
KAREL ČAPEK

Karel Čapek patří k autorům, kteří se významně a mnohostranně podíleli na vytváření kultury první republiky a jejichž dílo si získalo ohlas nejen doma, ale i v zahraničí. Vedle vlastního díla beletristického, které si vědomě a promyšleně hledalo cestu k širokým čtenářským vrstvám, přispěla k Čapkově popularitě hlavně jeho činnost novinářská, spjatá s Lidovými novinami, i kulturně organizační, stejně jako jeho společenská angažovanost při budování a obhajobě samostatného státu, pro věc demokracie a humanity, jež ve třicátých letech vyústila v jednoznačný postoj proti fašismu a na obranu lidskosti a svobody.

Čapkovo dílo klade od počátku naléhavé otázky lidské svobody a determinace, analyzuje deformované lidské vztahy i mechanismus moderní civilizace, ohrožující samu podstatu lidskosti. Protiváhu hledá v hodnotách všedního, civilního života, v „obyčejném“ člověku, v pragmatistické proklamaci prosté pozitivní dělnosti a praktického humanismu. Napětí mezi těmito dvěma póly, mezi kritikou odlidštění a hledáním integrálního lidství, se promítlo i do umělecké struktury Čapkových děl jako polarita ironie a lyrismu, reportážní věcnosti a symbolizující abstrakce; pro tuto polaritu je příznačná i jeho metoda dvojího plánu, přední a zadní roviny či několikanásobné projekce, uplatňovaná hlavně v „noetických“ prózách.

Charakteristickým rysem Čapkovy tvorby je organická souvislost jeho díla beletristického a novinářského. Čapkova fejetonistika výrazně zasáhla nejen do vývoje tohoto žánru, ale do vývoje celé české moderní prózy. Úsilí o bezprostřední kontakt se čtenářem vedlo Čapka jednak k podnětnému využití hovorové řeči, jež patří k nejvýznamnějším impulsům proměny novodobého spisovného jazyka, jednak k využití pokleslých či okrajových žánrů, jejichž prostřednictvím hledal Čapek nové cesty k epice (fejetonní román, „román pro služby“, pohádka, detektivka).

LITERÁRNÍ POČÁTKY

Krakonošova zahrada, pojmenování, které stojí na počátku Čapkovy bibliografie, vyznačuje i počátek jeho životní dráhy. Karel Čapek se narodil 9. ledna v Malých Svatoňovicích, podkrkonošské hornické obci, kde jeho otec byl báňským lékařem; po Karlově narození se rodina přestěhovala do nedaleké Úpice, kde si otec zařídil samostatnou lékařskou praxi. Krkonošské podhůří — Krakonošova zahrada, „ono do tvrdé země zaryté údolí Úpy, kolem něhož se rýsují veliké, svaté, pohádkové obrysy: Sněžka, Kozí hřbet, Brendy, Žaltman, Hejšovina“ — je poetickým krajem Čapkova dětství; jeho druhým pólem je svět podhorského průmyslového městečka, textilních továren (v jedné z nich pracoval později jeho starší bratr Josef, než se mohl věnovat výtvarnické dráze) a řemeslnických dílen, svět prostých lidí, s nimiž se setkával v čekárně otcovy ordinace a jako účastník otcových pochůzek po kraji; prostředí dělnických čtvrtí i tradiční svět venkova, který chlapci zprostředkovala především nezapomenutelná postava babičky z hronovského mlýna. Tajemná, pohádková příroda; moderní stroje, jimiž byl zároveň „očarován i ustrašen“; lidská dělnota i lidské utrpení.

V době, kdy jeho bratr Josef prošel tkalcovskou školou a stal se dělníkem v továrně, Karel, nejmladší z dětí, vystudoval gymnázium v Hradci Králové (1901–1905) a v Brně (1905–1907). Studium dokončil v Praze, kam se rodiče roku 1907 přestěhovali. Zde zahájil také svá studia filozofie (1909–1915), která prohloubil pobytem v Berlíně a v Paříži (1911). V té době dokončuje i Josef studium na pražské UMPRUM (1908) a dráha obou bratrů se znovu spojuje. Z dětského kamarádství vyrůstá pozoruhodné celoživotní přátelství a spolupráce dvou individualit lidsky i umělecky odlišných a zároveň spojených nejen východiskem, ale i řadou shodných rysů v umělecké i názorové orientaci. Rok 1907 je pro oba bratry rokem jejich společného vstupu do literatury (nepočítáme-li několik Karlových studentských básní, otištěných již dříve); začínají ve stejných časopisech, příspěvky shodně laděnými a často pod společným autorstvím; stávají se generačními spolubojovníky v hnutí takzvané předválečné moderny; jejich první knihy — *Zářivé hlubiny* a *Krakonošova zahrada* (a ještě několik dalších) — jsou společným dílem obou; Karlovu literární a divadelní činnost provází po léta Josefova výtvarná účast v oblasti knižní ilustrace i scénického výtvarnictví; společná je i jejich činnost redaktorská, a to jak v *Nebojsovi*, v jediném časopise, který samostatně vydávali, tak v *Národních listech* a konečně v *Lidových novinách*, v nichž oba pracují od roku 1921 po celé období první republiky a na jejichž podobě mají oba podstatný podíl.

Od roku 1907 (ještě v době středoškolských studií Karlových) objevují se příspěvky obou bratrů v *Lidových novinách*, v *Moravskoslezské revui*, ve *Snaze* a zejména v časopisech Karla Horkého *Národní obzor*, *Horkého týdeník* a *Stopa*. Vedle literárních a výtvarných referátů jsou to především drobné prózy, intelektuální hříčky a fejetony půl lyrické, půl ironické, výpady a aforismy, literární reminiscence a perzifláže, lyrické improvizace i rozběhy k povídkám. Jsou výrazem rozmarnosti i nevázanosti mládí, vysmívají se životní i literární póze, nepřirozeným vztahům mezi lidmi, nesmyslnosti sociálních institucí. Jejich parodický ráz navozuje zejména ironické využití patetického a ozdobného slohu symbolistně dekadentní školy, umění kontrastu a výsměšné pointy. Parodování literární odvozenosti a umělosti a skrytý proud svěžího, bezprostředního lyrismu naznačují souvislost těchto próz s proměnami v předválečném literárním vývoji i jejich podíl na něm. Výběr z nich (převážně z Horkého týdeníku a ze *Stopy* 1909–1910) shrnuli autoři později do své druhé společné knížky *Krakonošova zahrada* (1918). Časově je předešla knížka svou genezi pozdější, soubor povídek *Zářivé hlubiny* (1916).

Prózy *Zářivých hlubin* vznikají v letech 1910–1912, v době, kdy se oba bratři dostávají do proudu českého literárního a uměleckého dění spojeného s formováním mladé generace výtvarné (Skupina výtvarných umělců, založená 1911) i literární (jež posléze vystupuje v manifestačním *Almanachu* na rok 1914). V této době se již také začíná rýsovat počátek pozdější diskuse kolem moderních směrů, jež propukne plnou silou v roce 1914 a na níž se oba bratři významně podílejí. Předválečná moderna, hnutí, jímž české umění navazovalo kontakty s moderními směry od kubismu po futurismus a jehož vyvrácení v literatuře zabránila válka, se formuje zejména kolem několika časopisů, v nichž publikují většinu příspěvků i bratři Čapkovi: je to *Umělecký měsíčník*, *Lumír*, *Přehled*, *Scéna* aj. V *Lumíru* a *Uměleckém měsíčníku* vychází také většina čísel *Zářivých hlubin*; v *Lumíru* byla poprvé otištěna i *Lásky hra osudná* (1911), pak v *Zářivých hlubinách*, samostatně (1922), psaná ve stylu renesanční *commedie dell'arte*, parodující v historickém převlečení nepřirozenost mezilidských vztahů založených na vládě peněz a manifestující nevázaný humor proti dekadenci a nezastíranou divadelnost proti naturalistickému verismu. S předválečným hnutím zřejmě souvisí experimentální charakter *Zářivých hlubin*, zejména úsilí o čistou epičnost, které ovlivnil soudobý německý novoklasicismus. Zároveň slohovou oproštěností a úsporností, snahou o přímý výraz proti verbálnímu ornamentalismu a stylizaci i hledáním životní plnosti a neodvozenosti (opět pomocí návratu k historické předloze renesanční novely) ukazují tyto prózy na souvislost s předchozí knížkou i s programovými postuláty, které oba bratři formulovali ve svých článcích.

Zatímco novoklasicismus byl v Čapkově vývoji epizodou, snaha o „přímý výraz“, či šířeji o moderní koncepci umění bezprostředněji spjatého s přítomným životem, jež byla výrazem předválečného vývojového

přelomu, stala se trvalým rysem Čapkova díla. Karel Čapek se podílel na tomto přelomu jako literární a výtvarný kritik, který k nám uvádí problematiku moderních směrů a tvůrců (kubismus, expresionismus, Apollinaire, Romains atd.) i myšlenkových proudů (Bergson, později pragmatismus), jako spoluúčastník „generačních“ polemik, spoluorganizátor Almanachu na rok 1914 a v neposlední řadě jako překladatel. Umělecká orientace i pařížský pobyt ho v té době sblíží především s francouzskou kulturou, zejména s moderním francouzským malířstvím a poezií; už v té době vznikají jeho první překlady soudobé francouzské lyriky i první popud k vydání antologie, k jejíž přípravě přistoupil za války kolektiv překladatelů v čele s V. Dykem a z níž se zrodila Čapkova poválečná *Francouzská poezie nové doby* (1920). K nejvýznamnějším Čapkovým překladům francouzských básníků patří vynikající přetlumočení Apollinairova *Pásma* (1919 v Červnu i samostatně). Vedle několika vlastních básní, jež svědčí o Čapkově hledání cesty k novému lyrismu (knižně až posmrtně jako *Vzrušené tance*, 1947), tvoří tyto překlady nejvlastnější tvůrčí přínos Čapkův k nové orientaci české poezie; významně jimi ovlivnil zejména básnický růst mladé poválečné generace. Význam Čapkova souboru nebyl jen v tom, že zprostředkoval českému čtenáři poznání prakticky celé moderní francouzské poezie od Baudelaira k Apollinairovi, navazuje tam, kde skončil Vrchlický, a dováděje tuto informaci k nejživější současnosti; významně se podílel také na proměně českého básnického jazyka, zahájené na přelomu století a dovršené nástupem poválečné generace. Ve snaze o přesné postižení originálu sáhl Čapek k mluvenému jazyku; jeho využití vedlo k přestavbě celé veršové struktury, slovníku, větné stavby (zejména opuštění inverze), rytmicko-intonací organizace (zdůraznění intonační linie verše proti metrickému schématu), rýmu (bohaté využití asonance).

Válka přerušila rozvoj uměleckých snah sotva zrozených a hluboce zasáhla i do vývoje Karla Čapka. Bouřlivé ovzduší modernistických manifestů a výbojných útoků proti „paséismu“, okouzlení zázraky moderního světa a moderního umění, civilizací a velkoměstem vystřídala těžká atmosféra smrti, utrpení a úzkosti. Karel Čapek ušel vojenské službě jen za cenu hrozných a bolestivých nemocí; dokončuje filozofická studia, najde si místo v knihovně a dočasně se stává vychovatelem v rodině hraběte Lažanského (1917). Jeho tvorba, podobně jako tvorba jeho bratra Josefa, prochází prudkým obratem do nitra, k metafyzické problematice, k mučivým otázkám lidské existence a lidského štěstí, svobody a determinace, zákonitosti a náhody, možnosti pravdivého poznání. Hluboká deziluze, rozvrácení dosavadních jistot a hodnot vyúsťují u Čapka v metafyziku a noetický skepticismus, sblíží ho názorově s pragmatickou filozofií, s jejím relativismem a pluralismem (*Pragmatismus čili filozofie praktického života*, 1918), a umělecky s expresionismem, s jeho zrcadlením vnitřních stavů úzkostí a trýzně, s jeho horečnými vizemi, s jeho katastrofismem a civilizačním pesimismem.

Bezprostředním projevem této nové orientace, která se ovšem promítá i do další Čapkovy tvorby, jsou povídky *Boží muka* (1917), první jeho samostatná kniha. (Vznikaly v letech 1913–1917, časopisecky vyšlo jen několik z nich v Lumíru.) Jejich základním pocitem je otřesení důvěry v racionální svět, který se náhle obrací k člověku odlidštěnou tváří „ohavného mechanismu“ a v němž lidské má jen prchavou podobu „božích stop“ na zemi. Jejich základní situací je hledání — odkrývání tajemství, řešení záhady, čekání na zázrak; hledání odpovědi na otázku, jež zůstává nezodpovězena. Vlastní událost, hybný moment děje, zůstává skryta v pozadí; těžiště je v momentu řešení, v možnostech různé interpretace, tedy v oblasti filozoficko-noetické. Přesto tyto prózy zůstávají na půdě epiky: rámec tajemné události, která je de facto vysunuta z vlastního vyprávění, vytváří silné epické napětí, zároveň však přesunuje těžiště z události samé na významovou stránku vyprávění — z reprodukce události na subjektivní výpověď o ní, na její interpretaci.

Neřešitelnost tajemství v Božích mukách spočívala v tom, že se vymykalo běžnému, konvenčnímu řešení. Relativnost konvenčního pohledu a snaha dobrat se skrytému významu věci je ještě podtržena v další povídkové knize Čapkově, v *Trapných povídkách* (1921), které se k první knize bezprostředně vážou (vznikají

většinou těsně po válce, časopisecky v letech 1918–1920 hlavně v Červnu, Cestě a Lumíru). Čapek tu užívá obdobného kompozičního principu: skrytá však nezůstává sama událost, jež je v ději rozvinuta a kterou jsou vesměs příběhy velmi prosté a všední, ale její skutečný smysl, její pravdivý výklad; ukazuje se totiž, že každý z těch všedních příběhů i jeho hrdiny lze hodnotit dvojím způsobem, běžným a tím, který zůstává jen naznačen. Hrdinové Trapných povídek jsou na rozdíl od první knížky daleko konkrétnější a životnější, avšak chybí jim plný lidský rozměr, jsou nazíráni jen z určitého úhlu: v trapnosti a bezobsažnosti své existence, jako trpné produkty zvykového mechanismu. Pokoušejí se sice vytrhnout se z něho, ale jejich vzpoura není dovršena, život se vrací zase do starých kolejí. Čapek odhaluje v Trapných povídkách bídu a ubohost tohoto zautomatizovaného života; z druhého pohledu, z pohledu zevnitř, se však slabošství, zbabělost, nízkost jeví současně jako ponížená a trpící lidskost, hodná soucitu. Relativismus se tak z oblasti noetické posouvá do oblasti etiky, stává se jedním z argumentů Čapkova pojetí humanismu.

Trapné povídky tvoří přechod k Čapkově tvorbě poválečné: východiskem ukazují k válce, rezultátem předznamenávají základní problematiku jeho tvorby dvacátých let, totiž protiklad skutečné lidskosti a odlidštěného, zmechanizovaného života, relativnost noetických a etických kritérií (a s tím související metodu pohledu z několika stran), humanismus vybudovaný na respektování této mnohoznačnosti a plně obrácený do oblastí praktické morálky, běžné životní praxe obyčejného člověka.

Na časovém rozmezí Čapkovy tvorby stojí i lyrická komedie *Loupežník* (1920), jež však východiskem ukazuje dále do minulosti, k předválečným prozaickým prvotinám obou bratří a zejména k Lásky hře osudné (první náčrt hry vznikl skutečně už za Čapkova pařížského pobytu v roce 1911). Jejím základem je střetnutí výbojného mládí, které jde svobodně a impulzivně za životní plností, za naplněním citových vztahů, se zkonstatěným stářím, uzavřeným do svých předsudků stejně jako do svého majetku; poprvé je u Čapka v takto vyhraněné podobě ztělesněna vzpoura svobodného a přirozeného lidství proti životu odmocněnému nepřirozeným společenským pořádkem, určeným vlastnickými vztahy. Pro způsob, jímž je tento konflikt v komedii realizován, je typická jednak symboličnost hlavních postav, zejména dvojice protihráčů Profesora a Loupežníka, jednak typická metoda konfrontace dvojího pohledu: Loupežníkův vpád do ctihodného domu Profesorova zpřevrací ustálený pořádek, obnaží šosáckou morálku a oťese jejími základy dokonce i u samého Loupežníkovy protihráče, u Profesora, jehož životu nastavuje zrcadlo; ale zároveň je v průběhu konfliktu, resp. jeho vyústěním — návratem nešťastné Profesorovy dcery i konečným ústupem Loupežníka — zproblematizována sama vzpoura mládí i její představa svobody a životních hodnot. Konfrontace dvojího pohledu prostupuje celou výstavbu textu jako střídání lyrické polohy s polohou ironickou nebo komickou; v jazykovém plánu se projevuje výrazným odstíněním lyrických pasáží milostných scén (ústřední z nich — noční dialog Loupežníka a Mimi — je psána ve verších) od promluv ostatních osob, které mají charakter běžného praktického dialogu, jeho „přirozenou“ plynulou intonaci a hovorové zabarvení (sahající u lidových postav až k obecné češtině s prvky nářečí ze severovýchodních Čech).

V témže roce jako *Loupežník* vychází Čapkovo drama *RUR*, první jeho dílo v pravém slova smyslu poválečné. Zahájilo dlouhou řadu jeho dramát a románů z oblasti fantasticko-utopické a Čapek se jím naráz dostal mezi přední české autory a téměř stejně rychle pronikl do světové literatury. V souvislosti se svými dramatickými úspěchy se načas stává přímým spolupracovníkem Vinohradského divadla (kde působil jako scénický výtvarník i jeho bratr Josef) jako dramaturg a režisér (1921–1923).

Rok 1921, kdy mělo drama *RUR* premiéru v pražském Národním divadle, je i jinak významný pro Čapkův vývoj: toho roku končí svou poměrně krátkou spoluprací s Národními listy (1917–1921), v nichž byl po několika let výtvarným a literárním referentem, a vstupuje do redakce Lidových novin. Čapkova spoluúčast v Lidových novinách měla významný podíl na vytváření jejich profilu i na vytváření podoby české meziválečné žurnalistiky; zároveň ovšem žurnalistika výrazně ovlivnila i profil Čapkovy tvorby.

ZÁKLADNÍ PROBLÉM TVORBY

V období Čapkových literárních počátků, nabitým dynamikou jak ve smyslu společenském, tak ve smyslu výrazných proměn literárních a uměleckých, se zformovaly už základní rysy jeho tvorby. V čem spočívají?

Čapek vstoupil do literatury s nástupem předválečné moderny, která hledá cestu k umění 20. století, k umění moderního světa a nového životního pocitu. Hledání nového lyrismu je spjato s odmítáním životního postoje a estetických ideálů i tvůrčích principů předchozího období, zejména poetiky symbolistně dekadentní školy, ale také tradičních postupů realistických a naturalistických. S životním pocitem „konce století“ je odmítána i literární umělost a odvozenost, rafinovaná stylizace a ozdobnost, vznešenost a výlučnost; proti ní se klade požadavek, aby umění odpovídalo moderním životním obsahům i formám, aby po stránce tvárné obnovilo kontakt s realitou návratem k „přímému výrazu“, ale zároveň i nalezením prostředků odpovídajících celistvému a dynamickému vidění skutečnosti; to znamená současně odvržení statických prostředků naturalistické reprodukce faktů, popisu, psychologické analýzy atd. Jednoznačnost „moderního“ životního pocitu — paroxystické opojení životem — zůstává v jeho tvorbě přítomna jako trvalý prvek, jako spodní lyrický proud, i když je u Čapka ovšem velmi brzo, vlastně už od počátku, komplikována druhým, protikladným momentem. Trvalým a určujícím momentem však zůstane nová estetická orientace, spojená s nástupem předválečné moderny a zejména moderní poezie (především francouzské), jež má základní význam pro formování Čapkovy poetiky. Obrat k živé přítomnosti, objevování poezie moderního světa jsou u Čapka spojeny s objevováním nových tvárných prostředků, jež podstatně ovlivnily zejména vývoj novodobé české prózy.

Už v souvislosti s novoklasicismem se objevuje tendence k osvobození epického děje od neepických složek, k čistě epičnosti; v dalším vývoji na ni navazuje snaha vybavit akt vyprávění z přímé závislosti na vnější skutečnosti a tím zdůraznit významovou stránku vyprávění, jinak řečeno zdůraznit moment interpretace proti momentu reprodukce. Cílem vyprávění není reprodukovat „skutečný“ příběh, není jím vůbec příběh sám, ale jeho „obrazný“ význam; epický (i dramatický) děj má u Čapka vždy tendenci stát se podobenstvím; tato tendence se ovšem promítá i do ostatních složek, zejména do způsobu vytváření postav. Souvislost s moderní poezií, zejména s její metaforičností, s obrazným pojmenováním, je tu zřejmá. Osamostatnění aktu vyprávění děje se u Čapka různými formami — od těch, kterých použil v prvních knížkách, až k nejnápadnější z nich, k formě utopie, podtrhující fiktivnost vyprávěného děje. S touto tendencí souvisí i „návrat ke zdrojům“, k starším epickým útvarům, zprvu k renesanční novele, později například k pohádce a k jiným knížkám „lidového čtení“.

S výboji moderní poezie však Čapkova tvorba nesouvisí jen základním směřováním. Čapek tvořivě využil některých jejích prostředků přímo ve struktuře své prózy, v její zvukové i významové výstavbě. Jsou to vesměs prostředky podtrhující úhrnný význam obrazu skutečnosti. Ve zvukové výstavbě Čapkovy prózy má dominující postavení plynulá intonace (kterou uplatnil už ve svých překladech francouzské poezie), tvořivě využívaná po způsobu lyriky (opakování, kontrast). Rovněž gramatická výstavba je založena na principu plynulého, souřadného přiřazování jednotek navzájem stejně významných (bez hierarchie podřízenosti a nadřízenosti), jež umožňuje enumerativní míšení různých významových oblastí, přesuny a proměny významů, přechody od přímého významu k obraznému atd.; vcelku pak uvolnění bezprostředního vztahu mezi věcí a pojmenováním ve prospěch celkového významu kontextu. K podobnému uvolnění (jehož výsledkem je dojem neohraničené plynulosti) dochází i v rovině děje; protiváhu tu tvoří kompoziční výstavba (hlavně moment opakování a obměňování motivů) jako činitel sjednocující a zároveň výrazně formující a koncipující.

Vedle souvislosti s moderní lyrikou ovlivňuje strukturu Čapkovy prózy podstatně i zmíněný „návrat ke zdrojům“, zejména využití formy mluveného projevu, a to hned v několika směrech. Od počátku se projevuje v užívání hovorového jazyka jak v lexiku, tak v syntaxi (přirozený slovosled, souřadnost). K tomu postupně přistupuje i využívání vnější podoby mluveného projevu: od vyvolání iluze skutečného vyprávění

přímým oslovováním posluchače nebo způsobem kompoziční výstavby (například „nastavováním“ vyprávění, volným přiřazováním motivů nebo cyklickou výstavbou) až k využití dialogu ve vlastním vyprávění, k prolnutí dialogu a vyprávění, k podtržení subjektivnosti výpovědi a současně její citové naléhavosti. Má ovšem současně i další příčiny, souvisí s celkovou Čapkovou tendencí hledat základní hodnoty v elementárních životních projevech, tedy také v projevech primitivní tvorby.

Konstantní rysy Čapkovy poetiky, směřující v odporu k naturalistickému kopírování k cílevědomému formování, konstruování a koncipování skutečnosti v uměleckém díle, souvisí s podstatou Čapkova vztahu ke skutečnosti, s hledáním odpovědi na základní otázky existence člověka v moderním světě, na otázky filozofického a zejména noetického charakteru. K vývoji Čapkova díla tímto směrem podstatně přispěla válka se svým rozkolísáním hodnot, s otřesením důvěry v sílu lidského rozumu a se zproblematizováním civilizace, tragicky zneužitá proti člověku. Půda k této Čapkově orientaci byla připravena už před válkou, jednak myšlenkovou situací, která tvořila pozadí předválečné moderny a pro niž byla příznačná krize přírodovědeckého, mechanického materialismu a nástup iracionalistických, agnosticistických filozofických proudů (filozofie života, pragmatismus, pluralismus, intuitivismus, zejména Bergson), jednak samou rozporuplnou realitou moderní společnosti, polaritou progresu a regrese nastupujícího technického věku. Tato polarita se od počátku projevuje v Čapkově tvorbě jako dvojzvuk úzkosti a okouzlení, ironie a lyrismu, skepse a touhy, jako kritika odlidštění a mechanizace života spolu s hledáním cesty k životní plnosti, k integrálnímu lidství.

Úzkost z životní automatizace se u Čapka pojí s noetickým skepticismem a relativismem, s nedůvěrou v racionalistické systémy a vůbec v jakékoliv jednoznačné myšlenkové a společenské koncepce; současně je však zdrojem jeho společenské kritiky, nástrojem odhalování odlidštěných a odlidšťujících sociálních vztahů. Stejně tak na druhém pólu existuje rozpětí mezi ztotožněním lidskosti s malým životem bez velkých idejí a bez převratů a mezi hledáním skutečného lidství v zápase se vším, co je deformuje a znehodnocuje. Tímto rozpětím je dána i ideová rozpornost Čapkova díla; mezi jedním a druhým pólem se však uskutečňuje i jeho vývojová dynamika. Atmosféra světové katastrofy, rozrátu všech hodnot, bankrotu lidského rozumu a civilizace pojí zejména Čapkovu válečnou a bezprostředně poválečnou tvorbu s expresionismem, s nímž má některé shodné momenty: je to introspekce, zachycení mučivých vnitřních stavů úzkosti a horečného hledání, lidské vztahy nazírané v groteskní a obudné podobě, lidé vidění jako mechanické loutky nebo v amorfní „ne-lidské“ podobě (robotů, hmyzu nebo mloků), fantastické vize zkázy lidstva a zničení světa; ale je to také nejasné humanistické evangelium „spasení světa skrze lásku“, skrze návrat k prostým, „přirozeným“ formám života. Některé z těchto momentů, ovšem většinou už značně přetvořené celkovým kontextem Čapkovy poetiky, je možné sledovat v celé jeho tvorbě. Týká se to zejména vytváření určitého typu postav, totiž typu směřujícího ke schematizaci a standardizaci, ať už se záměrem symbolizujícím či alegorizujícím.

Způsob vytváření postav je do značné míry klíčem k Čapkově poetice. Vytváření „standardních“, zjednodušených postav souvisí s jejich odpsychologizováním, s přesunutím váhy z postavy na epický nebo dramatický děj (především v dílech vybudovaných na vnějším ději, například v utopiích) jako na hlavního nositele celkového významu díla, tedy s podřízením jednotlivých složek celkovému významu. Na druhé straně rozpětí mezi „standardním“ typem a skutečným člověkem, viděným v celé vnitřní složitosti (jako je tomu například v románové trilogii Hordubal, Povětroň, Obyčejný život), ukazuje k ústřednímu problému Čapkovy tvorby, k rozpětí mezi kritikou odlidštění a ideálem celistvého člověka. Toto rozpětí se promítá nejen do dvojího způsobu vytváření postav, ale i do konfrontace dvojího lidského typu — typu „malého“ člověka, který je pasivním produktem prostředí a objektem dějin, a revoltujícího typu Loupežníka nebo vynálezce. Tato konfrontace však nevyznívá jednoznačně, relativizuje (jak je zřejmé už v Loupežníku) oba typy i samu představu lidských hodnot s nimi spojených; to platí zejména o Čapkově tvorbě dvacátých let.

Hledání pozitivních hodnot v oblasti obyčejného, všedního života, jejich ztotožňování s prostým a „přirozeným“ má kořeny už v době Čapkových počátků, souvisí s obratem předválečné moderny k přítomné

skutečnosti a s objevováním její poezie. Poválečná atmosféra jen znásobila tuto orientaci k hodnotám prostého a přirozeného života. U Čapka k tomu přistupuje ještě pragmatistická nedůvěra ve „velké“ problémy a „velké“ koncepce, které ignorují praktické problémy každodenního života konkrétního, obyčejného člověka. Obrat k reálné životní praxi, k otázkám praktické morálky (zejména osobní morální odpovědnosti jedince), chvála „malých“ věcí a činů, proklamace prosté pozitivní dělnosti jsou ovšem u Čapka provázeny vytržením „konkrétního“ člověka z reálných sociálních vztahů, absolutizací protikladu mezi zájmy jeho všední životní praxe a „velkými“, převratnými ideami a činy, ztotožněním lidského s malým a přirozeného s daným. To je druhá stránka Čapkovy kritiky odlidštění. Tato rozpornost se přirozeně promítla i do Čapkova zobrazení člověka: na jedné straně je skutečné lidství ztotožňováno s revoltujícím typem svobodného a svrchovaného člověka, který se vzpírá životnímu automatismu, a malost je karikována jako deformace lidskosti; na druhé straně však revoltující typ ztělesňuje i síly, které se obracejí proti člověku, a „malý“ člověk vytváří jeho protiváhu jako uchovatel základních, „přirozených“ lidských hodnot. Vnitřní i objektivní vývojová logika Čapkovy tvorby však směřuje od abstraktního schematického protikladu „malého“ člověka a „hrdiny“ ke komplexnímu lidskému typu, v němž obyčejný člověk dorůstá do skutečného lidského rozměru především svou pozitivní společenskou aktivitou, nejen tvorbou, ale i aktivní obranou životních hodnot.

Obrat k všední lidské praxi konkrétního člověka a hledání pozitivních hodnot právě v této oblasti má ovšem vedle záporných důsledků i základní kladný význam pro Čapkovu tvorbu. Znamená především tíhnutí ke konkrétní předmětnosti, jež tvoří výraznou a významnou protiváhu Čapkovy tendence k abstrakci a obecnosti. Polarita a prolínání obou těchto principů, často v krajní podobě, vytváří osobitý charakter Čapkova vidění a zobrazování světa; úzce souvisí s přítomností dvojího aspektu, přední a zadní roviny, přímého a obrazného významu, i s prolínáním dvojí polohy podání, ironické a lyrické. Tíhnutí ke konkrétní předmětnosti, jímž se Čapek zároveň vzdaluje expresionismu, nepochybně podstatně ovlivnila práce novinářská, v níž se rozvinul jeho smysl pro věčnost, pro přesné postižení detailu, jeho výrazné umění pozorovatelské; ale také smysl pro mnohotvárnost předmětného světa, kontakt s nejrůznějšími obory lidské činnosti a s různým prostředím, schopnost vidět všední věci z neobvyklé stránky, zhodnocovat všední svět novým pohledem, odkrýváním jeho lidského smyslu.

Obrat k obyčejnému člověku zároveň znamená i hledání cesty k umění blízkému jeho životnímu názoru a estetickému vnímání. Čapek usiloval o to, aby literatura vykoukla z úzkého kruhu, k němuž se až dosud převážně obracela, aby našla cestu k lidovému čtenáři a stala se jeho životní potřebou. To byl jeden z důvodů, proč věnoval takovou pozornost práci v novinách, jímž byla určena nejenom největší část jeho tvorby — fejetony, sloupky a drobné prózy, ale v nichž otiskoval i většinu ostatních prací. Proto také v nejrůznějších oblastech původní lidové tvorby i současného pokleslého umění, konzumovaného širokými vrstvami, hledal odpověď na otázku existence a povahy elementární estetické potřeby člověka. Teoretický i praktický návrat k elementárním zdrojům umělecké tvorby, který souvisí s úsilím předválečné moderny i poválečné avantgardy překonat vyumělkovanost a odvozenost, má tedy také tento aspekt: aby umění proniklo k lidovému čtenáři, stalo se nezbytnou součástí jeho každodenního života.

UTOPICKÉ ROMÁNY A DRAMATA DVACÁTÝCH LET

„Chtěl jsi dělat příliš velké věci,
a budeš dělat věci malé...“

Počínaje RUR vytváří Čapek ve dvacátých letech řadu románů a dramat, která představuje souvislý a téměř monotematický celek: nejen vnější formou utopie, jejímž prostřednictvím se Čapek vyslovuje k aktuální společenské problematice, ale i shodným formulováním ústřední otázky. V podstatě jde stále o týž problém:

o odlidšťující stránku moderní civilizace, vůbec moderního způsobu života, v němž se ztrácejí lidské hodnoty — láska, prostota, altruismus, radost z tvořivé práce — a který ohrožuje samu podstatu lidskosti. Všechny velké vynálezy a objevy, jimiž člověk chtěl radikálně změnit svět, jimiž se chtěl vysvobodit ze svého „přirozeného“ určení, ze své hmotné vázanosti, se obrací ve svůj opak — v intenzivnější ničení lidských hodnot a v hrozbu úplné zkázy lidstva. Absolutizace rozporu mezi technickým pokrokem (bez ohledu na to, v jakých společenských vztazích je realizován) a skutečnými lidskými zájmy se projevila zejména v závěrečném vyznění většiny děl, v explicitním „morálním naučení“, do něhož se silně promítl vliv pragmatismu. Současně však Čapek v těchto utopických dílech postihuje reálné problémy současného světa i člověka, podává mnohostrannou kritiku existujících společenských poměrů i vztahů mezi lidmi.

Celá tato problematika je obsažena už v prvním díle této řady, v dramatu *RUR* (1920, premiéra 1921 v Národním divadle). Výchozím motivem je vynález umělého člověka, robota (Čapkovo slovo, které zmezíná-rodneňo), jenž se fyzickou podobou i „užitkovými“ vlastnostmi neliší od člověka: naopak, je přesnější, spolehlivější a výkonnější, protože nebyl vybaven ničím, co bezprostředně „nepotřebuje“ k práci. Avšak člověk „osvobozený“ od práce, kterou za něho vykonávají roboti, se nestane lidštějším, společenské zlo není odstraněno, ale znásobeno; dozrávající katastrofa lidstva je dovršena vzpourou robotů a vyvražděním lidí. Drama zachycuje (po expozici děje v předehře) závěrečný akt této tragédie lidstva, zápas posledních lidí na poslední lidské výspě — ve štábu Rossumových závodů na výrobu robotů — a jejich zánik, i znovuvzkříšení života prostřednictvím toho, co bylo dvěma robotům dáno ze skutečných lidských vlastností: prostřednictvím lásky.

Kritika odlidšťující civilizace není vyjádřena jen hlavním dějovým konfliktem, vzpourou robotů proti lidem. Je přítomna v díle v několika aspektech. Už v samém protikladu robota a člověka je obsažena kritika redukce člověka na pouhé užitkové, směřitelné hodnoty, k níž dochází v procesu rozvoje moderní technické společnosti: z hlediska jejích „potřeb“ je takto redukován člověk-robot ideálním pracovníkem; ostatní přirozené lidské vlastnosti — cit, vášně, schopnost lásky, smutku, radosti — se jeví jako „nadbytečné“. Paradoxně — a to je pro Čapka příznačné — právě tyto vlastnosti, jimiž byli experimentálně vybaveni někteří roboti, se stanou můstkem k znovuvzkříšení života ve chvíli, kdy s vyvražděním lidstva zanikne i tajemství výroby robotů.

Tímto aspektem dostává abstraktní protiklad mezi technickým pokrokem a zájmy člověka aktuální sociální obsah. Satirická kritika „redukováného“ člověka — již se drama otvírá a která tvoří (nejen kompozičně) předehru závěrečné tragédie — míří zároveň na soudobý společenský mechanismus, který jej vyvolal v život. Jakmile se tento mechanismus zmocnil vynálezu, vymkl se vynález člověku z rukou, obrátil se proti němu. Tato základní situace se opakuje v obou utopických románech, v *Továrně na Absolutno* a v *Krakatitu*; mimolidský, to jest na člověku nezávislý, a protilidský charakter sociálního mechanismu je tu ještě zdůrazněn, síly, které hýbají světem, patří výslovně do tajemné oblasti „metafyziky“: jednou jako Absolutno, podruhé jako pohádkové symboly Zla. S tím ovšem souvisí i povaha dramatického konfliktu, který nespočívá ve střetnutí charakterů, ale ve střetnutí člověka s mimolidskými „osudovými“ silami; odtud i odpsychologizování postav a jejich symbolický smysl.

Odlidštění však je současně spojováno i s momentem, kdy byl člověk „osvobozen“ od práce; člověk zbavený práce je jen jiným způsobem deformován, ale je stejně málo celistvým člověkem jako robot. V obou momentech — v elementárním, „přirozeném“, i v práci, to jest v obyčejné všední práci — je polidšťující prvek. To je také promítnuto do postav, mezi nimiž jednak stavitel a „zedník“ Alquist, jednak chůva Nána vytvářejí protiklad k Dominovi a ostatním představitelům štábu Rossumových závodů i k jejich snu o „svobodném a svrchovaném člověku“, který nebude mít „jiného úkolu, jiné práce, jiné starosti než zdokonalit sama sebe“.

Z okruhu ústředního tématu převratného vynálezu, který se obrátí proti člověku, vybočuje jen alegorická komedie *Ze života hmyzu* (1921, společně s bratrem Josefem). S ostatními utopiemi dvacátých let ji však spojuje satirický obraz redukováného člověka (tentokrát v hmyzí podobě) a redukované morálky: láska tu má

jen rozměry pudové požívačnosti, práce jen podobu nesmyslného hromadění majetku, přizemního sobectví a bezohledného kořistnictví, společenská organizace se znovu jeví jen jako oblundný mechanismus, který zotročuje jedince a slouží imperiální expanzi, maskované národními zájmy. Pro demaskující, hyperbolicky vyostřený obraz absurdity lidského světa, který zde nevyúsťuje v smírné pragmatické řešení (pomineme-li druhou verzi závěru, jímž autoři — zpola ironicky — dodatečně reagovali na obvinění z pesimismu), adaptovali Čapkové útvar středověké morality, v němž jednotlivé postavy (motýli, brouci, mravenci) symbolizují lidské neřesti. Symbolicko-alegorickým charakterem děje a postav, rozpadem dramatického děje do sledu obrazů a zejména fantasticko-groteskní vizí lidských vztahů, celého lidského světa jako světa hmyzího, v celé oblundnosti deformace a bez naděje na katarzi, přiblížilo se toto dílo bratří Čapků nejvíce expresionistickému proudu v soudobé dramatičce. I v tomto díle vystupuje — v postavě Tuláka — lidské jako protiváha hmyzího, ne však jako protiváha skutečně vyvažující a vykupující: Tulákovy lidské stanovisko jenom podtrhuje nelidský charakter „hmyzího“ světa, který ho nakonec pohlcuje — Tulák vstupuje jako tragický aktér do své vlastní horečné vize.

Komedii *Věc Makropulos* (1922) se Čapek znovu vrací k problému vzpoury člověka proti přirozenému řádu. Objev elixíru života, receptu na dlouhověkost, nevede, podobně jako ostatní objevy v Čapkových utopiích, k zhodnocení, nýbrž k znehodnocení života: k opakování, rozměňování a neschopnosti skutečného prožitku. Základní Čapkovy téma je tu tentokrát zpodobeno jako individuální životní drama, v celkem tradičním komediálním rámci. Zpěvačka a kurtizána Emilia Marty po třech stech letech života pochopí, že „nesmrtelnost“ ji vlastně vyřadila z lidského společenství, že zbavila její život obsahu a smyslu, a dobrovolně se jí zřekne. Narůstající tragický konflikt, způsobený zásahem člověka do přirozeného běhu věcí, je tu pouze naznačen a vyřešen v samém zárodku, dříve než se — jako je tomu v civilizačních utopiích Čapkových — rozvine do rozměru sociální katastrofy.

O základní situaci obou utopických románů — *Továrny na Absolutno* a *Krakatitu* — jsme se už zmínili. V *Továrně na Absolutno* (1922, časopisecky v *Lidových novinách* 1921–1922) je východiskem vynález karburátoru, který dokonalým spalováním hmoty uvolňuje všechnu hmotnou energii a zároveň — jako vedlejší produkt — Absolutno. Masové rozšíření Absolutna rozvrátí světový pořádek: jednak vyvolá fantastickou a nesmyslnou nadprodukcí, kterou člověk nedovede zvládnout, takže nadbytek paradoxně vede k nedostatku a obrovské drahotě, jednak působí na morální a náboženské obrácení lidí, takže opouštějí hmotné statky a zájmy a oddávají se službě bohu a svým bližním; to ovšem nejen zvýší všeobecný chaos, ale nakonec vede — opět paradoxně — k fanatické všesvětové „svaté“ válce, v níž každý národ a každá společenská skupina hájí „svého“ jedině pravého boha a z níž se svět vzpamatuje teprve opravdu v hodině dvanácté. Ideový záměr autorův je tu zřejmý a snad nejproklamativněji vyslovený, zejména díky závěrečné scéně s morálním naučením: Cesta člověka k polidštění není totožná s cestou technického převratu — tím méně s cestou za „absolutní ideou“; z hlediska životní praxe obyčejného člověka je důležitější věřit v lidi než věřit v absolutní pravdu. To je jedna rovina románu, zdůrazněná zejména závěrečnou scénou „jitricových hodů“. Druhá rovina se však realizuje v samém průběhu konfliktu: zásah neutilitární, nepraktické a přitom všemocné síly do moderní, zkomercializované, zutilitarizované technické společnosti vyvolá řadu groteskních situací, jež dávají autorovi příležitost k satirické kritice nejružnějších společenských vrstev a institucí.

Základní poloha románu je komická, pohybuje se v rozpětí mezi bodrým anekdotickým humorem a ostrou společenskou satirou. Odpovídá původnímu určení novinového fejetonového seriálu, v němž chtěl autor lehkou a čtivou formou sdělit čtenáři několik závažných myšlenek. V Čapkově úsilí o vytvoření „lidové literatury“, založené na napínavém epickém ději, nikoli na psychologismu, literatury zábavné a čtivé a zároveň zaměřené na závažné dobové problémy, má *Továrna na Absolutno* důležité místo. S tímto záměrem souvisí i rozbití tradiční formy monografického románu, rozložení děje do řady epizodických výjevů, odpovídající formě románu-fejetonu; napínavost děje je tu plně nadřazena postavám, které mají vesměs

jen epizodický charakter a ztrácí se — zejména v druhé polovině románu — v kronikářském záznamu valících se událostí.

Továrna na Absolutno nedává konečnou odpověď ani na základní problém ideový, ani na problém nového typu „lidové četby“. Čapek se k nim znovu vrací v románu *Krakatit* (1924, časopisecky v *Lidových novinách* 1923–1924), který je v obou směrech daleko důsažnější. Na rozdíl od prvního románu má *Krakatit* svého ústředního hrdinu — romanticky pojatou postavu inženýra vynálezce s jeho titánským snem o uvolnění obrovské energie dřímající v hmotě. Na začátku stojí rovněž převratný vynález, který se vymkne vynálezci z rukou a hrozí katastrofou. Zde však člověk od počátku vede boj se silami, které rozpoutal, brání svůj vynález před mocí, která chce *Krakatit* uchvátit a zneužít proti člověku. Prokopův zápas se silami zla je v románu zpodoběn ve dvojím plánu: v plánu vnějšího fantastického děje, v němž hrdina po vzoru romantické epiky prožívá tajemná dobrodružství, pozná oddanou i vášnivou lásku, přemáhá překážky, pronásleduje nepřítele, dostává se do jeho moci a je z ní vysvobozen; a v plánu hrdinova vnitřního vývoje — schematicky řečeno — od velikašství k prostotě, od romantického hrdinství, v podstatě destruktivního a neužitečného, k prosté konstruktivní dělnosti. Paralelně s prolínáním vnějšího a vnitřního děje se prolíná i dvojí významová rovina. Celý román se pohybuje na rozmezí snu a skutečnosti, počínaje vstupním motivem Prokopovy nemoci a horečného snu, který se v románu několikrát opakuje a obměňuje a který nakonec celý vnější děj posouvá do oblasti horečnaté vize. Reálné prvky se střídají a prolínají s fantastickými, jednotlivé motivy lze interpretovat současně ve dvojí poloze; dvojí polohu mají i jednotlivé postavy, které mají zároveň reálnou i symbolickou platnost. Čapek využil v *Krakatitu* s plným úspěchem vnějších prostředků tradiční lidové četby (pohádky, ale také „románu pro služby“) k postižení vnitřního světa moderního člověka a jeho vztahu ke skutečnosti. Obnovení rovnováhy mezi dějem a postavou, vytvoření skutečného epického tvaru mu však zároveň umožnilo postihnout daný problém mnohem plněji a mnohostranněji. Protiklad odlišující civilizace a prostého lidství tu nemá jednoznačnou tezovitou podobu; prolínání obou poloh, a zejména silný lyrický podtext způsobují (podobně jako v *Loupežníku*), že — přes smířlivý závěr — lidské není ztotožněno pouze s malým, naznačují, že životní plnost a celistvost je v rozpětí mezi oběma póly.

Radu románových a dramatických utopií dvacátých let uzavírá opět společné dílo obou bratří, komedie *Adam Stvořitel* (1927), v níž je problém přeměny světa položen nejabstraktněji a řešen nejvíce tezovitě: naprostým odmítnutím všech pokusů o přeměnu světa jako holého negativismu a přitakáním danému světu jako nejlepšímu z možných. Adam, ztělesnění negativistického kriticismu, rozbije svět „kanónem negace“ a vytvoří nový, který má být dokonalejší starého, je však ještě horší než první; opakuje se výchozí situace. Jen Adam, poučen zkušeností, se mění z negativisty v obhájce, i když lidské hodnoty, kterým nyní přitakává, se zmenšily na minimum. Na rozdíl od ostatních utopií nepřekročila tato komedie rámec jednostranné parodie a tezovité polemiky. S tím souvisí i jednostranný návrat k expresionistické symbolice v krajně odtahité podobě.

Značná vzdálenost — z ideového i uměleckého hlediska — mezi *Krakatitem* a *Adamem Stvořitelem* naznačuje, že první řada utopických děl Čapkových, soustředěná v podstatě k jednomu problému, je značně diferencovaná: nejen tím, že základní problém nazírá pokaždé z jiného aspektu, ale že k jeho zpodobení hledá vždy nové prostředky, jimiž současně přesunuje i ideové těžiště. Tam, kde se Čapkoví podařilo nalézt pro základní konflikt lidského a odlišitelského adekvátní umělecký tvar, podařilo se mu také naplnit abstraktní ideové schéma živým obsahem a tím je zároveň překročit.

PUBLICISTIKA A VYUŽITÍ „OKRAJOVÝCH“ ŽÁNŘŮ

Publicistika nemá v Čapkově tvorbě okrajové místo; Čapek patřil k těm autorům — z nichž ostatně většina byla soustředěna kolem *Lidových novin* —, kterým žurnalistika nebyla pouze zaměstnáním, ale prostředkem,

jak se vyslovovat ke světu, k životu, k lidem a věcem, tedy integrální součástí jejich tvorby. Neprojevuje se to jen v tom, že témata, problémy, názory, s nimiž se setkáváme v Čapkových prózách a dramatech, se objevují v jeho článcích, fejetonech a úvahách, ale i ve vzájemném prolínání slohových prostředků obou oblastí, v tom (jak naznačuje například už Továrna na Absolutno), že publicistika silně ovlivnila jeho uměleckou tvorbu, především její sdělnost, a že naopak využitím uměleckých prostředků v žurnalistice přispěl Čapek k začlenění řady novinářských žánrů do oblasti umělecké prózy.

Čapkova publicistika je mnohotvárná: zahrnuje prakticky téměř všechny publicistické žánry a nejrůznější tematické oblasti. V raném období jsou to hlavně drobné novinářské prózy, shrnuté později v Krakonošově zahradě; už tehdy vytvářejí bratři Čapkové svérázný, neopakovatelný publicistický útvar, jaký nenajdeme v žádném dobovém časopise. V období „předválečné moderny“ i později v redakci *Národních listů* (1917–1921) převažují v Čapkově publicistice literární a výtvarné referáty, studie a komentáře, které v dalším období, v Lidových novinách, píše většinou už jen příležitostně. V Národních listech, kde Čapek vlastně nastupuje svou dráhu novináře z povolání a v nichž si osvojuje novinářské řemeslo, se tento tematický okruh rozšiřuje na další zpravodajské rubriky; kromě toho se už zde Čapek pokouší vytvořit si novou osobitou formu, sloupek, který se pak v Lidových novinách stává jeho nejtypičtějším novinářským projevem. Časopis *Nebojsa* (1918–1920), který redigoval Josef Čapek a na němž se Karel podílel spolu s Dykem, Herbenem a Macharem, je celkem ojedinělým a efemérním článkem jeho publicistické dráhy. Už redakční seskupení zaměřovalo tento „satirický týdeník“ spíše napravo od zamýšlené pozice „demokratického středu“. Nebojsa představuje Čapkův první pokus o politickou orientaci, o nalezení vlastního místa a občanské úlohy v nových politických poměrech.

V poválečném období přispíval Čapek ještě do dalších časopisů, například do Cesty, Lumíru, později zejména do Přítomnosti; převážná část jeho publicistiky, její nejcharakterističtější a nejpobornější čísla — fejetony, sloupky a causerie — jsou však uloženy v *Lidových novinách*, do jejichž redakce nastoupil 1. dubna 1921 jako fejetonista a literární a kulturní referent. Prostředí Lidových novin, postavení, které si tu Čapek záhy získal, význam, který připisoval novinářské práci jako prostředku denního styku spisovatele se čtenářem, jeho „otevřenost“ vůči nejrozmanitějším oblastem života — to vše brzo umožnilo Čapkovi mnohonásobně překračovat původní vymezení úvazku a psát prakticky o všem, co se týkalo soudobého člověka — od nejobecnějších otázek společenských až po nejprostší a nejintimnější detaily kontaktu člověka se světem. Čapek pracoval prakticky pro všechny rubriky a všemi novinářskými formami: psal úvodníky, články, lokálky, reportáže, recenze, fejetony, vytvářel si vlastní osobité formy, sloupky, entrefillety, rozhlásky, aforistické „bajky“ a „podpovídky“. Čapek sám vybral a vydal zejména ze svých fejetonů řadu tematicky uspořádaných svazků, kterou vydavatelé po jeho smrti dále doplnili podle autorových intencí; velká část jeho publicistiky však zůstala na stránkách novin a časopisů.

Všechny formy a všechny tematické okruhy Čapkovy publicistiky spojuje úsilí o bezprostřední kontakt se čtenářem. Právě v novinách si Čapek vypracoval základní rys svého slohu, totiž hovorovost, spočívající jak v užívání hovorového jazyka, tak i ve vnější formě „rozhovoru“ se čtenářem. Zde se také rozvinul Čapkův osobitý způsob ozvláštňování, kterým vyjímá obyčejné věci z všednosti a banality a činí je předmětem čtenářova zájmu, a naopak věci zdánlivě nedostupné mu přibližuje a zdůvěřňuje. Tato Čapkova schopnost se nejvýrazněji uplatnila v jeho cestopisných fejetonech (*Italské listy*, 1923, *Anglické listy*, 1924, *Výlet do Španěl*, 1930, *Obrázky z Holandska*, 1932, *Cesta na sever*, 1936). Konkrétní motivy Čapkových cest byly různé; do Anglie jej nepochybně vábila stará tradice demokracie, pobyt v Itálii i španělská cesta, na kterou se chystal už před první válkou, byly nesporně inspirovány Čapkovým zájmem kulturním, zejména zájmem o moderní výtvarné umění i o tradice, k nimž se hlásilo. Tak v Itálii ho upoutává umění starých Etrusků, ve Španělsku Greco, Velázquez a především Goya, „tento nejmodernější malíř“; z architektury všude to, co se blíží modernímu ideálu tvarové čistoty a funkčnosti. Mimořádný výtvarný smysl se promítá i do jeho vidění

krajiny a její svéráznosti. Stejně výrazný smysl má Čapek pro osobitost životního stylu; zachycuje jej v nesčetných detailech zdánlivě bezvýznamných, ale nesmírně plastických a výmluvných pro toho, kdo se umí dívat. Co Čapka přitahuje nejvíc a co chce také zprostředkovat čtenáři, je mnohotvárnost světa a lidské existence. Mnohotvárnost je pro něho synonymem pro plnohodnotnost; ale nehledá ji jen v exotičnosti, nýbrž ve všech, i těch nejprostších projevech života. O tom svědčí zejména fejetony věnované obyčejným věcem a všední lidské činnosti, styku člověka s věcmi a s přírodou, jeho dovednosti i jeho koníčkům (*O nejbližších věcech*, 1925, *Zahradníkův rok*, 1929, *Dášeňka čili život štěněte*, 1933, *Jak se co dělá*, 1938; po autorově smrti byly vydány další soubory, jako *Měl jsem psa a kočku*, *Kalendář*, *O lidech*, *Obrázky z domova* aj.). Umění dívat se je neodmyslitelnou složkou Čapkova vztahu ke světu, jeho životního názoru. Znamená pro Čapka nejen vnímat mnohostrannost věcí, ale i mnohostrannost lidských aspektů, lidských průmětů ve věcech. Umění dívat se znamená zmocňovat se této mnohostrannosti v obojím smyslu, obohacovat se novými věcmi i lidmi, rozšiřovat svůj lidský rozměr. Umění dívat se je předpokladem zhodnocování života, ale i předpokladem dorozumění.

To je základní sjednocující záměr Čapkovy publicistiky. Má přirozeně i své aspekty filozofické i výslovně politické; souvisí s jeho relativismem a pragmatismem, s jeho koncepcí demokracie jako respektování individuality, jako snahy o vzájemné porozumění, jako pozitivní nehonosné činnosti, směřující k upevňování všeho kladného, co je obsaženo v daném stavu. Pro Čapka je příznačné, že jeho vstupní program představuje knížka s názvem *Kritika slov* (1920, časopisecky částečně v *Národních listech*, 1918). Za dvaapadesáti ironickými analýzami různých významů abstraktních pojmů, resp. způsobů jejich běžného užívání zejména v politické a novinářské hantýrce, se rýsuje určitý názorový systém, program „pozitivní politiky“, s nímž Čapek po válce zahajoval svou dráhu politického publicisty. Rýsují se tam především sympatické rysy tohoto programu: Čapek apeluje na konkrétnost a věcnost, odmítá obecná hesla a fráze, postuluje respekt k faktům, osobní odpovědnost a účinnou aktivitu každého jednotlivce. Skutečnost, že tento program je vysloven formou „kritiky slov“, není náhodná. Čapek (podobně jako Poláček) věnuje ve své tvorbě zvláštní pozornost frázi a vůbec zautomatizovanému výrazu, který neoznačuje, ale zastírá skutečnost (srov. například jeho předmluvu *V zajetí slov* k Poláčkovu parodickému *Žurnalistickému slovníku* nebo povídku *Experiment profesora Rousse* z *Povídek z jedné kapsy*).

V dobovém kontextu aktuálního společenského zápasu vystupovaly přirozeně do popředí ty stránky Čapkovy publicistiky, které směřovaly k obhajobě demokracie masarykovského typu a vedly i k otevřeným konfliktům s politickou levicí, zejména ve vztahu k sociální revoluci a komunismu. K oficiálnímu postavení Karla Čapka přispívalo i osobní přátelství s hlavou státu, obdobné pojetí humanismu a demokracie i státotvorná, tj. nadstraničká a nadtřídní politická koncepce. Tento vztah se promítl i do jeho *Hovorů s T. G. Masarykem* (3 svazky, 1928–1935), v nichž se Čapek pokusil — formou reprodukce prezidentova vyprávění a rozhovorů s ním — vytvořit nový typ životopisné monografie a podat autentický, neoficiální a nepatetický obraz „velkého muže“, ztělesňujícího Čapkovu představu demokracie. Nedůvěra v radikální politické a sociální programy, která ovlivnila i Čapkovy utopie, se v jeho politické publicistice z dvacátých let (a ovšem i v dalších formách jeho veřejné aktivity, v nejrůznějších akcích „ve prospěch demokracie“) projevuje jako nechuť zkoumat konkrétní otázky v souvislosti se zásadními společenskými problémy, spojovat aspekt „praktické morálky“ se sociální analýzou, bez zjednodušení a „samaritánského diletantismu“, jak postřehla už dobová kritika, jmenovitě Šaldova (*O věcech obecných čili Zóon politikon*, 1932).

Rozpor mezi Čapkovým programem obhajoby a upevňování demokracie a mezi tendencí ignorovat nebo smířovat nesmiřitelné sociální rozpory se stává v průběhu vnitřního i světového politického vývoje stále zjevnější a vede Čapka, zejména od nástupu fašismu v Německu, k postupné revizi jeho koncepce ve smyslu nutnosti aktivní a radikální obrany demokracie a svobody. Fašistické nebezpečí, příprava války a ohrožení republiky zvnějšku i zevnitř jej přivedlo do řad kulturní protifašistické fronty a podstatně ovlivnilo i charakter

jeho publicistiky. V Kritice slov vyslovil Čapek svou tehdejší devízu, že „je záslušnější mnohem více vidět než soudit“. Tuto devízu opakoval Tulák v alegorii *Ze života hmyzu*: „Já nechci nikoho napravovat... já se jen dívám“; vzápětí ji ovšem popřela sama logika hry, v níž se Tulák nejen dívá, ale také soudí a nakonec aktivně zasahuje. (A později o Goyovi: „Tak skutečně vidět znamená jednat, rvát se, soudit a burcovat.“) Tento aspekt „umění dívat se“ vystupuje do popředí v Čapkově publicistice třicátých let. Místo úsilí o harmonii tu znovu dominuje zjištěný smysl pro rozpornost světa, jenž ho však tentokrát vede k hledání spojenců i na politické a kulturní levici. Od publicistického seriálu o odpovědnosti vzdělanců (*Přítomnost*, 1934) se stupňuje Čapkova politická aktivita, jež vrcholí akcemi na obranu republiky v roce 1938 a jež si hledá také nové formy publicistické: veršovanou satiru, apokryfické příběhy, aforistické politické „bajky“ (posmrtně shrnuté ve svazku *Bajky a podpovídky*), a jež najde svůj výraz i v Čapkově próze a dramatu.

Čapkovo úsilí bezprostředně promlouvat k čtenáři znamenalo také hledat nové prozaické formy. Řada forem, které Čapek vytvořil nebo adaptoval, je bezprostředně spjata s jeho činností novinářskou. Tak vznikl například jeho typ románu-fejetonu, kterého použil v *Továrně na Absolutno* a k němuž se vrátil v satirické *Válce s Mloky*, jež rovněž vycházela na pokračování v novinách. Čapek často zapojuje do svého vyprávění fiktivní dokumenty ve formě novinových zpráv a reportáží. Tohoto postupu použil nejen v obou zmíněných románech, ale například už v povídce *Skandál a žurnalistika* ze *Zářivých hlubin*; už zde je zřejmá funkce novinářského stylu: oživuje vyprávění a urychluje spád děje. V povídce *Skandální aféra Josefa Holouška* (1927) nejsou novinové zprávy jenom prostředkem vyprávění, je na nich vybudována sama dějová zápletka. Jde o příběh muže, který se stane obětí vymyšlené novinářské aféry, sledující malicherné stranické zájmy. Využití novinových zpráv tu má parodickou podobu; ostrá satira na bulvární novinářské manýry je zahrocena zejména proti klerikálnímu tisku.

Nové prozaické formy a prostředky hledal Čapek ve všech sférách masového čtenářského konzumu — tedy nejen v novinách, ale i v lidové a pololidové tvorbě a v takzvaných pokleslých žánrech. O jeho teoretickém zájmu o tyto oblasti svědčí zejména kniha studií a úvah *Marsyas čili na okraj literatury* (1931, časopisecky v letech 1919–1927 v *Kmeni*, *Lumíru*, *Přítomnosti*, *Cestě* a *Lidových novinách*). Oblast okrajové literatury, kterou tu Čapek zkoumá, sahá od tradičního folkloru (pohádky, říkadla, přísloví) přes lidové a zlidovělé útvary adaptované městským prostředím (písničky pražské periferie) až k typickým žánrům současné „lidové“ četby — k novinám, detektivkám, kalendářům a „románům pro služky“. Vedle speciální problematiky, dané materiálem (například teorie o původu pohádkových motivů apod.), sledují Čapkovy úvahy především obecné estetické momenty vyznačující lidovou a lidem akceptovanou tvorbu a její typické postupy a prostředky, zejména prostředky lidové epiky.

Právě na základě tohoto studia dochází Čapek k závěru, že návrat k epičnosti je jednou z cest k zlidovění literatury, protože fabulace se rodí z prapůvodní estetické potřeby lidu, „z potřeby vypravovat a z rozkoše naslouchat“. Čapkovy studie o romantické lidové epice, do níž zahrnuje nejen pohádku, ale stejně tak novodobou detektivku nebo román pro služky, ukazují, že zkoumání těchto žánrů mělo bezprostřední souvislost s jeho vlastní tvorbou, kterou výrazně ovlivnilo. Projevilo se to už v *Krakatitu* ve využití „pohádkových“ motivů a ve stylizaci postav, i v celkovém romantickém charakteru děje, v jeho napínavosti, dobrodružnosti, fantastičnosti. V širším kontextu Čapkovy tvorby pak tato souvislost ovlivnila strukturní vztah děje a postav, nadřazení děje postavám, které podobně jako v romantické lidové epice mají tendenci stát se „čistými nositeli děje“, a bývají často pouhými variacemi několika ustálených typů. Podobnou afinitu k vlastní Čapkově tvorbě lze najít i v jeho úvahách o magii slova, o pradávném lidském objevu, že „slova a představy se dají odpoutat od skutečných předmětů a dějů“ — nejen v tom smyslu, že pomocí slov lze vytvářet imaginární svět fiktivního děje, ale že lze využívat i vzájemného vztahu slov k vytváření imanentní slovní řady, tj. objevení slovní hříčky, verbální hádanky atd.

Čapkovo studium zákonitostí lidové epiky se plně uplatnilo v knížce *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek* (1932). Čapkovy pohádky, podobně jako pohádky lidové, jsou jak po stránce jazykové, tak kompoziční vybudovány na formě ústního vyprávění (syntaktické přiřazování, četné dějové odbočky, volné přiřazování motivů, cyklická kompozice některých pohádek). Některými motivy a postavami čerpají z tradičního pohádkového okruhu (víly, kouzelníci, skřítkové, vodníci, mluvící zvířata atd.), k němuž však přistupují postavy typicky současné (detektivové, pošťáci, šofér atd.); jejich prostřednictvím, a zejména způsobem podání dochází k prolínání tradičního pohádkového světa s reálnou přítomností a k posunutí zázračna do neobvyklé civilní roviny.

Některé tvárné postupy spojují tuto Čapkovu knihu s dvěma předcházejícími povídkovými knížkami, s *Povídkami z jedné kapsy* a s *Povídkami z druhé kapsy* (1929, časopisecky — kromě jedné starší povídky — v letech 1928–1929 většinou v Lidových novinách). Čapek v nich vytvořil novou formu novinové povídky, vycházející tematicky z moderní detektivky a po stránce jazykové a kompoziční (zejména v druhé knížce) opět z formy mluveného projevu. Pro Čapkovy detektivní povídky je rovněž příznačná typická konfrontace tajemství a záhady s polohou civilní a věcně střízlivou, která je ve většině povídek vysunuta do popředí a vede k odromantizování tajemství; jinde se záhada naopak vzpírá střízlivému rozumovému řešení. Téměř pokaždé se při řešení otvírá anebo alespoň naznačuje další, nečekaný aspekt, který ukazuje k jiným možnostem řešení nebo alespoň k tomu, že řešení neobsáhlo událost beze zbytku, že něco nebylo postiženo. Zvolení detektivního žánru a svého druhu příběhu „ze soudní síně“ je Čapkovi znovu příležitostí ke konfrontaci několika možných způsobů interpretace události, podobně jako tomu bylo v „noetických“ povídkách Čapkovy mladosti. Nyní však volí jinou, lehčí a často humornou polohu, z níž vybočují zejména v první knize povídky akcentující moment nadosobní spravedlnosti a morálky. Relativizace jednostranného soudu se Čapkovi ovšem promítá i do těchto kategorií, zejména v typickém protikladu mezi „vědět“, to jest chápat, a „soudit“ (například v povídce *Poslední soud* nebo *Zločin na poště*).

Vnitřní rozpornost Čapkova vidění skutečnosti se projevuje i v těchto povídkách; zde se však nejvíce převažuje k pólu harmonie, k úsilí po vytvoření uzavřeného, malého, téměř idylického světa pořádku a dorozumění, světa bez velkých výkyvů a velkých záhad. Současně ovšem návratem k znepokojivé noetické problematice (třeba v poloze, která často nemá daleko k bodré rozšafnosti), návratem k otázkám složitosti lidské osobnosti a motivace jejího jednání, jež nemůže být postižena jednostranným subjektivním pohledem, předznamenává románovou trilogii, již se otvírá nová etapa Čapkovy tvorby.

Do tohoto období už patří většina čísel Čapkových *Apokryfů* (1932, rozšířené vydání 1945 jako *Kniha apokryfů*; časopisecky v letech 1920–1938 převážně v Lidových novinách). Čapek tu zpracovává populární témata biblická i některé jiné motivy literární (Hamlet, Don Juan, Romeo a Julie) a historické, zejména z antických dějin. Časová rozloha, v níž apokryfy vznikají, způsobuje, že se jednotlivá čísla značně odlišují zejména ideovým záměrem. Základním rysem, který je spojuje, je využití odlehle tematicky k zobrazení aktuální přítomnosti, a to jak volbou otázky, tak především způsobem podání, které de facto transponuje historickou látku do dneška. S tím souvisí i tendence k odpatatizování a odromantizování příběhů i postav do obvyčejné lidské podoby; v starších číslech má tato tendence bezprostřední souvislost s pragmatistickým relativizováním „velikého“ a se zhodnocováním „malého“, s relativizováním ustáleného způsobu vidění a hodnocení věcí. S celkovým vývojem Čapkovy tvorby ve třicátých letech se i zde přesunuje těžiště k aktuální společenské problematice. V apokryfech využil Čapek tradiční tematicky i tradiční literární formy k ozvláštnění podání, k zvýšení naléhavosti a sdělnosti, neboť tu ke čtenáři promlouvaly postavy a příběhy důvěrně známé a blízké. Tradiční látka a aktuálnost podání — další Čapkův způsob prolínání dvojí roviny — umožnily Čapkovi zvlášť uplatnit moment ironie a parodie; v druhé polovině třicátých let vytváří na tomto podkladě z apokryfů — podobně jako z aforistických bajek — účinnou formu aktuální politické satiry.

ROMÁNOVÁ A DRAMATICKÁ TVORBA TRICÁTÝCH LET

Nová etapa Čapkovy tvorby se otvírá románovou trilogií z počátku třicátých let (*Hordubal*, 1933, časopisecky v Lidových novinách 1932–1933; *Povětrni*, 1934, čas. tamtéž 1933–1934; *Obyčejný život*, 1934, čas. tamtéž 1934). Spojnice mezi jednotlivými částmi trilogie není v příběhu ani v postavách, ale v základní noetické problematice, která se první knihou otvírá a na niž odpovídá závěrečná část: je to problém složitosti lidského života a možnosti pravdivého poznání. Tyto otázky kladl Čapek ve své tvorbě již mnohokrát; v dobovém kontextu, kdy Čapkův vývoj pod vlivem nové společenské situace dospívá k bodu kritického prověřování a přehodnocování, nabývají však nové aktuální naléhavosti. Odpověď na ně — i když vychází z dosavadního pluralistického relativismu — obsahuje nové aspekty: mnohostrannost a složitost osobnosti, dříve souznačná s pojmem nepoznatelnosti a nesdělitelnosti, se tu stává klíčem k poznání a dorozumění, předpokladem lidské sociability.

Příběh, jímž Čapek realizuje základní téma, je vytěžen v každé knize trilogie z oblasti značně odlišné; obdobný je však způsob zpracování, metoda několikanásobného zrcadlení. Tento způsob, k němuž Čapek směřoval už dříve, vede v trilogii k přestavbě románové formy: týž příběh je tu pokaždé vyprávěn několikrát, vždy z jiného aspektu. V *Hordubalu* je to příběh zakarpatského horala, který se vrátí po osmi letech z Ameriky nečekán a nevitán; žena i dcera se mu odcizily, v domě vládne čeledín, milenec jeho ženy, hospodářství je proměněné a pro Hordubala tu není místo; nakonec těžce onemocní a v nemoci je zavražděn, pravděpodobně košíkářskou jehlou, jaké používali v rodině čeledínově. Tento příběh je v první části románu podán tak, jak jej prožíval sám Hordubal, v pohledu „zevnitř“; to je „skutečný“ příběh Hordubalův, který mnohonásobně překračuje jednoduché dějové schéma, neboť sleduje především niterné drama Hordubalovo, jeho vnitřní svět, který se tragickým rozvrácením jeho života prohlubuje o nové polohy. V tomto vnitřním vývoji Hordubalově je první smysl příběhu; druhý význam vzniká konfrontací pohledu „zevnitř“ s dalšími verzemi — s tím, jak se jeví Hordubalův život a smrt vyšetřujícím četníkům a soudu v druhé a třetí části knihy. V těchto druhých verzích má Hordubalův příběh jinou podobu, je zredukován na banální vnější schéma, jeho vnitřní složitost a lidská plnost zůstane skryta.

V *Povětrni* je použito téže metody několikeré verze jednoho příběhu; také zde se román rozpadá do tří povídek (ve formě rámcové novely). „Skutečný“ příběh však zůstane neznámý: všechny tři verze jsou pokusy o rekonstrukci životního příběhu člověka, který se po zřícení letadla již neprobere z bezvědomí a o němž všichni tři autoři „povídek“ (milosrdná sestra, jasnovidec a básník) nevědí než několik málo údajů. I tyto tři verze se od sebe liší, ale mají i mnoho rysů shodných, nejen ve vnějším obraze nepokojného a nestálého života dobrodruha, ale i v obraze jeho „vnitřního osudu“, jeho kusého, rozpolceného vnitřního světa, který přesto směřoval k plnosti, rovnováze a celistvosti, k dotvoření, které přerval jeho tragický pád. Obdobně jako v *Hordubalovi* — a také v *Obyčejném životě* — je v této analýze lidského života jako cesty k celistvosti jedna významová rovina příběhu; druhá je opět noetická. Na rozdíl od *Hordubala* jsou tentokrát vysunuty do popředí shody ve vyprávění, které přesahují pouhé vnější uchopení života druhého člověka. Je-li různost interpretace podmíněna tím, že každý promítá do obrazu druhého především sám sebe, svůj vztah ke světu, svou životní zkušenost, pak také shody v interpretaci nutně znamenají, že životní zkušenost interpretů, jejich vlastní vnitřní rozpětí obsahuje shodné momenty, kterými rezonují druhou bytostí.

Tuto myšlenku, naznačenou v *Povětrni*, *Obyčejný život* rozvádí do závěru: každý z nás je zástup bytostí, řada možností, z nichž jen některou realizujeme svým životem; každý člověk znamená „mnohost“, a proto je schopen poznávat mnohost vnějšího světa a dorozumět se s ostatními lidmi. Je příznačné, že tento závěr realizoval Čapek na svém typu „obyčejného člověka“, jaký v celé předchozí tvorbě dvacátých let vytvářel protiklad revolujícího typu Loupežníka a vynálezce; tady poprvé interpretuje oba typy (i řadu jejich variant) ne jako protiklady, jež se navzájem vylučují, ale v jejich jednotě, jako vnitřní polaritu vytvářející lidskou

celistvost a životní plnost. Starý člověk rekapituluje svůj život; začíná s přesvědčením, že to byla obyčejná existence řádného úředníka, která byla složena ze zvyku, povinnosti a „malého, pravidelného štěstí“ a byla jen „naplňováním pořádku“. Ale uprostřed psaní svého životního příběhu začne objevovat momenty, které jako by do něho nepatřily, jako by patřily do jiné životní řady; a tak postupně objevuje ve svém příběhu řadu životů, realizovaných jen zčásti nebo jenom potenciálních. Teprve v jejich souhrnu je skutečný, komplexní lidský život; teprve komplexní poznání je skutečným poznáním, a zároveň cestou od sebe samého k druhému člověku:

„Copak nevidíš, že všichni druzí lidé, ať jsou co chtějí, jsou jako ty, že také oni jsou zástupové? Vždyť ani nevíš, co všechno máš s nimi společného; jen se podívej, — vždyť jejich život je *také* jeden z těch nesčíslných možných, které jsou v tobě!... Dívej se, dívej se dobře, abys konečně věděl, co všechno bys mohl být; dáš-li si pozor, uvidíš v každém kus sebe sama, a pak v něm s úžasem poznáš svého pravého bližního... Ať jsi kdokoliv, poznávám tě; vždyť tím jsme si nejvíc rovni, že každý z nás žije nějakou jinou možností. Ať jsi kdokoliv, jsi mé nesčíslné já; jsi to špatné nebo to dobré, co je také ve mně; i kdybych tě nenáviděl, nezapomenu nikdy, jak jsi mně strašně blízký.“

Románová trilogie patří k dílům, v nichž filozofický moment, obecná teze je organicky vpjata do díla, do jeho významové i formální výstavby jako osnovný princip. V souhlasu s tématem se zde zvlášť uplatnila mnohovýznamnost a mnohovrstevnatost, charakteristická pro celé Čapkovo dílo. Uplatnila se tu několikerym způsobem: jednak rozložením příběhu do několika aspektů (a v souvislosti s tím i rozložením románové formy), jímž bylo realizováno společné téma celé trilogie; vedle toho má však každý příběh svůj vlastní, samostatný obsah, vlastně řadu „obsahů“, které nelze redukovat na základní noetické téma a které opět vytvářejí několik významových rovin. Ve srovnání s utopiemi představuje trilogie nový typ Čapkovy prózy: jejím předmětem je člověk ve své vnitřní, psychologické složitosti, nikoliv obecné společenské a ideové problémy. To však zároveň znamená, že jeho životní příběh tu figuruje současně ve své „skutečné“ i symbolické platnosti; prostředky konstrukce a koncipování — zde především složitá kompozice — jsou vyvažovány prostředky směřujícími k postižení skutečnosti v co největší konkrétnosti a životní plnosti: je to zejména vnitřní monolog a dialog, jež tu nahrazují starší prostředky psychologické analýzy. Čapek vytvořil v trilogii typ moderní filozofické prózy; uplatnil se v něm silněji než v jiných jeho dílech prvek úvahový, přesto však zůstává plně na půdě epiky.

Rostoucí zřetel ke konkrétní realitě, především k aktuální společenské skutečnosti, charakterizuje celou další Čapkovu tvorbu, vznikající v krátkém časovém rozmezí druhé poloviny třicátých let, i když se v ní opět vrací k utopickým námětům. Vyznačuje především Čapkovu prózu, zatímco dramata s aktuálním antifašistickým námětem si podržují silné symbolické a alegorické prvky. Na počátku této druhé řady stojí satirická utopie *Válka s Mloky* (1936, časopisecky v Lidových novinách 1935–1936). Publicistickým charakterem, rozpadem jednotného dějového pásma do mozaiky dílčích záběrů, pestrým střídáním prostředí, postav, způsobu podání, využíváním formy novinových zpráv a reportáží atd. připomíná *Válka s Mloky* fejetonní román *Továrna na Absolutno*. Teprve zde však Čapek plně využil možností tohoto útvaru. Také ve *Válce s Mloky* má utopické téma alegorický smysl, je podobenstvím současné situace lidstva a katastrofy, která mu hrozí; mífí však bezprostředně a s daleko větší účinností k historické realitě soudobé společnosti. Kapitán Van Toch objeví na svých cestách zvláštní druh učenlivého mloka, který má ohromnou napodobivou schopnost; mlok je nejdřív jen exotickou atrakcí a předmětem zájmu vědeckého světa, postupně však je v něm objevena levná pracovní síla, již se dá využít na nejrůznější práce pod vodou, od lovu perel až po gigantické vodní stavby a plány na přestavbu celých kontinentů. Tím se začnou psát dramatické „dějiny Mloků“, kteří rychle postupují „po stupních civilizace“; v krátké době se tak rozmnoží a zorganizují, že představují ohromnou a lidmi nekontrolovatelnou sílu, jež se postupně vyzbrojí a připraví k útoku na lidstvo, aby rozšířila svůj „životní prostor“.

Základ románu je týž jako v utopiích dvacátých let: objev, který se vymkne člověku z rukou a obrátí se proti němu, přičemž dokonale selže moderní sociální organizace, věda, kultura, politika. Obdobně jako kdysi v robotovi tu Čapek paroduje v mlokově „redukováného“ člověka, který je skutečnému člověku podoben jen zdánlivě, jen zlomkovitě: osvojil si „z lidské civilizace jen to, co v ní je průměrné a užitkové, mechanické a opakovatelné“. V tom smyslu zosobňuje mlok produkt moderní zmechanizované společnosti; za touto zkarikovanou napodobeninou člověka tušíme opět znepokojivou otázku podstaty lidskosti, k níž se znovu vrací současná utopie. Jako většina Čapkových románů má ovšem i *Válka s Mloky* několik významových plánů. Mlok je zprvu především objektem vykořisťování; jeho „dějiny“ — od chvíle, kdy byl objeven — jsou dějinami novodobé společnosti, od drastických kolonialistických metod zacházení s „méněcennými“ rasami až po moderní způsoby exploatace průmyslového dělníka. V druhém významu, jako karikatura prostřednosti („učelivého, hlupáckého, sufizantního typu civilizované mediokrity“, ať už ji představuje „průměrný“ anglický občan nebo český maloměsták), se jeví zprvu spíše v komické podobě. Ve své obludné nelidskosti se mloctví plně projeví ve chvíli, kdy se obrátí proti lidstvu. Odtud, ve své druhé části, přerůstá román v pamflet na fašismus, jeho ideologii a expanzivní politiku, pamflet odhalující zároveň i lidské spoluvíníky mločího spiknutí. Neboť ve všech svých podobách, jako objekt vykořisťování, jako karikatura zmechanizovaného člověka, jako symbol fašistické agrese, je mlok produktem lidské společnosti, objektem i nástrojem jejích „vědeckých“, politických i hospodářských zájmů. Utopický námět se stal tentokrát Čapkovi podkladem k aktuální společenské satíře, která bohatě a mnohostranně těží ze soudobé skutečnosti a postihuje její základní rysy.

Válka s Mloky položila naléhavě dvě otázky: především problém spoluviny a spoluzodpovědnosti — nejen těch, kteří aktivně pomáhali mlokům ke světovládě, ale i těch, kteří pasivně a bezstarostně přihlíželi; a druhou otázku, kterou nechává nezodpovězenou: jak zabránit této vzpoule proti lidstvu. K oběma se znovu a se stejnou naléhavostí, i když v odtažitější podobě, vrací Čapek v utopickém dramatu *Bílá nemoc* (1937). Síly blížící se katastrofy, zosobněné tentokrát postavami fašistického diktátora chystajícího válku a zbrojařského magnáta, tu poprvé dostávají aktivního protihráče v postavě doktora Galéna, „lékaře chudých“. Galén má v rukou lék proti epidemii malomocenství, zachvacující lidstvo, a s jeho pomocí chce donutit mocné k míru. Sám se však stane obětí zfanatizovaného davu, který nad jeho mrtvým tělem provolává slávu maršálovi a válce. V tomto smyslu končí tedy *Bílá nemoc*, stejně jako *Válka s Mloky*, perspektivou nezadržitelné zkázy; její patos však není v „řešení“, které řešením není, ale směřuje jinam: do morální sféry. *Bílá nemoc* je opět svého druhu symbolickou moralitou, i když bezprostředně spjatou s konkrétní historickou situací. Apeluje především na morální odpovědnost každého jedince: jednak tím, že odhaluje spoluvinu skutečných aktérů zkázy, kteří zdánlivě stojí v pozadí (zosobňuje je dvojí typ kariéristy: dvorní rada Sigelius, muž „vědy“, a pečlivý Otec, příkladná karikatura maloměstáka, v němž jako by ožíval Cvrček z „hmyzí“ alegorie); jednak vytvořením nové postavy aktivního odpůrce zla (třebaže jeho individuální vzpoura končí tragicky). Galén ztělesňuje jednou svou stránkou Čapkův ideál prosté, pozitivní činnosti, která se nestará o „velké“ věci; avšak pod tlakem objektivního běhu dějin se stává hrdinou, který musí zasáhnout. V Galénově postavě se dovršuje Čapkovovo pojetí obyčejného člověka, jak je otevřela trilogie; touto postavou Čapek překlenul rozpor mezi „malým“ člověkem, který je trpným objektem dějin, a „hrdinou“, který chce převrátit svět.

Obyčejný hrdina, to je nový typ, který Čapek hledá jako protiváhu sil zničení a zkázy. V tomto smyslu bezprostředně navazuje na symbolické protifašistické drama román o záchranné četě horníků pracujících na vysvobození zasypaných kamarádů. *První parta* (1937) zdánlivě vybočuje z řady zahájené *Válkou s Mloky*; vrací se od velkých společenských otázek utopií k příběhu z všedního života, do polohy ne vzdálené Obyčejnému životu. S trilogií spojuje *První partu* skutečně nejen problém obyčejného člověka a jeho vnitřního lidského rozpětí, ale i zvýšená míra konkrétního životního materiálu, větší zřetel k psychologii postav (zejména ústřední postavy bývalého studenta, havíře Standy) a odklon od vnější symboličnosti a alegoričnosti.

V druhém plánu ovšem znovu vystupuje symbolický smysl děje a postav, kterým První parta souvisí s utopickou řadou. Čapek tu poprvé sáhl do dělnického prostředí; ne však proto, aby tu sledoval sociální problematiku, která je v díle přítomna jen okrajově; hledá v něm jisté lidské hodnoty, které mohou člověka zachránit před zkázou. Hledá tu především mužnou statečnost, která bez patosu nasazuje a obětuje život, a poprvé ji zpodobuje ne jako individuální hrdinství, ale jako produkt lidské kolektivity, jako projev přirozené solidarity lidí spojených týmž údělem. V druhém, symbolickém plánu románu má tento akcent zřetelný aktuální dosah.

Tímto akcentem vyznívá také poslední drama Čapkovo *Matka* (1938), psané ve dnech bezprostředního ohrožení země. Vnější podobou, alegoričností děje a symboličností postav, mezi nimiž mrtví jsou součástí světa živých, nevybočuje ani *Matka* z řady utopických dramát Čapkových. Velký společenský konflikt doby je tu promítnut do intimního dramatu ženy, která ztrácí postupně všechny své drahé, svého muže i syny; ti všichni padnou v boji za jakési velké, nadosobní zájmy, a ona sama nakonec posílá posledního syna do boje ve chvíli barbarského vpádu nepřítele, vraždícího i děti. V *Matce* se vracejí problémy, které Čapek ve své tvorbě řeší od počátku. Především se tu střetá dvojí pojetí smyslu lidské existence: první směřuje k velkým činům, k naplnění nadosobního poslání, k hrdinskému sebeobětování; druhé k zachování života, k zachování elementárních hodnot. *Matka* ztělesňuje pozitivní, „přirozený“ pól života, spočívající v uchovávání, princip harmonizující a integrující. Z tohoto hlediska je znovu jejími ústy vedena polemika proti „velkým“ koncepcím a ideám, pro které lidé bojují a umírají a které nezměnily svět k lepšímu. *Matka* stejně miluje a chápe oba své syny, kteří stojí každý na opačné straně barikády v občanské válce; v jejím vztahu k nim jako by se znovu vracela Čapkova výzva k dorozumění. Avšak závěr hry ruší protiklad dvojí koncepce života (podobně jako postava Galéna zrušila protiklad dvojího lidského typu): uchovat život znamená také bojovat za něj a třeba i vykoupit jej individuální obětí, největší hodnotou, kterou člověk může platit.

Posledním Čapkovým dílem je román *Život a dílo skladatele Foltýna* (vyšel posmrtně 1939), příběh falešného umělce a falešného titána, který se sobě i druhým pokouší vsugerovat představu o svém výjimečném nadání. Román zůstal nedokončen; nad jeho rozepsaným rukopisem Čapek 25. prosince 1938 umírá po prvním nárazu nemoci, hluboce otřesen osudem republiky i nenávisťnými fašistickými útoky.

Ve svém posledním díle užil Čapek téže metody jako v trilogii, pohledu z několika stran, nedovedl ji však k relativistickým důsledkům, naopak: z řady svědectví je tu postupně skládán jednoznačný obraz ctižádostivce bez talentu a podvodníka parazitujícího na cizí práci a myšlenkách. Zdánlivě odtažitý námět (přejatý pravděpodobně ze Sabinových *Vzpomínek*) byl Čapkovi příležitostí k výkladu pojetí umění jako uvědomělé tvorby, směřující nikoliv k sebevyjádření a sebeuplatnění, ale k „tvaru a řádu“, jež jsou podmíněny poznáním a tvůrčí kázní. Foltýnův příběh vysunuje do popředí etickou stránku umělecké tvorby, morální a občanskou odpovědnost umělce; polemika s romantickým pojetím umělcovy výlučnosti, s níž Čapkova „civilistická“ generace vstupovala do literatury, dostává v závěru Čapkovy tvorby nový, aktuální smysl:

„Odděluj, odděluj! I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě; jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místa pro nic jiného, ani pro tebe ne; ani pro tvou osobitost, ani pro tvou ctižádost, pro nic z toho, v čem sebe samo nalézá a v čem si libuje tvoje já. Ne v tobě, ale samo v sobě musí mít stvořené dílo svou osu... Záleží jen na tobě; čím víc miluješ věci, s tím větší snažností se budeš prodírat k jejich plnému a tajemně dokonalému bytí. Není ti uloženo tvé dílo, aby ses jím projevil, ale aby ses jím očistil, aby ses odpoutal od sebe sama; netvoříš ze sebe, ale nad sebe; hrozně a trpělivě se domáháš lepšího vidění a slyšení, jasnějšího porozumění, větší lásky a hlubšího poznání, než s jakým jsi přistoupil k svému dílu. Tvoříš proto, abys na svém díle poznal tvar a dokonalost věcí.“

Spisy: Spisy bratří Čapků 1928–1948 v Aventinu, pak u Františka Borového (51 sv.); Dílo bratří Čapků 1954–1971 v Československém spisovateli (20 sv., doslovy Ivan Klíma, Alexander Matuška, František Buriánek, Jaroslav Janů, Jan

Kopecký, Václav Stejskal); Spisy Karla Čapka 1980-1993 v Československém spisovateli (24 svazků, doslovy Hana Kučerová, Zdeněk Pešat, František Buriánek, Miloš Pohorský). — Soubory z prací knižně nevydaných mimo spisy: Vzrušené tance (1946, básně); Poznámky o tvorbě (1959); Na břehu dnů (1966, výběr z publicistiky); Divadelníkem proti své vůli (1968, divadelní referáty); Filmová libreta (1989).

Korespondence: Jarmila Mourková: K akcím spisovatelů na obranu republiky v době Mnichova (Česká literatura 1959); Viktor Dyk - St. K. Neumann - bratři Čapkové (1962, usp. Milan Blahynka, Stanislava Jarošová, František Všečička, doslov Eva Strohová); Josef Knap: Zrození Almanachu na rok 1914 (Sborník Národního muzea, ř. C. 1962, Otokaru Fischerovi, Otokaru Theerovi); Listy Olze (1971, Olze Scheinpflugové, ed. Miroslav Halík); Otakar Vočadlo: Anglické listy Karla Čapka (1975, autorovi a anglickým spisovatelům, s autorovým komentářem); Listy Anielce (1978, Anně Nepeřené, usp. Tomáš Halík); Listy ze zásuvky (1980, Věře Hrušové, usp. a doslov Jiří Opelík); bratři Čapkové: Dopisy z mládí (1982, Hermině Bergerové a Libuši Solperové, usp. Tomáš Halík, Jiří Opelík, Jaroslav Slavík); Karel Čapek - Fráňa Šrámek: Cesty k přátelství (1987, usp. Aleš Fetter, doslov Dobrava Moldanová); Tomáš Hlobil: Korespondence Karla Čapka a Thomase Manna (Estetika 1989).

Vzpomínky a dokumenty: Olga Scheinpflugová: Český román (1946); Vzpomínáme bratři Čapků (1946, pamětní tisk); Edmond Konrád in Nač vzpomenu (1957, rozš. 1966); Josef Čapek in O sobě (1958); František Kubka in Na vlastní oči (1959); Helena Koželuhová: Čapkové očima rodiny (Hamburg 1961-1962); Helena Čapková: Moji milí bratři (1962); František Langer in Byli a bylo (1963); Miroslav Wajs: Chyše v životě a díle Karla Čapka (1967); Julius Firt: Záživé hlubiny, Bratři Čapkové (Knihy a osudy, Kolín n. Rýnem 1972); Marie Šulcová: Kruh mého času (1975), Čapci (1985), Ladění pro dvě struny (1990; životopisné prózy); Miroslav Halík - Jiří Opelík: Karel Čapek, Život a dílo v datech (1983); Oleg Malevič: Karel Čapek v vospominaniach sovremennikov (Moskva 1983); Jan Kábrt: Krakonošova zahrada bratří Čapků (1985); Ferdinand Peroutka hovoří (sborník Ferdinand Peroutka, muž přítomnosti, Curych 1985); sborník Jeden i druhý, Vzpomínky na bratry Čapky (1988, usp. Ladislav Vacina); Karel Steinbach: Karel Čapek (Svědék téměř stoletý, 1990); Karel Scheinpflug: Můj švagr Karel Čapek (1991, ed. Jiří Opelík); Karel Čapek ve fotografii (1991, usp. Jiří Opelík). - Zpravodaj Společnosti bratří Čapků od r. 1977 (neperiodický sborník materiálů a statí; jubilejní čísla 27 a 28 k 50. výročí smrti a 100. výročí narození).

Soupis díla: Bibliografie Karla Čapka - Soupis jeho díla (1990, autorský kolektiv pod ved. Borise Mědílkou). - Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 66, Karel Čapek (1962, Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner).

Knižní monografie: Václav Černý: Karel Čapek (1936); S. V. Nikolskij: Karel Čapek (česky 1952), Vojna s salamandrami (Moskva 1968), Fantastika a satira v díle Karla Čapka (česky 1978); V. I. Ševčuk: Karel Čapek (Kyjev 1958); László Dobossy: Karel Čapek (Budapešť 1961); W. E. Harkins: Karel Čapek (New York 1962); Halina Janaszek-Ivaničková: Karel Čapek czyli Dramat humanisty (Varšava 1962), Karel Čapek (Varšava 1985); Ivan Klíma: Karel Čapek (1962, přepr. 1965); Alexander Matuška: Člověk proti zkáze (1963); Josef Branžovský: Karel Čapek - světový názor a umění (1963); Nedyalko Draganov: Karel Čapek v Bulgarija (Sofie 1963); O. M. Malevič: Karel Čapek (Moskva 1968); I. A. Bernštejnová: Karel Čapek - Tvorčeskij put' (Moskva 1969); Oldřich Králík: První řada v díle Karla Čapka (1972); František Buriánek: Karel Čapek (1978), Čapkovské variace (1984), Karel Čapek (1988); Viktor Kudělka: Boje o Karla Čapka (1987); Eckhard Thiele: Karel Čapek (Leipzig 1988); Štěpán Vlašín a kolektiv: Kniha o Čapkovi (1988, sborník); Zdeněk Kožmín: Zvětšení z stylu bratří Čapků (1989); Karel Čapek 1988 (Acta Universitatis Carolinae, Philologica 4-5, 1989, sborník referátů z konference 1988); Karel Čapek (1990, sborník příspěvků z konference k 100. výročí narození v Hradci Králové).

Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: František Götz: Literární kubism český (Anarchie v nejmladší české poezii, 1922); Miroslav Rutte: Odpoutaný bůh (Skrutá tvář, 1925); František Götz: Karel Čapek (Jasnící se horizont, 1926); Bedřich Václavek: Skok přes propast (Od umění k tvorbě, 1928); Jaroslav Duřich: Svět Karla Čapka (Ejhle člověče!, 1928); Karel Sezima: Román experimentující (Krystaly a průsvity, 1928), Odřikávi blízcenci (Masky a modely, 1930); František Götz: Fenomenologický realism čili Vlídne vidění života (Básnický dnešek, 1931); Pavla Buzková: Drama Karla Čapka (České drama, 1932); Jiří Haller: O slohu Karla Čapka (Přítomnost 1937); F. X. Šalda: Kapitoly literární kritické 4, Karel a Josef Čapkové (o Božích mukách), Karel Čapek, novinář politický a sociální (O věcech obecných), Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi (o Hordubalu), Hromádka moderní české beletrie (o Občejném životě, vše kn. Kritické glosy k nové poezii české, 1939); Miroslav Rutte: Výpravy za skutečností, Na okraj noetických próz Karla Čapka (Mohyly s vavřínem, 1939); Václav Černý: Poslední Čapkovy tvůrčí období a jeho demokratický humanismus (Kritický měsíčník 1939); Jan Mukařovský: Francouzská poezie K. Čapka, Trojice studií o Karlu Čapkovi - Vývoj Čapkovy prózy, Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog, Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka (Kapitoly z české poetiky 2, 1941); Fedor Soldan: Pragmatická generace (Tři generace, 1941); Jan B. Čapek: Dílo a osobnost Karla Čapka (Záření ducha

a slova, 1948); Marie Těšitelová: Frekvence slov a tvarů ve spise Život a dílo skladatele Foltýna (Naše řeč 1948), Poznámky k slovní zásobě v románu Karla Čapka Život a dílo skladatele Foltýna (Naše řeč 1955); Jiří Levý: Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše (doslov in: Francouzská poezie a jiné překlady, 1957); Jan Mukařovský: O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu (doslov in: Krakatit, 1958), K otázce individuálního slohu v literatuře (Česká literatura 1958); Marie Pujmanová: Sedmero mistrovských ctností Karla Čapka (Vyznání a úvahy, 1959); Lubomír Doležel in O stylu moderní české prózy (1960), O slohu vyprávění Karla Čapka (Naše řeč 1960); Karel Mára: Využití hovorových a nespisovných prostředků v dramatech K. Čapka (AUC, Philologica 3, 1962); Oleg Malevič: Továrna na Absolutno po 40 letech čili Utopie a dějiny (Česká literatura 1962); Jan Kopecký: Dramata a drama Karla Čapka, Studie k portrétu (Tvrdohlavá knížka, 1963); Eva Strohsová in Zrození moderny (1963, o účasti na Almanachu na rok 1914); František Valouch: Cesta Karla Čapka od relativismu k antifašismu - Bílá nemoc (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 1, 1963); Milan Blahynka - František Všecký: Bratři Čapkové a St. K. Neumann (Sborník prací Pedagogického institutu Gottwaldov, 1964); Mojmír Otruba: Polemika Karla Čapka s romantikou (Česká literatura 1965, o Životě a díle skladatele Foltýna); Vladimír Blažek: Náhoda, člověk, katastrofa - Konfrontace Karla Čapka s epochou vědeckotechnické revoluce (sborník Cesty k dnešku 2, 1966); Jiří Opelík: Obyčejný život čili Deukalion (sborník Struktura a smysl literárního díla, 1966); Eva Strohsová: Román pro služby a Čapkovo směřování k epičnosti (sborník Struktura a smysl literárního díla, 1966); Jana Nováková: Dialog v hrách Karla Čapka (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 2, 1966); Oleg Malevič: Kompozice a chronologie vzniku knihy Karla Čapka Boží muka (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 2, 1966), Úloha literární tradice v knize Karla Čapka Boží muka (Česká literatura 1967); Vladimír Forst: Spor F. X. Šaldy a Karla Čapka (AUC, Philologica 1-3, 1967); Helena Korecká: Karel Čapek - umělec a publicista (sborník Václavkova Olomouc 1966, 1967); S. V. Nikolskij: Román oscilujících žánrových forem (Impuls 1967, o Válce s Mloky); Milan Pávek: Sen života a život ve snu (Česká literatura 1967, o Životě a díle skladatele Foltýna); Helena Korecká: Postavení a význam sloupku v kontextu Čapkovy tvorby (Česká literatura 1968), Hledání spojenců (Impuls 1968); Jana Sýkorová: Postava ženy v Čapkových dramatech (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 4, 1969); Květa Benešová: Karel Čapek - spisovatel pro mládež (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 4, 1969), Moderní pohádkáři 30. let ve srovnání s Karlem Čapkem (Miscellanea, Krkonoše-Podkrkonoší 1969); Václav Černý: Dialog F. X. Šalda - Karel Čapek (Sborník pětadvaceti, 1969); Václav Königsmark: Významotvorné možnosti fabulované prózy (Česká literatura 1970, o Trapných povídkách); František Valouch: Čapkův hrdina soucitu (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 5, 1970); Oleg Malevič: Vývoj stylu raných próz Karla Čapka (Česká literatura 1971); Miloš Pohorský: Noetické romány Karla Čapka, Torzo románu aneb torzo jako román (Portréty a problémy, 1974); Josef Polák: Karel Čapek na univerzitě (AUC Praha 1974), O charakter Čapkových „pohádek“, Nůše pohádek Karla Čapka (Zlatý máj 1976); Jana Hoffmannová-Jiříčková: Metajazyk a metařeč a jejich charakter v díle Karla Čapka (Slovo a slovesnost 1979); Josef Polák: Jednota, diferenciacie a kompozice díla bratří Čapků (Literární měsíčník 1980); Radko Pytlík: Literatura proti fašismu - Thomas Mann a Karel Čapek (Česká literatura v evropském kontextu, 1982); František Všecký: Čapkův noetický román (AUP Olomouc, Český jazyk a literatura 4, 1984); Alena Hájková: Válka s Mloky (Nejen o humoru 1984); Jiří Holý: Funkce jmen a postav v díle Karla Čapka a Vladislava Vančury (Česká literatura 1984); Dobrava Moldanová: Mladý Karel Čapek a Fráňa Šrámek (Česká literatura 1986); Oleg Malevič: F. X. Šalda a Karel Čapek (Česká literatura 1987, Literární měsíčník 1988); Jaroslav Tax: Román První parta ve vývoji Karla Čapka (Přednášky z 29. běhu Letní školy slovanských studií 1985, 1987); Pavel Janoušek: Mezi problémovým dramatem a groteskou (Česká literatura 1989, o dramatech z 20. let); Luboš Hlaváček: Myslící oko Karla Čapka (Estetika 1990, o vztahu k výtvarnému umění); Marie Těšitelová: Karel Čapek a jazyk (Slovo a slovesnost 1990).