

JIŘÍ
OPELÍK

JOSEF
ČAPEK

TRIÁDA

JIŘÍ OPELÍK / **JOSEF** ČAPEK



JIRÍ
OPELÍK
JOSEF
ČAPEK

TRIÁDA

Petrovi a Janovi, svým větvím i svým kořenům

Kniha vychází s laskavou podporou Nadace Jana Klimenta

© Jiří Opelík, 1980, 2017

Bibliografie © Luboš Merhaut, 2017

Fotografie na frontispisu © František Drtikol – dědicové, 1922, 2017

ISBN 978-80-7474-190-6

ISBN (PDF) 978-80-7474-328-3

ISBN (ePub) 978-80-7474-329-0

ISBN (mobi) 978-80-7474-330-6

Úvodem (k 1. vydání, 1980)

Dílo Josefa Čapka je podvojně: výtvarné a literární. Tato knížka se pokouší osvětlit jeho složku literární, popřípadě prostřednictvím literárního rozboru porozumět jednotě obého; přitom autorovy příspěvky o výtvarném umění zařazuje do rámce jeho díla výtvarného. Čas pomalu odnáší konvence a pověry, jimiž bylo přijetí Čapkovy tvorby od počátku provázeno, zdá se však, že výtvarné složce se zatím dostalo přece jen uspokojivějšího výkladu i ocenění než složce druhé. Kdysi se razil zlomyslný bonmot, že malíři považují Josefa Čapka za spisovatele, zatímco spisovatelé ho považují za malíře – výtkou domnělé umělecké bezprizornosti ospravedlňovala se zásadní nechuť k Čapkovu zjevu. Situace se zatím změnila, Čapkovo výtvarné dílo bylo už uznáno za jedinečnou hodnotu. Avšak u jeho beletrie stále ještě mate její různorodost, zvláštní povaha její literárnosti nebo vůbec její „neliterárnost“ a také fakt tvůrčí spolupráce s bratrem Karlem. Této poslední okolnosti se chytá nová varianta staré duchaplnosti, podle níž byl prý Josef Čapek asi takovým spisovatelem, jakým byl Karel Čapek kreslířem. Je to pitomost, ale rozšířená. Této knížce je ovšem cizí advokátský postoj a stejně cizí je jí i otevřená polemika, ačkoli se v mnohém ohledu rozchází s dosavadní literaturou předmětu. Jejím cílem je pozitivní poznání. Chce pojmenovat osobitost Čapkových slovesných prací a s tím aspoň naznačit jejich obecnější obzory. A chce jednoznačně odpovědět na bolestnou otázku, kterou Josef Čapek položil ne snad na začátku své umělecké dráhy, nýbrž v samém jejím závěru: „Jestli někdy dostanu domovské právo v domácí kultuře?“

Předmluva k 2. vydání (2017)

Když mi Triáda nabídla nové vydání knihy o Josefu Čapkovi (spisovateli), byl jsem tím zaskočen, protože reedice knihy se nám literárním historikům skoro nestává. Ale byl jsem vůči nabídce také zdrženlivý: vždyť od 1. vydání knížky uplynulo 36 let a já netušil, zda její text obstojí před mým dnešním čtením. Josef Čapek byl jedním z hlavních témat mé odborné práce už od druhé poloviny padesátých let, v sedmdesátých letech se pak stal mým tématem životním. Jeho dílo mne však nelákalo jen jako problém naukový: v té hnusné době poutal mne Josef Čapek i jako svrchovaný příklad mravní. Svou druhou poznávací „ofenzivu“ jsem začal tuším v roce 1973 nebo 1974, a to (jen odpřednášenou) studií o jeho literárních začátcích, tj. o krátkých prózách společně napsaných s bratrem Karlem. Na sklonku sedmdesátých let jsem už své soustředěné úsilí dovedl k několika větším, dokonce tištěným pracím. S publikováním jsem měl tenkrát potíže. Monopol na vydávání české literatury stejně jako knižních prací o ní měl za normalizace Československý spisovatel, ostatní nakladatelství směla v daném ohledu jen paběrkovat, pokud to mohla zdůvodnit zřetelem regionálním nebo potřebou některé ze svých stabilních knižnic. Jenže ve Spisovateli jsem byl persona non grata. Takže souhrnnou studii o Čapkově literárním díle (*Ztracený básník uměním podobojet*) jsem otiskl v katalogu velké výstavy obrazů a kreseb Josefa Čapka, kterou v roce 1979 uspořádala v Jízdárně Pražského hradu Národní galerie a kterou jsem kunsthistorikům Jiřímu Kotalíkovi a Jaroslavu Slavíkovi pomáhal pořádat; 1980 mi Odeon dopřál stát se spolueditorem souboru Čapkových básní a překladů z koncentračního tábora (*Oheň a touha*) a svazku korespondence mezi Josefem Čapkem a jeho

budoucí ženou Jarmilou Pospíšilovou (*Dvojitá osuda*); a téhož roku mi v Melantrichu – přízní šéfredaktora dr. Karla Houby – vydali knihu (*Josef Čapek*), k jejímuž 2. vydání píšu právě tuto předmluvu a jejíž edice byla umožněna zařazením do knižnice nenapadnutelně zaštitěné názvem „Odkazy pokrokových osobností naší minulosti“. Moje monografie měla být dokonce vyznamenána cenou nakladatelství, ale udělení ceny zadrželo příslušné oddělení ministerstva kultury (vedené Janem Kristkem); když pak měla náhradou dostat aspoň čestné uznání, jež ministerského posvěcení podle platných regulí nepotřebovalo, bylo i to zakázáno. „Oni“ prostě dobře věděli, že nejsem „jejich“.

Zmíněná výstava v Jízdárně se zalíbila tehdejšímu šéfredaktorovi Odeonu Karlu Bouškovi natolik, že ji na poslední chvíli poručil „zfotoit“, aby tím získal „materiál“ pro vydání monografie o Josefu Čapkovi. Byli jsme s Jaroslavem Slavíkem osloveni jako její budoucí autoři, ale já jsem svůj původní souhlas nakonec odvolal, protože jsem měl za to, že ještě nedokážu překročit svou melantrišskou monografii. Když jsem se však po čase doslechl, koho se chystá Odeon dr. Slavíkovi náhradou přidělit, vrátil jsem se popuzeně i poslušně do práce. To však bylo tuším až v roce 1986 a já už byl přece jenom zase o kousek dál. Skutečně jsem pak dokázal napsat zcela nový text, který – v sepětí se Slavíkovým rozsáhlejším partem – nakonec nevydal mezitím zaniknuvší Odeon, ale až v roce 1996 Torst (*Josef Čapek*). Zmiňuji se zde o této velké monografii jediné proto, že hrála roli při mém dnešním rozhodování, zda svolit k 2. vydání monografie z Melantricha. Mám dát k reedici souhlas, když jsem několik let po jejím 1. vydání napsal o Josefu Čapkovi spisovateli nový a možná „pokročilejší“ text? Nehodil by se k případné reedici lépe on?

Jenže jakkoli je tenhle pozdější text třeba „definitivnější“, zralejší nebo ujasněnější, má text z roku 1980, jak jsem si jej teď po dlouhých letech znovu přečetl, možná rovněž nějaké přednosti: je

syrovější, pokusnější či otevřenější v tom smyslu, že překračuje hranice – tam, kde to potřebuje – i na území dějin výtvarného umění nebo cizích literatur, je vyznavačský a má i místa silně subjektivně ukotvená (která však možná cítím jen já): například z kapitoly *Pařížské intermezzo* vane na mne i dnes můj tehdejší šílený (ano, doslova tak) stesk po Paříži a její svobodné atmosféře nebo v kapitole *Velké oproštění* cítím dodnes své tehdejší uhranutí dílem i osudem Saint-Exupéryho, jemuž jsem nakonec do textu, i pro mne překvapivě, otevřel dveře dokořán. Ze všech těchto a možná ještě dalších důvodů přiznal jsem proto své první čapkovské monografii z roku 1980 právo na reedici.

Je to svěbytný text, a proto jej tisknu beze změn. Nic jsem v něm neověřoval, důvěřuje – asi poněkud troufale – své někdejší akribii, nic jsem nevylepšoval ani pozdějším poznáním, ani přesnějšími formulacemi, ani náležitým poznámkovým aparátem (i dnes respektuji, že text poprvé vyšel v popularizační edici, která nechtěla čtenáře zatěžovat vysvětlivkami a bibliografickými odkazy). Opravil jsem samozřejmě chyby všeho druhu, pokud jsem ovšem na ně přišel, a přičinil také pár poznámek pod čarou, ale ty jen proto, aby např. upozornily na pozdější tisk oněch Čapkových textů, jež monografie 1980 ještě vedla jako nevydané. Nepřevzal jsem přílohy (tj. dokumentární přílohu fotografickou a malou antologii umělcových literárních textů), k nimž své svazky zavazovala knižnice Odkazy a které byly jen ve volném vztahu k základnímu výkladu. Místo příloh jsem však za výkladový text zařadil úplnou bibliografii svých prací o Josefu Čapkoví (sestavil ji laskavě Luboš Merhaut) na doklad toho, že obě monografie vyrostly ze soustavného a celoživotního studia Čapkova díla, že tedy nebyly produktem zájmu jednorázového nebo jubilejné nahlédlo.

Když jsem tuto monografii v druhé polovině sedmdesátých let psal, umožnili mi zeť Josefa Čapka MUDr. Jaroslav Dostál a jeho

dcera Kateřina s nevídanou ženerózností studijní přístup k celé umělcově pozůstalosti. Do levé půle dnes už legendární dvojvily bratří Čapků a v ní do Josefova ateliéru jsem však začal docházet už předtím, kdy jsem připravoval výše zmíněnou výstavu a odeonské edice. Když pak melantrišská monografie vyšla, byla mi branka domu číslo 30 v ulici bratří Čapků otevřena definitivně. Využíval jsem toho k příležitostným večerním návštěvám nejen pracovním, nýbrž i ryze přátelským a také oboustranně vřelým. Sedával jsem s hostitelem, božím člověkem, s konvičkou čaje a moučníkem, který k té příležitosti upekla Kateřina, „vedl řeči“ a nakonec prohlížel hostitelova nová plátna. Nemohu na to všechno, když teď uvádím do „světa“ nové vydání své staré knížky, dojatě nevzpomenout. To jsem na své odborné práci vždycky považoval za nejhezčí, když jsem se při ní také mohl sblížit s lidmi: ať šlo paradoxně o mrtvé autory, z nichž jsem si učinil průvodce svým přítomným životem, ať šlo o živé lidi, s nimiž jsem se při práci dostal do úzkého vztahu nebo dokonce spřátelil. I literární historik, který ustavičně propadá pochybnostem, mívá své chvíle štěstí.



SECESNÍ JUVENILIE

Když – po více než půlstoletí – vzpomínal V. V. Štech na to, jak v letech 1909–1910 pronikli Josef a Karel Čapkové do mladé umělecké společnosti pražské kavárny Union, napsal krutou větu: „Dovedli vytěžit, co se jen dalo, v tomto zvláštním prostředí, i když se celkem nemluvilo o Josefu jako malíři.“ A o stránku dál: „Všimli jsme si v rodinném bytě, že na malířském podstavci je rozdělaný obraz Josefa Čapka. Zřejmě chtěl už tehdy přejít z dekorativního ‚umprumáctví‘ k čisté malbě. Nějak jsme ho nebrali jako malíře na vědomí, uznávali však jejich společnou zvědavost, systematickosti a vážné úsilí o literaturu...“ A přece to bylo malířství, a ne literatura, co považoval Josef Čapek od začátku tvrdošíjně za smysl svého života, i když v roce 1910 měl za sebou řadu otištěných próz a recenzí, ale žádný vystavený obraz. Už souhlas se svými záměry musel si na rodině perně vybojovat – tento raný zápas o možnost malířského školení jako by vůbec předznamenal obtížnost, s jakou měl později dosahovat podstatných věcí svého života: sňatku s milovanou dívkou, svébytné existence, uznání. Rodiče s ním měli vlastní plány. Neučil se, žákem obecné a měšťanské školy v Úpici, podle jejich názoru dost dobře na to, aby šel na studie. Zvolili mu tedy podnikatelskou dráhu. Zřejmě se tento úmysl zrodil v roce 1900, po smrti hronovského dědečka z matčiny strany, mlynáře, pekaře a obchodníka s obilím, kdy se babička Helena Novotná přestěhovala k dceři a zeti lékaři do úpického domu. Mlýn, který už dřív přešel do majetku Čapkových rodičů, byl nyní propachtován, počítalo se však s tím, že by se jednou do jeho zdí vešla malá tkalcovna. Této myšlenky byla cílevědomě podřízena další životní průprava malého Josefa. Především měl absolvovat dvouletou tkalcovskou školu

v nedalekém Vrchlabí. Protože však byla německá, poslali ho napřed na rok do německé měšťanky v Žacléři, aby se oblomil v německém jazyce. Když vychodil tkalcovskou školu, nastoupil volontérskou praxi v úpické textilce. Tak jako má prý novinář projít všemi rubrikami, aby se naučil dělat dobré noviny, měl i sedmnáctiletý chlapec projít rozmanitými „rubrikami“ továrny, aby mohl v budoucnu zdatně vést hronovský podnik. Tkal, uklízel, čistil a opravoval stroje, učil se účetnictví a obchodní korespondenci. Byla to bezesporu znamenitá životní zkušenost, ale protože se právě tehdy definitivně rozhodl pro malířskou dráhu, vzniklo z toho zároveň depresivní dilema. „Když jsem se odhodlal stát se malířem, tehdy jsem zrovna byl v továrně zaměstnán jako tkadlec, montér a zámečník. Nemohu říci, že jsem tam byl nešťasten a že by se mně byla práce se stroji protivila. Naprosto ne, ale cítil jsem strašně jasně tolik – kdybych tu provždy setrval, že by zde můj život uplynul marně, že bych takto svůj život cele nevyžil. A jestli mne tu velmi krvavý hlas duše pudil k malířství, nebylo to proto, že bych si malování obrazů představoval jako práci mnohem lehčí a blaženější, než je smontování tkalcovského stroje a tkaní cvilinku, a také jsem ani okamžik nesnil o tom, že budu v pěkném ateliéru malovat modelky a dělat z nich víly nebo bohyně nebo si jezdit po světě a předvádět poutavé krajiny, ačkoli jsem odjakživa zasažen jistou dobrodružností. A co jsem tedy chtěl na té proklaté galéře umění? Netáhlo mne to být na ní pasažérem; myslím, že jsem chtěl opravdu být na ní řádným námořníkem, až popluje s rozpjatými plachtami.“

Rodiče sice vyhlédli dorůstajícímu Josefovi dráhu tzv. praktického života, ale přitom v něm – podobně jako v ostatních dětech, starší Heleně a mladším Karlovi – probouzeli svými vlastními zálibami přesvědčení, že „asi umění je v životě to nejlepší a nejvrcholnější“. V rodině se hodně kupovaly knihy a časopisy, vůbec byli všichni náruživými čtenáři; matka zapisovala slovesný folklor, otec i při rozsáhlé

lékařské praxi pracoval osvětově, jak ostatně vyžadovaly poměry na malém městě, položeném nadto na národnostním pomezí: přednášel, zakládal muzeum, zahajoval slavnosti a pro osobní potěchu kopíroval obrázky podle časopiseckých předloh. I Josef Čapek od malička rád kreslil. Rodiče však sotva mohli z této dětské potěchy usuzovat na dřímající předurčení, když z kreslení (a také z psaní a vnější úpravy písemných prací) nosíval chlapec o stupeň horší známky než z ostatních předmětů. „V školním kreslení jsem nikdy nevynikal, nudilo mě a nenasycovalo, ale vždy jsem byl naplněn takovým tichým vnitřním snem, ba spoléháním, že nepochybně je to umění, čím se lze nejpronikavěji přiblížit životu a ke všem těm tajemstvím, která jsem v něm viděl, a to že bude někdy má pravá věc.“ (Trauma ze sterility a pedanterie školského kreslení pronásledovaly Josefa Čapka až do dospělosti, pak je však dokázal proměnit v trvalý zájem o pokusy reformovat kreslení jako vyučovací předmět.) To kreslířská výuka na tkalcovské škole, byť musela být zaměřena převážně užitkově, k potřebám textilní výroby, vycházela už patrně jeho niternému puzení něčím vstřícnějším: neboť jak jinak si tehdy u nevýbojného Čapka vysvětlit nevídanou ctižádost (doznanou až v pozdní vzpomínce) dostat právě z kreslení výbornou? Vlastní drama se odehrálo v roce jeho tovární praxe (1903–1904). Ex post byli už oba bratři schopni humorně je bagatelizovat. Karel Čapek psal později o Josefovi jako o tkalci a montérovi, který „jen v neděli mastil krajinky, plýtvaje západy slunce, nebeskými úkazy a všemi krásami světa. Kterýsi zvláště cinobrový západ slunce (9 x 14 cm) rozhodl; zbýval jen boj s oteckým rozumem a cesta do škol“; v *Předmluvě autobiografické ke Krakonošově zahradě* bratří Čapků je zase řeč o chlapci, který „nad kilometry vojenského cvilichu určeného pro Čínu se posléze tak roztoužil po přírodě, že utekl z fabriky a stal se malířem, což se mu doposud velmi nevyplatilo.“ Ale Helena Čapková zaznamenala v memoárech *Moji milí bratři* Josefovo rozhodnutí

zastřelit se, jestliže mu doma zabrání v malířských studiích – prý se proto potají zmocnil i otcova revolveru. Rodičům vadily ztracené roky v Žaclěři, Vrchlabí a úpické textilce, nedůvěřovali nespornosti synova talentu, hlavně se však strachovali nejisté existence provázející „frak-kumšt“ – mladý Josef Čapek nedbal na důraz, který tehdejší měšťanská společnost kladla na trvalé hmotné zajištění, a to ještě nemohl tušit, že se vbrzku s touž uzancí, dokonce úporněji prosazovanou, srazí v životě ještě jednou, až se bude ucházet o dcerku z pražského patriciátu. Získat souhlas rodičů předpokládalo především ubezpečit je o Josefově vloze. Na pomoc přispěchali oba sourozenci – intimní sourozecká solidarita existovala mezi všemi třemi od nejranějšího dětství a nikdy nezeslábla. Dojemná byla starostlivost mladičkého Karla Čapka, tehdy terciána královéhradeckého gymnázia, oznamujícího jásavým dopisem, že jeho profesor kreslení je s ukázkami Josefova malování spokojen a potvrzuje tím jeho výtvarné nadání. Těžko by však děti doktora Antonína Čapka uspěly bez pomoci a autority Helenina novopečeného manžela, brněnského advokáta, politika a redaktora Františka Koželuhy. Ten především zařídil, aby se Josef Čapek o prázdninách 1904 mohl připojit k několikatydennímu krajinářskému kursu, který v Náměšti nad Oslavou vedl malíř Alois Kalvoda, a aby tam, pod odborným vedením, mohl prokázat své vlohy; Kalvoda to pak také byl, kdo jako redaktor časopisu *Dílo* uveřejnil v roce 1909 vůbec první reprodukci Čapkovy výtvarné práce (Návrh kostýmu). (Ironií osudu stal se později Kalvoda vehementním odpůrcem snah o kubisticky orientovanou malbu – napadl zejména B. Kubištu –, takže sotva se J. Čapek vrátil z Paříže, už psal v srpnu 1911 v dopise pohrdavě o „nejhloupějších útocích takového Kalvody“.) Za druhé poradil dr. Koželuha rodičům své ženy, aby dali Josefa studovat ne na Akademii výtvarných umění, nýbrž na mladší a praktičtější založenou Uměleckoprůmyslovou školu: protože ve svém zaměření zra-

dlila nový rozmach uměleckých živností i leckterého průmyslového odvětví, byla naděje, že na ní Josef Čapek přece jen bude moci nějak zužitkovat dovednosti a vědomosti, jež získal na tkalcovské škole. Byl z toho nakonec kompromis přijatelný pro obě strany a Josef Čapek mohl začít uskutečňovat svůj sen. Jak jím byl prostoupen, vysvítá z toho, že se nedal ani znechutit předchozí planou školskou výukou kreslení, ani zastrašit možnými existenčními svízeli. Zápas se školským kreslením byl Čapkovým niterným dramatem, jeho první srážkou s konvenčním, mrtvým pojetím výtvarného umění; zápas s „otecským rozumem“ byl jeho dramatem vnějším, v němž popřel panující rodinné představy o nárocích životní praxe tím, že se jednou provždy rozhodl z „nepraktického“ učinit své povolání. Zarputilost, s níž svůj cíl sledoval, vyvinula se v podstatnou složku jeho charakteru – potvrdila se mimochodem v názvu skupiny Tvrdošíjnů, kterou po čase, koncem první světové války, spoluzaložil; dá se dobře předpokládat, že jeho zájem na takovém pojmenování byl osobněji motivován než u ostatních členů. Hnací silou zarputilosti může být stejně dobře tvořivá vůle jako bouřlivá síla. U Josefa Čapka rostla zarputilost z představy, jíž v podstatě nabyl – podle vlastního výroku – už jako žák tkalcovské školy a které pak nepozbyl: z „představy vnitřního světa, které nemůže být zadušeno těžkostmi života“.

Po prázdninách roku 1904 zahájil tedy Josef Čapek – táhlo mu na osmnáctý rok – svá studia na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Zpočátku bydlel na Novotného lávce (tak vzpomíná jeho žena; sestra Helena v pamětech umisťuje jeho podnájem do Platnéřské ulice), od prázdnin roku 1907 zase s rodinou pohromadě. Rodiče – spíše však matka než otec – prodali úpický dům a přestěhovali se do Prahy, do sešlého činžáku v malostranské Říční ulici nedaleko Újezda, otec dokonce na dva roky zanechal praxe a doháněl studiem to, oč jeho obor pokročil. Tak se rodina opět scelila: do bytu se samozřejmě nastěhoval

z podnájmu Josef, ale přijel i Karel, který si doposud musel svá gymnaziální studia odbývat mimo domov, napřed v Hradci Králové a potom v Brně – v Praze pak pokračoval na Akademickém gymnáziu. Na Uměleckoprůmyslové škole chodil Josef Čapek tři roky do tzv. všeobecné školy (nebo také „přípravky“), kterou vedl profesor Emanuel Dítě, potom navštěvoval stejně dlouho speciální školu pro dekorativní malbu profesora Karla Maška. Když roku 1935 slavila Uměleckoprůmyslová škola padesátileté výročí svého trvání, vyzvedl Čapek v jubilejním článku jako velký klad, že na ní od počátku učili umělci opravdového významu; z těch, jež jmenovitě uvedl, vedli ho přímo Emanuel Dítě, Stanislav Sucharda a především Jan Preisler, tehdy už autor pláten Černé jezero, Žena a jezdec, Milenci, Jaro. S největší pravděpodobností poznal Čapek už za studijních let galerie vídeňské, mnichovské a budapeštské. Podnětnější svody a znepokojivější výzvy než škola poskytly mu však pražské výstavy soudobého francouzského umění. Až na Rodina – to byl ještě na vrchlabské škole – je viděl všechny, neboť o všech napsal společně s bratrem Karlem časopisecký referát: impresionisty a postimpresionisty (1907: Daumier, Manet, Monet, Renoir, Seurat, Signac, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Vuillard, Bonnard aj.; tuto výstavu pomáhal podle rodinného podání instalovat), pontavenského druha Gauguinova Emila Bernarda (1908), sochaře Bourdella, zanedlouho Gutfreundova učitele (1909), a Nezávislé (1910: Matisse, Friesz, van Dongen, Derain, Vlaminck, Braque, Marquet, Vallotton, Redon aj.). Mocně na něho zapůsobila pražská výstava „nejsilnějšího mistra severské secese Edvarda Muncha (1905), jak dosvědčuje nejen jeho pozdější článek, ale také munchovské stopy v jeho malbě. Viděl obě výstavy domácích rebelantů seskupených v Osmě (1907, 1908: Filla, Kubišta, Procházka, Kubín-Coubine, Nowak, Feigl, Pittermann-Longen, Horb, pak Beneš a Procházková-Scheithauerová; o druhé výstavě bratři Čapkové referovali). Sám se také jako výtvarný umělec

pokoušel proniknout na veřejnost: zmíněnou už reprodukcí v Díle 1909, v Neumannově bibliofilském Sešitu erotickém (Bílovice 1910) vyšly jeho listy Lulu a Stínová hra, s šéfredaktorem Práva lidu Stivínem disputoval (asi 1910) korespondenčně o pojetí svých karikaturních kreseb zaslaných k uveřejnění, leč neuveřejněných.

Tolik toho tedy měl za sebou, když ho kamarádi z kavárny Union „nebrali jako malíře na vědomí“.

2

Vyvzdoroval si právo být malířem, ale od počátku nesl v sobě potřebu vyjadřovat se také literárně. V jeho (dostupné) korespondenci je o širí jeho uměleckého založení roztroušena řada výroků, které však nemluví stejnou řečí. Dopisové formulace se ovšem musejí brát cum grano salis: jsou cenné svou bezprostředností, ale zároveň silně determinovány okamžitou pisatelovou životní situací – dopis není programové prohlášení, nelze jej absolutizovat, lépe se jím dokládá určité směřování, než dokazuje jednoznačné stanovisko. Tam, kde Josef Čapek psal o podvojnosti svého uměleckého zaměření slohem prostého sdělení, reklamoval vlastně pro sebe nespornou nezbytnost literárního projevu. Když například na jaře 1910 žádal o prominutí poslední klauzurní práce kvůli chystané zahraniční cestě, motivoval ji docela samozřejmě dvojím, a ne pouze jedním – výtvarným – účelem: „účelem dalšího uměleckého i literárního studia“. Když koncem roku 1912 pociťoval potřebu vnést do svého způsobu života trochu systematickosti, netlačila ho k tomu jen redakční práce ve Volných směrech, náročná i rozptylující, nýbrž daleko podstatněji mnohostrannost jeho pracovních zájmů: „Nebudu ovšem tak šťastným a spokojeným malířem, jako je třeba Böttinger nebo jiní, kteří mohou myslet jen na své

malování; myslím, že už je to (aspoň na čas) mým osudem, že musím současně myslet na víc věcí a žít složitěji než ti, kterým někdy závidím jejich klidné métier.“ Když v dusném válečném létě 1917 vzpomínal na mírové časy, byl to v podstatě výraz touhy po ztracené a v daných podmínkách neuskutečnitelné šíři tvůrčí aktivity: „zase tak lehce pracovat, mnoho činnosti, mnoho malovat, psát články a knihy, a pak výstavy, plány a podniky.“ Vedle toho však korespondující Josef Čapek představoval svou dvojjedinou tvorbu také vzrušenějším jazykem ve vzájemném napětí její výtvarné a slovesné složky: smyslem takových formulací bylo zase podtrhnout privilegované postavení Čapkova malování. Když například v létě 1913 referoval o tom, jak vlastně vznikly jeho *Tři prózy* pro *Almanach na rok 1914*, vyložil je bez obalu jako malířův antiliterátský akt: „...vlastně nerad, jen z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům, napsal jsem tři zcela krátké věci, naprosto teoreticky dělané, jež proti jejich způsobu psaní znamenají způsob modernější, mnohem bližší moderním obrazům.“ Když informoval za války Neumanna o chystané knížce, bral ji – shodně ve dvou různých dopisech – vysloveně jako kompenzaci za uskrťnutý výtvarný život: „Ale když teď nemohu vystavovat, tak bych si rád udělal trochu reklamy zatím literaturou. I když mi budou nadávat, tak přece se zas trochu připomenu.“ „Za druhé, tak dlouho jsem již nemohl vystavovat!, a protože se nechci dát potopit, znamená to pro mne mnoho, objevili se mé jméno zas jednou na veřejnosti, aspoň literárně, když teď nelze výtvarně.“ Vůbec nejpodcenivěji se o svém psaní vyslovil po válce v dopise Josefu Florianovi – bylo to však zřejmě nepříznivé přijetí jeho hry *Země mnoha jmen*, co ho vrhlo do skepse tak drastické: „Já jsem začal psát vlastně jen proto, že mne s malováním nikam nepustili, i chtěl jsem jinou cestou dokázat, že jsem živ. Vpravdě ani nejsem žádným spisovatelem. Kdybych v tom měl něco řádného udělati, nemohl bych mysliti než na psaní; takto na to nestačím, nebo by

mně bylo potřeba tří životů. (...) Snad ani nevíte, že v podstatě jsem nevzdělanec. Nemám klasického vzdělání a to mi dnes tuze schází. Měl jsem jít na kadetku, ale dopadlo to tak, že mne po odbyté měšťance dali na tkalcovskou školu (německou), a pak mám několik semestrů Uměleckoprůmyslové školy. Cítím to nejlépe sám, že dodnes neumím pořádně česky, často mi scházejí výrazy a musím se prát se syntaxí. Divím se tomu sám, že s tak nedostatečnou slovesnou pohotovostí dostal jsem se existenčně k žurnalismu; však mi to jde někdy dost ztěžka.“ Prvořadost svého malířského poslání vyhlásil tu všude Josef Čapek bez rozpaků a jednoznačně. Jak však potom nazvat onu pohotovou přítomnost literárního tvaru, který je připraven zaskočit právě tehdy, kdy výtvarný záměr nemůže být uskutečněn? Příklady jsou četné. Nedá se sice – jde o léta první světové války – vystavovat, ale stále se dá ještě publikovat. Zmešká se sice naléhavost malířského nápadu, ale stále je ještě možno uplatnit jej jako beletristický motiv (tak vznikla pro *Almanach na rok 1914* próza *Procházka*). Výtvarný výraz je sice okolnostmi zúžen na ojedinělé kreslířské skici, ale stále je ještě po ruce slovesná forma, dokonce vrcholná (extrémní životní situaci v koncentračním táboře zachytil Josef Čapek jen sporadickými kresbami, zato ji plně vyjádřil početnými básněmi a básnickými překlady). Nebyla však tato schopnost literárního výrazu stát v záloze, nastoupit tehdy, kdy se výtvarný výraz nemůže uplatnit, protože ke svému vzniku potřebuje „exkluzivnější“ podmínky a protože má vůbec „choulostivější“ způsob existence, také primárností svého druhu, byť jinak založenou než primárnost Čapkova malířského poslání?

Ale pak tu existuje – v Josefových dopisech týkajících se prací, jež napsal společně s bratrem – ještě jeden druh pochybovačných výroků o vlastních beletristických schopnostech. Nikdy se netýkaly koncepčních záležitostí, základního nápadu, nýbrž vždy jen jeho kon-

krétního naplnění. Nejilustrativněji dokládá tento typ pochybnosti zmínka Josefa Čapka o vzniku povídky *Zářivé hlubiny*: „...chtěl bych, abychom našli dost schopností v sobě napsat novelu, která mi napadla, když jsem četl o záhubě lodi Titanic (...) chtěl bych, aby už byla napsaná, protože na to moc myslím a bylo by mi milé, aby se to myšlení realizovalo. Sám to psát nemohu, protože píšu příliš tvrdě a těžce.“ Věru těžce se muselo Josefu Čapkovi psát v nejtěsnější přítomnosti suverénního slovesného talentu Karla Čapka (ovšem právě fakt, že ho ani takové sousedství od literární činnosti neodradilo, svědčí pro její opravdovost, nezbytnost). Nemohla přitom néhřát roli okolnost, že se Karlovo literární nadání nezastřené uznávalo už doma, vřdyť psal verše od prvních gymnaziálních let a tisknout je začal jako čtrnáctiletý mladík. Ovšem nejen literární nadání, nýbrž vůbec duševní superiorita nejmladšího a rodiči i sourozenci hýčkaného Karla stála v rodině mimo diskusi, takže patrně záhy vykrytalizovalo rozlišení, doložené pro pozdější dobu (asi pro rok 1912) Helenou Čapkovou: ta ve vzpomínkách reprodukuje rozhořčené otcovo hodnocení, že i když Josefovo „psaní s Karlem nikam nevede“, Karel aspoň „píše někdy i hezké věci“, ale Josef jen „samý takový divný světobol“. Nelze se pak divit tomu, že sotva Josef Čapek (podepsán J. K. Čapek = Josef Karel Čapek; Karel bylo jeho druhé křestní jméno po dědovi z matčiny strany) uveřejnil v prosinci 1907 svou první povídku (*Pokušení bratra Tranquilla*), vzápětí toho nechal, aby na celé čtyři roky zůstal ukryt za podpisem Bratři Čapkové – ten nesla hned další povídka (*Návrat věštky Hermotima*), uveřejněná za pouhý měsíc po první.¹ Jistě při

1 Toto pojetí jsem později revidoval. Došel jsem k názoru, že už i povídka *Pokušení bratra Tranquilla* vznikla spoluprací obou bratrů (v jejich podpisové praxi jde o jediný případ, kdy iniciály křestních jmen J. a K. odkazují na dva autorské subjekty). Srov. *Dvě glosy o Josefu Čapkovi*, Zpravodaj Společnosti bratři Čapků č. 30, 1991, s. 42–44, a *Komentář ke knize Bratři Čapkové: Duhové fantazie*, Arsci, Praha 2010, s. 271–272.

tomto Josefově sebezapření hrála roli dráždivá rozkoš z možností, jaké nabízela hravá bratrská spolupráce, a k ní patrně přistupovala i niterná radost, jakou působí takové otcovské vyvádění mládeže do světa, zde do světa literatury – v pozdní Josefově básni *Za bratrem Karlem* to napovídá verš „tvůj svůdce, ó ty pýcho má!“ Karlovo brilantní zacházení s jazykem bylo však patrně závažnějším motivem, proč Josef Čapek po dobu několika let vyčkával bratrovu pomoc – dá se doložit jediný případ, kdy tomu bylo naopak, tj. kdy to byl Josef Čapek, kdo pomáhal troskotajícímu bratrovi s konkrétní prací: je příznačné, že šlo o – lyrickou skladbu, Karlovu báseň pro *Almanach na rok 1914* („po celé dny musím asistovat při těžkém zrodu bratrovy básně“). Konečně hypoteticky možno tvrdit, že Josefa Čapka spisovatele přibrzdoval také komplex literární – nebo snad přesněji – beletristické méněcnosti, který se v něm vytvořil pod vlivem Karlovy literární dovednosti, pohotovosti a nápaditosti. Stopou prozrazující existenci tohoto komplexu u Josefa Čapka dvacátých let je citovaný už jeho dopis J. Florianovi: jeho zdrcující skepse nepramenila vlastně jen z neúspěchu *Země mnoha jmen*, nýbrž byla možná i převráceným odrazem úspěchu bratrova – uvědomme si, že právě tehdy dobíral se Karel Čapek svými hrami (*RUR*, *Věci Makropulos*, jistě též společně napsanou hrou *Ze života hmyzu*) světové proslulosti. Zdá se, že jedinou možností, jak se Josef Čapek mohl zbavit zmíněného komplexu, bylo vystoupit z literární sféry společně sdílené s Karlem. To se pak také stalo v třicátých letech, kdy Josef Čapek odmítl – ustrojením vlastní tvorby i názorově – onen typ prózy, jenž byl právě Karlovou doménou: typ dějové epiky.

Ať však jakkoli prohlašoval za pravý smysl svého života malování nebo ať o své literární práci jakkoli pochyboval, ať také žhnula hvězda Karlova literárního talentu sebezářivěji, nemohl Josef Čapek přestat psát.

V obou literárních družích, které začal pěstovat – v drobné próze a v recenzi –, byly však jeho samostatné začátky natolik jepičí, že se dá vlastně hovořit o dvojím debutu: prvním na počátku pražských studií, druhém po jejich dokončení. Samostatné autorství nevydrželo Josefu Čapkovi víc než na první povídku.² Už při druhé se stal podílníkem, jedním z bratří Čapků, a v této výhradně spoluautorské podobě existoval až do března 1912, kdy se znovu objevila povídka (*Živý plamen*) podepsaná výlučně jeho jménem. Podobně tomu bylo i s jeho činností referátovou: v prosinci 1905 publikoval pod svým jménem blok tří noticek, v dalších recenzích (od prosince 1907) však opět ustoupil spoluautorské existenci – tento stav trval až do června 1911, kdy znovu otiskl samostatnou recenzi (*Výstava van Dongenova u Bernheima*). Na okraj třeba poznamenat, že v tomto – pro Josefa Čapka výhradně podílnickém – období uveřejňoval Karel Čapek také čistě vlastní příspěvky (básně, literární a výtvarné referáty), byť jich byla proti společným příspěvkům menšina.

Dalo by se předpokládat, že tato perioda bratrské literární součinnosti automaticky spadá vjedno s první etapou Josefova literárního díla, ale není tomu tak zcela: závažně sem zasáhl pařížský pobyt obou bratří (žili tu do června 1911, a to Josef od října 1910, Karel od března 1911). Jednoduchá je situace v recenzní činnosti: zde spolupráce (až na nepodstatnou výjimku v Přehledu z října 1911) skončila s odjezdem do Paříže. Zato v beletrii pokračovali bratři Čapkové ve společném psaní jak v Paříži, tak krátkou dobu po návratu do Prahy, bylo

2 Viz předchozí poznámku pod čarou.

to však už psaní odlišné od jejich prací „předpařížských“, čili: závěr jejich tvůrčí spolupráce je zároveň začátkem nového období v jejich literární tvorbě. Protože hranice mezi počáteční a další fází je takto „roztřepená“, bude vhodné jmenovitě vytknout, co vlastně k ranému Josefově beletristickému období počítáme: předně drobné prózy knihy *Krakonošova zahrada* (1918; většina je jich z let 1909–1910 a jen zlomek starší nebo mladší), dále aktovku *Lásky hra osudná* (časopisecky začátkem 1911, 1916 v knize *Zářivé hlubiny a jiné prózy*), povídky *Červená povídka* a *L'éventail* (obě časopisecky 1910, knižně také v *Zářivých hlubinách*) a konečně prózy publikované 1907–1911 a ponechané autory v přítmí dávno zašlých časopisů (knižně je až na ojedinělé výjimky vydal teprve 1957 M. Halík jako *Juvenilie* v jednom svazku s *Krakonošovou zahradou* a *Zářivými hlubinami*). Naopak se ze společně napsaných prací této první tvůrčí etapě už vymykají první verze hry *Loupežník* (torzo napsané v Paříži na jaře 1911) a dále dvě větší povídky: jednak *Skandál a žurnalistika* (až v knize *Zářivé hlubiny a jiné prózy*), jednak sama titulní próza společného debutu *Zářivé hlubiny* (časopisecky v říjnu 1912, knižně 1916; k této povídce se přimyká drobná próza *O různých prostředcích*, časopisecky 1912, knižně pak v *Krakonošově zahradě*).

Skutečnost, že vstupní období literární činnosti Josefa Čapka je vlastně vyplněno pracemi, v nichž byl pouze spoluautorem, může vyvolat námitku, zda by nebylo vhodnější posunout začátek jeho literární tvorby až do doby, kdy už psal sám, tedy datovat ji až od jeho „druhých“ prvotin z roku 1911 (v případě recenzí), popřípadě 1912 (v případě beletrie). Absurdnost takto naze položené námitky je však zjevná: vyžadovala by vlastně obdobně opomenout společně napsané hry z dvacátých let a také by de facto navrhovala přiřadit společně napsané práce do díla Karla Čapka, a to jednoduše proto, že dílo „čistého“ spisovatele je jejich přirozenějším kontextem než dílo písíčího

malíře. Případnějším než takové vynulování společných prací může se zdát postup opačný: vynětí individuálních autorských vkladů ze společných prací. V našem případě by to znamenalo rozložit práce bratří Čapků na vklad Josefův a vklad Karlův a brát v počet pouze Josefův izolovaný podíl. Teoreticky vzato, dá se taková desintegrace provést buď na základě případných autorských zpovědí, buď stanovením stálých rysů v Josefově a Karlově pozdější samostatné tvorbě a zpětným porovnáním zjištěných konstant se strukturou společných prací. Obojí má však svá úskalí. U autorských zpovědí nelze vyloučit moment zkreslení daný osobním zaujetím – ovšem mluvíce o svých společných pracích, podtrhovali bratři Čapkové nejvíc ze všeho právě nedělitelnost vzájemné součinnosti. Ani aplikace konstant není jednoduchá a jednoznačná záležitost. Dá se předpokládat, že absolvent klasického gymnázia Karel Čapek působil jako pilnější dodavatel antických motivů než absolvent tkalcovské školy Josef Čapek nebo že výtvarná inspirace některých textů pochází spíš od malíře Josefa Čapka než od studujícího filozofie Karla Čapka. Nicméně jejich samostatné práce jsou plny dokladů toho, jak suverénně se oba bratři dovedli pohybovat také v doménách jakoby vyhrazených tomu druhému. Mohlo by se také předpokládat, že Karel Čapek podpořil ve společných pracích důrazněji epickou složku, zatímco Josef Čapek naopak složku lyrickou, nicméně Josef Čapek dokázal přece napsat i epický *Stín kapradiny* a na druhé straně to byl Karel Čapek, a nikoli Josef, kdo tenkrát, v začátcích, tiskl lyrické básně. Takové konkrétní individuální přínosy se dají u Čapků identifikovat jen výjimečně a vlastně až ve hrách z dvacátých let. Existuje tu také nebezpečí ahistoričnosti, která vzniká poměřováním jevů z jednoho času jevy kořenicemi v čase už jiném. Hlavním argumentem proti rozkládání společných prací na individuální prvočinitele je však sama záměrnost společného psaní. Směr interpretovy analýzy neměl by být protichůdný „směru“ skladby: stalo-li

se podmínkou jejího vzniku a smyslem její existence sloučení dvou jedinečných postav, neměl by rozbor textu spočívat v jejich rozlučování. „Nevíme dosud, jak spolu pracovali oba Goncourtové, Rosnyové či jak pracují libretisté. Autoři těchto próz vpadli do literatury sice velmi časně, ale zato ve stavu naprosté literární divokosti. Nevěděli ani, že psátí společně je něčím v zemi neobvyklým. Přišli z venkova, kde spolu rostli, neměli v Praze přátel, a byli tedy odkázáni pouze na sebe. Psali společně, protože se jim to zdálo snazším a protože každý sám sobě nedůvěřoval.“ A jinde napsali toto: „Chodili jsme spolu Vladislavovou ulicí, kde je ticho, nebo na vyšehradském nábřeží, a tam jsme si povídali, co tento týden napíšeme pro Horkého týdeník a pak pro Stopu. Stačil malý popud, nějaká narážka z četby novin, odraz nějaké současné atrakce, aby bratrská shoda vešla v oživenou spolupráci, trochu výstředně gymnastickou, trochu indiánskou; bavili jsme se tím někdy chytřeji a jindy hloupě, navzájem se předstihovali, zábavná a hádavá shoda nabývala plnosti, poutavosti a dráždivosti spolupráci v zahradách dětských let.“ I když tedy, obrazně řečeno, napsal Josef Čapek do společných prací jen každé druhé slovo, nesl vědomou odpovědnost za každé z nich: vždyť slova a věty, nápady a ideje, zápletky a pointy vznikaly v bratrské dílně ze vzájemné inspirace, doplnění, střetu, z dialogu (vlastně jde o zcela zvláštní odrůdu dialogické prózy). Živá jednoduší struktura se nedá nahradit koexistencí dvou „umělých“ polocelků, ani symbiotická dvojice podněcujících se autorů dvěma literárními homunkuly. Podstatnější než dva obtížně vymezitelné vklady je celistvá hodnota z této spolupráce vzešlá – nebyla by se přece zrodila, nebýt oné základní vůle k součinnosti a bezpochyby také vědomí dokonalejšího výsledku, než jaký mohly zaručit izolované autorské cesty.

Tato kniha bude proto, mluvíc o Josefu Čapkovi, zacházet se společnými pracemi bratří Čapků tak, jako by je byl napsal Josef Čapek sám. (Jako zase naopak by měla každá monografie o Karlu

Čapkovi probírat společně napsané práce tak, jako by vzešly pouze z pera Karla Čapka.)

4

S juveniliemi bratří Čapků – tímto termínem budeme nadále označovat onen souhrn předpařížských prací obou autorů, jak zde už byl vymezen (*Krakonošova zahrada*, *Lásky hra osudná*, *Červená povídka*, *L'éventail*, *Juvenilie* z edice 1957) – jsou v malém spojeny podobné interpretační potíže, jaké jsou ve velkém spojeny s kontextem, jehož jsou součástí, tj. s českou předválečnou prózou: stále se totiž dostatečně nedaří vyložit je jakožto celistvost. Vykladači často sahají po termínech jako „rozpory“ nebo „vnitřní nesourodost“, když se začínají ztrácet v houštinách rozmanitosti. Tato kniha chce naopak najít onen filtr, pod nímž různorodé jednotliviny přiznají svou společnou základní barvu. U čapkovských juvenilií je to věc o to složitější, že v nich máme co činit celkem s trojí textovou vrstvou: 1. s texty, které autoři zařadili do knižních souborů a k tomu účelu kdysi dávno více či méně přepracovali – jsou to texty, z nichž si dnešní čtenáři běžně vytvářejí svůj obraz mladých Čapků; 2. s texty, které autoři neuznali za dost dobré pro své knižní dílo, a které tedy zůstaly při své „archaické“ (časopisecké) podobě; 3. s textovými variantami, jež vznikly z posunů mezi časopiseckým a knižním zněním (diference mezi jednotlivými knižními vydáními jsou zanedbatelné). Pro rozbor je to komplikace, ale zároveň výhoda. Komplikace spočívá v tom, že uspokojivý výsledek musí ležet v úběžníku všech tří vrstev, výhoda zase v tom, že právě rozdíly mezi jednotlivými verzemi jsou s to odhalit základní gesta zvlášť názorně.

Co spojuje juvenilie bratří Čapků nejnápadněji, je jejich panerotismus. Hýří se v nich erotickými náměty, motivy a pointami

a žena je v nich hlavním hybatelem, ať už se objeví na scéně, nebo zůstane v zákulisí, ať už je první mezi postavami, nebo se ztrácí za mužskými rolemi. Ostatně oč je její postavení statictější, o to je její superiorita pádnější. Většina změn, rozsáhlejších i zcela drobných, které autoři později provedli v textu, měla koneckonců za úkol odstranit zvlášť křiklavé projevy tohoto panerotismu nebo poněkud oslabit jeho všeplatnost. Dají se citovat desítky příkladů, ale k ilustraci postačí dva. Z prózy *Smrtná neděle*, jež obsahuje výčet nejružnějších kuriózních sebevražd, odstranili autoři takové: „Princ Alen se oběsil na podvazku milenčině, lieutenant Kratki se zastřelil kulí, kterou jeho metresa nosila týden na nahých ěadrech. (...) Cornelius Claes z Analo se zastřelil kulí ulitou ve formě phallu. Lord Algernon T. se uškrtil rozparkem spodnice nejposlednější z běhen londýnských. Rallaro si nabil zadek lyditem.“ Ale přitom byly v povídce ponechány formulace typu „Můj bratr Karel se zastřelil projektilem gravírovaným iniciálou jména přítelčina“, aforismy à la „Muž má jediné zranitelné místo: srdce a iluzi. Žena má jediné zranitelné místo: panenství. Kdysi, aby nebylo zraněno, ukrývali a střežili obě; dnes, aby nebylo zraněno, zbavují se obého“ a nezměnil se pochopitelně ani základní syžetový vzorec, jenž je rozvedením „moudrosti“ hned v úvodu zkratkovitě vyslovené: „Panna sní o lásce a dostane se jí jen zprznění. Srdce sní o štěstí a dostane se mu jen rozkoše.“ Povídka *Systém* přišla úpravami o svůj původní závěr („My pak, majíce na mysli své zámořské přítelkyně, popatřili jsme na sebe a děli jsme s povzdechem: Ó ženy, jak nebezpečné jste ve svých půvabech! Ba věru, přijde-li konec světa, před nímž ušetíte ještě nebesa naše mládí, nebude-liž vaším dílem? A jaké zlo konečně jest, jež nebylo by předeno vaší rukou, ó vy sudice lidského pokolení? Ach Evo, matko Evo, jaké to ovoce vzešlo z tvého klína!“), přesto však zůstal celek podřízen erotic-ké pointě.

Na této povídce se sice vyzvedá její utopické založení a tím konstruuje její přímá souvislost s utopickými pracemi obou Čapků z dvacátých let, nicméně rozuzlení utopického námětu je zcela podřízeno základní panerotické orientaci: pravou příčinou, proč systém v povídce zobrazený selže, je žena. Autocenzurní zásahy tedy základní orientaci pouze zmírnily, nezměnily ji však.

Jako samostatný fabulační činitel vystupují však ženy v čapkovských juveniliích až v druhé řadě – v první řadě tu fungují jako předmět autorských úvah. Proto také tolik nesejde na jejich vztahu k ostatním postavám ani na rozmanitosti jejich ustrojení vnějšího či niterného – autorský zájem je sleduje upřeně stále pod tímž zorným úhlem. Nejsou vlastně individualizovány, nanejvýš se podává jejich historická nebo psychofyzická typologie. V próze *Benátský karneval* se dovozuje, že žena „byla útlá ve středověku a majestátní v renesanci, serafská za romantiky a démonická dnes“, a prokazuje též interest, jaký autoři projevovali ve své paralelní kulturní publicistice (například v článku *Feminismus gotiky*, *Ženská revue* 1908). Jindy stavějí juvenilie opakovaně na dvou základních ženských typech, jež se tenkrát pociťovaly jako současné. Jedním byla femme fatale, žena-démon, žena-zlo, žena-pohlaví, naplnění říjící sexuality, druhým femme-enfant, tesknící a roztoužená panna, příslib čisté erotiky. Ale jako se rozličné vývojové podoby ženy nakonec ukázaly jen jako „věčné ženství v časové formě“ (*Fejeton*), také v zdánlivých antipodkách femme fatale a femme enfant se užřela jen dvojí odvozenina téže substance, totiž přírody. Tak se pravým hrdinou čapkovských juvenilií stala Žena: žena-Eva, žena-Země, žena-plodivý princip, žena jako syntéza všeho, „co je stvořeno“ (*Letní improvizace*), žena jako Život sám. Muž dovede svým rozumem ženu „přečíst“, muž jí dokonce propůjčuje „obsah“, jako by byla jen prázdnou „formou“ (*Benátský karneval*), zároveň mu však žena zůstává hádankou, neboť život je ve svých projevech nevypočítat-

telný, a je jí ovládán, neboť intelekt nakonec v konkurenci s pudem podléhá.

Popis ženských figur z čapkovských juvenilií byl by však neúplný, kdyby pominul rys podtržený autory stejně vehementně jako jejich přírodnost: jejich krásu. Musí to být samozřejmě krása viděná příznačně dobovými brýlemi: za krásné se považovalo právě to, co bylo eroticky přitažlivé. Právě-li Čapci v jednom aforismu (ze série *Na druhé noze*), že „květ je vyzdobené rodidlo rostliny“, jde o potvrzení podložené sloučením týchž hledisek: biologického a estetického. Totéž se lapidárně shrnuje v próze *Olga Desmondová*: „V Berlíně stala se nahá krása ženy uměleckým požitkem. Chválabohu, dočkali jsme se, že padají hranice mezi přírodou a uměním; neboť přirozenost ženy má nyní sloužit její uměleckosti; a kde se dříve účastnilo jen přirození, stává se nyní účastným i umění.“ Padla-li už zmínka o tom, že krach sociálního pokusu v povídce *Systém* způsobila žena, dá se to nyní formulovat konkrétněji: prvopočáteční příčinou líčené vzpoury bylo „estetické vzrušení“, jež v mladém dělníkovi vyvolala „ženština naneštěstí velmi hezká“. Třeba zdůraznit, že projevy estetismu se však v juveniliích nevážají pouze na ženské postavy či na oblast erotiky. Každý perfektní výkon – třeba fabrikantův (*Systém*) – má v tomto pojetí estetickou povahu a je k němu zapotřebí „téměř umělecké fantazie“. Průkazné je ostatně zaměření autorské autocenzury z roku 1918: postihovala slovní projevy tohoto panestetismu stejnou měrou jako (už zmíněné) křiklavé projevy panerotismu: vymycovalo samo adjektivum „estetický“ a v tomto duchu i speciálnější termín „metafora“, vypouštěla náarážky na stavbu literárního díla (*Ranní*), na dekadentního literárního hrdinu (*Manželství*) nebo na umělecké heslo formalismu (z prózy *O smrti a zradě života* vypadla věta „La mort pour la mort!“). Jakožto konstitutivní rys nemohl být ovšem estetismus juvenilií žádnou změnou dotčen; spolu s biologismem (erotismem) patřil

k několika základním principům, determinujícím všechny ostatní rysy těchto prací.

Erotismus i estetismus juvenilií předpokládal amoralismus, což znamenalo dvojí: jednak nedbání platných, tj. měštanských morálních konvencí a tabu, jednak popření morální úlohy umění. Zmíněného „nedbání“ dosahovaly juvenilie svými náměty nebo jednotlivými motivy. Dá se snadno pochopit, že když si přítel otce bratří Čapků, doktor Tichý, přečetl například v próze *Letní improvizace* větu o tom, že „panny (...) sledují zpod zemdlených něžných víček bloudivýma očima létající Phally“, musel si pak doktoru Antonínu Čapkovi – podle vzpomínky Heleny Čapkové – postěžovat: „Poslouchej, Tóno (...) víš, ti tví hoši... Četl jsem ondyno v kavárně od nich něco, no ale řeknu ti – vždyť jsou až perverzní a jistě stokrát zkušenější než my dva doktoři a staří chlapi, aspoň pokud se týče ženských.“ Popření morální úlohy umění se projevovalo v juveniliích jednak přímými (ironickými) výroky, jednak naprostým nedostatkem „etického sirupu“ (*Řeč s kloboukem na hlavě*) neboli etického poslání fabule – za tím třeba vidět stanovisko, že jedinou pravou morálkou umění je právě svrchovaná uměleckost – v tomto ohledu byl pro Čapky směrodatný Oscar Wilde (připomenutý v *Předmluvě autobiografické ke Krakonošově zahradě*). Objektivovaným mluvčím takového autorského moralismu stala se v juveniliích postava dandyho (*Systém, Smrtná večere, Ex centro, Znameníť člověk*, rámcový příběh *Červené povídky* aj., výslovné zmínky v prózách *Morálka I, Nezaměstnanost, Řeč s kloboukem na hlavě*), postava opozičníka vůči veškeré trivialitě, kterou potírá estetickým ozvláštněním sebe sama: aristokratickou vybraností, dokonalostí, šokující originalitou, jež je ovšem bezpodmínečně provázena postojem vlastní očividné nevzrušenosti. Existují svědectví, že tento literární model zasáhl svým vlivem i osobní život obou bratří: „Znali jsme je od vidění, z procházek po Ferdinandově třídě. Dva nápadně stejně a příliš

elegantně oblečené mládence s cylindry a rukavicemi. (...) Byla nám cizí okázalá duchaplnost a jakási výrazová výstřednost..." (V. V. Štech).

Jiným konstitutivním rysem čapkovských juvenilií je jejich ahistorismus. I pod tímto pojmem je třeba si představit – podobně jako u amoralismu – dvojí věc. Jednou je zasazení juvenilií do určitého historického času a žánrové důsledky tohoto zasazení, druhou vyprávěcí čas juvenilií, tj. konkrétní časové vrstvení příběhů. V prvním případě znamenal ahistorismus tolik co volbu současnosti: rané práce bratří Čapků se svými náměty hlásily k současnému životu, a pokud rovnou nepracovaly s jeho atributy, aspoň se z něho nevyčleňovaly. Dá se ovšem namítnout, že některé juvenilie se odehrávají v minulosti, a to – až na výjimky – ve dvojí době: v antice a v rokoku. Příznačné však je, že jejich cílem nebylo evokovat historii, nýbrž naopak neměnnou platnost jistých principů (zejména erotismu) v každé době, tedy jejich nehistoričnost nebo jinými slovy věčnou přítomnost – skrze historický námět se tak vlastně rafinovaně popírá historizující tendence. Takové stanovisko vyzvedali Čapci i u jiných autorů: například na Jarryho próze *Mesalina* (připomenuta v *Předmluvě autobiografické*) K. Čapek v recenzi oceňoval, že v ní antika není „kolorována pravdou a historií“, a zmínil v této souvislosti jména, která jeho a bratrův ahistorismus bezpochyby vydatně podpořila: mistry drobné francouzské symbolistní prózy Marcela Schwoba a Huguese Rebella. Mezi čapkovskými juveniliemi je z uvedeného hlediska zvláště ilustrativní próza *Antika a křesťanství*. Její nadpis je naprosto historizující, avšak autoři s ním naložili zcela současnicky: už titul sám, odkazující zdánlivě jen a jen do minulosti, na narážka na klíčové téma soudobé Macharovy poezie, navíc pak Čapci, v ironické opozici k Macharovu didaktickému historismu, rozvinuli macharovské téma ve zpřítomňujících asociacích. I popud k napsání této drobné prózy byl veskrze aktuální, totiž novinová zpráva o Macharově stejnojmenném přednáškovém turné –

tento druh inspirace byl ostatně u Čapků (jak už citováno) běžný. Popudu a stejně tak aktuálnímu zaměření odpovídalo publikační umístění i zvolený tvar: žurnalistická inspirace vedla převážně k drobným útvarům označovaným dnes běžně jako žurnalistická beletrie (short story, fejeton, anekdota, aforismus – vedle nich báseň v próze) a k otiskování v novinách (Národní obzor, Horkého týdeník, Národní listy, Večery Lidových novin) nebo v časopisech, přitom však v časopisech nikterak výlučně literárních nebo uměleckých, nýbrž věnujících se stejnou či dokonce větší měrou otázkám veřejného života (Stopa, Přehled). Tato přichylnost k nejaktuálnější formě tištěného slova, k novinám, nebyla ničím jiným než posledním důsledkem pocitu bytostné přináležitosti k přítomnosti.

Druhou podobu ahistoričnosti v juveniliích tvoří oslabení, popřípadě vynulování časové posloupnosti. Příběhy jsou méně rozvíjeny a více dějstvují, a to buď v trvající přítomnosti, anebo v neproměnné, časově indiferentní vrstvě. Nejde o pravidlo, nýbrž o tendenci, prosazující se hlavně v drobných prózách. Chronologie událostí se v nich rozkládá soustředěním děje do krátkého časového úseku (*Aristokracie*, *Smrtelná večere* aj.), lyrizací (*Jaro*, *Jarní improvizace*, *Letní improvizace* aj.), fejetonistickým pobíráním námětu (*Večere*, *Fejeton*, *Creatura naturans*, *Nesmrtelnost* aj.), asociativností (*Antika a křesťanství*), všude rozesetou aforističností (aforismus jakožto smělá životní moudrost vtipně vyslovená rozhodně přerušuje a tím zadržuje plynoucí čas příběhu), ozvláštněnou bezdějovostí (*Komedie lunární*), variacemi spjatými volněji (*Lodi Fajáků*) nebo těsněji (*Nezaměstnanost*). Zvlášť toto opakované obměňování jednoho a téhož motivu v průběhu jediné prózy (*Pšenice*, *Aristokracie*, *Alkohol*, *Přeúrodné jaro*, *O špatné smrti* aj.) čili kompozice postavená na paralelismech je s to zjednotvárnit její chod; namísto pravidelného „spádu“ nastupuje pravidelný rytmus, jehož monotónnost pomáhá sugerovat pocit bezčasí. Jaká je však

situace v rozměrnějších celcích? *Červené povídky* nikdo neupřel epický ráz, avšak tendenci ke splývání rozličných časů byla zasažena i ona. Skládá se z nerozsáhlého rámcového příběhu, který je současný a v podstatě jen prodlouženým okamžikem, a pak z vlastní povídky, odehrávající se v minulosti (v 1. polovině 19. století) a tradičně epicky rozvíjené i pointované. Rámec ovšem vždy signalizuje existenci dvojího vyprávěcího času (vlastní příběh musí onomu rámcovému časově předcházet), v *Červené povídce* je dokonce časové polarity mezi rámcem a epickým jádrem využito k hodnotovému odlišení minulosti od přítomnosti (silná minulost proti slabošské přítomnosti). Avšak časový posun mezi rámcovým a základním příběhem se bez ohledu na zmíněné okolnosti oslabuje, jestliže vlastní příběh vypravuje postava náležející rámcu: vyprávěčským aktem vlastně epickou historii zpřítomňuje a činí z rámcových postav svědky minulých dějů. Kromě toho zde impuls k setření rozdílů mezi jednotlivými časovými sférami obsahuje samo epické jádro: dívka, která je důvodem souboje a tím i zániku jednoho z nápadníků, zaměňuje po souboji v zastření smyslů zabitého s živým a tím v podstatě i minulost s přítomností, neboť oživuje minulost mrtvého a naopak pohřbívá přítomnost živého. V *Lásky hře osudné* se zase redukce času dociluje aforističností, zkoncentrováním děje do rozhodujícího (přítomného) okamžiku a neměnností postav, neboť jsou převzaty z *commedie dell'arte* a tím dány předem.

V juveniliích bratří Čapků není však redukován jen čas, obdobně se tu – především v nejrozměrnějších pracích – zachází i s postavami: i ony bývají redukovány, a to na gesta, masky nebo loutky. Nebylo by ovšem ve stylu juvenilií, kdyby se takováto redukce čili drastická stylizace netýkala především ženských figur nebo vůbec aktérů milostných her. Loutkovitost posloužila mladým Čapkům zejména tehdy, když potřebovali zvláště vyhroceně vyjádřit rozmarnou necitelnost,

neproniknutelnost, nevypočitatelnost, alogičnost ženy: povídka *L'éventail* to vyslovuje přímou paralelou mezi pohyblivou loutkou v podobě ženy, s níž kníže Bondini improvizuje divadelní představení, a ženou-loutkou, Bondiniho nevěrnou milenkou, smyslem povídky *Ex centro* z varietního prostředí je zpodobit tuto polaritu jako proces: jako hned dvojnásobnou proměnu ženy-loutky v loutku ženy. Jedna okolnost oběma povídkám společná je přitom zvlášť pozoruhodná: loutka ženy – tj. i android mechanika Droze, i varietní akrobatka proměněná při produkci jakoby v neživou hmotu – je výsledkem svrchovaného uměleckého výkonu; a tento umělý výsledek umění, umělá žena-loutka, ukazuje se v jistém ohledu jako dokonalejší než živoucí loutkovitá žena, neboť nepřináší mužům trýzeň a překonává hranice dané lidskému tělu. Stylizace v masku nemá v juveniliích – na rozdíl od zmíněné loutkovitosti – tak vyhraněné určení, už proto ne, že se tu s maskami pracuje častěji a že se tu vyskytují dokonce v trojím základním provedení. Předně je jistou formou masky strnulá grimasa – jí redukovali Čapci lidský obličej na znak jediného niterného rozpoložení (*Ex centro*: „V tu chvíli vystupoval na jeviště harlekýn v šedivém svetru, s grimasou, jež vzdáleně připomínala úsměv a přibližněji se podobala fixnímu výrazu nepokoje...“). Maskou jako škraboškou rozehráli mladí Čapci mnohovýznamové napětí mezi skutečností a zdáním, aby tak sugerovali ukrytost, tajemnost pravé tvářnosti člověka; brilantně využili škrabošky zejména k zauzlení děje v *Červené povídce*, která vůbec je přehlídkou rozmanitých možností, jež tato stylizace skýtá: oba sokové se bijí, smazávajíce svou individuálnost shodnými černými maskami, těžce zraněnému vítězi je nasazena maska v podobě bílé kukly z řádků (skoro se tím stává loutkou sui generis), po uzdravení se mu obličej proměňuje v novou masku četnými jizvami, jež mu vtiskují jiný vzhled a činí tím z něho jiného člověka. Konečně v *Lásce hře osudné* použili autoři masek ve smyslu commedie dell'arte, kde

maska znamená jednak stálý lidský typ s neproměnnými vlastnostmi a stabilní životní úlohou, jednak stálý kostým, popřípadě škrabošku (i v aktovce bratří Čapků mají tradiční kostým Gilles a Dottore, přestože v úvodní poznámce autoři užití historických kostýmů výslovně odmítli); v této souvislosti je závažné i autorské upozornění na loutkový ráz („rozumové marionetářství“) hrajících osob, jak je obsaženo v předmluvě k časopiseckému (nikoli už knižnímu) otisku hry.

Tady jsme se ocitli na místě, kde už můžeme s klidným svědomím opustit dosavadní pracovní postup, stanovující jednotlivé rysy juvenilií izolovaně, samy o sobě. Zjištěné rysy se začaly skládat do obrazce, který sice obsahuje ještě mnoho bílých míst, ale jehož smysl i historická vázanost už zřetelně problemskují. Dál proto budeme postupovat opačně než dosud, totiž deduktivně: budeme nyní čapkovské juvenilie číst podle pokynů obsažených v rýsujícím se obrazci.

Budeme je číst jako secesní literaturu.

5

Jak podstatně náležel feminismus k secesi, dosvědčuje samo její synonymické označení, jedno z četných: erotic style. Redukce postav a času v juveniliích zapadala do rámce secesního úsilí o totální stylizaci. Estetismus juvenilií (docilovaný motivicky i stylovými prostředky) byl projevem základní secesní snahy o estetizaci a tím zpříjemnění života. Tíhnutí k žurnalistické beletrii odpovídalo jednak secesnímu stavění mostů mezi uměním a životem, jednak secesnímu ozvlášťňování „jazyka“ či „řemesla“ umění. Drobný literární útvar, jenž podává trest života, aristokratický postoj, jenž se vyjevuje demokratickou (novinářskou) formou, ve své hmotnosti zdůrazněný život, jenž vzbuzuje vrcholné estetické požitky, to vše byly rozmanité projevy secesního

syntetismu, měnícího rozpornost v ambivalentnost a tím sjednocujícího protiklady ve vyšší jednotu. Tento syntetismus byl například jedním z prostředků, které tradičnímu útvaru *commedie dell'arte* dodaly v čapkovském provedení secesní tvářnost. Zde se syntetismus týkal způsobu, jakým byla podána polarita umění a života. V *Lásky hře osudné* je na počátku schválně obnažena umělost děje (hraje se divadlo na divadle), tím však, že divák nakonec přesto podléhá iluzi skutečnosti, demonstruje se suverénní moc uměleckého tvaru a tím převaha umění nad životem. Jestliže si však zároveň suverénní tvar bere za konečný cíl vytvořit iluzi života, demonstruje rozhodující úlohu života a tím i jeho převahu nad uměním. Secese vyrovnávala protiklady. Avšak Jan Mukařovský napsal ve studii *Mezi poezií a výtvarnictvím* (1941): „...není naděje, že by kdy v dějinách české literatury, pokud se dějepisec neodhodlá ke zkreslení skutečného stavu, figuroval oddíl: básnictví secesní.“ Mukařovský připouštěl pouze obecný vliv výtvarné secesní stylizace na písemnictví v celé jeho šíři nebo konkrétní transpozice jejích postupů do poezie, jinými slovy uznával secesi v literatuře, nikoli však secesní literaturu.

Způsob, jakým Mukařovský ve zmíněném příspěvku uchopil verše několika básníků ze zlomu 19. a 20. století, dá se dobře uplatnit i při rozboru juvenilií bratří Čapků: i v nich se dají četná místa (zvláště v drobných prózách) vyložit korespondencí s panující secesní výtvarností: „Pěnný lem spodniček“, „pud, jenž se krčí a plíží s charakterem Evina hada“, vodopád zlatistých vlasů oddané Macharovy posluchačky a cesta sousta útroby večerejší ženy (*Večeře*) jsou všechno zakreslením plynulé, vláčné křivky a jako takové příklady typicky secesní lineárnosti. Stejně snadno se dají v čapkovských juveniliích vyhledat i příklady secesní ornamentálnosti, odvození od forem organické přírody; pádným potvrzením takové tendence jsou zejména případy, kdy je ornamentalizována lidská postava (nadto hlavní posta-

va příslušné prózy): žena, jež splývá s květinovým ornamentem svého šatu i svého pokoje (*Jaro*), tanečnice, která redukuje na ornament své tělo při taneční kreaci (*Olga Desmondová*), akrobaté, kteří se na visuté hrazdě proměňují výslovně ve „velikou červenou růžici“ a „červený květ malvy“ (*Ex centro*) nebo v „prstenec“ a „živoucí a krásné kolo“ (*L'éventail*). Rovněž barevnost juvenilí, pokud je zdůrazněna, je vysloveně secesní, ať už jde o rehabilitaci černé a bílé jako svébytných barev (např. základní ladění *Smrtelné večere* nebo *Komedie lunární*), ať o zálibu v subtilně odstíněné monochromii: „žena (...) s hustým lupením spodniček nejvrchněji růžových a do středu stále červenějších, až z jich nachové pěny tryskaly dvě krásné nohy v rudém trikotu“ (*Ex centro*), „zlaté vlasy, zcela rusé a bronzově reflektující“ (*Antika a křesťanství*). Po juvenilích je také rozeseto ledacos z toho, co se běžně počítá k typicky secesnímu inventáři (mezi tzv. secesní topoi): dekorativně působící květy, stromy a rostliny (rákos), mytologické přírodní jevy jako nymfy, faunky a Pan, umělé ráje v podobě ostrovů nebo parků. Femmes fatales juvenilí bratří Čapků jsou sestrami osudových žen z dobových obrazů Klimtových, Munchových, Beardsleyových, Váchalových, stejně jako jejich femmes enfants sestřičkami probouzejících se panen z obrazů Denisových Preislerových, Konůpkových. Často volí Čapci po způsobu secesní malby scenerii jarní, rašící přírody. Obecná tendence, že účel secesního výtvarného díla je dekorativní a že jeho posláním je uspokojovat estetické požadavky praktického života – tendence, která se tak výrazně projevila rozmachem užitého umění, mezi jiným též šperkařství –, nalezla koncentrovaný výraz v této větě prózy *Olga Desmondová*: „Žena je šperk (v časopiseckém otisku stálo „brož“) uložený v etuji šatů“; připomeňme, že právě tento „šperk“ vyhláshuje zmíněná próza za zdroj prvotního uměleckého prožitku. Takové a jiné transpozice secesní výtvarnosti zdají se být v prózách bratří Čapků něčím přirozeným proto, že jeden z autorské dvojice sám byl výtvarník.

Avšak vztah Josefa Čapka k secesi nebyl zcela jednoznačný. Jeho raná (a jen kuse dochovaná) výtvarná tvorba do secesní sféry nepochybně patří – secese byla ostatně oficiálním výtvarným názorem školy, již navštěvoval –, ať jde o drobnou grafiku vkládanou do dopisů adresovaných N. Jehličkové (1908), ať o Návrh kostýmu reprodukováný 1909 v *Díle nebo o grafické listy Lulu a Stínová hra*, otištěné v Neumannově *Sešitu erotickém* (1910). Javanský motiv Stínové hry spolu s perským motivem linolea Neumannem už nepublikovaného vypovídají o náklonnosti k Orientu, jež také byla pro secesi (ovšem i pro veškeré nové umění z počátku 20. století) příznačná – týmž směrem rovněž ukazuje próza *Přeúrodné jaro* a využití motivu krále Šalamouna v povídkách *Pšenice* a *Konec doktora Koranda*. Teprve poslední předpařížské Čapkovy oleje a kresby signalizovaly už změněnou orientaci, heslovitě řečeno jeho zaujetí fauvismem. Proti výtvarné praxi aspoň v počátcích zřetelně secesní bylo však tehdejší teoretické stanovisko Josefa Čapka, jak se projevovalo ve výtvarných referátech, vlastně už posecesní: nakloněn linii představované pontavenskou školou, fauvisy a Nezávislími (jejich pražskou kolekcí) a značně v tom ovlivněn Šaldou vyznával Josef Čapek expresionismus v tom širokém významu, jaký se tomuto termínu koncem prvního desetiletí 20. století přikládal, tj. umění sdělující osobní koncepci umělce a jdoucí cestou svébytné formové zákonnosti k novému klasicismu. Ilustrativní pro Čapkovu spěň od secesního estetismu k široce pojímanému expresionismu je zmínka v referátu o výstavě, kterou 1910 uspořádal v Rudolfinu Deutsch-Böhmischer Künstlerbund: Gustav Klimt, nesporně jeden z největších secesních malířů, je v něm posouzen negativně, zatímco Kars kladně, neboť mohla být zaznamenána jeho blízkost k fauvistovi van Dongenovi.

Když byly takto popsány vztahy juvenilí bratří Čapků k výtvarné secesi – vztahy podporované Josefovou výtvarnou praxí, ale nepod-

porované jeho výtvarnou teorií –, zdvihá se přece jen pochybnost. Musí tu jít vůbec o transpozice secesní výtvarnosti do literatury? Nemůže jít o příslušnost k vyšší struktuře, která se uplatňovala „synonymicky“ v různých uměních a s tím „donucovala“ rozmanitý materiál těchto umění, aby si nalézal formy odpovídající jejím „direktivám“? Například slovesný materiál bezpochyby nemůže vytvářet plošnost, která je považována za nezbytnou vlastnost secesního malířství. Byl však učiněn pokus – dokonce na základě klasického Lessingova rozlišení mezi literaturou jakožto následností v čase a výtvarným uměním jakožto koexistencí v prostoru – reklamovat existenci secesní literatury tím, že byly stanoveny platné ekvivalenty mezi obojím uměním: jestliže prostoru v malířství odpovídá čas v literatuře, pak malířské plošnosti jakožto zrušené prostorovosti odpovídá v písemnictví redukce časového rozvrstvení, tedy bezčasí nebo současnost (simultánnost) dějů. Jiný pokus, jak oslabit suverénnost výtvarné secese a tím posílit existenční práva secesní literatury, spočívá v širokém pojetí secese jako univerzálního stylu, zatím dokonce posledního takového stylu v dějinách umění (uznání této univerzálnosti by mělo prý dokonce vést k rozlišení mezi secesí jako obecnou tendencí uskutečňovanou různými styly a secesionismem jako vyhraněným směrem realizujícím se v různých uměních). V této souvislosti je například výmluvné, že nejen literární, nýbrž stejně tak i výtvarné umění českého secesního decennia (tj. prvního desetiletí 20. století) potřebovalo zhlížet se v hudbě. Na rozdíl od symbolistních devadesátých let, kdy česká poezie napodobovala hudbu úzce speciálním způsobem, totiž eufonickým řazením hlásek, se teď na hudbě jakožto preferovaném umění zdůrazňovala – a to se silnou podporou autority Waltera Patera a Oscara Wilda, právě začátkem století k nám nejhojněji uváděných – daleko obecnější vlastnost: její bytostná schopnost slučovat cíl a prostředky: „...hudba jest umění, kde forma a látka jsou vždy jedno – umění,

jehož předmět nemůže býti oddělen od metody svého projádření; umění, jež nejúplněji nám uskutečňuje umělecký ideál a je takového rázu, jakého všechna ostatní umění stále hledí dosíci“ (O. Wilde). Takto pojímaná hudebnost vsutku odpovídala úsilí secese stejně výtvarné jako literární: jak snaze sloučit účelný a estetický zřetel, tak snaze zbavit se závislosti na reálném modelu.

S oběma snahami úzce souvisejí nejen všechny konstitutivní rysy čapkovských juvenilií doposud zmíněné (redukce času a postav, syntéza biologického a uměleckého momentu aj.), nýbrž i jejich podstatné rysy další. Ve zřejmé opozici k umění toliko napodobivému vyhlásili mladí Čapci své právo na groteskní deformující vidění: „...hlavně ti závidíme tvou šikmou zornici, tvou nestoudnou, vyzývavou, perziflující oční šterbinu. Neboť již nás omrzelo nositi kruhovou zornici lidí, neboť mrzí nás dívati se na svět okrouhle; avšak ty vidíš svět v šikmé a smělé výseči, šikmými, úzkými postřehy jako ironické aperçu, ty, šťastný kozle, vidíš svět v anekdotách.“ (*Morálka I*) Už samo oslovení, vyhlížející jako nahodilá humorná hříčka, bylo ve skutečnosti projevem vyhraněně dobovým. Nazvali-li Čapci na jiném místě povídky kozla „zkušeným dandym stáda“, obsahovalo toto pojmenování nejen nepřímý odkaz na Barbey d'Aurevillyho, Baudelaira, Huysmanse a Wilda (tedy odkaz na autory, v nichž secese spatřovala své duchovní otce nebo bezprostřední předchůdce), nýbrž i postulát jednoty mezi výtvozem a jeho autorem: podle toho také vysoké míře stylizace (grotesknost) odpovídala vysoká míra autostylizace (dandysmus), bořivému, detabuizujícímu rázu groteskní stylizace odpovídal vzpurný, perziflázní poměr dandyů k triviální realitě (dandyovskou vzpouru ocenil Camus v knize *Člověk v revoltě* tím, že jí věnoval zvláštní kapitolu). Výmluvná je však i sama autorská přízeň věnovaná kozlovi a nápoděbné označení kozla za „pastýře stáda“. Kozlími atributy byli v řecké mytologii vybaveni satyrové a Pan, bůh lesů a lovců, pastýřů a stád (právě

secese udělala z Pana velice frekventovanou figuru, jeho jméno si také vzal do titulu jeden z vůdčích německých secesních časopisů). Jak Pan, tak satyrové byli členy družiny boha přírodní síly a vína Dionýsa, do kozlích kůží bývali také oděni pěvci dithyrambů při dionýských slavnostech. Tímto „kozlím“ prvkem se v próze *Morálka I* nepochybně projevil obecný biologismus a amoralismus čapkovských juvenilií, jímž však Čapci zároveň naráželi na dalšího z mistrů, jehož – právě tak jako ostatní mladí modernisté z počátku století – ctili: totiž na Nietzscheho (zmíněn v *Předmluvě autobiografické*, Josef Čapek ho několikrát citoval v soukromé korespondenci z roku 1910). V narážce se zrcadlil jednak Nietzschevým vlivem způsobený obrat dobové pozornosti od Řecka helénskému k Řecku archaickému, především však Nietzscheho vymezení dionýského a apollinského principu jako dvou vládnoucích principů v umění. Z nich byl panujícímu secesnímu slohu rozhodně bližší princip dionýský, v jehož opájitelném tíhnutí k univerzálnosti, univerzálnosti sjednocující protiklady všeho druhu, mohla secese spatřovat pandán k vlastním syntetizujícím snahám. Ale také grotesknost a tím i zábavnost juvenilií odvozovala svůj původ od dionýského rodokmenu – získávala proto obdobně secesní ráz?

Toť otázka, která vyžaduje odpověď.

Pokud juvenilie zábavnost umění tematizovaly, užívaly k tomu příznačně vždy jediného motivu, motivu varieté a varietních umělců (akrobata, klauna, drezéra, tanečnice, šansonierky): v povídce *Ex centro*, v prózách *Olga Desmondová* a *Wien*, v aforistickém cyklu *Člověk a zvíře*. Varieté bylo velkým objevem začátku století, spolu s kabaretem a cirkusem bylo povyšováno na desátou múzu, četní příslušníci nastupující umělecké generace se jeho existencí inspirovali a někteří patřili rovnou mezi jeho spolutvůrce. O varieté napsal do *Volných směrů* 1908 zásadní článek Václav Tille; protože tato výtvarná revue v mnohém ohledu prokazatelně formovala názory mladých Čapků, dá

se předpokládat, že Čapci sdíleli Tilleho stanovisko, sice kritické k pokleslým podobám tohoto módního žánru, ale především oceňující nové možnosti, jež varieté skýtalo rozvoji umění: „Všechny tyto druhy varietního umění charakterizuje společný rys, tak příznačný pro celý nářudek potulných umělců: nezkrotná touha po volnosti, těkavé hledání čehosi nového a tvrdošíjná, pevná vůle po dosažení nejkrajnější dokonalosti ve svém oboru. S tím vším jde ovšem touha po senzaci, bezohledné dosahování úspěchů jakýmkoliv, i neuměleckým prostředkem, ale to jsou podružné, průvodní zjevy, vyvolané prostředím a nízkými zálibami obecnstva. V podstatě je v té touze po volném tvoření, v tom hledání nových forem utajen zárodek nově klíčících uměleckých útvarů, vedle přežilých zbytků starých uměleckých druhů, na varietním jevišti dokonávajících své starší, skvělé periody. A mezi zbytky staré tradice, pokleslé až k surovosti, vyhovující nízkému vkusu publika, v tom pestrém hemžení nejotřelejších imitací i nejneočekávanějších nápadů raší vždy zárodky čehosi neznámého, nového, jež v příznivých okolnostech může vykvést v nový druh čistého umění.“ Sama povaha varieté – tak ji viděl Tille a tak ji také podávali Čapci – je ambivalentní: obsahuje komiku i tragiku, tíhne ke grotesknosti (spíše než k humoru), spojuje demokratizaci umění (jíž dociluje například zajímavými či dráždivými náměty) se znáročněním zábavy (k němuž mj. dospívá svým perfekcionismem, úsilím dosáhnout až samoúčelné dokonalosti výkonu). Srovnáme-li zábavnost takto v juveniliích tematizovanou se zábavností, jak jí juvenilie docilovaly svým vlastním ustrojením, jsme nuceni konstatovat, že obě mají shodné základní rysy – ostatně varieté se zakládalo na formové heterogenosti stejně jako celek čapkovských juvenilií a představovalo projev užitého, drobného a „nízkého“ umění stejně jako rané literární pokusy bratří Čapků, které našly své pravé uplatnění v novinách. („Rodinný život se odosobňuje a vytrácí, vznikají nové krby: noční kavárna, redakce,

varieté. Formuje se nová psýcha,“ napsal na okraj Wedekindova – secesního – díla jeden kritik v roce 1908.) Obdiv, který po letech věnoval Eduard Bass *Krakonošově zahradě* jako „začátku nového století“ a „omamnému ohňostroji duchovního rozkošnictví“, pramenil ne z Bassovy redakční kolegiality, nýbrž z jeho hlubokého porozumění desáté múze, umožněného jeho vlastním podílem na zrodu českého literárního kabaretu v letech, v nichž vznikaly i čapkovské juvenilie, jinými slovy z pochopené příbuznosti mezi zábavností varieté a zábavností žurnalistické prózy začínajících Čapků. Zábavnost juvenilií bývá někdy příliš jednoduše považována za prostý důsledek mladistvé prostostekosti a rozjívenosti, jeví se jako dionýská v tom nejotřelejším slova smyslu: jako bujná a smyslná. Jistě je i taková, ale zároveň je také rafinovanější a vědomější. Dá se doložit, že autorská dvojice měla jasno o nezbytně ambivalentním základu svého vidění světa „v šikmé a smělé výseči“. Dosvědčuje to nejen drobná zmínka obsažená ve *Smrtečné večeri* (pouze v její časopisecké verzi): „groteskní úsměch tuhnul ve strašlivý výraz hrůzy“, nýbrž zejména výklad Josefa Čapka – obsažený v dopise J. Stivínovi z roku 1910 – o groteskním základu karikatury: „Což je člověk jenom komickým živočichem konajícím své věci jen pro naše dobře nakreslené gaudium? Myslím, že člověk má vedle těch komických stránek (...) také svou tragicky trapnou stránku ničemného manekýna postaveného na okraj jeviště ne vždycky pro náš smích, ale také pro onen dojem, který jsem chtěl docílit: dojem, jenž nám trapným odporem stahuje hrdlo, dojem ošklivosti nad špatným.“ Nepřehlédneme, že účinnost grotesknosti váže zde Čapek na radikální (redukující) stylizaci. Na groteskním základě spjatém s touž „marionetní“ stylizací stojí také commedia dell’arte bratří Čapků *Lásky hra osudná*. Jiným zdrojem zábavnosti juvenilií se stala intelektuální komika (proti tomu tzv. situační komika v juveniliích takřka není). I zde hrála podstatnou roli stylizace, v tomto případě styl pojatý jako

vzrušující, dráždivá virtuosita slova a věty. Nelze se ubránit obrazné paralele se světem varieté: autoři juvenilií žonglovali se slovy, zacházeli excentricky s nápady, prováděli pojmovou akrobacii a přitom představovali výsledky své cílevědomé práce s nonšalantní hravostí. Nedá se než konstatovat, že dionýský rodokmen, ambivalentní (groteskní) založení, sklon k formové heterogenosti (svérázné modifikaci Gesamtkunstwerku), tematizace desáté múzy, dráždivá excentricita a zaměření na publikum složené ze všech sociálních vrstev jakožto rysy charakteristické pro zábavnost juvenilií jsou zároveň v seznamu základních rysů charakteristických pro secesi. Protože se dostatečně nerozumělo jednotě uvedených rysů a tím ani secesní povaze oné zábavnosti, chápaly se někdy čapkovské juvenilie úzce jako parodie na soudobé literární módy. Nemohl to však být ani jejich částečný cíl: jednak je secesní styl jejich primárním, a nikoli sekundárním atributem, jednak jim zcela schází rovina, z níž by secesnost mohla být parodována.

Za secese také kulminovaly tvary, v nichž se intelektuální žonglérství debutujících Čapků našlo: anekdota, aforismus, paradox – rafinovanost, hutnost a virtuóznost jejich stavby byly zřejmě oněmi vlastnostmi, v nichž se dobový ideál estetizující a syntetizující stylizace musel cítit zvláště šťastně uskutečňován. Všecky tyto útvary se v juveniliích uplatnily en détail i en gros. Nedořečená anekdota posloužila za pointu *Smrtelné večeře*, *Fablio o duelu* (zárodek pozdější *Červené povídky*) není než anekdotou o povaze ženy. Jednotlivými paradoxy je proložena většina prací, některé jsou na paradoxu rovnou založeny: buď jsou zřetěžením mnoha jednotlivých paradoxů (*Řeč s kloboukem na hlavě*), buď rozvedením paradoxu jednoho (*Aristokracie*, *O smrti a zradě života*, *Fejeton*, *Manželství*). Podstatně se v juveniliích uplatnil aforismus: originální soud, který má čtenáře šokovat vtipným zpochybněním běžného názoru na věc a oslnit pregnancí, která si však

musí podržet hravý ráz mžítkového poznání. Znamenitou ukázkou aforistického stylu mladých Čapků je začátek prózy *Benátský karneval*: „Kupodivu,“ řekl Pincinello, „četl jsem již všechny pornografie, a nevyznám se ještě v duši ženy.“ Milý Pincinello,“ řekl pan mluvčí, „to proto, že duše ženy je nezměřitelně hluboká; vejde se do ní všechno, co do ní muž vloží. Milý Pincinello, žena má jediný charakter: fantazii svého milence.“ Tedy,“ řekl Pincinello, skákaje o jedné noze, „mohlo by se říci, že žena má velikou duši, která bydlí v jejím milenci.“ Žena je sfinga,“ řekl pan mluvčí, „jejímž tajemstvím je mužovo srdce. Žena je anděl, k němuž křídla má mužova duše. Žena je démon, jehož zatracení je v mužově nitru. Hopsal! Žena má jediný charakter: fantazii svého milence. Žena je sfingou, jejímž tajemstvím je mužovo srdce.““ Vedle takového uplatnění jednotlivých aforismů ve výstavbě povídek skládali bratři Čapkové své aforismy i do cyklů (s původními názvy *O ženách*, *Témata*). Relativní samostatnost každého aforismu jim umožňovala pružné jednání. Když reorganizovali svou ranou tvorbu pro knihu *Krakonošova zahrada*, klidně vyňali tři aforismy z povídky *Ex centro*, protože s ní pro chystanou knihu nepočítali, a rozšířili jimi cyklus *Aforismy I*; latentní aforističnost své drobné prózy *Člověk a zvíře* zase demaskovali tím, že její původně souvislý text rozčládkovali pro knižní vydání hvězdičkami na jednotlivé aforismy. Tvorba aforismů rozhodně pomohla hladšímu začlenění začínajících bratří Čapků do stávajícího literárního kontextu, neboť šlo o dobově příznakový žánr, který tehda, v prvním desetiletí století, slavil svou konjunkturu. V českých literárních i uměleckých časopisech se houfně tiskli velcí zakladatelé francouzští (La Rochefoucauld) a němečtí (Lichtenberg, Schopenhauer, Nietzsche), častěji ovšem břitcí a duchaplní současníci, a to zejména příslušníci vídeňské moderny (Altenberg, Kraus, Roda Roda, Schnitzler aj.) a Oscar Wilde. Zejména Wilde působil neodolatelným vlivem – jeho hmatatelným dokladem je *Povídka poučná*, kterou bratři

Čapkové napsali na motiv jednoho Angličanova aforismu; z rakouských autorů je ovlivnil hlavně Peter Altenberg.

Víc než Altenbergovy aforismy zapůsobila však na mladé Čapky Altenbergova originální modifikace básně v próze, již autor sám nazýval extraktem života. Báseň v próze nemá k aforismu tak daleko, jak se na první pohled zdá: cílem obou je brizantní hutnost, ovšemže s jiným indexem (zde poetickým, tam filozofickým). Jako v případě aforismu, ocitli se i v případě básně v próze bratři Čapkové v magickém poli velkých vzorů. Dá se předpokládat, že byli uhranuti Baudelairovými *Malými básněmi v próze*, že četli hojně překládaného Oscara Wilda, že je ovlivnila Nietzscheova filozofická báseň v próze *Tak pravil Zarathustra*, jejíž styl a představový svět má tolik společného se secesí, že se dnes obecně považuje za secesní před secesí a kvůli tomu její autor za jednoho ze zakladatelů literární secese (Nietzsche prohlašoval svůj styl příznačně za „tanec“, za „hru symetrií všeho druhu a přeskakování a výsměch těmto symetriím“). Názorově zde zasáhl Čapky Baudelaireův následovník Huysmans (rovněž zmíněn – jako Baudelaire – v *Předmluvě autobiografické*). O „drahém Huysmansovi“ se Josef Čapek rozepisoval v soukromé korespondenci z roku 1908, tam také velebil jeho prózu *Naruby*. Nuže, v tomto románu (jehož partie popisující obrazy Gustava Moreaua se dnes hodnotí jako presecesní) čtou se tato slova: „Velmi často des Esseintes uvažoval o znepokojivém problému napsati román koncentrovaný v několik vět, které by obsahovaly přečištěnou šťávu několika set stran, stále používaných, aby sestavily prostředí, nakreslily povahy, nahromadily na podporu pozorování a drobná fakta. To by vybraná slova byla tak nezaměnitelná, že by nahrazovala všechna ostatní...“ Právě tohoto horování se v předmluvě k 1. vydání své prvotiny (český překlad 1909 s názvem *Jak já to vidím*) dovolával rázovitý P. Altenberg, jenž svými „extrakty“ – s jejich erotismem, kultem Řecka a krásy, osobním komentátorstvím všednodenních příhod a te-

legrafickým stylem – vytvořil dobově nejvýraznější (secesní) období básně v próze. Na Altenberga ukazují u mladých Čapků přímo některé motivické a stylové detaily (např. v prózách *Olga Desmondová, Wien*; zdá se také, že svou *Krakonošovu zahradu* doprovodili *Předmluvou autobiografickou* po způsobu obdobné Altenbergovy *Selbstbiographie*), podstatnější než dílčí inspirace bylo však obecné poučení, jež jim právě Altenbergovo dílo bylo s to poskytnout nejlépe: že totiž novinové noticky, zrcadlící události běžného života, jsou zvláště významným inspiračním zdrojem a že slohová modernost spočívá v nuncované hutnosti, v esenciálnosti. (Důvod, proč Altenberga nejmenuje mezi ostatními přiznanými vlivy *Předmluva autobiografická*, tkví patrně v „protivídeňskosti“ bratří Čapků v převratovém roce 1918, která se při přípravě *Krakonošovy zahrady* projevila i textovými mikroposuny.) Je tedy v juveniliích básní v próze zastoupena jak typem „klasičtější“, baudelairovským (*Jaro, Jarní improvizace, Letní improvizace*), tak typem tehdy aktuálním, altenbergovským (*Aforismy II, Wien, Falešné květiny*).

Uvedené žánry – jak básně v próze, tak paradox a aforismus – nemají společný cíl jen v brizantní hutnosti, nýbrž i v tvaru, který upozorňuje na sebe sama. Proto se mohly stát zvláště nápadným nositelem další tendence, kterou se juvenilie bratří Čapků vyznačují obecně, totiž nositelem kompoziční umnosti, jež obnažena funguje jako zdroj svérázného estetického požitku. Tuto kompoziční umnost založili Čapci na opakování, obměňování nebo antitezi. Mnoho juvenilií sestává vlastně z probírání jednoho námětu z mnoha stran (např. *Alkohol*); a vtip četných dalších spočívá v tom, že klenou svým vyprávěním rafinovaný oblouk jen proto, aby v závěru postavily na hlavu pravdu vyslovenou na začátku (např. *Manželství*), nebo že duchaplně týmž postupem dospívají k pravdám vzájemně zcela protichůdným (*O smrti a zradě života*). *Lásky hra osudná* je založena na dichotomii

divadla předváděného na divadle a *Červená povídka* na dichotomii rámcového a vloženého příběhu. V některých prózách se variační princip promítl do aforistických začátků jednotlivých odstavců (např. *Přeúrodné jaro*), v jiných do jejich refrénových zakončení (např. *Nezaměstnanost*). Je jisto, že opakování brzdí gradaci, takže je nepříznivé dějovosti či peripetickému rozvíjení příběhu, a že svou umělostí upozorňuje na svého původce, takže celistvost textu je pak vnímána jako záležitost jeho tvůrce, a ne jako „přirozený“ důsledek nároků, jež klade text sám. Celistvosti se dává přednost před uzavřeností a zálibné prodlevě před spěchavým spádem. Byly zde už citovány konkrétní příklady toho, jak juvenile motivicky sugerují představu vysloveně secesní lineárnosti nebo ornamentálnosti. Umné opakování nebo obměňování téhož kompozičního prvku a zároveň esteticky působivé obnažení tohoto postupu představují zase jiný (netematický) způsob, jak čapkovské juvenile získávaly punc „écriture artiste“ a secesní dekorativnosti. Jde o způsob, jemuž už nelze vytknout přenesenost z jiného umění a jehož secesnost je podtržena tím, že dekorativnost zde vyplývá bezprostředně z vnitřní konstrukce díla, jež je zase dána bezprostředně jeho účelem.

6

Secese nebyla úzce vymezeným ismem, naopak se vyznačovala nebyvale širokým akčním rádiem a neobyčejně širokým spektrem: zasahovala do všech oblastí života, sama podstatně rozšiřujíc oblast estetická, a disponovala díky svému syntetismu obsáhlým rejstříkem významů a prostředků na první pohled protichůdných, pohlcujíc přitom mnohé z toho, čeho dosáhly nové směry ze zlomu století. Zároveň však zůstávala neeklektickou celistvostí a jako taková sehrála roli zásadního vý-