



napodobováním se může zachránit pouze rezervovaností; z obavy, že bude pohlcen si vytvořil obranný reflex a s ním i nedůvěru k životní opravdovosti avantgardního usilování. Zároveň stále jeho pozornost odváděla Praha, byť právě před ní do Paříže utíkal: byla to Praha jeho literární minulosti i obecné literární současnosti - s oběma měl potřebu se utkat, a pak to byla Praha, v níž žila jeho láska - a za ní zase ustavičně spěchal. Paříž poznával, využíval jí, byl jí strhován, ale nedokázal se jí otevřít bez zábran. Těchto „pražských“ zábran - to je paradoxní pointa jeho první pařížské cesty - se dokázal zbavit až po návratu v Praze samé. Teprve při účasti v hnutí domácí umělecké avantgardy, seskupené kolem Skupiny výtvarných umělců a Uměleckého měsíčníku, se v něm doopravdy rozžala absolvovaná Paříž: i ta, kterou do sebe vstřebával racionálně, i ta která do něj pronikla, aniž si toho byl vědom nebo dokonce aniž si to přál. Takto je první Paříž Josefa Čapka zvláštním způsobem zarámována: tak jako jeho mysl dlela v Paříži dlouho předtím, než Paříž uviděl, tak začala žít v Paříži cele až poté, co už Paříž ztratil z očí.

Když 9.října 1912 sedal Josef Čapek znovu do rychlíku směr Paříž, uplynuly od podobné situace pouhé dva roky. Ale i tak krátká doba stačila k tomu, aby do vlaku sedal v mnohém ohledu jiný člověk. Měl za sebou vstup do skupiny výtvarných umělců spojený s redigováním prvních šesti čísel jejího časopiseckého orgánu Umělecký měsíčník. Poprvé veřejně vystavoval a to na 1.výstavě Skupiny v lednu a únoru

1912 oleje Služka /dnes nezvěstný/ a Matka s dítětem. Ve své beletrii prodělal novoklasicistní období. Ozřejmila se mu převratná originalita poezie Whitmanovy a význam díla Verhaerenova. Kde se však bezprostředně před svou druhou pařížskou cestou ocitl ve své tvorbě, to ukázal především dvěma počiny, které spolu korespondovaly a které zároveň na jeho dráze znamenaly vývojový mezník. Jedním byla jeho účast na 2. výstavě Skupiny /září-listopad 1912/, druhým povídka, kterou napsal společně s Karlem /v níž však byl iniciátorem/ a kterou byl 18.října 1912 zahájen nový /41./ ročník Lumíra. Řečeno co nejstručněji: na výstavě Skupiny se Josef Čapek představil svými prvními kubizujícími oleji /Továrna, dva obrazy téhož názvu Z Marseille; další dva obrazy se shodným názvem Krajina jsou dnes nezvěstné/, povídku Zářivé hlubiny založil zjevně na strukturální simultánnosti předmětné a niterné reality. Ale i tak ho svíral pocit, že kvůli opožděnému startu bude jako malíř vždy jen dohánět vedoucí běžce: „Koupil jsem si fotografie obrazů posledních dvou let práce Picassovy a Braquelovy. Všechno to, co my v Čechách uděláme, je proti těmto důsledným obrazům drobné a směšné.

Byla-li první Paříž Josefa Čapka zdrženlivá a jen poznenáhlu se rozžívající, byla jeho druhá Paříž hektická. Bez někdejších zábran, lačný informací, s nenasytěnými očima řítil se Paříží jako blesk. „Jsem strašně unavený teď, zmatený a znásilněný i Paříží i vlastním přáním zhlédnout ze všeho co nejvíce a v nejkratším čase. Mám doporučení k Picassovi, pak ještě celou řadu dalších ateliérních návštěv,

mám dovolený přístup do mnohých soukromých galerií a teď ještě vše ostatní - je toho tak ukrutně mnoho, že v tom všem chvílemi ztrácím vědomí sama sebe.. Jen dnes jsem viděl na dva tisíce obrazů dobrých a špatných, mnohé z nich se silným účinkem, takže stále musím myslet na ně a zase znovu na jiné... Připadám si jak ty pařížské křižovatky, kde je tak strašně velká frekvence, samý zmatek na podívání, něco, se zdá být bez pořádku a beze smyslu a z čeho v první chvíli vzniká závrať. Utěšuji se tím, že ten vnitřní pořádek ve mně je a že ho co nejdřív ovládnou." To jsou citáty z jediného dopisu, který stačil své pražské dívce vyexpedovat. - 30.řína byl už zase zpátky v Praze. Jako při první, tak i při nynější cestě měl v Paříži štěstí na velké výstavy, i když mu je dohodila náhoda, protože původně chtěl jet do Paříže už v květnu. V Grand Palais samozřejmě navštívil Podzimní salón /10./ a také o něm napsal referát do Lumíra, ale viděl také u Bernheima větší kolekci Celníka Rousseaua a především v galerii v Rue La Boétie /10.-30.10/ výstavu skupiny La Section d'Or, již se zúčastnilo na třicet výtvarníků: tato expozice, která se někdy považuje za nejobsažnější kubistickou výstavu vůbec /samozřejmě na ní scházeli Braque a Picasso/, zajistila si pevné místo v dějinách výtvarného umění jednak tím, že se jí definitivně prosadil kubismus, jednak že se při ní naznačily další vývojové možnosti umění z kubismu vycházejícího. Josefa Čapka, který od začátku tolik vzýval vývojovost a tolik bazíroval na širokém, neortodoxním pojetí nové modernosti, mohly tyto důkazy nestrnulosti a

životaschopnosti kubismu jen potěšit a snad také povzbudit /nebo dokonce inspirovat?/ k svébytnému pokračování na cestě kubismu uvolněné.

----

Jak ukázaly pařížské motivy v povídce Plynoucí do Acherontu, vězela Paříž v Josefu Čapkovi pevně. Toužil ji znovu uvidět na jaře 1913, kdy tam pobývala Jarmila Pospíšilová, kalkuloval přitom i s nějakou „služební“ cestou, na kterou by ho jako redaktora Volných směrů mohl poslat Mánes, ale nic toho nebylo. Když v říjnu 1913 zajel do Berlína, byla to částečně také náhražka za Paříž, neboť tehdy padalo na Berlín něco z pařížského lesku: v lednu 1913 tu byl u příležitosti Delaunayovy výstavy Apollinaire, na podzim téhož roku zde v galerii Storm uspořádal Herwarth Walden první německý Podzimní salon za velké francouzské účasti a Neue Galerie předvedla na bohatě zastoupené výstavě mj. obrazy Braquovy, Picassovy, Derainovy, Vlaminckovy, Grisovy, Matissovy, Redonovy, Rousseauovy a Toulouse-Lautrecovy - Podzimní salón viděl Josef Čapek určitě /napsal o něm do Lmíra/, a neunikla mu patrně ani výstava v Neue Galerie. Pouto k současné umělecké Paříži udržoval ovšem i na dálku nepřetržitě prostřednictvím časopisů a fotografií, které objednával u Kahnweilera; pohyboval se v ní stále suverénně a bezpečně informován. Po paměti a se zřejmou rozkoší nakreslil J. Pospíšilové před jejím zájezdem dvojbarevný plánec galerií obchodníků s obrazy a pak jí poštou - on z Prahy - posílal

přesné instrukce, kde mají vyloženy jaké časopisy a jaké články nebo reprodukce v nich najde, zde už je otevřena ta která výstava nebo salon atd. Ale přece jen je rozdíl mezi informovaností z druhé ruky a vlastním prožitkem a poznáním. A tak se u Čapka nad pařížskými konkréty, neosvědčovanými novými cestami, pomalu začala rozprostírat nadrealistická Paříž vzpomínek a byla v nich zbavována toho, čím Čapka kdysi tížila nebo dráždila. Napsal-li 8.4.1913 do dopisu, že „v Paříži je to vše mnohem krásnější, i zahálka, i práce,“ je jasné, že základní vzpomínkovou tóninou určil u něho především jeho druhý pařížský pobyt. Dá se také předpokládat, že na vzniku prvního oleje ze série Námořníků podílela se podstatně jeho nostalgie po cestování a tedy po Paříži, čili metaforicky vzato dá se tento Námořník namalovaný 1913 pokládat také za jakýsi imaginární portrét Paříže. Nějaké přímé zpodobnění pařížské krajiny od Josefa Čapka neznáme. Jestliže však Čapek namaloval Paříž barvami na plátno, namaloval několik jejích obrazů aspoň literami do svých dopisů: „Vzpomínám-li teď na Vás, vidím před sebou dost jasně Paříž, mohu si v mysli vyvolat každé místo, které jsem znal, a zcela dobře mohu uvést i Vás do této představy. Nejlépe vidím bulvár Saint-Michel ozářený sluncem, s vysokými a již hodně zelenými stromy podíl chodníků, a prožívám i ten zvláštní zápach, který jsem si vždy silně ztotožňoval se zvláštní osobitou náladou Paříže, zápach velkých domů, krámů, zaprášených a kropených tříd, podzemní kuchyně, prudce pečené brambory, zbytky zeleniny,

nahore různé voňavky, různé látky, nápoje a kouř. Když bylo pěkně v Paříži i ve mně, docela jsem si v tom zápachu liboval a zdál se mi být zcela zvláštním, avšak velice pravdivým živlem, do nějž se po čase můžeme nejlépe ponořit se vším, co hledáme.../.../... doposud ani dobře nevím, jak vlastně se Vám v Paříži daří. Jen tolik cítím z Vašeho posledního dopisu, co si mohu ještě jasně připomenout; jak mnoho možností k radostem a k příjemnému plynutí dnů dává Paříž a jak vedle těchto možností ležela také ve mně troška zmatku a trochu smutku, podivná citová mixtura, divně se houpající okouzlení, ustavičně váhající a kolísající mezi šťastným zapomenutím a o něco tesklivější a smutnější střízlivostí." Tyto představy jsou až fyzicky bolavé svou hmotností, přesto však nemůžeme nevidět, že se v nich jednotliviny nakonec shlukují do celistvostí, kde ztrácejí své hrany a stíny, že se v nich noří do utěšlivé, příjemné, ba slastné atmosféry, která bývá součástí lidského vzpomínání. Když pak byla Paříž v Čapkovi připravena válkou o svou reálnou podobu ustavičně aktualizovanou čerstvými informacemi a když jí zůstala jen podoba vzpomínková, odaktualizovaná, začala se v něm nakonec propadat do hlubin snu. V dopise psaném 27.června 1914, to jest - uvědomme si - den poté, co Rakousko mobilizovalo, a den před tím, než vyhlásilo Srbsku válku, popisuje Josef Čapek sen, který se mu právě tu noc zdál. Bydlel v něm spolu s milovanou dívkou na Starém městě pražském v Mikulášské třídě, ale dům, který obývali, byl přitom Notre Dame. Považujeme to za doklad svrchovaně osvobodivé síly snu: noc prosycená vědomím neodvratně

se blížící války je paralyzována snem, který znepokojeného spáče obdarovává oběma láskami v holé denní realitě mu nedostupnými: Jarmilou, s níž ho nechtěli nechat žít, a Paříží, kam ho pak nechtěli nechat jet.

#### Myslitelsky poctivá výzva

/Z úvodního slova Jaroslava Slavíka ke katalogu výstavy v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě k devadesátému výročí narození Josefa Čapka./

Určujícím prvkem Čapkova malířského debutu a raného bouřlivého i pozdějšího rozvážného vývoje se stal kubismus kolektivně pěstovaný ve Skupině výtvarných umělců /zde také časově začíná výběr nynější výstavy/. Čapkův malířský nástup byl vskutku pronikavý: Zatímco na první expozici Skupiny /leden-únor 1912/ vystavoval dva daumierovskými expresivní oleje, na druhé /září-listopad 1912/ dosud platí za jedno z východisek jeho malby. Na druhé výstavě Skupiny a na 43. a 45. expozici Mánesa /1913-1914/ visely už Čapkovy kubistické obrazy vedle prací vůdčích osobností moderního evropského umění, jakými se stali A. Archipenko, C. Brancusi, R. Delaunay, A. Derain, E. L. Kirchner, P. Mondrian, P. Picasso. Řídil časopis Skupiny Umělecký měsíčník /prvních šest sešitů/, po odchodu ze Skupiny se stal spoluredaktorem Volných směrů /ročník 1912-1913/, členem Mánesa a na rok i jeho výboru. /Rozchod se Skupinou vznikl v názorové sféře pro Čapkovo odmítání příliš ortodoxního aplikování Picassova a Braquova kubismu, pro jeho zdůrazňování práv i povinnosti k osobní modifikaci a pro obhajování otevřenosti dalších možností rozvoje moderního umění i při plném respektování primár-

ního významu obou velkých zakladatelů kubismu. Roztržka s Mánesem byla důsledkem sporů o modernější orientaci Volných směrů/.

Je tedy dobře pochopitelné, že z Čapkova zápalu pro malířský kubismus vzešel i jeho pokus vyrovnat se s kubistickou metodou také literárním projevem. Udělal to v příspěvcích pro Almanach na rok 1914 /podle J. Opelíka to jsou „snad nejdůležitější literární ekvivalenty výtvarného kubismu v českém písemnictví“/. Naproti tomu Čapkova výtvarná aplikace moderního novoklasicismu /je to skupiny světelně plasticky modelovaných obrazů, kreseb a grafik, vážící se zejména k letům 1916-17/, se proti jeho literární realizaci zpozdila. Už do Uměleckého měsíčníku z ledna 1912 zařadil /v překladu své budoucí ženy/ povídku představitele novoklasicismu P. Ernsta svou glosu k ní, ve které vyzvedl Ernstovy „dvě krásné vypravovací vlastnosti: klid i rovnováhu dění a pevné, soustředěné tempo děje.“ Nedlouho potom /v březnu/ otiskl zde svou vlastní průbojně klasicistní povídku Živý plamen; její hrdina, dálkami posedlý námořník, je pak /1913/ motivem prvního ze skupiny obrazů, jejichž výtvarné rysy nemají sice s novoklasicismem nic společného, ale zapadají do Čapkova zjednodušování kubistického tvarosloví malířský i literární klasicismus vůbec a Čapkův zvláště je ovšem rovněž v dosahu zjednodušujícího, oprostujícího úsilí.

Druhou, výraznou stránkou tohoto úsilí je u Čapka současně významové ozvláštňení a zniternění, a to jak v oblasti malířské, tak i literární. Šlo mu také o zvý-

znamnění prostého, obyčejného: už kubistický Piják z 1913 je podle malířova záměru „typ nejbanálnější“, ale současně „zjevení“.

V tomto úporném hledačském úsilí se Čapek malířsky vyrovnával s řadou dalších podnětů - s elementární výrazovostí výtvo-  
rů etnických primitivů - /později o nich také psal v knize Umění přírodních národů, 1938/ a s obrozující čistotou naivistů /viz též kniha Nejskromnější umění, 1920/. A tyto tendence se vlastně současně protinají s druhým nejvýznamnějším vlivem na Čapkovu tvorbu, jež čerpal z expresionismu.

K základním rysům expresionismu patří zdůraznění významové stránky uměleckého sdělení a o to šlo Čapkovi už v raných kubistických obrazech /viz obsahový záměr obrazu Piják z r.1913/; ctností expresionistického hnutí je i sociální akcent, k němuž se rovněž blížil už 1913 v tématech kubistických obrazů Kolovrátkáře a Harmonikáře. Katalyzátorem tohoto směřování se pak stala válečná tragédie, navíc ve spojení s životními nesnázemi, jež mu vznikly těsně před jejím vypuknutím /vytlačení do ústraní po nejprve úspěšném malířském debutu, překážky v citovém vztahu k milované ženě/. A tak je kniha expresivních próz z válečné doby Lelio plných uvolněné imaginace /úvodní však vznikla ještě na začátku 1914 na zřetelném autobiografickém základě/, uzlovým bodem Čapkova literárního vývoje a nejvýraznějším raným dokladem zni-  
ternění.

Válečné klima stupňovalo Čapkovu citlivost sociální. Postavy žebraček a žebráků, nevěstek a vyděděnců, které zpochybňoval /s obdobnými typy v prózách/ stylově pro-

měnlivé na obrazech, kresbách a grafikách, ještě z části předcházejí poválečnou vlnu sociálního umění. Kolem poloviny dvacátých let vyvrcholil tuto tvorbu početnými zobrazeními baladických chlapů jako symbolu přetlaku sil ve společnosti, která jim musí být změněna, protože se neumí mravně vyrovnat se svými chudými. Nebylo to proletářské burcování, ale myslitelsky poctivá výzva k probojování lepšího stavu společnosti, vycházející však z aktuální situace jako dané. Čapkovi nescházela společenská bojovnost/to brzy potom prokázal ve fašistickém ohrožení/, ale byla zdrženlivá, vedená skepsí z nadměrné ceny budování lepšího lidství až na troskách světa nejprve bitvami zničeného /tak vyznívají i divadelní hry s funkčním zaměřením výzvy ke smířlivé realnosti: výtvarné motivy chlapců zpodobnil literárně v povídce Stín kapradiny, 1930./

V obširném horizontu Čapkova duchovního rozvoje se vyhraněně uplatnilo harmonizující úsilí o zmáhání protikladů. V jeho oblasti došly vyjádření i složky radostné, veselé, jistě podnícené také šťastným otcovstvím. Na obrazech se tak stalo převážně v krátkém období od sklonku dvacátých let, kdy je zaplnil světem jásavého dětství a venkova. Literárním pandánem jsou hravé prózy pro děti.

Ale čas pohody zůstal jen kratičký. Sotva vstoupil do třicátých let, zakalil se mu životní obzor čím dál prudčeji pociťovaným, kolektivně hrozivým nebezpečím. Na pozadí řady zvažněných, expresivně velkorysých obrazů cítíme tíseň z fašistického ohrožení světa. Proces intenzivní-

ho zvnitřnění literárního projevu, jež jsme shledali u próz Lelia, vyústil v vyslitelské pohroužení. Až polemicky se oddělil v Kulhavém poutníku /1936/ od beletristické dějovosti, s kosmickým zahleděním utkvěl těžkomyslně, ale statečně v jediném středu bezpečnosti - v důstojnosti individuálně lidského, nerozlučně spjatého s kolektivním. To je myslitelská základna. Ale mezi tím už začal kolektivní boj o základní lidské hodnoty. Čapek zaujal frontovou pozici novináře a zápasil slovem i břitkou karikaturní kresbou. Když zpupné násilí slavilo mnichovskou dohodou jeden z prvních triumfů, vybouřil svůj patetický protest ve velikém cyklu obrazů a kreseb Ohně a Touhy i v deníkových aforismech knihy Psáno do mraků /posmrtně 1947/.

Nakonec, fyzicky ničen, mravně vítězíci, zanechal potomkům básnický důkaz síly svého nepokořeného ducha.

#### Ze vzpomínek Josefa Pekárka

Bylo to v červenci roku 1942, když jsme se v Sachsenhausenu dozvěděli, že za námi přišel Josef Čapek z Buchenwaldu, kde byl vězněn již od roku 1939. Moje zvědavost byla nesmírná. Uvidím člověka-umělce, jež jsem si oblíbil pro jeho malířské a spisovatelské umění, aniž bych jej dříve znal jinak než z fotografií.

Čapek se v koncentráku sešel s Pražáky s vysokoškoláky z akce 17.listopad. S některými lidmi se stýkal rád, o některá přátelství nestál a dovedl rozpoznat charakter člověka - ostatně v táboře se to dalo poznat velmi brzy. Ale nás Ostraváky měl opravdu rád a zdravíval nás krátce po ostrav-

sku: „Ostraváci, jak se mate?“

Byl po různých zákrocích přidělen do malířské dílny jako Kunstmaler, kde tehdy již pracoval ostravský malíř Josef Dobeš a belgický malíř Mauquoy. Malý kumbálek velikosti 3 x 1,80, tzv. ateliér, v němž jmenovaní tři umělci malovali souse- dil s technickou kanceláří, v níž jsem pra- coval s technikem Eduardem Stravou. Počí- tal jsem tam spotřebu dřeva na holzli- stách a psal na psacím stroji.

Právě tam jsem se poznal osobně s Jo- sefem Čapkem a tam jsme se skamarádili, stal jsem se jeho osobním písařem. Bylo- li to jen trochu možné, navštívili jsme malíře v jejich ateliéru a pověděli jim poslední politické zprávy, které jsme se dovídali z elektrodílen. Čapek netrpělivě čekal obzvláště na zprávy z Moskvy a Lon- dýna, aby si udělal pravdivý obraz o sou- časně situaci. Často nám vypravoval něco ze svého života i z časů minulých a byly to příhody vážné i veselé, o které nebyla u něho nouze. Zpočátku maloval Čapek v ateliéru po svém, ale později museli malí- ři malovat pro esesáky podle předloh a přání různé alpské krajinky, kytice nebo portréty podle podobenek. Josefa takové ko- pírování příliš nebavilo, a proto maloval pomalu a s nechutí. Jednou mu esesák Bit- ner přinesl pohlednici chaty v alpské krajině, jenže Josef se na pohlednici ani nedíval a namaloval Teryho chatu v Ta- trách. Esesák zuřil, obraz zničil inkous- tovou tužkou a dotazem u ostatních malířů zjišťoval, zda je Čapek vůbec malíř.

Ten si raději na malé čtvrtky papíru kreslil figurální kompozice, ponejvíce

děti. Sedával na stoličce před štaflí tak, že měl kolena pod bradou a přemýšlel. Právě tenkrát udělal Dobeš tři kresby Čapka, aniž o tom Josef věděl. Jen při malém olejovém portrétu seděl modelem. Jednou prozradil, co namaluje, až se vrátí domů. Bude to pohled na koncentrák, ale místo baráků to budou rakve a nad nimi kráčí unavená smrt v uniformě esesáka.

Že by v táboře psal básně, o tom se nikdy ani slovem nezmínil, a proto nás velmi překvapilo, když nám jednou podal svazeček popsaných čtvrtek papíru s poznámkou: „Přečtete si to a povězte, zda vás to bude zajímat.“ Byla to první část básní z koncentračního tábora, které napsal zčásti v bunkru, kde byl sedm týdnů izolován, a některé již z tábora našeho. Četli jsme rukopisy s nesmírným zájmem. V básních byly škrty a Čapek je pak přepisoval načisto. Původní rukopisy daroval Dobešovi. V roce 1962 odevzdal Dobeš tyto originály básní jako vzácnou památku paní Jarmile Čapkové pro památník bratří Čapků ve Svatoňovicích.

A právě tyto básně mne s Josefem Čapkem tak sblížily, že jsem se ujal akce rozmnožovat básně v několika průklepech na psacím stroji, aby se básně dostaly z tábora ven, domů. Propisoval jsem je na německém psacím stroji v pěti průpisech. Originál básní a čtyři kopie jsem vracíval Čapkovi a pátou jsem si ponechával. Mám je dosud jako vzácnou památku.

Čapek malíř, spisovatel, básník a filosof vnímal lágrové dění mnohem citlivěji než my, ostatní vězni. Jednou dostal v balíku z domova skicák: „Co jim to jen napadlo posílat mi skicák, nikdy jsem o něj ne-

psal. „Skicák dal Dobešovi, který si jej prohlížel a mezi listy našel velkou podobenku hlavy děvčete. Dobeš ji vrátil Čapkovi. Josef se dívá na obraz a ptá se, kdo to asi je? „Asi tvoje dcera“, praví Dobeš. „Moje dcera Alenka? Ta přece nosí brejle. A tohle je nějaká slečna!“ Dlouho se díval na obraz, až se mu zarosily oči. A vznikla vzpomínka na dceru v básni „Mé dceři“, kde končí

Já nikdy jsem ti dosti neřekl, jak mám tě rád.

Pevné víry na návrat domů se nikdy nevzdával a vyjádřil to básní

..kdy temno nade vším se svírá  
a prokleta se zdá být všechno žití-  
-Ne, nikdy ne! I tehdy na dně srdce  
svítí

má stále ještě nepohaslá víra..

Bylo to nezlomné srdce. Stávali jsme na apelplaci dlouho, velmi dlouho. A když řádil severák a stát se muselo, třásli jsme se zimou, jektali zuby, klepali dřeváky oháněli se rukama a severák nám důkladně profukoval kostru. Z básně Vítr zní Čapкова slova

.. Však jestli větře proto vaneš,  
že ze světa chceš odměst všechno zlé,  
pak buď si uraganem! Pak jen duj a  
duj  
a nás tady nic nelituj.

Ale všechno končí, i útrapám musel být jednou konec. Dne 20.dubna 1945 vydali jsme se na pochod smrti. Josef Čapek s námi nešel. Z příkazu lágrového lékaře odejel s transportem do Bergen-Belsenu. Řadu let

snažili jsme se dovědět všichni, i jeho rodina, kdy přesně a za jakých okolností Josef Čapek v Bergen-Belsenu zahynul.

Přesně nikdo neví, ke a jak skončila ta smutná kapitola z časů za živa pohřbených.

### Josef Čapek očima mladých.

/Publikujeme se záměrem seznamovat s příspěvky mladých čapkovských badatelů/

V. Lahoda: Josef Čapek a kubismus

/Úryvek ze seminární práce, přednesené na katedře dějin umění filosofické fakulty UK 1975/.

Zabýváme-li se vztahem Čapek - kubismus, je vhodné uvědomit si, že český kubismus vůbec měl jinou polohu než kubismus ortodoxních vyznavačů Braqua, Picassa a Grise v Paříži. V podstatě jediný kubista tohoto druhu v Čechách byl Filla. Ostatní včetně Kubišty, Čapka, Špály a Procházky poznamenali více nebo méně kubismus osobní notou. Čeští kubisté v tomto smyslu se vesměs snažili o zrušení anonymní geometrizace analytického kubismu. Platí to o Kubištovi, Procházkovi i Špálovi. Není též náhodné, že právě v Čechách se kubismus stal téměř slohovou záležitostí, počínaje malířstvím a konče užitým uměním /V. Hofman, R. Stockar/. V pozadí uměleckých cílů této avantgardy byla stále hrozba eklektičnosti a epigonství. Tato generace se s ní však obdivuhodně vyrovnala.

S. K. Neumann vyjádřil zásadní otázku ve své studii „Kubism či aby bylo jasno“ v roce 1914. „Rozhodně nepovažují za nutné, aby se umělecké věci u nás soudi-

ly z hlediska picassovského dogmatu. A naši přísní napodobitelé Picassa mne docela nic nezajímají. Je-li již jednou kubismus u nás, a je dobře, že u nás je, pak musíme chtít jen jedno: český kubismus, český tvar nového umění, naše individuality." V těchto větách je naznačen základní problém celé avantgardy. V mnohém byla však skupina kolem bratří Čapků nespravedlivá k Fillovi. Ohlas Picassovy a Braquovy tvorby sice zdánlivě potlačil individualitu autora, přesto však jeho obrazy z let 1914-1917, převážně zátiší, jsou pozoruhodným zhodnoceným kubismu s reminiscencí na zátiší starých Holanďanů. Tato reminiscence nebyla náhodná. Věcnost-prvek, který se podle Filly projevoval právě u starých Holanďanů 17. století - tedy zdůraznění skutečnosti až do té míry, že působí magicky - se stává také důležitým pojmem v moderním umění. Filla píše: „Holanďané 17. století malovali, jako se malovalo tehdy celkem všude v Evropě, avšak lišili se tím, že malovali zátiší. To jinak znamená, že vedle běžného ducha té doby měli ještě ducha přihlížejícího k věcnosti, který jest tak vzácný ve vývoji myšlení moderního. Měli proti jiným ve větší míře dar sebezapření v požadavcích, spojený s přehnanou ctností nepřezíratí malé a všední. Touto svou vlastností mohli najít denně a v každou hodinu veškerou moudrost, vznešenost a krásu celého světa v nejbližších pohozených věcech." Nevyjadřují Fillova slova snahu o civilismus v moderním umění, kterou v literatuře u nás představoval např. Jiří Wolker /báseň Věci/?

Podívejme se na otázku věcnosti poněkud z širšího hlediska. Tato kategorie byla totiž

prakticky vypracována v Číně ve 13.století. Holá větévka nebo plod ovoce měly v sobě tolik konečné pravdy jako nejvelkolepější buddhistická kompozice. Byl to výsledek nového buddhistického učení Čchan /japonsky Zen/. Podle této filozofie je konečná moudrost obsažena ve všech aspektech přírody. Toto pojetí mělo přirozeně vliv i na umění. Pojem náhlého osvícení, s nímž buddhismus pracoval, vytvořil styl tušové malby, při níž umělec pracoval s neobyčejnou rychlostí a úsporností kresby. Analogie s Čínou se může zdát jen zdánlivě příliš dalekosáhlou a přitaženou, přehnanou. Bylo již řečeno, jaký vliv na Čapka měla čínská filozofie a totéž platí i o Fillovi. Stačí přečíst jeho knihu „O svobodě“. Filla mimo jiné napsal též v roce 1947 stať „Krajina čínského umění“, která odkazuje jeho neobyčejný a hluboký zájem o problémy orientálního umění. Píše v ní: „Umění čínské krajiny jest způsob odpersonalizování, tak jako jejich postoj filosofický.“ A není toto i cílem ortodoxního kubismu? A jinde opět uvádí: „V čínské malbě jde především o necelost, o neucelenost všech pocitů vědomí světa v jeho vybočenosti, nesymetričnosti a překvapivosti.“ Není to rovněž blízké kubismu? L. Hájek ukázal, že existuje duchovní analogie čínských mistrů školy sie-ji z počátku 20.století a evropské avantgardy. V čínské teorii umění je jednou z hlavních uměleckých zásad přirozenost, která je zřejmě odvozena z taoistické filozofie /krásné = přirozené/. Lao'c vyjádřil premisu není krásné, co není poctivé v kano-nické knize O cestě a její síle: „Poctivá řeč se nekrášlí, krásná řeč zase není po-

ctivá." V Číně existovala v širokém měřítku tradičně vysoká kultura vnímání uměleckého díla a souběžně s ní i značná náročnost na míru abstrakce v malířství, jež se udržovala proti náporu naturalismu téměř do poloviny tohoto století. Proto mohli hlavní představitelé školy sie-ji, jako Š'Tchao, zdůrazňovat, že podobnost je teprve v nepodobném podobna, nebo Sü Wei: „Co se týká těch, kteří se nepachtí za vnější podobností a ponechávají prázdno nedořečeného, takové já s radostí poznávám.“ Hejzlar ve své studii o mistru Čchi-Paj-š' píše: „Je zajímavé, jak jsou těmto a podobným úvahám čínských umělců blízké některé názory evropských moderních malířů, zejména Matisse, Picassa, /umění je lež, která nám dovoluje poznat pravdu/, Braqua, Kremličky, Filly, Špály. Shodnost myšlení není přirozeně náhodná. Jestli kdy měla umění Východu a Západu k sobě blízko, pak to bylo nejspíše v čínském směru sie-ji a v evropském poimpresionistickém malířství /Valodonová, Derain, Braque, Duffy, Matisse, Utrillo Rouault, Filla, Kubín L. Hájek/. Touha po oné podobnosti v nepodobném podobna je vlastně jádrem kubismu.

Podíváme-li se na některé kubistické obrazy Josefa Čapka, zjišťujeme zcela osobitou lyricickou notu, která je už vyjádřena v obrazech „Námořník“ z r.1913 a „Harmónikář“ z téhož roku. Vše nasvědčuje tomu, že se Čapek v podstatě nedostal k typickému analytickému kubismu pařížskému. Další postup naznačuje zlyričtění formy redukcí geometrických útvarů a zároveň zvýraznění vlastního účinku díla. Duch a duchovost vůbec - to jsou časté kategorie,

jichž Čapek užívá ve svých úvahách o umění: „Chtěl bych ve své malbě zachytiti ne dojem, nýbrž vysloviti svou povědomost, svou niternou zkušenost o věcech, to jest: to, čím mne dojalý a jak se ve mně uložily.“ Jinde potom píše: „Krása v umění. Není, nemůže-li býti nikde jinde než v duchové skutečnosti uměleckého výtvoru.“ Nebo: „Necítíte-li obraz jako duchovou událost, je pro vás lépe necho- dit do výstav a muzeí.“ Toto zduchovění vede Čapka až ke zvláštním obrazům, v nichž de- formuje tvar víceméně pouze plošně, využívá- je prvků expresionistických, kubistických i primitivizujících. Je to zvláště příznačné v obraze Dívčí hlava z r.1914, velice har- monického a krajně zjednodušeného. V těchto případech lze stěží hovořit o kubismu. Ča- pek si vytváří jakési vlastní samoznaky, šifry, které jsou výsledkem maximálního zjednodušení. Tato cesta vede přes expresiv- ně laděná díla /Úzkost, 1915/ až k jakémusi syntetickému pojetí, až k elementární výra- zovosti plošného znaku /Námořníci, Sedící žena, 1917/. Tato snaha po zjednodušování cí- lí v polovině desátých let k vyvrcholení v zajímavé sérii hlav /případně polopostav/, jež se už zcela vymyká kubistickému tvaro- sloví Hlava z r.1915 s kloboukem ukazuje základní odlišnosti od kubismu, který byl snad podnětem.

Existuje domněnka, že tuto sérii obrazů, která doposud nebyla stylově zařazena, by by- lo možno zařadit pod pojem novoklasicismu. Ale to už je nová kapitola v Čapkově vývo- jí.

Redakční poznámka: Pro vývoj Čapkova kubi- smu od analytičnosti k blokovitému zjedno-

dušování byl význačný také jeho obdiv ke spontánní sumárnosti plastiky černošských primitivů, o němž se autor zmiňuje na jiném, zde nezařazeném místě své práce.

G. Erhart: Několik poznámek k literárnímu expresionismu J. Čapka

Ono podivně horečnaté a krátké období mezi léty 1910-1920 nazvané expresionismem a prohlášené později německým nacismem za „entartete Kunst“ přitahuje dnes stále větší měrou zájem a pozornost odborných znalců umění i kulturní veřejnosti.

Literární expresionismus /na rozdíl od výtvarného/ nezanechal ve tvorbě našich autorů výraznější stopy. Byl záležitostí v rozhodující míře pouze německo-rakouskou, a je proto tím zajímavější nacházet jeho řídké ohlasy i v našich zemích.

Ze spisovatelů, kteří stáli v jeho blízkosti, ať již máme na mysli raná díla Ladislava Klímy, Richarda Weinera, Jiřího Mahena nebo Františka Halase, zaujímá Josef Čapek rozhodně postavení dominantní. Jeho první samostatně napsané povídkové soubory Lelio z let 1914-1916 /vytištěno 1917/ a Pro delfína z let 1917 až 1923 /vytištěno 1923/ jsou toho dokladem.

Při pohledu na Čapkovy uvedené povídkové soubory, které patřily vždy mezi jedny z nejkultivovanějších a nejsložitějších v české literární produkci, se nejprve zastavíme u jejich vnější inspirace. Sám jejich vznik - léta 1914-1923 - zde mluví jednoznačně: v á l k a!

Na první zběžný pohled by se však toto

tvrzení mohlo zdát paradoxní. Jediná ze čtrnácti povídek obou knížek se ani v jediné větě nebo slově o válce nezmiňuje, nikde nelze nalézt sebemenší válečnou tematiku. Nenechme se však mýlit. Čapek skutečně nezobrazuje a nepředvádí nikde vnějškové scény válečných vřav, nikde nehovoří o průběhu bitev, o odvážných ztečích, o zoufalé obraně bunkrů, ani o utrpení raněných a umírajících v poli nebo lazaretech. Dokonce se zdá, jako by povídky ani nějaký jasně viditelný obsah neměly. Postavy jsou anonymní, čas a místo děje většinou blíže neurčené, vágní. A přece! – Téměř z každé věty je cítit tíseň, hrůzu, a strach z něčeho, co jako by se autor bál konkrétněji nazvat, co jej však nesnesitelněji mučí a enervuje. Je to přízrak hrůzného apokalyptického jezdce Milkhamy, přízrak války!!

„Ta hynoucí tvář je tvá; utrpení ji označilo a na čelo její položilo stín křivd, dosud nesplacených. Její rty jsou zvadlé zlo a zkaženost, a víčka jsou sklopena, protože není již na světě ničeho, na co by tyto oči chtěly pohleděti. Naposled, znovu a nadarmo vracející se pohnutí! Úzkost svrchovaná a bezpříčinná dloužila tuto ubohou duši ode všech radostí bytí a unesla ji, bezmocnou, plačící palčivou trýzní a rozeznělou jediným tónem nezadržitelné bolesti, do středu nicoty. Vše, co žiješ, je bázeň a zjitření, a již nemáš ničeho svého...“

Psaní je za takového duševního stavu patrně jediný ventil, který může, alespoň částečně, vyrovnat tlak. Autor píše, aby unikl svým myšlenkám, tvoří ze zoufalství, z pochybování, tušení, temnot, z pohrdá-

ní nad selhavším lidským rozumem a intelektem, který byl neschopen zamezit rozpoutání zla. Není proto divu, že jako protiváhu staví sen a hledá únik ve sférách transcendentna.

Ke složitým psychickým představám, roztržštěným obsahům a myšlenkovým peripetiím, ztěžujícím jasnost orientace, a postrádajícím logikou určovaný směr, autor hledal /nebo bezděčně našel? / pak i adekvátní formu.

Expresionistický charakter povídek můžeme sledovat v několika rovinách, které složeny, dávají právo na toto označení všeobecně. Všimněme si několika nejcharakterističtějších faktů a to v povídce Syn zla /ze sbírky Lelio/, jedné z nejsuggestivnějších a zajisté nejodvážnějších, pokud jde o autorův hluboký ponor na dno zoufající si lidské duše.

„Vyňal si z hrudi vlastní žebra a nahradil jimi roztržštěné lodní žebroví. Obnažený kýl pobil svými vytrhanými nehty a na místě zlomeného stěžně vztyčil svou vlastní stehenní kost. Zhotovil nové kormidlo z křížové kosti a stáhl si kůži z těla, rozpjal ji na stěžně náhradou za urvané plachty...”

„Mé bytí se dokáže zlem; nakreslím je do ničemného obličeje lidství skvrnou tak lepkavou, že mé nepřátelské příslušenství k vám bude na ni označeno trvalým památníkem, jámou troudu nejčernějšího, kterou sotva kdy oděje milosrdná vegetace kopřiv a bodláčí...”

Citované dva úryvky hovoří ve výmluvné hyperbole o expresionistickém naturalismu fyzických bolestí, které spolu s hmatatelnou a všude vyzařující psychickou trýzní

umožňují křečovitost povídky až na samu hranici únosnosti. Misanthropická brutalita odpuzuje, avšak zároveň probouzí i lítost. Nad obětí i jejím trýznitelem, neboť v této povídce trpí oba. Oběť mukami, jak řečeno fyzického rázu; vrah mukami psychickými, které mohou být /za jistých okolností/ i daleko intenzivnější. Je možno říci, že zde jde o jakýsi sado-masochismus specifického ražení, kdy mučitel „slastně trpí“, že vraždí svou oběť. Z hlediska transcendentální universální lásky k lidstvu /chápáno po lautrémontovsku/ jde o transfér bolesti z oběti na jejího trýznitele, kterému se tak dostává jakési očistné katarze v nadglobálních dimenzích. Bezděky zde napadnou slova již zmiňovaného filosofa Ladislava Klímy: „Misanthrop je největší průkopník lásky k lidem.“ A v jiné širší souvislosti i charakteristiky polozapomenutého německého expresionisty K. Edschmida na adresu celého hnutí: „Expresionisté došli - proti atomické roztržitosti impresionistů - k všeobjímajícímu pocitu světa.“

I když nebudeme již dnes zcela souhlasit bez výhrad se všemi názory Vítězslava Nezvala, především s jeho poněkud násilným zakomponováním těchto Čapkových povídek mezi předchůdce surrealismu, a nebudeme tak vehementně zdůrazňovat pouze „čirou imaginaci“, která je stvořila, nemůžeme nesouhlasit s tím, že i fantasmie zde zahrála roli velmi významnou. Přetavila po svém skvělou literární formou reálnou tvář válečných utrpení a běd, dala výraz autorovu odporu ke všemu, co přináší utrpení, zmar a smrt; i když by se mohlo při povrchním pohledu zdát, že naopak se autor někde se zlem ztotožňuje. Smrt není zde již „velká

utěšitelka", jak tomu bylo v některých juvenilních prózách, kde si s její představou autoři mnohdy tak lehkomyšlně pohrávali. Zde jest příliš konkrétní, a jenom proto, že je tak bezprostředně blízko, „zaklíná“ ji Čapek do složitých symbolů a šifer.

Pokusili jsme se velmi stručně naznačit několik nejvýznamnějších bodů v dnes bohužel nezaslouženě opomíjených prvních prózách Josefa Čapka a doufáme, že alespoň trochu pomohou přiblížit význam a podíl Čapkův na formování jednoho z nejvýznamnějších uměleckých směrů začátku tohoto století v naší zemi. Byl opravdu jediný z mála našich autorů, kteří využili inspirujících formálních podnětů tohoto hnutí k podtržení a zvýraznění svých pocitů a umocnění obsahu svých děl těmito těžko zvládnutelnými, o to však účinněji působícími prostředky.

—

Redakční poznámka: Autor obhájil diplomní práci Pokrokový odkaz Josefa Čapka na filosofické fakultě UK na podzim 1975 - Ke vztahu německého a českého expresionismu stojí za zmínku, že novější německé literárněhistorické práce nejen registrují, ale i kladně kvalifikují podnětnost tehdejší nové české literatury pro formující se expresionismus. Např. specialista v oblasti expresionismu P. Raabe formuluje v úvodu k reprintu /Stuttgart 1961/ expresionistické berlínské revue Die Aktion: „die neue tschechische Literatur, die stark auf den

Expresionismus wirkte . . ." - K citátu z úvodní prózy Lelia /"Ta hynoucí tvář je tvá . . ."/ je třeba poznamenat, že tento text vznikl ještě nedlouho před vypuknutím války, motivován do značné míry Čapkovou osobní citovou tísní. Předzvěst obecné trýzně válečné je jím ovšem předznamenána.

## II. ZPRÁVY Z ČINNOSTI SBČ - OHLASY

V příštím roce zamýšlí SBČ uspořádat zájezd na Strž nebo do M. Svatoňovic. Jestliže se nám přihlásí dost účastníků, mohli bychom podniknout oba zájezdy.

Po vzpomínkové večeru k nedožitým 75. narozeninám národní umělkyně O. Schein-pflugové, který se konal 2. prosince, připravujeme večer Trapných povídek a večer národního umělce F. Langra k 90. výročí jeho narození.

V olomouckém Divadle hudby se 16.3. 1997 konal večer k 90. výročí narození Josefa Čapka . Pořad připravil dr. J. Malina.

Retrospektivní výstava Josefa Čapka /viz Zpravodaj č.1, s. 11-12/ byla z technických důvodů přesunuta na r. 1978. Její první část - obrazy a kresby - uvidíme v Jízdárně Pražského hradu. Na tuto výstavu naváže r. 1979 expozice Čapkova grafického díla v paláci Kinských.

Stromy a děti, ptáci a motýli, jak je známe z dětských kreseb Josefa Čapka, ožili kdysi na dekoračním textilu, který podle Čapkových námětů vyrobila hradecká firma TIBA v několika barevných obdobích. Ve Vinohradských domovech obou bratří jsou uchovány

Staré a mnohým praním prořídle kretony,  
na nichž se tak živě honí klouček s psíkem  
podvratákem a holčičky lezou po stromech.

Společnost bratří Čapků žije a pracuje  
30 let. Další číslo Zpravodaje bude věno-  
váno tomuto jubileu.

Ke š. č. Zpravodaje jsme pro členy,  
kteří včas zaplatili členské příspěvky,  
přiložili zdarma publikaci Hostitel ze  
Strže.

---

Zpravodaj SBČ, 4. číslo, prosinec 1977  
Neprodejný výtisk - jen pro vnitřní potřebu  
Společnosti bratří Čapků. Z pověření výboru  
SBČ redigují K. Čechák, J. Opelík, J. Raitma-  
nová-Scheinpflugová, J. Slavík, J. Šetlík.  
Zpravodaj je rozesílán podle potřeby a  
technických možností.

Adresa Společnosti: Poštovní schránka 284,  
hlavní pošta, Jindřišská 14, 110 00 Praha 1.  
Účet u Státní banky čs. Praha 1, č. 11-3001-  
8, běžný účet č. 909 542 České státní spo-  
řitelny, městská pobočka Václavské nám. 42,  
110 03 Praha 1.