelidským podmínkám, které v koncentračních táborech panovaly, se z básní Josefa Čapka nevytratila naděje a nezlomná síla osobnosti. Autorovu schopnost nazírat realitu z více úhlů, kterou nepozbyl ani v táboře, považujeme za nevídanou. Z básní je patrné, že autor si velmi dobře uvědomoval, co je skutečná tragičnost lidské povahy: mnoho dozorců a ostatního personálu v koncentračních táborech, kteří se denně dopouštěli bestiálních zločinů, byli zároveň milujícími rodiči a partnery. Již v povídce *Severus* ze souboru povídek *Pro delfína* Čapek poukazuje na fakt, že i zlý člověk bývá schopen lásky; jistě ne náhodou autor zvolil název *Severus*, což v překladu z latiny znamená *krutý*.

Život Josefa Čapka neustále určovaly dva protichůdné póly, které bychom mohli zjednodušeně pojmenovat slovy *povolání* a *zaměstnání*. Povolání je ztělesněním smyslu života; jedná se o činnost, jež zcela souzní s duší člověka. Zaměstnání oproti tomu představuje stabilní existenční zajištění, zároveň však připravuje o čas, jenž by mohl být vložen do realizace životního poslání. V *Kulhavém poutníkovi* tyto protiklady reprezentují Osoba a duše; Osoba představuje ono zaměstnání, kterým byla pro Čapka žurnalistická činnost, duše pak svobodnou tvorbu výtvarnou a literární. Osoba se dále vyznačuje neustávající snahou dokazovat sobě i

okolí svoji hodnotu, která je úzce spjata se sociálním postavením ve společnosti. Autor pomocí *Kulhavého poutníka* předává svým čtenářům jasný vzkaz, že *není nutné chodit pouze po silnici*, naopak je přímo žádoucí hledat svou vlastní formu vyjádření, jež je vždy v souladu s nitrem. *Silnice* tedy symbolizuje snadný a lehce dostupný způsob putování po životní cestě, využívaný masami lidí. Čapek naopak vytváří kulhavého poutníka, který i přesto, že je chůze pro něho činností namáhavou a vysilující, volí raději obtížnější cestu, záměrně se vyhýbajíc hlavnímu proudu.

Motiv cesty a setkání, který je pro *Kulhavého poutníka* ústřední, můžeme chápat nejen ve smyslu duchovního přesahu, ale také jako prostředek výběrovosti dané látky a samotného tématu. Autor ve svém eseji uvažuje, jakým způsobem jej má vlastně vytvořit; jedná se tedy o sebereflexivní narativ o samotném psaní, ve kterém Čapek zároveň promýšlí obecné otázky týkající se literatury a umění. Motiv kulhavosti lze proto chápat ve smyslu váhavosti ve výběru látky a způsobu jejího ztvárnění. Na uvedené sebereflexivní pasáži je třeba nahlížet jako na rovnocenné části díla, nikoli jako na úseky, které narušují příběhovou linii textu. Ačkoli právě takto byl *Kulhavý poutník* doposud vnímán, při jeho interpretaci jakožto eseje o tvorbě jsou tyto části naprosto zásadní. Čapek zároveň naznačuje, jak zásadní místo zaujímá v literární tvorbě akt *přehodnocování* výchozích premis v průběhu samotného tvoření, což umožňuje následné ujasnění si stanovisek.

Josef Čapek hluboce nesouhlasil se *zúženým* vnímáním života, proto byl velmi obezřetný vůči ideologiím, které hlásaly nalezení *jedné jediné pravdy*. Soustavně upozorňoval na skutečnost, že ideologie jsou založeny na kategorickém *uzavírání* myšlení, na tvoření neprostupných bariér a pevných zdí, vystavěných na nenávisti, neznalosti a nedůvěře. Takovéto stanovisko zcela odporuje autorově celoživotní snaze o *otevírání* mysli, což se v jeho tvorbě projevuje *otevíráním prostoru a perspektivy*. Čapek si vždy rozuměl s lidmi, jejichž život se vyznačoval usilovným hledáním pravdy, nikoli tvořením šablon, na základě kterých se myšlení o světě redukuje na předem stanovenou koncepci. Co se náboženství týče, křesťanskou spiritualitu, ke kterému měli velmi blízko Bohuslav Reynek i Josef Florian, Josef Čapek sice nesdílel, přesto jej s nimi spojovala touha po poznání lidské duše, zachovávání morálních zásad a etických hodnot.

Předkládaná diplomová práce akcentuje autorovo přesvědčení, že pohled na život by neměl být omezen jedním předpokladem, nýbrž neustále konfrontován s novými přístupy a doplňován o další hlediska. Čapek opakovaně poukazuje na fakt, že názorová pluralita a odlišnost jednotlivých pohledů na svět vyvstávají také z rozdílných fází života. V *Kulhavém*

poutníkovi tak nacházíme pasáž, v níž dochází k vzájemné konfrontaci mládí, dospělosti a stáří, přičemž jednotlivé fáze ztělesňují od sebe oddělené ostrovy. V duchu poetiky díla můžeme tento obraz chápat jako metaforu pro vzájemné nepochopení mezi jednotlivými fázemi života a pro pocit osamělosti, který tím napříč společností vzniká.

Čapkův přínos pro umění lze z hlediska prostoru charakterizovat jako schopnost *širších náhledů* na život. Ve výtvarném projevu můžeme hovořit o *širokém záběru* uměleckých technik a způsobu realizace, v projevu literárním se tento postoj projevuje kombinováním žánrů a četnými odbočkami od hlavní tematické linie. Tyto odbočky vytvářený prostor mnohonásobně rozšiřují a zároveň dokládají, že autor nesleduje pouze předem vytyčenou premisu. Zahrnutím úvah o procesu tvorby do samotného díla daný prostor nabývá výrazně širších rozměrů.

V úvaze s názvem *Rodné krajiny* Čapek zdůrazňuje významnost vnitřních vazeb na místa, která člověka určitým způsobem formovala již od dětského věku. Rodnému kraji přisuzuje schopnost otevírat a rozšiřovat perspektivu; tuto schopnost vztahuje rovněž na *duchovní rodné krajiny*, které označují fikční světy umělecké literatury. Autor zároveň poukazuje na fakt, že rodný kraj představuje vymezený prostor, ohraničený především limitovanými potřebami dítěte a nerozvinutým vnímáním skutečnosti. V prvních letech života přejímá rodný kraj atributy celého světa; s vývojem prostorového uvědomění se mění ve výchozí pozici, ze které je svět nazírán.

V novele *Stín kapradiny* se setkáváme s tím, co Gaston Bachelard označuje za „nezměrnost Lesa“³⁹⁷. Zásadní úlohu má vnitřní prostor postav, který je utvářen řečí nepronosenou. Pro *Stín kapradiny* nejsou určující pouze činy skutečně vykonané, nýbrž také myšlenky, postoje a přesvědčení, které daným činům předcházejí. O myšlenkových pochodech ústředních postav vypovídají reakce na určité jevy, které zrcadlí specifika jejich vnitřního světa. V této souvislosti opět citujeme Bachelarda, který příznačně poznamenává: „Les je stavem duše.“³⁹⁸ *Stín kapradiny* tedy můžeme chápat jako příběh akcentující důležitost vnitřního prostoru člověka. Magické prvky, které dílem prostupují, jsou spjaty se způsobem interpretace jednotlivých jevů ústředními postavami. Mytický prostor je proto úzce svázán s mírou pověrčivosti a vnitřním přesvědčením Rudy a Vaška. Pro poetiku díla Josefa Čapka je příznačné, že fatalismus nepřichází z vnějšího prostoru, nýbrž výhradně z prostoru vnitřního.

³⁹⁷ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009, s. 188.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 189.

Krajina zde není pojímána jako objekt, nýbrž jako způsob nazírání na svět. Idea, že pro vnímání reality je vždy zásadním faktorem úhel pohledu, se ve *Stínu kapradiny* mnohokrát opakuje. Z toho důvodu je možné, aby se v totožném prostoru pohyboval někdo, kdo shledává okolní krajinu za stvořenou pro setkání s milovanou osobou, a zároveň dvojice vrahů, nacházející skrýš před spravedlností. Principální úlohu má tedy *mysl*, kterou autor několikrát přirovnává k vodní hladině; domníváme se, že je tomu tak pro její schopnost zrcadlení, což plně koresponduje s procesem vzájemného zrcadlení vnitřního a vnějšího světa postav.

Stín kapradiny se vyznačuje tokem řeči, jenž není jednotlivý; dochází k neustálému prolínání jednotlivých promluv, čímž dílo výrazně nabývá na dynamičnosti. Za výstižnou považujeme poznámku Marie Kubínové, která tento princip označuje za proud řeči, jenž „zní jakoby v akordech, ‚vícehlase‘.“³⁹⁹ Stejný jev nacházíme též v povídkových souborech *Lelio* a *Pro delfína*, i v *Kulhavém poutníkovi*, kde je uvažování zobrazeno jako dynamický proces, nikoli jako uzavřená a dokončená záležitost. Čapkova práce s dynamikou prostoru a barev se uplatňovala rovněž v obrazech, knižních obálkách, grafických listech, karikaturách i scénografii. Výrazná dynamika prostupuje též *Básně z koncentračního tábora*. Bachelard uvádí, že nezměrnost je jedním z dynamických rysů snění, a právě tak chápeme i akt „přemístování se“ v čase a prostoru. Jelikož je dynamičnost natolik markantním rysem Čapkovy tvorby, při strukturování diplomové práce jsme jej zohlednili ve členění oddílů i v názvech jednotlivých kapitol.

Výrazným rysem Čapkovy tvorby je také symbolika živelů. O *hloubce* vody a její schopnosti *zrcadlení* jsme již hovořili, nyní bychom rádi shrnuli význam ostatních živelů v autorově poetice. V *Básních z koncentračního tábora* se setkáváme s ústřední rolí vzduchu; vzdušný prostor symbolizuje svobodu pohybu, a to především v souvislosti s letem ptáků a pozorováním plynoucích oblak. Prostorová opozice *nahore* versus *dole* vyjadřuje protiklad vyšší inteligence (boha) a člověka. Se zemí je tedy spojené vše pozemské, lidské; zároveň se jedná o přírodní prostor (čili prostor vytvořený vyšší inteligencí a obývaný člověkem), o krásu i netečnost přírody, o rodný kraj. Prvek ohně spatřujeme v nezachytitelnosti a rychlé proměně obrazů, zejména v případě *Lelia*. Pro tento živel je rovněž charakteristická úderná barevnost a dynamičnost zvlněných linií, s čímž ostatně Čapek pracuje v cyklu olejomalb s názvem *Oheň*.

³⁹⁹ KUBÍNOVÁ, Marie. *Problémy a paradoxy literární komunikace*. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 800.

Čapkova tvorba je vystavěna na variacích několika obecně lidských témat a hodnot. Variační motivy i doslovně opakované části výrazně *rozšiřují* prostor a vytvářejí vzájemné *zrcadlení* daných myšlenek, prostupující jak literární, tak výtvarná díla. Pro Čapkovu poetiku je rovněž určující *hloubka* jednotlivých motivů a úvah; v této souvislosti citujeme Helenu Čapkovou, která ve svých vzpomínkách charakterizuje oba bratry následovně: „Při Josefovi jsem měla dojem, že hlubina je jeho rodnou krajinou, odkud se občas a pouze na chvíli vynoří, všecek ještě opletený hlubinnými chaluhami, kdežto Karel mi připadal jako potápěč, který se sice spouští stejně hluboko jako Josef, ale setrvává v hlubině jen potud, pokud tam nenašel perlu.“⁴⁰⁰

Jedním z variačních motivů je i smrt. V *Předmluvě autobiografické* bratři ozřejmují, že se smrtí se setkávali poměrně často, a to z důvodu lékařského povolání jejich otce. Smrt prostupuje společnými povídkami bratří Čapků i samostatnými povídkami Josefa Čapka. Setkáváme se s ní také v *Kulhavém poutníkovi*, kde autor vyslovuje zásadní myšlenku a jakési zdůvodnění její časté tematizace: chceme-li hovořit o životě, musíme zákonitě hovořit také o smrti. *Stín kapradiny* a několik povídek (např. *Plynoucí do Acherontu*, *Zářivé hlubiny*) zachycují prolínání světa živých a mrtvých. *Básně z koncentračního tábora* připomínají, že hranice mezi těmito dvěma světy je velmi tenká a někdy se až zdá, že existují přímo vedle sebe, v jediném prostoru.

V *Kulhavém poutníkovi* se dočteme, že smrt nás upozorňuje na duši. Motiv kulhavosti lze interpretovat v návaznosti na pohyb na hranici mezi světem živých a mrtvých, přičemž aktivní snaha o navázání kontaktu se svou duší zapřičiňuje postupné umírání Osoby. Tím dochází k vytvoření většího existenčního prostoru pro duši a jejího vymanění se z područí Osoby, živené lidským egem. Ten, kdo se ocitne v uvedeném rozpoložení, se tedy nachází právě na onom rozhraní mezi světem mrtvých a živých.

V průběhu diplomové práce jsme několikrát poukazovali na Čapkovu poněkud kuriózní pozici v českém kulturním prostředí, které jej vnímá současně *v centru* dění i *vně*. V této souvislosti odkazujeme na citovaný úryvek z knihy vzpomínek Františka Langera (viz kapitola *Zkouška životních možností*), ve které uvádí, že Čapkovy obálky ve výkladním prostoru *stály samy nebo zvlášť*, neboť se výrazně odlišovaly od ostatních. Toto tvrzení lze vztáhnout na Čapka samotného; ačkoli aktivně působil v českém kulturním prostoru a spoluutvářel jej,

⁴⁰⁰ ČAPKOVÁ, Helena. *Moji milí bratři*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 307.

zároveň jeho tvorba stojí poněkud *stranou*. Chceme-li se vymanit ze schématu *v centru versus vně*, můžeme konstatovat, že se autor nacházel spíše *mezi* – mezi jednotlivými uměleckými směry, mezi Prahou a rodným krajem, mezi psaním a malováním, mezi abstrakcí metafyzických úvah a praktičností užitého umění.

S ohledem na rozsah diplomové práce jsme se blíže nezabývali analýzou prostoru v dramatické tvorbě bratří Čapků, ani hrou *Země mnoha jmen* od Josefa Čapka. Tuto oblast, spolu s podrobnějším zohledněním autorovy scénografické práce, však vnímáme jako předmět vhodný k dalšímu bádání pro účely literární kultury. Zároveň jsme si povšimli autorova častého zamýšlení se nad problematikou svobody a hodnoty člověka. Toto zásadní téma se ukazuje býtí spojnicí různých forem vyjádření, a to jak v raných dílech, psaných společně s bratrem Karlem, tak v době tvůrčího osamostatnění. Z toho důvodu považujeme za přínosné zmapovat vývoj Čapkových úvah o svobodě a hodnotě člověka v návaznosti na soudobý kulturně-politický kontext.

Bibliografie

Prameny

ČAPEK, Josef. *Dějiny zblízka*. Fr. Borový, Praha 1949.

ČAPEK, Josef. *Dvojí osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980.

ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967.

ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005. ISBN 80-7106-781-4.

ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969.

ČAPEK, Josef. *Oheň a touha*. Odeon, Praha 1980.

ČAPEK, Josef. *Psáno do mraků*. Československý spisovatel, Praha 1970.

ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985.

ČAPEK, Josef. *Stín kapradiny*. Československý spisovatel, Praha 1975.

ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef. *Ze společné tvorby*. Československý spisovatel, Praha 1982.

ČAPKOVÁ, Helena. *Moji milí bratři*. Československý spisovatel, Praha 1986.

GILK, Erik (ed). *Almanach na rok 1914*. Akropolis, Praha 2014. ISBN 978-80-7470-069-9.

HOŘEC, Jaromír (ed). *Proč nejsem komunistou*. Lidové noviny, Praha 1990. ISBN 80-7106-006-2.

LANGER, František. *Byli a bylo*. Československý spisovatel, Praha 1963.

Literatura

- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.
- BENEŠOVÁ, Božena. *Josef Čapek: Lelio*. Lípa 1, 1917–1918, č. 26., s. 415.
- BLAŽÍČEK, Přemysl – BRABEC, Jiří a kol. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha 1995. ISBN 80-85865-48-3.
- ČERNÝ, Václav. *Kulhavý poutník*. Lidové noviny, 1936, roč. 44, č. 561, s. 4.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica III: fikční světy protomoderní české prózy*. Karolinum, Praha 2018. ISBN 978-80-246-3890-4.
- DOSTÁL, Vladimír V. *Agrární strana: její rozmach a zánik*. Atlantis, Brno 1998. ISBN 80-7108-133-7.
- FIALA, Kamil. *Knihy bratří Čapků*. Moderní revue 24, 1917–1918, sv. 32, č. 4, s. 187–190.
- FIGAL, Günter. *Hermeneutická svoboda*. Filosofia, Praha 1994. ISBN 80-7007-060-9.
- FLORIAN, Josef. *Josef Čapek. Pro delfína*. Prameny 11. Marta Florianová, Stará Říše 1924, nestr.
- GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Akropolis, Praha 2014, s. 87-125. ISBN 978-80-7470-069-9.
- GINZBURG, Carlo. *Noční příběh*. Argo, Praha 2003. ISBN 80-7203-514-2.
- GLIVICKÝ, Josef – OPELÍK, Jiří (eds.) *Vzájemná korespondence Josefa Čapka a Josefa Floriana z let 1918-1938*. Literární archiv 23, 1989, s. 203-248.
- GLIVICKÝ, Josef. *Poznámky a vysvětlivky*. In: ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 89-109.
- GÖTZ, František. *Básnický dnešek: vývojové perspektivy nové české poezie*. Václav Petr, Praha 1931.
- GÖTZ, František. *Literatura mezi dvěma válkami*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- HAUSENBLAS, Karel. *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*. In: Grebeníčková, R. a Králík, O. (eds). *Realita slova Máchova*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 67-112.

- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Oikoymenh, Praha 1996. ISBN 80-86-005-12-7.
- HEYDUK, Josef: *Josef Čapek: Stín kapradiny*. Venkov 25, 1930, č. 239, (10. 10.), s. 9.
- HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. Akropolis, Praha 2006. ISBN 80-86903-31-1.
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Malvern, Praha 2014. ISBN 978-80-87580-79-0.
- HODROVÁ, Daniela. *Vězení jako místo přístupu k bytí*. In: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997, s. 106-127. ISBN 80-86022-04-8.
- HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 317-509. ISBN 80-7215-244-0.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Čapkovy Tři prózy. Čtení nečasové, neprogramní*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914: Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 98-118. ISBN 978-80-7470-083-5.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010. ISBN 978-80-200-1829-8.
- KALANDRA, Závaš. *Intelektuál a revoluce*. Československý spisovatel, Praha 1994. ISBN 80-202-0474-1.
- KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. Libri, Praha 2003. ISBN 80-7277-195-7.
- KOLÁŘ, Antonín. „*Labyrint světa*“ *po čapkovsku*. *Tvorba*, 1936, roč. 11, č. 51, s. 814.
- KOVÁŘÍK, Vladimír. *Literární toulky Prahou*. Albatros, Praha 1980.
- KOŽMÍN, Zdeněk. *Studie a kritiky*. Torst, Praha 1995. ISBN 8085639602.
- KOŽMÍN, Zdeněk. *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Blok, Brno 1989. ISBN 80-7029-012-9.
- KREJČÍ, František Václav. *Josef Čapek: Lelio*. *Právo lidu* 27, 1918, č. 28, (2. 2.), s. 8.
- KUBÍNOVÁ, Marie. *Problémy a paradoxy literární komunikace*. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 787-819. ISBN 80-7215-244-0.

KUČEROVÁ, Hana. *Základní problémy vývoje českého expresionismu. (Programová východiska a tvůrčí praxe Literární skupiny)*. Oftis, Ústí nad Orlicí 2011. 978-80-7405-124-1.

KUNDERA, Ludvík. *Devatero překvapení*. In: ČAPEK, Josef – REYNEK, Bohuslav. *Nepřicházejí vhod: Dopisy, básně, překlady, prózy*. Blok, Brno 1969, s. 11-14.

KVAČEK, Robert. *Nad Evropou zataženo: Československo a Evropa 1933-1937*. Svoboda, Praha 1966.

LANGEROVÁ, Marie. *Zavřené oči. Poetika snu*. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 575-641. ISBN 80-7215-244-0.

MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.) *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Host, Brno 2012. ISBN 978-80-7294-848-2.

MACURA, Vladimír. *Továrna – dvojí mýtus*. In: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 1997, s. 179-197. ISBN 80-86022-04-8.

MAREŠ, Petr. *Komentář*. In: ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 333-383. ISBN 80-7106-781-4.

MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova (1938-1939)*. Academia, Praha 2010. ISBN 978-80-200-1823-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky I*. Svoboda, Praha 1948.

NEUMANN, Stanislav Kostka. *Projevy a stati V. 1918–1921*. Odeon, Praha 1971, s. 13-21.

NÜNNING, Ansgar (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006. ISBN 80-7294-170-4.

OLIVOVÁ, Věra. *Dějiny první republiky*. Karolinum, Praha 2000. ISBN 80-7184-791-7.

OPELÍK, Jiří. *Ediční poznámka*. In: ČAPEK, Josef. *Publicistika I*. Triáda, Praha 2008, s. 571-583. ISBN 978-80-86138-98-5.

OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980.

OPELÍK, Jiří. *Poutník na ryňku světa*. In: ČAPEK, Josef. *Kulhavý poutník*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 119-123.

OPELÍK, Jiří. *Dvojí historie*. In: ČAPEK, Josef. *Dvojí osud: Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*. Odeon, Praha 1980, s. 299-307.

OPELÍK, Jiří. *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přivažkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016. ISBN 978-80-7215-517-0.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Pragmatismus a dílo Josefa Čapka*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 119-133. ISBN 978-80-7470-083-5.

PATOČKA, Jan. *Poutník Josef Čapek*. In: PEČINKOVÁ, Pavla a Společnost bratří Čapků. *Malíř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Academia, Praha 2004, s. 181-205. ISBN 80-200-1120-X.

PEČINKOVÁ, Pavla. *Ediční poznámka*. In: ČAPEK, Josef. *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905-1920*. Triáda, Praha 2012, s. 317-329. ISBN 978-80-7474-064-0.

PEČINKOVÁ, Pavla a Společnost bratří Čapků. *Malíř-básník: Vzpomínání na Josefa Čapka*. Academia, Praha 2004. ISBN 80-200-1120-X.

PEPRNÍK, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Host, Brno 2005. ISBN 80-7294-153-4.

PIORECKÁ, Kateřina – PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918-1938*. Academia, Praha 2014. ISBN 978-80-200-2442-8.

POKORNÝ, Petr a kol. *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Vyšehrad, Praha 2006. ISBN 80-7021-779-0.

POLÁČEK, Jiří. *Bratři Čapkové ve čtenářské anketě Lidových novin*. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*. Společnost bratří Čapků, Praha 1999, roč. 38, č. 1, s. 53-54.

POLAN, Bohumil. *Prózy bratří Čapků*. *Nové Čechy* 1, 1918, s. 189-190.

PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Odeon, Praha 1982.

PUJMANOVÁ-HENNEROVÁ, Marie. *Josef Čapek: „Pro delfína“*. *Tribuna* 6, 1924, č. 146, (22. 6.), s. 5.

PYTLÍK, Radko. *Švejks dobývá svět*. Kruh, Hradec Králové 1983.

PYTLÍK, Radko. *Český kreslený humor XX. století*. Odeon, Praha 1988.

RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky*. Filosofia, Praha 2004. ISBN 80-7007-185-0.

RUTTE, Miroslav. *Bratři Čapkové*. In: *Nový svět (studie o nové české literatuře 1917-1919)*. Aventinum, Praha 1919, s. 142-159.

RUTTE, Miroslav. *Čtyři povídkáři*. *Národní listy* 64, č. 204, (25. 7. 1924), s. 1.

SAK, Robert. *Salon dvou století: Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*. Paseka, Praha 2003. ISBN 8071855251.

SEZIMA, Karel. *Knihy novel a drobné prózy*. Lumír 46, 1917–1918, č. 5, (1. 4.), s. 206-209.

SEZIMA, Karel. *Z nové tvorby románové*. Lumír, 1937, roč. 63, č. 3, s. 165-169.

SEZIMA, Karel: *Z nové tvorby románové VII. 1930–1931*. Lumír 57, č. 4, s. 193-201.

SLÁDEK, Ondřej. *Nový úvod do hermeneutiky*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 3, s. 424-434. ISSN 0009-0468.

SLAVÍK, Jan. *Pekař kontra Masaryk (Ke sporu o smysl českých dějin)*. In: HAVELKA, Miloš. *Spor o smysl českých dějin 1895-1938*. Torst, Praha 1995, s. 599-621. ISBN 80-85639-41-6.

SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996. ISBN 80-85639-92-0.

ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Československý spisovatel, Praha 1957, s. 135-147.

ŠMAHELOVÁ, Hana. *Interpretace folklorní pohádky*. In: *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Vyšehrad, Praha 2006, s. 367-380. ISBN 80-7021-779-0.

ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace*. Akropolis, Praha 2005. ISBN 80-86903-09-5.

SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. Host, Brno 2003. ISBN 80-7294-094-5.

TÉRA, Michal. *Perun: Bůh hromovládce*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2009. ISBN 978-80-86818-82-5.

TICHÝ, Martin. *Řeč almanachů a diskurs kritiky*. In: GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Akropolis, Praha 2016, s. 46-59. ISBN 978-80-7470-083-5.

TOMAN, Jindřich. *Knihy v českém kubismu*. Kant, Praha 2004. ISBN 80-86217-67-1.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Hermeneutické pole (legein peri)*. In: *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, ročník 56, č. 4, s. 508-518. ISSN 0009-0468.

TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.) *V kleštích dějin: střední Evropa jako pojem a problém*. Host, Brno 2009. ISBN 978-80-7294-323-4.

USPENSKIJ, BORIS. *Poetika kompozice*. Host, Brno 2008. ISBN 978-80-7294-268-8.

VÁCLAVEK, Bedřich. *Z české prózy*. Index, 1937, roč. 9, č. 5, s. 58-59.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Svoboda, Praha 1971.

VLČEK, Tomáš. *Svou cestou*. In: ČAPEK, Josef. *Rodné krajiny*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 269-281.

VODIČKA, Timoteus. *Josef Čapek: Kulhavý poutník*. Řád, 1936, č. 7, s. 461-463.

VŠETIČKA, František. *Dílna bratří Čapků: příspěvek k poetice jejich literární tvorby*. Votobia, Olomouc 1999. ISBN 80-7198-370-5.

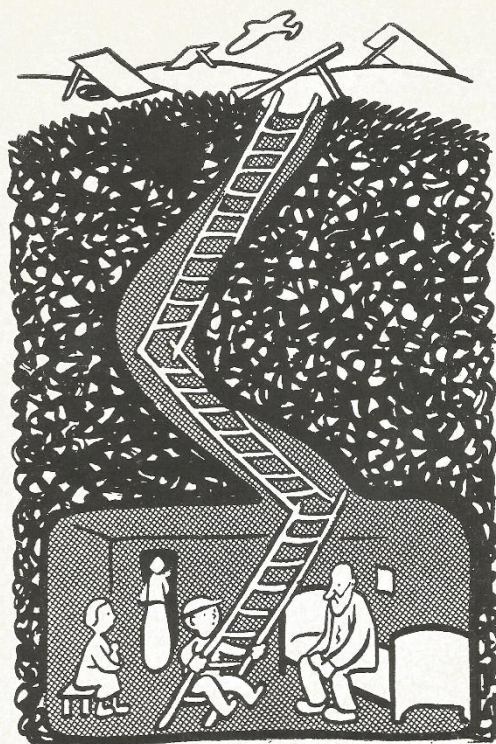
Přílohy

1. Josef Čapek: *Dva muži v lese*



z knihy: SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996.

2. Karikatura 5. IV. 1938

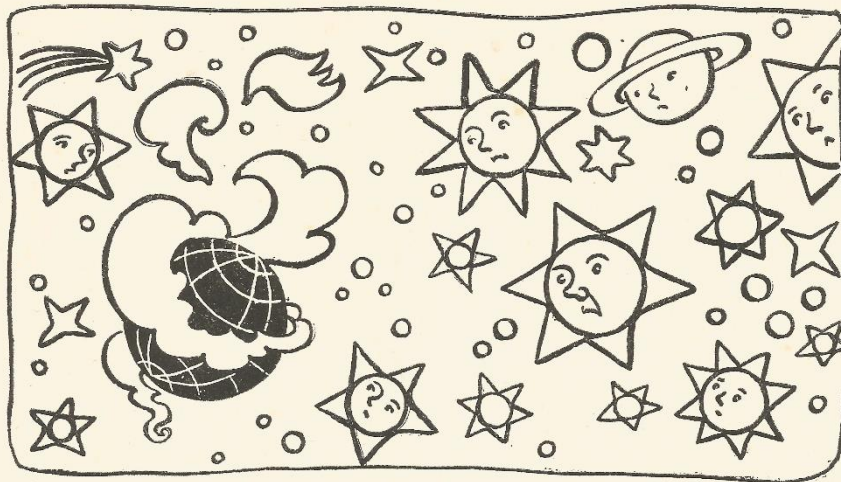


„Děde – dědečku, že to není pravda, tadyhle Lojzicka říká, že lidé prý bydlili dřív
navrchu na zemi!“
„I jo, bejvalo, to ještě já pamatuju. Ale potom, jak se lidi naučili létat, tak musili
dolů pod zem –“

5. IV. 1938

z knihy: ČAPEK, Josef. *Dějiny zblízka*. Fr. Borový, Praha 1949.

3. Kosmická sebevražda



KOSMICKÁ SEBEVRAŽDA

„Pro pána! Co to tady tak smrdí?“

„Ale – to jen zeměkoule – otrávilá se z omrzlosti života válečnými plyny!“

23. IX. 1936.

z knihy: ČAPEK, Josef. *Dějiny zblízka*. Fr. Borový, Praha 1949.

4. Ad infinitum



z knihy: ČAPEK, Josef. *Dějiny zblízka*. Fr. Borový, Praha 1949.

Summary

The high frequency of motifs evoking images of space points to their importance in the construction of Čapek's works. The author's poetics is characterised mainly by the use of *deep*, *far* and *wide* adjectives. Space is displayed primarily through visual perception, and we see the fundamental role in *reflecting* and *mirroring* individual phenomena. The width and span of the space are determined by the numerous water motifs tied to the diffusion and extinction of light.

A distinctive feature of Čapek's work is also the symbolism of the elements. We have already talked about the depth of water and its ability to mirror; now we would like to summarise the meaning of other elements in the author's poetics. In the *Poems from the Concentration Camp*, we encounter the central role of the air; the airspace symbolises freedom of movement, especially in connection with the flight of birds and the observation of the cloud. The spatial opposition *above* versus *below* expresses the opposite of higher intelligence (God) and man. The earth element is connected with the beauty and inertia of nature, with the native land. We see the element of fire in the rapid transformation of images, especially in the case of the set of stories called *Lelio*. Another characteristic of this element is the striking colour and dynamism of the undulating lines, which Čapek used in a cycle of oil paintings called *Fire*.

The presented thesis emphasises the author's belief that the view of life should not be limited by one assumption, but constantly confronted with new approaches and supplemented by other aspects. Čapek repeatedly points out that the plurality of opinions and the different views of the world also arise from different phases of life. Thus, in the *Limping Pilgrim*, we find a passage where youth, adulthood and old age are confronted with each other, while separate phases represent separate islands. In the spirit of the poetics of the work, we can perceive this image as a metaphor for mutual misunderstanding between the different phases of life and for the feeling of loneliness that arises across society.

Čapek's contribution to the art can be characterised from the point of view of space as the ability of wider views on life. In art expression, we can talk about a wide range of artistic techniques and ways of realisation, in literary expression, this attitude manifests itself by combining genres and numerous turns from the main thematic line. These branches widen space and at the same time, they prove that the author does not pursue the premise set out. By including considerations on the process of creation into the work itself, space becomes considerably wider.

In the course of the diploma thesis, we have pointed out several times to Čapek's rather curious position in the Czech cultural environment, which he perceives in the centre of events and outside at the same time. In this context, we refer to the quoted excerpt from the book of memories of František Langer, which states that Čapek's book covers in the shop window *stood alone or separately* because they differed significantly from the others. This statement can be related to Čapek himself; although he actively worked in the Czech cultural space and co-created it, his work is slightly aside. If we want to escape from the scheme *in the centre versus outside*, we can say that the author was rather *between* - between the different artistic directions, between Prague and his native region, between writing and painting, between abstraction of metaphysical reflections and the practicality of applied art.