

VÁLEČNÝ KALEIDOSKOP K. M. ČAPKA-CHODA

MARTIN TOMÁŠEK

České próze reflektující psychologické, sociální či historické souvislosti první světové války dominovala na přelomu desátých a dvacátých let minulého století legionářská tematika, zájem o zkušenosti vojáků bojujících na vnitřní straně fronty byl daleko menší, takže by bylo možné s trochou nadsázky četnost takto zaměřených literárních děl přirovnat k jejich frekvenci v době války. Nechuť k tvorbě zneužitelné k válečné propagandě, přísná cenzura a tvrdé postihy i sebemenších projevů neloajlnosti, absence potřebného odstupu a přinejmenším na počátku konfliktu ještě ne zcela jednoznačný vztah k Rakousku dokázalo totiž překonat jen nemnoho autorů. V povídce *Kostajnik* z prozaického souboru *Litice* vydaného 1916 uplatnil Richard Weiner myšlenku dvou blízkých slovanských národů nacházejících se na protilehlých stranách srbské fronty pouze okrajově. Ve stejné době ještě zaštiťoval František Sokol-Tůma sbírku *črt a dojmů z doby válečné* vytvořenou na základě autentických zážitků vojáků a nazvanou *Otče náš – láskou k císaři*. Patrně nejzajímavějším příspěvkem k tématu byly povídky Jaromíra Johna čerpající z autorova pobytu na balkánské frontě i z vyslechnutých příběhů, publikované v letech 1917–20 v Lidových novinách a v knižní podobě jako *Večery na slavníku* (1920). O atmosféře mladé republiky, jež potřebovala nové hrdiny a mýty, stejně jako o trpkostech spojených s válečným angažmá českých „nedobrovolníků“ svědčí i skutečnost, že se pacifisticky založený Fráňa Šrámek vyrovnal s válečnými traumaty spíše románem *Tělo* (1919) než časopisecky tištěnými prózami z roku 1920, soustředěnými do sbírky *Žasnoucí voják* (1924). Zcela se v nich například vyhnul frustraci, již musel jako voják poražené armády zažívat při svém návratu v listopadu 1918 ze strany revolučně naladěného davu. Kromě Johna zvolil cestu zesměšňující karikatury v této době také Jaroslav Hašek v propagandisticky zaměřeném *Dobřím vojáku Švejkovi v zajetí* (1917) publikovaném v Kyjevě a později v *Osudech dobrého vojáka Švejka* (1921–23).

Čapek patřil k prvním, kdo se pokusili vylíčit absurdní postavení českého vojáka bojujícího za rakouskou monarchii. Ve zpracování témat souvisejících s válkou nebyl ovšem žádným nováčkem. V jedné z prvních povídek, *Na valech* (*Povídky*, 1892), se setkáváme s osudem vojáka zmrzačeného za prusko-rakouské vojny, v novele *Znova a lépe* (*Paterno novel*, 1904) a podruhé ve hře *Begův samokres* (premiéra 1911) autor líčí dramatickou epizodu z bosenské války,¹ s níž souvisí jak vznik jednoho nerovného manželského svazku, tak i jeho tragický rozpad. Ani pracemi vydanými v prvních poválečných letech se inspirace „Martovým polem“

nevyčerpává, jak dosvědčuje novela *Liberum arbitrium* (*Čtyři odvážné povídky*, 1926) nebo román *Řešany* (1927), ty však přítomná studie již nezahrnuje.

První texty ze sbírky *Ad hoc!* – „*Dusza ordynarna...*“, *Dvě vdovy* a *Dceruška Jairova* – publikoval Čapek v roce 1918 na stránkách časopisu *Cesta*. Celý soubor vyšel o rok později a tvořilo jej devět próz nevyrovnané úrovně, představujících různé podoby života za války. Autor jako by se v nich snažil ukázat, že válka do svého víru vtahuje každého, ať se nachází na frontě nebo zůstává v zázemí. I přes tyto nové impulzy Čapek zůstává věrný svému zájmu o výjimečné hrdiny a situace, tak jako dříve využívá důvěrně známých lokalit. S výjimkou povídky „*Dusza ordynarna...*“ situované do polského městečka Dobrzysław a „srbské“ části romaneta *Dceruška Jairova* se ostatní prózy odehrávají rovným dílem v Praze (*Variace Kamila Svitenského*, *Kombinovaná technika*, *Nedonošený*, *Prapory paní kalkulatorové*) a na venkově ($x^n + y^n = z^n$), převážně na Chodsku (*Chvojka*, *Dvě vdovy*, *Dceruška Jairova*). Autor sám prožil válku jako redaktor Národních listů a většina informací, která se k němu dostávala, měla charakter oficiálních tiskových zpráv nebo osobních zážitků. Souvislejší a zároveň relativně přesný obrázek o povaze bojů a roli českých vojáků si mohl vytvořit teprve po vyhlášení republiky. Zveřejněná fakta, jako například brutální vyvraždění srbské vesnice maďarskými vojáky využitě v romanetu *Dceruška Jairova*, proto ve struktuře prózy mají podobu syrových, takřka dokumentačních vsuvek.

Jak už jsem naznačil, umělecká kvalita většiny próz příliš nepřekračuje svůj účel, autor se jimi chtěl vyrovnat s živou, ještě nestrávenou minulostí, ani titul sbírky neslibuje více. Možnost umělecky „nezávazného“ uplatnění nahromaděných nápadů, jakýchsi variací na vytčené téma, se projevila neobyčejně pestrou námětovou skladbou. V čistě dialogické črtě *Kombinovaná technika* sledujeme rozmluvu dvou malířek, z nichž jedna se nechává unášet estetickými fantaziemi, zatímco druhé smrt milého na frontě odkryje sobeckou povahu její lásky a výčitky svědomí jí brání v další tvorbě. Komorně pojatá povídka *Variace Kamila Svitenského* si pohrává s rozpolceností hrdinovy existence: jako skladatel Svitenský komponuje a je uváděn na koncertních pódiích, jako klavírista Karel Svítek hraje ve vykřičeném hotelu u Chacharů. Pohrdání, jehož se mu za to dostává, ho přivádí až na práh sebevraždy, umělcovo druhé, lehkomyšlnější já ho sice zachrání, struna visící z lustru ale druhou alternativu již natrvalo připomíná. Základního dilematu je hrdina zbaven paradoxně až díky válečným odvodům jeho ročníku. V povídce $x^n + y^n = z^n$ se odborný učitel s fanatickou zaujatostí pokouší vyloučit tzv. Fermatův problém, aby získanou finanční odměnou zajistil rodině blahobyt. Povolán na frontu posílá každý den domů lístky pokryté čistě matematickými formulemi, poslední dopisy se závěrečným provedením důkazu jsou ale nečitelné, neboť písmo je rozmazáno krví padlého. Próza *Nedonošený...* začíná jako žánrový obrázek z pražské periferie, svým vyvrcholením by však mohla připomenout klasickou tragédii, kdyby ji ovšem autor v souladu s prostředím a jeho figurkami na místě hrdinů nepojal tragikomicky. Postarší majitel prádelny se oženil s mladičkou pradlenkou. Když o osmnáct let později jeho syn v dopise z fronty naznačí úmysl dezertovat a je za to popraven, cítí za tuto smrt vinu a chřadne, pevně rozhodnut, že před svou ženou zatají okolnosti synovy smrti. Ta mu naopak ze soucitu teprve nyní odhalí pravý důvod chlapečova „předčasného“ narození. Sebevražda zhrzeného muže, zešílení jeho ženy a dobrovolný odchod synovy dívky dovršují zkázu jedné rodiny. – Čapek ukazuje, že válka může v lidských osudech sehrát velmi rozdílnou úlohu: setkání s existenciální hranicí je schopno vytvořit novou perspektivu vztahů, takže se dosavadní chování a jednání jeví jako

problematické; narušení zažitých stereotypů se stává impulzem k definitivní zhoubě jedince, či jeho záchraně; válka má moc zvýrazňovat, akcelarovat a završovat proces probíhající dosud nezávisle na ní.

Tragikomickou polohu Čapek neopouští ani v dalších povídkách. *Dvě vdovy* přináší groteskní příběh o lidech, kteří dovedou i válku obelstít a obrátit ve svůj prospěch. Vedle černého humoru (např. rakev putující opakovaně z Uher do Čech a zpět neobsahuje tělo válečného hrdiny zkoseného vysoce nakažlivou nemocí, ale pašované zboží, a nakonec je i ona sama „nebožtíkem“ nabídnuta k prodeji) je předností prózy přesvědčivé vykreslení obchodně-životní strategie německo-české židovsko-křesťanské rodiny realizující se na pozadí chodského maloměsta. Hrdinou příběhu je Siegfried-Žibřid Papperstein-Paprštej, vynikající obchodník a zároveň svůdník (firma jeho alimenty dokonce zahrnuje do provozních nákladů), kterého před uznáním otcovství zaštití nejprve majetkové a právní kličky a nakonec fingovaná smrt na frontě. To, že próza nemá být oslavou Žibřidova důmyslu a vtípu („To voni nedokážou už do smrti, aby mohli potkat svou vlastní vdovu, provdanou za jiného...“), ale hořkou satirou bezohledného prospěchářství, podtrhuje cynismus, s nímž hlavní postava v závěru přijímá zprávu o smrti „zbytečného“ dítěte. Namísto humorky *Prapory paní kalkulatorové* (v pozdějších vydáních vypouštěné), která mezi ostatní nezapadá nejen svou tematikou, ale i povrchností, by, spíše než do následující prozaické sbírky, patřila chodská črta *Dvě kroniky*² založená na zdánlivě nesmyslném jednání jedné z postav, z níž se nakonec vyklube vtípná lest vedoucí k urovnání staré pře. V živém vyprávění přesvědčivě líčícím venkovskou atmosféru i složitost lidských vztahů, v němž se napětí dosahuje zcela minimálními prostředky (popis sklizně a stařečkovy chůze, jeho komický výklad české historie, postupná rekonstrukce minulé křivdy, osobitost chodského nářečí), se autorovi podařilo jakoby mimochodem dotknout jak tragických důsledků války, tak i nutnosti je překonat.

Čistě vážnou polohu v knize reprezentují pouze dvě prózy. Baladicky laděná *Chvojka* (kladena autorem do blízkosti povídky Boženy Benešové *Zajatá*,³ v níž je podána psychologie nevěrné ženy válkou odloučené od svého muže) zachycuje tragédii milostného trojúhelníku, k níž se od prvního okamžiku neúprosně schyluje, aniž by si její aktéři uvědomovali roztočená kola osudu křížícího všechny jejich plány. Hřbitovní chvojka se místo pověrečného prostředku k přerušení těhotenství stává důkazem nevěry, raskolnikovsky důmyslný plán odplaty se od počátku hroutí, voják na dovolence kromě svůdce nechtěně zastřelí i provinilou ženu a nakonec sám končí pod koly vlaku, který mu měl původně zajistit alibi. Lineárnost kompozice, vševedoucí vypravěč využívající zprvu hlediska nevěrnice a posléze jejího muže nám umožňuje sledovat jejich jednosměrné uvažování, nahrubo tesané charaktery podléhající beze zbytku emocím – hněvu, strachu nebo touze, slova zrazující mluvčího a dialogy nastražené jako vějičky, to vše dává povídce rozměr moderní, velmi silně působící balady, v níž je vojna jen okrajovým motivem.

Romaneto „*Dusza ordynarna...*“ je jedinou prózou, do níž válka zasahuje přímo, nikoliv jen prostřednictvím dopisů či vzpomínek. Hrdinu přiváží vojenský vlak do polského městečka, v jehož lihovaru před patnácti lety realizoval stavbu komínu. Zatímco se místní obyvatelstvo připravuje k evakuaci, oddíl je ubytován v areálu továrny. Proces hrdinova vzpomínání připomíná postupné odlupování omítky ze staré fresky, kvůli své paměti zasažené před časem nemocí si není schopen plně vybavit, co se na tomto místě kdysi odehrálo. Teprve setkání s mladou ženou v něm vyvolá vzpomínku na někdejší, dětské projevy její lásky. V situaci

blížící se fronty a tušení brzkého konce zneužije trvajících ženina citu, bezohlednost vůči jeho romanticky čisté povaze však hrdinovi vynese – stejně jako kdysi – opovření hrdé Polky. Ta na útěku od něj umírá v troskách továrního komínu, symbolu mužské dobyvačnosti, otřesený hrdina je sám za nevojenské chování zastřelen. Jeho předtucha se tím beze zbytku naplňuje. Válka se stává nástrojem osudu, díky ní se milenci setkávají, aby tragicky dovršili dávné vzplanutí, na pozadí chťiče spalujícího lásku stojí obraz války požírající svět: „Město hořelo na opačném konci jedním spojeným plamenem, na jehož rudém podkladě v prvním ještě šeru černě nakupeny obrysy městských budov. Do Dobrzsylavi nastěhovalo se peklo horoucí i řevné. Byly to plamenné či lidské jazyky, jimiž rozechvíván vzduch v jediném táhlém výjeku či oboje společně?“⁴

Nejrozsáhlejší a zároveň umělecky nejzdařilejší prózou souboru je – „antiplojharovsky“ vyznívající – romaneto *Dceruška Jairova*. Stejně jako v ostatních případech (s výjimkou dialogické *Kombinované techniky*) volí autor i zde pozici vševědoucího vypravěče. Přítomné vyprávění, časově spadající do třetího roku války, funguje jako rámeček hrdinových dávných vzpomínek i loňských událostí. Hlavní postavou prózy je Jiří Stach, vojenský doktor na dovolené.

Okouzlen nepoddajnou šumavskou přírodou jako chlapec snil o práci myslivce. Na přání otce, hrdého traťmistra přeloženého na Šumavu, začal studovat, ale patrně by kvůli svým koníčkům zůstal věčným medikem, kdyby ho armáda nepotřebovala coby bílý plášť na frontě. Po obeznámení se s hlavním hrdinou vstupují do děje další klíčové postavy. Nejprve Artur Stein, bývalý koňský handlír a nyní válečný spekulant, na jehož dvoře se Stach po veselé noci probudí, aby zde poznal dvě osudové ženy: krásnou, ale křehkou Irmu a její protipól, životní energií nabitou Barču, dceru pohodného. Charakter a vývoj Stachova vztahu k nim naplňuje přítomnou linii příběhu. Stein v Jiřím vidí záchranu pro svou milovanou sestru, hrdina sám se však v mladičké Irmě nedokáže vyznat ani jako lékař, ani jako potenciální mileneček, takže její chorobný vzhled přičítá jednou dospívání a po druhé nemoci, Irmina láska se mu jeví stejně hysterická jako nevinná, v poměru, který kdysi přitahoval novoromantiky. Celý vztah – přerušovaný Stachovým odjezdem na frontu a ročním odloučením – připomíná hru, v níž každý předstírá něco, čemu střídavě nevěří i propadá, v níž se uplatňují přepjatá gesta, křiklavé scény a kde má své místo i Čapkovy oblíbené zapovězené ovoce hudby, jež Irmu zabíjí, ale které dívka přesto miluje. Názvová symbolika odkazující k biblickému příběhu žida Jaira, jemuž Ježíš vzkřísil mrtvou dceru, se uplatňuje jen zčásti; jako lékař Stach Irmu zachránit nedokáže, svým polibkem v posledním okamžiku dívčina života ale potvrdí iluzi jejich lásky. Umělost vztahu ještě více vyniká v kontrastu s druhým; noc po Irmině pohřbu se stává jeho skutečnou milou Barča, budoucí žena a matka Jiřího syna.

Stav hrdinovy citové rozkolísanosti souvisí s jeho válečnými zkušenostmi tvořícími pozadí domácích peripetií. Podobně neslučitelně jako povahy obou kandidátek na Jiřího lásku působí poklidný život v šumavských lesích proti šílenství odehrávajícímu se na frontě, jakoby mezi nimi vedla hranice ráje a pekla. Dokonce i Stachem vyprávěné zážitky vyznívají doma jen jako hrůzostrašné historky mající za svůj cíl pouze pobavit posluchače. Jediný, kdo je bere vážně, je samotný vypravěč, jemuž nedopřeje klidu. Válečné kataklyzma – v němž dělo nabývá podoby živé bytosti se „zaživací rourou, chřtánem“ polykajícím nová a nová „sousta“, hory „řvou dokola jako raněny“ a stráně „štěkají“, hejna havranů vyhrabávají lidské ostatky jako *slepice v hnoji* a nikomu z vojáků se už nezdá tak hrozným, co se mu předtím zdálo nejnesne-

sitelnějším, „viděti totiž, jak některý z těch dravců kuželovitého zobanu kohosi z těch hromad prakticky přesvědčuje, že jsa mrtev, už nemá zapotřebí očí“ – na sebe bere neskutečnou, přízračnou podobu. Hrdinova úvaha o vítězství válečného materiálu nad světem, jež přináší proměnu lidí v „lidský materiál“, o nehumánnosti a asociálnosti válečného průmyslu vyvolává z paměti konkrétní okamžiky, které nemohou hrdinu než utvrdit v přesvědčení, že jediným projevem svobodné vůle českého inteligenta, nuceného k vojenské službě v rakouské armádě, nedokáže-li přeběhnout, je sebevražda. Dříve, než k ní ale může dojít, se Stach zcela šokován vojenskou zhovadilostí zhroutí a se zjištěnou tuberkulózou odjíždí domů, odsouzen k pomalému umírání a zbaven svého dilematu. Narozdíl od Armády, která souchotinám podléhá, Stach po Barčině boku díky životnímu optimismu a fyzické práci jen vzkvétá. Konečně i zlověstný rentgenový snímek se ukáže patřit ne Jiřímu Stachovi, ale Georgu Strachovi, jako pouhá hříčka osudu, iluze dobře zapadající do Irmina světa, ale nikoliv do Barčina.

Dobová kritika nepovažovala sbírku za něco, čemu by měla věnovat větší pozornost. Ze dvou dostupných recenzí, z pera Arne Nováka⁵ a Karla Čapka, přináší relevantní postřehy především ta druhá. Recenzent v knize citlivě vnímal ozvěny nedávno utichlých válečných běsů srovnávaje je náznakem s Weinerovými *Líticemi* a povídkami Šrámkova souboru *Žasnoucí voják*: „Válka tu nestojí ve středu dění [...]; zůstává něčím ohromným a temným na obzoru, jako bouřlivý mrak, od něhož se ostře obráží zoufalá, groteskní, vášnivá gestikulace lidí; časem sjede blesk, uhodí hrozná zpráva o smrti tam na obzoru, lidé se odtamtud vracejí s ostnem hrůzy v srdci; je dusno a strašno. Jakkoliv různé jsou tyto povídky, pojí je něco víc než válečné pozadí: všechny dohromady jsou Tancem Smrti, jež používá války k svým extraturám.“⁶ Shodli bychom se v ocenění *Dcerušky Jairovy*, podle Karla Čapka jediné, v níž smrt ustupuje „horkému, silnému, primitivnímu útoku života“, za důležitou pokládáme reflexi autorova groteskního humoru rozrývajícího srdce stejně jako tragika, humoru, který „nezlehčuje a nezmenšuje svůj předmět, nestrhuje jej do všednosti; má divokou velikost, čiší z něho výsměch bez hořkosti a skleslosti; je silný a svrchovaný“. Recenzent prokázal plné pochopení pro originální poetiku staršího kolegy také, když vystoupil⁷ na jeho obranu v souvislosti s obviněním z antisemitismu⁸ za povídku *Dvě vdovy*.

Vzhledem k žánru, který Čapkovu naturelu vždy nejvíce vyhovoval, lze předchozí prózy považovat za práce připravující prostor pro román, v jehož prospěch dokázal ze sbírky vytěžit ne jeden motiv. Třídílný román *Jindrové*⁹ vznikl v letech 1919–20 a současně vycházel v Cestě, knižně byl vydán o rok později. Vazba mezi jednotlivými díly je velmi volná, takže připomíná návaznost dvou samostatných románů *Vilém Rozkoč* a *Řešany*. Široký časový záběr příběhu, zasahující od 90. let do doby popřevratové, je komponován následovně: první díl se odehrává v období před světovou válkou, která vypukne v jeho závěru; prostřední je válečný, nicméně Jindra ml. se dosud nachází v zázemí pešťské nemocnice, kde se stále ještě setkává výlučně s cizím utrpením; v posledním dílu se ocitá na italské frontě a je raněn, jeho hlavní část se ale odehrává již v období poválečném. První díl vytváří vzhledem k románu expozici, pojatou retrospektivně a rozdělenou do tří částí.

V úvodu odehrávajícím se v Praze dohází k násilnému přervání Jindrový první lásky spojenému s odjezdem do Anglie. S novým domovem je spojena nová známost, tentokrát završená sňatkem, k jejímu ztroskotání dojde brzy nato během mladíkova studijního pobytu v Indii. Pro Čapka netypické, protože nikdy nepoznané lokace (Anglie, Indie, později rakousko-italská fronta, jižní Francie) nejsou přesvědčivě vykresleny a stávají se jednoznačně slabinou romá-

nu. Druhá část začíná v Praze setkáním s osiřelým potomkem a jeho osvojením. Motivem náhodného setkání s vlastním dítětem jako živým dokladem minulého, již zapomenutého milostného vzplanutí se Čapek vrací k zápletce starší povídky *Otec (Nedělní povídky, 1897)*. Tím ale podobnosti nekončí: Jindrovo příjmení Pavák připomíná příjmení domnělé dcery Rezinky, po mamince Vavákové; mladší Jindra vyrostl stejně jako ona v chudinské čtvrti na Františku; podobně nešťastný byl osud obou matek. Starší motiv je rozvinut jednak tím, že Jindra narozdíl od svého archetypu přijímá dítě za své, jednak relativní blízkostí věku (osmnáctiletý věkový rozdíl obou Jindrů) i vnější podoby, která je podmínkou zápletky posledního dílu. Ve třetí části je přiblížena chlapcova výchova, dospívání a studium očního lékařství, podstatná je i změna fokalizace, pohled otce je nahrazen synovým pohledem. Přestože je v expozici představena většina klíčových postav, jde z různých důvodů o postavy „hypotézy“ (s výjimkou chlapcovy zemřelé matky, jejíž podoba, povaha a osud jsou srovnáním vzpomínek Jindry st. a ženina manžela zkompleťovány), již zde jsou ale položeny základy jejich budoucího vývoje i konfliktů.

Rekapitulace událostí od narukování Jindry ml. přiblížená v dialogu otce a syna na počátku druhého dílu přináší první reflexi války a poskytuje příležitost ke konfrontaci obou postav. Zatímco otce, filologa bádajícího v oblasti staroindické literatury, inspiruje studium upanišád k smíření se světem a umožňuje mu vyrovnaně přijímat život jaký je, vyžaduje od mladšího z Jindrů jeho buddhistické přesvědčení vysoce morální jednání, jehož důsledkem bude v závěrečném dílu hrdinovo zmrzačení a v podstatě i vznik onoho bizarního milostného trojúhelníku. Zprvu nevinně vyhlížející incident v závěru druhého dílu, jehož důsledkem je Jindrova degradace a osudné odvelení na frontu, koncentrační tábor či soud pro další z jeho aktérů, kontrastuje s poklidnou atmosférou, již je celý díl prodchnut.

Jindra st. v něm uvádí svého syna do společnosti vodního a slunečního klubu Opálka sdružujícího umělce obou pohlaví. Jedná se o další z Čapkových variací na motivy předchozích próz, do moderně pojaté Opálky oddávající se rovnoměrně potěše ducha i těla se převtělila bohémská hospodská společnost Upanišáda z románu *Antonín Vondřejc* (včetně dr. Černého na místě neomaleného sarkastika dr. Freunda). Zde také vstupuje do hry hlavní ženská hrdinka, feministicky založená studentka filozofie a estetiky Jiřina, která z obou Jindrů později učiní protihráče na milostném poli. Přestože se již v tomto dílu objevují signály blížícího se neštěstí (v konverzaci obou Jindrů je nejprve zaměněno oko foetální za fatální; v napjatém okamžiku mezi otcem a synem praskne sklíčko v mikroskopu a poškodí čočku, což vypravěč provází poznámkou, že jej optik již nebude potřebovat), můžeme zatím sledovat pozvolna se rozvíjející romantický vztah Jindry ml. a Jiřiny, bez ohledu na otevřenost jejich rozhovorů a především díky Jindrovým zásadám zcela nevinný. Novinkou v Čapkově tvorbě, znovu uplatněnou v románu *Vilém Rozkoč a Řešany*, je sledování postav z předchozích próz v jejich dalším životě. V Opálce se znovu setkáváme z textilními malířkami Malvou a Sylvou z prózy *Kombinovaná technika*. Z původního Sylvina příběhu ovšem zůstává pouze fakt, že její milý zahynul na frontě: zatímco v první verzi umírá pod ruským bodákem, nyní umrzne v Karpatech a kolega, jenž ho kdysi zachránil, potom však ochrnul a stal se zcela závislý na pomoci druhých, se má stát z vůle zesnulého Sylviným manželem.

V posledním, třetím dílu se válka stává doslova prodlouženou rukou hrdinova osudu, hrajícího s ním svou nefantastičtější partii. Na frontě se Jindra setkává se soupeřem z dětství i dospívání, při jeho záchraně je těžce raněn a připraven o zrak. S hrdinovou válečnou

zkušeností jsou spojeny také další „recyklované“ motivy, tentokrát známé z *Dcerušky Jairovy*, jako jsou německá a maďarská brutalita vůči vojákům i civilistům slovanského původu, obraz ptáků klovajících padlé a další expresionistické obrazy (řev houfnic jako „řeč tlamy, jejíž dásně rozmělní také Jindru“; bůh Pan jako beran, který „se zelenými jiskrami v očích, planoucími jako dvě slunce, pozoroval moře krve z miliónů obětí, jež mu lidstvo již čtvrtý rok přinášelo“; potměšile se chichotající lokomotivy lazaretních vlaků ad.), stejně jako hrdinovy úvahy o dezerci (připomeňme, že Jindra je tak jako hrdina novely rovněž lékařem), podobně jako v předchozí próze je pojata také úvaha o zneužití techniky vycházející z představy války, již vede kov proti člověku atd. Kola hrdinova osudu se ale jeho zraněním teprve rozbíhají. Ve francouzském lazaretu se Jindra setká se svou nevlastní matkou coby ošetřovatelkou, po své návratu zjistí, že Jiřina (přesvědčená o smrti svého milého) žije s jeho otcem a čeká s ním dítě (počaté ovšem z lásky k Jindrovi ml.). Přestože se Jindra rozhodne dítě neodsoudit k strastiplnému životu sirotka, proto se definitivně rozejde s otcem,¹⁰ vezme si Jiřinu a smíří se s duchovní paternitou, tragédie se dovršuje, neboť Jiřina při porodu umírá zanechávajíc přítom v Jindrově náručí Jindru nejmladšího.

Není jistě náhodou, že Čapkův pesimismus a fatalismus dosahuje právě v tomto válečném románu svého vrcholu. Důležitá je ale především nová podoba této „víry“ nejzřetelněji patrná v Jindrově meditaci o svobodě vůle, která vrcholící schopenhauerovským závěrem, že člověk není počat a zrozen proti své vůli, ale naopak, „nic není mohutnějšího, než jeho vůle a jeho rodiče nejsou při tom ničím jiným než jejími vykonavateli, slepými, anebo rozkošně radostným podvodem, jenž se zove ‚láska‘, oslepenými“.¹¹ Teprve nyní si hrdina uvědomuje, že to, co považoval za podvod života na sobě samém a zřetězení náhod, ovlivnil on sám neústupnou zásadovostí, v tomto světle se mu jeho někdejší argumenty náhle jeví jako pustý verbalismus. Rozhodnutí spáchat sebevraždu příznačně zhatí křik právě narozeného dítěte, k němuž Jindra bez ohledu na předchozí úvahu pocítí intenzivní lásku. Autor tímto prozřením připojuje svého hrdinu k jeho početným předchůdcům, kteří teprve v okamžiku, kdy rezignovali na své plány a poddali se osudu, dosáhli štěstí. V patetickém závěru hrdina, nacházející pokoru a sílu k odpuštění, poprvé zpečetuje dosud formální manželský svazek – Jiřina umírá s jeho polibkem na rtech. Čapek se tímto akordem přiblížil jinému básníku na poli lidských emocí, Jaroslavu Durychovi.

Z dobových recenzí je vidět, že se autorovi podařilo kritiku dokonale přesvědčit o umělecké pravdivosti svého románu, takže i nedostatky, opakovaně vytýkané jeho předchozím pracím, jsou tentokrát vnímány jako organická součást románového tvaru. Například Karel Sezima shledává, že autor trpně *neokresluje* danou skutečnost, ale „s povýšenou uměleckou převahou ji přetváří, vyzvedá a zveličuje podrobnosti a barokně je zkresluje, spřáhaje protiklady spíná je v nebývalé ohromivé asociace, vytvářeje takto realitu novou, svoji, groteskní a patetickou“. Také s prvky náhody autor prý dokáže pracovat tak, že alespoň „dodatečně a tím jen působivěji prokáže, jak je vše v jeho románě drženo v kleštích neúchylné motivace, ukuto nutností dějové logiky, znající včlenit do kompozičního celku a zdůvodnit i každou výstřednost jeho nevyčerpatelné vynalézavosti a každý sebe bujnější rozmar fabulační.“¹² František Václav Krejčí neváhá autora přímo obhajovat proti těm, kdo mu budou vyčítat sběhy náhod a jiné osvědčené triky starých napínavých románů, argumentuje přitom potřebou mít vedle prozaiků tvořících v souladu s realistickou pravděpodobností i takové, kteří dokážou „zahýřit fantazií a mají smysl pro věci nevidané a překvapující“. Čapek podle něj „nemyslí a necítí způsobem,

jež jsme až dosud jmenovali básnickým, ale kdož ví, snad to není nedostatek, nýbrž tucha nového způsobu, těžit poezii ze skutečných věcí.“¹³ Píše-li recenzent o hýření fantazie nikoliv způsobem romantickým, ale spočívajícím v „smělých přemetech hrajících s věcmi nejmodernějšího života“ (připomeňme například fotografování Opálky jako satavahanské královské společnosti při koupeli), odhaluje tím souvislost Čapkovy poetiky s těmi tendencemi v poválečné próze, jež sblížovaly expresionistický výraz s poetismem. Román *Jindrové* ale zároveň v několika podstatných ohledech z hlavní, umělecky nejproduktivnější linie Čapkovy tvorby vybočuje. Cenou za exotické exkurzy – navíc z hlediska tématu a idey jen nepatrně vytěžené – je povrchnost příslušných pasáží slušících dobrodružným románům, což sice dobře „ladí“ s melodramatickým závěrem, avšak kontrastuje s jinými partiemi románu, například filozofujícími.¹⁴ Zřetelně se tak ukazuje, že autorova tvůrčí fantazie je schopna plného, umělecky zralého rozvinutí pouze opírá-li se o svět, jenž důvěrně zná, aniž by samozřejmě musela, jak píše Sezima, trpně *okreslovat*. Snad nebude přehnané tvrzení, že největší daní za románový úspěch byl patetický závěr, kvůli němuž Čapek obětoval svou nejvlastnější pozici ironického vypravěče tragikomických příběhů.

V přímém rozporu s výše řečeným se může zdát názor Josefa Hrabáka¹⁵ spatřující v Čapkově tvorbě jako takové nedostatečnou reflexi soudobé společnosti a rozhodujících událostí moderní historie, což vysvětluje autorským pohledem soustředujícím se na individuum, izolovaně od sociálního a politického vývoje. Proti tomu lze postavit tragický konec angažovaného redaktora Hejholy během prosincových bouří 1897 v *Antonínu Vondřejcovi* (1917–18) nebo psychologicko-politickou motivaci stojící u zrodu Rozkočova válečného pomníku v *Řešanech* ad., i tak má ale Hrabákův pohled své opodstatnění. Čapka skutečně zajímají sociopolitické aspekty války jen okrajově, válka je pro něj především mechanismem uvedeným z lidské vůle do pohybu, vzápětí se však vymykajícím kontrole a lidský svět dokonale destruuje. Válka se stává negativním osudem lidstva. Takto chápaný fenomén války nepochybně zbavuje důležitosti otázku, kdo proti komu stojí a jaké pohnutky ho k tomu vedou, podstatné je už jen to, zda ve válečném masomlýnku, v okamžiku, kdy jsou všechny nadosobní hodnoty zpochybněny, dokáže člověk zůstat morálně pevným alespoň sám před sebou. Domnívám se, že právě toto sdělení by dnešní čtenář neměl v Čapkově válečném „kaleidoskopu“ přehlédnout.

POZNÁMKY

- 1 Podle Karla Brušáka („Narrator Turned Dramatist“. In *Proceedings of a Symposium held at the School of Slavonic and East European Studies 18.–20. September 1984*. University of London, London 1985, s. 230) odpovídá válečný motiv událostem popisovaným v různých materiálech o okupaci Bosny rakouskou armádou v roce 1878, například v publikaci *Erlebtes in Bosnien (Juli und August 1878)*. *Aus dem Tagebuch eines k. k. Officiers* (Vienna 1878).
- 2 K. M. Čapek-Chod: *Romaneto. Tři chodské povídky. Pohádka*. Pražská akciová tiskárna, Praha 1922, s. 103–104.
- 3 Božena Benešová: *Rouhači a oblouzení*. Melantrich, Praha 1933.
- 4 K. M. Čapek-Chod: *Ad hoc! Romaneta, povídky a črty z dob první světové války*. Pražská akciová tiskárna, Praha 1919.
- 5 Arne Novák: „Dvě knihy válečných povídek“. *Venkov*, 13. 7. 1919.
- 6 Karel Čapek: „K. M. Čapek-Chod: Ad hoc!“ *Národní listy*, 14. 12. 1919.

- 7 Karel Čapek: *O umění a kultuře. Od člověka k člověku (Dodatky)*. Československý spisovatel, Praha 1995, s. 59: „... je to s ním vskutku zlé. Vždyť tuhle svaz korektorů proti němu protestuje, že ve svém nepořádném Vondrejcovi pohaněl jejich stav. Američtí Češi jsou roztrpčení do té duše, že v Turbině zkarikoval jejich příslušníka. Šlechta (na schůzi v Roudnici) vydala memorandum proti tomu, že ve Vondrejcovi tak ukrutně zkreslil kněžnu Pychnowskou. Marně jsme na autora naléhali, aby napsal povídku o střízlivém korektorovi, šlechtetném strýci z Ameriky, svatě kněžně Jenověfě a dobrém rabbi Löwy; prohlašuje neustupně, že toho nedovede.“
- 8 Ačkoliv bylo Čapkovo dílo představováno jako antisemitské rovněž českými fašisty, nic nemohlo být vzdálenější pravdě. V roce 1913 podepsal autor manifest českých intelektuálů *Jměnem slovanské humanity* protestující proti ukrajinskému státnímu teroru vůči vlastním židům. Autor sám se bránil právě poukazem na zajímavé židovské typy ve svých prózách, jmenovitě pak v *Dcerušce Jairově*.
- 9 K. M. Čapek-Chod: *Jindrové. Román*. Pražská akciová tiskárna, Praha 1921.
- 10 Kathleen Hayes si ve studii „Grotesque Paradox and the Works of Karel Matěj Čapek-Chod“ (In *The Slavonic and East European Review*, Vol. 78, No. 2, April 2000, s. 267–300) všimá motivu „role reversals“ (tj. obrácených rolí) a objevuje tím mj. další souvislost s již zmíněnou starší povídkou: „In ‚Otec‘ and *Jindrové*, the child educates the parent. Chocholouš does not profit from the lesson of his ‚daughter‘, who judges him as ‚špino‘ (‚filth‘); that is, he does not try to make amends for his guilt. The narrator tongue-in-cheek comment that Jindra Junior has raised his father, banishing him not only from the home but also from the country. While Jindra assumes moral authority over his father, however, he is also usurped by his father; as in Mácha’s *Máj* (1836), the father deflowers the son’s beloved.“; s. 300.
- 11 K. M. Čapek-Chod: *Jindrové. Román*. F. Borový, Praha 1924, 2. vyd., s. 455.
- 12 Karel Sezima: „Z původní tvorby románové“. *Lumír* XLIX, 1922, č. 1, s. 12–13.
- 13 František Václav Krejčí (K.): „K. M. Čapek-Chod: *Jindrové*“. *Právo lidu*, 22. 5. 1921, s. 11.
- 14 Pokud ovšem nechceme román interpretovat z hlediska postmoderního spojování „nespojitelného“. Tento výklad předjímá studie Veroniky Hečové „Čapek Chod postmoderní“ (in *Česká literatura na konci tisíciletí*, sv. 1., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000, s. 317–25).
- 15 Josef Hrabák: „The thirteenth chamber of K. M. Čapek-Chod“. In *K. M. Čapek-Chod. Proceedings of a Symposium held at the School of Slavonic and East European Studies 18.-20. September 1984*. University of London, London 1985, s. 177–78.

Summary

Martin Tomášek: K. M. Čapek-Chod and His Kaleidoscope of War

The study presents an analysis of Čapek’s war prose. Čapek is considered to be the first writer interested in the life stories of Czech soldiers in the Austrian army during World War I and depicting their absurd position of fighters for Austrian monarchy. But the socio-political aspect of war remains for Čapek a matter of peripheral importance; for him war is, first and foremost, a mechanism set in motion by human will, a mechanism, which soon gets out of control and causes complete destruction. War becomes the negative fate of mankind.

