

Mirna Šolířová

Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní

V celku Čapkova díla se uplatňuje téma cestování jako příležitost rozvinout bohaté intelektuální zájmy. Lze přitom ukázat, že cestopisy psané ve dvacátých a třicátých letech jsou charakteristickým zdrojem prací s tématem cest a že obecně tento topos proniká do většiny žánrů, které Čapek psal. Řečeno jinak: cestování není pouhým motivem, nýbrž také podnětem ke vzájemné textové interakci autorových cestopisů a prozaických a dramatických děl. Intertextovost zde přitom rozumíme „absorpci a transformaci nějakého jiného textu“ (KRISTEVA 1999: 9) a „vztah (souhlasný anebo zamítavý) k jinému textu nebo jiným textům“ (EADÉM 1998: 37).

Zkoumání takto definované interakce zároveň ukazuje, že Čapkův přístup k tématu cestování představuje výzvu pro postmoderní terminologickou „nejednotnost“, jak se rozvinula s růstem obliby cestopisných děl na jedné straně, a s rostoucím nedostatkem metodologie potřebné k popisu stálých proměn žánru cestopisu na straně druhé. Tak například Jan Borm tvrdí, že by bylo oprávněné přestat používat termín *cestopisná díla* (*travel writing*) jako názvu žánru a nahradit jej „společným termínem pro skupinu textů především fikčních, ale i nefikčních, jejichž hlavním tématem je cesta“ (BORM 2004: 13). Vzhledem k fikční, literární povaze cestopisných děl poté navrhuje termín *literatura s tématem cesty* (*the literature of travel*) anebo *cestopisná literatura* (*travel literature*) (IBID.).

Zatímco zkoumání cestopisů by nám pomohlo porozumět rozsahu beletrizace Čapkových zkušeností z cest v jeho cestopisných dílech, analýza motivů cest v jeho prozaické a dramatické tvorbě, která je cílem této studie, nabízí nové čtení celého spisovatelova díla. V próze a dramatu se opakovaně uplatňuje chronotop cestování, různé metafory cest a také intertextové odkazy/ aluze na předchozí cestopisy. Téma cesty se dokonce objevilo ještě před vznikem cestopisů, a to nejprve v *Božích mukách* (1917) a *Krakonošově zahradě* (1918), které vznikly ve spolupráci s bratrem Josefem, poté v *Trapných povídkách* (1921), a když začaly vycházet cestopisy, pak se téma cesty realizovalo v *Povídkách z jedné kapsy*, *Povídkách z druhé kapsy* (1929), *Hordubalovi* (1933), *Povětroni* (1934) a v *Obyčejném životě* (1934). Cesta také tvoří důležitý prvek v divadelních hrách *Ze života hmyzu* (1921), *Věc Makropulos* (1922) a *Matka* (1938).

Próza a drama mění perspektivu v zobrazení cestování. Zatímco v cestopisných dílech znamená domov místo, „kde si cestovatel uvědomuje dějiny a spjatost se známou krajinou a kulturními mravy“, a „cestování má smysl právě díky tomu, že intelektuální vzpruha funguje na pozadí určitého pojmu domov“ (KO-

WALEWSKI 1992:14), v analyzovaných literárních druzích je stabilita domova jako hlediska hodnocení zpochybněna a domov často také zcela přestává existovat. Ztráta domova je spjata s povahou cesty a cíle: zatímco v cestopisech je představa domova implikována jako „bezpečné útočiště“ a kritérium srovnávání při průzkumu cizího, často na základě vědomí stejně hodnotné kulturní identity cestovatele,¹ v próze a dramatu se cesta stává procesem bytí, pohledem do niterné identity cestovatele, vyznačujícího se často nespolehlivou a křehkou pamětí, v níž je domov spíše představou než realitou.

V cestopisech využívají vypravěči různé narativní techniky zcizení každodenního života navštívených zemí, aby objevili skryté estetické a tvůrčí proudy, které formují kulturní identitu cizího místa. K těm patří zpodobení každodenního života ve výtvarném umění, zkoumané v *Italských listech* (1923), *Výletu do Španěl* (1930) a *Obrázcích z Holandska* (1932), a estetická síla přírody, která ovlivňuje a přesahuje hranice lidské tvořivosti a chápání, jež je zkoumána v *Anglických listech* (1924) a *Cestě na sever* (1936). Výsledkem je hra zpochybňující vlastní očekávání a kulturou dané stereotypy. Tím, že vypravěči zasazují cizí kultury do vlastní estetické koncepce, si je přitom přivlastňují a vytvářejí si v nich domov mimo domov. Naproti tomu v próze a dramatu zůstává „cizí“ něčím mimo narativní zkušenost, přičemž pozice domova se radikálně proměňuje: domestikace cizího místa se stává nemožnou, ale i domov se zároveň stále vzdaluje z cestovatelova dosahu.

Navrhujeme klasifikaci Čapkových prozaických a dramatických děl do tří skupin podle typu cíle cesty a podle koncepce domova. První skupina zahrnuje díla, která zobrazují exotická místa určená, domov je vzdálenou vzpomínkou a v popředí stojí cesta. Exotika se objevuje v raných dílech, jako je *Krakonošova zahrada* (1918) a *Zářivé hlubiny* (1916), a poté nabývá odlišnou funkci v pozdních dílech, jako jsou *Povětroni* (1934) a *Válka s mloky* (1936). Ve druhé skupině děl domov mizí a ústředním motivem se stává volné toulání, tak jak se Čapek zaměřuje na bezcílné toulky typu postav tuláků či pobudů.² Hlavním příkladem

¹ Zatímco česká kulturní identita se v českých cestopisných dílech 19. a začátku 20. století konstruovala v porovnávání s jinými evropskými kulturami, především italskou, na pozadí jejich kulturního pokroku a převahy nad často nepříznivými podmínkami „doma“, Čapek cestoval s vědomím kulturní rovnocennosti a pevné příslušnosti k Evropě. Nebylo to pouze tím, že jako Čech se konečně mohl těšit privilegiím kulturní a politické nezávislosti po rozpadu rakousko-uherské monarchie a podílet se na všeobecné snaze prvorepublikových intelektuálů představit cizí kulturní a historickou identitu republiky v co nejlepším světle (BLÜMLOVÁ 2009: 5), ale také díky pochopení toho, která se stává národní literatura, a zvláště tak malá jako ta česká, „světovou“. Jak Čapek píše, anglická literatura je současně národní a kosmopolitní, protože zobrazuje „anglickost“ Anglie v takové míře, že si jako čtenář už není jist, „má-li snad anglické klima takový vliv na anglickou literaturu, nebo naopak, není-li anglická literatura příčinou anglického podnebí a jiných zvyků“ (VOČADLO 1975: 230).

² Sem patří hry *Loupežník* (1920) a *Lásky hra osudná* (1922); napsané spolu s Josefem Čapkem; *Věc Makropulos* (1922), stejně tak jako cesty na fantastická místa, a to *Krakatit* (1924), *Továrna na absolutno* (1922) a *Adam Stvořitel* (1927), rovněž napsané spolu s bratrem Josefem.

tohoto zaměření je hra *Ze života hmyzu* (1921), kterou napsal Karel Čapek s Josefem Čapkem. Poslední, nejružnorodější skupina děl, která zpochybňuje samu představu reálného domova, zachycuje internalizované výpravy za sebeobjevením. Cesta k sebeobjevení tu zahrnuje kontakt s druhým člověkem, a to buď setkání s tím, kdo cestuje, jako je tomu v *Božích mukách* (1917), anebo náhodné seznámení na vlastních cestách, jako je tomu například v některých povídkách z *Povídek z jedné kapsy, Povídek z druhé kapsy* (1929) a v románu *Obyčejný život* (1934). Sem také patří román *Hordubal* (1933), v němž je cesta totožná s *travail*, těžkou prací a bolestí,³ a v němž je návrat podkarpatského venkovana do vsi pointován nezdařeným pokusem o sebeobjevení a ztrátou domova.

1. Domov jako vzdálená vzpomínka

V *Krakonošově zahradě* je domov vzdálenou a nedosažitelnou vzpomínkou, ukotvenou v metatextových a intertextových referencích a ztělesněnou návratem do „onoho kraje“ (ČAPKOVÉ 1957: 9) vypravěčova dětství. Zeměpisná realita Krkonoš je tedy prolnta nadpřirozeným světem dětských snů a zmizelých místních kultur. Vypravěčova fikční autobiografie se přitom vytváří na půdorysu dobrodružné literatury a na základě osobní zkušenosti s odchodem. Česká identita pak není omezována reálnými hranicemi země a rozšiřuje se díky literatuře: „Říká se, že exotismus není českou vlastností, že lpíme na své zemi jako těsto na díži. Jistě je to pravda; ale což vy, pánové, jste nikdy nečetli *Robinsona Crusoe*, *Posledního Mohykána* a Jules Vernea, a což jsi nežil v Čechách, neměl jsi kamarádů, jako jsi ty sám, což je to náhoda, že jeden z nich se dal ke komediantům, druhý zahynul v Americe a třetí se ztratil ve světě jako námořník? I ty jsi byl takový“ (IBID.: 12).

Ve sbírce se uplatňují intertextové odkazy ke kulturně-historickým symbolům cestovatelství, a to především k námořním výpravám ze neznámým cílem.⁴ Tak zahrnují aforistické historiky *Lodi Fajáků* celou šíři odkazů od Homérova popisu, kterak Fajákové pomohli Odysseovi vrátit se na Ithaku (HOMÉR 1943: 239), a Horatiovy ódy *Na republiku*, v níž básník přirovnává stát k lodi „bouří zničené“, přesto však „lodi navýsost pyšné“ (HORATIUS 1972: 29),⁵ až po symbolistický motiv ostrova Kythéry a bárku sv. Petra, křesťanský symbol spirituální

³ Slovo *travel* (*cestovat, cestování*) je v mnoha různých evropských jazycích, obzvláště v těch, které se vyvinuly z latiny, etymologicky odvozeno z pojmu *utrpení a bolest*. *Oxford Dictionary of English* definuje *travel* jako „labour, toil suffering“ (*lopota, námaha dřiny*). Paul Fussell tvrdí, že „cestovatel [*traveller*] je ten, kdo trpí *travail*“, což je slovo částečně odvozené z latinského *tripalium*, názvu mučičího nástroje, skládajícího se ze tří kůlů, určených k natahování těla při mučení“ (*OXFORD DICTIONARY* 1980: 39).

⁴ Čapek tu navazoval na tvůrčí podněty literárního symbolismu a obzvláště na podobenství v oblasti námořnických motivů, tak jak je sám uváděl do české literatury v antologii francouzských básníků, na níž tehdy současně pracoval.

⁵ Pozn. překl.: Ekvivalenty z českého knižního překladu odpovídají anglickému překladu pouze velmi volně: „bok tvůj vesloví zbaven jest“; „marně vynášíš rod, marně i jméno své“. Proto ponecháváme v autorčině textu vlastní převod citátů.

stability na nejistých mořích a „přístav spasení“ (DE VRIES 1974: 420). Lodi jsou také spjaty s utopickými plavbami do nedosažitelných míst (ČAPKOVÉ 1957: 96). Tak se téma lodi dále vyskytuje v obraze *Lodi bláznů* jako literární a výtvarné alegorie; je to „loď, na které jsou shromážděny alegorické reprezentace hříchů, obzvláště tělesných, a to například (polo)nahá žena, sklenky na víno, dudáci atd. [...], anebo] plutí samo pro sebe, bez vyššího motivu či cíle“ (DE VRIES 1974: 421). Obraz lodi poslední je parodický návrat k české tradici, v níž František Ladislav Čelakovský vyzývá moře k boji s bárkou jeho života. Navíc pak autoři staví tradici poetistickou, která oslavuje dálky, do kontrastu s námořnickou zkušeností: „rychlost je vedlejší, větry jsou vedlejší, dálka je vedlejší. Základní podstatou lodi je kotva“ (ČAPKOVÉ 1957: 97).

V *Zářivých hlubinách* se fikční exotika znovu objevuje ve spojení se ztrátou identity a slábnoucí pamětí domova. Rozhodnutí opustit všední život vede k tomu, že se z obyčejných lidí stanou námořníci, kteří jsou však nakonec nešťastní tím, že nemohou žádnou svou zkušenost sdělit ostatním. Manoel M. L. z *Živého plamene* se plaví do světa otevřených a záračných prostorů, daleko od zklamání a nesvobody, kterou reprezentuje domov. V povídce *Ostrov* se ocitá Don Luiz po ztroskotání na exotickém rajsém ostrově, z něhož není návratu (ČAPKOVÉ 1957: 149). Postupně ztrácí Don Luiz jazyk jakožto jediný pozůstatek své identity, a tak se ocitá se v předpekli, v meziprostoru mezi svou cizostí a neschopností komunikovat s domorodci na ostrově. Jazyk a paměť domova znovu získá s příjezdem posádky portugalské lodi, avšak nenastoupí na loď a zůstává na ostrově, protože je zajat mezi iluzí ráje a vlastní ztracenou identitou. Teprve tehdy poprvé upozoruje druhou, zápornou podobu života na ostrově: krásná milenka se mění v odpuzující starou ženu a exotická krajina ve vězení. Ostrov tedy v tomto případě představuje nevydařenou náhradu za domov, kde se znovu opakují stejné negativní rysy domova.

V *Povětroni* je exotické vztaženo k představě o pádu a nešťastném návratu domů a reflektuje se tu povaha a význam cestování z hlediska různých specifických interpretací katastrofy. Podle jasnovidce neznámý muž musel zemřít, protože věděl, že návrat domů by už nemohl nic změnit. Návrat byl prostě jenom zakončením fyzické existence: „»A ... proč se zřítit?« »To už byl doma.« Jasnovidec zvedl oči. »Rozumíte, musel se zřítit. Nebyl by už mohl nic udělat. Stačí, že se vrátil«“ (ČAPEK 1985: 190). Zde je exotické objeveno v člověku, tak jak je přesunuto z reálné vzdálenosti, často mimo lidský dosah, do místa zcela nepřístupného: „do sebe sama“ (IBID.: 174). Internalizace povahy exotického zpochybňuje samotnou podstatu cestování, protože cestovatelův život již nemůžeme vyložit v měřitelných reálných vzdálenostech. Podle jasnovidce tkví v záhadné cestovatelově duši hloubka, ale domov a konečné místo určené jakožto hlavní měřítko cestování nelze rozpoznat: „Chybí tu jakýkoliv cíl; není tu pevného bodu, od kterého by bylo možno určit vzdálenosti a směry“ (IBID.: 177).

Básník se vcituje do muže, který nedoletěl; mužův život se stává jeho vlastním životem a rozpadlé letadlo pro něho představuje rozpadlou povídku, v níž

klade rovnítko mezi život a cestu. Odmítá vypátrat domov Případu X, protože ví, že popřít známost domova znamená jediný způsob, jak zachránit hrdinovu anonymitu, a tedy jeho osobnost. Obdobně jako jasnovidce je i básník upoután představou návratu Případu X jako pádu; avšak básník se zaměřuje na exotickou zkušenost Případu X: „ale hlavně to byl pro mě muž z Antil, člověk, **který tam byl**. To rozhodlo. Od toho okamžiku byl **mým** Případem X, jež mi bylo řešiti; pustil jsem se za ním, a byla to, člověče, dlouhá a klikatá cesta“ (IBID.: 202). Exotické ostrovy jsou pro moderní básníky „ostrovy mé touhy“ (IBID.: 224); neznamenají však romantické ztracené pozemské ráje. Namísto toho představují místa „kde se všechno utkává, kde se páří věky ve zvrhlém míšení kultur“ (IBID.: 225). Zkušenost s ostrovy tedy přináší zklamání a vše tu připomíná mechanicky reprodukovatelné a banální umění coby produkt koloniální říše, tak jak o tom Čapek psal v *Anglických listech*. Neexistuje tu původní umění, které by bylo vlastní místní kultuře, ani exotismus nebo sentimentalismus, ale pouze choroby a plevel a beznadějně pátrání po originalitě: „na smetišti lidského obchodu“ (IBID.: 224).

Básník bere v úvahu i možnost, že nešťastná nehoda mohla být začátkem nové cesty (IBID.: 204). Při rekonstrukci života Případu X reflektuje ztrátu paměti⁶ jako jedinou možnost cizince vyrazit na cestu a nalézt jiný život: „Případ X utrpěl duševní otřes a ztratil, musel ztratit paměť z příčin, které byly v něm; byla to pro něho jediná možná cesta, jediné východisko, aby se dostal ze sebe sama; bylo to cosi jako únik do jiného života“ (IBID.: 211).

Ztráta paměti představuje v *Povětroni* také novou perspektivu k hodnocení cestovatelství: je to chvíle, kdy člověk vnímá všechno nově; zcizený svět se může stát záračným. Je to paradoxně jiná variace na téma heteroglosie,⁷ jak ji Čapek uplatnil v *Italských listech*, kde byla ztráta jazykových schopností velebena, neboť vedla k rozšíření identity a přiblížení se k druhým. Obdobně jako cestovatel v Itálii, s maskou neviditelného kolemjdoucího, zůstává v *Povětroni* fikční cestovatel „jen neznámým člověkem na ulici cizího města“ (IBID.). Úplná ztráta identity způsobí naprosté odcizení: když je cizinec zbaven všeho vedlejšího, zůstává pouhá esence lidství, „jen subjekt a nitro, jen oči a srdce, jen podiv, bezradnost a odevzdání. Nic není lyričtějšího, než ztratit sebe sama“ (IBID.: 212).

Ve *Válce s mloky*, psané v témže roce jako *Cesta na sever*, je vypravování příběhu o exotickém místě nahrazeno prožíváním exotického světa. Protože mloci jsou zrcadlovým obrazem člověka, exotické místo – rovníkové ostrovy – postupně zrcadlí domov (ČAPEK 1976: 9–11). Cesta do exotických zemí má v románu za následek exotizaci domova. Jak mločí obyvatelstvo roste a rozšiřuje svá obydlí, vzniká lidskému světu paralelní svět, jímž získává „fenomén“ mloků mytickou a historickou dimenzi, což pak omezuje a zpochybňuje pojem domova. Když se mloci objeví i v Praze, pan Povondra usuzuje: „Všude dřív bývalo

moře, a bude zas. To je konec světa. Mně jednou říkal jeden pán, že i u Prahy bývalo mořské dno. – Já myslím, že to tehdy taky udělali Mloci“ (IBID.: 226).

Cesty a zkušenost s exotickým jsou v románu konstruovány metatextovou hrou s žánry, obzvláště s populárními žánry, které dynamizují text (PAPOUŠEK 1994: 603), přičemž vzniká pro Čapkovy práce charakteristický dualismus mezi „vysokými“ a „nizkými“ žánry (MOCNÁ 1994: 584), a zároveň intermediální hrou, která zvýznamňuje textovou grafiku a vizuální percepci. Koláž takto včleněných prvků, připomínající simultánní existenci různých časových a prostorových plánů, autentizuje cestovatelskou zkušenost, a to podobně jako v cestopisech. Integrované „dokumenty“ rozšiřují fikční svět tím, že jsou stylizovány jako narativy příslušející různým kulturám (cizí abecedy a jazyky, články, novinové výstřižky, telegramy, dopisy, často graficky zvýrazněné) a zprávy, které zabírají velké časové úseky. Tyto obrazy, obdobně jako obrazy v *Cestě na sever*, působí jako zvětšený zrcadlový odraz skutečnosti (ČAPEK 1976: 75).

Válka s mloky paroduje domestikaci cizích míst podle cestopisů. Ve druhé části románu, ve zprávě nazvané *Náš přítel na ostrově Galapagos*, cestuje vypravěč na vzdálený ostrov se svou snoubenkou, básnířkou. To je přímý odkaz k *Cestě na sever* a spoluautorce knihy, Čapkově manželce, jež přispěla do cestopisného vyprávění básněmi. Nezvyklým „domáckým“ prvkem ve *Válce s mloky*, domovem uprostřed cizí a exotické země, je mlok, zahradník (zřejmě Čapkova narážka na sebe sama), který mluví knižní češtinou, aby se pochlubil svou znalostí českých dějin. Dvojice je potěšena setkáním s někým, kdo hovoří jejich jazykem, i když je to jenom mlok. Cestovatelé se při tomto typu domestikace možná poučí o cizím světě, ale čtenář tu rozpoznává parodický nástin propagované kulturní reprezentace a národní identity, i intertextovou sebeironii: „Mlok se na chvíli zamyslel: »Řekněte svým krajanům,« pravil posléze s hlubokým pohnutím, »řekněte jim ... aby nepropadli staré slovanské nesvornosti ... a aby chovali ve vděčné paměti Lipany a zejména Bílou horu! Nazdar, má poklona,« skončil náhle, snaže se přemoci své city“ (IBID.: 141).

Rozšiřování světa prostřednictvím intermediálně autentizovaných vyprávění o mlocích přestává v okamžiku, kdy exotická říše mloků začíná podnikat invazi na české pobřeží. Výběr slova *pobřeží* tu odkazuje k literárnímu zobrazení přímořských Čech ve hře *Zimní pohádka* Williama Shakespeara (1609–1610). Chápeme-li popis invaze na mytickém pozadí, pak jde o vizi „smrštění“ ohraničeného místa nazývaného domov a jeho zánik. Pan Povondra je prvním svědkem, jenž rozpozná mloky v centru Prahy, v mytické řece Vltavě u Národního divadla. Zcela zřejmě stojí tváří v tvář předtím vzdálenému, tedy fiktivnímu světu, který dotud vytvářely noviny. Je to, jako kdyby se rozšiřující reflexe zmíněná při stylizaci nadpřirozeného světa ve Švédsku, v knize *Cesta na sever*, nejenom redukovala, ale také radikálně měnila svůj původní předmět. První reakce pana Povondry je jít domů. Dotud mloci pouze umenšovali prostor domova, když zabírali lidské prostředí. Avšak nyní se zdá, že s nadpřirozeným se již nelze vypořádat ani doma. „Půjdem domů. To je konec“ (IBID.: 224).

⁶ O ztrátě paměti pojednáme dále v kontextu děl *Boží muka* a *Hordubal*.

⁷ O podobné variantě heteroglosie pojednáme v oddíle o *Hordubalovi*.

2. Toulání bez cíle a bez domova: Ze života hmyzu

Jak jsme již řekli, druhou skupinu děl, kde se téma cestování realizuje odlišným způsobem, zastupuje Čapkova raná hra *Ze života hmyzu*. Zde je koncept domova opuštěn a sama cesta se stává leitmotivem, tak jak se Čapek soustřeďuje na bezcílné toulky typu postav tuláků a pobudů.

Tulák, navrátilce z první světové války, se náhle ocitá uprostřed rozmanitých druhů hmyzu, alegorizujících různé vrstvy lidské společnosti. Tulák, který patřil před válkou k lidem vzdělaným, znalým latiny, a nyní umí „všechno“, nemá domov, v protikladu ke hmyzu, posedlému touhou po hmotném majetku a moci. Jako osoba bez domova tulák vše vidí, soudí a hledá cestu a jako osamělý poutník je vzdálen lidskému pojetí lásky, zatíženému životem ve dvojici a snahou přivlastnit si druhého (ČAPKOVÉ 1958: 20–21).

Protože tulák je ten, kdo vše vidí, stává se dramatickým ekvivalentem všudypřítomného vypravěče – všudypřítomným pozorovatelem. A jestliže se v *Povětrni* vyprávělo o pádu Případu X, zde se předvádí pád člověka explicitně ve smyslu křesťanského mýtu: „Padnul jsem pod svým křížem“ (IBID.: 18).

Tulákova cesta je zrcadlovým obrazem člověka. Samotné distancující reflektování světa (jak se vysvětluje v obraze hmyzích dvojic) vychází z faktu jeho vykořenění: kdyby měl kořeny, poznamenává, netoulal by se po zemi jako pobuda (IBID.: 19). Podobně jako v cestopisech, kde je důležitý popis vizuálního zážitku, i zde hraje významnou roli tulákova schopnost pozorovat. Avšak oproti subjektivnímu hledisku vypravěče v cestopisech disponuje tulák neosobní perspektivou, z níž pak vychází rovnítko mezi člověkem a hmyzem: „Vždyť mně je to všechno jedno, člověk nebo hmyz. Já nechci nikoho napravovat. Ani hmyz, ani člověka. Já se jen dívám“ (IBID.: 19). Tento přístup je však také dán pozicí lidské bytosti, neboť jako člověk je tulák schopen pozorovat jenom z tohoto omezeného zorného úhlu, což je myšlenka, kterou Čapek později rozvinul v cestopisné reflexi holandské kulturní identity a umělecké tradice „sedícího umění“ v *Obrázcích z Holandska*.

Technika dvojnásobného zrcadlení, která se jako hlavní prvek objevuje především v *Obrázcích z Holandska* a v *Cestě na sever*,⁸ je využita i v této hře. Tak se při zkoumání lidí stává zrcadlovým obrazem bloudícího tuláka poutník, jenž se objevuje v epilogu ke hře. Další zdvojení vzniká mezi tímto poutníkem a adresátem (publikem). Poutníková lidská existence ruší divadelní iluzi, která současně udržuje diváky v říši hypotetických světů „jakoby“ a podporuje diváckou identifikaci s fikčním světem. Poutník je často na předscéně – na začátku prvního a druhého aktu tu spí. To mu dává privilegium pozorovat hmyz a účastnit se intersubjektivní komunikace mezi adresátem a hrou. Jde v podstatě o dramatickou variantu vypravěče užívajícího druhou slovesnou osobu, což je hlavní prvek výstavby Čapkových cestopisů. Zatímco však tato vypra-

⁸ V těchto cestopisech se „dvojnásobné zrcadlení“ objevuje v interakci a sémantické závislosti vizuálních a textuálních prvků, tedy ilustrací a textů.

věšská forma v cestopisech zdůvěřňuje navštívené cizí místo, ve hře *Ze života hmyzu* jí naopak Čapkove rozbíjí divadelní iluzi. Tulákova role odpovídá pravidlům žánru,⁹ a proto je tulák paradoxně jedinou postavou, se kterou se publikum nemůže identifikovat. Divák chápe hmyz jako představitele hříchů, ale nemůže se ztotožnit s pozorovatelem-tulákem. Nemožnost komunikace a tím identifikace pak ústí do nezdaru domestikace. Poutník nenalézá v dramatickém světě domov, a tudíž ani neumožňuje identifikaci publika (adresáta) se světem, viděným jeho očima. Jak říkají autoři: „Každý divák nebo čtenář mohl sebe sama hledat v bloudícím tulákovi; místo toho – znepokojen nebo pohoršen – domníval se vidět svůj obraz nebo obraz své společnosti v havěti, jež tu byla.“ (IBID.: 14).

3. Cesta k sebeobjevení

Do poslední skupiny, jak již bylo výše zmíněno, patří internalizované cesty k sebeobjevení, jejichž důležitou součástí je kontakt s tím druhým. Typickým příkladem takové intersubjektivní jsou *Boží muka* (1917), anebo *Povídky z jedné kapsy*, *Povídky z druhé kapsy* (1929) a román *Obyčejný život* (1934).

Téma hledání a cesty k sebeobjevení naznačuje paratextový prvek, a to sám název *Boží muka*, který Čapek vysvětluje v dopise S. K. Neumannovi jako „rozcestí nebo křížovatky života“ (srov. ČAPEK 1967: 223). Křížovatka je tedy symbolem setkání a loučení. Je to místo, kde obyčejný člověk, příliš slabý na to, aby opustil svět obklopující ho známými věcmi zbařenými tajemství, potkává cestovatele, jenž se někdy stává projekcí jeho vnitřního já. Zde nemusí člověk opustit obyčejný život, aby prožil neznámé, protože neznámé se střetá s obyčejným a ruší jeho běžnou „všednost“.

V souladu s tím jsou vždy cestovatelé z povídek v *Božích mukách* postavy neobyčejné, které neočekávaně přicházejí z neznámých a vzdálených míst. Jsou to anonymní cizinci, nahodilí turisté, ztracení muži, ztracení bratři, uprchlíci a záměrní vydědenci, kteří se nemohou vyrovnat se svou minulostí. Internalizují zkušenost cestování, aniž by opravdu vnímali vnější svět. Proto je skutečná cesta pouze zmíněna na okraji rozhovoru cestovatele s člověkem, který ho „našel“. Někdy, například v povídce *Lída*, jsou cestovatelé přinuceni se ze svého úniku vrátit a znovu se podřídit řádu každodenního života.

Pozorovatel obvykle nevidí jejich tváře,¹⁰ poutníci často zaujímají statické pozice, leží na lůžku anebo sedí u silnice,¹¹ což je motivicky přítomno ve hře *Ze života hmyzu*, anebo jsou nalezeni v bezvědomí na neobydleném a pustém místě, například v lese. Tito anonymní cestovatelé relativizují představu zná-

⁹ Autoři uvádějí v předmluvě, že hra je aktualizovanou verzí středověkého mystéria, a proto alegoricky předvádí publiku-adresátu spíše hříchy než ctnosti. V této současné verzi představuje hmyz různé skupiny lidí (ČAPKOVÉ 1958: 14–15); k anglickému překladu není předmluva připojena.

¹⁰ Viz např. povídku *Historie beze slov* (ČAPEK 1967: 85–88).

¹¹ Viz např. povídku *Nápis* (ČAPEK 1967: 95–98).

mého, pohodlného a domácího. Když se ukáže, že to jsou dlouho ztracení a zapomenutí příbuzní, pak si jejich objevitelé díky jejich fyzické přítomnosti často uvědomí, jak podivné a krásné mohou být dobře známé věci.¹²

Střet domácího a neznámého je zobrazen ve *Šlěpěji*. Oproti pozdější variaci povídky¹³ z *Povídek z jedné kapsy* (1928), v níž se pan Rybka záměrně rozhodne jít domů nevyšlapanou cestou, aby uviděl zcela nový svět bez stop lidské existence, který byl vytvořen sněhovou vánicí (ČAPEK 1964: 107), pan Boura náhodně potkává cizího muže, jenž mu ukazuje osamocenou šlěpě na sněhu (IDEM 1967: 11). Čtenář se nedozvídá nic o minulosti pana Boury a také druhý muž zůstává anonymní. V povídce je přitom důležitá disputace postav o snaze Bourova společníka racionálně vysvětlit neznámé na základě něčeho známého. A tak Bourův společník nejprve uvažuje o lidech, kteří mohli jít stejnou stezkou. Cesta sama je ovšem nyní nová, protože představuje konec světa, začátek neznámého a věčného, což se jako motiv objevuje v *Obyčejném životě* a poté v jiné podobě v *Cestě na sever*. Boura však neopouští vyšlapanou stezku, aby pátral po klíči k vysvětlení mimořádného objevu jediné šlěpěje na sněhu. Namísto toho se odloučí od tajemného chodce, když je zřejmé, že přítomnost jediné šlěpěje popírá veškerou lidskou zkušenost a umenšuje naději na existenci cesty spásy (IBID.: 16).

Druhá část povídky – *Elegie* – odhaluje, že Boura není cestovatel, nýbrž pouze svědek. Neočekávaně potkává svého bratra, osobnost zvláštní a vytrženou z ustálených vztahů, kterého zná jenom málo lidí. Bratr se vrací z ciziny a jeho příjezd transponuje říši neznámého do roviny osobního života, a to do nejbližšího sourozeneckého vztahu. Boura v prvním okamžiku bratra nevidí, a dokonce ho ani nepozná – což je další aspekt vzdálenosti, a to záhadnost. Avšak, paradoxně, vzdálenost také může posilovat potřebu blízkosti, tak, jak si Boura uvědomuje, že spolu s bratrem musí znovu získat pocit všednosti, aby si byli schopni vzájemně porozumět: „Hleď, bratře, budeme léta tak sedět a mluvit o maličkostech, o věcech denních a nepatrných, o všem, co víme; je třeba nesmírně mnoha všedností, aby se lidé sblížili a srozuměli“ (IBID.: 76).

Cesta k sebeobjevení zůstává jako impulz i v *Povídkách z jedné kapsy* a *Povídkách z druhé kapsy* (1929), sbírkách detektivních povídek, jež zahrnují i prvky poetiky *Italských listů* a *Anglických listů*. Oproti *Božím mukám* se postavy, ať jsou to detektivové, či obyčejní lidé, setkávají s tajemstvím tehdy, když opouští ustálené cesty, jak jsme o tom psali již dříve u povídky *Šlěpěje*. Vazba mezi poetikou cest v cestopisech a detektivními povídkami je zřejmá, a to v povaze cestování a samotných cestovatelů. *Italské listy* byly založeny na kontrastu mezi

¹² Příkladem je povídka *Historie beze slov*, kde hlavní hrdina Ježek, se vzníceným zájmem o životaběh tajemného cestovatele, pozoruje, jak se celá okolní příroda, od mravenců, motýlů, až po mraky, mění a cestuje v neustálém pohybu. V tomto okamžiku začíná Ježek komunikovat se světem, oslovuje přírodu a svou vlastní duši, a tím se zakládá intersubjektivní dialogický vzorec, běžně se vyskytující v cestopisech (ČAPEK 1967: 87).

¹³ Tuto variaci zde nebudeme vykládat, protože netematizuje/neexemplifikuje koncept cesty.

typem bedekru, který nabízí automatický přístup ke světu, a jinými novými možnostmi, které vznikají náhodně a přesahují vyšlapané cestičky. Vypravěč „flâneur“ se vyhýbá slavným historickým památkám a volně se prochází, aby zachytil život lidí, přičemž se v řadě „koincidencí“ v nalézání nevýznamných míst nakonec ukazuje skutečný cíl jeho umělecké pouti.¹⁴

Příkladem propojenosti s italským cestopisem je povídka *Modrá chryzantéma*. V příběhu nalézá Klára, „tamní idiot, hluchoněmá bláznivá káča, která kudy šla, tudy blaženě hýkala“ (ČAPEK 1964: 14), zvláštní květinu. Modrá barva je významná nejenom tím, že dává květině nezvyklý a exotický nádech, ale také tím, že transponuje do povídky onu modř, která byla jednou z Čapkových oblíbených barev v *Italských listech*. V *Italských listech* byla modrá vztažena k přirozené kreativitě přírody, k vážnosti, obloze, a k Giottově výtvarnému zobrazení nebes a postavy pokorného člověka (ŠOLIC 2010: 100–101). Motiv modré květiny je také intertextový odkaz na Novalisova *Jindřicha z Ofterdingen* (1802), kde se květinu objevuje ve snu hlavního hrdiny, sugeruje pouť a vzdálené krajiny, a tím hrdinu přenáší do jiného nereálného světa (NOVALIS 1971: 65–67).

Klára neznalost čtení připomíná skromného cestovatele z *Italských listů*, kterému umožnila neznalost cizího jazyka přiblížit se místním lidem. V Klárině případě je to její fyzická neschopnost (nemůže komunikovat s vnějším světem), která se stává výhodou. Tak prochází Klára v tichosti světem, a tím zpochybňuje jeho obyčejnost. Přitom objevuje zázraky, jako modrou chryzantému, a to na místě obyčejnými lidmi nepovšimnutém.

V Čapkově novele objeví místo, kde květinu roste, starý muž, cestovatel, který zahlédne „scénu zločinu“ – místo s květinou – z okna vlakového kupé. Je to místo zcela neobvyklé – nikoli botanická zahrada se vzácnými květinami, nýbrž skromný domek samotářského hlídače u železniční trati. A děje se tak náhodou, v okamžiku, kdy by vypravěč stěží cokoli očekával, a to při jízdě vlakem. Nalézá tedy modrou chryzantému právě díky tomu, že se rozhodl vyhnout své obvyklé cestě (ČAPEK 1964: 18).

Návrat obyčejného člověka v *Hordubalovi* (1933) začíná vnitřním monologem polyfonního charakteru, kdy si muž přeje, aby dlouhá cesta již skončila. V jeho myslí se prolíná minulá podkarpatská identita se současnou americkou identitou, tak jak se střetává představa o tom, jak by měl návrat domů vypadat, se skutečnou realitou. I když je kontext cesty odlišný, podobná narativní struktura a motiv se objevují již ve *Výletu do Španěl*, který napsal Čapek o tři roky dříve. V obou případech se střetává svět reálného a ideálního. Zatímco si turista ve *Výletu do Španěl* stěžuje na kosmopolitní atmosféru mezinárodních rychlíků, která nedává příležitost vnímat a udomácnit krajinu a kde se ztrácí vztah k místnímu prostředí (ČAPEK 1960: 182), venkovan v románu *Hordubal* se nudí

¹⁴ Tato představa se například objevuje v příběhu *Jasnovidec* a také v *Případu dr. Mejzlíka*, v němž vysvětluje detektiv Mejzlík starému kouzelníkovi, že jeho noční procházka Prahou, při které objevil vraždu, se vlastně nezdá být tak zcela náhodná (ČAPEK 1964: 10).

v pomalém místním vlaku, jenž ho má přivést domů. Znuděn dlouhou cestou přesvědčuje sám sebe, že ve srovnání s místními venkovskými vlaky jsou americké vlaky elegantní a pohodlné, a upomíná tak na americkou bezstarostnost. Ovšem díky simultánní přítomnosti reálného a ideálního v monologu víme, že venkovan není imaginární Američan, nýbrž spíše člověk vyčerpaný dlouhým cestováním (IDEM 1984: 12).

V *Hordubalovi* naznačuje začátek vyprávění, že velké geografické vzdálenosti mezi domovem a cizinou se změnilo v menší, avšak neméně významné vzdálenosti doma: navrátilce vidí stejné prostředí, které opustil před osmi lety, ale v průběhu příběhu si přestává uvědomovat, že jeho vzpomínka na minulost překrývá realitu přítomné chvíle. Domov se proměnil, ale hlavní hrdina to nedokáže zjistit. V prvé chvíli návratu je stále člověkem z minula před americkou skutečností a přeje si vymazat z paměti odcizení prožívané v Americe. Hordubal si představuje, že je tím, kým byl předtím: „už není Ameriky a není osmi let; je všechno, co bylo, lesklý brouk v hlavičce bodláku, klouzavá tráva a z dálky zvonce krav, sedlo nad Krivou, hnědé trsy ostrice a cesta domů –

– cesta měkkými kroky hora, jenž nosí opánky a nebyl v Americe, cesta vlnící krávy a lesem“ (IBID.: 15).

Od začátku popisuje Hordubal život horníka v Americe jako těžký a osamělý. Pobyt tu neměl přinášet estetické poznání lidí, míst a předmětů. A oproti cestovateli v *Italských listech*, jenž považoval neznalost cizího jazyka za výhodu, Hordubal chápe jazyk jako prostředek pro překonání dorozumívacích obtíží (IBID.: 13). Roky dřiny a starostí o přežití se ještě také transponují do návratu domů, tak jak Hordubal říká: „Těžká, pane, je cesta domů“ (IBID.: 14).

Nesnadný příchod domů začíná řadou nezdařených komunikací, obzvláště při oslovování (Hordubalova iluze, že je hospodářem, a sémantická hra se Štěpánovým jménem a přezdívkou) a ve vizuální identifikaci; oproti cestovatelům, hledajícím ve vizuální reprezentaci potvrzení svých očekávání, je Hordubal, spoléhající na svou paměť, zmaten tím, co vidí. Neuvědomuje si, že dřevěnou chalupu, ze které před lety odešel, nahradil nově postavený dům (IBID.: 18). Neúspěšně hledá potvrzení ve vlastním vizuálním vnímání a jsa chycen mezi paměť a realitu, neustále se snaží zakrýt svou nevědoucnost: „Dobrý den, hospodáři, nebyla tady Polana Hordubalová? Prosím za odpuštění, pane, nevím, kam jsem dal oči“ (IBID.). Doma je jeho skromné zavazadlo, jediný fyzický pozůstatek a doklad americké identity, vlastně jediným osobním majetkem a Hordubal se tu cítí nepohodlně a jako v cizím domě. Chová se pak jako nevitáný cizinec: Juraj Hordubal neusedá na židli; „Juraj Hordubal potichoučku usedá na svůj kuřák“ (IBID.: 19).

Ve srovnání s cestopisy má zvláštní význam využití folklorních předmětů. Folklorní předměty zpravidla reprezentují esteticky uznávané lidové umění a jsou výrazem tvůrčích schopností obyčejných lidí,¹⁵ ale když se nacházejí v přirozeném prostředí, tedy ve venkovském domě, pak ztrácejí svou estetick-

kou kvalitu a stávají se symbolem domova. Na tom je založen motiv Hordubalovy iluze, že se opravdu vrátil domů: „Vždyť je to – jako doma: malovaná skříň, dubový stůl, dubové židle – Hordubalovi zabouchalo srdce: vždyť já jsem se konečně vrátil domů!“ (IBID.: 86). Věci již ovšem nemají tajemnou moc. Oproti všem překvapením ve vlakovém kupé během cesty do Itálie, kdy se po stisknutí tlačítka odehrává téměř zázračná událost (ČAPEK 1960: 12), se věci nyní stávají obtížnou starostí a nakonec zdrojem zklamání: „Hordubal klečí u kufru, matičko boží, to se to všechno cestou zmuchlalo, a hledá elektrickou baterku, to se bude Hafie divit! »Tak vidíš, Hafie, tady stiskneš ten gombík, a svítí to.« Nu copak, copak, ono to nechce svítit; Hordubal mačká na knoflík, obrací baterku se všech stran a zesmutní“ (IDEM 1984: 20).

Ekfráze, která v cestopisech spolu s jinými vizuálními technikami potvrzovala cestovatelskou zkušenost, autentizovala její vizuální reprezentaci (ŠOLIČ 2010) i komunikaci s tím druhým, v *Hordubalovi* pozbývá estetické funkce a ztrácí tajemnou sílu. Významné ekfrastické prvky v textu, které verifikují Hordubalův pobyt v cizině, jsou novinové výstřižky a fotografie, zobrazující život v Americe. Hordubalovi se však doma nedaří vybudovat smysluplný kontakt, který by mu pomohl seznámit ostatní s jeho zážitky: „»Podívej se, Hafie, tady ty dámy – a tu, pozírej, jak ti se bijí, haha, co? to je football, víš? taková hra, co se hraje v Americe. A toto, ty vysoké domy –«“ (ČAPEK 1984: 20). Pokusy seznámit Hafii se životem v Americe selhávají.

V cestopisech (s výjimkou *Italských listů*) pomáhají ilustrace simulovat dětsky prostou perspektivu, ceněnou pro autentické vnímání a tvůrčí sílu; v románu *Hordubal* však dětsky prostá perspektiva nic nesémantizuje. Naopak, skutečně dítě nalézá zábavnou samotnou realitu doma. Hafina distance od obrázků vzniká tím, že je ukazuje otec, jenž je pro ni cizí osobou. Hafie proto neobdivuje obrázky zvířat a novinové výstřižky, které ukazuje cizinec, ale obrací se ke Štěpánovi, osobě blízké, se zřejmým zájmem o skutečná zvířata domáčí (IBID.: 29).

Jak jsme již uvedli výše, v románu jsou vzdálenosti mezi cizím místem a domovem transponovány do vzdáleností v rámci domova samotného. Nejpodstatnější vzdálenost v *Hordubalovi* nereprezentuje horizontální prostor mezi Amerikou a Podkarpatskou Rusí, nýbrž vertikální názorová vzdálenost mezi pastýřem Míšou, jenž nezná svět, a Hordubalem, který se považuje za světa znalého cestovatele. Míša si představuje Ameriku pouze v rámci své úzce ohraničené zkušenosti: „»Tam – to už jsou jiné pastviny,«“ povídá Míša“ (IBID.: 47). Život ve světě horských výšin je ovšem pro Míšu výhodou, umožňující mu pozorovat svět z odlišné perspektivy. Na druhé straně si však Hordubal již není schopen vybavit vzpomínky a minulost: „»Já bych toho mohl povídat o Americe, Míšo.«“ Povídá. »Mnoho jsem už zapomněl, ale počkej, vzpomenu si –«“ (IBID.: 84).

Vertikální distance mezi rozdílnými názory dokládá románovou koncepci cestování, a to hledání spirituální vyrovnanosti, což analyzovaly již *Italské listy*. V *Italských listech* pátral cestovatel po vyvýšených místech, aby našel určitý niterný

¹⁵ To bylo obzvláště zřejmé v *Italských listech* a ve *Výletu do Španěl*.

vhled; Hordubal si obdobně uvědomuje vnitřní klid, když stoupá skrze mraky a snaží se jasněji pochopit své nesnáze. Všíhá si, jak „rozplývají se oblaka a nic po nich nezbude, ani jako když na sklo dechneš“ (IBID.: 49). Postupně zjišťuje, že nepotřebuje vědět, ale spíše jasně vidět, obzírát, protože „i Bůh zírá“ (IBID.). Avšak podkarpatskému venkovanu, ztracenému mezi dvojí identitou, se jde těžko a nejistě na vrchol hory. V proudu vědomí se odráží obtížnost pouti a nebezpečí výstupu:

„Pozor na hlavu, abys do nich nenarazil. A teď se to převalilo přes kopec, a už jsi v nich; na tři kroky nevidíš a jen šlapeš, protlačuješ se hustou mlhou, nevíš, kde jsi. A Hordubal sípavě oddechuje a těžce, pomalu stoupá do oblak“ (IBID.: 82).

Ani cesta zpět není lehčí a stává se obtížné najít domov: „Juraj jde, jde, a neví vlastně kam; vždyť se mám vrátit domů, myslí si, a proto musí jít. Jenže neví, jde-li hore či dolů; snad dolů, protože – jako by padal [...] A, to je jedno, jen domů. A Juraj Hordubal se ponořuje do oblak“ (IBID.: 85).

Druhá a třetí část se zánově proměňují, a tak se tu objevuje zase jiná podoba motivu cesty a cestování. Hordubalova smrt je viděna z další perspektivy a vedle toho se tu parodují subjektivní popisy, které jsou nejdůležitější součástí cestopisných děl. Detektivní příběh je do jisté míry cestou hledání pravdy, avšak zároveň pokračuje v destrukci folklorního světa Hordubalovy imaginace a uvádí do příběhu postavy, které silně narušují život ve vsi (sem patří i příchod „odborníka z Prahy“, jako další, vůči příběhu externí hlas). Ve druhé a třetí části románu se Hordubalova intimní cesta za pravdou zastírá, znejasňuje a je zapomenuta. Oproti cestopisecké simulaci naivního, jakoby dětského přístupu, se nyní v románu uplatňuje naivní vnímání dítěte, které svědčí u soudu (IBID.: 114–115). V samém závěru příběhu pak předkládají lidé z vesnického společenství vlastní verzi události a přičítají si právo mravního soudu, jako právo vlastní „obyčejnému člověku“: je to nikoli ten, který vidí, ale ten, který soudí.

Další rozměr nabývá cesta v *Obyčejném životě*, kde se život obyčejného člověka vyjevuje v jeho životopise, objeveném po jeho smrti. V průběhu sepisování životního příběhu si obyčejný člověk uvědomuje, že jeho život, obdobně jako cesty popisované v cestopisech, vůbec nebyl obyčejný.

Román *Obyčejný život* se podobá románu *Hordubal* tím, že naznačuje, že obyčejný člověk vlastně necestuje v pravém slova smyslu, protože se nevydává za dobrodružství či poznáním, nýbrž za mocí a majetkem. Z perspektivy stereotypů obyčejného člověka se pak jeví Hordubalův život jako ideální. Tak totiž oslovuje vypravěč své imaginární bratry: „Jdi někam, lámat skálu! To já bych šel do Ameriky nebo kam. A ne jenom fantazírovat o nějakých dobrodružstvích, to nic není. Zkusit to, sakra, zkusit své štěstí a pustit se do světa – člověk aspoň něco užije a pozná“ (IBID.: 387).

Na rozdíl od poutí v *Hordubalovi* a v *Povětroni* se vypravěč v *Obyčejném životě* snaží uspořádat svůj život formou psaní, a tak beletrizuje svůj život ve formě cestopisného díla. Od samého počátku románu k sobě život poutá představou cesty vedoucí jedním směrem a metaforu „dobré a rovné silnice, na níž nelze zablou-

dit“ (IBID.: 275). Hrdina postupně během psaní objevuje, že jeho identita se skládá z množství rozličných osobností. Uvědomuje si, že jeho život byla cesta z jednoho izolovaného světa do jiného a únik z vlastního básnického já. Jeho lyrické začátky se střetly s tradičním společenstvím, se sociální rolí truhlářova syna a s genderovými stereotypy romantické, na rodinu zaměřené ženy a těžce pracujícího, praktického muže. Vypravěčova básnická individualita přitom musela být potlačena, protože nepatřila k dědičným rodinným hodnotám. Svět dětství je pak dále zobrazen jako řada výprav do jinakosti cizího světa dospělých, jde o „výpravy do jejich světa“ (IBID.: 266) zaměstnání a profesí, zcela zřejmě ne do světa vlastního.

Cesta jako metafora života se aktualizuje, když se vypravěč stává úředníkem na železničním nádraží. Je zde pasivním svědkem pohybu. Pozoruje cestující oknem své kanceláře, konfrontuje se s nimi a posléze oslavuje svou představu ustáleného „obyčejného“ života. Cestující pro něho znamenají něco ďábelského a zcela negativního; jsou to lidé z okraje společnosti, kteří ztratili směr a bez cíle bloudí. Myšlenka normality stojí v *Obyčejném životě* proti poetice „flâneurie“: „Bůhví jaký to byl ve mně vzdor nebo co: nalézal jsem ve své kanceláři jakousi vzteklu zálibu už proto, že mě ničila; k tomu ten rozčilený spěch příjezdů a odjezdů, pořád ten chvat, pořád ten nepořádek; nádraží, jmenovitě nádraží velkého města, je překrvená, trochu jako zjitřená uzlina – čert ví, proč se sem táhne tolik pakáže, zlodějíčků, pasáků, cour a divných individuí; snad proto, že lidé, kteří přijíždějí nebo odjíždějí [...] stávají se, abych tak řekl, příznivou půdou, na které může bujet veškerá neřest“ (IBID.: 304–305).

Románové téma vlaků a železničních nádraží je transponováno v *Výletu do Španěl*, kde na dichotomii mezi cestovatelskou zkušeností autorského subjektu a vypravěčovým diskurzem upozorňuje vypravěčova parodická intence vyprávět o mezinárodních expresech „z důvodů básnických“ (ČAPEK 1960: 181). Cestopis oslovuje právě cestovatelovy básnické a intelektuální přátele a v podobě svědecky zasvěceného popisu, založeného na spolehlivé, důvěrné a přímé zkušenosti s transkontinentálními vlaky, zesměšňuje dobovou poetiku a obzvláště nostalgii po dálkách: „Přátelé poeti, dovolte, abych vám podal svědectví o pullmanech a sleepingách; vězte, že nekonečně dobrodružněji vypadají zvenčí, když zářice proletí ospalou stanicí, nežli z vnitřku“ (IBID.). Čapek tu míří na poetický obraz vlaků i na oblíbený tropus transkontinentálních cest ve dvacátých a třicátých letech, který se v české literatuře velmi specificky proměnil. Zatímco v západoevropských literaturách souvisely rozličné oblíbené tropy cestovatelství, jako například zavazadla či transkontinentální cesty, s vyjádřením dvojí zkušenosti, exilu a krize přináležitosti, která je „někdy okouzující a dobrodružná“, avšak častěji „je spjata s útekem, exilem a emigrací“ (ROGOFF 2000: 37),¹⁶ poeti-

¹⁶ Rogoff tu připomíná anglo-americké spisovatele, jako například Jamese Joyce či Ernesta Hemingwaye, a jejich tužbu po duchovním exilu, ale také nové téma „neviditelné přístěhovalecké práce v Evropě“ v díle Johna Bergera, v němž „metropolitní prostor [...] byl internalizován a stal se součástí aktuální městské topografie“ (ROGOFF 2000: 37). Čapek odkazuje k tématu emigrace pouze na jednom místě vyprávění, a pak píše o emigraci a jejím vyloučení z prostředí trans-

stické obrazy vlaků jsou výrazem jiného, značně romantizovaného chápání modernity a reflektují úzkost spíše lyrickou, než politickou. V Čapkově cestopise je poetická rétorika narušena/popřena skutečnou zkušeností cestování, kde se kouzlo dále mění v nepohodlný a únavně dlouhý výlet do cizí země. Motiv kufrů, polepených hotelovými nálepkami nepředstavuje „moment přerývu“, není „básnický privilegovaný“ (IBID.), ani není metaforou meziválečné nostalgie po vzdálených cílech, nýbrž zřetelně zesměšňuje turistický průmysl a konzumentský vztah k cestování, protože ony viněty se za nízkou cenu prodávají v cestovních kancelářích (ČAPEK 1960: 183). A konečně se lyrická iluze velkých vzdáleností zcela liší od skutečných vzdáleností doma, umožňujících znovuobjevit radostnou básnickou fantazii při jízdách lokálek, které nabízejí pohodlí krátké jízdy.

Jmenování hrdiny *Obyčejného života* do jiného působiště, na malou železniční stanici v horách, představuje novou fázi jeho kontemplace o obyčejnosti. Tady železnice končí a místo, kde se setkává lidské a přírodní, obdobně jako v *Hordubalovi* a v ještě nenapsané knize *Cesta na sever*, vypadá jako „konec světa“, jak skutečného, tak i nadpřirozeného: „a toto je opravdu poslední stanice na světě: kolej dobíhá v trávě a pastuší tobolce, a pak už je hned vesmír. Hned za tím nárazištěm. Člověk by řekl, to hučí řeka a les, a zatím to hučí vesmír, hvězdy šelestí jako listy olší a horský vítr provívá mezi světy; pane, to se to dýše!“ (IDEM 1984: 307).

Hrdina si uvědomuje, že smysl života obyčejného člověka spočívá ve snaze nalézt přesnou, již popsanou cestu, podobnou bedekrovým trasám, které byly v cestopisech předmětem kritiky. Tato cesta zahrnuje plnění úkolů a povinností – „bylo mi úlevou držet se předepsané cesty hodin a úkolů“ (IBID.: 309) – zatímco vše mimo koleje by se mělo vyřadit a přehlížet jako nevýznamné. Držet se pevně koleje znamená následovat praktického otce a iluzi stability, ačkoli se podél kolejí objevují skrytá a neobvyklá znamení, motiv přítomný již v *Modré chryzantémě*, jimiž jsou rané dětské vzpomínky a milostná zkušenost z dětství (IBID.). Práce na železnici je pokračováním na cestě, a to ve smyslu formování hrdiny, dokazujícího otci osobní dozrání. Tento typ „obyčejného člověka“ tedy kontrastuje s „obyčejným člověkem“ z cestopisů, který se snaží stát člověkem pokorným, aby našel v cizím místě domov a obohatil své vnímání světa. Nyní naopak obyčejný člověk vnější svět nevnímá, neboť se stále soustřeďuje na sebe a nosí své emocionální zavazadlo všude s sebou:

„A je tu ještě ta zdánlivá maličkost, nevím, zda si ji nezveličuju: mé vyšitnutí se začalo v té chvíli, když jsem s kufrem v ruce uvázl na perónu, bezradný

kontinentálních vlaků. Ve světě, který je neustále v pohybu, se emigranti ocitají mimo tento pohyb. Emigrace je tak situována mezi kosmopolitní atmosféru mezinárodních vlaků a exotiku lokálek, aniž by k některé patřila. Čapek tu využívá obrazné vyjádření, a to když přirovnává emigranty k lidem, jejichž zastavení na cestě diktuje únava a kteří večer usínají v lokálce (ČAPEK 1960: 182–183). Ovšem vzhledem ke kontextu cestopisných děl i takto izolovaná zmínka má význam, protože uvádí téma do celku Čapкова díla: Čapek později rozvine téma duchovního a fyzického exilu v *Obrázcích z Holandska*.

a ubohý, div že jsem neplakal hanbou a rozpaky. Dlouho jsem se palčivě styděl za tuto porážku. Kdožví: třeba jsem se stal pánem u dráhy a nakonec i poněkud vyšším kolečkem v železnicích **také** proto, abych sám před sebou odčinil a napravil ten trapný a pokořující okamžik na perónu“ (IBID.: 310).

Železniční stanice představuje svět ve světě, který je předpisy a plotem oddělen od okolního světa (IBID.: 314) a spojen jenom s jinými nádražími. Lidé nepracující na nádraží nepatří mezi privilegované a nemají všude přístup. A tak se nádraží, ohraničený svět s omezeným přístupem, stává obyčejnému člověku světem tajemným a prostorem hry: „Každý uzavřený svět se stává poněkud hrou; pročež si tvoříme výlučné, jen naše, žárlivé ohrazené oblasti svých zálib a koníčků, abychom se mohli oddat své znejmilejší hře“ (IBID.: 315–316). Představa hry se tu liší od představy her v cestopisech, a to nejenom proto, že v cestopisech vypravěč často uplatňoval dětsky prostou perspektivu. Oproti cestopisům, kde byly hry záležitostí estetické improvizace, zde mají hry přesná pravidla a odhlíží se od skutečnosti. Hry mají jen jeden cíl: zaměřují se na jediný předmět, a tím také pomáhají vyřadit jinakost: „Hra, to je věc vážná, má svá pravidla a svůj závazný řád. Hra je pohřížené, něžné nebo náruživé soustředění na něco, na **jenom** něco; proto budiž to, nač se upoutáváme, izolováno ode všeho ostatního, vyděleno svými pravidly a vyřazeno z té okolní skutečnosti. A proto, myslím, má hra zálibu ve zmenšeném měřítku; je-li něco uděláno malinkým a zdrobněným, je to vyřazeno z té druhé skutečnosti, je to víc a hlouběji světem pro sebe, naším světem, ve kterém můžeme zapomenout, že je ještě nějaký jiný“ (IBID.: 316).

Podobně jako svět železničního nádraží i další světy na pouti obyčejného člověka, jako je například manželství, se stávají izolovanými světy, které si „my“ přivlastňujeme: „My, to už není nádraží, to nejsou mužové ve společné službě, to jsme jen my dva, žena a já. Náš stůl, naše lampa, naše večere, naše lože: to »naše« je jako příjemné osvětlení, jež dopadá na věci domova a činí je jinými, pěknějšími a vzácnějšími než všechny druhé“ (IBID.: 322).

Cestou, která tak zcela nepatří do přehledného životopisu obyčejného člověka, je cesta vedoucí k porozumění druhým, únik z izolace. Oproti všudypřítomné dialogizaci věcí a lidí a stálé přítomnosti toho jiného, cizího v cestopisech přítom nabízí žánr autobiografie přístup monologický, a to i v rámci struktury osobností skládajících obyčejného člověka. S lidským společenstvím pak hrdina opravdu splyne jenom jednou, díky statečnosti během první světové války, kdy se účastní boje proti Němcům, a tak získává příležitost stát se součástí kolektivu a dokázat své chlapství. Tato část příběhu ovšem nepatří do popisovaného osudu, „nezapadá do žádné jiné souvislé historie a stojí sama o sobě, kde se vzala, tu se vzala“ (IBID.: 375), protože příběh o hrdinství se vymyká kolejím obyčejného života.

Stálým lyrickým prvkem zůstává smysl pro cestování a železnice. Zde se projevuje básník, jenž pozoruje železniční koleje, kterak vedou do exotických dalek i k jiným lidem: „Člověk se dívá, jak běží koleje, nějak ho fascinují, a samo od sebe se to v něm rozjede do dálky; a už se ubírá nekonečnou cestou dobrodružství pořad týchž a pořad jiných“ (IBID.: 360). S tím posléze souvisí ten

příběh života, „který bych byl nadobro zapomněl“ (IBID.: 377), a to příběh obyčejného člověka jako žebráka, jenž právě díky chudé a prosté existenci může nalézt konec světa. Představa žebráka znovu připomíná hledisko vypravěče v *Italských listech*, jenž chválil pokoru, nedostatek jazykových znalostí a odklon od materiálního světa jako alternativní způsob, jak lze prožívat svět: „Například – taková touha být něco jako žebrák u chrámových dveří; touha nic nechtít a všeho se vzdát; být chudý a sám a v tom nacházet zvláštní radost nebo svatost, – nevím, jak bych to řekl [...] třeba to náraziště na poslední stanici světa, nic než rezavé koleje, pastuší tobolka a suchá travina, nic než právě konec světa, místo opuštěné a k ničemu dobré; tam mně bylo nejlíp“ (IBID.).

Nakonec si „obyčejný člověk“ uvědomuje, že to, co dosud napsal, je jenom momentka z jeho života – prvek ekfráze z cestopisů – multiperspektivní obraz se simultánní sekvencí různých osobních možností a předpokladů. Obraz se před ním vyjevuje ve své časové simultánnosti, což je strukturální prvek, který využil Čapek již v cestopisech, a to především v popise vodního zrcadlení v *Obrazcích z Holandska* a *Cestě na sever*. Tím se zároveň upřednostňují moderní principy zobrazování prostoru a času: „Já vím, je to **jen** obraz; ale to je jediný obraz, na kterém mohu vidět celý svůj život, ne rozvinutý v čase, ale celý najednou, se vším, co bylo, a ještě s nekonečně mnohým, co nad to **mohlo** být“ (IBID.: 381). Je to současně i chvíle, v níž vypravěč přerušuje psaní, aby se nad ním zamyslel a aby si přečetl fragment svého soukromého a nedokončeného cestovatelského vyprávění.

Přeložila Blanka Hemelíková

Prameny

ČAPKOVÉ, Josef a Karel

1957 *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie*; ed. Miroslav Halík (Praha:

Československý spisovatel)

1958 *Ze života hmyzu*; ed. Evžen Turnovský (Praha: Orbis)

ČAPEK, Karel

1955 *Cesta na sever*; ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel)

1960 *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*; ed. Miroslav Halík

(Praha: Československý spisovatel)

1964 *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*; ed. Rudolf Skřeček (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1967 *Boží muka, Trapné povídky*; ed. Miroslav Halík (Praha: Mladá fronta)

1976 *Válka s mloky*; ed. Rudolf Skřeček (Praha: Československý spisovatel)

1984 *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*; Spisy Karla Čapka VIII, ed. Jarmila Víšková (Praha:

Československý spisovatel)

HORATIUS Flaccus, Quintus

1972 *Vavřín a réva*; přel. Jindřich Pokorný a Rudolf Mertlík (Praha: Odeon)

HOMÉR

1943 *Homérova Odysseia*; přel. Otmar Vaňorný (Praha: Jan Leichter)

NOVALIS

1971 *Modrá květina*; přel. Valter Feldstein (Praha: Odeon)

Literatura

BORM, Jan

2004 „Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology“; in *Perspectives on Travel Writing*; edd. Glenn Hooper, Tim Youngs (Aldershot/Burlington, VT: Ashgate), s. 13–26

BLŮMLOVÁ, Dagmar et al.

2009 *Čas optimismu a citíždostivých nadějí. Prezentace a reprezentace České vědy a kultury* (České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny)

de VRIES, Ad

1974 *Dictionary of Symbols and Imagery* (Amsterdam/London: North-Holland)

KOWALEWSKI, Michael

1992 *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature and Travel* (Athens: University of Georgia Press)

KRISTEVA, Julia

1998 „Toward a Semiology of Paragrams“; in Patrick French a Roland-Francois Lack (edd.): *The Tel Quel Reader* (London/New York: Routledge), s. 25–49

1999 „Slovo, dialog a román“; in eadem: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*; přel. Josef Fulka (Praha: Sofis /Pastelka), s. 7–32

MOCNÁ, Dagmar

1994 „Čapkův Krakatit a populární epika“; *Česká literatura* IVL, č. 6, s. 584–600

OXFORD DICTIONARY OF ENGLISH

<http://dictionary.oed.com/cgi/display/50256804?keytype=ref&ijkey=DOMjwLc7XlpDI>

PAPOUŠEK, Vladimír

1994 „Svět jako žurnál v Čapkově Válce s mloky“; *Česká literatura* IVL, č. 6, s. 601–607

ROGOFF, Irit

2000 *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (London: Routledge)

ŠOLIČ, Mirna

2010 „Čapkův vizuální experiment se žánrem cestopisu“; *Bohemica Olomucensia* II, sv. 1, s. 99–112

VOČADLO, Otakar

1975 *Anglické listy Karla Čapka* (Praha: Academia)