

Agnieszka Janiec-Nyitrai

V LABYRINTU MOŽNOSTÍ  
DVANÁCT LITERÁRNĚVĚDNÝCH STUDIÍ  
O PRÓZE KARLA ČAPKA

OPERA SLAVICA BUDAPESTINENSIA  
LITTERÆ SLAVICÆ

Agnieszka Janiec-Nyitrai

# V LABYRINTU MOŽNOSTÍ

DVANÁCT LITERÁRNĚVĚDNÝCH  
STUDIÍ O PRÓZE KARLA ČAPKA

ELTE BTK  
SZLÁV FILOLÓGIAI TANSZÉK  
BUDAPEST, 2016

SZAKMAI LEKTOROK:

Miloš Zelenka

Jiří Kudrnáč

SZERKESZTETTE:

István Anna

NYELVI LEKTORÁLÁS:

Zuzana Muchová

©Agnieszka Janiec-Nyitrai

© ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék

Kiadja az ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék  
Felelős kiadó a Szláv Filológiai Tanszék vezetője

Sorozatszerkesztő: Lukács István

A borítót tervezte: Sellyei Tamás Ottó

Nyomdai kivitelezés: Robinco Kft.

ISSN 1785-9808

ISBN 978-963-284-783-2

# OBSAH

ÚVOD.....	9
-----------	---

## I.

1. KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ A KAREL ČAPEK MEZI REALITOU A IDEÁLEM - PARALELY ŽIVOTA A TVORBY. („KŘEST SVATÉHO VLADIMÍRA“ A „TOVÁRNA NA ABSOLUTNO“).....	13
1.1. Karel Čapek o Karlu Havlíčkovi.....	16
1.2. Žánrová efemérnost a hybridnost „Křtu svatého Vladimíra“ a „Továrny na Absolutno“.....	21
1.3. Literární paralely - „Křest svatého Vladimíra“ a „Továrna na Absolutno“.....	24
1.4. Odmítnutí patosu bez negace velkých hodnot.....	30
2. ODHOD STARÉHO A PŘÍCHOD NOVÉHO SVĚTA V ROMÁNECH „HORDUBAL“ KARLA ČAPKA A „NIKOLA ŠUHAJ LOUPEŽNÍK“ IVANA OLBRACHTA.....	33
2.1. Mezi realitou a imaginací.....	34
2.2. Postupující atrofie hrdinů a jejich světa.....	37
2.3. Nemožnost vzájemného pochopení.....	38
3. DVĚ STRANY HUMORU. VÁŽNOST KOMIKY VE VYBRANÝCH HUMORESKÁCH KARLA ČAPKA („BAJKY A PODPOVÍDKY“) A FRIGYESE KARINTHYHO („CELÉ MĚSTO O TOM MLUVÍ“).....	43
3.1. Společné elementy v díle Karla Čapka a Frigyese Karinthyho.....	43
3.2. Široký záběr poloh humoru.....	44
3.3. Obyčejnost versus neobvyklost.....	45
3.4. Prameny komiky u Čapka a Karinthyho.....	48
3.5. Moderní věda v křivém zrcadle.....	52
3.6. Nerealizované možnosti - možnosti skutečnosti.....	53
3.7. Mnohost a nejednoznačnost jako hodnota.....	55

4. „KAŽDÝ POTŘEBUJE TROCHU POUŠTĚ“, ANEB SAMOTA JAKO HODNOTA. ÚVAHY NA OKRAJ CESTOPISNÉ TVORBY KARLA ČAPKA, ZBIGNIEWA HERBERTA A SÁNDORA MÁRAIHO.....	57
4.1. Cesty k samotě.....	57
4.2. Samota na cestách.....	62
4.3. Středoevropské křižovatky cest a samoty.....	64
4.4. Samota tvůrce a samota cestovatele.....	72

## II.

5. „MY, VÝROBCI FANTAZIÍ...“ SEBEREFLEXE TVŮRČÍHO PROCESU V ROMÁNU „POVĚTRŇ“ OD KARLA ČAPKA.....	75
5.1. Imaginace jako motor tvorby.....	76
5.2. Utrpení tvůrce – tvůrce jako membrána.....	77
5.3. Touha po poznání jako hlavní motivace.....	80

6. PÁD DO PROPASTI. PROSTOROVÉ KATEGORIE NAHOŘE/DOLE V ROMÁNU „HORDUBAL“ KARLA ČAPKA.....	83
6.1. Nahoře/dole čili peklo a nebe odcizení.....	84
6.2. Nahoře/dole čili pořádek a chaos.....	85
6.3. Polonina a rovina čili dva modely starého světa.....	86
6.4. Nahoře/dole čili postup dravé industrializace, kapitalismu a byrokracie.....	89
6.5. Nahoře čili prostor zjevení, dole jako prostor znesvěcení...90	
6.6. Pád do propasti.....	91

7. „VŠE ZTRATILO DŘÍVĚJŠÍ SAMOZŘEJMOST.“ EXISTENCIÁLNÍ PRVKY V RANÉ POVÍDKOVÉ TVORBĚ KARLA ČAPKA („BOŽÍ MUKA“ A „TRAPNÉ POVÍDKY“).....	95
7.1. Mezi válkou a nemocí .....	97
7.2. Hrdinové na rozcestí a scestí.....	99
7.3. Trapnost a trpnost člověka.....	101
7.4. Rozpad jistoty.....	105
7.5. Extrémní pesimismus?.....	108

8. ANATOMIE VZDÁVÁNÍ SE. „TRAPNÉ POVÍDKY“ KARLA ČAPKA JAKO VZDÁLENÝ OHLAS 1. SVĚTOVÉ VÁLKY?.....	111
8.1. Karel Čapek a válka.....	111
8.2. Propasti v lidském životě.....	112
8.3. Čeho a koho se lze vzdát?.....	114
8.4. Osudová osamělost.....	116
8.5. Odrazy války v Čapkových povídkách.....	118

9. INICIAČNÍ MOTIVY VE VYBRANÝCH TEXTECH ZE SBÍREK „BOŽÍ MUKA“ A „TRAPNÉ POVÍDKY“ .....	121
9.1. „Ztracená cesta“ čili tam a zpátky k sobě.....	123
9.2. „Nápis“ čili iniciace do minulosti.....	124
9.3. „Na zámku“ čili iniciace do světa deziluze.....	125
9.4. „Tribunál“ čili iniciace do nihilismu.....	126
9.5. Iniciace jako začátek a konec.....	127

### III.

10. ČAPKŮV „HORDUBAL“ A BALÍKŮV „HORDUBAL“. ÚSKALÍ FILMOVÉ ADAPTACE.....	131
10.1. Čapek a film.....	131
10.2. Filmové umění podle Karla Čapka - kolísání mezi vrcholy a propastmi.....	134
10.3. Čapkův román „Hordubal“ na filmovém plátně.....	137
10.4. Vzpoura proti filmovému přepisu.....	145

11. TŘIKRÁT INŽENÝR PROKOP - FILMY „KRAKATIT“ (1948) A „TEMNÉ SLUNCE“ (1980) V REŽII OTAKARA VÁVRY A JEJICH LITERÁRNÍ PŘEDLOHA OD KARLA ČAPKA. ....	147
11.1. Čapkův Prokop jako hra zrcadel.....	149
11.2. Prokop Högerův a Prokop Brzobohatého.....	151
11.3. Román nejednoduchých pravd.....	155

12. PAST DVOJITÉHO VIDĚNÍ. ZAMYŠLENÍ NAD SERIÁ- LEM „ČAPKOVY KAPSY“ (2011).....	157
12.1. Místo „Povídek z jedné kapsy“ a „Povídek z druhé kapsy“ v Čapkově tvorbě.....	157
12.2. Historie filmových adaptací „Povídek z jedné kapsy“ a „Po- vídek z druhé kapsy“ .....	160
12.3. Kámen úrazu – mezi realitou vnitřní a vnější.....	162
12.4. Dvojité vidění jako past. ....	168
BIBLIOGRAFIE.....	171
SUMMARY.....	189
ÖSSZEFOGLALÓ.....	193
РЕЗЮМЕ.....	197



## ÚVOD

Jednou z nejpatrnějších vlastností Čapkovy tvůrčí metody bylo demonstrování, zobrazování a osvětlování věcí, motivů, postav a fenoménů z mnoha stran, násobení a křížení perspektiv, vykreslování napětí mezi vnější a vnitřní stranou věci (Anděl, Szczepaniak 2005: 15). Čapek nesouhlasil s jednostranným vnímáním skutečnosti, s plochým a jednorozměrným výkladem jevů, myšlenek a idejí, podstatná byla pro něho pluralita pohledů, názorů a možností. Díky tomu zůstává většina jeho textů živá dodnes, protože na jedné straně jejich vnitřní struktura není strnulá, nehybná, mrtvá, neomezuje se jen na jednu navždy a za všech podmínek platnou pravdu, na druhé straně její myšlenková náplň odpovídá filozofii dnešního světa. Právě tuto vlastnost Čapkovy tvorby vyzdvihuje Aleš Haman: „Domnívám se, že rozhodující význam tu má právě Čapkova představa mnohorozměrnosti, plurality světa, která dnes ovládá moderní myšlení lidí našeho věku.“ (Haman 2014: 205).

Zdá se tedy, že i jeho tvorbu by bylo vhodné analyzovat s použitím flexibilních nástrojů a různých doplňujících se metod, protože jinak může hrozit to, že během bádání nám uniknou důležité elementy a jisté symbolické vrstvy textu zůstanou skryté a nedostupné. Taková otevřená perspektiva může otevřít cestu pro nová zjištění. Proto je vhodné stále měnit úhly pohledu, stavět Čapkovy texty do nových souvislostí a tímto je neustále aktualizovat. Výsledkem pokusu o hledání nových impulzů v Čapkově tvorbě s pomocí osvětlování jednotlivých textů měnící se perspektivou je právě tato kniha. Snažila jsem se v ní střídat kontexty, do nichž lze Čapkovo prozaické dílo zasadit, a tímto jsem se vědomě inspirovala Čapkovým způsobem nahlížení na realitu a pokračovala v Čapkově metodě popisu světa.

V první části tento podle mne potřebný kontext tvoří díla jiných spisovatelů. Má perspektiva se postupně rozšiřuje, začíná u českých spisovatelů (Karel Havlíček Borovský, Ivan

Olbracht) a poté pokračuje kontextem středoevropských autorů – maďarských a polských. V první kapitole jsou vykresleny paralely Čapkovy tvorby na příkladu románu „Továrna na Absolutno“ s tvorbou Karla Havlíčka Borovského („Křest svatého Vladimíra“) – díky tomuto srovnání jsou odhaleny nové hodnoty Čapkova textu a inspirace, které čerpal hlavně z racionalistických a na první pohled programově neromantických (i když se to během mého výzkumu ukázalo jako diskutabilní a ambivalentní) postojů Havlíčkových. Další kapitola staví Čapkova „Hordubala“ do kontextu Olbrachtova románu „Nikola Šuhaj loupežník“, a tímto je odhalena jistá tendence objevující se v české próze 30. let 20. století – tematizace procesu odcházení starého světa, konce jisté epochy, což je obzvláště pozoruhodné v kontextu blížící se 2. světové války. Ve třetí kapitole reflektuji Čapkovy humoresky ze sbírky „Bajky a podpovídky“ v kontextu humoristických, ale zároveň velmi filozoficky založených textů maďarského spisovatele Frigyese Karinthyho. Rozebírám otázku „vážného smíchu“ nebo „odlehčené vážnosti“, která je podstatná pro pochopení Čapkova vnímání světa a člověka ve světě. Čtvrtá kapitola nabízí nejširší kontext – komparaci Čapkových cestopisných textů s texty maďarského spisovatele Sándora Máraiho a polského básníka Zbigniewa Herberta věnovaných rovněž cestování s přihlédnutím k problematice samoty.

Ve druhém bloku textů, které jsem vybrala pro nové čtení známých Čapkových textů, jsou konkrétní témata prizmatem a perspektivou spojena s vnitřním, intimním životem člověka. Čapek byl často označován svými oponenty za autora, kterému scházel cit pro metafyziku a spirituální tematiku, je stavěn do protikladu k oduševnělému, rozjímavému a vnímavému staršímu bratru Josefovi. V centru mého zájmu se nachází problematika nejhlubších, nejintimnějších, nejniternějších lidských prožitků v mezních situacích. V páté kapitole je analyzován román „Povětroň“, v němž Čapek nejpropracovanějším a nejdecentnějším způsobem obsáhl své myšlenky týkající se tajů tvořivosti a metod psaní. V šesté kapitole se soustředím na komplikovaný proces lidského „pa-

dání do propasti“, postupného a neodvratného odcizování se lidem, společnosti, rodině, které Čapek zachytil v románu „Hordubal“. Tento tragický jev zkoumám na příkladu toho, jak Čapek zachází s prostorem v literárním díle a jak do tkáně textu zabudovává nejzákladnější a zároveň nejkrutější lidské prožitky. Sedmá, osmá a devátá kapitola přináší analýzu Čapkových raných povídek ze sbírek „Boží muka“ a „Trapné povídky“ s pomocí klíče existenciální filozofie. Zkoumám v nich otázku tragické lidské samoty, opuštění, nepochopení, problematiku atrofie mezilidských vztahů a rezignaci na svá přesvědčení pod vlivem silných vnějších tlaků a také iniciační motivy, které se v nich vyskytují. U Čapka se v těchto povídkách opět střídá perspektiva jedince s perspektivou společnosti, napětí mezi tím, co je vnitřní a tím, co je vnější.

Třetí část knihy obsahuje tři kapitoly věnované filmovým adaptacím Čapkových literárních předloh – románům „Hordubal“ a „Krakatit“. Snažila jsem se přijít na to, v čem spočívají potíže s převáděním Čapkova textu do jazyka filmového umění a proč v obou pokusech i scenáristé i režiséři v podstatě ztroskotali. Zdá se, že hlavní příčinou je to, že film si většinou dokáže „pohrát“ pouze s jednou z perspektiv a Čapkovo kubistické zobrazování skutečnosti ji nedovoluje omezovat na filmovou plochost a jednorozměrnost.

Právě ona plochost a jednorozměrnost jsou podle mne jedněmi z největších nepřátel zkoumání Čapkových textů, proto jsem se při svém výzkumu snažila používat široké spektrum vědeckých publikací českých, polských, maďarských, slovenských, amerických a anglických literárních vědců a také nabídnout novou perspektivu, používajíc texty z pomezí literární vědy a kulturologie, literární vědy a filozofie, literární vědy a vědy filmové a další. Tímto také dochází k rozmnožení perspektiv, což mi umožňuje vyhnout se nevhodnému zjednodušování a ukázat celé bohatství, myšlenkovou hloubku a v neposlední řadě aktuálnost Čapkova literárního odkazu.



## I.

### 1. KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ A KAREL ČAPEK MEZI REALITOU A IDEÁLEM – PARALELY ŽIVOTA A TVORBY

V tvorbě jednotlivých autorů lze mnohokrát zpozorovat návraty myšlenek, názorů a motivů, které se v jejich literárních dílech opakovaně vyskytují. Někdy jsou tyto návraty spektakulární a překvapivé, jindy jsou jakýmsi způsobem očekávané, či dokonce nevyhnutelné. Občas lze tyto paralely postřehnout až po jisté době, jindy se nám nabízejí okamžitě. Literární jevy, díla, nápady, témata, motivy a symboly však neexistují v kulturním vakuu, vždy se jedná o jisté propojení dřívějších jevů, které spolu tvoří spletitou a nejednoznačnou síť vzájemných souvislostí. Zde bychom mohli odkázat na postoje významného českého, nedávno zesnulého, komparatisty Slavomíra Wollmana, z nichž Miloš Zelenka vyzdvihuje především mnohostranné, celostní chápání literatury jako systému stále se vyvíjejícího a skládajícího se z nekonečných odkazů a návazností (Zelenka 2012: 158).

Na první pohled se může zdát, že Karla Čapka a Karla Havlíčka Borovského dělí nedozírná propast, neboť kromě jiného patří k odlišným obdobím vývoje české literatury. Ale už při druhém pohledu na jejich tvorbu a jejich literární cestu, zjistíme, že se může jednat o podobné, ne-li stejné intelektuální typy a že osudy obou autorů vykazují překvapivou paralelnost, což z nich může činit intelektuální a umělecké blížence. Havlíček Borovský bývá tradičně označován za průkopníka nového českého myšlení o literatuře, politice, občanských záležitostech a demokracii. Čapek za „stavitele“ demokratické první republiky. U obou je velmi výrazně vidět

dominanci žurnalistického povolání nad ostatními sférami jejich umělecké činnosti. Čapek, přestože byl uznávaným beletristou a dramatikem, považoval sám sebe především za novináře (Poláček 1988: 32) a byl přesvědčen o potřebě, ba nutnosti, účastnit se veřejného života. Borovského navíc můžeme uznat za zakladatele moderní české žurnalistiky a literární kritiky. Oba autoři patří k nejvýznamnějším, ale i k nejkontroverznějším osobnostem své doby, kteří ukazovali směr vývoje moderní české společnosti. Oba spisovatelé se zároveň stali ikonami „svých časů“, „mučedníky české pravdy“<sup>1</sup> a symboly doby, v níž žili.

Havlíček „s nasazenou zadníčkou“ (podle Gombrowiczovy klasifikace), chycený do drápů patetičnosti a heroismu, uvězněný do vlastní posmrtné legendy pečlivě udržované současníky, a následně dalšími generacemi stejně pečlivě dekonstruované (Macura 1999a: 126-127). Jiří Skalička ještě dříve poukázal dokonce na „nesprávný kult“ Havlíčka Borovského: „Vůbec příznačný pro tento nesprávný kult Havlíčkův je fakt, že se neuplatňují Havlíčkovy myšlenky a názory, že se obchází Havlíčkovo literární dílo, zvláště satirické, a naopak vykladači prosazují své vlastní politické názory zcela efemerní nebo úzce třídní, proti duchu pravého odkazu Havlíčkova.“ (Skalička 1965: 20) Na rozporuplnost mýtu a skutečnosti na příkladu posmrtného osudu Havlíčka Borovského upozorňuje Alexandr Stich, který vykresluje proměnlivost Havlíčkova mýtu: „Různí lidé a skupiny vyzdvihovali a někdy nadsazovali jednotlivé Havlíčkovy činy, myšlenky a postoje, ale nechyběly ani případy, kdy se Havlíček, už jako mytizovaný symbol, ocitl s reálným Havlíčkem v obtížně slučitelném rozporu.“ (Stich 1986: 18) Koneckoncu k takovým procesům konstruování a dekonstruování literárních interpretací v závislosti na změně ideologických východisek docházelo v případech děl mnoha „kano-

<sup>1</sup> To se odráží v názvu monografie „Męczennik czeskiej prawdy: Karel Havlíček-Borovský“ věnované Havlíčku Borovskému, z pera polské bohemistky Zofii Tarajto-Lipowské (Tarajto-Lipowska 2000).

nických“ autorů, jak dokazuje na příkladu recepcce díla Jana Kollára Róbert Kiss Szemán (Szemán 2014: 170-172).

Podobný osud potkal i Čapka, zklamaného prohrou demokratických ideálů, uštvaného nevybíravými námitkami politických odpůrců, a nakonec, podobně jako Havlíček, uvězněného ve vlastní legendě „posledního spravedlivého“ stojícího nad propastí 2. světové války. K vytváření legendy Karla Čapka významně přispěly texty jeho současníků, např. vzpomínka Mileny Jesenské „Poslední dny Karla Čapka“ otištěná 11. ledna 1939 v časopisu „Přítomnost“: „Nevím, zdali Karel Čapek věřil v Boha. Ale byl to náboženský člověk, muž s velmi pečlivě a subtilně vypracovanou hierarchií mravních hodnot, s pevným světovým řádem v srdci i v myšlení. Rok 1938 jako povodeň odnášel balvany, které se zdály předtím tak pevné, rány dopadaly ráz na ráz. Ztráta francouzského přátelství, ztráta víry v Marseillaisu, hymnu demokratických svobod, ztráta hor a hranic, ochromený národ, úzkostlivá nemohoucnost básníka i nová řeč některých Čechů, hanobících vlastní hnízdo. Příliš mnoho pustošení pro srdce člověka, jehož životní vírou bylo stavět, budovat, pracovat. Příliš mnoho zkázy pro básníka, který tak miloval upravenou zahradu, rozkvetlé kytky, pohostinný dům a věci prostého života. Byl to příliš skromný a plachý člověk, než aby zemřel na zlomené srdce. Zemřel na zápal plic.“ (Jesenská 1939: 23) Po 2. světové válce docházelo v interpretacích Havlíčkovy a Čapkovy tvorby k různému akcentování vybraných, k „jedinému správném výkladu“ se hodících prvků. I tak pro některé existoval Havlíček „liberální“, pro některé „socialistický“ (Stich 1986: 17). V Čapkově díle byly vyzdvihovány aspekty spojené s kritickým pohledem na vývoj civilizace, s kritikou kapitalistické společnosti a s antifašistickým charakterem díla<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Spektrum zaujatých a nezaujatých pohledů na tvorbu Karla Čapka dobře zobrazuje v roce 1989 vydaný sborník „Karel Čapek 1988“ obsahující vedle politicky objektivních textů také studie tohoto zaměření. Srov. Karel Čapek 1988, Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989.

Na základě srovnání dvou žánrově odlišných děl – Havlíčkova „Křtu svatého Vladimíra“ a Čapkovy „Továrny na Absolutno“ - bych chtěla poukázat na pozoruhodnou shodu myšlení a vnímání skutečnosti, na fluktuaci a proměnu podobných idejí. Pokusím se odpovědět na otázku, zda můžeme Čapka uznat za dědice Havlíčkovy tradice zdravého rozumu, nedůvěry vůči falešným autoritám, kriticizmu vůči mnohdy absurdní skutečnosti, nebo jsou tyto shody pouze náhodné a nevýznamné. Zároveň se ale budu neustále vracet ke kontextu romantického a antiromantického pojetí světa, což pomůže odhalit obsahovou nejednoznačnost obou děl.

I přes žánrovou odlišnost textů lze pozorovat přítomnost podobných způsobů nazírání na skutečnost: groteskní deformaci reality, parodické postupy, návaznost na lidový humor, četné aktualizace aj. I to je sférou mého zájmu.

## 1.1. Karel Čapek o Karlu Havlíčkovi

Východiskem mého bádání bude snaha osvětlit to, co pro Karla Čapka znamenal Havlíčkův přínos české kultuře. 23. října roku 1921, u příležitosti 100. výročí Havlíčkova narození, otiskl Čapek v „Lidových novinách“ krátký, ale velmi výstižný článek „O národní povaze“ (Čapek 1957: 93-94), v němž ukazuje dva protipóly chápání české národní povahy, přičemž přímo píše, že národní povahu je nutné vnímat především jako určitý ideál, nikoliv jako přítomný stav. První pól tvoří tzv. slovanská mystika, k níž Čapek zařazuje učení Petra Chelčického a českých bratří. Protipól tvoří Jan Hus a právě Karel Havlíček Borovský. Názory, které zastávali tito dva velikáni české kultury, by měly být fundamentem skutečné moderní české národní povahy. Čapek shrnuje nejpodstatnější rysy myšlení Havlíčkova i Husova: „1. Národ český zdá se být po výtce založen kritického (vide Hus a Havlíček); 2. dává přednost jasným důkazům (Hus), smyslovému názoru (Komenský) a zdravému rozumu (Havlíček); 3. je od kosti nacionalistický a pokrokářský, klade velkou váhu na intelek-



tuální vzdělání; 4. dává se rád zabít pro své přesvědčení, ale dá svůj život koneckonců draho, neboť je náramně činný; 5. je světové, nelokální přirozenosti, přerůstá svými zájmy a svým duchem hranice své vlasti.“ (Čapek 1957: 93) K obecným ry-  
sům české národní povahy patří podle něho kriticismus, vlas-  
tenectví, krajní obětavost zbavená patosu, které však nejsou  
provinční, ale jež lze označit za nositele hlubších, univerzálních  
hodnot. V dalších částech textu se Čapek už přímo odvolá-  
vá na hodnoty, které reprezentuje Havlíček Borovský, i když  
opětovně zdůrazňuje, že národní povaha je jakýsi projekt,  
ideál, který je třeba pracně uskutečňovat: „Říkáme si rádi ‚ná-  
rod Havlíčkův‘; kdybychom jím opravdu byli, tedy bychom  
museli mít: náramně kritický rozum, nůž skepse aspoň o  
šestnácti čepelích, zdravou nedůvěru k frázi, humor, lehkost  
a jistotu ducha, esprit, světovost, padesát tisíc zájmů na ži-  
votě; ukrutnou chuť k práci, praktičnost, břitkost, honěnost  
světem, pojmovou jednoduchost, tendenci k uskutečňování;  
čili zkratka intelekt, kterému se u nás říká ‚francouzský‘, a  
praktickou životnost, která se jmenuje ‚anglosaská‘.“ (Čapek  
1957: 94) Havlíčkova praktičnost, racionalita, kritický vztah  
ke světu, nedůvěra vůči slovům nepodloženým činy, jeho  
pronikavá inteligence a skepse vůči světu patří podle Čap-  
ka zásadně k západnímu – anglosaskému a francouzskému  
- světonázoru, který stojí v rozporu se slovanskou, mystickou  
linií Chelčického a jeho pokračovatelů. Právě v kritickém,  
skeptickém vztahu vůči absolutním, „romantickým“ hodno-  
tám spatřoval Čapek jádro Havlíčkova myšlení.

Podobně kladné hodnocení Havlíčkova smýšlení, ob-  
div k jeho intelektu a souhlas s jeho názory na uměleckou  
tvorbu lze najít v článku „Citujeme“ (Čapek 1986a: 623-624),  
který vyšel v „Lidových novinách“ 7. ledna roku 1935. Čapek  
se zde vrací k nedávno nalezenému rukopisu Havlíčkových  
poznámek, k almanachu Lada Niola, z roku 1854. A takto cha-  
rakterizuje Havlíčkovy postoje: „Být rozumná hlava, řídit se  
rozumem a ne romantikou, mít praktické city, tj. takové, které  
mají vztah ke skutečnému životu a konání. To jsou Havlíčko-  
vy nároky na poezii, jako to byly jeho nároky na politiku. Pro

mozek tak jasný, jak byl Havlíčkův, není rozporu mezi tvorbou literární a službou veřejnou. K oběmu je třeba především rozumu a praktického citu.“ (Čapek 1986a: 623) Pozoruhodné je, že Čapek přímo cituje Havlíčkovy vyhrčené názory na básnictví – i v krásné literatuře musí být vždy na prvním místě zdravý rozum, logika argumentace, jasnost myšlenky a to, co s tím neodmyslitelně souvisí – možnost praktického využití. Odtud tedy není daleko k pragmatistické filozofii, s níž byly myšlení a životní postoje Karla Čapka spojovány. V protikladu k těmto praktickým a pragmatickým hodnotám Havlíček, a po něm i Čapek, stavějí zjednodušeně chápanou romantičnost<sup>3</sup>, tj. emotivní básnictví zbavené racionálního základu. Oba se zde přiklánějí k obecnému, nevědeckému chápání pojmu romantismus a romantično, což je v českém prostředí velmi časté a na což upozorňuje polská badatelka Zofia Tarajło-Lipowska: toto chápání má už a priori zabudované negativní hodnocení (Zofia Tarajło-Lipowska 2000: 38). Nicméně ve vědeckém diskursu, který vnímá hlouběji a mnohostranněji pojetí romantismu, jsou postoje Karla Havlíčka Borovského vůči němu vnímány ambivalentně, což na příkladu vztahu k odkazu jeho vrstevníka – velkého polského romantika Adama Mickiewicze – přesvědčivě dokazuje už zmiňovaná polská badatelka Zofia Tarajło-Lipowska ve studii „Karel Havlíček Borovský jako Mickiewiczův příznivec a odpůrce“ (Tarajło – Lipowska 2001: 183-189). Ku příkladu je na jedné straně Havlíček svou racionalitou a střízlivostí programově velmi vzdálený názorům polského romantika, na druhé straně během nuceného pobytu v Brixenu projevuje Havlíček velký zájem o mystické epigramy z pera Mickiewicze (Tarajło – Lipowska 2001: 188). Plochému vnímání romantismu se koneckonců vyhýbá i Karel Čapek, který v

<sup>3</sup>Na závažnost české diskuse na téma, co znamená romantismus, a její důsledky pro avantgardní české básnictví meziválečného období upozorňuje podrobně Ilona Gwózdź-Szewczenko ve studii „Romantyzm jako etykiетка pseudoliteracka. (In margine czeskich międzywojennych dyskusji i polemik literackich)“, (Gwózdź-Szewczenko 2011: 97-114).

recenzi „Je věda romantická“ (Čapek 1985: 114-119), zveřejněné 4. ledna 1920 v „Národních listech“, uvažuje o podstatě pojmu romantičnost a zdůrazňuje jeho nejednoznačnost, vyplývající z různých metodologických přístupů ke zkoumané problematice: „Pro dr. Rádlu romantismus je protiva realismu, názoru věcného, konkrétního a účinného. Ale pro literárního historika romantismus je protiva klasicismu, jeho řádu a ladnosti i jeho formalismu a konvenčnosti. Pro kritického myslitele romantikem je každý nekritický entuziast, který soudí a věří podle hlasu srdce. A pro obyčejného životního praktika je romantikem každý, kdo nedělá peníze, kdo se ‚neprakticky‘ zaměstnává ať filozofií, nebo vědou, nebo psaním článků, tedy i pan prof. Rádl i já sám i čtenář, který se zajímá o tyto řádky. Povězte mi tedy, kdo je to ‚romantik‘?“ (Čapek 1985: 117). Recenze knihy „Romantická věda“ Emanuela Rádlu se stává východiskem úvah o tom, co vlastně pojem romantismus přináší. Čapek vykresluje komplikovanost vztahů mezi romantickým a střízlivým: „Romantické je, co je nevšední; a romantismus není v tomto nejobecnějším smyslu protivou k ničemu jinému než ke střízlivosti. Člověku nábožensky střízlivému je náboženství romantismem; politickému rutinérovi je filozofická věda stejně romantismem jako kterýkoliv jiný druh poezie. Ve všech těchto případech je „romantismus“ (slyšte to slovo s přízvukem shovívavého opovržení a životní převahy) něco nepraktického, bezúčelného, zbytečného a přehnaného.“ (Čapek 1985: 118) Čapek rovněž poukazuje na úskalí střízlivosti, která se může snadno proměnit v lhostejnost a nezaujatost. Věda v tomto pojetí musí být a vždy byla romantická už ze své podstaty: „[...] vždy byla zas a zase nepraktickým sebeobětováním, dobrodružnou cestou za zlatým rounem, velikým sněním, rozkoší invence, dramatem pravdy a omylu, byla a jest odvážnou a vášnivou činností mezi vší činností lidskou.“ (Čapek 1985: 118) Realismus, často stavěný do protikladu s romantikou, nesmí být podle Čapka zbavený touhy po ideálu, musí být povznesen a posvěcen, protože jinak se změní v lhostejnou hru intelektu. Čapek přivolává svá vlastní slova: „Ideály a hodnoty máme hledati ve skutečném,

a dokonce ve vlastním životě, nikoli v abstraktu; a jde-li nám nadto o nejvyšší ideály a hodnoty, pak i ty musíme hledati ve skutečném a ne-pomyslném životě.“ (Čapek 1985: 116) Jak bylo řečeno výše – nejednoznačný vztah k romantismu měl rovněž Havlíček Borovský, což zdůrazňuje Alexandr Stich, když píše o Havlíčkově osobní povaze: „Jeho prudká výbušnost a zároveň silná citovost (v níž bylo skryto i mocné tíhnutí k romantickému prožívání světa) byly poutány, někdy se značným úsilím a sebeovládáním, jeho britkou logičností [...]“ (Stich 1986: 13) a zároveň ho označuje za nemesianistického racionalistu (Stich 1986: 19).

Posledním pozoruhodným Čapkovým odkazem k dílu a k názorům Karla Havlíčka Borovského je medailon zveřejněný v „Sokolském věstníku“ 15. dubna roku 1936 (Čapek 1947: 11-14). Čapek v něm odmítá neustálé vyzdvihování Havlíčkova „mučednictví za pravdu“ jako neúčelného v době svobody a nezávislosti národa a postuluje zdůraznění občanských ctností, kterými se Havlíček proslavil. Vidí v Havlíčkovi příklad „zdravého, jasného a pozitivního rozumu“ (Čapek 1947: 12), člověka činu, nikoli zbytečných slov. Čapek dekonstruuje stereotyp Havlíčka-mučedníka národa, který podle něho zastiňuje pravou podstatu Havlíčkova odkazu, navíc sám necíleně vytváří další stereotyp antiromantického (v obecném, zjednodušeném slova smyslu), dokonce přízemního pozorovatele a komentátora českých poměrů poloviny 19. století. Vyzdvihuje univerzálnost a aktuálnost literárního dědictví, které po sobě Havlíček Borovský zanechal: „I dnes je aktuální ta jasná, neromantická, protiromantická kritičnost, to nebarokní, nepatetické, spolehlivé češství, [...] ten vtíp a důvtíp, ten západní racionalismus, ta česká posměvačnost, ten odpor k frázi a velkohubosti, to otevřené, bezohledné a odpovědné chlapství, ta svrchovaná svoboda ducha, který se neřídí slovy a hesly, ale poctivými a nezastíranými fakty [...]“ (Čapek 1947: 12-13). Postoj Havlíčka Borovského ke skutečnosti se takto stává totožný s češstvím, pro Čapka se opět jeví jako ideál české národní povahy. Tímto se Havlíček mění ve vzor českého pragmatika a utilitaristy, člověka, pro něhož je

cílem každé činnosti dobro, přiměřený zisk, užitečnost (Tarajlo-Lipowska 1993: 51), ale také člověka, který dokáže najít odstup od skutečnosti, je ironický, je svobodný ve svých soudech, je odolný vůči mýtům a ideologické manipulaci. Konec konců právě onen ironický způsob nahlížení na sebe sama, na dějiny, na vlastní velikost a malost patří k častým atributům celé české literatury, ale paradoxně, jak dokládá István Vörös, i tento atribut je často mytizován (Vörös 2014: 37-50).

## 1.2. Žánrová efemérnost a hybridnost „Křtu svatého Vladimíra“ a „Továrny na Absolutno“

Žánrová příslušnost textu „Křest svatého Vladimíra“ se zdá být jednoznačná pouze na první pohled. Jak uvádí Vladimír Macura, i přestože sám Havlíček označoval své brixenské skladby za humorné básně a žertovné balady, nejedná se pouze o zábavnou parodii původního textu, tj. tzv. „Nestorova letopisu“ (Macura 1999b: 109). Macura dále píše, že Havlíček Borovský svým textem navazuje parodický dialog se žánrem směšnohrdinského eposu, jehož tradice sahá až do antiky, a objevují se v něm narážky přímo na klasický homérský epos, kde se prolínají a propojují děje božské a lidské, svět epický a mytický (Macura 1999b: 109). Aleš Haman vidí v Havlíčkově skladbě travestii legendy (Haman 2010: 148), ale zdá se, že výsledek Havlíčkova experimentu sahá mnohem dále, což zdůrazňuje Macura: „Parodické gesto však nepředstavuje základní a určující složku výstavby Havlíčkových satir, jejich vnitřní dynamika se rozhodně nevyčerpává poměrně jednoduchým mechanismem groteskního snižování výchozího textu cizího [...] – žánru hrdinského eposu v ‘Křtu svatého Vladimíra’“ (Macura 1999b: 111). Takto vzniká text žánrově heterogenní, v němž se jako v kaleidoskopu prolínají odrazy rozmanitých žánrů, což činí z Havlíčkova textu dynamický systém, nepodléhající jednoduchým a jednoznačným interpretacím. Havlíček záměrně využívá techniky

koláže – kombinuje rozmanité žánry jako epigram, legendu, lidovou píseň, kramářskou píseň, makarónskou poezii, publicistiku a další (Macura 1999b: 117). Jiří Skalička poukázal na složitost a žánrovou rafinovanost této skladby, která v sobě odrazí např. burleskní travestii, ale je také parodií historické skladby – letopisů. (Skalička 1986: 43) Kořeny Havlíčkova díla lze hledat rovněž v heroikomických eposech, na což upozornil Karel Krejčí: „Křest svatého Vladimíra tak vyrůstá z klasické základny heroikomického eposu, používá jeho typických postupů, avšak bohatě je aktualizuje nejen obsahem a náplní ideovou, ale i originálními zcela nově a nekonvenčně tvořenými obrazy.“ (Krejčí 1964: 310) Lze se domnívat, že na žánrové bohatství a propracovanost Havlíčkovy skladby měla vliv delší doba vzniku textu – text narůstal během několika let a během internace v Brixenu pouze získal svoji konečnou, i když nedokončenou, podobu.

Havlíčkův text, na první pohled sémanticky a žánrově jednoduchý, se mění v rafinovanou hru se čtenářem, který je při zběžné četbě nejdříve zmatený a zmanipulovaný jazykovou jednoduchostí, ale následně při pozornější a soustředěnější četbě nalézá další interpretační roviny, které by v takovém textu možná ani nečekal. Havlíčkova technika koláže nekončí jen u kladení různých literárních žánrů vedle sebe, autor skrz naskrz využívá moderní techniku koláže také v rovině obsahové: vybírá z „Nestorova letopisu“ jisté motivy a včleňuje je do svého textu, kde získávají nové rozměry (Macura 1999b: 115). Havlíček rovněž mění chronologii původního textu Nestorova letopisu, mění pořadí jistých událostí a tvořivě je modifikuje (Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 56), čímž vzniká pozoruhodný dialog dvou textů vzdálených od sebe velkou časovou propastí. Havlíček čerpá inspiraci z osvícenských satir, čerpá podněty z romantické literatury, hlavně z jejího návratu k historické tematice, a takto vzniká text, který se nedá jednoznačně žánrově označit, protože svou originalitou přesahuje kánony jak osvícenské, tak romantické (Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 58). I samotná satira u Havlíčka je netypická, jak upozornil už Emanuel Chalupný:

„Většinu satiriků satira vede k aristokratismu, k pohrdání společností a zejména lidem. Havlíčka jeho dar vtipu naopak sblíží s lidem opovrženým. On vtíp svůj vyjadřuje úslovími lidovým, v lidovém duchu ho i koncipuje.“ (Chalupný 1916: 36-37)

Žánrová příslušnost Čapkova textu rovněž ponechává čtenáře v rozpacích. Samotný autor dodatečně označuje svůj text nikoli za román, ale za fejetonový seriál a v předmluvě přibližuje samotný proces vzniku textu, který původně měl být omezen pouze na pár fejetonů. Nicméně vznikl řetěz fejetonů, román-fejeton, heterogenní a žánrově nejednoznačný hybridní útvar, svým rozsahem připomínající kratší román nebo novelu, jimž však schází souvislost děje, přítomnost spojovacího prvku (např. hlavní postavy), a vyznačuje se kompoziční roztržitostí či jinými nedostatky, což soudobá kritika Čapkovi důsledně vyčítala (Kudělka 1987: 41-43). Je to výsledek Čapkova experimentu se žánrem román-fejetonu, který se řídí jinými pravidly než tradiční román, a obsah těchto výhrad může být zároveň pokládán za ozvláštňující kompoziční postup, který osvěžuje vžitá pravidla tradičního žánru, vrhající na něj nové světlo. Formu a kompozici románu „Továrna na Absolutno“ lze uzнат za zajímavý experiment, výsledek usilovné práce pod tlakem plynoucím z redakce „Lidových novin“, která netrpělivě čekala na další části textu, a zároveň za něco pro Čapka neobvyklého, protože jiné romány, které zveřejňoval na pokračování, měl už předem dokončeny. Tedy vznikaly jinak než v případě „Továrny na Absolutno“ (Gilk 2005: 187). Čtenář jako by držel v rukou pomyslný dalekohled, který vynalézavý autor textu ve stejných časových intervalech zaměřuje na jiný objekt pozorování: jednou je to kancelář Bondyho, pak továrnička inženýra Marka, následně se nastavení dalekohledu mění a čtenář-divák může nahlédnout i do tajů mezinárodního dění. Právě to může být výsledek nevšední kompozice románu. Zároveň je to však velmi přesvědčivý způsob, jak upozornit na chaotičnost, nejednoznačnost a absurditu doby.

Čapek, podobně jako Havlíček Borovský, do svého textu zapojuje různé další žánry, hlavně ze žurnalistické proveniencce. V „Továrně na Absolutno“ se technika koláže neuplatňuje tak silně jako v pozdější „Válce s Mloky“, nicméně v ní lze najít mj.: parodii vědeckého pojednání (Kapitola XII), novinový článek, dopis, válečnou reportáž, válečnou kroniku, novinové zprávy, parodii středověkých gest (Kapitola XXIV), apokalyptické vize (Kapitola XXV). Paradoxně je výsledek – kolážová kompozice – v žánrové rovině obou textů výsledkem zcela jiných východisek: Havlíčkův text vznikl v průběhu několika let, vznik Čapkova textu byl nuceně omezen „časem a prostorem“ jakožto text určený pro noviny. Sergej Nikolskij označuje „Továrnu na Absolutno“ za utopickou revui a její konstrukci přirovnává k pyramidě: „Autor začíná vyprávět o lokálních událostech, které se dostávají do souvislosti s obecnějšími jevy a tendencemi společenského života, a postupně zaměřuje okruh zobrazovaných jevů k celosvětovému dění, ke globální satirické utopii“ (Nikolskij 1978: 103-104), což má také vliv na literární žánry, které Čapek kombinuje ve svém textu.

I žánrové experimenty lze označit za jistý „flirt“ obou autorů s romantismem, jelikož jedním z jeho základních atributů je, jak uvádí Ivo Pospíšil, právě žánrová fluktuace, přestavba celého žánrového systému, tvarování a posun starých žánrů (Pospíšil 2011: 11).

### 1.3. Literární paralely – „Křest svatého Vladimíra“ a „Továrna na Absolutno“

Oba texty spojuje několik společných motivů. Motivace mohou být zcela protikladné, ale výsledek je stejný. V Havlíčkově textu je nepřítomnost boha (Peruna) motorem rychlého běhu událostí, nepřítomnost boha vede k chaosu v celé zemi, a aby se svět vrátil do starých kolejí, je třeba boha zase najít. U Čapka najdeme zcela jinak nastolený problém: náhlá a téměř hmatatelná přítomnost boha se stává klíčovým motorem dá-



vajícím události do pohybu, přítomnost boha rozpoutává chaos na celém světě a aby se svět vrátil do starých kolejí, je třeba se boha zbavit. U Čapka jsme svědky zrození boha, u Havlíčka jeho smrti, nebo přesněji řečeno: u Čapka je bůh stvořen člověkem jako vedlejší produkt technického pokroku, u Havlíčka je bůh usmrčen<sup>4</sup>, jako reprezentant starého, překonaného pořádku. Na jeho místo musí přijít bůh nový – zvolený a stvořený člověkem. Výsledek obou experimentů je stejný: oba činy odhalují malost a primitivnost člověka – bytosti, která plynule střídá dvě role: roli tvůrce a ničitele.

V obou textech se bůh/absolutno vyznačuje zcela „lidskými“ vlastnostmi. U Havlíčka je antropomorfizován, zobrazen jako obyčejný člověk, který se musí starat o svou vlastní rodinu, zajistit jí živobytí, ale k tomu mu nestačí jeho řemeslo, musí dávat hodiny fyziky: „Málo platu, služba těžká, nikdy konec práce, ještě bych mu měl vyvádět ve svátek regrace [...] Beztoho mě větším dílem živí jen kondice, studentům hodiny dávat musím ve fyzice.“ (Havlíček Borovský 1986: 456) Je bombardován nesmyslnými, vzájemně se vylučujícími prosbami věřících: „Ten chce zimu, ten chce teplo, ten zas časy jiné, jeden chce mít žito drahé, a druhý laciné.“ (Havlíček Borovský 1986: 461) U Čapka je najednou absolutno vypuštěno do světa jako džin z láhve, připomíná zlobivé, nezbedné dítě, řídící se primitivními pudy, posmívající se nic nechápajícím lidem. Je nahodilým výsledkem experimentů nezodpovědných jedinců toužících po rychlém zisku. „Lidské“ absolutno se projevovalo dvojím způsobem, tradičním a moderním: „Tradiční způsob, jakým se začalo uplatňovat, byl náboženský. Byla jim ta různá vnuknutí a obracení, mravní účinky, zázraky, levitace, extáze, věštby a hlavně náboženská víra. [...] Druhý existenční projev Volného Absolutna přinesl něco zbrusu nového. [...] Netvořila, zato vyráběla. Místo čirého tvoření se postavila k strojům. Stala

<sup>4</sup>Na zajímavou paralelu tohoto motivu, vyskytujícího se v Havlíčkově skladbě, se slavným Nietzscheovým prohlášením o smrti Boha poukázal v jednom ze svých esejů s názvem „Co je střední Evropa“ Karel Kosík (Kosík 1993: 77).

se Nekonečným Dělníkem.“ (Čapek 1969: 44) Oba – Perun a absolutno – se vyznačují světskou, „falešnou“ metafyzikou, která se omezuje pouze na vnější činy – produkci hromů a nadprodukcí hřebíků, cvočků atd. Je to metafyzika lidská, nedokonalá, zbavená skutečné posvátné dimenze. Teprve ve styku s člověkem se může absolutno dopustit „závažnějších“ zázraků, ale stejně i zde se jedná o jevy pouze povrchního charakteru, vnější a pomíjivé.

Koneckonců však ani absolutno u Čapka, ani bůh u Havlíčka nejsou hlavním tématem a centrem zájmu obou autorů. Jsou sice na první pohled původci celospolečenské, ba dokonce globální krize, ale ve skutečnosti jsou jen loutkami v ruce lidí, kteří je uvádějí do pohybu. Skutečným původcem rozvratu a strůjcem chaosu je člověk. Bůh, absolutno, vyšší síla jsou jen záminkou, která slouží k odhalení krize celého lidstva. Čapek zobrazuje kapitalistickou mašinerii, která řídí celý svět, Havlíček odhaluje mašinerii byrokratickou, která kus po kuse šířila společnost 19. století. Oba ukazují plytkost lidského uvažování, lidskou manipulovatelnost, falešnost autorit stavěných nahodile na piedestaly, prázdnotu velkých slov nepodepřených činy. Erik Gilk tak hodnotí hlavní vyznění Čapkova textu: „Hlavním posláním a zároveň filozofickým podložím je, stejně jako v mnoha jiných Čapkových dílech dřívějších a pozdějších, obhajoba relativismu a pragmatismu.“ (Gilk 2005: 183), což dokládá i citacemi z Čapkových interpretačních průníků do vlastní tvorby: „Celá Továrna na Absolutno je poháněna filosofií relativismu: filosofií, která není nikterak nová ani vznešená, filosofií, kterou do omrzení opakují ve svých knížkách [...]“ (Čapek 1959b: 91).

Čapek a Havlíček podobným způsobem hodnotí netolerantnost jednotlivých náboženství a jejich přesvědčení o tom, že jsou tou nejlepší a vlastně jedinou správnou volbou: „Když už nějaká víra, tak ať je pravoslavná. A víš, proč? Předně proto, že je pravoslavná, za druhé proto, že je ruská.“ (Čapek 1969: 63) Podobné pasáže lze najít u Havlíčka: „Není církev jako církev, cáře nejmilejší, římská církev mezi všemi

nejcírkvovatější [...] Není církev jako církev, cáře nejmilejší, řecká církev mezi všemi nejcírkvovatější [...] Není církev jako církev, cáře nejmilejší, židovská je mezi všemi nejcírkvovatější [...]“ (Havlíček Borovský 1986: 486-487). Karel Krejčí si zde všímá groteskních podtónů: příslušníci jednotlivých církví mu připadají jako zástupci konkurenčních firem, podávající oferty do vypsaneho konkursu (Krejčí 1964: 308).

Pokud se podíváme na perspektivu, kterou zvolil každý z autorů, je jasné, že každý z nich přijal odlišnou strategii: Havlíček se dívá dozadu, soustředí se na minulost, Čapkův pohled je upřen dopředu, dívá se na budoucnost, ale výsledek je opět podobný, pokud ne stejný – v obou případech je to kritika přítomnosti, současných poměrů. Havlíček nijak nepodléhá tendenci sakralizovat minulost a úsvit slovanských dějin, dokonce se k těmto počátkům staví velmi kriticky (Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 59). Pomocí přidání několika realistických detailů z období habsburské vlády provádí četné aktualizace a v kritiku carského absolutismu vplétá kritiku absolutismu habsburské provenience. Havlíček se nedívá se zbožností na minulost, což bylo u jeho předchůdců a současníků velmi časté (Krejčová 2012: 171-174), Čapek se nedívá s bázni na budoucnost, podobně jako Havlíček budoucnost aktualizuje. Reálie zobrazené v díle obsahují četné narážky na společenskou a hospodářskou situaci v meziválečném Československu (Uhlířová 1988: 70). Kde bychom mohli hledat vysvětlení takovýchto postupů? Zřejmě podle obou autorů k žádné zásadní změně ve vztahu k současnosti v minulosti nedošlo a v budoucnosti nedojde. Jedinou pevnou a nepomíjivou hodnotou se zdá být „zdravý rozum“, kterého si Čapek u Havlíčka natolik cenil, což zdůrazňuje i Vladimír Macura: „Proti skutečnosti nahlížené jako absurdní, chaotické, bez řádu se tu klade jako jediná hodnota vlastně ‘zdravý rozum’ [...] Ve zcela neheroické scénérii příběhu Křtu svatého Vladimíra zůstává právě proto vypravěč, nositel právě této výsostné hodnoty ‘zdravého rozumu’, jediným hrdinou. Svým vyprávěním – v konfrontaci s představenou skutečností bez velkých činů a svobody – demonstruje vnitřní

svobodu a schopnost vzpoury.“ (Macura 1999b: 116) V „To-várně na Absolutno“ nakonec také zvítězí „zdravý rozum“ – v předposlední kapitole se šestnáct vojáků zachránivších se ze světové války, ležících pod břízou, bez velkých slov rozhodne přerušit vojenské tažení: „K večeru se probudí, dívají se po sobě s nedůvěrou, a sahají po zbraních. A tu jeden z nich – dějiny nikdy nezvědí jeho jména – řekne: ‚Sakra, kluci, tak už toho nechme.‘ ‚A to máš, člověče, pravdu,‘ poví s úlevou druhý, odkládaje zbraň. ‚Tak mně dej kus špeku, ty vole,‘ ozve se třetí s jistou něžností.“ (Čapek 1969: 87) Vítězí lidový živel, „zdravý rozum“, který triumfuje nad velkými hesly zbavenými opory ve skutečnosti. Nad mocenskými zájmy, nad kapitalistickou touhou po zisku za každou cenu, nad falešně chápaným patriotismem a náboženskou netolerancí. Skutečně spasit svět a zachránit jej může pouze člověk, ne bůh, ne žádná vyšší síla, ale člověk, který si uvědomí rozměr zla ve světě. Nejedná se však o lidovost, jak ji chápe Jaroslava Heřtová v článku „Lidovost a pracovní koordináta v tvorbě Karla Čapka“ (Heřtová 1989: 111-114), čili o obdiv k lidské dělnosti, ale spíše o odkaz k „lidovému živlu“ jako schopnosti vidět „věci obnažené“ (Macura 1999b: 118). V případě Havlíčkova textu za hlavního hrdinu označuje badatelka Krystyna Kardyni-Pelikánová dokonce demaskující lidový smích (Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 62), což je přímo spojeno s tím, k čemu později dospěl Vladimír Macura.

S tvořivě chápanou lidovostí souvisí také humor obou textů. Čtenáře a interprety může zmást, podobně jako např. v případě Haškova Švejka, zdánlivě zjednodušující humorný živel, který má své kořeny právě v lidovém přístupu ke skutečnosti. Lidovost neznamená u Havlíčka romantické napodobování folkloru, nemá metafyzický rozměr mýtu jako například u Karla Jaromíra Erbena (Macura 1999b:118), který byl jen o něco málo starší než Borovský. U Čapka je vidět spíše fascinaci městským folklorem. Krystyna Kardyni Pelikánová v groteskním zobrazení boha Peruna vidí nikoli osvícenské demaskování pověr, ale lidové nazírání, které staví Peruna do stejné řady s čerty vyskytujícími se v lidových pohádkách

(Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 61). Groteskní deformace skutečnosti ve „Křtu svatého Vladimíra“ je podle badatelky výsledkem programově antiromantického zobrazení skutečnosti a má konkrétní účel – prostřednictvím výsměchu zobrazit zlo, absurdní absolutistickou mašinerii, lidskou hloupost a odhalit jich malost: „O ile groteska romantyczna temu, co zwykłe, znajome, codziennie nadawała zabarwienie prze-rażające, wywołując w ten sposób lęk i uczucie zagrożenia w odbiorcy, o tyle w grotesce Havlíčka to, co ‘wysokie’, obce, przerażające, niezrozumiałe, zostaje pomniejszone, oswojone, przelożone na ludowy język konkretów.“ („Romantická groteska tomu, co je obvyklé, známé, každodenní, dávala hrozi-vý nádech, a tímto způsobem vyvolávala v recipientovi pocit strachu a ohrožení. V Havlíčkově grotesce je tomu jinak – to, co je ‘vysoké’, cizí, děsivé, nepochopitelné, se zmenšuje, stává se ochočeným, je přeložené do lidového jazyka konkrétních věcí.“) (překlady cizojazyčných citací – AJN) (Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 61) Groteskní smích vysvobozuje z bázně, ze strachu před mocí a Kardyni-Pelikánová v něm vidí stopy lidového groteskního smíchu s realistickým nádechem, který má za účel vítězit nad tím, co je hloupé, ohrožující člověka a s čím lidé nemohou bojovat přímo. Podobně i u Čapka může úplné zkáze světa zabránit jen „chladná hlava“, výsměch velkým ideálům, které se ukazují být prázdné a zavádějící. Groteskní deformace skutečnosti v „Továrně na Absolutno“ má za účel upozornit na její jisté reálné jevy. Groteska totiž není odtržená od skutečnosti, zůstává s ní ve velmi úzkých vztazích (Morávková 1974: 177). Podle polského badatele Juliusza Kleinera je smích ve své nejhlubší podstatě pokusem o zneškodnění zla, které se takto stává komickým, směšným a člověku méně nebezpečným (Kleiner 1961: 80-81).

V žánrové rovině jsou jedním ze znaků grotesky časté změny stylu psaní, narace s použitím několika vyprávěčů (náznaky tohoto lze vidět už v „Továrně na Absolutno“, následně tuto techniku Čapek rozvinul a zdokonalil ve „Válce s Mloky“) a technika koláže (Berkes 2005: 332).

## 1.4. Odmítnutí patosu bez negace velkých hodnot

V komparatistických pracích věnovaných otázce národní povahy jsou Češi často spojováni s následujícími vlastnostmi: racionalita, životní realismus, nedostatečný smysl po velké ideály, pragmatismus, které jsou umístěny v protikladu ke snílkovství, romantismu, iracionalismu (Pěšina 2011: 331-342). Karel Čapek v hodnocení přínosu Havlíčka Borovského pro kulturu rovněž, jistým způsobem očekávaně, zdůraznil právě ony protiromantické rysy jeho tvorby. Je pravda, že racionalitu, nedůvěru ve velká slova nepodložená činy a demytizující prvky lze najít jak ve „Křtu svatého Vladimíra“, tak i v „Továrně na Absolutno“. Mezi těmito dvěma texty existuje mnoho paralel, na něž jsem se snažila během rozboru poukázat. U obou autorů je však vztah k otázce romantismu spojovaného s hledáním ideálů nejednoznačný, formální stránka jejich děl je jakousi polemikou s romantismem. Podobně je tomu také v případě humoru, který se v obou dílech uplatňuje. Nicméně už v obsahové stránce lze zaznamenat jisté podobné závěry korespondující se závěry romantiků, k nimž dospěli autoři jako by programově považováni za antiromantiky. „Havlíček w swoim utworze dochodzi do tych samych wniosków, co romantycy, wniosków, że świat jest dysharmoniczny, rozdarty, ład w nim zburzony, wstrząsają nim antynomie. Jego obraz świata jest na pozór może jeszcze bardziej pesymistyczny, niż w wielu utworach romantycznych.“ „Havlíček ve svém díle dochází ke stejným závěrům jako romantici, že svět je disharmonický, rozpolcený, jeho pořádek je zničený a světem otrásají antinomie. Jeho obraz světa je možná zdánlivě více pesimistický než v mnoha romantických dílech“ (Kardyni-Pelikánová 1976/1977: 62). Tato skutečnost svědčí o tom, že obě díla jsou mnohorozměrná a vymykají se jednoznačným interpretacím, nelze v nich vyzdvihnout pouze rozčarování přítomností, deziluzivní charakter a racionalitu, protože to by vedlo k zjednodušení významu obou děl.

Pro oba autory, jak Čapka, tak Havlíčka, je příznačný ambivalentní vztah k romantickému pojetí světa. Svá díla budují jako tvořivý dialog s romantickou vizí světa, ale také jako polemiku k této vizi. Podobně ve svých textech mezi přijetím a odmítnutím romantických hodnot balancuje i Karel Čapek (Janiec-Nyitrai 2011a: 137-148). Čapka a Havlíčka lze tedy označit za autory realistické, zbavené iluzí a mytizujících tendencí, autory, kteří však nepostrádají touhu po velkých ideálech, kterým je na hony vzdálen nihilistický obraz světa. A přece právě tato touha po změně světa je přiměla k tomu, aby napsali „Křest svatého Vladimíra“ a „Továrnu na Absolutno“. Nicméně ani Čapkovo a ani Havlíčkovy odmítnutí patosu a velkých slov neznamena automatickou negaci velkých hodnot, ani naprostý nihilismus.





## 2. ODCHOD STARÉHO A PŘÍCHOD NOVÉHO SVĚTA V ROMÁNECH „HORDUBAL“ KARLA ČAPKA A „NIKOLA ŠUHAJ LOUPEŽNÍK“ IVANA OLBRACHTA

V meziválečném období lze zaznamenat zvýšený zájem českých autorů o území Podkarpatské Rusi (Zakarpatské Ukrajiny). Bylo to přirozeně dáno politickou situací, ale také specifikem tohoto regionu, který po dobu dvaceti let - od roku 1919 do roku 1939 - patřil k území první Československé republiky. Tato země, nacházející se na křižovatce kultur, obydlená různými národnostmi (Rusíny, Židy, Němci, Ukrajinci, Maďary a dalšími) se stala dějištěm povídek a románů<sup>5</sup> mnoha významných českých autorů. Stačí zde zmínit např. Jaroslava Durycha (kratší prózy ze sbírky „Kouzelná lampa“ z roku 1926), Vladislava Vančuru (k prostoru Podkarpatské Rusi odkazuje román „Poslední soud“ z roku 1929, v němž autor konfrontuje prostor Prahy a Podkarpatské Rusi). Především jde ale o Čapkovu povídku „Balada o Juraji Čupovi“ ze souboru „Povídky z druhé kapsy“ (1929) či první část noetické trilogie „Hordubal“ a povídkový soubor Ivana Olbrachta „Golet v údolí“ či román „Nikola Šuhaj loupežník“. A právě text románů „Hordubal“ a „Nikola Šuhaj loupežník“, oba byly zveřejněny v roce 1933, se budou nacházet v centru mého zájmu.

Bezprostředním podnětem ke vzniku tohoto textu byla krátká recenze „Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi“ (Šalda 1939: 342-346), jejímž autorem je jeden z nejvýznamnějších českých literárních kritiků všech dob Fran-

<sup>5</sup> Vznikaly samozřejmě také texty žurnalistického charakteru. K nejznámějším patří sociálně zaměřená kniha reportáží „Země beze jména“ (1932) od Ivana Olbrachta, lyricky laděný soubor reportáží Stanislava Kostky Neumanna „Enciány z Popa Ivana“ (1933) nebo fejetony autobiografického charakteru „Duše Podkarpatské Rusi“ od Jaroslava Durycha, který na Zakarpatské Ukrajině pobýval služebně.

tišek Xaver Šalda. I přesto, že autorovi vzhledem k tomu, že úplnou a definitivní podobu Čapkův „Hordubal“ získal až po přičlenění dalších dvou částí „Povětroně“ a „Obyčejného života“, které vyšly v roce 1934, unikl hluboký filozofický rozměr Čapkova díla a viděl v něm hlavně žánrově nevyrovnanou baladu s prvky detektivky, najdeme v závěrečné části Šaldovy recenze pozoruhodné postřehy týkající se zobrazení světa odcházejícího, odsouzeného k zániku, světa ohrožovaného vnějšími vlivy (Šalda 1939: 346). Síla uměleckého účinku Čapkova a Olbrachtova textu pramení podle českého kritika právě z toho, že svět zobrazený v obou románech se nachází na okraji propasti.

Během této analýzy se tedy pokusím zjistit, jakou úlohu v obou textech hrálo prostředí Podkarpatské Rusi, zda bylo vskutku tak důležité samo o sobě, nebo oběma autorům sloužilo pouze jako jakýsi reálně existující model jisté symbolické situace. Dále se pak zaměřím na to, jak bylo toto prostředí zobrazováno a metaforizováno ve vlastních literárních textech, nositelem jakých skrytých významů se stalo a proč bylo toto prostředí pro oba autory natolik inspirativní, že díky němu dokázali vytvořit jedny z nejnámennějších a nejvýraznějších románů české literatury první poloviny minulého století.

## 2. 1. Mezi realitou a imaginací

V Čapkově novele nefiguruje Podkarpatská Rus explicitně. Děj se odehrává v fiktivní vesničce Krivá a v okolních malých vsích. Čtenáři je hned jasné, že autorovi nešlo o detailní folkloristické nebo etnografické zobrazení reálně existujícího prostoru. Čas a prostor, v nichž se děj odehrává, lze vypátrat pouze na základě příjmení jednotlivých postav, popisu sociálních poměrů a složení obyvatelstva (slovanské, židovské a maďarské obyvatelstvo plus československé státní orgány - vojsko, policie, soudy atd.) V románu Ivana Olbrachta je tomu jinak. Autor umístil děj svého díla do průsečíku konk-

rétních časových a prostorových determinant. Děj se odehrává hlavně v reálně existující vesnici Koločava v posledních letech 1. světové války a těsně po ní (do roku 1921) a postavy vyskytující se v románu skutečně mají své reálné protějšky. V Čapkově podání získává ona „země beze jména“, zřejmě kvůli zamlžení reálných zeměpisných detailů, symbolický, nadreálný význam. Stává se jakousi kulturní Atlantidou, světem, který bojuje o své přežití, ale přesto je odkázán k záhubě. V Čapkových očích reprezentuje jakousi poslední baštu starého světa, který se stále řídí odvěkými pravidly, který se pohybuje v rytmu zvonění stád, v rytmu odvěkého přírodního cyklu. Svět reprezentovaný horami, poloninami a nekonečným obzorem je postupně „sžírán zdola“, odkud přichází „zkáza“ nového, byrokratického světa, světa peněz, soudů, policistů, světa kapitalismu a neustálých náhlých změn. Během svého návratu do hor uvažuje Hordubal o změnách, kterých je svědkem: „Obrací se k vrchům, ech vy! I vás rovina užírá, dělá vás malé a hloupé.“ (Čapek 1965: 32)

Prostor hor a polonin zde znamená prostor panenský, neposkvrněný reformami, neorazítkovaný, nenapěchovaný do úředních spisů a zákonů. Je to svět, kde platí jiný „neúřední“ čas, kde se čas nepočítá na vteřiny, minuty, hodiny, dny, týdny a měsíce, svět odvěký, zdálo by se, že svět věčný, řídící se přírodními intervaly, východy a západy slunce, ročními obdobími a starými obřady. Starý mytický svět existuje v neporušené podobě právě v horách, kde jej reprezentuje např. starý bača Míša, člověk, který nám v kontaktu se soudní mašinerií „nového světa“ připadá zcela nepatřičně: neví, ve kterém roce se narodil, neumí ani psát, ani číst, nedokáže se přesně vyjadřovat a podle norem „nového světa“ není ani „věrohodným“ svědkem. „A o svědectví se hlásí jakýsi Míša pastýř. Přistupte, svědku, nemusíte přísahat. Co? Přísahat netřeba. Jak jste stár? Co? Jak jste stár, Míšo? A, nevím. Co na tom? Ve jménu Otce, Syna a Ducha. Vzkazuje vám Juraj Hordubal, že jeho žena byla hodná a věrná. Počkejte, Míšo, jak že to vzkazuje? Kdy vám to řekl? Co? Kdy vám to řekl, Míšo? A, kdy. Nu, nevím. Pršelo tehdy. Kázal mi, řekni jim to

ty, Míšo, tobě uvěří. Bůh s vámi, starý, s tímto jste přišel až z Krivej? Co? Můžete jít, Míšo, už vás nepotřebujeme. A, děkuju activě. Pochválen buď Ježíš Kristus.“ (Čapek 1965: 98). Podobně je nakonec hodnocen i titulní hrdina, který je, jak píše samotný Čapek v textu „Jednomu čtenáři“ objasňujícím a interpretujícím noetickou trilogii, v očích soudních úředníků, policistů, vyšetřujících kriminalistů, soudních lékařů (a i většiny literárních kritiků včetně F. X. Šaldy) pouhým poloblbným primitivem, duševně méněcenným bezmocným starcem, nikoli člověkem neobyčejně hloubavým a jemným (Čapek 1959b: 102). Všichni a všechno ze starého světa se stává „malým a hloupým“ jako ty hory, které jsou užírány roviny, pohlcovány přívalem „nového světa“. Když Hordubal putuje k Míšovi do hor, je plný rozpaků a pochybností, a právě tehdy se jeví starý pastýř jako člověk, před nímž neexistují tajemství života a smrti, který dosáhl moudrosti a získal vědomosti nepřístupné lidem z „nového světa“. Právě do hor, lůna starého světa, posledního rezervoáru minulosti, utíká Hordubal v klíčových momentech svého života, když si chce odpočinout, distancovat se od toho, co je „dole“ a najít odpovědi na otázky, které ho trápí. Chce najít cestu sám k sobě, ke svému nitru, proto se vrací do hor, aby se vrátil ke svým upřímným pocitům, ke svému mládí a dětství (Bartůšková 1988: 118).

Symbolické vyznění získává chvíle, kdy se unavený Hordubal dívá na svůj starý sad. O ovocné stromy se už nikdo nestaral a ony ztratily svoji sílu rodit ovoce. „Měly by se vyřezat ty přestárlé stromy a s podzimem vysadit mladé, ale ne, už tu není nic starého, nic, co tu bývalo dřív, než ty neplodné stromy.“ (Čapek 1965: 35) I neplodné stromy ve starém sadě se stávají metaforou odcházejícího světa.

U Olbrachta, i přestože zeměpisné reálie jsou mnohem výraznější a jednoznačnější než v Čapkově textu, je mytická a symbolická rovina neustále zdůrazňována nereálnými, kouzelnými a nevysvětlitelnými událostmi. Vedle reálných postav existují jako by v paralelním světě čarodějnice, vědmy, které dokážou člověka ochránit před těžkými zraně-

ními a umí předvídat budoucnost. Olbracht popisuje svět nedotčené, panenské přírody, místa, „kde se v tlejícím soumraku pralesů rodí prameny a umírají prastaré javory“ (Olbracht 1953:7), kde „jsou posud začarovaná místa, odkud se ještě nikdy nedostal ani jelen, ani medvěd, ani člověk.“ (Olbracht 1953: 7) V Olbrachtově Podkarpatské Rusi ještě žije starý bůh. Bůh přírody, mnohem starší než bůh křesťanů nebo židů. Příroda má, podobně jako u Čapka, význam symbolický, znamená svobodu, nezávislost, přirozený koloběh života a smrti. Právě tam, v panenské přírodě, v lesích a v horách Nikola Šuhaj, archetypální ztvárnění bojovníka za spravedlnost a svobodu, poslední loupežník, který pokračuje v linii Robina Hooda, Wilhelma Tella nebo Jánošíka, hledá, podobně jako Hordubal, útočiště před tíhou vlastního života. Také čarodějnice, vlkodlaci, upíři v Olbrachtově textu symbolizují svět pradávny, archaický, svět, který se neřídil jen rozumovými a logickými pravidly. Dokonce i v „Hordubalovi“ najdeme nárazky na onen svět nadpřirozených bytostí, a to když si titulní hrdina nechá připravit nápoj lásky, který má přinutit Polanu k tomu, aby svého muže opět milovala (Čapek 1965: 43).

## 2. 2. Postupující atrofie hrdinů a jejich světa

Hordubal stojí na pomezí starého a nového světa. Na jedné straně je mu blízký svět krav, zvonění stád se mu zdá nej-přirozenější a nejkrásnější hudbou, miluje hory, poloniny, protože pro něho znamenají ničím neomezenou přírodu a svobodu lidského ducha vůbec. Na druhé straně zakusil života v Americe, ví, jak se v Americe podniká, a chtěl by přenést tento způsob života do své rodné vesnice. Pobyt v Americe v něm zasel „símě nového světa“ a on má velké podnikatelské plány. Nicméně „nový svět“, který se na Podkarpatské Rusi teprve formuje, není na tak rozsáhlé a hluboké změny ještě připraven. Transformace v duchu kapitalismu se zde teprve začíná zabydlovat. Zatím je pouze vidět, že starý patriarchální svět, v němž každý znal své místo, kde se lidé

rodili a umírali ve stejné posteli, se hroutí, ničen sociálními rozdíly, které lidi nutí cestovat za prací, ničen byrokracií a státní mašinerií, reprezentovanou celými zástupy policistů, kriminalistů, soudců či obhájců, kteří se po Hordubalově smrti snaží rozluštit tajemství jeho smrti. Symbolický konec čeká i Hordubalovo srdce, které, poslané na soudní analýzu, se někde po cestě ztratí, a proto zůstává příčina jeho smrti nepotvrzená. Hordubalovo tělo končí na pitevním stole, stejně jako tělo zavražděného Nikoly Šuhaje. Nikola, poslední spravedlivý, bojovník proti útisku, zrazený a bestiálně zavražděný sekerou jako dobytek, hrdina, který „nemohl zahynout od kulky“, zobrazený Olbrachtem jako skutečná, téměř mytická postava, končí rovněž neslavně na pitevním stole. Konec obou hrdinů – sedláka Hordubala i zbojníka Šuhaje – je příznačný a symbolický: nakonec je přece jen do svých drapů chytila přízemní mašinerie nového světa. Skončili jako kriminální případy pro policisty a kriminalisty.

Z jejich životů se velmi rychle vytratilo to, co bylo metafyzické, odvěké, jedinečné, zmizela celá poezie a neopakovatelnost jejich osudů. V zrcadle soudních spisů byl Hordubal zavražděn pro peníze. Štěpán Manya se z vášnivého, ničím nespoutaného člověka stal obyčejným vrahem, jednajícím z nízkých pohnutek; Polana, Hordubalova manželka a Manyova milenka, se z postavy tragicky rozpolcené stala tuctovitou nevěrnicí, která chladnokrevně naplánovala vraždu svého manžela.

### 2. 3. Nemožnost vzájemného pochopení

Příslušníci „nového světa“ zcela opačně interpretují činy těch, kteří patří ke světu starému, opačně hodnotí jejich chování, nechápou jejich motivace. Proto podle nich není Nikola Šuhaj dědicem tradic Jánošíkových, nezranitelným loupežníkem, který „bohatým bral a chudým dával“ (Olbracht 1953: 7), ale nebezpečným výtržníkem, dezertérem, který může ohrozit nově se formulující byrokratický systém.

Nikola Šuhaj roztažený na pitevním stole, ztracené Hordubalovo srdce, Miša působící během soudního přelíčení jako vesnický blbeček ukazují, že v perspektivě nového světa dochází k tomu, že všechno a všichni přicházejí o svoji důstojnost a pravou identitu. Dokonce i silný, nezávislý a odvážný Manya působí během soudního přelíčení neohra- baně a primitivně: „A proces se valí dál s neúprosnou ruti- nou justiční mašiny. Čtou se protokoly a dobrá zdání, papír šustí, porotci předstírají, že pobožně a s pochopením sledují každé slovo, napsané na úředním lejtřtu. Obžalovaná sedí nehnutě, jako loutka, jen oči jí neklidně těkají. Štěpán Manya si utírá chvílemi čelo a namáhá se rozumět tomu, co se čte: kdo ví, jaká je v tom klička, kdo ví, co z toho páni vel- komožní vysoukají; s hlavou uctivě nakloněnou Manya nas- louchá a hýbá rty, jako by opakoval každé slovo.“ (Čapek 1965: 93)

Pohled nového světa na svět starý je plný opov- ržení. Z perspektivy nového světa se všechno, co je staré, jeví jako překonané, omezené, zastaralé, zpátečnické. Velmi výrazně se tato tendence zrcadlí v soudobém českoslovens- kém tisku, což ironicky hodnotí jeden z autorů „Přítom- nosti“: „Podkarpatská Rus je zemí, o níž se hovoří a píše v Čechách asi tak, jako se snad hovořovalo v antickém Římě o vojenských stanicích kdesi na mlhavém severu za Alpami. Také se jí říká československá Kanada. Ale při tom se nemy- slí pouze na širé lesy, nýbrž na odlehlost, nekulturnost a nepřetržitě nebezpečí, hrozící od zbojníků, medvědů, vlků, vztekliny a k doví čeho jiného.“ (Neuman 1929: 654)

V novém světě jsou všechny velké city, velké prav- dy, za které stálo bojovat, velké vášně i velké mýty přet- vářeny, zmenšují se, ztrácejí svoji sílu. Hluboké rozpory a protiklady, tak typické pro archetypální, mytický svět, jsou najednou zmírněny či vyhlazeny. V novém světě není místo pro osamělý boj za pravdu, není zde místo ani pro boj o svou vlastní čest, není tu místo pro boží spravedlnost, která je nahrazena nedokonalou a často chybuující spravedlností lidskou.

Nepřekonatelný rozpor mezi těmito dvěma světy musí vést k tomu, že svět starý bude převálcován a zničen světem novým. „Svět na konci světa“, poslední ostrov minulosti, místo, kde, jak psal Olbracht, žije ještě starý bůh, bude smeten z povrchu země, pohlcen novým pořádkem. Právě v Šuhajovi se naposledy obrodila síla a bojovnost přírody: „A tehdy se Nikolovi v šeré jizbě divoce rozhořívají oči. Zase poprvé se rozhořívají tím starým, černozeleňým ohněm, jsouce podobny očím rysů a vlků v temných houštinách. Neboť v Šuhajovi Bůh lesů opět ožívá.“ (Olbracht 1953: 116) Se smrtí Nikoly Šuhaje symbolicky umírá také starý svět. „Chlapi byli zbabělí. Proč je nebránili, když jim brali poslední, proč nevzali sekery a nešli zabíjet, když vraždili hladem jejich děti? Dali se odvléct na vojnu jako stádo skotu, krčili se, poslouchali, báli se přehlídek, a když přišli na dovolenou, váleli se v postelích a nemohli se najísti lenosti a štěstí, že po nich nikdo nestřílí, a chvástali se svými hrdinskými činy.“ (Olbracht 1953: 25)

Starý a nový svět mluví zcela jinými jazyky, proto je dělí nepřekonatelná propast. Starý svět, který reprezentují Nikola Šuhaj a částečně i Hordubal, je světem odkázaným k zániku a prostředí Podkarpatské Rusi takto získává svůj symbolický rozměr. Ani u Čapka v novele „Hordubal“ ani u Olbrachta v románu „Nikola Šuhaj loupežník“ nebylo primárním cílem popsat zvyky, obyčeje či zeměpisné detaily tohoto regionu, který se na 20 let stal součástí Československa. V jejich dílech se spíše jednalo o ukázání jistého mechanismu přechodu z pradávného pořádku do světa novodobého, moderního, o střet světa starého, iracionálního a izolovaného se světem civilizačního pokroku a racionality (Budín 1996: 47).

Podkarpatská Rus oba spisovatele přitahovala svou panenskou neposkvrněností a jistou uzavřeností před okolním světem. Do 30. let minulého století zde bylo možné najít poslední stopy starobylého a mystického světa, poprvé narušeného příchodem 1. světové války a definitivně zničeného během 2. světové války.

Každý z autorů však zvolil jiný druh příběhů. Ivan Olbracht navázal na hrdinské eposy vyprávějící o činech vel-



kých bouřliváků a na druhé straně se nechal inspirovat žánrem balady. Čapek zobrazil rozbití starého světa, mj. kombinováním baladického žánru s detektivkou a soudničkou, a zároveň ve svém textu využil v literatuře se často objevující motiv Odyssea vracujícího se po dlouhé době domů. I Jura-je Hordubala i Nikolu Šuhaje lze uznat za symboly samotné Podkarpatské Rusi i všech dalších světů ztrácejících se v minulosti.



### 3. DVĚ STRANY HUMORU. VÁŽNOST KOMIKY VE VYBRANÝCH HUMORESKÁCH KARLA ČAPKA („BAJKY A PODPOVÍDKY“) A FRIGYESE KARINTHYHO („CELÉ MĚSTO O TOM MLUVÍ“)

#### 3.1. Společné elementy v díle Karla Čapka a Frigyse Karinthyho

Umělecká tvorba Karla Čapka a maďarského spisovatele Frigyse Karinthyho se vyznačuje mnohými paralelami a podobnými vlastnostmi, nejen co se týče podobnosti žánrové, ale i tematických okruhů zájmu obou spisovatelů. Karinthy a Čapek patřili ke stejné generaci spisovatelů, která vyrostla ještě z racionalismu majícího své kořeny v 19. století, ale zároveň už na vlastní kůži pocítila hrůzu 1. světové války, která znejistila jejich víru v pokrok a ve vývoj společnosti a ukázala nestálost a proměnnost světa.

Jak Čapka, tak Karinthyho fascinovala science fiction, otázky mezí a relativity lidského poznání a také nebezpečí, kterým člověk musel čelit v procesu vývoje lidské civilizace. Oba autory lze označit za renesanční osoby v pravém smyslu toho slova – pracovali jako žurnalisté, byli autory divadelních her, romanopisci, psali povídky, překládali literární texty. Jejich díla se vyznačují alegoričností (u Čapka je to obzvlášť viditelné ve hře „Ze života hmyzu“, která vznikla v spolupráci s bratrem Josefem Čapkem a u Karinthyho v románu „Utazás Faremidóba“), utopickým charakterem (např. Karinthyho „Capillária“, u Čapka především ve hře „R.U.R“ a románu „Krakatit“), ironií, ale také prohloubenou reflexí civilizačních změn a postavení člověka v současném světě.

### 3.2. Široký záběr poloh humoru

Čapkovu a Karinthyho tvorbu však spojuje především humor, který v jejich dílech nabývá nesmírně širokých forem. U maďarského spisovatele přechází od parodie v literární prvotině „Így írtok ti“, přes dobrácký humor ze školní lavice „Tanár úr, kérem“, až po humor s nádechem hořkosti bezvýhodné situace v jeho posledním románu „Utazás a koponyám körül“. Obdobnou mnohost odstínů komiky lze pozorovat také v literárním díle Karla Čapka. Smích namířený proti lidské hlouposti, malichernosti a naivitě v románu „Továrna na Absolutno“, shovívavý úsměv odhalující lidské slabosti ve sbírce fejetonů „Zahradníkův rok“ nebo ostrou politickou satiru v předposledním Čapkově románu „Válka s Mloky“.

Možná právě tento smysl pro humor, zbarvený výraznou intelektuální reflexí, pomáhající dívat se na svět s odstupem, otevíral jejich tvorbě cestu k nejširšímu okruhu čtenářů, což bylo samozřejmě také spjata s jejich působením v novinách a také s tím, že jejich beletristická tvorba vycházela na pokračování v novinách a v časopisech. V jejich dílech komika není cíl sám o sobě, ale plní vždy důležitější a podstatnější funkce – demaskuje absurditu světa, přílišnou lidskou důvěřivost a naivitu, odhaluje různé motivace lidských činů, ale v neposlední řadě je také „okořeněný“ hořkou skepsí, ukazuje skryté stránky reality, a tím odkrývá její mnohostrannost a nejednoznačnost. Na tento nedoceněný aspekt své tvorby upozornil Karinthy v jednom z aforismů, v němž kritizuje nevhodnou interpretaci jeho děl, přirovnávaje je k bramborám: nejedlé a otravné květy a ovoce na stoncích (humor a žert) lidé trhají a jedí, ale hodnotné a výživné hlízy (jeho filozofii) bezmyšlenkovitě odhazují (Domokos 2003: 357).

Právě ona komika vážného nebo vážnost komického, tj. komika a její skrytý filozofický rozměr se budu snažit v tomto textu přiblížit. Tyto aspekty humoru budou analyzovány na příkladu dvou sbírek: „Bajky a podpovídky“ od

Karla Čapka a humoresek „Celé město o tom mluví“ z pera Frigyesa Karinthyho. Srovnávajíc jejich jednotlivé texty bych chtěla prezentovat mechanismy komiky, které oba autoři využívají, aby ukázali mnohorozměrnou povahu skutečnosti, dále bych se chtěla dopátrat filozofického a intelektuálního poslání, které se zdá být pro tato díla klíčové.

V humoreskách českého a maďarského spisovatele, které byly původně zveřejňovány časopisecky jako komentáře ke skutečnosti, můžeme nalézt obzvlášť důležité paralely. Jsou důvodem k tomu, že vskutku existuje jakási duševní a intelektuální příbuznost obou autorů. Domnívám se, že ještě lépe než žánrová nebo tematická příbuznost je sblížuje popsání intelektuální atmosféry meziválečné střední Evropy a to nezávisle na povaze jednotlivých národních literatur.

Nejdříve bych chtěla obrátit pozornost na formální stránku humoresek obou autorů a hlavní rysy výstavby jejich textů. Následně se soustředím na tematickou podobnost vybraných textů, což bude výchozím bodem pro zamýšlení se nad otázkou komiky jednotlivých textů a nad využitím komična k popisu vážných jevů.

### 3.3. Obyčejnost versus neobvyklost

První vlastnost, která spojuje humoresky obou autorů, je konfrontace obyčejnosti, každodennosti, dokonce jisté triviality s něčím fantastickým až zázračným. Samozřejmě se tato konfrontace stává zdrojem komiky založené na kontrastu. Podle Dagmar Mecné komický efekt v žánru humoresky se zakládá na: „[...] konfrontaci každodennosti a neobvyklosti, strnulého postoje a životní změny, malého obzoru a nepříjemné, nepředvídané zkušenosti, upozorňující na relativnost kritérií jednání a hodnocení.“ (Mecná 2004: 258) Základní vlastností humoristických impulzů, na což upozornil už Aristoteles, jehož teorii pak rozšířil Immanuel Kant, je inkongruence, tj. nesoudržnost zakládající se na tom, že dochází k „popření vytvořeného očekávání ve

výsledku objevení se fenoménu, který je málo pravděpodobný.“ (Kucharski 2009: 20)

Tato konfrontace opozic, dvou kontradiktorních jevů demaskující jejich nekoherentnost, nachází obvykle u obou autorů dva možné způsoby realizace:

1. Do každodenní, ze všech hledisek triviální situace neočekávaně proniká nějaký neobvyklý element, který diametrálně výchozí situaci mění.

2. Neobvyklá a nepravděpodobná situace je výchozím bodem pro celou historii, která se nakonec ukáže být zcela každodenní, předvídatelná a schematická.

Podívejme se na několik příkladů pro lepší ilustraci dějových schémat, o kterých jsem se zmínila výše. Příkladem realizace prvního z nich mohou být následující texty:

„Glorie“ z pera Karla Čapka, v níž zkušený bankovní úředník potrestaný za chybu, kterou neudělal, velkoryse promine nervóznímu nadřízenému a neprozradí, kdo je vskutku zodpovědný za přestupek. Díky tomu dostává nečekaný dar z nebes – svatozář, která svítí nad jeho hlavou až do chvíle, kdy v něm začnou vítězit negativní a primitivní pocity nenávisti vůči lidem.

Čapkův „Zázrak na hřišti“, v němž autor popisuje ve všech ohledech každodenní situaci fotbalového zápasu mezi mužstvy dvou škol, během něhož se pod vlivem horlivé modlitby jednoho z fanoušků začínají dít zázraky a míč bez ohledu na to, kdo do něj kopne, míří vždy do branky nepřátelského týmu; tato magie končí v momentě, kdy se fanoušek začíná modlit o „pravděpodobnější“ zázrak a klást Bohu konkrétní podmínky.

„Setkání“ F. Karinthyho popisuje schematické setkání milenců po mnoha letech. Tito milenci se nakonec ukazují být hmyzem s několika páry nohou.

Druhé narativní schéma, kdy dochází ke konfrontaci zázračnosti s trivialitou, je výrazně viditelné v humoresce „Čert“ K. Čapka. Ve třetím dějství Dvořákovy opery „Čert a Káča“ se neočekávaně objevuje opravdový čert a prezentuje divákům své taneční umění, což se však nesetkává s

nadšením větší části publika, které považuje toto neobvyklé představení za znehodnocení mistrovské opery a demonstrativně odmítá potlesk.

„Muž, který dovedl létat“ je humoreska o neobvyklé schopnosti vznášet se, která však zmizí pod vlivem nedůvěřivého zkoumání ze stran „odborníka“, nevěřícího na zázraky a neschopného zázraky akceptovat.

„Dopis z vesmíru“ F. Karinthyho formou paměti přibližuje dobrodružství obyvatele Marsu, který přistává na Zemi a postupem času se mění v „člověka“, jenž musí čelit všem banálním a každodenním problémům.

„Historie“ F. Karinthyho, spojená s fenoménem cestování v čase, vypráví příběh jednoho z účastníků bojů v 1. světové válce, který přenesený do budoucnosti musí na maturitní zkoušce odpovídat na otázky spojené právě s vojenským tažením v období 1. světové války.

Existuje také méně početná skupina textů, které jsou jakousi mutací dvou výše zmíněných: triviální situace je oživena fantastickým elementem, aby na konec opět zvítězila každodennost a lidská malichernost. Příkladem může být humoreska „Právní případ“ od Karla Čapka, v níž neopatrný řidič vjede do davu truchlících. Z rakve vypadne nebožtík, který zázrakem vstane z mrtvých. Pak po svém „zachránčí“ žádá odškodné za morální škody spojené s neočekávaným vzkříšením.

Obdobnou diferenciaci, která je přímo spojena s první, je možné použít i v případě typologie hrdiny v žánru humoresky, v nichž vystupují absolutně schematické postavy: pracovníci bank, taxikáři, fotbaloví fanoušci, roztržití řidiči - konkrétní společenské typy, vybavené tuctovými vlastnostmi. Schematismus těchto postav je však ve většině případů mistrně narušován a pomalu ničen: úředník v bance dostává svatozář, neopatrný řidič může vzkřísit zemřelého, fotbalový fanoušek má paranormální schopnost teleportovat předměty, jiný člověk začíná sám od sebe létat atp.

Ke druhé skupině patří postavy nevšední, nadpozemské, neobvyklé: čert, tančící před publikem, mimozemšťané,

divný hmyz. Zároveň jsou tyto postavy vybavené nelidskými a nadlidskými vlastnostmi, pomalu ničené trivialitou a banalitou. Mimosmšťanovi začínají chybět peníze a musí začít pracovat, aby si vydělal na živobytí, člověk, který se dokáže teleportovat v čase a prostoru, je vysmíván profesorem na maturitní zkoušce atp. Právě v tomto aspektu spojování fantazie a reality je dobře vidět, že jak Čapek, tak Karinthy jsou především humoristé a teprve pak satirici, což se nakonec shoduje s diferenciací, kterou navrhla Halina Sawecka – satirik se drží skutečnosti a humorista se skrývá v imaginaci, medituje nad člověkem, ale rovněž pozoruje realitu. (Sawecka 1994: 25) Je však třeba zdůraznit, že u některých autorů humoreska může také obsahovat satirické a pamfletové podtóny (Vargová 2011: 2010).

Ke konfrontaci schematismu s elementy fantaskna oba autoři využívají rovněž prostor. Pro dějiště svých humoristických příběhů obvykle zvolili prostředí maloměsta, což je typické pro humoresku, jejíž rozkvět je možné datovat do 19. století. Děj se odehrává ve specifickém prostředí – v prostředí typickém pro bezvýznamné úředníky, taxikáře, maloměstské lékaře, což zůstává ve velkém kontrastu s neočekávanou změnou děje a objevením se zázračných elementů či magie. Zároveň tento kontrast, střet dvou vylučujících se světů, není příkrý a nepříjemný, protože se nejedná o kontrast intenzivní, ale chvilkový, což, jak zdůrazňuje Julian Krzyżanowski, nevyvolává silný otřes (Krzyżanowski 1949: 563).

### 3.4. Prameny komiky u Čapka a Karinthyho

Podle teorie Henriho Bergsona smích nevyvolává to, co je mechanické, stereotypní a stále se opakující (Bergson 1977: 76). Bergsonova teorie komiky zaujala mladého Čapka natolik, že v roce 1914 v časopisu „Přehled“ zveřejnil delší recenzi Bergsonova eseje „Smích“, v níž souhlasí s hlavními domněnkami francouzského filozofa a jeho teze považuje za novátorské



(Čapek 1984b: 395-396). V humoreskách českého a maďarského autora automatismus a schematismus vyvolávají komický efekt dvojitým způsobem: jistému schematismu očekávání podléhá samotný čtenář, který je neočekávanou změnou situace vytržen z vlastního strnutí a sám se začíná smát své naivitě, pak je v nich komika zautomatizovaného světa, triviálních činností, které vykonávají lidé-loutky; tato komika je u Čapka a Karinthyho rozbita pomocí elementů z oblasti magie a pohádkovosti.

Oživujícímu přehodnocování pomocí smíchu jsou podrobeny také jisté ustálené motivy a literární žánry. Humoreska o mimozemšťanovi paroduje populárně-naučnou literaturu, v další humoresce jsou parodovány postupy typické pro literaturu pro ženy. Populární literatura s celým svým inventářem stereotypních motivů a námětových schémat se pro oba autory stává nepřehlédnutelnou inspirací a ve střetu s pohádkovostí jsou tato schémata ničena pomocí humoru.

Pokud se podíváme na analyzované humoresky z hlediska komiky, bude jasné, že oba autoři využívají stupňování napětí, aby zakončili svůj text inteligentní pointou, anebo aby cíleně konfrontovali vysoké a nízké, triviální a patetické. Již výše zmiňovaná teorie nekoherence ve spojení s teorií kontrastu nejlépe ukazuje podstatu komiky u Čapka a Karinthyho, u nichž se humor rodí z hlubokého rozporu mezi formou a obsahem, ze vzájemné konfrontace elementů, které se k sobě nehodí (Lindvall 2001: 263).

Díky neslučitelnosti je, kromě dosažení komického efektu, odhalována také mnohoznačnost světa. Z tohoto rozporu, vnitřního napětí, rozdělení skutečnosti do dvou elementů, může vzniknout jak smích, tak pláč, které mohou obdobně, jak je tomu v případě komiky a tragiky, stát vedle sebe a vzájemně se nevylučovat. V jednom ze svých raných článků Čapek vedle sebe staví právě elementy tvořící protiklady, které jsou v neustálé interakci a vyvolávají komický efekt: hloupost oblečená do hermelínu, patos v převlečení harlekýna, vlas v polévce serióznosti, skutečnost v křivém zrcadle (Čapek 1984a: 51). Každá vážná a nevážná věc v sobě

nese zárodek své vlastní negace, stačí se na ni jen podívat z jiné perspektivy, obrátit ji vzhůru nohama, prozkoumat ji s použitím přiměřeně silné čočky mikroskopu, postavit ji vedle jiné věci, abychom dostali neočekávaný výsledek. Dříve nebo později žádný element světa nebude s to vzepřít se takovým zákrokům. Obzvláště u Čapka, ale také u Karinthého, je výrazně vidět mechanismus prezentování reality ve dvou vzájemně se doplňujících aspektech, na což upozornila Alena Hájková. Opozice jsou ukázány pomocí různých forem, které zpočátku tvoří jednotu, ale za chvíli se dostávají do kontrastů. Tohoto efektu autoři dosahují pomocí ironie, paradoxu, hry na pomezí reality a fantazie, smíchem hořkým a smíchem žoviálním (Hájková 1988: 261).

Protikladné smysly ukazované jako jednotu generují smích: „Všechno, co je nesouměřitelné – velké průvody, velké námahy, které vedou k výchozímu bodu, napětí, které končí ničím, gesta a postoje, které neskrývají svou prázdnotu – v převládající míře vyvolávají komický efekt.“ (Plessner 2004: 86). Zároveň se pod povrchem směšnosti, komiky, skrývá relativita světa i jeho každého elementu, z něhož je vystavěn. Artur Schopenhauer viděl příčinu smíchu v nesouladu mezi imaginací a skutečností: „Smích vzniká pokaždé ne jinak, ale kvůli rozporu, který si člověk najednou uvědomí – rozporu mezi nějakým pojmem a reálnými předměty [...], smích je pouze vyjádřením tohoto rozporu.“ (Schopenhauer 1995: 128) Vznik smíchu je také spojen s kontrastem a antinomií, které jsou, jak je patrné, nedělitelnou součástí každé věci člověkem subjektivně poznávané. Fungování tohoto mechanismu vysvětluje Władysław Chłopicki, když píše, že jeden, dva, nebo více předmětů lze nejdříve vidět prizmatem jistého pojmu, a pak se stává samozřejmým, že tento pojem lze na ně aplikovat pouze z velmi jednostranného úhlu pohledu. (Chłopicki 1995: 10) Až postupem času dochází k odkrývání složitosti světa a jeho relativity a také jeho nedefinovatelnosti.

Ve dvou humoreskách, inspirovaných prostředím právníků, je velmi výrazně viditelná relativita lidských činů. Zároveň se v těchto textech zrcadlí překvapivá tematická

příbuznost. Český spisovatel se v textu „Až budou soudit diplomati“ vrací do jednoho pro svou tvorbu klíčových motivů, který ho výrazně inspiroval např. v „Knize apokryfů“ nebo v noetické trilogii. Existuje-li jedna pravda nebo existuje-li více verzí pravdy? V případě textu ze sbírky „Bajky a podpovídky“ se tento motiv dočkal nové, pozoruhodné realizace. Jedná se o zdánlivě jednoznačný případ vraždy, který se však pod vlivem důsledné relativizace během soudního přelíčení stává něčím nejednoznačným a pravda se tímto způsobem ztrácí a rozplývá do něčeho nejistého. Autor komickým způsobem, který je však také velmi ostrý a ironický, ukazuje mechanismus systematického relativizování jistých objektivně existujících jevů, aby nakonec prezentovat absurditu celého případu.

Obdobný námět zpracoval F. Karinty v humoresce „Výpověď“. V první výpovědi pachatel jednoznačně uznal svou vinu, že zardousil svého známého kvůli penězům. Následně v dalších výpovědích úplně z toho přiznání vycouvá a nakonec říká, že se vlastně oběť zardousila sama. V obou textech plní důležitou komickou funkci jazyk, který pomáhá realitu zastříť natolik, že se tato realita stává nejednoznačnou a nekoherentní. Každá pravda se může s pomocí rafinované manipulace stát svým pravým opakem. Tohoto výsledku oba autoři dosahují prostřednictvím hyperbolizace, která je dokonalým prostředkem pro demaskování mechanismů, které řídí svět. Toto zjištění zůstává v souladu s definicí humoru, podle níž jeho podstatu tvoří „[...] relativní krása a relativní dobro a úkolem humoristy je jejich vyhledávání pod tlustou vrstvou různých nedostatků, to znamená tam, kde by vedle obecně přijatých pojmů tyto hodnoty neměly existovat.“ (Dziemidok 1967: 98) Samozřejmě otázka relativizování schémat pomocí slov zajímala Čapka neustále, což je obzvlášť vidět na příkladu zmíněných apokryfů (Bariaková 2011: 298-300), které vznikaly v rozpětí téměř dvaceti let (1920-1938). Pravdu je možné hledat tam, kde zdánlivě není, ale je možné, že není tam, kde se její existence zda být samozřejmá.

### 3.5. Moderní věda v křivém zrcadle

Čapek a Karinthy zesměšňují také rozkol mezi teorií a praxí a zpochybňují neomylnost objevů současné vědy, obzvláště psychoanalýzy a psychopatologie, které když jsou příliš přeceňovány, vedou k absurdním zjištěním. U Karinthyho v humoresce „Studuji psychopatologii“ mladý adept lékařské fakulty, který je fascinován anomáliemi lidské psychiky, navštěvuje psychiatrickou léčebnu, aby v praxi prověřil své dovednosti. Během jednoho z rozhovorů bezchybně (jak se mu zdá) přiřazuje symptomy ke konkrétnímu případu a identifikuje nemoc. Na konci se ale dozvídá, že nemluvil s pacientem, ale s ošetřovatelem, nespokojeným se svou mzdou. Čapek využívá analýzy snů v humoresce „Josef Egyptský“ a tvoří absurdní apokryf, v němž biblický Josef faraonovi nabízí výklad jeho snů, které prozrazují panovníkovu skrytou homosexualitu, jeho incestní sklony a Oidipův komplex a vše vyděšenému monarchovi „vědecky“ dokazuje. Komiky je dosaženo v obou případech prostřednictvím hyperbolizace skutečnosti a ukázání absurdnosti lidského vnímání světa. Lidé se křečovitě drží toho, co přijali za svou pravdu, za něco jistého, a takto vyvozují urychlené a nesprávné závěry. V obou případech se jedná o šíravou satiru na vědátorství a přílišné teoretizování zbavené racionálních základů.

Autoři demaskují lidskou hloupost a naivitu, protože člověk může být velmi snadno zmanipulován jakoukoli teorií, když nebere v úvahu, že svět je mnohem složitější. Každý element skutečnosti, jak jsem již dříve napsala, v sobě obsahuje jistý háček, potenciální možnost být svým vlastním opakem. Velké teorie jsou velmi náchylné k manipulaci a v momentě, kdy je tato manipulace demaskována a my vidíme prázdnotu, iluzi, nicotu, se často objevuje smích, který je sám o sobě relativní, protože v sobě spojuje radost z objevení něčeho nového a smutek z poznání pravdy (Chlopicki 1995: 6).

### 3.6. Nerealizované možnosti - možnosti skutečnosti

Zdá se, že klíčem k pochopení skryté vrstvy Čapkových a Karinthého humoresek mohou být dva texty, v nichž se objevují myšlenky charakteristické pro Čapka. Překvapivou je však podobnost těchto motivů s tvorbou Karinthého. Tyto texty nejsou typické, a pokud jde o žánrové zařazení, nehodí se k tradičnímu pojetí humoresky, ale umožňují nahlédnout do filozofických názorů obou autorů. Čapek v textu „O fantasií“ rozebírá otázku mnohosti možností, které jsou obsaženy v člověku, ale nejsou realizovány. Obdobné motivy je možné najít především v Čapkově románu „Obyčejný život“, v němž obyčejný železničář v sobě nese mnohé postavy, kterým nebylo dáno rozvinout se. Člověk se tedy jeví jako stále nerealizovaná možnost. Všechno, co člověka obklopuje, se skládá z mnoha vrstev a nikdy není dokončené. Exemplifikaci této teze je možné najít právě v textu „O imaginaci“: když se díváme na děti, které si hrají na pískovišti, zjistíme, jak mnohadimenzionální je svět dítěte možná právě kvůli tomu, že děti v sobě ještě neutlumily tento milion možností, který v nich je. Chlapec může být vojákem, pilotem, lékařem, ale chvíli poté se změní v krotitele divokých zvířat anebo v hasiče. Písek, v němž si děti hrají, se stává skvělým stavebním materiálem, takže je možné z něho něco uvařit nebo si hrát na obchod a prodávat ho jako mouku nebo cukr. Samozřejmě nejpodstatnější úlohu ve všem hraje neomezená lidská představivost. Každý element skutečnosti získává nové tvary a nová použití díky kreativitě člověka, který silou imaginace dokáže změnit plochý a nudný svět v nejzajímavější předmět bádání. Předmět zůstává stejný, záleží jen na tom, kdo se dívá.

Shodný motiv využívá maďarský spisovatel v textu „Pole“, který je stejně jako v případě Čapkovyho textu těžké označit za humoresku. Pod vlivem jiné percepce každého z přihlížejících se pole stává skvělým místem pro vojenský výcvik, bojištěm, pro obchodníka je však zdrojem finančního

příjmu, pro malíře inspirací nového obrazu a pro básníka je předmětem reflexe krásy světa. Vnímání skutečnosti nezáleží na objektivně existujících elementech, ale na pozorovateli, kteří se na tyto elementy dívají a ony elementy interpretují. Stejný mechanismus zachytil Čapek v románu „Povětroň“, kde osudy bezejmenného, v bezvědomí ležícího letce poznává čtenář prostřednictvím čtyř odlišných interpretací.

Jak píše Halina Sawecka, humorista se často přiklání k zdůrazňování tragických aspektů světa, které se skrývají za komickými aspekty, takže má jakýsi vyostřený smysl pro relativitu věcí (Sawecka 1994: 25). Oba autoři díky tomu, že vedle sebe umísťují paradoxní elementy, elementy, které se k sobě nehodí, odhalují relativitu a nejednoznačnost světa. Jednoduchý úředník je zároveň moderním světcem, úředníkem se svatozáří. V roztržitém řidiči je skrytá síla vzkřísit mrtvé. Pravda a skutečnost se ukazují jako mnohvrstevné. V posledním okamžiku jedna nepatrná událost dokáže změnit vyznění celého příběhu a zcela obrátit jeho původní smysl. V každém elementu skutečnosti se tají možnost jiné interpretace, která otevírá různé cesty a eliminuje jednoznačnost. Samozřejmě je to také příležitost ke zneužití a oba autoři si to dobře uvědomují.

Mohlo by se zdát, že v žánr humoresky jsou vepsány omezené možnosti, co se týče konstrukce intelektuálního poslání. Ale humoreska přece jen může odhalit podstatu světa. Stává se to jako by nechtěně, bez velkých slov a zbytečného uvažování, a přece nakonec dochází k demontáži monolitické vize skutečnosti a k ukázání rozmanitých meandrů života. A proto v případě Frigyese Karinthého i Karla Čapka je těžké určit přesnou hranici mezi humoristou a filozofem. V jejich tvorbě se humor a hlubší reflexe vzájemně prolínají (Domokos 2003: 363). Rozpor mezi lidským plánem a jeho realizací, mezi přáním a jeho splněním je možné označit za situační komiku. Ve skutečnosti tato disonance, disonance na hlubší úrovni, odhaluje absurditu lidských činů, lidskou bezbrannost a nemožnost utéct před náhodou, která může udělat čáru přes rozpočet všem lidským plánům. Disonance a absurdnost

lidského konání nejsou však jen zdrojem frustrace a utrpení (Krzyżanowski 1949: 566). Čapek a Karinthy pouze potvrzují jejich existenci.

### 3.7. Mnohost a nejednoznačnost jako hodnota

Díla Karla Čapka a Frigyesa Karinthyho učí přijímat svět v jeho celé mnohosti a nejednoznačnosti, učí se tomuto světu divit, ale zároveň akceptovat jeho nesnadnou složitost. Odvolávají se na všem známé pravdy a za chvíli zesměšňují jejich schematicismus a ukazují další interpretační možnosti. Obracením perspektivy ožívují zkostnatělou serióznost světa. Falešná monumentalizace je narušena a začíná převažovat skepse. Komika se tímto způsobem stává jedním ze základních estetických způsobů osvojování skutečnosti (Hájková 1988: 260). Zkostnatělost, automatismus jsou rozbité a zneškodněné pomocí mnohorozměrné perspektivy humoru. Tímto se Čapkovy a Karinthyho humoresky zařazují do bohaté tradice děl, v nichž „[...] humor spočívá ne v tvoření fantaskních kombinací, ne ve slovních hříčkách, ale v poctivém nahlížení na skutečnost ze dvou stran: dobré a špatné, velké a malé, světlé a temné.“ (Garczyński 1989: 19) Humoresky tedy obsahují svéráznou interpretaci světa, ukazují relativitu smíchu a vážnosti, relativitu pravdy a omezenost lidských možností percepce. Humor je způsobem dívání se na svět, jak jej definoval samotný Čapek v kontextu humoru Jaroslava Haška (Čapek 1986b: 669), a v žádném případě se neomezuje výhradně na věci svojí podstatou vtipné. V Čapkově tvorbě a v tvorbě Karinthyho je tomu přesně naopak – skrz humor jsou odhalovány věci vážné a závažné, a smích, jak připomíná Mátyás Domokos, se stává prostředkem k odhalování pravdy a plní jak u Karinthyho, tak u Čapka především úlohu poznávací a demaskující (Domokos 2003: 363). „Směšné samo o sobě nemůže být vlastně nic, krom člověka,“ jak píše Jan Orlický (Orlický 2003: 39), a právě člověk je umístěn do centra Čapkovy a Karinthyho světa.





#### 4. „KAŽDÝ POTŘEBUJE TROCHU POUŠTĚ“<sup>6</sup>, ANEB SAMOTA JAKO HODNOTA. ÚVAHY NA OKRAJ CESTOPISNÉ TVORBY KARLA ČAPKA, ZBIGNIEWA HERBERTA A SÁNDORA MÁRAIHO

##### 4.1. Cesty k samotě

Komplexní a definitivní zodpovězení otázky týkající se podstaty a sémantické náplně pojmu „samota“ je už hned od počátku odsouzeno k nezdaru. Ti, kteří se podstatu samoty pokoušejí pojmenovat, jsou zákonitě chyceni do pasti dvou úhlavních nepřátel každého vědce: ambivalence a paradoxnosti. Filozofové, sociologové, antropologové, literární vědci, psychologové a mnozí další, zkoumající samotu, se neustále potácejí mezi Skyllou dvojznačnosti a Charybdou protikladnosti.

Samota totiž patří k jevům, které jsou každému člověku důvěrně známé. Všichni jsme jakýmsi „odborníky na samotu“ a v určitém životním momentě získáváme, a ne vždy dobrovolně, potřebné zkušenosti. Na druhé straně je však samota zároveň jevem cizím a výsostně podezřelým. Je to spíše než strnulé a nehybné trvání, dynamický, stále se měnící stav (Dybeľ 2009: 7). I to tedy ztěžuje ucelený výzkum samoty.

Stačí se podívat na komplikovanou síť sémantických konotací se slovem „samota“ spojených, která obsahuje, ne vždy synonymické, výrazy jako „osamělost“, „izolace“, „alienace“, „odloučenost“, „opuštěnost“, „osamocenenost“, „soukromí“, „vykořeněnost“, „odcizení“, „vyděděnost“, a dokonce „outsiderství“ ...

<sup>6</sup> Arabské přísloví převzaté ze studie M. Modrzejewské-Świgulské „Samotność jako koniecny warunek tworzenia“ (Modrzejewska-Świgulska 2007: 185-196).

Samotu lze tedy chápat jako jev zcela individuální, spojený s vnitřním světem každého člověka. Slouží však rovněž k popisu celkového stavu společnosti, k charakteristice mezilidských vztahů a jejich proměn. Je s ním spojena jak negativní, tak pozitivní valorizace, ačkoli v běžném pojetí je samota hodnocena spíše negativně. Stačí však krátké pozastavení se nad touto otázkou, abychom uviděli celé komplikované spektrum tohoto fenoménu: samota může být nechtěná, může být prokletím, může být však i dlouho očekávanou spásou. Dvojaké, pozitivní i negativní, aspekty samoty lze názorně ukázat na příkladu vývoje lidské osobnosti: v dětství je samota chápána jako izolace a alienace a může mít pro celkový vývoj osobnosti dítěte ničivé následky. Ale už v pubertě se stává potřebnou, dokonce nezbytnou ke konstituování lidské povahy; člověk totiž začíná žít jako jedinec zodpovědný za své vlastní činy (Sujak 1997: 100-101).

Podobné rozporů rovněž přináší studium filozofických přístupů k fenoménu samoty. V závislosti na škole, proudu, směru nebo módě na poli filozofie byla samota hodnocena kladně, anebo záporně (Domeracki 2008: 9). Zastavme se tedy u jednotlivých způsobů chápání samoty, abychom pak mohli získané poznatky prakticky využít u analýzy literárních textů.

V archaických společnostech ti, kteří porušili tabu, byli od ostatních izolováni, což prakticky znamenalo trest smrti. Samota byla ztotožňována s vyhnanstvím, s izolací a lidé žijící mimo společnost byli považováni za šílence či podivíny (Dybeľ 2009: 13). Tento přístup nachází vysvětlení v Aristotelově filozofii, podle níž je člověk tvorem společenským. Je zoon politikon, je bytostí, která se plně realizuje právě jen jako občan, tedy člen většího celku - státu. Proto tedy člověk pro dosažení vlastní kompletnosti musí mít vedle sebe vždy vztažný bod - druhého člověka (Aristoteles 1964: 6.) Tato teze samozřejmě vylučuje pozitivní hodnocení samoty. Kolektiv je nadřazeným pojmem nad individuem a člověk podle řeckého filozofa není ze své podstaty soběstačným, je stvořen pro život ve společnosti (Aristoteles, 1964: 8).

Vedle tohoto proudu se však vyvíjelo chápání samoty jako stavu, v němž člověk může najít pravdu a krásu, v němž se prostřednicím rozjímaní a kontempace přibližuje k absolutnu. S touto myšlenkou přišli pythagorejci, kteří dobrovolnou samotu vyzdvihovali jako cestu k moudrosti (Domeracki 2004: 38). Toto pojetí se realizovalo dvojím způsobem: za prvé jako přesvědčení o jisté aristokratičnosti vybraných jedinců, kteří jen v kontaktu se sebou samými mohou dosáhnout poznání. Podmínkou však je, že opustí společnost a právě tímto gestem se vysvobodí z jistého společenského „vězení“. Za druhé jako životní cesta středověkých poustevníků, asketů, žijících mimo societu. Člověk-poutník-poustevník se stává opravdovým člověkem právě v tom momentu, kdy dokáže žít mimo společnost, která ho vychovala a dala mu pevné základy (Piecuch 2006: 93-94). Ve středověku došlo k výraznému otevření se směrem k samotě, která byla chápána jako možnost reflexe lidské existence (Dybel 2009: 14).

Novověk přináší v chápání samoty další změny. Na protipólu Aristotelova pojetí se nachází myšlení Jeana Jacquesa Rousseau, který právě v ponoření se do vlastního nitra vidí cestu k poznání podstaty lidskosti. Člověk začne nezávisle a samostatně přemýšlet teprve tehdy, když o samotě najde vlastní cestu k vyřešení nejpalcivějších a nejzákladnějších otázek. Plné uvědomění si své vlastní osobnosti je možné až po vzdálení se od kolektivního vědomí, formovaného v procesu socializace (Wadowski 2006: 230-231). Jak shrnuje Domeracki od počátků dějin lidstva mezi sebou soutěží dvě hlavní metanarace: individualistická a komunitaristická (chápaná široce, ne jen v návaznosti na americký směr politické filozofie), podle nichž je samota hodnocena pozitivně (individualismus), nebo negativně (komunitarismus). Doplnující je třetí metanarace, snažící se o propojení obou stanovisek (Domeracki 2008:10).

Samota patří k fundamentálním otázkám lidské existence, je však zároveň terra incognita, je jedním z nejméně prozkoumaných problémů lidské existence (Domeracki 2006: 16). V dnešním světě dochází k bagatelizaci tohoto jevu, který

je považován za jeho samozřejmou součást (Domeracki 2004: 35). Filozofická reflexe fenoménu samoty se však jeví natolik podstatnou, že Domeracki dokonce postuluje potřebu vzniku zvláštního odvětví filozofie věnovaného pouze otázkám samoty. V tomto kontextu nabízí pojem „monoseologie“ (z řečtiny monosé – samota, logos – věda), zahrnující výsledky bádání mnoha odvětví humanitních věd (např. sociologie, psychologie, literární vědy, antropologie), a odlišuje jej od „monoseosofie“ (z řečtiny - monosé – samota, sophia – moudrost), jakési filozofie samoty, která by se vyvíjela v rámci „monoseologie“ (Domeracki 2006: 16).

Dalším aspektem ztěžujícím výzkum tohoto fenoménu je, že samota jen v ojedinělých případech vystupuje „osaměle“, tj. velmi často spoluexistuje s jinými jevy, což občas zneumožňuje její klasifikaci. Samota se objevuje spolu s pomíjivostí, utrpením, strachem, absurditou, nepochopením, nevěrou, svobodou, individualismem, originalitou, talentem, jedinečností, autenticitou (Domeracki 2006: 22). Proto je samotu velmi těžké vyextrahovat z jiných jevů těsně s ní srostlých a spojených. Zde je opět nutné upozornit na skutečnost, že pojmy, které Domeracki vyjmenovává, mohou mít jak negativní, tak pozitivní nádechy, což opět svědčí o ambivalentnosti samoty.

I přes všechny výše zmíněné důvody nelze však pochybovat o tom, že samota jako fenomén sloužící k popisu stavu člověka i celé dnešní společnosti je opravdu podstatnou. Dokonce se zdá, že dnešního člověka a svět, v němž žije, nelze charakterizovat bez alespoň letmého dotknutí se této problematiky. I přes negativní aspekty samoty, chápané jako izolace a alienace, je třeba stále zdůrazňovat její pozitiva a snažit se z této životní zkušenosti vytěžit co nejvíce. Ambivalentnost pojetí samoty výstižně zrcadlí jazyky germánské, což ukazuje angličtina i němčina. Adjektiva *alone* a *lonely* (v němčině *allein* a *einsam*) a substantiva *aloneness* a *loneliness* (v němčině *Alleinsein* a *Einsamkeit*) diferencují stav, kdy je člověk sám (což automaticky ale neznamená, že se cítí osamělý) a kdy je opravdu osamělý (Parszutowicz 2006: 165).

V západoslovanských jazycích toto rozlišení není tak výrazné, což ztěžuje terminologickou přesnost. To, že vedle

nás není druhý člověk, neznamená vždy, že jsme osamělí, že pociťujeme tíhu samoty. Naopak to, že vedle nás někdo je, automaticky neznamená, že nemůžeme pociťovat osamělost.

Samota plní podobné funkce jako ticho a tma. Díky ní je člověk schopen přesněji vnímat okolní skutečnost. Kvůli tichu a tmě člověk musí, podobně jako v případě samoty, více spoléhat na vlastní imaginaci, musí naslouchat vnitřnímu hlasu a otevřít se úplně tomu, co se mu ve spleti barev, zvuků a lidských hlasů zdálo nepodstatným a co vždy přehlížel. Paralely mezi tmou, tichem a samotou zde však nekončí. Podobně jako tma a ticho může samota vyvolávat pocity sklíčenosti, může být spojována s pocitem prázdnoty. Paradoxně právě ticho nám dává možnost rozlišit všechny zvuky, které k nám pronikají; tma nám umožňuje vidět výrazněji celou paletu barev a odstínů. Podobně samota prohlubuje všechno to, co jsme získali v kontaktu s druhým člověkem. Naše individuální já se konstituuje právě v momentech osamění, když máme chvíli pro tak potřebnou reflexi. Ticho je čekáním na slovo, tma je čekáním na světlo a samota je očekáváním druhého člověka. Lidská totožnost bezpochyby vzniká a formuje se v kontaktu s druhým člověkem, vzniká v dialogu s odlišností, ale konečnou formu získává právě v momentu ticha, tmy a samoty, ve chvíli, kdy lidskou mysl nic neruší. Ve tmě se člověk dokáže dívat vnitřním zrakem a v tichu může naslouchat vnitřním hlasům. Tma zostřuje lidský zrak, ticho zostřuje lidský sluch a samota vyostřuje lidské smysly tak, aby jedinec mohl lépe pochopit druhého člověka i sebe sama. Samota se z tohoto pohledu jeví užitečnou, motivující, vzácnou a smysluplnou (Domeracki 2008: 9). Elżbieta Sujak přirovnává samotu ke snu, který je pro každého člověka nezbytný k tomu, aby mohl normálně fungovat, který slouží k potřebné regeneraci sil (Sujak 1997: 102). Samota je šancí k lepšímu poznání světa a sebe sama, je něčím, co povzbuzuje lidskou kreativitu, co nemusí nutně vést k uzavírání se před světem a jinými lidmi. Nelze poznat druhého člověka bez poznání sebe sama, čehož však člověk může dosáhnout jen o samotě.

## 4.2. Samota na cestách

K situacím, které jaksí nenásilně připravují člověka na zkušenost samoty, je vydání se na cestu. Zkušenost poutnictví, přítomná ve všech kulturách a náboženstvích, měla vést, právě skrze pocit samoty, k duchovní obrodě a k bližšímu kontaktu s absolutnem (Bratuň 2003: 67). Mottem této kapitoly se stalo arabské přísloví: „Každý potřebuje trochu pouště“, protože jak ve východní, tak v západní kultuře znamenalo vydávání se na poušť otevírání se novým zážitkům i možnost kontemplace (Modrzejewska-Świgulska 2007: 185). Cestovatel dobrovolně opouští svůj domov, stává se na delší nebo kratší dobu „poutníkem“, „cizincem“. Samota na cestách je sice stavem přechodným, netrvá dlouho, může však být pociťována o to intenzivněji. Cestovatel-samotář je vytržený z víru každodennosti. Najednou je odkázán jen sám na sebe, je vzdálen tomu, co je mu blízké a důvěrně známé, je vytržen z rodinných a společenských vztahů (Macura 1987: 41). Díky tomu se může stát citlivějším vůči světu, vůči ostatním lidem, může tak získat potřebný odstup od sebe sama a od svých problémů a co je důležité, může konečně zahájit vnitřní dialog a otevřít se vlastním pocitům.

Tak tomu bylo hlavně v 19. století, kdy cestování získalo význam existenciální zkušenosti a poutník - vyděděnec se stal jedním ze základních typů romantického hrdiny (Hrbaťa, Procházka 2005: 76). Cestovatel-poutník je zbaven elementárního pocitu „patřičnosti“ a „sounáležitosti“, je „vytržen ze svých každodenních kontextů“ – z kontextu rodiny a práce, z kruhu přátel či spolupracovníků. Stojí nahý, bez pomocných berliček zvyků, tradic, bez svého rodného jazyka, sám proti novému světu. „Romantický poutník chodí především pěšky, potuluje se krajinou, jeho pohyb je iracionální. Tato specifická existence má jakési záhadné poslání. Poutník cestu spíše hledá, často i bloudí, cesta je osud, volání a mámení. [...] Poutník je stále nešťastný, žene ho vnitřní trýzeň, je to osamělá postava.“ Takto o kontextu romantických cest Karla Hynka Má-

chy píše Josef Kroutvor, který však vnímá také druhou tvář autora „Máje“ a vidí v něm také člověka na cestách – turistu (Kroutvor 2010: 248).

Samota paradoxně nemusí vznikat jen tehdy, kdy došlo k porušení jistých relací a vztahů, samota je totiž elementární lidskou zkušeností, je součástí lidského údělu ještě předtím, než jsou navázány vztahy s okolím (Domeracki 2004: 36). Teprve druhý typ samoty, „samota sekundární“ vzniká porušením jistých svazků a lze ji rozdělit do několika kategorií, např. samota sociální (přetržení svazků s jistou komunitou), samota náboženská (pocit přetržení pout spojujících člověka s absolutnem) a další (Domeracki 2004: 37-38). Člověk, který se vydává na cestu, může tedy opětovně zakusit samotu původní a elementární, samotu jako při narození, kdy se musel orientovat v neznámém a cizím světě a hledat souvislosti, nacházet podobnosti a rozdíly, naslouchat cizím hlasům a opětovně hledat své vlastní místo.

Samota na cestách je tedy jakýmsi návratem k přirozenému stavu. Je dobrovolná a jejím iniciátorem-hybatelem je člověk sám, nikoli jeho osud. Člověk je elementem aktivním, není obětí, ale činitelem, který sám rozhoduje o svém osudu. Je zároveň izolován od přebytku impulzů každodennosti, je chráněn od povrchních kontaktů (Sujak 1997: 101), protože sám může určovat cíle své cesty a sám vybírá to, co je pro něho důležité. Samota na cestách je chvilková, jelikož vždy existuje možnost předčasného návratu, tzv. „zadní vrátka“ samoty. Tím pádem se jedná spíše o samotu „na zkoušku“, o samotu, která není definitivní.

Samota existuje v úzkém spojení s lidskou tvořivostí. A zde opět dochází k odhalení ambivalentnosti tohoto jevu, což zdůrazňuje polská badatelka Agnieszka Gawron: „Samotność jawi się tu jako warunek twórczości literackiej, ale też twórczość jest na tę samotność najlepszym antidotum.“ „Samota se jeví jako podmínka literární tvorby, ale tvorba je zároveň nejlepším lékem na tuto samotu.“ (Gawron 2006: 29) Tvůrci píší, malují, komponují, a takto utíkají před samotou. Ale samota sama je také základní podmínkou kreativity. Sa-

mota během cest byla uměleckými kruhy velmi často vnímána jako útek od trýznivé a svazující společnosti, vysvobozením ze světa každodennosti (Zaworska 1980: 41), což bylo blahodárné z hlediska tvořivosti. Právě na pozitivní stránku samoty jako nutné podmínky pro vývoj kreativity upozornil anglický psychiatr a badatel Anthony Storr, který se snažil na příkladu analýzy osudů několika slavných osobností ukázat, že právě díky samotě mohly v úplnosti rozvíjet své schopnosti a talent, protože samota nutí člověka stále znovu a znovu objevovat vlastní nitro (Storr 2010: 14).

K podobným výsledkům dospěla Elżbieta Sujak: „Bez samotności nie może rozwinąć się wielka indywidualność ani wielkie dzieło. Wśród kryteriów wyróżniających nieprzeciętne osobowości psychologia wymienia (jako tendencję do samorealizacji) potrzebę co najmniej odosobnienia okresowego.“ „Bez samoty se nemůže vyvinout ani velká individualita, ani velké dílo. Psychologie mezi kritéria, kterými se vyznačují mimořádné osobnosti, řadí (jako tendenci k seberealizaci) potřebu alespoň časově omezené izolace.“ (Sujak 1997: 101-102) Podle Elżbiety Kowalské-Dubas může člověk ve své tvořivosti překračovat ambivalenci samoty a hledat v ní tvůrčí dimenze (Kowalska-Dubas 2007: 165). A právě cestování k tomu nabízí vynikající příležitost.

### 4.3. Středoevropské křižovatky cest a samoty

Syntéza kategorie samoty a cesty může být mimořádně plodná a inspirativní (Dybel 2009: 28). Samota totiž, jak bylo zdůrazněno výše, může povzbuzovat lidskou tvořivost a cestování dodává nové impulzy. Samota je na druhé straně i důsledkem jistého vystoupení z řady, cenou, kterou musí tvořivý jedinec zaplatit za odstup od vidění světa. Z tohoto úhlu pohledu se kontext samoty a cestování literárně nadaných jedinců jeví maximálně výhodným.

Na příkladu cest tří velikánů středoevropských literatur - Karla Čapka, Sándora Máraiho a Zbigniewa Herber-



ta – se pokusím sloučit tyto dvě kategorie a podívat se, jaké výsledky dává toto prolínání ve sbírkách „Italské listy“, „Na cestě“ a „Barbar v zahradě“.

V tvorbě každého z těchto tří spisovatelů vypovídají cestopisy jako by mimochodem o základních principech jejich tvůrčí metody. Cestopisné texty jsou jakýmsi publicisticko-esejistickým doplněním jejich tvorby a rozhodně je nelze považovat za texty vznikající jen příležitostně. Potenciál cestopisu jako žánru, který dokáže vyjádřit nejen autorův vztah ke světu, ale i vztah ke svému vlastnímu nitru, je nepřehlédnutelný: „[...] autor přináší do struktury textu sám sebe jako jediné měřítko světa, je protagonistou příběhu, jeho duševní obzor, vzdělání a zkušenosti vymezují, co z nově poznané reality vybere a jak tyto nové poznatky zhodnotí.“ (Bočková 2007: 445) Cestopisnou tvorbu všech tří spisovatelů spojuje to, že samota v nich je většinou vnímána pozitivně. Je chápána jako dar, možnost a šance přiblížit se k člověku a najít k němu úzkou pěšinku porozumění.

Cesty a cestování lze považovat za podstatný element Čapkovy metody poznávání světa i člověka. Dokladem toho není pouze jeho tvorba ryze uměleckého charakteru, ale také jeho kritické články a korespondence (Janiec-Nyitrai 2011b: 89-104). V celé tvorbě Karla Čapka hraje motiv cest a cestování důležitou roli. Dokonce lze celou jeho prozaickou a dramatickou tvorbu zkoumat v kontextu cestopisného žánru (Soličová 2011: 528-545).

Osudy maďarského spisovatele a kosmopolity Sándora Máraiho lze charakterizovat jako osudy homo viator, člověka cestujícího neustále, i když ne vždy z vlastní vůle. V jeho tvorbě se zrcadlí samota člověka násilně zbaveného kořenů, duchovní vlasti, která mizí se zánikem rakousko-uherského impéria. Hrdinou mnoha jeho děl je člověk-měšťan, kterému symbolicky zemřeli všichni příbuzní, a který s příchodem 1. a 2. světové války postupně přichází o to, co konstituovalo jeho duchovní vlast. Rozklad tohoto světa Márai např. zobrazuje v částečně autobiografickém románu „Zpověď“ nebo v beletrizovaných memoárech „Země, země!“ Hořký epilog jeho díla

však napíše sám život: Márai emigruje a stává se cizincem ve světě Západu, který se zprvu zdál být jeho kulturním domovem.

Polský básník a esejista Zbigniew Herbert odjíždí do světa za zcela jiných podmínek, přestože pocit izolace je mu také důvěrně znám. Své cesty na západ a do kolébky kultury – na jih – podniká po 2. světové válce, kdy příslušnost střední Evropy k západnímu civilizačnímu okruhu nebyla zdaleka samozřejmostí. Samota tedy přirozeně v jeho cestopisných textech získává jiné dimenze, i když s cestopisy Máraioha a Čapka ji spojuje výrazný pozitivní aspekt.

Ve všech třech cestopisech se objevuje motiv cesty jako výsostně individuálního zážitku. Samota na cestách se stává vzácným darem. Všichni autoři se výrazně distancují od davu turistů vyzbrojených baedekery a fotoaparáty (Janiec-Nyitrai 2012: 68-69). Samota získává podobu „samoty naruby“ – nemá sloužit alienaci a distancování se od světa, spíše se jedná o možnost bezprostředního vstřebávání zážitků bez lidí-zprostředkovatelů, bez knih-průvodců, které nabízejí jednostranný výklad světa.

Cestování otevírá možnost ponořit se sám do sebe a vnořit se do odlišností: odlišnosti světa, zvyků, tradic... Márai se zdá být nejosamělejším z trojice spisovatelů, protože dává výrazně najevo, že více vidí a vnímá, cítí intenzivněji a pojmenovává výstižněji než obyčejný smrtelník. Je vidět jeho elitářský vztah k lidem a ke světu. Krutá a demaskující všednost či průměrnost věnovaná v textu „spolucestovatelům“ odhaluje nepřekonatelné rozdíly mezi Máraiem a ostatními turisty. Zdá se, že Márai rezignovaně prohlašuje: „Vše, co je lidské, je mi cizí.“ Noří se do své samoty individualisty, ze všech sil se snaží stranit davu, který společně cítí, prožívá a povrchním způsobem komentuje vše, co vidí (Márai 2011: 85-86). Lidé se řídí „stádním instinktem“, protože mají strach ze samoty, z prázdnoty vlastního „já“ a povrchní kontakty volí jako menší zlo. Nejsou s ostatními proto, že je potřebují a cítí se s nimi dobře, ale protože se bojí sebe sama a své vlastní vnitřní prázdnoty (Schopenhauer 2000: 177).

Samota cest maďarského spisovatele může mít však také světlejší, pozitivnější tvář, tak jako pocit dokonalé svobody a lehkosti v londýnském parku: „Czasami myślę, że życie nie może podarować mi czystszeo i bardziej niezmaconeo poranka, niż kiedy idę na spacer przez wrześniowy park całkowicie obcego miasta, w którym nie znam nikogo, nie mam żadnych zobowiązań, gdzie nic mnie szczególnie nie cieszy, ale też nic szczególnie nie boli, a na samym dnie tej obojętnej obcości, tylko na tyle, na ile ogrzewa dłoń ukryty w niej zapalony papieros, mam świadomość, że żyję.“ „Občas mě napadá, že život mi nemůže darovat čistší a opravdovější chvíle než ráno, kdy jdu na procházku zářijovým parkem v úplně cizím městě, v němž nikoho neznám, v němž nemám žádné závazky, kde mi nic obzvlášť nedělá radost, ani mě nic obzvlášť nebolí, a uvnitř tohoto lhostejného odcizení, jen natolik, nakolik mou dlaň zahřívá v ní skrytá zapálená cigareta, si uvědomuji, že žiji.“ (Márai 2011: 138-139) Samota v cizím prostředí znamená úplně osvobození se od všech konvencí a mezilidských vazeb. Samota na cestách v celé své úplnosti dovoluje pocítit krásu být člověkem.

V Máraiho cestopisu lze slyšet ozvěny hlavních témat objevujících se v jeho díle – velkou, nepřekonatelnou osamělost člověka, který přišel o to, co pro něj bylo nejvzácnější, o „svůj“ svět. Kontemplace o uměleckých památkách ve Florenci ho nutí formulovat otázku, na niž se snažil najít odpověď po celý svůj život: „Co robić, jeśli człowiek wewnątrznie nie ma już nic wspólnego z epoką, w której żyje?“ „Co dělat, pokud člověk nemá už nic společného s epochou, v níž žije?“ (Márai 2011: 117) Márai zde vyslovuje pocit nejniternější existenční samoty, samoty, kterou už nikdo a nic nemůže vyplnit či utlumit. Podobně v roce 1941, dívaje se na Evropu ničenou 2. světovou válkou, vzpomíná na cesty po Evropě, jež byla dříve společným domovem všech lidí, kteří tvořili jednu velkou rodinu (Márai 2011: 197).

Nostalgie po světě, který odešel, doprovází na jeho cestách po Evropě také Zbigniewa Herberta. Polského básníka a esejistu ale spíše láká představa velkého kulturního dě-

dictví, které spojuje občany západní kulturní oblasti. Herbert se obloukem snaží překlenout vzdálenost mezi minulostí a dneškem. V samotě nevidí prázdnotu, ale příležitost k navázání mezigeneračního dialogu. Během samotářských cest po západoevropských městech, muzeích a knihovnách se snaží o vzkříšení oné velké evropské rodiny, jejíž kořeny sahají hluboko do antiky a k počátkům křesťanství. Samota na cestách dovoluje Herbertovi najít a reaktivovat ztracené pouto, ztracenou vazbu k minulosti. Zde je také skryté obecnější poslání Herbertova cestopisu, který vznikl v době, kdy byly preferovány cesty spíše na východ. Snaží se totiž upozornit na příbuznost středoevropské kultury s kulturou západní a jižní. Herbert se ze svých cest do minulosti vrací přesvědčen o tom, že v celém vesmíru není osamělý, neboť je dědicem těch, kteří žili před ním: „Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności.“ „Ještě nikdy jsem se silněji neutvrdil v hřejivé a uklidňující jistotě: jsem občan Země, dědic nejen Řeků a Římanů, ale téměř i nekonečna.“ (Herbert 2004: 19)

Právě samota cestování ukázala Herbertovi jeho souměřitelnost s velkou rodinou, v níž nikdy nebyl a ani nebude sám. Samota je v tomto pojetí pravým opakem alienace, izolace či vykořeněnosti. Samota a život ve společnosti jsou mezi sebou úzce propojeny, a právě z toho vyplývá paradoxnost těchto dvou zdánlivě se vylučujících pojmů, což zdůrazňuje Jan Wadowski: „Paradoksalność samotności może polegać na tym, że muszą doświadczyć jej dogłębnie, aby lepiej pojąć kwestię wspólnoty. Bez innego nie ma samotności, a bez wspólnoty nie ma samotności. Człowiek nieustannie balansuje między samotnością a wspólnotą.“ „Paradoxnost samoty může spočívat v tom, že ji musím zakusit zevrubně a hluboce, abych mohl lépe pochopit otázku společenství. Bez jiného člověka neexistuje samota, ani bez společenství neexistuje samota. Člověk neustále balancuje mezi samotou a společenstvím.“ (Wadowski 2006: 242) Proto nepřekvapují Herbertovy reflexe týkající se celého lidského společenství právě v kontextu samoty.

Samota na cestách přináší také možnost přímého, nezprostředkovaného zážitku. Svět už není poznáván a objevován prostřednictvím informací získaných „z druhé ruky“. Herbert sám stojí uprostřed uměleckých památek, uprostřed světa známého z obrazů, ilustrací, poezie a svojí rukou se nadšeně dotýká dórských sloupů: „Bědě mógł za chwilę pójsć tam, przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunać ręką po rowkach kolumny. Trzeba uwolnić się, oczyścić, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikowych informacjach.“ „Za chvíli budu moci tam jít, přiblížit obličej ke kamenům, prozkoumat jejich vůni, přejet rukou po žlábcích sloupu. Je třeba se uvolnit, očistit, zapomenout na všechny fotografie, grafická znázornění, která jsem viděl, na všechny informace z průvodců.“ (Herbert 2004: 25-26) Samota mu dovoluje vrátit se k elementárnímu citění a vnímání světa, osvobozuje ho od interpretací, od předem daných vizí, od skutečnost zamlžujících pohledů. Herberta, podobně jako Máraiho, dráždí masový turismus, který z člověka činí loutku znuděně sledující obrázky prezentované v průvodcích (Herbert 2004: 35).

Samota se tedy jeví jako jediná možná šance uvidět svět nešablonovitě, objevit svět sám pro sebe, umožňuje individuální prožitek. Organizované zájezdy, jakýsi protiklad osamělého a tvůrčího poznávání světa, jsou jistým ohrožením subjektivního objevování toho, co člověka obklopuje, svědčícím o uniformizaci člověka a Herbertem jsou hodnoceny zcela negativně (Herbert 2004: 61). Samota totiž umožňuje ztratit se v labyrintu minulosti, v labyrintu významů a tradic a od člověka samotného vyžaduje značné úsilí pracného nalézání cesty zpátky. Osamění i jistá izolace od světa, ale také bezprostřední zážitky jsou podle polského cestovatele nutnou podmínkou k niternému prožívání světa, jinak bude výsledkem „objevování světa“ jen povrchní dojem a průměrné zážitky (Herbert 2004: 82).

U Čapka v „Italských listech“ se zdá být pozoruhodnou perspektiva cizince-dítěte, který se díky tomu, že je ponořen do cizího světa, může ptát na základní věci a zapomenout na všechno, co se dříve naučil. Samota a ponoření se do neznámého

prostředí ho dokáže jako by opětovně přenést do období dětské nevinnosti, v němž žádné otázky nejsou naivní. V jenom z fejetonů s příznačným názvem „V boží dlani“ Čapek srovnává sám sebe jako cestovatele se svatým Františkem, pokorným a odevzdaným tomu, co přinese další den. Je jako dítě. Kvůli tomu, že nemluví italsky, si připadá jako člověk, který se opět vrátil do dětství a krutá pravidla světa dospělých pro něho neplatí (Čapek 1960: 39). Tímto připomíná středověké poutníky, kteří dokázali najít prapůvodní krásu v osamoceném cestování, protože právě mlčení a vnitřní odevzdání se je podmínkou kontemplativního aspektu samoty (Domeracki 2008: 19-20).

Čapek dokáže poznávat svět s dětskou otevřeností a důvěrou, dokáže pominout každodenní zkušenost i svět, ze kterého přichází. Nové země jsou pro něho výzvou a s velkým nadšením se dává do poznávání toho, co je neznámé a pohádkové: „Pěkní jsou italští královští námořníci, takoví malí modří kluci, a pěkné jsou válečné lodi, a vůbec lodi: plachetní, parníky, bárky s šafránovými plachtami, šedivé torpédovky s krásnými kanóny, zavalité transportní lodi; každá loď je krásná a zaslouží ženské jméno. Proto snad jsem jako chlapec chtěl být námořníkem, a ještě dnes na Lidu jsem sledoval mizející bílou plachtu, která to brala někam na východ, a ty bílé plachty mne lákaly daleko a nekonečně víc než tenhle bílý papír, na němž beztoho neobjevím novou zemi.“ (Čapek 1960:12-13) Ono čerstvé, jako by panenské vidění světa je postaveno do protikladu k masovému turismu, který se Čapkovi, podobně jako Máraimu a Herbertovi, naprosto protiví. Český spisovatel se dokonce posmívá cizincům, kteří drží baedeker v ruce a nejsou schopni bez něj udělat ani krok.

Čapka a Herberta láká prostor kultury a umění. Tak jako středověcí poustevníci hledali místo k reflexi a osamělému rozjímání, tak se oba autoři, i když s použitím odlišných metod: Herbert vybavený odborným studiem pramenů, což přidává jeho esejím odborný ráz, Čapek spíše jako fejetonista (Janiec-Nyitrai 2012: 61-63), skrývají ve světě vytvořeném člověkem, hledají inspiraci, nezpřetrhané nitě tradic vinoucí se

mezi lidskými pokoleními. Cesta na jih pro ně znamená oživující samotu, samotu, která umožňuje naslouchat minulosti. Nejlépe je onu oživující vlastnost samoty vidět v Herbertově cestopise: samota umožňuje Herbertovi spojení s celým lidstvem a jeho odkazem; na jedné straně mu umožňuje opuštění lidí, na straně druhé ho k lidem přibližuje.

Ve všech cestopisech si lze všimnout pocitu svobody, který samota na cestách nabízí. Samota je souhlasem s individualismem, je totožná s opuštěním „davu“, s odvratem od konvencí. Cestovatel se může plně odevzdat pozorování světa a jeho celistvému vnímání. Samota na cestách a střet s jiným světem také znamená osvobození se od „zavazadel dosavadního myšlení“, jak názorně píše maďarský spisovatel (Márai 2011: 53-54).

Samota nadaných jedinců, umělců, kteří dokáží vnímat svět intenzivněji, i přestože destinace jejich cest nejsou natolik exotické, připomíná samotu velkých objevitelů - Kryštofa Kolumba nebo Ameriga Vespucciho. Novými světadíly, které objevují, jsou nejen oni sami, ale také lidé, které na cestách či po návratu domů potkávají. Cizina je jako poušť, která umožňuje vrátit se k novému, neúnavnému vidění světa. Tím pádem Čapek, Márai i Herbert stojí před světem známým i neznámým zároveň, světem, který je nutné teprve poprvé okusit a uvidět na vlastní oči, který je v jeho podstatě potřeba stále znovu a znovu objevovat a pojmenovávat. Nicméně podmínkou je zapomenout na to, co již viděli a poznali. A právě v tomto může výrazně pomoci samota.

Cestování je příležitostí k tomu, aby člověk mezi dvěma světy zase našel sám sebe, což zdůrazňuje Vladimír Macura: „Neobyčejnost neznámého prostředí spolu s vytržením lyrického hrdiny z každodennosti aktualizují fakt vnímání, přidávají zaznamenávaným reáliím na naléhavosti. Do středu pozornosti se tudíž dostává sám dotek subjektu s novou skutečností, dotek, který je vlastně bez prehistorie, ale i bez budoucnosti, takže je od počátku poznamenán časností a míjením, ale současně subjektu nabízí možnost obrody. Básnický cestopis se tak často otevírá poezií básnickovy smyslové

očisty, překonání dosavadních životních a literárních klišé.“ (Macura 1987: 35) Samota na cestách je totiž šancí opětovně najít zdroj tvůrčí inspirace, šancí osvobodit se od konvencí.

Samota aktivuje tvůrčí a originální pohled na svět „známý z knih“, umlčuje interpretace světa nabízené ostatními lidmi, učí nás dívat se na svět „neunavenýma očima“, pomáhá vysvobodit se z pasti „pohodlí vševědění“, pomáhá znovu objevovat už dávno objevené.

#### 4.4. Samota tvůrce a samota cestovatele

Během cest umělců-individualistů – Čapka, Herberta a Máraiho – se spojují a vzájemně rezonují dva druhy samoty: samota umělce, tvůrce a samota cestovatele. Svědectvím a výsledkem tohoto vzájemného pronikání se dvou „samot“ jsou cestopisné texty, které ukazují, že negativní aspekty samoty lze překonat a izolovanost a alienaci změnit v cestu k sobě samému.

Na svých cestách, s použitím různých metod a způsobů vnímání, se Čapek, Márai a Herbert dokázali vysvobodit z negativně vnímané samoty a nečekaně dokázali pocítit sounáležitost k široce chápanému lidskému společenství, k „celoevropské rodině“. Samota na cestách paradoxně vedla k prohloubení mezilidských vztahů.

Pozitivní aspekt samoty se tedy realizuje v případě, kdy se jedná o jev dočasný a pomíjivý, o jakousi předeheru dalších kontaktů s lidmi. Jak píše Czesław Piecuch: „[...] wiadać, że samotność z wyboru może mieć pozytywny sens tylko jako moment przejściowy i przygotowujący do nawiązania prawdziwej komunikacji z innymi ludźmi. Jako taka dopiero właściwie wzbogaca jednostkę i przyczynia się do jej rozwoju osobowego.“ „[...] je vidět, že dobrovolně zvolená samota může mít pozitivní smysl pouze jako přechodný okamžik a období připravující nás k navázání skutečné komunikace s ostatními lidmi. Takový druh samoty obohacuje jednotlivce a ovlivňuje jeho vnitřní vývoj.“ (Piecuch 2006: 99)



Z cest, stejně jako „z osamění“, se člověk může vrátit bohatší o nové zkušenosti, moudřejší a otevřenější vůči ostatním. Ona „poušť samoty“ z arabského přísloví umožňuje prohloubit porozumění mezi lidmi a stává se nezbytnou pro lidskou tvořivost.

Podle Elźbiety Kowalskiej-Dubas není z perspektivy smyslu lidské existence na zemi samota ani dobrá ani špatná, nepodléhá hodnocení, protože pouze sám člověk jako individuální bytost ji pozitivně nebo negativně valorizuje (Kowalska-Dubas 2007: 165).



## II.

### 5. „MY, VÝROBCI FANTAZIÍ...“ SEBEREFLEXE TVŮRČÍHO PROCESU V ROMÁNU „POVĚTRŇ“ OD KARLA ČAPKA

Karla Čapka nejen jako spisovatele, ale také jako literárního a výtvarného kritika a teoretika přitahovaly vždy otázky spjaté se samotnou podstatou literatury, s procesem její tvorby, s beletristickými i novinářskými žánry. Stačí zde zmínit soubor „Jak se co dělá“, v němž se zabývá otázkami spojenými s jednotlivými etapami vzniku filmu, novin a divadelních her, nebo „Marsyas čili na okraj literatury“, kde se ve středu pozornosti nachází periferní, odmítnuté umění. Neposlední místo pro poznání Čapkových názorů na uměleckou tvorbu zaujímají i kritické články věnované tvorbě jiných autorů, což zdůrazňoval zejména olomoucký literární badatel, znalec Čapkova díla, Oldřich Králík: „Není sporu, že v obecných úvahách o umění i v kritických statích prozradil Čapek mnoho o své tvorbě, že to, co říkal o cizích knihách, může vystihovat jeho vlastní díla.“ (Králík 1970: 79)

Čapek rovněž přímo reflektoval svou vlastní tvorbu a sám ji interpretoval; tyto texty byly sebrány Miroslavem Halíkem v souboru „Poznámky o tvorbě“ (Čapek 1959b). Uvažování o tom, jak funguje lidská představivost, obsahují také Čapkova beletristická díla, např. povídka „Básník“ ze sbírky „Povídky z jedné kapsy“, v níž právě sled impresí a představ vzniklých v básnickově imaginaci vede k rozluštění kriminálního případu. Nicméně za zřejmě nejpropracovanější umělecké vystoupení, které lze označit za komplexní studium tvůrčího procesu, můžeme považovat román „Povětrň“, druhou část noetické trilogie. Čapek bez ostychu pootevřel dvířka své umělecké dílny, poodhalil tajemství literární tvorby, prozradil své umělecké „know how“ a na konkrétním příkladu ukázal „jak se může dělat román“.

## 5.1. Imaginace jako motor tvorby

Příběh neznámého člověka, „Povětrone“, který leží v bezvědomí na smrtelné posteli, čtenář poznává prostřednictvím tří vyprávěčů: jasnovidce, milosrdné sestry a básníka. Z hlediska tématu této kapitoly je důležité, na což upozorňuje i Wolfgang F. Schwarz, že ve všech třech rekonstrukcích lze vyprávěcí postupy označit za imaginární – jedná se o jasnovidcovu vizi, vyprávění snu a básnickou imaginaci (Schwarz 1998: 153). Nejpodrobněji je odhalena básnickova metoda práce. Jeho výpověď je ve srovnání s projekcemi dalších vyprávěčů delší a právě na ni se zaměřím v této kapitole.

V nevšední vyprávěcí perspektivě vzniká text vystavěný na zajímavém, novátorském principu povídky v románu, v níž básník jako autor téměř na každém kroku upozorňuje, že se jedná o pouhý fiktivní příběh. Příběh se rodí jako by před očima čtenáře. Samotný čtenář tak může předpokládat, že podobným způsobem je organizován také text nadřazený – celý román, jehož „švy“ autor (Čapek) skryl před čtenářovými očima mnohem lépe než autoři jednotlivých „povídok“. Jedním z hlavních motivů Čapkovy trilogie se takto stává nejen otázka poznání člověka, ale také sonda do nepoznaných hlubin lidské kreativity a sledování samotného procesu vzniku literárního nebo obecněji řečeno uměleckého díla. V širším kontextu je to tedy román o tom, jakými cestami člověk „dobývá“ skutečnost, jakými metodami ji poznává, k jakým interakcím dochází mezi poznávanou realitou a subjektem tuto realitu poznávajícím a v čem vlastně tkví tajemství jedinečnosti, originality a neopakovatelnosti umělcova pohledu.

U zrodu uměleckého díla podle básníka stojí dva druhy podnětů. Za prvé jsou to impulzy plynoucí ze samotného básnickova nitra, z jeho zkušeností a z těžce uchopitelných vnitřních záchvěvů. Za druhé jsou to podněty, které se k básníkovi dostávají z okolního světa. Pomocí „pohonné hmoty“ – imaginace – dochází ke spojení těchto dvou druhů impulzů,

těchto dvou jisker, a vzniká předpoklad zrodu uměleckého díla. Podnětem může být jedno slovo, věta vytržená z kontextu, gesto, vzpomínka, která padne na úrodnou půdu lidské imaginace a s použitím „živných látek“ (obsažených v člověku samotném) rostou, vyvíjejí se a získávají formu. Tyto dva vzájemně spojené podněty nashromáždí celý tvůrčí proces, a následně splývají a osamostatňují se jak od tvůrce, tak od okolního světa. Začínají žít vlastním životem (Čapek 1956: 149).

I přes nespoutanost tvůrčí imaginace, přes zdánlivou hravost a lehkost doprovázející samotný proces psaní, i přes výsledek v podobě literárního textu, který se zdál vzniknout jen tak mimochodem, přichází básník po delším uvažování na to, že tvorba je něco mnohem komplikovanějšího, že se nejedná jen o dobrodružství imaginace. „Domníval jsem se, že to všechno mně přicházelo samo od sebe jako v živém snu, a zatím je to výplod urputného inženýrského myšlení, které zkouší a zavrhuje, váže a předvídá.“ (Čapek 1956: 229) Tvůrčí opojení a radost z tvoření nechávají vzniknout iluzi, že: „To vše je sama příroda a žádné umělůstky, pane, píšu pouhým instinktem, sám nevím, proč, je to sama imaginace a intuice.“ (Čapek 1956: 229) Psaní neznamena jen odevzdání se fantazii, je to rovněž výsledek analytického myšlení, i když není možné vše předem naplánovat. „Věřte mi, že psát romány je činnost spíš podobná lovu než, řekněme, budování chrámu podle plánů předem.“ (Čapek 1956: 223) Umělecké dílo se tvůrci nezjevuje zničehonic, musí být spojeno se skutečností a zakotveno v ní.

## 5.2. Utrpení tvůrce – tvůrce jako membrána

Cena, kterou musí zaplatit vnímavá lidská bytost, bezradná ve světě, který se skládá z milionu mnohdy protichůdných impulzů, je vysoká. Básník-tvůrce se jeví jako mimořádně citlivá membrána, která se nikde nemůže skrýt před shlukem zvuků, vůní, pocitů, které ji neustále obklopují a útočí na ni.

Musí čelit mnohohlasu různých signálů, které vysílá svět. Jeho vypjaté a nesmírně křehké smysly vnímají nejtišší šepot, zachycují nejjemnější závany větru, které pak rostou do podoby křiku a vichřice. Právě to básníka odlišuje od ostatních smrtelníků.

Básník je jako zrcadlo, které chtě nechtě musí odrážet skutečnost, musí reagovat na každý impuls, nemá možnost utéct před návalem podnětů. Celá skutečnost, každá její složka křičí, útočí na všechny básníkovy vyostřené smysly. Takto pojatý svět lze označit jako svébytnou past, v níž se jemnost, senzibilita a básníková vnímavost stávají prokletím. Svět vysílá protikladné signály, kterým se básník nemůže vyhnout, které ho nenechávají ani minutu v klidu a zatahují jej do svého dění. Básník hořce sděluje svou trýzeň: „Mít jednou pokoj od té hrozné osobní účasti.“ (Čapek 1956: 151) Každý projev skutečnosti, každý mikroelement světa se stává podstatným a je součástí básníkovy osobního údělu. Tvůrce nemůže k ničemu zůstat lhostejný, k ničemu se nemůže stavět nezaujatě, protože ho na každé z jeho cest doprovází prokletí nucené účasti. Sám sebe se táže: „Řekněte, proč musím prodělat každou lidskou bolest?“ (Čapek 1956: 151) Je obdařen darem, anebo prokletím vypjaté, téměř chorobné empatie, která ho neopouští ani na chvíli.

Díky těmto mimořádným schopnostem básník dokáže vnímat velmi výrazně jak krásu, tak ošklivost a dokonce hrůzu světa. Vidí jej v mnoha dimenzích, vnímá jeho směšnost a vznešenost, a právě to dokáže zprostředkovat těm, kteří nejsou obdařeni podobným darem. Tvůrce nemá utěšovat, „hladit“, ale ukazovat pravdivou podstatu jevů, jejich tragiku a výsměch (Čapek 1956: 221). Cílem každé tvorby je podle básníka provokovat, což přináší katarzi a nakonec vede k ulehčení v utrpení. Tvůrce musí zatřást „zkonatělou duší čtenářovou“ (Čapek 1956: 222), vytrhnout ho z vyjetých kolejí jeho pohodlného života. Tímto se Čapek blíží k výstižnému výroku Franze Kafky: „Kniha musí být onou sekerou na zamrzlé moře uvnitř nás.“ Vyslovení krásy a ošklivosti světa pomáhá snést nesnesitelnost lidského

údělu: „Nakonec se snad ukáže, že i já snímám utrpení tím, že vyslovuji, jak to bolí.“ (Čapek 1956: 221)

Vedlejším účinkem takového střemhlavého zatracení sebe sama ve svém vlastním díle je zbavení se tíhy vlastní identity. V průběhu vzniku nových identit se tvůrce vzdaluje svému vlastnímu „já“. Dokáže se konečně vysvobodit z hrozně tíhy vlastních zkušeností, které ho chtě nechtě omezují (Čapek 1956: 224). Na příkladu jednoho z oblíbených triků dobrodružné literatury, který Čapek využil i v „Povětroni“, básník názorně předvádí mechanismus převtělení se do někoho jiného, což vede k vysvobození se, k získání odstupu od svého vlastního života a k intenzifikaci prožitku: „Ztratit paměť, to vlastně musí být jako začínat se vším znova, přestat být tím, čím jsme byli, to je, kamaráde, něco jako vysvobození.“ (Čapek 1956: 239) Dochází k vyostření smyslů, tvůrce získává nové identity, v nichž jako v golemově trupu může podnikat nové cesty, dobývat neznámé a neobjevené světy, poháněn jen vlastní touhou poznávat. Jeho neomezený tvůrčí duch získává jakoby nové tělo, mladé a silné, odolné vůči nemocem nudy a každodennosti, prostřednictvím něhož se může teleportovat, kam jen chce.

Osvobození se od vlastní paměti, od omezujícího krunýře vlastních zkušeností může vést k rozšíření identity a přiblížení se k druhým (Šolícová 2011: 532). V krajních případech dochází k úplnému splynutí s postavami a světem, vytvořeným v básnickové imaginaci. Tvůrce srůstá se svým tvorem, sám se stává tkání textu. Svět bez osobních impulzů, plynoucích z básnickových zkušeností, nemá šanci stát se živým a pravdivým. „Ach, člověče, to je to divné: ono není tak docela jisto, že ten život je jen vymyšlen, a když se tak na to dívám, řekl bych, že to byl můj vlastní život. To jsem já. Já jsem to moře i ten muž, ten polibek vydechnutý z temného stínu úst patří mne, ten muž seděl pod majákem na Hoe, neboť já jsem seděl pod majákem na Hoe [...]. To všechno jsem já, nic si nevymýšlím, jen vyslovuji, co jsem a co je ve mně. [...] Abyste věděl, to jsem já: já jsem ten člověk, který nedoletěl.“ (Čapek 1956: 230)

### 5.3. Touha po poznání jako hlavní motivace

Hlavním důvodem věnování se umělecké tvorbě a každé tvořivé činnosti je touha po poznání, která provází každou etapu vzniku díla. Nestačí jen vidět a vnímat skutečnost, je třeba se k ní stavět aktivně, je třeba chtít vidět více. „Mně nestačí, co vidím, chci vědět víc.“ (Čapek 1956: 150) Cesty poznání jsou však klikaté, a dopátrání se pravdy paradoxně vede skrz fikci a iluzi: „Mé řemeslo je vymýšlet si, hrát si, předstírat.“ (Čapek 1956: 150), ale cílem je vždy poznání pravdy. Právě v tom spočívá paradoxnost tvorby. Vytváření iluze skutečnosti vede k poznání této skutečnosti a odhalení její podstaty. Tvůrce je rozpolcen mezi pravdou a iluzí pravdy, mezi skutečností a fikcí, a aby fikce, kterou básník vytvořil, působila pravdivě, musí sám této iluzi začít věřit. Čapek do úst básníkůvých vkládá názorný příklad, který odhaluje právě paradoxnost každé tvořivé činnosti: „Představte si kouzelníka, který ví, jak se vytahují z klobouku králíci, a současně věří, že je opravdu poctivě vykouzluje z poctivého klobouku. Jaké bláznovství!“ (Čapek 1956: 150) Poznávání pravdy je v tomto pojetí nerozlučně spjato s vytvářením fikce, která se pravdě podobá. Pravda a fikce tvoří dvě strany stejné mince, jsou s sebou nerozdělitelně spojeny a k pravdě se lze dostat rovněž prostřednictvím iluze: „Hle, fixní idea fantastů: honit skutečnost oklikami preludů. Myslíte-li, že nám stačí vyrábět iluze, jste na omylu, naše mánie je oblundnější: pokoušíme se o samu skutečnost.“ (Čapek 1956: 218) Básníkovy pokusy dostat se k pravdě, ke skutečnému životu prostřednictvím imaginace nejsou marné, právě naopak, vedou k odhalení podstaty skutečnosti, což zdůrazňuje Jiří Holý: „[...] již scéna, kterou viděl svou obrazností na počátku a znovu se k ní vrací na konci, se podobně odehraje ve skutečnosti – ‚Puls nitkovitý, agonie, dejte sem plentu, sestřičko‘ (2. kapitola) ‚Tep nehmatný, dejte sem, sestřičko, plentu‘ (38. kapitola)“ (Holý 2002: 175-176). Nemůže to být jen čirá náhoda.



Tvoření v Čapkově pojetí představuje nesmírně složitý komplex, je to těžká, úporná práce, ale zároveň jsou to okamžiky dokonalé lehkosti a štěstí, je to moment, kdy se fikce mísí se skutečností, sebetřýzeň s pocitem osvobození, nutnost se spontaneitou. Spisovatel, který vypráví příběh, vypráví sám za sebe, ale zároveň sám sebe obohacuje o impulzy plynoucí z okolního světa. Tyto impulzy vstřebává, zveličuje, zesiluje a stává se jejich katalyzátorem. Básník sám sebe a sobě podobně označuje za „výrobce fantazií“, protože právě imaginace hraje podstatnou roli v procesu tvoření, otevírá nové zážitky a obohacuje tvůrce. „Pokusím se vám znázornit, že jsme-li vedeni fantasií, překračujeme práh jakési nekonečnosti, práh světa neomezeného naší zkušeností, širšího než naše poznatky a obsahujícího neskonalé víc, než je nám vědomo.“ (Čapek 1956: 224)

Psaní je pro spisovatele samozřejmostí jako dýchání a spánek, neomezuje se jen na moment samotného zaznamenávání vět na papír. Nikdy nepřestává. Spisovatel píše neustále, shromažďuje pocity, impulzy, inspiraci. Tvorba je procesem nekonečným. Básník se nachází mezi protipóly přesvědčení o vlastní genialitě a o vlastní marnosti, každodenně musí prodělat hrůzu z marnosti světa a okouzlení z jeho krásy, musí čelit podmanivému kouzlu tvoření a vypořádat se s ním. Za své schopnosti vidět a vnímat více musí básník každý den platit vysokou cenu, ale díky tomu může zakusit krásu neomezené svobody.

Nakonec vzniká závažná otázka: proč je vypravěč v románu „Povětroň“ označován důsledně jako básník, i přesto, že „báseň“, kterou skládá, je vlastně textem zcela prozaickým a jeho teoretické úvahy jsou věnovány především próze? Zdá se, že toto pojmenování reprezentuje každého tvůrce, každou tvořivou bytost, která se snaží dostat pod povrch skutečnosti. „Básník“ to znamená „autor“, „spisovatel“, „umělec“, „tvůrce“, a nejen ten, kdo skládá básně. Jiří Pechar hledá provenienci tohoto označení v jistém plodném dialogu Čapkova „Povětroně“ s Rimbaudovou básní „Opilý koráb“ (kteřou Čapek na začátku své umělecké dráhy přeložil), který se

uskutečňuje v navození exotické atmosféry dobrodružství a bludného putování vzdálenými krajinami (Pechar 1988: 228).

Čapkův román z hlediska sebereflexe umělecké tvorby zaujímá výjimečné postavení také kvůli tomu, že v něm lze najít pro postmoderní dílo typické metafiktivní postupy – nacházejí se v něm pasáže, které upozorňují na fiktivnost celého příběhu, odhalují „švy“ na látce příběhu, schválně ničí čtenářovou představu, že se jedná o „skutečný“ příběh.

Čapek předběhl svou dobu a podobně jako tomu bylo v dalším románu – „Válce s Mloky“ – na formální úrovni experimentuje, a přibližuje se tak k nejmodernějším vypravěčským technikám. Nelze ho označit za postmoderního spisovatele par excellence, jelikož obsahová stránka jeho děl má výrazné kořeny v modernismu, nikoli v postmodernismu, ale názorový a hodnotový pluralismus, který se v jeho díle objevuje, je jakousi předzvěstí postmoderny (Janaszek-Ivaničková, 1988: 51). Rovněž vypravěčské sebereflexe, které uplatnil v románu „Povětroň“, patří k nejcharakterističtějším znakům postmoderního textu, kde samotné vyprávění příběhu splývá s vyprávěním o vyprávění příběhu.

Čapkovy sebereflexní pasáže o mechanismech tvůrčího procesu tvoří přirozenou součást románu „Povětroň“, neztěžují četbu a na rozdíl od metafiktivních postupů v mnohých postmoderních dílech nepůsobí samoúčelně. Nelze je považovat za pouhý ozvláštňující prozaický experiment. Uvažování o vztahu fikce a skutečnosti tvoří nepřehlédnutelný element Čapkovy tvorby a neomezuje se jen na literaturu: „[...] jejím trvalým doprovodem a inspirujícím impulzem je uvažování o roli, jakou hraje fantazijní fikce i mimo sféru literatury, v jejím periferním pomezí i v životě samém.“ (Pechar 1988: 225) Jsou doplňujícím elementem filozofické mozaiky noetické trilogie a významně přispívají k poznání člověka jako tvora tvořícího a realizujícího své člověčenství právě a především prostřednictvím tvorby.

## 6. PÁD DO PROPASTI. PROSTOROVÉ KATEGORIE NAHOŘE/DOLE V ROMÁNU „HORDUBAL“ KARLA ČAPKA

Čapkův román „Hordubal“, první část noetické trilogie, byl již od svého vzniku doprovázen jistou rozpolceností. Na jedné straně stál u zrodu díla skutečný příběh převzatý z novin – téměř bulvární a jednoduchá historie popisující vraždu sedláka, který se vrací domů po letech strávených v cizině – na druhé straně je tato próza označována za jeden z filozofických textů Karla Čapka<sup>7</sup>. Přirozeně vyvstává otázka, jakými způsoby autor dokázal transponovat prostý kriminální příběh do roviny univerzální a reflektovat v něm různé aspekty lidské existence jako například složitost motivace lidských činů, nejednoznačnost pravdy, neúprosné proměny společnosti, propojení života a smrti (Holý 2002: 165), a dokonce rozštěpení lidské osobnosti do několika dílčích paralelních „identit“ (Cravens 2000: 53). Komplexní zodpovězení této otázky vyžaduje analýzu mnoha románových rovin. V této kapitole se pokusím o nastínění jednoho aspektu, na němž budu demonstrovat Čapkovu techniku propojování těchto zdánlivě se vylučujících složek, tj. ukážu různé významy prostorových kategorií nahoře/dole a vysoko/nízko, které jsou v Čapkově díle zobrazeny. Reálným prostorovým entitám jsou přidány sekundární významy, což koresponduje s tvrzením polského teoretika Michała Głowińskiego o dualistické povaze prostoru: za prvé jako skutečného, v němž se člověk pohybuje a v němž žije, a za druhé jako symbolického, obohaceného o další významy (Głowiński 1978: 79). Metoda kontrastu, vnitřního napětí působeného alegorickou dvojnázností patří vůbec, jak píše Aleš Haman, k základním rysům celého Čapkova díla (Haman 2014: 176).

<sup>7</sup> Jiří Opelík upozornil na to, že noetická trilogie vznikala vlastně paralelně ke třetímu, filozofickému dílu „Hovorů s T. G. Masarykem“ (Opelík 2013: 143).

V případě Čapkova románu se na sebe pokládají, vzájemně se pronikají a doplňují dva interpretační kontexty prostorovosti. V kultuře hluboce přítomné vzorce spojené s vnímáním, prožíváním, pociťováním prostoru na jedné straně a archetypální univerzálie implementující do prostoru jisté významy na straně druhé. Tyto interpretační kontexty přirozeně vznikají na pozadí vyprávěného příběhu a v něm zobrazeného konkrétního prostoru. Cílem této kapitoly tedy bude vymezit a zmapovat různé podoby protikladu nahoře/dole, resp. vysoko/nízko, objevující se v Čapkově díle, ukázat, jaké přenesené významy tyto opozice získávají a v jaké funkci je autor využívá. Budeme sledovat, s použitím přístupu univerzalistického a sémiotického (Jedličková 2010: 88-89), proměny prostorových kategorií, spojených se samotným příběhem vyprávěným v románu, na kategorie univerzální, obecně lidské a filozofické, což nám pomůže ukázat mechanismus transpozice „jednoduchého příběhu“ převzatého z kriminální rubriky novin na filozofický příběh o tragismu lidského osudu, osamělosti, mezích poznání, nepochopení, prozření, hledání ideálů a hodnot, paradoxnosti a ambivalentnosti každého lidského činu.

## 6.1. Nahoře/dole čili peklo a nebe odcizení

Hlavní osu příběhu tvoří návrat sedláka Hordubala do jeho rodné vesnice Krivé. Hordubal se po několika letech vrací z Ameriky, kde v nelidských podmínkách těžil uhlí. Návrat je uchopen jako jistá pomyslná cesta na povrch, vysvobození z pekla, jak starý sedlák velmi často nazývá svou práci pod zemí. Dole znamená peklo, nesnesitelný žár, omezený prostor, v němž nemohla pracovat ani zvířata (Čapek 1965: 10). Hordubala držel při životě pocit užitečnosti jeho práce, vzpomínky na rodinu, na manželku Polanu a malou dceru Hafii, a myšlenky na milované hory, na poloniny, na prostor otevřený a neomezený. „Chvála Bohu, ne nadarmo jsem robotil; ale to horko v shaftu, dušinko, kdybys věděla, jaké peklo!“ (Čapek

1965:14) Po celou dobu svého pobytu, kdy houževnatě šetřil peníze pro své nejbližší, žil Hordubal ve dvou dimenzích – fyzicky byl připoután k pecku nelidské práce, ale v hloubi duše žil stále životem svých předků pracujících na polích, tvrdě vydělával na chleba jako horník, ale zároveň nikdy nepřestal pást krávy na poloninách. Proto mu byla Amerika vždy nesmírně vzdálená a cizí, nikdy tam nenašel pochopení a ani sám Ameriku nepochopil, protože nikdy doopravdy z Krivé neodešel. Pod vlivem nelidských zkušeností si začal Hordubal idealizovat svůj domov jako místo otevřené, svobodné, čisté, panenské, nejbližší jeho srdci. Cesta zpět do zaslíbené země však ukázala, že návrat do míst, která jednou opustil, už není možný. Chronotyp cesty často, mimo jiné, odhaluje i hrdinovy vnitřní rozpory, individuální zápas a hledání východiska z komplikované situace (Vargová 2011: 89). Také svět, který se Hordubalovi jevil jako vytoužené nebe, se pomalu mění v peklo, protože se mu odcizil a vzdálil stejně jako manželka a dcera. Pro nejbližší přátele přestal mezitím existovat jako Juraj Hordubal, ale stal se „tím Amerikánem“.

## 6.2. Nahore/dole čili pořádek a chaos

Po návratu do Krivé, když Hordubal nemůže najít své místo a cítí se opět izolovaný, se pro něho právě hory stávají synonymem harmonie, ztraceného klidu a světa, který během jeho pobytu v Americe zmizel. Svět pozorovaný z perspektivy hor se mu zdá být chaotický, řídicí se v neustálém spěchu, zbavený původního vyššího smyslu. „Dobře je tady, myslí si; a co tam dole – už ani sám nevíš. Hemží se tam lidé na dvorku, jeden překáží druhému, jenjen že se neservou jako kohouti.“ (Čapek 1965:39) Hordubal si uvědomuje, že ani tomuto světu už nerozumí, že na něj nestačí.

Během cesty do hor, na poloniny, se Hordubal postupně zbavuje vnitřního napětí, všechno to, co nechává za sebou – dceru, pro niž je „cizím mužským“, manželku, která se před ním schovává - se mu najednou zdá být nepodstatné.

„Divné, jak to všechno je odtud daleko, tak daleko, až teskno. Člověk sám – jako by se i na sebe díval z takové veliké výšky, jak pobíhá po dvorku, vzteká se a přemýšlí, a zatím je jenom takový mraveneček podrážděný, co neví kudy kam.“ (Čapek 1965:40) Jediným útočištěm před nepochopitelností světa, před jeho chaosem jsou právě hory a poloniny. V magickém prostoru hor Juraj konečně může najít ztracený klid a sebe sama. Ten prostý, negramotný sedlák dokáže meditovat a povznést se nad přízemní věci tohoto světa: „Ruce rozpjaty, leží Hordubal naznak: není Hordubala, není ani Polany – jen obloha a země, vítr a zvonění stád.“ (Čapek 1965:41) Hory se stávají azylem, jediným možným řešením, jak snést situaci, v níž se proti své vůli nachází (Čapek 1965:41). Prostor hor mu dává jedinečnou příležitost prožít rozštěpení vlastního nitra – dívat se na sebe s odstupem a pokusit se znova najít cestu k sobě, hory jsou prostorem zjevení (Mravcová 1999: 504-509). Hory mu poskytují možnost vrátit se opět do světa, který už dávno opustil a který jako by mezitím přestal existovat. To, co je umístěno nahoře, symbolizuje svobodu a poznání, které osvobozuje, to, co je dole, se podobá vězení (Čapek 1965:42). Takový způsob zobrazení prostoru hor se velmi často objevuje v literatuře, do opozic nahoře/dole jsou zabudovány opozice dobré/zlé.

Hordubal utíká před svými podezřeními, před ostatními lidmi a před sebou samým do hor. Podobně je tomu v případě Polany, která hledá útočiště (už ne v přeneseném smyslu slova) před Hordubalem nahoře, skrývá se na půdu, aby ji manžel nenašel. Instinktivně hledá místo, které je nejvzdálenější, protože to, co je dole, rovněž pro ni znamená vězení, utrpení a pokoření.

### 6.3. Polonina a rovina čili dva modely starého světa

Pomocí tematizace a obdaření smyslem kategorií prostorových popsal Čapek starý svět a opozice uvnitř něho. Hordu-

bal je zobrazen jako člověk hor a polonin, míst, kde je možné pást ovce a krávy. Štěpán Manya, který Juraje vystřídal po boku Polany, je člověkem rovin, člověkem koní, luk a pastvin. Zde si můžeme všimnout postavení opozic prostorových jako opozic slovanského a neslovanského (maďarského) živlu – Slované jsou spojeni s horami, Maďaři s rovinami, s pustou.

Pro Hordubala je rovina monotónní, prázdná, to, co je dole, je mrtvé a naopak to, co se nachází nahoře, obsahuje skryté tajemství, spirituální dimenzi a je, i přes svou surovost, plné života. Z perspektivy hor pozoruje rovinu a srovnává ji s poloninami: „Rovina. Odtud je vidět i rovinu. Modrá, rovná – jako moře, inu, taková pustina. Proto oni tak rychle jedou: smutná jim je cesta, člověk jde – jde, a jako by šlapal na jednom místě. Nešel by se do roviny jen tak dívat; kdežto tady – jako svátek, člověk může jít jenom za nosem, a pořád má proč jít dál.“ (Čapek 1965: 37) Poloniny a vrchy tvoří zcela jiný svět než je svět rovin. Je to prostor, který dává lidské cestě smysl, je to svět prostoupený tichem, kde není třeba ono ticho zničit zbytečným slovem.

Podobně lze vztáhnout prostorovou symboliku na opozici stáří – mládí. Starý sedlák Hordubal miluje kamenitá, téměř neplodná pole a poloniny, které živí klidné a poddajné krávy. Manya jako mladý, nebojácný, životem překypující čeledín je spojen s loukami a pastvinami, plnými života, obydlenými divokými koňmi. Hordubal je zobrazen jako „člověk krav“, silný, statečný, pracovitý, mírný. V protikladu k němu stojí čeledín Manya, „člověk koní“, vznětlivý, vášnivý, neukázněný. Opět se zde projevuje náznak opozice slovanské-neslovanské.

Každý z nich mírně opovrhne světem toho druhého. Mladý čeledín říká: „Jiný kraj, pane, bohatý, a jaká rovina! Například rybářský močál – celý zdejší kraj by se do něho vešel jako křivák do kapsy; a tráva, pane, tráva až po prsa.“ Manya mávl rukou. „Ech, všivý kraj tady, zaořeš, a jen kamení obracíš. U nás kopeš studnu, a pořád černá půda.“ (Čapek 1965:21) Hordubal je však navždy spojen s horskými, kamenitými poli: „Hordubal myslí na pole žitná a brambo-

rová, jež Polana prodala. Pravda, samý kámen, ale nebyl-liž tam kámen odjakživa? To už, kamaráde, patří k té práci. Dva roky předtím, než jsem odejel, jsem obrátil kus úhoru v pole – ech, co ty víš o selské robotě!“ (Čapek 1965:22-23) Jinak chutná tráva na polonině a jinak na rovinách. Na rovině je podle Hordubala nakyslá, na poloninách kořenitá, chutná po mateřídoušce (Čapek 1965:32). Hordubal se necítí dobře na rovinách a stýská se mu po polích, která Polana prodala: „Juraj povzdychl a zírá přes rovinu k vrchům nad Krivou. Tam jsou aspoň pořádná pole – pravda, samý kámen, ale jsou to pole: brambory, ovsy, žita.“ (Čapek 1965:32). Přirozený svět jak Manyův, tak Hordubalův je neodlučitelně spojen s půdou, neexistuje mimo ni.

Horská pole a poloniny znamenají pro Hordubala potřebu neustálé usilovné práce, která dává smysl lidské existenci. „Před Jurajem leží rovina, přepadá ho stesk, je to skoro jako moře, co tam! co tam! Obrací se k vrchům, ech vy, i vás rovina užírá, dělá vás malé a hloupé; ale šlapat nahoru, kamaráde, to aspoň poznáš, co je to země!“ (Čapek 1965:32). Poznání země, o němž mluví Juraj, má zde dvojitého smysl: poznat zemi znamená uvidět shora celý svět, najít odstup od toho, co je pozemské, ale zároveň prostřednictvím těžké dřiny poznat smysl lidské existence, který spočívá v poctivé práci. Mladý čeledín naopak vidí budoucnost ne v usilovné práci, ale v obchodování s koňmi, které za krátkou dobu může přinést větší zisk a není tak náročné.

Hordubalův svět, způsob vnímání tohoto světa a i samotný Hordubal jsou proniknuty úzkým spojením se životem krav a ovcí: „Žádný spěch, jen tolik, co krávy stačí. Ani v Americe jsem si nezvykl na jiný krok: jen jako když krávy jdou.“ (Čapek 1965:34) Juraj popisuje svět prostřednictvím toho, co zná nejdůvěrněji: „Křivá se jmenuje dědina, a skutečně je křivá, stočená do oblouku, jako když kráva leží. Střecha za střechou, všechny stejné, jako stádo ovec.“ (Čapek 1965:37) Podobně je tomu při srovnání popisu nebe nad poloninou a nebe nad rovinou: „V rovině nejsou taková oblaka; tam je nebe prázdné, ale tady – jako krávy na pastvě; člo-



věk leží na zádech a pase.“ (Čapek 1965:40) Dokonce Bůh je popsán pomocí kategorií spojených s chovem zvířat (Čapek 1965:41). Subjektivní perspektiva a optika pozorovatele – sedláka Hordubala – proniká do samotného popisu prostoru a maximálně ho subjektivizuje (Fedrová 2014: 96-97). Svět koní a svět krav, svět viděný očima Hordubalovými a Manyovými, jejich roviny a poloniny se už však nacházejí na pokraji zániku, protože do nich dravě expanduje svět průmyslu, byrokracie a kapitalismu.

#### 6.4. Nahoře/dole čili postup dravé industrializace, kapitalismu a byrokracie

V románu je prezentována problematika postupující industrializace doprovázená byrokracií, která ničí přirozený, odvěký řád starého světa. V prvním případě směrem nahoru postupuje industrializace: začíná v dolech, v nichž pracuje Hordubal, aby postupně vytlačila starý způsob života: „[...] ba, bývali to dřív koně ve dvoře! Ale teď – traktor! Však prý statkář prodává louky: nač prý seno, nač koně, teď jsou mašiny – Hordubal pokyvuje hlavou. Pravda, mašiny – jako v Americe.“ (Čapek 1965: 33) Průmysl pohlcuje a požírá starý svět, stroje vystupují z podzemí nahoru a je jich stále víc.

V druhém případě byrokracie a kapitalismus šíří se z rovin na hory ničí vztahy na vesnici. Lidé odcházejí pracovat do měst a přirozená hustá tkáň vesnice, která se splétala po mnoho staletí, se nyní začíná rozplétat. V románu je příchod městského, moderního, byrokracií prosáklého světa symbolizován kriminalisty, kteří vyšetřují případ vraždy Juraje Hordubala. Soudní přelíčení a celá byrokracie s tím spojená je přímo přirovnána k mašinerii, kde jsou s „neúprosnou rutinou“ řešeny jednotlivé případy (Čapek 1965: 93). Policejní aparát reprezentující empirické poznání je postaven do protikladu s intuitivním, emotivním vnímáním světa, typickým pro hlavního hrdinu (Porter 2001: 32).

Pod náporom industriálneho, byrokratizovaného sveta mizí svet patriarchálny. Odvčký prostor s jasne vymezennými kategoriami dole/nahore, posvátné/profánní atd. je vystaven ničivé, agresívnej presile priemyselnej revolúcie a mení sa v chaotický shluk zbavený vnútorného poriadku.

S proměnami světa souvisí rovněž Hordubalův poslední zoufalý pokus o nalezení svého místa v měnící se realitě. Americkým způsobem chce dosáhnout úspěchu, implantovat americké způsoby podnikání (masovou produkci) do světa, který na to ještě není připraven. (Čapek 1965:46) Hordubal si chce splnit svůj „american dream“, ale nakonec se ukáže, že je pouhým snílkem. Podle Galiny Syvačenkovy Hordubal reprezentuje odcházející patriarchální svět. Mnohem flexibilnější je v tomto ohledu mladý čeledín, který se, ačkoli v Americe nikdy nebyl, amerikanizoval (Syvačenkova 1989: 236) a dokázal pochopit smysl přicházejícího kapitalismu – už nechce pracovat od svítání do setmění na polích, ale chce se živit prodejem koní.

## 6.5. Nahore čili prostor zjevení, dole jako prostor znesvěcení

Během své první cesty do hor se Hordubal setkává s Míšou, pastevcem, který vidí a vnímá svět jinak než ostatní lidé. Míša je zobrazen jako postava polomytická, věštec vzdálený přízemním věcem tohoto světa. Topos hory jako místa tajemného, kde se rozhoduje o otázkách bytí, je spojen s postavou s tajemstvím, o níž Daniela Hodrová píše: „V tomto smyslu patří k těmto postavám i horal (horár, goral) ve svých různých podobách – pastevce, dřevorubce, lesníka, zbojníka, pytláka; ‘goral’ stojí v opozici k ‘dolianovi’ jako bytost méně reálná, přeludná, podivínská, bloudská.“ (Hodrová 1994: 66-67) A právě takový je Čapkův Míša.

Během druhého setkání předpovídá Hordubalovi blížící se smrt a starý sedlák mu klade na srdce, aby všem vyprávěl o tom, že jeho manželka mu byla věrná, protože Míša

je „vědoucí“ (Čapek 1965:71) a lidé mu budou věřit. Před Míšou se neskryjí žádná tajemství, žije však mimo lidský čas a prostor, vzdálený od spěchu, chaosu a proměn současného světa. Po Hordubalově násilné smrti opouští Míša svůj domácí prostor hor a jde svědčit k soudu. Tam už však nepůsobí jako mytický věštec, ale jako člověk slabomyslný, který ani nezná datum svého narození (Čapek 1965:98). Opět se zde vrací Hordubalův smutný výrok: rovina užírá vrchy, činí je malými, nepatrnými. To, co Míša říká, zní stejně jako na horách, ale význam jeho slov je pro okolní svět odlišný – lidé mu nerozumí a neberou jeho slova vážně. „Vědoucí“ teď znamená zmatený a zpomalený.

V postavě Míši je zobrazen přímý, krutý a břitký přechod od toho, co je posvátné, spojené s věděním, s poznáním tajemství, k tomu, co je profánní, spojené s ignorancí, absencí smyslu. Podobný osud čeká samotného Hordubala – během soudního procesu dochází k depreciaci jeho osoby. Z citlivého, emočně vyspělého, i když prostého člověka se pod vlivem neosobního, zdánlivě jen nezaujatého, ale v podstatě nelidského zraku úředníků stává primitivním, málem slabomyslným sedlákem, který si ani nebyl vědom toho, že ho vlastní žena podvádí s čeledínem. Tímto je symbolicky doplněn Hordubalův pád dolů, jeho osud je završen a srdce probodnuté košíkářskou jehlou je ztraceno. Hordubalův tragický příběh, který v sobě nese rysy řecké tragédie, se stává, viděný očima úředníků, plochým, tuctovým, banálním. Hordubal je vnímán jako člověk slabý, který se nechal zavraždit chamtivým milencem vlastní ženy. V soudní síni jako by celá situace, vzniklá po návratu Hordubala, přišla o svůj hlubší význam a podlehla bulvarizaci.

## 6.6. Pád do propasti

Vědění a poznání je paradoxně - v opozici k tomu, co bylo dříve zobrazeno - spojeno s kategorií „dole“. Hordubal se, když si pomalu začíná uvědomovat své postavení a svou si-

tuaci, cítí jako by padal do propasti. Když Polana před ním utíká na půdu a odmítá ho, starý sedlák začíná chápat, že se nachází v situaci bez východiska: „Jdi, jdi pryč,“ křičí Polana beze smyslu – a Juraj neví, jak se dostal dolů, tak nějak, jako by střemhlav padal do propasti. Ale kdež, nepadá, sedí na posledním schodku a padá do propasti. Tak hluboko, Kriste Ježíši, tak hluboko padat!“ (Čapek 1965:29) Vědění je peklem a ignorance se jeví jako stav blaženosti. Starý sedlák se opět dostává do pekla. Nejedná se však o fyzicky téměř nesnesitelné peklo otrocké práce v amerických dolech, ale o skutečné nesnesitelné peklo domova, peklo uvědomění si vlastní ubohosti a nepochopení ostatními, o pocit promarnění celého života. Čím více Hordubal vidí a ví, tím více trpí. Odstup a nadhled, který mu poskytly hory, je pro něho vražedný a on střemhlav padá do propasti, která je každým dnem hlubší. Hordubal se nachází někde mezi životem a smrtí, zavěšený mezi horami a rovinami: „Juraj jde, jde, a neví vlastně kam; vždyť se mám vrátit domů, myslí si, a proto musí jít. Jenže neví, jde-li hore či dolů; snad dolů, protože – jako by padal; snad pořád někam nahoru, protože jde s námahou a těžko dýchá.“ (Čapek 1965:72) Na smrtelné posteli, v posledních hodinách života, ho trápí noční můra – je opět v uhelných dolech, odkud není útěku (Čapek 1965:74).

Celý příběh Hordubalova návratu domů lze popsat jako pokus o vzestup, který však končí pádem do propasti. Každá další etapa jeho cesty postupně přináší znesvěcení toho, na co čekal a co si idealizoval, co pokládal za podstatné, důležité. Všechno, co dávalo jeho životu smysl a řád, se ukázalo být falešné, nepravé. Hordubal se snaží vznášet se stále výš a výš v marné snaze o hledání ztracených hodnot, zapomenutých pravd, na jeho cestě ho ale potkává pouze zklamání. Dokonce i samotné hory, prostor pro něho nejvýznamnější, byly během soudního přelíčení zesměšněny: Míša – symbol hor a „vědění“ byl ukázán jako slabomyslný vesnický hlupák.

Dovršením tohoto Hordubalova tragického „pádu do propasti“ jsou osudy jeho srdce, které bylo posláno k odborné

analýze za účelem zjištění příčiny smrti. Ale toto srdce se ztratilo a tímto je deziluzivní cesta starého sedláka definitivně skončena. „Rovina užírá hory“. To, co je povrchní, vítězí nad tím, co je vskutku hodnotné. A banální Hordubalova smrt toto pravidlo pouze potvrzuje. Soukromý svět Hordubalův odchází a celý jeho život se hrouť. Mizí rovněž mytický archetypální svět starého řádu, je rozdrčen přicházející industrializací a kapitalismem. Rovněž smysluplnost poznání pravdy je částečně zpochybněna, protože poznání zbavuje svět iluzí. O jednoduchý příběh převzatý z kriminální rubriky se opírá podobenství o neúprosném tragismu lidského údělu. „V exotickém romantickém prostředí se pak neracionální jednání člověka jeví vyhrocenější a dramatictější, aby o to víc rezonovalo soudní projednávání vraždy, jež se mnohem víc podobá ‘civilizovaným’ povídkám z obou kapes.“ (Heczková 2014: 319) Transformace banální historky do roviny univerzální se odehrává mimo jiné pomocí prostorových kategorií nahoře/dole, které hrají v celém románu nemalou roli.



## 7. „VŠE ZTRATILO DŘÍVĚJŠÍ SAMOZŘEJMOST“. EXISTENCIÁLNÍ PRVKY V RANÉ POVÍDKOVÉ TVORBĚ KARLA ČAPKA („BOŽÍ MUKA“, „TRAPNÉ POVÍDKY“)

V nedávno publikovaném článku, který vznikl u příležitosti 125. výročí narození Karla Čapka, britský bohemista Jan Čulík přichází s pozoruhodnou myšlenkou týkající se Čapkovy tvorby. Jistá Čapkova díla vnímá Čulík totiž jako anticipaci existenciálních a postmoderních tendencí (Čulík 2015: 1). Stopy postmodernismu se v Čapkově tvorbě na jedné straně zdají být diskutabilní a jejich výpovědní hodnota může být problematická, jak zdůrazňuje např. Petr A. Bílek (Bílek 2003: 735), na straně druhé se touto otázkou na základě analýzy „Krakatitu“ fundovaně zabývala např. Dagmar Mocná (Mocná 1994: 6-7) nebo již dříve Halina Janaszek-Ivaničková (Ivaničková 1989: 47-51). Zkoumání Čapkovy tvorby se navíc v kontextu existencialismu jeví jako opodstatněné a přínosné, jelikož otevírá nové interpretační perspektivy a dovoluje v jeho tvorbě nalézat nové, dosud neznámé anebo ne zcela odhalené hodnoty. V Čapkových ranějších dílech - hlavně v povídkových sbírkách „Boží muka“ a „Trapné povídky“ - lze mluvit o jistých existenciálních obrazech a modalitách, které se pak staly stěžejními a charakteristickými pro existenciální prózu. Pozoruhodné paralely mezi tvorbou Karla Čapka a Franze Kafky, jehož jméno se objevuje mezi předchůdci existenciální literatury zcela běžně, se rýsují již v rozhovoru Ferdinanda Peroutky s Johannesem Urzidilem, v němž oba dospívají k názoru, že povídku „Šlápěj“ z „Božích muk“ by mohl klidně napsat Franz Kafka (Peroutka, Urzidil 2008: 35-36). V případě českého kontextu lze o stopách existenciální poetiky v literární tvorbě mluvit především u autorů (hlavně básníků), kteří tvořili v období protektorátu (Jiří Orten, Kamil Bednář a další), tj. ještě před obdobím „vlastního“ existencialismu

reprezentovaného Sartrem nebo Camusem (Pechar 2008: 138-139). Později jsou mezi autory existenciální literatury řazeni např. Egon Hostovský nebo Jan Čep. Jiří Pechar proto navrhuje mluvit spíše o české existenciální poezii a próze než o existencialismu jako takovém.

Aleš Haman vyjmenovává hlavní tematické toposy existenciální filozofie, které našly svůj odraz v literatuře „dotčené“ existencialismem, mj. mezní situace, svobodu, nutnost volby, vlastní identitu, odcizení, a připomíná, že „tento pojmový aparát sloužil k vyjádření situovanosti jedince ve světě, který pozbyl řádu a ztratil smysl, stal se absurdním.“ (Haman 2003: 746) Cílem této kapitoly tedy bude vysledovat a charakterizovat případné stopy těchto existenciálních toposů v raném povídkovém díle Karla Čapka, vymezit konkrétní realizace těchto obrazů, a zároveň sledovat jistý vývoj Čapkova myšlení, který se zrcadlí v odlišnosti obou sbírek právě v kontextu existenciální literatury.

V této kapitole bych se chtěla soustředit na samotný Čapkův text. Nebudu se pouštět do filozofického uvažování, což by mohlo být kvůli nejednoznačnému hodnocení existencialismu, jak dokládá český badatel Jan Zouhar, zkoumaje jen krátký úsek československých dějin mezi léty 1945-1948 (Zouhar 2013: 37-46), zavádějící a nekonkrétní. Při zkoumání motivů, symbolů a demonstrace lidské existence si musíme být vědomi toho, že samotný existencialismus jako konglomerát různých filozofických postojů, které se navíc odrážely do značné míry v literatuře, netvoří koherentní celek, a i v myšlení jednotlivých představitelů lze občas vysledovat jisté nedůslednosti. Jejich postoje se vyvíjely a měnily (Kossak 1976: 39-40). V případě existencialismu je však pozoruhodné, že právě ono propojení filozofie a literatury nejlépe zrcadlí existenciální myšlení.

Velké síly a podmanivosti Čapkových příběhů z rané fáze jeho tvorby, jejich potenciálu sumarizace komplikovanosti lidského údělu si všiml už Václav Černý, který o „Božích mukách“ napsal, že čtenáře dokážou uvést do velkých rozpaků a stavějí ho virtuózně, i přes jistou všednost



prezentovaných událostí, před základní problémy lidského života (Černý 1936: 8). Koneckonců Černého uvažování o rané próze Karla Čapka je možno vnímat jako jakousi anticipaci kritikova pozdějšího zájmu o literaturu existencialismu, kdy tento směr vymezuje coby „úsilí, jímž se subjektivní existence přivádí k nejpnějšímu vědomí své povahy.“ (Černý 1992: 26).

## 7.1. Mezi válkou a nemocí

První dvě samostatné Čapkovy sbírky povídek vznikly ve velmi složité a nelehké době. Sběrka „Boží muka“ (1917) obsahuje povídky z let 1916-1917 a „Trapné povídky“ (1921) obsahují texty napsané těsně po 1. světové válce, v letech 1918-1920. Tato doba byla pro autora mimořádně těžká a traumatizující ze dvou hlavních důvodů. Na jedné straně stála první světová válka, na straně druhé domnělá smrtelná nemoc, která byla u mladého autora diagnostikována. Až po mnoha letech sám Čapek vysvětlil pozadí vzniků těchto textů. V roce 1928 explicitně píše o těchto dvou faktorech, které ovlivnily filozofický obsah a celkové vyznění jeho povídek: „Vlastní motiv Božích muk je jednak válka a čekání zázraku, že to pro nás dopadne dobře, jednak - na základě chybné diagnózy - domnělá smrtelná nemoc a tedy jaksi účtování se životem.“ (Čapek 1959b: 82) Odrazy války v této sbírce nebyly soudobou kritikou hned odhaleny. V podstatě je v Čapkově rané tvorbě nejdůsledněji vystopoval Stanislav Kostka Neumann, který měl však tu výhodu, že mohl využít i samotné Čapkovy interpretace obsažené v jejich společné korespondenci (Kudělka 1987: 16). O soustavnou analýzu válečného pozadí povídek z této sbírky se teprve v roce 1952 pokusil Oldřich Králík. Ostravský vědec své bádání sumarizuje takto: „Zkoušku válečných let 1915-1917 prožíval Karel Čapek velice citlivě - člověk bez pevného zaměstnání a zachvácený panikou domnělé neodvratné vlastní smrti. Ve strašlivém náporu se Čapkovi zlomil život na mrtvou, tepr-

ve později zase ožívající minulost a na vzývání spasitelného zázraku. Osobní trýzeň básníkovy měla ještě nadosobní tvář, Čapek byl navíc zmučen krvavým panoramatem a dramatem světové války. V „Božích mukách“ jsou vydestilována muka válečných dní a let, jednak agónie čekání na konec, jednak vidmo bitevního pole.“ (Králík 1972: 71) Právě tyto dva faktory, které ovlivnily ranou tvorbu Karla Čapka bezprostřední ohrožení života a strašná (i když nepřímá) zkušenost 1. světové války, lze považovat za mezní situace, které jsou jedním ze základních pojmů existenciální filozofie a tvoří základ existenciální literatury. Válka se pro Čapka stala jistým katalyzátorem vnitřních pocitů vyvolaných úzkostí a strachem o vlastní život, jak obrazně píše v jednom z dopisů z roku 1917 určeném S. K. Neumannovi: „Válka vrhla člověka strašně do jeho vlastního nitra; a když byl člověk nejhůře stísněn, cítil v sobě něco neheroického ovšem, vyděšeného a smutného, ale přece svobodného a nezotročitelného, vlastní duši.“ (Dyk, Neumann, bratři Čapkové 1962: 191-192) Trauma války a tragických událostí na frontách celé Evropy Čapkovi dovolilo pocítit celou škálu všech dojmů, a tak mohl zakusit neheroické a smutné, občas hořké a nesnesitelné, ale přece jen opravdové lidskosti. Hana Kučerová v doslovu k oběma sbírkám zdůrazňuje, že se tehdy spisovatelé, a mezi nimi i Karel Čapek, snažili „uniknout z tlaku předválečné a válečné atmosféry do světa neomezené vnitřní svobody.“ (Kučerová 1981: 230) Tento útěk do vlastního nitra nebyl však jen radostnou explorační světlých stránek lidské duše, ale mnohdy také těžkou a traumatizující zkušeností.

V Čapkově pojetí mají mezní situace, které se objevují v jeho rané tvorbě, právě takový neheroický, bolestný, občas až triviální charakter. V textech z obou sbírek lze jen zřídka najít přímé odkazy na válku nebo konkrétní tematizaci smrti/nemoci. Nicméně situace, do nichž autor své hrdiny dostává, mají stejný výsledek: lidský život je ukázán jako nejisté a neustálé čekání na spásu, čímž je odhalena absurdita a paradoxnost lidského údělu. Hrdinové se dostávají do situací ponižujících a trapných, které odkrývají jejich slabošství,

zbabělost, malost, ale zároveň odhalují jejich touhu po ideálu, po kráse a pravdě. A právě onu arci lidskou touhu po pravdě, po zázraku „Boží muka“ tematizují. Zachycují lidskou víru v něco metafyzického, co člověka dokáže osvobodit od všednosti, ale zároveň tento zázrak a spása nemají žádnou spojitost s bohem, s vírou nebo s náboženstvím v tradičním pojetí.

Další sbírka jde o krok dále. V „Trapných povídkách“ Čapek sleduje zápas člověka v kritických, dramatických okamžicích, které jsou mnohdy stejně trapné, banální či všední. Je to zápas o lidskou čest, o vlastní sebeúctu, zápas mnohdy prohraný už na počátku, zápas odsouzený k neúspěchu. I přesto, že se obě sbírky povídek soustřeďují na jinou tematiku, je mezi nimi viditelná jistá příbuznost, což zdůraznil i samotný autor (Čapek 1959b: 82). Václav Černý vnímal „Trapné povídky“ dokonce jako jisté pokračování první sbírky, jako domyšlení a rozvinutí myšlenek z „Božích muk“ (Černý 1936: 10). Proto se zdá být opodstatněné sledovat existenciální kontext obou sbírek současně.

## 7.2. Hrdinové na rozcestí a na scestí

Postavy z „Božích muk“ se nacházejí na rozcestí. Nevědí, kterým směrem se mají vydat (Bradbrook 2006: 147), čekají na spásu, čekají na zázrak. Většinou ještě nepřišly o naději. Postavy z „Trapných povídek“ se nacházejí jakoby na jiné úrovni zasvěcení. Zvolily už jistou cestu (nebo spíše byly přinuceny tuto cestu zvolit) a tato cesta se zdá být špatným, trapným, mučivým řešením či nepodařeným rozhodnutím, kdy naděje se ukázala být pouhým preludem, tragickou fata morgánou. (Nakonec je však očividné, že by i ta druhá, potenciální, nezvolená cesta nebyla o nic lepší.) Lidská existence, jak ji zobrazuje Čapek ve svých raných povídkách, osciluje mezi záblesky svobody (Dyk, Neumann, bratři Čapkové 1962: 191) a tragickým zklamáním. Život je tedy jakousi pastí, do níž lidé padají a z níž se snaží vysvobodit. Zde vysvítá pro existenciální literaturu typická situace člověka

uvězněného ve svém životě, kterou emocionálně komentuje Václav Černý: „Čapek běře své hrdiny ve chvíli, kdy jim osud nebo bližní nečekanou podlostí mrzačí život a duši, a tu člověk, zděšený nad tím, co se v něm otvírá, nahlédne do rozsedliny a dá do ní nahlédnout i druhému. Jaké prapodivné monstrum je člověk! A jak nebezpečný sobě i světu a lidský je takový člověk zmučený!“ (Černý 1936: 10) Hrdinové Čapkových raných povídek prožívají tedy celou škálu rozporuplných pocitů – od vnitřních záchvěvů štěstí vyvolaných probouzející se nadějí, od záblesků domnělého poznání až po pocity zklamání, tragického osamění, degradaci člověka na pouhou loutku, po strašný pocit vlastní trapnosti, po bolestné buzení se noční můrou bezvýchodné situace.

Je třeba jasně říci, že postavy z obou sbírek nejsou postavami z realistické prózy. Vyznění Čapkových povídek dalece přesahuje rámec realistické literatury. Tyto texty totiž popisují svět v celé jeho nejednoznačnosti a filozofické hloubce. Čapek ukazuje svět jako strukturu, která je v neustálém pohybu, která zrcadlí krizi hodnot, která je univerzální složkou lidského údělu. Ivo Pospíšil tak výstižně charakterizuje obsahovou složku „Trapných povídek“: „Noetická krize vyplývá z rozpornosti hodnoty a z nekočné proměny hodnotového žebříčku: co je vysoko, klesá, co je nízko, stoupá, slabé se stává silným a silné slábne.“ (Pospíšil 1998: 88) Právě proto nelze číst Čapkovy povídky jako realistické romány z 19. století, jež bychom samozřejmě nemohli zkoumat prizmatem existencialismu. Čapkovy postavy jsou jistým konstruktem, který má nést určitou výpovědní hodnotu. Jedná se o jisté modely, prostřednictvím nichž Čapek vyjadřuje pocity, dojmy, postoje či ideje (Dyk, Neumann, bratři Čapkové 1962: 191). Právě s touto výtkou přichází Helena Koželuhová, neteř bratří Čapků: „Jeho postavy byly většinou pomůcky, které měly dokázat platnost teze, již v nich chtěl podat. Tím leckdy postrádají věrohodnosti a vnitřní pravdivosti.“ (Koželuhová 1994: 98) Nicméně co může být chybou z hlediska realistického románu, je něčím vítaným, ba očekávaným v kontextu existenci-

ální prózy. Pro ni jsou typické právě postavy-fantomy, čistí nositelé ideového poselství (Papoušek 2004: 84). Prožitky jednotlivých hrdinů jsou unifikovány, typizovány, aby byly jistými modely obecnějšího rázu, a ne, jak by chtěla Koželuhová, „lidmi z masa a krve.“

### 7.3. Trapnost a trpnost člověka

Bedřich Václavek ve studii analyzující Čapkovu ranou tvorbu obrazně vyjádřil podstatu „Trapných povídek“, používaje z dnešního hlediska již zastaralé paralely mezi autorovou osobností a jeho dílem: „Nejbolavější, nejhnisavější místo své osobnosti odhalil Karel Čapek v ‚Trapných povídkách‘“. Jest to lidský pesimismus, nevíra v člověka. Čapek vyhledává v těchto povídkách úporně, co je v lidském životě tíživého, v lidech úpadkového a rozkládajícího se. Ne tragické, ale vpravdě trapné jsou zápletky jejich, plynoucí z pasivity jejich osob, nerozhodnosti v rozhodování, volní ochablosti a problematičnosti.“ (Václavek 1949: 38) Nelze souhlasit se všemi Václavkovými názory prezentovanými v této krátké ukázce, protože trapnost může být také považována za jistý druh tragismu a motivaci vzniku těchto povídek bychom měli hledat spíše v jiných zdrojích než v nevíře v člověka. Sám Čapek jako by programově vyjadřuje svou víru v člověka, který mravně upadá: „[...] tady lidé jednají špatně, zbaběle, krutě nebo slabošsky, jedním slovem trapně, a celý vtip je v tom, že nikoho z nich nemůžete odsoudit, po nikom hodit kamenem; podařil-li se mi aspoň trochu tento povídkový cyklus, musel jsem docílit mučivého dojmu, že není koho soudit. Chtěl jsem ukázat člověka v ponížení a slabosti, aniž by byla snížena jeho lidská hodnota. Konec konců i to je pokus o zhodnocení člověka a života. Já vím, že jiný líčí vrcholy dokonalosti, vysoké a náramné duše, absolutní pravdy, nadosobní ideály a podobné věci, co je však platná tato dokonalost, když z její výše se mi jeví život prvního bližního, kterého potkám, tím bezcennější, malichernější a

nevykoupenejší?“ (Čapek 1959b: 94) Nicméně Václavek ve svém textu narazil na podstatný rys téměř všech hrdinů „Trapných povídek“ – osudovou, tragickou pasivitu člověka, který není schopen čelit svému osudu.

Vladimír Papoušek na základě zevrubného výzkumu české existenciální prózy dospěl k názoru, že se v české literatuře často vyskytuje nevšední kombinace dvou typů hrdiny: revolucionáře a tragického vězně: „Např. u Egona Hostovského, kde se hojně objevuje postava buřiče, který se však nakonec ukáže na svou vzpouru či na získanou svobodu příliš slabý.“ (Papoušek 2004: 79) Nejinak je tomu v případě hrdinů „Trapných povídek“. Titulní postava v povídce „Uražený“, průměrný úředník, který je neprávem obžalován z chyby, chce najednou skončit se svým klidným, vzorným životem a stát se filozofem, pomáhat chudým. Chce odejít od svého dosavadního života, který se mu zdá pokrytecký, tuctový, nudný, chce reformovat svět a zakusit extrémů. (Čapek 1981: 204-205) Nakonec však rezignuje na svou nečekanou proměnu a vrátí se ke svému starému životu, který se mu ještě před chvílí tak hnusil. Hrdina povídky „Surovec“ nemá tolik síly (i přesto, že ho láká jeho vlastní velkorysost), aby osvobodil svou manželku a nechal ji odejít k člověku, kterého opravdu miluje. V povídce „Peníze“ se hrdina, který chce finančně pomáhat sestrám v tísní, nakonec uzavírá před světem, odmítá pomoc, protože si najednou uvědomuje chamtivost a závistivost obou sester. Nedočká se povznést nad jejich přízemnost a raději se izoluje v prokletém kruhu své osamělosti. Nakonec hrdinové volí řešení, která jsou od nich očekávána, řešení, která nevyžadují vysoké etické hodnoty. Raději rezignují na vzpouru, na mravní hodnoty a ideály, aby ve svých životech nemuseli nic měnit. Záblesk hrdinství je rychle zašlapán pod povrch všednosti, automatismu, pohodlnosti. Nejtragičtější podobu má ona pasivita právě v povídce „Na zámku“, v níž se hlavní hrdinka – soustavně ponižovaná vychovatelka v bohaté šlechtické rodině – rozhodne odejít a začít nový život, ale po obdržení dopisu z domova (kde její otec umírá) je přinucena

zůstat, protože kromě ní není nikoho, kdo by uživil její chudou rodinu. Všichni hrdinové ve svém hrdinství, idealismu, ochotě pomáhat sobě i jiným, najednou ochabují, jak obrazně píše Václav Černý, a vrací se do otroctví zvyku (Černý 1936: 11).

Pasivita se jeví jako démon, který dokáže ovládat člověka a který ničí jeho vůli. Člověk se stává loutkou, je zbaven vlastní vůle stejně jako hrdinka povídek „Lída“ a „Lída II“ z „Božích muk.“ „Lída je posedlá, myslil si. Je posedlá démonem pasivity. Nedrží se bolesti z vlastní vůle, bolest a hanba ji drží tím, co mají podmanivého a podrobujičího. Ke každé radosti je třeba přemnoha vlastní čilosti, z tvých vlastních podnětů se rodí tvoje radost, utrpení však nežádá nic, než aby ses podrobil. Snad je s tím temně spokojena, cítí se nesena, ovládána, opředena, stačí jen poddati se, nic více, nic více než to. Zajisté, v nejhlubší hloubi každé porážky je něco hrozného a sladkého, ochromení, které tě zprošťuje vůle.“ (Čapek 1981: 55-56) Člověk se jeví jako loutka zmítaná větrem náhod a zbavená vnitřní síly, jako věc, jako zavazadlo předávané z ruky do ruky. Zde lze spatřit jistou paralelu mezi osudem člověka a osudem vojáka, který také nepatří sám sobě, který musí plnit rozkazy velitele a zapomenout na své názory, což je zdrojem jeho frustrace a soužení. „Podstata organizace: udělat z tebe hmotu. Jsi těleso výkonné, vedené cizí vůli, jsi část - a tedy věc podstatně závislá. Uznáv vůdce, přeložils motivy a cíl, vůli a rozhodování do něho, i nezbývá tobě než duše pasivní, kterou cítíš jako utrpení.“ (Čapek 1981:40) Takový civilista navlečený do uniformy vojáka propadá pasivitě, mění se v bytost podobnou tisícům jiných, přichází o svou výjimečnost.

Hrdinové obou sbírek jsou ponořeni do všednosti a jejich trapnost pramení také z absence jedinečných vlastností. Jejich životy jsou tuctové, jejich problémy běžné, obzvlášť ve sbírce „Trapné povídky“. Vladimír Papoušek zařadil právě onu citlivost v zobrazování všednosti mezi podstatné vlastnosti prózy existenciálního charakteru: „Detaily každodenní všednosti jsou předmětem vypravěčova údivu a zájmu, ale nevzbuzují žádné hyperbolizované emoce. [...]

Tato suchá evidence skutečnosti a pozornost ke konkrétním všedním jednotlivostem, které mohou odhalit něco podstatného pro aktuální bytí hrdiny, rovněž patří k postupně se rozvíjejícím a klíčovým momentům existenciální imagina-  
ce.“ (Papoušek 2004: 34)

Hrdinové jsou jakoby opředeni pavučinou všednosti a jen v krátkých momentech prozření dokáží přetrhat své okovy jako třeba hlavní postava z povídky „Ztracená cesta“ ze sbírky „Boží muka“, která právě tehdy, když zabloudila, když se dostala z vyjetých kolejí svého života, pochopila najednou celou pravdu o sobě<sup>8</sup>. Život se jí najednou ukázal jako proud utrpení a nesvobody: „To tedy mi vysvitlo, co jsem byl a jak jsem nevěda trpěl, a všechno bylo marné a mylné, a úzké jako vězení, a mně bylo strašně, když celý můj život se mi vytratil jako nalezená chyba.“ (Čapek 1981: 90) Tento stav trvá jen krátce, hrdina nachází ztracenou cestu, ale přichází o pravdu, kterou při svém scestí našel. Cítí se trapně jako člověk, kterému bylo vše vzato: „Uniklo mi to. Všechno jsem ztratil, a už nikdy to nebudu vědět.“ (Čapek 1981: 91) Člověk najednou poznal nonsens svého života i jeho paradoxnost. Podobně je tomu také v případě hrdiny povídky „Pomoc!“, kde záhadný hlas spouští celou lavinu pocitů v hrdinově nitru: „Vždyť je to vězení, pochopil zděšen, tolik let jsem žil jako ve vězení! Široce utkvěl očima: bylo mu jako by se všechna ta léta smutně rozsvětli-  
la: divně cizí, divněji známá, vše, nic, dny bez počtu... Ach, vězení, vytrhl se Brož.“ (Čapek 1981: 113)

V Čapkově sbírce lze rovněž najít v existenciální próze velmi častý modus nicoty, o němž píše Vladimír Papoušek. Jedná se o fatální ulpění v čase, totální, deprimující lhostejnost (Papoušek 2004: 14). Nejjasněji to Čapek zobrazil

<sup>8</sup> Pozoruhodnou paralelu mezi trapností a prozřením vytváří Aleš Haman, který vnímá román „Žert“ od Milana Kundery, jenž je pro něj jakýmsi dozníváním existenciální prózy, právě jako sled různých trapných situací, které odhalují pravou podobu jedince žijícího doposud v nějakém klamu o své vlastní povaze (Haman 2003: 748).



v krátkém textu z „Božích muk“ s názvem „Utkvění času“. Člověk připomíná stébla zamrzlá v ledu (Čapek 1981: 81), ponořená pod hladinu věcí, z níž se nemůže vysvobodit. „Všude hladina se smutným, mrtvým povrchem. A toto, co stojí, jest čas; kdyby bylo možno pohnout jím, rozpadl by se ihned na tisíce vteřin, jež by se snesly, mrtvé jako prach. Než člověk u stolu se bojí sebou hnout; s veškerou svou úzkostí a nemohoucností je uložen v tichu jako hmyz v průhledném jantaru; je naprosto zastaven.“ (Čapek 1981: 82). Hlavní hrdina je zbaven vlastní vůle, je jako vězeň, který pyká za čin, jenž nespáchal, pasivně a lhotejně pozoruje okolí a nevidí pro sebe žádnou záchranu. Podobně je tomu v povídce „Čekárna“, kde hrdinové připomínající padlé vojáky čekají na vlak. Plynutí času je zobrazeno jako ničivé, mučící a bolestné a hrdinové jsou v něm chyceni jako v pasti. Nemohou se nikam hnout, jsou ponořeni do čekání, odsouzeni k trpnosti a trapnosti (Čapek 1981: 105).

#### 7.4. Rozpad jistoty

Postavy Čapkových povídek ze dvou raných sbírek žijí v nejistotě, která je hlavní vlastností všeho, co člověka obklopuje. Stoprocentní jistota není možná ani v případě minulosti, kterou člověk nemůže poznat, i když už je definitivně ukončená, neměnná. Hrdina povídky „Nápis“, nemocný člověk připoutaný k lůžku ponořený do vlastního nitra, nachází na zdi záhadný nápis „nazpět“ a ke svému údivu zjišťuje, že byl napsán jeho vlastní rukou. Člověk najednou ztrácí jistotu prožitého a přestává důvěřovat vlastní paměti, která se mu zdá fragmentární a neúplná. „Minulost není tak samozřejmá, jak jsem si myslel. [...] Je nesmírně nejasná. Časem staly se podivné a nemožné věci. Připadá mně jako bych stál na kraji poloneznámého světa, něco jsem už objevil, ale ostatek jde nekonečně dále a šíře, než jsem tušil. [...] Všechno minulé je jako náповěď, vše zůstalo nedokončeno, naznačeno jako počátek a tušení... Nazpět! Snad

každý to někdy pocítí a chtěl by se vrátit, jako by to bylo domů - nazpět. Není, ach není to návrat k svým počátkům, k prvním krokům, ale nazpět ke koncům, k dopovědění a dokončení sebe sama, k posledním krokům... Nemožný návrat! Nikdy nazpět!“ (Čapek 1981: 94-95) Všední, banální a tuctová situace vede k nejzákladnějším otázkám lidského bytí, k pochybování o vlastní identitě. Minulost se najednou objevuje v úplně jiné podobě.

Podobný motiv lze koneckonců najít i v Čapkově románu „Obyčejný život“, kdy zpětné uvažování o lidském životě vede k jakémusi soustavnému a metodickému odcizování se od tohoto života, ke „zcizení“ minulých událostí a nakonec v krajní podobě k rozpadu předpokládané jednoty lidského života, jak píše Miroslav Kotásek v pozoruhodné analýze poslední části Čapkovy noetické trilogie (Kotásek 2013: 326). Takto dochází (jak v románu „Obyčejný život“, tak v povídce „Nápis“) k rozpadu jistoty světa, k traumatizujícímu znejistění základních hodnot. Banální událost - nalezení starého nápisu na zdi - odstartovala celou lavinu myšlenek. Hrdina začíná uvažovat: Proč jsem to tam napsal? Co to znamenalo? Co jsem tehdy prožíval? Člověk, který kdysi napsal toto jedno jediné slovo, se mu jeví jako někdo zcela jiný, cizí, jako bytost z minulosti, která nemá nic společného s jeho dnešním „já“. Z tohoto citelného rozkolísání základní jistoty pramení úzkost hlavního hrdiny. Vlastní existence člověka se jeví jako cizí: nevím, kdo jsem, neznám ani svou minulost, ani jí nedokážu porozumět. Ke stejně děsivým závěrům dospívá hrdina povídky „Lída“: „Najednou se setkáme s něčím neosobním ve svých vlastních činech, najednou shledáme, že naše vůle je jenom zdání a předtucha skutků, které na nás nezávisejí.“ (Čapek 1981: 28) Člověk je do velké míry vystaven vlivu náhody, která činí lidské činy cizími a nepochopitelnými.

Podobnou funkci jako onen zlověstný, znejistující nápis „nazpět“ má titulní povídka „Šlěpěj“, která ničí vžité myšlenkové představy, samozřejmost ničí svou absurditou a nemístností. Člověk vidí osamělou šlěpěj na sněhu a snaží

se dopátrat jejího původu. Ten ale není logicky vysvětlitelný. Šlépěj, stejně jako nápis na zdi, je zvláštním, malicherným, nejasným zázrakem, emanací jakési bezvýznamné síly, něčeho částečně metafyzického, ale zároveň velmi všedního a banálního. Hrdina povídky „Šlépěj“ si stěžuje: „Ale i já chci být spasen a čekám na zázrak – že něco přijde a obrátí můj život. Ta šlépěj mne neobrátila a nespasila a z ničeho mne nevyvede, jenom mě trápí, utkvěla mi tady a nemohu se jí zbavit. A já jí nevěřím: zázrak by mne uspokojil, ale ta šlépěj je první krok do nejistoty.“ (Čapek 1981: 14)

Šlépěj a nápis jsou jakési záblesky, přísliby něčeho velkého, božského bez boha, což však nakonec člověka jen zneklidňuje. Vynořují se náhle z událostí a odhalují nesa-mozřejmost okolního světa. Hrdina dívá se na šlépěj se smutkem přiznává: „Bylo by lépe, kdybych ji byl neviděl.“ (Čapek 1981: 14), protože snadnější je žít v nevědomosti, ale jistotě, zbavené všech očividných znejistujících okolností, které narušují zdánlivě existující (i když vskutku fiktivní) pořádek.

Rozechvění dosavadního statusu quo může být způsobeno buď objevením se jisté nové hodnoty (jako nápis na zdi nebo šlépěj), anebo náhlým odstraněním článku jistého řetězce, jak je tomu např. v povídkách „Lída“ a „Milostná píseň (Lída II)“. Titulní hrdinka záhadně mizí, nakonec se však ukáže, že se nejedná o žádnou výjimečnou událost, ale že hrdinka utekla s milencem. Po onom záblesku něčeho jiného, co rozvrátilo dosavadní řád a jistotu, už není možné vrátit se do starých kolejí. „Vše ztratilo dřívější samozřejmost, a přece všichni se báli čímkoliv hnouti ve své horoucí touze: budiž vše zase jako bývalo. Zdálo se jim, že každá zevní změna by připomněla strašné a surové datum Lídina útěku, i žili po starém, každý pro sebe polykaje zoufalou přeměnu všeho.“ (Čapek 1981: 53) Právě zobrazení oné nesamozřejmosti lidského bytí, vytvoření určitého komplexního obrazu neevidentnosti lidského údělu a obtížnost lidské existence je podle Vladimíra Papouška jedním ze základních znaků děl pracujících s existenciálními fenomény (Papoušek 2004: 20).

Význam minulosti jako jistého hodnotového útočiště je nepřehlédnutelný, protože právě jistota a neměnnost minulosti (ačkoli tu lze vyvrátit, jak jsem o tom psala výše v kontextu povídky „Nápis“) mohou být záchranou v krizových situacích. Ztracenou jistotu (nebo přesněji řečeno iluzi této jistoty) lze zpětně hledat v drobných událostech z minulosti, která zatím nebyla zasažena celkovým rozkladem a rozpadem, jak tomu bylo v případě titulní postavy z povídky „Milostná píseň. (Lída II)“: „Potmě ozval se tichý a smutný, zastřený, spanilý alt Lídin, rozpovídala se o nejstarších vzpomínkách svého dětství, o první zpovědi, o venkově, o šatíčkách, o tom, jak se ztratila v lese, o sterých velmi dalekých a velmi malých příhodách [...] Holub se s podivem zamýšlel nad tím, jak tajné, útlé a nepatrné jsou ty nejdychtivější kořínky života.“ (Čapek 1981: 57) Návraty do minulosti mohou mít terapeutickou povahu a minulost je jediným jistým bodem v souřadnicích chaosu. Je to velmi častý motiv děl s existenciální tematikou, jak zdůrazňuje Vladimír Papoušek: „S minulostí bývají spojeny obrazy hledání vlastní identity, rekonstrukce paměti jako úniku z aktuální nejistoty subjektu.“ (Papoušek 2004: 12)

## 7.5. Extrémní pesimismus?

Jak je vidět na základě předchozí analýzy nelze souhlasit s britským bohemistou Robertem Pynsentem, který „Trapné povídky“ hodnotil jako dílo neaktuální a zbavené univerzálních rysů: „Představují sérii obrazů ženské nevěrnosti, staromódní, nešťastnou směsici Hermanna, Šimáčka a Šrámka.“ (Pynsent 1989: 191) Právě naopak. Pokud necháme stranou jisté rekvizity rodem z 19. století, které podle mě nejsou vůbec podstatné, a nebudeme urputně lpět na zkoumání sociálního rázu povídek, což si myslím je záležitost zcela okrajová a vedlejší, osudy a příběhy hrdinů „Božích muk“ a „Trapných povídek“ se budou jevit jako jisté modely lidského bytí. Jejich osudy, jejich rozpaky, jejich trap-

né a útrpné hledání svého místa ve světě, jejich zbabělost a slabošství, jejich ponížení a trapnost se stanou unifikujícím prožitkem společným všem lidem. Jedná se o absolutizaci lidské situace ve světě (Papoušek 2004: 21) nikoli o podrobné líčení života vychovatelky na zámku nebo rozpaků uraženého úředníka.

Čapkovy rané povídky, obzvláště druhá sbírka, v sobě nesou hluboké zamyšlení se nad smyslem lidské existence. Kolísají mezi nadějí a beznadějí, přinášejí útěchu v těžkých chvílích, ale vyslovují také extrémní pesimismus: „Všechno je stejně nedobré. Zlé je být i nebýt, soudit i promíjet – všechno má svůj stín i svou vinu.“ (Čapek 1981: 45) „Marný je každý čin, a není výhry ani výherce.“ (Čapek 1981: 66) Lidský svět je zbaven jistoty, ztrácí svou přirozenost, svou samozřejmost. Člověk je odkázán na věčné nepochopení a samotu. Je chycen do pasti rozpaků, nekonečné nejistoty, pronásleduje ho pocit, že všechno, co ho obklopuje je nevysvětlitelné, temné, zamlžené, jak píše Veronika Heé (Heé 1976b: 402).

Charakteristickým rysem próz využívajících existenciálních obrazů a toposů je výrazné rozdělení skutečnosti, kdy vzniká model dvojí reality – zjevné a nezjevné, což Vladimír Papoušek ukazuje na příkladech textů od Jana Čepa a Egona Hostovského (Papoušek 2004: 219). Tuto metodu důsledně využil Čapek v „Trapných povídkách“, čemu se již podrobně věnoval Jan Mukařovský. Významný český vědec ve své studii odhalil dvojitě zobrazení událostí, což má za následek vznik dusného dojmu osudovosti (Mukařovský 1982: 700). Jednota světa je rozbita. To, co bylo jednoznačné, se najednou mění v mnohoznačné, těžce uchopitelné, nejisté. Zdánlivé jistoty unikají z lidských rukou jedna za druhou. Každá situace může být vnímána z dvojího pohledu. Události skryté (intimní), prožívané samotným hrdinou, jsou doplněny konvenčním, obvyklým hodnocením. „Skryté hodnocení je představováno jako vyšší; nevyrovnaný rozpor mezi ním a konvencí je pociťován jako cosi bolestného a nespravedlivého.“ (Mukařovský 1982: 700) Čapek kombi-

nuje pohled zvnějšku s pohledem zevnitř, a tímto způsobem dosahuje velmi citelného a cíleného rozštěpení jednoty světa. Ve výsledku dochází k odhalení trapnosti každého lidského činu, zveličeni a znásobení mučivých pocitů nejistoty a zbytečnosti lidských činů.

Hrdinové si uvědomují vlastní zbabělost, prázdnotu mezilidských vztahů, prožívají atrofii komunikace. Ponořením se do všednosti se sami stávají všedními, průměrnými. Podléhají konvencím a automatismu. Ztrácejí svoji nezávislost a stávají se pouhými loutkami nebo občas jen odrazy hodnocení jiných. Tímto se Čapkovy rané povídky řadí k proudu prózy s existenciální tematikou, kde jedním z ústředních témat je stud, ponížení, hanba, o níž Václav Černý píše: „Hanbou v jediném zamrazení a bez přemýšlení sebe pomocí druhého poznávám: vidím se v ní skrz pohled, jenž mně zvnějšku vidí. Nesmělost, rozpaky, nešikovnost před druhým jsou jiné případy takových mezních situací.“ (Černý 1992: 42) Černý zde uvažoval sice o tvorbě cizojazyčných autorů, ale Čapek sám, nezávisle na později tvořících západních autorech, rovněž reagoval na hrůzy války a na osobní krizi člověka.

V první sbírce se Čapek soustředí na otázku náhlého a neočekávaného prozření, které však rychle mizí a zanechává člověka v rozpacích. Druhá sbírka tematizuje spíše problematiku lidské nesvobody, trapnosti lidského života a touhy po změně, jež nepřichází. Podle mne představují obě sbírky nedoceněnou a neprávem opomíjenou část Čapkovy tvorby, která nám má z hlediska dnešního člověka stále co říci, protože univerzálním způsobem líčí svět chaotický a v podstatě nepřátelský, kde lidé jako izolované entity zápasí o svou svobodu a snaží se najít svou totožnost. Texty, které vznikly před téměř 100 lety, nabývají najednou nečekané aktualizace a stávají se výpovědí o existenciální situaci dnešního člověka.

## 8. ANATOMIE VZDÁVÁNÍ SE. „TRAPNÉ POVÍDKY“ KARLA ČAPKA JAKO VZDÁLENÝ OHLAS 1. SVĚTOVÉ VÁLKY?

### 8.1. Karel Čapek a válka

Karel Čapek bývá tradičně označován za pacifistu, nicméně téma války lze najít v řadě jeho děl. Pokud se podíváme na Čapkovu tvorbu z ptací perspektivy, zjistíme, že se v chronologickém sledu Čapkových děl rýsuje jistá pravidelnost – čím blíže k vypuknutí 2. světové války, tím je protiválečné vyznění Čapkových textů naléhavější a konkrétnější.

Implicitní odraz války vidíme v ranějších textech, které vznikaly ne jako tušení nadcházejícího válečného konfliktu, ale jako vzdálené echo otrěsných zkušeností 1. světové války, které Čapek, jenž sám nenarukoval, znal pouze z vyprávění očitých svědků. Nejpatrnějším příkladem tohoto je Čapkův samostatný literární debut – kniha povídek „Boží muka“ (1917). I přesto, že v povídkách není řeč přímo o válce, je těžká atmosféra těchto textů více než citelná.

Čapek sám upřesňuje válečnou provenienci svých povídek v roce 1928: „Vlastní motiv ‚Božích muk‘ je jednak válka a čekání zázraku, že to pro nás dopade dobře, jednak – na základě špatné diagnózy – domnělá smrtelná nemoc a tedy jaksi účtování se životem. V jistém smyslu je to konverse: ale ne k víře, nýbrž k soucitu. ‚Trapné povídky‘ v tom pokračují.“ (Čapek 1959b: 82) Čapek přímo přiznává, že kniha vznikla v nejhorších válečných letech a „je v ní mnoho válečného, toho, co je ve válce největším toužením: spása“. (Čapek 1959b: 82)

„Boží muka“ jsou čekáním na spásu, na malý, možná až malicherný zázrak. „Trapné povídky“ vycházejí z jiných základů. Autor zde jde o krok dále a popisuje situaci, kdy čekání je marné, spása nepřichází a všechny naděje jsou zkla-

mány. V tomto článku bych chtěla ozřejmit, zda „Trapné povídky“, vydané v roce 1921 a obsahující texty z let 1918-1920, jsou rovněž v jistém slova smyslu reakcí autora na válečné zkušenosti.

Cílem tohoto textu bude najít odpověď na otázku, zda lze sbírku „Trapné povídky“ označit za jakýsi vzdálený ohlas 1. světové války, a pokud ano, jak lze tento ohlas definovat.

## 8.2. Propasti v lidském životě

V mnoha textech sbírky je popsána velká propast mezi snem a realitou, mezi ideálem a životní praxí. Vyvstává tedy otázka, zda je to důsledek válečných zkušeností, které koherentní celek, jakým svět kdysi byl, zanechaly v troskách? Pod povrchem všednosti a konvenčních, dokonce banálních problémů se skrývá strašná prázdnota lidského života a touha po něčem, co bylo definitivně ztraceno.

Většina Čapkem zobrazených postav je nucena vzdát se: vzdát se svých názorů, svých snů, tužeb. Ale vzdávají se také morálních hodnot. Během analýzy se pokusím odpovědět na otázku, co vlastně ona trapnost u Čapka znamená a zda je spojena se všudypřítomnou rezignací, s obětováním vlastního přesvědčení. Poukážu na to, že Čapkovu sbírku lze vyložit podle existencialistického klíče, což může v určitém ohledu nabídnout nový pohled na jeho tvorbu.

Čapek intuitivně vycítil to, o čem psal německý psycholog a filozof Karl Jaspers<sup>9</sup>. Už v roce 1917 v jednom z dopisů určených S. K. Neumannovi Čapek vysvětluje: „Válka vrhla člověka strašně do jeho vlastního nitra [...]“ (Dyk,

<sup>9</sup> Jaspers byl ve svém osobním životě podroben stejně těžké zkoušce jako Karel Čapek. Byl postižen těžkou nemocí, která mu připomněla, stejně jako Čapkovi jeho nemoc, křehkost a konečnost lidského života. Čapkova nemoc determinovala jeho ranou tvorbu („Boží muka“ a „Trapné povídky“), ale zároveň celkově ovlivnila jeho vztah k práci (známý Čapkův aforismus „Když nemám co dělat, pracuji.“), podobně jak tomu bylo v případě Jasperse (Jaspers 1993: 13).



Neumann, bratři Čapkové 1962: 191-192). V tomto kontextu znamená „mezní situace“, jeden z klíčových pojmů existencialismu, znamená takový bod v životě každého člověka, kdy jedinec pociťuje hranice svého lidského bytí. Člověk v mezní situaci nemůže nic změnit, ale zároveň tyto situace neodvratně mění jeho samotného.

Jaspers o nich přímo píše: „[...] musím umřít, musím trpět, musím bojovat, jsem vydán náhodě, nevyhnutelně se zaplétám do viny.“ (Jaspers 1996: 16) Jde o situace, kdy člověk ztrácí oporu, je vržen do nové skutečnosti, přichází o svoji jistotu. Právě v takových kritických okamžicích pociťuje intenzitu svého bytí - v momentech ponížení, emočního rozechvění, v nichž člověk musí čelit svým slabostem. Čapek si jaksi programově zvolil tento typ hrdiny, slabého a poníženého (Čapek 1959b: 94).

Člověk se v tomto pojetí jeví jako bytost, která musí zápasit s každodenními svízeli, a právě lidská existence se ukazuje v celé své hloubce v situacích konfrontace, v situacích nepříjemných, ba trapných. Podle Jasperse je člověk vždy něčím víc, než sám o sobě tuší (Jaspers 1990: 34), a právě hraniční situace poskytují příležitost k hlubšímu poznání sebe sama.

V mezních situacích odhaluje člověk podstatu své vlastní existence, tj. vnitřní lidskou povahu (Kolasa 2010:138), a právě to bylo pro Čapka umělecky přitažlivé. Koneckonců právě takoví hrdinové - obnažení, slabí a ponížení - jsou v centru zájmu spisovatelů tvořících v duchu existencialismu, což vysvětluje Vladimír Papoušek: „Ukazuje se, že slabý hrdina, pasivní a ponížený, je vhodným prostředím pro rozvoj obrazů lidské existence, protože tu téměř fatálně dochází k absolutnímu střetu člověka s konkrétní skutečností, již se děsí nebo již je obětí.“ (Papoušek 2004: 157).

V „Trapných povídkách“ Čapek nepopisuje a neanalyzuje ony klasické mezní situace, jedná se spíše o každodenní prohry, o všední problémy, o banální nesnáze, spíše o klopýtání na více méně rovné cestě než padání do bezed-

ných propastí bytí<sup>10</sup>. Čapek pro ilustraci svých názorů zvolil, zcela jinak než je tomu u Jasperse, situace banální, triviální, aby tak ilustroval jejich „hraniční“ potenciál. Jaspers naopak v prožívání mezních situací vidí příležitost odtrhnout se od každodennosti (Kolasa 2010: 138). Tyto situace v sobě však nesou velkou tíhu. Nejpodstatnější není krajnost situací, ale to, aby se prostřednictvím těchto situací něco vyjevilo (Trávníček 2003: 710). Tyto situace, kterým hrdinové Čapkových povídek musí čelit, štěpí lidský svět, ničí jeho jednotu, uvádějí hrdiny do existenciálních rozpaků. Jan Mukařovský si ve své studii věnované „Trapným povídkám“ všiml dvojitého zobrazení událostí, které dodatečně násobí pocit rozbití jednoty, a navíc vytváří jakýsi dvojitý smysl, dvojitě hodnocení situací. Události skryté (intimní), prožívané samotným hrdinou, jsou doplněny konvenčním, obvyklým hodnocením. „Skryté hodnocení je představováno jako vyšší; nevyrovnaný rozpor mezi ním a konvencí je pociťován jako cosi bolestného a nespravedlivého.“ (Mukařovský 1982: 700) Čapek kombinuje pohled zvnějšku a pohled zevnitř, a díky technice dvojitého zobrazení dosáhl Čapek podle Mukařovského dojmu dusné osudovosti.

### 8.3. Čeho a koho se lze vzdát?

Jedním z výraznějších motivů, který se vyskytuje v Čapkových povídkách a na kterém bych chtěla demonstrovat Čapkovu techniku zobrazování lidského osudu, je právě motiv vzdávání se, motiv rezignace. Stejně jako v každé mezní situaci, jak píše Tzvetan Todorov v monografii věnované líčení života v koncentračních táborech, soupeří mezi sebou dva

<sup>10</sup> Právě v tomto ohledu se Čapek jeví jako extrémně vynalézavý a originální autor, protože dokáže vidět krajnosti v každodennosti, jako třeba W. Gombrowicz (Trávníček 2003: 709). Podle J. Trávníčka spočívá schopnost vyabstrahovat krajní situace z látky každodennosti v umění vidět: „Jediné na čem záleží, je intenzita pozorování, schopnost vidět, vědouce vidět.“ (Trávníček 2003: 709) Právě tato dovednost - umění vidět - je podle Čapka jednou z klíčových kompetencí tvůrce (Janiec-Nyitrai 2011b: 171).

typy chování a hodnot: hodnoty sebezáchovné a hodnoty mravní (Todorov 2000: 46).

V povídce „Tři“ začíná žena vyžadovat peníze od svého milence, aby je mohla dávat svému manželovi, takto se manžel stává pasákem a žena prostitutkou. Hrdinka povídky „Na zámku“ rezignuje na své přesvědčení, aby mohla i nadále posílat peníze své chudé rodině, a tak tedy nakonec podléhá tomu, čeho se štitila. Nemá sílu bojovat se zlem, volí pochybnou kompenzaci svého pokoření a sama podléhá sexuální touze, která je jí odporná. Za cenu místa vychovatelky na zámku se rozhodne žít ve světě přetvářky. Hrdina povídky „Peníze“ rezignuje na svou velkorysost a přestává financovat výdaje své sestry, protože vidí, že ho všichni chtějí jen zneužít.

Vzniká tedy příkrý rozpor mezi snem a realitou, mezi ideálem a životní praxí. Trapnost pramení z toho, že mravní hodnoty nebyly brány v potaz. Hrdinové Čapkových „Trapných povídek“ se ve svých vlastních očích stávají zbabělci. Tíha uvědomění si vlastního „ne-hrdinství“ je zde velmi znatelná. Marie z povídky „Tři“ nemá sílu ukončit ničivý a ponižující milenecký vztah, Olga z povídky „Na zámku“ se neodvažuje odejít z místa vychovatelky, titulní hrdina, manžel, z povídky „Surovec“ nemá odvalu dát svobodu své manželce, a umožnit jí tak šťastný život. Vladimír Papoušek právě v oné „nerealizované svobodě“ vidí zdroj existenciálního traumatu: „Nerealizovaná svoboda odhaluje marnost hrdinova počínání, zbytečnost jeho každodenního pobytu, v němž není možné najít jakýkoliv smysl. Tak lze vytvořit obraz tíživé všednosti, bezvýchodného uplývajícího bytí pro nic.“ (Papoušek 2004: 81)

Nabízí se tedy klíčová otázka, proč se vlastně hrdinové Čapkových „Trapných povídek“ vzdávají? Proč nebojují o sebeúctu? Proč nechtějí překonat automatismus svého života (Matuska 1963: 228), proč se nakonec podvolí konvenci (jak je tomu v povídkách „Surovec“, „Uražený“ a „Peníze“)? Chtějí přežít za cenu ponížení, protože ve své budoucnosti nevidí žádnou spásu, jako tomu ještě bylo ve sbírce „Boží muka“.

Jsou odcizení ostatním i sobě samým, jsou ponořeni do nekonečné samoty. „Jsem cizí a najatý člověk, nikdo na mne nemyslí. Jsou jen takoví, bože, nikde člověk není tak sám jako mezi cizími lidmi.“ uvědomuje si ve chvíli zoufalství Olga z povídky „Na zámku“ (Čapek 1981:144).

Odhalení zla je marné a vede jen k jeho spirálovitému narůstání. Tohoto hořkého vítězství zakusil hrdina povídky „Košile“, který odhalil zlodějku, ale zároveň do morku kostí pocítil, jak je osamělý, jak je trapný ve svém spravedlivém hněvu, neboť jeho služka se cítila neprávem potrestána, i když vskutku byla za krádež zodpovědná. Hrdina stojí uprostřed mrtvých věcí, které pro něho kdysi něco znamenaly, ale teď jsou jen svědectvím jeho osamocení. (tamtéž: 199) Podle Vladimíra Papouška právě tato povídka zrcadlí existenciální prázdnotu světa, v němž je člověk obklopen věcmi, ale chybí mu základní mezilidské vztahy (Papoušek 2004: 157).

#### 8.4. Osudová osamělost

Pocit hrozné samoty může být také reakcí na hrůzy války, jak je tomu v mnoha dílech české literatury. (Chrobák 2013: 40-41) Osamocená existence je ukázána prostřednictvím mlčících objektů např. v povídce „Tři“, v níž je hrdinka obklopena dary od milence, které se jí hnusí. Mlčícím objektem se také stává lidské tělo, které se odcizuje duši. Takové rozdvojení patří k velmi častým motivům existenciální prózy (Papoušek 2004: 37-38), a u Čapka se výrazně projevuje právě v povídce „Tři“. „Marie vzdychla a jala se šít dlouhými stehy. Šila si hedvábnou blůzu: i na tu jí koupil milenec. Až podivně se mu zalíbilo jí zahrnovat dary nákladnými, přepychovými a svůdnými. [...] Marie se nutila k nepřirozené, lehkomyšlné bujnosti, jež nezrála v jejím pokojném a silném těle. [...] Připadalo jí to nevýslovně hříšné, protože to bylo proti její přirozenosti, nemohla se však bránit a spolkla vše, zoufale a marně se snažíc nemyslet na to.“ (Čapek 1981: 126) Tělo se postupně stává objektem soustavného znásilňování. Hrdino-

vé sami sebe zbavují důstojnosti, jak ji chápe Todorov: „Důstojnost můžeme definovat jako schopnost podřídit své skutky kritériím, jež jsme vnitřně přijali za svá. Pak by se důstojnost stala synonymem pro sebeúctu: chci, aby to, co činím, obstálo před mým soudem.“ (Todorov 2000: 73)

Bezmocný, otupělý bolestí a krajně zoufalý je také hrdina povídky „Otcové“, jehož rezignace nabývá jiné povahy. Otec pohřbívající své nevlastní dítě, které vychovával jako své, je úplně lhostejný vůči okolí, jež se mu posmívá a chladně ho pozoruje. Hlavnímu hrdinovi nevadí bujaré veselí a nevhodné chování biologického otce dítěte, se kterým ho manželka před několika lety podvedla. Malé městečko, které se dívá na drama tohoto nešťastného člověka, se mu stává vězením (Papoušek 2004: 91), uzavřeným prostorem plným výsměšných pohledů a nemístných komentářů. Podobně nesnesitelným se stává prostředí, v němž žije Marie z povídky „Tři“: „Je tu především bezmocné vědomí, že každý o tom ví, že každý zná i podrobnosti její manželské nevěry. Ach, kdysi to nesla vzdorovitě, když tolik lidí jí dávalo najevo, že vědí... Někteří to dělali surově, jiní s necudnou důvěrností, jiní káravě a jiní, ještě jiní – jen nikdo nebyl, kdo by se necítil v právu říci jí něco hrozného.“ (Čapek 1981: 123) Člověk je vydán na milost a nemilost pohledů druhých, je obnažen jako hrdinka povídky „Na zámku“, která ztratila všechny iluze: „Zpočátku hrávala si s Mary v překypělé a vášnivé bujnosti, dětsky zaujata jejími hračkami, nakonec shledala, že si hraje sama před chladným, výsměšně znuděným pohledem děvčátka, a tu bylo po hrách, a Olga se vlekla za svou svěřenkou jako stín, nevědouc, o čem s ní mluvit a čím ji pobavit.“ (Čapek 1981: 145)

Co může tedy znamenat adjektivum „trapný“, které Čapek pro označení svých povídek použil? Nabízejí se dvě možná chápání tohoto slova: zastaralé, archaické slovo „trapný“ jako působící trápení, trápící, mučící a dnešní význam slova „trapný“ jako nepohodlný, nekomfortní, ostudný, zahanbující, mající za důsledek opovržení, odsouzení ze strany jiných lidí. Hrdinové musejí čelit problémům, které,

jak zdůrazňuje Veronika Heé, jsou neřešitelné, jsou chyceni do pastí toho, co by se mělo a co skutečně chtějí (Heé 1976a: 43). Jedním ze zdrojů trapnosti je nemožnost komunikace mezi jednotlivými hrdiny. To je výrazně vidět v povídce „Surovec“. Odcizení se dvou lidí dosahuje takové míry, že manželé se začínají nenávidět, protože vzájemně nechápou pohnutky svých činů. Podle Jasperse je právě jedním z východisek z mezních situací komunikace s jinými lidmi, jakási existenciální otevřenost vůči jinému člověku (Jaspers 1996: 20). Naopak v Čapkových „Trapných povídkách“ je zobrazena úplná atrofie komunikace, kdy lidé spolu po celá léta nemluví („Tři“), jen si vyměňují konvenční zdvořilosti („Na zámku“) anebo zcela mlčí („Uražený“).

Komunikace naprosto schází v poslední povídce sbírky „Tribunál“, která se jako jediná vyznačuje také válečnou tematikou. Důstojník musí odsoudit k trestu smrti člověka, který ubil raněného. Poprava se má konat ráno a důstojník uprostřed noci uvažuje o smyslu lidského bytí, lituje člověka, který za pár hodin zemře. Jako ozvěnu jakéhosi cizího hlasu slyší: „Není zákona“, „Není spravedlnosti“, „Není svědomí“, „Není boha“. Obklopuje ho smrtelné ticho a prázdnota. Nemá si s kým promluvit, nemá žádné argumenty proti záhadnému hlasu, který ho pronásleduje.

## 8.5. Odrazy války v Čapkových povídkách

Zdá se tedy, že vskutku otřesná (i když nepřímá) zkušenost 1. světové války rezonovala v Čapkově tvorbě v podobě „Trapných povídek“. Jde o rozechvění základů lidské existence v mezních situacích. Člověk je nucen rezignovat na své přesvědčení, aby přežil (povídka „Tři“), musí rezignovat na svou sebeúctu, aby mohl existovat dále (povídka „Na zámku“), musí rezignovat na svou velkorysost, aby ve své blízkosti udržel člověka, kterého miluje („Surovec“). Krize lidských hodnot, kterou způsobila traumata 1. světové války, se zrcadlí v Čapkových „Trapných povídkách“ ve velké intenzitě.

Co je tedy konkrétně v těchto povídkách „válečné“, když téma války lze explicitně najít pouze v jedné z nich? Za reflexi války lze považovat všudypřítomnou osamělost hrdinů, jejich pocit ponížení, nespravedlivosti. Lidé se podobají loutkám, kterými pohybuje ruka neznámého člověka. Ze situací, do nichž jsou vrženi, není cesty ven, není uspokojujícího východiska. I přes silný pocit osamění hrdinové zároveň stále cítí nepříjemnou prezenci ostatních lidí, stále je doprovází až živočišný pocit přítomnosti kohosi, stejně jako v zákopech anebo zajateckých táborech. Hranice intimity jsou soustavně překračovány. Lidé jsou neustále vystavováni zvědavým a káravým pohledům ostatních, jsou obklopeni jejich nedůvěrou a skepsí, jsou uvězněni v každodenních situacích. Pro zobrazení situací ve všudypřítomném existenciálním horizontu Čapek používá banální rekvizity každodenního života, ale tyto obyčejné životy v sobě nesou významovou tíhu řeckých tragédií. Spása nepřichází a zázrak je odsunut na dobu neurčitou.





## 9. INICIAČNÍ MOTIVY VE VYBRANÝCH TEXTECH ZE SBÍREK „BOŽÍ MUKA“ A „TRAPNÉ POVÍDKY“

Iniciační motivy se v tvorbě Karla Čapka objevují poměrně často v kontextu noetické problematiky, která tvoří jeden z významných tematických pilířů celé Čapkovy tvorby. Pro Čapkovu tvorbu je charakteristické otevřené pojetí iniciace, nespojené s primárně chápaným zasvěcením do spirituálních, metafyzických otázek poznání podstaty boha a duchovního světa. Nicméně lze v jeho tvorbě vymezit jisté tematické okruhy, v nichž iniciace hraje důležitou roli. Jedná se především o poznávání světa a sebe sama, o pracný proces odhalování pravdy a o otázky spojené s pojetím pravdy vůbec.

Právě přechod od známého k neznámému, odkrývání jiných dimenzí skutečnosti je jednou ze základních iniciačních zkušeností (Zachová 1998: 25). S použitím iniciační perspektivy lze například číst poslední část Čapkovy noetické trilogie, kterou je možné označit za román iniciačního typu: před hlavním hrdinou sepisujícím na konci života své paměti se najednou otevírá úplně nový pohled na jeho vlastní identitu, na jeho vlastní povahu a na pohnutky, kterými se řídil během celého svého života. Najednou se mu dostává poznání, že jeho životní dráha byla jen pramálo obyčejná, že sám sebe téměř neznal, že před ním bylo zatajeno, kdo vlastně je. Pomalu jsou před ním odhalovány jednotlivé vrstvy jeho osobnosti, snímány jednotlivé masky, které mu nasazovaly okolnosti, v nichž se nacházel, a náhody, kterým podléhal. S blížící se smrtí přichází strhující zjištění, že lidská osobnost je natolik složitá, že ani člověk sám není schopen sebepoznání.

Jednou ze základních vlastností Čapkovy tvorby je, že prostřednictvím často triviálních a banálních příběhů, problematizujících každodenní skutečnost, dokáže odhalit neobyčejnost věcí obyčejných a prostřednictvím realistického pohledu zobrazit věci „romantické“, jak píše Pavol

Winczer (Winczer 1993: 30), prostřednictvím prosté historiky přiblížit komplikovanost a nejednoznačnost světa. Často přitom používá motiv odhalování tajemství, prvek hledání řešení, pátrání po skutečných motivacích našich činů, zobrazování možných cest k pravdě a k poznání, což jsou časté motivy vyskytující se v různých podobách právě v literatuře s iniciační tematikou.

Důležité místo v celém Čapkově literárním odkazu zauímají povídky ze sbírek „Boží muka“ a „Trapné povídky“, které lze označit za jakýsi autorův přechod k dospělosti. Lze v nich slyšet vzdálené ohlasy trpkých zkušeností z první světové války i osobní zkušenost zdánlivě nevyléčitelné nemoci (Čapek 1959b: 82). Je v nich tematizována problematika iniciace do světa bez jistot, problematika nevysvětlitelnosti a neuchopitelnosti lidského života, stejně jako otázky spásy a vykoupení člověka či problematika krutého poznání, že svět je nespravedlivý a že život je pastí bez možnosti útěku.

Některé z těchto povídek lze označit za jakési svědectví o ztrátě iluzí, popis konce věku nevinnosti, v některých se vyskytují motivy iniciace do dospělosti. Mnohokrát se jedná o jakési nepovedené iniciace, negativní iniciace, „zasvěcení do nezasvěcení“ (Hodrová 1993: 122), „nekompletní“ prozření, která nepřinášejí konkrétní zjištění, ale právě naopak rozostřují obraz a násobí pocit nejistoty. Výsledky těchto snah o odhalení pravdy o sobě, o minulosti, o pravidlech, kterými se řídí svět, jsou různé: může to být frustrace, smutek, rezignace, zpochybnění smyslu lidského života, ale také radost, že pod povrchem banální skutečnosti přece jen něco je, že dešifrování světa není marné, že každý pokus o stržení závoje tajemství přece jen k něčemu slouží. Adept nebo novic se však v procesu iniciace mění – stává se z něho někdo jiný (Eliade 1997: 8). Dotek iniciační zkušenosti v člověku vždy zanechává nesmazatelné stopy. Pro potřeby této studie jsem vybrala čtyři povídky z raných Čapkových sbírek: „Ztracená cesta“ a „Nápis“ ze sbírky „Boží muka“ a „Na zámku“ a „Tribunál“ z knihy „Trapné povídky“, abych prostřednictvím analýzy těchto textů ukázala, jakou podobu mohou získávat iniciační motivy v Čapkově tvorbě.

## 9.1. „Ztracená cesta“ čili tam a zpátky k sobě

Literatura s iniciační tematikou často sahá po motivech cesty a cestování. Proces zasvěcení probíhá paralelně s procesem pohybování se v prostoru. Čapek tento motiv v podstatě obrácený naruby využil ve své povídce „Ztracená cesta“. Dva lidé v noci ztratili cestu. A právě nejistota ze ztracení se v prostoru u jednoho z nich odstartovala zvláštní a těžce uchopitelný proces prozření. „Přišel jsem na něco právě, když jsme začali bloudit. Snad přesně tím okamžikem. [...] Zčistajasna se mi to vynořilo. Už jsem na to po léta nemyslel, a teď to přišlo samo. Snad právě proto, že jsme najednou ztratili cestu.“ (Čapek 1981: 87)

To, co je divné, nové, neočekávané, dokáže člověka vytrhnout z vězení zvyků, z vyšlapaných kolejí, a právě tehdy se může otevřít cesta k něčemu novému. „Sám sebe pak najdeš v tom, co je nejdivnější a nejnezvyklejší“ (Čapek 1981: 87) – říká hlavní protagonista povídky, kterému se dostalo neočekávaného prozření. Iniciace do svého vlastního nitra je chaotická, nesystematická, doprovází ji stálý pocit prchavosti a dočasnosti. Hlavní hrdina se ze všech sil snaží nějak uchopit to, co se před ním vyjevilo. Ale toto zjevení, dávající slastný pocit vědění a dotknutí se nekonečna, je jen chvilkové, těkavé a rozplývající se ve slovech, do nichž se protagonista snaží své pocity vtěsnat a vysvětlit svému spolecestujícímu, co vlastně prožil a o čem se náhodou dozvěděl.

Byl před ním odhalen smysl, nebo spíše „nesmysl“ jeho životní cesty, uvědomil si, kdo vlastně je a jak zbytečně v životě trpěl. Toto tajemství je nevyslovitelné a nesdílitelné, a proto druhý hrdina, jehož ruka se poznání nedotkla, zůstává „hluchý“. S každým slovem se tajemství stává nejasnějším a prchavějším a nakonec hrdina, kterému se dostalo poznání, zůstává s „ničím“: „Uniklo mi to. Všechno jsem ztratil a už nikdy to nebudu vědět.“ (Čapek 1981: 91) Zbylo mu jen pár stínů, pár odlesků toho, co si uvědomil,

zbyl mu jen pocit, že v jeho životě bylo vše marné a mylné. Radost ze samotného procesu poznávání se mísí s hořkostí tragického obsahu poznání.

Krutost této úspěšné, a zároveň neúspěšné iniciace do vědění spočívá v tom, že člověku je na chvíli odhaleno světlo pravdy, aby se vzápětí opět rychle ponořil do tmy nevědomosti. Nicméně celkový výsledek iniciace není tragický, protože dochází k jisté změně nahlížení na skutečnost. Objevuje se určitá nová přidaná hodnota, paradoxně právě tehdy, když člověk ztrácí cestu, když přichází o jistotu, když je vytržen ze zajetí konvence. Hlavní hrdina je ponechán v rozpacích, sice našel cestu zpátky do reálného světa, ale zároveň opětovně ztratil cestu k sobě samému.

## 9.2. „Nápis“ čili iniciace do minulosti

V další povídce Karla Čapka je motorem urychlené iniciace znovu něco nepřijemného, neobvyklého. Tímto faktorem, který nastartuje celý proces iniciace je nemoc. Hlavní hrdina Matys je připoután na lůžko (jde spíše o nějakou běžnou nemoc) a najednou na zdi uvidí nápis „Zpátky“, který byl kdysi napsán jeho vlastní rukou. Tento nápis je dokonce dvakrát podtržen. Najednou toto znamení z minulosti dokáže v hlavě i v duši nemocného Matyse nastartovat zvláštní iniciační cestu do minulosti. Stává se jakýmsi strojem času, který iniciuje hluboké přemítání o tom, co minulost vlastně je. „Všechno minulé je tak samozřejmé. Člověk si zvykne na minulé věci. Všechny mu připadají známé – Ale teď nevím, k čemu jsem se kdysi rozhodoval, nevím, k čemu jsem chtěl nazpět a proč mi bylo tak nesnesitelné, a nevím, kdy to vůbec bylo. Nikdy se nedomyslím...“ (Čapek 1981: 94)

Jeden malicherný, nepatrný nápis na zdi, tajemný a nevysvětlitelný, dokáže zpochybnit to, co se již zdálo být dokončené, prožité a definitivní, tedy minulé. Tento nápis jako zvláštní reflektor z minulosti osvětluje novým světlem nejen minulost samu, ale také dnešek, a dokonce může mít

vliv i na budoucnost. Zase, podobně jako v případě předchozí analyzované povídky, je vědění neurčité, ale o to více naléhavé. Matys si najednou všímá toho, jak povrchní byl jeho život, jak nechápal vlastní pohnutky, ale zároveň si uvědomuje nemožnost poznání i zhodnocení toho, co bylo. „Nazpět! Snad každý to někdy pocítí a chtěl by se vrátit, jako by to bylo domů – nazpět! Není to návrat ke svým počátkům, k prvním krokům, ale nazpět ke koncům, k dopovědění a dokončení sebe sama, k posledním krokům... Nemožný návrat, nikdy nazpět!“ (Čapek 1981: 95)

Naše vlastní minulost se jeví jako labyrint, jako něco, v čem se pohybujeme poloslepi, protože jsme všechno prožili příliš rychle a ani jsme si neuvědomovali, co vlastně cítíme a co prožíváme. Je to jakási iniciace do světa bez jistoty, do světa minulosti, která je pro nás nakonec stejně záhadná a neuchopitelná jako budoucnost. Matys sestupuje do minulosti, do dětství, což, jak píše Daniela Hodrová, je velmi častým motivem iniciační prózy 20. století (Hodrová 1993: 122-123), aby objevil strašný fakt, že sám sebe nezná, že ten člověk z minulosti, který načmáral něco na zeď, je mu totálně cizí. „Adept hledá, co bylo ztraceno – předmět, bytost, slovo, čas, zámek. Rozpomínání tvoří důležitou část jeho zasvěcování [...]. Sestup do minulosti, k počátku je zároveň výstupem do budoucnosti, ke konci.“ (Hodrová 1993: 186)

Tento labyrint minulosti je prostorem cizím, prostorem, kde se člověk cítí vykořeněný, cítí se trapně, protože neodmyslitelnou vlastností labyrintu je to, jak píše Michał Głowiński, že se člověk v něm pohybující musí cítit nepatřičně (Głowiński 1994: 133-134). Katalyzátorem této podivné iniciační cesty do labyrintů minulosti je nemoc a samotný nápis, který jako nemá výčitka vyčnívá ze zdi přítomnosti.

### 9.3. „Na zámku“ čili iniciace do světa deziluze

Iniciace v povídce „Na zámku“ má podobně negativní vyznění. Hlavní hrdinka, která pracuje jako vychovatelka v

bohaté šlechtické rodině, postupně přichází o všechny iluze. Z hlediska konstrukce povídky je pozoruhodné, že zde jsou role obráceny – vychovatelka, ta, která teoreticky ví více a jejíž úlohou je učit, „zasvěcovat“, se sama stává adeptkou, studentkou, která je zasvěcována do tajů života zlomyslnou chovankou, omezeným šlechticem a dalšími „méně ušlechtilými“ postavami. Zasněžitelé do světa jsou zde výrazně zviditelněni, ne jako v případě dvou předchozích povídek. Prozření nenastartovala nějaká událost (nemoc, bloudění), ale konkrétní osoby.

Jedná se o povídku realističtější, s bohatší dějovou linií než u předchozích textů. Iniciační filozofická tematika zde není nastolena přímo, ale výrazně je zobrazena disharmonie mezi představou, snem, ideálem a jejich realizací ve skutečném světě. Příběh chudé vychovatelky je také jakousi cestou za poznáním, za poznáním toho, jak funguje svět, jakými pravidly se řídí. Olžino prozření vrcholí zoufalým gestem otevření dveří před tím, co se jí vždy protivilo, před světem krutým a bezohledným, kterého součástí se chtít nechť stává. Prozření je zde totožné s deziluzí, se ztrátou ideálů a jeho výsledkem je němá rezignace. Olga není frustrována, nebojuje se světem, který před ní odhalil krutou tvář. Právě naopak ji doprovází smutek, rezignace a přesvědčení, že ničemu již nelze vzdorovat.

V této povídce je zřejmě nejméně viditelný topos cesty jako jedné z významných složek iniciační prózy (Hodrová 1993: 152), nejde zde o skutečný pohyb, ale o pohyb pomyslný, o přechod z jednoho stavu vědění (nebo spíše v Olžině případě nevědění) do druhého stavu zasvěcení. Toto prozření je bolestné, trapné, unavující a jeho výsledkem je beznaděj.

#### 9.4. „Tribunál“ čili iniciace do nihilismu

V poslední povídce „Tribunál“, které bych v této studii chtěla věnovat kratší pozastavení, ona beznaděj z povídky „Na

zámku“ dostává ještě přesnější formu. Jako jediná ze sbírky „Trapné povídky“ se vyznačuje vyloženě válečnou tematikou. Událost, která tentokrát rozpoutala peklo iniciace, je banální: před vojenský soud předvedou člověka, který ubil raněného a ukradl mu hodinky. Důstojník vyhlásí rozsudek smrti, což je v takových případech jediný možný trest. Nicméně tato zdánlivě bezvýznamná událost ničí odsouzcův vnitřní klid a dívá se na noční nebe, slyší čtyři sdělení: „Není zákona“, „Není spravedlnosti“, „Není svědomí“ a nakonec „Není boha“. S tímto „nekonečným hlasem“, jak píše Čapek (Čapek 1981: 214), diskutuje důstojník sražený na kolena svou bezmocností, poražený nesmyslností lidského chování, zhrožený světem bez pravidel, světem zbaveným smyslu, řádu a struktury. Nakonec zaznívají věty: „Není nic. Není vůbec nic. Je jen vesmír.“ Jde o jakési totálně nihilistické tvrzení, absolutní poznání, které je asi nejkrutější větou z celé Čapkovy tvorby. Je to kritický bod, mezní existenciální situace, ze které není úniku, ze které není cesty zpět. Za tímto bodem je pouze tma, prázdnota a smrt. Zaznívají zde stejné tóny jako v proslulé Máchově skladbě „Máj“: „Tam všechno jedno, žádný díl – vše bez konce – tam není chvil, nemine noc, nevstane den, tam času neubývá. – Tam žádný – žádný – žádný cíl – bez konce dál – bez konce jen se na mne věčnost dívá. Tam prázdno pouhé – nade mnou, a kolem mne i pode mnou pouhé tam prázdno zívá. – Bez konce ticho – žádný hlas – bez konce místo – noc – i čas – – – to smrtelný je mysle sen, toť, co se ,nic‘ nazývá.“ (Mácha 2011: 21)

## 9.5. Iniciace jako začátek a konec

Hrdinové Čapkových iniciačních povídek jsou outsideri, adepti poznání, kteří se nacházejí na pokraji dvou světů, nejsou ve své kůži, jsou vytrženi se svých dobře známých, klidných a pohodlných životních situací, a proto vidí a vnímají více než ostatní. Nemocný Matys je outsider ve světě živých; poutník v povídce „Ztracená cesta“ se znenadání dostává na

scestí a je na okraji „normálního“, důvěrně známého světa; Olga je na zámku cizinkou, obklopenou lidmi, kteří ji nerozumí, a stále prožívá pocity vykořeněnosti; důstojník z povídky „Tribunál“, člověk přemýšlivý a vnitřně vyspělý, je vhozen do válečného moře krutosti a bezohlednosti a není nikoho, kdo by mu hodil záchranný kruh. Dochází k jisté stigmatizaci hrdinů, kvůli níž jsou postaveni do opozice proti ostatním. (Zachová 2005: 52) Výsledkem náhlého střetu s realitou, s deziluzí, s minulostí, se sebou samými je vždy jakási proměna, která, jak je známo, je vždy znamením života a vývoje, nicméně našim hrdinům je většinou na obtíž, je něčím nečekaným, něčím, co způsobuje jejich trápení (Stawińska 2012: 168-169).

Iniciační motivy u Čapka nemají metafyzický nádech, jsou spíše ponořeny do běžného, každodenního života, nicméně jim podle mne neschází hluboká, filozofická dimenze. Pozoruhodné je, že v Čapkově próze lze identifikovat podobné motivy – „zasvěcení do nezasvěcení“ – motivům, které vymezila polská bohemistka Kamila Woźniak v povídkové tvorbě Richarda Weinera, vznikající ve stejné době jako Čapkovy povídky. U Čapka můžeme pozorovat stejný způsob zobrazování iniciace a i výsledek je podobný: „Inicjacja obu bohaterów nie kończy się rozwojem duchowym, a raczej wpędza ich w jeszcze większe zagubienie i rozterki egzystencjalne. [...] Pozostają zawieszeni w próżni własnego przerażenia, poczucia pustki i metafizycznej rozpaczny.“ „Inicjacje obou hrdinů nekončí duševním vývojem, ale spíše působí ještě větší zmatek a existenciální trápení. [...] Zůstávají uvězněni ve vakuu vlastního strachu, pocitu prázdnoty a metafyzické úzkosti“ (Woźniak 2015: 127)

Přes pesimistické vyznění většiny v této studii analyzovaných povídek, se Čapek přece jen snaží čtenářům poskytnout jistou útěchu. Podle něho je hledání pravdy více než pravda sama. Tušení a prožití pravdy je možná podstatnější než stoprocentní „zjištění“. (Čapek 1959, s. 94)

Hrdinové Čapkových povídek jsou chyceni do spárů frustrace, ale přece jen vědí a uvědomují si více než



ostatní. Soumrak může být začátkem probuzení (Woźniak 2013: 213) a nemusí vždy znamenat konec. Iniciale sice nikdy nemůže být dokonána a člověk není s to pojmout celou pravdu, protože tíha prozření se jeví nesnesitelnou. Prozření není nikdy kompletní ani komplexní, ani nemůže být, protože v lidský úděl je vepsána nejistota. Dešifrování světa je lidskou povinností, ale člověk si zároveň musí stále uvědomovat svá vlastní omezení.



### III.

## 10. ČAPKŮV „HORDUBAL“ (1933) A BALÍKŮV „HORDUBAL“ (1979). ÚSKALÍ FILMOVÉ ADAPTACE.

### 10.1. Čapek a film

Vztahy české literatury a filmu byly už od momentu vzniku filmového umění velmi těsné. Česká literatura výrazně inspirovala české režiséry, ale i naopak – čeští spisovatelé byli často okouzleni možnostmi filmového umění a podíleli se na vývoji české filmové produkce. V paměti dnešního diváka zůstávají však hlavně filmy z 2. poloviny 20. století, jakými jsou úspěšné adaptace hrabalových próz: mistrovské dílo „Ostře sledované vlaky“ (1966), ale také „Skřivánci na niti“ (1969), „Postržížiny“ (1980), „Slavnost sněženek“ (1983) nebo „Obsluhoval jsem anglického krále“ (2006) v režii Jiřího Menzla nebo Brabcovy pokusy o oživení české klasiky 19. století, „Kytice“ (2000) a „Máj“ (2008) či v české televizi často promítaná „Babička“ (1971) od Antonína Moskalyka. Nicméně vzájemná plodná spolupráce filmařů a spisovatelů sahá mnohem hlouběji do minulosti. Stačí zde zmínit adaptaci nejproslulejšího románu Boženy Němcové z roku 1921, tehdy ještě v podobě němého filmu od režisérky They Červenkové. A jak uvádí Viktor Kudělka, přibližně polovinu filmové produkce z let 1898-1938 tvořily adaptace známých děl české literatury, hlavně klasických autorů jako např. Aloise Jiráska, Josefa Kajetána Tyla a dalších. (Kudělka 1987: 330) Nejznámějším příkladem atraktivitu českého filmového umění může být filmová tvorba Vladislava Vančury, který se v meziválečném období proslavil jako úspěšný režisér hned několika filmů, např. „Před maturitou“ (1932), „Na sluneční straně“ (1933) nebo „Marijka nevěrnice“ (1934), k

němuž scénář a námět poskytl další vynikající meziválečný prozaik Ivan Olbracht.

Stranou nezůstal stát ani Karel Čapek. Nejdříve jako umělecký kritik reagující na nástup a vývoj nového média, poté jako scenárista, posléze jako spisovatel, pro něhož film představoval zajímavé téma, např. jeho závěrečná část triptychu „Jak se co dělá“ – „Jak se dělá film“ (1938). Spolu s Jaroslavem Kvapilem napsal scénář k filmové pohádce „Zlatý klíček“, která byla realizována v roce 1922. Bohužel tento film nepřetrhl bouřlivé období 2. světové války a ztratil se. Čapek je rovněž autorem scénáře nerealizovaného filmu „Rusalka“ (Kudělka 1987: 326). V roce 1937 byl natočen film „Hordubalové“ (rež. Martin Frič), u něhož je Čapek uváděn spolu s Karlem Hašlerem jako scenárista<sup>11</sup>. Některé umělecké posuny, které mu Martin Frič nabídl (např. objevení se výrazné postavy Hordubalova bratra Michala v hereckém ztvárnění Paľa Belíka), se Čapkovi zdály být nemístné a nebyl s nimi spokojen, jak ve svých vzpomínkách uvádí samotný režisér (Frič 1989: 189). Film „Hordubalové“ bohužel nebyl úspěšný. Vliv na to měly i osobní pře s majitelem kina „Lucerna“ Milošem Havlem, který film stáhl uprostřed týdne z programu (Frič 1989: 189). Nicméně v zahraničí, např. v Itálii, se film těšil velkému zájmu a v soudobém tisku sbíral velice kladné recenze (Neznámý autor 1989: 183-185). Na sklonku života se Čapek jako scenárista spolu s Otakarem Vávrou pokoušel o zpracování „Tonky Šibenice“ podle předlohy Egona Erwina Kische. Zároveň, ještě za Čapkova života, vznikaly filmové adaptace Čapkových, a to nejen prozaických, děl – „Loupežník“ (1931) a „Bílá nemoc“ (1937). Také po 2. světové válce sáhli další režiséři a scenáristé po Čapkových předlohách: film „Kratit“ (1948) a „Temné slunce“ (1980) – oba režíroval Otakar Vávra, který

<sup>11</sup> Pavel Taussig ve své stati píše, že Čapek se nepodílel přímo na vytváření scénáře, figuroval pouze jako scenárista, ale v podstatě jen souhlasil se změnami v příběhu. (Taussig 1989: 29).

napsal rovněž scénář ke druhému dílu noetické trilogie (nedočkal se realizace), anebo film „Hordubal“ (1979) v režii Jaroslava Balíka. Mnoha filmových a televizních adaptací se dočkaly také Čapkovy „povídky z kapes“. Zde stačí zmínit asi nejpodarenější pokus o převedení slavných detektivních příběhů do jazyka „desáté múzy“ – cyklus krátkých televizních filmů v režii mladých českých umělců s vynikajícím hereckým obsazením z roku 2011 uvedeným pod názvem „Čapkovy kapsy“<sup>12</sup>.

Čapkův vztah k filmu lze tedy zkoumat a hodnotit z mnoha hledisek, zejména pokud vezmeme v úvahu jeho zájem o teoretické otázky spojené s nástupem nového média, jeho scénáře a také filmové adaptace jeho děl, kterých do dnešního dne vzniklo značné množství<sup>13</sup>. Pozoruhodnou perspektivu vzájemných vztahů literatury a filmového umění nabízí práce Jiřího Opelíka „Filmové texty bratří Čapků jako součást jejich literárního díla“, původně jako doslov ke knize „Filmová libreta: Karel a Josef Čapkové“ (1989), později (Opelík 2008: 97-113).

Já bych se v tomto textu chtěla soustředit na poválečnou filmovou adaptaci Čapkova románu „Hordubal“ z roku 1979<sup>14</sup> v režii Jaroslava Balíka, charakterizovat hlavní umělecké posuny mezi literární předlohou a filmovým zpracováním a zjistit, proč právě Čapkův příběh ze zapadlé podkarpatské vesnice je pro filmové zpracování tak náročný.

<sup>12</sup> Pro zajímavost je třeba uvést, že autorem některých scénářů k jednotlivým povídkám je další známý český spisovatel Ivan Klíma, který se věnuje Čapkově tvorbě i z vědeckého hlediska: monografie „Karel Čapek“ (1962) a „Velký věk chce mít též velké mordy“ (2001).

<sup>13</sup> Podrobný seznam filmových a televizních adaptací děl z pera Karla Čapka do roku 1986 nabízí kniha „Filmová libreta. Karel a Josef Čapkové“.

<sup>14</sup> Adaptace předválečná byla nedávno zevrubně analyzována v článku Iva Michalíka „Čapkův Hordubal v množném čísle“ [online], dostupné z: <http://25fps.cz/2012/hordubalove/>, a značný prostor je tomuto převedení na filmové plátno věnován také v knize „Filmová libreta. Karel a Josef Čapkové“, a proto se soustředím pouze na Balíkovu adaptaci z roku 1979.

## 10.2. Filmové umění očima Karla Čapka – kolísání mezi vrcholy a propastmi

Karel Čapek okamžitě reagoval na proměny kultury a jako citlivý seizmograf ve svých teoreticky zaměřených článcích zaznamenával všechny, i ty zdánlivě nepodstatné, známky transformace. Jeho stati věnované vývoji filmového umění lze uznat za průkopnické. Dokonce v nich úspěšně předvídal další možnosti vývoje „desáté múzy“ (Anděl, Szczepaniak 2005: 14).

Ve své první delší úvaze o budoucnosti kinematografie „Styl kinematografu“ z roku 1913, vztahující se však ještě k období němého filmu, zpochybňuje smysl přenášení literárních děl na filmové plátno a poukazuje na nebezpečí plochého, jednorozměrného ukazování skutečnosti: „Trpělivý důvtip režisérů bude se zaměstnávat zbytečnou prací, jak vypiplat a parafrázovat literární obsahy, jak rozvést do detailů optický povrch dramát a jak co nejhladčeji překonat obtíže tohoto neužitečného dělání surogátů. Tato literární nebo teatrální reforma kinematografu je velkým a zbytečným omylem; kinema nikdy se nestane literaturou, ba ani ne herectvím; neboť běžící kůň nebo fotografovaná vysoká osobnost je v kinematografu mnohdy stejně dobrým hercem jako nejlepší mim. Kinematograf má příliš zřetelný ráz skutečnosti, než aby se v něm mohlo herectví uplatnit čistě jako umění.“ (Čapek 1989c: 131)

Čapek se v této stati rezervovaně vyjadřuje o možnostech převádění uměleckých textů do podoby filmů, nicméně, jak ukázaly následující léta, Čapkovy pochybnosti zmizely spolu s ozvučením filmu. Významný český spisovatel však naopak vyzdvihuje možnost filmu v uchopení skutečnosti z mnoha pohledů a perspektiv, což divadlo umožňuje pouze v omezené míře: „Nějaká věc nebo nějaký děj rozevřít se před divákem biografu jako vějíř: divák vidí věci z více vzdáleností, přistupuje k nim, pozoruje je v nejtěsnější blízkosti, přehlídí celek nebo upíná se k nějaké části velice zvětšené a krajně aktualizované.“ (Čapek 1989c: 132)

Čapek vykresluje nově se otevírající možnosti v uká-  
zání komplikovanosti a mnohotvárnosti světa, které lidem  
nové médium nabízí: „V životě díváme se na věci sumárně  
a zběžně; naše vjemy dějí se zpravidla nedbale a povrchně,  
bez interese proniknout skutečnost hlouběji a zevrubněji;  
netočíme se kolem objektů a jdeme jen mimo ně, spokojují-  
ce se náhodným a letným pohledem na věci dějící se nebo  
trvajících okolo nás. A právě zde mohla by nastat úloha ki-  
nematografu: ukázat nám novou vizi skutečnosti, složitější,  
výraznou, zevrubnou a rozloženou, podat nám předměty  
intenzivního vnímání a nevyčerpatelného zájmu.“ (Čapek  
1989c: 133) Dosažení těchto nových poznatků je možné  
pouze tehdy, když se nechá stranou povrchní realismus a  
jak režisér, tak divák se nenechají svést jednoduchým kouz-  
lem ploché skutečnosti. Filmová kamera má schopnost růz-  
norodosti pohledů a zkoumání zobrazeného předmětu z  
mnoha stran (Taussig 1989: 8).

Nové médium podle Čapka poskytuje neomeze-  
né možnosti zkoumání reality. Čapka láká především ona  
ještě ne úplně známá síla nového druhu umění: „Opravdo-  
vý skladatel filmů, vycházející raději od dějů elementárních  
než divadelně složitých, komponoval by s velikým štěstím  
právě ony různé stupně skutečnosti, jež vznikají přibližová-  
ním, zvětšováním, zevrubností, otáčením a četnými jinými  
prostředky, aby docílil onoho intenzivního a nadobyčejné-  
ho realismu, jenž měl by hodnotu stylu a který je vynikající  
předností biografu.“ (Čapek 1989c: 133-134) Zde lze i u Čap-  
ka uvidět jistou spřízněnost s kubistickou metodou vnímá-  
ní a odrážení reality, což lze přesně sledovat především v  
jeho rané umělecké tvorbě (Anděl 1992: 378-383). Fotografie  
je podle Čapka uměním mrtvým, které nedokáže zachytit  
mnohotvárnost světa. Film nesmí být reprodukcí viditelné  
skutečnosti, neboť se může změnit ve skutečné umění, které  
pouze nereprodukuje realitu, ale intenzifikuje ji, ukazuje ji  
z mnoha perspektiv a úhlů pohledu, což je příznačné prá-  
vě pro kubismus. A teprve tehdy má filmové umění šanci  
stát se opravdovým, plnohodnotným uměním. Jak je vidět,

Čapek klade na filmaře velké nároky a už v roce 1913 předvídá, jak velkou může síla a působivost filmového umění být.

V dalším článku „A. W. F. Co (American World Film Co.)“, který zveřejnil o čtyři roky později, Čapek pokračuje ve svých úvahách o možnostech filmu tvořivě zrcadlit realitu a její mnohovýznamovost: „Skutečnost je veletok a každý okamžik je nevyčerpatelný. Divadlo jej zjednoduší. Film jej rozčlení. Propátrá jej mnoha průhledy, zpřevrací jej; ale kamkoliv pronikne, nalezne opět nejednoduchost a nevyčerpatelnost: nikdy nelze se do konce dohleděti lidské tváře a mimiky.“ (Čapek 1989a: 139) Čapek je doslova okouzlen novými možnostmi v zachycování skutečných jevů a podobnou technikou nazírání na skutečnost uplatňuje pak i ve svých románech, zejména ve své noetické trilogii: „A. W. F. Co. zřídá se jednotné příčinnosti, jednoty děje, jednorozměrného času a nehybného zorného bodu. Každý děj chápe jako shluk, který se děje tu a onde, na mnoha místech, skočmo, současně nebo ve více časech. Každou věc lze dokola obejít a viděti ji zblízka nebo zdáli, a teprve těmito změnami je obeprána její překvapující skutečnost. Nevyčerpatelné je bohatství zjevů, jež svět podává filmu, a nelze je už stlačit v racionální jednotu. Na její místo nastupuje rychlost a plnost; neboť i skutečnost děje se rychle a bez mezer.“ (Čapek 1989a: 139) Zdá se tedy, že právě „desátá múza“ umožňuje v úplnosti vystihnout složitost Čapkova vnímání reality, kterou lze mj. vysledovat v noetické trilogii.

Čapek klade na právě se rodící filmové umění podobné požadavky jako na jiné, starší druhy umění: „Ve filmu stejně jako v literatuře obraz skutečnosti vzniká invencí, a ne kopií. Ale invence je už tvoření a invence krásy je umění.“ (Čapek 1989a: 139) Pouhé kopírování skutečnosti se mu přičí, což dal mnohokrát najevo, např. ve svých cestopisných článcích (Janiec-Nyitrai 2011c: 273). Nicméně jeho teoretické stati z pozdějších let jako např. text „Hranice filmu“ z roku 1927 se vyznačují menší důvěrou ve filmové umění: „Ukazuje se, že slovo je nejen mocnější, ale i skutečnější než samo vidění.



Film může slovo ilustrovat; ale nemůže je zastoupit. Viditelný svět je jen kousek světa skutečného; skutečnost je daleko spíš myšlena nežli viděna, je spíš věcí mozku než očí. A pranic nepomůže míchat obrázky s textem; je to jen jako míchat hrách a korále; nemůže se to spojit v jednu věc.“ (Čapek 1989b: 159) Opět se zde jasně ukazuje myšlenka, že film se může snadno změnit v pouhou ilustraci skutečnosti, v pouhý fotografický, pohyblivý záznam, který bude odrážet výlučně fasádu skutečnosti a nepronikne za kulisu reality. Oči se mohou dívat, ale vidět, tzn. vnímat a dávat do souvislostí, může jen mozek.

### 10.3. Čapkův román „Hordubal“ na filmovém plátně

V kontextu výše zmíněných Čapkových úvah o úskalích a možnostech filmového umění a jeho vztahu ke skutečnosti se krystalizují nejen nebezpečí, ale také velký potenciál filmového zpracování Čapkova „Hordubala“. Už na první pohled se toto dílo jeví, i přes zdánlivou banalitu příběhu, jako mimořádně komplikované a mnohorozměrné. Téměř modelově se v něm objevuje jeden z hlavních principů celé Čapkovy tvorby a společný jmenovatel většiny jeho děl, který Jan Mukařovský označil za odhalování mnohosti a mnohotvárnosti života a skutečnosti (Mukařovský 1982: 762). Jednotlivé postavy, jednotlivé události, jednotlivé činy jsou prezentovány z mnoha úhlů pohledu, Čapek je osvětluje stále jinak, ukazuje je z dálky, i z velmi blízké vzdálenosti, z různých perspektiv a v různých konfiguracích, filtruje je viděním mnoha hrdinů, sám se vtěluje do jednotlivých postav a pak je zase znenadání opouští. A to je charakteristické pro celou autorovu tvorbu, jak zdůrazňují v kontextu Čapkova vztahu k filmu a ke kubistické metodě nazírání na skutečnost Jaroslav Anděl a Petr Szczepaniak: „Niedoločnym elementem pisarstwa Čapka było ukazanie rzeczy z wielu stron [...] motywy fasetkowania, krzyżowania perspektyw, analizowanie form przestrzennych, napięcie między zewnętrzną a wewnętrzną stroną

rzeczy, a więc stosowanie technik charakterystycznych dla malarstwa kubistycznego.“ „Neodmyslitelným elementem tvorby Karla Čapka bylo ukazování věcí z mnoha stran, motivy fasetování, křížení perspektiv, analyzování prostorových forem, napětí mezi vnější a vnitřní stanou věcí, tedy využívání technik charakteristických pro kubismus.“ (Anděl, Szczepaniak 2005: 15)

Svou, řekli bychom, zpola kubistickou metodu, Čapek takto osvětluje v doslovu noetické trilogie: „Jak různě vypadají titíž lidé a táž fakta v podání Hordubalově, v očích četníků a v mravním zaujetí soudu! Je Polana krásná a dívčí, jak ji vidí Hordubal, nebo je stará a kostnatá, jako o ní říkají ti druzí? Tato otázka se zdá být jednoduchá a snad i nezávažná; a přece na ní závisí, vraždil-li Štěpán Manya (který se ve skutečném příběhu jmenoval Vasil Maňák, tak jako Hordubal se vlastně jmenoval Juraj Hardubej) z lásky, nebo ze ziskosti; celý příběh bude vypadat jinak podle toho, jaká bude odpověď na onu otázku. A takových nejistot je tu plno. Jaký vlastně byl Hordubal, jaká byla Polana? Byl Štěpán zamračený násilník, nebo okouzlující strýček, kterého zbožňuje dítě Hafia? A co ta otázka polí, co ten hřebeček? Příběh prvotně jednoduchý se rozpadá v řadu neřešitelných a sporných nejistot, jakmile je vřazován do různých systémů a podroben rozličným výkladům.“ (Čapek 1959a: 105) Tím pádem se román „Hordubal“ může pro režiséra a scenáristu stát velmi atraktivním, neboť poskytuje mnoho interpretačních možností, ale zároveň vzhledem k jisté povrchnosti, trivialitě samotného příběhu a jeho napínavosti, typické pro pokleslé žánry (což vůbec neoslabuje filozofickou sílu a hloubku díla, ale právě paradoxně onu myšlenkovou dimenzi románu vyzdvihuje a znásobuje), rovněž v sobě obsahuje také hodně úskalí i nebezpečí sklouznutí ke zjednodušující, banální interpretaci.

Režisér Jaroslav Balík a scenárista Václav Nývlt měli už docela bohaté zkušenosti s přenášením literárních děl na filmové plátno. Balík na příklad režíroval film „Ta třetí“ (1968) na základě stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka, Nývlt spolupracoval s Jiřím Menzlem na filmech „Ostře

sledované vlaky“ (1966) a „Rozmarné léto“ (1968). Na sklonku 70. let se rozhodli umělecky se vypořádat s Čapkovým románem „Hordubal“. Ke spolupráci pozvali zahraniční herce: v roli Hordubala vystoupil ruský herec Anatolij Kuzněcov a postavu Štěpána Many ztvárnil Maďar Sándor Oszter. Polanu zahrála Libuše Geprtová, známá hlavně z charismatické role šílené Viktorky ve filmové „Babičce“ z 1971 roku, jako Hafie na filmovém plátně debutovala Klára Pollertová.

Režisér i scenárista rezignovali především na žánrový synkretismus, tak charakteristický pro celou Čapkovu tvorbu, a zde především pro první část noetické trilogie<sup>15</sup>. Neboť Čapkův román „Hordubal“ se vyznačuje výraznou žánrovou heterogenitou, kterou dobová kritika považovala za nesourodost a vadu díla (Dokoupil 1988: 279): nejdříve se jedná o baladicky laděnou reflexivní prózu, která se následně mění ve strohý, téměř dokumentární příběh kriminálního pátrání po vrahovi a v následný popis soudního přelíčení. Balíkův „Hordubal“ však v podstatě končí u první části Hordubalova příběhu prakticky jeho smrtí. Tím pádem ve filmu není zobrazena více než polovina Čapkovy knihy.

Právě díky žánrové různorodosti Čapkova díla, což pak ocenili kritikové při četbě dalších částí trilogie, může vyniknout hlavní a základní myšlenka: jak lehkovážně a povrchně lidé soudí a hodnotí druhé a že pravda není nikdy jednoznačná a plochá. Ve střetu bohatého vnitřního života hlavní postavy s bezduchou mašinerií policejního a soudního systému vzniká nejednoznačný obraz jakéhokoliv lidského činu. Čapek velmi výrazně zasáhl proti zjednodušujícím interpretacím svého díla a hlavní postavy: „Napsal jsem nedávno povídku Hordubal; hrdina příběhu je (pokud tomu rozumím) muž neobyčejně jemný a hloubavý; ale po jeho zavraždění ho státní návladní, aby drastičtěji působil na city poroty, líčí

<sup>15</sup>K podobnému posunu došlo v první filmové adaptaci „Hordubalové“, která změnila Čapkovu předlohu v kriminální příběh (Taussig 1989: 30).

jako duševně méněcenného, bezmocného starce. Milý pane, tři čtvrtiny recesentů potom tvrdily, že hrdinou povídky je poloblbný primitiv; vzali prostě doslova to, co o něm bylo napsáno. Tady vidíte lehkověrnost, se kterou čteme. Ukazuje se, že se diametrálně rozchází cesta myšlení a čtení. Chceme, aby nám autor předestřel nepochybnou, do posledního puntíku platnou skutečnost; ať nám řekne, co je dobré a špatné, co je sympatické nebo antipatické, a my to přijmeme.“ (Čapek 1959b: 102-103)

Tím, že se Balík a Nývlt rozhodli pro ztvárnění jen první část románu, oslabili jeho celkové vyznění, omezili jeho působivost a soustředili se pouze na základní dějovou linii. Využili zde hlavně realistické zobrazení, které by se hodilo k nerealizované druhé a třetí části románu. Lyrické ladění příběhu mají zřejmě reprezentovat přírodní záběry. Jedná se o první a zásadní zásah do tkáně Čapkova příběhu. Viktor Kudělka se snaží toto scenáristovo rozhodnutí vysvětlit pokusem o dosažení baladické jednoty (Kudělka 1988: 335), nicméně právě proti umělé, nepřirozené a nepravdivé jednotě Čapek svým dílem protestoval. Chtěl ukázat mnohostrannost a mnohovýznamovost lidských slov, lidských činů i samotného člověka.

Nývltovo rozhodnutí pozměnit původní Čapkovu trojdílnou výstavbu románu má přímý dopad na zobrazení hlavního hrdiny a na vyznění celého díla. Oproti hloubavému, citlivému, vnitřně křehkému a reflexivnímu Čapkovu Hordubalovi má divák možnost vidět průměrného, realisticky zobrazeného sedláka, který není schopen jakéhokoli hlubšího uvažování o světě a sobě samém. Je to protipól toho, jak Čapek postavu Hordubala konstruoval (Klíma 2006: 147). V první filmové adaptaci se podařilo zobrazit Hordubala aspoň jako jistý prototyp, archetyp venkovana (Michalík, [online]). Nicméně ani zde není stopy po nejednoznačné postavě z Čapkovy předlohy, která balancovala mezi prozíravou moudrostí a rozpačitou naivitou. Rozhodně ji však nelze hodnotit jako postavu primitivní. Právě naopak je v ní třeba vidět někoho, kdo je obdařen mimořádnými morálními hod-

notami, což uniklo všem, kteří měli co do činění s Hordubalem po jeho smrti, jak uvádí Bohuslava Bradbrooková při své analýze románu (Bradbrook 2006: 109).

Zjednodušený pohled na události i na samotné hlavní postavy výstižně prezentuje Galina Syvačenkova: „Před soudem vypadá Hordubal jako přihlouplý dobrák, Štěpán jako chamtivec a zloděj a Polana jako vesnická Mesalína, zeslárlá vyzáblá žena. Ale to vše je na hony vzdáleno pravdě.“ (Syvačenkova 1989: 236) Hordubal patří ke stejné řadě Čapkových postav jako Klára z povídky „Modrá chryzantéma“ nebo tulák Matula z filmového scénáře „Zlatý klíč“; příznačná je pro ně důvěřivá pokora a čistota, ale ne hloupost (Holý 1995: 39). V novější filmové adaptaci se, jak eufemisticky píše Viktor Kudělka: „Postava Hordubala [se] stala oproti Čapkovu zpodobení mužnější a tvrdší.“ (Kudělka 1988: 335) Tímto se však také vytratila nejednoznačnost této postavy, její výjimečnost. Není to už sice vesnický hlupák, který nevnímá, co se kolem něho děje, ale je zobrazen stále stejně schematicky a s použitím jen jakoby několika základních barev. Hordubal v Balíkově podání přichází o svou komplikovanou identitu oscilující mezi identitou „americkou“ a „podkarpatskou“ (Šolícová 2011: 537), o všudypřítomný pocit alienace, o vzájemné nepochopení. Jediným znakem jeho pobytu v Americe je barevný šatek a zavazadlo s cizojazyčnými nápisy, které však rychle zahodí.

Ve filmu je mnohem detailněji a realističtěji zobrazen život celé vesnice. Tímto se však vytrácí baladický rozměr díla, jeho lyrická dimenze, která u Čapka tak výrazně kontrastuje s krutým a realistickým příběhem. Paradoxně právě ono přílišné soustředění se na skutečnost zbavilo skutečnost kouzla pravdivosti. Velmi často se objevují záběry ukazující chudobu a špínu, jsou zdůrazněny nuzné podmínky života na vesnicích ve 30. letech minulého století.

Už v předválečné recenzi první filmové adaptace bylo zdůrazňováno, že se Čapkův román nesnaží o podání realistického příběhu pevně zakotveného ve skutečnosti: „Výslovně je podotknuto, že nejde o nějakou folkloristickou

přesnost.“ (Kautský 1989: 178) Druhá filmová adaptace jako by nerespektovala Čapkův záměr. Film se mnohdy mění spíše v etnografický obrázek, nikoli v dílo filozofického charakteru. Skutečnost není zrcadlena v podmanivé intenzitě, kterou od uměleckého filmového díla požadoval Čapek, ale ztrácí se v pouhém kopírování povrchních jevů.

V centru Balíkova a Nývltova zájmu se nacházela sociologická a psychologická odůvodnění jednání postav, což výrazně omezilo filozofický kontext Čapkova románu. Čapkova „Hordubala“ v žádném případě nelze uznat za román se sociální tematikou, ani za psychologickou prózu. Jedná se především o text filozofický. Hordubalův příběh a celá vesnická scenerie se pro Čapka zdají být jen kulisou, záminkou pro zobrazení nejednoznačnosti světa a pro využití metody mnohonásobného zrcadlení. Oproti tomu, co autor napsal v doslovu k noetické trilogii: Polana ve filmu není zároveň krásná a ošklivá, čeledín není zároveň násilník a milý strýček, postavy jsou jednoznačně typizovány, schematicky vykresleny, chybí jim nejednoznačnost pravdivosti. Divák se nemůže ztotožňovat se žádnou z postav, není schopen vidět v nich nic víc než jen postavy typizované, známé např. z realistických románů s vesnickou tematikou z 19. století.

Základním momentem filmového vyprávění se stává příběh nevěry Hordubalovy ženy a samotné zavraždění Hordubala. To ale zdaleka není klíčové téma Čapkova románu. Je to jen osa, pomocí níž Čapek provádí komplikovanou analýzu metod a způsobů poznávání a hodnocení lidí lidmi. Ve filmu získává právě onen napínavý příběh klíčovou úlohu a celé filmové zpracování se mění v pouhý banální příběh nešťastné lásky, ukotvený v reáliích podkarpatské vesnice 30. let minulého století.

Není zde místo pro zobrazení mytického, archetypálního světa, který právě odchází a ustupuje pod tlakem nových proměn společnosti. Není zde místo pro uchopení výrazných rozporů mezi světem krav a světem koní, které na jedné straně reprezentuje Hordubal, na straně druhé čeledín. Ztratil se rozpor mezi slovanským a neslovanským živlem,

mezi světem mládí a světem stáří. Kontrasty, tak viditelné v románu, se v podstatě omezují pouze na povrchní realistické zobrazení světa přírody a světa lidí, světa města a světa vesnice. Nejsou zde dostatečně zvýrazněny v Čapkově předloze tak četné anticipace (např. motiv košíkářské jehly). Jisté motivy a symboly, které se Čapkovi podařilo naplnit maximálním obsahem a zbavit jednoznačnosti a plochosti, ve filmové adaptaci přicházejí o svoji sílu a přesvědčivost a vytrácí se tak jejich význam. Máme zde co do činění s výraznými posuny ve srovnání s originálem – hlavně se jedná o eliminaci, což vede ke změně celé koncepce díla (Žilka 2006: 85).

Když Hordubal ukazuje Hafii výstřižky z novin, které pro ni shromažďoval po celá léta pobytu v Americe, nejedná se zde stejně jako v Čapkově předloze, o pokus o sdílení jisté zkušenosti, o pokus o přiblížení dalekého a cizího světa a o navázání komunikace, která už však bohužel není možná (Volková 2005: 513). Jisté momenty jsou ve filmovém zpracování ukázány doslovně a jsou zde zcela jednoznačné a zbavené různých interpretačních rovin, např. moment, kdy Hordubal daruje Štěpánovi svůj nůž (v knize také fajfku), což lze interpretovat jako dobrovolné zřeknutí se role muže, protože tyto předměty, jak píše William Harkins, jsou falickými symboly mužství, síly a dominance (Harkins 1960: 620). Jiné symboly se však ve filmu vůbec neobjevují. Chybí např. i jeden z klíčových symbolů – po Hordubalově smrti bylo jeho srdce posláno na odborné vyšetření z důvodu určení příčiny smrti. Ale srdce se ztratilo, stejně jako význam a hodnota celého Hordubalova života. Celá jeho osobnost byla deformována vlivem policie, později soudní mašinérie, jenž z něho udělala naivního a primitivního sedláka, který se nechal zabít manželčíným milencem. Těžiště celého Čapkova románu, spočívající v ukázání reality a postav z mnoha úhlů pohledu a v kritice zjednodušujícího schematismu, jsou ve filmu zcela zanedbány a opomenuty.

Tímto se filmová adaptace Čapkova textu stává pouhou kopií literární předlohy, která obsahuje jen slabou imitaci Čapkových myšlenek a vrací se jako by k výchozí ins-

piraci Čapkova románu – k novinové soudniče. Skutečnost zobrazená v románu se nestává intenzivnější a otázky, které Čapek ve svém díle nastoluje, zůstávají opomenuté. Čapkův text se výrazně inspiruje skutečností, z níž čerpá svou sílu a přesvědčivost, ale zároveň je to stejná skutečnost, která může filmovou adaptaci ohrozit. Přílišná doslovnost, lpění na etnografických detailech, přílišné spojení s realitou mohou paradoxně ubírat na umělecké a filozofické hloubce Čapkova románu, a bohužel právě k tomu došlo ve filmové adaptaci z roku 1979.

Samozřejmě úspěšnost nebo neúspěšnost filmové adaptace nespočívá jen v co nejvěrnějším převedení původního textu na filmové plátno. Věrnost originálu není zárukou umělecké kvality (Bubeníček 2010: 12). Balík a Nývlt, pokud využijeme paralelu k lovectví, z ulovené zvěře vykuchali pouze průměrně chutné kousky, ale nechali stranou to, co je nejvýznamnější. Navíc jen stěží můžeme říct, že se nechali inspirovat vybranými motivy z Čapkova díla, na jehož základě by vytvořili zajímavý, a navíc vlastní, originální přepis Čapkovy předlohy. Inspirace Čapkovým dílem se omezuje na pouhé převzetí základního příběhového pásma. Stranou zůstává to, co je v Čapkově díle univerzální a aktuální – pochybnosti o možnostech a metodách poznání.

Skutečnost se zdála být natolik lákavou a postačující, že autoři filmové adaptace Čapkova „Hordubala“ necítili potřebu ji nějak umělecky intenzifikovat. Zřejmě předpokládali, že „reálnost“ skutečnosti je s to zachovat celou tíhu filozofického obsahu Čapkovy předlohy.

Balíka a Nývlta zřejmě přitahovala umělecká náročnost Čapkova románu a jeho univerzální vyznění. Chtěli jej aktualizovat a podívat se na něj z perspektivy nových společenských a kulturně politických podmínek (Kudělka 1988: 335). Možná by uspěli, pokud by se jednalo o vesnický román z 19. století, ale metody, které zvolili, se zcela nehodily k adaptaci jednoho z nejnáročnějších filozofických románů první poloviny 20. století. Hordubal, Polana, čeledín Manya a Hafie z Čapkova textu nejsou realistickými postavami, nejde



tedy o zobrazení důvodů jejich chování, o psychologii postav nebo sociálních vztahů. Jsou jen jakýmsi modely, které mají ilustrovat konkrétní noetické problémy. Tyto postavy zba-vené tíhy a filozofického obsahu budou postavami patřícími pouze do světa folkloru, nikoli reprezentanty klíčových otázek lidského bytí.

#### 10.4. Vzpouora proti filmovému přepisu

Román „Hordubal“ patří k literárním textům, které se, jak uvádí Petr Bubeníček na příkladu filmové adaptace Durycho-ovy novely „Boží duha“, vzpírají převodu na filmové plátno nebo na televizní obrazovku (Bubeníček 2008: 14). Nepře-vo-ditelnost Čapkovy předlohy má však jiné důvody, než je tomu v případě Durychova textu. Nepřekročitelné se zde zdá být mnohorozměrné rozpětí mezi vnímáním a hodnocením jed-notlivých postav a noetická tematika románu, v níž nekončí filozofický rozměr díla. Jiří Holý vymezil některé filozofické dimenze trilogie, která vedle otázek noetických řeší také cel-ou řadu dalších pozoruhodných aspektů: problematiku lids-kého nitra, otázku hranic mezilidské komunikace, propojení života a smrti, složitou motivaci lidských činů a další (Holý 2002: 165). Filozofie se nedá prostě a jednoduše zfilmovat po-mocí schematických realistických metod. Mimořádně složité se zdá být přenesení archetypální, téměř mytické atmosféry první, baladické části románu a její doplnění o detektivní pát-rání po vrahovi a o vlastní soudní přelíčení.

Čapkův text lze v Balíkové a Nývltově pojetí pokládat pouze za zdroj příběhu, ale příběh samotný vůbec nedovoluje celkově obsáhnout hloubku Čapkova textu. Podobným prob-lémům musela čelit i první adaptace Čapkova „Hordubala“ hodnocená ve srovnání s literární předlohou na jedné straně kriticky, na druhé straně pozitivně jako dílo folklorního cha-rakteru, jak tomu bylo např. v italském tisku (Neznámý autor 1989: 183-185). Ani interpretace prostřednictvím milostného příběhu, ani interpretace coby folklorní obraz však nepos-

tačují pro uchopení celkového významu prvního dílu Čapkovy noetické trilogie.

Na kinematografu, jak zdůrazňuje Pavel Taussig, zaujala Karla Čapka možnost „vidět obyčejné neobyčejně“ (Taussig 1989: 8), tj. vnímat věci občas dokonce triviálně, novým, objevným způsobem a odhalovat tak jejich složitost. Bohužel Balíkova adaptace tento, přece jen těžce splnitelný úkol, nezvládla. Ukázala nám spíš obyčejný svět obyčejně a schematicky tak, jak to bylo možné očekávat.

11. TŘIKRÁT INŽENÝR PROKOP  
- FILMY „KRAKATIT“ (1948)  
A „TEMNÉ SLUNCE“ (1980)  
V REŽII OTAKARA VÁVRY  
A JEJICH LITERÁRNÍ PŘEDLOHA  
OD KARLA ČAPKA

Inženýr Prokop, hlavní postava Čapkova románu „Kratatit“ z roku 1924, co se složitosti a mnohoznačnosti týče si nezdá s postavami posledních Čapkových děl považovanými za vrchol jeho hluboce filozoficky zaměřené prózy – s mnohorozměrným Hordubalem, tajemným a nedešifrovatelným „povětronem“ z druhé části noetické trilogie, „obyčejným člověkem“, v jehož životě „sídlily“ celé zástupy nerealizovaných životů, nebo dokonce se skladatelem Foltýnem z Čapkova posledního, nedokončeného díla, který se měnil tak, jak se měnily interpretace této postavy u jednotlivých vypravěčů. Prokop, na rozdíl od výše zmíněných postav, byl Čapkem zasazen do příběhu zcela moderního, výsostně aktuálního, který zrcadlí palčivé problémy technického věku a celé lidské civilizace a zároveň, díky zajímavé kompozici hlavního hrdiny jako jisté „esenci“ velkých mytických hrdinů (Janiec-Nyitrai 2008: 96-102), zcela univerzálního. Proto není divu, že se text s tak významnou ústřední postavou, která dráždí a provokuje k reflexi, stal přitažlivým a inspirativním také pro umělce ovládající jiný jazyk než psané slovo.

Režisér a scenárista Otakar Vávra se s románem „Kratatit“ snažil vyrovnat dokonce dvakrát. V roce 1948, těsně po 2. světové válce, natočil film „Kratatit“ poprvé a poté, v odstupu 32 let, vznikl remake tohoto filmu s názvem „Temné slunce“ (1980). Mezitím se Vávra věnoval i jiným textům Karla Čapka: natočil „První partu“ (1959) a napsal scénář k filmové adaptaci druhé části noetické trilogie, k „Povětroní“ (1966) (Kudělka 1988: 337).

V první filmové adaptaci z roku 1948 ztvárnil hlavní postavu inženýra Prokopa vynikající český herec Karel Höger. Scénář napsal režisér Otakar Vávra spolu se svým bratrem Jaroslavem Raimundem Vávrou. Premiéra tohoto filmu, která se konala 9. dubna 1948, byla napjatě očekávaná. Diváci mohli film zhlédnout v jednadvacetí kinech na území Československa, k distribuci bylo připraveno sto kopií filmu (Zýková, 2010). První Vávrův filmový scénář se drží Čapkovy románové předlohy, výraznou změnou je jen přesunutí celého děje do konvence snu, jakési vidiny, což bylo iniciováno zřejmou návazností na Čapkův román „Povětroň“. Vávrův první film byl přijat velmi pozitivně jak diváky, tak kritikou.

Ve druhé, o 32 roků mladší, adaptaci nesoucí název „Temné slunce“ (narážka na úryvek básně od Victora Huga) vystoupil v roli inženýra Prokopa herec Radoslav Brzobohatý. Na scénáři vedle Otakara Vávry spolupracoval také Jiří Šotola. Délka filmu, rozděleného do dvou částí, je 133 minut a dílo mělo premiéru 1. září 1980. Vávra a Šotola se rozhodli Čapkovu předlohu aktualizovat a přizpůsobit napjaté politické situaci na začátku 80. let minulého století. Literární vědec Viktor Kudělka akcentoval vyloženě politický charakter tohoto filmu: „Záměrem filmových tvůrců bylo tentokrát odhalit především mechanismy mocenských aparátů, které bezohledně ohrožují světový mír, a zároveň varovat před zneužitím světodějných vědeckých objevů pro imperialistické záměry.“ (Kudělka 1988: 337) Sám režisér v jednom z rozhovorů ještě před oficiální premiérou filmu zdůraznil, že jeho cílem nebylo podat dramaturgii Čapkova románu, ale že se spíše jednalo o volné zpracování v kontextu současné politiky a vědy (Bechtoldová 1979: 542-545). Na rozdíl od předchozího se tento Vávrův přepis Čapkova románu neseťkal s přívětivým diváckým přijetím a také v oficiálním tisku se objevily kritické hlasy (Kozlová 1980: 6).

Cílem této kapitoly je určit, jak Čapek konstruoval postavu hlavního hrdiny románu „Kraťas“ a co se s ní stalo v obou filmových prepisech. Dále pak co režisér Vávra za pomoci dvou významných herců - Karla Högera a Radosl-

ava Brzobohatého - vyzdvihl a co naopak potlačil. Následně budu sledovat změnu v chápání hlavní postavy inženýra Prokopa, ke které v průběhu těchto 32 let došlo. Možnost srovnání obou filmů se navíc jeví velmi zajímavou také kvůli tomu, že první film z roku 1948 se setkal s vřelým přijetím ze strany publika i filmové kritiky, a naopak film „Temné slunce“ je považován za jedno z nejslabších Vávrových děl. Pokusím se zamyslet nad tím, zda příčinou bylo právě filmové ztvárnění postavy inženýra Prokopa, a pokud ano, do jaké míry.

### 11.1. Čapkův Prokop jako hra zrcadel

Inženýr Prokop v Čapkově románu - člověk stojící jakoby v protipólu k „muži bez vlastností“ - překypuje atributy, je přesycen mnohdy kontradiktorickými přívlastky, je vědcem a romantikem zároveň, je člověkem budoucnosti hluboce ponořeným do tradice a nemohoucím se odpoutat od minulosti, je gigantem, který se rodí v pomalém procesu překonávání vlastních slabostí, ale také slabochem podléhajícím svým vášním, které ho degradují do role hračky v rukou velikánů. Je géniem, který dělá chyby, je slabochem, který „hory přenáší“, je hrdinou ve smyslu starořeckých eposů, s nímž se však lze i velmi rychle ztotožnit jako s „obyčejným člověkem“. Je velkým individualistou<sup>16</sup>, který jedná v zájmu většiny a pro kterého společné dobro představuje jednu z největších hodnot. Připomíná nemocného obra, kolos, který drží v rukou osudy světa, ale zároveň je stále v mrákotách, jakoby zmítán horečkou. Zde se objevuje spřízněnost postavy inženýra Prokopa s další velkou postavou křesťanských dějin - postavou biblického Samsona, zraněného, oslepeného a spoutaného, který však disponuje mocí zničit sám sebe.

<sup>16</sup> Podrobně jsem se této otázce věnovala v článku „Héros v rouše vědeckém. Hrdina Čapkova 'Kraťasů' (1924) v kontextu velkých individualistických mýtů“ (Janiec-Nyitrai 2008, s. 96-102), v němž jsem odhalila příbuznost postavy inženýra Prokopa s velkými individualisty: Odyseem, Prométheem, doktorem Faustem a Donem Juanem.

Na první pohled se může zdát, že strůjcem a původcem celého děje je právě hlavní hrdina. Matoucí je také zdánlivá akčnost inženýra Prokopa, který se nachází v neustálém pohybu. Ve skutečnosti však není tím, kdo cestuje, ale tím, kdo je unášen, není tím, kdo rozhoduje, ale tím, o němž je rozhodováno. Prokop je chycen do pasti děje, je v centru hurikánu, ale sám oním hurikánem není. Jan Mukařovský ve své krátké exkurzi po světě Čapkovy prózy právem upozornil na to, že v románu „Kratatit“ nelze najít scénu, v níž by inženýr Prokop nevystupoval, a proto čtenář může nabýt dojmu, že ostatní postavy jsou svými osudy s Prokopem přímo spojeny: „není scén, ve kterých by některé z ostatních osob byly samy mezi sebou.“ (Mukařovský 1958: 329) Ale paradoxně právě tyto další postavy, i když čtenář mnohdy nezná jejich motivace, i když nejsou detailně vykresleny, mají na vývoj událostí mnohem větší vliv než hlavní hrdina. Prokop totiž jedná především podle toho, jaký podnět dostane zvenčí, což je zvlášť zřejmé při bližším pohledu na jeho vztah k ženám. Hrdina se v podstatě zamiluje do každé ženy, která mu přijde do cesty. Ve skutečnosti inženýr Prokop do jisté míry připomíná tekutinu, která kopíruje tvar nádoby, v níž je umístěna. Jeho chování je, exaktně matematicky řečeno, funkcemi chování ostatních lidí: vedle Anči je z něho romantik, který začíná recitovat úryvky ze starořeckých eposů, vedle Carsona se mění v bouřliváka, který pije do ztráty vědomí, vedle princezny se z něho stává člověk posedlý erotickou vášní.

Je jako zrcadlo. Stává se tím, co sám odráží. Přesně reflektuje prostředí, v němž se nachází, a postavy, s nimiž se dostává do kontaktu. Prokop se takto stává prototypem ideálního, transparentního hrdiny: může být každým a může nebýt nikým. Občas Prokop-zrcadlo odráží pravý opak toho, co se před ním zjevuje – např. princezna v něm aktivuje vlastnosti člověka nízkého původu, proletáře.

Pozoruhodná je scéna, kdy se Prokop po dlouhé nemoci a ztrátě vědomí probouzí a dostává zrcadlo. Je to pro něho šok. „Prokop se dívá, vidí docela zarostlé tváře a

obličej skoro neznámý, hledí a nemůže pochopit, a tu se mu roztřáslly rty.“ (Čapek 1958: 41)

Postavu Prokopa lze také interpretovat jako jisté médium, prostřednictvím kterého promlouvají protiklady vrostlé do tkáně světa. Je mimořádně náchylný k rozmanitým vizím, což samozřejmě stojí v rozporu s „vědeckostí“ či odborností, kterou by jako vědec měl disponovat. Během svých horečnatých stavů, kdy se potácí mezi životem a smrtí, dokáže oddělit reálně existující věci od jejich názvů, dekonstruuje pojmy a svět existuje jen v groteskním rozkladu (Čapek 1958: 23). Balancuje mezi dvěma extrémy – dokáže v sobě propojit vysoké a nízké, krásné a odpudivé, jak je tomu např. v chorobných vizích, kdy je žena v závoji vzápětí střídána sexuálně se mu nabízejícím dítětem. (Čapek 1958: 28) Prokop-médium dokáže skrze sebe vyjádřit protipóly. Symbolicky je to vidět ve scéně, kdy svýma zohyžděnými rukama pomáhá připravovat léky: „Doktor s úžasem sledoval Prokopovy ruce, rozbité, uzlovité, s netvornými klouby, ulámanými nehty a krátkými pahýly místo několika prstů. „Človíčku, vy máte šikovnost v těch rukou.““ (Čapek 1958: 50)

Postava inženýra Prokopa, kterou stvořil Čapek v „Kratatitu“, je obzvlášť přitažlivá nejen pro moderního čtenáře, ale také pro moderního diváka – je dynamická, nesourodá, posešívána z mnoha látek odlišných fraktur (Janiec-Nyitrai 2008: 101). Je v jistém slova smyslu postmoderní (Mocná 1994: 7) – nikdy hotová a vždy nejednoznačná. Prokop není pouze erotickým hrdinou, není jen geniálním vynálezcem, není jen bojovníkem za dobro lidstva, není jen básníkem, není jen filozofem, není jen chemikem, není jen idealistou, není jen cynikem... Každé jednoznačné vidění okrádá tuto postavu o její další roviny a niveluje její další dimenze.

## 11.2. Prokop Högerův a Prokop Brzobohatého

Karel Höger, dříve obsazovaný hlavně do rolí filmových amantů, musel čelit nesnadné úloze ztvárnění postavy

inženýra Prokopa v celé její komplikovanosti a rozsahu: „Můj Prokop musel být celým Prokopem, ne scenáristickou zkratkou.“ (Högerová, Klosová. Justl 1994: 325) Snad největší vliv na vytvoření koncepce filmového Prokopa mělo režisérovo zvolení konvence horečnatého snu, v němž se, umístěn mezi skutečnost a sen, mezi realitu a fantazii, hlavní hrdina pohybuje. Právě toto rozhodnutí a navázání na tradice německého expresionismu přidalo filmu „Kratit“ rys mnohoznačnosti (Guzek 2013: 14) a podtrhlo také nejednoznačnou interpretaci hlavní postavy.

V první filmové adaptaci z roku 1948 se režisér Vávra držel původního Čapkova textu, ponechal tedy všechny nejdůležitější postavy a ani příběh samotný neměnil. Byly jen přesunuty jeho akcenty. Prokop je zde v mnohem menší míře básníkem, filozofem a humanistou. Zdánlivě neslučitelné protipóly tak ztrácejí svou výraznost a extrémnost. Nicméně i přesto se Karlu Högerovi komplikovanost a nejednoznačnost této postavy podařilo ukázat. To bylo oceněno v soudobých recenzích, kde byla Högerova role označena za „pečlivou studii neuropata a rozervance, člověka čapkovsky složitého.“ (Žalman 1948: 4)

Höger dokázal hrát používaje nejvyšších emočních rejstříků, zároveň však nebýt směšný, hysterický nebo nepřesvědčivý. Jeho Prokop má stále mnoho tváří, ale není už jen pouhým zrcadlem, médiem, které jako voda ve formě odrazu odevzdává to, co přijímá. Karel Höger v divácích dokázal vyvolat mnoho emocí: soucit, strach, opovržení, lítost... Dominující ale zůstává Prokopova kmitavá vnitřní rozpolcenost, kterou Höger mistrně předvedl. Nelze tedy zcela souhlasit s recenzí Václava Vondry, který u příležitosti vzniku remaku v roce 1980 poznamenává: „Sám inženýr Prokop, jak ho tehdy ztělesnil Karel Höger, byl spíše typem plachého, meditativního vědce z rodu Galénů, který se ve vrcholných krizových situacích dokáže povznést k obrovské mravní síle.“ (Vondra 1980: 4) Ona plachost a meditativnost jsou zřejmě stopy Prokopa-filozofa a básníka, jsou to jakési pozůstatky z románové roviny.



Jak bylo řečeno výše, výrazný rámeček filmu tvoří také ostatní postavy - žena v závoji, Ančí, princezna, Carson, dr. Tomeš - ztvárněné tak, jak tomu bylo v původní Čapkově předloze. Takto vzniká koherentní obraz vysoké umělecké úrovně, který přestože spatřil světlo světa před téměř 70 lety, má co říct i dnešním divákům. A je to především zásluhou bravurního výkonu Karla Högera.

Sít' vzájemných souvislostí mezi románovými postavami, kterou filmová adaptace z roku 1948 do velké míry dokázala zachovat, stejně jako komplikovanost příběhu a samotné hlavní postavy je v remaku z roku 1980 pojata mnohem volněji: „Oba scenáristé se přidrželi jen základní dějové osnovy a usilovali o radikální aktualizaci, jež se opírala o poznatky z vývoje mezinárodní politiky a soudobého stavu třídně a ideologicky rozděleného světa na sklonku sedmdesátých let.“ (Kudělka 1988: 337)

Radoslav Brzobohatý stál před ještě těžším úkolem než Karel Höger, neboť i on musel k Čapkově Prokopovi najít svou vlastní cestu, a zároveň měl navíc stále před sebou herecký výkon Karla Högra. „Známe ten film moc dobře. Když jsem četl scénář, pořád jsem viděl Karla Högra před sebou, dlouho jsem se nemohl jeho představy v roli Prokopa zbavit“ (Kolář 1980: 8), přiznal po natáčení. Scénář byl na mnoha místech kopií první filmové adaptace a některé scény jsou zcela stejné, i když filmu dominuje násilná aktualizace a očividné narážky na studenou válku. Inženýr Prokop Radoslava Brzobohatého nejspíše šlape ve stejných šlápějích, které za sebou zanechal Karel Höger. Ale to, co ho obklopuje, se k němu již vůbec nehodí, neboť to patří ke zcela jiné poetice, k jiné kulturní konvenci.

Prokop Högerův působí uceleněji, je kompaktnější, jeho činy nepůsobí jako prázdná gesta, jsou ukázněné a pevně sevřené v těsném trojúhelníku ženských postav - ženy v závoji, Ančí a princezny. V remaku z roku 1980 Vávra ponechal Prokopa v jistém vakuu - např. zcela rezignoval na klíčovou postavu vášnivě a pyšně princezny Willy a z neznámých důvodů také nivelizoval hlavní atributy ostatních postav - Ančí

není ani nevinná ani panenská, žena v závoji není tajemná, a co víc nemá závoj. Eliminace v tomto případě vede k úplné změně koncepcce díla (Žilka 2006: 85). Kvůli tomu se postava Prokopa v remaku „Temné slunce“ rozpadá, rozpouští, ztrácí koherenci. Původní Prokop-zrcadlo z Čapkovy předlohy nemá už co zrcadlit, a proto odráží jen chaos, který kolem sebe vidí, zrcadlí jen černo-bílé barvy, a tím sám přichází o svou hlavní vlastnost – mnohoznačnost.

U Čapka je Prokop jako chameleon, který získává barvu svého prostředí - s Ančí se mění v romantika, vedle Daimona vystupuje jako sám Syn Boží, který je pokoušen na hoře. Tuto proměnlivost se podařilo částečně zachovat i Karlu Högerovi. To však nelze říct o Prokopovi v podání Radoslava Brzobohatého. Nejen vedlejší postavy příběhu přicházejí o svou přesvědčivost, ale i samotný Prokop z remaku se stává pouhou loutkou, tuctovým a směšným. Je stejně šedivý a vnitřně prázdný jako ostatní. Vzbuzuje jen pramálo emocí, chybí mu pravdivost.

Prokopa z roku 1980 postihla normalizační nemoc – přílišná doslovnost, násilná aktuálnost, která z dnešního pohledu zbavuje film univerzálních hodnot. To, co se u nového Prokopa tehdy zdálo být kladem: „Inženýr Prokop v podání Radoslava Brzobohatého není už také oním humanistickým snílkem, mravním entuziastou, jak ho ztělesnil Karel Höger v první verzi, ale typem zdravě sebevědomého, rozhodného a ve svém oboru dokonale fundovaného atomového vědce – objevitele prahmoty.“ (Vondra 1980: 4), může ve skutečnosti za nezdar celého projektu. Brzobohatého Prokopovi zcela schází metafyzická dimenze, je to „světský“, nezaujatý vědec, z něhož není cítit titánství. Je to jen trpaslík stojící na ramenou jiných, který se snaží tvářit jako obr.

Umělecké prostředky, které v podání Karla Högra působí přesvědčivě, jsou u Radoslava Brzobohatého nevěrohodné a křečovitě. Prokop Brzobohatého hodně mluví o ideálech, ale už v ně sám nevěří, stejně tak jako nikdo nevěří jemu.

Prokop Brzobohatého se chová jako staromódní starý mládenec, vržený do soukolí dějin. Je jako zaprášený

pracovník provinciální knihovny, který by měl najednou rozhodnout o dalším osudu civilizace, ale sám je nerozhodný, politováníhodný a nudný. Jeho charisma je nulové. Krakatit vynalezl snad jen (ne)šťastnou náhodou. Z nejednoznačnosti, která byla charakteristická pro Čapkovu postavu, se stává chaos, z mnohovýznamovosti nekoherence. Všechno najednou získává směšné trpasličí rozměry. Prokop už není Samsonem, Donem Juanem, Odysseem, Faustem... Brzobohatého Prokop nedokáže nést tíhu všech významů Čapkova Prokopa, a vzniká tedy jen plochá „postavička“, zbavená své mnohovýznamovosti, marně se snažící dohnat stín své někdejší vlastní velikosti.

### 11.3. Román jednoduchých pravd

Dagmar Mocná o próze „Kratatit“ poznamenala: „není to román jednoduchých pravd“ (Mocná 1994: 7). Koneckonců tento výstižný výrok lze aplikovat i na další díla Karla Čapka. Jednoduché pravdy jsou však obecně velmi přitažlivé a právě jejich klamu podlehl Otakar Vávra ve druhém, zcela nepodařeném pokusu o zfilmování románu „Kratatit“.

V první adaptaci se uchovala základní a podstatná nejednoznačnost postavy inženýra Prokopa a lze říct, že vzniklo dílo zcela originální, které jen bezmyšlenkovitě nekopíruje Čapkovu předlohu, ale samo o sobě se stává dílem novým, svébytným<sup>17</sup>. Dusná atmosféra ohrožení, která je tak citelná v Čapkově románu, nachází svůj vizuální protějšek ve filmu. Druhá filmová adaptace přináší už jen černo-bílá řešení. Původní Čapkův Prokop-zrcadlo, Prokop-médium, rozpolcený Prokop, v němž bojuje zlo a dobro, láska a nenávisť, vášně a lhostejnost, vztek a opojení štěstím, je v „Temném slunci“ už jen loutkou, která nejen že nedokáže najít odpo-

<sup>17</sup> Samozřejmě musíme brát stále v úvahu, že filmová adaptace se řídí jinými pravidly než literární dílo, což podrobně dokládá Petr Bubeníček ve studii „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“ (Bubeníček, 2010: 9).

vědi na palčivé otázky doby, ale ani sama nedokáže žádné smysluplné otázky formulovat. I když se Brzobohatého Prokop dívá na Formuli 1, když sám jezdí rychlými auty, když se připojuje k hippiesovským demonstracím, je paradoxně mnohem staromódnější než expresionistický Prokop Högerův, rozpolcený, nešťastný, zmítaný horečkou, a dokonce je i mnohem archaičtější než sám Čapkův Prokop románový. Postava Prokopa z filmu „Temné slunce“ není zakotvena ve filmu, netvoří s ním společný celek, stojí mimo příběh.

Postava inženýra Prokopa, kterou stvořil Čapek v románu „Kraťas“ je, jak bylo výše zdůrazněno, mimořádně komplikovaná. Snaha o její pochopení však také určitě přispívá k pochopení lidského nitra, příčin lidského jednání, k pochopení člověka jako tvora nejednoznačného a vybaveného mnohdy protikladnými vlastnostmi. A právě proto, i přes odlišnou uměleckou kvalitu, nám oba filmy režiséra Otakara Vávry v tomto nesnadném procesu hledání vlastní, nejasné a pohnuté lidskosti napomáhají.

## 12. PAST DVOJITÉHO VIDĚNÍ. ZAMYŠLNÍ NAD TELEVIZNÍM SERIÁLEM „ČAPKOVY KAPSY“

### 12.1. Místo „Povídek z jedné kapsy“ a „Povídek z druhé kapsy“ v Čapkově tvorbě

„Povídky z jedné kapsy“ a „Povídky z druhé kapsy“ byly knižně publikovány v roce 1929, časopisecky byly zveřejňovány v letech 1928-1929 v „Lidových novinách“. Tyto krátké prozaické texty spojuje detektivní tematika, nicméně nejsou stejného charakteru. Lze v nich vymezit dvě řady, dvě tematické linie: noetickou a justiční, což také uvedl samotný autor v komentářích k těmto textům: „První můj autorský zájem o detektivky vycházel z problémů noetických, jak se poznává a objevuje skutečnost. Povídky z jedné kapsy jsou tedy povídky noetické. Jakmile jsem se začal zabývat světem zločinu, zaujal mě proti mé vůli problém spravedlnosti. Asi v polovici mé knihy najdete ten přelom. Místo otázky, jak se poznává, převládá otázka, jak trestat. Povídky z jedné kapsy jsou tedy povídky noetické a justiční. Justiční povídky jsou, myslím, o něco lepší. V Povídkách z druhé kapsy mě zas upoutal motiv literární, problém kolokviální řeči: Chtěl jsem zkusit nosnost jazyka mluveného, který by vyjádřil všechny odstíny. Této stránky si v knížce všiml jedině profesor Mukařovský.“ (Čapek 1959b: 95) Oběma sbírkám povídek měl být dán název „Povídky nahlas“, aby byl zdůrazněn právě mluvený ráz těchto textů. Jednalo se o jistý experiment s hovorovým jazykem a zároveň o návrat ke kořenům vyprávění, k první mluvené podobě literatury.

Pozoruhodné je, že se tyto texty nesetkaly s pozitivním hodnocením kritiky, byly v podstatě odmítnuty jak levicovou kritikou, tak i okruhem kritiků shromážděných

kolem „Lidových novin“, a na jejich klady - nejednoznačnost a jazykový experiment - upozornili vlastně pouze Ferdinand Peroutka a Jan Mukařovský. (Pešat 1989: 198-199) Zdeněk Pešat zdůrazňuje důležité místo Čapkových kapesních povídek v celé autorově tvorbě: zaprvé vznikaly tehdy, když Čapek připravoval soubor esejů věnovaný perifernímu umění „Marsyas čili na okraj literatury“, obsahující zajímavou stať věnovanou právě detektivnímu žánru („Holmesiana čili O detektivkách“), zadruhé jsou jakýmsi švem spojujícím Čapkovy fantasticko-utopické romány z 20. let s romány noetickými z let 30. (Pešat 1989: 201)

V obou sbírkách je tematizováno několik otázek, které tvoří hlavní pilíře Čapkovy tvorby: co je poznání, jakými způsoby člověk poznává svět, lidi a sebe sama, co je spravedlnost. Autor v nich řeší problematiku relativity pravdy a spravedlnosti, úlohu náhody v životě člověka, možnosti trestat nebo netrestat viny. Čapek oživuje, modifikuje a obnovuje žánr detektivní povídky, dává mu nádech filozofického pojednání, experimentuje s tímto žánrem natolik, že samotné rozuzlení záhady - nalezení pachatele - se dostává do pozadí. Podstatnou se stává samotná cesta, jak se dopátrat pravdy, důležité jsou lidské motivace, ale také způsob, jak se lidé z různých perspektiv dívají na realitu, jak odlišnými způsoby ji dokážou vnímat.

Čapek spojuje zdánlivě nespojitelné - zločin a smích, tragismus a lehkost, serióznost filozofické hloubky a banalitu příběhu: „Tak jako Čapek rozrušuje osnovu detektivního žánru, tak také boří představu, že filozofických otázek je možné se dotýkat jen ve vážné poloze.“ (Pešat 1989: 202) Tyto texty zároveň neztrácejí čtivost, čtenářskou atraktivnost, zábavnost, i když některé z nich mají výrazně tragický ráz (např. „Propuštěný“ nebo „Zločin na poště“).

Právě v tomto dvojím vyznění, které lze z čtenářova hlediska dekódovat mnohými způsoby, se zrcadlí Čapкова originalita a novátorství. Čapek využíval postupy charakteristické pro postmoderní literaturu, která experi-

mentující s pokleslými žánry, vytváří jakýsi dvojtext určený různým čtenářům (jako tomu je například v klasickém postmoderním díle „Jméno růže“ od Umberta Eca). Na jedné straně lze tyto texty číst jako příběhy pro pobavení, na druhé straně jako vážné zamýšlení nad filozofickými otázkami. Nastolení otázky vztahu Čapka k postmoderně není tak scestné, jak se může na první pohled zdát. Koneckonců tento problém - Čapek jako jakýsi předchůdce postmoderny - byl už zkoumán Halinou Janaszek-Ivaničkovou a Dagmar Mocnou (Janaszek-Ivaničková 1989, Mocná 1994). Díky tomu se Čapkovy povídky jeví jako dvojnásobně atraktivní - jsou čtivé a zároveň náročné, dokážou pobavit, ale neposkytují čtenáři pouze laciné pobavení, jsou schopné zanechat v jeho mysli trvalou stopu, a odhalit, definovat a prozkoumat to, co se zprvu zdálo být neuchopitelné, nejasné a složité.

S oním jevem - jistou dvojitostí vidění přítomnou v Čapkových povídkách - je spojen jejich zvláštní vztah k detektivnímu žánru. Josef Hrabák podotkl, že tyto texty stěží můžeme označit za povídky detektivní, spíše se jedná o povídky s tajemstvím: „Požadavkům klasické detektivní novely, která je zaměřena na postupné odhalování podle indicií nepostižitelných obyčejnému čtenáři, odpovídá jen menšina próz. Všechny povídky však spojuje nový vztah k tajemství.“ (Hrabák 1988: 233) Koneckonců pro Čapkovu tvorbu je charakteristická jistá inspirace kriminálními příběhy, na základě čeho vznikají příběhy s tajemstvím. Tak tomu bylo i v případě první samostatné povídkové sbírky Boží muka (tyto texty, označované kritikou za texty filozofické, samotný autor viděl spíše jako texty detektivní), stejně tak jako v noetickém románu „Hordubal“. V obou těchto textech se do popředí dostává ona druhá, složitější a čtenářsky méně atraktivní složka, i když dějovou linii tvoří právě detektivní příběh, který je nejvýraznější v „Povídkách z jedné kapsy“ a v „Povídkách z druhé kapsy“.

## 12.2. Historie filmových adaptací Čapkových „Povídek z jedné kapsy“ a „Povídek z druhé kapsy“

„Povídky z jedné kapsy“ a „Povídky z druhé kapsy“ od Karla Čapka, zřejmě právě kvůli oné přitažlivé formě, o níž jsem psala výše, patří k těm literárním textům české meziválečné literatury, které se těšily a dodnes těší velké čtenářské oblibě. A lze je označit za umělecky lákavé také pro filmaře, o čemž svědčí fakt, že se čeští scenáristé a režiséři mnohokrát snažili tyto literární texty převést do jazyka filmu.

Jako první se o to pokoušel významný český režisér Martin Frič, který ještě před válkou, v roce 1937, uvedl na filmové plátno Čapkův román „Hordubal“ v podobě filmu „Hordubalové“. Deset let poté přichází režisér Martin Frič s filmem „Čapkovy povídky“, k němuž napsal scénář spolu s Jaroslavem Žákem a Františkem Vlčkem. Z první Čapkovy sbírky byly zfilmovány následující povídky: „Propuštěný“, „Ukradený spis“ a „Poslední soud“, z druhého povídkového cyklu povídky: „Případ s dítětem“ a „Balada o Juraji Čupovi“. V tomto filmovém zpracování se režisér a scenáristé rozhodli všechny povídky spojit v jeden celek, což se však setka- lo s jistým nepochopením ze strany filmových kritiků, kteří autorům vyčítali odlišnou strukturu jednotlivých částí, což podle nich mělo ve výsledku vliv na stylovou nevyrovnanost a neucelenost celého díla. (Kudělka 1988, s. 340) Nicméně z pohledu dnešní filmové vědy právě propojení vybraných povídek v celek bylo dobrým řešením, jak zdůrazňuje Jiří Matýsek v článku „Umění proplétání: Martin Frič a Čapkovy povídky“: „Pětici povídek se podařilo propojit v dokonale soudržný celek. Zachována ale zůstala individuální nálada každého textu. Scény, které jednotlivé příběhy propojují, si berou dílčí motivy a témata dialogů z jiných Čapkových prací (již zmíněný „Zahradníkův rok“, v dialogových scénách ve vlaku se zase objevují úvahy o člověku a Bohu, resp. otázky o tom, co bude po smrti, časté to Čapkovo téma. Motiv ‚Bar-



toškovy cesty na dovolenou' postavený zde do funkce nitě, na níž se navlékají jednotlivé korálky příběhů, je překvapivě nosný a vnáší do povídek další dávku humoru." (Matýsek „Umění proplétání“ [online]).

Dalším filmem, jehož vznik inspirovaly Čapkovy kratší texty, byl projekt tří režisérů: Jiřího Krejčíka, Josefa Macha a Miloše Makovce, který nesl název „O věcech nadpřirozených“ (1958). Krejčík a Makovec se věnovali humorným textům „Glorie“ a „Právní případ“, které vyšly v Čapkově sbírce „Bajky a podpovídky“, a Mach se rozhodl spojit dva texty z „Povídek z jedné kapsy“ („Tajemství písma“ a „Naprostý důkaz“). Takto vznikl filmový obraz se společným názvem *Tajemství písma*.

Režisér Jiří Krejčík se opětovně vrátil k Čapkovým literárním předlohám ve filmu „Čintamani a podvodník“ z roku 1965. Jedná se o filmové zpracování dvou textů z „Povídek z druhé kapsy“, tj. „Čintamani a ptáci“ a „Příběhy sňatkového podvodníka“. Tento film se setkal s velkým uznáním ze strany filmové kritiky a pozoruhodné je, že ve filmu vystoupila také manželka Karla Čapka Olga Scheinpflugová.

V roce 1980 byl pro československou televizi podle scénáře Jaroslava Dietla a v režii Jaroslava Dudka natočen film „Zločin na poště“ s vynikajícím Vladimírem Menšíkem v roli četníka.

O dva roky později tři režiséři mladší generace sáhli po Čapkových textech z „Povídek z jedné kapsy“, a takto vznikl film „Plaché příběhy“ (Dobroslav Zborník adaptoval povídku „Rekord“, Tomáš Tintěra povídku „Modrá chryzantéma“ a Zdeněk Flídr „Vražedný útok“). Nicméně tento pokus debutujících režisérů nebyl úspěšný, pouze některé herecké výkony „povznesly se nad pouhé řemeslo“, jak píše Viktor Kudělka. (Kudělka 1988: 342)

Některé Čapkovy povídky byly také zpracovány jako krátkometrážní televizní filmy. Např. v roce 1965 Václav Huďeček natočil adaptaci podle povídky „Básník“ s Vlastimilem Haškem v titulní roli a v roce 1987 vznikla adaptace této povídky v režii Ladislava Rychmana, který také napsal scénář

k tomuto filmu. Hlavní roli tehdy ztvárnil významný český herec Jiří Bartoška. V roce 1979 přišla s televizní adaptací povídky „Zmizení herce Bendy“ režisérka Miroslava Valová.

A konečně v roce 2011 spatřil světlo světa projekt České televize s názvem „Čapkovy kapsy“. Mladí režiséři natočili dvanáct vybraných Čapkových detektivních povídek na základě scénářů zkušených autorů: Ivana Klímy, Václava a Věry Šaškových, Karla Čabrádka a Martina Šafránka. V celku vzniklo dvanáct stylově odlišných dílů: „Básník“ (r. Jan Chramosta), „Zmizení herce Bendy“ (r. Vojtěch Moravec), „Jasnovidec“ (r. Jan Těšitel), „Zločin na poště“ (r. Martin Kopp), „Soud pana Havleny“ (r. Jan Míka), „Muž, který se nelíbil“ (r. Slobodanka Raduň), „Závrat“ (r. Daniel Maráky), „Příběh sňatkového podvodníka“ (r. Rozálie Kohoutová), „O lyrickém zloději“ (r. Jan Vejnar), „Ztracený dopis“ (r. Zdeněk Durdil), „Případy pana Janíka“ (r. Josef Tuka), „Zločin v chalupě“ (r. Jana Boršková).

Právě tomuto seriálu, resp. jeho vybraným dílům, bych chtěla v této kapitole věnovat pozornost a prozkoumat, jak se scenáristé a režiséři vyrovnali s dvojitým zobrazováním skutečnosti. Chtěla bych odpovědět na otázku, zda se dokázali dostat pod povrch zajímavé a atraktivní detektivní zápletky a odhalit skryté filozofické hodnoty Čapkových textů, nebo se soustředili pouze na barvitý svět meziválečných zločinů? Zda se jim podařilo na filmové plátno převést onu jemnou dvojitou strukturu autorových povídek umožňující jejich paralelní postmoderní dekodování, nebo sklouzli jen do filozofické, pro některé diváky nezáživné, roviny, anebo se naopak spokojili s povrchním čtením textů v rovině detektivního žánru?

### 12.3. Kámen úrazu – mezi realitou vnitřní a vnější

Pro pochopení složitosti a nejednoznačnosti Čapkových „kapesních“ povídek je klíčovým uvědomění si toho, že jeho povídky nejsou realistické, i když z reality vycházejí. Na tuto

velmi důležitou vlastnost Čapkových textů upozornil Zdeněk Pešat: „Čapek v nich opouští realistickou základnu nezbytnou pro věrojatnost detektivních povídek, v nichž pravděpodobnost událostí hraje určující roli pro čtenářské hodnocení jejich kvality, a vytváří fiktivní, nicméně z hlediska svého záměru modelové situace, které příběhy zbavují banální všednosti a zároveň umožňují řešení noetických problémů prostřednictvím osvětlování lidského konání: páchání zločinů i výkonu spravedlnosti.“ (Pešat 1989: 203)

Samotný Čapek v jedné ze svých vůbec nejznámějších a nejzdařilejších povídek – v povídce „Básník“ – tematizuje otázku tohoto dvojitého vidění – rozlišuje realitu vnitřní a vnější. „Prosím vás,“ řekl dr. Mejzlík, „co to má znamenat? No přece, to je to neštěstí s tím autem,“ podivil se básník. „Copak tomu není rozumět?“ „Myslím, že ne,“ mýnil dr. Mejzlík kriticky. „Já v tom jaksí nemohu poznat, že dne 15. července ve čtyři hodiny ráno v Žitné ulici přejelo auto číslo to a to šedesátiletou opilou žebračku Boženu Macháčkovou; raněná byla odvezena do Všeobecné nemocnice a zápasí se smrtí. O těchhle faktech se vaše báseň, pane, pokud jsem pozoroval, nezmiňuje. Tak.“ „To je jen syrová skutečnost, pane,“ děl básník mna si nos. „Ale báseň je vnitřní skutečnost. Báseň, to jsou volné, surreální představy, které skutečnost vyvolá v podvědomí básníka, víte? Takové ty zrakové a sluchové asociace. A těm se má čtenář poddat,“ prohlásil Jaroslav Nerad káravě. „Pak tomu rozumí.“ Čapek staví proti sobě vnitřní a vnější realitu, které se doplňují a vzájemně na sebe působí.

Filmová adaptace této povídky v režii Jana Chramosty, v níž se podařilo velmi přesně a obrazně převést onu dvojitou realitu do jazyka filmového umění, zdůrazňuje právě ony dvě roviny Čapkova textu. Na straně jedné je to dobře podaný detektivní příběh, na straně druhé je to něco jako podobenství o klikatých cestách poznání, o tom, jak lze odlišnými způsoby vnímat realitu a jak se dá dopídit pravdy způsoby zcela nečekaným. Poznání skutečnosti se nerealizuje prostřednictvím exaktního, pozorného studenta strojního inženýrství Králíka, který bez problému identifikuje motor

auta, který dokáže přesně spočítat, kolik metrů bylo mezi ním, autem a obětí nehody, ani prostřednictvím policejního strážníka, který byl také očitým svědkem nehody, ba co víc ani prostřednictvím mistra dedukce dr. Mejzlíka, který celý případ vyšetřuje.

Vnitřní skutečnost se zrcadlí v poetické básni roztržitého básníka Jaroslava Nerada a právě tato báseň, na první pohled zcela nedešifrovatelná, nesrozumitelná a neužitečná, se stává nejuvěrnějším popisem celého kriminálního případu a návodem k zatčení pachatele. Zdá se, že klíčem k úspěchu této části „Čapkových kapes“ je to, jakým způsobem ztvárnil hlavní postavu básníka mladý herec Ondřej Pšenička. Dokázal odkrýt básníkovu naivitu, roztržitost, dětinskost, ale zároveň jeho hlubokou moudrost, vnímavost, jemnost až přecitlivělost. Básník v okamžiku, kdy čte svůj „opus“, jak se o něm pohrdavě vyjadřuje vyšetřující doktor Mejzlík, už není směšným, politováníhodným, ale převtěluje se najednou do opravdového umělce, který vidí více, vnímá více a cítí více než „obyčejný smrtelník“.

Scenáristům manželům Šaškovým a režisérovi se podařilo ze šestistránkové povídky udělat film trvající více než 25 minut. V jednom z rozhovorů mladý režisér Jan Chramosta prozrazuje, jak znásobil „čapkovost“ této Čapkovy předlohy: „Jsem hlavně spokojený s tím, jak se nám ta kratičká povídka podařila rozepsat. A myslím, že nikoho z diváků ani nenapadne, že polovinu toho, co uvidí, Čapek nenapsal. Byla to společná práce moje a herců Ondřeje Pšeničky a Jakuba Albrechta, scenáristů manželů Šaškových a dramaturgů ČT. Před natáčením jsme hodně zkoušeli, improvizovali a přemýšleli, co je podstatou té původní Čapkovy povídky a jak se s tím dá pohrát, co všechno se dá z tématu vytěžit. [...] S kameramanem Asenem Šopovem jsme počítali s tím, že samotnou pointou moc diváků nepřekvapíme, tak jsme se soustředili na hlavní postavy a střet jejich pohledů na svět. A tomu jsme podřídili jak kamerové snímání, tak střih i hudbu. Proto zvu všechny diváky na ještě Čapkovtějšího Básníka, než byl ten úplně původní.“ (Chramosta [online]) Díky těmto

zásahům vystoupení studenta Králíka je ještě exaktnější, básnické projevy jsou básničtější, ale celek nepůsobí přehnaně. Právě naopak. Filmaři šli ve stopách Karla Čapka a nesnažili se přidat něco navíc, chtěli jen znásobit účinek původního textu. A nepřehánět.

Chramostův pohled na Čapkovu povídku je svěží a nový. Svůj způsob nahlížení na filozofickou náplň tohoto krátkého textu prozradil v jednom z rozhovorů: „První, co jsem udělal, bylo stanovení si, že ten film je o lidech uzavřených ve svých „bublinách“ vidění a chápání světa. UVědomil jsem si, že princip „Básníka“ musí být ve vzájemném oūkukávání a narážení těch bublin. Je to vlastně film o schopnosti pochopit a přijmout svět druhého člověka. Ale samozřejmě jsem to do filmu nechtěl cpát nijak násilně, spíš jen vnitřně vědět, že je to o tom a že každý můj nápad, každý záběr, každá herecká akce, musí projít tímhle filtrem.“ (Chramosta-Matýsek, [online])

Tento první díl cyklu „Čapkovy kapsy“ se setkal s příznivým přijetím i od kritiků. Jiří Matýsek shrnul klady tohoto filmu následovně: „Kameraman Asen Šopov vytváří potřebnou snovost - vzpomínka už je transformována básnickým viděním, které klade důraz na věci implicitní, pocitové. Oldřich Pšenička v roli titulního Básníka je ztělesněním nepraktičnosti. Až do konce si vlastně neuvědomí, jak důležitou roli v celém vyšetřování sehrál. Chramosta ve své povídce posílil roli „básnického uvažování“ a zdá se, že ji dovedl postihnout mnohem přesvědčivěji než Karel Čapek.“ (Matýsek „Televizní resuscitace Karla Čapka“, [online])

K zajímavým výsledkům v intencích původního záměru Karla Čapka dospěli také scenárista Martin Šafránek a režisér slovenského původu Daniel Maráky ve filmové adaptaci povídky „Závrat“. V jednom z rozhovorů režisér zasazuje svůj film do kontextu světové kinematografie a poukazuje na pozoruhodné paralely: „Poviedka Závrat chce byť mikro-exkurzom do psychológie postáv, ktorých sa priamo, či nepriamo dotýka utajený zločin. Scenárista - pán Martin Šafránek napísal pekný scenár, v ktorom obohatil pôvodnú poviedku o niekoľko vzácných momentov a postavičiek. Aj v

d'álšej veci bola táto poviedka výzvou a síce tým, že je v mnohom veľmi podobná námetu filmu A. Hitchcocka Vertigo z roku 1958 (s Kim Nowakovou a James Stewartom). Scenár tohto filmu bol napísaný podľa knihy D'Entre Les Morts (Medzi mŕtvymi) francúzskej spisovateľskej dvojice Boileau/Narcejac z roku 1954. Karel Čapek napísal Závrať (a vložil do zbierky Povídky z druhej kapsy) niekedy ešte v roku 1929. Podobnosť týchto diel sa mi nezdá tak úplne náhodnou." (Maráky, [online]) Tvůrci tohoto dílu „Čapkových kapes“ posílili „realistickou“ složku textu, přidali nové postavy, ale zároveň zdůraznili psychologický a psychoanalytický kontext celého textu. Zde je třeba podotknout, že Čapkův zájem o nové myšlenky, se kterými přišel S. Freud, se objevuje také v povídce „Básník“, o čem píše např. Josef Škvorecký (Škvorecký 1988: 175). Tímto „vnitřní“ perspektiva reality reprezentovaná uvažováním o temných stránkách lidské osobnosti, o potlačovaných instinktech, o nevědomých vinách doplňuje „vnější“ realitu maloměstských poměrů či mezilidských vztahů v rodině.

Za podobně podařenou adaptaci z „Čapkových kapes“ lze označit díl „Zločin v chalupě“, který režírovala Jana Boršková. Pomocí působivých obrazů zaoraného pole se zde podařilo dosáhnout pozoruhodného účinku a banální příběh vraždy se mění v podobenství o relativitě lidského chápání spravedlnosti, o božích zákonech, které se liší od zákonů lidských. Sedlák Vondráček (ve vynikajícím hereckém podání Vladimíra Javorského) je obžalován z otcovraždy, protože zabil tchána kvůli tomu, že prodal lán pole. Z justičního hlediska je celý případ jednoznačný, všední až banální ve své jednoduchosti. Nicméně jak Čapek, tak scenárista Martin Šafránek zpochybňují lidmi stanovené zákony a zkoumají vztah mezi pravdou, spravedlností, vinou a trestem. Dvojitost a nejednoznačnost Čapkovy povídky jsou zdůrazněny skvělým hereckým výkonem Vladimíra Javorského a stále se vracejícím motivem dvou polí, ležících vedle sebe. Vnitřní realita - boží právo, podle něhož Vondráček jednal, archaické právo, právo odvěké společnosti, v níž je půda něco posvát-

ného, něco, kvůli čemu je možné dokonce i zabít – je postavena do střetu s vnější realitou, s právem, podle něhož není podstatná motivace, ale čin samotný.

Posledním filmovým zpracováním předlohy z „Čapkových kapes“, které si zaslouží naši pozornost, je „Zmizení herce Benda“ v režii Vojtěcha Moravce (scénář napsal Ivan Klíma). Díky vynikajícímu hereckému výkonu Tomáše Töpfera, hrajícího lékaře Goldberga, jenž odhaluje záhadu zmizení svého přítele, se tento zajímavý a z detektivního hlediska také atraktivní příběh mění v hluboce univerzální dílo o síle umění, o síle strachu, o žárlivosti, o konfrontaci toho, co je opravdové, skutečné, s tím, co je bezbarvé, průměrné, tuctovité. Závěrečný dialog, který doktor Goldberg vede s vrahem, je silný a podmanivý. Z melancholického, nesmělého člověka ponořeného do knih, z klidného obdivovatele umění promlouvá najednou pomstychtivý, všudypřítomný hlas spravedlnosti, hlas, který není možné umlčet. „Vnější“ a „vnitřní“ reality se prolínají, doplňují se, zesilují svou působivost. Režisér se nespokojil s povrchním čtením této povídky, což je koneckonců vidět i v jednom z rozhovorů, kdy na „povrchní“ otázku novináře: „Herec Benda je alkoholik, samolibý bohém, osoba nevhodná do praktického života. Vnímáte jej jako pozitivní postavu? Co pro Vás ztělesňuje?“ odpovídá jasně a s pochopením pro Čapkovy úmysly: „Důležité je, že Benda obdivuje hlavní postava doktora Goldberga. Divák musí pochopit, proč tomu tak je. Pak už je jedno, jestli je to pozitivní postava nebo není. Ale v příběhu jde spíše o spravedlnost jako takovou.“ (Moravec - Matýsek, [online])

V konfrontaci s Čapkovou literární předlohou však ne všichni tvůrci jednotlivých částí „Čapkových kapes“ obstáli. Nebyl využit potenciál povídky „O lyrickém zloději“, kterou by bylo možné interpretovat jako text o síle tvořivosti, o tvůrčí neschopnosti, o plagiátorství, o hledání inspirace, o nejednoznačnosti lidské povahy nebo dokonce o moci médií. Režisér Jan Vejnar v ní viděl spíše anekdotu, pouze určitý nápad: „Protože se v zásadě jedná jen o malou, na delší stopáž

roztaženou anekdotu, kladl jsem větší důraz na jednotlivé postavy, než na samotný příběh. Vznikla tak etuda pro tři výborné herce, kteří si ve filmu vlastně jsou vzájemnými opo-  
nenty." (Vejnar, [online]) Ondřej Vetchý jako žurnalista (alter ego samotného Čapka?) však nepůsobí přesvědčivě, svou roli spíše deklamuje než hraje. A titulní „lyrický zloděj“ působí ještě o něco málo přesvědčivěji. Scenárista Karel Čabrádek spolu s režisérem paradoxně příliš silně lpěli na samotném příběhu a nedokázali odhalit jeho „vnitřní skutečnost“, povznést se nad anekdotičnost, ani se osvobodit od interpretačních klíšé.

Většina filmových zpracování Čapkových kapesních povídek je průměrná, vytrácí se z nich, podobně jak tomu bylo v části „O lyrickém zloději“, jejich univerzálnost, do popředí se dostává samotný příběh a ona „vnitřní skutečnost“ mizí.

## 12.4. Dvojité vidění jako past

Dvojité vidění jako výrazná umělecká metoda, kterou Čapek aplikuje v konstruování svých detektivních příběhů, se stalo pastí, do níž spadli i někteří scenáristé a režiséři „Čapkových kapes“. Čapkovy texty nemají totiž sílu, a hlavně strukturu velkých realistických románů a i když z reality vycházejí, nejsou realistické. Když není zviditelněna jejich druhá, zahalená a pravděpodobně i důležitější filozofická a noetická tvář, stávají se tyto příběhy povrchními, banálními, všedními, a jejich kouzlo tak mizí. A to je osud i několika filmových částí cyklu „Čapkovy kapsy“, např. „O lyrickém zloději“ nebo „Případy pana Janíka“.

V případě Čapkovy povídkové tvorby z konce 20. let minulého století nás mohou snadno zmást „malé poměry“, všednost, každodennost, která přerůstá do banality. Vztah všednosti, intimity, poznání a krásy je v Čapkově tvorbě mnohem složitější, než se nám na první pohled může zdát, což dokládá i český filozof Roman Cardal v článku „Karel Čapek a scholastika“ (Cardal 2004: 62). Prostřednictvím dů-



věrně známých „malých věcí“, každodenních trampot, příběhů obyčejných smrtelníků mohou být odhalovány velké, univerzální pravdy, pokud budeme schopni rozpoznat jejich vnitřní a vnější kontury, jejich vnitřní a vnější vlastnosti, jejich vnitřní a vnější hodnoty.

Čapkovy povídky, některé ve větší, některé v menší míře, jsou právě svědectvím existence oné „vnitřní skutečnosti“. Popisují všednost, soustředí se na detail, na „úryvek života“, popisují případy drobných zlodějíčků, podvodníků, defraudantů, kapsářů, roztržitých úředníků, provinčních četníků, ale jejich výpovědní hodnota je zároveň mnohem větší. Týkají se univerzálních, nejpodstatnějších otázek lidského života, odhalují motivace lidských činů, operují s nejzákladnějšími lidskými vášněmi. Jak píše anglická znalkyně Čapkova díla Bohuslava Bradbrooková: „Protikladným principem struktury povídek Čapek ukazuje, jak zvláštní může být náš denní život, a zároveň i to, jak vzácné události v sobě obsahují záblesky triviality či banality.“ (Bradbrook 2006: 161) Zdeněk Pešat šel v hodnocení Čapkových povídek ze sklonku 20. let minulého století ještě dále: „Ukazuje se, že pod průhlednou, široce přístupnou a vysloveně zábavnou maskou Povídek z jedné a z druhé kapsy se skrývá nevšední významové bohatství, ve své mnohovýznamnosti a formální rozrůzněnosti nakonec obtížně přístupné.“ (Pešat 1989: 210)

Tímto se Čapkovy kriminální příběhy stávají stejně náročným textem pro převádění na filmové plátno jako např. jeho romány „Hordubal“ nebo „Kratit“. Vnímání skutečnosti z mnoha úhlů pohledů, které je obzvlášť vidět v posledních prozaických textech Karla Čapka, tvoří ale také stavební princip „Povídek z jedné kapsy“ a „Povídek z druhé kapsy“. A právě ono rozštěpení skutečnosti na „vnější“ a „vnitřní“ je tak těžce převoditelné do jazyka filmového umění.



## BIBLIOGRAFIE

- ANDĚL, Jaroslav, 1992, *Kubismus, film a literatura – paralely a inspirace*, In: *Český kubismus 1909 – 1925*, Brno: Moravská galerie, s. 378 – 383.
- ANDĚL, Jaroslav, SZCZAPANIAK, Petr, 2005, *Wprowadzenie*, In: *Czeska myśl filmowa*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo, obraz, terytoria, s. 5-34.
- ARISTOTELES, 1964, *Polityka z dodaniem Pseudo-Arystotelesowej Ekonomiki*, Warszawa: PWN.
- BARIAKOVÁ, Zuzana, 2011, *Problém relativity slova alebo zápas so slepými silami života. (na vybraných textoch Petra Karvaša a Karla Čapka)*, In: *Smiech, slzy a svet komiky*, ed. I. Jančovič, Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, s. 283-310.
- BARTUŠKOVÁ, Sylva, 1988, *Úloha přírody v tvorbě*, In: *Kniha o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 113-129.
- BECHTOLDOVÁ, Alena, 1979, *Rozhovor s národním umělcem Otakarem Vávrou o filmu „Černé slunce“*, In: „Film a doba“, roč. 25, č. 10, s. 542-545.
- BERGSON, Henri, 1977, *Śmiech. Esej o komizmie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BERKES, Tamás, 2005, *Kierunek groteskowy w literaturach Europy środkowej i wschodniej lat sześćdziesiątych*, In: „Studia Slavica Hungarica“, roč. 50, č. 3-4, s. 327-342.
- BÍLEK, Petr, A., 2003, *Existencialismus v poválečné próze a poezii – tematika a kladení otázek*, In: „Česká literatura“, roč. 51, č. 6, s. 735-737.
- BOČKOVÁ, Hana, 2007, *Člověk na cestě*, In: *Oldřich Prefát z Vlkanová. Cesta z Prahy do Benátek a odtud potom po moři až do Palestiny*, ed. H. Bočková, Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, s. 431-475.
- BRADBROOK, Bronislava, 2006, *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*, Praha: Academia.

- BRATUŇ, Marek, 2003, *Ars apodemica. Narodziny – rozwój – zmiernych*, In: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole: Uniwersytet Opolski, s. 67-76.
- BUBENÍČEK, Petr, 2008, *Pod prázdným nebem*, In: „Tvar“, roč. 19, č. 17, s. 14.
- BUBENÍČEK, Petr, 2010, *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*, In: „Iluminace“, roč. 22, č. 1, s. 7-21.
- BUDÍN, Viktor, 1996, *Podkarpatská Rus očima Čechů*, Praha: Česká expedice.
- CARDAL, Roman, 2004, *Karel Čapek a scholastika*. In: „Distance. Revue pro kritické myšlení“, roč. 7, č. 3, s. 58-62.
- CRAVENS, Craig, 2000, *Čapek's Hordubal and Dostoevsky's The Double: Madness and Free-indirect Discourse*, In: „Comparative Literature“, vol. 52, number 1, winter 2000, s. 53-71.
- ČAPEK, Karel, 1947, *Karel Havlíček Borovský*, In: Čapek, Karel, *Ratolest a vavřík*, Praha: Fr. Borový, s. 11-14.
- ČAPEK, Karel, 1956, *Hordubal. Povětroň. Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel, 1957, *O národní povaze*, In: Čapek, Karel, *Sloupkový ambit*, Praha: Československý spisovatel, s. 93-94.
- ČAPEK, Karel, 1958, *Krakatit*, Praha: Národní knihovna.
- ČAPEK, Karel, 1959a, *Doslov k románové trilogii*, In: Čapek, Karel, *Poznámky o tvorbě*, Praha: Československý spisovatel, s. 104-108.
- ČAPEK, Karel, 1959b, *Poznámky o tvorbě*, Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel, 1960, *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*, Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel, 1965, *Hordubal. Povětroň. Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel, 1969, *Továrna na Absolutno*, České Budějovice: Nakladatelství Růže.
- ČAPEK, Karel, 1981, *Boží muka. Trapné povídky*, Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel, 1983, *Bajki i przypowiadki*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.

- ČAPEK, Karel, 1984a, *O humoru*, In: Čapek, Karel, *O umění a kultuře I*, Praha: Československý spisovatel, s. 50-54.
- ČAPEK, Karel, 1984b, *Henri Bergson: Das Lachen*, In: Čapek, Karel, *O umění a kultuře I*, Praha: Československý spisovatel, s. 394-397.
- ČAPEK, Karel, 1985, *Je věda romantická?*, In: Čapek, Karel, *O umění a kultuře II*, Praha: Československý spisovatel, s. 114-119.
- ČAPEK, Karel, 1986a, *Citujeme*, In: Čapek, Karel, *O umění a kultuře III*, Praha: Československý spisovatel, s. 623-624.
- ČAPEK, Karel, 1986b, *Příspěvek v anketě – Co je pro vás Jaroslav Hašek*, In: Čapek, Karel, *O umění a kultuře III*, Praha: Československý spisovatel, s. 669.
- ČAPEK, Karel, 1989a, *A. W. F. Co*, In: Karel a Josef Čapkové. *Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 135-140.
- ČAPEK, Karel, 1989b, *Hranice filmu*, In: Karel a Josef Čapkové. *Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 157-159.
- ČAPEK, Karel, 1989c, *Styl kinematografu*, In: Karel a Josef Čapkové. *Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 129-134.
- ČERNÝ, Václav, 1936, *Postavy a dílo. Karel Čapek*, Praha: Nakl. F. Borový.
- ČERNÝ, Václav, 1992, *První a druhý sešit o existencialismu*, Praha: Mladá fronta.
- ČULÍK, Jan, 2015, *Karel Čapek: a writer for our times?*, In: „Russian Literature“, roč. 77, č. 1, s. 1-20.
- DOKOUPIL, Blahoslav, 1988, *Noetická trilogie aneb tiché a mnohohlasé zvěstování*, In: *Kniha o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 273-286.
- DOMERACKI, Piotr, 2004, *Z dziejów filozoficznych zamyśleń nad samotnością*, In: „Kultura i edukacja“, roč. 8, č. 3, s. 35-47.
- DOMERACKI, Piotr, 2006, *Meandry filozofii samotności*, In: *Zrozumieć samotność. Studia interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 15-25.

- DOMERACKI, Piotr, 2008, *Związki samotności z kontemplacją w perspektywie filozoficznej*, In: „Kultura i edukacja”, roč. 12, č. 1, s. 7-34.
- DOMOKOS, Mátyas, 2003, *A humor a teljes igazság. In memoriam Karinthy Frigyes*, Budapest: Nap Kiadó.
- DYBEŁ, Katarzyna, 2009, *Samotność w literaturze średniowiecznej Francji. Literatura narracyjna XII-XIII wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DYK, Viktor, NEUMANN, Stanislav Kostka, bratři ČAPKOVÉ, 1962, *Korespondence z let 1905-1918*, Praha: Československá akademie věd.
- DZIEMIDOK, Bohdan, 1967, *O komizmie*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- ELIADE, Mircea, 1997, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*. Kraków: Znak.
- FEDROVÁ, Stanislava, 2014, *Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele*, In: *O popisu*, ed. A. Jedličková, Praha: Akropolis, s. 94-109.
- FRIČ, Martin, *Karel Čapek a film*. In: *Karel a Josef Čapkové. Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 188-190.
- GARCZYŃSKI, Stefan, 1989, *Anatomia komizmu*, Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- GAWRON, Agnieszka, 2006, *Samotność jako problem literaturoznawczy*, In: *Zrozumieć samotność. Studia interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 27-37.
- GILK, Erik, 2005, „*Na prahu neznáma*”. (Poláčkovo satirické romaneto v kontextu soudobých románů fejetonního typu, In: *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*, red. M. Jareš, P. Janáček a P. Šámal, Praha: ÚČL AV ČR, s. 181-193.
- GŁOWIŃSKI, Michał, 1978, *Przestrzenne tematy i wariacje*, In: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, s. 79-95.
- GŁOWIŃSKI, Michał, 1994, *Mity przebrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- GUZEK, Mariusz, 2013, *Krakatit i Ciemne słońce – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry*, In: *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź: Wydawnictwo UŁ, s. 9-26.
- GWÓZDŹ-SZEWCZENKO, Ilona, 2011, *Romantyzm jako etykieta pseudoliteracka. (In margine czeskich międzywojennych dyskusji i polemik literackich)*, In: *Kontynuacja czy odrzucenie? Tradycje romantyczne we współczesnych literaturach słowiańskich*, In: „Poznańskie Studia Slawistyczne“, roč. 1, č. 1, s. 97-114.
- HÁJKOVÁ, Alena, 1988, *Čapkův humor*, In: *Kniha o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 252-272.
- HAMAN, Aleš, 2003, *Dozvuky existencialismu v české próze druhé poloviny 20. století*, In: „Česká literatura“, roč. 51, č. 6, s. 746-751.
- HAMAN, Aleš, 2010, *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*, Praha: Nakladatelství Arsci.
- HAMAN, Aleš, 2014, *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera*, Praha: Karolinum.
- HARKINS, William, 1960, *Imagery in Karel Čapek's Hordubal*, In: „Publications of the Modern Language Association of America“, vol. LXXV, No. 5, New York, s. 616-620.
- HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel, 1986, *Křest svatého Vladimíra*, In: Karel Havlíček Borovský, *Dílo I*, Praha: Československý spisovatel, s. 455-488.
- HECZKOVÁ, Libuše, 2014, *(Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné*, In: *Dějiny nové moderny 2. Česká literatura v letech 1924-1934*, V. Papoušek a kol., Praha: Academia, s. 285-321.
- HEÉ, Veronika, 1976a, *Líraiság és epikum. Műfaji problémák Karel Čapek prózájában*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- HEÉ, Veronika, 1976b, *The Pocket-Stories of Karel Čapek*, In: „Studia Slavica Hungarica“, XXII, s. 401-414.
- HERBERT, Zbigniew, 2004, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- HEŘTOVÁ, Jaroslava, 1989, *Lidovost a pracovní koordináta v tvorbě Karla Čapka*, In: Karel Čapek 1988, „Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989, s. 111-114.

- HÖGEROVÁ, Eva, KLOSOVÁ, Ljuba, JUSTL, Vladimír, 1994, *Faustovské srdce Karla Högera*, Praha: Mladá fronta.
- HODROVÁ, Daniela, 1993, *Román zasvěcení*, Praha: H&H.
- HODROVÁ, Daniela, 1994, *Místa s tajemstvím*, Praha: KLP.
- HOLÝ, Jiří, 1995, *Pohádkové, folklórní a zázračné proky u Karla Čapka*, In: Holý, Jiří, *Problémy nové české epiky*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 30-48.
- HOLÝ, Jiří, 2002, *Noetická trilogie?*, In: Holý, Jiří, *Možnosti interpretace*, Olomouc: Periplum, s. 165-183.
- HRABÁK, Josef, 1988, *Čtyři povídkové knihy*, In: *Knihy o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 225-235.
- HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin, 2005, *Cesty a cestopisy*, In: Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, s. 76-118.
- CHALUPNÝ, Emanuel, 1916, *Havlíčková osobnost, její ovzduší a kořeny*, Praha: Český čtenář.
- CHŁOPICKI, Władysław, 1995, *O humorze poważnie*, Kraków: Wydawnictwo PAN.
- CHRAMOSTA, Jan: *Zeptali jsme se režiséra – Jan Chramosta*. [online] <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10329964180-capkovy-kapsy/5249-jan-chramosta/> (ze dne 15. 8. 2015)
- CHRAMOSTA, Jan, MATÝSEK, Jiří: *Touha po úspěchu nahrazuje sebereflexi*. [online]: [http://25fps.cz/2011/rozhovor\\_chramosta/](http://25fps.cz/2011/rozhovor_chramosta/) (ze dne 15. 8. 2015)
- CHROBÁK, Jakub, 2013, *Od Briedla k Haškovi – česká literatura jako zápas o možnost samoty*, In: *Literárne variácie samoty a osamelosti*, ed. Z. Bariáková, M. Kubealaková, Krakov: Spolok Slovákov v Poľsku, s. 30-43.
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina, 1988, *Karel Čapek a postmodernismus*, In: *Karel Čapek 1988, „Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“*, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989, s. 47-52.
- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka, 2008, *Héros v rouše vědeckém. Hrdina Čapkova Krakatitu (1924) v kontextu velkých individualistických mýtů*, In: *Legends a mýty české a slovenské literatury: 6. ročník studentské literárněvědné konference*, ed. S. Fedrová, A. Jedličková, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 96-102.



- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka, 2011a, *Mezi prorokem a otrokem. Romantické a pseudoromantické pojetí umělce ve vybraných dílech Karla Čapka*, In: *Literární romantismus*, red. Z. Vargová, M. Zelenka, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 137-148.
- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka, 2011b, *Svět mezi řádky. Kapitoly o cestopisech Karla Čapka*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka, 2011c, *Sztuka błędzenia. Karla Čapka i Sándora Máraiego podróże literackie*, In: „Porównania“, roč. 9, č. 11, s. 265-276.
- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka, 2012, *Člověk jako tvor kulturní. Čapkovy Italské listy a Herbertův Barbar v zahradě*, In: Janiec-Nyitrai, Agnieszka, *Zrcadlení. Literárněvědné sondy do tvorby Karla Čapka*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 61-75.
- JASPERS, Karl, 1990, *Filozofia egzystencji: wybór pism*, Warszawa: PIW.
- JASPERS, Karl, 1993, *Autobiografia filozoficzna*, Toruń: Comer.
- JASPERS, Karl, 1996, *Úvod do filozofie*, Praha: Oikoymenh.
- JEDLIČKOVÁ, Alice, 2010, *Zkušenost prostoru*, Praha: Academia.
- JESENSKÁ, Milena, 1939, *Poslední dny Karla Čapka*, In: „Přítomnost“, roč. XVI, č. 2, s. 23-25.
- KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, Krystyna, 1976/77, *Patos i drwina. Lucjan Siemieński i Karol Hawlíček Borovský wobec „Powieści minionych lat“ Nestora*, In: „Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity“, roč. 25/26, č. 23/24, s. 51-63.
- Karel Čapek 1988, „Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989.
- KARINTHY, Frigyes, 1981, *Cafe miasto o tym mówią*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- KAUTSKÝ, Oldřich, 1989, *Film o Hordubalech*, In: Karel a Josef Čapkové. *Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 178-182.
- KISS SZEMÁN, Róbert, 2014, *Slovanský Goethe v Pešti. Ján Kolár a národní emblematicismus středoevropských Slovanů*, Praha: Akropolis.

- KLÍMA, Ivan, 2006, *Velký věk chce mít též velké mordy. Život a dílo Karla Čapka*, Praha: Academia.
- KLEINER, Juliusz, 1961, *Z zagadnień komizmu*, In: Kleiner, Juliusz, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, s. 77-88.
- KOLÁŘ, Robert, 1980, *Hledání Prokopa a dalších postav Radoslava Brzobohatého*, In: „Záběr“, roč. 13, č. 3, s. 8.
- KOLASA, Dawid, 2010, *Sytuacje możliwe a sytuacje graniczne w filozofii Jaspersa*, In: „Studia z historii filozofii“, roč. 1, č. 1, s. 135-145.
- KOSÍK, Karel, 1993, *Století Markéty Samsové*, Praha: Československý spisovatel.
- KOSSAK, Jerzy, 1976, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- KOTÁSEK, Miroslav, 2013, *Paměť, trauma, smrt: intervence jazyka a narativu*, In: „Česká literatura“, roč. 61, č. 3, s. 313-336.
- KOWALSKA-DUBAS, Elżbieta, 2007, *Sztuka i samotność. Przyczynki do monoseologii pedagogicznej*, In: *Samotność oswojona przez sztukę*, red. M. Zalewska-Pawlak. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 163-184.
- KOZLOVÁ, Danica, 1980, *Dva pokusy o Čapka*, In: „Tvorba“, roč. 11, č. 43, s. 6.
- KOŽELUHOVÁ, Helena, 1994, *Čapci očima rodiny*, Praha: Nakladatelství B. Just.
- KRÁLÍK, Oldřich, 1970, *Čapkovy autorské konfese a jejich hodnověrnost*, In: „Pamiętnik słowiański“, roč. XX, s. 79-89.
- KRÁLÍK, Oldřich, 1972, *První řada v díle Karla Čapka*, Ostrava: Profil.
- KREJČÍ, Karel, 1964, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- KREJČOVÁ, Iva, 2014, *Literární obraz slavné minulosti v rané recepci Rukopisu královédvorského a zelenohorského. Konstituování mýtu národní literatury*, In: D. Tureček a kol., *České literární romantično*, Brno: Host, s. 155-192.
- KROUTVOR, Josef, 2010, *Mácha a počátky turistiky*, In: *Mácha Redivivus (1810-2010)*, ed. A. Haman, R. Kopáč, Praha: Academia, s. 245-260.

- KRZYŻANOWSKI, Julian, 1949, *Komizm w literaturze*, In: *Studia z dziejów kultury polskiej*, red. H. Barycz, J. Hulewicz, Warszawa: Gebethner i Wolff, s. 563-568.
- KUCHARSKI, Adam, 2009, *Struktura i treść jako wyznaczniki komizmu tekstów humorystycznych*, Lublin: UMCS.
- KUČEROVÁ, Hana, 1981, *Životní realita, její filozofie a tajemství*, In: Čapek, Karel, *Boží muka. Trapné povídky*, Praha: Československý spisovatel, s. 225-236.
- KUDĚLKA, Viktor, 1987, *Boje o Karla Čapka*, Praha: Academia.
- KUDĚLKA, Viktor, 1988, *Čapkův přínos českému filmu*, In: *Knihy o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 325-345.
- LINDVALL, Terry, 2001, *Zaskoczeni śmiechem*, Warszawa: Pax.
- MACURA, Vladimír, 1987, *Básnický cestopis*, In: Zeman, Milan a kol., *Poetika české meziválečné literatury. (Proměny žánrů)*, Praha: Československý spisovatel, s. 33-55.
- MACURA, Vladimír, 1999a, *Sen o trnové koruně*, In: Macura, Vladimír, *Český sen*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 119-128.
- MACURA, Vladimír, 1999b, *Sen o zdravém rozumu*, In: Macura, Vladimír, *Český sen*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 107-118.
- MÁCHA, Karel, Hynek. 2011, *Máj*, Praha: Nakladatelství Carpe Diem.
- MÁRAI, Sándor, 2011, *W podróży*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2011.
- MARÁKY, Daniel, *Zeptali jsme se režiséra - Daniel Maráky*, [online] <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10329964180-capkovy-kapsy/5253-daniel-maraky/> (ze dne 20.8.2015)
- MATÝSEK, Jiří, *Televizní resuscitace Karla Čapka*, [online] <http://25fps.cz/2011/televizni-resuscitace-karla-capka/> (ze dne 20. 8. 2015)
- MATÝSEK, Jiří, *Umění proplétání: Martin Frič a Čapkovy povídky*, [online] <http://25fps.cz/2012/capkovy-povidky/> (ze dne 20. 8. 2015)

- MATUŠKA, Alexander, 1963, *Člověk proti zkáze*, Praha: Československý spisovatel.
- MICHALIK, Ivo, *Čapkův Hordubal v množném čísle*, [online], <http://25fps.cz/2012/hordubalove/> (ze dne 23. 4. 2015)
- MOCNÁ, Dagmar, 1994, *Čapkův Krakatit – předzvěst postmoderny?*, In: „Tvar“, roč. 5, č. 2, s. 6-7.
- MOCNÁ, Dagmar, 2004, *Humoreska*, In: Mocná, Dagmar, Peterka, Josef a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha-Litomyšl: Paseka, s. 258-261.
- MODRZEJEWSKA-ŚWIGULSKA, Monika, 2007, *Samotność jako konieczny warunek tworzenia*, In: *Samotność oswojona przez sztukę*, red. M. Zalewska-Pawlak, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 185-196.
- MORAVEC, Vojtěch, MATÝSEK, Jiří, *Vtloukám se do českého filmu. Rozhovor Jiřího Matýska s Vojtěchem Moravcem*. [online]: [http://25fps.cz/2012/rozhovor\\_moravec/](http://25fps.cz/2012/rozhovor_moravec/) (ze dne 25. 8. 2015)
- MORÁVKOVÁ, Alena, 1974, *Groteska*, In: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*, red. K. Krejčí, Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, s. 171-184.
- MRAVCOVÁ, Marie, 1999, *Mezi lomem a horou*, In: „Česká literatura“, roč. 37, č. 5, s. 504-509.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1958, *O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu*, In: Čapek, Karel, *Krakatit*, Praha: Národní knihovna, s. 307-331.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1982, *Studie z poetiky*, Praha: Odeon.
- NEUMAN, Jaroslav, 1929, *Naši na Podkarpatské Rusi*, In: „Přítomnost“, č. 41, roč. 6, s. 654-656.
- NEZNÁMÝ AUTOR, 1989, *Hordubalové velmi příznivě posuzováni*, In: Karel a Josef Čapkové. *Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 183-185.
- NIKOLSKIJ, Sergej, 1978, *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha: Československý spisovatel.
- OLBRACHT, Ivan, 1953, *Nikola Šuhaj loupežník*, Praha: Československý spisovatel.

- OPELÍK, Jiří, 2008, *Filmové texty bratří Čapků jako součást jejich díla literárního*, In: Opelík, Jiří, *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek*, Praha: Torst, s. 97-113.
- OPELÍK, Jiří, 2013, *O skryté roli knihy Hovory s T. G. Masarykem*, In: „Bohemica Olomucensia“, č. 2, roč. 5, s. 142-155.
- ORLICKÝ, Jan, 2003, *Záhady komična. Teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*, Praha: Futura.
- PAPOUŠEK, Vladimír, 2004, *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*, Praha: Torst.
- PARSZUTOWICZ, Przemysław, 2006, *O pojęciu samotności i poczuciu osamotnienia*, In: *Zrozumieć samotność. Studia interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 163-170.
- PECHAR, Jiří, 1988, *Metaforický princip v Čapkově Povětroni*, In: *Karel Čapek 1988*, „Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989, s. 225-232.
- PECHAR, Jiří, 2008, *Lze mluvit v české literatuře o existencialismu?*, In: „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica“, „Studia Moravica“, sv. 6, Olomouc: Univerzita Palackého, s. 137-140.
- PEROUTKA, Ferdinand, URZIDIL, Johannes, 2008, *O české a německé kultuře*, Praha: Dokořán.
- PEŠAT, Zdeněk, 1989, *Čapkovy povídky z kapes, zejména z té druhé*. In: *Jaroslavu Kolárovi k šedesátým narozeninám*, Praha 1989, s. 198-213.
- PĚŠINA, Jan, 2011, *Výpravy do země jiných vad. Český (ne)romantizmus očima polských publicistů*, In: „Poznańskie Studia Slawistyczne“, roč. 1, č. 1, s. 331-342.)
- PIECUCH, Czesław, 2006, *Konstytutywna rola samotności*, In: *Zrozumieć samotność. Studia interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 93-100.
- PLESSNER, Helmuth, 2004, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, Kęty: Antyk.
- POLÁČEK, Jiří, 1988, *Domnívám se, že jsem novinář...*, In: *Knihy o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 32-47.

- PORTER, Robert, 2001, *Karel Čapek (1890-1938). Whose point of view?*, In: Porter, Robert, *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction. Comedies of Defiance*, Brighton: Sussex Academic Press, s. 27-51.
- POSPÍŠIL, Ivo, 1998, *Genologie a proměny literatury*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
- POSPÍŠIL, Ivo, 2011, *Významová disperznost pojmu „romantismus“ jako klíč k jeho podstatě*, In: *Literární romantismus*, red. Z. Vargová, M. Zelenka, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 9-23.
- PYNSENT, Robert B., 1988, *Karel Čapek a nostalgie*, In: *Karel Čapek 1988, „Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“*, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989, s. 187-201.
- SAWECKA, Halina, 1994, *Humor i satyra: paradoks humorysty*, In: *Humor europejski*, red. D. Bertraud, T. Stróżyński, Lublin: UMCS, s. 17-25.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 1994, *Świat jako wola i przedstawienie*, sv. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 2000, *Aforyzmy o mądrości życia*, Warszawa: Czytelnik.
- SCHWARZ, Wolfgang F., 1998, *(De)konstrukce vzpomínky a biografie: Proky cyklizace v 'noetické trilogii' Karla Čapka*, In: *Pocita 650. výročí založení Univerzity Karlovy v Praze*, 1. díl, Praha: Univerzita Karlova, s. 151-163.
- SKALIČKA, Jiří, 1965, *Havlíčkův satirický odkaz*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- SKALIČKA, Jiří, 1986, *Humor a satira v obrozené literatuře*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- STAWIŃSKA, Olga, 2012, *Scenariusze inicjacyjne w prozie słowackiej po roku 1989*, In: *„Źródła humanistyki europejskiej“*, sv. 5., s. 165-175.
- STICH, Alexandr, 1986, *Novinář Karel Havlíček očima následujících generací a očima dneška*, In: *Havlíček Borovský, Karel, Dílo II*, Praha: Československý spisovatel, s. 11-33.
- STORR, Anthony, 2010, *Samotność. Powrót do jaźni*, Warszawa: W.A.B.

- SUJAK, Elżbieta, 1997, *Wartość i szansa samotności*, In: Sujak, Elżbieta, *Życ lepiej*, Warszawa: Instytut wydawniczy Pax, s. 100-103.
- SYVAČENKOVA, Galina, 1989, *Polyfonický princip v Hordubalovi Karla Čapka*, In: Karel Čapek 1988, „Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica“, sv. 4-5, Univerzita Karlova 1989, s. 233-237.
- ŠALDA, František, Xaver, 1939, *Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi*, In: Šalda, František, Xaver, *Kritické glosy o nové poesii české*, Praha: Melantrich, s. 342-346.
- ŠKVORECKÝ, Josef, 1988, *A discovery in Čapek*. In: *Talkin' Moscow Blues*, ed. S. Solecki, Toronto, Canada: L. & O. Denynys Publishers.
- ŠOLÍCOVÁ, Mirna, 2011, *Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní*, In: „Česká literatura“, č. 4, roč. 59, s. 528-546.
- TARAJŁO-LIPOWSKA, Zofia, 1993, *Polemika czeskiego utylitarysty z demokratyczno-liberalną „Jutrzenką“*, In: „Pamiętnik Słowiański“, roč. XLIII, s. 51-66.
- TARAJŁO-LIPOWSKA, Zofia, 2000, *Męczennik czeskiej prawdy: Karel Havlíček Borovský*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- TARAJŁO-LIPOWSKA, Zofia, 2001, *Karel Havlíček Borovský jako Mickiewiczův příznivec a odpůrce*, In: *Česká literatura na konci tisíciletí I*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 183-189.
- TAUSSIG, Pavel, 1989, *Filmový příběh Karla a Josefa Čapkových*, In: Karel a Josef Čapkové. *Filmová libreta*, ed. P. Taussig, J. Opelík, Praha: Odeon, s. 7-37.
- TODOROV, Tzvetan, 2000, *V mezní situaci*, Praha: Mladá fronta.
- TRÁVNÍČEK, Jiří, 2003, *Poznámky k existencialismu (zejména u Ortena)*, In: „Česká literatura“, roč. 51, č. 6, s. 709-714.
- UHLÍROVÁ, Marie, 1988, *Průkopník science fiction*, In: *Kniha o Čapkovi*, red. Š. Vlašín, Praha: Československý spisovatel, s. 165-182.

- VÁCLAVEK, Bedřich, 1949, *Od umění k tvorbě*, Praha: Svoboda.
- VARGOVÁ, Zuzana, 2010, *Humor a satira v prozaické tvorbě Jozefa Miloslava Hurbana*, In: *La culture comme phénomène de l'identité nationale. Kultura jako fenomén národní identity*, ed. E. Melušová, M. Žilková, Paris: Association amitié France-Slovaquie, s. 142-154.
- VARGOVÁ, Zuzana, 2011, *Židovský fenomén v stredoeurópskych súvislostiach*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- VEJNAR, Jan, *Zeptali jsme se režiséra – Jan Vejnár*. [online] <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10329964180-capkovy-kapsy/5318-jan-vejnar/> (ze dne 8. 9. 2015)
- VOLKOVÁ, Bronislava, 2005, *Smrt jako sémiotická událost. Čapek versus Kundera*, In: *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 28. 6. - 3. 7. 2005. Svazek 1, *Otázky českého kánonu*, ed. S. Fedrová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 512-517.
- VONDRA, Václav, 1980, *Temné slunce – Vávrovo memento*, In: „Kino“, roč. 36, č. 13, s. 4-5.
- VÖRÖS, István, 2014, *Mýtus národa bez mýtů aneb Formy ironického obrazu sebe sama v českém národním vědomí*, In: *Na úprku před sebou samými*, ed. R. Kiss Szemán, A. Mészáros, Praha: Akropolis, s. 37-50.
- WADOWSKI, Jan, 2006, *Samotność jako szansa – droga do doskonałości i spełnienia*, In: *Zrozumieć samotność. Studia interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 229-250.
- WINCZER, Pavol, 1993, *Conventions of Popular Literature and Mass Culture in the Prose of Young I. Ehrenburg in the Twenties and K. Čapek*, In: „Slovak Review“, vol. 2. č. 1., s. 20-31.
- WOŽNIAK, Kamila, 2013, *Zmierzch jako początek przebudzenia. O motywach inicjacyjnych w literaturze czeskiej pierwszej połowy XX wieku na podstawie prozy Wítězslava Nezvala*, In: „Świat i słowo“, č. 2 (21), s. 213-223.
- WOŽNIAK, Kamila, 2015, *Wtajemniczenia. Szkice o motywach inicjacyjnych w prozie czeskiej XX wieku*, Kraków: Universitas.



ZACHOVÁ, Alena, 1998, *Topos „jiných dimenzí“ v iniciační a fantasy literatuře*, In: *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 25-31.

ZACHOVÁ, Alena, 2005, *Iniciace a její tematizace v umělecké próze 20. století*, In: „Bohemistyka“, č. 1., s. 50-57.

ZAWORSKA, Helena, 1980, *Sztuka podróŜowania. Poetyckimity podróŜy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Tadeusza RóŜewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

ZELENKA, Miloš, 2012, *Legenda česko-slovenské slavistiky a komparatistiky Slavomír Wollman (3. 8. 1925 – 27. 1. 2012)*, In: „Slavica Litteraria“, roč. 15, č. 1, s. 153-160.

ZOUHAR, Jan, 2013, *Existencialismus a české myšlení 1945-1948*, In: „Studia Philosophica“, roč. 60, č. 1, s. 37-46.

ZÝKOVÁ, Veronika, 2010, *Krakatit a Krakatit?! Otakara Vávry*, In: „Filmový časopis 25fps“, [online], <http://25fps.cz/2010/krakatit-a-krakatit-otakara-vavry/> (ze dne 18. 5. 2015)

ŽALMAN, Jan, 1948, *...a ty, lidstvo, jsi jenom vlaštovka, která si prachně ulepila hnízdo pod krovem kosmické plechárny*, In: „Filmová okénka“, roč. 1, č. 3, s. 4.

ŽILKA, Tibor, 2006, *Literárny text a jeho filmová podoba*, In: Žilka, Tibor, *(Post)moderná literatúra a film*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 78-88.

#### Citované filmy

HORDUBALOVÉ (r. Martin Frič, Československo, 1937)

ČAPKOVY POVÍDKY (r. Martin Frič, Československo, 1947)

KRAKATIT (r. Otakar Vávra, Československo, 1948)

O VĚCECH NADPŘIROZENÝCH (r. J. Krejčík, J. Mach, M. Makovec, Československo, 1958).

PRVNÍ PARTA (r. Otakar Vávra, Československo, 1959)

ČINTAMANI A PODVODNÍK (r. J. Krejčík, Československo, 1965)

BÁSNÍK (r. V. Hudeček, Československo 1965)

HORDUBAL (r. J. Balík, Československo 1979)

ZMIZENÍ HERCE BENDY (r. M. Valová, Československo, 1979)  
TEMNÉ SLUNCE (r. Otakar Vávra, Československo, 1980)  
ZLOČIN NA POŠTĚ (r. J. Dudek, Československo, 1980)  
PLACHÉ PŘÍBĚHY (r. D. Zborník, T. Tintěra, Z. Flídr, Československo, 1982)  
BÁSNÍK (r. L. Rychman, Československo, 1987)  
ČAPKOVY KAPSY (r. Jan Chramosta, Vojtěch Moravec, Jan Těšitel, Martin Kopp, Jan Míka, Slobodanka Raduň, Daniel Maráky, Rozálie Kohoutová, Jan Vejnar, Zdeněk Durdil, J. Tuka, Jana Boršková, Česká republika, 2011)

Části této práce byly dříve publikovány časopisecky nebo přednesené na konferencích. Zde vycházejí v pozměněné, doplněné a upravené podobě.

*Anatomie vzdávání se. „Trapné povídky“ Karla Čapka jako vzdálený ohlas 1. světové války?* In: *Obraz válek a konfliktů. Válka a konflikt v české literatuře*, ed. V. Schmarz, Praha: Akropolis, 2016, s. 94-101.

*Čapkův Hordubal a Balíkův Hordubal. Úskalí filmové adaptace*, In: *Česká literatura a film*, ed. Š. Timko, Nitra: UKF, 2014, s. 61-76.

*Dwie strony humoru. Powaga komizmu w wybranych humoreskách Karla Čapka i Frigyesa Karinthyego*, In: „*Slavica XLI: Annales Instituti Slavici Universitatis Debrecenensis*“, 2012, s. 193-203.

*Karel Havlíček Borovský a Karel Čapek mezi realitou a ideálem – paralely života a tvorby*, In: *Kontexty literární vědy IV.*, ed. I. Pospišil, M. Zelenka, Miloš, Brno: Tribun EU, 2014, s. 7-32.

*Každý potřebuje trochu pouště aneb samota jako hodnota. Teoretické úvahy na okraj cestopisné tvorby K. Čapka, Z. Herberta a S. Máraiho*, In: *Literárne variácie samoty a osamelosti*, red. Z. Bariaková, M. Kubealaková, Krakov: Spolok Slovákov v Poľsku, 2013, s. 45-59.

*„My, výrobci fantazií...“ Sebereflexe tvůrčího procesu v románu „Povětrň“ od Karla Čapka*, In: *Přednášky a besedy ze XLVI. běhu LŠSS*, red. E. Rusinová, Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 64-72.

*Odchod starého a příchod nového světa v románech „Hordubal“ Karla Čapka a „Nikola Šuhaj loupežník“ Ivana Olbrachta*, In: *Přednášky a besedy ze XLVII. běhu LŠSS*, red. E. Rusinová, Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 65-73.

*Pád do propasti, Prostorové kategorie nahoře/dole v románu „Hordubal“ Karla Čapka*, In: *Přednášky a besedy ze XLV. běhu LŠSS*, red. E. Rusinová, Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 69-80.

*Past dvojitého vidění. Zamyšlení nad televizním seriálem „Čapkovy kapsy“ (2011)*. (Příspěvek přednesený na mezinárodní vědecké konferenci „Česká literatura a film III“, která se konala v Nitře 13. 10. 2015).

*Tříkrát inženýr Prokop – filmy „Kratatit“ (1948) a „Temné slunce“ (1980) v režii Otakara Vávry a jejich literární předloha od Karla Čapka*, In: *Česká literatura a film II*, ed. Š. Timko, Nitra: UKF, 2015, s. 41-50.

*„Vše ztratilo dřívější samozřejmost.“ Existenciální prvky v rané povídkové tvorbě Karla Čapka („Boží muka“ a „Trapné povídky“)*, In: *„Slavia Centralis“*, č. 2, 2015, s. 51-64.

## SUMMARY

One of the most noticeable characteristics of Čapek's creative method was his demonstration, display and illumination of things, themes, characters and phenomena from many sides, the multiplication of perspectives, rendering tensions between the outer and inner aspect of things. Čapek did not agree with a one-sided perception of reality, a flat and one-dimensional interpretation of events, thoughts and ideas. A pluralism of views, ideas and opportunities was essential to him and his worldview. That is why most of his writings are relevant today. On the one hand, their internal structure is not rigid, motionless, and dead; it is not limited to a single given truth. On the other hand, their ideological content corresponds to the plurality of today's world. It seems that the best and the most appropriate method to analyse his literary works would be to employ flexible tools and a variety of complementary methods. Otherwise we will likely miss or neglect important elements of certain symbolic layers of the texts, which will remain hidden and inaccessible. Such an open perspective may enable scholars to find something new in seemingly well-known texts. Therefore, it is advisable to change angles constantly, place Čapek's texts into new contexts. This book is a result of a search for new impulses in Čapek's literary heritage with the help of illuminating individual texts using new and multiple perspectives. Alternating the contexts against which we view Čapek's prose and his method of depicting reality is the primary method behind this book.

In the first part of this book we examine the important context created by literary works of other writers. We gradually expand the perspective, starting with Czech writers (Karel Havlíček Borovský and Ivan Olbracht), and then look at the wider context of Central European writers – Hungarian and Polish. In the first chapter we draw parallels between Čapek's novel „Factory for the Absolute” and a text

of Karel Havlíček Borovský („Baptism of St. Vladimir“). This comparison reveals new elements of Čapek’s text and the inspiration he drew mainly from rationalism and, at a glance, the programmatically antiromantic attitudes of Havlíček (although during the research it was proved to be controversial and ambivalent). Another chapter places Čapek’s „Hordubal“ in the context of Olbracht’s novel „Nikola Šuhaj, Outlaw“ and indicates certain trends emerging in Czech prose of the 1930s – the depiction of the leaving behind of the old world, the end of a certain era, which is exceptionally powerful given the context of the approaching world war.. The third chapter deals with Čapek’s short texts from the collection „Fables and Understories“ within the context of the humorous but deeply philosophical humoresques of Hungarian writer Frigyes Karinthy. We examine the question of „serious laughter“ or „light seriousness“, which is essential for understanding Čapek’s perception of the world and humanity. The fourth chapter offers the broadest context – a comparison of Čapek’s travelogues with the texts of the Hungarian novelist Sándor Márai and the Polish poet Zbigniew Herbert from the perspective of loneliness.

In the second section, the perspectives are associated with the internal, intimate life of man. Čapek is often referred to as an author, who lacked a sense of metaphysics and spiritual themes. He is often contrasted to his soulful, meditative and receptive older brother Joseph. The focus is the issue of the deepest, most intimate human experiences in extreme situations. The fifth chapter analyses the novel „Meteor“ in which Čapek depicted the mysteries of creativity and writing. The sixth chapter analyses the complex process of human „falling into the abyss“, a gradual and inevitable alienation from people, society, the family, which Čapek captured in the novel „Hordubal.“ This tragic phenomenon is considered by examining how Čapek works with space and how the text incorporates the most basic and most cruel human experiences. Chapters seven, eight and nine provide an analysis of Čapek’s early stories from the collection „Cross

Roads" and „Painful Stories" using existential philosophy as a key. The issue of tragic human loneliness, abandonment, misunderstanding, the atrophy of interpersonal relationships and resignation to beliefs under the influence of strong external pressures are examined. In these stories there can be seen again an alternation of inner and outer perspectives.

The third part of the book includes three chapters dedicated to film adaptations of Čapek's literary works – the novels „Hordubal" and „Kratatit". The goal is to address the difficulties in translating Čapek's texts into the language of film and examine why, in both experiments, screenwriters and directors actually get stranded. It seems that this is mainly because the movies employ one a single perspective, and Čapek's cubist representation of reality does not translate into the flatness and one-dimensionality of film.

This flatness and one-dimensionality is one of the greatest enemies of the analysis and research of Čapek's texts, and therefore in this monograph there was used a broad spectrum of scholarly texts from Czech, Polish, Hungarian, Slovak, American and English literary scholars. The aim was to offer a new perspective using texts from the edges of literary criticism and cultural studies, literary theory and philosophy, literary theory and film scholarship and more. This also leads to the multiplication of perspectives, thus avoiding improper simplification and shows all the wealth, intellectual depth and, not least, timeliness of Čapek's literary heritage.





## ÖSSZEFOGLALÓ

Čapek alkotói módszerének egyik leglátványosabb jellemzője a dolgok, témák, karakterek és jelenségek több oldalról történő bemutatása, ábrázolása és megvilágítása, a nézőpont megsokszorozása, a dolgok belső és külső oldala közötti feszültség kihangsúlyozása. Čapek nem értett egyet a valóság egyoldalú szemléletével, a jelenségek, gondolatok és eszmék lapos és egydimenziós magyarázatával, fontos volt számára a nézőpontok, vélemények és lehetőségek sokfélesége. Ezért szövegeinek túlnyomó része ma is élő és aktuális, egyrészt mert szövegeinek belső struktúrája nélkülözi a merevséget, mozdulatlanságot, nem élettelen és nem korlátozódik egy igazságra, mely minden körülmények között érvényes, másrészt pedig műveinek gondolatisága megfelel a mai világ pluralitásának. Így Čapek műveinek megfelelő elemzéséhez többféle, egymást is kiegészítő, rugalmas eszközre és módszerre van szükség, másképp fennáll a veszély, hogy kutatásunk során lényeges elemek kerülnek el figyelmünket és a szöveg egyes szimbolikus rétegei elérhetetlenül, rejtve maradnak előlünk. A nyitott nézőpont pedig új megállapítások/következtetések előtt nyitja meg az utat. Célszerű ezért a nézőpontunk, látószögünk állandó változtatása, Čapek szövegeinek új kontextusba helyezése és egyúttal folyamatos aktualizálása.

A Čapek-i életműben új impulzusokat kerestem, olyan szövegek feltérképezésének segítségével, melyekben a perspektíva változó. A könyv éppen e kísérletem eredménye. A könyvben váltakoznak a kontextusok, melyekbe Čapek prózai munkássága elhelyezhető. Munkamódszeremet az a metódus inspirálta, ahogyan Čapek a valóságot interpretálta.

A könyv első részében ezt a szükséges kontextust más szerzők művei alkotják. A nézőpont fokozatosan bővül: cseh szerzőkkel indul (Karel Havlíček Borovský, Ivan Olbracht) és közép-európai szerzők – magyar és lengyel – a kontextusával folytatódik. Az első fejezetben Čapek és Karel Havlíček Borovský munkássága közötti párhuzamok kerülnek kiemelésre,

Čapek „Továrna na Absolutno” és Karel Havlíček Borovský „Křest svatého Vladimíra” regényeinek összehasonlításán keresztül, melynek köszönhetően felfedhetők Čapek szövegének és inspirációjának olyan új értékei, melyeket főként a racionalista és első ránézésre programosan antiromantikus havlíčeki viszonyulásból merített (még ha az kutatásom során ez megkérdőjelezhetőnek és ambivalensnek is tűnt). A következő fejezet Čapek „Hordubal” regényét helyezi Olbracht „Nikola Šuhaj loupežník” regényének kontextusába. Ezzel kerül bemutatásra az a bizonyos tendencia, ami a cseh prózában 20. század 30-as éveiben jelenik meg – a „régvi világ elmúlása” folyamat tematizálása, egy korszak végének ábrázolása, mely a közeledő II. világháború kontextusában különösen figyelemreméltó. A harmadik fejezetben Čapek „Bajky a podpovídky” humoreszk gyűjteménye kerül elemzésre Karinthy Frigyes humoros és egyben nagyon is filozófikus ihletettséggű szövegeinek kontextusában. A „komoly nevetés” vagy „könnyed komolyság” kérdésének részletes elemzése alapvető Čapeknek a világról és az embernek a világban elfoglalt helyéről alkotott véleményének megértéséhez. A negyedik fejezet nyújtja a legszélesebb kontextust, melyben Čapek útleírásait Márai Sándor magyar író és Zbigniew Herbert lengyel költő utazással és ezen keresztül a magány problematikájával kapcsolatos írásaival hasonlítom össze.

A szövegek második részében a konkrét témák prizmaként a perspektíván keresztül kerülnek összeköttetésbe az ember legbensőbb, intim életével. Čapeket gyakran jellemzik olyan szerzőként, akiből hiányzott a metafizikai és spirituális témák iránti érzékenység, bátyjával, Joseffel ellentétben, akit spirituális, elmélyült és fogékony jelzőkkel illetnek. Itt az érdeklődés középpontjában a szélsőséges helyzetekben megélt legmélyebb, legintimebb, legbensőbb emberi tapasztalat bemutatása áll. Az ötödik fejezetben a „Povětroň” című regényt elemzem, amelyben Čapek a legkidolgozottabb és legpontosabb módon foglalja össze gondolatait a kreativitás titkairól és írásmódszeréről. A hatodik fejezetben az emberi „mélybezuhanás” bonyolult folyamatát elemzem, ezt a fokozatos és visszafordíthatatlan elidegenedést az emberektől, társadalomtól, családtól, ami Čapek

„Hordubal“ című regényének a központi témája. E tragikus jelenség vizsgálata arra is példa, hogyan használja Čapek a teret az irodalmi művekben, valamint arra, miként szövi bele a szövegbe a legalapvetőbb és legkegyetlenebb emberi tapasztalatokat. A hetedik, nyolcadik és a kilencedik fejezetben a „Boží muka“ és a „Trapné povídky“ elbeszélésgyűjtemények, Čapek korai elbeszéléseinek elemzése szerepel, az egzisztencialista filozófia kulcsával. A téma a tragikus emberi magány, az elhagyatottság, a megértés hiánya, az emberi kapcsolatok elsorvadása és az erős külső nyomás hatására megváltoztatott saját meggyőződés kérdéseinek körbejárása. Čapek ezen elbeszéléseiben ismét váltakozik az egyén és a társadalom perspektívája, feszültség van aközött, ami belül van és aközött, ami kívül.

A könyv harmadik része három fejezetben tárgyalja Čapek „Hordubal“ és „Kratatit“ regényeinek film változatait. A cél választ adni, többek között arra a kérdésre, hogy miben rejlik a nehézség, amikor Čapek szövegeit film nyelvére ültetik át és miért ért katasztrófális véget mindkét esetben a forgatókönyvírók és rendezők munkája. A válasz valószínűleg az, hogy a film Čapek kubista valóságábrázolásának csupán egy perspektívájával képes „eljátszani“, a szöveg viszont nem engedi meg a korlátozott, lapos, egydimenziós ábrázolást.

Čapek szövegeinek kutatásában ezek a lapos, egydimenziós elemzések a legnagyobb ellenségeink, ezért használtam fel a tanulmány írása során irodalomtudósok szövegeinek széles spektrumát: cseh, lengyel, magyar, szlovák, amerikai és angol irodalomtudósok szövegeivel dolgoztam. A célom az volt, hogy új nézőpontot kínáljak fel, olyan szövegek segítségével, melyek az irodalomtudomány és kulturológia, az irodalomtudomány és a filozófia, az irodalomtudomány és a filmtudomány és más tudományok határterületeiről származnak. Mindezzel megszokozódik a nézőpont, a perspektíva, amellyel elkerülhető a helytelen leegyszerűsítés és rámutathatunk Čapek irodalmi örökségének teljes gazdagságára, gondolati mélységére és nem utolsósorban aktualitására.



## РЕЗЮМЕ

Одним из наиболее характерных признаков творческого метода К. Чапека является многосторонний показ, описание и объяснение явлений, мотивов, персонажей и феноменов, множение перспектив, изображение напряжения между внешней и внутренней сторонами вещей. Чапек не соглашался с односторонним восприятием действительности, с плоским и одноразмерным объяснением явлений, мыслей и идей. Плюрализм перспектив, взглядов и возможностей были для него весьма существенны. Именно благодаря этому большинство его текстов остаются до сих пор живыми, т.к., с одной стороны, их внутренняя структура не бывает застывшей, неподвижной, мертвой, не ограничивается одной, навсегда и при всяких условиях действительной правдой, а с другой стороны, ее идейное содержание соответствует плюрализму современного мира.

Из этого следует, что и творчество Чапека необходимо анализировать с использованием гибких инструментов и различных, взаимодополняющихся методов, т.к. в противном случае возникает опасность упустить важные элементы во время исследования, а некоторые символические слои текста останутся скрытыми и недоступными. Такая открытая перспектива может проложить путь к новым эвристикам. Именно поэтому необходимо постоянно менять угол созерцания, видеть тексты Чапека в новых взаимосвязях, а тем самым постоянно их актуализировать. Результатом попытки найти новые импульсы в творчестве Чапека с помощью проекции меняющейся перспективы на отдельные тексты и стала настоящая книга. В ней чередуются контексты, в которые можно поместить прозы Чапека, и инспирация рабочего метода исходит из самого способа восприятия реальности Чапеком.

В первой части этот необходимый контекст составляют произведения других писателей. Перспектива постепенно расширяется, беря начало у чешских авторов (Карел Гавличек Боровский, Иван Ольбрахт) и продолжая контекстом центральноевропейских авторов – венгерских и польских. В первой главе исследуются параллели творчества К. Чапека (на примере романа Фабрика Абсолюта) с творчеством Карла Гавличка Боровского (Крещение св. Владимира) – благодаря этому сравнению были выявлены новые ценности текста Чапека и инспирации, которые он получал из главным образом рационалистических и на первый взгляд программно-неромантических (при том что в ходе моего исследования такой взгляд оказался дискутабельным и амбивалентным) произведений Гавличка.

Следующая глава помещает Гордубала К. Чапека в контекст романа И. Ольбрахта Микола Шугай разбойник, и тем самым показана определенная тенденция чешской прозы 30-х лет XX века: тематизация процесса ухода старого мира, конца определенной эпохи, что становится особенно наглядно в контексте приближающейся 2-й мировой войны. В третьей главе юморески Чапека из сборника Сказки и веселые истории рассматриваются на фоне юмористических, но одновременно и глубоко философских текстов венгерского писателя Фридеша Каринти. Разбирается вопрос „серьезного смеха” и „облегченной серьезности”, который является весьма важным для понимания способа восприятия Чапеком мира и человека в мире. Четвертая глава предлагает более широкий контекст – сравнение путевых очерков К. Чапека с текстами венгерского писателя Шандора Марай и польского поэта Збигнева Герберта, также посвященных путешествиям в аспекте проблематики одиночества.

В следующем блоке текстов конкретные темы посредством призм и перспективы соотносятся с внутренним, интимным миром человека. К. Чапека часто

считают автором, которому были чужды метафизика и спиритуальная тематика, что особенно заметно в сравнении с его одухотворенным, медитирующим и чувствительным старшим братом Йозефом. Здесь в центре внимания оказывается проблематика наиболее глубоких, самых интимных и внутренних человеческих переживаний в пограничных ситуациях. В пятой главе анализируется роман К. Чапека Метеор, в котором автор самым углубленным и тонким способом сосредоточил все свои размышления о тайнах и методах творчества. В шестой главе анализируется сложный процесс „проваливания в пропасть“, постепенного и неотвратного отчуждения по отношению к людям, обществу, семье, изброженные Чапеком в романе Гордубал.

Это трагическое явление разбирается на примере того, как Чапек манипулирует с простором в литературном произведении, как вводит в ткань текста самые главные и самые жестокие переживания человека. Седьмая, восьмая и девятая главы предлагают анализ ранних рассказов Чапека из сборников Распятие и Необычайные случаи в свете философии экзистенциализма. Исследуется вопрос трагического одиночества человека, покинутости, непонимания, проблематика атрофированности межчеловеческих отношений, а также отказ от собственных принципов под давлением внешних обстоятельств. В этих рассказах К. Чапека снова чередуются перспектива отдельной личности с перспективой общества, напряжение между внутренним и внешним.

Третья часть книги состоит из трех глав, посвященных экранизации литературных произведений Чапека – романов Гордубал и Кракатит. Цель исследования – ответить на вопрос, почему возникают сложности при переводе текстов Чапека на язык фильма, и почему в случае обеих экранизаций сценаристы и режиссеры фактически потерпели фиаско. Можно предположить, что причиной стала специфика

киноискусства, способного „разыграть“ лишь одну из перспектив, в то время как кубистическое изображение действительности Чапеком не позволяет ограничить его формат на одномерность и плоскость.

Именно эта одномерность и плоскостное изображение являются одним из самых главных врагов исследования текстов К. Чапека, поэтому в нашем анализе был использован широкий спектр литературоведческих текстов чешских, польских, венгерских, словацких, американских и английских авторов. Нашей целью было предложить новую перспективу, используя тексты на границе литературоведения и культурологии, философии, эстетики фильма и др. Благодаря этому получается множество перспектив, создающее возможность избежать неорганических упрощений и показать все богатство, идейную глубину и – не в последнюю очередь – актуальность литературного наследия К. Чапека.

Přeložil O. Fedoszov





## OPERA SLAVICA BUDAPESTINENSIA – SZOROZAT

### *Litterae Slavicae*

#### Eddig megjelent:

Lukács István, *Térközök: horvát-magyar irodalomtörténeti tanulmányok*, 2004.

Milosevits Péter, *Az emberiségkölteménytől a trükkregényig: irodalmi tanulmányok*, 2004.

Stepanović Predrag, *A régi szerb irodalom története*, 2005.

Lukács István, *Közél s távol: szlovén-magyar irodalomtörténeti tanulmányok*, 2005.

Bajzek Mária, Lukács István, Pavičić Mladen (szerk.), *Szlovén irodalmi antológia I-IV*, 2007.

Petar Milošević, *Od deseterca do hiperteksta: književne studije*, 2007.

Kiss Szemán Róbert, *Magyarország panaszától Szlávia panaszáig: irodalmi tanulmányok*, 2007.

Lukács István, *A passióhagyomány a horvát irodalomban*, 2008.

Petar Milošević, *Danas, juče, prekjuče: skice i eseji o našoj književnosti u Mađarskoj*, 2008.

Kiss Szemán Róbert, *„...garázda emberek az Etymologusok”. Irodalmi tanulmányok*, 2008.

Lukács István (szerk.), *Antologija hrvatske poezije*, 2009.

Dudás Mária, M. Pandur Julianna, Hristo Trendafilov (szerk.), *Bolgár irodalmi antológia*, 2009.

Heé Veronika (vál. és szerk.); Balázs Andrea (összeáll., társszerk.), *Cseh modernek és avantgárd költők*, 2010.

Kiss Szemán Róbert, *Szláv pokol Pesten: Ján Kollár munkássága 1819 és 1849 között*, 2010.

Lukács István (szerk.), *Opera 3, 14. Tanulmánykötet Milosevits Péter tiszteletére*, 2015.

Kálec-Simon Orsolya, *Egzisztencialista líra a közép-európai régióban: Pilinszky János és Slavo Mihalic költészetének komparatív elemzése*, 2015.