

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

MARIE BENETKOVÁ

IV. ročník – prezenční studium

Obor: Česká filologie

**ANALÝZA LITERÁRNĚKRITICKÉ A
LITERÁRNĚHISTORICKÉ RECEPCE ČAPKOVY „NOETICKÉ
TRILOGIE“**

Magisterská diplomová práce

**ANALYSIS OF LITERARY CRITICAL AND LITERARY HISTORICAL
RECEPTION OF „EPISTEMIC TRILOGY“ OF KAREL ČAPEK**
Masters diploma work

Vedoucí práce: **Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.**

OLOMOUC 2012

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci zpracovala samostatně pod vedením Mgr. Jiřího Hrabala, Ph.D., že jsem uvedla všechny použité literární a odborné zdroje a že jsem dodržovala zásady vědecké etiky.

V Olomouci dne 14. prosince 2012

.....

Děkuji Mgr. Jiřímu Hrabalovi, Ph.D. za odborné vedení mé magisterské diplomové práce,
za jeho cenné rady i konstruktivní kritiku.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Romány „noetické trilogie“ jakožto „otevřené struktury“	8
3. Absence lineární narace jako nedostatek noetických románů Čapkovy trilogie a její vliv na hodnocení soudobých kritiků	11
3.1. Hledání autorova příklonu k některé z postav.....	11
3.2. Objektivní východisko a jeho relativizování ze strany autora	18
3.3. Sounáležitost autora s některou z postav na základě autorovy biografie či na základě „stejných pocitů“	23
4. Potlačení lineárnosti starých románů jakožto „hlavní hrdina“ a pozitivně hodnocený rys Čapkovy trilogie.....	33
5. „Nadřazenost“ některého z hlasů postav jako základ k interpretacím souvislosti dalšího Čapkova díla.....	37
6. Čapkův Doslov a jeho role v interpretacích recenzentů trilogie	43
Závěr	47
Anotace	48
Seznam použité literatury a pramenů	49
Chronologický seznam národních literárněkritických a literárněhistorických prací zabývajících se noetickou trilogií.....	49
Příloha č. 2 – Povětroň (Jednomu čtenáři)	52
Příloha č. 3 – Doslov k románové trilogii (Co jsem chtěl říci).....	54

1. Úvod

Čapkova „noetická trilogie“ byla už od svého vzniku předmětem živého zájmu literárních kritiků a teoretiků a pokusy o její interpretaci neustaly po celou dobu její bezmála osmdesátileté existence.

Její nejen na svou dobu složitá a neobvyklá struktura provokuje a přímo vyzývá k tomu, aby byla analyzována, vykládána, hodnocena. Už jen nepřehledné množství témat a motivů, kterými se trilogie zabývá a které je možné v ní odhalit, užití několika vyprávěcích na ploše jednotlivých románů a v neposlední řadě perspektivistická kompozice, která boří tradiční románovou formu ve snaze o komplexnější poznání skutečnosti, zasluhují pozornost literárních odborníků. Skutečnost, že jejich zájem o trilogii trvá dodnes, svědčí o tom, že rejstřík úhlů, ze kterých je možné na toto dílo pohlížet a zkoumat jej, se ještě zdaleka nevyčerpal.

Záměrem této práce je sledovat vývoj a specifika národní literárněkritické a literárněhistorické recepce Čapkovy „noetické trilogie“ od jejího vzniku až po současnost. Recepce je v tomto textu míněno chápání literatury v domácím (národním) rámci a celkové přijímání literární produkce vlastním národním společenstvím.

Úhly pohledů, z jakých budeme nahlížet materiál naší analýzy (recenze a odborné stati), nejsou zdaleka vyčerpávající. Motivů a témat, kterými se jednotliví teoretici při rozboření trilogie zabývali, je nepřehledné množství, jelikož sama trilogie jich nepřehledné množství nabízí. Rozhodli jsme se zaměřit na několik vybraných, které spolu souvisejí a které se nám při bližším zkoumání sebraného materiálu zdály být nejzásadnějšími už jen proto, že se k nim vracelo hned několik badatelů a recenzentů v průběhu doby.

Prvním takovým bodem je názor a hodnocení autorů recenzí mnohohlasnosti a „otevřené struktury“ Čapkových románů. Budeme sledovat především, to jak se s tímto v době vzniku trilogie „novým postupem“ vypořádávají soudobí kritici a zda existuje nějaký společný rys jejich interpretací a následného hodnocení. Stejně tak budeme rozebírat i recenze a studie autorů mladších, kteří se mnohohlasností románů trilogie také zabývají. Budeme se snažit vysledovat mezi nimi nějaký vztah či rozpor, který by byl dán obdobím jejich vzniku.

Budeme si všimnout prostředků, kterými se interpreti snaží mnohohlasnost vysvětlit a o které opírají své následné hodnocení. Inspirací nám přitom bude text Jakuba Češky, který se zabývá právě trilogií jako otevřenou strukturou a snahami některých interpretů o její přiblížení lineární formě románů.

Na závěr doplníme text diplomové práce analýzou Doslovu, kterým Čapek svázal své tři romány v jeden celek, a ve kterém podal svůj autorský záměr, a tím, jak tento jeho počín ovlivnil interpretace či reinterpretace trilogie.

2. Romány „noetické trilogie“ jakožto „otevřené struktury“

„Básnictví není pastorace, nýbrž hledání a objevování. Básník není učitel, ale jak říkala antika, vates. Jeho dílo je vidění věcí, jež jiní lidé možná budou vidět po něm. [...] Básník spolutvoří svět, v němž lidé žijí; nedává jim pouček, ale rozšiřuje a naplňuje obsahem jejich skutečnost.“¹

Problematiku, kterou popisuje název této kapitoly, nastiňuje ve své stati „Čapkovo hledání Boha, nebo literatura?“² literární teoretik Jakub Češka. Podnětem k sepsání studie bylo Čaškovi nejnovější vydání Čapkovy trilogie z roku 1998 s doslovem Jiřího Holého. Právě tomu, jako jednomu z řady „metadoslovů“ (tak Češka nazývá všechny doslovy, které jsou tradičně na závěr trilogie připojovány ještě za samotný Doslov Čapkův), se Češka ve svém textu věnuje podrobněji. Stejně jako Čapek ve svém Doslovu podává instrukce čtenáři, jak trilogii číst a chápat, tak tyto instrukce podávají také zmíněné metadoslovy, které se však na rozdíl od Čapkova textu jakožto tradiční a pevné součásti souhrnných vydání trilogie mění od publikace k publikaci. To je dáno jednak faktem, že autorem metadoslovů je pokaždé někdo jiný (Řezáč, Cigánek, Klíma, Opelík, Buriánek, Holý), jednak i dobou, ve které je každé z vydání publikováno (poprvé vyšla trilogie vcelku i s Čapkovým Doslovem roku 1956).

Češka nazývá noetické romány Karla Čapka „otevřenými strukturami“, což vysvětluje Čapkovým dynamickým pojmáním „veličin, jakými jsou mravnost, pravda, estetická hodnota atd.“³, na rozdíl od jiných spisovatelů, kteří tyto veličiny pojmají jako statické, neměnné: „Hodnoty nejsou tím, co vždy máme po ruce, ale tím, k čemu směřujeme. Čapek pojmá tyto hodnoty jako nezpředmětnitelné veličiny. Pojetí dynamických veličin mu umožní, aby nevkouzl do dvojakého pojetí světa a aby se nestal kazatelem hodnot. Stabilní měřítko je předmětem sporu, neboť není-li čitelný jeho tvůrce, nevidíme, do jaké hry vstupujeme. Užitím stabilního měřítka se zříkáme odpovědnosti, neboť je něčím vnějším.“⁴ Zřeknutí se odpovědnosti pak vede podle Češky k situaci, kdy čtenář podléhá „zjednodušeným reduktivním tvrzením“ a „literárním typům“, což z něj dělá, metaforicky řečeno, „románovou postavu“. „Jako románové postavy zapomeneme vnímat svět jako otevřenou strukturu, která

¹ ČAPEK, K.: „Literatura a mravnost“ (Přítomnost, květen) in *O umění a kultuře III*, s. 462.

² Češka, J.: „Čapkovo hledání Boha, nebo literatura?“, in *Tvar (příloha Tvary)*, 18,19/1999.

³ Ibid: 15.

⁴ Ibid: 15–16.

od nás vyžaduje aktivitu v podobě odpovědi na proměňující se horizont našeho života, rezignujeme na otevřenost světa, kterému přestaneme odpovídat.“⁵

K vysvětlení Čapkova dynamického pojetí hodnot si bere na pomoc jeho stať „Literatura a mravnost“, ve které polemizuje s Rádlovým pojetím literatury a jeho představou básníka jako „slušného člena společnosti“ podléhajícího všem jejím závazkům.⁶ Čapek oponuje, když o „závazcích společnosti“ a „společnosti“ jako takové mluví jako o „zvyklostech a konvencích, předsudcích a módě, frázích pověry, lžích a pokrytectvích, šablonách a přežitých normách, nedostatecích rozumových a citových“.⁷ Literatura (a filozofie) pak proti této společnosti často revoltuje, čímž společnost vytrhává z jejího „z pohodlnění“, a není tak odpovědná závazkům společnosti, nýbrž sama sobě a své „opravdovosti“. „Koncept umění jako absolutního prostoru, který nepodléhá vnějším kritériím“ a „otevřený postoj ke skutečnosti“, „umění jako dynamický pohyb od řádu k jeho destrukci, od uměleckého kánonu k novému uměleckému dílu, na které nemůžeme uplatnit kritéria stávajícího kánonu, a z jehož perspektivy se stávající kánon (se všemi kritérii) ukazuje jako klišé,“⁸ takový výklad umění destiluje Češka z Čapkových statí a esejů a nelze než s ním souhlasit.

Konec konců nechme mluvit Čapka samotného. Co jiného vlastně znamenají slova Čapkova dopisu „Jednomu čtenáři“, obhajobě jeho *Povětroně*?⁹ Čapek se zde snaží odpovědět na otázku jednoho čtenáře „co jste vlastně chtěl říci svou povídkou *Povětroně*“. Jak už svou odpověď sám Čapek uvádí, odpovídá na tuto otázku „s jistými rozpaky, neboť každé vysvětlení je zároveň zjednodušení“ a protože si myslí, „že původ a smysl žádné knihy není dostatečně vysvětlen tím, co autor **chtěl říci**“.¹⁰

„Vemte si kterýkoliv poctivý román; autor vám vypravuje, co se dalo s jeho hrdinou a co se odehrávalo v něm; vy mu to ovšem věříte, neboť autor to musí vědět lip. Přijmete s plnou důvěrou, co vám řekne o jeho životě, charakteru a vlastnostech; vezmete za své autorovo mínění o osobách románu. Ten, koho vylíčí jako dobrého, je i pro vás dobrý; koho vykreslí jako nízkého a špatného chlapa, je i pro vás nízký a špatný. Zdá se, že čteme

⁵ Ibid: 16.

⁶ Češka přebírá Rádlovu citaci z Čapkovy stati – ČAPEK, K.: „Literatura a mravnost“ (Přítomnost, květen) in *O umění a kultuře III*, s. 459.

⁷ Ibid: 16 (citováno z Čapkovy stati s. 459)

⁸ Ibid: 17.

⁹ Jak uvádí ve vysvětlivkách Miroslav Halík, vydavatel *Poznámek o tvorbě*, kde byl tento dopis publikován, jedná se o rukopis z autorovy pozůstalosti a nebylo možné zjistit, zda byl dopis svému adresátovi odeslán. Halík jej našel teprve po roce 1950.

¹⁰ Poznámky o tvorbě 1959: 102.

z velké části proto, abychom ukojili svou potřebu věření. Román nám přináší jisté pohodlí a odpočinek: můžeme prostě přijímat, co se nám říká, aniž bychom se znepokojovali nějakými otázkami a pochybnostmi. [...] Chceme, aby nám autor předestřel nepochybnou, do posledního puntíku platnou skutečnost; ať nám řekne, co je dobré a špatné, co je sympatické nebo antipatické, a my to přijmeme.

Ale to se netýká jenom knížek. Jak známo, nečteme jenom romány, nýbrž na příklad také noviny; a nečteme jenom očima, nýbrž i ušima. V těch všech případech nás až příliš často ovládá potřeba prostě přijímat, co se nám říká: přijímat skutečnost, jak je nám vylíčena; přijímat stanoviska, hodnoty a sympatie. Život je těžký, i chceme si udělat pohodlí aspoň v oblasti myšlení. **Skutečnost je strašně složitá, i budiž nám podán její zjednodušený obraz. Nechceme trpět nejistotou a otázkami, jak to vlastně je. Ukažte nám věci jenom z jedné strany, aby nás nemátly jejich druhé strany a jejich rub. To je zhruba noetický stav, ve kterém žijeme.**¹¹ (zvýraznila M. B.)

Dál pokračuje Čapkova odpověď jeho závěrečným prohlášením a jeho odmítnutím začít „kázat“, proč on sám je „s jistou hrůzou proti tomuto stavu myslí“¹². Jak zdůrazňuje, mluví zde pouze „o svých povídkách“ (*Hordubal* a *Povětroň*), které se zabírají poznáváním skutečnosti, a přiznává, že toto téma ještě nevyčerpal.

Lépe snad charakter narace prvních dvou „povídek“ své trilogie nemohl vystihnout – obě nabízejí hned několik perspektiv na tu samou skutečnost a ani o jedné z nich, troufám si říci, nelze s určitostí prohlásit, že je snad právoplatnější než perspektivy ostatní (pokud tyto perspektivy porovnáváme z hlediska jejich vztahu k poznávané vnější skutečnosti; pokud by byl náš úhel pohledu dán jejich schopností podat co nejméně zkreslený obraz hrdiny příběhu, jeho povahy a jeho života, museli bychom jim přiznat jistou hierarchii, co se týče románu o Hordubalovi; k tomuto tématu se v následujícím textu ještě vrátíme).

Proto budiž slova samotného autora trilogie (ať už z úvodního motta či z citovaného dopisu) východiskem následujících kapitol, ve kterých se budeme snažit poukázat na společné rysy některých recenzí a studií plynoucích z marného hledání či domnělého nalezení Čapkovy perspektivy jakožto východiska hodnocení autorů těchto „posudků“ a interpretací.

¹¹ Ibid: 102–103. (Kompletní znění textu viz Příloha č. 2 této diplomové práce.)

¹² Ibid: 103.

3. Absence lineární narace jako nedostatek noetických románů Čapkovy trilogie a její vliv na hodnocení soudobých kritiků

Jak bylo řečeno v kapitole předcházející, romány Čapkovy „noetické trilogie“ mají povahu takzvaných „otevřených struktur“ (pro další výklad si tento termín Jakuba Češky vypůjčíme). Odlišují se svým charakterem od románové tvorby dosavadní – nový románový tvar má podobu mnohohlasu, nabízí z několika rovin několikerý pohled na skutečnost, zatímco romány staré „lineární formy“ vyprávěly příběh z jedné perspektivy, pouze prostřednictvím jednoho vypravěčského hlasu se čtenář seznamoval s podobou fikčního světa, s charakterem a vlastnostmi fikčních postav. Zatímco romány lineárního vyprávění vyžadovaly pouze poněkud pasivní čtenářovo přijímání předkládaných skutečností fiktivního světa, „mnohohlasné romány“ vyvolávají nepokoj, otázky a čtenářovu aktivitu.

Nepokoj nastal i v řadách soudobých recenzentů, a to zejména po vydání prvního románu trilogie *Hordubal*. Právě ten si krátce po svém uveřejnění vysloužil ze všech dílů trilogie asi nejostřejší kritiku literárních arbitrů. S nepochopením se setkala právě jeho „mnohohlasná“ struktura složená ze tří „nesourodých“ částí (většina kritiků vnímala jako nesourodé především spojení dílu prvního s dvěma díly následujícími). Pozitivnějšího přijetí (ba dokonce nadšení) se dočkal až *Povětroň*.

Z bližší analýzy těchto kritických textů jasně vyplývá potřeba recenzentů (interpretů) nějakého znaku lineárnosti, který by bylo možné v díle nalézt, o který by se bylo možné opřít; nějakou jistotu, pomocí které by, řečeno Čapkovými slovy, „ukojili svou potřebu věření“. Způsobů, jakými odhalit tuto jistotu či „gesto“, kterým by čtenáři autor (jakožto tvůrce onoho fiktivního světa, který čtenář posuzuje) naznačil, k čemu se přiklání a čemu má tedy čtenář věřit, užívají recenzenti hned několik. V následujících podkapitolách se je pokusíme odhalit, popsat a roztřídit.

3.1. Hledání autorova příklonu k některé z postav

Jedním z nedostatků *Hordubala* je podle **F. X Šaldy** absence „básníkovy soudu“. Podle něj je právě ten nepostradatelnou součástí díla, která však v Čapkově románu chybí. Šalda vychází ze samotného textu románu a zpočátku ve své recenzi uvažuje o totožnosti názoru starého a laskavého Gelnaje na řešení Hordubalovy vraždy¹³ s Čapkovým míněním: „Je tohle to názor

¹³ „Takže ta vražda byla zbytečná; a Gelnaj míní, aby se řeklo, že zemřel zápalem plic. Aspoň se tím nikomu neublíží; aspoň dítě, které se narodí za pár měsíců Polaně, bude mít otce a matku.“ (Šalda 1978: 244–245; původně 12. 3. 1933)

autorův? Mluví z Gelnaje autor?¹⁴ Sám pak konstatuje, že to je ale tvrzení nejisté a konec konců nijak nepodložené samotným textem knihy, ve kterém se k tomu autor nikde „nepřiznává“. Absenci jasného Čapkova příklonu k některé z postav příběhu pak hodnotí jako projev autorovy nejistoty nebo indiferentnosti, ve kterou se zvrhla snaha o objektivnost a která se projevuje zejména v závěru Čapkova románu: „Chtěl být objektivní? Chtěl se rozdělit mezi všechny své figury? Vtělit se do Gelnaje i do Biegla, do Polany i do Štěpána? Rozumí se, že autor musí být práv všem svým figurám, než je začne soudit; ale i na ten soud čekáme, i on patří k povinnosti básníkově“¹⁵.

Pro Šaldu je tedy chybějící „jistota“ v podobě jasně vyjádřeného básnického soudu jednoznačným záporem, který snižuje hodnotu díla. Co má být ale přesně oním básnickým soudem? Jak ho Šalda chápe? „Soud básnický to je něco jiného, to má být něco víc, mnohem víc než pouhý soud světský nebo dokonce soud úřední“¹⁶, doplňuje Šalda o řádku dále.

Z výše naznačených Šaldových slov tedy vyplývá, že neztotožňuje „básnický soud“ s rozuzlením, které nakonec nabízí rozsudek soudu a tedy samotný závěr autorova románu. Tyto dva „soudy“ vnímá jako neslučitelné. Dále můžeme vyvodit, že očekává v díle jasně čitelný autorův názor na situaci zachycenou v románu a potažmo na jeho fikční svět. Tento názor pak podle všeho pro Šaldu znamená autorův příklon k některé z postav či k „názoru“ některé z nich a k tomu by se, podle něj, měl autor v textu „přiznat“. Co však Šalda míní oním „přiznáním“ a jakou by mělo mít v textu podobu, to už ve své recenzi blíže nespecifikuje.

Šaldova recenze se setkala po letech s podivem některých mladších teoretiků nad tím, jak je možné, že kritik jeho formátu neodhalil Čapkův záměr. On sám však později ve svých člancích „Nejnovější krásná próza česká“ a „Hromádka moderní české beletrie“, ve kterých se kromě jiných českých soudobých děl věnuje také *Povětroni a Obyčejnému životu* (příčemž v té době je mu již známý Čapkův záměr spojit tyto dva romány s *Hordubalem* v trilogii¹⁷), projevuje daleko větší pochopení pro trojí výklad jedné skutečnosti tak, jak je podán v *Povětroni*, a pro „rozložení a zrelativizování“ staré románové formy, které Čapkovi pomáhá „obejmout skutečnost“ také v *Obyčejném životě*.

Po přehlídce „moderní české beletrie“ a „nejnovější krásné prózy české, kterou čtenářům svých článků předkládá a ve které figurují právě Čapkův *Povětrůň* a *Obyčejný život*, dochází Šalda k shrnutí, „že naivní objektivný realism je na ústupu“, že „skutečnost není dána

¹⁴ Šalda 1978: 245 (původně 12. 3. 1933)

¹⁵ Ibid: 245.

¹⁶ Ibid: 245.

¹⁷ „Je to trilogie o mnohoznačnosti a mnohosmyslnosti toho, čemu se říká lidská skutečnost a lidský život. A hledá se tu vedle jiného nějaká kotva bezpečnosti v tom moři zmítaných lidských snah a vůlí, v té vši chaotické mnohosměrnosti, a, charakteristické pro Čapka, nachází se jen v okolí srdce a citu.“ Šalda 1991: 296.

dnešnímu romanopisci jako předmětná konstanta, která se okresluje, popisuje, vypočítává“ a že se stává „básnickým problémem“.¹⁸ Již ne o sdělení, ale „o poznání nám jde především, i když to **poznání bude místy nejasné nebo přímo nesdělitelné** (zvýraznila M. B.)“.¹⁹ Jak blízko Čapkově interpretaci vlastního záměru tato slova zní a jak odporují charakteru románů lineární formy.

Mohlo by se zdát, že od Šaldovy recenze *Hordubala* došlo k jakémusi posunu v jeho kritickém hodnocení. Nezní snad Šaldova slova v rozporu s jeho požadavkem čitelného „básnického soudu“, kterým by dal autor, jakožto tvůrce fikčního světa románu, za pravdu názoru některé ze svých postav a tím některé z předložených pravd a názorů na skutečnost zaznamenanou ve fikčním světě? A není tedy v důsledku pro Šaldu „básnický soud“ něco, co nabízely právě romány staré lineární formy podávající skutečnost jen z jednoho nezvratného vypravěčova úhlu a tedy s jasným a čitelným autorovým názorem na jím vytvořený fikční svět?

Zdá se ale, že se Šalda požadavku na jakési autorovo gesto, kterým by vyjádřil svůj názor či se přiklonil k některé z jím nastíněných perspektiv, přeci jen zcela nevzdává, když vykládá explicit *Povětroně*²⁰ tak, že právě třetí básníkův výklad „je potvrzen objektivně stručnou depeší: byl to Kubánek a na Kubu položil právě děj jeho života třetí vyprávěč, který ve své povídce šel za svou touhou po exotických krajích“.²¹

Stejně jako Šalda vysvětluje vyznění závěru také **Arne Nováka**, když ve své recenzi srovnává *Hordubala* s právě vydaným *Povětroněm*, a jak se nakonec ukáže, právě tato interpretace má v důsledku vliv i na Novákovo hodnocení obou děl.

Jak Novák píše, „v druhé, méně zdařilé půlce *Hordubala* jsme byli svědky, kterak Čapkův relativismus uznával několikrát řešení téhož problému, přednášel všecka vedle sebe a nerozhodoval se pro žádné; vyznám otevřeně, že tím značně oslabil přesvědčivost díla a jeho osudové náplně“.²² Oproti tomu v *Povětroně* klade podle něj Čapek důraz na part básníka, čímž se k němu přiklání.

Už kvůli odlišnému rozsahu a formě vyprávění bylo by, jak říká Novák, „omylem, kdyby povídka poetova byla stavěna zcela souřadně vedle vidění jeptišky a vedle výpravného

¹⁸ Šalda 1991: 350 (původně 1934)

¹⁹ Ibid: 235.

²⁰ V závěru románu přichází za chirurgem, který právě dočetl básníkův dopis s povídkou, internista se zprávou, kterou v nemocnici obdrželi z Paříže: „Nevím, jak se jmenuje, jméno přišlo zkomoleno; ale byl zapsán jako *Kubánek*“ (Čapek 1998: 286). Začátek své povídky situoval básník právě na Kubu, kde byl Mr. Ketterling, hrdina povídky, nalezen ve stavu amnézie a kde následně získal svou novou identitu.

²¹ Ibid: 168.

²² Novák, A.: „Nový román Karla Čapka“, in *Lidové noviny*. 4. 3. 1934.

dohadu jasnovidcova“.²³ A navíc právě svou interpretací obsahu krátké depeše o identitě Případu X, která přichází na samém konci románu, dokládá Novák domněnku o nadřazenosti básníkovy příběhu nad ostatními. Interpretuje ji jako důkaz básníkovy „nalezení pravdy“ vedle dohadů jasnovidcových a jeptiščiných, jako (autorovo) přitakání fantazii, které musí dát za pravdu „i bezmocná věda“ (se zprávou o pacientově totožnosti totiž přichází internista – jeden z lékařů/vědců). Podle Nováka je „toto úchvatné přiznání víry v poesii a lásky k ní [...] vedle meteorového letu imaginace nejkrásnějším darem *Povětroně*“.²⁴

Z řečeného tedy vyplývá, že absenci onoho autorova příklonu k „jednomu z řešení téhož problému“ v druhé půli *Hordubala*, která patří policejnímu vyšetřování a soudnímu procesu, hodnotí Novák negativně jako oslabení díla. Naopak důraz a význam, který podle Novákových domněnek klade Čapek na básníkuv part a jeho „řešení problému“, pak kritik hodnotí jednoznačně kladně.

Obyčejný život se od předešlých dvou románů poněkud liší. Novák o formě, kterou je napsán, doslova píše: „V druhé půlce *Obyčejného života*, působící dojmem noetického a metafysického komentáře k výpravným dvaceti kapitolám předchozím, odhaluje autor krok za krokem pravý význam všedního, ba i typického životního příběhu, který byl právě o průměrném úředníkovi našich dnů dovypravoval formou dušezpytného realismu.“²⁵ Pluralitu vyprávění užívá Čapek i zde, na rozdíl od předešlých dvou dílů trilogie není zde třeba hledat hlas, který by zazníval nad ostatními – všechny patří jednomu hrdinovy a jedná se, jak budeme znovu citovat Nováka, o „formu dušezpytného realizmu“. Na závěr recenze se však Novák vyjadřuje k oné Čapkově pluralistické metodě vypravování a jeho slova jen potvrzují závěry, které jsme z jeho předchozích recenzí získali: „Pochybuji, že Čapkův úrodný ale i nebezpečný podnět, aby romanopisec-básník kladl vedle sebe několikerou výpravnou variaci téhož tématu, aby k jedné a téže životní záhadě zaujal sám různá hlediska a tato promítal epickými paralelami, aby jednolitost rozkládal v mnohost – pochybuji, že tento popud dojde následovníků.“²⁶

Pokud vedle sebe položíme Šaldovy a Novákovy recenze, vyjde najevo, že se obě ve svých požadavcích na přítomnost jasně čitelného autorova názoru překrývají. Nemůžeme sice s jistotou tvrdit, že představy obou recenzentů, jakým způsobem by měl být tento autorův názor do textu zakomponován, se naprosto shodují (zatímco Šalda jej charakterizuje jako

²³ Ibid

²⁴ Ibid

²⁵ Novák, A.: „Román mnohohlasý“, in *Lidové noviny*. 5. 12. 1934

²⁶ Ibid

autorovo ztotožnění se s názorem některé z postav, Novák zmiňuje pouze příklon k některému z „předestřených řešení problému“, což jistě nemusí nutně znamenat to samé), snaha nalézt v textu románu autorův názor je však oběma recenzentům společná.

Podobná jsou pak i hodnocení kritiků na základě tohoto kritéria. Pro Šaldu znamená takový „soud“ básníkovu povinnost, pro Nováka je pak, zdá se, tento rys natolik signifikantní, že jeho přítomnost či absence v díle rozhoduje o kritických protikladných hodnoceních prvních dvou románů trilogie. V tomto případě je to vlastně až explicit *Povětroně* (v případě Novákovy recenze vedle toho také délka a forma jednotlivých partů vypravěčů), který přivede tyto dva Čapkovy současníky k myšlence, že právě básník má v románě navrch nad ostatními postavami. Je to tedy v důsledku kompozice díla, které přikládají recenzenti význam při hledání autorova názoru.

V jistém smyslu by se do této kategorie dala zařadit i studie **Františka Všetického** z roku 1999. Ten se ve svých literárněvědných bádáních zabývá zejména povahou stavby literárních děl, pojal nejinak také rozbor díla bratří Čapků, tedy i noetické trilogie. Všetickýka „v široce pojatém výběru řadí a třídí zjevné i sporné, pravidelně se v jednotlivém textu opakující i ojedinělé, tematické či formální postupy, vyabstrahované z organismu díla“.²⁷ A tak se v duchu své literárněvědné metody založené na zkoumání povahy stavby literárního díla zaměřuje výhradně na kompoziční poetiku děl. Cílem jeho knihy je výklad tvaru literárního díla obou bratří, protože právě oni podle něj „udávají ve své době směr vývoje, a to nejen z hlediska tematického, ale také (a především) z hlediska morfologického“.²⁸ Experiment ve sféře námětu se u nich promítá do experimentálního tvaru jejich děl, a tak Všetickýka příznačně postihuje architektoniku dílů trilogie (konkrétně *Hordubala* a *Povětroně*) jakožto odraz Čapkovy noetického postoje.

Všímá si především rozložení kapitol románů, rozsahu, které každé z hledisek zaujímá. O *Hordubalovi* mluví jako o „architektonické triádě“, která je dle počtu kapitol tvořena sestupnou tendencí. Největší rozsah totiž zaujímá kniha první (Hordubalovo hledisko; 24 kapitol), poté kniha druhá (hledisko četníků; 6 kapitol) a třetí, zprostředkující hledisko soudu a veřejnosti, zaujímá kapitolu jednu. Tato tendence není však podle Všetického pouze věcí architektonickou, má totiž oporu i ve sféře noetické, „neboť četníci a soud se postupně vzdalují objektivní pravdě o hrdinech a jejich činech“²⁹, a toto své tvrzení dokládá ještě Čapkovým doslovem. Všetickovi je pak tato hierarchie důkazem, který **vyvrací „zaběhané**

²⁷ Slovník české literatury po roce 1945 (<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=598>)

²⁸ Všetickýka 1999: 5.

²⁹ Všetickýka 1999: 94.

pravdy o Čapkovi jako relativistovi“, a jako příklad jednoho ze zastánců takového názoru cituje **Jana Mukařovského**. Ten podle něj neviděl mezi jednotlivými částmi žádnou hierarchii, když tvrdil, že tři různé pohledy na událost se zdají být z hlediska jejich „pravděpodobnosti a jednoznačného poměru ke ‚skutečné‘ události“³⁰ paralelní a z tohoto pohledu nemůže být žádnému z nich dána přednost. Právě tento bod, ve kterém Všetička kritizuje výrok Jana Mukařovského, však pokulhává – zatímco Všetička porovnává tři příběhy (hlediska) na základě jejich vztahu k „objektivní pravdě o hrdinech a jejich činech“, Mukařovského citát se týká (citujme ještě jednou) „poměru hledisek ke ‚skutečné‘ události“.

Pokud už si tedy Všetička bere na paškál výroky Mukařovského jakožto zástupce těch, kteří Čapka považovali za relativistu, neměl by opomenout zmínit ani další z jeho citátů, ve kterém Mukařovský uznává jistou nadřazenost jedné z perspektiv („Trojí osvětlení je v tomto románě postaveno vedle sebe; jedno z nich je sice privilegované, avšak přesto není žádnému z nich dána přednost do té míry, aby přímo a spolehlivě odhalovalo ‚skutečnost‘.“³¹), kterému konec konců předchází odstavec se stručným výkladem o vztazích tří částí *Hordubala*. Zde Mukařovský přiznává verzi Hordubala „výjimečné postavení“, které je dáno jednak jeho pozicí jakožto perspektivy umístěné na začátek románu, jednak jinou časovou úrovní než ve které se pohybují ostatní dvě povídky, jednak tím, že čtenáře bezprostředně seznamuje s osobou Hordubala – s hlavním hrdinou vypravování.

A nejen rozsah jednotlivých částí románu, který bude zkoumat i v souvislosti s *Povětroněm*, je pro Všetičku určující. Svou interpretaci opírá také například o motiv košíkářské jehly, který se line celým románem o Hordubalovi a má podle něj nepřímé pokračování v *Obyčejném životě* (sedlák – jedna z možných variant *já* hlavního hrdiny – a jeho bolest u srdce). Podle Všetičky je to vedle syžetové tendence trilogie, dané jak různým počtem kapitol věnovaných jednotlivým částem románů, tak mírou jejich objektivnosti a jejich tématem³², další důkaz provázanosti románů trilogie a její promyšlené koncepce. Na základě těchto vnitřních vztahů pak Všetička prohlašuje, že není možné trilogii chápat jako relativistickou: „Kdybychom ji chápali jako záležitost relativistickou, zbavíme ji jakékoliv smysluplné celkové výstavby“.³³

³⁰ Všetička 1999: 94 (Mukařovský: „Tři různé pohledy na událost ukázaly se konec konců paralelními: žádnému z nich nemůže být dána přednost, klademe-li otázku pravděpodobnosti a jednoznačného poměru ke ‚skutečné‘ události.“ Mukařovský 1941: 339)

³¹ Mukařovský 1941: 339.

³² Hordubalův osud je trpný a pasivní, osud Případu X je vzpurný a neklidný, přičemž osud hrdiny *Obyčejného života* se ve svém podání podobá v první části osudu Hordubala a v druhé části připomíná neklid hrdiny *Povětroně*.

³³ Všetička 1999: 100.

V druhé kapitole věnované trilogii se pak Všeticka zabývá blíže samotným *Povětroněm* a opět na základě rozboru stavby textu, opakování motivů a dalších prvků textu odhaluje hierarchii tří povídek (tří pohledů na tu samou skutečnost), kterou opět vykládá jako popření názorů nazývajících Čapka relativistou. Stejně jako u rozboru *Hordubala* také zde je porovnáván rozsah jednotlivých částí textu – tentokrát části rámcující a rámcovaných příběhů a už na základě tohoto hlediska dochází Všeticka k názoru, že rozhodující slovo má básník, jehož povídka je umístěna na konec románu a zaujímá celou jeho polovinu. Důležitou roli hraje i incipit začínající scénou, kterou čtenář vnímá prostřednictvím subjektu básníka, jenž ji pozoruje z oddělení chirurgického oddělení. Čtenář je tedy do románu uveden právě básníkem, což podle Všeticky opět staví tuto postavu do popředí. Navíc stejně jako Novák a Šalda také Všeticka přikládá význam závěrečné depeši a stejně tak ji i on interpretuje jako důkaz pravdivosti básnickovy povídky. Všimá si také „dvojí posloupnosti“, když porovnává rámcující a rámcované povídky, a odhaluje, že „postavy vypravěčů vstupují tedy na scénu v opačném pořádku, než v jakém později vyprávějí“ a že „tato dvojí posloupnost zcela organicky zapadá do protikladné klimaxové a antiklimaxové tendence rámcujících a rámcovaných kapitol“³⁴. Opět je zde tak upřednostněn básník, který ze všech románových postav vstupuje do děje jako první.

Po dalším rozboru textů a motivů Všeticka nakonec shrnuje hlavní téma své analýzy. Stejně tak, jako tomu bylo s kapitolou o *Hordubalovi*, i zde všechny závěry vedou k hlavnímu cíli – dokázat, že trilogie není dílo relativistické, že **pluralitní vidění nahrazující vševědoucího autora** má svou hierarchii, která stejně jako i ostatní Čapkova tvorba (např. povídka *Básník*) potvrzuje „výsostnost básnického vidění“.

Je tedy zjevné, jaký má nalezení pro Všeticku význam – slouží mu k hodnocení díla jako **nerelativistického**. V tomto případě se jedná o rozbor (ne o recenzi jako takovou), z kterého nelze jednoznačně vyčíst, zda má tento závěr pro Všeticku i nějaký význam ve vztahu k hodnocení díla. Soudě podle vehementnosti jeho snah vyvrátit tvrzení mnohých recenzentů o Čapkově relativismu lze usuzovat na důležitost, jakou tomuto objevu přikládá. Všeticka tedy autorův příklon k jednomu z hlasů vypravěčů nachází, a to na rozdíl od mnohých svých kolegů, nejen v *Povětroni*, ale také v *Hordubalovi*.

³⁴ Všeticka 1999: 103.

3.2. Objektivní východisko a jeho relativizování ze strany autora

Pokud mluvíme o snaze „vydestilovat“ z textu autorovy jasné a jednoznačné názory, je na místě zmínit také recenzi **Františka Götze**. Na rozdíl od Šaldy a Nováka totiž v textu *Hordubala* autorova mínění nachází, a to jednak a především jako přítakání názorům četníka Gelnaje, jednak též v posměšném zachycení soudního procesu, během kterého se přítomní soudní úředníci snaží „z toho životního příběhu vypreparovat logický a jasný justiční případ.“³⁵ Tyto autorovy názory mu však paradoxně neslouží k odhalení příklonu a vyzvednutí jedné z verzí, tak jako tomu bylo u recenzentů v předešlé podkapitole. I on však hlásá požadavek nějaké „objektivní jistoty“, která by mnohohlasný román zploštila do lineárního narativu. Autorovy názory naopak působí podle Götze opačným účinkem.

Pomiňme fakt, že Götz nepodává (byť na omezeném prostoru novinové recenze) žádné konkrétní a uspokojivé vysvětlení z čeho přesně usuzuje, že autor dává „najevo svůj hluboký souhlas s míněním starého četníka, který nesouhlasí s přísným vyšetřováním vraždy a byl by ochoten ji celou likvidovat“³⁶ a že ta část díla, která přichází na řadu po vyličení Hordubalova osudu v první části, demonstruje svým posměšným zobrazením „orgánu spravedlnosti“ autorovu perspektivu. Paradoxně však právě toto nalezení autorova příklonu k perspektivě jedné z postav a jeho subjektivních názorů zakomponovaných v textu, které Novák s Šaldou v *Hordubalovi* požadovali a marně hledali, stojí za Götzovým negativním hodnocením románu. Kvalita druhé a třetí části *Hordubala* totiž právě přítomností autorových subjektivních názorů utrpěla.

Podle Götze se Čapek snaží na faktech Hordubalovy historie vystavit svůj subjektivní důkaz o lidské spravedlnosti a právě **autorovy subjektivní perspektivy** „působí rušivě ve **stylovém řádu díla**, odmocňují totiž objektivní složky povídky a změkčují a rozmazávají obrysy charakterové“.³⁷ Zatímco v první části díla dovedl Čapek podle Götze vybavit svět hrdiny „vší konkrétní látkou a dovedl stejně přesně vyzvednouti jeho názorový svět“ a podat v ní „sám epický názor nejprostšího světa“, v druhé části epický názor ustupuje, protože Čapek z faktů „elementárního života“, zachyceného v první části, vede „svůj subjektivní důkaz o lidské spravedlnosti“.³⁸ Zatímco první část je vystavěna na „poezii faktů, realit“, v druhé části vede Čapek z těchto „faktů svůj subjektivní důkaz o lidské spravedlnosti“, a

³⁵ GÖTZ, F.: „Čapkova povídka z třetí kapsy“, in *Národní osvobození*. 22. 1. 1933.

³⁶ „Čapek nepostavil objektivní problém spravedlnosti a justice do středu svého díla. Naopak: jenom o něm dává sem tam mluvit, aby dal najevo svůj hluboký souhlas s míněním starého četníka, který nesouhlasí s přísným vyšetřováním vraždy a byl by ochoten ji celou likvidovat.“ (ibid) – Tolik celé znění pasáže, ve které Götz připisuje Gelnajovy názory Čapkovi a celé vysvětlení, z čeho tak Götz usuzuje.

³⁷ Ibid

³⁸ Ibid

právě „vpádem těchto subjektivních elementů do objektivních realit epických“ nese se druhý a třetí díl románu v normách kriminální povídky.³⁹

Z celé této „umělecké deformace“, jak toto vyznění Götz nazývá, viní pak Čapkův „změkčilý humanismus“, „jímž stále relativisuje objekty a normy“, a právě **relativizování**, jehož projevem je druhá a třetí část, způsobuje, že tyto díly románu nedosahují kvality dílu prvního: „Tato subjektivní nadstavba způsobuje, že *osud* se mění – v anekdotu. Ze silné, živé a leckdy nelibivé věcnosti přechází Čapek v libivý závěr, v napětí kriminální prosy, v pouhou zábavnost, poněvadž **podlomil objektivní složky příběhu** (zvýraznila M. B.)“.⁴⁰

Jak už bylo naznačeno výše, z textu recenze není zcela jisté, oč Götz opírá své přesvědčení, že Čapkovy názory souzní právě s míněním Gelnaje a že druhá a třetí část zastupují subjektivní autorovu perspektivu kromě onoho zmíněného „posměšného zobrazení státního orgánu“ a relativizování faktů, které přinesla část první. Lze usuzovat, že Götz své přesvědčení možná spíše opírá o autorovu činnost esejistickou a filozofickou nebo o obecně známou škatulku „Čapka – relativizujícího humanisty“, do které autora zařadili jeho současníci. Tedy o skutečnosti a materiálu stojící mimo text románu samotného.

„Objektivní“ – tak nazývá Götz část první, přestože se prakticky jedná o Hordubalův monolog a fakta, která daná část románu přináší, jsou podána pouze z perspektivy tohoto hrdiny. „Objektivní“ můžeme tuto část nazvat v případě, že budeme jednotlivé díly románu posuzovat z hlediska toho, která z nich podává neobjektivnější svědectví o povaze a osobnosti Hordubalově. Pokud však Götz „objektivními fakty“ míní skutečnosti související s Hordubalovým životem po návratu z Ameriky a jeho vraždou, pak si musíme znovu připomenout, že první díl románu odráží pouze skutečnosti viděné a posuzované Hordubalem samotným. Čtenář tak po přečtení románu nemá a nemůže mít jasno například v tom, zda je Polana „krásná jako zemanka“, jak ji líčí Hordubal, nebo „zedřená jako stará chalupnice“, jak se čtenář dočítá v částech následujících, nebo zda Štěpán Manya vraždil z lásky k ní či pro peníze, a konec konců ani o okolnostech Hordubalova úmrtí – byl ještě živý nebo mrtvý, když ho Štěpán bodl do srdce? Stejně otázky konec konců klade čtenáři později v Doslovu k trilogii i sám Čapek (viz Příloha č. 3).

František Götz se postupně prostřednictvím recenzí vyjádřil i k následujícím dvěma dílům trilogie. Zatímco struktura *Hordubala* složená z „objektivní“ a „subjektivní“ části byla Götzovi pro svůj „názorový a stylový nesouzvuk“ trnem v oku, ve své recenzi *Povětrně* obhájí oprávněnost rozložení klasické románové formy do několika perspektiv, a (tak jako

³⁹ Ibid

⁴⁰ Ibid

to udělali světoví autoři jako například Joyce, Döblin, Dos Pasos či Pilňak, které Götz vzpomíná) zrušení „lineárnosti časové evoluce starého románu, který vystihoval určité individuální nebo společenské osudové komplexy vždy s jedné perspektivy a jedním směrem a dospíval sice k zdánlivé objektivitě a k dějové souvislosti i jednotě, ale byla to tak často jen simulovaná objektivita a pravdivost“, Čapkovou snahou o zachycení „reálnější skutečnosti“, o dosažení „mnohem úhrnnější pravdy“, „mnohem komplexnější reálnosti“, „mnohem určitější obsažnosti“.⁴¹ Tím jde Čapek k „objektivitě osudu“. Čím víc by bylo předestřeno stanovisek, tím reálnější by podle Götze vyšla skutečnost.

Zachycení skutečnosti tu není podáno pouze z „jedné perspektivy a jedním směrem“, jak tomu bývalo u „starých románů“, které nabízely „často jen simulovanou objektivitu a pravdivost“. Východiskem tu je Čapkovi „rozbité tělo neznámého člověka beze jména, bez tváře a bez osudu“, a tedy, jak Götz dále pokračuje, „nevysvětlitelná záhada, žádná forma, žádný obsah, žádná substance – nic než umírající tělo, o němž nikdo nic neví. Východisko zřejmě konstruované až do poslední pomyslné krajnosti, aby to byla úplná neproniknutelná záhada“.⁴² Z takového východiska pak začíná Karel Čapek stavět vlastní román, vystavěný na snaze rozluštit tajemství tohoto záhadného případu, přičemž podstatou zde není popis skutečnosti, ale „znovustvoření Případu X“, a to ze čtyř různých perspektiv čtyř vypravěčů (je mezi ně zahrnuta i perspektiva vědecká – výklad dvou lékařů).

V průsečících čtyř rovin (tedy ve shodných skutečnostech, které se objevují ve všech čtyřech verzích příběhu o neznámém pacientovi) vidí Götz „pevné, absolutní body reality“. To mu však nestačí. „Čapek předkládá k věření *fikci básnickovy fantasie* jako poslední pravdu“ (obdobně chápou vyznění druhého dílu trilogie i Šalda a Novák, viz výše), Götz však postrádá „rovinu nejobektivnější pravdy“, která by vedla průsečíkem těchto čtyř názorových rovin a s jejíž pomocí by se tato pravda dala přímo ověřit.⁴³ Další Götzova výtku se pak týká Čapkova „preparování ‚Případu X‘, aby v něm bylo co nejméně jistoty a substance“.⁴⁴

Co tím však Götz přesně míní, když se dovolává „roviny nejobektivnější pravdy“? Že by tedy snad přes všechny své úvahy a chválu Čapkova perspektivismu pojmajícího realitu z několika úhlů přeci jen usiloval o jakousi „simulovanou objektivitu a pravdivost“, jaké předkládají romány staré lineární formy? Jakou objektivitu má na mysli? I „pevné, absolutní body reality“, které v příbězích nachází, jsou přeci dílem vůle a záměru autora a nejinak by

⁴¹ Götz, F.: Románový perspektivismus Karla Čapka in *Národní osvobození*, 28. 1. 1934, s. 11.

⁴² Ibid

⁴³ Ibid

⁴⁴ Ibid

tomu bylo i v případě existence další „neobjektivnější“ verze příběhu, pomocí které by autor určil míru věrohodnosti každého ze tří příběhů.

Z uvedeného vyplývá, že Götz svou kritiku zakládá na stejné bázi jako kritiku *Hordubala*. Zatímco v předešlém románu Čapek podkopával a relativizoval objektivitu Hordubalova příběhu, tak jak byl zachycen v prvním díle románu, svými „subjektivními“ názory, i zde se Götz dovolává nějaké pevné „objektivní reality“, kterou by autor čtenáři nabídl a prostřednictvím které by ještě potvrdil jednu z předestřených perspektiv, přestože (jak Götz interpretuje fakt, že básníkovu fikci klade Čapek na závěr textu) je čtenář nabádán věřit právě verzi básníkově.

K Čapkově způsobu zobrazování reality se vrací i Götzova recenze *Obyčejného života*. Pluralita – to je pro Čapka základní slovo. Pokud v *Povětroni* měla podobu několika „názorových perspektiv na osud člověka“, objevuje se v *Obyčejném životě* jako pluralita duše, kterou Čapek postihuje „ostrým analytickým pohledem“.⁴⁵ V každém případě je Čapkoví prostředkem k zobrazení života: „Karel Čapek nechce zápasit se životem v rozmanitosti a fabulační vynalézavosti. A ani ne v názornosti. Jestliže ji v *Povětroni* nahrazoval – fantazií, nahradil ji v *Obyčejném životě* *analytičností*, jež vyzvedává život duše a celý osud jako realitu mnoha rovin a analyzuje jejich *system*, jenž teprve dá iluzi velkého životního podobenství.“⁴⁶

Recenze *Hordubala* od **A. M. Píši** se v mnohých bodech shoduje s názory Františka Götze, které nastínil ve své recenzi stejného díla. Také on mimo jiné tvrdí, že jádro celé skladby tkví až v částech následujících, kde Čapek opět řeší problematiku spravedlnosti a justice tak, jak tomu bylo i v kapesních povídkách, a kde opět názorně **dokazuje svou tezi o relativnosti poznání** a mnohoznačnosti pravdy. A stejně jako Götz i Píša vidí v první baladické části Hordubalova příběhu (jehož kvalitu opět vyzdvihuje) pouze úvod k vlastnímu jádru povídky, půdu, kterou si Čapek připravil pro další demonstraci svých názorů. O tom podle Píši svědčí celé pojetí knihy, kde je prostor úvodní partie věnován podrobnému vykreslení Hordubalova charakteru, kdežto charakteristiky postav Polany a Štěpána jsou zde pouze naznačeny. „Básníka z prvního dílu skladby zde [v druhé části] téměř umlčuje žánrový figurkář a **relativistický rezonér**, a stejně tak v závěrečné části, ve výjevech ze soudního prostředí,“ říká Píša. Na závěr ještě připomíná Gelnajova slova „měl to [Hordubal svůj osud, svůj konec] napsáno na nose“, kterými četník vykládá Hordubalovu vraždu. Z předestřených úvah

⁴⁵ Götz, F.: Závěr trilogie Karla Čapka. (původně 1934), 106.

⁴⁶ Ibid: 104.

nakonec Píšovi vyplývá závěr, že v tom lze spatřit spojení relativizmu, fatalizmu a mystiky hluboce příznačné pro Čapkovu osobnost.

Mezi soudobé kritiky trilogie, respektive její první části – *Hordubala*, patřil vedle jiných také **Bedřich Fučík**. Právě v jeho recenzi zaznívá nejostřeji výtky na účet nesourodosti třídílného románu.

Také v tomto případě je zřejmý význam, který interpret básnickému soudu přikládá. Lze tak soudit z faktu, že uznává první část *Hordubala*, a to nejen pro její umělecké kvality (vyzdvihuje především „obyčejnost, samozřejmost, jemnost, dramatické napětí a smysl pro detail a psychologii“, s kterými je vypravován příběh uvnitř Hordubala), ale právě také pro onen básnický soud, který tato část obsahuje. První část příběhu končí Hordubalovou smrtí a tou by také, jak míní Fučík, měl končit celý román, neboť „je v něm i soud, básnický soud – Hordubalova smrt, logický závěr, nejvyšší jistota a skutečnost“. A dále pak pokračuje: „Smrt jako jediná pravda člověka i básníka, jako jediná skutečná jistota. [...] Všechno mělo žít a umřít po zákonu srdce a jeho studu, po zákonu, podle něhož jde Hordubal za Míšou, aby zahladil všechny stopy, aby je vzal s sebou – a podle tohoto zákona se ‚srdce Juraje Hordubala kdesi ztratilo‘. – Konec, tečka za jedním z milionů podobných životů a utrpení“⁴⁷.

Smrt hlavního hrdiny jako jeden z nejstarších a nejkonvenčnějších způsobů explicitu a s ním tedy také spojený „básnický soud“ však přichází už v polovině díla a poté následuje ještě polovina jiná, jinak laděná. A tak tedy „víru života“ střídá víra „ukoptěných pravdiček, měšťáckých polopravd, morálky a soudů;“ víra, „která je ubohou, prázdnu lhostejností;“ víra „věciček, pejsků, světské administrativy,“ víra „v nic, nejméně v člověka, s nímž jako by si neměl co říci.“⁴⁸ Kromě jiného vyčítá druhým dvěma dílům plochost a relativizování („ani ano, ani ne, víš, to se neví, nic není jistého atd.“⁴⁹) a usuzuje z nich a především z toho, „s jakým elánem jsou psány“, na Čapkův záměr psát první knihu pro druhé dvě a na fakt, který z toho podle Fučíka vyplývá, totiž že Čapek dává přednost před člověkem světu „administrativní mechanici“.

Opět se tu tedy stejně jako u Götze setkáváme se ztotožněním dvou posledních dílů *Hordubala* s Čapkovými subjektivními názory. I on, stejně jako Götz, nachází „jistotu“ v první části románu – vyprávěné z pohledu Hordubala, tedy jednoho vypravěče. Ta se tak podobá románům lineární formy – jeden vypravěč, jeden pohled na skutečnost, jeden příběh,

⁴⁷ Fučík 1933: 120.

⁴⁸ Fučík 1933: 121.

⁴⁹ Ibid: 120.

končící hrdinovou smrtí, jako jasné a nezvratné vyznění románu. Další dvě části, ve kterých nachází subjektivní pohled autora, charakterizuje jako relativizující.

3.3. Sounáležitost autora s některou z postav na základě autorovy biografie či na základě „stejných pocitů“

Hledání autorova příklonu k jedné z verzí vypravěčů nás přivádí také k dalšímu jevu několika odborných prací, který na tomto místě hodláme připomenout. Některé z teoretiků a interpretů totiž láká hledat Čapka jakožto historického autora v románech trilogie – přesněji ztotožňovat jej například s některou z postav či preparovat z textu shody s autorovou biografií. Děje se tak obzvláště v souvislosti s románem *Povětroně*, když samotného Čapka ztotožňují s postavou básníka. Tím se však stejně jako recenzenti výše zmiňovaní dopouští jakési redukce smyslu románu a „linearizace“ jeho narativu.

Záměrem této kapitoly je poukázat na snahy některých kritiků a teoretiků přistupovat k interpretaci trilogie na základě ztotožnění autora s některou z jeho románových postav či hledání autorových názorů, postojů a autobiografických prvků v některých pasážích textu. Pojmeme autor v tomto případě rozumíme „historický autor“ jakožto „reálné individuum a původce díla, jenž se nachází na extratextové rovině komunikačního modelu“⁵⁰, v tomto případě tedy osobnost Karla Čapka. Budeme se snažit blíže postihnout tuto jejich snahu a pokusit se najít odpověď na otázky, co je vůbec vede k preparování Čapkovy osobnosti, co se tím snaží sledovat, co z tohoto hledání vyvozují za závěry, k čemu je v jejich úvahách přivádí.

Básník z *Povětroně* v úvodu svého vyprávění předkládá jakýsi manifest spisovatelské tvorby, toho, jak dílo vzniká, jak se při jeho tvorbě básník „pokouší o samu skutečnost“, kterou nahání oklikami přeludů a svou fantazií, a krom jiného se vyznává z víry ve flaubertovské tvrzení, že život básníkových postav není tak zcela vymyšlen, že je vlastně básníkovým vlastním životem a že on je každou ze svých postav, když doktorovi píše: „*To jsem já. Já jsem to moře i ten muž, ten políbek vydechnutý z temného stínu úst patří mně... A kdybych psal o Hekubě nebo nevěstce babylonské, byl bych to já; [...] Ano, muž i žena i dítě.*“ Takové prohlášení o básníkově ztotožnění se se svými postavami navíc z jeho vlastních úst (z úst fiktivního vypravěče, který v knize zastupuje hledání skutečnosti z pozice literárního tvůrce a zároveň celý svůj noetický a tvůrčí postup podrobně popisuje, když celou svou povídku prokládá metatextem o procesu jejího vzniku), to pro mnohé, kteří se výkladem trilogie zabývali, znamenalo a znamená nelehký úkol nezaměňovat fiktivní postavu básníka s historickým autorem.

⁵⁰ „Autor, historický“ in Nünning 2006: 49–50

Začněme u **Oldřicha Králíka**, který přišel i s poněkud odlišným ztotožněním Čapka s textem *Povětroně*, než jsme zde nastínili, a to ve své studii „Tříkrát o Povětroně“. Na rozdíl od Klímy či Bradbrookové (viz níže) není jeho zájmem porovnávat momenty textu s momenty Čapkova života na základě korespondence či biografických dat. Dokonce se hned několikrát přímo vyslovuje v tom smyslu, že ho nezajímá hledání spojitostí mezi autorovou biografií a jeho postavami či některými momenty v textu.⁵¹ „Analytické úsilí, které jsem vynaložil, nechtělo zbavit Čapkovo dílo tajemství, **nechtělo autora demaskovat nebo usvědčovat** (zvýraznila M. B.). Jediným cílem bylo stupňovat čtenářovu vášeň o porozumění a dorozumění s tvůrcem,⁵² píše Králík v závěru své studie. Přesto se snaží vystopovat v textu **Čapkův vnitřní svět**, jak vyplývá z jeho interpretací.

I u Králíka nacházíme ztotožnění „Čapkovy filosofie básnické tvorby“ s básnickými úvahami o tvorbě (viz další podkapitola). Dochází tu však ještě ke ztotožnění také na jiné úrovni. Hrdina *Povětroně* (přesněji hrdina básnickovy povídky) trpí ztrátou paměti, je „potopen do anonymity“, jak říká Králík. Toto smazání totožnosti („literární amnézie“) jakožto literární prostředek k povzbuzení zájmu čtenářů, je podle něj jednak snahou oprostít se „od titulů, hodností a funkcí a od společenských vztahů“, aby člověk mohl být jen a jen člověkem, ale také zastřením skutečnosti, že **Případ X je samotný Čapek**. Králík doslova říká: „Čapkovi však asi nešlo pouze o sestup do hlubin anonymního člověčenství, chtěl možná setřít jednu konkrétní identitu, chtěl zakrýt, že v případě X řeší svůj vlastní tragický osud. Rafinovanými literárními prostředky čtenářům zatemnil, že pacientem na nemocničním lůžku je on sám.“⁵³

Svou totožnost s Případem X tím na jedné straně zatemňuje, na druhé se k ní podle Králíka výslovně hlásí, když nechává svého básníka ztotožňovat se s „člověkem, který nedoletěl“ stejně jako i s dalšími postavami příběhů, které básník vytváří. Všechny postavy mají něco ze svého autora, Králík však básníkovu prohlášení v tomto smyslu interpretuje jako malou pravdu, která má zastřít „skutečnost, že do případu X zašifroval Čapek něco z vlastního

⁵¹Například v části, kdy si při srovnání Čapkova *Horubala*, *Krakatitu* a *Povětroně* všimá společného motivu návratu k „maskovanému oci“, poznamenává: „Příznačné je, že vždy chybí matka, že intervenuje jen otec. Vysvětlení tohoto nepoměru bychom mohli hledat ve vzpomínkách Čapkovy sestry Heleny. Ale to bychom z oblasti literární přešli do biografie skutečnosti autorovy, kdežto nás zajímal jen vnitřní charakter a umělecká organizace *Povětroně*.“ (Králík 1972: 117)

Nebo když o pár stran dál uvažuje nad pasáží, kde se básník ztotožňuje s Případem X jako s postavou svého vyprávění a píše: „Přenesl tedy Čapek asi na případ X detail ze své biografie, ale to mnoho neznamená, autoři běžně svým postavám propůjčují něco ze svých rysů a zkušeností. S vyhledáváním takových autobiografických detailů daleko bychom nedošli, ostatně mnoho románových údajů se na Čapka nehodí: nebyl obchodním agentem v Karibském moři, netěžil asfalt a nedělal tisíc věcí, které provozuje Případ X.“ (Králík 1972: 128)

⁵² Ibid: 164.

⁵³ Ibid: 113.

osudu⁵⁴, a tak „smrtný pád člověka“ dostává podle něj i jiných významů, které jsou oproti fiktivnímu pádu při havárii skutečností – autorovou skutečností. „Všechna ta vnější napínavost je skrýš pro ‚člověka nešťastného‘, tj. pro Čapka samého,⁵⁵ a s tímto konstatováním pokračuje Králík v hledání skutečnosti, která se za Případem X skrývá.

Jedna z nich je uložena v jasnovidcově povídce, která vykresluje Případ X jako geniálního chemika – „konstruktéra“ chemických prostorů, skutečných i fiktivních sloučenin – tedy jako „básníka reality“, jak ho Králík nazývá, který se domýšlí „nových podob skutečnosti“. Obraz z jasnovidcovy povídky, kdy „vědecké autority“ odmítnou chemikův senzační objev a on odchází z cukrovaru, kde do té doby bádá, Králík přemalovává a vykládá podle svého – místo chemického umělce, místo cukrovaru redakce „a máme situaci literáta, jakým byl Čapek“⁵⁶.

Tak, jak nalézá Králík totožnost autora s jasnovidcem a básníkem, nalézá ji i ve vztahu mezi autorem a jeptiškou. Když pátrá po původu „andělského hlasu“ bránícího čest hrdinovy (Neznámého) milované ženy, který zaznívá v jeptiščině snu, v její povídce, pokládá si otázku, zda se jedná o hlas jeptiščin či o hlas Neznámého, který jí ve snu vypráví svůj příběh. Králík doslova píše: „Myslím, že andělský hlas vychází ze srdce Neznámého, tj. v poslední instanci autorova. Vypravěčka je epický, v zásadě zastírací prostředek, ve skutečnosti jde o mužskou, o spisovatelovu zповěď.“⁵⁷ V případě povídky, kterou vypravuje jeptiška, nelze podle Králíka dojít ke stejnému závěru jako u dalších dvou povídek – jeptiška na rozdíl od básníka a jasnovidce se svou povídkou nijak nesplyvá, nezrcadlí se v ní a „je s povídkou spojena uměle a násilně, rafinovaně podanou psychologií snu.“⁵⁸ Daleko spíše než o dialog mezi neznámým a milosrdnou sestrou se podle Králíka jedná o vnitřní monolog podobný tomu z první části *Hordubala*.

Přestože takto spojuje Králík text románu s vnitřním životem autora, když se dále rozepisuje o motivu návratu k otci, který je tradičním ukončením hned několika Čapkových románů (*Hordubal*, *Kakatit*), a o v textu zdůrazněné úloze otce a oslabené úloze matky, nabízí sice hledání vysvětlení ve vzpomínkách Čapkovy sestry Heleny, vzápětí však tento motiv sám odmítá dále rozvíjet, aby „z oblasti literární“ nepřešel do „biografie skutečnosti autorovy“.

⁵⁴ Ibid: 114. A také o pár stránek dál Králík píše: „Básník sám se univerzálně ztotožňuje se všemi postavami, které se dotkly jeho obraznosti; je to taková inflace identit, že by jeho opětovně prohlašovaná totožnost s případem X málem ztrácela na ceně. Avšak jen málem, neboť Čapkův básník projevuje takovou ochotu ztotožnit se s kdekým, s postavou nejpodivnější jako je nevěstka babylonská, že to budí podezření na druhou stranu. Co když za básníkovým prohlášením, že on je tím mužem, který nedoletěl, je víc než tvůrčí vztah k libovolně vytvořené postavě? Co když Čapek okázalým přiznáním zastírá bolestnou souvislost případu X s vlastním životem?“ (*ibid* 127)

⁵⁵ Ibid: 115.

⁵⁶ Ibid: 115.

⁵⁷ Ibid: 135.

⁵⁸ Ibid: 135.

Králík totiž prohlašuje, že ho zajímá „jen vnitřní charakter a umělecká organizace *Povětroně*“⁵⁹. O pár stránek dál ještě upřesňuje, že se ostatně spousta údajů z románu s Čapkovým životem neshoduje, že mezi hrdinou *Povětroně* a Čapkem může jít „jedině o identitu zcela obecnou, krajně transparentní“, kterou Králík vidí v ústředním tématu románu, kterým je „symbol nevyhnutelného lidského ztroskotání“⁶⁰.

Opět se pak ale při svém hledání skutečnosti a fikce dostává k úvahám o realitě románové a realitě Čapkově. Jestliže v Doslovu („Co jsem chtěl říci“) Čapek píše o „objektivní diagnóze doktorů“ a fiktivních výkladech, které si autoři tří povídek „museli vycucát z prstu“, Králík zdůrazňuje, že „autorská konfese není neodvolatelným orotelem, neboť objektivní realitu je možno fingovat a naopak subjektivní skutečnosti a zkušenosti zastírat“⁶¹, a rozvíjí úvahy o tom, že takové momenty jako havárie letadla, tropická zimnice či hrst cizích mincí mohou být naopak pouhou fikcí, které má například odborná terminologie dvou lékařů pouze dodat na věrohodnosti, kdežto spoustu momentů vyskytujících se ve třech vyfabulovaných příbězích (Králík zmiňuje například červený míček objevující se v závěru básnickovy povídky, ve kterém se básník vrací do Kettelringova dětství) mohl Čapek naopak čerpat z reality svého života.

Přesto však Králík prosazuje rozlišování skutečnosti autorova života od skutečnosti literárního díla. Ty dvě nelze přímo a odpovědně ztotožnit, **protože události se v autorově realitě nedají hodnověrně verifikovat**. Hledat za každým dílem umělecké fikce autorovu biografii je nesmysl, přestože je nepopíratelné, že „autor každým svým dílem říká něco o sobě“⁶².

Sám Čapek si pohrává s hranicí mezi fikcí a realitou a Králík se snaží o jejich rozlišení, o popsání způsobů poznávání skutečnosti. „V románě jsou smazány hranice mezi skutečností a fikcí, co se zdá solidní skutečností, je určitě fiktivní, naopak je podezření, že v údajné fikci se tají kus živé a bolestné zkušenosti.“⁶³ Co je skutečnost? Operuje tak ale nejen na ploše samotného románu, ale pouští se dál – snaží se odhalit skutečnost autorovu. **Vzhledem k teoretickým snahám vyhnout se jakékoliv konkrétnější biografii autora, nabízí se možnost interpretovat tento jeho počín jako snahu o přesah do skutečnosti ležící mimo text za účelem dokumentovat vztah fikce a skutečnosti**. Když však Králík při té příležitosti rozebírá povídku *Modrá chryzantéma*, nevyhne se bližšímu identifikování Čapkových životních zkušeností: „V *Modré chryzantémě* je jasné, že základem byl autorův dávný sen

⁵⁹ Ibid: 117.

⁶⁰ Ibid: 128.

⁶¹ Ibid: 119.

⁶² Ibid: 120.

⁶³ Ibid: 130.

o unikavé kráse, sen umocněný zkušeností Čapka zahrádkáře. I panské choutky, kterými je obdařen kníže, poznal Čapek osobně za vychovatelských let u Lažanských.⁶⁴

A nejedná se o jediný případ. Přes své předsevzetí, proklamované již v samotné předmluvě k *První řadě v díle Karla Čapka* a několikrát připomínané a zdůrazňované i na dalších místech textu studie o trilogii, se však Králík alespoň kusým biografickým připomínkám nevyhne. Na rozdíl od Klímy (viz níže) je však pouze zmiňuje a hlouběji je nerozvíjí.⁶⁵

V předmluvě doslova píše, že se tímto obrací k obci Čapkových čtenářů odborných i laických. Zároveň charakterizuje vznik svých statí osobní potřebou vyrovnat se s Čapkovým dílem „nějak lidsky“ či vyzkoušet metody filologického rozboru. Od ostatních Čapkových interpretů se podle svých slov liší tím, že v jeho knize „netíží Čapka žádná samospasitelná doktrína či metoda, ani existencialistická, ani strukturalistická nebo jiná“.⁶⁶ On sám se hlásí právě k filologii, disciplíně, která je „současně přesná i volná“ a je zároveň „službou autorům, způsobem, jak literární dílo čtenáři přiblížit“⁶⁷. Hned v dalším bodě odmítá jakékoliv shromažďování pomocných informací ať už biografických či jiných, protože „skutečné senzáce neleží za textem, v skrytých biografických souvislostech nebo v alegorickém výkladu, nýbrž v textu samém“⁶⁸. Sám se však tohoto svého předsevzetí nakonec přeci jen striktně nedrží.

O několik desítek let později se i **Ivan Klíma** dopouští ve snaze postihnout život a dílo Karla Čapka, jak zní konec konců i sám podtitul jeho knihy, ztotožňování postav trilogie s Čapkem. Kromě jiných pak také s básníkem v *Povětroni*. Jeho interpretace je však založená na jiném principu než například interpretace Novákova, který svou teorii o Čapkově příklonu k básnickovu partu zakládá, jak bylo předestřeno výše, na odlišném rozsahu a formě vyprávění tří protagonistů *Povětroně*. Vychází tedy z povahy samotného textu, zatímco Klíma se hojně opírá především o autorovu biografii.

„Jenže přitažlivost, specifická a v podstatě i hodnota literárního díla tkví více v jedinečnosti, působivosti a sdělnosti příběhů, ve způsobu jejich vyprávění než ve filosofických závěrech, které z nich můžeme vyvodit. Paradoxně tedy v nich budeme hledat

⁶⁴ Ibid: 130.

⁶⁵ Například když zmiňuje pasáže, v nichž básník líčí, jak se těší, až se z „exotické ciziny“ bude zpět „doma“ ve své zahradě. Králík básnickovo vyznání komentuje doslova takto: „Ale nejen při dohasínání světoběžnického dobrodružství, nýbrž už při jeho vrcholení konfrontuje Čapkův básník exotickou fikci s bezprostřední životní, přímo zahrádkářskou realitou v Praze (nebo na Strži)“ (Králík 1972: 141).

⁶⁶ Králík 1972: 6.

⁶⁷ Ibid: 7.

⁶⁸ Ibid: 7.

něco jiného, než k čemu nás nabádá filosofující autor,⁶⁹ píše Klíma v první z kapitol věnovaných trilogii, když komentuje Čapkovu potřebu opatřit svá díla dodatečným výkladem, který Čapek připojil i k poslednímu dílu trilogie. Odmítá tedy, na jednu stranu paradoxně, přejímat autorovy snahy o interpretaci textu a odmítá tak jednoduše přejmout jakéhosi nabízeného „historického autora“, pokud tak můžeme jeho slova vnímat.

Na druhé straně jej ale v textu opět hledá, když ve své interpretaci pátrá po spojitostech s autorovým životem a autorovou osobou ať už za pomoci dochované korespondence či memoárů lidí, kteří autora osobně znali. V „porozumění autorovi“ totiž Klíma vidí klíč k porozumění „jeho postavám a příběhům, které vypráví“, a poznání postav je mu zase naopak pomůckou, jak lépe porozumět autorovi. Domnívá se, že pod převleky postav „můžeme rozeznat autorovu postavu, pod souženými a dilematy hrdinů i jeho soužení a dilemata“⁷⁰ a tvrdí, že v trilogii, zvláště v její poslední části, lze vysledovat spoustu autobiografických rysů.

A tak Klíma upozorňuje na necelistvost Hordubalova charakteru⁷¹ („Sedlák, který obstál v těžkých podmínkách emigrace do Spojených států a vydělal si tu relativně velké peníze, se zdá být zcela jinou postavou, než je ta, jež po svém návratu trpně přijímá roli podváděného manžela.“⁷²) a za touto Čapkovou nedůsledností a za proměnou rváčského Loupežníka a Prokopa z Krakatitu v „muže, smířeného se vším, co ho potká“ (podobnosti Prokopa a Hordubala si ostatně všiml také Oldřich Králík – oba je charakterizuje jako „erotické hrdiny“⁷³) tuší nějakou hlubší příčinu: „Jako by autor příběhem podvědomě dokazoval, že pro příliš křehkého člověka v žádném případě není místo mezi živými.“⁷⁴ V samotné povaze podkarpatského sedláka pak sleduje rysy Čapkovy povahy, do jejichž výčtu se pak pouští (ambivalentní vztah k ženám, pocit stáří, nemoc, drama velkorysé lásky).

Také při interpretaci *Povětroně* nalézá Klíma pod exotickým líčením a „umnými převleky“ Čapka. Tentokrát vychází z Čapkova doslovu a z jeho pasáže o zrcadlení osobnosti vypravěče v jím vyprávěném příběhu, a tak nejen, že vypravěče tří příběhů ztotožňuje s jejich vyprávěním a s jejich hrdinou, ale taktéž Čapka ztotožňuje s nimi (se třemi vypravěči i s „hrdiny“ jejich vyprávění). A tak i zde (především v povídkách milosrdné sestry a básníka) Klíma nachází motiv Čapkova životního dilematu – návrat z osamocení k ženě, „kterou

⁶⁹ Klíma 2001: 143.

⁷⁰ *ibid.*: 145

⁷¹ K podobnému postřehu došel před Klímou v šedesátých letech i **Josef Branžovský** a nevěrohodnost postavy horala Hordubala, v jehož těle tu „mnohde cítí, myslí a rozhoduje se složitá duše intelektuála, vysvětluje tím, že „za tváří Hordubalovou prohlédá nejednou tvář básníka.“ (Branžovský 1963: 191)

⁷² *ibid.*: 146

⁷³ Králík 1972 (původně 1954): 73-101

⁷⁴ *ibid.*: 147

hrdina předtím opustil či s kterou z nějakého důvodu nedokázal, anebo nemohl zůstat⁷⁵. Konkrétně ve vyznání hrdiny jeptiščina příběhu (ve kterém se v souvislosti se svým milostným příběhem zpovídá z odporu k čemukoliv, co by ho poutalo, ze strachu ze závaznosti lásky jeho milované a ze svého rozhodnutí vybrat si svobodu) slyší Klíma zaznívat Čapkův hlas. Ten mu zní i tehdy, když se jeptiščin hrdina vyznává z úzkosti způsobené ztrátou víry, a tím pádem i naděje v posmrtný život a v trvání života.

Ze tří románů (a z Čapkova díla vůbec) je podle Klímy na autobiografické prvky nejbohatší *Obyčejný život*. Souvislosti s Čapkovým životem jsou nejzřejmější především ve vypravěčových dětských zážitcích (podobnost otců a matek hrdiny a jeho autora). Podle Klímy v posledním románu trilogie pověděl o sobě autor víc než kdykoliv jindy a právě v pasážích tohoto románu vidí možnost lépe pochopit některé z rysů autorovy povahy jako třeba „jeho přecitlivělost, jeho nevšední pílí, potřebu vyniknout intelektuálně, snahu získat lásku zdůrazňováním fyzické slabosti a vlastní utrpení“⁷⁶. Oproti hrdinům *Loupežníka* a *Kakatitu*, do kterých dle Klímových slov Čapek projektoval „sen o vlastní mužnosti“, je pak hrdina *Obyčejného života* „více sebeprojekcí autora s jeho slabostmi a úzkostmi [...], proto první část *Obyčejného života* patří z hlediska psychologické propracovanosti k nejzdařilejšímu, co Čapek napsal“⁷⁷.

Klíma shledává příběh působivějším než filosofické poselství románu, které přejímá z Čapkova doslovu.⁷⁸ O doslovu se ve všech třech svých kapitolách věnovaných trilogii zmiňuje, s jeho filozofickými závěry ale buď polemizuje, nebo je nechce brát v potaz.⁷⁹ V závěru svých úvah toto rozhodnutí vysvětluje tím, že v trilogii má (podobně jako v *R. U. R.* a *Krakatitu*) navrch vypravěč nad filozofem. Spojnici románů proto nehledá v noetice, prostřednictvím které je v doslovu spojuje Čapek, ale v motivech společných jak všem dílům trilogie (potažmo jejich postavám), tak většinou i Čapkově bytosti: osamocení, žena jako nositel lásky ve vztahu k muži, podivínství, motiv návratu a bilancování.

Celou trilogii pak Klíma hodnotí jako „nejautentičtější“ a „nejzdařilejší“ z Čapkových próz. Oproti většině jiných Čapkových hrdinů, kteří zosobňují spíše nositele nějaké myšlenky či postoje, jsou podle Klímy hrdinové trilogie „do hloubky propracované postavy“. Na tomto místě se možná stojí pro srovnání připomenout otázku Oldřicha Králíka, „zda to napětí

⁷⁵ Ibid.: 152.

⁷⁶ Ibid.: 159.

⁷⁷ Ibid.: 159–160.

⁷⁸ Ibid.: 158.

⁷⁹ Tím se tedy Klíma na jedné straně distancuje od Čapkovy vlastní interpretace trilogie, jak ji on sám vyložil čtenářům v doslovu. Popírá tak tedy svým způsobem „historického autora“, přestože v doslovu k trilogii z roku 1965 se vyhýbá rekonstrukci Čapkova filozofického záměru a na autorův doslov odkazuje.

v *Povětroni* tryská z epických prostředků, či z životního jádra, které je v románě napůl sugerováno, napůl zakrýváno“ (do každé epické verze Případu X totiž Čapek podle Králíka „zašifroval jinou část palčivé osobní hádanky“).⁸⁰

Rozborem kompletního Čapkova díla se o pět let později zabývala také bohemistka a anglistka **Bohuslava Bradbrooková**. Její studie v podstatě shrnuje výroky literárních teoretiků a kritiků, kteří se Čapkovým dílem v průběhu zaobírali.

Ve svém textu tak zmiňuje i Klímu a jeho výrok, že „v podstatě každý autor do svých hrdinů promítá své vlastnosti, své představy o tom, co by chtěl (případně nechtěl) prožít, své touhy i obavy své zkušenosti, svůj osud“ a stejně jako Klíma opět na základě jednoho z dopisů Olze Scheinpflugové⁸¹, který pochází z doby vzniku románu, si neodpustí krátkou poznámku o tom, že Čapek „v *Hordubalovi* do jisté míry prožívá vlastní podobné drama velkolepé lásky“. Právě tento „autobiografický rys procítění vlastní zkušenosti nenaplněné lásky“⁸² pomáhá podle autorčina mínění prokreslit Hordubala a jeho marné snahy více do hloubky.

Také Bradbrooková ztotožňuje pak Čapka s postavou básníka, tvůrce jednoho z příběhů *Povětrně*. „Umělecká tvorba je podle Čapka něco jiného vyššího“ než jasnovidcova „intuice“, proto podle ní do básníkovy vyprávění nezasahuje žádná z dalších postav hledajících pravdu o Případu X, ujímá se slova pouze sám.⁸³

Opět má tedy i podle Bradbrookové navrch básník, opět zde tedy dochází k jakémusi nalezení či konstatování básnického soudu. „Básníkova povídka je tedy nejspolehlivějším klíčem k osvětlení tajemství Případu X,“ píše Bradbrooková, a opět čte básníkova slova jako slova samotného Čapka, opět mezi tyto dva klade rovnítko: „Tak jako básník najde nakonec téměř celou pravdu, Čapek těmito letnými pohledy do jeho dílny poukazuje na jakousi vnitřní spojitost fiktivního hrdiny se sebou samým⁸⁴. Připomíná při té příležitosti možnost, kterou se zaobíral Oldřich Králík, totiž že Čapek možná básníkovým prohlášením o své totožnosti s Případem X jen zastírá souvislost Případu X se svým vlastním životem. Navazuje pak na tuto domněnku jakousi úvahou o Čapkově duševním rozpoložení v době, kdy psal druhý díl

⁸⁰ Králík 1972: 136.

⁸¹ „Čapkovo poetické hledání pravdy je vždycky bolestný proces – a pro Hordubala měl jisté zvláštní pochopení, neboť mu láska k Olze tak často působila podobné utrpení. Druhého srpna 1932 jí psal: ‚...Ale duševně jsem docela zhordubejovatěl, jsem vážný a smutný jako můj hrdina, div že nechodím klátivě a těžce jako on, a stydím se za city jako on, a nemluvný jsem jako on.‘“ (*ibid.*: 108)

⁸² *ibid.*: 108.

⁸³ *Ibid.*: 114.

⁸⁴ Bradbrooková na tomto místě cituje z básníkovy pasáže: „Abyste věděl, to jsem já: já jsem ten člověk, který nedoletěl.“ (*ibid.*: 114)

trilogie. Píše doslova: „Velmi pravděpodobně Čapek nebyl osobně příliš šťasten, když se zde snažil najít sama sebe pomocí svých vlastních románových postav“⁸⁵. Opět pak přivolává na pomoc slova Ivana Klímy o osamocení, které je společné všem postavám *Povětroně* a zároveň je oním „životním dilematem autora“. Po Klímově vzoru se pak pouští do jakési krátké meditace o Čapkově lásce k Olze Scheinpflugové a jeho pozměněného vztahu k ženám.

Pokud se v prvních dvou dílech Čapek do určité míry skrýval v některé z postav či se s ní ztotožňoval, *Obyčejný život* je pak podle Bradbrookové skoro jako jeho autobiografie, „protože četné události či pocity se přímo shodují s Čapkovými,“⁸⁶ ač ne bezvýhradně a do důsledku. Nechybí ani výčet oněch rozdílů a podobností mezi *Obyčejným životem* a Čapkovými rodinnými vztahy, pocity, zážitky. Na pomoc si Bradbrooková opět bere i spisovatelovu korespondenci, když vedle sebe klade fiktivní epizodu s cikánkou (zvláště pak popis jejího jazýčku, „plný sexuálních konotací“ – „mrštný a tenký jako červené hádč“) a úryvek z dopisu Věře Hružové.⁸⁷ Společné rysy s Čapkovou skutečností končí podle Bradbrookové chlapcovým odchodem na gymnázium. Od tohoto okamžiku nastupuje fikce.

Analýza Bradbrookové trpí jistým eklektismem a svým charakterem kompilace. Autorka „vzobává“ ze souboru prací, které o trilogii byly napsány, výroky a postřehy, které se jí zrovna hodí, se kterými se ztotožňuje. Slova teoretiků a recenzentů, jejichž myšlenky se jí zamlouvají, přijímá nekriticky a slouží jí k doložení názorů vlastních, jsou její hlásnou troubou. Na rozdíl například od Klímovy práce, s kterou můžeme studii Bradbrookové porovnat na základě společných momentů hledání historického autora, chybí zde systematičnost, která by dala textu nějaký hlubší řád. Analýza Bradbrookové je vlastně převyprávění dílů trilogie s chronologicky řazenými komentáři z prací, které se jejím rozbořením také zabývaly. Nedochozí zde k žádnému ucelenému závěru, který by ze svých předestřených úvah vyvozovala.

Monografie literárního historika a kritika **Františka Buriánka**, vydaná u příležitosti padesátého výročí úmrtí Karla Čapka, si klade za cíl připomenout, jak píše autor v úvodu, všechna základní historická data Čapkova života a díla a nabídnout opětovné poznání jeho tvorby v celém jejím bohatství a v celé její šíři a mnohovýznamovosti⁸⁸, přičemž si Buriánek uvědomuje, že tak kvůli šíři Čapkova díla není možné učinit beze zbytku. Charakteristiku knihy možná ještě lépe dokreslí slova z jejího přebalu: „Populárně, avšak na vysoké úrovni

⁸⁵ Ibid: 115.

⁸⁶ Ibid: 117.

⁸⁷ „Moje sekretářka umí šest jazyků; ale když si vzpomenu na jeden jediný, růžový, hbitý a plný rozkoše...“ citováno na straně 117 z dopisu Věře Hružové ze dne 8. 9. 1922.

⁸⁸ Buriánek 1988: 7.

napsaná Buriánkova práce otvírá čtenářům vstup do Čapkova myšlenkového a uměleckého světa, přibližuje spisovatele nahlédnutím do jeho soukromí a podněcuje četbu jeho děl mnoha citáty z jeho textů, často aktuálně znějících“.

A tak se i v této práci v krátké kapitole věnované trilogii dovídáme o „účastném tvůrčím ztotožnění autora s postavou vážného a smutného karpatského horala“, což má opět doložit citovaný úryvek z Čapkova dopisu Olze Scheinpflugové, ve kterém se ke svému ztotožnění doznává⁸⁹. V *Povětroni* opět promlouvá Čapek ústy básníka o literární tvorbě a jejích obecných zákonitostech.

⁸⁹ „Ale duševně jsem zcela zhordubejovatěl, jsem vážný a smutný jako můj hrdina, divže nechodím klátivě a těžce jako on, a stydím se za city jako on, a nemluvný jsem jako on. Budu rád, až vlezu zas do své staré (víceméně podšité) kůže“. Listy Olze 1920–38. 1971, str. 266–7. Citováno Buriánkem na str. 243.

4. Potlačení lineárnosti starých románů jakožto „hlavní hrdina“ a pozitivně hodnocený rys Čapkovy trilogie

Zajímavou opozicí všem těmto snahám o nalezení znaků lineárnosti románů je studie **Miloše Pohorského** „Noetické romány Karla Čapka“ publikovaná roku 1974. Se čtyřicetiletým odstupem a „nadhledem“ mluví tu Pohorský v souvislosti s trilogií o „empirické skepsi“, kterou Čapek svými třemi romány vyjadřuje. Právě to mu umožnil nový tvar románu, s jehož pomocí usiloval o nahlížení postav v jejich složitosti. A tak Pohorský chápe nespolehlivost „přirozeného“ autorského poznání, jak „empirickou skepsi“ charakterizuje, jako hlavního hrdinu trilogie. Všimá si tedy především stránky literárně umělecké, která Čapkovy sloužila jako prostředek k vyjádření stránky filozofické.

Změnu románové formy vykládá Pohorský Čapkovým odmítnutím pohodlného pohledu z jedné strany, který se tváří tak, „že podává opravdové a neproblematické poznání a zkušenosti“⁹⁰ a který nabízejí romány tradiční formy a běžná románová produkce. Jak Pohorský poukazuje, tato tendence se projevovala nejen v Čapkově díle, ale také v tvorbě jeho současníků (Nezval, Weiner), kteří si začali uvědomovat, že „stane-li se samo pojetí skutečnosti v uměleckém díle podstatnou složkou tohoto díla, bude možno upozornit na trvalé napětí reality a fikce i jako na problém noetický“. S touto tendencí souvisí také pokusy autorů odhalit čtenáři v samotných textech svých děl pozadí toho, jak vytváří postavy a příběh, a také „jejich noetickou a epickou osnovu, aby se stalo viditelným a kontrolovatelným, jak spisovatel zachází s postavami a jak se namáhá nad pojmenováním každé skutečnosti“.⁹¹ Taková díla tvořila, jak zmiňuje Pohorský, významnou linii tehdejší evropské literatury. Podle Pohorského má Čapkovo dílo však nejbližší k dílu prozaika a dramatika Luigi Pirandella.⁹²

Spojení dvou rozdílných částí – Hordubalova samomluva a nahlížení skutečnosti očima policie, soudu a obyvatel vesnice – způsobuje, že „obraz jednoznačného a zcela rozluštitelného světa se rozpadá. [...] Prozkoumávají se okolnosti zločinu – a v tomto směru jsou nejasnosti vyřešeny přičiněním soudu a policie. Vedle toho je probírán Hordubalův život a jeho smutný konec jako otázka porušeného životního řádu – **a v této rovině nedovolí autorův skeptický názor dojít k jednoznačným závěrům.** [...] Dále se už nic nepřidává:

⁹⁰ Pohorský 1974: 251.

⁹¹ Ibid: 251.

⁹² Luigi Pirandello (1867-1936) byl italský dramatik, prozaik a básník, mimo jiné autor divadelních her demonstrujících relativnost pravdy a lidského činu, či polyfonní pohled na skutečnost.

pointa, komentář, ani řešení načatých epizod. Zůstává dojem nedořešeného tajemství“.⁹³ Žádného takového dodatku není totiž pro smysl románu třeba.

Dále Pohorský ve svých úvahách dochází ke srovnání *Povětroně* s dílem *Santa Lucia* o generaci staršího Viléma Mrštíka. Právě na srovnání dvou kompozičně si podobných románů dokládá dvojí „pojetí románové postavy“ jejich autorů. Zatímco Mrštíkovo užití jedné „autorské perspektivy“, dovolující „vyslovit sympatie k rekoví i kritický odstup od něho“⁹⁴ a průběžně objasňující hlavní postavu až k odhalení příčin tragédie, a tím uzavření příběhu, korespondovalo se zvykem tehdejší české prózy, základem Čapkova příběhu je pochybnost. Zatímco Mrštík podle Pohorského předpokládá možnost plně rekonstrukce postavy, která je skutečně taková, jakou ji vševědoucí autor vylíčil, Čapek tento názor svým dílem záměrně podkopává. „Rozpor mezi dojmem o skutečnosti, to jest subjektivní, vypravěčskou interpretací postav, a mezi objektivní skutečností, kterou předkládáme v pozadí, zůstane. Takže nakonec vyplyne, že se román pouze nezaručeně přibližuje skutečnosti a že žádný vypravěč (stejně jako autor) nemůže nabídnout nic než svou hypotézu,“ interpretuje Čapkův názor na problematiku románu Pohorský. Modelem takového románového tvaru je především *Povětroně*. Ten předkládá několik úhlů vyprávění, vyvolává tak pochybnosti o správnosti jediného řešení a ruší „naivní sebedůvěru ‚tradiční‘ prózy“⁹⁵. *Obyčejný život* pak sice začíná tak, jak by ho „asi psal ‚starý‘ prozaik“, v polovině se však láme, aby se jasně a jednoznačně vykreslený hrdina rozpoltil do několika hlasů a aby se ukázalo, „že předtím epicky jasné seřazení faktů zřejmě neodpovídalo tomu, jak život vskutku probíhal a co se v něm dalo“⁹⁶.

To, co jsme vymezili jako hledání znaků lineární narace, Pohorský tedy v noetické trilogii nenachází. Tento fakt hodnotí dokonce jako hlavní záměr díla a na rozdíl od Čapkových soudobých recenzentů přítomnost básnického soudu v díle ani nevyžaduje. Pohorský dokonce přímo zdůrazňuje, že ani co se týče úvah, jak se dělá kniha, které se vinou celým básníkovým partem v *Povětroně*, jedná se pouze a jedině o úvahy postavy Básníka a není možné připisovat je snad samotnému autorovi.⁹⁷ Právě podobné úvahy totiž vedli jiné recenzenty ke ztotožňování Čapka a Básníka.

⁹³ Ibid: 254–255.

⁹⁴ Ibid: 256.

⁹⁵ Ibid: 257.

⁹⁶ Ibid: 259.

⁹⁷ „Básník, v jehož kapitole je hodně uvažování o tom, jak se dělá próza (avšak jsou to úvahy básníkovy, a nikoliv Čapkovy!), vtěluje do dramatických zápletek své nesplněné ambice a z hromady faktů a možností skládá podle sebe úděl člověk, který ‚nedoletěl‘.“ (ibid 258)

Další je pak studie, která si za materiál svého bádání vybrala pouze samotný román *Hordubal* bez přihlídnutí k ostatním dílům trilogie, patří k těm nejnovějším, které se trilogií zabývají. **Dagmar Mocná** nově interpretuje strukturu románu (zvláště pak užití postupů detektivního žánru), když ve stati *Dvě podivuhodné „detektivky“*⁹⁸ srovnává právě Čapkova *Hordubala* se *Jménem růže* Umberta Eca, a tím toto Čapkovo dílo, dalo by se říci, řadí do kontextu postmoderní literatury.

Podle ní vybraná díla pojí právě narušování postupů tradičních detektivních próz, kterým oba autoři útočí na noetický základ „pozitivistické“ detektivky, jejíž svět „v mnohém připomíná oblíbenou dětskou skládku: zprvu mnoho dílků chybí, nakonec ale do sebe všechny zdánlivě nespojitě útržky zapadnou a rozbitý svět se opět scelí“⁹⁹, když se detektiv nakonec dobere **jediného skutečně správného příběhu vraždy**. Svým pokusem o rozbití detektivky tedy Čapek i Eco zpochybňují „přesvědčení o plné poznatelnosti světa“ (zvýraznila M. B.)

Mocná tak nabízí nové vysvětlení a opodstatnění Čapkovy neobvyklé a až „brutální“ kombinace dvou protikladných žánrů balady a detektivky – žánru vysokého a nízkého – a užití rozdílných narativních postupů. Vyvrací názory a podezření některých soudobých kritiků, že se Čapek detektivní částí románu snaží podbízet většinovému čtenáři a že jde jen o další „povídku z třetí kapsy“ (Götz, Píša, B. Fučík). Právě nečekané střídání narativů, kdy všednímu a věcnému vyprávění detektivky předchází experimentální moderní vypravěčství („s prolínáním hledisek, časových rovin i lyrického a epického principu“), totiž oponuje podle Mocné těmto nařknutím.

Jak si dále všímá, Čapek sice využívá postupů a tradičních prostředků detektivky (minimalistické vyprávění soustředěné na postup vyšetřování, nesourodá dvojice vyšetřovatelů a jejich pozorné evidování stop, vyslýchání podezřelých), zároveň však opatřuje vyprávění druhé části románu několika prvky, které podstatu detektivky podkopávají. Jedním z nich je postava vyšetřujícího četníka Gelnaje neustále zpochybňujícího výsledky pátrání svého mladšího kolegy a tím i možnost dopátrat se objektivní pravdy metodou dedukce a logického úsudku. Ve své snaze nabízí kolegovi Bieglovi hned několik možných hypotéz o vrahově motivu a zpočátku „jasná“ vražda z vášně má náhle několik možných příčin, z nichž ani jedna není zcela vyvratitelná. Dalším z podvrtných prvků je i zpochybnění samotných empirických stop, a to konkrétně vražedné zbraně, když si vědecká expertiza stojí za názorem, že vražednou zbraní byla místo košíkářské jehly malorážka.

⁹⁸ Mocná, D.: „Dvě podivné "detektivky" : Čapkův *Hordubal* a *Jméno růže* U. Eca“, in *Česká literatura : Studie – Literatura[rubrika]*. 2005/4, s. 465-492.

⁹⁹ *Ibid*: 465.

Nemluvný a vnímavý *Hordubal* je sice přeci jen nakonec interpretován podle modelu vyšetřovatelů, soudu a především kriminálního příběhu jako slaboduchý ubožák. Čtenář si však nakonec nemůže být jistý ani tím, kdo vlastně vraždil, ani vražednou zbraní a ani motivem vraždy, k čemuž konec konců přispívá i fakt, že ani *Hordubalova* první část nenabízí žádný objektivní pohled na situaci před vraždou, či objektivní charakteristiku dvojice vrahů (vše je zde totiž viděno očima hlavního hrdiny). A tak místo jedné jasné odpovědi zůstává čtenáři jen spousta nevysvětlených otázek.

Stejně tak jako Eco (jak dále v textu ukazuje Mocná) využívá Čapek „pouze zažitých forem tohoto žánru k výpovědi o vratké pozici moderního člověka ve světě, jež nelze převést do snadno čitelného schématu a jemuž lze porozumět jen opakovaným a trpělivým čtením“¹⁰⁰. *Hordubal* pak tedy podle Mocné vypovídá konkrétně o tom, „že nelze dosáhnout identity mezi sebeprojekcí a tím, jak se jevíme svému okolí. Že čím je člověk „podivnější, tím větší je míra této diference. A konečně – že proces mizení našeho nejvnitřnějšího já v očích světa je neodvratný“¹⁰¹.

¹⁰⁰ Ibid: 490.

¹⁰¹ Ibid: 474.

5. „Nadřazenost“ některého z hlasů postav jako základ k interpretacím souvislosti dalšího Čapkova díla

Trilogie a zvláště pak motiv básníka je některým jejím interpretům nejen zdrojem hledání autorova příklonu k některé z postav, na čemž pak zakládají své „linearizování“ formy mnohohlasného románu. Pro některé je také zdrojem Čapkových estetických názorů, dveřmi, kterými Čapek umožňuje nakouknout do své tvůrčí dílny. Tak se motivu básníka ujal například Jiří Opelík či Blahoslav Dokoupil.

Hledání spojitostí (i jiných, než noetických, které odhaluje Čapek ve svém Doslovu), ať už mezi třemi romány či mezi jejich částmi, přivádí interprety k nalézání takových souvislostí, ze kterých vyvozují další postřehy, pro něž hledají další oporu jak v trilogii samotné, tak v Čapkově díle dalším (především esejistickém), a docházejí na jejich základě k daleko hlubším „poznatkům“ o Čapkově díle a jeho estetických názorech.

Například **Jiří Opelík** ve své stati nazvané „Obyčejný život čili Deukalion“ zakládá na roli básníka, která je podle něj v celé trilogii „nápadně akcentována“, své hledání spojitostí nejen mezi díly trilogie, ale celou ji na tomto základě začleňuje mezi ostatní Čapkova díla i do českých literárních souvislostí třicátých let. Pouští se samozřejmě na tomto základě také do interpretace Čapkových estetických názorů a poetiky.

Motiv básníka se čtenářům trilogie vybaví především ve spojitosti s *Povětroněm*. Ten samý motiv se však podle Opelíka vyskytuje i v *Hordubalovi* (připomíná v této souvislosti recenzi, ve které Šalda mluví o Hordubalovi jako tvorů meditativním, o snivci, básníkovi nebo filozofovi v rudimentárním stavu) či v *Obyčejném životě*, kde má podle Opelíka nakonec jako jeden z osmi možných životních aspektů hlavního hrdiny, které se odhalují v závěrečné části románu, zásadní roli.

A právě hlas básníkův chápe Opelík jako třetí část *Obyčejného života*. I zde tak dochází k trojímu uchopení téže skutečnosti stejně jako v předešlých dílech trilogie: „Spokojil se snad Obyčejný život výkladem toliko dvojím? Jednota cyklu však porušena není, i v Obyčejném životě existuje ještě *třetí* pohled. Je to pohled *básníka*; vyplňuje 33., předposlední kapitolu“¹⁰². Není sice tak silný jako hlasy jiných lidí obsažených v člověku (dobrák, ten s lokty, hypochondr) a je označen jako fragment, přesto však podle Opelíka jedině on „se

¹⁰² Opelík, J.: „Obyčejný život čili Deukalion“, in *Struktura a smysl literárního díla*. Praha : Československý spisovatel, 1966.

může uvnitř zástupu uskutečněných možností natolik emancipovat, že přijde s novou interpretací obyčejného člověka. Po pravdě řečeno, přehodnocuje vlastně tento třetí pohled druhý: básník přistupuje na číslo osm, ale každý ‚nakousnutý‘ osud izoluje a prodlužuje až k hodině smrti, dává mu také zcela jiné než původní naplnění. Jen básník je toho schopen, protože sám je přelidněn, a tomu, co vidí v sobě, umí dát jméno a tvar. Kdyby tento básník (který vnáší do třetího dílu trilogie, jeho 33. kapitolou, onen chybějící třetí pohled) byl pouze emancipovanou součástí původního zástupu a ničím víc, musela by pak po něm v řadě nově tvořených osudů zet mezera – jenže žádná mezera tu nezeje“¹⁰³.

Opelík připodobňuje tuto situaci k divadlu na divadle a chápe ji jako Čapkovu autostylizaci a pohled do jeho tvůrčí dílny: „Básník Karel Čapek má se k dezintegrovanému obyčejnému člověku, jehož částkou je také básník, jako se má básník 33. kapitoly k obyčejnému člověku v 33. kapitole znovu rozloženému a nesoucím v sobě opět básníka. Tato situace je složitá jen zdánlivě, v podstatě jde o několikanásobné zrcadlení, o rafinovanou autostylizační hru“.¹⁰⁴ Právě díky této hře setřásá Čapek podle Opelíka výtku, která ční z recenzí několika jeho kolegů (viz Pohorský), a to tu, že jde pouze o rozložený obraz, o zástup možností, kterému schází opětovná integrace člověka. Právě básník je ale onen Deukalion z názvu Opelíkovy stati (podle řecké mytologie tvůrce dnešního lidstva) – tedy „stvořitel nových a svébytných osudů“¹⁰⁵. Jeho úkolem je právě tvorba plných lidských osudů z úlomků a možností reality.

Také Opelík, stejně jako před ním například Šalda a Novák, zastává názor, že „je to bezpochyby básník, kdo se dostal ‚případu X‘ nejvíc na kůži“¹⁰⁶. Odvolává se přitom na analogii s jednou z Čapkových kapesních povídek s názvem *Básník*, ve které je to (stejně jako podle Opelíka v *Povětroni*) opět právě básník a jeho „metoda“, jeho svědectví a jeho báseň, které pomohou usvědčit viníka autonehody.

S *Obyčejným životem* však pojí povídku podle Opelíka vztah ještě těsnější. V povídce *Básník* si Čapek pohrává s maskováním existujícího básníka Vítězslava Nezvala do postavy básníka Jaroslava Nerada. Narážkou je už samotné jméno fiktivního básníka, které je utvořeno stejným způsobem jako jméno Nezvalovo a také samotný výklad poezie, který básník předkládá komisaři Mejzlíkovi, když se mu snaží přiblížit podstatu své poezie. Jako by byl vytržen z Nezvalova surrealistického manifestu: „Je to skvěle udělaný podvrh Nezvalových teorií, malý Pseudo-Nezval.“¹⁰⁷

¹⁰³ Ibid: 145.

¹⁰⁴ Ibid: 145.

¹⁰⁵ Ibid: 145.

¹⁰⁶ Ibid: 147.

¹⁰⁷ Opelík 1966: 147.

Jak píše Opelík, tento postřeh není žádnou novinkou a on není prvním, který s ním přichází. Čeho si však Opelík všímá jako první, je obdobná analogie hrdiny *Obyčejného života* s osudem dalšího skutečného básníka, a to Petra Bezruče: „Tak jako Nerad není Nezval, ani obyčejný člověk není Bezruč. Je tu však řada styčných bodů dosti podstatných na to, aby se z nich utvořené souhvězdí nápadně podobalo souhvězdí života Bezručova; nezáleží tolik na tom, že v četných bodech se oba životy nekryjí nebo že společné rysy či prožitky mají rozdílné zázemí, jako spíše na existenci pozitivních shod.“¹⁰⁸ A tak se teoretik pouští do jejich výčtu a jmenuje například anonymitu obou básníků, „ambivalenci mezi obyčejným člověkem a básníkem“; devadesátá léta, ve kterých oba tvoří; odchod z pražské filozofické fakulty a chatrné zdraví, které oba přiměje k útěku z velkoměsta na venkov ať už jako výpravčího, nebo jako poštovního úředníka, a pak také celý profesní život strávený v tom samém úřadě, situace za války hrozící oběma válečným soudem a poválečné povýšení. Podle Opelíka „příliš mnoho základních shod, aby mohlo jít o náhodu“¹⁰⁹ a také pro Čapka typický způsob tvorby, při kterém vychází z daných faktů a při tvorbě postav od skutečných osob (jako příklad uvádí Opelík Juraje Hordubeje alias Hordubala, nebo Eskymo Welzla jako kapitána J. van Tocha), a proto ani předobraz obyčejného člověka v osobě Petra Bezruče není nijak šokující a překvapivý.

A opět se tak literární teoretik vrací k původní myšlence, totiž že *Obyčejný život* předkládá stejně jako *Povětrň* Čapkovu „poetiku“ a „model básníka“ a nechává čtenáře nehlédnout do tajů „tvůrčího procesu“. Je proto oprávněné považovat tato dvě díla za **pokračování Čapkova „estetického kodexu“**, jak Opelík nazývá soubor teoretických statí *Marsyas čili na okraj literatury*. Básnické dílo jako výběr skutečnosti z nekonečné látky možností. Zatímco v *Povětrni* je vyložen celý poznávací proces, v *Obyčejném životě* se pozornost přesouvá na samotný jeho předmět a původce. Třetí díl trilogie pak přináší ještě další posun v tvůrčím procesu – demokratizuje totiž model básníka a vyslovuje jedno ze základních tvrzení Čapkova estetického systému, totiž že „každý je básník“. Toto své tvrzení předjímal Čapek už v prvním díle v postavě Hordubala: „Rudimentární básník Hordubal funguje jako důkaz před zdůvodněním.“¹¹⁰ V *Povětrni* se pak už objevuje básník profesionál a *Obyčejný život* přináší i část teoretickou. Myšlenka, že básník je v každém z nás, funguje tedy jako další aspekt, který trilogii spíná v jeden celek.

¹⁰⁸ Opelík 1966: 148.

¹⁰⁹ Ibid: 148–149.

¹¹⁰ Ibid: 152.

Na základě této myšlenky pak Opelík porovnává Čapkovu tvorbu s tvorbou „avantgardy teigovské a nezvalovské orientace“¹¹¹, hlásající citát: „*Poezii budou dělat všichni, nikoliv jeden!*“ prokletého básníka Lautréamonta (předchůdce surrealistů) jako jedno ze svých hesel. Zrušení hranic mezi vysokým a nízkým uměním a zrušení „profesionalismu“ v poezii, lidové („lidem prožívané“) umění založené na kýči a „pokleslé“ zábavě, zájem o tzv. periférii umění, to jsou podle Opelíka body, které pojí Čapka s programem poetismu. Opelík tu při srovnání těchto dvou tvoreb vychází z teoretických statí Teiga a Nezvala a z Čapkova *Marsya*. Původní myšlenka „demokratizace umění“ a básníka v každém z nás však vyznívá i ze samotné Čapkovy trilogie.

Tím vytyčil Opelík shodné rysy avantgardy a Čapkových názorů. V zápětí pak ale připomíná, že Čapkův vztah k avantgardě byl „směsí přitakání a odmítnutí“, jak ostatně demonstruje i samotná povídka *Básník*, kde se objevují prvky parodie a kde konec konců samotná báseň mladého Nerada slouží v důsledku vlastně jako policejní zatykač. I na první pohled shodně znějící hesla – Čapkovo *Básníkem je každý* vedle poetistického *Poezii budou dělat všichni, nikoliv jeden* – nesou určitý rozdíl, a to zejména v užitých mluvnických časech. Zatímco avantgardisté hledí na stav „všeobecného básnění“ do budoucnosti, až se změní stávající situace, po revoluci, až padne kapitalismus a s ním i „vysoká dělba práce a krajní specializace umění i umělců“¹¹², Čapek počítá s člověkem dnešním. Dále jejich rozdílný vztah k exkluzivitě umění, k Freudově psychoanalýze, ze které surrealisté čerpali inspiraci při tvorbě, zatímco Čapek jí opovrhoval.

Z Čapkových vztahů k avantgardě, z jeho „přitakání i odmítnutí“, „obdivu i parodie“, vyvozuje Opelík nakonec, vycházející z Mukařovského definice Čapkova umění¹¹³, jakýsi vztah synonymie a antonymie příznačný pro autorovo dílo.

Hrdina *Obyčejný život* je podle Opelíka směsí fikce a autostylizace. Tím Čapek odkrývá svou poetiku: „*Obyčejný život* je mimo jiné pohledem do Čapkovy tvůrčí dílny“¹¹⁴.

Svůj příspěvek do čapkovské „kolektivní monografie“ uvozuje **Blahoslav Dokoupil** citátem z jedné z Čapkových estetických a literárněkritických úvah o vztahu literatury a života a o jejich vzájemném ovlivňování se. V té Čapek klade na bedra spisovatelů velikou mravní odpovědnost, protože „zplozují lidi k obrazu a podobenství toho, co píší“¹¹⁵ a protože literatura a život se vzájemně ovlivňují.

¹¹¹ Ibid: 152.

¹¹² Ibid: 155.

¹¹³ Ibid: 156.

¹¹⁴ Ibid: 146.

¹¹⁵ Čapek: Místo kritiky, In: O umění a kultuře II. Praha 1985, str. 229. (Citováno in Dokoupil 1988: 273).

Primárně je trilogie sice zaměřena noeticky, jak ale Dokoupil zdůrazňuje, je v ní také spousta „teoretických výkladů i praktických příkladů toho, „jak se dělá literatura““. ¹¹⁶ Proto ji považuje také za „diskurs o básnické tvorbě a odpovědnosti, za úvahu nad vztahem poezie a umění vůbec k životu, za básnickou konfesi a apologii“. ¹¹⁷ A právě na tomto principu stejně jako Opelík i Dokoupil spojuje trilogii v jeden celek – na principu „Čapkova demokratismu, představy o tom, že básník je utajen v každém člověku“. ¹¹⁸

Dokoupil není jediným, kdo si všímá souvislosti mezi *Hordubalem* a Čapkovými šarvátkami s kritiky, které spadají do stejného období jako vznik prvního dílu trilogie. Svě kolegy kritiky nabádal k tomu samému jako svým románem ke snaze o objektivitu vlastního poznání. „Čapkova polemika s kritikou je stejně jako román *Hordubal* zahrocena proti kontradikčnosti lidských soudů o jedné a téže věci, proti té rozpornosti, jež není než důsledkem nedostatečného poznání a nedostatečné vůle k pravdě.“ ¹¹⁹ V trilogii se tak podle Dokoupila prostupuje noetika, estetika a etika básnické tvorby. Zároveň ji spojuje s Čapkovými publicistickými projevy, klade je do přímé souvislosti. V jeho publicistických projevech se totiž objevují myšlenky, které určovaly podobu celé trilogie. Pokračováním jeho polemik s kritiky je svým způsobem i již zmiňovaný „Dopis jednomu čtenáři“, ve kterém si mimo jiné stěžuje na chybnou recepci recenzentů, kteří doslova převzali to, co o Hordubalovi tvrdil státní návladní, a tak jeho postavu charakterizovali jako „poloblblého primitiva“, místo aby v něm odhalili muže jemného a hloubavého.

Dokoupil připomíná studii Oldřich Králíka, ve které podle něj teoretik prokázal „vedle polaritů a dělby funkcí mezi postavami“ také jejich vzájemnou totožnost a také „krajně transparentní“ identitu s autorovou osobou. ¹²⁰ Čapek jako média své básnické konfese zvolil nejen básníka, ale také jasnovidce a částečně i jeptišku a její vyprávění (zde opět vychází z Králíkova tvrzení, že jeptiščin příběh je ve skutečnosti spisovatelova zpověď). Všechny tři vyprávění vystihují „podstatné rysy a fáze uměleckého tvůrčího procesu“. ¹²¹ Jasnovidce a básník zastupují „dva odlišné, ale navzájem se doplňující momenty umělecké tvorby“ a jsou navíc ještě také ukazateli čapkovského „ideálu noetiky obyčejného, všedního života“, který je založen právě „na trpělivém naslouchání tichému a mnohohlasému zvěstování světa“. ¹²²

¹¹⁶ Dokoupil 1988: 274.

¹¹⁷ Ibid: 274.

¹¹⁸ Ibid: 274.

¹¹⁹ Ibid: 280.

¹²⁰ Ibid: 282.

¹²¹ Ibid: 282.

¹²² Ibid: 282–283.

Proto také chápe návrat vypravěče *Obyčejného života* do mládí ke své básnické epizodě jako logický a zákonitý a to z hlediska celkové výstavby trilogie, která hlásá a kterou spojuje Čapkův estetický a noetický demokratismus a heslo, že každý člověk má v sobě ukryt „zdroj potenciálně básnického vztahu ke světu“.¹²³

Toto vyústění muselo podle Dokoupila působit poněkud utopicky v době vzniku trilogie, v době „třídně rozdělené společnosti“. Vyústění však v důsledku nadčasové, protože aspoň vzdáleně souzní s principy nastoleného socialistického humanismu beztřídní společnosti. Jak Dokoupil píše, nastává tak doba, „která bude poněkud velkorysejší (což ovšem není totéž jako nekritická) i ke scelujícím Čapkovým myšlenkovým koncepcím, hledajícím odpověď na otázku lidského poznání vzájemných lidských vztahů“.¹²⁴

¹²³ Ibid: 284.

¹²⁴ Ibid: 285.

6. Čapkův Doslov a jeho role v interpretacích recenzentů trilogie

„Tím, jak kreativně čteme (tj. přepisujeme) text, zneškodňujeme, eliminujeme autora - není divu, že se tomu někdy autor zuby nehty snaží předejít (více či méně úspěšně) usměrňujícími intervencemi, třeba v rámci předmluvy.“¹²⁵

Na závěr této recepce pokládáme za vhodné zmínit se o důležitém momentu pro recepci noetické trilogie. Tím bylo vydání její poslední části – *Obyčejného života* – a s ní také *Doslovu*, kterým teprve dal Čapek trojici svých, v té době zatím posledních, románů punc triptychu. Jeho vydání dalo interpretům hned několik nových podnětů, jak k románům přistupovat, a některým také možnost revize a pozměnění svých dosavadních interpretací románů trilogie.

Není jisté, zda Karel Čapek zamýšlel pojmut romány (či povídky, jak je nazývá on sám)¹²⁶ *Hordubal*, *Povětroň* a *Obyčejný život* jako trilogii již od začátku. *Hordubal* vycházel od konce roku 1932 na pokračování v Lidových novinách, knižní podoby se dočkal v roce následujícím. Jak v komentáři k vydání trilogie z roku 1998 poukazuje Jiří Holý (s odvoláním mimo jiné také na slova Jiřího Opelíka), možnosti, že by snad toto dílo mělo být součástí většího celku, nic nenasvědčovalo. Holý dokonce spekuluje, zda autorův úmysl vytvořit trilogii, v níž by byl *Hordubal* pouze jednou z částí, nevznikl teprve po jeho vydání – teprve poté, co se dílo setkalo s výtkami soudobé kritiky – jako snaha „manifestovat v širším celku svůj estetický a etický projekt světa“¹²⁷. Až Čapkova reakce na nepochopení prvních dílů trilogie v podobě textu *Co jsem chtěl říci*¹²⁸ (poprvé vyšel 19. září 1934 v *Přítomnosti*), která předcházela publikování úryvků *Obyčejného života* na pokračování v Lidových novinách, vtiskla románům punc kompletního a nerozbitného triptychu, čímž poukázal na jejich vzájemnou souvislost a měl tak značný vliv na nové čtenářské vnímání smyslu jednotlivých děl.

Bez tohoto textu nebyla by noetická trilogie noetickou trilogií. Právě zde totiž poprvé Čapek sám odhalil společný noetický základ tří románů. Do té doby musely být jednotlivé

¹²⁵ ŠTOCHL, M.: *Teorie literární komunikace*. Praha : Akropolis, 2005.

¹²⁶ viz Čapkův text *Povětroň: jednomu čtenáři* in *Poznámky o tvorbě*. 1960.

¹²⁷ Holý, J.: *Kritické přijetí Hordubala* in *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny. 1998. s. 438.

¹²⁸ Přestože „Doslov“ je poněkud v rozporu s Čapkovým: „Myslím, že původ a smysl žádné knihy není dostatečně vysvětlen tím, co autor chtěl říci; nezáleželo jenom na jeho vůli; ,teils zog es ihn, teils sank er hin‘,“ jak píše v dopise „Jednomu čtenáři“ (viz Příloha č. 2 této magisterské práce)

romány vnímány čtenáři jako samostatná díla, která nemají společný námět, postavy, prostředí, časovou posloupnost, ani literární žánr nebo styl. Až zmíněný Čapkův *Doslov*, který doplnil knižní vydání *Obyčejného života* a již od prvního Halíkova vydání trilogie v jednom svazku v roce 1956 již tradičně doprovází všechna další vydání trojdílného kompletu, přimělo čtenářskou obec vnímat *Hordubala*, *Povětroně* a *Obyčejný život* jako části vyššího významového celku.

Dokončení posledního dílu osvětlilo plně význam dílů předešlých, když se jimi kritika začala zabývat souhrnně, jak dokládají slova Václava Černého: „Teď, když dozněl v *Obyčejném životě* poslední takt tohoto odvážného daktylu románového, osvětluje se nám ledacos v umění i myšlence Čapkově, čemu jsme snad váhali dát dříve svůj souhlas, a nestávají-li se z vytýkaných nedostatků zrovna přednosti, omlouváme je nicméně s vyšší roviny díla úplného a vysvětlujeme si je ze strukturálních nutností celé trilogie.“¹²⁹ Proto je vhodné rozlišovat kritické rozborů psané o jednotlivých částech před vydáním *Obyčejného života* od textů vznikajících poté. Přestože ne všichni autoři těchto pozdějších teoretických a kritických statí se zabývají rozbořem noetické trilogie jako celku, i jejich interpretace jednotlivých částí podléhají vědomí, že trojice románů je koncipována jako celek se společným jmenovatelem, kterým je poznání světa.

Zaprvé samotný fakt, že se trojice *Hordubal*, *Povětroně* a *Obyčejný život* mají číst jako tři díly jednoho celku spojené motivem noetickým, znamenal u některých přehodnocení svých dřívějších stanovisek a přiměl je pohlížet na jednotlivé romány v kontextu dalších dvou. Asi nejvýmluvnějším dokladem toho, jak působilo propojení tří románů na změnu jejich výkladu a v důsledku také na změnu jejich hodnocení (i na recepci tolik kritizovaného *Hordubala*), dokládají slova Václava Černého. Ten už ve své stati *Románová trilogie Karla Čapka*¹³⁰ a později také v knize *Karel Čapek*, která vyšla roku 1936, o trilogii napsal: „Formálně i myšlenkově je nejlépe každou z jejích částí posuzovat s hlediska celku: s vyšší roviny díla úplného osvětlí a vysvětlí se leccos, čemu jsme v jednotlivých partiích snad dokonce váhali dáti svůj souhlas“¹³¹.

A tak sám reinterpretuje *Hordubalovu* konstrukci dle Čapkova návodu jako dvojí pohled na jednu lidskou duši – pohled vnitřní, kterým ji čtenář poznává v pravdě takovou, jaká skutečně je, a pohled zvenčí, který ji zkrsluje. Dva odlišné pohledy poskytují čtenáři možnost odlišit od sebe pravdu a hrubou přibližnost. Nejednota má tedy své opodstatnění – znázorňuje krach Hordubalovy duše, ztrátu její podstaty v rukou ostatních, kteří v ní

¹²⁹ Černý, V.: *Románová trilogie Karla Čapka* in *Přítomnost*. 1934/11. s. 794.

¹³⁰ Černý, V.: *Románová trilogie Karla Čapka* in *Přítomnost*. 1934/11.

¹³¹ Černý, V.: *Karel Čapek*. Praha : Borový, 1936. s. 28.

poznávají jen to, co znají ze své vlastní zkušenosti, přetvoření lidského osudu Hordubalova v „banální příběh vraždy manžela-dobráka“. K tomuto zobrazení se tedy Čapek nebojí roztržít starou románovou formu, což provádí záměrně v celé trilogii¹³².

Za druhé Čapek svým Doslovem podrobně vylíčil svou autorskou intenci, se kterou trilogii psal. Je zajímavé a pro tuto práci také přínosné pozorovat, jak s tímto autorovým výkladem vlastního díla pracují a nakládají recenzenti. Někteří jej do svých interpretací zahrnují jako neoddelitelnou součást díla, jejich **recepce** trilogie je jím významně ovlivněna, jiní se až demonstrativně snaží při svých výkladech noetického triptychu od Doslovu oprostít, nebrat jej v potaz.

Vraťme se konec konců v této souvislosti k recenzím **Arne Nováka**. Jestliže v jeho srovnání a hodnocení prvních dvou románů sehrálo roli ve prospěch *Povětroně* domnělé nalezení autorova přitakání k básnickově verzi příběhu (jenž kritik vydedukoval mimo jiné z rozsahu a formátu, kterými Čapek básnickovo vyprávění obdařil¹³³), v recenzi *Obyčejného života*, ve které reflektuje Čapkovo rozhodnutí spojit romány v trilogii a vrací se tak i k předcházejícím dvěma dílům, mluví Novák o částech *Povětroně* již poněkud jinak. „Všecky čtyři romány, skládající vyšší jednotu *Povětroně*, byly rovnocennými a zároveň autonomními výtvoři svobodné imaginace a psychologie básnické: čtyři plně životné organismy vedle sebe.“¹³⁴ Jestliže kazem na kráse byl, jak už jsme zmiňovali výše, v případě *Hordubala* (potažmo jeho druhé půle) „Čapkův relativismus“, který „uznával několikere řešení téhož problému, přednášel všecka vedle sebe a nerozhodoval se pro žádné“¹³⁵, v Čapkově Doslovu¹³⁶ („filozoficko-básnickém programu celé trilogie“) pak nalézá Novák pro tento autorův čin opodstatnění, když píše: „Podle pluralistické teorie Čapkovy zavírá každý osud lidský, ať v životě, ať v románovém svém otisku, v sobě celou řadu osudů a románů, jejichž mnohost teprve znamená plnost. Pozorný divák i psychologický interpret, romanopisec i čtenář vybírá si z této mnohosti řešení své a to podle své zkušenosti poznávací i zážitkové – quot capita tot sensus. I nemá se básník ani reprodukcující ani tvořivý napříště spokojiti řešením jediným, byť do něho vkládal všecku intenzitu obraznosti a veškerou ohnivost

¹³² Tamtéž, s. 29.

¹³³ „Avšak bylo by, tuším, omylem, kdyby povídka poetova byla stavěna zcela **souřadně** vedle vidění jeptišky a vedle výpravného dohadu jasnovidcova, nejen rozsah, ale i formát její je podstatně jiný.“ (Novák, A.: Nový román Karla Čapka in *Lidové noviny*. 4. 3. 1934.)

¹³⁴ Novák, A.: „Román mnohohlasý“, in *Lidové noviny*. 5. 12. 1934.

¹³⁵ Novák, A.: „Nový román Karla Čapka“, in *Lidové noviny*. 4. 3. 1934.

¹³⁶ Čapek se v Doslovu k *Hordubalovi* vyslovuje následovně: „Na první pohled je to chaos, se kterým si nevíme rady a který se nám nezamlouvá; i jest na autorovi, aby, pokud může, dal nějak do pořádku, co takto dopustil.“ *Povětroně* už není chaos, ale „zřetelná mnohost“, už ne „nejistota“, nýbrž „mnohohlasnost“ (celý text viz Příloha č. 3 této magisterské práce)

podání. Čím více aspektů a zrcadlení na jednom a téže obraze dovede postihnouti, tím blíže stojí jeho dílo životní polyfonii a tím i dosažitelné pravdě.¹³⁷ Jestliže sice Novák našel v Doslovu zdůvodnění pluralistické struktury *Hordubala*, vznáší proti tomuto románu další výtky (ne už ovšem na vrub „několikerého řešení téhož problému“): „Naproti tomu v *Hordubalu* vedle skladné románové balady stojí dva analytické referáty, v nichž běží více o při než o člověka, o kasuistiku více než o život.“¹³⁸

„Souběžnými“ nazývá nakonec Novák i čtyři romány, které v *Povětroně* rekonstruuji záhadu bezejmenného aviatika, přestože (jak jsme již rozebírali v této diplomové práci výše) v recenzi, ve které se věnoval přímo románu *Povětroně*, zněla jeho interpretace čtyř příběhů ve prospěch příběhu básníkovy jakožto verzi Čapkem-autorem vyzdvižené nad ostatní tři.

Také v **Šaldových** interpretacích *Povětroně* a *Obyčejného života*, které následovaly po *Hordubalovi* a kterým zjevně předcházelo vydání Čapkova Doslovu¹³⁹, zní kritikův hlas o poznání smířlivěji s plánem trilogie o „mnohoznačnosti a mnohomyslnosti toho, čemu se říká lidská skutečnost a lidský život“¹⁴⁰, než zněl v jeho kritice *Hordubala*.

¹³⁷ Novák, A.: *Román mnohohlasý* in Lidové noviny. 5. 12. 1934.

¹³⁸ Ibid

¹³⁹ „Hledání a objevování skutečnosti, její uchopení a vnesení, to je vlastní námět jeho *Povětroně*, který je myšlen jako druhá část trilogie, jejímž prvním článkem je *Hordubal*, a třetím bude *Obyčejný život*.“ (Šalda 1991: 167; původně prosloveno 16. 10. 1934)

¹⁴⁰ Šalda 1991: 296.

Závěr

Záměrem této práce bylo postihnout, jak se v literárněkritické a literárně historické národní recepci Čapkovy noetické trilogie odrazil fakt, že jde o dílo mnohohlasné, složené z několika vyprávěcích partů a pohledů.

Došli jsme k poznatku, že recepce kritiků starších, kteří hodnotili dílo už po vydání *Hordubala*, vykazují podobnou tendenci, a to najít a získat z textů Čapkových románů pevné stanovisko, které by je „zploštilo“ přiblížilo formě starých lineárně vyprávěných románů. Jedním ze způsobů, jak toho dosáhnout, bylo pro ně nalezení jednoho hlasu, který by byl všem ostatním vypravěčům nadřazen. Toho dosahovali recenzenti ztotožňováním názorů samotného autora s některou z postav, či „hledáním“ autora v některé z nich na základě biografických údajů z autorova života. Druhým takovým projevem, byl požadavek na přítomnost „nejobektivnější“ roviny skutečnosti, se kterou by se pravdivost dalších hlasů mohla porovnat. Absence či nenalezení takového hlediska či roviny vedlo pak zákonitě k zamítnutí díla a k negativní kritice, kdežto nalezení znamenalo v hodnocení kvality díla pravý opak.

Teoretiky a badateli mladší generace byl naopak Čapkův postup, který užil při psaní trilogie, hodnocen jako pokrokový a přínosný.

Můžeme tedy vysledovat jistou časovou souvislost s hodnocením kritiků. Těmi staršími je podobný postup vykládán například jako experiment, který nebude mít žádných pokračovatelů. Mladší naopak hodnotí tento postup z „nadhledem“ daným znalostí děl mladších, postmoderních, které takový postup běžně využívají.

Anotace

Jméno a příjmení:	Marie Benetková
Katedra:	Katedra bohemistiky
Vedoucí práce:	Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.
Rok obhajoby:	2012

Název práce:	Analýza literárněkritické a literárněhistorické recepcce Čapkovy „noetické trilogie“
Název v angličtině:	Analysis of Literary-critical and Literary-historical Reception of „Epistemic Trilogy“ of Karel Čapek
Anotace práce:	<p>Magisterská diplomová práce se zabývá literárněkritickou a literárněhistorickou národní recepcí Čapkovy „noetické trilogie“. Styčnými body, na základě kterých je tato recepcce roztríděna jsou dány požadavkem lineárnosti románů či přijetím otevřenosti jejich struktury. Dále se pak práce zabývá vlivem Čapkova Doslovu na změny v interpretacích recenzentů.</p> <p>Součástí této magisterské práce je také kompletní chronologicky řazený seznam národních literárněkritických a literárněhistorických prací, které se trilogií zabývaly za celou dobu její existence.</p>
Klíčová slova:	Karel Čapek, noetická trilogie, literárněkritická recepcce, literárněhistorická recepcce, lineární forma románu, otevřená struktura, relativizmus
Anotace v angličtině:	<p>The diploma thesis deals with the literary criticism and reception literárněhistorickou national Capek's "noetic Trilogy". Touchpoints under which this reception categorized are given linearity requirement novels or adoption openness of their structure. Furthermore, the work deals with the influence Čapkova literally to changes in interpretations reviewers. As part of this master thesis is also a complete chronologically ordered list of national and literárněkritických literárněhistorických works that deal with the trilogy for the entire period of its existence.</p>
Klíčová slova v angličtině:	Karel Čapek, epistemic trilogy, literarycritical reception, literaryhistorical reception, linear form of the novel, open structure, relativism
Rozsah práce:	58 stran (108 350 znaků)
Jazyk práce:	český

Seznam použité literatury a pramenů

HAMAN, A: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Ústí nad Labem, 1999.

NEWTON, K. M.: *Jak interpretovat text*. Olomouc 2008.

Chronologický seznam národních literárněkritických a literárněhistorických prací zabývajících se noetickou trilogií

GÖTZ, F.: „Čapkova povídka z třetí kapsy“, in *Národní osvobození*, č. 19; 22. 1. 1933. Str. 11

ŠALDA, F. X.: „Dvě balady z Podkarpatské Rusi“, in *O předpokladech a povaze tvorby*, Praha : Československý spisovatel, 1978. (původně 12. 3. 1933)

TETAUER, F.: „Hordubal – Čapkova prosaická suita“, in *Lidové noviny*, 16. 3. 1933

PÍŠA, A. M.: „Dvojí příběh zločinu“, in *Třicátá léta*, Praha : Československý spisovatel, 1971. Str. 90–92 (původně 1933)

FUČÍK, B.: „Čapkův Hordubal“, in *Listy pro umění a kritiku 1*, 1933. Str. 118–121.

VÁCLAVEK, B.: „Nové knihy“, in *Index 5*, č. 9, 84; 1. 4. 1934. Str. ...

GÖTZ, F.: „Románový perspektivismus Karla Čapka“, in *Národní osvobození*, 11/1934; 28. 1. 1934. Str.

RUTTE, M.: „Návrat Karla Čapka“, in *Národní listy*, 14. 2. 1934. Str. 5.

KONRAD, K.: „Mnoho o ničem“, in *O revoluční tradici české literatury*, Praha : Československý spisovatel, 1980. Str. 162–163. (původně 1934)

NOVÁK, A.: „Nový román Karla Čapka“, in *Lidové noviny*, 4. 3. 1934. Str. 9

ČERNÝ, V.: „Románová trilogie Karla Čapka“, in *Přítomnost*, 11/1934. Str. 794–796, 808–809

NOVÁK, A.: „Román mnohohlasý“, in *Lidové noviny*, 5. 12. 1934. Str. 7

ŠALDA, F. X.: „Nejnovější krásná próza česká“, in *Šaldův zápisník. [Sv.] 7, 1934-1935*, Praha : Český spisovatel, 1991. Str. 204–225 (původně 1934)

ŠALDA, F. X.: „Hromádka moderní české beletrie“, in *Šaldův zápisník. [Sv.] 7, 1934-1935*, Praha : Český spisovatel, 1991. Str. 237– (původně 1934)

GÖTZ, F.: „Závěr trilogie Karla Čapka“, in *Literatura mezi dvěma válkami : (výbor z díla)*, Praha : Československý spisovatel, 1984. Str. (původně 25. 11. 1934)

- HORA, J.: „Závěr románové trilogie Čapkovy“, in *Poezie a život*, Praha : ,1959. Str. 342–344. (původně in *České slovo*, 1. 1. 1935)
- VÁCLAVEK, B.: „Generace z roku 1914“, in *Česká literatura 20. století*, Praha : , 1935. Str. 93–102 (108)
- ČERNÝ, V.: *Karel Čapek*, Praha : Borový, 1936. Str. 26–36.
- RUTTE, M.: „Výpravy za skutečností“, in *Mohyly s vavřínem*, Praha : Borový, 1939. Str. 171–215
- PUJMANOVÁ, M.: „Sedmero mistrovských ctností Karla Čapka“, in *Kritický měsíčník*, 1939. Str. 43–44
- MUKAŘOVSKÝ, J.: „Trojice studií o Karlu Čapkovi (Vývoj Čapkovy prózy; Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog; Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka)“, in *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý, K vývoji české poesie a prózy*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1941.
- ČAPEK, J. B.: „Dílo a osobnost Karla Čapka“, in *Záření ducha a slova*, Praha : J. Vilímek, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: „K otázce individuálního slohu v literatuře“, in *Česká literatura*, 6/1958. Str. 254–269.
- MATUŠKA, A.: *Člověk proti zkáze : pokus o Karla Čapka*. Praha : Československý spisovatel, 1963. 271 s.
- BRANŽOVSKÝ, J.: „Trilogie o poznání člověka“, in *Karel Čapek, světový názor a umění*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1963.
- KLÍMA, I.: „Všichni jsme jedné krve“, in *Karel Čapek*. Praha : Československý spisovatel, 1965.
- OPELÍK, J.: „Obyčejný život čili Deukalion“, in *Struktura a smysl literárního díla*. Praha : Československý spisovatel, 1966.
- KRÁLÍK, O.: „Tříkrát o Povětroni“, in *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava : Profil, 1972.
- PODHORSKÝ, M.: „Noetické romány Karla Čapka“, in *Portréty a problémy : literárněhistorické interpretace*. Praha : Mladá fronta, 1974.
- BURIÁNEK, F.: „Románová trilogie“, in *Karel Čapek*. Praha : Melantrich, 1978.
- BURIÁNEK, F.: „Časové a nadčasové v díle Karla Čapka“, in *O současné české literatuře*. 1982

- BURIÁNEK, F.: *Čapkovské variace : (eseje o Karlu Čapkovi a o literatuře)*. Praha : Československý spisovatel, 1984.
- KUDEĽKA, V.: „Románová trilogie“, in *Boje o Karla Čapka*. Praha : Academia, 1987.
- DOKOUPIL, B.: „Noetická trilogie aneb Tiché a mnohohlasé zvěstování“, in *Kniha o Čapkovi : Kolektivní monografie*. Praha : Československý spisovatel, 1988.
- KOŽMÍN, Z.: *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Brno : Blok, 1989.
- GRYAR, M.: „Čapkův Obyčejný život: příspěvek k strukturální psychologii“, in *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*. 31/1992, s. 41–60.
- ČEŠKA, J.: „Čapkovo hledání Boha, nebo literatura?“, in *Tvar (příloha Tvary)*, 18,19/1999.
- VŠETIČKA, F.: *Dílna bratří Čapků : příspěvek k poetice jejich literární tvorby*. Olomouc : Votobia, 1999.
- KLÍMA, I.: *Velký věk chce mít též velké mordeny*. Praha : Academia, 2001.
- HAMAN, A.: *Východiska a výhledy*. 2001
- HOLÝ, J.: „Noetická trilogie?“, in *Možnosti interpretace*. Olomouc : Periplum, 2002.
- PECHAR, J.: „Čapkova noetická trilogie“, in *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha : Filosofie, 2002.
- ČAPEK, J. B.: „Psychologismus a humanismus Karla Čapka“, in *Lidové noviny*. 46/2003.
- ŠLERKA, J.: „Karel Čapek – pragmatista a ironik“, in *Slovo a smysl : Skicář -- Poznámky na konci textu[rubrika]*. 2004
- TEMNÁ, A.: „Dvě otázky F. X. Šaldy: (přípisky na okraj)“, in *Slovo a smysl : Studie -- Poznámky na konci textu[rubrika]*. 2004
- MOCNÁ, D.: „Dvě podivné ‚detektivky‘ (Čapkův Hordubal a Jméno růže U. Eca)“, in *Česká literatura : Studie – Literatura[rubrika]*. 2005
- BRADBROOKOVÁ, B.: *Karel Čapek : hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha : Academia, 2006.
- VOLKOVÁ, B.: *Smrt jako sémiotická událost: Čapek versus Kundera*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006.

Příloha č. 2 – Povětroň (Jednomu čtenáři)

Ptal jste se mne, co jsem vlastně chtěl říci svou povídkou Povětroň. Odpovídám na tu otázku s jistými rozpaky, neboť každé vysvětlení je zároveň zjednodušení. Myslím, že původ a smysl žádné knihy není dostatečně vysvětlen tím, co autor chtěl říci; nezáleželo jenom na jeho vůli; „teils zog es ihn, teils sank er hin“¹⁴¹. Ale budiž, pokusím se o přibližnou odpověď; vynasnažím se ze značně složité situace písíciho autora vytáhnout složky, jež více méně skládají dohromady cosi jako úmysl.

Vemte si kterýkoliv poctivý román; autor vám vypravuje, co se dalo s jeho hrdinou a co se odehrávalo v něm; vy mu to ovšem věříte, neboť autor to musí vědět líp. Přijmete s plnou důvěrou, co vám řekne o jeho životě, charakteru a vlastnostech; vezmete za své autorovo mínění o osobách románu. Ten, koho vyličí jako dobrého, je i pro vás dobrý; koho vykreslí jako nízkého a špatného chlapa, je i pro vás nízký a špatný. Zdá se, že čteme z velké části proto, abychom ukojili svou potřebu věření. Román nám přináší jisté pohodlí a odpočinek: můžeme prostě přijímat, co se nám říká, aniž bychom se znepokojovali nějakými otázkami a pochybnostmi.

Až potud je to docela pěkné; nejsem člověk, který by chtěl vytahovat podušku zpod hlavy odpočívajícího nebo mu zlomyslně upírat právo na duševní pohodlí. Napsal jsem nedávno povídku Hordubal; hrdina příběhu je (pokud tomu rozumím) muž neobyčejně jemný a hloubavý; ale po jeho zavraždění ho státní návladní, aby drastičtěji působil na city poroty, líčí jako duševně méněcenného, bezmocného starce. Milý pane, tři čtvrtiny recensentů potom tvrdily, že hrdinou povídky je poloblbný primitiv; vzali prostě doslova to, co o něm bylo napsáno. Tady vidíte lehkověrnost, se kterou čteme. Ukazuje se, že se diametrálně rozchází cesta myšlení a čtení. Chceme, aby nám autor přdestřel nepochybnou, do posledního puntíku platnou skutečnost; ať nám řekne, co je dobré a špatné, co je sympatické nebo antipatické, a my to přijmeme.

Ale to se netýká jenom knížek. Jak známo, nečteme jenom romány, nýbrž na příklad také noviny; a nečteme jenom očima, nýbrž i ušima. V těch všech případech nás až příliš často ovládá potřeba prostě přijímat, co se nám říká: přijímat skutečnost, jak je nám vyličena; přijímat stanoviska, hodnoty a sympatie. Život je těžký, i chceme si udělat pohodlí aspoň v oblasti myšlení. Skutečnost je strašně složitá, i budiž nám podán její zjednodušený obraz.

¹⁴¹ Nepřesně citovaný verš z balady J. W. Goetha Der Fischer (Rybář): „halb zog sie ihn, halb sank er hin“; v překladu O. Fischera: „půl tažen tam, půl kles tam sám“.

Nechceme trpět nejistotou a otázkami, jak to vlastně je. Ukažte nám věci jenom z jedné strany, aby nás nemátly jejich druhé strany a jejich rub. To je zhruba noetický stav, ve kterém žijeme.

Ne, já to neudělám: nevzpřímím se na své psací židli a nepočnu kázat, proč jsem s jistou hrůzou proti tomuto stavu myslí. Mluvím jenom o svých povídkách. V Hordubalu jsem udělal pokus demonstrovat, jak různě se může jevit osud člověka tváře lidí, jsou-li viděny a hodnoceny z různých stran; jaká křivost a násilná konstrukce bývá obsažena v našich perspektivních hlediskách. V Povětřoně je ten pokus prováděn, abych tak řekl, metodičtěji; je to povídka o cestách poznání; mimochodem řečeno — prosím vás, proč si lidé myslí, že poznání je něco hrozně nudného? Tedy v této povídce mělo být vyličen, jak se dá týž kousek skutečnosti konstruovat různými cestami, o kterých se může ubírat naše poznávání; neboť nejmenší fragment skutečnosti je něco tak ohromného, že leží ve směru různých cest a může být objeven z diametrálních stran. Bojím se, že toto thema není pro mne ještě vyčerpáno. Uznat nemírnou složitost skutečností, to je pro mne věc úcty ke skutečnosti; úcty, která se stupňuje v úžas. Nám lidem je dán kousek vesmíru, abychom jej dobývali; dobíráme se jeho hloubek ne jednou cestou; sondujeme jej svými činy, vědou, poesí, láskou i náboženstvím; je nám třeba různých metod, abychom jimi změřili svůj svět. **Nesmírná** hodnota života nemůže být odhadnuta ze strany jenom jedné.

Mám za to, že zde někde se dotýkáme nelokalisované, ale mučivé bolesti **dnešních lidí**.

Příloha č. 3 – Doslov k románové trilogii (Co jsem chtěl říci)

Konec trilogie. Jako když odejdou hosté — byl jich plný dům, a teď je tu najednou ticho; trochu je to pocit vysvobození a trochu opuštěnosti. V tu chvíli si připomeneme to nebo ono, co jsme těm odešlým chtěli říci a co jsme jim neřekli, nač jsme se jich mínili zeptat a neptali jsme se; nebo si vzpomeneme, jaký kdo byl, a vracíme se k tomu, co kdo z nich řekl a jak na nás pohleděl. Ruce složit v klín a ještě pár chvil myslet na ty, kteří tu už nejsou.

Na příklad sedlák Hordubal. Kravský člověk, který se utkává s člověkem koňským, rozpor mezi mužem, který se ze samoty stal cele niterným, a prostými, řekněme brutálními fakty, jež ho obklopují. Ale to není to, to není ten pravý osud Hordubalův. Jeho pravý a nejtrpčí úděl je teprve to, co se s ním děje po jeho smrti. Jak jeho příběh hrubne v rukou lidí; jak se události, jež prožil svým způsobem a po svém vnitřním zákonu, stávají nejasnými a hranatými, když je četníci rekonstruuji svou objektivní detekcí; jak to všechno pustne a zadrhuje se a splétá se v jiný, beznadějně ošklivý obraz života. A jak se sám Hordubal rýsuje pokřiveně a skoro groteskně, když veřejný žalobce, mluvčí mravního soudu, volá jeho stín za svědka proti Polaně Hordubalové. Co tu už zbývá z Juraje Hordubala! jenom bezmocný a slaboduchý stařec. — Ano, srdce Jurajovo se ztratilo v oněch lidských procedurách; to je ten pravý tragický příběh sedláka Hordubala - a více méně nás všech. Na štěstí obyčejně nevíme, jak se naše pohnutky a činy jeví druhým lidem; snad bychom se zhrozili toho křivého a nejasného obrazu, který o nás mají i ti, kdož s námi nemyslí zle. Je nutno si uvědomit tu ukrytost pravého člověka a jeho vnitřního života, abychom se snažili ho poznávat spravedlivěji — nebo si aspoň víc vážili toho, co o něm nevíme. Příběh Hordubalův byl napsán nadarmo, není-li jasno, jaká se tu udála hrozná a obecná křivda na člověku.

Naše poznání lidí se namnoze omezuje na to, že jim přisuzujeme určité místo ve svých životních systémech. Jak různě vypadají titíž lidé a táž fakta v podání Hordubalové, v očích četníků a v mravním zaujetí soudu! Je Polana krásná a dívčí, jako ji vidí Hordubal, nebo je stará a kostnatá, jak o ní říkají ti druzí? Tato otázka se zdá být jednoduchá a snad i nezávazná; a přece na ní závisí, vraždil-li Štěpán Manya (který se ve skutečném příběhu jmenoval Vasil Maňák, tak jako Hordubal se vlastně jmenoval Juraj Hardubej) z lásky nebo ze zisťnosti; celý příběh bude vypadat jinak podle toho, jaká bude odpověď na onu otázku. A takových nejistot je tu plno. Jaký vlastně byl Hordubal, jaká byla Polana? Byl Štěpán zamračený násilník nebo okouzující strýček, kterého zbožňuje dítě Hafía? A co ta otázka polí, co ten hřebeček? Příběh prvotně jednoduchý se rozpadá v řadu neřešitelných a sporných nejistot, jakmile je vřazován

do různých systémů a podroben rozličným výkladům. Třikrát jsou vypravovány tytéž události: jednou, jak je prožíval Hordubal, potom, jak je zjišťují četníci, a konečně, jak je hodnotí soud: skřípe to čím dál tím hůř samými rozpory a nesrovnalostmi – přesto nebo právě proto, že tu má být zjištěna pravda. Tím není řečeno, že není pravdy; ale je hlubší a těžší, i skutečnost je rozměrnější a složitější, než jak obvykle přijímáme. Povídka o Hordubalovi se končí křivdou nesmířenou a otázkou bez odpovědi; propadá se do nejistot tam, kde čtenář očekává, že bude propuštěn v pokoji. Co tedy je skutečná pravda o Hordubalovi a Polaně, co je pravda o Manyovi? Což je-li tou pravdou cosi rozsáhlejšího, co shrnuje všechny ty výklady a ještě je překračuje? Což byl-li pravý Hordubal slabý i moudrý, byla-li Polana krásná jako zemanka i zedřená jako stará chalupnice, což byl-li Many muž, který zabíjí z lásky, i člověk, který vraždí pro peníze? Na první pohled je to chaos, se kterým si nevíme rady a který se nám nezamlouvá; i jest na autorovi, aby, pokud může, dal nějak do pořádku, co takto dopustil.

*

Tož tady máme Povětroň, trilogie větu druhou. I tu je trojím nebo čtverým způsobem vykládán život člověka, ale situace je obrácená; zde lidé všemožně hledí objevit ztracené srdce člověka; mají jenom jeho tělo, a snaží se k němu najít odpovídající život. Ale tentokrát nejde o to, jak dalece se rozcházejí ve svých výkladech, které si ostatně museli vycucát z prstu (ať to jmenujeme intuice, živý sen, obraznost nebo jakkoliv); spíš je nápadné, že se tu a tam v některých bodech shodují nebo strefují s pravděpodobnou skutečností, — ale ani o to tak dalece nejde. Každý z nich vřazuje daný fakt — bezvědomé tělo člověka — do jiné životní řady; příběh je po každé jiný podle toho, kdo jej vypravuje; každý do něho vkládá sebe sama, své zkušenosti, své řemeslo, svou metodu i své náklonnosti. Jednou je to objektivní diagnosa doktorů; po druhé — v příběhu lásky a viny — ženská účast milosrdné sestry; po třetí abstraktní, intelektuální konstrukce jasnovidcova, a konečně fabulační proces básníkův; bylo by možno vymyslet ještě bezpočtu jiných příběhů, ale autor musel mít tolik rozumu, aby s nimi včas přestal. Všem těm příběhům je společno, že se v nich více méně fantasticky zrcadlí ten, kdo je vypravuje. Muž, který spadl z nebe, se postupně stává případem doktorským, jeptiščíným, jasnovidcovým a básníkovým; je to po každé on a zároveň ten druhý, ten, kdo se jím zabývá. Cokoliv, nač se díváme, je ta věc a zároveň něco z nás, něco našeho a osobního; naše poznání světa a lidí je cosi jako naše zpověď. Vidíme věci různě podle toho, co a jací jsme; věci jsou dobré i zlé, krásné i hrozné – záleží na tom, jakýma očima na ně hledíme. Jak ukrutně veliká a složitá, jak prostorná je skutečnost, když v ní je dost místa pro tolik různých výkladů! Ale není to už takový chaos, je to zřetelná mnohost, už to není nejistota, nýbrž

mnohohlasnost; to, co nás ohrožovalo jako slepý rozpor, nám neříká jen to, že slyšíme různá a nesrovnalá svědectví, nýbrž že nasloucháme různým lidem.

*

Ale je-li v tom, co poznáváme, napořád obsaženo naše já, jak můžeme poznávat tu mnohost, jak se k ní přiblížit? Dělej co dělej, musíme se podívat na to já, které vkládáme do své interpretace skutečnosti; proto musel přijít Obyčejný život se svou páračkou v nitru člověka. A tu to máme, tady zase nalézáme tu mnohost a dokonce i její důvody: Člověk je zástup skutečných i možných osob, — na první pohled to vypadá jako ještě horší zmatek, jako disintegrace člověka, který sebe sama rozcupoval na malé kousky a rozhodil své já do všech větrů. A teprve tady se to autorovi ozvalo: vždyť je to v pořádku, vždyť právě proto můžeme poznávat a chápat mnohost, že sami jsme taková mnohost! Similia similibus: poznáváme svět skrze to, co jsme sami, a poznávající svět objevujeme sebe samotné. Chválabohu, teď už jsme zase doma; jsme ze stejné látky jako ta mnohost světa; jsme doma v té rozloze a nescíslnosti a můžeme odpovídat těm přemnohým hlasům. Už není jen já, ale my lidé; můžeme se domluvit mnohými jazyky, které jsou v nás. Nyní můžeme ctít člověka, protože je jiný než my, a rozumět mu, protože jsme mu rovni. Bratrství a rozmanitost! I ten nejobyčejnější život je ještě nekonečný, nesmírná je hodnota každé duše. Krásná je Polana, byť byla sebekostnatější; život člověka je příliš veliký, aby měl jen jedinou tvář a mohl být přehlédnut najednou. Už se neztratí srdce Hordubalovo, a muž z nebe spadlý bude prožívat nové a nové příběhy. Nic se nekončí, ani trilogie ne; místo konce se otvírá do široka, tak do široka, pokud člověk stačí.

/1934/

Čapek, K.: „Co jsem chtěl říci: Doslov k románové trilogii“, in *Poznámky o tvorbě*. Praha : Československý spisovatel. 1960, str. 104–108.