



Josef Čapek

Petr Mareš

Publicistika
□ JOSEFA ČAPKA

UNIVERZITA KARLOVA • PRAHA

Vědecký redaktor:
doc. PhDr. Karel Kučera, CSc.

Recenzovali:
prof. PhDr. Alexandr Stich, CSc.,
doc. PhDr. Jiří Opelík, CSc.

Obsah

Úvodem	7
První kroky (1905–1911).	13
V boji za moderní umění (1911–1914).	27
Redakce a články (1914–1939)	45
O periferiích umění: Nejskromnější umění (1920), Málo o mnohém (1923)	54
Co má člověk z umění (výtvarná publicistika 1917–1939)	60
Na cestě ke kořenům: Umění přírodních národů (1938)	79
Další oblasti zájmu (1): literatura (1908–1937)	86
Další oblasti zájmu (2): fotografie a film (1910–1936)	90
Potřeba satiry: Nebojsa (1918–1920)	98
Chvála umělosti: Umělý člověk (1924)	102
Projevy života: Ledacos (1928).	106
Společnost, politika, život (drobná publicistika 1917–1933)	111
Tíže doby (1933–1939)	115
Publicistika Josefa Čapka (1905–1939)	123
Citované publicistické texty Josefa Čapka	126
Literatura	132
Josef Čapeks Publizistik (Zusammenfassung)	135

Úvodem

(1) Povšechné tvrzení, že Josef Čapek (23. 3. 1887 – duben 1945) patří mezi velmi významné osobnosti české kultury první poloviny dvacátého století, jistě nevyvolá námitky a nesouhlas. Další věcí je ovšem to, co se nám při vyslovení jména Josef Čapek vybavuje, jak je jeho neobyčejně rozsáhlé a mnohotvárné dílo ve svých různých složkách přijímáno, jak žije v kulturním povědomí.

Na první místo se bezpochyby dostává Čapkova tvorba výtvarná, především malířská; Čapkovy zásluhy o rozvoj moderního českého výtvarného umění jsou dnes plně uznány a doceněny, ať už jde o první závažné období jeho uměleckého vývoje, kdy svérázným způsobem využíval základních principů kubismu, nebo o období pozdější, v němž postupně dospěl ke zcela osobitému, oproštěnému a zároveň monumentalizujícímu a expresivnímu výtvarnému projevu.

Za výtvarnými díly se pak ocitá Čapkova slovesná umělecká tvorba. Byla „zastiňována“ – jak před lety výstižně napsal Jiří Opelík (1957, s. 7) – jeho vlastní prací výtvarnou a také literární virtuozitou jeho bratra Karla Čapka,¹ byla někdy pokládána jen za jakousi doplňkovou činnost a na její část se dokonce pohlíželo spíše jako na kuriozitu. Především zásluhou Opelíkova soustavného vykladačského úsilí (srov. zejména Opelík, 1980) byla ovšem na literární texty Josefa Čapka obrácena pozornost a začínají být uznávány jejich nesporné hodnoty.

Publicistika, další složka Čapkovy slovesné produkce, se v obecném povědomí „umísťuje“ na stupni bezesporu ještě o něco nižším.² Bez

¹ Aby nedošlo k nedorozumění: Hovoříme-li v této práci o Karlu Čapkovi, uvádíme vždy jeho rodné jméno. Pouhé příjmení Čapek označuje ve všech případech Josefa Čapka.

² Pro přesnost je třeba podotknout, že publicistické zaměření se uplatňuje nejen v Čapkově díle slovesném, ale do jisté míry také v díle výtvarném: Čapek je autorem mnoha publicistických prací kombinujících kresbu a slovo (karikatury, kreslený humor); v některých slovesných publicistických příspěvcích hrají důležitou úlohu ilustrace. Dále se k publicistickým textům a kresbám připíná činnost redakční.

vlivu tu jistě není fakt, že v porovnání s jinými oblastmi Čapkovy tvorby je publicistika poněkud hůře přístupná: Čapek sám uveřejnil v knižní podobě pouze část svého publicistického díla; ne všechny z těchto knih jsou přitom k dispozici v nových vydáních.³ Některé další Čapkovy publicistické projevy byly zařazeny do různých výborů,⁴ mnoho jich však zůstává roztroušeno na stránkách starých, někdy již dost vzácných novin, časopisů a sborníků;⁵ kupodivu se do edic vybraných textů nikdy nedostaly některé příspěvky zásadní povahy, např. stať *Krása moderní výtvarné formy* z roku 1913 [45].⁶

Určitý dosah má nepochybně také to, že Čapek publicistice ve své tvorbě nepřisuzoval význačnou pozici, do popředí vždy kladl aktivitu malířskou. Publicistiku a redakční práci (spolu např. s ilustrováním knih a jevištním výtvarnictvím) zahrnoval do sféry utilitárních činností, jež mu poskytují prostředky k životu, ale zároveň mu berou čas pro realizaci jeho nejvlastnějších tvůrčích záměrů, odvádějí ho od umělecké seberealizace.

Pokusme se nyní alespoň v obrysech načrtnout, jaký je podíl publicistiky v komplexu Čapkova díla a jaké jsou její základní charakteristiky:

Josef Čapek se veřejnosti poprvé představil právě publicistickým textem – jako osmnáctiletý publikoval v prosinci 1905 referát o pražských výstavách [1] (jeho první samostatně podepsaná povídka, *Pokušení bratra Tranquilla*, byla uveřejněna v roce 1907 [srov. ale Opelík, 1991, s. 42–44], nejstarší dochované obrazy pocházejí rovněž z roku 1907, první časopisecká reprodukce výtvarné práce se uskutečnila v roce 1909). Publicistice se Čapek soustavně věnoval až do svého zatčení gestapem prvního září 1939 (několik článků vyšlo ještě po tomto datu). Počet publicistických děl otištěných během 34 let v takřka padesáti různých periodických tiskovinách, ve sbornících i v samostatných kniž-

³ Soubory *Nejskromnější umění* (1920) a *Málo o mnohém* (1923) byly naposledy publikovány v roce 1962. *Umění přírodních národů* (1938) vyšlo v roce 1957, kniha *Ledacos* (1928) nebyla po roce 1945 vydána. „Ilustrovaný fejeton“ *Umělý člověk* (1924) a drobná stať *Diletantská povídka* (uveřejněná roku 1937 jako soukromý tisk) byly zahrnuty do nového výboru *Rodné krajiny* (1985), který obsahuje i vybrané partie z dalších Čapkových publicistických knih.

⁴ Viz první část seznamu Čapkových publicistických textů na konci práce.

⁵ Existuje přitom reálné nebezpečí, že některé ze starých časopisů s Čapkovými příspěvky, např. *Přehled* nebo *Nebojsa*, vzhledem k špatné kvalitě papíru v dohledné době zcela „zmizí ze světa“.

⁶ Čísla v hranatých závorkách odkazují na seznam Čapkových publicistických textů na konci práce; po pořadovém čísle článku (knihy) v seznamu následuje – kde je to potřebné – stránkový údaj a příp. údaje další. (Na ostatní literaturu odkazujeme pomocí data vydání.)

ních publikacích je značně vysoký. Čapkova publicistika tak svým objemem zřetelně přesahuje jeho uměleckou slovesnou tvorbu a jistě snese srovnání – i když to je tu nutně nepřesné – s pracemi výtvarnými.

Údaje v zásadě kvantitativní ovšem pochopitelně nejsou nejdůležitější. Význačnější je to, že už při poměrně zběžném pohledu na Čapkovy publicistické příspěvky a na kontexty, v nichž tyto příspěvky vystupovaly, se ukazuje jejich hodnota a přínosnost. Čapkovy články a referáty mají závažný podíl na tom, že se v českém prostředí prosadily moderní umělecké směry a moderní názory na výtvarné umění, a současně jsou zajímavým protějškem jeho praktické výtvarné aktivity a komentářem k ní. Fejetony, sloupky, glosy a kresby jsou projevem vyhraněného občanského postoje, angažovanosti ve společenských záležitostech. Také je třeba upozornit na jazykovou kultivovanost Čapkových textů a na promyšlenost a působivost jejich výstavby.

I když tedy jméno Josef Čapek neasociuje na prvním místě výrazy jako „publicista“, „žurnalista“, „redaktor“, i když pro Josefa Čapka samého nebyla publicistika ústředním předmětem jeho zájmu, určitě si tato složka jeho tvorby zaslouhuje soustavnou a soustředěnou pozornost; tato práce je pokusem o zmapování podoby Čapkovy publicistiky, o postizení alespoň některých jejích podstatných rysů.⁷

(2) Na publicistickou aktivitu Josefa Čapka (ale samozřejmě i jakéhokoliv jiného autora) je možno pohlížet v zásadě ze tří hledisek:

V prvním případě jde o soustředění na možno říci vnější historii: v kterých periodikách autor publikoval, jak vypadalo jeho působení v redakcích, jak jeho publicistická činnost souvisela s různými společenskými a kulturními událostmi atd. Touto problematikou se nezbytně musíme zabývat, nebude ovšem centrálním předmětem našeho zájmu; byla ostatně už přehledně a dosti důkladně osvětlena v několika monografiích, jež podávají úhrnný obraz Čapkova života a díla (srov. především Opelík, 1980; Mráz, 1987).

Další dvě hlediska se bezprostředně vztahují k textům. Pozornost se může soustřeďovat jednak na sémantickou stránku textů, jejich smysl, na „to, co texty říkají“, jednak na užívané prostředky, způsob výstavby, styl, na „to, jak jsou texty udělány“. Naším cílem je všimnout si soustavně obou těchto aspektů. U některých textů se bude jako prvořadá jevit koncentrace na stránku významovou, u jiných na stránku výrazovou; podstatná tu ovšem je především jejich vzájemná souvislost, neboť význam (smysl) nikdy není nějakou „vnější nálepkou“

⁷ Naše práce byla v zásadě napsána v průběhu roku 1989; k menším úpravám pak došlo v roce 1990 a v letech 1992–1993.

textu, ale představuje kvalitu organicky vyrůstající z textové výstavby.

Na tomto místě si naše úvahy vyžadují ještě jedno doplnění: Čtené Čapkovy publicistické texty se týkají otázek výtvarného umění; vzhledem ke své vývojové závažnosti se nejednou stávají předmětem uměnovědně orientovaných výzkumů, které se snaží postihnout, resp. rekonstruovat systém Čapkových výtvarně teoretických a výtvarně kritických názorů (srov. Wittlich, 1957–1958; Císařovský, 1958; Vlček, 1975; Pečinková, 1981, 1983, 1993). O Čapkových výtvarných názorech budeme pojednávat také v této práci – sotva se tomu lze vyhnout. Je ovšem nutno říci, že náš pohled není primárně uměnovědný (naši ctižádostí není komplexní výklad dané problematiky), ale – jak jsme už naznačili – filologický: v centru našeho zájmu jsou texty jako osobitě vybudované útvary sdělující informace a působící na čtenáře.

(3) Dosud jsme běžně, bez jakékoliv problematizace, hovořili o Čapkových publicistických textech. Situace je však složitější. Mnohé Čapkovy práce se značně vzpírají, pokoušíme-li se na ně aplikovat obvyklé žánrové kategorie a kategorie funkční stylistiky; jsou to texty, které ruší ustálené a ustrnulé hranice, vyrůstají „na pomezí“. Např. Čapkova nejvýznamnější próza *Kulhavý poutník* neustále „balancuje“ mezi oblastí uměleckou a oblastí odbornou, i když umělecké, literární rysy tu jsou nepochybně určující.

Ukazuje se tedy, že není vůbec jednoduché přesně určit, co se v Čapkově slovesném díle zařazuje do sféry publicistiky a co nikoli. Tak některé Čapkovy stati z desátých let lze označit za publicistické proto, že se rozhodně vyslovují k aktuálním otázkám, zaujímají k nim jednoznačné, osobně angažované stanovisko a snaží se o bezprostřední společenské působení (jistou roli zde hraje i to, že byly většinou publikovány v tiskových orgánech věnovaných především publicistice). Zároveň je ovšem úsilí o hluboké nové poznání přibližuje k oblasti odborné, i když jim chybějí některé atributy odborných textů (precizně vymezené pojmosloví apod.). V propracované jazykové i tematické výstavbě se zase hlásí o slovo estetická funkce. Můžeme tak hovořit o esejistických rysech těchto textů. V pozdějších letech, pod vlivem okolností, vystupuje publicistický ráz v Čapkových příspěvcích výrazněji do popředí (sám např. označil články sebrané v knize *Málo o mnohém* za „žurnalistickou směs“ [81, s. 73]). Problém však představuje třeba „ilustrovaný fejton“ *Umělý člověk*, do něhož evidentně pronikají prvky umělecké. Také kniha *Umění přírodních národů* má, zase v trochu jiném ohledu, zřetelně „pomezí“ charakter.

Za přijatelné východisko můžeme snad pokládat to, že předmět našeho zájmu vymezujeme spíše negativně než pozitivně: Mimo okruh

naší pozornosti jsou ty Čapkovy texty, v nichž dominuje estetická funkce (možná by se lépe hodila opatrnější formulace: ty texty, které jsou pravidelně zařazovány do souboru Čapkových literárních děl⁸). Ostatními texty se ve větší nebo menší míře zabýváme, třebaže ne vždy je lze označit za „čistou“ publicistiku. (Podotkněme, že ani toto rozlišení není neproblematické: tak v jednoznačně „literárním“ souboru *Pro delfína* se objevují prózy, jež směřují k publicistice v tom smyslu, že se snaží vyslovit se s bezprostřední zacíleností k aktuální situaci – srov. Opelík, 1980, s. 145–146.)

(4) Mnohotvárnost a rozvětvenost Čapkovy publicisticky zaměřené tvorby způsobuje, že by zřejmě ztroskotal pokus představit ji v přísně chronologickém pořádku. Dáváme proto přednost sledu kratších kapitol, v nichž se střídá a kombinuje hledisko časové a tematické.

První dvě kapitoly, věnované Čapkovým počátkům (1905–1911) a době, kdy jeho publicistické dílo bylo zřetelně spjato s úsilím výtvarné avantgardy (1911–1914), ještě podávají v zásadě celkový pohled na sledované periody, protože v prvních letech své publicistické dráhy se Čapek až na drobné výjimky soustřeďoval na otázky výtvarného umění. Následuje přehled Čapkovy redakční a publicistické činnosti v letech 1914–1939 a stručná celková charakteristika jeho publicistických textů vzniklých v tomto období. O důkladnější představení těchto textů se pak pokouší řada monografických kapitol rozdělených do několika tematických okruhů. Dvě kapitoly pojednávají o Čapkových knihách týkajících se výtvarného umění – jedna je věnována pracím vydaným po první světové válce (*Nejskromnější umění*, 1920; *Málo o mnohém*, 1923), druhá knize *Umění přírodních národů* z roku 1938; představují jistý rámec pro výklad o novinových a časopiseckých příspěvcích s výtvarnou tematikou, jež byly uveřejněny po roce 1914. Dále se v samostatných kapitolách zabýváme jednak Čapkovými články o literatuře, jednak články o fotografii a filmu (přihlížíme přitom i k několika takto zaměřeným textům vzniklým před rokem 1914). Do posledního tematického okruhu se zařazují kapitoly týkající se Čapkových prací o problémech politických a společenských a o otázkách běžného, každodenního života. Předmětem pozornosti se postupně stává Čapkovo působení v satirickém časopise *Nebojsa* (1918–1920), knihy *Umělý člověk* (1924) a *Ledacos* (1928), charakter některých příspěvků časopiseckých a konečně Čapkova bojovná publicistika druhé poloviny třicátých let. Na závěr práce je připojeno stručné shrnutí.

⁸ Rozboru těchto literárních děl byla věnována naše dřívější monografie (Mareš, 1989).

První kroky □ (1905 - 1911)

(1) Cesta mladého Josefa Čapka k výtvarné a slovesné tvorbě nebyla přímočará. Známa a často citovaná *Předmluva autobiografická*, jež uvádí *Krakonošovu zahradu*, soubor nejranějších, společně napsaných próz bratří Čapků, líčí tuto cestu takto:

Chlapec, který se chtěl stát kolovrátkářem, hasičem, kapitánem nebo cestovatelem, se špatně učil, i usoudili, že z něho mnoho nebude. Proto ho dali do továrny. Koval skoby, počítal, montoval stroje, tkal nekonečná pásma ubrousků a ručníků a nad kilometry vojenského cvičení určeného pro Čínu se posléze tak roztoužil po přírodě, že utekl z fabriky a stal se malířem, což se mu doposud velmi nevyplatilo (K. Čapek – J. Čapek, 1982, s. 12–13).

Doplňme toto stylizované a poetizované vyjádření několika faktickými údaji: Po ukončení úpické měšťanské školy, na níž jeho prospěch nebyl příliš dobrý, byl třináctiletý Josef Čapek poslán na rok do Žaclěře, aby si v tamější měšťance osvojil němčinu, a v letech 1901–1903 navštěvoval německou odbornou tkalcovskou školu ve Vrchlabí. Rok pak působil na různých pracovních místech v úpické textilce; Josefovi rodiče počítali s tím, že bude jednou řídit tkalcovnu, která měla být zřízena v jeho rodišti, Hronově. V roce 1904 se ovšem Josefu Čapkovi, který už v té době považoval za své životní poslání malířství, podařilo rodiče přesvědčit, aby ho nechali studovat na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (navštěvoval ji až do roku 1910).⁹

V prosinci 1905 uveřejnil student „přípravky“ Uměleckoprůmyslové školy svůj první publicistický příspěvek; stručný referát s názvem *Umělecké výstavy v Praze [1]* vyšel v brněnském časopise *Moravský kraj*, patřícím Moravské straně pokrokové. Nebyla to náhoda, že první slo-

⁹ Podrobný výklad o tomto období Čapkova života podává Jiří Opelík (1980, s. 8–13), beletristicky je líčí Marie Šulcová (1985). Dále srov. též Borská, 1987. Čapkovy vlastní vzpomínky na dětství a mládí byly shrnuty ve výběrech *O sobě a Rodné krajině*.

vesný pokus Josefa Čapka se objevil právě v brněnském časopise. V Brně žila starší sestra bratří Čapků Helena, jež se zde v roce 1904 provdala za právníka a politika Františka Koželuhu, který měl kontakty v moravských redakcích. Když v září 1905 přišel do Brna studovat patnáctiletý Karel Čapek,¹⁰ získal záhy příležitost k publicistické činnosti; v listopadu a počátkem prosince 1905 publikoval (anonymně) v *Moravském kraji* dva články o problémech mládeže (*Ze studentstva o studentstvu, Dekadence*). O několik týdnů později se *Moravský kraj* otevřel také staršímu bratru, Josefovi.

Josefův referát je sledem tří (či vlastně spíše čtyř) krátkých samostatných glos. Je vytištěn dosti nedbale (s řadou tiskových chyb), malým písmem; na stránce poněkud zaniká vedle zpráv o revolučních událostech v Rusku a o pasivní rezistenci rakousko-uherských železničářů. Tento první publikovaný text Josefa Čapka, dnes skoro zapomenutý, si jistě zaslouží ocitování *in extenso* – především ovšem jako dokument počáteční fáze jeho autorského vývoje:¹¹

UMĚLECKÉ VÝSTAVY V PRAZE

Výstava Václava Radimského,

Praha, Eliščina třída 6 od 3.–31. prosince

Praha je ve znamení výstav, Radimský má nejlepší. Sál je vlastně ošklivý a nepříjemný a hodil by se pro obchod rybami než výstavu.

Četl jsem kdesi, že Radimského obrazy jsou chladně, bez citu malované. Tomu odpoví. Většinou mají jeho obrazy neobyčejně přesvědčivou sílu. Umělec nejrady má jaro, březnové dny, kdy fialové větve sají do sebe ty sílící a obrozující paprsky sluneční. Radimský podává víc, než jak by jako malíř musel. Slunce a lásku k přírodě u něho najdete, představte si v srdci svém jaro a touha a smutek vás pojme do svého náručí před jeho obrazy. Budme naivnější a pochopíme lépe krásno.

Jeden z úkolů impresionismu je malovat vzduch a slunce. Slunce činí vzduch viditelným, paprsky ho tvoří hedvábný a třepetavý, tvořící a živící. Radimský ho adoruje a květy, šero, oblaka i vodu a všecko to, co máme milovat. Athéna Chalinitis všude, i v nás!

Vánoční umělecký trh

Nejmladším a všem, kdož umí štětec třímat v ruce, dána příležitost k vystavení. Společnost je velice pestrá. Je tam Ullmann, Langer, Panuška, vedle nich pí Jelínková, p. Minařík nebo Bárta a Špála mladý a nezkušený.

¹⁰ Základní údaje o životě Karla Čapka srov. u Zelinského (1988).

¹¹ Časopis *Moravský kraj* je dnes už velmi vzácný; patrně jediným jeho vlastníkem je Státní vědecká knihovna v Olomouci. Za pomoc při opatřování Čapkova příspěvku děkuji kol. Jiřímu Holému.

Jsou tam mnohé pěkné práce od mladých a velice levné od hotových umělců, ale ty se asi neprodají, kupuje se velmi málo, a to jen slabé věci, nebo takové, které cenou svou balíček viržin o málo převyšují.

Výstava dámského umění

Jury byla dosti shovívavá. Vystavují naše dobré, známé malířky, pak Kalvodovy žákyně a žáčky umělecko-prům. školy. Ostatním dámám by trochu méně horování (*Schwärmeri*) neškodilo.

Krajina převládá. Pěkné věci mají dámy: Zd. Braunerová, A. Cerhová, B. Emingrová, A. M. Hausmannová, Z. Liebscherová, Minka Podhajská, Linka Scheithauerová, L. Stará, Z. Starchová, Suchardová-Boudová a Ella Urbanová.

XVII. výstavu „Mánesa“ „Den Frie Udstilling“ navštívilo 1500 osob.¹²

Pavla Pečinková v již zmíněném článku charakterizovala první Čapkův výtvarný referát takto (1981, s. 60):

Jsou to drobné, ještě začátečnické a poněkud naivní, myšlenkově i stylisticky neobratné referentské pokusy. Už tady lze sice nalézt snahu nepodřizovat se běžnému žurnalistickému klišé a vyjádřit osobní vztah k umělci, výsledkem je však trochu těžkopádné vyznání, zcela bez objektivních a zdůvodněných kritérií; vodítkem je tu jen neurčitá citovost. Pokud se v těchto glosách objevuje něco víc než silně zjednodušené hodnocení à la „pěkné“ – „slabé“, je to jen dojmové posuzování.

K výstižnému konstatování Pavly Pečinkové není bezpochyby třeba mnoho dodávat; připojíme jen několik ilustrativních dokladů a několik doplňujících poznámek.

Není nijak obtížné prokázat jistou neumělost Čapkova příspěvku; lze upozornit např. na nedostatky v užívání lexikálních prostředků (nadměrně se opakují slovesa s velmi širokým, nespecifikovaným významem – *být, mít*; nenáležitě působí přívlastek „mladý a nezkušený“ u jména malíře Václava Špály apod.) nebo na nejistotu v utváření celkové textové výstavby (v první glose se dost násilně propojují výpovědi o malíři, jemuž je glosa věnována, obecnější úvahy a vyjádření zaměřená na potenciálního diváka; k poznámkám o „malujících dámách“ je neorganicky přidána zkratkovitá zmínka o výstavě dámského umění pořádané Spolkem výtvarných umělců Mánes v listopadu a prosinci 1905; v kompozici glos se nedostalo místa pro některé údaje důležité k informaci čtenářů – tak s výjimkou první zprávy chybí přesné určení, kdy a kde se výstava konala).

¹² V textu jsou odstraněny zjevné tiskové chyby a je upraven podle současné pravopisné kodifikace. Tytéž zásady platí i pro další citované doklady a také pro uváděné názvy příspěvků.

Pozornosti si zaslouží slova Pečinkové o „snaze nepodřizovat se běžnému žurnalistickému klišé“. Nutno říci, že jde vskutku pouze o snahu: v textu nacházíme i otřele působící jazykové obraty („touha a smutek vás pojme do svého náručí“, „umí štětec třimat v ruce“) a úsilí o nápadné, ozvláštňené vyjádření, které se soustřeďuje na poměřování sféry umění s jevy, jež jsou umění co nejvíce vzdáleny („obchod rybami“, „balíček viržin“), jistě nedospělo ke zdařilým výsledkům. Zároveň nám ovšem zaostření pozornosti na tuto věc umožňuje uvědomit si, že se tu v zárodečné podobě projevuje jeden z význačných rysů referátů a statí, na nichž se Josef Čapek podílel v následujících letech. Navíc vidíme, že tu jsou i další elementy, které náznakově předznamenávají pozdější texty, např. hojné uplatnění souřadně připojovaných výrazů nebo závažná úloha výčtů (formulačně ovšem zatím ne zcela zvládnutých). Pozdější texty předjímal rovněž sklon k užívání výrazů cizího původu (*adorovat*) a odkazování na jevy antické kultury (*Athéna Chalinitis*, tj. Athéna s uzdou, která – v báji o Bellerfontovi – zkrotila okřídleného koně Pegasa), tedy, souhrnně řečeno, budování „vysoké“, učené roviny vyjádření. Čapkův nezralý publicistický debut se tak stává malou předzvěstí suverénnosti a virtuozity příštích let.

(2) Čapkův první článek, výše probíraný, byl jen epizodním vystoupením; jeho soustavná publikační činnost počíná na sklonku roku 1907. V červenci 1907 se do Prahy z Brna přestěhoval Karel Čapek. Přichází období intenzivní společné tvorby – během poměrně krátké doby se Čapkové prosazují řadou drobných literárních a publicistických textů (v souladu s naším tématem se dále soustředíme na publicistiku).

Nástup se uskutečnil – bezpochyby díky zprostředkování švagra Františka Koželuky – v moravských kulturních časopisech. První společně podepsaný článek, referát *XXIII. výstava Spolku výt. umělců Mánes v Praze* [2], byl otištěn v listopadu 1907 v *Moravskoslezské revui*, vydávané v Ostravě. Od března 1908 začali Čapkové pravidelně přispívat do časopisu *Snaha*, jenž nahradil v posláním orgánu Moravské strany pokrokové zaniklý *Moravský kraj*; do prosince 1908 zde uveřejnili (hlavně v rubrice *Fejeton*) na dvacet textů různého rozsahu. Zároveň pokračovala (do poloviny roku 1910) spolupráce s *Moravskoslezskou revui* a několik úvah a referátů se objevilo rovněž v brněnské *Ženské revui*.

Od roku 1909 pronikají bratři Čapkové také do časopisů pražských. Jejich texty pravidelně otiskoval nově vzniklý *Horkého týdeník* a pak jeho pokračovatel čtrnáctideník *Stopa*, jež redigoval opět Karel Horký (v obou časopisech Čapkové obstarávali rubriku výtvarného umění). Čapkovské příspěvky začal publikovat také týdeník *Přehled*. V průběhu

několika let (1907–1910) vzniklo značně obsáhlé a svou povahou vyhraněné publicistické dílo.¹³

Naprostá většina společných publicistických prací bratří Čapků¹⁴ je věnována výtvarné problematice; převážně to jsou referáty o pražských výstavách, dále se objevují recenze knih o výtvarnictví a různé drobnější úvahy. Čapkové si přitom všímali celé velmi rozsáhlé oblasti výtvarných jevů – malířství, kresby a grafiky, sochařství, architektury i užitého umění (knihy, různé umělecké předměty); zabývali se též např. specifikou lidového umění. Jiné sféry umění a kultury (literatura, divadlo, film) jsou zastoupeny mnohem méně; zřetelné rozšíření tematického záběru mimo výtvarnictví, k němuž dochází v roce 1910, se stává určitou předzvěstí konce periody spoluautorství.

Úzká vzájemná spolupráce bratří Čapků je nesporně jevem velmi zajímavým, ale stává se také zdrojem pochybností a potíží při výkladu společně podepsaných textů. Vynořuje se zde nejedna otázka: Kam dané práce přiřadit? V jakém kontextu je probírat? Je možno nějak stanovit Karlův a Josefův podíl a vzhledem k němu společné texty zahrnout do rámce díla každého z nich? Jako celkem přijatelný se v první chvíli jeví předpoklad, že Josefovi jako kandidátovi malířství lze přisoudit ty příspěvky a části příspěvků, jež jsou zaměřeny na konkrétní výtvarné otázky, a Karlovi jako „vzdělanci“, studentu klasického gymnázia a pak filozofické fakulty, přísluší autorství obecnějších výkladů a úvah.¹⁵ Při důkladnějším pohledu se ovšem zmíněné rozlišení ukazuje jako značně hrubé a statické a především jako zcela spekulativní, naprosto nedoložené. Bratři Čapkové totiž vždy naopak zdůrazňovali nedělitelnost a nerozložitelnost svých společně podepsaných prací, to, že individuální přínosy jsou pevně a nepostřehnutelně propojeny. Zdá se, že jediným náležitým přístupem je respektování tohoto stanoviska: Společné práce vstupují ve svém úhrnu jak do souboru díla Karlova, tak do souboru díla Josefova. Zabýváme-li se Josefem Čapkem, máme právo tyto texty plně pojmout do Josefovy tvorby.¹⁶

¹³ Srov. Bibliografii Karla Čapka (1990, s. 36–50). Podrobné bibliografické údaje o pracích uveřejněných na Moravě uvádí Pavla Pečinková (1981, s. 66–69). Většina textů z moravských i pražských kulturních časopisů byla přetištěna v novém vydání spisů Karla Čapka (*O umění a kultuře I*. Praha 1984).

¹⁴ Byly zpravidla podepsány slovy *Bratři Čapkové* (případně *Bratří Čapkové*) nebo zkratkou *B. Č.* Některé texty vyšly bez podpisu, ale jejich autorství se až na malé výjimky nejeví jako sporné.

¹⁵ Tak Július Pašteka (1976, s. 333) tvrdí, že autorem společně podepsané stati *Biograf* [20] je Karel Čapek, protože Karel „bol z bratskej dvojice teoretickým intelektom“.

¹⁶ Takto postupuje Jiří Opelík při rozboru společných literárních prací (1980, s. 17–44 aj.).

Vzájemná spolupráce ve sledovaném období zcela zastínila samostatnou publicistickou produkci obou bratří. Jako výlučný výtvar Josefa Čapka jsou prezentovány pouze dva krátké výtvarné referáty otiskované roku 1908 ve *Snaze* (jsou podepsány J. K. Čapek – K. je zkratka za *Karel*, což bylo Josefovo druhé křestní jméno). Prací podepsaných jen Karlem je poněkud více (objevuje se u nich jméno K. J. Čapek nebo šifra K. J. Č.). Některé z nich jsou přitom zjevně spjaty se „společnou dílnou“ (příspěvky uveřejňované v průběhu roku 1910 pod šifrou K. J. Č. v *Moravskoslezské revui* jsou většinou zestručněnými, příp. jinak upravenými verzemi společných referátů publikovaných ve *Stopě*), jiné jsou skutečně samostatné (jde hlavně o literární recenze otiskované ve *Snaze*).

Sklonek roku 1910 pak přináší naprostý obrat situace. Perioda dominance společné publicistické činnosti se náhle uzavírá.¹⁷ Nadále se každý z bratří Čapků – i při často značné shodě názorů – publicisticky vyjadřuje jen za svou osobu; společně podepsané texty jsou občasnými výjimkami. (Jako předěl zde vystupuje začátek pobytu obou bratří v zahraničí – Josef odjel v říjnu 1910 na studijní cestu do Paříže, Karel rovněž v říjnu 1910 odcestoval do Berlína, kde absolvoval jeden semestr na tamní filozofické fakultě, a potom následoval bratra do Paříže.)

(3) První společné výtvarné referáty, publikované v letech 1907–1908, představují v porovnání s debutem Josefa Čapka v *Moravském kraji* výrazně novou kvalitu. Jak jsme už naznačili, namísto jisté neumělosti nastoupila suverénnost a virtuozita. Tato suverénnost a virtuozita se ovšem často prosazuje na úkor tématu a za cenu oslabení funkcí, které by časopisecký referát měl plnit (především by měl poskytovat věcné informace a podávat hodnocení). Obdobný sebevědomý nadhled, který někdy vede k přílišnému vzdálení od předmětu, jenž má být probírán, charakterizuje i první články o různých výtvarných otázkách.

Výtvarné jevy se totiž mnohdy dostávají do pozice pouhého východního bodu, materiálu, který umožňuje demonstrovat obratnost a vynalézavost autorů v užívání jazykových prostředků i v budování celkové textové výstavby a prezentovat v brilantních tvrzeních hloubku a rozsáhlost jejich znalostí (zpočátku jsou ovšem tato tvrzení zjevně převzatá a odvozená¹⁸); od konkrétních prvků se odvíjí řetěz subjektivních impresí a subjektivních asociací. Celkově se způsob vyjádření v těchto

¹⁷ Ve sféře umělecké slovesné tvorby pokračovala ovšem vzájemná spolupráce až do dvacátých let.

¹⁸ Pavla Pečínková (1981, s. 61) poukázala na to, že formulace bratří Čapků v jejich prvním společném výtvarném referátu [2] jsou bezprostředně závislé na stanoviscích F. X. Šaldy publikovaných ve výstavním katalogu.

pracích jeví jako výrazně verbalistní, dekorativní a literární (ve smyslu užívání prostředků příznačných pro literární díla).

V textech se objevují značně různé, i vzájemně protichůdné prostředky a postupy; všechny se ovšem svým způsobem podílejí na výše naznačeném celkovém ladění těchto textů. Povšimneme si alespoň některých z nich.

Syntaktická stavba na první pohled nevystupuje příliš do popředí, přesto však získává závažné úlohy. Mnohé větné celky se vyznačují velmi prostým a přehledným uspořádáním; někdy se v celém odstavci nevyskytne jediná vedlejší věta. Povahy syntaxe se zde jeví jako signál obecného postoje k probíraným otázkám: v centru pozornosti nestojí uvažování, dokládání, hledání možných souvislostí, ale poznatky jsou suverénně kladeny před čtenáře, který – sugeruje se – nemá možnost cokoliv namítnout.

Pro své knihy volil Egyptan nejbělejší papyrus z Edfú, krásnou žulu libyjských skal; Řek dával přednost zvláště jemné kůži oslů cilických. Gotičtí umělci dali si záležeti na pergamenu šarlatovém se zlatými písmenami, na pergamenu žlutém s písmem stříbrným. Humanisté tiskli na překrásných papírech holandských a italských [3, s. 21].

Základním fondem impresionismu je barva a světlo ve všech svých půvabných konsekvencích [8, s. 42].

Nalézáme ovšem i postup zcela protikladný: velmi rozsáhlé souvětí, jež je pro velké množství rozvitých větných členů (mj. nesčetné přívlasky) syntakticky i významově přetíženo a jež vytváří zvláštní, nepřehlednou, ale přitom bezpochyby působivou strukturu:

Jest nám potěšením konstatovati, že evangelista z Chýnova celebruje kuriózní uměleckou mši v ponuré parádě gotických zdí svatomartinského kostelíka, jenž po svých rozmanitých osudech, byv šantánem i skladištěm, vrací se takto zase k posvátným účelům jakožto mystický rámeček prorockých vidění a apokalyptických tezí p. Bílka, nebeského zasvěcence, který s vypočítavostí výmluvného kazatele a teologického stratéga dobývá se na mystické struny naší nesmrtelné duše téměř pohrobní náladou starého chrámu se zejícími kryptami, scénickými draperiemi zpuchřelých mešních ornátů, kasulí a štól, tímto sugestivním aparátem a drastickou scenerií, obmyšlenou k svedení pozitivních myslí dnešního obecnstva [5, s. 27].

Syntaktická stavba tu má evokovat patos výtvarných děl Františka Bílka, jejich mystické směřování vzhůru. Příznačně se tu ovšem uplatňuje další významný rys prvních prací bratří Čapků – to, co bylo navozeno na syntaktické rovině a zčásti lexikálně, je jinými lexikálními prostředky zpochybňováno a zlehčováno, patos je rozrušován ironií i přímými poukazy na chtěnost, vypočítanost Bílkova postoje. A aby byl záměr jasný, pokračuje se ve zjevně ironickém tónu:

Ví bůh, my nikterak se nechceme dotýkati dogmatických fantazií a náboženských zjevení p. Bílkových, kterým rozumí on, p. Březina a poněkud i mladí pánové ze Svazu československého studentstva [5, s. 27].

Vraťme se ale k syntaktickým otázkám: Nejnápadnějším syntaktickým rysem sledovaných textů bezesporu je zvláštní důraz na paralelnost v uspořádání prvků větných celků, na přiřadování, souřadné připojování. Texty oplývají rozsáhlými výčty, v nichž se autoři snaží nashromáždit co nejvíce nových, nezvyklých a překvapivých charakteristik určitého jevu, postupně jej nazírat z mnoha různých úhlů, uvést maximum synonym a kvazisynonym. Výčty umožňují demonstrovat vyjadřovací dovednost, vtipnost, vynalézavost, která je vždy schopna přidat do řady, v níž zdánlivě už bylo uvedeno vše, další element:

Svatý duch humoru v podobě ohnivého jazyka sestoupil na tyto obratné lidičky, mluvící všemi jazyky, kavárenským bonmotem, žargonem uličníků, frivolní prostořekostí holek, galantmií vykřičených míst, salonním espritem, hyperbolami mluvku, svůdností bonvivánů, řečí Cyrana i Marata, blasfemií, nadávkou gamina, stylem džentlmenů, vypláznutím jazyka, rétorickými figurami a apoštolskou přesvědčivostí hlasatelů veselého evangelia z pozeňnané země pařížské [6, s. 30–31].

Zmíněnému zaměření odpovídá také sklon k hromadění vtipných aforistických definic, resp. pseudodefinic, často paradoxních a střetajících se navzájem; z jejich sledu by podle záměru autorů mělo v obrazné rovině, nezatížené jevovými podrobnostmi, vyplynout to, co je podstatné:

Karikatura jest přesné, až opovážlivé postřehnutí reality, zachycení detailu, gesta a pózy s překvapující živostí a bezprostředností, ne realita, ale přetrumfnutí reality, pravda vyjádřená tak hyperbolicky, že se stává lží, pravda vyslovená s podezřelým přízvukem a pořouchlým úsměvem, že jí nevěříme, lež podstrkovaná s nevinným výrazem pravdomluvnosti, ironická travestie života, pravda nehorázně vyslovená, blasfemické parodování skutečnosti, vážná sentence výtvarná akcentovaná triviálně, umělecký bonmot, malířský paradox a briskně prohozená duchaplnost.

Karikatura jest levoboček umění, dítě zlomyslné divoženky, podvržené do kolébky matky a kojitelky Umění [6, s. 31].

Nemenší důležitost získává celková povaha užívaných lexikálních prostředků a dílčích významových útvarů, jež jsou těmito prostředky budovány.

Nápadně se tu uplatňuje rovina „vysoká“, signalizující ve vztahu k autorům jejich vzdělanost a učenost, ve vztahu k probíraným otázkám jejich závažnost až vznešenost. V textech se opakovaně setkáváme s výrazy cizího původu, nejednou méně známými a někdy vysloveně exkluzivními, a také s obraty, jež mají charakter citátových výpůjček (před-

vším z latiny): *alura, celebrovat, examinovat, harmonia naturalis, homo novus, krucifikace, saduceus, synedrium* atd. Objevují se i obsáhlejší citáty, opět zejména latinské, pocházející z antiky i z pozdějšího období. Vztah k antické kultuře je ovšem prvořadý: metaforicky je zmiňována Arkádie, asfodelová louka, eleuzínská mysteria, Pýthie, věk Saturnův apod.; bohyně Athéna je tentokrát obdařena přívlastkem *Artifex*, tj. „obratná, dovedná“; Mikoláš Aleš je označen za „vlastního syna české Kybely“.

Navozenou rovinu vyjadřování ale opět narušuje působení velmi často přítomné ironie. Někdy je odkaz na antickou kulturu bezprostředně konfrontován s výrazem zařazujícím se do zcela odlišného kontextu (Athéna *Artifex* je dále charakterizována nářečním slovem *děvčice*), jindy textové okolí zřetelně signalizuje, že místo pozitivních hodnot jsou ve hře hodnoty protikladné:

Pan *Hynais*, vzácný Olympan, zajisté podává nám kvintesenci krásy liniové, docela bezvadné, ideální, kanonické krásy, upravené na chutných podpouštkách¹⁹ a jemných marmeládách své bohaté palety [7, s. 41; zvýraznili Č.].

Na utváření „vysoké“ vyjadřovací roviny se podílí také hojná hudební metaforika, jež má postihnout povahu tvorby některých výtvarných umělců. Jde tedy o metafory synestetického charakteru, které převádějí vjemy jednoho smyslu (zde zraku) na vjemy smyslu jiného:

Je viděti, že této chorální hudbě učil se [Otakar Nejedlý] u Slavíčka, ale na strunách svého učitele dovede hráti vlastní symfonie a bohaté koncerty se škálami mnohdy širšími, ve vysokých klíčích a s nepopíratelně nervnějším tempem, než preluduje Slavíček [4, s. 25].

Jeho [Antonína Chitussiho] spinet nemá mnoho strun, zvučí jen na černých klávesích v těžkých, zasmušilých akordech a s tklivou jednoduchou melodií tmavých griegovských etud s nepopíratelně českým přízvukem [7, s. 38].

Jiné příznačné okruhy obrazných vyjádření se naproti tomu zřetelně umísťují „dole“, takže v textech vzniká nápadná významová polarita. Autoři nejednou metaforicky užívají výrazy spjaté s hospodářským podnikáním – zvláštní náklonnost projevují k termínům označujícím změny kurzu cenných papírů na burze (*baisse, haute*). Pozornost však vzbuzuje především další sféra: Umělecké jevy bývají vztaženy k jevům „přízemně“ hmotným, tělesným, fyziologickým; vzhledem ke své nezvyklosti získávají tyto formulace platnost drastických emocionálních odsudků:

¹⁹ Podpouška je „nakyslá pikantní omáčka k úpravě hl. bílého masa“ (Slovník spisovného jazyka českého).

Dnešní knihy jsou potištěné papírové hadry – určené méně pro bibliotéky než pro klozety [3, s. 22].

Sumárně vzato (...), bez hašišových potratů umělců-koket s neplodným lůnem a nápadným chováním vystavují zde rozumní umělci [4, s. 24].

Vystavuje homo novus Kubín, který v křečovitě neplodnosti dává to, co snědl ve francouzské kuchyni [4, s. 26].

Zastíněna efektními exhibicemi, zůstává skutečně výtvarná problematika v podobě nepřilíš rozvinuté. Umělci a díla bývají charakterizováni velmi stručně, často jen jedním nebo několika slovy; základem vyjádření nejednou je okamžitý dojem. Charakteristiky vyvolávají u čtenáře zpravidla jen značně mlhavou představu a nestačí k dostatečnému odlišení tvorby jednoho umělce od tvorby umělce jiného:

Jsou všichni zruční a plní ducha, ať je to Galanis, jenž glosuje své elegantní ženy ironickým úsměvem dandyho, ať je to cynický Poulbot, jenž s lucernou výtvarného Diogena hledá své lidi v peleších a podezřelých ulicích bídy a neřesti, nebo studený Fabiano, delikátní a něžný, jehož nahoty jsou nevinně ideální a sladké, nebo Gosé, španělský a vilný, Cardona, tento výborný kreslíř téměř distingovaný a vážný, vášnivý Villemot, drastický, perverzní a hořký jako jedovatý kořen, hašišový Léandre, jehož karikatury nevázaně třestí podle starých tradic, Markus, jehož obrázky volají až do nebe silným tenorem svých oranžových barev, Caran d'Ache, jadrný přítel uniformy, Pourriol, jenž chodí na své veselé lovy k námořníkům a do Maroka (...) [6, s. 32].

Nejednou se Čapkové spokojují s vtipným a působivým, ale neurčitým, málo obsažným aforismem („umění Gauguinovo je sen o čisté krásě“, [2, s. 12]), či s volným proudem asociací (srov. hudební metafory).

Při hodnocení výtvarných děl vystupují do popředí jednoslovné „nálepky“ typu *dobry, výborný, solidní, poctivý, okouzlující* na straně jedné, *suchý, nezáživný, studený* na straně druhé. Na vrchol hodnotové hierarchie se Čapkům dostávají takové kvality jako *rozumnost, uvážení, ukázněnost, procítěnost*, pojímané ovšem velmi obecně a zcela vágně:

Vystavená díla jsou větším dílem práce vskutku rozumné a vážné, svědčící o dobré kázně české tvorby a řádné, poctivé ekonomii umělecké produkce (...).

Znameníť votivní kousek svědomitého umění, vroucně procítěného a rozumně uváženího (...) [4, s. 24, 25].

Autoři rozhodně odsuzují a suverénně ironizují konzervativní akademické malířství, přitom ale zatím nestojí na pozicích nastupujícího umění moderního. Největšího uznání se dostává tvůrcům, jejichž výtvarné koncepce jsou zakotveny ještě v umění devatenáctého století (Antonín Slavíček, Max Švabinský). Naproti tomu dosti rezervovaně

komentovali Čapkové druhou výstavu tzv. Osmy, malířské skupiny, jejíž působení představuje počáteční bod vývoje moderního českého výtvarného umění.²⁰ Malířství Osmy se Čapkům jeví jako příliš intelektuální a psychologické a málo výtvarné, ztvárňující nikoli hmotu, ale myšlenku:

Syntetik dnešku odpovídá za svou vlastní duši; je spíše mluvčí než malíř, maluje psychologické traktáty, interní svět ohraničený čtyřmi lebečními kostmi (...); syntetik spisuje své obrazy, sází barvu jako literu a čáru jako notu, maluje mozkiem a teorií (...) [8, s. 45].

Publicistické texty bratří Čapků z let 1907–1908 tedy charakterizuje na jedné straně suverénnost a efektnost výrazová a na druhé straně nevyhraněnost ve sféře myšlenkové (pouze pocitové a značně vágní hodnocení, absence teoreticky podložené koncepce).

(4) V první polovině roku 1909 se těžiště publicistické práce bratří Čapků přesunuje do pražského prostředí. Nastává druhá a závěrečná etapa společné tvorby, v níž se výše zmiňovaný nepoměr mezi způsobem vyjádření a myšlenkovou stránkou textů postupně oslabuje a vyrovnává. Čapkové se vzdávají jisté formulační svévolnosti, nápadnosti za každou cenu, mizí snaha o maximálně efektní, ozvláštňený projev. Zároveň autoři stále zřetelněji vystupují jako poučení a uvážliví kritici, kteří uvádějí svá hodnocení na základě popisu a rozboru a své soudy podpírají argumenty.

Jazykový výraz směřuje ke klidným kultivovaným formulacím; převládají delší, pečlivě vybudované větné celky, které slouží k podání promyšleného výkladu, v němž se do popředí dostávají vzájemné vztahy jevů, zejména vztah příčinnosti:

Neboť je to právě obecnstvo, k němuž grafika směřuje jakožto umění jistou měrou aplikované, více praktického určení a velice schopné života, stojící na přechodu mezi vysokým uměním a uměleckým řemeslem, tedy schopné, aby promlouvalo k publiku více zblízka než mnohé jiné obory umění [12, s. 93].

Začíná se soustřeďovat pozornost na podobu konkrétních výtvarných děl, jež v dřívějších pracích byla většinou jen neurčitě naznačena povšechnými charakteristikami nebo zcela zanikala pod trsy osobitých metafor a aforismů.

V některých referátech z roku 1909 se ještě setkáváme se záznamem nespecifikovaného subjektivního dojmu, současně se ovšem prosazuje zvýšení věcnosti a informativnosti:

²⁰ Členy Osmy v době druhé výstavy byli Emil Filla, Bedřich Feigl, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willy Nowak, Antonín Procházka, Vincenc Beneš a Linka Scheithauerová-Procházková.

Metzner vystavuje dvě mocné jízdecké figury pro pomník bitvy národů u Lipska, stroze monumentální a pyšné, architektonicky pojímané. Powolnyho majoliky jsou co nejrokošnější, okouzující svým dekoračním půvabem [10, s. 81].

Jinde můžeme sledovat určitou konkurenci mezi směřováním k popisu exponátů a tendencí ozvláštňovací, kladoucí důraz na nečekanost a neobvyklost asociací:

Vedle Meštoviče dva apoplektičtí Kristové Bílkovi (...) získávají svým posvátným neklidem, jenž tuhne v extatické zmrazenosti slavnostního vizionáře, a dvě Evy Štursovy jsou dvojnásob milé svým formálním klidem, až primitivním, těžkým klidem archeologických vykopávek a tahitských fetišů, svůdně maskujícím moderní tvář výtvarného dandysmu [11, s. 83].

V řadě textů ze sklonku roku 1909 a z roku 1910 zaujímá pak úsilí o výstižné představení výtvarných děl, o zachycení jejich celkového rázu a odhalení jejich příznačných rysů, značně důležité místo:

Z pytlové tkaniny, motouzů a konopí, kožené aplikace, trochu brokátu a hedvábných a zlatých nití sestavuje [Ory Robinová] dekorace neskonale tiché a tlumené, koloritu destilovaného sítem melancholie, dekorace napuštěné náladou bledosti, čistoty a krásné poklidnosti [13, s. 104].

Na rozdíl od svých zralých pláten pozdějších, kde kněte [Antonín Slaviček] krajinu přímo z barvy, zde své prospekty velmi pečlivě kreslí, koloruje a modeluje a utužuje krajinný profil až k jisté tvrdosti forem (...); jeho příroda zůstává ještě neživá a nehybná, tedy nefyzická, a traktace postrádá doposud vši spontánnosti [18, s. 125–126].

Vidíme, že vedle prvků věcných zůstává obrazné vyjadřování, nejde však už o volné exhibice. Užívané prostředky – synestezie (*tichá dekorace, tvrdost forem*), vztahování rázu předmětů k duševním stavům – tu plní zcela zřejmou funkci: mají výtvarné dílo evokovat, mají působit tak, aby se dílo před čtenářovým „vnitřním zrakem“ vybavilo zřetelněji a bezprostředněji, než by toho mohl docílit pouze věcný popis.

Čapkovi jsou ovšem v této době schopni i zcela odborného postižení malířské techniky:

O samotě stojí *Braque*, jenž vycházející od Cézannea se od něj podivně odchyluje a vyjadřuje předmět – proti intencím směru – nikoliv jako stereometrické těleso, nýbrž jako planimetrickou formu [16, s. 117; zvýraznili Č.].

Další příznačnou složkou textů bratří Čapků z let 1909–1910 je zdůraznění vývojových aspektů. Autoři se snaží jednak odlišit vývojové fáze v tvorbě umělců, o nichž píše [15, 18], jednak zařadit jejich dílo do širšího vývojového kontextu – hledají vlivy, které na umělce působily, a také naznačují místo daných umělců ve vývojovém proudu [14, 17].

Za zvlášť závažné je pak třeba považovat to, že se začíná objevovat i teoretická reflexe, úsilí o zobecnění vývojových tendencí soudobého umění. V souvislosti s pražskou výstavou francouzských Nezávislých (André Derain, Kees van Dongen, Maurice Vlaminck, Georges Braque aj.) v roce 1910 Čapkovi uvažují o základních rysech charakterizujících nové umění a dospívají k označení neoklasicismus, které volí vzhledem k tomu, že toto umění „chce býti regulováno a sepjato, podřízeno logice a tvárným zákonům“ a v jeho směřování se projevuje „postup a rozvíjení výtvarné kázně“. Přitom se ovšem autoři v této době k vyhraněně modernímu výtvarnému výrazu ještě staví značně rezervovaně (Braque je pro ně „spíše bizarní než vážný“) [16, s. 115 a 117].

(5) V době svého pařížského pobytu Josef Čapek znovu vystoupil – po letech autorské spolupráce – pouze pod svým jménem. Do týdeníku *Přehled* zaslal dva příspěvky informující o francouzském kulturním životě; první se týká výstavy fauvisy Keese van Dongena [21], druhý projektu velké výstavy francouzského dekorativního umění [22]. Zaměříme se na zprávu o van Dongenově výstavě. Můžeme v ní spatřovat reprezentanta konce Čapkova přípravného období.

Referát začíná poukazem na již známou skutečnost, poznámkou o účasti van Dongenových obrazů na pražské výstavě Nezávislých, a v souvislosti s tím stručnou úvodní charakteristikou jeho tvorby; do popředí se nejprve dostává stránka impresivní:

Působil tam van Dongen mezi všemi dojmem nejspontánnějšího malířského temperamentu, nadaného obzvláštní snadností a smyslností.

Následující otázka po van Dongenově postavení v kontextu soudobého francouzského umění se stává podnětem pro výklady o povaze van Dongenovy malby. Čapek už dokáže podat důkladný a jemný rozbor odborných výtvarných problémů – zaměřuje se hlavně na významové zatížení barvy a na malířovu metodu barevné kompozice; popis je přitom spojován se zřetelným hodnocením:

Opakujeme, že van Dongen maluje především komediantky a holky, smyslné umělé projekty, a že jich nemaluje v poli reality, nýbrž v poli vášně, na purpurových a černých pozadích, jak rostou z imaginární tmy ostrými, dráždivými barvami (...), barevný systém, jehož užívá, (...) stává se téměř symbolickým prostředkem označovacím, v jehož ansámblu zelená znamená jedovatost (...), modrá nebe, červená erotiku atd. A tak by bylo možno označit i oněch pět nebo šest jasných nemíšených barev, jichž užívá Dongen k vybavení ženské arabesky na ploše obrazu a které jsou sestavovány na základě nejjednodušší harmonie nebo protikladu, to jest s nejsnadnější a nejpovrchnější barevnou kompozicí (...).

Jemu se jedná o to, aby prostředkem barevných intenzí a kontrastů vybavil těleso prostorově z pozadí co nejsmyslněji a nejdráždivěji, buď již ostrým vložením barev do sebe,

nebo pomalou krystalizací nahého tělesa z barevného pozadí, nebo ještě jednodušeji aplikací široké tmavé kontury nebo veliké světlé nebo tmavé skvrny v pozadí, z jejíhož středu pak figura vystupuje jakožto z fiktivního, nehloubkového prostoru.

Rozbor zásad, podle nichž jsou obrazy utvářeny, pak poskytuje bázi pro vymezení van Dongenova poměru ke snahám nového umění, pro určení jeho vztahu k vývojovému směřování:

Jeden z nejmalířtějších temperamentů mezi svými vrstevníky, kolísá Dongen mezi karikaturou a opravdovým malováním. Před karikaturou ho ochraňuje jeho podivuhodná smyslnost a příliš fyzická radost z figur, od vážného malování ho zdržuje snadný a temperamentní sklon ke „kýči“; a tak je Kees van Dongen figura celkem osamocená, naprosto vágně a nesolidně připojená k moderním malířským snahám a vůbec nepřipojená k pokroku, ať již hledáme pravý pokrok v kterékoliv krajině dnešních malířských tendencí.

S propracovaností kompozice referátu se spojuje dobrá úroveň jazykového vyjádření. V referátu převládají obsáhlejší souvětí, jež slouží k slovesnému postižení dost komplikovaných jevů a vztahů mezi nimi (srov. výše). V kontrastu k těmto souvětím se objevují krátké řečnické otázky, které dynamizují text, upoutávají čtenářskou pozornost a umožňují vytknout témata, na něž se výklad bude dále soustřeďovat:

Také teď ho vidíme, že z přílišné lehkosti maluje často opravdové „kýče“, ale vedle toho, jaký je jeho obsah? Jaká je jeho barevná kompozice [21, vše s. 576]?

Přípravná fáze Čapkovy publicistiky tedy skončila. Nastává nová etapa jeho působení, charakterizovaná výraznou účastí v boji za prosazení moderního umění. (Také v oblasti Čapkovy tvorby malířské se v tomto čase uzavíralo přípravné období – jako důkaz může sloužit např. obraz *Kinského zahrada* z roku 1910.)

V boji za moderní umění □ (1911 - 1914)

(1) Rozhodující události se odehrály ještě v době Čapkova pařížského pobytu (na který v červenci 1911 navázala krátká cesta do Španělska). Střetnutí mezi tradicionalisty a zastánci nových uměleckých směrů ve Spolku výtvarných umělců (SVU) Mánes vyvrcholilo v první polovině roku 1911 odchodem modernistů, kteří pak založili vlastní samostatné sdružení, Skupinu výtvarných umělců. Do Skupiny vstoupila část příslušníků bývalé Osmy i další mladší umělci, mj. malíři Emil Filla, Vincenc Beneš, Antonín Procházka, Václav Špála, sochař Otto Gutfreund, architekti Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol a Pavel Janák, ale také někteří spisovatelé, umělečtí kritici a hudebníci. Josef Čapek se stal členem Skupiny spolu s bratrem Karlem hned po svém návratu do Prahy na konci července 1911 a byl také pověřen – jako píšící výtvarník, resp. jako malující slovesný tvůrce – redigováním připravovaného časopiseckého orgánu Skupiny, *Uměleckého měsíčníku*. O Čapkově postoji k tomuto úkolu podává zajímavé informace dopis, který poslal začátkem srpna 1911 své pozdější manželce Jarmile Pospíšilové:

Udalo se tedy to, že jsem byl o poslední schůzi obdařen úlohou redaktora tohoto časopisu; ujišťuji Vás, že jsem po takovéto hodnosti nikdy netoužil a že mi toto zodpovědné důstojenství přichází značně nevhod, protože jsem si již dříve umínil věnovati se pouze vlastní práci. Prozatím jsem musel volbu přijmout z důvodů čistě praktických a z ohledů vůči svým přátelům a těším se jedině tichou nadějí, že ve skupině mých přátel najdou se někteří, kterým moje redaktorství nebude úplně vhod; těmto bych byl velice zavázán za to, kdyby se jim podařilo dokázati, že nemám k této důležité pozici dosti kvalifikace (...). Posudte sama: jako redaktor jsem nucen 1. vystavovati se všem možným a nehloupějším útokům takového Kalvody,²¹ všelijakých žurnalistických hub, lidí z Mánesa a vůbec kohokoliv, komu se zachce; 2. stejně nebezpečí riskuji u mnohých lidí z vlastního tábora; 3. jsem zodpovědný na všechny strany, většinu svého času musím věnovat povinnostem,

²¹ Alois Kalvoda (1875–1934), malíř zřetelně konzervativního zaměření, odpůrce avantgardního umění.

o které bych nikdy jinak nestál; 4. všechny svoje povinnosti musím vykonávat zadarmo a musím ještě ručiti přiměřenou částkou za schodek, který by eventuelně časopisu mohl vzniknout, což je více než pravděpodobné; 5. atd. atd. Tož prozatím (...) píšu denně spoustu dopisů, sháním spolupracovníky, počítám, kalkuluju, potácím se ze schůze do schůze, řečním, podávám návrhy, zkrátka dělám vše, co se v podobných příležitostech má dělat.

Jistě tyto věci nebyly nikdy mou ctižádostí a nyní budu nucen hledět, abych zde něco vykonal – třeba na úkor všemu, co je mi na světě bližší a milejší (...) (Dvojitý osud, 1980, s. 59–60).

Redakční působení v *Uměleckém měsíčníku* nepředstavovalo tedy pro Josefa Čapka věc neproblematickou: značné pracovní zatížení mělo negativní vliv na jeho vlastní tvorbu, byl nucen vykonávat činnosti, jež neodpovídaly jeho duševnímu založení, a v neposlední řadě místo alespoň skromného stálého zajištění hrozila zde naopak finanční rizika. Tím, že nepřilíh vďěčný úkol přijal, manifestoval Josef Čapek své uvědomělé přimknutí k snahám o rozvoj moderního českého umění, své zapojení do proudu výtvarné avantgardy. (V Čapkově malířském díle se tato orientace v plné míře projevila až o něco později – první kubizující a kubistické obrazy pocházejí z roku 1912.)

Redigování časopisu věnoval Josef Čapek mnoho času a sil. *Umělecký měsíčník*, jehož první číslo vyšlo v říjnu 1911, se stal široce zaměřeným kulturním časopisem, který se zabýval jak starším, tak (zejména) novějším výtvarným uměním ve všech jeho složkách a vedle toho sledoval situaci v dalších uměleckých oborech (literatura, divadlo, hudba) a uveřejňoval i literární příspěvky; textovou část doplňovaly rozsáhlé obrazové přílohy. Čapek – i když ve výše citovaném dopise Jarmile Pospíšilové prohlásil: „Já budu do časopisu psáti nejméně, což je naprosto přirozené; řeklo by se, že svého práva zneužívám“ (Dvojitý osud, 1980, s. 61) – uveřejnil v *Uměleckém měsíčníku* řadu publicistických prací; nejobsáhlejší a nejzávažnější z nich je informativní stať *Postavení futuristů v dnešním umění* [27], dále se tu objevil jubilejní medailon o malíři Józovi Úprkovi [24] a různé drobnější příspěvky věnované událostem ve výtvarném životě, výstavám a novým knihám o výtvarnictví. Čapek zde otiskl také několik úvah o literatuře [25, 26] a povídku *Živý plamen* (J. Čapek, 1911–1912), po letech autorské spolupráce první samostatně podepsané beletristické dílo.

Čapkovy texty vycházely v průběhu celého prvního ročníku *Uměleckého měsíčníku*, jeho redakční působení však skončilo už s šestým číslem v březnu 1912. Sedmé číslo pak přineslo redakční poznámku, v níž bylo místo Josefa Čapka omylem uvedeno jméno jeho bratra, který do časopisu rovněž přispíval:

Dosavadní redaktor Uměleckého měsíčníku Karel Čapek nastoupí studijní cestu; proto tímto číslem převzali redakci Pavel Janák a František Langer.²²

Studijní cestou byla bezpochyby míněna Čapkova druhá návštěva Paříže. Plánoval ji opravdu už na jaře 1912, k realizaci však došlo až v říjnu; v Paříži přitom pobýval – společně s architektem Vlastislavem Hofmanem – pouze necelé tři týdny. Nedlouho po návratu potom Josef Čapek spolu s bratrem Karlem, Vlastislavem Hofmanem, Josefem Chcholem a Václavem Špálou ze Skupiny výtvarných umělců vystoupil.

Po letech vysvětloval Josef Čapek neshody ve Skupině a svůj odchod z ní především osobními důvody – nevhodným poručnickováním Emila Filly a jeho stoupců; ve Skupině prý „nebylo žádného podstatného ideového rozporu“ [114, s. 719]. Nepochybně však dominantní úlohu měly právě rozdíly ideové, krystalizace odlišných koncepcí moderního umění. Zatímco Filla spolu s Vincencem Benešem vyzdvihoval dílo vůdčích představitelů nového malířství, Pabla Picassa, Georgete Braqua a André Deraina, do pozice vzoru a prosazoval názor, že domácí tvorba má vycházet z toho, k čemu tito umělci dospěli, Čapkovo pojetí modernosti, které se v této době utvářelo, bylo značně širší, dynamické a nedogmatické (o tom podrobněji níže). Při převládnutí fillovsko-benešovské orientace nebylo už pro Čapka a také pro další umělce a publicisty v *Uměleckém měsíčníku* a ve Skupině místo (srov. Opelík, 1980, s. 74).

Na sklonku roku 1912 vstoupil Josef Čapek i jiní bývalí příslušníci Skupiny do SVU Mánes, od něhož se Skupina před poměrně nedávnou dobou odloučila; znovu se tak v Mánesu posílila možnost konfliktů mezi starými a mladými, resp. – přesněji řečeno – mezi zastánci tradicionalismu a zastánci modernosti. Čapek byl pověřen, aby spolu s historikem umění Antonínem Matějčkem redigoval spolkový časopis *Volné směry* (tentokrát už za redakční práci začal dostávat stálý honorář 100 korun měsíčně), a v únoru 1913 byl zvolen do výboru Mánesa.

Ve *Volných směrech* se Čapkovo jméno objevuje od prvního čísla sedmnáctého ročníku, jež vyšlo koncem roku 1912. Čapek se redakční činnosti opět věnoval s velkou energií. Jeho hlavním úkolem byla péče o rubriku Kronika, na podobě časopisu se však podílel značně výrazněji. Ve zmíněném ročníku *Volných směrů* je Čapkem podepsáno jedenáct příspěvků a k nim přistupuje řada nesignovaných drobných textů (Čapek je tak zastoupen nejvíce ze všech autorů); uveřejnil zde různé úvahy, glosy, výstavní referáty a recenze, ale také dvě důležité stati, *Bázeň před Evropou* [31], poukazující na nutnost neuzavírat se před tím,

²² *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, č. 7, nestr. kulér.

čeho dosáhla kultura jiných národů, a především *Tvořivou povahu moderní doby* [32], svůj nejzávažnější časopisecký text. Nezanedbatelnou složkou Čapkova působení ve *Volných směrech* byla také práce překladatelská.²³ S velkou pečlivostí připravoval obrazové přílohy – dochoval se dopis, v němž žádal Jarmilu Pospíšilovou, která právě byla v Paříži, aby pro *Volné směry* obstarala fotografie děl Pabla Picassa i dalších umělců (srov. Dvojí osud, 1980, s. 128–129).

Za Čapkova redaktorství se *Volné směry* profilují jako výtvarný časopis, který při širokém tematickém záběru věnuje velkou pozornost osvětlování a obhajobě rozvíjejících se nových výtvarných proudů, především umění kubistického (srov. Metzinger, 1912–1913). V poznámce *Úkoly uměleckého časopisu*, jež odůvodňuje a ospravedlňuje toto zaměření *Volných směrů*, Čapek uvádí, že „program uměleckého listu, který by měl být užitečným orgánem v našich českých poměrech, musí stavěti na nejširší základně a musí být otevřen všemu, co by u nás mohlo přispět k propagaci všeho umění“. Dále se zde zdůrazňuje potřebnost propagování a ozřejmování teoretických základů nových směrů, „by si lidé mohli uvědomit a přijmout určité předpoklady, bez nichž by jim tyto koncepce byly nesrozumitelné“ [36, s. 294 a 297].

Na Čapkovu činnost ve *Volných směrech* ovšem působilo několik tlaků; jejich zdroje jsme už naznačili. Méně důležitým, protože pouze osobně podmíněným problémem byla nesnadná spolupráce s druhým redaktorem, Antonínem Matějčkem (srov. Bydžovská, 1988; Slavík, 1993). Čapek poukazoval na to, že Matějček, svým zaměstnáním vázaný na Vídeň, plní své redakční povinnosti povrchně a nedbale, naproti tomu z hlediska Matějčkova Čapek překračoval svou kompetenci tím, že ovlivňoval celkový ráz časopisu a neomezoval se na kroniku. K tomu pak přistoupila nepříjemná epizoda spojená s Čapkovou poznámkou *Iluzionismus* [35]. Matějček se neoprávněně domníval, že Čapek při zpracovávání poznámky použil jeho ještě nepublikovanou stať o benátském iluzionismu (Matějček, 1912–1913). Po vzájemné výměně dopisů ovšem spor skončil smírně a poměr obou textů vysvětlil Čapek v redakční glose (s. 301–302).

Mnohem závažnější byly rozpory s oficiálním vedením Mánesa. Nesoulad mezi tímto vedením a Čapkem jako představitelem nejmladší umělecké generace byl patrný už při prvním vzájemném jednání. V dopise Jarmile Pospíšilové o tom Čapek napsal:

²³ Čapek přeložil článek José M. Junoye a Alexandra Plany *Mladé umění španělské* (Junoy – Plana, 1912–1913).

Bylo to dost zajímavé v pátek v Mánesu; vyjednával jsem s předsedou a byli tam páni výboři, velcí páni malíři, vospělí umělci, kterým se dobře vede, kteří vystupují, jak je v Praze u velkomožných umělců módou, jaksi v kožiše a s lepším doutníkem nedbale zastrčeným do levého koutku úst (...). Pak jsem se poroučel a řekl jsem takovým jasným a veselým způsobem svoje „Má úcta“, že mi pak bylo moc veselo a zdálo se mi, že je mi snad sedmnáct let. Vzpomněl jsem teď na to proto, že bylo to mé první jednání s Mánesem a že jsem zcela bezprostředně a jasně v té chvíli cítil rozdíl mezi nimi a mnou, mladším, jiným a o mnoho veselejším člověkem, kterému z nich není nijak úzko a pokorně (Dvojí osud, 1980, s. 106).

V tomto dopise dospěl ještě Čapek k prohlášení v zásadě optimistickeému, pozdější situace však byla dost svízelná. Vedení Mánesa se tendence, jež se prosazovaly ve *Volných směrech*, jeví jako neúnosně modernistické, na druhé straně mladí umělci, Čapkovi vrstevníci, usilovali o to, aby byl v časopise důraz na moderní umění ještě posílen. Rozhodující tažení proti modernistům v Mánesu bylo zahájeno v září 1913.²⁴ Na valné hromadě Mánesa v polovině března 1914 – ostře zaměřené proti mladým – nebyl už Čapek znovuzvolen do výboru a pro *Volné směry* byla ustavena konzervativní redakční rada. Týden poté se Čapek svého redaktorského místa vzdal. Dvoji číslo 2–3 osmnáctého ročníku *Volných směrů* přineslo pak zprávu, že „pan Josef Čapek není již redaktorem“ časopisu (s. 96). Čapek se proti této formulaci ohradil zaslánem v týdeníku *Přehled* [46, s. 463]:

V posledním čísle „Volných směrů“ byla oznámena změna v redakci způsobem, který by v našich poměrech mohl zavdat příčinu k nesprávným výkladům. Podotýkám tedy, že vzdal jsem se redakce Volných směrů sám, a sice proto, že výbor spolku nepřistoupil na moji žádost, aby redakce byla svobodná a neodvislá od výboru i od spolku a od resp. zájmů a hledisek, což jsem, dle svého přesvědčení, pokládal za nevyhnutelné pro pozdvižení umělecké i vývojové úrovně Volných směrů.

Protože Čapek své zasláno uveřejnil bez vědomí výboru Mánesa, byl v dubnu 1914 ze spolku vyloučen. Navíc mu byl nějakou dobu předtím adresován ostrý útok i z druhé strany, ze strany ortodoxně picassovské výtvarné avantgardy (Beneš, 1912–1913; Filla, 1912–1913). Takto tedy skončila perioda Čapkovy plné angažovanosti ve věci moderního umění.

Je pochopitelné, že za daných podmínek hledal Čapek též možnosti volnějšího vyjádření a že mu nebylo proti mysli věnovat se publicistické

²⁴ Jednotlivá stadia boje v Mánesu Josef Čapek podrobně probírá ve svých dopisech S. K. Neumannovi (s nímž byli bratři Čapkové ve styku od roku 1910), srov. Viktor Dyk – S. K. Neumann – Bratři Čapkové, 1962, zvl. s. 56–57, 59–60, 67, 75–76, 79–80, 87. Mezi nejmilitantnějšími představiteli boje proti modernímu umění uvádí Čapek Jana Štursu a Vratislava Nechlebu; hranice mezi tábory nebyla tedy jednoduše dána rozdílem staří – mladí.

práci rovněž v časopise, v němž nebyl svazován spolkovými a skupinovými zájmy. Po odchodu z redakce *Uměleckého měsíčníku* začal působit jako výtvarný referent v *Lumíru*, vydávaném literárním odborem Umělecké besedy, časopise, který se jednoznačně nehlásil k žádnému ze soudobých proudů. V dopise redaktoru Hanuši Jelínkovi ze září 1912 napsal:

Udělení výtvarného referátu v *Lumíru* mi přichází tím spíše vhod, že uvolnil jsem své závazky k *Uměleckému měsíčníku* právě proto, že nelíbí se mi sloužit spolkovým idejím příliš exkluzivním a úzce vymezeným, jež takto příliš zavazují k negativním a někdy krátkozrace hlasatelským stanoviskům. – Musím ovšem doznati, že všechno moje nejpoctivější přesvědčení (...) je plně na straně umění moderního, nového (...), přál bych si (...), abych mohl publiku přiblížit co nejširší základnu moderního umění (...) (cit. podle Opeřík, 1980, s. 76–77).

Čapek převzal výtvarný referát *Lumíra* od prvního čísla čtyřicátého prvního ročníku (říjen 1912) a pravidelně až do ledna 1914 zde otiskoval především zprávy o pražských i zahraničních výstavách. Pak Josefa Čapka v *Lumíru* vystřídal jeho bratr Karel a Josef navázal od února 1914 spoluprací s deníkem *Čas*. *Čas* ovšem neměl stálou výtvarnou rubriku; Čapkovy výstavní referáty (stručnější a většinou populárnější než v *Lumíru*) se objevovaly (v měsících se intervalech) zpravidla v rubrice *Beseda*. Poslední z nich vyšel 14. 5. 1914.

Pro úplnost je třeba zmínit se i o dalších tiskových orgánech, s nimiž Čapek ve sledovaném období spolupracoval. Ojedinelé, ale závažné příspěvky uveřejnily *Lidové noviny* a týdeník *Přehled*; několik drobných glos přinesl časopis *Styl*, věnovaný otázkám architektury a uměleckých řemesel. Čapek publikoval i v zahraničí (německý expresionistický časopis *Der Sturm*).

(2) Josef Čapek svou výtvarnou koncepci, založenou na obecném pojetí umění a zaměřenou k obhajobě práva moderního umění na existenci a k osvětlení jeho výstavbových principů, nikde neshrnul ve zcela systematické a „definitivní“ podobě. Poznámky o dané problematice jsou rozptýleny v řadě textů různého charakteru a různého určení. Proto si nejprve povšimneme základních rysů Čapkových publicistických prací podle jednotlivých textových typů a potom, už bez přímé vazby na konkrétní texty a na různé typy textů, podáme celkový přehled jeho výtvarných názorů.

Čapkovy publicistické texty vzniklé ve sledovaném období je v zásadě možno rozdělit do těchto skupin: (a) rozsáhlejší stati esejistické povahy, týkající se obecnějších otázek, (b) portréty jednotlivých umělců, psané u příležitosti jubileí, (c) referáty o výstavách, (d) recenze publikací o výtvarném umění, (e) úvahy o rozličných aktuálních otáz-

kách výtvarného života, (f) drobné informativní glosy. Dále se zaměříme na texty zahrnuté pod body (a) až (d).

(3) Nejdříve k větším článkům: Centrální postavení zaujímá trojice obecných statí: *Nové umění* [29], *Tvořivá povaha moderní doby* [32] a *Krása moderní výtvarné formy* [45]. K nim se pak připojují práce zaměřené úže a konkrétněji, zejména *Postavení futuristů v dnešním umění* [27] a *Bázeň před Evropou* [31]. Aby bylo možno ukázat Čapkovy postupy, probereme důkladněji dva z těchto textů.

Tématem statí *Tvořivá povaha moderní doby* je vlastně relativně omezená problematika, francouzské umění přelomu osmnáctého a devatenáctého století, Čapkem označované jako empirové umění a známější pod názvem klasicismus (stať byla součástí speciálního čísla *Volných směrů* věnovaného tomuto umění), přitom se zde však rozvíjí zásadní úvaha o rysech moderního umění a moderní kultury.

Text začíná poznámkami o americkém básníku Waltu Whitmanovi, který pro Čapka představuje – jak to odpovídá dobovému pocitu – osobnost, jež nejsilněji ozřejmila „povahu a vzruch moderní země a moderních časů“. Na Whitmanovi Čapek oceňuje především odvahu „vyjádřit se *nově*“ [32, vše s. 83; zvýraznil Č.], upřímně a přirozeně, zřící se forem minulosti, jimiž už nelze postihnout nové chtění a cítění spjaté s moderní dobou. Pasáž o Whitmanovi se tak stává základnou pro pokus o vykreslení duchovního charakteru moderní doby, jejíž počátek je podle Čapka dán Francouzskou revolucí:

Vše, co v době leží původního a nového, je veliké bohatství citových a intelektuálních složek a možností dynamické aktivity (...). Snad nižádné období nedosáhlo za jedině století tolika vzrušené komplexity *citového a duchového života* (...). Ve všech oborech lidského konání uplatňuje se potřeba a nutnost nových kreací [32, s. 84–85; zvýraznil Č.].

Moderní doba je tedy určována především dynamickou aktivitou, tvořivostí; aktivita a tvořivost nabývají takové síly, že mohou nahradit dřívější náboženské koncepce. Nyní jde o to, jaké místo v tomto všeobecném činorodém úsilí moderní doby zaujímá umění: Dochází ke změně „i v samotných základních složkách umělecké senzibility, jež prožívá ustavičně silné rozkyvy od stavu barbarské syrovosti a bezprostřednosti až k nejkompexnějšímu zaostření tvárné emoce“; projevují se nové kvality smyslového chápání, a to jak v obsahové stránce uměleckých děl, tak i v „emotivních vlastnostech výrazové techniky“. V souvislosti s tím je zaváděn pojem intenzity výrazu, pod níž se zřejmě rozumějí rysy díla, jež prostřednictvím smyslových vjemů přímo ovlivňují příjemcovu cítění:

Jednoduchost výrazu, plnost syntézy, věcnost, důraznost sumární vize, dynamičnost, lehkost, rychlost, jasnost, smyslnost, cudnost, zářivé vzrušení z hmotností, až bolestné obnažení věcí, ostrost dojmu, výlučnost, výraznost kontrastů a disharmonií [32, vše s. 86; zvýraznil Č.]

Do tohoto (vlastně několikerého) rámce je pak konečně zasazena charakteristika empirového umění jako příkladu prosazující se modernosti. Čapek se snaží postihnout v hutné zkratce všechny jeho podstatné rysy, a to nikoli pouze popisně, ale také – jak to bylo už dříve příznačné – evokativně a asociačně:

Je to (...) jistý ráz suchosti, střizlivosti a věcnosti v celkové koncepční struktuře obrazu; technika je hladká a koncizní, v prosté kompozici a v barevné soustavě maleb není již nic z onoho symfonického nebo harmonického řešení obrazu, jaké vidíme u epoch minulých. Předměty jsou podány věcně a jako obnažené (...).

Kontura cílí za koncizní tvarovou a prostorovou přesností, za trvalým plastickým aspektem a za precizním podáním toho, co na formách je podstatného a tvoří jejich prostorovou konstrukci. Kolorit (...) má ráz jasné šedosti, lokální barvy jsou konkrétně konstatovány a zapsány, vždy však první starostí je plastické podání věcí konturou objemů a stínováním (...) [32, s. 89–90].

Ukazuje se ovšem, že výklad o empirovém malířství není konečným cílem stati. Tím je mnohem spíše to, co následuje: náčrt vývojové linie směřující od empirového malířství k Čapkově současnosti. Vedle jiných je zmiňován Gustave Courbet a jeho „přihlížení ke skutečnosti“ [32, s. 91] a potom Paul Cézanne, u něhož se projevuje „mnoho přímého účastenství na formě“ a jenž „již ví a chápe formy v jejich geometrické podstatě“ [32, s. 92]. Jako zjevné vyvrcholení vývojového proudění je pak představen kubismus, v němž se – jak Čapek zdůrazňuje – opět dostává do popředí „zájem o prostorové hodnoty těles“. Při úsilí „odkrýti prostorové a formální vlastnosti těles“ se však už neuplatňuje statická, ale prosazuje se tu snaha „dátí prostorovým formám trvání *dynamické*“ [32, vše s. 94; zvýraznil Č.]

Jazyková výstavba stati je obdobně vícevrstvá a současně svým způsobem jednotná jako výstavba tematická. Spojuje se v ní zřetelná intelektuálnost a emocionálnost, bezprostřednost.

Syntaktická stavba se jeví jako intelektuální, ve větách se uplatňuje množství vztahů. Vyjádření je na řadě míst silně zhuštěné – podílí se na tom zejména značný výskyt slovesných adjektiv nahrazujících vedlejší věty:

Stačí poukázat na poznatky třeba realismu, impresionismu a neoimpresionismu, který je koncepcí naprosto původní, předtím nikdy nebyvalou, a na poslední prudká proudění nyní vyvrcholující obsáhlým hnutím kubismu, jež způsobem překvapujícím

a v nejbohatším rozsahu pokouší se řešiti nově vyvstalé problémy výtvarného umění dneška [32, s. 87].

Nápadným rysem textu jsou dále rozsáhlé přívlastky před substantivy („s nejčistším, nižádným metafyzickým historismem a sentimentalitou nezkalenou intuicí“ [32, s. 83]). Z dřívějších prací sem přechází záliba v souřadném připojování, ve výčtech. Naproti tomu základní body výkladu jsou představeny v krátkých, pregnantních větách:

Ve všech oborech lidského konání uplatňuje se potřeba a nutnost nových kreačí [32, s. 85].

Jeho geometrie je někdy až bolestné obnažování věcí [32, s. 92].

Svou syntaktickou stavbou se stať přibližuje k úzu příznačnému pro texty odborné. Přibližuje se jim také způsob podání. Zcela převládá třetí slovesná osoba, tedy soustředění na předměty, o nichž se pojednává. Autorský ani čtenářský subjekt se v textu (prostřednictvím slovesné a zájmené osoby) výrazněji neprojevuje; občas se vyskytne první osoba plurálu zahrnující autora i čtenáře do jediného celku – ta zde ovšem působí jako typický prostředek odborného, čistě intelektuálního vyjadřování, potlačujícího osobní a jedinečné.

Užitá slovní zásoba však náleží do více oblastí. Na jedné straně text směřuje k pojmovosti a dostává se i do roviny vysoce abstraktních spekulací (*nový duch* apod.), na straně druhé se do něho zřetelně promítají autorovy subjektivní impresie a pocity, impresie a pocity kultivovaného vnímatele uměleckých děl; je to jasně patrné v celkových charakteristikách moderního umění i v charakteristikách tvorby jednotlivých výtvarníků. A vedle toho tu vystupuje ještě jedna zvláštní linie, kterou bychom mohli označit jako uchvácení proudem moderního života a která se prosazuje v rysu vzrušenosti, patetičnosti, až jisté extatičnosti. Tato linie na sebe upozorňuje hlavně v úvodní části článku (v pasáži o Whitmanovi) a později slábne; „nasazení“ na počátku je ovšem tak silné, že determinuje text jako celek (srov. obraty *až do opojení procítit zázračná konkréta současného žití; slova syrová, dýmající teplou krev; vzrušené ruce nejšíře rozevřené*).

Na závěr výkladů o *Tvořivé povaze moderní doby* můžeme shrnout: Tato stať má v souboru Čapkových prací o výtvarných otázkách napsaných v desátých letech zcela zjevně dominantní postavení; uplatňuje se v ní nejširší perspektiva – umění je zasazeno do obecného rámce povahy lidské duchovní aktivity v moderním světě a zároveň je přesvědčivě ukázána organičnost vývoje moderního umění. Na prvořadém významu stati nic nemění fakt, že užitá postupy nesměřují k zcela soustavnému osvětlení a plně pojmovému uchopení sledované problematiky.

Článek *Krása moderní výtvarné formy* je hoden pozornosti ze dvou podstatných důvodů. První z nich je zvolený úhel pohledu: Značná část článku je věnována gotickému umění, v jehož charakteru autor prostřednictvím pregnantní argumentace odhaluje zřetelnou paralelnost k rysům umění moderního; proto jsou gotické obrazy podle Čapka stále působivé, zatímco díla některých jiných epoch „nudí“:

Tolik stylové elementárnosti a primordiálnosti, jako měla gotika, nemělo už pak žádné období. Gotická linie, lomená touhami čistého a trochu smutného ducha, a hlavně pak plochy kladoucí se k sobě v čistých a jasných barvách bez vzduchového, světelného a přírodně prostorového zatížení působí již samy sebou, svou *vlastní bytností, vlastním řádem* a orfickou skladbou, do níž duch mohl se vložit v nejkrásnějším rozpětí. Krása gotiky je principiálnost stylu stvořeného duchem [45, s. 18; zvýraznil Č.].

Nečekanost paralely zároveň vede k zaostření čtenářské pozornosti na problematiku nového umění. Úvahy o středověku vlastně vypovídají i o umění moderním („leží v jejich [gotických obrazů] struktuře asi jistý zdroj výtvarné účinnosti odpovídající nejnvnitřnějším předpokladům, které v něčem asi determinují moderního člověka a umělce vzhledem k umění současnému“ [45, s. 18]), jsou v nich formulovány určité základní body (*odpoutanost od vzhledů přírody, vlastní řád* atd.), od nichž se pak v následujících pasážích rozvíjejí úvahy o „moderní výtvarné formě“, tedy o způsobu podání věcí a prostoru v novém umění. Jasnost, přehlednost a sevřenost výkladů o moderním umění, orientovaných na několik nejzávažnějších otázek, je druhým důvodem, proč si *Krása moderní výtvarné formy* zasluhuje zvláštní pozornost:

Autonomnost či *umělost* moderní formy je prvořadý požadavek nového úsilí, neboť již v samotné povaze moderního umění leží, že hledá svou povahovou původnost a že ji chce uchopit jako nejnadráženější a vedoucí tvárný princip [45, s. 37; zvýraznil Č.].

(4) K textovému typu „úhrnný portrét umělce“ se řadí články o Józovi Úprkovi [24] a Mikoláši Alšovi [30]. V obou případech se do popředí dostávají úvahy o vývojovém zařazení malíře (kreslíře) a o jeho přínosu v českém prostředí a dále esejisticky podané charakteristiky jeho díla. Zatímco impresionismem ovlivněnému Úprkovi Čapek vyčítá omezení na vnější zajímavost folkloru a netvůrčí práci s barvou („barva není dramatickým činitelem v obraze a není jí udělena žádná výrazová funkce; zůstává syrová, připoutaná k látce, červená nebo zelená k hedvábné stuze, růžová k sukni atd.“ [24, s. 50–51]), o „tradičnějším“ Alšovi se vyjadřuje se zřetelným uznáním, i když jej nespíná se soudobými uměleckými snahami (jeho dílo má „málo společného s naší společností a kulturou“). Kvalitou, která rozhoduje o „trvalé časovosti“ Alšova díla, je jeho českost (chápaná v tom smyslu, že Aleš „vyslovuje obrazem

představy, jež zrodily se a dosud trvají uvnitř tohoto života“ [30, vše s. 25]).

(5) Výstavní referáty představují počtem titulů nejrozsáhlejší složku Čapkovy publicistické tvorby let 1911–1914. Objevují se v převážné většině tiskových orgánů, do nichž Čapek v této době přispíval (*Umělecký měsíčník, Volné směry, Lumír, Čas*), několik z nich je věnováno zahraničním výstavám, které Čapek zhlédl během svých cest (Paříž, Berlín), převládají však referáty o výstavách pražských, zahrnujících umění domácí i umění zahraniční (zejména francouzské).

Čapek komentoval pražské výstavní dění, jež obráželo značně složitou strukturu výtvarně spolkového a skupinového života,²⁵ v celé jeho šíři. Jednoznačně negativní stanovisko zaujímal k výstavám členů konzervativní Jednoty umělců výtvarných a neméně konzervativní Krasoumné jednoty; jejich díla kvalifikoval jako nevýznamná, průměrná, zpátečnická, povrchně líbivá, ulpívající na zručné technice [40, 51, 54]. Dosti rezervovaně se stavěl ke snahám Umělecké besedy, která vystoupila s programem „národního umění“, rozvíjejícího ryze české tradice [33, 41], ale také k zcela odlišně zaměřenému sdružení Sursum, jež se inspirovalo teozofií a okultismem a chtělo působením obrazu vyvolávat mystický prožitek („tak i požadovaný mystický účín díla je zde povětšinou dělán, sestavován z věcí a z efektů, povstává užíváním a kupením osvědčených prostředků, je chtěně vydražďován nezřízenou a abstruzní fantazií“ [37, s. 44]). Pochopitelně v zásadě se sympatiemi přistupoval Čapek k dílům mladších výtvarníků vystavujících v rámci Skupiny výtvarných umělců a Mánesa. Vyskytují-li se v referátech nesouhlasné poznámky, jsou adresovány – příznačně – zejména Emilu Fillovi; je mu vyčítán „jistý chlad a zmrtvělá ztuhlost“ a především nadměrná závislost na Pablu Picassovi [38, s. 47; 52, 53].

Pokud jde o díla cizích výtvarníků, jež se objevovala jednak na výstavách Skupiny výtvarných umělců a Mánesa, jednak na samostatných výstavách, zcela jednoznačně se do popředí dostává nové francouzské umění, resp. přesněji řečeno umění vznikající ve Francii, zejména kubistické (Francie „je jediným jevištěm organického vývoje umění v nové době“ [33, s. 164]). Naproti tomu výtvarné umění německé (expresionismus) a italské (futurismus) je uznáváno jako součást moderního uměleckého proudění, avšak nepřipisuje se mu rozhodující úloha, a to především pro nedostatek tvárného úsilí:

²⁵ Základní informaci o českých výtvarných spolcích a sdruženích výtvarníků podává *Encyklopedie českého výtvarného umění* (1975, zvl. s. 460–464 a 482–484).

Pod nátlakem německé senzitivní vydrážděnosti a pod jejich [Němců] symbolickými a groteskními sklony proměňuje se (...) do exprese křiklavé a drásavé, které (...) schází (...) nutná výraznost a hloubka krásné formy“ [49, s. 94].

Jejich [futuristů] obrazy nejsou samobytnými organismy, nýbrž zlomky vyrvanými z hrubého fyzického dění; zobrazené věci (...) nemají svou formovou úplnost, nýbrž víří chaotickým a odstředivým pohybem“ [50, s. 142].

V Čapkových referátech o výstavách můžeme – při užití velmi hrubého měřítká – odlišit dva základní typy. V prvním případě se pozornost nesoustřeďuje na konkrétní ráz výstavy, ale výstava se spíše stává impulzem k zásadnější reflexi. Vyhraněným příkladem je referát *Výstava evropské grafiky* [47], v němž se po uvedení základních věcných údajů rozvíjí obecná úvaha o vývoji a kvalitách grafiky. V druhém případě je naopak položen důraz na popis a hodnocení exponátů výstavy a na postižení specifického charakteru tvorby jednotlivých umělců; k tomu se většinou připojuje několik obecnějších poznámek (hlavně jde o pozici probíraných výtvarníků v uměleckém vývoji a o působící vlivy). V pasážích věnovaných umělcům a jejich dílům Čapek přejímá a dále propracovává způsoby vyjádření příznačné pro závěr období spoluautorství s bratrem Karlem. Spojuje se tu odborně podložený (avšak nikoli terminologicky zatížený) výklad o zákonitostech malířské, resp. sochařské techniky a názorné líčení se záznamem toho, jak dílo (díla) působí na vnímající subjekt; v souvislosti s tím znovu získávají nemalý prostor metafory, především synestetického typu, které mají podat podstatnější a bezprostřednější informaci, než jaké by byla schopna pojmenování neobrazná. Cílem se tedy podobně jako dříve stává nikoli přesná a „chladná“ deskripce, ale spíše evokace „naladění“ díla, resp. souboru děl, odhalení povahy a zdrojů jeho (jejich) vysoké nebo naopak malé působivosti (důležitý je ovšem také fakt, že se projevuje zřetelná tendence hledat příčiny toho, proč obrazy, sochy či architektonické návrhy vyvolávají určité impresy):

Picasso z hmotné kostry předmětů podá to, co mu daly na věcné prostorové senzaci bez ohledu na jejich fotografickou podobnost, jež je úplně podřízena instinktivnímu a konstruktivnímu způsobu, jakým z těchto senzací ustavuje formu a skutečnou prostorovou existenci takto nazíraných věcí [42, s. 431].

I přes občasné připojení barvy do obrazu jinak monochromního vane ze struktury Fillových obrazů jistý chlad a zmrzlá ztuhlost, na níž asi největší vinu nese rutinérská dovednost v technice, jež zabíhá až do mrtvých hladkostí [38, s. 46–47].

Léger staví obrazy z několika čistých barev a předměty podává hlavně cylindricky zborcenými plochami, kterými je obraz ovládnut do syté plnosti; Picabia drží své obrazy plošněji, přepisuje obraz jako stuhami a plochami, v několika jemných tónech a souladných kontrastech [49, s. 95].

Reiner spíše zachovává čistotu tvárných prostředků, kde Kupeckého technika i při vší dokonalosti je kalná, smíšená a ve své komplexnosti právě rozkladná [48, s. 48].

(6) Čapkovy recenze výtvarných publikací se stejně jako výstavní referáty objevovaly v řadě časopisů. Početně i stránkovým rozsahem převládají recenze cizojazyčných prací. Ve shodě se svým širokým pojetím moderního umění přijal Čapek se sympatiemi Apollinairovu knihu *Kubističtí malíři*, v níž se věnuje pozornost obsáhlému spektru projevů nového malířství [34], a naproti tomu dosti rezervovaně se vyjadřoval o práci průkopníka nefigurativního umění Vasilije Kandinského *O duchovnu v umění*, protože mu vadila vyhraněná jednostrannost Kandinského názorů [28].

Také v recenzích můžeme v zásadě odlišit dva typy. Na jedné straně stojí texty, v nichž je obsah probírané práce zatlačen do pozadí obecnější reflexí inspirovanou danou prací (takto vypadá např. recenze knihy Apollinairovy), na druhé straně texty, jež se soustřeďují na reprodukci stanovisek autora recenzované knihy a na komentář k nim. Za zmínku stojí ještě to, že zpravidla jsou recenze formulovány střízlivě (a někdy s poněkud chladným odstupem), ale při poznámkách o českých publikacích nízké úrovně sahá Čapek i k ostře negativním a emocionálně zabarveným odsudkům:

Knížka psaná velice diletantsky; autor naprosto zmateně operuje odbornými slovy, jejichž dosah asi dobře nechápe a jež bez výběru aplikuje na Alšovu tvorbu. Je to popularizace Alše za cenu zdravé lidské logiky [39, s. 136].

Památce zemřelého nejhůře poslouží se takovými gesty, jako je tato kniha, nad níž nemůžeme se zbavit svíravého dojmu jako z oněch podivných chudých příbuzných, kteří přicházejí dělat zlou náladu na pohřbech a kteří prý měli nebožtíka nejraději [44, s. 47].

(7) Nyní můžeme přistoupit k náčrtu Čapkova pojetí (moderního) umění, jež určovalo celek jeho publicistiky let 1911–1914 a zároveň v této publicistice krystalizovalo.²⁶

K základním rysům Čapkova pohledu na umění patří především vyhraněný *evolucionismus*, zdůraznění vývojového aspektu. Pojem vývoje se pro Čapka stává centrálním bodem uvažování a nejdůležitějším měřítkem pro hodnocení. Výtvarná díla jsou vždy posuzována z hlediska jejich pozice ve vývojovém proudění: buď odpovídají dosaženému stadiu vývoje, příp. ukazují nové vývojové možnosti – a to pak je vysvědčením jejich kvality, nebo naopak za vývojem zaostávají, resp. dostávají se na „vedlejší kolej“, mimo rozhodující směr vývoje.

Čapkovy názory můžeme doložit řadou krátkých citátů z různých jeho textů (slovo *vývoj* a jeho odvozeniny v nich má velmi vysokou frekvenci):

²⁶ Srov. důkladný rozbor Čapkových názorů v čl. Pavly Pečínkové (1983).

Existuje jen vývoj a pohyb a obměny – z vývojového stanoviska je dlužno upřímně vítati každý prudší posun kupředu – vývojově neměl (...) tento způsob impresionismu u nás žádného většího významu – tento nevěcný a dnes již mimovývojový způsob tvorby je nápadný i u jiných – jeho práce dělá se zcela ve stínu ostatního vývoje.

V návaznosti na toto východisko se moderní umění jeví jako fáze uměleckého vývoje, jež odpovídá (či spíše: snaží se odpovídat, směřuje k tomu, aby odpovídala) moderní době, názorům a pocitům moderního člověka. (Modernost přitom u Čapka vystupuje ve dvojitým smyslu, širším – jak to ukazuje stať *Tvořivá povaha moderní doby*, a užším – ve spojitosti s novými, avantgardními směry počátku dvacátého století; dále půjde především o toto avantgardně zaměřené umění.)

Nové umění organicky vyrůstá z dosavadního vývoje,²⁷ ale zároveň vytváří i osobité svazky s některými minulými, vzdálenými vývojovými etapami (srov. např. Čapkovy výklady o gotickém malířství), a toto staré umění tak znovu zvýznamňuje a aktualizuje; důležité je, že jde o jev obecnější povahy, který může sloužit jako poukaz na oprávněnost přístupu avantgardistů:

Každá nová umělecká generace přinášející nové programy a obnovenou potřebu kritiky anuluje dosavadní hodnoty a hledá v minulosti buď přítakání pro sebe, nebo zápor, jenž byl by jí vzpružinou k reakci (...), staré věci měřeny jsou novými požadavky a nabývají téměř nových vlastností [30, s. 24].

K Čapkovým nejzávažnějším zásadám patří to, že se snaží nepojímat moderní umění úzce a staticky. Vidí je jako široký proud s řadou rozmanitých dílčích projevů; jako důležitější než hotové výsledky se mu jeví mnohost možností, mnohotvárné úsilí, jež by mělo podle jeho představy postupně dospět k jakémusi úhrnnému stylu, „správné a duševnímu názoru doby odpovídající výtvarné formě“ [29, s. 70]:

Veškeré -ismy prostě nejsou než individuálními orientacemi v *ještě nezformované* oblasti moderního umění, jež je širokou bytností o pohyblivých hranicích (...), moderní umění je cílem, k němuž vede mnoho cest; je samozřejmé, že ne všechny cesty jsou správné, že některé vedou nazpět a že některé mohou končiti v prázdnu (...), mnohdy je lepší a užitečnější přičinít k daným vlivům také něco z osobního zaujetí a v nejhorším případě dojít třeba i k osobnímu omylu, než neosobně a nesamostatně napodobovati nejlepší uznané příklady [34, s. 204; zvýraznil Č.J.]

Příznačný je v této souvislosti Čapkův postoj k dílu Pabla Picassa. Picasso pro něho – stejně jako pro mnoho dalších malířů a kritiků –

²⁷ „Za nimi [výstřelky] v novém evropském umění] je celé vývojové proudění, směřující k jistému cíli (...), úsilí za novou formou výtvarných obsahů je oprávněné, neboť je zaručeno veškerým vážným uměním minulého století“ [29, s. 69].

představoval nejvyšší kvalitu v rámci moderních uměleckých snah; věnoval také Picassově tvorbě ve svých článcích a referátech velkou pozornost. Velmi rozhodně se však stavěl proti tendencím Picassovo dílo absolutizovat, postavit je nad vývoj do pozice ideálu:

Tak třeba mnozí snaží se vyřaditi Deraina, Picassa a Braqua jakožto jediné hodnotné zjevy (...) a vymýtit ostatní vývojové složky jakožto nekvalitativní (...). Vyřadit Picassa z obecného vývoje jen proto, že je nejvyšší hodnotou, bylo by nesprávné. Nechť už je Picasso jakkoliv velkou uměleckou osobností, nemůže být popírána jeho směrová příslušnost k širokému vývoji nejmladšího umění (...) [34, s. 204].

S vyzdvižením Picassa je spjato také ocenění (francouzského) kubismu. Současně se ovšem Čapkovi, snažícímu se respektovat „široký vývoj nejmladšího umění“, kubismus v některých výkladech takřka ztožňuje s veškerým avantgardním uměním, reprezentuje základní prvek novosti pohledu, který toto umění nejobecněji vymezuje:

Užívá-li se dnes pro nejmladší umění paušální etiketa „kubismus“, je toto nejširší označení úplně správné, pokud radikálně charakterizuje výrazovou obnovu moderního umění oproti předcházejícímu výrazu impresionistickému nebo barevnému²⁸ (...). Všechny [jeho] (...) vývojové složky mají jednu základní vlastnost (...): je to více či méně důsledný a ovládaný nový názor o strukturním podání plastické vize, zájem o prostorovou podstatu těles [34, s. 204–205].

Do hnutí kubistického lze zhruba přičísti i Picassa a Braqua a částečně též futuristy [32, s. 93].²⁹

Ještě je třeba zmínit se o Čapkově stanovisku ke snahám o „původní české umění“: Důraz na rozsáhlé a mnohostranné vývojové proudění se pochopitelně neslučuje s pokusy oddělovat české umění od evropského celku a pěstovat bez vztahu k cizině pouze domácí tradici. V základech Čapkova pojetí naopak stojí poukaz na obecný charakter uměleckého vývoje a na důležitost vzájemného ovlivňování různých národních kultur:

Umělecká historie nové Evropy nikdy nemůže mluvit o naprosté původnosti a neodvislosti jednotlivých kultur a vždy se musí mnohem spíše zabývatí vzájemnou styčností národů. – Francie, jež dnes je ohniskem a kolébkou nových výtvarných tendencí, musela svého času povolávat umělce z Itálie, neboť se jí nedostávalo vlastních uměleckých sil, Španělsko bývalo křížovatkou nejrůznějších proudů z jihu i severu (...) [31, s. 43].

U nás však se umítně zakřikuje vývoj národní tradicí [43, s. 45].

²⁸ Tj. fauvistickému.

²⁹ V dobových polemikách byl někdy kubismus pojímán značně úzce, pejorativně se do něho zahrnovalo pouze dílo „menších kubistů“, zatímco jeho nejvýznačnější představitelé Picasso a Braque byli stavěni mimo jako tvůrci samostatných, nezařaditelných hodnot.

Představa o síle domácí tradice a o „čisté českosti“ domácího umění je – to Čapek zvlášť zdůrazňuje – jen útěšným sebeklamem:

Mimo některé kresebné kvality Alšovy (...) nemáme dnes u nás nic původního formálně českého (...). Zapomíná se (...), že Brožík byl naprosto nečeským umělcem, že celé jedno starší období českého malířství je naprosto vymezeno vlivem Mnichova, že Marold nemá v sobě nejmenšího českého prvku (...) [31, s. 43–44].

Jisté národně specifické prvky umění mohou být podle Čapka v zásadě dány pouze tím, že se v něm obráží osobitost národní psychologie, charakteristické představy, pocity a nálady, jež způsobují zvláštní modifikaci rysů obecného vývoje:

Co v domácím umění cítíme jako speciálně české, to není ani tak formální povaha výrazu a techniky, ale jsou to nejspodněji utajené složky citové, jež se nás tu dotýkají, tedy něco, čemu se nedá v umění naučit a co lze snad jen přirozeně dědit jako vrozenou složku uměleckého výrazu [31, s. 43–44].

Způsob, jakým obecný rytmus kulturního světa sami proměníme ve vlastní životní hodnoty, nemůže nám být upraven cizími vlivy nebo cizím učením, nýbrž vychází z naší vlastní síly a je určován národní psychologií. V té také leží příčina, proč umělecký vývoj, jenž byl u nás vždy částí obecného vývoje, přijímá na sebe někdy své speciální české znaky. Avšak ani pak není vždy možno mluvit o národním umění, nýbrž jen o *národním charakteru umění*. Tento charakter nemá vždy hodnotu formální; někdy je oblast jeho působení spíše jen náladová (literární, ideální) [41, s. 333; zvýraznil Č.].

Dosavadní výklad už naznačil i další podstatné rysy Čapkovy koncepce:

Jeho pojetí umění je *expresivní*. Dílo vzniká jako projev, zvnějšnění nitra člověka („je vždy záležitostí tvořivého citu a osobnosti umělce“ [36, s. 296]), individuálního vzrušení:

Je nutno pocítit svoje vlastní vzrušení, oddat se mu a uchopit je do rukou jako jediné světlo (...) [32, s. 84].

Expresivnost se ovšem zároveň týká i nadosobních činitelů. Umění ve svém úhrnu je – resp. snaží se být – výrazem „ducha doby“, tedy celkovým, syntetickým projevem životního postavení, názorů a pocitů člověka určité epochy. Jak jsme už načrtli, korespondenci mezi „duchem doby“ a uměním Čapek někdy chápe jako danost,³⁰ někdy jako výsledek, k němuž se směřuje.³¹ Tento druhý přístup se ukazuje jako význačnější, protože odůvodňuje a stimuluje umělecké hledání.

³⁰ „Dnešní umění (...) je (...) ve své základní podstatě výronem dnešního světového citu“ [36, s. 295]. „Všechno umění empirové silně kontrastuje proti uměním dřívějším svým civilním a nepalácovým rázem. Projevuje se tu duch nový, zrozený časem a předtím nebývalý“ [32, s. 89].

³¹ „Úsilí (...) po správné a duševnímu názoru doby odpovídající výtvarné formě“ [29, s. 70].

Zároveň je Čapkova koncepce *kreativní a antropocentrická*, tj. klade důraz na tvůrčí akt člověka. Čapek dokazuje, že kreativnost je nutnou složkou každého skutečného umění; v moderních uměleckých dílech pak získává zásadní důležitost. V nich vystupuje zvláště do popředí jejich „duchová“ povaha, to, že jsou objektivací lidského ducha, lidské tvořivé schopnosti, jež vytváří a přetváří. Hmota (v podstatě amorfní) musí být formována podle určitého řádu, podle zákonitostí daných člověkem, takže dílo se stává svébytnou (Čapek obvykle říká *samobytnou*) formou, autonomním výtvozem, jenž se řídí vlastními principy, které se neshodují s podobami přírody a nezávisí na nich. Akcentovaná kreativnost také nezbytně omezuje úlohu výše uváděné expresivnosti; individuální citové sebevyjádření působí jako pouze jedna ze složek umění:

Umělecký výraz nemá být hlavně jakousi prolapsí³² umělcových citů, kde by se mohl vyjádřit sice osobně, avšak v jakémkoliv stylu. Moderní umělecká forma žádá si vedle osobního výrazu ještě něco sama pro sebe: maximum výraznosti a důslednosti, a dle toho ukládá se umělcům vedle vnitřní exprese jako rovnocenná *tvárná úloha* (...).

Nad nezformovanost přírody a syrovou dynamičnost vnitřních citů staví umělec něco absolutnějšího, co je duchové: umělost formy. Tu jsou věci fyzického světa ovládnuty a obsaženy s mocnou intenzitou, jež jim odnímá jejich optický či fotografický vzhled a přikládá jim monumentální odění ze své ideální podstaty [45, s. 37–38; zvýraznil Č.].

V pregnantní a zhuštěné podobě vyjádřil Čapek své názory v jednom z referátů v deníku *Čas*:

Každé vážné umění odchyluje se od syrového modelu přírody zvláštními znaky, jež ve svém úhrnu a ve své podstatě tvoří jeho osobitý a autonomní charakter; nejsou dány přírodou, nýbrž člověkem, a jejich úhle jsou vztyčovány čistou mocností ducha. Kdežto imitace přírody je jen svédectvím o kráse stvořené činností sil božských nebo fyzických, čistá a neodvislá krása umělecká je účinným dílem lidského ducha (...).

V dobrém případě je (...) antropocentrický duch vždy nadřazen přírodě a dovede ji přemoci svými principy vlastními; nejhorší a nejtupější imitační snahy nalezneme jen v nedostatečném umění nedávných let, kdežto naturalistické nebo realistické koncepce minulých epoch vždy nesly na sobě znaky hluboké výkonnosti lidského nitra (...). Skutečnost a příroda procházejí tu vždy dílnou a kadlubem lidského ducha [52, s. 2].

Zdůrazněná autonomie umělecké formy, charakterizující moderní umění, přitom ovšem neznamená samoúčelnost. Forma určovaná člověkem vyjadřuje lidské poznání a pojmání věcí, slouží k hlubšímu poznání skutečnosti, poznání, jež se neomezuje na její jevový povrch, ale proniká k podstatným rysům – např. u Cézanna lze pozorovat „těžký boj opsat a vyhmatat podstatu viděných forem a nalézt jejich geometric-

³² Prolapsio (lat., med.) = „vyhřeznutí“.

kou organizaci“ [32, s. 92]. Člověk usiluje o stále hlubší poznání, a tedy také umělecká forma musí být proměnlivá, dynamická. Nelze proto hledat nějakou „věčnou“, ideální formu, ani sahat po formách minulosti, jež odpovídají už překonaným vývojovým fázím pojmání světa.

Analogicky ke svým názorům na tvorbu chápe Čapek také recepci (moderního) výtvarného díla. Jejím východiskem musí být bezprostřední cit a adekvátní „naladění“. Bez toho nelze k dílu proniknout:

Dnešní umění (...) může být citem tušeno. Aby však mohlo být vnitřně přijato, tu je nutno odhodit stanovisko pohodlnosti a zvykového znehybnění a přijít k němu s jistou energií vlastního ducha [36, s. 295].

Cesta k orientaci v oblasti moderního umění nevede nejprve přes tiskařskou čerň, nýbrž musí být v každém dána vnitřním a spontánnějším pocitem, který má svůj primární řád před každým intereselem povahy pouze esteticko-kulturní [34, s. 204].

Současně ale, protože moderní umění je vytvářeno podle svěbytných principů, je nutno vnímatelům tyto principy soustavně osvětlovat, vést je k tomu, aby pronikli do struktury moderních obrazů a soch, a tak mohli při jejich sledování realizovat odpovídající estetický zážitek [36, s. 297]. (Plnění tohoto úkolu je vlastně věnována naprostá většina Čapkových publicistických prací.)

Takto tedy vypadala – v základních, zde nezbytně poněkud zjednodušených rysech – Čapkova koncepce moderního umění opřena o obecné pojetí uměleckých zákonitostí. Bezesporu jí lze z časového odstupu ledacos vytýkat. Námitky může vzbudit vyhraněný dualismus ducha a jeho vnějšího projevení, jistá spekulativnost (např. předpoklad směřování k úhrnnému stylu doby), pojmová vágnost apod. Díváme-li se ovšem na věc historicky, musíme ocenit „otevřenost“ a nedogmaticnost Čapkovy koncepce, jeho schopnost vidět problémy v širokých souvislostech. Velkou důležitost má pochopitelně také to, že Čapkovy práce nezanedbatelně přispěly k prosazení moderního umění i moderního myšlení o umění v české kultuře.

Redakce a články

□ (1914 - 1939)

(1) V roce 1914 se Čapkova publicistická dráha náhle přerušuje. Jistě zde hrála roli vyčleněnost mimo výtvarně spolkový život po vyloučení z Mánesa, především ale Čapkovo odmlčení souvisí s vypuknuvší válkou, která výrazně narušila české výtvarné a vůbec kulturní dění. Řada příslušníků malířské avantgardy musela narukovat, značně byly omezeny publikační možnosti.

Čapek v této době nadále psal a koncipoval výtvarně publicistické práce, tyto práce ovšem nenabývaly definitivní podoby a nebyly představeny veřejnosti. Do popředí se vysunula tvorba literární (v roce 1917 vyšla první Čapkova samostatná beletristická kniha *Lelio*). Mnoho energie věnoval Čapek svému dílu malířskému, soustředěně propracovával svou variantu kubismu.

(2) K oživení Čapkovy publicistické aktivity dochází až na sklonku války; otevírá se nová etapa jeho publicistické tvorby, v níž ovšem už nevystupuje jako programový mluvčí snah avantgardního umění. Rozhodujícími faktory tu bylo jednak Čapkovo zapojení do sféry denního žurnalistiky, jednak možnost znovu konstituovat jisté uskupení výtvarných umělců a zřídit jeho publikační tribunu. K tomu pak pochopitelně přistoupil celkový rozvoj české kultury po skončení války a vzniku samostatného československého státu.

V říjnu 1917 nastoupil Karel Čapek na nabídnuté uvolněné místo v redakci deníku *Národní listy*. V konzervativních mladočeských *Národních listech* se právě na podzim 1917 (poté, co v létě došlo v Čechách k částečné liberalizaci politického života) uskutečnil zřetelný posun, staly se obecným fórem stoupenců vytvoření samostatného státu. V souvislosti s tím se v redakci objevila řada osobností české kultury ze starší i mladé generace (srov. např. Urban, 1982, zvl. s. 612–617). Josef Čapek o tom napsal v dopise S. K. Neumannovi:

Národní listy se teď osvobodily z rukou starého Tiskového družstva, hlavně Tobolkových a Mašťálkových.³³ Vyčistily redakci a strana se spojila s ostatními *městskými* stranami, realisty, státoprávníky, a s národními sociály se ještě jedná. Do redakce přišel Dyk, Toman, redaktor Dušek, Karel, dr. Rutte, snad Herben a bude tam psát také Machar snad. Zkrátka velké změny: uvidíme, jak se to udrží a osvědčí (Viktor Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, 1962, s. 182–183; zvýraznil Č.).

Podle svědectví Heleny Čapkové (1966, s. 284–285) podmiňoval Karel Čapek svůj vstup do redakce *Národních listů* tím, že bude přijat také Josef. Pro Josefa se pak prý hledala vhodná rubrika.

Josef Čapek uveřejňoval od listopadu 1917 zprávy o pražských výstavách (ojediněle i výtvarné příspěvky jinak zaměřené) v týdeníku *Národ*, reprezentujícím výrazně protirakouský proud v mladočeské straně, a v roce 1918 začal pracovat v redakci *Národních listů* jako výtvarný referent. Jeho texty ovšem vycházely v *Národních listech* poměrně zřídka; články o výtvarnictví zde otiskovali těž jiní autoři, zejména Karel Čapek.

Čapkova novinářská práce v *Národních listech* byla doprovázena redigováním satirického časopisu *Nebojsa*, s deníkem zjevně spjatého. – O tomto dnes už nepřiliš známém časopise bude níže pojednávat samostatná kapitola.

Nebojsa nevycházel dlouho, zanikl „z důvodů tiskárenských a pro drahotu papíru“ na konci roku 1920. Současně se uzavírala i perioda působení obou bratří Čapků v *Národních listech*. V *Národních listech*, jež se staly orgánem národně demokratické strany (vzniklé ze strany mladočeské a několika dalších stran), se stále silněji (hlavně od druhé poloviny roku 1919, kdy představitele národní demokracie Karla Kramáře vystřídal ve funkci předsedy československé vlády sociální demokrat Vlastimil Tusar) prosazovalo opoziční zaměření vůči politice prezidenta Masaryka. Čapkové se spolu s dalšími redaktory podepsali pod protest proti linii novin a svůj podpis nestáhli ani po zásahu ministra Aloise Rašína. Odpovědí bylo to, že Josef dostal na konci roku 1920 čtvrtletní výpověď; Karel podal výpověď sám.

Uvolněné žurnalisty pro sebe rychle získaly *Lidové noviny*, které už dříve měly o Čapky zájem; zásluhu na zprostředkování zprávy, že šéfredaktor Arnošt Heinrich, sídlící v Brně, může Čapky zaměstnat, si připisuje jednak Helena Čapková, jednak redaktor (a později šéfredaktor) *Lidových novin* Eduard Bass (Čapková, 1966, s. 295–296; Bass, 1971, s. 134).

³³ Zdeněk Václav Tobolka (1874–1951) a Jindřich Mašťálka (1866–1926), poslanci rakouské říšské rady.

Bratři Čapkové nastoupili do pražské redakce *Lidových novin* prvního dubna 1921, hned po skončení výpovědní lhůty v *Národních listech*.³⁴ Poukazem na to je kresba Josefa Čapka, která zobrazuje dvě navzájem spojené postavičky, na jejichž hlavách jsou karikaturně vyostrěny příznačné rysy vzhledu bratří: jedna se vyznačuje skupinou neposlušných vlasů na temeni, druhá kulatými brýlemi. Obrázek, opatřený titulem *Setkání čili Čapci*, doplňuje výrok „I koukejme, ty jsi tu taky?“³⁵ První slovesný příspěvek podepsaný Josefem Čapkem, sloupek *Jaro*, byl pak otištěn třetího dubna 1921 [73], první text s výtvarnou problematikou devátého dubna 1921 [74].

V *Lidových novinách* se žurnalistická aktivita Josef Čapka rozvinula do značné šíře; podstatně jsou zastoupeny všechny tři oblasti, jež reprezentují jeho první práce z dubna 1921. Nejsoustavněji se – tradičně – Čapek věnoval referování o výtvarných výstavách; jeho články (většinou poměrně stručné) vycházely v tzv. Kulturní kronice pod titulkem *Pražské výstavy* nebo *Z pražských výstav*. K tomu přistupuje množství dalších příspěvků s výtvarnou (a také obecněji kulturní) tematikou: stati k výročí umělců, jejich nekrology, knižní recenze, fejetony a glosy vztahující se k různým aspektům kulturního dění. Zároveň Čapek hned od počátku svého redakčního působení otiskoval v *Lidových novinách* četné humoristické a především satirické kresby (navázal tak na svou tvorbu pro *Nebojsu*). Tato drobná dílka spoluurčovala charakteristickou podobu mnoha ročníků *Lidových novin*; nejproslulejší jsou ostře protifašistické kresby třicátých let, soustředěné do několika cyklů. Konečně značnou důležitost má i společensky zaměřená slovesná publicistika, fejetony, sloupky, entrefiletly a úvodníky týkající se problémů obecného dosahu, ale i zajímavých jevů každodenního života. Také v této sféře vystupuje ve třicátých letech do popředí protifašistický apel.

Čapkovy práce (podpisované *Josef Čapek*, *J. Čapek*, *J. Č.*, *-jč-* nebo *D*) vycházely v *Lidových novinách* v průběhu devatenácti let. Čapek zůstal s listem spjat až do momentu, kdy byla násilně ukončena perioda jeho veřejné činnosti, do zatčení gestapem na počátku září 1939.

(3) Po výkladu o novinách je zapotřebí vrátit se znovu ke sklonku první světové války a povšimnout si druhého faktoru, který je spojen s oživením Čapkovy publicistiky. Koncem roku 1917 se Čapek sešel s předválečnými druhy Václavem Špálou a Vlastislavem Hofmanem;

³⁴ Historii působení bratří Čapků v *Národních listech* a *Lidových novinách* probírá poměrně důkladně řada prací; srov. např. Opelík, 1980, s. 137–140; Poláček, 1988, s. 32–33; Zelinský, 1988, s. 16–17.

³⁵ *Lidové noviny* 29, 1921, č. 162 (1. 4.), s. 9.

k této trojici se připojili ještě malíři Rudolf Kremlička, Jan Zrzavý a Ota-
kar Marvánek. Vznikla tak výtvarná skupina, uměleckým zaměřením
svých členů dost nejednotná, jež za iniciativního přispění S. K. Neu-
manna vystoupila v dubnu 1918 na společné výstavě s názvem „A přece!
Výstava několika tvrdošijných“. Skupina, označovaná dále Tvrdošijní,
pořádala pak výstavy až do dvacátých let. Tiskovým orgánem Tvrdošij-
ných se stal čtrnáctideník *Červen*, řízený – bez uvedení jména v tiráži –
S. K. Neumannem (na vydávání kulturního časopisu pomýšlel Neu-
mann už v roce 1915, radil se o něm v korespondenci také s oběma
Čapky,³⁶ válečné poměry však tehdy realizaci projektu znemožnily).
První ročník *Června* vycházel od března 1918 do března 1919; Josef
Čapek zde uveřejnil čtyři publicistické příspěvky a dále několik beletris-
tických prací a řadu reprodukcí obrazů. Od druhého ročníku se ovšem
charakter *Června* podstatně změnil, časopis se zřetelně přiklonil
k socialistickému hnutí a převládli v něm autoři nejmladší generace;
současně došlo k názorovému rozchodu Čapků s Neumannem. Tribu-
nou skupiny Tvrdošijní potom byl (Karlem Čapkem redigovaný) sbor-
ník *Musaion*, v němž Josef Čapek rovněž publikoval.

(4) V roce 1924 se Josef Čapek zařadil (spolu s bratrem i dalšími gene-
račně a názorově spřízněnými autory) do okruhu spolupracovníků
nově založeného politického a kulturního týdeníku *Přítomnost*, říze-
ného Ferdinandem Peroutkou. První ročník *Přítomnosti* obsahuje šest
Čapkových textů, pak ale počet jeho příspěvků značně poklesl; ve větší
míře zde Čapek opět začal publikovat na počátku třicátých let.

Nepříliš výraznou epizodou v Čapkově publicistické činnosti bylo
dvouroční vedení redakce obrázkového týdeníku *Světlozor* (ročník
31–32, říjen 1930 – září 1932).³⁷ Později ještě redigoval jeden svazek
Almanachu Kmene (1936–1937, Praha 1936; *Kmen* byl název „klubu
moderních nakladatelů“, založeného roku 1926).

Od konce roku 1933 se Čapkova publikační aktivita (mimo noviny)
nejvíce koncentrovala do orgánu Výtvarného odboru Umělecké besedy
Život. Čapek se členem Umělecké besedy stal v roce 1929 a právě kon-
cem roku 1933 začal *Život* jako člen redakčního kruhu spoluredigovat
(jeho vstup do redakce *Života* je spojen se změnou periodicity publi-
kace: dosud vydávaný sborník – do něhož Čapek psal ojedinele – byl

nahrazen časopisem vycházejícím desetkrát ročně). V *Životě* Čapek
otiskl řadu článků (mezi nimi své nejdůležitější teoretické příspěvky
z třicátých let) a rovněž četné stručné glosy (někdy o rozsahu pouze
jediného odstavce), v nichž informoval o nových jevech v kulturním
dění a komentoval aktuální problémy; glosy se dotýkají nejen různých
oblastí výtvarnictví, ale i např. otázek hudby, filmu, populárního umění.
Dodejme, že v *Životě* také nacházíme, v uveřejněném záznamu besedy
členů redakčního kruhu, formulaci Čapkova názoru na to, jak by měl
vypadat umělecký časopis:

Pro svoje potěšení chtěl bych míti umělecký list ani ne tak poučný a informativní, jako
spíše okouzující. Takový, který ani tak mnoho nevykládá, ale zato rovnou jímá, rovnou
očarovává tím, co je na umění vzácného a krásného [135, s. 1].

Na závěr tohoto oddílu je ještě třeba říci, že k uvedeným hlavním
oblastem Čapkova působení se připojují publikace v několika desít-
kách dalších časopisů a sborníků. Zvláštní zmínky si zasluhuje Čapkova
spolupráce s časopisem *Bytová kultura*, vydávaným architektem Janem
Vaňkem a věnovaným problematice moderního bydlení (vyšly pouze
dva ročníky: 1924–1925 a 1934–1935), a s časopisy, jež se soustřeďovaly
na otázky školní výtvarné výchovy (*Náš směr*, *Nové směry*). Další pří-
spěvky různého rozsahu a závažnosti jsou roztroušeny v rozličných
výtvarně orientovaných časopisech (*Veraikon*, *Musaion*,³⁸ *Styl*, *Typo-
grafia*), v obecně kulturních a literárních časopisech (*Kmen* řízený
S. K. Neumannem, *Kmen* řízený Juliem Fučíkem, *Cesta*, *Apollon*,
Pramen, *Čin*, *Listy pro umění a kritiku*, *Věda a život*, *U*, *Kritický měsí-
čník*) a v časopisech nakladatelských (*Rozpravy Aventina*, *Panorama*,
Literární noviny). Jeden Čapkův text se objevil i ve filmovém časopise
Studio a dvě práce byly otištěny v časopise Burianova divadla *D 40 Pro-
gram D 40* (vyšly až po Čapkově zatčení gestapem).

(5) Celková povaha Čapkovy publicistiky let 1917–1939 vyplývá z je-
ho nového postavení v uměleckém a kulturním životě. Především, jak
už bylo řečeno, přestal být programovým mluvčím avantgardních umě-
leckých snah. Ta podoba moderního umění, kterou před válkou pomá-
hal prosazovat, získala v zásadě uznání a nebylo už nutné obhajovat její
právo na existenci (do popředí se dostávala spíše potřeba popularizace
základních principů a výsledků tohoto umění mezi širší kulturní ve-
řejností). Naproti tomu k úsilí mladé poválečné umělecké generace,

³⁶ Srov. dopis bratří Čapků S. K. Neumannovi z počátku roku 1915, reprodukováný in
Viktor Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, 1962, s. 123–132.

³⁷ Čapek zde uveřejnil několik próz parafrázujících černošské folklorní látky (srov.
Z dílny..., 1991) a dále článček *Tak tedy araukarity* [111], v němž vzpomíná na to, jak se
na zahradě rodičovského domu setkával s přírodní kuriozitou, zkamenělými kmeny
stromů.

³⁸ Název *Musaion* označoval nejprve výtvarný sborník (od 1920), kde vycházely i mono-
grafické práce (v roce 1924 – jako svazek 5 – zde byla publikována čapkovská monogra-
fie), a později výtvarný měsíčník (1928–1931).

soustředěné např. ve svazu Děvětsil, Čapek už nenašel těsnější vztah a k jejím programům se stavěl polemicky a s jistou dávkou ironie.

Čapek v tomto období nabývá postavení svérázné a svébytné individuality. Stal se sice členem skupiny Tvrdošíjnů a později Umělecké besedy, ale v obou případech šlo (na rozdíl od dřívějších let) o sdružení názorově dosti volná, bez pevného jednotícího zaměření. Od dvacátých let byl Čapkův výtvarný projev zcela specifický, vyhraněně osobní.

S tím vším pak souvisí fakt, že Čapek ve své publicistice začíná uvažovat spíše než o moderním umění o umění vůbec a některé jeho práce se stávají především subjektivním vyznáním.

Důležitým charakteristickým rysem sledovaného období je Čapkova zapojenost do sféry každodenní žurnalistiky. Čapkův vztah k novinářským povinnostem jistě nebyl jednoduchý a jednoznačný (nejednoznačný postoj v něm byl ostatně už zakořeněn). Primární motivace pro vstup do redakcí byla nesporně „hmotná“: noviny Čapkovi poskytovaly určitý pravidelný příjem, existenční minimum, které – při nevýnosnosti tvorby malířské – dost potřeboval (podle Heleny Čapkové [1966, s. 285, 296] dostával v *Národních listech* 600 korun, na počátku práce v *Lidových novinách* 600 až 800 korun měsíčně). Žurnalistika přitom zabírala jen část Čapkova denního času (nebyl – stejně jako jeho bratr Karel – v pozici řadového novináře), poskytovala mu prostor pro další (a základní) oblasti jeho zájmu, především pro malování (méně místa získalo ve dvacátých letech Čapkovo dílo literární). Zároveň se ale u něho objevoval pocit, že žurnalistika i další utilitárně zaměřená aktivita (ve dvacátých letech vytvořil velké množství ilustrací, knižních obálek a vazeb, plakátů, scénických a kostýmních návrhů) mu přece jen odčerpává energii, kterou by měl věnovat „plnohodnotnému umění“, nedeterminovanému omezenými požadavky dne. Na Čapkův poměr k novinářství nám mohou poukázat dva citáty. Čapek sám se v dopise Josefu Florianovi z ledna 1923 vyjádřil o svém novinářství v zásadě optimisticky, avšak nikoli bez náznaku stíznosti:

Jsem v těch Lidových novinách spokojen, protože nic nepředpisují a neždímají nás, naopak poskytují mi živobytí, na něž umění zhora nevydá. Přece však bych po denní práci spíše potřeboval vypočodovat se ostrým krokem po vltavském břehu, než jít do nové práce (cit. podle Opelík, 1980, s. 139–140).

Naproti tomu Helena Čapková nabyla dojmu, že Josefa novinářská činnost tíží:

A přece to všechno dělal vlastně jakoby z musu a nerad, protože mu to ubíralo čas na skutečnou, věrnou práci ať literární nebo výtvarnou (Čapková, 1966, s. 300).

Je ovšem na místě dodat, že v poměru Josefa Čapka k novinářské profesi jistě nehrála roli pouze otázka výdělku a času na práci. V žurnalistice se projevovala také jeho potřeba společenské angažovanosti, potřeba vyjadřovat vlastní stanovisko k problémům doby a podílet se na úsilí o jejich řešení. Novinářské působení se stalo výrazem Čapkova začlenění do protirakouské opozice, jeho identifikace s řádem Československé republiky, s „hradní“ politikou, a konečně jeho přesvědčení o nutnosti bojovat proti fašistickému nebezpečí.

Jak tedy vypadala Čapkova publicistika vznikající od sklonku první světové války? V porovnání s dřívějším obdobím se zřetelně rozšířila její tematika – vedle výtvarnictví si Čapek začíná více všímat i dalších oblastí kultury a především zaměřuje svou pozornost též na otázky společenské a politické; počet uveřejněných publicistických prací je velmi vysoký. Přitom ovšem došlo k závažnému posunu v charakteru a žánrovém složení textů. Neobjevují se už rozsáhlejší, zásadní stati usilující o celkové postižení obecné problematiky. Převládají naopak články drobné, mající často příležitostný ráz; mnohé otázky bývají pouze naznačeny a načrtnuty. Texty nejednou získávají rys uvolněnosti, nenucenosti. Bohatě se uplatňují příznačné žurnalistické žánry: fejetony, sloupky, entrefilet, novinové referáty, glosy.

Na druhé straně Čapek od roku 1920 uveřejňoval samostatné publicistické knihy. Z větší části to ovšem jsou útlé svazky, jejichž obsah tvoří hlavně už dříve otištěné úvahy a fejetony (*Nejskromnější umění*, *Málo o mnohém*, *Ledacos*). Patří k nim ale i objemné pojednání *Umění přírodních národů*, jež završuje Čapkův zájem o tuto problematiku, datující se už od desátých let. Obvyklý rozsah Čapkových prací poválečného období zřetelně přesahuje rovněž „ilustrovaný fejeton“ *Umělý člověk*.

Čapkovy texty z let 1917–1939 se od textů vzniklých dříve liší také tím, že je s nimi nápadně často spojen vnější podnět nebo dokonce vnější tlak vedoucí k jejich napsání. Nejsou předkládány jako projev autorské vůle a vnitřní potřeby, ale jako výsledek působení cizí síly, jež se prosadila někdy i navzdory autorově nechuti.

Do oblasti textů zjevně vytvořených na vnější popud lze zařadit hojně Čapkovy polemiky, vzbuzené buď přímými útoky na něho, případně na osobnosti mu blízké, nebo uměleckými a politickými názory, jež si „vynucovaly“ nesouhlasnou a korektivní repliku.

Dále sem spadá účast v četných anketách. Od začátku dvacátých let Čapek přispěl do mnoha anket pořádaných různými časopisy, někdy stručnými odpověďmi na zadané otázky, někdy rozvinutějšími úvahami k požadovanému tématu. Vyjadřoval se k problematice výtvarného dění [71, 107], formuloval poznámky k otázkám moderního bytí

[127, 128], zamýšlel se nad postavením fotografie [132], uvažoval o různých aspektech literární tvorby, o spisovatelské profesi a působení knihy na čtenáře [126, 133, 140, 142], vyslovoval se k závažným problémům společenským a politickým [89, 141].

Konečně jde o to, že řada textů vznikla na základě speciální redakční „objednávky“, a zejména o to, že fakt výzvy bývá přímo v textech nápadně zdůrazňován. Nejedna Čapkova práce začíná poukazem na to, že byl o sepsání daného příspěvku požádán (resp. že byl k jeho sepsání vybídnut), a zpravidla také stížností, že navrhované téma je příliš obtížné a že nebyl vybrán vhodný autor. Tyto výroky lze považovat za autentické vyznání, v textech ovšem vystupují především jako důležitý prvek autorské strategie: ospravedlňují případnou volnost kompozice, fragmentárnost výkladu, jednostrannost pohledu:

Byl jsem požádán redaktorem a vydavatelem „Veraikonu“ o článek do tohoto čísla, věnovaného našemu mladému umění, jehož si vážím a v němž se též sám svou životní prací umísťuji [72, s. 61].

Pan redaktor této revue mně dal velice laskavý návrh, abych u příležitosti své souborné výstavy sem napsal několik slov sám o sobě. Myslím, že si představoval, že z toho vyjde něco zajímavého; já, zlákan svůdností jeho návrhu, jsem si to v prvním okamžiku představoval také; ale nyní vidím, že jsem docela bláhově vlezl do náramně svízelné situace. Nevím prostě, kudy a jak do toho [88, s. 96; zvýraznil Č.].

„– udělejte mně svou vlastní karikaturu a článek o sobě!“ – To se snadno řekne, ale někdy velmi těžko dělá. O všem jiném se píše snadněji než o sobě samém [93, s. 71].

Ono se to řekne, napište esej, potřebujeme to pro zářijové číslo, když teď je zrovna červenec, horko, že jen se slévá, asi před bouřkou, kdy by se člověk jedinečně chtěl zbráchat v rybníce a vůbec ne v myšlenkách (...). Kéž jiní píšou a čtou eseje, ale nechť já nemusím, neboť, jak už patrně, nevím, o čem bych psal [94, s. 35]!

O ilustrování dětských knížek? To jste, pánové z Panoramy, trefili zrovna na toho nepravého. Co já mohu o tom říci [121, s. 82]?

Toto téma mně bylo nadhozeno panem vydavatelem a nevím věru, jak se s ním náležitě vypořádat. Snadněji by se dalo vypočísti, co od sebe film a malířství dělí, než co je spojuje [105, s. 16].

V článku pro časopis *Veraikon*, jehož začátek jsme citovali, se Čapek nespokojil zmínkami o tom, že není správným autorem pro dané téma, ale šel ještě značně dále. Vyznává se z toho, na co upozorňovala i Helena Čapková: publicistické psaní ho netěší, je pro něj nepříjemnou nutností, jež jej omezuje v pravé seberealizaci:

Přiznávám se, že vlastně vůbec nerad píši, že mne to málo těší, že mne jedinečně těší projevití a vyžití vše, oč mi právě jde, v práci nejvlastnější. Říká se o nás, umělcích z mladší generace, že jsme gramotnější, než umělci u nás průměrně bývali, že se umíme dobře písemně projevití. Nuže, to není z vlastní potřeby, nýbrž z nutnosti; naše kritika ani naše publikum nemají dosti výtvarné kultury a správného čichu, i musili jsme tedy sami

ujasňovati a hájiti. Tak se člověk chtěj nechtěj stává tak zvaným teoretikem, platí za nadšeného vykladače, je prorokem a případně mučedníkem. Co mne se týká, nemám žádnou z těchto úloh rád a skutečně skřípám vnitřně zuby, když cítím, že něco takového proti mě vůli i mému citu stává se mi údělem [72, s. 61].

K tomuto tvrdému prohlášení je ovšem zapotřebí dodat dvě korektivní poznámky:

(a) Když Čapkův stálý antipod Emil Filla³⁹ poukázal v rozhovoru o výtvarné kritice vlastně na tutéž skutečnost (třebaže ji vztahoval k jinému kontextu), Čapek se rozhodně ohradil. Filla tehdy řekl:

O Josefu Čapkovi jsem psal a nic k tomu nemusím dodávat. Vidím, že ho kritická činnost nebaví, je to proň jen otázka obživy. Jen tehdy zdá se míti temperament, když mu jde něco na kůži – jinak dobré i zlé odbývá nezájmem. Jeho zásadou je: dejte mi s tím pokoj, zas bych musil něco psát (Chalupecký, 1933, s. 437).

Čapek ve své odpovědi mimo jiné zdůraznil, že v publicistické práci je pro něho obsažena „také otázka vnitřní čistoty, uměleckého i lidského svědomí“ [122, s. 491].

(b) Obdobně jako o svém publicistickém díle vyjadřoval se Čapek i např. o ilustrování knih [121]. Z úvah o ilustrování přitom zřetelně vyplývá, že zdůrazňování negativního postoje k „namáhavému a nepohodlnému úkolu“ v žádném případě neznamená, že Čapek k práci přistupoval s povrchností, ledabylostí, pouze s řemeslnou rutinou. Naopak, věnoval se dané práci velmi odpovědně, s plným nasazením tvůrčích sil. Totéž nepochybně platí rovněž pro Čapkovu publicistiku.

³⁹ Napětí mezi oběma tvůrci odstranil až společný osud v době nacistické okupace. Čapek i Filla byli zatčeni v týž den a byli společně vězněni v Buchenwaldu. Filla pak napsal příspěvek do katalogu první poválečné výstavy Čapkova díla, kde vysoce ocenil jeho tvorbu i jeho osobnost (Filla, 1945).

O periferiích umění:

□ Nejskromnější umění (1920), Málo o mnohém (1923)

(1) Na počátku roku 1915 poslali bratři Čapkové S. K. Neumannovi (zde už zmiňovaný) obsáhlý dopis o tom, jak by měl podle jejich představy vypadat kulturní časopis, na jehož vydávání Neumann pomýšlel. V úvahách o možném obsahu jednotlivých čísel nacházíme mj. poznámku o textu, který měl napsat Josef Čapek:

Článek Josefa Čapka: Vývěsní štíty českých krámů, prosté výkladní skříně, předměty a Rousseau. K tomu příslušné obrázky a jedna reprodukce Rousseaua (Viktor Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, 1962, s. 129).

Tyto řádky představují první dílčí náčrt problematiky, která Josefa Čapka v této době silně zaujala a podnítila jej k vytvoření knižního publicistického souboru nazvaného *Nejskromnější umění*.

K soustavné přípravě knihy Čapek přikročil před koncem první světové války; některé její části se objevovaly v časopisech od září 1918. Nejprve byly publikovány dvě kapitolky z větší stati o fotografii a filmu – *Fotografie našich otců* [60] a *Film* [61], na jaře 1919 pak následoval článek *Malíři z lidu* [62], svým obsahem v zásadě odpovídající předběžnému náčrtu z roku 1915, a později byl uveřejněn ještě článek *Tvář mrtvé strašná* [63].

Doplněno o další, samostatně netištěné texty, vyšlo pak *Nejskromnější umění* [68] na podzim 1920 v nakladatelství Aventinum.⁴⁰ Útlý, přibližně šedesátistránkový svazek zahrnuje dva rozsáhlejší články (*Malíři z lidu* a *Chvála fotografie*) a dále čtyři články menší (*Zátoka odpočinku*, *Ruce Eurydichiny*, *Tvář mrtvé strašná* a *Co potkáváme*). Knihu ukončuje stručný závěr (*A závěr*). Integrovanými součástmi práce jsou reprodukce a fotografie výtvorů, jimž jsou články věnovány.

⁴⁰ Aventinum, patřící dr. Otakaru Štorch-Marieni, se v této době stalo kmenovým nakladatelstvím bratří Čapků. Josef Čapek se podstatně podílel také na grafické úpravě knih Aventina. Srov. Štorch-Marien, 1966–1972, a též Koháček, 1989 a 1992.

(2) Josef Čapek se v knize objektivně zabývá naivním, diletantským uměním, výtvarnými pracemi řemeslníků, tvorbou, „jež vzniká a děje se cestou prostého robení, jednoduché techniky a vskutku skromných představ“ [68, s. 62]. Není ovšem vůbec lehké celkově a zároveň stručně shrnout Čapkovy názory na danou problematiku. Texty obsažené v *Nejskromnějším umění* mají v zásadě charakter esejistický (v případě delších příspěvků) a fejetonistický (v případě příspěvků krátkých, jež jsou uvolněnější a jsou laděny subjektivněji). Čapek nesměruje k zcela soustavnému a plně pojmovému uchopení problematiky, své úvahy většinou vede na poněkud nižší rovině, hromadí příklady z oblasti uměleckých a řemeslných výtvorů i z životní praxe. V člancích se spojují popisy předmětů a jejich evokativní líčení s osobními vzpomínkami a subjektivními vyznáními. Značný důraz je kladen na aspekt náladotvorný, na sugestivní postižení atmosféry charakterizující sféru života, v níž se prosté umění příznačně uplatňuje:

V některém světlém podvečeru blízko před velikonoce, v sobotu, posledním bílém dnu v týdnu, ubírá se z práce domů bílý zedník, zabílený vápnem, bíle nalíčený i na rukou a tvářích, a přece se nepodobá napudrovanému pierotovi, spíše však soše. Ale on jde, míří předměstskou ulicí k domovu, s prázdnou bandaskou zavěšenou u pasu, a zítra bude již jiný, nedělní, v tuhých černých šatech. Právě se vynořují z domovních vrat ženy a umetají koštětem práh a naproti plave důstojným krokem krejčík, neboť odvádí dobrou práci, nové nedělní nažehlené šaty, jejichž prkenný rukáv čouhá zpod ubrusu [68, s. 13].

(3) Určující pozici má v knize úvodní esej *Malíři z lidu*. Čapek vychází z úvahy, v níž chápe umění jako vytváření nové věci, vytváření „z lidských rukou, z lidského srdce a ducha“ [68, s. 9]. Zůstává tedy u svého pojmání tvorby jako specificky lidského formování hmoty (umění „počíná tedy již asi tam, kde poprvé zasáhne člověk v hmotu, aby jí dal svůj původ“ [68, s. 9; zvýraznil Č.]), do popředí však staví nikoli novou artikulaci skutečnosti podle osobitého lidského řádu, nové poznání pronikající k podstatě skutečnosti, ale konkrétní výsledek, zhotovenou věc, jejíž hlavní kvalitou je hmatatelná existence. Měřítkem se Čapkovi stává právě schopnost vytvořit věc, která pro určité publikum nabývá užitečnosti a působivosti. To pak s sebou nese velmi široké chápání umění a odmítnutí strohých hranic mezi uměním a neuměním. Čapek zdůrazňuje, že vedle „umění uzavřeného v galeriích“ je třeba věnovat pozornost i umění, které zasahuje široké lidové vrstvy, „umění nejskromnějšímu“:

Umění nejskromnější (...) chce vám čistě znázorniti věci prospěšné, potřebné člověku; je prodchnuto pietou k práci a k životu a zná i nutnosti i radosti mezi oběma; neklade si vysokých met, ale uskutečňuje svou skromnost způsobem ryzím a dojmavým, a to není malá zásluha [68, s. 10].

Jako příklad takového umění pak slouží vývěsní štíty obchodů. Čapek o nich pojednává svým osvědčeným způsobem, používaje přímých i obrazných pojmenování a snaže se vcítit do mentality tvůrců i příjemců:

Malíř vývěsky neomalovává svůj model, ale vybavuje jej z vnitřního vědomí. Je přirozeno, že k základnímu nazírání na věci se pojí elementární, nesložité výtvarné podání, neboť jak prosté je diletantovo srdce, tak prosté jsou i jeho výtvarné prostředky, tak čisté a přímé. – Tu linie zůstává věrna své prvotní úloze a vykrajuje předmět pevně, důrazně a názorně z prázdna pozadí, obemyká jej těsně, avšak láskyplně, se srdečnou věcností [68, s. 16–17].

Celkové ladění výkladů je zřetelně obdivné a apologetické. Čapek vyzdvihuje upřímnost a prostotu tvorby lidových malířů a staví ji proti povrchním a vyumělkovaným „malbám pro obchodníky s obrazy“ [68, s. 15]. Zároveň ovšem zhodnocuje tuto tvorbu i tím, že poukazuje na analogie mezi ní a nejvýznamnějšími díly klasického i moderního malířství.

Esej *Chvála fotografie* představuje svým obsahem v knize specifickou enklávu; povšimneme si ho v pozdější speciální kapitole. Přejdeme proto hned ke stručnějším příspěvkům umístěným v poslední třetině knihy. Čapek zde se silným subjektivním akcentem uvažuje o různých konkrétních předmětech náležících do neurčitého pásma mezi uměním a neuměním – o staré pohovce, skleněné misce ve tvaru spojených rukou, obrazu zemřelé Čapkovy babičky, vytvořeném malířem pokojů, o hračkách, plakátech atd. Snaží se postihnout svůj vztah k daným předmětům, nalézt příčiny toho, proč na něj působí, uvědomit si, čím ho fascinují: Podstatou působení je vždy zvláštní sepětí naivoty, těžkopádnosti a hrubozrnosti (ba i nevkusu a obskurnosti) s přirozeností, nehledaností, srdečností, upřímností, poctivostí, důvěrností, čistotou a ryzostí:

Je hliněná kočka, hračka stvořená pro radost a spořivost dětí, těžkopádná jako ne-umělý dopis plný pravopisných chyb. Ale je udělána ze srdce upřímného; sedí jako stará modla, sevřená v klidném a názorném obrysu, živá, důrazná a sumární v detailech, s fešáckými a mlsnými kočičími kníry, rezavý, povýšený a hloupý bochníček, jak jsme jej viděli za dětských let [68, s. 64].

Jsou reklamní kalendáře a nástěnné taštičky z tlačeného papíru, jejichž úžasný nevkus je někdy vyvážen zvláštní výrazností a trefností, jež je nepopsatelná [68, s. 65].

Pozoruhodné je pak zvláště to, že obyčejný, v zásadě řemeslný výtvar je schopen vyvolat značně hluboký duchovní zážitek, stává se zdrojem celých trsů subtilních asociací:

Avšak jsou to též ruce prosící, volající o spásu a splnění. Ruce bezhříšné kněžky vztažené za větrem, za deštěm a sluncem o požehnání: přijde déšť osvěžití krajiny, vítr zane-

loď k přístavu a slunce vzejde, aby dalo život a potěšilo sklíčeného; ladné a čisté ruce, jež za nás žádají. Nebo ruce, jež prosí o milosrdenství a almužnu, připomínající vám, že i vám mnohé nebylo splněno; nebo ruce ztrápené v sirobě, vítající kýžený příchod, vděčné za dar, jež po dlouhém čekání konečně je dáno přijmouti [68, s. 55].

Touto schopností „nejskromnější umění“ bezpochyby dosahuje rovnoprávnosti s uměním „vysokým“.⁴¹

(4) *Nejskromnější umění* se v komplexu slovesné tvorby Josefa Čapka nesporně zařazuje na jedno z čelných míst; patří také k pracím čtenářsky nejpoblíbenějším. Čapkova kniha závažně zapůsobila svým smyslem pro prosté a všední věci, oceněním specifických kvalit naivního vyjádření diletujičích umělců a tvořících řemeslníků, snahou respektovat estetické cítění obyčejných lidí. Důrazem na co nejširší a nepředpojaté pojmání oblasti umění a rozostřením protikladů mezi uměním a neuměním a mezi centrem a periferií umění připojuje se Čapkova práce k dobovým myšlenkovým tendencím – příbuzné názory nalézáme např. v Neumannově programově formulované knize *Ať žije život* (1920)⁴² – a současně předjímá zaměření nově nastupující, nejmladší umělecké generace (Čapkův vztah k ní byl pak ovšem značně konfliktní).

(5) Jistým doplňkem k *Nejskromnějšímu umění* je ještě tenčí, padesátistránkový svazek *Málo o mnohém* [81], vydaný opět Aventinem. Čapek zde sebral řadu svých drobných příspěvků z let 1917–1923 uveřejněných v časopise *Národ*⁴³ a zejména v *Lidových novinách* a připojil k nim několik textů dosud netištěných; jednotícím prvkem je společné obecné téma, problematika užitého umění, uměleckého průmyslu, v abstraktnější rovině pak problematika estetické povahy předmětů sloužících každodenně člověku. Mezi stručným úvodem a závěrem jsou umístěny tyto články: *Sociální užitečnost umění, Kapka vody, Ucpávky prázdna, Umění na Pražském vzorkovém veletrhu, Umění a život, Vkus ulice, Nejen umění, Vkus jako průvodce životem, Letoráz, Umění v módě, Útok na Hlídku, Ornamentální kultura a Purismus a kritika purismu.*

Žurnalistické články publikované poprvé v novinách mají většinou zřetelně příležitostný ráz; mnohé vznikly v souvislosti s výstavami nebo jako reakce na názory jiných autorů prosazované v tisku („jsou to spíše jen nahodilé záznamy skutečností, pokusů, snah a tužeb, jak je přiná-

⁴¹ Obdobné zrovnoprávnění „vysokého“ a „nízkého“ umění nacházíme i v Čapkově díle literárním, v souboru drobných próz *Pro delfína* (1923).

⁴² Srov. Vlček, 1975, s. 216–217.

⁴³ Jde o nejstarší text obsažený v knize, článek *Kapka vody* [55]; svým soustředěním na problematiku národního svérázu umění tento článek z celkového zaměření knihy poněkud vybočuje a navazuje vztahy spíše s některými Čapkovými pracemi předválečnými.

šela doba“ [81, s. 73]). Články pochopitelně nevycházejí ze soustavné a propracované teoretické báze, jde hlavně o bystré a vtipné poznámky, uchopení problémů je často spíše citové než rozumové. Na druhé straně ovšem jsou základní myšlenky podávány zhuštěněji, příměji a jednoznačněji než v předcházejícím *Nejskromnějším umění*; to také nepochybně souvisí s novinovým původem daných textů.

(6) Hlavní rysy Čapkova pojetí jsou představeny v trojdílném článku *Sociální užitečnost umění*. Čapek zde ještě dále vyhraňuje svá stanoviska z *Nejskromnějšiho umění* a vyzdvihuje zapojenost umění v jeho procesuálním i výsledkovém aspektu do každodenního života: umění nelze brát jako něco mimořádného („jemný vedlejší produkt civilizace“ [81, s. 78]), jako luxus a „přízdobu“, ale je zapotřebí usilovat o „znovudosažení jeho životní oprávněnosti a podstatnosti“ [81, s. 78]. Poukaz na dělný aspekt umění, na jeho sepětí se sférou práce, vede až ke ztotožnění umění se schopností a snahou produkovat předměty, které jsou člověku potřebné („umění je již v radosti z práce a v dokonalosti práce“ [81, s. 80]; srov. Pečinková, 1993). Z daného vymezení pak přirozeně vyplývá to, že Čapek za nejdůležitější rys umění považuje účelnost spojenou s dokonalou formou; naproti tomu co nejrozhodněji (a v souladu s dobovými tendencemi) odmítá povrchní přikrašlování, ničemu nesloužící ozdoba.

Protiklad mezi pojímáním umění jako vnějškové okrasy a uměním jako podstatným celkovým určením předmětu vytvářejícím z něho organickou součást života se stává ústředním bodem kriticky zaostřených úvah v řadě následujících textů, je v nich v různých variantách a v souvislosti s rozličnými jevy opakovaně probírán.

Čapek uznává, že člověk má vžitou potřebu ozdoby, upozorňuje ovšem na to, že tato potřeba je naplňována záplavou levného, náhražkového zboží, jež nemá přirozený kontakt se životem, je pouze „němou konvencí“ [81, s. 88]. Jde o zbytečný, falšující a předstírající dekor a ornament, kterým člověk – v klamně představě, že věci zušlechťuje a povyšuje – vlastně snižuje využitelnost daných věcí a „kazí hmotu“, z níž jsou vytvořeny. Zřetelně se to odhaluje např. v pasáži o „uměleckých“ nápisech na firemních štítech (ve fejetonu *Vkus ulice*):

Písmo přestává být jasným písmem a slovem a stává se zbytečným ornamentem, neladně se rozštěpuje a kudrnatí a „firmy v barvách světlých s písmenem stylizovaným, osobitým“ ve své titěrné směsi bílé, modré a červené trhají očima a ze vzdálenosti pěti kroků ve světle a vzduchu splývají jako impresionistická malba [81, s. 97].

Proti tomuto pseudouměleckému snažení se pak staví „hodně obyčejné věci, velmi s životem spjaté, sloužící denní potřebě“ [81, s. 93];

upozorňuje se, že věci vyrobené jen účelově „bývají velice často esteticky výraznější a čistší než potom vyzdobený a vypravený výrobek“ [81, s. 93]. Je třeba, aby věci byly takové, jaké mají být, a aby byly na svém místě. V jisté nadsázce je vrcholný požitek z estetické dokonalosti věcí spojován s pěkně natřeným plotem [81, s. 87]. Není také divu, že jako vzor, který by měl určovat rysy věcí obklopujících člověka, se Čapkovi jeví především praktická, přísně účelová a ve své účelovosti dokonalá moderní technika (srov. např. fejeton *Nejen umění*).

V článku *Ornamentální kultura* se při popírání povrchové zdobnosti a nefunkčního ornamentálního dostávají do popředí i hlediska sociální a etická: Za situace, kdy potřebné předměty nejsou v plné míře a náležitě kvalitě dostupné všem, není mravně plýtvat energií na neužitečné přízdobování:

Člověku především jest zapotřebí, aby věci, jichž k životu nutno, byly mu dostupny při maximu lacinosti a kvality. Pokud zde bude nedostatek, není dosti spravedливо obecnou kulturu přízdobovati, sladiti vetčnost bytů chudoby ornamentem, nebo ji obohacovati výjimečnými cennými kousky [81, s. 117].

Spojení přemíry ornamentu a nízkého životního standardu je dále dokonce označeno za příznačný rys stavu barbarství. V návaznosti na toto prohlášení pak Čapek asi nejpregnantněji vyjádřil svůj ideál užitého umění a estetické hodnoty věcí denní potřeby – danou partii můžeme pokládat za shrnutí myšlenkového obsahu celé knihy *Málo o mnohém*:

Jest si tedy přáti, aby užité umění plnilo své poslání nejhloběji po té stránce, že by činilo věc ještě více věcí, že by bylo pravým jasmem její čistoty a nikoliv jen navrch okrasou. Není nám třeba věcí krásnějších, než jsou ty vezdejší, v nichž se děje lidský domov a život; nepotřebují být krásnější, ale musí býti pravé, tak dobré jak jen třeba pro nouzi všech [81, s. 118].

Co má člověk z umění

□ (výtvarná publicistika 1917 - 1939)

(1) V této kapitole si budeme všimnout výtvarné (a částečně také obecněji kulturní) publicistiky, kterou Josef Čapek nepojal do svých knižních prací (některé texty byly pak přetištěny v posmrtných výběrech). Vrátime se proto na začátek sledovaného období a zaměříme se nejprve na články, které vznikaly paralelně s texty sebranými v knihách *Nejskromnější umění* a *Málo o mnohém*.

V letech 1918–1921 vyšly čtyři Čapkovy články navazující na jeho předválečné výklady o moderním umění (*Pro mnohé uši* [56], *Co bych nechtěl mítí řečeno jen sám za sebe* [57], *Cestou* [69] a *O nějaké věci* [72]). Vztahují se k dobovým názorovým bojům, zejména s „národně“ orientovanou Uměleckou besedou, v zásadě tu ovšem už jde o zpětný, resumující pohled, nikoli o vyjádření aktuálního uměleckého programu; zároveň se zejména v článku *Cestou* začínají probírané otázky vztahovat spíše k umění obecně a nacházíme tu i náznaky nového směru uvažování.

V uvedených pracích jsou znovu představena, příp. načrtnuta základní východiska Čapkovy předválečné umělecké koncepce, její evoluční, expresivní a kreativní rysy. Opakovaně se poukazuje na to, že výtvarné dílo není (nemá být) prostým zrcadlením, zdvojením skutečnosti; umělec není postaven před skutečnost, ale je uprostřed ní, a dílo znamená prožitou a působením ducha znovu vybavenou skutečnost, je novým lidským faktem. Poměrně dost místa je věnováno vyvracení názoru, že v „mladém“ umění se uplatňuje pouze suchá rozumová spekulace, a zcela je odmítána protichůdná představa, podle níž vše v (pravém) umění je založeno na pudu a živelnosti (tuto představu spojuje Čapek hlavně se samolibě povrchním „národním“ uměním: „toto je pudové, kořenné, zemité, to jiné je jen intelekt“ [57, s. 56]). Podle Čapka zde jde především o cit a vlastní pohled usměrněný vědomím řádu:

Malba není teorií ani filozofií, ani nemá být filozofickou a teoretickou; ale mají v ní být poznání a zákony. Ví se, že příroda je pro umělce materií; ale rovněž cit sám pro sebe není uměním, nýbrž materií. Láska, vášeň, smutek o sobě nejsou uměním. Umění jest umění a umělost. Duchem umění není afekt a pud, jenž je přirozeným předpokladem; duchem umění je onen jasný, řeknu geometrický, prohlédající duch, který působí v kulturách lidstva, nechť to je u divochů, u lidu, či v epochách klasických. Duch skladu a ladu, duch velmi lidský, duch výrazu, který mluví za sebe a za všechny [69, s. 57].

Dále se znovu hovoří o vývojové organičnosti moderního umění a upozorňuje se, že nepochopení a odmítání nových uměleckých děl vyplývá z toho, že tato díla porušují ustálené a pohodlné konvence, že nejsou známy principy, na nichž jsou vybudována; daný jev se stále znovu opakuje, i starší, dnes snadno proniknutelná díla nebyla v době svého vzniku přijata, vzbuzovala zmatek a odpor (této otázce je věnována značná část stati *Pro mnohé uši*).

Konečně je vyzdvižen fakt, že umění má všelidský základ, a rozhodně je odmítnuto povrchní a zaslepené odsuzování cizích vlivů; „národní povaha v umění se v dobrém případě projevuje“ [57, s. 58], ale jde tu o jakýsi celkový ráz, který prosycuje díla národní kultury, o ladění, jež je ve svém celku neuchopitelné a jež v žádném případě nelze prosadit vůlí, vynutit.

K prvkům v zásadě už známým přistupuje ve stati *Cestou* zajímavý nový rys: snaha umístit umění do řady všech prvků světa, spojit vše do jediného vyrovnaného celku na základě myšlení v podstatě panteistického: umění je v souladu se světem a zároveň odhaluje a vyjevuje jeho tajemství:

Vstáváje od práce viděl jsem oknem klín světla a stínu nad květinami, kolem nich blýskal se a hasnul v slunci bzučící hmyz, do modra nebes vzlétl holub a z domů stoupal kouř. V tu chvíli jsem se po tisíci již domníval, že nikdy neviděl jsem nic údivnějšího a krásnějšího než ten malý kout celého světa. Vzduch, který dýchám, slunce, jež mne hřeje, země, po níž chodím, život, kterým žiji! Ó, rozumí někdo hlasům zvířat, prošel někdo z kořenů země stoupající mízou až do kalíšků květin, je možno čísti tu příliš ohromnou otevřenou knihu, sklonila se k němu širá tvář života, rozumí někdo hlasu hlasů?

Cítím, že možno, že není zapovězeno. Ale kde vše otevřeno, není vstupu. Není? Člověk svým životem, knihami, moudrostí, umem a láskou odpovídá; odpovídá umění, písni, hudbě, myšlenky, sochy, obrazy. Dobrý obraz je v souladu s veškerým jímajícím kouzelnictvím života, s ptákem, jenž zná živel vzduchu, i se zvířím, jež slyší padati rosu a pukati buňky a semena, i s mízou, jež z černa země stoupá, aby rozvíla květ. Souvislost a jednota, úhrnné poznání v pokojném citu! Jistě? Skoro, téměř, možno.

Komu by to bylo dáno, to by byl *ten, jenž vše ví* [69, s. 59–60; zvýraznil Č.].

Citovaná pasáž, stylizovaná do podoby „všeobjímajícího“ vyznání, se způsobem své výstavby a užívanými prostředky zřetelně odlišuje od úzu

převládajícího v nejzávažnějších statích předválečných. Výrazné výstavbové změny se ovšem objevují i tam, kde myšlenková náplň textů v zásadě odpovídá předválečné koncepci: Mizí tendence k odborně laděnému vyjádření. Místo silného soustředění na rozvoj probíraného tématu, projevujícího se naprostou převahou třetí slovesné osoby, nastupuje značná míra subjektivizace (do popředí se dostává podávající subjekt) a apelativnosti (vyjádření se bezprostředně orientuje na čtenáře textu).

Signálem subjektivizace je zvýšený výskyt sloves v první osobě jednotného čísla. Opakovaně se setkáváme se slovesy, jež představují podávající (autorský) subjekt i v jiných činnostech než v činnosti řečové, přisuzují mu další aktivity. Tento subjekt se tak v textu více prokresluje a na druhé straně se uvolňuje konzistence podávané problematiky. Vedle výše citované pasáže ze stati *Cestou* může být dokladem daného jevu např. tato ukázka:

Častokrát jsem se podivil záhadným charakterům, které tak jako z umění starého vynořují se i z moderního vytváření, a pohlížel jsem v úžasu, odkud přicházejí (...).

Slyšel jsem je [všeky] šeptati a hučeti jako hlasy z hlubin (...). Žasnul jsem, odkud přichází ta náplň osobitého a obsahového života (...) [56, s. 52–53].

Protějškem první slovesné osoby je osoba druhá, sloužící navazování a udržování kontaktu se čtenáři, aktivizaci jejich pozornosti, „vtahování“ čtenářů do proudu výkladů a úvah. Čtenáři jsou opakovaně oslovováni, přisuzují se jim jisté schopnosti, jsou předjímány jejich pravděpodobné řečové reakce:

Dovedete se bez obtíží orientovati v černých tmách barokních obrazů (...): jste schopni obdivovati na bezhlavých a bezúdych torzech Rodinových zázračnou pravdu (...): ale nejste ochotni sledovati moderního malíře ve formové zkratce a neodpustíte mu souhrn či potlačení částí, podmíněné zrovna výrazností obrazu (...) [56, s. 51].

Ano, řeknete, ale což to nejspodnější a trvalé v naší národní bytosti [57, s. 58]!

Na aktivizaci čtenářské pozornosti se podílejí také hojně se vyskytující řečnické otázky:

Dle toho je třeba jednati, jak se nám naše povaha přemýšlováním určí? Jak si ji vypočteme? Což nás také právě dnes neutváří tlak celého světa? Neukládá se jako opora a smrtelná propast, jako svobodný vzduch pro rozlet a hlas duše a jako balvan vražedné tísně? Neurčuje nás dnes také drama celého světa [57, s. 58]?

Jsou tu ovšem i jiné rysy, jimiž na sebe dané texty upozorňují a jimiž se rovněž vzdalují od odborného ladění. Nápadné je např. uplatnění ironie, mj. v podobě karikатурně překresleného podání názorů protivné strany:

Nová malba není legitimním zjevem moderní doby, ale umělým vynálezem. Vedle toho ovšem jsou to jen samé cizí vlivy, neboť všechno nové je nám Čechům cizí; nedobře je dělati něco nového a jiného, je to jen opičení se po cizině; *dobré a naše je pouze všechno cizí, co se u nás už dávno vžilo*, tak třeba mnichovácké malování a vídeňská a německá architektura a přemnoho jiných věcí [57, s. 55; zvýraznil Č.].

Zřetelně se zvyšuje podíl nepřímého, obrazného vyjadřování: Obrazné výrazy se v dřívějších statích objevovaly především ve výkladech o uměleckých dílech, s cílem evokovat charakteristické vlastnosti těchto děl ve čtenářově vědomí; nyní se více prosazují též v obecném výkladu, slouží např. k výstižné prezentaci postoje ke skutečnostem, o nichž se hovoří:

Mladý vývoj má své dravé a přímé proudy, ale jsou také vývojové stoky a splašky, kde proud stojí a hnije, kde se kalně sráží vývojová směsice a špína běžnějších manýr [57, s. 57].

Můžeme narazit i na obsáhlejší pasáž, která ve formě podobenství přirovnává umělecké jevy k jevům každodenního života:

Umění oficielní, jež se již v úspěchu a uznání plně uplatňuje, zdá se jakoby starším synem, kterému právem připadl odkaz a dům otců, který se správně usadil a hospodářil ve statku, jež staří vystavěli, a je za to v obecné vážnosti. Ale mladší syn jako by byl příliš do světa, mnoho se toulá a běda mu, když si snáší, kdož ví odkud! své stavební hmoty a chystá si vlastní přibytěk mimo krov a základy otců. Je to však optický paradox; později, domůže-li se, bude zase on starším synem, sídlícím počestně v domě otců, a všichni ho za to budou chváliti [56, s. 48].

Ve stati *Pro mnohé uši*, odkud uvedený citát pochází, jde o případ ojedinelý. Ovšem o dva roky pozdější článek *Cestou* je celý založen na potlačování a omezování přímého a pojmového vyjadřování – obecné výtvarné otázky jsou zde zpravidla představovány ve formě podobenství, anekdoty, prostřednictvím úvah o přírodních jevech, o zvířatech, o řemeslné práci:

V Šakuntále želí král ztracené milenky a chotí, a pro útěchu dá si donésti desku a barvy; maluje obraz toužené, hledá její podobu a ukládá do svého obrazu vše, co měla ráda, místa, květy a družky, vše, v čem bývala a co ji krásnilo.

Hledá náhradu, iluzi, vrací si zhaslou skutečnost horoucností srdce, rukou vřelou a neobratnou (...).

Byl by bezruký Rafael Rafaelem?

Nebyl; velmi by lítoval, že nemá rukou, a Rafaelem by nebyl [69, s. 56 a 58].

Články z let 1918–1921, jimiž jsme se v tomto oddíle zabývali, jsou tedy myšlenkově spjaty s koncepcí prosazovanou Čapkem před válkou, ale svou výstavbou již zjevně reprezentují novou etapu jeho publicistické tvorby.

(2) Po vydání knihy *Málo o mnohém* publikoval Čapek ještě několik textů, které navazují na její pojetí účelnosti a prosté dokonalosti věcí. Např. v úvaze o knižních obálkách (sám jich vytvořil velké množství) napsal:

Má (...) běžeti nikoliv o krásu přidaného ornamentu, ale celé knihy jakožto věci (...). Každá kniha má obdržeti svou vlastní podobu, svou tvář a figuru, aby se stala svou věcí mezi jinými věcmi. Má existovati tak význačně jako dejme tomu stůl, kladivo a hodiny, okarína, pták nebo květina [92, s. 90–91].⁴⁴

Svou zálibu v užívání techniky linořezu při tvorbě obálek vysvětloval Čapek mj. tím, že linoleum „nedovoluje zabřednouti do podřadných ozdůbek a detailů“ [92, s. 93].

Především je ovšem třeba upozornit na článek *Dekoratívni a ornamentální* [91], který právě problematiku ozdobnosti znovu probírá na obecné rovině a snaží se vidět věci z různých stran, nespokojit se s jednoduchými, paušalizujícími odpověďmi. Čapek nejprve hovoří o tom, že příčiny odporu proti dekorativnosti a ornamentu jsou vážné, avšak zároveň poukazuje na to, že jde v zásadě o projev „korektivní reakce a ozdravující abstinence“ [91, s. 94], nikoliv o naprostou negaci. Dále upozorňuje, že ornamentalismus je patrně člověku vrozen a že v každé plně rozvinuté kultuře jsou dekorativní a ornamentální prvky legitimní složkou uměleckého výrazu; můžeme je nalézt i v dílech nejvýznamnějších představitelů nového umění (Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris). Lze tedy přece připustit dekorativnost a ornament i ve sféře uměleckého průmyslu, užitého umění? Podle Čapka zde tyto rysy vskutku mají své místo, ovšem nikoli jako „aplikované přízdoby“, které nejsou organickou součástí procesu utváření předmětu; musí být zakotveny v povaze hmoty a v dokonalosti zpracování:

Ornament, má-li míti ještě nějaké oprávnění, může býti jedině integrující složkou výrazu věci, v němž je eticky vysloven její původ i smysl (...).

Jistě že služebnost věcí jest jejich podstatnou krásou, ale krásu věcí zahrnuje vedle této služebnosti i stránku výraznosti a dokonalosti, která všechny tyto složky povznáší nad řád hmotný do řádu duchového. A tato krása zakládá již v samotné hmotě. Charakterové vlastnosti hmot jsou již jejich podstatnými půvaby: tak už jejich sama struktura, hladkost, zrnitost, uzlovitost, lesk, barva, schopnost přijímatí barvy, schopnost nabýti nových původních struktur technickým zpracováním atd. (...).

Ornament z tohoto hlediska pochopený není tedy akcidentální a nadbytečnou přízdobou. Jest integrující složkou výroby (...), i v něm má býti vypsáno její [věci] určení, její účel a smysl [91, s. 94–95; zvýraznil Č.].

Čapek tak svou argumentací obhájil platnost ornamentu v moderním užitém umění; zbýval však ještě jeden, poslední krok, který už nedokázal, nemohl udělat: v závěru článku se paradoxně přiznává, že není schopen říci, jak by měl tento správný moderní ornament vypadat.

Ne zcela jednoznačné stanovisko Čapek uplatnil rovněž v dalším, krátce nato vzniklém textu, jímž zasáhl do sporu odpůrců a přívrženců ornamentu ve školní výtvarné výchově; článek vznikl na popud šéfredaktora „revue pro kreslení a výtvarnou estetickou výchovu“ *Náš směr* Zdeňka Loudy [95]. Čapek se zde ztotožňuje s odmítáním samoučelného ornamentalismu ve školním kreslení, ovšem zároveň poukazuje na to, že nelze souhlasit s jednostrannou reakcí na „ornamentální džungli“, s prohlašování ornamentu za projev barbarství; ornament je podle Čapka projevem vrozeného lidského lyrismu.

(3) Velmi podstatnou složku publicistického díla Josefa Čapka představují texty vyhraněně polemické, resp. obsahující polemicky vyhracené pasáže. Polemické rysy se v Čapkových článcích vyskytovaly od počátků jeho činnosti, ve dvacátých letech se však uplatňují s nápadnou silou; polemiky, i když méně četné, pak vznikají i v letech třicátých. (Nejvíce Čapkových polemických textů bylo otištěno v revui *Přítomnost*.)

Co vedlo k tomuto akcentu na polemičnost? Čapek se jako příslušník umělecké generace, která se prosadila v době těsně předválečné a válečné (tzv. generace roku 1914, pragmatické generace, resp. generace čapkovské), a jako člen skupiny Tvrdošíjnů dostal do poměrně ostré kontroverze s nastupující mladou generací reprezentovanou především svazem Devětsil. Dále se obnovily a aktualizovaly některé staré spory. A konečně tu byly různé další jevy a názory, jež Čapka provokovaly k zaujetí nesouhlasného stanoviska.

Povšimněme si nyní alespoň významnějších Čapkových polemik věnovaných uměleckým a obecněji kulturním otázkám:

Článek *Purismus svatého Víta* [84] poukazuje na nepřiměřenost snah aplikovat při dostavbě pražské sakrální památky zásady architektonického purismu,⁴⁵ přísnou účelovost a hygieničnost.

V článku *Skepsi ve psí a o kurzu nadosobních hodnot* [85] hájí Čapek ideová východiska své generace proti útokům teoretika nejnovějšího umění, představitele duchovně pojímaného socialismu Františka Götze, jenž hovořil o přeceňování zásluh generace roku 1914 a především Karlu Čapkovi vyčítal skepsi, relativismus, nihilismus, neschopnost

⁴⁵ Základní charakteristiku purismu i dalších, níže uváděných směrů (novoklasicismus, konstruktivismus atd.) podává *Encyklopedie*, 1975.

⁴⁴ Kratší výpovědi Josefa Čapka na totéž téma je čl. *Knižní obálka* [100].

povznést se k nadosobním hodnotám. Polemika ukazuje Čapkovu názorovou determinovanost, jeho zakotvení v již dříve zformovaném myšlenkovém světě, ale na druhé straně odhaluje povrchnost a planý radikalismus některých námitek.⁴⁶

Stať *Věc temná a složitá* [86] se obrací proti některým teoriím o původu umění. Odmítá představy, podle nichž byl člověk k umělecké tvorbě přiveden náhodným neobvyklým zážitkem v přírodě nebo napodobováním přírodních tvarů; základní chybou tu podle Čapka je to, že člověk je chápán jako bytost nazírající zvnějška na přírodu, nikoli jako její součást. V duchu svého už dříve zformulovaného antropocentrického východiska Čapek zastává názor, že umělecká schopnost je člověku v zásadě dána předem, že ji zakládá vrozenost geometrických představ („už od počátku nesl [člověk] ve svém těle a mozku obraz přímky, kruhu, symetrie a opakování, násobení a vyvrcholení“ [86, s. 12]) a vrozená potřeba zákonitosti.

Článek *O tradici a o tvoření kolektivním* [87] útočí proti nenáležitému užívání a zneužívání obou pojmů uvedených v titulu: „Krásná slova o tradici bývají lepším pláštíkem tupého konzervatismu a reakcionářstva,“ o tradici se často hovoří tehdy, „když se nejde kupředu“. Naproti tomu kolektivismus je nálepkou užívanou mladou uměleckou generací: „Mladí vidí kolektivní tvorbu v tom, když se několik kamarádů shodne a uznává v nějakém novém -ismu.“ Zatímco konzervativcům slouží vzývání tradice k odmítání všeho nového a toto nové se jim jeví jako anarchie, „kolektivisté“ zase odmítají tradici a vidí anarchii ve všem, co bylo před nimi; až svůj vlastní program pokládají za skutečné umění, které by mělo okamžitě získat „přechetné přívrženectvo“ [87, vše s. 95–96]. (Čapek zde naráží na zdůrazňovaný antitradicionalismus levicového umění poválečné doby.)

Polemické výpady postupně přecházejí v obecný výklad o složitosti a rozpornosti, ale také nepochybné organičnosti vývoje umění. Chceme-li hovořit o kolektivnosti, je podle Čapka třeba za kolektivní označit celek moderní umělecké tvorby od jejích počátků na přelomu osmnáctého a devatenáctého století („neboť je to vskutku dílo kolektivní, které má svůj *větší čas*, než jest dočasnost úzce skupinových programů a generací [87, s. 101; zvýraznil Č.]“).

⁴⁶ Čapkův článek navazuje na vystoupení Josefa Kodíčka (1924). Předmětem nesouhlasné reakce byla především Götzova stať *Spor generací* (1923–1924). – Ostrou odpovědí na Kodíčkův a na Čapkův příspěvek byl čl. *J. Kodíček a jeho generace*, podepsaný Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem (1923–1924); nacházíme zde formulace typu „Čapek a Špála propadli žalostnému úpadku“ (s. 207).

Stať *Novoklasicismus – umění zítřka* [96] se obrací proti Devětsilem propagovanému heslu, že „umění zítřka nebude už uměním“,⁴⁷ a poukazuje na to, že výtvarný novoklasicismus, na nějž se výrok podle Čapka nejspíš hodí, v sobě skrývá předpoklady k zplanění a zprůměrnění, k tomu, že se stane manýrou řemeslné produkce (a vystřídá zde pokleslý impresionismus).

Článek *Cestou* [106] obsahuje v jisté návaznosti na předcházející práci sérii invektiv proti názorům Devětsilu, proti konstruktivismu, intimismu, purismu, novoklasicismu i dalším směrům.

Ve stati *Sem s tím celým a čistým mužem!* [108] Čapek polemizuje se stanovisky malíře a grafika Zdeňka Rykra (1929), který s nadměrným radikalismem odsoudil soudobé výtvarnictví jako umění nedostatečné úrovně a poukázal na nezájem veřejnosti o toto umění.

Další polemické články [114, 116, 117, 120, 122, 125] se týkají vystoupení Vincence Kramáře, který ve spojitosti se starými rozpory poněkud jednostranně vyzdvihoval Pabla Picassa a v českém umění Emila Filly proti „nedůležitým menším kubistům“ (Kramář, 1930–1931, 1931–1932), a opakovaných protičapkovských výpadů Emila Filly (Filla, 1933 až 1934a, 1933–1934b; Chalupecký, 1933).

Ještě je třeba zmínit polemiky *Dostal jsem pendrekem* [99] a ... *a přišel Michal a všechno to rozmíchal* [134], jimiž se budeme důkladněji zabývat v jiných kapitolách.

Polemiky se vztahují k značně různým otázkám, ale zároveň můžeme vysledovat jisté obecné zásady, které jsou pro většinu z nich určující. Především jde o odmítnutí jednostrannosti, nenáležité paušalizace, snah připisovat jevu pouze dílčímu obecnou a všeobjímající platnost:

Nám, jimž se už dost dávno nelíbilo v přebujelosti domovinných ornamentálních džunglí, mohla by být úlevou a posilou (...) převaha zásad nesentimentálně pokrokových, které jsou v příkré opozici k nesociálnímu a provincializujícímu ornamentalismu a svérázu (...). Ale, jako nevolně jsme se cítili v ornamentálních džunglích, tak se nám zase teď nezdá být dosti čisto v purismu (...) [84, s. 153].

Neméně příznačný je odpor proti „velkým slovům“, proti vehementně prosazovaným, ale vágním a mlhavým prohlášením:

Jedno ani druhé nebývá postupem uměleckým, nýbrž politickým, demagogicky agitacním a ofenzivním. Slyšme jejich pokřik: nejsilněji ozývá se tu halas z bojovných táborů politických, v němž mastná slova o té pravé kráse, étosu, pravdě a o tom skutečném umění obyčejně nějak tuze neurčitě a nevěcně zanikají [87, s. 95].⁴⁸

⁴⁷ Srov. např. Teige, 1924–1925, zvl. s. 40. Dané heslo se zde spojuje se sovětským konstruktivismem.

⁴⁸ Srov. též čl. *A rovnou do toho* [95].

Zvlášť důležité pak je to, že nad vším jednostranným, omezeným a parciálním stojí pro Čapka umění jako projev duchovních schopností člověka:

Umění, jakožto vrcholný a nejsvobodnější projev člověkovy duchové mocnosti, bude vždy stát nad každým purismem [84, s. 154; zvýraznil Č.].

Pozornosti si dále zaslouhuje způsob výstavby polemických textů, prostředky a postupy užívané k diskvalifikaci cizích názorů a k podpoření názorů vlastních:

Nejnápadnější je postup, který můžeme charakterizovat jako důsledné domýšlení a analyzování obecně formulovaných tvrzení protivníka. Paušální tvrzení jsou poměřována jednotlivostmi, na něž by se měla též vztahovat; vzniká tak zřetelný groteskní efekt způsobený nesouladem mezi suverénně předkládaným obecným názorem a nečekanou aplikací. Samozřejmě je ve zmíněném postupu obsažen prvek svévole a triku, odmítání přistoupit na rovinu uvažování protivníka. Výsledky jsou ovšem dosti působivé.

Když Čapek hovoří o návrzích puristické dostavby chrámu svatého Víta, uvádí, co všechno by při plném uplatnění puristických zásad mělo v chrámu být, a zároveň dané vybavení odmítá jako nenáležité:

A dnes, kdy chrám jest neodvratně dostavěn, jest opravdu lhostejno, zda byl stavěn dle (...) nejnovějších požadavků hygieny a techniky (...), že není tu betonu, ústředního topení, elektrických ventilátorů, ba ani radiotelefonie. Není-li a nebude-li tam těchto vymožeností, jimiž jsou opatřeny zaoceánské hotely a parníky, nechme tam klidně věřícím zánouti nohy a nechť se s Pánembohem domluví bez rádia. Jeť to už tak v kostelích obyčejem a podstatnější je, když nebudou lidem mrznouti nohy doma [84, s. 154].

V odpovědi na výtku, že Karel Čapek je skeptik, se prohlašuje, že Karel Čapek věří v mnoho věcí a nikdy ho nenapadlo tyto věci zpochybňovat:

Karel Čapek věří v tisíc věcí: věří v staré venkovské doktory i ve vojenské auditory, v hezká děvčata i v americká kamna, věří v blahodárnou moc hrnčíku čaje i v to, že jaternicové hody mohou přispěti k lidské snášenlivosti, věří v lidskou práci, v lidský důmysl, odvahu i statečnost, věří v člověkovu ctnost a velikost i v jeho směšnost, ve vesmír i v dobrotu otcovu (...). Nikde tam nenajdete sžíravé pochyby, že by např. starý venkovský doktor byl opovržením hodný buržoazní moula, že by auditoři byli copařskými byrokraty, že americká kamna jsou kapitalistický převít, že by čaj byl jen pro staré báby, jaternice že jsou zvířecká nízkost a že lidská práce je otročina a ctnost že by byla pitomost atd. [85, s. 372].

V následujících pasážích právě citované stati se pak projevuje další výrazný rys Čapkových polemik – ironické „snižování“, depreciace odmítaných názorů a jevů. Čapek v tomto případě konstruuje před-

pokládanou oponentovu repliku a nechává ho tuto repliku také jakoby pronášet; nutí ho tedy, aby „sám“ a „mimovolně“ odhalil svá slabá místa:

Ano, odpoví mi p. Götz, ale to je právě ta kýžená víra v nadosobní hodnoty. Uznávám, že Karel Čapek (...) věří ve venkovské doktory, v jaternice a v americká kamna, ale on je skeptik k hodnotám nadosobním. Kde že by pointy jeho spisů vrcholily v revoluci? Proč se Loupežník, když obrátil záda k buržoaznímu prostředí, nezachoval důsledněji a jediné správně a nestal se nakonec komunistickým redaktorem nebo aspoň studentským básníkem těchto časů, který pěje o květináči na okně, o vůni své milé a zároveň o revoluci [85, s. 372]?

Vyvrcholením je potom to, že Čapek jako účastník dialogu s imaginárním Götzem pokračuje ve hře a zcela vytrhuje postavu Loupežníka ze struktury literárního díla, uvažuje o něm jako o reálné bytosti:

Ba ano, je tomu tak: Loupežník nepracuje v sekretariátu komunistické strany a obávám se, že se možná spíše dal na vojnu a že tyranizuje vojáky někde na Slovensku [85, s. 372].⁴⁹

Jinde se „snižovacího efektu“ dociluje tím, že vybroušené teoretické výklady, o nichž se referuje, jsou – za pomoci několika překvapivě volených slov – náhle převedeny do sféry „přízemního“, každodenního, triviálního; to, co se jeví jako „vysoké“, je depoetizováno, a tak odhaleno jako nedostatečné:

Taktéž prý vznikl po prvé ornament, když tomuto divému pračlověku po prvé napadlo rozhoditi kolem svého pelechu květiny. – Je to představa (...) zajisté velmi poetická, neboť počátky umění jsou zde spatřovány uprostřed něžných konvalinek a lilí, co my, sprostáci, spíše jsme se domnívali, že kolem pračlověkova pelechu se povalovaly mnohem onačejší věci než květiny (...).

Nebo prý pračlověk šlápnul do bláta a noha se mu zabořila; zíraje na tuto hnětlivou⁵⁰ kaši, která nebyla k papání, přišel prý zrovna v tomto okamžiku na to, že by ji mohl šlapati a hnísti předníma nohama (...) [86, s. 9 a 10].

K vyjádření depreciativního postoje slouží i mnohé Čapkem užívané příměry a metafory:

Intimismus se tím někdy značně přiblížil uměleckému průmyslu lidového malířství na Schwarzwaldkách a porcelánových dýmkách, k freskám hospodských chodeb a venkovských restaurací, novoklasicismus se svými voňavými mýdly vymydličil tak, že obrazy mohly rovnou přejíti na obálky módních a společenských časopisů [106, s. 62].

⁴⁹ Stejně je dále probírán román *Krakatit*. S obdobnými úvahami o možných osudech fiktivních postav se později setkáváme v Čapkově filozoficky laděné próze *Kulhavý poutník*.

⁵⁰ Hojně užívání adjektiv na *-ivý (-livý)*, často značně neobvyklých, je charakteristickou zvláštností Čapkovy jazyka. Jinde nacházíme např. výrazy *líčivý, náročivý, plodivý, touživý, trápivý, závrativý, zdobivý, potěšlivý, poučlivý, překážlivý*.

Dalším výrazným rysem polemik je opakovaný výskyt zřetelně expresivních slov a lidové frazeologie (ojediněle ve zmírněné, zespisovněné podobě, která ovšem účinek paradoxně stupňuje). Tyto prostředky podtrhují polemický zápal a zároveň do textu vnášejí moment bezprostřední účasti, angažovanosti:

Kdyby někdo ze starých papriků přišel na trh veřejnosti s hloupostmi, jistě bych považoval za svou povinnost vyletět na něho z řetězu [84, s. 154].

Opravdu odjakživa jsme chovali jistou nedůvěru ke všem agentům s hodnotami nadosobními, ke každému, kdo si vyplachoval ústa velikými slovy [85, s. 372].

I dost! Jste oba stejní ptáčci: jeden za osmnáct a druhý bez dvou za dvacet [108, s. 121].

Textová výstavba polemik se utváří mezi dvěma protichůdnými póly. Jedním z nich je přísná, pečlivě propracovaná konstrukce založená na paralelismu, lexikálním a syntaktickém opakování, na významové konfrontaci prvků zasazených do těžké syntaktické struktury. Nejvýraznějším příkladem je pregnantní úvodní pasáž stati *O tradici a o tvoření kolektivním*:

Tradice bývá trápivou otázkou národní stránky umění, kolektivní tvorba bývá trápivou otázkou sociální stránky umění.

Z tradice si rádi dělávají válečné heslo starší, z tvorby kolektivistické zase generace mladé.

Obojím se obyčejně vyznačuje tvorba docela úzkých skupin. Obojí se vydává za něco, co dělají jen ti lepší někteří (...).

Tradicionalisté vezou se s nacionalismem, kolektivní kamarádi s nejradiálnějším socialismem; jedni co nejvíce napravo, druzí se přidružují ovšem k výbojům nejlevějších levic [87, s. 95].

Opačný extrém pak představuje simulace spontánní mluvenosti, s příznačnou přerývaností, nedořečeností, jakoby nefunkčním kupením slov. Text tak získává rys bezprostřední citové reakce a navozuje efekt neformálního kontaktu se čtenářem (sklon ke stylizaci mluveného projevu se u Čapka od dvacátých let prosazuje obecněji):

Tak!?! I hleďte, vida ho, toho podlého podloudníka! Rád by viděl, žádá na celém a čistém muži, aby měl zájem o umění! Pane, což nechápete, že – zajímaje se o umění – přestal by pak býti celým a čistým mužem? To – já – já – tak jsem to nemyslel – vždyť tady Rykr taky... koktám v rozpacích [108, s. 121].

(4) Jinou význačnou, i když nikoliv tak rozsáhlou složkou Čapkovy publicistiky dvacátých a třicátých let jsou práce vytvářené záměrně s důrazem na aspekt popularizační. Důležitost popularizačního elementu vplynula už z Čapkovy předválečné koncepce moderního umění (potenciální vnímatelé výtvarných děl mají být seznámeni s principy, na nichž jsou díla vybudována). Za situace, kdy umění, s nímž byl

Čapek spojen a jež vykládal, se již stávalo relativně završeným faktem uměleckého vývoje (zatímco nová umělecká generace se orientovala jiným směrem), vznikly pak jistě vhodné podmínky pro jeho přehledné popularizační uchopení.

Je třeba upozornit především na dva rozsáhlejší popularizační příspěvky: ve dvacátých letech to byl článek *O moderní výtvarný výraz* [90], který otiskla jen krátce vycházející kulturní revue *Apollon* řízená Janem Klepetářem,⁵¹ na počátku let třicátých článek *Jak se má člověk dívat na moderní obraz* [112].

Oba články shrnují nejdůležitější Čapkovy stanoviska k otázkám moderního umění: probírá se odlišnost moderního umění od umění klasického, jeho spojení s moderní senzibilitou, jeho neimitativní, kreativní povaha, přítomnost specifického vnitřního řádu v něm i nutnost aktivní spoluúčasti diváka při vnímání. Instruktivně jsou osvětlovány zvláště příznačné rysy malířské techniky.

Ve způsobu výstavby článků se zřetelně obrazilo jejich popularizační zaměření. Objevuje se tu sklon k preferenci kratších, nepříliš složitě vystavěných větných celků a úsilí o přehledné uspořádání složek (zvláštění vyzdvižení nejdůležitějších bodů, rozdělování textu do řady kratších oddílů):

Stejně tak nehájím všechno, co je moderní. Nesrozumitelnost moderních obrazů či soch nemusí být zrovna jejich předností, nesrozumitelná novinka není pro svou nesrozumitelnost vždy lepší než srozumitelná malba. Ovšem ale také srozumitelnost obrazu nezaručuje vždycky jeho hodnotu [112, s. 29].

Tyto znaky, zhruba vzato, jsou:

1. uvolnění a obnažení malby,
2. konstruktivní a formová dynamičnost výtvarných prvků [90, s. 103].

O přiblížení ke čtenářům Čapek usiluje také formou přímého apelu, jenž se ovšem způsobem své formulace zároveň poněkud zlehčuje, a chrání se tak před nenáležitým patosem:

Milé obecnstvo! Buď tedy ve věcech umění o něco pružnější a lehkomyšlnější, o něco dobrodružnější. Zkus to! Co ti to udělá [112, s. 32]!

Do služeb popularizačního působení se dobře zapojují i některé typické čapkovské prostředky, jako jsou obrazné výrazy a přirovnání, jež mají ve čtenářově vědomí vyvolat adekvátní představu o probíraných jevech.

⁵¹ Klepetář později smutně proslul jako jeden z obžalovaných ve skandálním procesu týkajícím se vraždy Margity Vörösmartyové. Bratři Čapkové se několika prohlášeními v *Lidových novinách* museli bránit nařčení, že s Klepetářem udržovali úzké styky. Josef Čapek se Klepetářova případu dotkl ve fejetonu *Umění jako krásná vražda* [101].

Důraz na popularizaci ovšem provázelo další stanovisko formulované rovněž už před válkou, totiž názor, že báží pro porozumění dílu musí být spontánní citové naladění, přirozená vnímavost. Čapek proto dával opakovaně najevo, že nevěří ve všemocnost popularizační činnosti, že tato činnost může být efektivní jen při spojení s příjemcovou ochotou porozumět a s jeho vstřícnou aktivitou. Naznačil to např. v úvodním odstavci článku *Jak se má člověk dívat na moderní obraz*:

Chápu moderní obrazy lehce a bezprostředně. Nedovedu si tedy v celé šíři vymyslet všechny pocity a myšlenky člověka, kterého moderní obrazy pobuňují, protože se v nich nemůže s požitkem vyznat. A sdělit prožitek je těžká věc; nemohu svůj prožitek z moderního umění přenést slovními výklady na někoho, kdo ho zhora necítí, a kouzelného proutku nemám [112, s. 29].

O několik let později se pak Čapek o tom, že „odepisuje“ lidi, kteří nemají předpoklady a cit pro vnímání uměleckých děl, vyjádřil značně důrazněji a jednoznačněji. V glose k anketě o potřebnosti moderní lidové písně uvedl, že je zbytečné snažit se o povznesení těch, kdo „nemají tušení o vyšších duchovních hodnotách a cílech pravého uměleckého tvoření“:

Nějakého tušení o duchovních hodnotách umění musí v sobě člověk už nějak přirozeně mít, to se nedá nikomu natušit (...). Takovýmhle ubohým nic netušícím lidem (...) není žel bohu pomoci [136, s. 43].

Ve stejné době se Čapek vyslovil i o tom, jaká je jeho ideální představa o popularizačním působení kulturní publicistiky – měla by především přivádět ty, kdo už jsou múzicky naladěni, k plnému prožitku z uměleckého díla:

Nedám mnoho na tak zvanou uměleckou výchovu; té už tady bylo! a výsledky nijak neodpovídají vynaložené námaze: kýč a paumění si udržují stejně výhodné postavení jako před dvaceti, třiceti lety (...). Všichni lidé arci nevnímají umění bezprostředně. Mnoho jich musí být na umění upozorňováno, k němu přiváděno (...), a snad i proto bych toužil po tom, aby takový umělecký list nemusel býti převážně hlasem nejodbornějšího odbornictví a kulturní propagandy. O to víc mohl by býti jen hlasem nejčistšího múzického vábení. Plný půvabů, velikých dojmů, překvapení, kouzel, to by byl list, který by odpovídal bytosti umění! Staré i nové, nejmladší i nejstarší, cizí i domácí, drsné i sladké, mohutné i líbezné, všechno, čím promlouvá, kdy promlouvalo a bude promlouvat umění (...) [135, s. 1–2].

(5) V první polovině třicátých let se v Čapkově publicistice objevují rysy nové myšlenkové orientace. Soustředění na konkrétní věci obklopující člověka bylo nahrazeno úvahami na značně vysoké rovině abstrakce, úvahami o celkové podstatě umění vedenými v metafyzickém rámci a ve všelidské perspektivě. (Nejde ovšem o tendenci abso-

lutně novou, jsou tu zjevné spojnice zvláště se statěmi *Cestou* [69] a *Věc temná a složitá* [86].) Základním reprezentantem nové periody Čapkova vývoje je článek s příznačným názvem *Co má člověk z umění* [129], původně pronesený jako rozhlasová přednáška.

Reflexe obsažené v článku se odvíjejí od konstatování, že „umění hned od počátku zrodilo se s člověkem“ a že „je nepochybně danou potřebou člověka, obecnou a trvalou potřebou všech lidí“ – vzniklo už z prvních lidských „splynutí i srážek s mocnostmi všeho bytí“ [129, vše s. 20–21], je projevem přirozené snahy vyrovnat se s hloubkami a záhadami světa a života a přizpůsobit vše, co člověka přesahuje, pro lidské vnímání a chápání. Umění se tak stává jakousi lidskou paralelou k božímu dílu stvoření, je „myšlenkou, která se stala viditelnou a vnímatelnou skutečností (...), tvarovou hmotou“ [129, s. 20] zformovanou podle jistého řádu. Přináší člověku (jak tvůrci, tak i vnímateli) hluboké a pronikavé poznání světa i sebe samého, přesahující omezenou perspektivu jednotlivce:

Všechno, s čím se může člověk v tomto životě setkat, od všeho, co je nejnižší k zemi připraveného, až k tomu, co je vysoké a nejvznešenější, je uloženo v obsahu umění. Všechny naše city, naše radosti i bolesti, od nejtíšího rozčeření až k planoucí ohnivosti dramatu, to všechno v sobě nese umění (...).

Cože tedy z toho člověk má, otevře-li své srdce a mysl kouzlům a mocnostem umění? Co jiného než svrchované poznání života, který nám je dáno žít jen v užších mezích, než sladký a přesilný otřes krásy, je-li nám osobně dáno krásy a radosti skromněji [129, s. 23]!

Se zdůrazněním duchovně poznávací funkce umění souvisí pak pojetí umělce a požadavky na něj kladené; věcná, technická stránka tvorby je zcela potlačena, vše se zaměřuje na umělcovo nitro:

Neobdivujeme umělce jako artistry na provaze či na hrazdě. Nemysleme, že umělci jsou mezi námi ti lidé, kteří jsou nadáni obzvláštní šikovností v zacházení s pérem a štětcem, s dlátem a tóny. Není to šikovnost, co dělá umělce, či přesněji řečeno, umělecký projev a dílo. Umělce tvoří jeho náplň, jeho citová bohatost, jeho duchové rozpětí [129, s. 22].⁵²

Povšimněme si nyní ještě výstavbových rysů článku, užívaných prostředků: Text se vyznačuje dobře patrným patetickým laděním, sugerujícím obecnou platnost a zvláštní závažnost probíraných otázek. Patetičnosti se dosahuje soustředěným uplatněním prostředků, jež jsou obvyklé i v dřívějších Čapkových pracích – paralelismů a opakování prvků, výčtů vytvářejících dlouhé nominální řetězce, řečnických otázek. Podstatnou roli samozřejmě hraje i výběr lexikálních prostředků:

⁵² Zajímavý výklad Čapkových názorů obsažených v této práci podává Deryck E. Viney (1950, s. 134–135). Nově srov. Pečinková, 1993.

Jde hlavně o slova charakterizovaná abstraktními významy a rysem knižnosti a často též poukazující na intenzitu pojmenovávaných jevů (*skýva života, planoucí ohnivost, kouzla a mocnosti umění, duchovní žízeň, sladký a přesilný ořes krásy* atd.). Dané vlastnosti textu dokumentovaly už předcházející ukázky; připojíme proto pouze citát dokládající využití výčtu a současně lexikálního a syntaktického opakování:

Náš smích i pláč, dětství i stáří, naše lásky, naše vzpoury i usmíření, naše všednosti i naše svátky, prohry i vítězství, naše hříchy i naše slávy, to všechno je obsahem, slovem, zvukem a tvarem umění [129, s. 23].

Zároveň se ovšem v článku prosazuje jako jistá protiváha také značně odlišný princip výstavby: Úvodní partie textu se nesoustřeďuje na sdělování, na přenos zformulované informace, ale spíše ukazuje krystalizaci stanoviska k navozené tematice, klade důraz na bezprostřednost, nehotovost a neukončenost a zřetelně exponuje charakteristické rysy spontánního mluveného vyjadřování, jako je na jedné straně přerývanost a nedořečenost a na druhé straně výrazová nadbytečnost, užívání prvků z hlediska věcného nikoli nezbytných (např. ukazovacích zájmen bez významu skutečně ukazovacího nebo odkazovacího):

Byl jsem telefonicky zavolán z Radiojournalu, abych něco přednesl, mohlo by to být tak něco – dejme tomu – o umění a o čem z umění by prý to asi tak bylo (...).

A tak jaksi z rozpačitosti (...) zabreblal jsem do telefonu, že tedy umění... o umění... tedy to umění... hm, ano, že by to snad mohlo být něco jako o tom, jestli člověk z umění opravdu něco má (...). Že z něho nemají mnoho ani umělci (...), ani ten ostatní národ, který začasto dost neochotně a jaksi bez té pravé chuti hledí po tom, čeho všeho (...) se to umění pořád po něm tak domáhá [129, s. 19].

Tento způsob výstavby převládá pouze v prvních dvou odstavcích článku. I do následujících partií však v určitých intervalech pronikají rysy spontánnosti nepotlačené zjemňujícími a zpravidelnujícími úpravami (*počkat!, ba ne* apod.). Celý text se tak jeví jako výsledek střetání protichůdných principů, spontánnosti a propracovanosti, uvolněného povídání a patosu.

Dodejme, že jiným (příznačně čapkovským) postupem „vylehčujícím“ patetické ladění článku se stává prezentace vykonstruované pravděpodobné promluvy vnímatelů uměleckých děl:

A když už něco, tož chceme raději nějakou tu zábavu, nic příliš těžkého a vážného; dělejte si, co chcete, nám je milejší něco, při čem si mysl snáze odpočine, při čem člověk lehčeji zapomene na všechny své trampoty [129, s. 19].

Jistým doplňkem k článku *Co má člověk z umění je stať Umění a život* [130], snažící se mj. postihnout rozdíl mezi uměleckým a vědeckým poznáváním světa:

Kde věda je vztahem čistě, střízlivě poznávacím, kriticky a objektivně zaměřeným, vztah umění k věcem života je celou svou povahou básnivý (...).

Kde vědní vztah analyzuje, zjišťuje, třídí, uvádí do systému, umělecký vztah je od počátku vytržením, úchvatem, který smyslově i citově jímán a poután věcmi života, chce, pronikaje k nim, s nimi co nehlouběji, ba až do závratí splynouti, býti nesen jejich nejspodnějšími silami, jejich mohutností a krásou, s nimi se ztotožnit [130, s. 36–37].

Náznačkem další etapy Čapkova myšlenkového vývoje je pak kratičký článek *Frenezie hmoty*, napsaný v roce 1936 a otištěný na konci roku 1937 [143]. Zatímco dosud Čapek bral hmotu především jako podklad pro tvůrčí formující činnost člověka (rozhodující pro něho byla výtvarná forma, kterou dal hmotě člověk), ve *Frenzii hmoty* přisuzuje kreativní schopnost samotné hmotě, přírodnímu materiálu, přírodě (i když hmotu zároveň stále spíná s lidským formujícím duchem); hmota podle Čapka *má schopnost rozvášnění, všude se chová jinak, žije svým životem*. Se změnou pohledu na úlohu hmoty souvisí změna pohledu na postavení ornamentu; ornament se nyní pokládá za fenomén organicky spjatý s rozvášněním, dynamismem hmoty:

Jsou toho v dějinách umění přečetné příklady, kdy to, čemu se říká ornamentální element, zapíná se do oné zvláštní frenezie hmoty s takovou mocností, že se stává integrující součástí jejího dynamismu a přitom zároveň i její strukturou. Nabývá života, a tedy i funkce s takovou symfoničností, s takovým až závrativým důrazem, že nějaká pouze zdobivá či dekorující úloha tu velmi silně ustupuje do pozadí a mnohem mocnější převahy tu nabývá formující rytmus, růst, vznos, mnohost, hloubka, rozprostranění, rozvášněný, obluzující, rozeznívající účín i cit z něčeho, co se přibližuje stejně hudbě i básni jako velikým divadlům přírodním a kosmickým [143, s. 40].

Ze stanoviska, které Čapek ve stati zaujal, vyplývá pak také vztažení ornamentu k podobám přírody, tedy přijetí názoru odmítnutého v dřívějším článku *Věc temná a složitá*:

Tak třeba zrovna ten maurský ornamentálníismus připomíná něco z obluzující plýtvavosti ohvězděného nebe; něco z labyrintismu snu; něco z nebezpečného pohledu do vesmírné i mikroskopické dílny, v níž krystalizovala, se kupila, vykrajovala se i svíjela se hmota [143, s. 40].

Koncepce, v níž se znovu projevil panteistický prvek Čapkova myšlení, má ve stati *Frenezie hmoty* pouze formu prvotního náčrtu (autor „pohnut nahodilým popudem [...] neměl více v úmyslu než dotknouti se věcí nemalých, byť i jen zlomkovitou a nesoustavnou poznámkou“ [143, s. 41]); k propracovanějšímu podání nových názorů Čapek ovšem už nedospěl.⁵³

⁵³ Panteistické ladění mají některé úvahy v deníkových záznamech knihy *Psáno do mraků*, vznikající v letech 1936–1939.

(6) Ve třicátých letech se změnilo rovněž Čapkovo pojetí vztahů mezi národní a nadnárodní složkou umění; Čapek revidoval svůj „otevřený model“, zdůrazňující přirozenost a důležitost volné výměny uměleckých postupů a forem mezi různými národními kulturami. Důvody změny přístupu můžeme jen uhadovat. Asi tu hrály roli trvalé rozpory s některými představiteli českého výtvarného umění, zvláště s Emilem Fillou, jenž se Čapkovi trvale jevil jako příliš závislý na cizím umění, především na díle Picassově. Na druhé straně Čapkova vlastní výtvarná tvorba dospěla ke zcela osobitému výrazu, nebyla už bezprostředně napojena na mezinárodně se uplatňující proudy a navíc v ní začal být spatřován projev specificky a příkladně český (srov. Viney, 1950, s. 136). Dále lze počítat s vlivem společenské a politické situace, jež vedla k vzdvižení českosti a české tradice („ve chvílích tísně [...] nemůže ani naše umění zůstat bezobsažné, uzavřené či nechápavé k životu a duchu národa“ [170, s. 3]). – Problémem národního prvku se Čapek zabýval hlavně ve třech statích: *Život na dluh* [124], *Česká skutečnost* [137] a *O živou tradici* [170].

V práci *Život na dluh* provádí Čapek jistou rekapitulaci svých názorů a poukazuje na to, že v nadnárodním, světovém zaměření nelze paušálně vidět vyšší kvalitu než v umění „národním“, že „světovost“ se mnohdy projevuje jako nekritické přejímání a neorganické vypůjčování; cizí, cizokrajné prvky, jimž v české kultuře nic neodpovídá, působí v českém výtvarnictví jako jakýsi falešně nobilitující činitel, jako snadno dosažitelný odznak uměleckosti:

Ten cizí svět se svými vysloveně národními, až národopisnými znaky se nám jeví kulturou, co ten domácí je jen anekdotickou syrovostí, cizí folklor nese pro nás na sobě ozduší vývojovosti a pokrokovosti, co ten domácí svět nám připadá nasáknut nebezpečnou konzervativností (...) [124, s. 62–63].

Stati *Česká skutečnost* a *O živou tradici* se pak snaží o pozitivní vymezení českého národního umění jako umění nikoli dogmatického, eklektického a konzervativně tradicionalistického: Umění má postihnout „českou skutečnost“, chápanou jako dynamický celek, v němž se spojují příznačné a podstatné rysy přírodní i společenské, historické i současné, hmotné i duchovní; má vyjadřovat „národní bytost“, tedy „přírodní i duchový charakter domoviny, všechno životní, osudové a dějinné, co v ní spočívá“ [170, s. 3]. Zdůrazňuje se mravní podstata umění; v udržování tohoto mravního základu tkví podle Čapka nejdůležitější úloha „živé tradice“. Zároveň se ovšem stejně jako dříve vyzdvihuje rozhodující přínos tvořivých osobností („pokračovati v tradici, toť tvořiti a nikoliv mechanicky opakovati“ [170, s. 3]; opravdový umělec

se vyznačuje „přítomností tvořivého ducha, to jest takového, který skutečnost českou povznáší ve skutečnost uměleckou“ [137, s. 67]) i to, že vznikající české umění musí odpovídat dosaženému stadiu světového vývoje („umění [...] musí prouditi vývojem, vývojem uměleckým, který je světový, a hlavně k tomu musí prouditi osobností“ [137, s. 66]). Nutně se tu ale objevuje požadavek adaptace, zdomácňující úpravy:

Ničemu dobrému se nemůžeme uzavřítí (...), obrátit je [učení jinde] k domácí tvorbě, neboť vlast musí žítí tou svou a nikoliv nějakou vypůjčenou bytostí [170, s. 3]!

Závěrem ještě upozorníme na zajímavý fakt: Uvedené dva texty se zřetelně sbližují svým myšlenkovým obsahem, ale odlišují se, vzdalují se způsobem své výstavby. Každý z nich reprezentuje jednu ze stylových poloh Čapkových textů třicátých let. V *České skutečnosti* se setkáváme s vyjadřováním uvolněným, nenuceným, simulujícím spontánnost (pokud se pak týká té české skutečnosti atd.), naproti tomu článek *O živou tradici* charakterizuje naléhavě patetický tón.

(7) Po celé sledované období se Josef Čapek soustavně věnoval „denní“ výtvarné publicistice, informoval o událostech výtvarného života a podával k nim komentáře. Už jsme se zmiňovali o tom, že napsal množství výstavních referátů, medailonů o výtvarnících, jubilejních článků a nekrologů, recenzí výtvarných publikací, výtvarných fejetonů a glos. Převážná většina těchto textů vznikla v rámci Čapkova novinářského úvazku v *Národních listech* a *Lidových novinách*, ale objevovaly se také ve výtvarných a kulturních časopisech (*Červen, Přítomnost, Život* aj.).

Zaměříme se na výstavní referáty, jež se jeví jako textový typ nejpříznačnější a početně nejvíce zastoupený. Projevuje se v nich zjevná souvislost s referáty předválečnými (s těmi, jež se soustřeďovaly na představení konkrétních děl a uměleckých osobností). Rozsah referátů ovšem je – vzhledem k určení pro novinovou kulturní rubriku – zpravidla menší; vyznačují se koncizností a pregnantností. Na nevelké ploše se často spojují faktické údaje o výstavě, životopisná data, náčrt vývoje díla daného umělce (daných umělců), zařazení tohoto díla do širších vývojových souvislostí a konečně partie mající postihnout a evokovat charakter výtvarných děl.

Příkladem nám může být jeden ze dvou referátů, jimiž se Čapek devátého dubna 1921 uvedl jako výtvarný zpravodaj *Lidových novin*: *Posmrtná výstava obrazů Jana Vochoče v Krasoumné jednotě* [74].

V úvodu je podána stručná informace o autorovi a jako význačný rys jeho díla je zmíněna neoimpresionistická technika, již si přivezl

z Paříže. Dále se osvětluje Vochočův malířský vývoj a ráz jeho obrazů; podstatné místo zaujímá hodnocení:

Jeho pařížské obrazy z let 1907–8 jsou ještě zcela impresionistické školy: slunečné, vzdušné, průzračné a živé (...). Přejal [neoimpresionistickou] techniku, neuchopil však její výtvarný smysl; kresebně váznul v bojácném naturalismu, který pečlivě obkresluje, ale nekomponuje, nevyvažuje a nestaví, a tak přirozeně barva se mu rozběhla po předmětném detailu; bezvýrazně a neskladně se odbarvila, zmrtvěla nebo později pak ztěžknula, ztratila světelnost a tvárnost. V době nejposlednější odchýlil se Vochoč od této své nezládnuté neoimpresionistické formule opět k neskvřitému malování v plných plochách; i zde však nepodařilo se mu dosáhnouti nutné konstruktivnosti a většího malebného rysu [74, s. 9].

Závěrem se pak konstatuje, že Vochoč zemřel v době, kdy se rozebíhal k nové práci; chystal se za podpory amerického příznivce malovat v kláštřích na Athosu.

Citovaný referát – a také mnoho dalších referátů (medailonů, nekrologů atd.) – bezpochyby vznikl především jako projev povinnosti informovat o výtvarném dění. Zároveň ovšem dané texty pochopitelně svědčí i o Čapkově umělecké orientaci, o tom, které tendence a osobnosti vzbuzovaly jeho zájem a byly blízké jeho nazírání. K takovým pracím náleží např. obhajoba díla Bohumila Kubišty u příležitosti jeho posmrtné výstavy [70] nebo obrana (rovněž předčasně zemřelého) Otakara Marváňka před obviněními z neschopnosti a diletantismu [76, 78]. Příznačná je pozornost, kterou Čapek i v poválečné době věnoval dílu Pabla Picassa [79, 113]; do centra Čapkova publicistického zájmu se ale dostali i někteří výtvarní tvůrci minulosti, např. Francisco de Goya [104, 123] (Goya též ovlivnil podobu Čapkových satirických kreseb).

Je nesporné, že i drobná denní a zcela příležitostná publicistika tvoří organickou součást Čapkova slovesného díla.

Na cestě ke kořenům:

□ Umění přírodních národů (1938)

(1) Kniha *Umění přírodních národů* vyšla jako dílo zralého autora krátce před tragickým přerušением jeho tvůrčí dráhy. Historie utváření textu této knihy je ovšem značně dlouhá.⁵⁴ Uměním přírodních národů, tedy uměním někdy označovaným jako domorodé nebo primitivní, byl Josef Čapek silně zaujat už během svého prvního pobytu v Paříži (1910–1911), kdy navštěvoval sbírky Etnografického muzea v paláci Trocadéro a studoval zde především umění africké. Domorodé umění na něho zapůsobilo svou elementární výrazovou silou, elementární kreativitou, a zároveň si plně uvědomil jeho spojitost s výboji moderní tvorby, především s dílem Picassovým.

V Praze Čapek ve svých studiích pokračoval se značnou soustředěností. Zachoval se zápisník s poznámkami z odborné literatury a bibliografickými údaji a také řada kreseb a fotografií. V letech 1914–1915 pak vznikla poměrně obsáhlá práce, jež už byla opatřena „definitivním“ titulem *Umění přírodních národů* a také rozvržením látky předjímalá pozdější kniha. Velkoryse koncipovaný rukopis autokritický Čapek nedovedl do podoby, kterou by uznal za konečnou a vhodnou pro publikaci (za válečných poměrů by byl také jistě narážel na velké obtíže při hledání možnosti uveřejnění).⁵⁵ Otázkami domorodého umění se ovšem nadále zaměstnával; svědčí o tom rukopisný fragment, jež Jiří Opelík datoval do období mezi léty 1915 a 1918. V roce 1918 pak Čapek konečně vystoupil na veřejnost, v Neumannově časopise *Červen* otiskl nevelký článek *Sochařství černochoů* [58], v podstatě shrnující obsah kapitoly *Afrika* z dříve napsané práce. Následovala dlouholetá pře-

⁵⁴ Důkladně a objektivně ji osvětlil Jiří Opelík ve studii *Vznik a proměny „Umění přírodních národů“ Josefa Čapka* (Opelík, 1987). Stručný vývojový přehled, který následuje, je z velké části založen na této Opelíkově práci.

⁵⁵ Část práce byla po letech publikována Společností bratří Čapků; edici připravil Jiří Opelík [173].

stávka vyplněná pocitem „nevyřízeného závazku“.⁵⁶ Asi v roce 1936 se Čapek vrátil ke svému rukopisu z let 1914–1915, revidoval jej, přestylizoval a podstatně doplnil; v roce 1938 pak výslednou verzi uveřejnil [145].⁵⁷ Čapkovy stránkově nejrozsáhlejší dílo vzniklo – příznačně – v zásadě na objednávku; bylo určeno pro uveřejnění v odborné knižnici *Stezky. Dokumenty estetického tvoření*, redigované Janem Mukařovským a vydávané nakladatelstvím Fr. Borový (od roku 1932 stálým nakladatelstvím bratří Čapků, kteří sem přešli z postupně likvidovaného Aventina).

(2) Ve shodě s programovým charakterem knižnice Čapek v *Umění přírodních národů* do jisté míry směřuje k odbornému, resp. přesněji populárně odbornému způsobu vyjádření:

Jiní zase jsou toho přesvědčení, že to byl tlak pověřivé sugesce, co nejměrodatněji působilo na vznik umění, které se napotom z prvotního kultu předků vyvinulo na výraz a obsah náboženský, rituální, modloslužebný. Naproti tomu jiní zas soudí, že původ umění je v potřebě sdělování: že sloužilo též prvotní potřebě jako mimika, jako výraz posunkový; a dále pak, že profánní naturalistický výraz, jak o něm máme svědectví z pravěkého evropského malířství jeskynního, určitě předcházelo tomu stylizujícímu náboženskému [145, s. 33–34].

Zároveň se ovšem Čapek od strohé a distancované odbornosti ve vyjadřování zřetelně vzdaluje. Hned první věty úvodní kapitoly svou zjevnou subjektivností, přítomností vyprávěcího prvku i důrazem na vlastně nepodstatné detaily nepřehlédnutelně poukazují mimo odbornou sféru:

Autor poplašen mnohými rozpaky před svou těžkou prací chopil se ve své tísní nejprve zeměpisného atlasu a pohroužil se do pozorování celé naší planety a pak jejích jednotlivých částí. Jsou tu zaznamenány proudy větrné i proudy mořské, pásma horstev, pásma zemětřesení i vodních srážek, rozšíření tvorstva na zemi, rozložení lidstva po světadílech, zvěře divoké i živočišstva domácího, plodín polních. Utonul v tom jaksi, myšlení se mu rozběhlo do široka a neurčita (ozvaly se i zasuté světoběžnické touhy) – a z toho všeho zůstal mu pak jediný pocit: *jaká jednota a jaká různost* [145, s. 15; zvýraznil Č.].

Angažovaný osobní přístup, subjektivnost, jež někdy přechází až do polohy emocionálně vyznavačské, se stává rysem, který podobu textu určuje nejvýrazněji. Bezpochyby výstižnou charakteristikou knihy je krátká pasáž z předmluvy, jež práci označuje za „poznámky malíře, který, upoután výtvořů umělců vzdálených ras, zemí i věků, pocítil jim

⁵⁶ V první polovině dvacátých let se Čapkovy zaujetí uměním přírodních národů zřetelně projevilo v jeho tvorbě beletristické; srov. povídku *Severus* ze sbírky *Pro delfína* a nepojmenovaný dramatický fragment o Gassirovi.

⁵⁷ Několik úryvků z knihy bylo publikováno též časopisecky [144, 146, 148].

tváří v tvář mocná hnutí úžasu, dojetí i úcty nad podivuhodnými silami, kterými tato tvorba vládne“ [145, s. 12].

Do popředí tak vystupují nikoli klidné sledy vět, ale naopak vyjadřování laděné vzrušeně a naléhavě, signalizující autorův niterný vztah k probíraným otázkám (a také snahu přenést toto zaujetí na čtenáře). Značnou frekvenci mají zvolací věty a dále řečnické otázky a odpovědi; mnohá místa textu jsou speciálně zdůrazněna:

Zdá se to i na atlase valného formátu těleso na první pohled ve své zakulacenosti poměrně přehledné, ale těch rozloh, toho lidstva po těch rozlohách⁵⁸ tak mnohotvárně rozstříknutého!

Kde, na kterých místech vznikl člověk? Jsem velmi málo oprávněn na tuto otázku nějak závazněji odpovídati [145, s. 15 a 20; zvýraznil Č.].

Neméně charakteristickým prostředkem je nápadná a vynalézavá obraznost, jež text uvádí do vznosné, patetické roviny a pregnantně tlumočí citová stanoviska: Zároveň ovšem Čapek – zřejmě ovlivněn vědomím nároků na odbornost vyjádření – projevuje sklon omlouvat se za svou rozvinutou metaforiku, a tak ji tlumit:

Jsou, kteří se domnívají, že tehdy si malíř Picasso zlámal vaz; že to, co bylo od té Piccassem, je jen šilený, ve svých bolestech příšerně se zmítající umělecký vrak, hrůzně řvoucí malířská rozdrčenina.

Toto zde bylo snad příliš obrazně řečeno [145, s. 74].

Umění je nejsvobodnější a nejvyšší uměním tam, kde má svoje vlastní křídla. Ta jeho křídla, *toť jeho živel múzický* [145, s. 60; zvýraznil Č.].

(3) Značnou část práce zaujímají popisy a hodnocení uměleckých děl přírodních národů, uspořádané podle etnických a zeměpisných hledisek do čtyř rozsáhlých kapitol (*Afrika, Oceánie, Umění staré Ameriky, Severozápadní Amerika*). Znovu se zde výrazně prosazuje Čapkova schopnost velmi názorného, evokativního podání, slovesného vykreslení jak povrchu, tak i podstatných rysů probíraného díla, resp. skupiny děl:

To jsou také sloupovité, ze dřeva řezané figury předků z Nových Hebrid, s postavami vršícími se kolmo na hlavách, prudce vertikální a zároveň ornamentálně rozvířené, do jejichž duté vyhloubeného kostroví fičí záhrobí přečetnými děrami žebernatých, rozvíjejících se a zavíjejících se tvarů.

Jsou to kruté soustavy barev, z nichž každá má nějakou zvláštní příchuť – příšerně tupá čern, krvavě hlinitá červeň, a hlavně ta divná běl, našpinavělá a přece velmi vyzývavě se vnučující svou tvrdostí a něčím jako připomínkou na mrtvé nebo zošklivující hmoty: na sádru, lůj, vaječné skořápky, na psí trus, vybledlé kosti [145, s. 191 a 205].

⁵⁸ Na užívání ukazovacího zájmena vidíme, že i v *Umění přírodních národů* Čapek do textu zahrnuje prvky spontánního mluveného vyjadřování.

Kapitoly věnované jednotlivým zeměpisným oblastem rámuji dvě počáteční kapitoly teoretické (*Úvod, Na obvodě umění přírodních národů*) a rovněž teoreticky zaměřený *Závěr*. Spíše je ovšem na místě hovořit o postupování pasáží soustředěných na konkrétní díla a pasáží obecnějších. Výklady a reflexe o podstatě umění přírodních národů, o původu umění, o vztazích mezi přírodním a „vysokým“ uměním, ale také o nejobecnějších uměleckých zákonitostech procházejí celou knihou. Čapek se totiž nesnaží definovat, podávat konečné a „vypreparované“ formulace, ale dotýká se podstatných otázek stále znovu, opakovaně je – prostřednictvím svého obrazného a expresivního jazyka – osvětluje z různých hledisek, v nových variacích, aniž by některou partii bylo možno pokládat za „poslední slovo“.

Jiným význačným rysem Čapkova přístupu je absence odkazů na dosavadní literaturu předmětu. Čapek nebuduje svůj výklad na výrociích uznaných autorit, promlouvá vždy „za sebe“. (V celé knize se nevyskytuje – nepočítáme-li vzpomínku na dětskou četbu *Völkerkunde* Friedricha Ratzela v předmluvě – žádný údaj o odborných dílech jiných autorů.)

Konečně ilustrace, velmi hojně v knize zastoupené (byly většinou Čapkem překresleny ze zahraničních prací), nejsou bezprostředně vztahovány k slovesné složce, nefungují jako názorné doklady pro určitá konkrétní tvrzení, ale vytvářejí možno říci paralelní, relativně samostatnou linii výkladu.

Uvedené rysy vzdalují *Umění přírodních národů* od sféry „čisté a přísné“ odbornosti. Na druhé straně ovšem kniha získává příznak odbornosti v tom smyslu, že usiluje o nové a pronikavé poznání složité problematiky; opět lze hovořit o esejistické povaze Čapkova textu.

Vhodným zakončením tohoto oddílu může být výrok Františka Kovárny, který v dobové recenzi velmi přiléhavě vystihl celkový charakter *Umění přírodních národů* a ráz jeho působení na čtenáře:

Příznám se hned na začátku, že jsem dlouho nečetl o umění něco napsaného tak naléhavě, tak nepojmově, a přece tak zasvěceně, tak jímavě a přece s takovým zaostřením a prolutím intelektu, jako je právě nová kniha Čapkova (Kovárna, 1938, s. 273).

(4) Základní myšlenkovou kostru knihy tvoří Čapkovo pojetí původu a podstaty umění. Čapek vyjadřuje přesvědčení, že „původ všeho umění je v magii! Ba ještě více než původ, i jeho veškerá bytost“ [145, s. 42; zvýraznil Č.]. Magie je, jak se v knize dále uvádí, „snaha zaúčinkovati netechnickým způsobem na stav věcí tak, aby se v nich přivodily žádoucí změny“ [145, s. 43], představa, že přání a touha jsou přímo schopny vést k žádoucím změnám ve skutečnosti. Umělecká činnost je

člověku v zásadě vrozena; k rozvoji schopnosti vytvářet umělecká díla dochází na základě potřeby předmětů, které by jako zástupky širší skutečnosti plnily úlohu prostředníka mezi toužícím a žádajícím na jedné straně a mocností, jež má jistou změnu způsobit, na straně druhé:

Jsou tu tedy dvě strany: žadatel a mocnost, od které se žádá. Mezi nimi je třeba prostředníka: věcí ze skutečnosti, které ji představují a zastupují celou ve znamení totožnosti a jednoty; a představivosti, která ve směru přání je schopna v těch částicích a znacích onu jednotu spatřovati (...). Magie je v tom, že člověk v částicích i náznacích dovede spatřovati jednající celek; a je magie také v tom, že skutečnost se i v takových zlomcích tomuto jeho přání bez hrubšího odporu podrobuje, že v nich podává nikoliv nepřístupnou základnu pro jeho představivost a sugesci [145, s. 44].

V dalších úvahách Čapek rozvíjí především otázku umění jako báze a zdroje pro imaginativní činnost člověka. To mu také umožňuje rozšířit jeho pojetí úzké spjatosti umění a magie i na umění novodobé a „vysoké“:

Umění vyšlo ve svém zrodu z magie a jest jí zase ve svých nejvrcholnějších projevech (...). Neboť magie v podstatě jest dělati z ničeho, téměř ničeho, něco; vytvořiti skutečnost novou, mimořádnou, v sobě úplnou a v sobě jednající. Čím jest surová hmota kamene, několik loket plochy, ta trocha barev, slovo ve svém zvuku a významu denním, nota o sobě nebo ta trocha chvění, která je zvukem [145, s. 51]?

Vidíme, že Čapek zde v novém kontextu znovu vyzdvihuje své tradiční chápání umění jakožto „nové“, na vlastním řádu založené skutečnosti. Obdobně z poukazu na zakotvenost umění v magickém myšlení vyplývá i další tradiční Čapkův názor:

Veškerou bytostnou složkou [umění] není jen holá potřeba krásy v nápodobě přírodních věcí, ale podstatně také aktivní potřeba duchového výrazu.

Jeho úkolem [umění] není tedy jen imitovati, reprodukovati, napodobovati skutečnost, „zmocňovati se jí smysly“, nýbrž *vstoupiti do ní také i mocí lidského ducha* [145, s. 53 a 60; zvýraznil Č.].

Další partie knihy se týkají základních rysů uměleckého výrazu: rozsáhlá a různorodá oblast umění přírodních národů bývá charakterizována protikladem naturalismu a geometrismu. Zatímco naturalismus klade důraz na zobrazování jevů světa, nikoli ovšem – jak už ukazují výše uvedené citáty – s cílem prostě napodobovacím (pravěký člověk patrně „viděl v zobrazeném zvířeti nebo lidské postavě něco ze zvířete nebo z člověka samotného“ [145, s. 50–51], v případě geometrismu přichází ke slovu lidské vědomí tvarů a úměrnosti. Ornament jako projev geometrismu nemá prvotně funkci zdobivou, ale je v zásadě projevem ovládnutí hmoty člověkem, jeho vítězné formotvorné činnosti:

Vpravdě znamenal ornament dovršující přisvojení si hmoty, formy a funkce, vítězství nad hmotou, nad námahou spojenou s jejím formujícím a zvýrazňujícím zmáháním. Jeho funkce na architektuře, to bylo múzické zdůraznění struktivního dynamismu: spění s tvarovanou hmotou, melodické zvýraznění jejího pohybu, triumf nad přemožením tíže. Byl živou tváří formy, vystupňováním, integrací formujícího procesu na hmotě, její dovršenou strukturou [145, s. 58].

Důležité je, že umění založené na ornamentu nepokládá zde Čapek za méněcenné, resp. úpadkové, ale označuje toto umění za rovnocenné tendencím naturalistickým:

Lidský duch je nepochybně od základu disponován k oběmu: naturalismu i geometriismu (...). U přírodních národů máme většinou co činiti s uměním geometricky, ornamentálně podloženým, protože náboženským a znakovým; zkalili bychom si silně pohled, kdybychom se na tento jeho ornamentální živel dívali podcenivě, jako kdyby byl jen úpadkovým zbytkem, chabým zvrhlíkem nějakých těch původnějších, vyšších a lepších tendencí naturalistických. Uvidíme, že téměř nikde na světě není umění, které by v sobě neneslo zároveň obě tyto formy, a to současně vedle sebe, bez datově přesného omezení – v jednom jediném společném tvořivém proudu [145, s. 58–59].

Naturalistní, smyslová složka umění přitom vychází z toho, že člověk je strhován k přírodě, chce vytvářet obraz světa, složka geometrická je naopak dána specifickou povahou lidského ducha, jeho formující silou. Daný protiklad se ovšem Čapkovi jeví jako příliš strohý. Proto se mezi oba póly dostává jako článek, který spojuje a vyrovnává protivy, ještě rys nazvaný tvořivá přírodnost. Jde o to, že člověk přírodu a život pouze nenazírá, ale vycituje je „zvnitřku“, jako jejich přirozená, organická součást, a tento svůj cit přenáší do vytvářeného díla, naplňuje dílo elementární životností:

Příroda či skutečnost, čítaje v to i přírodu a skutečnost výtvarného díla, není tu vycitována jenom smyslově zvnějšku, nýbrž zevnitř, nejhluběji z vlastní přírodní sourodosti člověkovy, z jeho společného ústrojenství s přírodou, ba třeba i s kosmem, přímo z citu bytí! Tato přírodnost uměleckého projevoování, která je i při veškeré přímočarosti věru živelnější silou než smyslovost, přidrží se povrchu, dává archaismům i geometriismům přírodních národů tu až prapřírodně primární náplň zvláštní životnosti, která může ucházet jen velmi zhýčkaným nebo předpojatým očím.

Z přírodnosti, zdá se mi, vzchází organická strúnovitost díla, ze smyslovosti jeho naturalistní iluzivnost, z ducha pak jeho obsahový výraz [145, s. 339].

Právě vlastnosti zahrnované pod přírodnost, elementární řád díla a vitálnost, nasycení díla životem, vytvářejí nejdůležitější spojnici mezi uměním přírodních národů a snahami moderního umění.

(5) *Umění přírodních národů*, první rozsáhlé a seriózní zpracování dané problematiky u nás, pochopitelně z dnešního hlediska už ve své výkladové, informativní složce zastaralo. Platnost Čapkovy knihy však

nebyla a není určována pouze touto složkou. Za zmínku stojí např. její silný protirasistický akcent vyjádřený vysokým oceněním uměleckých děl národů mnohdy označovaných za primitivní, jenž byl velmi aktuální v době publikace knihy a nepochybně dosud neztratil svou naléhavost. Společenská perspektiva, obsažená v textu implicitně, je ovšem poněkud zastíněna perspektivou osobní: Čapek v *Umění přírodních národů* představil svůj osobně angažovaný pohled na probírané otázky, vyznal se ze svého vztahu k umění a poukázal na jeho zásadně důležité místo v lidském světě.

Další oblasti zájmu (1):

□ literatura

(1908 - 1937)

(1) Literárně zaměřená publicistika tvoří pouze nevelkou část Čapkova slovesného díla; jde o příspěvky roztroušené po rozličných časopisech a často od sebe oddělené značnými časovými intervaly. Sotva v nich lze vysledovat rysy, jež by je spínaly v jednotný a organický celek. Spíše to jsou doplňkové projevy, spjaté někdy s dílem Čapka-slovesného umělce, někdy s dílem Čapka-výtvarníka a výtvarného publicisty. Nejedna text věnovaný literatuře má zřetelně příležitostný ráz a vznikl na vnější popud. Přesto si však tato složka Čapkovy tvorby zasluhuje pozornost a alespoň dva články (*Diletantská povídka*, *Těžší než vzduch*) náležejí mezi Čapkovy význačné publicistické práce.

(2) V době publicistických začátků bratří Čapků, kdy zcela převládaly příspěvky vzniklé ve „společné dílně“, byly texty o literatuře v naprosté většině podepsány pouze Karlem Čapkem; výjimkou je úvaha o názorech L. N. Tolstého [9]. V samém závěru společné éry pak oba bratři uveřejnili kritiku dramatu Jiřího Mahena *Jánošík* [19]. Už po skončení této éry se ještě objevil – jako případ zcela ojedinělý – krátký společný referát o veselohře Tristana Bernarda *Neznámý tanečník* a jejím představení ve Vinohradském divadle [23].

Počátek samostatné publicistické činnosti Josefa Čapka v oblasti literatury je spojen s jeho působením v *Uměleckém měsíčníku*, časopis si budoval široký kulturní profil a programově se dotýkal různých druhů umění.

V této době bylo literární dílo bratří Čapků zaměřeno novoklasicisticky. Josef Čapek v *Uměleckém měsíčníku* publikoval novelu vůdčího německého představitele novoklasicismu Paula Ernsta *Vězeň* (v překladu Jarmily Pospíšilové – Ernst, 1911–1912), vlastní komentář k přeloženému textu pod názvem *K Ernstově novele* [25] a konečně svou původní novoklasicistní povídku *Živý plamen* (Čapek, 1911 až 1912).

Čapkův postoj k novele *Vězeň*, vyjádřený v komentáři, je v duchu jeho tehdejší orientace jednoznačně obdivný, spatřuje v ní příklad hodný následování („může být po jistý stupeň vzorem a příkladem správné formy novely“ [25, s. 112]). Vyzdvížena je především Ernstova schopnost postihnout na malé ploše celý osud člověka, oproštěnost a zhuštěnost jeho způsobu vyprávění, jež život nepopisuje, „nýbrž znamená jej, skorem jako symbol“ [25, s. 112].

Dalším Čapkovým literárněpublicistickým příspěvkem v *Uměleckém měsíčníku* je recenze sbírky novel Jiřího Karáska ze Lvovic *Posvátné ohně* [26]. Recenze má obecnější ráz; Čapek zde kritizuje zplanění jednoho proudu moderny devadesátých let: dekadence se zpočátku zdála proklamací modernosti, ale její hlavní charakteristikou se stal útek od života k samoúčelné výlučnosti a nicotě, zjemnělé citlivosti, mystice, magii, neurčitosti, předstírání. Naproti tomu „vážné a pravé umění stojí vždy k životním a myšlenkovým obsahům své doby v poměru kladném, jsou schopno je zmáhati a potencializovati“ [26, s. 142].

(3) Jistým protějškem k Čapkovým pracím o lidových výtvarných projevech je fejeton *Diletantská povídka* z roku 1921 [75],⁵⁹ pojednávající o neumělých literárních pokusech. Čapek si zde jako příklad vybral text zřetelně okrajový a kuriózní, charakterizovaný jak neobyčejnou neobratností, těžkopádností a naivitou v rovině tematické, tak i topornými formulacemi a primitivními chybami v rovině jazykové. Fejeton je v zásadě vybudován na obsáhlých citacích z onoho zvláštního dílka a ironicky laděných poznámkách k nim:

A nyní přijdou roztomilé námluvy, v nichž vládne omezeně telecí duch, který se dal do těžkopádného poskoku. Škopíček přišel k Nečaským a nejprve vyhledal Týnku: „Tak slečno, dlouho jsme se neviděli. Chcete být mou? – Ach vy jste přece pravý muž! – Smím požádat o vaši ruku? – Ano, řekla chladně. – Nečaský uvítal ho s tajnou radostí, ale řekl: Najděte si holku jinou, já nebudu přece thanem poctivého nádeníka (...)“ [75, s. 93].

Současně ovšem Čapek usiluje o seriózní vystižení charakteristických rysů diletantské literatury (uvádí např. „jistou nevkusnost ve výběru a opisu, velikou naivnost, přímo dětinskost představ a obzvláštní zevrubnost, která ovšem látku ponořuje do směšnosti“ [75, s. 91]) a především se pokouší – podobně jako ve statích *Nejskromnějšího umění* – nalézt příčiny toho, proč při vši neumělosti získává text pro čtenáře jistou přitažlivost, nabývá zvláštního půvabu a kouzla a na druhé straně i poznávací hodnoty:

⁵⁹ V roce 1937 vyšel fejeton samostatně jako jubilejní tisk „klubu moderních nakladatelů Kmen“ u příležitosti Čapkových padesátin.

Jak vidíme, autor ve své směsi trivialit a laciné literárnosti dobře uhadil rodinný tón. Snad je to popisováno s nevybávanou reálností, místy rovnou ze života, jak je to stupidně výstižné. Pan Nečaský jistě není aristokrat a intelektuál, nýbrž malý válečný zbohatlík. Jest to prostě pitomé prostředí, podané prostředky chudými a naivními, nicméně vystihujícími; i když tyto rozhovory jsou skládány s invencí bizarní, stupidní a zase bláznivou, jeví se v nich rodinné a lidské vztahy v zrcadle velmi ostrém, které zachycuje malého člověka téměř jako v karikatuře [75, s. 92].

(4) V úvodním čísle prvního ročníku časopisu „klubu moderních nakladatelů“ *Kmen* uveřejnil Josef Čapek nevelkou stať o díle Vladislava Vančury a jeho právě vydané próze *Rozmarné léto* [98]. (Čapek tuto prózu ilustroval a dvě jeho kresby také stať otištěnou v *Kmeni* doprovázejí.) Pozoruhodná je překvapivá vstupní pasáž, jež nejprve (i když navozuje literární kontext) směřuje vlastně k technické problematice letectví a pak se, využívajíc ustálený metaforický význam slovesa *vznášet se*, náhle obrací k dílu Vančurovu; opakující se spojení *těžší než vzduch* přitom získává platnost základní charakteristiky vančurovského stylu:

Jestli se dobře pamatuju, byl to, myslím, Verneův Robur, kdo nám před lety pronikavě poukázal na závažnost problému „těžší či lehčí než vzduch“. Lidstvo si odjakživa přálo vznášeti se ve vzduchu, jen v otázce, jaké cesty k tomu voliti, nebylo tu úplné shody. Robur se rozhodl pro „těžší než vzduch“ a stal se téměř pánem světa.

Jsem o tom přesvědčen, že rovněž Vančura, rozhodnuv se vznášeti se ve výšinách umění literárního, rovnou se přiklonil k principu „těžší než vzduch“ (...).

Tak těžkopádně a fyzicky šel na to Vančura ve svých románech. Začíná se děj; mechanika se uvádí do chodu; stroj lpí na zemi, rozjíždí se těžce a hlomozně: snad to nikdy nepoletí. A hle, vznáší se a cílí před sebe a motor zpívá svou píseň [98, s. 3–4; zvýraznil Č.]

Obrazně formulované výklady pokračují i nadále; mají mj. postihnout specifiku Vančurova jazyka:

Jeho nekaždodenní řeč jest řečí barda a písmáka. Řeč opilá svou vlastní epičností a osvícená svou opilostí. Obluzující a baladická. Černá a apokalyptická. Zádumčivá. Do přesyacení usiluje do sebe pojmouti velikost a smutek světa [98, s. 4].

Druhá část stati obsahuje úvahy o povaze humoru v *Rozmarném létě*. Podle Čapka jde o jemný humor, který je založen na tom, že sféra klidu a vážnosti („všichni aktéři těchto příběhů jsou velkolepě vážní jako američtí výstředníci“ [98, s. 4]) je vytrvale ohrožována drobnými, ale přece citelnými nárazy zvenčí, jež jí hrozí vyvedením z rovnováhy a zesměšněním; vrcholným efektem pak je paradoxně fakt, že klid a důstojnost zůstávají přes všechny útoky zachovány.

(5) V dalších letech se Čapkovy výpovědi o literárních otázkách soustřeďovaly hlavně do příležitostných besed a anket; je však třeba

zaznamenat i recenzi románu André Mauroise *Rodinný kruh* [118], předjímající svým důrazem na vztahy mezi časností a věčností pozdější Čapkovu prózu *Kulhavý poutník*.

Povšimněme si význačnějších Čapkových vystoupení:

V roce 1933 se spolu s bratrem Karlem, Františkem Langrem, Josefem Kodíčkem a dalšími zúčastnil „rozhovoru o kritice“, uveřejněného týdeníkem *Přítomnost*. Mimo jiné zde poznamenal, že kritik může být velmi významným, přímo vůdčím činitelem kulturního života, ale na druhé straně, je-li hlupák, hlasatel omezených skupinových zájmů či „nesvědomitý politikář a náladový mstivec“, může kultuře a umění značně uškodit [119, s. 103].

V roce následujícím pak Čapek přispěl do ankety *O českou literaturu*, pořádané časopisem *Listy pro umění a kritiku* [126]. V souvislosti s otázkou, zda je pravda, že vztahy mezi českou literaturou a českou skutečností nejsou dosti intenzivní, uvedl, že lze odpovědět kladně i záporně: U dobré a živé literatury je možno tyto vztahy vždy prokázat, avšak poměr literatury druhého a třetího řádu ke skutečnosti je jalový. Na druhé straně není ovšem na místě poměřovat všechnu literaturu jedním metrem:

Bylo by nedorozuměním, kdybychom hlubší a intenzivnější vztahy k české skutečnosti chtěli vymáhati na tvorbě experimentální (...). Jsem okouzleným milovníkem literatury artistní, pokud se nedělají pokusy vydávat ji za sociálně aktivní složku v remontáži tohoto světa; ale na literatuře, která si z vyjádření skutečnosti dělá zásadu, měli bychom vždy vyžadovati, aby tento svůj program co nejintenzivněji a nejhloběji splňovala [126, s. 29].

Řadu drobných postřehů obsahuje Čapkova odpověď v anketě *Přítomnosti* s tématem *Proč se u nás nepíše povídky* [133]. Podle Čapka běží o problém čtenářské poptávky a umělecké prestiže („tlustý román vyhlíží snad odborněji, zralěji, úspěleji“ [133, s. 572]) i o okolnosti technické povahy – absenci literárních revuí.

Konečně se Čapek zúčastnil velmi bohatě obesané ankety *O sociálním postavení československého spisovatele* [140], kterou v roce 1937 uspořádal čtvrtletník *U*, orgán socialisticky orientované skupiny Blok. Úryvky z příspěvku, jenž je osobním vyznáním a zároveň obecněji platným apelem, mohou sloužit jako vhodné zakončení výkladu o Čapkově literární publicistice:

Píši (i maluji), kdy chci a mohu (...), u umělecké tvorby tím podstatným vždycky má být její *vnitřní nutnost* a nikoliv její vnějšně podmíněný regulovaný či termínovaný provoz (...).

Ideální pracovní možnosti spisovatele u nás bych viděl v tom: aby měl co říci, aby byl básníkem, aby byl myslitelem, aby byl umělcem, aby byl bojovníkem, aby byl pracovníkem [140, s. 77; zvýraznil Č.]

Další oblasti zájmu (2):

☐ fotografie a film (1910 - 1936)

(1) I když článků Josefa Čapka o fotografii a filmu není mnoho, je zřejmé, že ho tyto oblasti lidské tvorby, nově a rychle se rozvíjející, značně zaujaly. Přistupoval k nim především z hlediska výtvarného; v případě filmu se do popředí dostávala též jeho konfrontace s divadlem.

Spolu s bratrem Karlem se Josef Čapek zařadil mezi průkopníky českého myšlení o filmu; už v roce 1910 společně uveřejnili v časopise *Stopa stať Biograf* [20],⁶⁰ jíž – přihlédneme-li k tehdejšímu vývojovému stupni kinematografie a úrovni úvah o ní – nelze nepřiznat myšlenkovou objevnost a pronikavost.

Film je podle Čapků především prostředkem, který dokáže v plné míře reprodukovat skutečnost („kdo by mohl nevěřiti v tuto skutečnost tak dokonalou, tak bohatou a tak pohyblivou?“ [20, s. 156]); po doplnění obrazu zvukem, jež autoři předvídají, dojde k tomu, že „sugesce bude nepřekonatelná a iluze zcela úplná; hra stínů bude se zdáti větší pravdou než hra skutečných, materiálních herců“ [20, s. 156]. Film se tak náhle zmocnil iluze reality, o niž usilovalo divadlo po celá staletí. Je však – to Čapkové zdůrazňují – na rozdíl od divadla omezen na vnější děje a vnější vzhledy, nemůže proniknout do lidského nitra, do myšlení a citění:

Stíny nikdy nebudou mít věčné lidské srdce; stíny budou psáti na plátno vždy jen vnější obrysy člověka a vnější rázbu tragik a osudů; nebudou cítiti, trpěti, milovati a míti vášně [20, s. 156].

V zaměření na niterné oblasti, na „veliké vnitřní citící nebo trpící lidství“ [20, s. 157], je proto šance uplatnění pro divadlo.

⁶⁰ Texty bratří Čapků týkající se filmu byly shromážděny v souboru *Filmová libreta* (Praha 1989), který edičně připravili Jiří Opelík a Pavel Taussig. Práce Karla Čapka o filmu (včetně společné stati *Biograf*) důkladně analyzoval Július Pašteka (1976, s. 315–334).

K nejdůležitějším rysům filmu patří podle Čapků to, že nejen reprodukuje skutečnost, ale také je (a především díky technickému pokroku bude) schopen pro diváka vytvářet skutečnost novou, odlišnou od lidské zkušenosti a nezávislou na fyzikálních zákonech; v této vlastnosti pak tkví hlavní vývojové možnosti filmu:

Nejpodivuhodnější však jest, že všechno, cokoliv se zde děje, vše absurdní, nemožné a nesmyslné je tuto viděti jako fyzickou a nepopíratelnou skutečnost, kontrolovanou očima a budoucně i sluchem [20, s. 157].

Nedlouho po této stati uveřejnil Karel Čapek – už samostatně – nový významný článek o filmu: *Styl kinematografu*, pak následovalo ještě několik dalších článků. Samostatné dílo jeho bratra je v této době skromnější; až na konci dekády vystupuje Josef Čapek s obsáhlejší prací, v níž se film spojuje s problematikou fotografie, esejem *Chvála fotografie*, jenž byl zahrnut do knihy *Nejskromnější umění* [68].

(2) Nijak nepřekvapuje, že východiskem Čapkova uvažování se stává vztah mezi fotografií a malířstvím. Současně se vynořuje problém, zda lze fotografii zařadit do oblasti umění, chápaného v duchu Čapkových předválečných statí. Čapek na jedné straně prezentuje jako obecně uznávanou pravdu tvrzení, že „fotografie je holou nudou a mechanickou ohavností ve srovnání s dobrou malbou“ [68, s. 28], ale na druhé straně prohlašuje:

Vyznávám, že mi fotografie mnohdy poskytla více, že mne lépe poučila o hmotě i duchu, že mi je ukázala čistěji, povzbudivěji i lidštěji než mnohé a mnohé obrazy [68, s. 32].

Tento výrok také naznačuje, v čem podle Čapka spočívá pravá cesta pro fotografii: neměla by se snažit zlepšit svůj status přibližováním k malbě („tu je [...] mnoho falešné imitace, stylové maškarády a výpůjček z galerií“ [68, s. 30]), ale měla by „úsilím o samu krásu a dokonalost práce“ [68, s. 31; zvýraznil Č.] podtrhnout svou podstatu – ukazovat pravdu viditelného světa, odhalit jej, podat o něm jasné a poctivé svědectví. Příznačné je Čapkovo vyzdvižení starší fotografie proti snahám o fotografii rafinovanou a „výtvarnou“:

Jistě je, že tu fotograf nemínil svým aparátem a vývojkami malovat, uměl se však na věci dívati hlouběji a úcta k předmětu práce i k práci samé ho nejlépe provedla mechaničností, fyzikou a laboratoří řemesla: jeho podobizny jsou jímavým výrazem této piety, vážnosti a vkusu [68, s. 34].

Z uvedených citátů už vyplývá, že Čapek zdůrazňuje technický a mechanický aspekt fotografie, práci přístroje; zároveň ovšem ve shodě se svým antropocentrickým východiskem vidí nezastupitelnou úlohu

subjektu fotografa („záleží mnoho na tom, jak fotograf vidí a cítí svět [...], aparát se dívá do světa tak jako jeho majitel“ [68, s. 35]). Závěr o vztahu fotografie a umění je pak nutně kompromisní; fotografie jako mechanická registrace uměním není, ale přítomnost lidského činitele ji k umění může přiblížit:

Tu by mi mohl leckdo namítnouti, že zaměňuji fotografii s uměním. Netvrdím, že jím jest, mnohokrát jsem však poznal, že dosahuje obdobných účinnů, pocítil jsem požitky, údiv, dosti podobný rozkoši z uměleckých zobrazení [68, s. 35].

Kapitolka *Film*, umístěná v závěru *Chvály fotografie*, se z větší části soustřeďuje na stručné charakteristiky filmových děl jednotlivých národních kinematografií (typická je první věta: „Ze všech filmů nejlepší jsou americké“ [68, s. 42]). Glosy o národních filmových školách pak ovšem přecházejí v obecnější úvahy o filmové specifičnosti. Znovu se poukazuje na odlišnost filmu od divadla. Film nemá být založen na slovesném vyjádření (nadměrně užívané průvodní texty „příliš primitivně a nevhodně nahrazují mluvené slovo divadla“), ale je „veškerou svou podstatou děním v prostoru“ [68, vše s. 45]. Čapek zdůrazňuje, že účinnost filmu tkví především ve využívání jeho vlastních výrazových prostředků, jako jsou změny velikosti záběrů a ve spojitosti s tím pohyb zorného pole nebo tvárné a svobodné zacházení s prostorem a časem:

Okamžik je tu možno rozložit a fixovati ve více dramatických momentech a pohledech, vzdálené okamžiky i místa lze podati v současných, bezprostředně spojených obrazech (...) [68, s. 45].

Celou stať *Chvála fotografie* charakterizuje ještě jeden důležitý rys: Čapek chce podnítit rozvoj a vzestup domácí kultury, české fotografie a filmu. Konstatuje, že dosavadní stav je neradostný, ale současně vyjadřuje víru ve zvýšení kvalit autorů a zušlechtění publika; v posledním odstavci kapitolky *Film* je načrtnut i určitý projekt možných cest ke zlepšení situace a prosazení české tvorby v mezinárodním kontextu:

Jest obrátiti se ve scénické i dějové koncepci od skvělé vnějškovosti k niternější intimnosti, k vážnému prohloubení, k vřelému a účastnému citu pro věci méně oslnivé, pro cenu života, pro život se rodící a těžce usilující k volnosti; tu jsou u nás myslitelné pravdivé obrazy ve smyslu nejčistěji lidském a sociálním [68, s. 46].

(3) Krátce po vydání *Nejskromnějšího umění* se Josef Čapek pokusil přispět k vzestupu českého filmu i prakticky: Na základě cizích literárních předloh napsal dva scénáře, *Lakomce* (podle povídky francouzského spisovatele Ernesta Helloa) a *Moc pověry* (podle povídky dánského spisovatele Jense Petera Jacobsena). Ani jeden ze scénářů ovšem

nebyl natočen, i když Josef Čapek patrně o realizaci usiloval.⁶¹ (Ve stejné době se do scénaristické činnosti zapojil i Karel Čapek, a to s poněkud větším úspěchem – podle jednoho ze dvou jeho scénářů vznikl film Jaroslava Kvapila *Zlatý klíček*.⁶²) Scenaristické ambice bratří Čapků zřetelně přesáhly – v ohledu uměleckém i etickém – tehdejší možnosti českého filmu. Soustavněji působit ve filmové praxi bylo bez podstatného snížení uměleckých nároků nemožné.

Nespokojenost s českou filmovou produkcí byla podnětem pro ostře ironický článek Josefa Čapka *Český film* [77]. Čapek zde jako svědectví „o nadějně úrovni českého filmu“ použil rozsáhlou citaci novinové zprávy o připravovaných snímcích, v níž (podobně jako v případě slovesného výtvoru uplatněného v *Diletantské povídce*) získává důležitost a charakterizační platnost nejen celková myšlenková náplň, ale i způsob vyjádření, podbízivě bodrý a zároveň neumělý (navíc tu jsou i věcné omyly):

„(...) Známy fejetonista našeho listu p. Zevloun zpracoval na podnět amerického Čecha p. Norberta Svatoše, ředitele American Bio, dle nesmírně populárních humoresek svého otce, Karla Tůmy, některé z podařených švand z Českých mlýnů; jeho bratr Vr. Tůma, autor Pivovarských humoresek, pak druhý cyklus z týchž mlynářských taškařic (...)“

Emocionálně zabarvený komentář (s výrazy jako *kýčarína*, *nehodnotný šunt*, *brak*) pak ústí do strohého závěru:

Není dost na tom, co na české kultuře napáchala a páchají různá nakladatelství, rozšiřující po českých vlastech nehodnotnou a ohlupující literaturu. Otevřel se nový kanál nečisté záplavy, a tím je náš český film [77, vše s. 7].

(4) Jistým vyrovnávacím protějškem k výpadům proti pokleslé filmové produkci bylo pro Čapka vědomí významných možností filmu i již dosažených výsledků. To nejvyšší, co bylo ve filmové oblasti vykonáno, spojovalo se mu s dílem Charlese Chaplina; důvodem obdivu k Chaplinovi bylo mravní poselství jeho filmů a také Chaplinova schopnost „ryze“ filmového, primárně vizuálního sdělení, schopnost vytvořit na plátně vlastní filmový svět.

Nadšená recenze filmu *Kid* [80] hovoří o Chaplinovi jako o tvůrci, jenž je „ve svém oboru mužem nejschopnějším a nejsilnějším“. Zdůrazněn je zejména fakt, že Chaplin dokázal nijak nevynikající dojemný příběh pozvednout do roviny skutečného uměleckého díla:

⁶¹ Scénáře zůstaly v rukopise. *Lakomce* publikoval Jan Kučera v časopise *Film a doba* (Čapek, 1970), oba pak byly uveřejněny ve *Filmových libretech*.

⁶² Scénář ke Kvapilovu filmu (s původním titulem *Zlatý klíč*) byl otištěn ve *Filmových libretech*. Druhý scénář Karla Čapka, nazvaný *Rusalka*, se ztratil.

Prostá, velmi průměrná historie stává se pod jeho invencí krásnou, nesmírně srdečnou skutečností, v níž se optický svět stává zázračnou realitou, ve které je Chaplinův svět možný a přirozený.

Nemenší závažnost ovšem získává síla mravního působení Chaplina filmu:

Je to film náramně výchovný, který velmi zábavně, přitažlivě a nabádavě mluví o dobrém srdci, ušlechtilosti a ctnosti.

Současně se *Kid Čapkov* stává příležitostí pro další kritiku stavu českého filmu („všichni, kdož by se na tento film dívali, zošklivili by si špatný film, a to nejprve po zásluze ten náš domácí“) a je mu argumentem proti odmítání a podceňování filmu ze strany divadla („to, oč namnoze usiluje divadlo prostředky těžkými a topornými, je zde uděláno nepoměrně lépe, bystřeji a dokonaleji“ [80, vše s. 7]).

Pozdější stať *Chaplinův „Cirkus“ a Chaplinův optimismus* [103], napsaná při příležitosti uvedení jiného Chaplina filmu, si všímá především chaplinovské postavy tuláka. Čapek zpochybňuje názor, že Chaplina díla jsou zaměřena jednoznačně optimisticky: Tulák se ocitá „v nejsvízelnějších a nejkrutějších situacích“ a fakt, že všechny jeho nehody „jsou na výsost směšné“ [103, vše s. 121], nelze pokládat za projev optimismu. Přece se tu však objevuje optimistický akcent v tom, že „chudák a prostáček s nejnevinější důvěrou v osud vychází s celou kůží z útrap, v nichž by jiní brzo zašli [103, s. 122]. Ovšem ve filmu *Cirkus* je i tento rys narušen:

Neboť odchází tu zlomené srdce. Byl [tulák] honěn, bit, byl v jámě lvové, byl na vlasek od smrti, avšak jeho směšnosti, jeho šmaňhavým hbitým nožkám, jeho titěrnému fráčku, jeho zobákovitým křápkům se nic nestalo (...). Ale byl mezi lidmi a jeho srdce se zamilovalo. A tu zlý osud svou znejmilovanější hříčku opustil; k tomuto dobrodružství a k tomuto trápení nedal mu daru směšnosti, a Charlie odchází, propadá se za obzor se srdcem zlomeným [103, s. 122; zvýraznil Č.].

(5) Posledním Čapkovým příspěvkem zaměřeným na zásadní filmovou problematiku je úvaha *Malířství a film* [105], otištěná koncem roku 1928 v náročné filmové revui *Studio*, kterou vydávalo nakladatelství Aventinum.

Čapek se k tématu, určenému redakcí časopisu, vyjadřuje dosti zdrženlivě; vzájemné spojnice mezi malířstvím a filmem nejsou podle jeho názoru činitelem, který by oba obory podstatně determinoval. Malířství se může inspirovat některými vlastnostmi filmového obrazu („výraznost a čistota obrazu, malebnost rozvržení v ploše, plastická krása docílená jednoduchou tonalitou“), na druhé straně „filmová režie si porůznu

vypomohla dobře odpozorovanými a přenesenými kousky malířskými, ale znamenalo to vždy spíše jen obohacení a rozšíření těch přerůzných možností filmu než nějaké určující zasažení do jeho nejvlastnější podstaty“. „Pokusy cele orientované na nových malířských směrech“, tedy některé avantgardní filmy, zůstaly jen ojedinělými a omezenými experimenty. Vliv tu má masovější a komerčnější charakter filmu, hlavně ale jde o to, že nejzávažnější přínos filmu tkví jinde: „ukazuje život v takové pronikavosti, mnohosti, velikosti a šíři, jak se to dosud žádnému zobrazujícímu umění nepodařilo“; tímto svým „intenzivním realismem“ se ovšem zároveň vzdaluje od uměleckosti v pravém smyslu slova, založené na kreativité.

Ve spojitosti s nástupem zvukového filmu Čapek uvádí, že tento nový prostředek nejen způsobuje zřetelný odklon filmu „od uměleckosti malířské“, ale zejména přivádí film do kritického stadia, dostává jej „do područí divadelnosti“ [105, vše s. 16].

Čapek se tak vlastně obává toho, co před léty sám pokládal za prvek, který film zdokonalí. Viděl ovšem jasně, že se zavedením zvuku se film vzdaluje od toho, v čem spatřoval jeho podstatu, tedy od komplexního poznávání reality, od odhalování jejích dosud skrytých aspektů. Směrování k pojmovosti, převážení slova nad obrazem pro něho nutně bylo činitelem nebezpečným, ohrožujícím samy základy filmu. – Ve svém postoji se shodoval s mnohými (i značně proslulými) tehdejšími představiteli filmové teorie i praxe.

(6) V dalších letech se už Josef Čapek o filmové problematice vyjadřoval jen sporadicky. Epilogem jeho filmové publicistiky jsou dvě příležitostné glosy: V článku *Na západní frontě klid a v Kostarice rámus* z roku 1931 [115] se zabývá protesty německých nacistů proti americkému filmovému přepisu Remarquova románu. Článek *Špatně zrežirovaný projev* z roku 1936 [131] kritizuje novinové vystoupení S. M. Ejzenštejna, v němž slavný sovětský filmový režisér tvrdil, že film zaujal pozici základního, reprezentativního umění přítomnosti a „pohřbil“ malířství jako umění včerejška. Čapek zdůrazňuje, že film nemůže vytlačit malířství, protože jde o dva obory, jež se nepřekrývají, ale liší se svými podstatnými vlastnostmi. Film nemůže dosáhnout „zvláštní mohutnosti i tajemné jemnosti“ malířství, je mu cizí „to přetavení skutečnosti v básnivou představu, jak ji zformuje malíř umělec ve svém obraze“ [131, vše s. 85]. Na rozdíl od registrace prostřednictvím kamery se v malířství uplatňuje bezprostřední lidská expresivnost a kreativnost, a to je pro Čapka – jak ukazuje celé jeho kulturněpublicistické dílo – hodnota nepostradatelná.

(7) V roce 1936 vyšly dále dva příspěvky, v nichž se Čapek vrátil k pro-

blematicke fotografie. Do popředí se zde opět dostal vztah technické registrace a niterně angažované lidské tvorby; zatímco ovšem filmu Čapek v zásadě přiznával umělecký charakter, v případě fotografie se dosti rozhodně vyslovil proti jejímu zařazování do oblasti umění – kompromisní stanovisko *Nejskromnějšího umění* nahradila vyhraněnější formulace.

V anketě časopisu *Světlozor* na téma *Je fotografie uměním?*, jíž se zúčastnilo mnoho osobností české kultury, Čapek mj. prohlásil:

Dnes se mi zdá, že by bylo někdy už velmi užitečno vésti co nejostřejší hranici mezi opravdovým uměním a tím, co se mu lépe či hůře podobá. Jestli Řecko, Michelangelo, Rembrandt, Goya, Munch, Picasso atd. jsou uměním, pak jím fotografie ovšem není. Pak přece je technikou a nikoliv uměním, a čím více technikou svého druhu je, tím lépe. Umělecké tvoření uzavírá v sobě svůj určitý étos, který docela rozhodně není povahy tak technické – to tedy je velká vzdálenost mezi uměním fotografie a projevem uměleckým [132, s. 484].

Shrnutí výsledků ankety, které podal Bohumil Markalous (1936a), vyznělo ovšem tak, že byl zdůrazněn názor opačný. Čapek pak v *Přítomnosti* (kde Markalous předtím uveřejnil svůj příspěvek) otiskl poměrně obsáhlý polemický článek ... a přišel Michal a všechno to rozmíchal [134].

Tato Čapkova pozdní polemika obsahuje některé význačné rysy jeho polemik dřívějších: nenucenost vyjádření projevující se využíváním hovorových a lidových výrazů („už dávno jsem nezažil tak zatrápený galimatiáš, jako je ten jeho článek“), zřetelně ironický tón („sledujme tedy, v čem a jak ucítil potřebu vnést do chaosu své vyšší světlo“ [134, vše s. 635]). Ve spojitosti s těmito prvky pak vystupuje do popředí metoda citátů a komentářů: po relativně rozsáhlé ukázce následují v závorce poznámky, jež někdy věcně analyzují, někdy vyjadřují emocionální postoj, někdy sarkasticky zpochybňují protivníkově tvrzení. Např. po citaci pasáže, v níž Markalous uvádí, že je lhostejné, jak dílo vzniklo, a že je třeba přihlížet jen k výtvaru samému, nacházíme tento komentář:

(– Koukejme! Že by tohle ještě nikdo nevěděl, že umělecké dílo je umělecké, ať je ze dřeva nebo z not, Beethovenova Devátá, Shakespearova Bouře, Dürerova rytina, egyptský chrám nebo Donatellova socha? Že by tohle nikdo nikdy nevěděl, že umělecká hodnota není zhora jenom záležitostí techniky, materiálu, vynaloženého času, nýbrž především ducha? [...]) [134, s. 636].

Z dílčích rysů stojí za zmínku to, že Čapek v komentářích sahá i k jakési stylizované bodrosti, k simulaci bodře lidového projevu, jež estetické problémy přenáší do zcela neobvyklého kontextu:

(Inu ano, ano, tak tak, strejčku! může se přes Svitavy nebo přes Okříšky, i tak i tak, anebo obráceně; a zmeškáš-li vlak, může se stát, že nedojedeš) [134, s. 636].

Ostre polemická část článku přechází pak ve výklad, který zjemňuje a doplňuje Čapkovy výroky z ankety *Světlozor*. Na rozdíl od dřívější *Chvály fotografie* Čapek tvrdí, že aparát, technika zastiňuje a překrývá fotografův vztah ke světu („je to vždy stroj, stroj, který si vyhrazuje velmi značný podíl výkonu, díla, sám pro sebe“ [134, s. 637]); to pak je hlavní překážka bránící přiřazení fotografie k umění. Tento pohled na fotografii ovšem v žádném případě nemá znamenat její odsunutí někam na periferii lidské kultury; cílem tu je především nalezení jejího náležitého místa:

Jsem toho dalek podceňovati jakkoliv fotografii. Přiřadil jsem ji, jakož i film, už před dvaceti lety k obvodu umění, kterému se svými účiny mnohdy přibližuje (...). Ale nevidím zhora žádné užitečné příčiny, proč nenechati div svého druhu divem a proč mu, bez jakýchkoli rozumných důvodů, nasazovati štítek umění [134, s. 637].⁶³

⁶³ Bohumil Markalous pak ještě reagoval na Čapkovy výtky článkem *Je fotografie uměním?* (1936b), v němž usiloval o přiblížení zastávaných přístupů. Poukázal zde také na to, jak je obtížné vyrovnávat se s Čapkovými výpady: „Vy jdete na osobu, jak umělci ani jinak nedovedou“ (s. 656).

Potřeba satiry:

□ *Nebojsa* (1918 - 1920)

(1) Výklady o Čapkově publicistice zaměřené na otázky politické a společenské a na problémy každodenního života je třeba začít kapitolkou o jeho působení v týdeníku *Nebojsa*.

Nebojsa vznikl jako satirický doplněk k *Národním listům* a Josef Čapek se stal jeho „vydavatelem a odpovědným redaktorem“. Vedle něho určovali podobu časopisu jako členové redakční rady další autoři spjatí s *Národními listy*: Karel Čapek, Viktor Dyk, Jan Herben a Josef Svatopluk Machar (Machara později nahradil redaktor *Národních listů* Karel Juda).

Nebojsa byl připravován na podzim 1918 jako opoziční, protirakouský časopis. První číslo však vyšlo už v nových poměrech samostatného státu, 31. října 1918. Změněná situace nutila redakci narychlo hledat novou koncepci, z opozičního časopisu se *Nebojsa* najednou stal časopisem „státotvorným“. V úvodním programovém prohlášení se říká:

Nebojsa vstupuje v život v slavných dnech národa našeho, v dnech radosti a jásotu. Chtěl býti spolubojovníkem za svobodu a vidí národ svobodný (...). Ale boj není dobojován a dílo není ukončeno. Z národa, jehož okovy padly, z jedinců, jejichž okovy padly, nutno učiniti národ a lidi svobodné (...). Pozdravujeme českou svou budoucnost, dříve však nutno se vypořádati s neblahým dědictvím *staleté poroby* a staletého mrzačení českého ducha a českého charakteru.⁶⁴

V prvních číslech tak převládal pohled na události právě uplynulé; bylo zesměšňováno Rakousko-Uhersko a vilémovské Německo, objevovaly se příspěvky věnované dnům vzniku Československa, oslavující nabytou svobodu. Brzy se ale do centra pozornosti dostaly aktuální otázky; jako jistý přechodný článek tu vystupuje rozsáhlý cyklus básní *Z galerie válečných hrdinů*, kritizující přežívání typicky rakouských

⁶⁴ *Nebojsa* 1, 1918, s. 2; zvýraznila redakce.

postojů a snahy těch, kdo oddaně sloužili Rakousku, přizpůsobit se poměrům v republice. Příznačným rysem *Nebojsy* se stalo to, že soustavně podával ironické a satirické komentáře ke všem závažnějším událostem prvních let samostatného československého státu (okolkování rakouských bankovek, volby do obecních zastupitelstev, rozdělení Těšínska). Mnohdy jsou ovšem užívány názny a narážky, jež jsou pro pozdějšího čtenáře už dosti obtížně dešifrovatelné. Na druhé straně – jako projev „státotvornosti“ – objevovaly se v *Nebojsovi* i příspěvky neproblematicky oslavné (o československých legiích, výročí vzniku republiky, sokolském hnutí apod.).

Základní zaměření časopisu bylo přitom určováno jeho napojením na *Národní listy* a v souvislosti s tím na národně demokratickou stranu. Člen redakční rady Karel Juda po letech označil *Nebojsu* za prostředek užívaný „v boji s rudozelenou koalicí“ (Juda, 1935, s. 10), tedy s vládou sociálních demokratů a agrárníků, která se ustavila po obecních volbách v červnu 1919. Satirické útoky *Nebojsy* se tak často obracely proti těmto stranám. *Nebojsa* vystupoval i proti formující se sociálně demokratické levici (mj. proti Bohumíru Šmeralovi) a odsuzoval dobové revoluční nálady. Konečně *Nebojsu* charakterizoval ještě silný a nápadný antiklerikalismus.

Hlavní, politicky orientovanou linii časopisu doplňují příspěvky věnované satirickému hodnocení kultury a problémům každodenního života (drahota, potravinová a bytová nouze apod.).

Nebojsa, vycházející na osmi stranách nevelkého formátu,⁶⁵ se od počátku soustřeďoval na drobné slovesné a výtvarné práce. Příznačné jsou krátké básně a epigramy, povídky, fejetony, anekdoty a glosy a dále kresby, zpravidla spojené s doprovodným textem. K příspěvkatelům časopisu patřili četní význační výtvarníci a literáti, objevovaly se tu ale i práce tvůrců začínajících. Jednotlivé básně zde publikoval např. Viktor Dyk, Antonín Sova, Karel Toman. Ranými prózami je zastoupen Karel Poláček a Vladislav Vančura. K nejpilnějším spolupracovníkům *Nebojsy* patřil Karel Čapek, který zde otiskl množství veršů a próz signovaných pseudonymem Plocek.

(2) Jako autor se Josef Čapek v *Nebojsovi* uplatnil slovesnou i výtvarnou složkou svého díla. Především zde publikoval kolem dvou desítek kreseb. V pracích „čistě“ slovesných se spojil s bratrem Karlem – několik textů vyšlo s podpisem *Bratři Čapkové* nebo *B. Č.* Tyto kresby a texty se objevují v prvním a druhém ročníku *Nebojsy*, na konci roku 1919 však Čapkova autorská aktivita náhle ustala; ve třetím ročníku *Nebojsy* již žádné vlastní příspěvky neuveřejnil.

⁶⁵ Ojedinele mají některá čísla více stran.

(3) V *Nebojsovi* se konstituovala typická podoba Čapkovy časopi-
secké a novinové kresby. Celek kresby se zpravidla skládá ze tří částí:
výtvarná složka je doprovázena prvky slovesnými, jež s ní jsou neoddě-
litelně spjaty. Stručný nadpis vyzdvihuje tematické „jádro“, případně
podává jistý návod k interpretaci. Následuje zjednodušená, oprostěná
kresba – většinou jde o postavy zřetelně charakterizované tělesnými
rozměry, oblečením, pokrývkou hlavy (plochá čepice, cylindr, tvrdý
kulatý klobouk). Nejednou jsou v kresbě zakomponovány různé nápisy
a tabulky. Pod kresbou je další slovesný prvek, obvykle prezentovaný
jako promluva zobrazené postavy.

Čapek si v kresbách všímá rozmanitých politických a společenských
otázek; nevypovídá o nich ovšem přímo a proklamativně, ale často za-
chycuje spontánní, ne zcela uvědomované lidské reakce, v nichž se
dané otázky promítají. Kresby se stávají konkrétní a názornou ukázkou
příznačných mínění a postojů. Závažnou roli hraje také vtip a paradox
obsažený ve slovesném vyjádření nebo vyplývající ze vztahu mezi
výtvarnou a slovesnou složkou. Pro ilustraci představíme – v redukci na
slovní popis – alespoň několik Čapkových kreseb:

(a) Nadpis: *Pozor na cestu, klouže to!* Obraz: Muž s novinami (není
bez důležitosti, že jde o orgán agrární strany *Večer*) upadl na ulici, ulétl
mu klobouk. Slova pod obrazem: „Zatracená republika! Nemůžou tam
dát tento – tabulku?“

(b) Nadpis: *Politický názor.* Obraz: Hranatý muž s čepicí, v pozadí
domy. Slova pod obrazem: „Intelligence je blbost.“

(c) Nadpis (v daném případě umístěný v nitru obrazu): *Denně.* Obraz:
Elegantní pán v cylindru, v pozadí dáma. Slova pod obrazem: „Osm
hodin práce denně! Vždyť na to nemám ani čas.“

(d) Nadpis: *O národního svatého.* Obraz: Dva muži s tonzurou. Slova
pod obrazem: „To jsme to s tím Husem pěkně chytli, pane bratře! Proč-
pak nás nenapadlo udělat z Nepomuka prvního demokrata a republi-
kána, vždyť byl přece proti králi!“⁶⁶

Na kresby uveřejňované v *Nebojsovi* navázaly pak kresby otiskované
po řadu let v *Lidových novinách*.

(4) Podpis *Bratři Čapkové* nebo *B. Č.* nese v *Nebojsovi* celkem šest
příspěvků. Hned v prvním čísle prvního ročníku se objevila krátká dra-
matická scénka *Divadélko času I* [59], předpovídající, že nový časopis
brzy dospěje k několika desítkám čísel. Pozdější práce (*Pravidla míro-
vého chování* [64], *Opozice* [65], *Projekt občana Nádvorníka* [66], *Sen-*

⁶⁶ *Nebojsa* 2, 1919, s. 45, 57, 65 a 219 (od druhého ročníku byl *Nebojsa* stránkován prů-
běžně).

zační zprávy! [66a], *Po stopách Slávů* [67]) jsou drobné satirické prózy,
založené na několika dobře odhalitelných postupech. Využívá se jazy-
kový vtip, ironie, paradox a nadsázka. Existující názory a postoje jsou
důsledně domyšleny a tímto způsobem dováděny do naprosté absur-
dity. Často pronášené fráze jsou demaskovány tím, že jsou uváděny na
neobvyklém místě a v maximální koncentraci.

Tak článek *Pravidla mírového chování* podává v duchu grobiánské
literatury návod, jak by měly být „zjemněny“ lidské mravy, a využívá
dané konvence též ke kritice politických poměrů v nově vzniklé re-
publice:

Porazíš-li někoho, odkopni ho, ale nešlapej po něm (...).

Jsi-li poslancem, řiď se aspoň všemi předchozími pravidly (...).

Jsi-li však politickým straníkem, nemáš společenských povinností pražádných; tu
svlékni šaty, chop se kyje, běhej po čtyřech a řvi strašně v houští [64, s. 107–108].

Projekt občana Nádvorníka reaguje na výzvy k proletářské revoluci
tím, že předkládá groteskní návrh přísně organizované a ritualizované
likvidace „měšťáckých psů“:

Na šest poprav stačí jeden úřední zapisovatel, jeden řečník, který by odsouzcům
vyčetl jejich třídní zločiny, jedna stařena, která by jim spílala a hodila po nich blátem, jež
by po celý den udržovala ve vlhkosti; dále jedno chudé dítě, které by dalo odsouzcům
napít vody (...); konečně byli by tu zaměstnání nejméně dva diváci, kteří by si při popravě
sdělovali své dojmy a hlasitě schvalovali spravedlivý trest [66, s. 91].

Článek *Po stopách Slávů* zesměšňuje pseudovědecké fantazie
o územním rozšíření dávných Slovanů: za pomoci obvyklé metody dile-
tantského etymologizování „přivlastňuje“ Slovanům celý svět:

Smělí plavci našli na přečetných ostrovech domorodce nízké kultury; zhrdali jimi,
nazývají je lidožrouty, *Papáči* (Papue) nebo *Hovady* (Havaii); jen na pevnině austrálské
založili stálý přístav *Osídlenej*, *Sídlo* (Sydney) a vládli svým poddaným vlídně, ctěni
od nich jako *Tátové* (novozélandský a polynéský bůh Atua) [67, s. 117; zvýraznili Č.].

Redakční a autorské působení v časopise *Nebojsa* představuje krát-
kou, ale výraznou epizodu v Čapkově publicistické dráze. Jeho společ-
něsky zaměřená publicistika, jejíž počátky zde můžeme sledovat, se
později v plné míře rozvinula především v *Lidových novinách*.

Chvála umělosti:

□ Umělý člověk (1924)

(1) V průběhu roku 1924 otiskoval Josef Čapek v *Lidových novinách* osobitý „ilustrovaný fejton“ nazvaný *Homo artefactus* [82]; celkem šlo o jedenáct pokračování (termínem fejton tu tedy byl označen útvar dost rozsáhlý). Vzápětí text vyšel knižně v Lidové knihovně Aventina, ovšem s novým označením, překládajícím původní titul do češtiny – *Umělý člověk* [83].⁶⁷

Umělý člověk je dílo hned v několikerém ohledu mezní. Podle rysů své výstavby stojí na hranici oblasti publicistické a oblasti umělecké. Z hlediska publicistického spojuje se pak v *Umělem člověku* Čapkovo zaměření kulturní (výtvarné a literární) a zaměření politickospolečenské.

(2) Výchozím bodem, od něhož se odvíjejí Čapkovy výklady a úvahy, je dobové volání po novém, lepším a dokonalejším člověku. Jedna z futuristických proklamací, zdůrazňující, že „člověk se má na své vzeštné dráze více přiblížit a připodobnit *Strojům*“ [83, s. 108; zvládnutí Č.], pak navozuje základní motiv: nedokonalý člověk má být zlepšen a pozdvižen stroji, umělostí a mechanicitou. Dále se podává důkladný historický přehled a kritika různých pokusů o vytvoření umělého člověka, resp. o propojení člověka s umělými součástmi (alchymistické snahy o výrobu tzv. homunkula, Golem rabbiho Löwa, Götz von Berlichingen se železnou rukou atd.). Další pasáž fejtonu je stylizována jako vyrovnání s ohlasy čtenářů na dosavadní výklad. Konečně závěrečná část textu je návrhem nového řešení vztahu lidských a umělých prvků. Jako ideál se vyzdvihuje stav, kdy by byl člověk prostřednictvím nejrozličnějších strojů a přístrojů umístěných ve vlastním těle zbaven všech svých omylů, nejistot a nepřesností:

⁶⁷ *Umělý člověk* byl v jiné souvislosti probírán už v naší dřívější čapkovské monografii (Mareš, 1989, s. 94–97); na tento výklad zde navazujeme a částečně jej doplňujeme. Předtím se *Umělem člověkem* zabýval Josef Polák (1980).

Nový člověk, *Homo artefactus*, bude technicky opatřen svými ciferníky a číslicemi, tlakoměry, časoměry, hustoměry, plynoměry, manometry, ampérometry, zesilovači a setračnickami, měřiči všeho určení a druhu [83, s. 152].

(3) Na povrchu se *Umělý člověk* zdá být seriózním popularizujícím příspěvkem, jenž stojí někde na neurčité hranici stylu populárněvědného a stylu publicistického. (Charakteristický tu je prvek patosu, signalizující autorovu vnitřní zaangažovanost v problematice.) Text je ovšem budován tak, že zmíněná rovina vyjadřování je zároveň neustále zpochybňována a narušována: serióznost se převrací v zálibnou mystifikaci, pečlivě uspořádaný výklad v groteskní jednotu nespojitelného, věda v pseudovědu a v parodii na vědu.

Na stejnou rovnu se dostávají např. váleční invalidé (jsou označeni termínem *Homo postbellicosus*), kubistická malba (*Homo cubisticus*), nosiči reklam (*Homo sandwichiensis*, Člověk Sandwichman), figuríny ve vlásenkářských výkladech (*Homo friseurienensis*), krejčovské panny (*Homo vestiarius*), vojáci, přibližující se ve svých funkcích živému automatu (*Homo miles*), a polní strašáci (Hastroš polní). Nápadná a umně vytvořená latinská terminologie se mnohdy dostává do podivného nepoměru vůči všednosti a bezvýznamnosti předmětů, které jsou jí pojmenovávány. Výklad se snaží „uchopit“ probírané jevy prostřednictvím zcela nenáležitých nástrojů vysoce abstraktního uvažování a argumentace bývá založena na zasazování těchto jevů do naprosto nepatřičných souvislostí. Např. o nosiči reklam, Člověku Sandwichmanovi, se píše:

Jeho tlupy nejsou vázány nijakými vztahy kmenovými a rodinnými, neboť jsou útvarem docela náhodným, stmelovaným podle rozmarnosti osudu a za hmotnou odměnu. Nejsou však útvarem politickým; ba nejsou Sandwichmani ani filantropy, reformátory a vůdci, ačkoli vycházejí do ulic a mezi davu, aby zde hlásali, co jest na světě prospěšného a nejlepšího [83, s. 134].

Nevážný ráz textu posiluje také záliba v banalizovaných obratech, v uštrnulých klišé a frázích, někdy navíc komolených a užívaných v kontextech zjevně nevhodných:

Dozajista, že tato proklamace vyvolá nejradostnější vzrušení mezi veškerým lepším člověčenstvem, které v těchto dobách upřímně trpí nedokonalostí svou i jiných a sžrá se touhou býti překonáno Člověkem novým [83, s. 108].

Nuže, tedy chutě vpřed podle hesla Přelez, podlež, jenom nepřelom!, zrak pevně upřený k ideálnímu cíli, jímž má nám býti Zmechaničtění [83, s. 109].

Zmiňované prostředky zřetelně poukazují na to, že text je založen na principu ironie. Jeho prvky nemají být chápány ve svých základních, „doslovných“ významech, ale většinou je třeba přisoudit jim významy

právě opačné. Všechny výklady o znamenitosti a dokonalosti, všechny oslavy umělého člověka s jeho mechaničností a naprogramovaností se obracejí ve svůj protiklad. (Právě v důsledném a mnohotvárném uplatnění ironie se výrazně prosazuje moment estetického působení, který *Umělého člověka* přibližuje k oblasti textů uměleckých.)

(4) Ironické exhibice, zaplňující stránky fejetonu, nelze ovšem pokládat za jeho jediný a hlavní cíl. Vtipné výklady o umělém člověku se stávají též základnou pro množství polemik a otevřených i jen náznakových výpadů, které se týkají širokého okruhu kulturních i politických a sociálních otázek. Někdy je polemický útok veden v zásadě přímo:

Tento Götz mit der eisernen Hand nesmí však být zaměňován s Götzem Františkem, kritikem moravským (žil r. 1920–23), jenž, jak současné prameny dotvrzují, po stránce fyzické neměl na sobě pranic umělého, ačkoliv ani zde nemůžeme zamlčeti, že vyskytly se tu některé zprávy znění odporujícího, které tvrdí, že tento Götz František sice neměl ruku ze železa, zato prý však plechová ústa [83, s. 117].

Častější jsou ale případy, kdy je nutno, v souladu s principem ironie, zaměření kritiky a polemiky odhalit na základě formulací protikladného charakteru. Tak v *Umělém člověku* nacházíme např. důrazné odsouzení kubismu [83, s. 132] a na druhé straně pochvalné výroky o akademickém malířství:

Však také, když umění malířské, znaveno neplodnými výplody všelijakých intelektuálních směrů a ismů, jako ztracený syn znovu se navrácí od suchých abstrakt k rodnějším nivám krásy a přírody, tu do valné míry stává se jeho ideálem Homo friseuriensis, jenž tu usedá do obrázků k různým idylám, kompozicím a selankám, naplňuje ušlechtilé koncipované krajiny přirozenou libostností svého zjevu, ladností a úměrností pohybu i sličností tváře, což vše tvoří nejpodstatnější půvaby tohoto malířského směru [83, s. 137–138].

Otřesně působí oslava velkolepé energie rozvinuté „v podniku Světové války“ a Člověka válečného vzniklého v důsledku bojových zmrazení:

To není už syrové tělo zakuklené v kovových rourách, to není už hračka či loutka, ne už stroj uložený a natahovaný v pouzdře podoby lidského těla. Jeho maso je proměněno v matematické dutiny, jeho kosti v železo a dřevo, jeho klouby v páky, šroubky a pružná pera, jeho pokožka v bandáže, v kaučuk a v hovězí kůži. Je skoro celý umělý, sestává bezmála celý z protéz, cíle je téměř dosaženo [83, s. 127]!

Vedle toho je text protkán i drobnými narážkami typu poznámky o Golemech, kteří jsou poháněni tisíci voličských cedulek [83, s. 121].

(5) *Umělý člověk* je pozoruhodný svým spojením vtipného výkladu s polemičností a také tím, že se v něm velmi podstatně uplatňuje výtvarný prvek. Čapkovy ilustrace jsou důležitou a plnoprávnou složkou

díla. Lze zmínit např. sérii groteskních kreseb, jež ukazují, jak by do „ideálních“ umělých lidí mohly být zabudovány kontrolní a měřicí přístroje. Příkladem toho, jak kresba může umocnit slovesné vyjádření, je třeba ilustrace k pasáži pojednávající o futuristickém manifestu: k nadnesenému výroku futuristů o tom, že teplota železa nebo dřeva na ně působí silněji než ženské slzy a úsměvy [83, s. 108], se připojuje kresba načrtávající situaci „dříve“ a „nyní“. Situaci „dříve“ reprezentuje dvojice konvenčně vyvedených portrétů žen zdůrazňujících jejich „vnadnost“, situaci „nyní“ dvě ozubená kola a stroj na podstavci.

Projevy života:

□ Ledacos (1924)

(1) Podstatná část Čapkovy drobné publicistiky dvacátých let je shromážděna ve stotřicetistránkovém souboru *Ledacos* [102], vydaném v roce 1928 nakladatelstvím Aventinum. Knížka obsahuje celkem dvaadvacát čtyřicet fejetonů a sloupků, původně otištěných v *Lidových novinách*, ale ojedinele i jinde [94]; v jejím čele stojí sloupek *Jaro* [73], první slovesný příspěvek, jímž se v dubnu 1921 Josef Čapek uvedl jako redaktor *Lidových novin*.

Název *Ledacos* dobře vystihuje charakter souboru. Jeho nejnápadnějším rysem je velká námětová pestrost zařazených textů. Dotýkají se politických otázek i nejvšednějších jevů každodenního života, komentují události domácí i zahraniční, všímají si předmětů vytvořených člověkem i změn, k nimž dochází v přírodě. Mnohé texty jsou bezprostřední reakcí na aktuální podněty (dobové události, výroky osobností veřejného života, zprávy z tisku, právě vydané knihy apod.), ale nacházíme i fejetony inspirované knihami dávno vytištěnými a náhodně se vynořivšími ze zapomnění, starou mapou nebo sbírkou fotografií předků. Zdá se, že soubor *Ledacos* se snaží dokázat, že jakýkoliv poznatý jev života, osobní dojem, pozorování, vzpomínka se může stát zdrojem pro vznik žurnalistického článku.

(2) Roztřídění textů zahrnutých do knihy z hlediska tématu a myšlenkového obsahu je věcí značně obtížnou. Lze navrhnout rozdělení do šesti skupin; mimo ně se pak ještě objevují jednotlivé, „osamocené“ příspěvky:

(a) Úvahy o situaci člověka, o jeho mravních kvalitách a mravních dilematech, o determinantách lidského údělu; někdy jsou laděny obecně, někdy vycházejí z osobního prožitku – *Veliký červ*, *O různosti lidské*, *Jen suchý hnát*, *O trestu smrti*, *Běda nám?*, *Cestou do kopečka*, *Zaměstnání boží*.

(b) Články popisující přírodní koloběh, líčící zážitky a dojmy člověka

v přírodě, vliv přírody na člověka a člověka na přírodu – *Jaro*, *Bylo jich šedesát!*, *Když to klouže*, *Podzim*, *Leden*, *Polní psych*.

(c) Články o politických poměrech, především o vztazích různých politických stran k československému státu – *Politická vášnivost*, *Stodola*, *cirkus a koberec*, *Radost bez radosti*, *En masse*, *Stará věc*, *Jeden roztomilý Hans*, *Bývali Čechové... bývali, bývali-*.

(d) Úvahy o české povaze a o charakteru nově vzniklého Československa, nejednou v historické perspektivě nebo ve vztahu k cizině – *Obyčejná*, *V kraji ryb*, *O malebnosti*, *Aby to co nejlépe dopadlo*, *Ze smíšeného prostředí*, *Vymírající pražské němectví*.

(e) Humorné i vážné úvahy o tendencích současného života – *Budiž obchod!*, *Pokrok a cukroví*, *Had na pěnězích*, *Neviditelná smrt*, *Nové náboženství – morálka rychlosti*, *Divadlo překvapení*, *Požár v Hamrech*, *O laciném hledišti*.

(f) Úvahy o lidských výtvořech, často s důrazem na jedinečnost, bizarnost, naivní půvab těchto výtvořů – *Poetický národ*, *Hbitý útek života*, *Stará knížka*, *O velmi chmurných verších*, *Buď práci čest!*, *Proud časův*.

Dané dělení přitom ovšem nutně je hrubé a přibližné a zařazení textů do skupin není neproblematické; nejeden z nich by mohl zároveň figurovat ve více skupinách. K charakteristickým rysům řady fejetonů a sloupků totiž patří nápadná polytematičnost, fakt, že v sobě mnohdy spojují několik značně rozdílných témat; důmyslně pracují s efektem neočekávanosti a protikladem „vysokého“ a „nízkého“. Např. fejeton *Podzim* má ve své první polovině ráz lyrického, náladotvorného líčení přírody a typických lidských činností v ní:

Opravdu jsou tu již ony mlhy, purpury a jantary stromů, hrozny zlátnou a brunátní, je tu i ten malachit oblohy i stříbro pavučin a studeně rosné jitro (...). Za odpolednů rozvíjejí se po brambořištích útočné roje střelců (...), psi jsou neposlušni, ale přesto téměř každá koroptev je vyslíděna a vzata na mušku. A za večera to chladne, přes meze a luka se prostře jízlivá mlha a za rukávy to fouká [102, s. 51].

Pak náhle nastává zlom, přechod k „přízemnímu“, dobově zakotvenému společenskému problému:

Hrozny zlátnou a brunátní, vše zlátno, brunátní, sládně a dozrává. Nedožívají jen domky v koloniích, stavěné za podpory družstev i státní, domky rodinné, které podle ujišťování stavitelů měly být již v červenci hotovy [102, s. 51–52].

Poté nastupuje ještě další „nízké“ téma, podzimní chuť na jaternice, po nichž se „i literátovi tak nadmíru intelektuálnímu, jako je Karel Čapek, někdy prudce zasteskne“ [102, s. 52], a objevují se vzpomínky na posvícenské hostiny. Tím ovšem ještě není povaha textu definitivně

určena: do zálibných popisů hodování náhle proniká „vysoký“ aspekt lidského údělu a obojí zaměření se zvláštním způsobem prolíná:

A po hodech šlo se s napranými žaludky na hřbitov, k rovům předků. Zde slavně odpočívají, odbyvše si zdárně všechna svá posvícení, než je Hospodin povolal k radovánkám nebeským [102, s. 53].

(3) Představení fejetonu *Podzim* už naznačilo, jaké způsoby textové výstavby a jaké prostředky jsou pro soubor *Ledacos* charakteristické. Doplňme k tomu ještě několik poznámek:

Na mnoha místech usiluje vyjádření o lehkost, uvolněnost, nenucenost (časté jsou hovorové a expresivní výrazy, prostředky blízké mluvenému projevu). Např. o závažném problému česko-slovenských vztahů píše Čapek, narážející na řeč, kterou v Prešově pronesl funkcionář Hlinkovy slovenské ľudové strany Ferdinand Juriga, takto:

J sme ve stodole a bujarý Slovák bije se tu s Čechem, div střecha nepadne na hlavu. Ale, a tady Jurigovo přirovnání už nevystihuje dost povahu věci, ono tomu Čechovi nechce se tak tuze rvát. Nestojí o rvačku, on by rád vyspravil tu střechu, aby držela, a rád by udělal v té stodole pořádek a rád by v ní složil všechno potřebné nářadí a zrno, které do pořádné stodoly patří. Ale jarý souseď do něj paří krucifixem; chce se rvát. Bujarý Juriga má před sebou republiku, ale vidí místo ní cirkusový koberec a musí se křížkovat [102, s. 20].

Příznačný je tón mírné i ostřejší ironie, jež signalizuje nadhled nad probíranými věcmi a slouží k odhalení nepřilíš důstojných aspektů těchto věcí:

Ve vlastech československých máme hojnost lesů, počínajíc pralesy až k tak zvaným „městským lesíkům“ (...). Zde, buďte ubezpečeni, nebudou vaše děti nikdy roztrhány lítými šelmami, vlky a medvědy; jeť takový lesík oživen jen zrzavými mravenci a hlaholí zpěvem přečetných much. Vedle toho zdá se pak, že město zvolilo si tento městský lesík za městský záchodek, jehož se ve vnitřním městě nedostává, ačkoliv v jeho staroslavných zdech panuje jinak velmi čilý kulturní ruch, osvěta, průmysl, i probudilost. Jakkoliv tedy může tento lesík býti značně od města vzdálen (téměř tak daleko jako nádraží), přece zdá se, že veškeří obyvatelé města (a jeho širšího venkovského okolí) uchylují se sem ve svých těžkých potřebách, v případech bolestných a velmi naléhavých (...) [102, s. 28–29].

Jedním z nápadných prvků poukazujících na ironizující nadhled jsou obsáhlé výčty, v nichž se hromadí pojmenování nejrůznějších, často navzájem značně vzdálených předmětů, které jsou takto převáděny na touž rovinu bez ohledu na původní „vysoký“ nebo „nízký“ kontext:

Pak nastupuje pokrok dosti prudkým tempem, přinášeje papír, lučavku, noty, větrníky, mnichy, Johanity i Františkány, hodiny s ozubenými kolečky, brýle, solení slanečků, skleněná zrcadla, Petra Abelarda a Waldenského, bicí hodiny, papír z hadrů, směnky a pak i kanóny, špendlíky, hapatyky, plstěné klobouky, objev Ameriky a tabáku [102, s. 99].

Protikladem k lehkosti a uvolněnosti je vyjádření zřetelně knižní, patetické, které někdy získává až biblický ráz. Tak v úvaze o nesčíslném množství mrtvých, našich předků, kteří jsou uloženi v zemi, čteme:

Země vykonává kolem slunce svůj koloběh, nesouc na svém klíně všechen život, své myriády květů, rej všeho tvorstva a věže a komíny svých měst, vše vztyčené za světlem a potřebné tepla, vše, co je v touze a pohybu; tolik života! A v témže klíně a koloběhu vše, co od vzniku života na ní zhaslo a zemřelo; tolik kostí! Veliká vdova všech svých kostí a hrobů a pomníků, hrobů moří i lesů a všech pokolení, vdova veliká a ustavičná, stále přítomná, stále pohřbívající, nemá hrobařka a zahradnice, věčná pozůstala. Je širou kolébkou a zároveň rakví, zahradou a hřbitovem, jediným domovem všeho živého masa a mrtvých kostí [102, s. 42].

Navozená poloha textu, ještě posílená doslovným biblickým citátem, je ovšem – a to je typické – radikálně snížena věcnou zprávou o snahách využit lidských kostí pro výrobu umělých hnojiv.

Setkáváme se ale i s případy neproblematizovaného patosu; objevuje se tehdy, jestliže se prosazuje potřeba bezprostředně vyjádřit osobní etický postoj (vykonání rozsudku smrti – *O trestu smrti*, hladová smrt dělníka – *Běda nám?*).

(4) Čapek se ve svých fejetonech a sloupcích jednoznačně ztotožnil s orientací nově vzniklého československého státu; za hlavní úkol pokládá snahu „o to, aby 1. se udrželo to nutné, co tu je, 2. aby se to zlepšilo“ [102, s. 16]. Všechna vystoupení proti pořádku zavedenému po vzniku Československa, ať ze strany pravice, nebo ze strany levice, jsou kritizována jako neuvážená, nedostatečně odůvodněná, zaslepeně emocionální:

A tu nahlédne [člověk] u kávy do novin a s jistým podivem se shledá s úplně jiným stavem světa, než v jakém mu je součiniti. Stojí tam třeba, že republiku je třeba rozházeti, a týž německý poslanec, který toto řekl, praví ještě, že velká část občanů tohoto státu na nic jiného nemyslí. Nebo komunistický poslanec vykřikuje, že naše policie zabíjí bezbranné nezaměstnance a že četníci utloukají Slováky kolbami svých pušek a dále že hrozí naprostý krach tohoto světa, v němž vládne jedině lež, násilí a nepoctivost, a že, stojíme-li za něco, máme se právě na tento krach těšiti. Luďák ujišťuje, že Čvachoslováci jsou největší padouši a nepřátelé Slovenska, které se musí mocí osvobodit, atd. (...) [102, s. 16].

Jako ideál Čapek opakovaně vyzdvihuje pozitivní práci (srov. výše citovanou pasáž o projevu Ferdinanda Jurigy), odpovědné plnění velkých i drobných povinností a úkolů, jehož smyslem je „obecné usnadnění života pro všechny bez rozdílu“ [102, s. 15–16], usnadnění života v zemi, jež je zcela všední a obyčejná (srov. fejeton *Obyčejná*). Práce by přitom měla být doprovázena schopností radosti, upřímné a srdečné oslavy:

Jsmo-li již tak těžkopádní, že nelze se nám k oslavě založení republiky rozkývati jinak než proslovy z tribun, nechť jsou to tedy aspoň řečníci radostnější než ti, kteří rozhňují rozhořčením a trpkostí a otravují nás bází a vztekem. Nechť se radujeme, jako se radují lidé jinde [102, s. 58].

Dále se zdůrazňuje, že život v československém státě musí být založen na hlubokých a přísných mravních zásadách (stojí za zmínku, že Čapek v principu schvaluje jako etický očištný prostředek trest smrti udělený za spáchání vraždy – *O trestu smrti*). Zároveň se objevují výzvy k vzájemné důvěře a solidaritě, apely na to, aby lidé byli ochotni pomoci a současně aby jedinec měl víru v pomoc ostatních (*Běda nám?*). Rozhodně je odsouzeno násilí, válečné snahy, rasismus (*Neviditelná smrt, Jeden roztomilý Hans*).

Čapkovy texty se ovšem zapojují i do obecnějšího kontextu, než je kontext daný dobovými potřebami a problémy. Hledáme-li jednotící prvek působící na této obecnější rovině, můžeme jej nejspíš spatřovat v neustále se uplatňujícím úsilí respektovat život v jeho plnosti, v jeho velikých i nédrobnějších projevech:

Tisíc rovných slunečních nitek a na každé z nich se něco zavěsilo: skelný skřípek a mžourající batole v kočárku, milenci, člunař vysmolující lodku, bába s cukrovím, racek, staří lidé, poletující pestrý míč, i ten samotář dlouze nazírající v skvoucí obzor a cyklista odjíždějící za bránu. A na každé slunečné nitce něco: letmá radost a buňka utrpení, kukla touhy, hrbáček, souchotinář, vězeň vyzírající za mříží i člověk skloněný nad vezdejší prací; dobré i zlé; pupenec kosatce i bědná slupička malty, odchlipující se, zanikající do zítřka na pusté městské zdi [102, s. 6].

Společnost, politika, život

□ (drobná publicistika 1917 - 1933)

(1) Po probrání knihy *Ledacos* je zapotřebí zastavit se ještě u dalších Čapkových drobných publicistických textů. Jde o dosti různorodou směsici: fejetony a sloupky nezařazené do knižního souboru nebo uveřejněné po jeho vydání, stručné polemické glosy věnované většinou politickým otázkám (podnětem nejednou byly politicky motivované útoky na Karla Čapka),⁶⁸ rozličné příležitostné články. Povšimneme si dvou zajímavých případů: polemiky vzniklé z kritického článku o obraze vystaveném v jedné pražské galerii a jednoho z oslavných příspěvků, které Čapek napsal u příležitosti osmdesátin prezidenta T. G. Masaryka.

(2) V listopadu 1926 přinesly *Lidové noviny* Čapkův entrefilet nazvaný *Zbytečné orace* [97]:

Tuhle přineslo Právo lidu velmi rozčilený článek. Obchodník obrazy Rubeš vyvěsil ve své galerii na Národní třídě obrazy „Mladého Mistra Demartiniho,⁶⁹ které opěvují zdraví a nahou krásu ženy“. Policie však nakázala, aby půlakt nějaké tanečnice byl buď odstraněn, nebo „aby místa, která budí pohoršení, byla přikryta případnými poklyčkami“ (sic!).

Policie tu ovšem neprojevila mnoho estetického cítění (k tomu tu policie ostatně není) a rovněž málo znalosti pravopisu. Ale, pisatel rozhořčeného článku, kterým příkaz policie je velmi obšírně a ostře komentován, dokazuje zase ze své strany, že vůči umění je u nás příliš respektu a galantnosti, více, než po této stránce je potřeba. Především namalované nahé ženské nejsou ještě projevem umění (...). Ale dejme tomu, že ty akty či šunky, jak v Německu se takovému uměleckému zboží říká, byly i dost dobře namalovány. Pak ale ti, kteří se chtějí esteticky i mravně kochatí na nahých výtvorech umění, mohou za ním prostě jít do uměleckých muzeí, galerií i obchodů (...). Nevím opravdu, proč bychom zrovna na ulici měli být přepadáni ženskými stehny a poprsími, i když jsou jen namalována v oleji. Policie docela správně chápe, tohle že k uličnímu ruchu nepatří (...) [97, s. 5].

⁶⁸ Tyto glosy se objevovaly hlavně v týdeníku *Přítomnost*.

⁶⁹ Eduard Demartini (1892–1961), žák Vojtěcha Hynaise, malíř portrétů a aktů.

Text je pozoruhodný např. tím, že se v něm současně uplatňuje aspekt umělecký, etický a – protože se podává stanovisko k policejnímu zásahu – aspekt politický. Je také jistě dobrým dokladem Čapkova uvolněného a nenuceného žurnalistického vyjadřování. Běží ale především o to, co po jeho otištění následovalo.

Zanedlouho poté uveřejnil Julius Fučík v časopise *Kmen*, jež sám redigoval, noticku o skandálu kolem zákazu inscenace avantgardní opery Albana Berga *Vojcek* v Národním divadle a ve volné souvislosti s operou se dotkl též článku Čapkova. Banálně vypadající záležitost se dostala do závažného kontextu:

Ještě nedávno v Lidových novinách hájil Josef Čapek velmi důmyslně policejního radu, který ošatil obraz nahé tanečnice pokličkami. Nelze, pravda, srovnávat Berga s Demartiniem po stránce umělecké, ale policejní zásahy do kultury se také o umělecké stránce nikde nezmiňují. Jsou projevem stejné *policejní zvůle*, která se ukazuje někdy směšnou, někdy velmi nebezpečnou, vždycky však takovou, aby proti ní *jako celku* bylo nutno bojovat (Fučík, 1926–1927a, s. 100; zvýraznil F.).

Čapek odpověděl polemickým článkem s titulem *Dostal jsem pendrekem* [99]. Text je konstruován podobně jako jiné Čapkovy polemiky z této doby. Hned na začátku článku užívané výrazy a obraty převádějí spor do roviny „každodenního povídání“, prosazuje se zřetelně ironický tón, obrazná transpozice myšlenkové sféry do sféry fyzické je prostředkem k tomu, aby byl protivník už předem diskvalifikován:

I hledme, a už jsem v tom! Tohle nám mladí rádi dělají. Já, jářku, jsem se domníval, že jsem se poddal záchvatu pokrokovosti, a už jsem dostal naflákáno. Chválil prý jsem policejního radu, a tedy vlastně celý režim. Pan Fučík zakročil a dal mně za to pokrokařským pendrekem; i nezbývá mně, abych se poněkud rozhořčil, ohmatávaje si bouli (udělal mně ji na zádech).

Skutečně jde v našich vlastech o kulturní reakci. Ale o tom pan Fučík nemluvil; mluvil o policejních zásazích. Je mrzuto pozorovati v biografu nebo v detektivních románech, jak je detektiv na falešné stopě, a není vždy humorné (ohmatávám si bouli), když dostává nařezáno ten nepravý [99, s. 132–133].

V následující, argumentační části článku Čapek především odmítá pokládat policii za hlavní sílu potlačující umění. Policie se mu (příznačně) jeví jako poněkud těžkopádný a neobratný výkonný orgán, který pouze plní svou povinnost, a proto si svým způsobem zaslouží, aby byl hájen (navíc zásah proti Demartiniho obrazu byl pro Čapka – to znovu opakuje – z hlediska etického a vlastně i uměleckého oprávněný). Kultura je podle Čapka mnohem více ohrožována z řady jiných stran (v tom, které činitele uvádí, se zjevně promítají jeho zkušenosti z předchozích let, spory, jichž se zúčastnil):

Ruku na srdce: zakusili jsme téhle policejní zvůle tolik? Způsobuje u nás nějaká policejní perzekuce opravdu takovou kulturní reakci (...)? Kdo víc a častěji ublížil umění? Policie nebo publikum? Policie nebo Akademie? Čím je ta zvůle policie proti tomu, co na umění bylo napácháno machly politických stran, novinami, kritiky, notickáři, uměleckými porotami, košťaty mladých generací, spolky, souumělci, výstavami a galeriemi [99, s. 133]?

Fučík se k Čapkovu článku vyjádřil v poznámce připojené hned za daný článek (Fučík, 1926–1927b). Souhlasí s názorem, že se nelze soustřeďovat a omezovat pouze na policii; hlavní problém ovšem spatřuje v tom, co tvoří základnu kulturní reakce, co poskytuje „policii *moc* zasahovati svévolně“ (s. 133; zvýraznil F.). Odpověď je dána Fučíkovým vyhraněně třídním hlediskem: základnou kulturní reakce pro něho je buržoazní zřízení státu. Z tohoto hlediska posuzuje pak Fučík i samotného Josefa Čapka: „Nedostal pendrekem. Náleží třídě, jíž se pendrek tohoto státu nedotýkají“ (s. 134).

Polemika, jejíž průběh jsme načrtli, je charakteristickým dokladem stanovisek, jež Josef Čapek zastával ve dvacátých letech. V bezprostřední názorové konfrontaci s představitelem mladé komunisticky orientované inteligence⁷⁰ se tato stanoviska profilují se zvláštní vyhraněností.

(2) Druhé zastavení u Čapkovy drobné publicistiky se týká případu naprosto odlišného: Půjde o jubilejní článek k osmdesátým narozeninám prezidenta Masaryka, který Čapek uveřejnil v časopise „dorostu Československého červeného kříže“ *Lípa* [110].⁷¹ Pozornost zde vzbuzuje především to, že způsobem své výstavby a užívanými prostředky se článek nápadně přibližuje dětské knížce *Povídání o pejskovi a kočičce*, kterou Čapek vydal krátce předtím (1929).⁷² Styčné body jsou zcela zjevné.

Základním rysem článku je snaha maximálně se přiblížit dětskému světu a dětskému chápání. Užité jazykové prostředky patří mezi prostředky běžně užívané a charakterizuje je významová konkrétnost; neustále se odkazuje na okruh bezprostředních životních zkušeností dítěte. Zároveň článek získává ráz živého mluveného projevu („povídání“), jenž se přímo obrací k posluchačům (děti jsou opakovaně osločovány). Každé vhodné příležitosti se využívá k výslovnému i náznakovému výchovnému působení, zaměřenému na regulaci chování dětí:

⁷⁰ Podotkněme ovšem, že na počátku své dráhy publikoval Fučík (pod pseudonymem *Vašek*) v Čapkem redigovaném *Nebojsovi* příspěvky, jež zcela odpovídaly duchu tohoto časopisu.

⁷¹ Dále Čapek u příležitosti Masarykových osmdesátin publikoval krátký článek *Náš prezident* [109].

⁷² K výstavbě *Povídání o pejskovi a kočičce* srov. Mareš, 1989, s. 97–100.

Jestlípak jste, děti, někdy přemýšlely o tom, že nejen děti a mladí lidé, ale že i lidé staří a velmi staří mohou býti moc hezcí (...)?

Čiperní hoši (já vím, vy děvčata taky) mají rádi vodu, rádi se koupají, nic si nedělají z kapky studené vody. Zrovna tak i pan prezident. Jsou však i takoví hoši, kterým se nechce do mytí, protože je voda studená. Ti ať si tedy vzpomenou, že jejich starý prezident v té chvíli, kdy se jim nechce umýt si pořádně krk, pouští na sebe po koupeli chladnou sprchu, protože to má vyzkoušeno odedávna, že otužování dobře tělu prospívá (...)
[110, s. 98–99].

Až v závěru článek přechází do slavnostní roviny, prosazují se v něm prvky patosu:

A to také stojí za to, abyste ho, tohoto z nejstarších a nejvyšších občanů republiky, vy, nejmladší občané její, k jeho osmdesátým narozeninám pozdravili s obzvláštní srdečností a vážností; za to, že dokázav práci ze všech největší, ukazuje vám nejmladším tu vaši nejlepší cestu: jak dosáhnout svěží a zdravý osmdesátí let [110, s. 100].

Tíže doby

□ (1933 - 1939)

(1) Během třicátých let se v Čapkově politicky a společensky orientované publicistice prosazuje nikoli nepodstatný posun. Tato publicistika začíná soustavně reflektovat nejzávažnější dobové otázky (nebezpečný vývoj v Německu, válka ve Španělsku atd.) a získává vyhraněně tendenční, bojovný ráz. Usiluje o maximální sdělnost a přesvědčivost a stává se apelem adresovaným nejširším vrstvám občanů.

Tato linie Čapkovy publicistiky, soustředěná především do *Lidových novin*, se uplatňovala jak v pracích slovesných (sloupcích, entrefilettech, úvodnicích), tak i v novinové kresbě. Zpočátku vystupovala do popředí spíše kresba, vynikající naléhavostí a současně ironičností, od druhé poloviny roku 1938 se ovšem těžiště přesunulo do oblasti slovesné (srov. Stýskal, 1962, 1984; Halík, 1964).

(2) Už v průběhu roku 1933 otiskl Josef Čapek v *Lidových novinách* řadu protinacistických kreseb. Jde hlavně o cyklus *Základy hitlerovské výchovy*, v němž ironicky komentoval citáty z výnosu říšského ministra dr. Fricka. Např. výrok „Důležité je vyučování biologické, a to zvláště nauky o rasách. Zrak pro samostatné pozorování rasových rozdílů musí být zbystřen“ je spojen s kresbou, jež ukazuje, jak skupinka dětí pronásleduje starého žida.⁷³

I v dalších letech se objevovaly četné obdobně laděné Čapkovy kresby. Např. na norimberské rasové zákony reagoval Čapek 11. září 1936 kresbou *Leda v Německu*, parafrázující klasický motiv Ledy s labutí. Čapkova Leda má ovšem na paži pásku s hákovým křížem a doprovodný text přináší tuto její promluvu: „Vari cizáče! Smíšená manželství nejsou dovolená.“ K španělské občanské válce se vztahuje

⁷³ V tomto případě i v případech následujících se opíráme o velký výbor z Čapkových kreseb třicátých let *Dějiny zblízka* [172]. Zde lze nalézt i údaje o původním otištění kreseb.

parafráze známého Goyova obrazu *Maja desnuda* (Nahá Maja). Kresba s názvem *Ve Španělsku volně podle Goyi*, otištěná 19. prosince 1936, ukazuje kostlivce pohodlně rozloženého na polštářích a obklopeného ostnatým drátem.

Vyvrcholením Čapkovy protifašistické a protiválečné výtvarné publicistiky jsou pak dva rozsáhlejší cykly, *Diktátorské boty* (1937) a *Modern Times* (1938).

Cyklus *Diktátorské boty*, otiskovaný v *Lidových novinách* a vydaný potom knižně s krátkou předmluvou Josefa Hory [138], účinně využívá maximální oproštěnosti a zkratkovitosti kresby. Podává v symbolické, všeplatné rovině historii vlády a zákonitého pádu bezohledného diktátora. Diktátor je „zastoupen“ výraznou rekvizitou, párem nablýskaných holínek, a holínky jsou postaveny do řady zobecněných, typizovaných situací: rodí se z chaosu, surově šlapou po lidských hlavách, „přehlížejí“ nekonečné šiky obyčejných vysokých bot, rozhodují, zakazují a příkazují, jsou naplněny lidskými lebkami, kráčí v nich smrt s kosou; nakonec ovšem holínky tvrdě dopadají z výšin na zem a bůh času Chronos je odnáší do vetešnictví mezi staré nepotřebné harampádí.

Druhý Čapkův kresebný cyklus *Modern Times*, rovněž uveřejňovaný v *Lidových novinách*, se snaží o obecné postižení charakteristických rysů a tendencí doby; vypovídá o světě, v němž propukají místní válečné konflikty a hrozí konflikt celosvětový.

Některé kresby vyvolávají emocionální šok relativně bezprostředním poukazem na hrůzná fakta – tak často reprodukováná kresba s doprovodným informativním nápisem „První třída obecné školy“ zobrazuje řadu dětských mrtvolek poskládaných na chodníku před rozbitou budovou; vedle mrtvých leží na zemi rozházené učebnice a papíry a štít s nápisem *Scuola*.

Častěji ovšem Čapek pracuje s ostře satirickým efektem, založeným např. na překvapivé konfrontaci válečného ničení a obvyklého, „civilního“ způsobu myšlení a chování. Výrazným příkladem je tato kresba: Z letadla padají bomby na poklidnou vesnici; malý chlapec se rozebíhá směrem k vesnici a volá na dosud stojící holčičku: „Honem, Anka, tady něco letí, pojď to chytit!“ Na jiné kresbě prchá matka s několika dětmi před vojenským pásovým vozidlem (ničícím vše, co mu přichází do cesty) a napomíná svou dcerku, aby respektovala zákaz chození po trávníku.

Jindy Čapek ukazuje rysy soudobé války v přeexponování do absurdna; humorně, ale zároveň děsivě působící kresby odhalují, k jakým důsledkům by válka mohla vést. Několik obrazů podává scény ze života lidí, kteří museli opustit povrch země a „zabydlili se“ v pod-

zemních krytech. Vidíme např. členy jedné rodiny v hlubokém krytu zařízeném několika kusy nábytku; kryt je podán v průřezu, takže současně můžeme spatřit i pustou a zničenou krajinu nad krytem; ve vzduchu krouží letadlo. Připojen je tento dialog:

„Děde – dědečku, že to není pravda, tadyhle Lojzicka říká, že lidé prý bydlili dřív navrchu na zemi!“

„I jo, bejvalo, to ještě já pamatuju. Ale potom, jak se lidi naučili létat, tak musili dolů pod zem –“

Další významné kresby jsou spjaty s dobou mnichovského diktátu a okleštění Československa. Čapek v nich vyjadřuje smutek a rozhořčení, ale také vůli přetrvat a naději. Např. kresba otištěná 16. října 1938 ukazuje monumentalizovanou ženskou postavu se dvěma malými dětmi; obraz doprovázejí slova: „Vy děti, vy se jistě dočkáte času lepšího!“

(3) Čapkovu předmnichovskou slovesnou publicistiku charakterizuje na jedné straně plné uvědomění vážnosti situace, na druhé straně jakási klidná odhodlanost, víra v sílu antifašistického hnutí, v sílu demokratického státu a národa i obecněji v sílu lidského rozumu a ducha. S velkou sugestivností vyjadřují tyto texty přesvědčení, že výhry fašismu jsou pouze dílčí a dočasné, že boj bude pokračovat a svobodné lidské myšlení nemůže být poraženo. Např. v entrefiletu věnovaném bojům o Madrid se uvádí: „Madrid může padnout, ale v ideách nebude dobojováno; jejich válka i pak do dějin potrvá“ [139, s. 7].

Čapek připravuje své čtenáře na nutnost hájit republiku a zároveň šíří důvěru v její schopnost obrany i v její spojence. Jak ukazuje důkladná zpráva otištěná v *Lidových novinách* [147], na utváření jeho v zásadě optimistického názoru měla mj. vliv návštěva Sovětského svazu, kterou spolu s Josefem Koptou a Marií Majerovou podnikl (na pozvání Vsesvazového ústředí pro kulturní styky s cizinou) na jaře 1938. V závěrečné shrnující pasáži zprávy se příznačně spojuje protinacistická narážka s vyjádřením víry v podporu a konstatováním odhodlanosti:

Je to, k závěru, už i určité vědomí slovanství, které si zhora nedá imponovati náročivým sebezpečňováním nějakých domnělých Herrenvolků. Úhrnem veliký, jeden z nejmohutnějších států v mocném rozvinu a rozmachu, jehož oporu vedle těch ostatních zde na západě, na které spoléháme, při skutečné lásce k svobodě naší republiky, kterou přece chceme do důsledků hájiti, nemůžeme a nesmíme podceňovati [147, s. 5].

V září 1938 Čapek plně zapojil do služeb občanského působení i svou výtvarnou rubriku. Referát o výstavě *Náš voják v umění XIX. a XX. století* [149] je patetickou výpovědí o národních kvalitách, o odhodlanosti a hrdinství. Obvyklá kritéria hodnocení byla pochopitelně nahrazena

zcela jinými (výslovně se uvádí: „nesnažme se zde hledati jen nějakou estetickou podívanou“):

Výstava (...) stala se (...) skutečným manifestem brannosti, národní odhodlanosti a odolnosti, vyjadřovaným řečí výtvarnou. Tu tedy samozřejmě položíme do jejího nehlubšího základu to všechno, co zde promlouvá z epických kartonů Mikuláše Alše, to všechno národní a dějinné, čím jsou okřídleny (...).

Mnohé by se tu musilo vypočítávat, na co s hlubokým vnitřním pohnutím dívaly se oči našich otců – to tedy je epos a mytologie, výtrysky národní touhy a víry v sebe, v své životní vykoupení a vysvobození. To tedy bylo uplynulé století, časy vzpomínání, minulých vážných a slavných dějů, živé a vroucí naděje [149, vše s. 7].

(4) Mnichovská dohoda a události, které následovaly, se staly pro Čapka podnětem k velmi intenzivní publicistické činnosti – od podzimu 1938 do léta 1939 vyšlo v *Lidových novinách* několik desítek Čapkových příspěvků.

V posledních měsících roku 1938 přinesly *Lidové noviny* obsáhlou sérii Čapkových entrefiletů. Objevuje se v nich tón smutku a zklamání, především však zdůrazňují, že je třeba vyrovnat se se situací, nepoddat se, uhájit duchovní a mravní hodnoty národa a lidské hodnoty každého jednotlivce; zdrojem víry a opory se stává přesvědčení o kontinuitě národních dějin, pohled na národní minulost, na tradici usilování mnoha generací.

Charakteristickým reprezentantem této orientace je např. článek *V co věřiti* [150].⁷⁴ Zároveň tento článek dobře dokumentuje už zmiňovanou snahu o maximální účinnost poselství vyjádřeného textem. Autor se důsledně zařazuje mezi masu svých čtenářů, identifikuje se s jejich pocity, a současně čtenáře opakovaně oslovuje, apeluje na ně odkazy k možným záchytným bodům. Text je budován na zásadě vnitřního napětí, střetání rozdílných stanovisek (stylizace promluvy zklamaných, protiklad jejich otázky a následné odpovědi):

Mnoho nás, mnoho lidí a právě takových, kteří věru vroucně tuto republiku milovali, utrpělo dějinnými událostmi posledních dvou měsíců velmi bolestnou, těžce krvácející vnitřní ránu, která zdá se je zbavovati všech životních sil. – Byli jsme žalostně zklamáni ve všem, v co jsme ze srdce spoléhali, a všechno to se nyní ukázalo klamným a zřítílo se v troskách, praví tito lidé; co ještě jest pevného a jasného, co ještě v tomto strašlivém světě zbývá, več by bylo možno věřiti? – Nuže tedy, nechť jakkoliv jsou dnešní události těžké, vždycky zbývá v co věřiti. Především vždycky možno věřiti v práci, v poctivou, kladnou práci. Trvale možno věřiti v život a ducha národa, právě našeho národa, jehož dějiny byly vždy tak tvrdé. Utrpěla-li dnes myšlenka demokracie tak těžkou ránu, přece

⁷⁴ Článek *V co věřiti* byl uveřejněn v tzv. *Pražských lidových novinách*, jež vycházely v době vzrušených událostí podzimu 1938, kdy byla ztížena komunikace mezi Prahou a hlavní redakcí *Lidových novin* v Brně.

možno a nutno věřiti jeho odkazu dějinnému, jeho dějinně duchovému životu (...). Hledte, buďte jen svobodnými a poctivými Čechy, kterými jsme jako národ v dobách lepších i zlých vždy toužili být, a věrme pevně všemu, čím k nám vždycky mluvili všichni z našich nejlepších; jestli v něčem, v tomto se jistě všichni můžeme s důvěrou sjednotit [150, s. 5].

Další entrefilet se vyznačují obdobnými rysy. Ve *Dni vzpomínek* [151] je 28. říjen pojímán jako podnět k zamyšlení nad slavnými i bolestnými momenty českých dějin. Článek *Bez nářku* [152] znovu formuluje výzvu, aby se lidé vzchopili, aby překonali zklamání a zoufalství. Konečně v článku *Do zimy* [153] se vytváří paralela mezi životem přírody a životem národa: Tak jako právě přicházející zima bude později vystřídána jarem, dojde také k tomu, že „i my vzkveteme“ [153, s. 5].

(5) Na smrt Karla Čapka 25. prosince 1938 reagoval Josef Čapek v první den roku 1939 citově vzrušenou vzpomínkovou črtou *Dnes týden...* [154], v níž se v tragickém protikladu spojuje síla evokace, jež zpřítomňuje a zživotňuje minulé, s vědomím ukončenosti, nemožnosti vrátit se proti proudu času, překonat definitivu smrti:

Už nikdy si neřekneme, ach naposledy to od tebe ke mně zaznělo z tvého smrtelného lůžka: „Kóra!“ – „Indé! Indé!“ – „Kóra nanda!“ „Povídej!“ – „Ne! Ne!“ – „Povídej nesmysly!“; už nikdy si neřekneme Ty nešlechtný Birdo – už jen vzpomínám – už nikdy nebudeme mezi sebou pořádati zápasy polštáři, bačkorami, polévkovou lžící, dřevěnou paličkou, byli jsme dva hoši – už nikdy – už nikdy [154, s. 100]!

Bratrova smrt se pak Josefu Čapkovi stala impulzem ještě pro další vzpomínkové stati. Pojednávají o Karlově zahrádce, o společně stráveném dětství, životě v rodičovském domě, rodném kraji [157, 161, 163, 171]. Vytváří se tak – v protikladu k současnosti – obraz zaniklého světa, nikoli idylického, ale rozhodně neproblematického, naplněného prostými radostmi a zajímavými prožitky. (Ke vzpomínání na kraj dětství podněcoval rovněž fakt, že pomnichovský zábor zasáhl také do Podkrkonoší a učinil např. z Úpice hraniční obec.)

(6) Čapkovy obecněji zaměřené stati otiskované v prvních měsících roku 1939 zřetelně pokračují v linii zastávané v příspěvcích ze sklonku roku 1938. Entrefilet *Ošidná slova* [155] reaguje na výrok francouzského spisovatele Jeana Giona, který prohlásil, že se nestydí za žádný mír vykoupěný za jakoukoliv cenu. Čapek píše:

Člověk přece nemá jenom povinnost vlastní sebezáchovy, ale přijav svůj život i domovinu z rukou předků, jichž tolik za ten jeho život a za domovinu bojovalo a se obětovalo – má přece také nějaký mravní závazek k těm, kteří budou v této domovině chtít svobodně žít po něm [155, s. 5].

Sloupek *O našem vojsku* [156] oslavuje československou armádu jako „národ ve zbraní“ a zdůrazňuje, že „její národní velikost a lidovou krásu jsme (...) prožili (...) o svrchovaných chvílích historických: v těžkých dnech měsíce září“ [156, s. 1].

Vznik protektorátu Čechy a Morava v březnu 1939 pochopitelně vedl k určité změně ladění článků. Etický apel na jednotlivé příslušníky národa, už dříve zřetelně přítomný, získává zvlášť výrazné postavení; projevuje se obava, aby s nastalou změnou poměrů nedošlo k uvolnění přízemního egoismu, bezohledného kořistnictví a spekulantství, bezpáteřně přizpůsobivosti, pokrytectví a zbabělosti.

V entrefiletu *Nikdo není sám* [158] Čapek vyzývá, aby lidé nemysleli jen „na zájmy sobě nejbližší (...), na prospěch svůj vlastní“:

Nepodceňujte a neodhazujte při svých osobních starostech ty vyšší a obecnější hodnoty, starost všech: věci národní duše, svěbytnosti, národní kultury [158, vše s. 5]!

Sloupek *O potřebě rozumu* [162] rozlišuje mezi rozumností chápanou jako „nízké přizpůsobení se poměrům“ (a zahrnující v sobě bezcharakternost, pokrytectví, zbabělost, netečné prospěchářství) a na druhé straně rozumovou činností založenou „na čistém a ušlechtilém podkladě mravním“ [162, vše s. 1]. Ve sloupku *Lidský přírodopis* [166] se proti sobě staví „charaktery od gruntu vratké, spekulanti na utrpení, lidé, kteří by i vlastní mámu prodali“ [166, s. 2], a lidé řádní, dobří, pocitivci a hrdinové. Oba sloupky vyúsťují do jednoznačné výzvy k mravně čistému životu.

Celkový pohled se prosazuje v úvodníku *Ještě o tom vlastenectví* [165]. Vlastenectví se zde označuje za „prostý a živelný cit, většinou členů tohoto národa vrozený“; zdůrazňuje se, že vlastenectví „vztahuje se přirozeně na všechny složky a obory života“ [165, vše s. 1]. Je třeba, aby nacházelo svůj výraz v praktickém životě, v každodenním lidském myšlení a jednání. Jeho důležitým projevem jsou však i symbolické akty proklamující příslušnost k národu, spjatost s jeho osudem.

Možnosti vyjadřovat vlastní stanoviska, za druhé republiky už omezené, doznaly po vzniku protektorátu dalšího závažného okleštění. Čapek byl stále více nucen uchýlovat se k taktizování a „promlouvání mezi řádky“; ne jeden z jeho textů pracuje s náznaky, symboly, jinotaji, do nichž je sdělované poselství zašifrováno. Tak úvodník *Lidé a dějiny* [159], který je v zásadě obhajobou lidské touhy po štěstí, klidu a míru, užívá pro dokumentaci faktu, že i národ uvržený do neštěstí a zoufalství se může znovu pozvednout, odkazu na nejnovější vývoj v Německu:

Člověk dělá dějiny, ale také dějiny dělají jeho, i utrpení ho obrňuje, i tíseň sílí, nese-li národ v sobě vůli být a žít, jak to s tak pevnou energií a s tak mohutným rozmachem

názorně ukázal národ německý. Historie není jen nesouvislým sledem událostí, není jen dějinami případů, nýbrž všeho života. A život chce práci a štěstí; proto se německý národ pro příklad a poučení ostatnímu světu zvedl (...) [159, s. 1].

Ve sloupku *Řádný český člověk* [164] posloužil Čapkovi pro podporu tvrzení, že „celá naše vlast je plná řádných českých lidí“ [164, s. 1], výrok Adolfa Hitlera.

Entrefilet *Po dlouhém čekání* [160], hovořící o tom, že po škaredé a neobyčejně dlouhé zimě přišlo jaro, lze chápat jako symbolické vyjádření víry v dočasnost nacistické nadvlády. Sloupek *Do žní* [167] je na povrchu úvahou o lidské činnosti spjaté s přírodou (žně v Čapkově vylíčení získávají až rysy pohanského obřadu), avšak v náznacích a narážkách poukazuje na řadu dalších skutečností. Na začátku textu autor připomíná rozbitou Československou republiku, zmiňuje se o odděleném Slovensku („když jsem v půli července jezdíval na dovolenou na Slovensko, napříč pořádným kusem někdejší republiky, bývaly v teplejších krajích Moravy žně už v plném proudu“). A dále: Shodným vztahem ke žním a produktu z nich vzešlému jsou sjednoceny a naroveň postaveny všechny rasy a všechna náboženství („všechna touha všeho lidstva na této planetě, ať kterékoliv barvy a jakéhokoliv náboženství, se upíná nejpodstatněji k chlebu“). Jako nejdůležitější hodnota je vyzdvižen mír („dostatek chleba a dobrý chléb, to znamená, že ve světě je dobře, že je mír“). Výklad o přírodních jevech může být chápán jako obrazné postižení situace českého národa („valily se přes ni [úrodu] v tom letošním mračnatém jaře i létě přemnohé těžké nepohody a ledackde krutě potlouklo“ [167, vše s. 1]). Konečně lze vidět skrytý obrazný význam, předzvěst vítězství nad nacismem, i v závěrečné, emfaticky formulované pasáži (srov. Halík, 1964, s. 13):

Hospodáři a čeládka se vydají do polí, bude se pilně kosit a mlátit, nechť potom je z toho i po všech nepohodách, které nad těmi lány letos tak surově prošly, sdostatek namleto, dostatek chleba pro všechnen národ a chleba dobrého [167, s. 2]!

V průběhu léta 1939 uveřejnil Čapek ještě dva příspěvky věnované Slovensku. V úvodníku *Vzpomínám* [168] se reminiscence na prázdninové pobyty v oblasti Oravy stává podnětem k zamyšlení nad příčinami rozkolu mezi Čechy a Slováky. Čapek se kloní k názoru, že hlavním důvodem byla nesympatie části Slováků k demokratickému pojetí života, podmíněná „živlem maďarským a polským“, „výhodnější představou života“ [168, s. 1]. K témuž tématu se pak vrací úvodník *Ještě Slováci a my* [169], reagující na polemické poznámky Ivana Janovčíka (1939). Podle Janovčíka se Slovákům nezamlouvala především jistá vulgárnost a nekultivovanost české inteligence. Čapek tuto nekultivova-

nost připouští, ale nepokládá ji za faktor dostatečně závažný; nachází v ní i určitý klad, neboť je „opakem každého klamu, kluzké hladkosti“ [169, s. 1].

Těmito úvahami, časově determinovanými a poněkud jednostrannými, se Čapkovo působení v *Lidových novinách* uzavírá. Následující příspěvek byl tehdejší vydavatel a odpovědný redaktor *Lidových novin* Jaroslav Rejzek nucen autorovi vrátit; Josef Čapek se stal nežádoucí osobou. Prvního září 1939 pak začala závěrečná, tragická etapa jeho života.

Publicistika Josefa Čapka

□ (1905 - 1939)

Na závěr práce se pokusíme podat stručnou souhrnnou charakteristiku Čapkovy publicistiky v jejím více než třicetiletém vývoji:

Publicistická dráha Josefa Čapka a jeho publicistické dílo se dělí na několik zřetelně odlišených etap.

(1) Čapek debutoval jako osmnáctiletý v časopise *Moravský kraj*, za výchozí bod jeho publicistické kariéry je však spíše třeba považovat až rok 1907, kdy začal autorsky spolupracovat s bratrem Karlem; období spoluautorství trvalo do roku 1910. Drobné články, uveřejňované v moravských a později též v pražských kulturních časopisech, se týkaly hlavně výtvarných otázek (převažovaly referáty o výstavách), do jisté míry však byly zastoupeny i jiné sféry umění a kultury.

První články z let 1907–1908 udivují suverénností stanovisek a formulační virtuozitou (hromadění nezvyklých a překvapivých výpovědí o určitém jevu, důraz na protiklad „vysokého“ a „nízkého“, nápadné uplatnění ironie), efektnost projevu přitom ale získává vrch nad stránkou věcnou – hodnocení je pouze pocitové a dosti vágní, chybí teoreticky podložená koncepce. Postoj autorů k prosazujícímu se modernímu umění (skupina Osma) je ještě značně rezervovaný.

V průběhu roku 1909 se Čapkové postupně vzdávají jisté vyjadřovací svévolnosti. Jazykový výraz směřuje ke klidným kultivovaným formulacím. Do centra pozornosti se dostává podoba konkrétních výtvarných děl. Zároveň se začíná objevovat teoretická reflexe, snaha o zobecňující postihu vývojových tendencí soudobého umění.

(2) Další etapou publicistické dráhy Josefa Čapka je období 1911 až 1914. Hned po návratu z cesty do Francie a Španělska se Čapek zapojil do úsilí mladé výtvarnické generace o prosazení moderního umění, především kubismu, v české kultuře. Projevoval výraznou aktivitu organizační (byl členem Skupiny výtvarných umělců a pak Spolku výtvarných umělců Mánes a redigoval časopisy obou sdružení) i aktivitu publikační

– už jako samostatný autor uveřejnil několik delších výtvarných statí a mnoho výtvarných referátů, knižních recenzí a glos. Texty otištěné v této době patří mezi nejzávažnější Čapkova publicistická díla, jsou formálně propracované a myšlenkově pronikavé. Rozsáhlejší statí se některými rysy své výstavby (zhuštěnost syntaxe, soustředění na probíraný předmět projevující se naprostou převahou třetí slovesné osoby) i svým úsilím o poznání podstaty výtvarných jevů blíží k oblasti odborné, závažné místo v nich však má i emocionálnost, vzrušenost, patetičnost.

Práce z let 1911–1914 jsou sjednocovány tím, že v nich Čapek důsledně buduje svou celkovou koncepci výtvarného umění zaměřenou k obhajobě práva moderního umění na existenci a k osvětlení jeho výstavbových principů. Základními rysy Čapkovy koncepce je vyhraněný evolucionismus a důraz na expresivní a kreativní složku umění.

Konec této etapy je dán vypuknutím první světové války; Josef Čapek se jako publicista na několik let odmlčel.

(3) Čapkova publicistická činnost se začíná znovu rozvíjet na sklonku války. Rozhodujícími impulzy tu byl jednak jeho (především hmotně motivovaný) vstup do sféry denního žurnalistu (*Národní listy*, pak *Lidové noviny*), jednak možnost opětné aktivizace výtvarně spolkového života (skupina Tvrdošíjn).

Celkový charakter Čapkových příspěvků s výtvarnou tematikou je v tomto období (trvajícím až do roku 1939, kdy byl Čapek zatčen gestapem) určován tím, že Čapek přestal být programovým mluvčím avantgardních uměleckých snah a na druhé straně nabyl postavení svérázné a svébytné individuality. Místo moderního umění se předmětem Čapkových úvah postupně stává spíše umění a kultura obecně. Neobjevují se už statí zásadní povahy, ale problémy bývají spíše jen naznačeny a načrtnuty.

Na přelomu desátých a dvacátých let Čapka silně zaujala specifika naivního a diletantského umění a otázky estetické povahy věci každodenní potřeby; zdůrazňoval hodnotu prostých, ale účelných věcí a rozhodně odmítal povrchní ozdobnost.

Soustředění na konkrétní předměty obklopující člověka vystřídaly ve třicátých letech abstraktní úvahy o celkové podstatě umění vedené ve všelidské perspektivě a v metafyzickém rámci. Čapek vyzdvihoval především poznávací funkci umění – umění je trvalou potřebou člověka proto, že mu přináší hluboké a pronikavé poznání světa i vlastního postavení v něm. Náznakem další fáze Čapkova myšlenkového vývoje je ve druhé polovině třicátých let krátký článek *Frenezie hmoty*, v němž se zřetelně uplatňuje panteistický prvek.

Výrazné inovace se objevují rovněž ve způsobu výstavby Čapkových prací. Mizí tendence k odborně laděnému vyjadřování, v textech se prosazuje subjektivizace (do popředí vystupuje v textu představený autor-ský subjekt) a apelativnost (přímá orientace na čtenáře). Drobné články, mající mnohdy příležitostný ráz, získávají rys uvolněnosti a nenucenosti. Kolem poloviny dvacátých let se u Čapka začíná projevovat sklon ke stylizaci spontánního mluveného vyjadřování s jeho přerývaností a nedořečeností a na druhé straně výrazovou nadbytečností; s tím se spojuje záliba v emocionálních zvoláních, expresivních slovech a lidové frazeologii. V opačném směru působí pak ve třicátých letech zřetelný nárůst patetičnosti, jež sugeruje obecnou platnost a zvláštní závažnost probíraných otázek.

Důležitým rysem Čapkovy publicistické aktivity ve dvacátých a třicátých letech je výrazné rozšíření tematického záběru – vedle výtvarnictví si Čapek více všímal i jiných oblastí kultury a současně se věnoval také publicistice zaměřené společensky a politicky. Další složku Čapkovy publicistické aktivity představují četné humoristické a satirické kresby. V těchto svých dílech se Čapek plně ztotožnil s orientací nově vzniklého československého státu. Ve druhé polovině třicátých let pak v člancích a kresbách vystupuje do popředí protifašistický a protiválečný aspekt a výzvy k zachování a upevnění základních lidských mravních hodnot.

Citované publicistické texty Josefa Čapka

Výbory článků, dále uváděné pomocí zkratek:

- CMČ Čapek, Josef: *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911–1937*. Praha 1946.
FL Čapkové, Josef a Karel: *Filmová libreta*. Praha 1989.
MVV Čapek, Josef: *Moderní výtvarný výraz*. Praha 1958.
OČČ I Čapek, Karel: *Od člověka k člověku I*. Praha 1988.
OS Čapek, Josef: *O sobě*. Praha 1958.
OUK I Čapek, Karel: *O umění a kultuře I*. Praha 1984.
RK Čapek, Josef: *Rodné krajiny*. Praha 1985.

Zkratka br označuje spoluautorství obou bratří.

- [1] Umělecké výstavy v Praze. *Moravský kraj* 20, 1905, č. 54 (19. 12.), s. 5.
[2] XXIII. výstava Spolku výt. umělců Mánes v Praze (Pavilon pod Kinského zahradou). *Moravskoslezská revue* 4, 1907–1908, s. 73–74. Cit. podle OUK I, s. 9–12 (br).
[3] O knižním umění. *Snaha* 3, 1908, č. 35 (9. 5.), s. [1–2]. Cit. podle OUK I, s. 20–23 (br).
[4] XXVI. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze. *Snaha* 3, 1908, č. 38 (19. 5.), s. [1–2]. Cit. podle OUK I, s. 24–27 (br).
[5] Výstava prací Františka Bílka (Praha, kostelík sv. Martina ve zdi. Pořádá Svaz českoslov. studentstva). *Snaha* 3, 1908, č. 39 (23. 5.), s. [9], č. 40 (26. 5.), s. [4]. Cit. podle OUK I, s. 27–29 (br).
[6] Karikatura a francouzští humoristé (Praha, Topičův salon). *Snaha* 3, 1908, č. 42 (2. 6.), s. [3], č. 43 (6. 6.), s. [10]. Cit. podle OUK I, s. 30–34 (br).
[7] Jubilejní výstava Krasoumné jednoty pro Čechy (Praha, Rudolfinum). *Snaha* 3, 1908, č. 48 (23. 6.), s. [5], č. 49 (27. 6.), s. [9–10], č. 54 (14. 7.), s. [1–2]. Cit. podle OUK I, s. 35–42 (br).
[8] Syntéza a výstava Osmi (Praha, Topičův salon). *Snaha* 3, 1908, č. 56 (21. 7.), s. [1–2]. Cit. podle OUK I, s. 42–46 (br).
[9] L. N. Tolstoj (Opožděná skica k jubileu velikého člověka). *Snaha* 3, 1908, č. 78 (7. 10.), s. [4–5]. Přetištěno v OUK I, s. 59–62 (br).
[10] II. Ausstellung deutscher Künstler aus Böhmen (Dům u tří jezdců). *Horkého týdeník* 1, 1909, č. 5 (18. 4.), s. 6. Cit. podle OUK I, s. 80–81 (br).

- [11] XXIX. (členská) výstava Mánesa. *Horkého týdeník* 1, 1909, č. 8, (7. 5.), s. 11–12, č. 9. (14. 5.), s. 6. Cit. podle OUK I, s. 82–86 (br).
[12] Vojtěch Preissig, Barevný lept a barevná rytina (Díl I, Praha, Česká grafika). *Horkého týdeník* 1, 1909, č. 15 (24. 6.), s. 10. Cit. podle OUK I, s. 92–94 (br).
[13] Email, čalouny, sklo (Topičův salon). *Stopa* 1, 1909–1911, s. 59–60. Cit. podle OUK I, s. 103–105 (br).
[14] Václav Radimský. *Stopa* 1, 1909–1911, s. 60–61. Přetištěno v OUK I, s. 105–106 (br).
[15] XXX. výstava Mánesa (Výstava skic). *Stopa* 1, 1909–1911, s. 91–92. Přetištěno v OUK I, s. 109–110 (br).
[16] XXXI. výstava SVU Mánes: Les Indépendants. *Stopa* 1, 1909–1911, s. 216–218. Cit. podle OUK I, s. 114–117 (br).
[17] Posmrtná výstava prací K. Hlaváčka (Topičův salon). *Stopa* 1, 1909–1911, s. 248–249. Přetištěno v OUK I, s. 118–119 (br).
[18] XXXII. výstava SVU Mánes: Ant. Slavíček. *Stopa* 1, 1909–1911, s. 344–346. Cit. podle OUK I, s. 125–128 (br).
[19] Poznámky o Janošíkoví. *Přehled* 9, 1910–1911, s. 73–75 a 91–92. Přetištěno v OUK I, s. 149–155 (br).
[20] Biograf. *Stopa* 1, 1909–1911, s. 594–596. Přetištěno v OUK I, s. 155–158, a ve FL, s. 125–128. Cit. podle OUK I (br).
[21] Z Paříže. Výstava van Dongenova (u Bernheima). *Přehled* 9, 1910–1911, s. 576.
[22] Francouzské dekorativní umění a výstava r. 1915. *Přehled* 9, 1910–1911, s. 648–649 a 654–655.
[23] Neznámý tanečník. *Přehled* 10, 1911–1912, s. 71. Přetištěno v OUK I, s. 165–166 (br).
[24] Józsa Úprka. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 50–51.
[25] K Ernstově novele. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 112–113.
[26] J. Karáska ze Lvovic Posvátné ohně. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 143–144.
[27] Postavení futuristů v dnešním umění. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 174–178. Přetištěno v CMČ, s. 28–33, a v MVV, s. 77–82.
[28] Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 236 až 237 a 269–270.
[29] Nové umění. *Lidové noviny* 20, 1912, č. 51 (22. 2.), s. 1–2, č. 64 (6. 3.), s. 1. Cit. podle MVV, s. 68–76.
[30] Alšova šedesátka. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 27–29. Cit. podle CMČ, s. 24–27.
[31] Bázeň před Evropou. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 81–82. Přetištěno v CMČ, s. 16 až 19, a v MVV, s. 42–46. Cit. podle MVV.
[32] Tvořivá povaha moderní doby. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 112–130. Přetištěno v CMČ, s. 34–44, a v MVV, s. 83–94. Cit. podle MVV.
[33] Jubilejní výstava Umělecké besedy. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 163–164.
[34] Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 203–205.
[35] Iluzionismus. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 252.
[36] Úkoly uměleckého časopisu. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 294–298.
[37] II. výstava umělec. sdružení Sursum. *Lumír* 41, 1912–1913, s. 43–44.
[38] II. výstava Skupiny výtvarných umělců. *Lumír* 41, 1912–1913, s. 44–48.
[39] Poslední publikace o Alšovi. *Lumír* 41, 1912–1913, s. 135–136.
[40] Pražské výstavy. *Lumír* 41, 1912–1913, s. 142–144.
[41] Jubilejní výstava Umělecké besedy. *Lumír* 41, 1912–1913, s. 332–336.

- [42] Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa. *Lumír* 41, 1912–1913, s. 428–431.
- [43] Výstava děl Jana Kupeckého a V. V. Reinerja. *Volné směry* 18, 1913–1915, s. 44–46.
- [44] Umělecký osud M. Alše. *Volné směry* 18, 1913–1915, s. 47.
- [45] Krása moderní výtvarné formy. *Přehled* 12, 1913–1914, s. 17–18 a 37–38.
- [46] Zasláno. *Přehled* 12, 1913–1914, s. 463.
- [47] Výstava evropské grafiky. *Lumír* 42, 1913–1914, s. 46–48.
- [48] Výstava obrazů Jana Kupeckého a V. V. Reinerja. *Lumír* 42, 1913–1914, s. 48.
- [49] První berlínský podzimní salon. *Lumír* 42, 1913–1914, s. 94–95.
- [50] Výstava futuristů. *Lumír* 42, 1913–1914, s. 140–142.
- [51] Výstava Jednoty výt. umělců. *Čas* 28, 1914, č. 48 (18. 2.), s. 2.
- [52] 43. výstava SVU Mánes. *Čas* 28, 1914, č. 77 (19. 3.), s. 2–3.
- [53] IV. výstava Skupiny výtvarných umělců. *Čas* 28, 1914, č. 97 (8. 4.), s. 2–3.
- [54] 74. výroční výstava Krasoumné jednoty. *Čas* 28, 1914, č. 132 (14. 5.), s. 2–3.
- [55] Kapka vody. *Národ* 2, 1918, s. 12–13. Přetištěno v [81].
- [56] Pro mnohé uši. In: *Novoročenka Veraikonu 1918*. Praha 1918, s. 22–32. Přetištěno v CMČ, s. 49–55, a v MVV, s. 47–54. Cit. podle MVV.
- [57] Co bych nechtěl mít řečeno jen sám za sebe. *Červen* 1, 1918–1919, s. 195–197. Přetištěno v CMČ, s. 45–48, a v MVV, s. 55–59. Cit. podle MVV.
- [58] Sochařství černochů. *Červen* 1, 1918–1919, s. 251–253. Přetištěno v MVV, s. 14–18.
- [59] Divadélko času I. *Nebojsa* 1, 1918, č. 1, s. 10 (br).
- [60] Fotografie našich otců. *Cesta* 1, 1918–1919, s. 455–458. Přetištěno v [68].
- [61] Film. *Cesta* 1, 1918–1919, s. 477–478. Přetištěno v [68] a ve FL, s. 148–153.
- [62] Malíři z lidu. *Kmen* 3, 1919–1920, s. 25–26, 34–36 a 42–43. Přetištěno v [68].
- [63] Tvář mrtvé strašná. *Kmen* 3, 1919–1920, s. 133–134. Přetištěno v [68].
- [64] Pravidla mírového chování. *Nebojsa* 2, 1919, s. 62. Cit. podle OČČ I, s. 107–108 (br).
- [65] Opozice. *Nebojsa* 2, 1919, s. 71–74 (br).
- [66] Projekt občana Nádvorníka. *Nebojsa* 2, 1919, s. 90–91 (br).
- [66a] Senzační zprávy! *Nebojsa* 2, 1919, s. 104 (br).
- [67] Po stopách Slávů. *Nebojsa* 2, 1919, s. 118–119. Cit. podle OČČ I, s. 114–118 (br).
- [68] *Nejskromnější umění*. Praha 1920. Cit. podle 5. vyd.: *Nejskromnější umění – Málo o mnohém*. Praha 1962. Část přetištěno v RK, s. 75–88 a 96–103.
- [69] Cestou [I]. *Musaion* 1, 1920, s. 17–21. Cit. podle CMČ, s. 56–60.
- [70] Mrtvý se hájí. *Národní listy* 60, 1920, č. 45 (15. 2.), s. 2–3. Přetištěno v MVV, s. 128–130.
- [71] Anketa o zajištění pokroku na vysokých uměleckých učilištích. *Styl* 6, 1920–1921, s. 91 [příspěvek v anketě].
- [72] O nějaké věci. *Veraikon* 7, 1921, s. 30–34. Cit. podle OS, s. 61–64.
- [73] Jaro. *Lidové noviny* 29, 1921, č. 166 (3. 4.), s. 1–2. Přetištěno v [102].
- [74] Výstava GUB, Grafiků Umělecké besedy. Posmrtná výstava obrazů Jana Vochoče v Krasoumné jednotě. *Lidové noviny* 29, 1921, č. 175 (9. 4.), s. 9.
- [75] Diletantská povídka. *Lidové noviny* 29, 1921, č. 417 (22. 8.), s. 1–2. Samostatně: Praha 1937. Cit. podle RK, s. 91–95.
- [76] Malíř Otakar Marvánek. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 75 (11. 2.), s. 7. Přetištěno v MVV, s. 131–133.
- [77] Český film. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 162 (31. 3.), s. 7. Přetištěno ve FL, s. 154 až 156.

- [78] Kumštýř kontra diletant. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 247 (18. 5.), s. 7. Přetištěno v MVV, s. 134–136.
- [79] Výstava Picassových obrazů v Praze. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 462 (15. 9.), s. 7. Přetištěno v MVV, s. 123–125.
- [80] „Kid“. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 554 (5. 11.), s. 7.
- [81] *Málo o mnohém*. Praha 1923. Cit. podle 3. vyd.: *Nejskromnější umění – Málo o mnohém*. Praha 1962.
- [82] Homo artefactus. *Lidové noviny* 32, 1924, č. 203 (21. 4.) až č. 325 (30. 6.). Knižně jako [83].
- [83] *Umělý člověk*. Praha 1924. Cit. podle RK, s. 105–157.
- [84] Purismus svatého Víta. *Přítomnost* 1, 1924, s. 153–154.
- [85] Skepsí ve psí a o kurzu nadosobních hodnot. *Přítomnost* 1, 1924, s. 371–373.
- [86] Věc temná a složitá. *Přítomnost* 1, 1924, s. 504–505. Cit. podle MVV, s. 9–13.
- [87] O tradici a o tvoření kolektivním. *Přítomnost* 1, 1924, s. 569–571. Přetištěno v CMČ, s. 64–69, a v MVV, s. 95–101. Cit. podle MVV.
- [88] Čapek o Josefovi. *Přítomnost* 1, 1924, s. 638–639. Přetištěno v CMČ, s. 96–98, a v OS, s. 67–70. Cit. podle CMČ.
- [89] Proč nejsem komunistou. *Přítomnost* 1, 1924, s. 801–802 [příspěvek v anketě]. Anketa přetištěna: *Proč nejsem komunistou*. Praha 1990.
- [90] O moderní výtvarný výraz. *Apollon* 2, 1924–1925, s. 1–3. Přetištěno v CMČ, s. 70–75, a v MVV, s. 102–108. Cit. podle MVV.
- [91] Dekorativní a ornamentální. *Bytová kultura* 1, 1924–1925, s. 92–95.
- [92] Jak se dělají knižní obálky. *Přítomnost* 2, 1925, s. 748–749. Cit. podle OS, s. 88–93.
- [93] Článek o sobě? *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, s. 2. Cit. podle OS, s. 71–73.
- [94] Pokrok a cukroví. *Pramen* 6, 1925–1926, s. 35–36. Přetištěno v [102].
- [95] A rovnou do toho. *Náš směr* 12, 1925–1926, s. 178–180.
- [96] Novoklasicismus – umění zítřka. *Přítomnost* 3, 1926, s. 74–75. Přetištěno v CMČ, s. 76–78.
- [97] Zbytečné orace. *Lidové noviny* 34, 1926, č. 565 (10. 11.), s. 5.
- [98] Těžší než vzduch. *Kmen* 1, 1926–1927, s. 3–5.
- [99] Dostal jsem pendrekem. *Kmen* 1, 1926–1927, s. 132–133.
- [100] Knižní obálka. *Typografia* 34, 1927, s. 185–186. Přetištěno v OS, s. 85–87.
- [101] Umění jako krásná vražda. *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, s. 14.
- [102] *Ledacos*. Praha 1928. Cit. podle 2. vyd. Praha 1929. Část přetištěno v RK, s. 161–194.
- [103] Chaplinův „Cirkus“ a Chaplinův optimismus. *Přítomnost* 5, 1928, s. 121–122.
- [104] Goya. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 197 (17. 4.), s. 1–2. Přetištěno v MVV, s. 111–113.
- [105] Malířství a film. *Studio* 1, 1928–1929, s. 16. Přetištěno ve FL, s. 160–162.
- [106] Cestou [II]. *Život* 8, 1928–1929, s. 72–81. Cit. podle CMČ, s. 61–63.
- [107] Anketa o Moderní galerii. *Musaion* 1, 1928–1930, s. 97 [příspěvek v anketě].
- [108] Sem s tím celým a čistým mužem! *Přítomnost* 6, 1929, s. 120–121.
- [109] Náš prezident. *Čin* 1, 1929–1930, s. 444–445.
- [110] Prezidentových osmdesát let. *Lípa* 10, 1930, s. 98–100.
- [111] Tak tedy araukarity. *Světlozor* 31, 1930–1931, s. 371.
- [112] Jak se má člověk dívat na moderní obraz. *Přítomnost* 8, 1931, s. 248–250. Samostatně: *Jak se dívati na moderní obrazy*. Prostějov 1935. Přetištěno v CMČ, s. 79–84, a v MVV, s. 29–35. Cit. podle MVV.

- [113] Padesátiletý Picasso. *Přítomnost* 8, 1931, s. 701–702. Přetištěno v CMČ, s. 85–87.
- [114] Jedna hádanice. *Přítomnost* 8, 1931, s. 718–720.
- [115] Na západní frontě klid a v Kostarice rámus. *Lidové noviny* 39, 1931, č. 2 (2. 1.), s. 5.
- [116] Nový ročník Volných směrů. *Lidové noviny* 39, 1931, č. 529 (22. 10.), s. 7.
- [117] „Věcnost a abstraktnost umění“. *Lidové noviny* 39, 1931, č. 549 (3. 11.), s. 7.
- [118] Časné a věčné [správně: věčné]. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 507 (7. 10.), s. 7.
- [119] Rozhovor o kritice. *Přítomnost* 10, 1933, s. 100–103.
- [120] Na úplnou adresu. *Přítomnost* 10, 1933, s. 276.
- [121] O ilustrování dětských knížek. *Panorama* 11, 1933, s. 120–121. Cit. podle OS, s. 82–84.
- [122] O českou výtvarnickou kritiku a Josefa Čapka zvláště. *Čin* 5, 1933, s. 487–492.
- [123] Goya žurnalista. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 226 (5. 5.), s. 9. Přetištěno v MVV, s. 113–115.
- [124] Život na dluh. *Život* 12, 1933–1934, s. 18–19. Přetištěno v CMČ, s. 20–23, a v MVV, s. 60–63. Cit. podle MVV.
- [125] Aby žádní čtenáři nebyli ohlupováni. *Čin* 6, 1934, s. 68–70.
- [126] Na to nestačí jen papír. *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 29–30 [součást diskuse O českou literaturu].
- [127] Vliv obydlí na tvůrčí práci člověka. *Bytová kultura* 2, 1934–1935, s. 32 [příspěvek v anketě].
- [128] Obraz v moderním bytě. *Bytová kultura* 2, 1934–1935, s. 34 [příspěvek v anketě].
- [129] Co má člověk z umění. *Život* 13, 1934–1935, s. 22–23. Přetištěno v CMČ, s. 11–15, a v MVV, s. 19–24. Cit. podle MVV.
- [130] Umění a život. *Věda a život* 1, 1935, s. 337–338. Přetištěno v CMČ, s. 88–90, a v MVV, s. 36–38. Cit. podle MVV.
- [131] Špatně zrežírovaný projev. *Život* 14, 1935–1936, s. 85.
- [132] Je fotografie uměním? *Světlozor* 36, 1936, s. 484 [příspěvek v anketě].
- [133] Proč se u nás nepíše povídky. *Přítomnost* 13, 1936, s. 572 [příspěvek v anketě].
- [134] ... a přišel Michal a všechno to rozmíchal. *Přítomnost* 13, 1936, s. 635–637.
- [135] Rozhovor. *Život* 15, 1936–1937, s. 1–6.
- [136] Tentokrát k hudbě – ale také k jinému. *Život* 15, 1936–1937, s. 43.
- [137] Česká skutečnost. *Život* 15, 1936–1937, s. 126 a 130. Přetištěno v CMČ, s. 93–95, a v MVV, s. 64–67. Cit. podle MVV.
- [138] *Diktátorské boty*. Praha 1937. Přetištěno v [172].
- [139] Dějinné divadlo. *Lidové noviny* 45, 1937, č. 218 (30. 4.), s. 7.
- [140] O sociálním postavení československého spisovatele. Anketa o jeho pracovních podmínkách. *U* 2, 1937, s. 77 [příspěvek v anketě].
- [141] Čím je protifašistickému umělci a spisovateli SSSR? *U* 2, 1937, s. 314 [příspěvek v anketě].
- [142] Která kniha v dětství na Vás působila nejsilněji? Trochu vánoční lyriky. *Literární noviny* 10, 1937–1938, č. 5–6, s. 3 [příspěvek v anketě].
- [143] Frenezie hmoty. *Život* 16, 1937–1938, s. 7. Přetištěno v CMČ, s. 91–92, a v MVV, s. 39–41. Cit. podle MVV.
- [144] Na obvodě umění přírodních národů. *Život* 16, 1937–1938, s. 41–44.
- [145] *Umění přírodních národů*. Praha 1938. Cit. podle 3. vyd. Praha 1957.
- [146] Magismus na počátcích umění. *Kritický měsíčník* 1, 1938, s. 100–105.

- [147] Návštěvou v Sovětském svazu. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 243 (14. 5.), s. 5.
- [148] Tvořivost přírodních národů. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 283 (5. 6.), s. 9.
- [149] Náš voják v umění XIX. a XX. století. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 455 (10. 9.), s. 7.
- [150] V co věřit. *Pražské lidové noviny* 1, 1938, č. 25 (19. 10.), s. 5.
- [151] Den vzpomínek. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 543 (28. 10.), s. 5.
- [152] Bez nářku. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 583 (19. 11.), s. 5.
- [153] Do zimy. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 588 (22. 11.), s. 5.
- [154] Dnes týden... *Lidové noviny* 47, 1939, č. 1 (1. 1.), s. 1–2. Cit. podle OS, s. 97–100.
- [155] Ošidná slova. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 78 (12. 2.), s. 7.
- [156] O našem vojsku. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 107 (28. 2.), s. 1–2.
- [157] Tam u nás. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 124 (9. 3.), s. 1–2. Přetištěno v OS, s. 53–55, a v RK, s. 245–246.
- [158] Nikdo není sám. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 150 (23. 3.), s. 5.
- [159] Lidé a dějiny. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 169 (2. 4.), s. 1.
- [160] Po dlouhém čekání. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 182 (9. 4.), s. 7.
- [161] Zahradka vzpomíná. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 193 (16. 4.), s. 1–2. Přetištěno v OS, s. 103–106, a v RK, s. 247–248.
- [162] O potřebě rozumu. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 211 (27. 4.), s. 1–2.
- [163] Náš vodník. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 217 (30. 4.), příloha, s. 1. Přetištěno v OS, s. 29–33, a v RK, s. 232–234.
- [164] Řádný český člověk. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 233 (10. 5.), s. 1–2.
- [165] Ještě o tom vlastenectví. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 248 (18. 5.), s. 1.
- [166] Lidský přírodopis. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 325 (1. 7.), s. 1–2.
- [167] Do zni. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 337 (9. 7.), s. 1–2.
- [168] Vzpomínám. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 374 (29. 7.), s. 1.
- [169] Ještě Slováci a my. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 394 (9. 8.), s. 1.
- [170] O živou tradici. *Program D* 40, 1939–1940, s. 3.
- [171] Rodné krajiny. Napsáno 1939 pro nerealizovaný *Almanach Kmene*. Přetištěno v OS, s. 56–58, a v RK, s. 249–250.
- [172] *Dějiny zblízka*. Praha 1949.
- [173] Čapek, Karel: *Poměr estetiky a dějin umění*. Čapek, Josef: *Umění přírodních národů*. Praha 1985.

Literatura

- BASS, Eduard: *Postavy a siluety*. Praha 1971.
- BENEŠ, Vincenc: Kubistická výstava v Mánesu. *Umělecký měsíčník* 2, 1912–1913, s. 326–331.
- Bibliografie Karla Čapka (Soupis jeho díla)*. Sest. Boris Mědílek a kol. Praha 1990.
- BORSKÁ, Ilona: *Příběh staršího bratra*. Praha 1987.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka: Volné směry 1913 – Čapek kontra Matějček. *Documenta Pragensia* 8, 1988, s. 235–250.
- ČÍSAŘOVSKÝ, Josef: Doslov. In: Josef Čapek: *Moderní výtvarný výraz*. Praha 1958, s. 161–181.
- ČAPEK, Josef: Živý plamen. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 143–144.
- ČAPEK, Josef: Lakomec. *Film a doba* 15, 1970, s. 292–299.
- ČAPEK, Karel – ČAPEK, Josef: *Ze společné tvorby*. Praha 1982.
- ČAPKOVÁ, Helena: *Mojí milí bratři*. 2. vyd. Praha 1966 (1. vyd. 1962).
- Dvojitý osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jar-mile Pospíšilové*. Ed. Jaroslav Dostál – Jiří Opelík – Jaroslav Slavík. Praha 1980.
- Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1975.
- ERNST, Paul: Vězeň. *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 99–101.
- FILLA, Emil: Jak se píše. *Umělecký měsíčník* 2, 1912–1913, s. 331–336.
- FILLA, Emil: Zrada generace. *Volné směry* 30, 1933–1934a, s. 42–47.
- FILLA, Emil: Karel Čapek dostal vítr. *Volné směry* 30, 1933–1934b, s. 94–95.
- FILLA, Emil: Chci psát a vzpomínat na Josefa Čapka. In: *Josef Čapek in memoriam. Katalog výstavy*. Praha 1945, nestr.
- FUČÍK, Julius: Skandály. *Kmen* 1, 1926–1927a, s. 100.
- FUČÍK, Julius: Býti Josefem Čapkem. *Kmen* 1, 1926–1927b, s. 133–134.
- GÖTZ, František: Spor generací. *Host* 3, 1923–1924, s. 152–155.
- HALÍK, Miroslav: Protifašistická literární tvorba Josefa Čapka. In: Miroslav Halík – Jaroslav Slavík: *Bojovné dílo Josefa Čapka*. Hradec Králové 1964, s. 5–15.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: O českou kritiku výtvarnickou. *Čin* 5, 1933, s. 436–439.
- JANOVČÍK, Ivan: Slovenská odpověď. *Lidové noviny* 47, 1939, č. 387 (5. 8.), s. 3–4.
- JUDA, Karel: Také jsem v nich účinkoval... *Národní listy* 75, 1935, č. 343 (15. 12.), s. 9–10.
- JUNOY, José M. – PLANA, Alexandre: Mladé umění španělské. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 209–232.
- KODÍČEK, Josef: Generace skoro nalezená. *Přítomnost* 1, 1924, s. 363–365.
- KOHÁČEK, Petr: Bratři Čapkové a Aventinum. Pokus o objasnění konce jejich vzájemné spolupráce. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 28. Praha 1989, s. 57–71.
- KOHÁČEK, Petr: Bratři Čapkové a Aventinum. Pokus o objasnění konce jejich vzájemné spolupráce. Dodatek k článku ve Zpravodaji SBČ č. 28. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 31. Praha 1992, s. 34–40.
- KOVÁRNA, František: Josef Čapek: Umění přírodních národů. *Kritický měsíčník* 1, 1938, s. 273–277.
- KRAMÁŘ, Vincenc: Abstraktnost a věcnost současného umění. *Volné směry* 28, 1930 až 1931, s. 206–215.
- KRAMÁŘ, Vincenc: Odpověď pp. Kolmanu-Cassiovi, Josefu Čapkovi a Frant. Kovárnovi. *Volné směry* 29, 1931–1932, nestr. kulér.
- MAREŠ, Petr: *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha 1989.
- MARKALOUS, Bohumil: Fotografie – umění? *Přítomnost* 13, 1936a, s. 601–602.
- MARKALOUS, Bohumil: Je fotografie uměním? *Přítomnost* 13, 1936b, s. 655–656.
- MATĚJČEK, Antonín: Poznámky k benátskému iluzionismu 18. století. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 268–278.
- METZINGER, Jean: Kubistická technika. *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 279–292.
- MRÁZ, Bohumír: *Josef Čapek*. Praha 1987.
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Ať žije život*. Praha 1920.
- OPELÍK, Jiří: O Josefu Čapkovi. In: Josef Čapek: *Stín kapradiny*. Praha 1957, s. 7–59.
- OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha 1980.
- OPELÍK, Jiří: Vznik a proměny „Umění přírodních národů“ Josefa Čapka. In: *Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví 19/20*. Praha 1987, s. 37–76.
- OPELÍK, Jiří: Dvě glosy o Josefu Čapkovi. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 30. Praha 1991, s. 42–48.
- PAŠTEKA, Július: *Estetické paralely umenia*. Bratislava 1976.
- PEČINKOVÁ, Pavla: Počátky výtvarné kritické činnosti bratří Čapků v moravských časopisech. *Vlastivědný sborník moravský* 33, 1981, s. 60–69.
- PEČINKOVÁ, Pavla: Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy. *Estetika* 20, 1983, s. 30–48.
- PEČINKOVÁ, Pavla: Co má člověk z umění (K zamyšlení nejen nad Josefem Čapkem). *Literární noviny* 4, 1993, č. 28, s. 11.
- POLÁČEK, Jiří: Domnívám se, že jsem novinář... In: *Kniha o Čapkovi*. Praha 1988, s. 32 až 47.
- POLÁK, Josef: Jednota, diferenciace a kompozice díla bratří Čapků. *Literární měsíčník* 9, 1980, č. 1, s. 62–66.
- RYKR, Zdeněk: Současná situace malby. *Přítomnost* 6, 1929, s. 102–103.
- SLAVÍK, Jaroslav: O jedné polopравdě (Ke kubismu Josefa Čapka). In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 32. Praha 1993, s. 35–48.
- STÝSKAL, Jiří: Josef Čapek zapomínaný. *Plamen* 4, 1962, č. 3, s. 106–108.
- STÝSKAL, Jiří: Publicistika Josefa Čapka po Mnichovu. In: *Studia Bohemica III. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philologica* 50. Praha 1984, s. 51–62.
- ŠTORCH-MARIEN, Otakar: *Paměti nakladatele Aventina (1. Sladko je žít. 2. Ohňostroj. 3. Tma a co bylo potom)*. Praha 1966–1972.
- ŠULCOVÁ, Marie: *Čapci*. Praha 1985.
- TEIGE, Karel: Umění sovětského Ruska. *Host* 4, 1924–1925, s. 34–46.

- TEIGE, Karel – SEIFERT, Jaroslav: J. Kodíček a jeho generace (Několik fakt jako odpověď). *Host* 3, 1923–1924, s. 207–209.
- URBAN, Otto: *Česká společnost 1848–1918*. Praha 1982.
- Viktor Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové. *Korespondence z let 1905–1918*. Ed. Stanislava Jarošová – Milan Blahynka – František Všeticka. Praha 1962.
- VINEY, Deryck Ewart: *Josef Čapek. 1887–1945. His Life and Literary Work*. Rkp. disertační práce. Praha 1950.
- VLČEK, Tomáš: Programy českého výtvarného umění let dvacátých. *Estetika* 12, 1975, s. 212–233.
- WITTLICH, Petr: Moderní umění v člancích Josefa Čapka. *Květen* 3, 1957–1958, s. 679–682.
- Z dílny bratří Čapků. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 30. Praha 1991, s. 3.
- ZELINSKÝ, Miroslav: Stopami života. In: *Knihy o Čapkovi*. Praha 1988, s. 11–31.

Josef Čapeks Publizistik □ (Zusammenfassung)

Josef Čapek (1887–1945) gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der tschechischen Kultur der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Er ist vor allem als bildender Künstler berühmt, der zur Entfaltung der modernen tschechischen Malerei wesentlich beitrug; hochgeschätzt ist jetzt auch sein literarisches Werk. Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem dritten, nicht so bekannten Zweig des Čapekschen Schaffens, mit seiner Publizistik.

In der Arbeit werden die publizistische Laufbahn und die publizistischen Texte Čapeks untersucht; die Aufmerksamkeit wird dabei vor allem den Texten gewidmet, sie werden sowohl nach Inhalt, als auch nach Aufbau betrachtet. Die Arbeit ist in dreizehn Kapitel gegliedert, die die einzelnen Zeitabschnitte und Themen des Čapekschen publizistischen Schaffens verfolgen:

Josef Čapek debütierte als Achtzehnjähriger in der Zeitschrift *Moravský kraj* („Mährisches Land“, 1905), aber als Ausgangspunkt seiner publizistischen Karriere kann eher erst das Jahr 1907 angesehen werden, in dem er schriftstellerisch mit seinem Bruder Karel zusammenzuarbeiten begann; die Periode der Mitautorschaft dauerte bis 1910. Kleine Aufsätze, die in den mährischen und später auch in den Prager Kulturzeitschriften veröffentlicht wurden, betrafen vor allem Fragen der bildenden Kunst (es überwogen Ausstellungsreferate), im bestimmten Maße waren aber auch andere Gebiete der Kunst und Kultur vertreten.

Die ersten Aufsätze aus den Jahren 1907–1908 fesseln die Aufmerksamkeit durch die Souveränität der Standpunkte und die Formulierungsvirtuosität; das Effektvolle an der Äußerung scheint aber wichtiger zu sein als die behandelten Themen. Die Wertung ist nur gefühlsmäßig und ziemlich vage, es fehlt eine theoretisch untermauerte Konzeption. Die Haltung der Autoren zu der sich durchsetzenden modernen Kunst (die Gruppe *Osma* [„Die Acht“]) ist noch sehr reserviert.

Im Laufe des Jahres 1909 geben die Čapeks ihren Hang zum Effektvollen allmählich auf. Der sprachliche Ausdruck entwickelt sich zu ruhigen kultivierten Formulierungen. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit gelangt die Gestalt der konkreten bildenden Werke. Zugleich tritt die theoretische Konzeption hervor, das Streben nach der verallgemeinernden Erfassung der Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Kunst.

Die nächste Etape der publizistischen Laufbahn von Josef Čapek stellt der Zeitabschnitt 1911–1914 dar. Gleich nach der Rückkehr von der Reise nach Frankreich und Spanien nahm Čapek an der Bemühung der jungen künstlerischen Generation um die

Durchsetzung der modernen Kunst, vor allem des Kubismus, teil. Er erwies sowohl eine beträchtliche organisatorische Aktivität (er war Mitglied der *Skupina výtvarných umělců* [„Gruppe der bildenden Künstler“] und dann des *Spolek výtvarných umělců Mánes* [„Verband der bildenden Künstler Mánes“] und redigierte die Zeitschriften beider Vereinigungen), als auch Publikationsaktivität – schon als selbständiger Autor veröffentlichte er einige längere Aufsätze und viele Ausstellungsreferate, Buchbesprechungen und Glossen. Die in dieser Zeit gedruckten Texte gehören zu den bedeutendsten publizistischen Werken Čapeks, sie sind formal durchgearbeitet und gedanklich inspirativ. Umfangreichere Aufsätze nähern sich mit einigen Zügen ihres Aufbaus und mit ihrem Streben nach der Erkenntnis des Wesens der künstlerischen Phänomene dem Bereich der Fachtexte, aber auch Emotionalität, Erregung, Pathos haben in ihnen eine bedeutende Stelle.

Die Arbeiten aus den Jahren 1911–1914 sind dadurch verbunden, daß Čapek in ihnen konsequent seine Gesamtkonzeption der Kunst baut, die sich auf die Verteidigung des Rechtes der modernen Kunst auf Existenz und weiter auf die Erklärung ihrer Bauprinzipien konzentriert. Zu den grundlegenden Zügen der Čapekschen Konzeption gehören der ausgeprägte Evolutionismus und der Nachdruck auf die expressive und kreative Komponente der Kunst.

Das Ende dieser Etappe ist durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges gegeben; Josef Čapek verstummte als Publizist für einige Jahre.

Seine publizistische Tätigkeit beginnt sich wieder gegen das Ende des Krieges zu entfalten. Die entscheidenden Impulse waren hier einerseits sein (vor allem materiell motivierter) Eintritt in den Tagesjournalismus (*Národní listy* [„National-Blätter“], *Lidové noviny* [„Volkszeitung“]), andererseits die Möglichkeit einer Reaktivierung des Verbandes der bildenden Künstler (die Gruppe *Tvrdošijní* [„Die Hartnäckigen“]).

Der Gesamtcharakter der Čapekschen Beiträge mit der Thematik der bildenden Kunst ist in diesem Zeitabschnitt (der bis zum Jahr 1939 dauerte, als Čapek von der Gestapo verhaftet wurde) dadurch bestimmt, daß Čapek aufhörte, ein Programmsprecher der künstlerischen Avantgardebestrebungen zu sein, und daß er auf der anderen Seite die Position einer eigenartigen und eigenständigen Individualität gewann. Anstatt der modernen Kunst werden allmählich Kunst und Kultur im allgemeinen zum Gegenstand der Čapekschen Erwägungen. Grundsätzliche Aufsätze erscheinen nicht mehr, die Probleme werden oft nur angedeutet und skizziert.

Um das Jahr 1920 wurde Čapek stark von der naiven und dilettantischen Kunst und den Fragen des ästhetischen Charakters der alltäglichen Dinge gefesselt; er betonte den Wert der einfachen, aber zweckmäßigen Sachen und lehnte entschieden die oberflächliche, zu nichts dienende Ornamentalität ab.

Die Konzentrierung auf konkrete, den Menschen umgebende Gegenstände wurde in den dreißiger Jahren durch abstrakte Erwägungen über das Wesen der Kunst abgelöst, die im metaphysischen Rahmen und in der allmenschlichen Perspektive geführt wurden. Čapek hob vor allem die Erkenntnisfunktion der Kunst hervor – die Kunst ist ein dauerndes Bedürfnis des Menschen, weil sie ihn zu einer tiefen und intensiven Erkenntnis der Welt und sich selbst bringt. Als Andeutung einer neuen Phase in der gedanklichen Entwicklung Čapeks gilt dann in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre der kurze Aufsatz *Frenezie hmoty* („Frenezie der Materie“), in dem das pantheistische Element auffällig ist.

Beträchtliche Innovationen treten ebenfalls in der Art und Weise des Aufbaus der Čapekschen Arbeiten hervor. Die Tendenz zur fachmäßig gefärbten Äußerung verschwindet, in den Texten setzt sich die Subjektivierung (das im Text vorgestellte Autor-subjekt tritt in den Vordergrund) und die Apellativität (direkte Orientierung auf den Leser) durch. Kleine Aufsätze, die öfters das Gepräge einer Gelegenheitsarbeit haben, gewinnen an Auflockerung und Zwanglosigkeit. Um die Mitte der zwanziger Jahre beginnt sich die Neigung zur Stilisierung der spontanen mündlichen Rede bei Čapek zu zeigen mit dem Abbrechen und Nicht-zu-Ende-Sagen eines Satzes und auf der anderen Seite mit einem Überfluß an Ausdruck; damit ist die Vorliebe für emotionale Ausrufe, expressive Wörter und volkstümliche Phraseologie verbunden. In gegensätzlicher Richtung wirkt dann in den dreißiger Jahren das beträchtliche Anwachsen des Pathetischen, das die allgemeine Gültigkeit und besondere Wichtigkeit der behandelten Probleme suggeriert.

Ein bedeutender Zug der publizistischen Aktivität Čapeks in den zwanziger und dreißiger Jahren ist eine wesentliche Erweiterung der thematischen Skala – außer der bildenden Kunst beachtete Čapek mehr auch andere Gebiete der Kultur und widmete sich ebenfalls der gesellschaftlich und politisch gerichteten Publizistik. Eine andere Komponente der Čapekschen publizistischen Aktivität in dieser Zeit stellen zahlreiche humoristische und satirische Zeichnungen dar. In diesen Werken identifizierte sich Čapek völlig mit der Orientierung des neu entstandenen tschechoslowakischen Staates. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre treten dann der antifaschistische und der Antikriegs-aspekt und die Aufforderungen zur Erhaltung und Befestigung der grundlegenden menschlichen Moralwerte in den Aufsätzen und Zeichnungen in den Vordergrund.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA
MONOGRAPHIA CXXI-1994

PhDr. Petr Mareš, CSc.

Publicistika
JOSEFA ČAPKA

Řídí: prof. PhDr. Libuše Dušková, DrSc. (předsedkyně), doc. PhDr. Karel Kučera, CSc.
(tajemník), s redakční radou

Vědecký redaktor: doc. PhDr. Karel Kučera, CSc.

Recenzovali: prof. PhDr. Alexandr Stich, CSc., doc. PhDr. Jirí Opelík, CSc.

Vydala Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, Praha 1995

Prorektor-editor: prof. MUDr. Pavel Klener, DrSc.

☐ Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová

Vytiskly Tiskařské závody Čelákovice

Vydání 1. Náklad 500 výtisků Brož. 60 Kč

ISBN 80-7184-005-X

ISSN 0567-8269

Objednávky přijímá ediční úsek Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, nám. Jana
Palacha 2, 116 38 Praha 1

V této řadě si můžete ještě objednat:

- CVI** - H. Loucká, Francouzské vytýkací konstrukce a aktuální členění
- CVII** - J. Vávra, Óda, elegie a balada v ruské a sovětské poezii
- CVIII** - K. Kučera, Český jazyk v USA
- CIX** - J. Míšová, Das sozialkritische Volksstück in der Dramatik der BRD am Beispiel von Franz Xaver Kroetz
- CX** - M. Drozda, Narativní masky ruské prózy
- CXI** - G. Vaněčková, Poezija, simbol, prevod
- CXII** - B. Mánek, První české překlady Byronovy poezie
- CXIII** - O. Uličná, Pražské poémy Mariny Cvětajevové
- CXIV** - M. Dohalská-Zichová, Dynamika verbální komunikace
- CXV** - Z. Starý, Psací soustavy a český pravopis
- CXVI** - M. Červenka, Významová výstavba literárního díla
- CXVII** - A. Macurová - P. Mareš, Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu
- CXVIII** - E. Hošnová, K vývoji české syntaxe
- CXIX** - A. Šimečková, Untersuchungen zum ,trennbaren' Verb im Deutschen I