

# Mirna Šolić

**Slovo a obraz:**

**Karel Čapek**

**a žánr cestopisu**

[ ]

}itera  
}ibera

# Mirna Šolić

Slovo a obraz:  
Karel Čapek  
a žánr cestopisu

*itera*  
*ibera*

Vydavatelství Filozofické fakulty  
Univerzity Palackého v Olomouci

[ ]



evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Publikace vznikla v rámci projektu

*Podpora vytváření excelentních výzkumných týmů a intersektorální mobility na Univerzitě Palackého v Olomouci, reg. č. CZ.1.07/2.3.00/30.0004.*

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

Recenzovali: Dr. Andrew Lass

Prof. Thomas Ort, Ph.D.

Edice Litera Libera, sv. č. 3

Edici řídí doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

© Mirna Šolić, 2015

Translation © Monika Pltnerová, Blanka Hemelíková, 2015

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

1. vydání

ISBN 978-80-87895-24-5

[ ]

# Obsah

## Úvod • 9

### I. Hledání společníka • 35

*Italské listy: Kultura za hranicí bedekrů* • 36

*Anglické listy: Vizuální narace a selhání domestikace* • 46

*Výlet do Španěl: Vizuálně-textová perspektiva a snová země* • 52

*Obrázky z Holandska: Poetika zrcadlení* • 61

*Cesta na sever: Hledání identity v nadpřirozeném světě* • 65

### II. Cesty mezi přírodou a uměním • 75

*Pod maskou františkána* • 77

*Sémantická funkce barev* • 80

*Ilustrace a karikatury: když chybí umění* • 82

*Hledání „anglickosti“* • 85

*Skotsko jako objevování barev* • 89

*Výlet do Španěl: Vizuální ztvárnění pohybu* • 91

*Obrázky z Holandska: Odraz světa na vodní hladině* • 100

*Hledání „typičnosti“* • 102

*„Sedící umění“: Malba z lidské perspektivy* • 105

*Cesta na sever: Hojnost forem* • 107

*Zrcadlení (část 2): Nadpřirozený svět na vodní hladině* • 111

### III. Čapková próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní • 119

*Domov jako vzdálená vzpomínka* • 122

*Toulání bez cíle a bez domova: Ze života hmyzu* • 128

*Cesta k sebeobjevení* • 130

## Epilog • 147

*Bibliografie* • 163

*Jmenný rejstřík* • 173

*Věcný rejstřík* • 175

*Summary* • 181



[ ]



[ ]

---

# Úvod

---



# Úvod

---

**M**otiv cestování sloužil Karlu Čapkovi v celém průběhu jeho rozmanité tvorby jako stálý zdroj inspirace pro jeho všestranné intelektuální zájmy. Tímto námětem se zabýval nejen jako spisovatel, ale také jako novinář<sup>1</sup> a výtvarný umělec. Pohrával si s flexibilitou cestopisného žánru, s jeho „znepokojivě heterogenní povahou“, jež často překračuje hranice vyprávění, neboť „cestopis si volně vypůjčuje z memoárů, publicistiky, dopisů, průvodců, konfesijní literatury a, co je nejdůležitější, také z beletrie“ (Kowalewski 1992, s. 7). V úzkém smyslu slova „cestování“

---

**1** Počátky Čapkových cest se překrývají s prvními léty jeho působení v *Lidových novinách*, kde pracoval od roku 1921 do roku 1938. *Italské listy* Čapek napsal během své sedmitýdenní cesty po Itálii, která započala v dubnu 1923. Obsahují fejetony a články, jež Čapek posílal do *Lidových novin* v období mezi 20. 4. a 10. 6. 1923. Některé části rukopisu byly po jeho návratu publikovány v jiných novinách, zatímco některé vyšly pouze knižně. *Anglické listy* Čapek napsal během svého dvouměsíčního pobytu ve Spojeném království, kde, jako host PEN klubu, pobýval v Londýně. Spolu s autorovými ilustracemi vycházely v období od 16. 6. do 21. 8. 1924 v *Lidových novinách*. *Anglické listy* se objevily v roce 1924 v *Rozpravách Aventina*, a dokonce i v britských novinách *The Manchester Guardian*. Zlomky z *Výletu do Španěl* byly vydávány v *Rozpravách Aventina* v období od 10. 11. 1929 do 9. 3. 1930. Stejně jako *Výlet do Španěl* byly i *Obrázky z Holandska* napsány až po autorově návratu domů. Ilustrace vycházely otištěné v *Lidových novinách* v době mezi 26. 7. a 6. 9. 1931. Dva zlomky byly vydány v časopise *Přítomnost* v letech 1931 a 1932 (Halík 1960, s. 385–387).

se Čapkovy vysoce experimentální cestopisy zaměřují právě na tento pojem. Patří sem *Italské listy* (1923), *Anglické listy* (1924), *Výlet do Španěl* (1930), *Obrázky z Holandska* (1932), *Cesta na sever* (1936) a posmrtně vydané *Obrázky z domova* (1953) – sbírka obsahující cestovatelské skici nejen z jeho rodné země, ale i črty napsané během cest do zahraničí.

Přestože jsou cestopisy, jak již jejich samotné označení napovídá, jasným zdrojem děl s tématem cestování, prostupuje tento námět většinou žánrů, jež Čapek psal, a tudíž se stává heuristickým pro pochopení jeho díla. Motiv cestování se u něj objevuje ještě předtím, než vůbec napsal své cestopisy – ve sbírkách povídek *Boží muka* (1917), *Krakonošova zahrada* (1918), jejímž spoluautorem je jeho bratr Josef, a *Trapné povídky* (1921) – a stejně tak i potom, co jeho cestopisy začaly vycházet tiskem – v *Povídkách z jedné kapsy*, *Povídkách z druhé kapsy* (1929), v *Hordubalovi* (1933), *Povětroni* (1934), *Obyčejném životě* (1934) a ve *Válce s mloky* (1936). Cestování je důležitým prvkem i v divadelních hrách *Ze života hmyzu* (1921), *Věc Makropulos* (1922) a *Matka* (1938).

V českém kontextu bylo meziválečné období (1918–1938), v němž Čapek tvořil, nejen časem, kdy pokračovala stávající cestovatelská tradice, ale současně i chvílí, jak poznamenává sám Čapek, kdy byla vytvořena tradice nová (Čapek 1986, s. 195),<sup>2</sup> a to především díky tomu, že „přibývá osob, které se podívají dál do světa a mají k tomu příležitost“, a také díky „rozšířeným možnostem našeho života v samostatném státě“ (tamtéž, s. 157). V protikladu k předválečnému období poznamenala dobu mezi válkami

---

**2** Počínaje rokem 1929 vydává Čapek literární recenze, v nichž jako kritik oceňuje mezinárodní a české cestopisy své doby napsané pro vědecké a umělecké účely, např.: Dva české cestopisy. Prof. Dr. Karel Domin: Dvacet tisíc mil po souši a po moři. Kniha první: Cesty po Západní Indii. T. F. Šimon: Listy z cesty kolem světa. S reprodukcemi autorových kreseb. *Lidové noviny*, 11. 1. 1929; O moderním hrdinství. *Lidové noviny*, 19. 1. 1930; Český polárník. *Lidové noviny*, 25. 5. 1930; Z literatury cestopisné. *Lidové noviny*, 14. 12. 1932.

„paradoxní situace“ – éru velkých zeměpisných objevů nahradilo období průzkumných výprav, když „technické možnosti cestování se sice nesmírně rozšířily“,<sup>3</sup> „už téměř nebylo co objevovat“, „póly byly dobyty, ale polární oblasti zdaleka nebyly prozkoumány“ (Borovička 2010, s. 561). Posun od objevů k průzkumům vedl v českém kontextu k další diverzifikaci žánru cestopisu, a to jak z hlediska námětů, tak i z pohledu samotného žánru – od expedičních a vědeckých výprav až po dobrodružné cesty a fiktivní cestopisy. Čapek tuto tvorbu nadšeně sledoval, psal o fikčních i nefikčních cestopisech ve svých literárních recenzích a cenil si cestopisných narativů nejen pro jejich vzdělávací a vědeckou funkci, ale především pro jejich narativní vlastnosti: považoval je za literaturu, která má sama o sobě blízko k beletrii.

Pro Čapka představují deníky a knihy z výprav, jako např. ty od sira Johna Franklina nebo Roalda Amundseny, důkaz o touze lidské bytosti a její „strašlivé vůli jít za poznáním až na mez života“ (Čapek 1986, s. 196). Podobně jako Joseph Conrad uvažuje i Čapek o světě v těchto narativech z hlediska jeho uměleckých a poetických znaků. Narativy o cestování a průzkumech reprezentují „epos světa“ (Čapek 1986, s. 195); nelíčí pouze dobrodružství, ale nabízejí také příběh o hrdinství, solidaritě a kolektivní lidskosti, jinými slovy, ilustrují heroismus naší doby. Jak Čapek poznamenává, tato vyprávění o hrdinství a lidské touze zmapovat a překonat nejen fyzické, ale i metaforické hranice by měla být vyzdvížena z bagatelizovaného postavení zábavné četby pro volný čas a postavena na úroveň kanonické literatury. Conrad vypráví historku o tom, jak byl obviněn, že „plýtvá časem tím, že čte cestopisy, místo aby docházel na hodiny“ (Conrad 1926, s. 13), a jak zeměpis ve škole připomíná učitele tohoto předmětu – „bez-krevná věc s vyschlou kůží pokrývající odpudivou armaturu nezajímavých kostí“ (tamtéž, s. 12). Čapek zachází ještě dál a tvrdí, že

---

**3** Borovička zde odkazuje k rozvoji dopravy a její dostupnosti, zejména pokud se jedná o automobilovou dopravu.

tyto příběhy soudobého heroismu, které popisují některé z „nejkrásnějších dějů našich let“ (např. ten, když si Robert Peary kapesním nožem amputoval palce u nohou, aby mohl pokračovat k severnímu pólu), by se měly číst ve školách společně s klasickými historickými popisy, jakými jsou války Caesarovy a tažení Xenofontovo (Čapek 1986, s. 196). Tímto způsobem Čapek rozvrací hranice mezi tzv. nízkou a vysokou literaturou, hledá totiž estetickou funkci ve smyslu Mukařovského, který se staví proti jejímu tradičnímu pojetí jakožto rysu vysoké literatury objevujícímu se napříč žánry a různými druhy narativů.

Čapkův zájem o cestopisnou literaturu a o experimenty s touto tematikou do určité míry vychází z popularity tohoto žánru v meziválečném období – zejména potom estetiku poetismu. Cestování – „zdroj smyslného potěšení a blaha“ (Levinger 1999, s. 524) – se v oné době využívá, jelikož poetistům poskytuje příležitost proměnit jednoduché a všední radosti v exotické a neznámé.<sup>4</sup> Například film je novinkou a je silně ovlivněn dobrodružným a cestopisným žánrem. Jak poznamenal Karel Teige v roce 1922:

*Kino, jsouc podívanou lidu, žije tou poezií a literaturou, která je četbou lidu. Jules Verne, Karl May, Nick Carter, bufalobilky, Chaloupka strýce Toma, Hrdinný kapitán Korkorán, Cesta kolem světa [...], Londonovy romány ze sněžných plání, Upton Sinclair, Jensen, Mark Twain – zkrátka literatura lidová, dobrodružná, cestopisná, senzační –, takzvaná literatura kolportážní a obskurní. (Teige 1966, s. 77)*

---

<sup>4</sup> Přestože Levingerová nabízí zasvěcenou analýzu, popisuje cestování pouze v kontextu výtvarného umění v pracích, jako jsou např. obrazové básně Karla Teigeho *Pozdrav z cesty* (1923) či *Odjezd na Kytheru* (1923–1924), ale i *Ná vlnách TSF* (1925) Jaroslava Seiferta. Podobně jako ostatní badatelé zkoumající cestování v díle poetistů však opomíjí prózu a drama.

Teigeho slova naznačují, že vzájemná přitažlivost mezi Čapkem a poetismem spočívala ve snahách poetistů zpochybnit hranice mezi vysokým a nízkým, redefinovat význam populární literatury pro estetizaci každodenního života a, jak dokládají jeho vlastní příklady, souvisela s různými formami cestopisů. Čapek nicméně pátral po myšlence cestování za hranicemi dobrodružné literatury: hledal novou vizi literatury, kulturních tradic a umění.

Přestože Čapek nikdy nebyl pokládán za avantgardního autora (ačkoliv byl poetisty uznáván pro překlad *Pásma*)<sup>5</sup> a později byl kritizován za údajné konzervativní názory na umění a sociální otázky,<sup>6</sup> jeho zpracování námětu cestování koresponduje s jistými rysy avantgardy, zejména s poetikou poetismu.<sup>7</sup> Podobnost mezi Čapkem a skupinou poetistů tkví např. v tom, jak Čapek zachází s jazykem – zejména se jedná o užívání mluvnických prvků a o změny v tradičních komunikačních vzorcích mezi cestovatelem a jeho adresáty, kteří jsou, místo aby reprezentovali pasivní příjemce informací o navštívené zemi, přímo vyzváni, aby se podíleli na procesu psaní o cestování. V tomto ohledu Čapkovo zpracování tématu

---

**5** Například ve významné monografii věnované poetismu *Poetismus*, která mj. obsahuje i hlavní manifesty a básnická díla tohoto období, se Čapkovo jméno objevilo pouze u roku 1920. Je uveden jako překladatel a editor antologie francouzské poezie *Francouzská poezie nové doby* (1920), která je ceněna pro svůj vliv na formování české meziválečné avantgardy; oproti tomu celé jeho dílo, v němž se rysy avantgardy prolínají s poetikou poetismu, je zcela vynecháno (Chvatík a Pešat 1968).

**6** Ve své monografii z roku 1963 věnované Karlu Čapkovi zavrhuje Josef Branžovský cestopisné dílo jako ideologicky pochybné a problematické, neboť Čapka představuje jako „buržoazního ideologa“, jenž postrádá socialistické hodnoty (Branžovský 1963, s. 180). Marxistický kritik Bedřich Václavek popisuje Čapkův literární výstup jako konzervativní a postrádající talent pro rozvíjení prózy i dramatu, což je, podle Václavka, také důkazem Čapkovy malé buržoazní mentality a konzervativního individualismu (Václavek 1928, s. 41).

**7** Jiří Opelík ve své studii *Obyčejný život čili Deukalion* (1966) pojednává o podobnostech mezi Čapkovou estetikou beletrie, jeho beletristickým dílem a poetikou poetismu, a to zejména v upřednostňování nízkých žánrů a populární kultury.

cestování a jeho narativní experimenty s cestopisným žánrem připomínají jak určité styly v poetické próze, jako například „silnou aktivizaci vypravěče“ (Doležel 1960b, s. 151), která kontrastuje s „převážně ‚tichým‘, skrytým, abstraktním, ‚vševědoucím‘ vypravěčem z díla ‚jako ze života‘“ (Hodrová 1985, s. 512), tak i jeho „schopnost získat poezii z každodenního mluveného jazyka“ (Doležel 2008, s. 97). Srovnání pokračuje přenesením toho, co je tradičně považováno za nízký žánr, do cestopisu<sup>8</sup> a následně hrou s tradičními konvencemi cestopisného žánru. Zvláště důležitý byl koncept *simultanité*, který byl přímo transponován z Apollinaira a z francouzské poezie obecně, ovšem nikoliv jako souběžnost různých kultur, časů a míst, jako je tomu u Apollinairova *Pásma*, ale také na jiných rovinách, např. diskurzivních, jakožto souběžná existence textuální a vizuální narace. Čapek koneckonců, podobně jako mnoho poetistů a jiných experimentálních umělců tohoto období, používal ilustrace (jako příklad explicitního vizuálního materiálu) spíše jakožto nezávislé vizuální znaky v dynamické výměně s narativem nežli jako dekorativní doplnění textu. V této době se objevilo mnoho mezižánrových a textuálně-vizuálních forem, jejichž příkladem může být obrazová poezie, typografie nebo koláže; cestování se svým důrazem na vizuální komunikaci bylo jedním z motivů, které se nejlépe přizpůsobily přechodům mezi různými žánry a druhy umění.

Jak píše Timothy Benson, v dílech, jako jsou obrazové básně Karla Teigehe, např. *Pozdrav z Cesty* (1923) a *Odjezd na Kytheru* (1924), nebo koláž Jindřicha Štýrského *White Star Line* (1923), „slovo a obraz se vzájemně doplňují, aby evokovaly téma cestování“ (Benson 2002, s. 62). Tato díla také zdůrazňují komunikační strukturu žánru cestopisu – vztah mezi cestovatelem a adre-

---

**8** Jak již ukázali mnozí autoři (Mocná 1994; Papoušek 1994; Swirski 2005), próza Karla Čapka byla vybudována na komplexní interakci mezi neliterárními, nízkými a vysokými žánry. Jedná se o propojení, na něž sám Čapek opakovaně odkazuje ve sbírce *Marsyas, čili na okraj literatury*.

sátem. Tento vztah pak přehodnocuje tradiční časoprostorovou strukturu, podobně jako v poetistické próze. Například v Teigeho *Pozdravu z cesty* byly skutečná obálka a pohlednice adresovány jeho kolegovi, básníku Jaroslavu Seifertovi; fotografie pobřežního města a dalekohledu, stejně jako neobratné ztvárnění vlajky vytvářejí kompozici evokující přemístění napříč časem a prostorem. Juxtaponované mapy a fotografie jsou ztělesněním námětu cestování a dobrodružství jak v *Souvenir* (1924) a *Pantomimě* (1924) Jindřicha Štýrského, tak i v díle Jiřího Jelínka a v nyní již ztracených kolážích herce a pozdější vůdčí osobnosti Osvobozeného divadla Jiřího Voskovce (Benson 2002, s. 62).

Námět cestování se tudíž v literatuře a umění stal experimentem a nástrojem pro zkoumání žánrových a uměleckých hranic cestopisné literatury. Ačkoliv netvrdím, že Čapek byl avantgardním spisovatelem, a ani moje pojednání o jeho práci není statí o české historické avantgardě, zcela jistě začlenil prvky avantgardní poetiky do svých cestopisů. Tyto podobnosti – jako např. již výše zmíněný zájem o okrajové žánry literatury, jak je patrné ve sbírce *Marsyas, čili na okraji literatury* (1931), či myšlenka, že umění by mělo být přístupné všem a všude – vyjadřované v celém Čapkově díle – odhalil Jiří Opelík v *Obyčejném životě čili Deukalionu* (1966) a považuje je za společné estetické zájmy Čapka a poetistů (Opelík 1966, s. 152–154). Jak zdůrazňuje, Čapkův postoj k poetismu je komplexní, založený spíše na polemikách a dialogu, na přijetí určitých poetistických požadavků a odmítnutí jiných, nežli na prosté nápodobě poetistické estetiky. Jeho vlastními slovy: „Čapkův vztah k avantgardě je obdobně *směsí přitakání a odmítnutí*, a někdy, řekl bych, věci *soutěže s avantgardou*.“ (Opelík 1966, s. 154) V kontextu cestopisné literatury lze takovýto komplexní vztah nalézt v okamžiku, kdy Čapek adaptuje určité textové a výtvarné experimenty a zaměří se na estetické zkoumání žánru samotného, a to bez ohledu na exotickou složku, jež byla poetisty obecně upřednostňována. Namísto do exotických míst, kde nikdy nebyl, transponoval toto téma do konkré-

ního evropského kontextu – svého vlastního kontinentu, který procestoval s myšlenkou na nalezení společné identity. Aby to mohl učinit, musel propojit novinářskou a literární praxi. K tomu Čapkovi pomohl jeho zájem o estetické aspekty každodenního života, zejména jejich fotogeničnost. Odcizil cestopisnou literaturu tím, že zdůraznil prvky z české tradice cestopisného psaní, spoléhal na ně a podrobil je meziválečným meziliterárním a meziuměleckým experimentům.

Ačkoliv se dílu Karla Čapka věnuje mnoho vědců,<sup>9</sup> místo, které zaujímají jeho cestopisy (zejména přenos kosmopolitní poetiky s tímto námětem) v rámci autorova díla a estetiky meziválečného období, není dostatečně prozkoumáno. Rozpoznání významu cestopisného psaní pro Čapkovo dílo je obzvláště důležité, neboť tvořil v době, pro niž bylo charakteristické, že cestopisná literatura, stejně jako téma cestování, získávala významné postavení v rámci žánrových preferencí mnoha evropských i amerických spisovatelů. Bylo to období, během něhož, podobně jako Čapek, „mnoho nejznámějších příkladů žánru napsali autoři, kteří jsou stejně nebo více známí pro svoji beletrii či poezii“ (Carr 2002, s. 75), a kdy psaní samotné bylo častokrát inspirováno cestováním. Čapek, stejně jako mnoho jiných spisovatelů, využíval příležitosti k cestování, aby mohl tvořit. Experimentoval s žánrem a psal vysoce lyrizované mezižánrové a intermediální narativy, nikoliv pouze povinné popisy událostí či deníky z cest pro soukromé účely.

Agnieszka Janiec-Nyitraiová ve své monografii *Svět mezi řádky: Kapitoly o cestopisech Karla Čapka* (2011) používá jako hlavní nástroj pro analýzu jeho cestopisného díla převážně archetypální kritiku, což je v protikladu s touto monografií, v níž jsou Čapkovy cestopisy zkoumány v rámci narativního, interme-

---

<sup>9</sup> Je zajímavé, že poslední z těchto monografií není česká, ale jedná se o dílo Thomase Orta *Art and Life in Modernist Prague: Karel Čapek and His Generation 1911–1938* (2013).



diálního a intertextuálního kontextu a téma cestování je využito s cílem ukázat Čapkovy snahy přizpůsobit mezinárodní poetiku tohoto žánru českému kontextu. Přestože Janiec-Nyitraiová zmiňuje cestopisy v souvislosti s Čapkovou žurnalistickou prací i beletrií (Janiec-Nyitrai 2011, s. 89–104), nezabývá se jimi jako mezižánrovými útvary, jež závisejí na Čapkově vlastní estetické teorii žánrů, ve které Čapek, v duchu poválečných experimentů, rozvrací rozdíly mezi tím, co je tradičně považováno za vysokou a nízkou literaturu, čímž mění postavení cestopisné literatury.

V anglicky psaných bádáních pokračuje zájem o Čapka i nyní, přestože ústředním tématem nejsou jeho cestopisy. Thomas Ort ve své nedávné monografii *Art and Life in Modernist Prague: Karel Čapek and His Generation 1911–1938* (2013) cestopisné dílo vůbec nezmiňuje, pouze velmi sporadicky odkazuje k Čapkovým cestám, k čemuž využívá sekundární zdroje. Když např. píše o odkazech na fašismus v románu *Krakatit* (1922, vydáno 1924), čerpá Čapkovu přímou zkušenost s fašismem z biografie Miroslava Halíka (Ort 2013, s. 150), aniž by se spoléhal na Čapkovy poznámky v *Italských listech*, které byly vydány pouhý rok před Halíkovou biografií. Nicméně s výjimkou převážně negativních hodnocení,<sup>10</sup> jež odsuzovala „jednoduchost“, kterou tolik oceňoval zahraniční tisk a osobní zprávy lidí, kteří se zúčastnili jeho cest,<sup>11</sup> je bádání o Čapkových cestopisech roztroušeno v mnoha monografiích, jež se zaměřují na téměř vše kromě Čapkovy literární tvorby. Navzdory tomu, že Čapkovy cestopisy získaly velkou pozornost, je jim přiřkládán až druhořadý význam ve srovnání s jeho prací jakožto romanopisce a dramatika,<sup>12</sup> čas-

---

**10** Viz Václavek 1928.

**11** Viz např. Vočadlo 1975. Mnoho zmínek o cestování obsahují rovněž dopisy, které Čapek psal své budoucí ženě Olze Scheinflugové a které vyšly v souboru *Listy Olze: 1920–1938* (Čapek 1971b).

**12** Cestopisy nejsou zmíněny ani v díle Nikolského *Nad stranicami antiutopij K. Čapeka i M. Bulgakova: poetika skrytch motivov* (2009) a *Fantastika a satira*

tečně se tak děje proto, že mezinárodní věhlas mu přinesly právě jeho hry a romány. Dalším klíčovým problémem je estetické chápání cestopisů. Mnoho autorů monografií je umisťuje do oblasti Čapkovy novinářské tvorby a naprosto je odděluje od jeho literárního díla. Na druhou stranu, přestože byly odhaleny literární prvky v Čapkových novinových sloupcích, jejich vztah k jeho beletristické tvorbě dosud nebyl dostatečně prostudován.<sup>13</sup>

---

v *díle Karla Čapka* (1978). Obě práce jsou považovány za významné příspěvky v bádání o Čapkovi. Novější mezinárodní výzkum také pokračuje s úvahami o jeho beletrii, ale ignoruje cestopisy. Viz např. Ohme 2002 a Uhle 2006.

**13** Čapkovy cestopisy uvádí již roku 1936 Václav Černý v přehledu autorova díla jakožto spisovatelův pokus vyličit „pluralitu“ a „polymorfii světa“ (Černý 1936, s. 22). V některých jiných významných monografiích, např. *Karel Čapek* (1962) Williama Harkinse, jsou cestopisy zmíněny pouze s odkazem na význam fyzické cesty jakožto „dalšího zdroje Čapkova potěšení“ (Harkins 1962, s. 15). Alexander Matuška ve své studii z roku 1963 upozorňuje na spojitost mezi Čapkovou novinářskou a literární tvorbou, která se projevuje v umění fejetonu. Matuška je nepropojuje pomocí stylistických prostředků, namísto toho se zaměřuje na jejich vlivy a na polemické a sociální aspekty (Matuška 1963, s. 164). František Buriánek (1984) s cestopisy pracuje, poskytuje krátké shrnutí jejich rysů a charakterizuje je jako kombinaci reportáže a lyrického žánru, také hodnotí ilustrace jakožto zásadní estetické prvky, zejména v *Cestě na sever*, kde obsahují „více estetických kvalit než jeho vyprávění, které jen mechanicky zaznamenává střídající se panoráma hor, lesů, jezer, kostelů, statků, balvanů. O lidech a národech tohoto evropského severu se už čtenář dozví poměrně málo“ (Buriánek 1984, s. 153). Bohuslava Bradbrooková (1998) rovněž uplatňuje popisný přístup: umisťuje Čapkovu cestopisné dílo do kontextu jeho novinářské tvorby, v níž hledal „pravdu, toleranci a důvěru [ , jež] dominují jeho psaní“ (Bradbrook 1998, s. 205). Čapkův německý životopisec Eckhard Thiele (1988) cestopisy zmiňuje pouze jako část spisovatelových činností v kontextu jeho osobní biografie. Ivan Klíma (1962) o cestopisech pojednává jenom ve vztahu s Čapkovou korespondencí s Olgou Scheinpflugovou, jejíž styl Klíma přirovnává ke křehkosti a melancholii Franze Kafky (Klíma 1962, s. 108–116). Ačkoliv i ve své další monografii o Karlu Čapkovi (1988) sleduje František Buriánek podobné znaky jako ostatní životopisci, všímá si vzrůstajícího významu explicitních vizuálních prvků, které byly představeny v *Anglických listech* v podobě ilustrací, kde „se zvýšil autorův smysl pro názornost, větší nároky klade na zrak“ (Buriánek 1988, s. 185). Buriánkova sbírka esejů *Čapkovské variace* (1984) přezkoumává

Nicméně některé dílčí studie zdůrazňují experimentální rysy Čapkových cestopisů i jeho další tvorby. Ačkoliv Čapkův zájem o vizuální umění a jeho praktické zkušenosti s fotografováním a filmem jsou dobře zdokumentovány,<sup>14</sup> komplexní analýza vizuálních aspektů Čapkovy narace nebyla dosud napsána. Jan Mukařovský tyto experimenty analyzuje v rámci kontextu „významové dvojitosti“, což je termín, jenž bude v této knize hojně používán a který je obecnou charakteristikou Čapkovy tvorby. V tomto případě je zřejmá koexistence stejně důležitých textových i vizuálních znaků (obou vytvořených samotným autorem) příkladem zdvojování (Mukařovský 1948b, s. 382), které je v celém Čapkově díle užito pro vyjádření toho, jak jsou různé syntaktické prvky a sémantická pole spojeny, aby vytvořily atmosféru snu a zázraku (tamtéž). Jak sám Mukařovský říká, jedná se tedy o:

*Vzájemný poměr mezi znakem jazykovým a znakem obrazovým, textem a ilustracemi, pokud je nacházíme v díle Čapkově z ruky autora samého. Nejběžnější poměr mezi textem a obrazem je, jak známo, ten, že obraz je podřízen textu; vyskytá se ovšem i poměr obrácený, text jakožto doprovod obrazu. Čapek nevolí ani jednu z těchto možností, jeho obraz se s textem vzájemně proniká. (Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska, Cesta na sever). (Mukařovský 1948b, s. 382–383)*

---

spisovatelovu osobnost, stručně zmiňuje jeho *Výlet do Španěl* jakožto objev heroismu (Buriánek 1984, s. 75) a poukazuje na autorův názor na nacismus v *Cestě na sever* (Buriánek 1984, s. 77). Navíc ani sborník odborných článků z kolokvia *On Karel Čapek: A Michigan Slavic Colloquium* (1992), který se soustřeďuje na stylistické a narativní aspekty Čapkovy tvorby, nepojednává o cestopisech, ty zde úplně chybějí.

**14** Například František Laudát poznamenává, že Čapkovu „citlivé vnímání jeho okolí, tolik typické pro jeho knihy, nalezlo odraz i v jeho koničku – fotografii“ (Laudát 2000, s. 6).

Jasně zde také odkazuje ke skutečnosti, že Čapek byl jedním z mála autorů, kteří ilustrovali své vlastní dílo. Danuše Kšicová pokračuje stejným způsobem a rozvíjí intermediální a vizuální aspekty Čapkova díla, popisuje jeho lásku k výtvarnému umění, jeho zájem o estetické aspekty vlastních cest a jeho filozofické úvahy o přírodě. Například v londýnském Přírodopisném muzeu Čapek uvažuje nad „krystalickým pojetím vývoje umění, architektury a civilizace od starého Egypta až po soudobý Londýn“ (Kšicová 1989–1990, s. 10). To je, dle Kšicové, výsledkem Čapkovy „kubistické výchovy“, která ukazuje porozumění tomuto uměleckému hnutí srovnatelné s tím, jaké měl ruský futuristický básník Velemir Chlebnikov (Kšicová 1989–1990, s. 10). Zdeněk Kožmín navíc hovoří o stylistické „intenzifikaci“ pramenící z Čapkových sémantických a morfologických experimentů s používáním barev v cestopisech (Kožmín 1988, s. 305–324). Adolf Hoffmeister spatřuje polymorfní charakter Čapkových cestopisů v expanzi a rozvoji vizuálních znaků, které začínají v *Anglických listech*, pokračují ve *Výletu do Španěl* a končí v *Cestě na sever*, kde cestovatel „objevuje vzrušené tvarosloví Munchovo“ (Hoffmeister 1988, s. 150). Bohuslav Hoffman nalézá „intersémiotický princip“ cestopisů, polyfonii žánrů a různé druhy umění již v jejich názvech Čapkových cestopisných děl. Tituly podle něj odkazují jak k textovému, tak i k vizuálnímu charakteru narativů (Hoffman 1989, s. 203).

Budu-li brát v úvahu takovéto sémantické podněty, soustředí se moje zkoumání Čapkových cestopisů na dva narativní způsoby, které Čapek používal, aby experimentoval s žánrem a s tématem cestování. První a druhá kapitola se zaměří na narativní analýzu cestopisů samých, a to ze dvou různých, ačkoliv provázaných a vzájemně na sobě závislých hledisek. Zatímco první kapitola bude hovořit o postavení vypravěče v cestopisech jakožto hlavním agentu prožívání a zprostředkování cestovatelské zkušenosti a o jeho roli v konstruování cestopisného žánru, druhá kapitola se bude zabývat intermediální strukturou ces-

topisů, tedy dynamickým vztahem mezi textovým a vizuálním znakem v jeho odlišných podobách: vizuálními formami jazyka a užitím explicitních vizuálních prvků (např. ilustrací) při tvorbě narativní cestovatelské zkušenosti.

V první kapitole bude výchozí bod pro analýzu narativních změn ukazovat experimenty se strukturou cestopisu. Ve srovnání s úkolem cestovatele 19. století „zapsat, co jsem viděl“ (Miňovská-Pickettová 1998, s. 372), demonstuje Čapkův přístup, že cestovatel 20. století podstupuje cestu proto, aby ostatní zpravil nejen o své cestě, ale také o tom, jakým způsobem své zážitky strukturuje do příběhu. Činil tak pomocí *skazu*, narativního způsobu, který je obecně velice široce definován jako vyprávění v první osobě napodobující mluvenou řeč. Sám Čapek naznačil význam *skazu*, když popisoval orální charakter vyprávění jakožto základní rys jak vysoké literatury, tak folklorních žánrů. Tímto způsobem opět rozostřil hranice mezi tradičním estetickým dělením na nízké a vysoké žánry, přičemž nízký žánr doplnil do vysoce uměleckého narativu. Ukázalo se, že *skaz* je užitečným nástrojem pro vytváření a zpochybňování tradičních hranic cestopisné literatury, a to právě díky své ambigní a dynamické povaze: jako zvláštní forma monologu poskytuje vypravěči možnost vytvářet fikční světy a současně mu dovoluje i komunikaci s recipientem – s publikem doma.

Společně s jeho mluvním charakterem je diskuze o *skazu* zásadní pro uvažování o Čapkově cestopisném díle, neboť klíčovým kulturním prvkem *skazu* je narativní subverze estetických a ideologických očekávání, která může recipient ohledně narativu mít. Pro Lenu Szilárdovou je *skaz* „narativní formou, která stojí v opozici a přehodnocuje mainstreamovou kulturu“, je typický pro období „literárního rozmachu“: *skaz* je jevem „vysoce rozvinuté psané kultury“, kdy „se zeměpisné a společenské obzory rozšiřují“ a kdy *skaz* „reprezentuje neliterární formu za přítomnosti rozvinuté kultury“ (Szilárd 1985, s. 183). Přestože zde Szilárdová odkazuje k internacionalizaci české kultury během meziválečného ob-

dobí (Szilárd 1985, s. 183), v rámci kontextu cestopisného psaní se „rozmach“ jednoduše promítá do fenoménu hybridních cestopisných žánrů,<sup>15</sup> které se objevily během 20. let, tedy v době, kdy Čapek začal tvořit své cestopisné dílo. Hybridizace přijímá cestovatelovy performativní akty a osvobozuje je z tradičních hranic cestopisného žánru. Na rozdíl od autoritativního vypravěčského hlasu turistických průvodců zde vypravěč svému publiku nabízí nejen možnost svobodně interpretovat jeho cestovatelskou zkušenost, čímž svým způsobem dává hlas svým společníkům, ale také využívá své vlastní právo zkonstruovat a vylíčit svou cestu tak volně, jak chce.

Pro účely této monografie je důležité užití pojmu *skaz*, je totiž schopen čerpat z různých mezižánrových a intermediálních zdrojů, přičemž nejvýznamnějším z nich je poezie. A právě to je ten bod, kde na mnoha místech v Čapkových cestopisech označení druhé osoby připomíná vzájemnou výměnu v komunikační struktuře „já“ a „ty“ převzatou z Apollinairovy poezie. Odkazují se zde k transpozici apollinairovského intimního vztahu mezi lyrickým „já“ a sémanticky mnohoznačným „ty“ do vztahu mezi cestovatelem a jeho společníkem v cestopisu.<sup>16</sup> V cestopisech se souběžnost neprojevuje pouze prostřednictvím přímého oslovení

---

**15** To se týká zejména lyrických cestopisů a obrazově-textových ztvárnění cestování, jako např. práce Karla Teigehe a Jindřicha Štýrského. Vladimír Macura se meziválečným lyrickým cestopisem zabývá ve své studii (Macura 1987).

**16** Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog* (1940) tvrdí, že „monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, která dochází přechodného a vždy obnovovaného vyrovnání v každé promluvě, ať formálně monologické či dialogické“ (Mukařovský 1948a, s. 129). Přestože Mukařovský neodkazuje přímo ke *skazu*, jeho pojednání o dialogu a monologu může přispět k pochopení tohoto pojmu. Ve své studii o Čapkovi *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog* (1939) Mukařovský popisuje Čapkovu prózu jako dialogickou, čtenář je „němým účastníkem hovoru, jemuž se dává stále najevo, že záleží na tom, jak on o věci soudí; k němu se obrací drobná humoristická zkresení skutečnosti, s jeho citovou účastí počítají lyrické

fyzicky vzdáleného společníka, ale také díky souběžné existenci deiktické dichotomie mezi „tady“ a „tam“, cizím místem a domovem, minulým a přítomným okamžikem. Takto *skaz* zdůrazňuje vypravěčovo estetické chápání každodennosti a jeho estetické pojetí *přítomnosti*, jež byla důležitým prvkem i v Apollinairové poetice. Konečně souběžnost zde spojuje vizuální a textové prvky jako „strukturně funkční spojení mezi verbálním a ilustrovaným obrazem“ (Čolakova 1999, s. 34), což je zásadní pro analýzu intermediálního rozšíření *skazové* narace. Bude ukázáno, jak poetické experimentování se *skazem* Čapkovi umožnilo rozšířit jeho poetické rysy, a dokonce i zpochybnit žánrové hranice cestopisu. Vše se událo postupně, od představení estetiky *skazu* v *Italských listech*, přes vizuální rozšíření jeho stylistických a komunikativních rysů v *Anglických listech*, filmového dynamismu ve *Výletu do Španěl*, včetně dalších vizuálních experimentů v *Obrázcích z Holandska*, až po jeho zpochybnění v *Cestě na sever*.

Výskyt *skazu* v Čapkových cestopisech souvisí s jeho novinářskou praxí i s jeho chápáním estetiky novin. Čapek zpochybňuje standardizované aspekty novinářského psaní, převrací vztah mezi zprávami a jejich obvyklým vyjadřováním, používá žurnalistické žánry a jazyk jako pozadí pro předefinování hodnoty zpráv. Jedním z výsledků, kterého Čapek dosáhl, bylo deautomatizované hledisko na svět a na to, jak je tento zachycen v cestopisech. Vzhledem k tomu, že pro Čapka je každodenní život pohádkový a výjimečný, poskytují novinové texty, a potažmo i cestopisy, informace právě o této výjimečnosti. To může být ilustrováno na příkladu srovnání Čapka a obrazu Holandska, který podává jeho kolega a spisovatel Eduard Bass ve svém *Holandském deníčku* (1930). Oba spisovatelé se pokoušejí zachytit každodenní život v Holandsku, avšak volí si k tomu odlišný způsob. Nicméně na rozdíl od Basse se estetizace popisů pomocí interpolace prvků vi-

---

pasáže; zde lze tedy mluvit již o skutečném prolnutí prózy“ (Mukařovský 1948b, s. 371).

zuálního umění (jako např. perspektiva, ilustrace, film) stává v Čapkově narativu dominantní. Jak bude ukázáno později, amsterdamské grachty a kanály jsou pro Čapka estetickým rozšířením objektů, které vidí, a souběžnou existencí přítomnosti a minulosti. Pro Basse jsou kanály pouze architektonickou součástí „tradice města, sevřeného k obraně“ (Bass 1930, s. 19). Dialog se čtenářem se stává konvenční částí zpravodajství.

Manipulace se *skazovým* vyprávěním se vztahuje k různým žánrovým formám, jež Čapek implikuje již v názvech svých cestopisů. „Listy“ v *Italských listech* a *Anglických listech* odkazují jak k „listu“ jakožto „stránce papíru“, tak k „dopisu“, čímž poukazuje na krátkost a stručnost narativu i na jeho intimní povahu. Tyto dopisy jsou posílány jednotlivcům, s nimiž jejich pisatel udržuje blízký a osobní kontakt, ačkoliv doufá, že toto důvěrné psaní bude jednoho dne publikováno. „Výlet“ znamená „vycházka, vyjížďka, často společná, pro osvěžení, s cílem vzdělávacím“ (Havránek et al. 1971, s. 269). Představuje příležitost podívat se beze spěchu na svět, je exkurzí, která tradičně odkrývá neobvyklé divy světa, zatímco zdůrazňuje cestovatelovo přání jít jinou cestou, jež je v kontextu zavedených cestovatelských konvencí „marginální“. „Obrázky“, slovo, které bylo často používáno v názvech cestopisů 19. století, odkazuje k „cestopisným obrázkům“. Jinak řečeno, slovo „obrázky“ neodkazuje pouze k formální krátkosti a sevřenosti cestopisu, v němž je hlavním narativním postojem sledování, ale také k uzavřenému rámci kompletní vizuální struktury a tématu díla.<sup>17</sup> Naproti tomu „cesta“ v názvu Čapkova posledního cestopisu *Cesta na sever* poukazuje na dlouhou, nedokončenou cestu, která se přibližuje epickému vyprávění.

---

17 Jak Alice Jedličková poznamenává: „Volba tohoto pojmenování signalizuje, že jde o jednotlivé nespojitě ‚záběry‘ z určité oblasti, deminutivum zdůrazňuje jejich ‚malý‘ rozměr a patrně i dosah jejich významu: totiž že je nelze chápat jako podstatné výpovědi o sledovaných skutečnostech, ale spíše jako záznam určitého komplexu dojmů převážně vizuálních, zachycení ‚povrchů‘ věcí.“ (Jedličková 1988, s. 163)



Takto vypravěč konstruuje cestovatelskou zkušenost, která by mu pomohla přisvojit si cizí zemi jakožto svou vlastní českou domovinu. Vytváří intimní atmosféru, jedná se svými posluchači jako se známými, jako s opravdu intimní skupinou lidí, jejichž názory a předsudky chápe a přijímá je jako své vlastní.<sup>18</sup> Současně je ale také zpochybňuje svým odcizeným pohledem na cestovatelskou zkušenost, stereotypními, předepsanými či již vylíčenými skutečnostmi o dané zemi. Navzdory vzdálenosti mezi maskovaným cestovatelem a jeho publikem (přičemž se jedná o českého cestovatele a české publikum) se zážitek z cizí země současně stává vyjádřením cestovatelova češství. V důsledku toho, na rozdíl od dřívějších tradičních cestopisů, v nichž bylo češství něčím podřadným ve srovnání s kulturami autorem navštívených zemí, vytváří Čapkův cestovatel obraz první republiky jako kulturně rovnoprávné a sdílející stejnou evropskou kulturní identitu jako západoevropské země, jež navštívil.

Kapitola dvě se zaměří na *Cesty mezi přírodou a uměním*, prozkoumá spojitost mezi vizuálními druhy umění a literaturou, která, jak uznává<sup>19</sup> mnoho teoretiků, leží v poetice poetismu.<sup>20</sup> Hlavní hypotéza cestopisů se opírá o rozdíl mezi *pitoreskností* a *malebností*, dvěma pojmy představenými v *Italských listech*. V Čapkově narativu je pitoresknost spojována s esteticky znehodnocenými jevy, něčím příliš barevným či kýčovitým, jde o způsob vidění ovlivněný četbou dříve napsaných popisů, který následuje osvědčené cesty, je řízen předepsanými koncepty krásy a oficiálně zakódovanými objekty kulturní identity, jako jsou např. památky,

---

**18** Lubomír Doležel o tomto pojednává na příkladu Čapkových povídek, které jsou, dle Doležela, příkladem vytvoření neformální komunity posluchačů (Doležel 1991, s. 106).

**19** Viz např. Levinger 1999.

**20** Jak Levingerová naznačuje, Teigeho pohled na dějiny spočívá v neustálém úspěchu vizuálních umění jakožto „triumfu vizuálna nad literárním obsahem“ a ve snahách poezie, která „dosáhla vítězství pohledu nad zvukem“ (Levinger 1999, s. 517).

jež pomáhají snadno rozpoznat navštívené místo. James Buzard popisuje pitoresknost na příkladu Coleridgovy teorie symbolu „jako podílející se na celku, který zastupuje“ (Buzard 1993, s. 10). Pokud by byly symboly přeloženy do poetiky cestopisu, poskytovaly by cestovatelům falešný dojem povědomosti místa, orientace v kultuře a konečně jejího přisvojení:

*Pokud návštěvníci mohou říci: „Ano, to je Itálie,“ nebo: „To je Paříž,“ či dokonce: „To je Evropa,“ – pokud si, jinými slovy, cení znaků těchto entit, které získali z knih, obrázků, rozhovorů a jiných prostředků kulturní průpravy, jež porovnávají se scénérií před sebou – mohou cítit, že dosáhli smysluplného kontaktu s tím, čím tato místa v podstatě byla; a pokud návštěvníci sepsali své zkušenosti, mohou ve svých textech ukázat případy takového kontaktu. (Buzard 1993, s. 10)*

Na druhou stranu se *malebnost* vztahuje spíše k procesu umělecké tvorby nežli k předem promyšlenému pojmu. Je spojnicí mezi vizuálními kvalitami italského prostoru a jejich obrazovým napodobením, jejichž neoddelitelné spojení se převede do Čapkovy úvahy o tom, co reprezentuje skutečné umělecké dědictví Itálie.

Rozdíl mezi *pitoreskností* a *malebností* nám pomáhá rozplést složitý vztah mezi zobrazováním „každodenního“ a „obyčejného“ v Čapkových cestopisech. Navzdory tomu, že se vypravěč objevuje jako neviditelný člen mas, je obyčejnost pouze maskou, již experiment se *skazovým* vyprávěním poskytuje. Vizuální analýza konceptu ukazuje, že Čapkův „obyčejný člověk“, časté téma Čapkova zkoumání, do velké míry nehledal ani neobdivoval minulost, kvůli čemuž nerozpoznal soudobá nebezpečí, jako např. počátky fašismu: „Čapek se zaujatě uchyluje k předčasným úsudkům, k bigotnosti a slepému fanatismu, které připomínají turistu-maloměšťáka, nikoliv kosmopolitního evropského literáta.“ (Thomas 1997, s. 126–127) To také ilustruje Čapkovo chápání pojmu „pro-

letářské umění“, v němž šlo spíše o estetické ztvárnění přítomného okamžiku nežli o literaturu psanou proletáři pro proletáře (Čapek 1971c, s. 123–132). Časté výlety do minulosti existují pouze jako zkoumání toho, jak je přítomný okamžik ztvárněn v uměleckém díle, či jinými slovy, v estetické souběžnosti minulosti a přítomnosti. Hledání „obyčejného“ založené na vizuálním ztvárnění „každodenního“ bylo únikem z patosu cestování a představením nového odcizujícího úhlu pohledu, jenž dovoľoval pochopit cestovateleovu vlastní kulturní identitu.

V Itálii se cestovatel při svých pokusech vyhnout se módním trasám předepsaným bedekry a nalézt svou vlastní vizi italské kultury snaží být neviditelný. V *Anglických listech* bylo hledání alternativních cest únikem do přírody a tradice, což, při srovnání s kosmopolitním, imperiálním a nepřátelským Londýnem, ze Skotska učinilo exotické lákadlo. V Holandsku cestovatel našel „obyčejné“ v dějinách výtvarného umění a objevil zkušenost exilu jakožto úniku z jejich limitů.<sup>21</sup> Ve Španělsku „obyčejné“ reprezentovalo spojení mezi všedním životem a uměním. Konečně Čapкова cesta do Skandinávie byla setkáním s tvůrčími silami přírody a selháním idey „obyčejného“. Jednalo se o příchod do světa, kde příroda přesahuje lidi a cokoliv, co mohou stvořit. Tváří v tvář přírodě se „obyčejné“ stává naprosto bezvýznamným.

Aby mohl ztvárnit svou vlastní představu „obyčejného“, propojuje Čapek různými způsoby vizuální a verbální prvky, čímž vytváří intermediální narativy,<sup>22</sup> v nichž cestovatelé vyjadřují své

---

**21** V Anglii a Holandsku je vypravěč vším, jen ne „obyčejným“, neboť obě země navštívil proto, aby se setkal se svými zahraničními kolegy.

**22** Ačkoliv intermedialita nyní získává pozornost badatelů, počátky současného intermediálního a sémiotického myšlení jsou spojeny s teoretickou praxí Pražského lingvistického kroužku, s jejímž představiteli se Čapek přátelil. Např. ve studii *Socha v symbolice Puškinově* (1937) Roman Jakobson izoloval obraz sochy v Puškinově díle a svou argumentaci vystavěl na vytvoření určitého poetického mýtu, a to nad souběžnou analýzou Puškinových literárních textů a básnickových vlastních poznámek a kreseb.

zkušenosti prostřednictvím postojů jednotlivých cizích kultur k vizuálnímu umění, a to jak k jejich tvorbě, tak k účelu. Zprvč využívá vizuální vlastnosti samotného jazyka, a to jeho gramatických kategorií, přednesu a barev, aby simuloval malířské kvality prožívané cizí kultury. Zatímco v předchozím pojednání o *skazu* bylo ukázáno, jak vypravěč hravě zpochybňuje své schopnosti pomocí slov znovu vytvořit kulturu, jíž je svědkem, posun k vizuálním vlastnostem jazyka mu umožnil rozšířit hranice a vytvořit vysoce fikční a logické cestopisné vyprávění. Zadruhé aplikuje ekfrázi, „verbální ztvárnění vizuální reprezentace“ (Heffernan 1993, s. 3), jinými slovy, explicitní literární ztvárnění vizuálního uměleckého díla, které jsme viděli na již zmíněném obraze Giotta, což je samo o sobě „poetickým a rétorickým nástrojem a literárním žánrem“ (Wagner 1996, s. 11). Ekfráze je přítomná především v *Italských listech*, kde ji Čapek používá, aby ukázal souběžnou koexistenci mezi přítomností a minulostí prostřednictvím vizuálních ztvárnění. A konečně uplatňuje vlastní karikatury a ilustrace (které původně představuje jako černobílé kresby, až později se objevují barevně), jež vytvořil během svých cest a vypiloval po ná-

---

Mimoto jsou Jakobsonovy poválečné lingvistické studie, které napsal ve Spojených státech, do jisté míry rovněž intermediální a ukazují na převahu vizuálních prvků v jazyce (Jakobson 1971) a rovněž na „shody mezi funkcemi gramatiky v poezii a relační geometrie v malbě“ (Jakobson 1985, s. 46). Také klíčové studie Jana Mukařovského, jako např. *Dialektické rozpory v moderním umění* (1935), *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), *Umění* (1940) a *Podstata výtvarných umění* (1944), mohou být čteny z hlediska intermediality. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* a *Umění* zdůrazňují, že vnitřní rozvoj literatury pramení jak z dynamické výměny mezi literárním kánonem a tradičně okrajovými formami, kterým se nedaří získat estetickou pozornost, tak i z interakce s jinými druhy umění. Jejich techniky jsou transponovány z jednoho uměleckého média do jiného a stávají se uměním; fotografie, film, a dokonce i zahrnutí totiž původně spadaly do mimoumělecké sféry. Film jako nová umělecká forma čerpal a později i získal nezávislost na ostatních formách umění, zejména na malbě, epické poezii a divadle. Jak se rozvíjel, začala jeho narativní struktura ovlivňovat slovesné umění (Mukařovský 1966, s. 22).

vratu domů.<sup>23</sup> Tímto způsobem vytváří tzv. „ikontext“, kombinaci obrazů a textu, čili „užití (pomocí odkazu či aluze, a to explicitním či implicitním způsobem) obrazu v textu nebo naopak“ (Wagner 1996, s. 11). Lze tvrdit, že ilustrace a karikatury nejsou pouhou dekorací, nýbrž jde o rozšíření vizuálních aspektů textu: jsou nezávislými sémantickými znaky, a tudíž odlišnou úrovní narativní reprezentace, souběžným spojením mezi vizuálním a textovým znakem. Zatímco uplatnění vizuálního jazyka a ekfráze vytváří manifest estetiky a druhů vizuálního umění, interpolace tradičních „nízkých – vysokých“ literárních žánrů<sup>24</sup> oslovuje širší publikum<sup>25</sup> a stává se vizuálním rozšířením užití *skazu*.

V Čapkově díle jsou ilustrace příkladem poetistické hry a hravosti, napodobováním dětské hry<sup>26</sup> a formou odcizení. Jak

---

**23** Čapek začlenil kresby i do svých příběhů a krátkých prozaických fragmentů, které byly poprvé otištěny v novinách.

**24** Zapojení vlastních ilustrací Čapkovi také umožňuje zesměšňovat a hrát si s různými koncepty cestopisu. Jak ukazuje Peter Wagner na příkladu anglického malíře, satirika a karikaturisty Williama Hogartha (1697–1794) a jeho grafických děl, ilustrace doprovázené textovým prvkem, jak může naznačovat povídka, rozvracejí a spoléhají na vysoké žánry, zatímco do textu vsouvají prvky nízkých žánrů. Hogarth zde odkazuje k ilustracím jakožto nedílné součásti *Gulliverových cest* (1726) Jonathana Swifta. Demonstruje, jak vizuální prvky přeměňují text na ikontext a zároveň zpochybňují tradiční chápání cestopisu v rámci literární teorie. S představením ikontextu se *Gulliverovy cesty* stávají více než cestopisným dílem; sémantické čtení ilustrací odhaluje sofistikované užití mnoha žánrů v rámci tohoto románu, který se tak stává parodií na cestopisy. Jinými slovy, ukazuje „cestopisnou literaturu jako hlavní žánr, jehož formy a styly jsou neustále napodobovány, imitovány, parodovány a konečně rozvraceny“ (Wagner 1996, s. 39).

**25** Ačkoliv obrazové i psané znaky ve svých médiích zaznamenávají představu a myšlenky, „působení obrazu je přísnější a zároveň všeobecnější“, protože oslovuje širší publikum, zatímco text jako „vizuálně neměnný jazyk“ (Kapr, citován in Tokár 1992, s. 31) může „vyjadřovat pojmy a abstrakce a podávat přesný smysl komplikovaných myšlenek“ (tamtéž, s. 31).

**26** Ilustrace jsou tradičně populárním prvkem fikčních i nefikčních knih pro děti – „zamýšlené nikoliv tak, aby stály samostatně jako nezávislá umělecká

Pavol Winczer poznamenává: „Mezi hrou a hravostí nacházíme významného společného jmenovatele: jejich výsledkem je oslabení referenční hodnoty diskurzu, tedy ‚vztahu ke skutečnosti‘, a inklinují k samoučelnosti.“ (Winczer 2000, s. 92) Ilustrace a karikatury byly atraktivní, protože postrádaly tradiční psychologické charakteristiky, které podkopávaly realistické hledisko tak, že prezentovaly zveličený a odcizený pohled představovaných objektů.<sup>27</sup> Například modernistický chorvatský básník Antun Gustav Matoš (1873–1914) poznamenává, že všechno může být chápáno jako karikatura, včetně lidské duše a samotného života. Paříž je tak „největší varoš [město – maďarsky], neboť je mezi městy největším komediantem. Největší karikaturisté Holbein, kolosální Španěl Goya, Cruickshank, Hogarth, Bunbury, C. Ver-net, Daumier a další zde měli své následovníky“ (Matoš 1973, s. 156). Čapek ve svých cestopisech explicitně i implicitně odkazuje k některým z těchto moderních umělců. Obzvláště vyjadřuje obdiv k modernosti Goyových námětů a stylu. Ještě před vydáním vlastní antologie francouzské poezie Čapek velice oceňoval nové umění ilustrace ve Francii, které bylo podobné talentu francouzštiny imitovat bohatost jazyka, tato schopnost podle něj sahala od vtípkování v kavárně přes rozhovor gentlemanů až po „apoštolskou přesvědčivost hlasatelů veselého evangelia z požehnané země pařížské“ (Čapek 1984, s. 31).

---

díla, ale aby přispívaly ke scénám a náladě, které posouvají příběh vpřed“ (Kümmerling-Meibauer 2006).

**27** Ernst Hans Gombrich ve 40. letech zdůrazňoval karikatury jako komické umění, které je, od dob Aristotelovy *Poetiky*, „hodnocené jako méněcenné“, protože „mu byl vytýkán nedostatek obsahu, bylo považováno za neslučitelné s ‚dobrymi způsoby‘ patřícími k důstojnosti umělce“; a navíc „protože obraz, který vypráví příběh, je pokládán za podřadnější než ten, který ztělesňuje ‚čistou vizi‘ pravého umělce“ (Gombrich 1940, s. 3). Karikatura začala být oceňována pro svou schopnost vzdálit a transformovat lidskou povahu do „zcela nové a směšné figury, která nicméně připomíná originál, a to výrazným a překvapivým způsobem“ (Gombrich 1940, s. 12).

Poslední, třetí kapitola *Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní* se bude zabývat prvky transponovanými z Čapkových cestopisů, o nichž bude pojednáno v první a ve druhé kapitole, do jeho beletrie. Lze tvrdit, že téma cestování nabízí alternativní hledisko na beletrii, jež překračuje hranice literárních žánrů. Beletrie bude analyzována na základě vztahu mezi cestami (destinacemi) a domovem, což je v cestopisech ústřední organizační koncept. Beletrie obrací sémantické užití strukturních elementů, jež se v cestopisech nacházejí. „Domov“ se v cestopisech jeví jako domestikace navštíveného místa, která je vytvořená prostřednictvím imitace ústní komunikace a intermedialní autentizace. Cestovatel-vypravěč v cestopisech fyzicky navštěvuje destinace, které jsou srovnatelné s domovem, a tudíž domestikované. V Čapkově beletrii tvoří blízkost mezi domovem a cizinou další způsob snižování vzdálenosti mezi vypravěčem a jeho čtenářem.

Toto pojednání o Čapkově beletrii se bude zabývat třemi rozdílnými typy cestování. První je „smyšlené cestování“ do exotických destinací, které bylo populární v poetismu. Myšlenka exotického se objevuje v Čapkových raných prozaických dílech *Krakonošova zahrada* (1918) a *Zářivé hlubiny* (1916). Exotické destinace jsou také motivem v *Matce* (1938), v níž se cizina stává místem smrti. Další skupinu zastupuje cestování jakožto putování s tuláky, s pobudy jako hlavními hrdiny, kteří postrádají myšlenku domova. Příkladem může být *Ze života hmyzu* (1921). Poslední skupina zahrnuje cesty sebeobjevení, v nichž ideu domova zpochybňují internalizované myšlenky o cestování. Jako nejodlišnější ze všech tří typů cestování se v Čapkově tvorbě několika způsoby vyskytují cesty sebeobjevení. Zaprvé k nim může dojít prostřednictvím kontaktu s jinými cestovateli jako v *Božích mukách* (1917). Zadruhé se může sebeobjevení přihodit jako výsledek protagonistových cest jako v některých příbězích z *Povídek z jedné kapsy* nebo z *Povídek z druhé kapsy* (1929), jako v *Hor-dubalovi* (1933) či *Obyčejném životě* (1934). A konečně k němu

může dospět díky návratu domů. Cesta sebeobjevení přímo souvisí s rozmanitými typy cestovatelů, kteří patří nejen do této skupiny, ale sahají až k tradičnímu českému *poutníkovi*, zejména alegorickému cestovateli Jana Ámose Komenského v *Labyrintu světa a ráji srdce* (1631).





[ ]

---

I.

---

## Hledání společníka

---

[ ]

# I.

---

## Hledání společníka<sup>28</sup>

V úvodu k *Italským listům* cestovatel vystupuje rozpustile, oslovuje publikum, vyjadřuje svůj osobní názor na vyprávění a varuje čtenáře, aby nepovažoval následující narativ za turistického průvodce či tradiční cestopis. Místo toho cestovatel nabízí nový způsob cestování a cestopisného vyprávění, který je charakterizován tím, že se vypravěč spoléhá na vlastní instinkt, dále nenuceným výběrem místa na mapě, které je vhodné k navštívení, a božím vedením vyhrazeným výlučně pro poutníky, již nejsou nijak jinak střeženi (Čapek 1960, s. 10). Jak se narativ rozvíjí, je zřejmé, že cestovatel své zážitky i cestu plánuje, posouvá se za hranice aktu vyprávění, čímž ukazuje, jak je narativ vytvořen. To odráží argument Lubomíra Doležela o změnách v postavení vypravěče v české meziválečné próze: „Vypravěč se již neskrývá ve vyprávění jako neviditelná, byť i existující potence, nýbrž vystupuje jako samostatný subjekt, který stojí nad dějem,

---

**28** Menší části z rukopisu první a druhé kapitoly již byly publikovány. Viz ŠOLÍČ, Mirna (2010). Čapkův vizuální experiment se žánrem cestopisu. In: *Bohemica Olomucensia*, r. 2, č. 1, s. 98–111; ŠOLÍČ, Mirna (2011). Jak se cestuje a vypracuje o cestování: nástin mezižánrové hry mezi Čapkovými cestopisy a komerčními turistickými žánry. In: FEDROVÁ, Stanislava (ed.). *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Akropolis a Ústav české literatury, s. 449–461.

vměšuje se do něho, komentuje ho, hodnotí, hovoří se čtenářem, ba dokonce hovoří i se svými postavami. Jazykovým výrazem této vypravěčské aktivity jsou prvky přímého vyprávění.“ (Doležel 1960b, s. 151)

## ***Italské listy: Kultura za hranicí bedekrů***

Přestože cestovatel zesměšňuje standardizované cestovatelské průvodce a považuje je za cizí ve vztahu k místní kultuře, v *Italských listech* již od jejich úvodu opakovaně prozrazuje, že během cesty u sebe měl jedno snadno dostupné vydání právě takového průvodce. Mohli jsme tedy italský cestopis číst stejně jako ty následující – jako dialog a vysoce poetickou subverzi tohoto tichého textového společníka a jako narativní reakci na Baedekerovo „obecné ‚langue‘ vůči nekonečnému počtu konkrétně realizovaných cest“, jehož subjekt, „zcela anonymní a neosobní, není konkretizován ani tematizován“ (Macura 1987, s. 34). Výsledkem bylo hledání nového společníka (společniců), kterého Čapek stvořil v narativních experimentech se svým publikem, a tento nově nalezený vztah potom pozvedl ke zkoumání identity, čímž vytvořil nové vyobrazení jak navštívené země, tak i domova.

Pro ilustraci vztahu mezi nebeletristickými cestovatelskými příručkami a beletristickými cestopisy se zaměříme na dva rysy cestopisu typu bedekr, který Čapkův beletrizovaný cestopis přehodnocuje: na označování vzdálenosti a na vizuální strukturu. První rys odkazuje jednak na skutečnou vzdálenost mezi různými místy a jednak na komunikační vzdálenost mezi vypravěčem/cestovatelem a uživatelem/čtenářem/posluchačem. Druhý rys se vztahuje k popisu míst, jež uživatel/čtenář/posluchač očekává vidět. Tímto zcela záměrně rozšiřujeme sémantické označení slov „spisovatelé“ a „uživatelé“ cestovatelských průvodců i na „vypravěče“, „posluchače“ a „čtenáře“, a klademe si tak za cíl ukázat, jak struktura itineráře, pokud je naratologicky prozkoumána, zobrazuje komunikační vzorec podobný tomu v beletrii, v němž akt

fyzického cestování může být jednoduše nahrazen aktem čtení. Přesnost informací je založena na vzájemné dohodě mezi vypravěčem a čtenářem: i když se čtenář může spoléhat na to, že mu autorita vypravěče zprostředkuje spolehlivé cestovní informace, vypravěč ho současně žádá, aby poskytl jistý vklad: v krátkém úvodu k cestovatelskému průvodci, který vydal Autoklub Republiky Československé a který je uložen v Čapkově osobním fondu,<sup>29</sup> redaktoři zdvořile žádají uživatele/cestovatele, aby se podělili o své vlastní zážitky, pokud jde o možné aktualizace či změny na trase, a rovněž je prosí, aby si byli vědomi, že kvůli potřebě neustálých aktualizací popisy v průvodci ne vždy odpovídají skutečnosti, a to nezávisle na použití jiných odkazů pro ověření, jako jsou např. cestovní mapy. Takto vklad uživatelů/cestovatelů nejen zvyšuje kvalitu a potvrzuje přesnost detailů trasy, ale také jim umožňuje, aby byli průvodci přítomní jako tiší a neviditelní přispěvatelé – jako spoluautoři.

Čapkovy cestopisy využívají *skaz*<sup>30</sup> pro subverzi spolehlivého a zkušeného vypravěče z průvodce Autoklubu či podobných příruček; takový vypravěč zároveň působí stejně jako spolujezdec nebo spolucestující, což v nás vyvolává pocit, že to jsme „my, kdo cestujeme“, nikoliv v cizí zemi osamocené „ty“. V Čapkových cestopisech se toto převádí do užití narativní „masky“ jakožto vnitřního rysu *skazu* (Szilárd 1985; Schmid 2003), jehož funkcí je „zajistit vřelost stabilnějších ‚domáctějších‘ osobních vztahů mezi autorem a čtenářem“ (Szilárd 1985, s. 188), a rovněž jakožto posunu od autoritativního průvodce odpovědného za navigaci k pojetí cesty jako dialogického vyjádření identity. V Čapkových

---

**29** Viz Čapek nedatováno.

**30** Lubomír Doležel se zmiňuje o mluvních prvcích v díle Karla Čapka, jež vytvářejí spojení s tradicí Jana Nerudy, spisovatele 19. století, (této spojitosti se bude věnovat kapitola o intertextualitě) a jež reprezentují novou kapitolu v moderním českém slovesném umění (Doležel 1991, s. 100–120). O výskytu *skazu* v Čapkových cestopisech jakožto subverzivním a odcizujícím elementu dosud nebylo pojednáno.

cestopisech užívají cestovatelé masky, aby vytvořili dojem naivního „člověka z lidu“ (*čelovek ot naroda*) (Schmid 2003, s. 273), ztělesnění češství. Tím, že prohlašují, že „jsou jedním z nás“, čímž navíc získávají čtenářovu důvěru, přehrávají a využívají různé aspekty reprezentace, identity a sounáležitosti, a současně zpočybňují tradiční narativní odstup mezi cestovatelem a jeho publikem, jenž je pro cestopisný žánr obvyklý.

V cestovatelských příručkách je bezprostřední přítomnosti vypravěče a zapojení cestovatele do simulace cesty dosahováno pomocí vyprávění v první osobě plurálu, v přítomném čase a v imperativu jakožto formy přímého oslovování recipienta; to vše se často objevuje i v Čapkových cestopisech. Společně s tím se v cestovatelských průvodcích nacházejí i odlišné nástroje pro vyjádření zvuku, jako jsou např. vykřičníky. Jejich funkcí je zdůraznit přítomnost vypravěčova hlasu jako autority zkušeného spulcestuujícího, který naviguje a instruuje řidiče/cestovatele, jenž je pasivním příjemcem jízdních pokynů: „[Lausanne – Geneve: Cop-pet]: zmírnit rychlost!!, kontrolá!!, velmi živý provoz! Vjíždíme do kantónu ženevského, klesání a stoupání 4% [...] [Bruck – Heiligenblut] – Ferleiten: zde můžeme si dobře odpočinout v hostinci Lukashansl / po obou stranách silnice parkoviště Tauerhaus.“ (Čapek nedatováno)

V Čapkových cestopisech je bezprostřední přítomnost cestovatele a jeho publika často vyjádřena pomocí souběžně probíhajícího aktu cestování a psaní. Tento rozdíl se promítá do diferenciace mezi psanou částí *skazu* a nápodobou mluvené řeči. Narace připomíná ústní vyprávění příběhů: syntaktická struktura a její plynutí jsou zkomolené a uvolněné díky tomu, že čárky jsou nahrazeny středníky a verba dicendi jsou propojena se slovesy psaní, což poukazuje na ambigní povahu Čapkova narativu. Navíc metatextové odkazy k psaní zdůrazňují přítomný skutečný okamžik psaní a vyzdvihují osobního vypravěče, který cestuje se svým publikem a přímo jej oslovuje. Například cestovatelova zkušenost s Padovou je vyjádřena ve chvíli, kdy cestovatel píše

jednak *verbum dicendi říct* a jednak tečku na konci věty, čímž současně označuje konec své denní cesty: „Ukončiv tento svatý den tečkou a potom večeri [...], učinil jsem od předchozí věty zkušenost, kterou vám chci právě říci: varujte se na svých cestách po Itálii tak zvaného vína di paese.“ (Čapek 1960, s. 15) Výše uvedené narativní nástroje společně se slovesy vidění také naznačují souběžnou přítomnost publika a zdůrazňují blízkost mezi vypravěčem a posluchačem. Cestovatel nicméně zřetelně označuje odstup od posluchače ve chvíli, kdy je jasné, že jeho cílem je vytvořit vlastní estetický manifest umění jakožto svou jedinečnou zkušenost z ciziny, kterou se pokouší přiblížit publiku doma: „Nuže, kdybych v této chvíli měl před sebou jistého \*\*, který tam u vás, v Čechách, píše hrozné hlouposti o divadle, skolil bych jej; neboť v takové jsem ráži.“ (Čapek 1960, s. 15–16) Takto se jemný rozdíl mezi přítomným „ty“ a vzdáleným „ty“ stává zřetelným: ačkoliv cestovatel během svých cest publikum aktivně žádá o účast, je fyzický odstup (vzdálenost) užit k posílení cestovatelovy vlastní italské výpravy jakožto jeho osobního objevování umělecké identity Itálie. Za tímto účelem oslovuje přímo literární kritiky: jak bude ukázáno při analýze dalších cestopisů (např. *Výletu do Španěl*), Čapek opakovaně využívá své cestovatelské zkušenosti, aby zprostředkoval vlastní estetické představy a zesměšnil určité prvky literární poetiky své doby.

Implikace toho, že je posluchač explicitně přítomen, je zřetelná na různých úrovních, zejména prostřednictvím nepřímou vyjádřených odpovědí a mnoha dalších technik, které vypravěč užívá, aby narativ uspořádal jako konverzační tok, zatímco se pokouší vytvořit si vlastní kontrolu nad tvorbou fikčního světa. Jsou to např. negativní formy imperativu: „Za dnešní den jsem prošel všechny kostely Padovy a Ferrary; *neptejte se*, kolik jich bylo. A nyní tvrdím, že křesťanství zemřelo tady na jihu s románským slohem, na severu s gotikou,“ (Čapek 1960, s. 16) nebo simulace soukromých a intimních záležitostí týkajících se vyprávění příběhů: „Ano, ano, ano, byl jsem všude; ale nyní mi

dovolte, abych si sedl a povídal o něčem jiném. Co jsem chtěl říci?“ (Čapek 1960, s. 88) Použití sloves vidění je také častým nástrojem, jak naznačit souběžnou přítomnost publika a zdůraznit fyzickou blízkost mezi vypravěčem a posluchačem. Napodobování mluvené řeči, stejně jako označování pohybu, naznačuje, že se cestovatel přesouvá po městě a jeho publikum se přemísťuje s ním. Nicméně v protikladu k takovéto spiklenecké atmosféře, kterou vypravěč vytvořil, stojí chvíle, kdy zřetelně označí odstup od svých posluchačů, neboť narativ se mění v diskuzi o schopnosti ocenit umění:

*Nuže, kdybych v této chvíli měl před sebou jistého \*\*, který tam u vás, v Čechách, píše hrozně hlouposti o divadle, skolil bych jej; neboť v takové jsem ráži. Skolil bych ještě mnoho jiných, kteří píší o umění, například \*\*\* a jiné jinak vážené osobnosti\*, [...] a pak, potřásněn jich krví a hlasitě zpívaje, velebě Giotta, Mantegnu a Donatella, šel bych si lehnout a ještě usínaje bych viděl kostelíček dell’Arena a oltář v Santu a kapli v Eremitani.* (Čapek 1960, s. 15–16)

Opět je tedy zřejmé, že cílem vypravěčovy cesty bylo vytvořit vlastní estetický a filozofický manifest umění, které se ve své unikátní zkušenosti s cizozemskou identitou pokouší přiblížit publiku doma. Toto se ovšem netýká pouze jeho cesty do Itálie, ale i jeho ostatních cestopisů.

Tento nový druh cestovatele vedený shodou okolností a vlastní nahodilostí instinktivně vytváří svůj seznam míst, „která se ‚mají vidět‘ v požehnané Itálii“ (Čapek 1960, s. 9), a to v protikladu k těm, která udává Baedeker. Subjektivita a cílevědomé zaměření se na věci, které mají tradičně menší význam, mu dává moc vytvořit si prostřednictvím psaní (a vyprávění) svou vlastní, fikční, alternativní verzi Itálie. Současně se odvažuje vstoupit do smyšleného a vykonstruovaného zážitku, v němž si vybírá, co je skutečně nové, a přesvědčuje čtenáře o autenticitě tohoto zá-

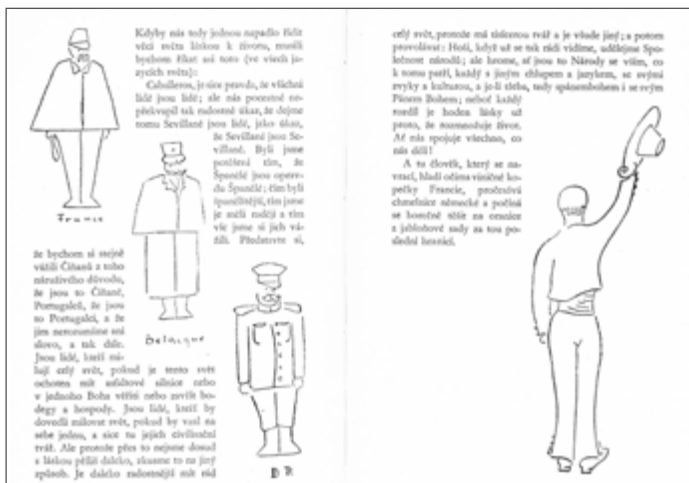


žitku. Objevuje svobodu cestovatele mnoha tváří, který, pod maskami básníka, rádoby malíře a klauna, z nichž každý se na cestování dívá jinak, spojuje rozdílné říše zážitků, neboť chápe, že putování a psaní jsou souběžné tvůrčí procesy, jež vytvářejí iluzi a sny. Jak poznamenává: „Člověk jde bez cíle, neboť žije ve snu. Ve snu člověk ničeho nežádá; ale zahlédne-li mramorovou lodžii tu nejkrásnější zahradu, jakou kdy viděl a bude vidět, žádá si, aby tu mohl pobýt, aby se přestal řídit prostorem a časem a mohl pobýt uprostřed toho snu.“ (Čapek 1960, s. 17) Sny se rovněž staly prvkem surrealistické poetiky, o níž bude pojednáno během analýzy Čapkových pozdějších cestopisů.

V přestrojení, pod různými maskami, uplatňuje cestovatel zároveň stylizovaný dětský přístup, přičemž na první pohled zjednodušený obraz nahrazuje symbolem moci, který ihned zesměšňuje. Příkladem může být uniformita státních hranic, kde celní úředníci, ačkoliv náležejí k různým státům, vypadají podobně a rovněž symbolizují lineární povahu cestování, silnici, po níž cestovatel musí kráčet, aby mohl dosáhnout svého cíle (Obr. 1). Čapek se této myšlence vysmívá na konci *Výletu do Španěl*, kde srovnává ilustrace uniformovaných celníků patřících k různým zemím (Francii, Belgii a Německu) s postavou Španěla oblečeného ve folklorním oděvu a otočeného zády ke čtenáři/divákovi. Záměna různých zeměpisných oblastí je zde omezena vizuálně na jednodimenzionální prostor papíru a přímočaré, mechanické, frontální postavení celníků. Na druhé straně postava Španěla mávajícího na cestovatele zpochybňuje rovinnost prostorového zážitku, vizuálně prohlubuje tento prostor a přináší další důležitou sémantickou dimenzi cestování, kterou je návrat, o němž bude důkladně pojednáno během výkladu o Čapkově beletrii.<sup>31</sup>

---

**31** Téma návratu bude probíráno v kontextu *Obrázků z Holandska* v této kapitole, rovněž potom ve třetí kapitole, zejména v rámci pojednání o *Hordubalovi*.



Obr. 1. Znárodnění celních úředníků. (Čapek 1960, s. 314–315)

Simulace naivního a dětského přístupu k vyprávění se proměňuje v jeden z nejdůležitějších prvků při tvorbě dialogického kontextu *skazu*. Dětská perspektiva je jako subverzivní přístup využita pro vytvoření záhadných fikčních světů, anekdotických významů, iluzí či humoru, které, podobně jako sny, nabízejí další odcizující pohled na skutečnost. Dětská perspektiva doplněná o narativní nespolehlivost je příkladem „omezených“ intelektuálních obzorů, které Schmid (2003) uvádí jako jeden z hlavních rysů *skazu*. V Čapkových cestopisech se nespolehlivost vypravěče stává nástrojem zesměšnění estetických konvencí i vypravěčova „selhání“ je uznat: „Bohužel schází mi smysl pro tuto architektonickou pozamentérii a pro celé to kupecké vetešnictví starých Benátek.“ (Čapek 1960, s. 13) Navíc je vypravěčova nespolehlivost občas vyznačena změnou perspektivy, a to pomocí vizuálních jevů, které, jak prohlašuje, neumí popsat. Věta „Já nevím, jak to říci,“ (Čapek 1960, s. 15) a její další jazykové varianty se tudíž v Čapkových cestopisech

objevují často. Jak bude ukázáno v následující kapitole, v ostatních cestopisech je nemožnost popsat vizuální jevy, která se příležitostně vyskytuje i v *Italských listech*, vyřešena přidáním ilustrací.

Rozšíření a vytvoření alternativní cesty rovněž zahrnuje specifický vztah, zejména antropomorfizaci předmětů a míst. Antropomorfizace je využívána pro odcizení předmětů a míst, která v kontextu vypravěčova hledání skromnosti lidské tvorby potom pomáhá vytvořit alternativní pohled na cestovatelské zážitky. Z tohoto hlediska místa nejsou objekty popisu a pasivního estetického oceňování, jsou komunikačními partnery: s cílem seznámit čtenáře se svým pohledem na věci personifikuje vypravěč předměty a zvířata, zachází s nimi jako s rovnocennými jejich lidskému publiku: „Ty pak, Rimini, nikoliv nejsi poslední mezi městy italskými.“ (Čapek 1960, s. 18) Společně s lidmi mají místa i předměty schopnost „reagovat“ na cestovatele, a tím i vytvářet snovou atmosféru jako fikční rozšíření cestovatelské zkušenosti. Lehátka jsou například plná předmětů, které reagují na kontakt vytvořením paralelního světa:

*Nejprve a snad nejmíc spací vůz, krásná mašina na spaní, plná takových pěkných mosazných pák, tlačítek, knoflíků, vypínačů, klik a všelikých aparátů. Když na to zmáčknete nebo za to zatáhnete, hned se udělá nějaký spací komfort, vynález nebo vymoženost. [...] Snad se tím dají dělat rajské sny či co.* (Čapek 1960, s. 12)

Podobně jako lidé mají i předměty možnost vytvářet alternativní světy a převádět fyzický prostor cestování do různých možností fikční reprezentace.

Vztah mezi předměty a tvorbou tajemství vyžaduje spíše změnu perspektivy nežli faktů. Změnou perspektivy cestovatel současně přehodnocuje rétoriku předchozí cestopisné tradice a očekávání čtenářů. Vstupuje do dialogického vztahu se svými li-

terárními předchůdci a jejich chápáním žánru, uznává, že ostatní již viděli věci dříve než on, avšak upřednostňuje svou vlastní subjektivní a odcizující interpretaci viděných předmětů. Jinými slovy, když se na předměty podíváme novým způsobem, budou opět obestřeny tajemstvím.<sup>32</sup> Přisahá, že si váží odborníků a že viděl vše, co bylo v Itálii k vidění, avšak rozhoduje se vyprávět ze svého osobního pohledu. Upřednostňuje porovnávání svého ná-zoru ve stínu velkých památek před památkami samotnými a pro své posluchače je alternativním průvodcem:

*Na mou čest, nevynechal jsem žádnou slavnou památku ani oblouk, neodpustil jsem si žádné museum, ani therny, ani mausoleum, ale budu vám povídat o místech skromnějších; mám už takovou poutnickou mánii, a když už tedy se mi chtělo sedět a na nic se nekoukat, sedělo se mi lépe u Svatého Vavřince, co je ten maličký vodotrysk, než ve stínu Kolosea, kde splašený guida vykládá nepromokavým Angličan-kám, kudy tam tekla ta voda a kde tu pouštěli ty historické lvy. (Čapek 1960, s. 48)*

Záměrem cestovatele bylo spíše vytvořit fikční a estetický obraz Itálie, jež zamýšlel zprostředkovat svému publiku doma, nežli chválit každodenní charakter takového výjevu. Tento záměr je patrný v popisu místních lidí: vyprávění ve třetí osobě odráží vypravěčův převážně negativní postoj ke každodennímu životu v ulicích italských měst. Vzhledem k tomu, že je cestopis vytvořen především jako konverzace se skupinou posluchačů, s nimiž se vypravěč identifikuje a jejichž jazykem mluví a rozumí mu, je jeho kontakt s místními obyvateli velice omezený a často poznamenáný sporem a nedůvěrou. V komunikaci s nimi není dvojhla-

---

**32** Toto tvrzení bude podrobněji rozvedeno a obrazově doplněno v následující kapitole.

sovost (double-voicedness) jakožto charakteristický rys skazu přítomen. Není zde tudíž žádné přímé oslovení:

*Jeden domorodec, inženýr, se dal se mnou do řeči; v strašlivém slovním zápase (on totiž zápasil s francouzštinou a já s italštinou, přičemž oba jazyky nám kladly odpor přímo zběsilý) mi vysvětlil, že San Marino je opravdu nezávislá republika, jež za války stavěla jenom dobrovolníky; že má úhrnem pět tisíc občanů, kterým požeňnaně a celkem klidně vládne siňor Gozzi, ač jsem sám viděl na patnicích nápisy provolávající „evviva“ jiné veličině, patrně oposiční. (Čapek 1960, s. 19)*

V jiných případech se hlasy místních obyvatel proměňují ve zvukomalebný hluk, který je heteroglosickým narušením narativu: „Da, da, charašo, gaspada, otto lire, acht, majher, mosjé vera tů, tů kompri, otto lire, ser, ejt, ejt, ejt.“ (Čapek 1960, s. 30–31). Ve vypravěčově vytváření fikčního světa se tak místní lidé stávají cizím prvkem, kterému se vysmívá a jehož celé bytí redukuje na bláznivou situaci.

Čapkovo pojednání o Itálii by mohlo být čteno také jako parodie typická pro meziválečné období. Příkladem může být Čapkův popis fašistického shromáždění, které je zbaveno svého významu a redukováno na symbolické černé košile, jež přirovnává k „naším kominíkům“ („fascisté v uniformě vypadají hodně jako naši kominíci“, Čapek 1960, s. 18), čímž fašisty jednak karikuje a jednak je přibližuje českým čtenářům. Čapek zdůrazňuje jejich rušivý charakter: „běhají tito ‚černokošilatí‘ s puškami a kapelami po městě“ (Čapek 1960, s. 28). Jejich oficiální pozdrav je vyjádřen pomocí zvukomalebného slovesa s jakoby zvířecími rysy. Zjednodušená, téměř dětská percepce nebezpečí (tj. fašismu) se zcela odcizí ve chvíli, kdy vypravěč použije deriváty slovesa „seknout“. Čapek píše: „Co se fascistů týče, tedy jejich křik je ‚ejaejaeja‘ a jejich pozdrav takové seknutí rukou do vzduchu, že se člověk lekne.“ (Čapek 1960, s. 22)

## **Anglické listy: Vizuální narace a selhání domestikace**

V *Anglických listech* se povaha skazu mění kvůli vkládání ilustrací do vyprávění. Zatímco v *Italských listech* byl vizuální prvek pouze naznačen, v *Anglických listech* (i v cestopisech, jež následují) Čapek zavádí ilustrace do vyprávění jako explicitní vizuální část narativu. Ilustrace přidávají k dichotomii mezi psaným a mluveným nový rozměr – kreslený. Tvoří tak další důležitý prvek v domestikaci cizích míst, jelikož vypravěči pomáhají začít „od začátku“, postupně odvíjet cestopisné vyprávění a uspořádat jeho zážitky do logického řetězce (Čapek 1960, s. 73). Jak dokládá následující ukázka (doprovázející obrázek nakreslený ve Folkestone, kde vypravěč přistál), formování cestovatelského zážitku pomocí ilustrací je dvouvrstvé – je vytvořené prostřednictvím cestovatelova vlastního vizuálního vztahu k cizímu místu a díky vkladu jeho čtenářů/diváků. Z toho tedy jasně vyplývá, že ilustrace zde nefungují jako tradiční estetická zkrášlení cestopisného vyprávění, ale že společně s textovým znakem vytvářejí dynamický vztah:

*To bílé jsou prostě skály a nahoře roste tráva; je to sice stavěno dosti důkladně, tak říkajíc na skále, ale mít pod nohama kontinent, lidi, to je přece jen solidnější pocit.*

*Dále jsem vám nakreslil Folkestone, kde jsem přistál. V západu slunce to vypadalo jako hrad a cimbuří; později se ukázalo, že to jsou komíny. (Čapek 1960, s. 74)*

Jakožto autentizace cestovatelova zážitku ovlivňují ilustrace v cestopisném psaní také formování fyzických a narativních vzdáleností. Přestože byly nakresleny ve skutečném okamžiku psaní, jejich schopnost autentizace zaniká, jakmile se cestovatel vrátí domů a uvědomí si omezený rozsah svého vnímání a jeho ztvárnění. Takto jsou tedy na konci *Anglických listů*, když si vypravěč

uvědomí fyzickou vzdálenost potřebnou pro sdělování příběhů, opět zmíněny bílé části, jež tvoří cestovatelovu první zkušenost s Anglií. Jeho návrat domů představuje okamžik, kdy se každá cestopisná narace stává bezvýznamnou, a vyprávění příběhu tak končí. Zázrak přinášení zpráv z dálky se rozplývá, jakmile se vypravěčova fyzická vzdálenost od popisovaného místa zvětšuje – když se přibližuje ke své vlastní kultuře:

*Anglický bílý břeh zatím zmizel; škoda, zapomněl jsem se rozloučit. Ale až budu doma, budu si přemítat všechno, co jsem viděl, a at' bude o čemkoliv řeč, o výchově dětí nebo o dopravnictví, o literatuře nebo o úctě člověka k člověku, o koních nebo o lenoškách, o tom, jací lidé jsou nebo jací by měli být, začnu znalecky povídat: „To v Anglii...“  
Ale nikdo mne už nebude poslouchat.  
(Čapek 1960, s. 166–167)*

Na tomto místě bychom také měli zmínit, že zpochybnění narativní vzdálenosti opět pramení z povahy vyprávění, jak je popsáno v Čapkově estetice pohádky. Časová a fyzická odtrženost pohádek (podobně jako fyzická odtrženost cestování) vede k vytvoření zázračného světa, který ovšem nemusí být fantastický nebo nadpřirozený. Musí být pouze nový a odcizený, a tím pádem zpochybňující hranice pravděpodobnosti:

*Jejich svět nemusí být fantastický nebo nadpřirozený; klade se jenom mimo aktuální a kontrolovatelnou skutečnost; neocítá se v rozporu se zkušeností, protože je suspendován mimo její dosah. Otázka pravdy a jakéhokoliv materiálního vztahu ke skutečnosti tady zásadně nepadá na váhu.  
(Čapek 1971c, s. 99)*

A konečně v souvislosti s dichotomiemi přenášejí ilustrace v *Anglických listech* rozdíl mezi autorem a vypravěčem i na di-

ference mezi vypravěčem a kreslířem. Povaha autorova zážitku a intenzita jeho cest nemůže být úplně a mechanicky vyjádřena v diskurzu vypravěče. Jinými slovy, ilustrace jsou znakem vypravěčovy nespolehlivosti, neboť zdůrazňují selektivní charakter popisu. Zatímco v Itálii byli posluchači přizváni, aby viděli to, co viděl cestovatel („podívejte se“), a byli provedeni městy a galeriemi, v *Anglických listech* jsou přinuceni zrakově vnímat limity ztvárnění:

*Ten maják jsem nakreslil, ale není tam vidět, že je bledě modrá noc, že na moři jiskří zelené a rudé lampy bójí a lodí, že sedím pod majákem a mám na klíně černou kočku – myslím skutečnou kočku – a hladím moře, čiču, světélka na vodě a celý svět v záchvatu pošetilé radosti, že jsem na světě.*

(Čapek 1960, s. 150)

Na ilustrace lze také nahlížet jako na vypravěčovo odcizení ve vzdálené zemi, v níž nenašel umělecké ztvárnění každodennosti (na rozdíl od Itálie), které hledal. V tomto případě naivní vyprávění neznámou zemi vzdaluje a vyvolává ve čtenáři celkový dojem, že Anglie je izolovaná a anglická kultura uzavřená, což dokonce odcizuje místní obyvatele. Jinými slovy, ilustrace zde nejsou, nikoliv proto, že by krása byla nepopsatelná, nýbrž proto, že zde není nic, co by za ilustraci stálo: „Ty domky vypadají trochu jako rodinné hrobky; pokusil jsem se je nakreslit, ale ať jsem dělal co chtěl, nedosáhl jsem výrazu dosti beznadějného; mimoto nemám s sebou šedivou barvu, kterou bych je natřel.“ (Čapek 1960, s. 80)

Na rozdíl od vypravěče v *Italských listech* je vypravěč v *Anglických listech* pasivní. Zatímco v *Italských listech* bylo pasivum užito velice zřídka a vyjadřovalo vypravěčovo odcizení od místní kultury, kterou nacházel v kosmopolitním prostředí mezinárodních hotelů, jež nabízely falešná zpodobnění pravých italských zážitků, je trpný rod v *Anglických listech* často používán s cílem popsat nemožnost sounáležitosti s tímto místem, nespokojenost se situací a bezmoc,



kteřou vypravěč v Anglii pocitoval. Zatímco v Itálii naivní hledisko dětské perspektivy poskytlo vypravěči svobodu pohybovat se a zakoušet svět z jiného „lidského“ úhlu, v Anglii dětská bezmoc jeho pohyb omezuje. Jestliže v Itálii vyprávěl z dětské perspektivy, v Anglii se perspektiva obrací a jako s dítětem je zacházeno s ním: „Naložili mne [zdůraznění autorky] do vlaku a vyndali mne v Surbitonu, těšili, krmili a uložili mne do peřin; i byla tma jako u nás, ticho jako u nás, a sny, které jsem měl, byly všelijaké, něco o lodi, něco o Praze a něco divného, co jsem už zapomněl.“ (Čapek 1960, s. 81) Na rozdíl od *Italských listů*, kde „zapomnětlivost“ hrála roli v znovuvytváření subjektivní zkušenosti cestování a zdůrazňovala hledisko vypravěče, v *Anglických listech* ztráta paměti a problémy s orientací vycházejí z pasivní perspektivy dítěte a z toho, že je s vypravěčem zacházeno jako s objektem.

Vynucená pasivita je jádrem vypravěčovy kritiky moderní civilizace a východiskem jeho deziluze o ní. Věří, že v člověku vzbuzuje strach, což lidský život zbavuje ceny a proměňuje ho v život bakterie: „Ano, beze všeho se vám přiznám, že jsem se bál: bál jsem se, že se ztratím, že mne přejede autobus, že se mi něco stane, že jsem ztracen, že lidský život nemá ceny, že člověk je zvětšená bakterie, [...], že člověk je bezmocný.“ (Čapek 1960, s. 82–83) Ve vztahu k předmětům jsou lidé na ulicích malí a bezvýznamní – v protikladu k autobusům, které připomínají mastodonty. Jinými slovy, trpný rod radikálně mění perspektivu vyprávění; lidské a zvířecí prvky se začínají překrývat. Vypravěč je tak přemožen a má strach z každého aktivního pohybu, neboť i ta nejjednodušší věc, jakou je přejít přes ulici, se stává nemožnou. V takovéto situaci vypravěčova zkušenost z Londýna připomíná Apollinairovu zkušenost z Paříže z *Pásma*: „Nyni ty kráčíš sám davem po Paříži / Kol tebe stáda autobusů řvou, řiči a víří.“ (Apollinaire 1920, s. 8) Čapek píše toto:

*Bez konce a přerušeni se sune čtyřnásobný pás vehiklů: busy, supající mastodonti řítící se ve stádech s hejny lidiček na*

*zádech; předoucí auta, náklady, parní mašiny, cyklisti, busy, busy, letící smečka aut, běžící lidé, traktory, ambulance [...]; ale ani já nemohu dál, vzpomínaje na hrůzu, kterou tehdy ve mně vzbudila představa, že musím přeběhnout na druhou stranu ulice. (Čapek 1960, s. 81)*

Zatímco v Itálii existovala obecná koheze mezi ideou cizí země a domovem, v Anglii „neexistuje nic“, kdežto doma „existuje všechno“. Jinak řečeno, cestovateli v Anglii nic neposkytuje pohodlí, a tudíž jeho pokusy „domestikovat“ tuto zemi selhávají. Z tohoto důvodu je rozdíl mezi domovem a cizím místem intenzivnější v Anglii, nežli tomu bylo v Itálii. Kromě toho se zdá, že „vlast“ je otázkou sounáležitosti, kterou pohled a zkušenost usnadňují:

*U nás, v Itálii, ve Francii je ulice jakási veliká hospoda nebo veřejný sad, náves, shromaždiště, hřiště a divadlo, rozšířený domov a zápraží; tady je něčím, co nepatří nikomu a nikoho nesbližuje s ostatními; tady nepotkáváte lidi a věci, zde je jenom mjííte. (Čapek 1960, s. 79)*

Vzhledem k tomu, že odcizení je v Anglii intenzivnější než v Itálii, jsou odkazy na domov silnější v *Anglických listech* nežli v *Italských listech*. Vkládání „českého“ do anglické zkušenosti je tudíž přímé, nikoliv pouze předpokládané, s odkazy ve *skazovém* vyprávěcím stylu. V Itálii posluchači prožívali zemi přímo pomocí sloves vidění a komentovaných prohlídek italského umění. V Anglii je patrná fyzická vzdálenost mezi vypravěčem a posluchačem a je užito podmiňovacího způsobu pro pochopení rozdílu mezi těmito dvěma zeměmi a nemožnosti vytvořit v anglické krajině známý domácí prostor:

*Můj strýče, český sedláku, jak byste potřásl v nevoli hlavou, dívaje se na červená a černá stáda krav na nejkrásnějších*

*lukách světa, a řekl byste: Jaká škoda toho krásného hnoje!  
A řekl byste: Proč tadyhle nenasázejí řepy, a tuhle, lidi, tuhle  
by mohla být pšenka, a tady brambory, a tady bych nasázel  
místo toho křoví třešně a vajsle; a tady vojtěšku, a tuhle  
ovísek, a tady na tom lánu žito nebo řepku.*

(Čapek 1960, s. 108)

Vypravěč si v odpovědi svému strýci, který je cizincem, avšak také zástupcem tradice, nasazuje masku místního obyvatele s povědomím znalce.<sup>33</sup> Nyní se situace mezi „tady“ a „tam“, mezi domovem a zahraničím, mění. Ve smyšleném dialogu vypravěč čelí ideji domova jako někdo, kdo musí osvětlit jinakost cizí země. On však poukazuje na automatizaci práce a života v realitě imperiální země, kde se veškerá výroba odehrává jinde, v protikladu k jeho vlastní zemi, kde se zdá, že autentičnost lidské práce zůstává zachována a její produkty viditelné ve vší své skromnosti:

*Víte, strýčku, ono to prý tady nestojí za tu práci; abyste věděl,  
pšenka sem chodí z Austrálie a cukr z Indie a brambory  
z Afriky nebo odkud; víte, strýčku, tady už nejsou sedláci;  
a tohle je jen taková zahrada. – A víš, hochu, řekl byste, to  
se mne u nás líbí víc; je to třeba jen řepa, ale člověk aspoň  
vidí tu práci. [...] Namoutě, hochu, vždyť tu není vidět človička;  
jen tamhle jede někdo na kole, a tady, kus, zas někdo na tom  
smradlavém autě; hochu, hochu, copak tu nikdo nic nerobí?*

(Čapek 1960, s. 108)

---

**33** Podobná situace je i v *Obrázcích z Holandska*, kde cestovatel oslovuje samotného spisovatele v roli zahradníka. Zahradničení je zde důležité, neboť symbolizuje hluboký vztah k půdě jakožto tradici a odkazuje na pracovní snahy ji kultivovat a učinit odlišnou a důstojnou: „Ano, zahradníku, bujelo; ale ono je ještě něco na těch květinách holandských. Člověče, pět set let zahradničení, to už je vidět i na těch kytkách; heleď, jakou mají zvláštní důstojnost, a jakpak se tomu říká, zkrátka takovou tu distingvovanost; ono se pár set let nedá v ničem přeskochit.“ (Čapek 1960, s. 354)

## Výlet do Španěl: Vizuálně-textová perspektiva a snová země

Cestovatelovo zklamání z „civilizace“ pokračuje i ve *Výletu do Španěl*, a to prostřednictvím parodie španělských emblémů, které inspirovaly poezii jeho doby: jako úvod ke své cestovatel-ské zkušenosti hodlá „z důvodů básnických“ (Čapek 1960, s. 181) hovořit o mezinárodních vlacích. Zatímco opakuje požadavek na poetiku cestopisů známou z *Italských listů*, tedy že básník je ten, kdo skromně cestuje kolem světa, zůstává neviditelný, je raději veden svým poetickým osudem nežli turistickými průvodci, a tak nachází domov uvnitř cizí kultury, vysmívá se rozdílu mezi svými odhady a realistickou zkušeností: „Odevzdejte se do rukou božích a pokuste se spát jako nebožtík v rakvičce, zatímco venku ubíhají neznámé a podivné kraje a doma básníci píší o mezinárodních expresech.“ (Čapek 1960, s. 185) Cestovatel nicméně nevyjadřuje parodické selhání pouze svých ideálů, ale rovněž dobové poetiky. Ještě explicitněji než *Italské listy* oslovuje tento cestovatelovy kolegy básníky a přátele intelektuály a v podobě svědectví zasvěcenec, někoho, „kdo tam byl“ a má intimní zkušenost z první ruky, zesměšňuje transkontinentální vlaky jako symbol pokroku a technologický zázrak: „Přátelé poeti, dovolte, abych vám podal svědectví o pullmanech a sleepingách; vězte, že nekonečně doborodružněji vypadají zvenčí, když záříce proletí ospalou staničkou, nežli zvnitřku.“ (Čapek 1960, s. 181) Viděno zvenjšku, mezinárodní vlaky vypadají jako divy techniky, které zmenšují vzdálenosti. Viděno zevnitř, kazí romantický zážitek z cestování, neboť neposkytují dostatek času pro rozjímání, nedovolují ponořit se do místní krajiny a zbavují ji její rozmanitosti.

Čapek zde vytváří spojení s poetistickou obrazností vlaků jakožto populárních tropů transkontinentálních cest ve 20. a 30. letech, které byly specifickým způsobem převedeny do českého kontextu. Zatímco v západoevropské a americké literatuře různé motivy spojené s cestovatelskými zážitky (jako např. zavazadla

či transkontinentální cesty) představovaly dvouvrstvé vyjádření exilové zkušenosti a krize sounáležitosti, „někdy [byly] okázalé a dobrodružné“, častěji však „spojené s útekem, exilem a imigrací“ (Rogoff 2000, s. 37),<sup>34</sup> české poetistické obrazy vlaků představují poměrně romantizovaný pohled na modernitu a její ideu pokroku. Nervozita je spíše lyrického nežli politického druhu, obrazy vlaků zastupují součást nové poetiky, již *Pásmo*, avantgardní časopis 20. let, rozpracovává jako „moderní prózu, básně, marxismus, technologii, film a divadlo, sport, architekturu, popularizaci občanské kultury, reprodukci moderních obrazů a soch, fotografie z pěti světadílů, urbanismus, konstruktivismus a poetismus, estetiku stroje“ (citováno in French 1969, s. 44). To může být lehce doloženo na příkladu básně Jaroslava Seiferta *Svatební cesta*, která byla vydána ve stejnojmenné sbírce (vydáno 1938, dříve známo jako *Na vlnách TSF*, 1925) jako romantický popis svatební cesty ve vlaku v lůžkovém voze (Wagon lits). Líbánky jsou „cestou [kurzíva v původní citaci], s níž básník spojuje představy luxusních vlaků, výletních lodí, sklánějících se palem, zářících světél pařížských bulvárů“ (citováno in French 1969, s. 44–45). To vše básník využívá k úvahám o lásce a křehkosti manželství, zatímco si z okna vychutnává alpskou krajinu a oceňuje poezii jízdních řádů:

---

34 Rogoffová zde odkazuje nejen na angloamerické spisovatele, např. Jamese Joyce či Ernesta Hemingwaye, toužící po duševním exilu, ale rovněž na formující se motiv „neviditelné migrantské pracovní síly v Evropě“ v díle Johna Bergera, kde „bída metropolitního prostoru byla internalizována a čtena jako součást jeho městských topografií“ (Rogoff 2000, s. 37). Čapek se odkazuje k tématu imigrace pouze na jednom místě narativu a definuje ho jako vyloučení ze strojeného pohybu transkontinentálních vlaků. Ve světě, který je neustále v pohybu, jsou emigranti těmi, kdo setrvávají mimo pohyb. Imigrace je stav mezi kosmopolitní atmosférou mezinárodních a exotičností lokálních vlaků, aniž by však náležela k jakémukoliv z nich. Podle Čapka jsou emigranti těmi, kdo zůstávají, když nastává večer, přemáhá je příroda a oni usínají, příliš unavení na to, aby se pohnuli (Čapek 1960, s. 182–183). Nicméně v kontextu jeho cestopisné tvorby i takováto ojedinělá zmínka na tomto místě přináší do jeho díla daný motiv: v *Obrázcích z Holandska* bude rozvíjet téma duchovního i fyzického exilu.

*Nádražních zvonků věčný strach  
ach Wagons lits vagony svatební  
to štěstí manželské je jako křehké sklo  
medový měsíc se naklání.  
A ještě jeden den a ještě jednu noc,  
Dvě krásné noci a dva krásné dny.  
Kde je můj jízdni řád, ta kniha básnická,  
Ó jak jsou krásné moje vagony.*  
(Seifert 2004, s. 16–17)

V Čapkově cestopisu je poetistická rétorika zničena či je v rozporu se zkušeností s cestováním,<sup>35</sup> v němž se *kouzlo dalek* stává pouze obtěžující a nepříjemně dlouhou cestou do cizí země. Zavazadla polepená hotelovými štítky nepředstavují „okamžik roztržení“ či „poetickou výsadu“ (Rogoff 2000, s. 37) jako metaforu meziválečné nostalgie po vzdálených destinacích, nýbrž výsměch turistickému průmyslu a konzumerismu cestovatelských zážitků, neboť ty mohou být za malý obnos peněz zakoupeny u cestovní společnosti (Čapek 1960, s. 183). Místo toho se poetická iluze dalek silně odlišuje od básnické představy domova, kde je radost z poezie znovu objevena díky lokálním vlakům. Například lokálka, pomalý vlak zastavující na každé stanici „z Prahy do Řep“ (Čapek 1960, s. 181–182), stále poskytuje naději na dobrodružství čekající na cestovatele, jakmile dosáhne svého cíle a transponuje „kouzlo dalek“ (Čapek 1960, s. 181–182) v prostředí svého vlastního domova.

To, co cestovatel nabízí jako cestovatelskou alternativu, je zjištění, že ve Španělsku je vše složitou sítí reality a snů. Země je poprvé spatřena z ponuré dálky, během noci, kdy se fyzický prostor proměňuje v iluzi a kdy akt vstupu do země a odchodu z ní podtrhuje snění jako jeden z hlavních leitmotivů cestopisu. Jinými slovy, fyzický svět Španělska je pevně usazený ve snech hraničících s mytickým podsvětím a jinakostí:

---

35 O tomto bude více pojednáno v následující kapitole.

*A přece země španělská je pro mne zastřena neproniknutelným tajemstvím, z toho vážného důvodu, že jsem do ní vstoupil a z ní zase odcházel za černé noci; bylo to, jako by nás převáželi se zavazanýma očima přes řeku Achéron nebo skrze Hory Snů. (Čapek 1960, s. 189)*

Jak se cestovatel ve vyprávění sám noří do úvahy, že je španělská kulturní identita vytvořena díky souběžné přítomnosti skutečnosti a snů, které stírají prostorovou (geografickou) a časovou (historicko-kulturní) kodifikaci navštívené země, stává se „nezměnitelným snivcem“ (Breton 1969, s. 3), jenž rozšiřuje chápání snu od fyziologického k existenciálnímu, téměř surreálnému stavu.<sup>36</sup> Stírání časoprostorových ohraničení španělské krajiny a kulturní identity zpochybňuje stereotypní vyobrazování země, naše chápání očekávaného a „známého“, neboť toto zpochybnění pomocí hry různých perspektiv neustále mění známé místo v něco nerozpoznatelného. Jinak řečeno, je to v rozporu s tradičním omezujícím zobrazováním a nutí nás to přehodnocovat naše očekávání týkající se navštěvovaného místa a jeho identity.

*A přece bys nemohl říci, na kterém místě se ten kraj tak změnil, ani v čem je ta změna; najednou ti připomíná něco jiného, už to není Afrika, ale něco známého: mohla by to být Corniche v Marseille nebo Riviera di Levante; je to už zase země latinská, vlahá a jiskrná kotlina mediteránní; a když hledáš na mapě, kde jsi, vidíš, že se to jmenuje Cataluňa. (Čapek 1960, s. 295)*

V cestopisu sen rozšiřuje cestovatelskou realitu do neustálé a souběžné přítomnosti se sebou samým a do „stavu mimo mysl“,

---

**36** Čapkovno vnímání „magického“ v každodenním životě může být do určité míry spojováno se surrealistickým úžasem. Podobné spojení lze vytvořit i mezi dětskou perspektivou a obdivováním her.

který, jak by český surrealista Vítězslav Nezval řekl, je stavem vedoucím k nespoutané tvorbě básnických obrazů (Nezval 1958, s. 70). Ve Španělsku je kulturní i básnická jinakost poznamenána živou přítomností maurské kultury v rámci španělské identity: „Španělská zahrada je intimní sen. V těch sladkých koutech stínů, zurčící vodičky, chladivé majoliky, opojné vůně a tropického lupení je podnes slyšet tiché kročeje jiné, požívačnější rasy; i tudy prošli Mauři.“ (Čapek 1960, s. 242) Sen vypravěči umožňuje změnit perspektivu, vytvořit fikční skutečnost, prožívat současně přítomnost i minulost a přesunout se z obecných a neurčitých obrazů k fragmentům a narativním detailům. Jinými slovy, snění je alternativní strukturou prožívaného světa. Sny prostupují kulturou; charakterizují a zpochybňují vztah a definici sounáležitosti, domova a Španělska: „A když pak latinský sedlák s vizigótským rytířem mečem a křížem vypudil orientálního kouzelníka, nezbažil se už nikdy toho bohatě tkaného snu.“ (Čapek 1960, s. 230)

Ve *Výletu do Španěl* vytváří filmová perspektiva objektiv, skrze nějž vypravěč prožívá snovou zemi. Filmová perspektiva, jako stylistická novinka představená v tomto cestopise, rozšiřuje deiktickou dichotomii mezi tady a tam, jež se objevuje v Čapkových dřívějších cestopisech, aby obsáhla pohledy zevnitř i zvnějšku, posuny od obecného ke specifickému a, jako důsledek tohoto, asociativní vztah mezi konkrétním a metaforickým.<sup>37</sup> Vše je snem, a to díky architektuře pasáží a vyhlídek, které cestovateli umožňují vidět novou zemi z různých perspektiv, jichž lze dosáhnout spíše pomocí krátkých pohledů nežli disciplinovaným a členěným pozorováním: „Jako ve snách. [...] průhledy do stinných majolikových dvorečků, kde zurčí fontánka uprostřed květináčů;

---

37 Seymour Chatman toto nazývá „ohnisko prostorové pozornosti“. „Jedná se o rámečném vymezené pole, k němuž diskurz zaměřuje pozornost implikovaného publika, tedy o tu část celkového prostoru příběhu, jež je ‚zmíněna‘ či ohraničena podle podmínek média buď vypravěčem, nebo okem kamery – a to doslova (jako ve filmu) nebo přeneseně (ve verbálním narativu).“ (Chatman 1978, s. 102)



průhledy do těsných uliček mezi holými zdmi a zamřížovanými okny; průhledy do nebe.“ (Čapek 1960, s. 198) Jak se vyprávěcí techniky přibližují k výtvarnému umění a filmu, jsou perspektivy do určité míry přítomné v *Italských listech* a často využívané v tomto cestopisu také poměrně nečekaně: „Toledo z ptačí perspektivy: jediná vlna plochých střech pod modrými nebesy; arabské město, svítící v hnědých skalách; zahrádky na střechách a sladká, lenošná patia s životem důvěrným a sličným.“ (Čapek 1960, s. 199)

V Čapkově případě je vypravěč ten, kdo mluví, avšak publikum se stává zodpovědným za to, co se uvidí. Jinými slovy, cestovatel vede a vytváří cestovatelský zážitek v souladu se schopností publika/diváků vidět, vnímat a chápat. Používá fokalizaci<sup>38</sup> a změny perspektivy tak, že představuje obecný obraz a navádí své publikum/diváky k subjektivním detailům, scénám ze soukromého života, jež jsou ztvárněny jako série různých vizuálních motivů, které publikum/diváci může/mohou zachytit pouze pomocí svého vlastního zraku. Jakmile je k dispozici celý obraz, stávají se jak cestovatel, tak publikum jeho součástí, zatímco se noří do své vlastní vizuální konstrukce:

*A z Giraldy vidíte celou Sevillu, bílou a jasnou, až oči bolí, a růžovou plochými prežzovými střechami, protkanou fajánsovými báněmi a zvonnicemi a cimbuřimi, palmami a cypřišemi; [...]. Ale máte-li dobré oči, uvidíte ještě víc; uvidíte rodiny na dně patii, zahrádky na balkónech a terasách a plochých střechách, všude, kde se dá postavit nějaký ten kořenáček, [...]. A když už máme před sebou celé město, vykonejme pouť na*

---

**38** Termín Mieke Balové, který se používá k popisu „vztahu mezi dvěma ‚hledisky‘ – mezi agensem, který vidí, a tím, který je viděn“ (Bal 1997, s. 142). Balová toto odlišuje od ostatních podobných teorií hlediska, čímž rozlišuje mezi těmi, kdo vidí, a těmi, kdo mluví (Bal 1997, s. 143).

*dvě místa zvláště ctihodná a vyzdobená vším dílem mistrným a oslavným.* (Čapek 1960, s. 231–232)

Takováto expanze a hra s perspektivami, podobně jako začlenění čtenářů/diváků do tvorby cestopisného narativu, vede k dalšímu rozrůžňování perspektiv. Rozdíl mezi „uvnitř“ a „venku“ se stává zároveň pohledem do intimních a soukromých záležitostí, které jsou v kontrastu k těm veřejným, avšak jsou interpretovány v rozporu s našimi očekáváními. Např. mřížový plot jako typický dekorativní prvek španělských domů přestává být předmětem, jenž odděluje, a stává se rámem, který umožňuje nahlédnout do soukromého života a naznačuje otevřenost španělské kultury. Nekonečná možnost tohoto pohledu „dovnitř“ vede k nemožnosti vytvořit výčet a ke smyšleným závěrům, k fikčně rozšířeným místům v cestopisu, jež zůstávají mimo cestovatelův dosah kvůli jeho zrakovým a fyzickým omezením, která jsou možnou částí nedokončeného narativu:

*Ale co je uvnitř, to už vám neřeknu. Alabastrové oltáře a nesmírné mříže a Kolumbův náhrobek, Murillo a řezby, zlato a vykládání, mramor a barok a retábla a pulpity a ještě mnoho katolických věcí, které jsem ani neviděl.*

(Čapek 1960, s. 232–233)

Nadto je perspektiva také tvořena světlem, které je považováno za typický prvek španělské krajiny, odcizujícím způsobem měnící její vlastnosti. O využití světla při tvorbě krajiny a umělecké identity navštívených zemí jako o důležitém prvku ve vizuálním cestopise bude pojednáno v další kapitole, prozatím ilustrujeme pouze cestovatelův neobvyklý fotografický pohled, zejména protiklad světla a stínu: „A v této slunné zemi člověk pochopí, že to vlastně není zahrada z vegetace, nýbrž zahrada ze stínu.“ (Čapek 1960, s. 240) Je zřejmé, že si vypravěč pohrává s percepcí toho, co bychom mohli považovat za skutečnost a iluzi, zejména

vezmeme-li v úvahu kvalitu zraku či to, jak schematická/fotografická vlastnost vnímání a vyprávění zpochybňuje již zavedenou percepci vzniku materiálního světa.

Některé kapitoly *Výletu do Španěl* jsou věnovány popisům nejrozličnějších národních her, jakými jsou např. *corrida* či *pelota*, a tanců – např. romské tance nebo tango, které jsou, kvůli jejich vizuální povaze, předmětem příští kapitoly. Na tomto místě je důležité zdůraznit, že podobně jako v předchozích Čapkových cestopisech uvádí *Výlet do Španěl* také onomatopoické prvky, které reflektují cestovatelův pozitivní či negativní postoj vůči cizí kultuře.

Například tradiční španělský tanec flamenco stírá rozdíly mezi člověkem a zvířetem v okamžiku, kdy se zpěvák začne zvukově i fyzicky podobat ptáku:

*Cantos flamencos se zpívají takto: zpěvák, který se jmenuje Niño de Utreta nebo nějak podobně, si sedne na židli mezi guitarristy, kteří spustí řinčivý úvod prosetý pizzicatovými prškami, prodlevy a přeryvy; a do toho počne zpěvák zpívat jako kanár; s očima přimhouřenýma, hlavou zdviženou a rukama složenýma na kolenou. Opravdu se rozkřičí jako pták: vytasí hlas dlouhým a vysokým, stoupajícím jekem z plna hrdla, strašně intenzivně a táhle, jako by se vsázel, jak dlouho to na jeden dech vydrží; najednou se ten napjatý hlas rozkmitá dlouhým trylkem, táhlou a skučivou koloraturou, která si prohrává sama se sebou, opisuje kmitající vlnovku, rozvíjí se podivným a zdobným meandrem, a náhle klesá a odumírá za ryčného zadrnění guitar. (Čapek 1960, s. 274–275)*

Zpěvák je předtím, než se vrátí do své lidské podoby, zomorfizovaný a odcizený; a tato přeměna je reflektována ve vypravěčově onomatopoické hře s hudbou a zvířecími zvuky. Na rozdíl od *Anglických listů*, kde zvířecí prvek stejně jako evokace zvířecích zvuků reprezentovaly nejen strach a odcizení, jež vy-

pravěč pocítoval uvnitř cizí kultury, ale rovněž odcizení kultury samotné, ve *Výletu do Španěl* se „zvířecí“ stává pozitivní kategorií a esencí španělské identity.

Jedním z důvodů, proč tomu tak je, by mohl být fakt, že cenění si her vychází z cenění si každodenního života. Na rozdíl od *Italských listů*, kde vypravěč hledal vizuální ztvárnění běžného života, avšak zůstal pesimistický vůči každodennosti, a na rozdíl od *Anglických listů*, kde ocenění každodennosti není, vypravěč ve *Výletu do Španěl* spatřuje umění v každodenním životě samotném. Toto evokuje poetistickou poetiku, která osvobozuje umění a pozvedá každodennost na jeho úroveň – „nejlepší museum je ulice živých lidí“ (Čapek 1960, s. 201). Vypravěč vnímá obyčejné činnosti, jakými jsou leštění bot, užívání běžného jazyka a pouliční život, jako formy hudby a tance, jež ztělesňují španělskou mentalitu.

Čapkova variace na téma rovnocennosti života a umění se projevuje ve vypravěčově postoji k učení se španělskému jazyku, který vnímá nikoliv jako jazyk verbální, ale jakožto synestetický jazyk zahrnující všechny smysly a vyjadřující estetiku své každodenní a místní, zejména hudební struktury, k níž je cestovatel přizván, aby se připojil: „Každý národ má svůj jazyk, dokonce svůj mlsný jazyk. Poznej jeho jazyk; jez jeho jídla a pij jeho vína. Otevři se dokořán harmonii jeho rybiček a sýrů.“ (Čapek 1960, s. 203) Uplatňují-li Čapkovy předchozí cestopisy, zejména *Anglické listy*, heteroglosii a onomatopoické vlastnosti nerozpoznatelných lidských hlasů, ve *Výletu do Španěl* napodobuje lidský hlas hudbu. Tím, že staví na roveň jazyk a hudbu, se vypravěč pokouší ponořit do interkulturního narativu, což demonstruje vkládáním velkého počtu španělských slov a frází do českého textu. Srovnávání zvuku hudby a jazyka s sebou přináší ještě další efekt: jedná se o kvalitu života jako konstantní a rytmický pohyb, proud, který opět zdůrazňuje filmovou strukturu vyprávění: „Oiga, camarero, una copita de Fundador. Slyšte, caballeros, tady se mi zalíbilo; tolik lidí, hluk, který není vřava, veselá zdvořilost, pŕvab [...];

jasný a hlasitý dav, který se baví a fláká v dobromyslném allegru.“ (Čapek 1960, s. 195)

Národní identita vnímaná prostřednictvím her a snů vede k novému chápání rozdílu mezi „cizím“ a domovem. Hry se stávají podstatou idey národa a kultury. Souběžně ztělesňují „primitivní“ a „civilizované“, minulost a přítomnost. Vypravěč cítí, že je součástí španělské kultury, neboť zde nalézá estetické potěšení a potvrzení svých idejí každodenního života. Je také svědkem jednoty přírody v kontrastu s mnohostí lidských činností a tradic. Tentokrát se vypravěč identifikuje nejen s českou národní identitou, ale rovněž s nadnárodní identitou, kterou vytváří v protikladu ke Španělsku: *My* v tomto případě znamená kdokoliv kromě Španělů: „Španělsko ještě nepřestalo být přírodou a dosud se ne vzpamatovalo ze svých dějin; proto si dovedlo tolik toho uchovat. A my ostatní, my se můžeme tak trochu divit, jaká krásná věc je být národem.“ (Čapek 1960, s. 290)

Identifikace vypravěče se španělskou kulturou parodicky mizí v okamžiku psaní. Cestopis je napsán až po návratu domů. Zde nastává chvíle, kdy vypravěč komicky pocituje zvláštnost každé kultury a „nevhodné“ používání konceptů (zejména jazykových a kulturních), jež jsou do ní začleňovány, uvědomuje si i lokalitu daných kultur a jejich vzájemný specifický prostorový vztah. Takto Španělsko zůstává vzdáleným prostorem, zemí snů: „Náhodou zatím co toto píši, vlezla si mi na klín kočka a přede z plna hrdla. Tedy přiznám se, ačkoliv mi to zvíře vlastně překáží a nemohu se ho zbavit, že bych jaksí nebyl s to je usmrtit kopím ani espadou, pěšky ani a caballo.“ (Čapek 1960, s. 252)

## **Obrázky z Holandska: Poetika zrcadlení**

Stejně jako *Výlet do Španěl* byl i nejkratší z Čapkových cestopisů, *Obrázky z Holandska*, napsán až po jeho návratu domů. Téma návratu bylo již na konci *Výletu do Španěl* představeno v biblických výrazech: „Vida to vše a podiviv se, nastoupil poutník svůj návrat

k domovu.“ (Čapek 1960, s. 312) Jako neoddělitelná součást cestopisného psaní se v *Obrázcích z Holandska* rozvíjí krátký metatextový narativní fragment, v jehož rámci cestovatel – člověk zvenčí – vysvětluje paradoxní a anachronickou povahu cestování. Na začátku cestovatel nevyhnutelně získává zkušenost s vlakovými stanicemi jakožto bránami do nových zemí. Podobně jako dříve je i zde na první pohled všechno stejné – jedna krajina připomíná druhou. Nicméně obdobně jako v ostatních cestopisech vypravěč opět hledá alternativní cesty tak, že vystupuje z vlaku a drží se dál od hlavních tras s cílem nalézt svůj vlastní obraz země, jenž by byl odlišný od předchozích vyobrazení, a jeho charakteristické rysy (o nichž bude pojednáno v následující kapitole, neboť se vztahují k vizuálním reprezentacím) má v úmyslu zpochybnit. Jeho výlet je znovuobjevením obyvatel Holandska, přírody a historie – „duše kraje“ (Čapek 1960, s. 351). Cesta sahá až do historie, zatímco se cestovatel seznamuje s architekturou a uměním nové země, a konečně končí objevováním krás tamní přírody. Nicméně nejcennější okamžiky, jako jsou například zvuky větrného mlýna, jsou popsány až v pozdějších etapách výletu, když má vypravěč již zásobu zážitků a zapomíná a noří se do paměti. Plné uvědomění si vzdálenosti se objevuje pouze těsně před návratem, kdy cestovatel pochopí, jak je svět rozmanitý a že zapomíná detaily (Čapek 1960, s. 325). Stejně jako se pomalu zmenšuje fyzická vzdálenost mezi domovem a cizím místem, píše i cestovatel po návratu domů postupně namísto toho, aby začal okamžitě vytvářet popis průběhu cesty. Vystává totiž potřeba znovu obnovit narativní odstup mezi cestovatelem a jeho publikem. V tomto cestopisu se používá oslovení ve druhé osobě méně často nežli ve *Výletu do Španěl*, což signalizuje upřednostnění psaného vyprávění před napodobováním intimnější ústní komunikace. Důsledkem této preference, jež odkazuje k cestě spíše jako k události v minulosti nežli k bezprostřednímu zážitku, je skutečnost, že vyprávění je aktem svědectví, které vytváří jasnou hranici mezi Holandskem a domovem, mezi vypravěčem

a jeho čtenáři, kteří zůstávají stranou od vypravěče a do vyprávění nejsou zapojeni. Užití minulého času společně s imperativy, jako např. „představte si“, jasně ukazuje na to, že čtenáři přijali vypravěčovu verzi událostí, a je tudíž signifikantní. Cestovatel píše: „Viděl jsem práce na vysušení Zuiderského moře. Představte si skutečné moře, které by se vešlo tak asi mezi Kladno, Příbram, Tábor a Kolín; moře s bouřemi a ostrovy a parníky a veškerým mořským příslušenstvím.“ (Čapek 1960, s. 342)

V Holandsku je téma snu, o němž bylo pojednáno v předchozích cestopisech jakožto o formě souběžnosti, transponováno do zrcadlení, které bude popsáno v následující kapitole a které odráží skutečnost, že Holandsko je země vybudovaná na vodě. Současně je zrcadlení nejvýraznějším odcizujícím prvkem v Holandsku a rovněž příležitostí představit dichotomii mezi cizím místem a domovem: „Totiž to je tak: tam, kde u nás bývá uprostřed mezi domy ulice, je v Holandsku uprostřed mezi domy jednoduše voda.“ (Čapek 1960, s. 331) Podstatnější však je, že zrcadlení umožňuje souběžnou existenci minulosti a přítomnosti, reality a snů. Minulost v tomto případě není skutečná, stejně jako její obraz ve vodě. Asociativní povaha zrcadlení je v *Obrázcích z Holandska* evidentní, neboť vypravěč rozšiřuje poetické možnosti, počínaje popisem architektury a městských rysů kanálů, které slouží jako ulice předtím, než město expanduje do vody:

*Protože na svém písku se nemohli příliš rozmáchnout do výšky, udělali to prostě obráceně: nazrcadlili si to do hloubky. Nahoře tiše a vážně žijí lidé; dole ještě tišeji a vážněji se pohybují jejich stíny. Nedivil bych se, kdyby v zrcadle grachtů se pohybovaly odrazy lidí z minulých staletí, mužů v širokých krejzlíkách a žen v čepcích. Ty grachty jsou totiž velmi staré a následkem toho jaksi neskutečné. Jako by ta města ani nestála na zemi, nýbrž na svém vlastním zrcadlení; jako by se ty solidní ulice nořily z bezedné tůně snů; jako by ty domy měly být zároveň domem i obrazem domu. (Čapek 1960, s. 331)*

V poezii odpovídá zrcadlení Nezvalovým úvahám o polytematičnosti poezie, jež má počátek v novém chápání básnického obrazu (Nezval 1958, s. 63–74): podle českého básníka není básnický obraz vytvořen proto, aby omezoval nebo vysvětloval básnický objekt, ale je nezávislý, je vnímán souběžně s objektem a zachovává si stejnou sémantickou důležitost jako daný objekt (tamtéž, s. 68).<sup>39</sup> Důsledkem takového pojmání (dříve) sekundárního básnického obrazu je jeho osvobození, které se odehrává v protikladu k prostému srovnání – „stává se, byť jen na chvíli, námětem“ (Nezval 1958, s. 68). Vytvoření takového typu básnického obrazu je nejpravděpodobnější, když je oslabena logika, tj. během snění (Nezval 1958, s. 70).

V Holandsku, ve světě, jenž se vyznačuje mořem, se nicméně vypravěč cítí jakoby nepatřičně. Je cizincem v říši snů, protože není schopný popsat námořní svět s pomocí svého „kontinentálního slovníku“. A je to právě jazyk, který se vypravěč snaží rozšířit a jenž se odráží zpátky a nutí ho uvědomit si limity své vlastní kulturní identity. Rovněž by to mohlo sloužit jako hledisko na tehdejší básnické figury, spíše na „textový“ nežli prožitý exoticismus, který uplatňovali jeho kolegové básníci:

*Kampak se hrabeš, člověče, se svým suchozemským slovníkem mezi tyhle bučící mořské krávy a slony a černé svině, do toho nesmírného mořského chléva, kde to funí, krmí se, spí a zvoní a řinčí řetězy, koukej, tady ti hnědí Malajci s květovými turbany, koukej, ta slizká a olejnatá voda: to je roztok zlata z celého světa. (Čapek 1960, s. 349)*

---

**39** Slovy Nezvala: „Obě tyto představy jsou samostatné, a třebaže následují jedna za druhou, vnímáme je, jako by byly vyřčeny současně, jako vnímáme hudební akord, který je výsledkem současného zaznění několika tónů.“ (Nezval 1958, s. 68)



Jak bude popsáno v následující kapitole, cesta do Holandska představuje, zejména ve světle dějin výtvarného umění a malířů ve vnitřním vyhnanství, jako byl např. Rembrandt, téma exilu, čímž zpochybňuje vypravěčův pojem domova jako bezpečí každodennosti. To, co spojuje tyto prostory – prostor domova a prostor holandského exilu –, je jejich malost, která ovlivňuje národní myšlení a přináší s sebou jisté historické důsledky jak pro Holandsko, tak pro první republiku. Cestovatel však využívá i dějiny umění, zejména potom architekturu jako symbol času, aby přehodnotil společnou evropskou historii. Česká identita je charakterizována jako umělecké zbytky Svaté říše římské a habsburské monarchie, které v jistém okamžiku ovlivnily celou Evropu:

*Jdete-li po stopách Habsburků, nenajdete jenom barok, nýbrž i všelikou jinou vzájemnost; flamendři našich zemí i bohémští flamencos španělští už svým jménem navazují na kulturní tradici starých Flander. Snad by s nějakým širším řádem světa přišlo na nás a na všechny velké uvolnění a tvořivá bujarost, kermes ducha, bohatost dionýská. (Čapek 1960, s. 377)*

## **Cesta na sever: Hledání identity v nadpřirozeném světě**

*Cesta na sever* je apoteózou vypravěčovy neustále se vyvíjející cestovatelské filozofie a zkoumání narativních možností skazu (zejména pokud jde o intermedialitu), k němuž Čapek přidává některé nové prvky. Nejdůležitějším přídavkem je potom explicitní přítomnost dalšího dialogu. Na rozdíl od předchozích cestopisů, které byly postaveny na kombinaci verbálních a vizuálních narativů od jediného autora a na implicitní přítomnosti společníka v narativu, obsahuje *Cesta na sever* básně napsané dalším autorem – Čapkovou manželkou Olgou Scheinpflugovou, která ho doprovázela na cestě do Skandinávie. Tento cestopis tak vůbec

poprvé explicitně využívá poezii, jež byla předtím pouze implikována prostřednictvím lyriky v prozaickém textu. Poezie napsaná dalším narativním subjektem přidává do textu nové hledisko a autentizující přítomnost. Například báseň *Malären* je metaforou Švédska. Vypráví o vodě, které jsme se věnovali dříve u principu zrcadlení v *Obrázcích z Holandska*. Báseň Scheinpflugové proměňuje vodu v metaforu obrazu, když se její hladina stává gobelínovou tapisérií, na níž jsou bílé plachetnice. Báseň také předznamenává postup cestovatelů dále na sever, kde se bezmezná vodstva mění v bílé nekonečné noci polárního kruhu a nadpřirozený svět se stává spíše počáteční, nežli poslední hranicí Evropy.

Vstup dalšího narativního subjektu má pro cestopisný narativ mnoho důsledků, neboť je nahrazeno přímé oslovení čtenářů/posluchačů. Druhý narativní subjekt explicitně zavádí dříve implicitní dialogickou strukturu, a to ve formě jak vnějších, tak vnitřních dialogů. Uvedení druhého vyprávěcího subjektu (externího i interního) je dalším příkladem zrcadlení, jinak řečeno sémantického zdvojení. Otázky a odpovědi již nejsou implikovány, a přesto je přítomen ještě další pohled na cestu – je to perspektiva, která rozšiřuje, autentizuje a odpovídá vypravěčově zkušenosti. Zavedení druhého vyprávěcího hlasu má vliv na výstavbu a na změny ve vypravěčské/cestovatelské identitě a prostřednictvím mluvního aktu umožňuje cestovateli přecházet mezi cizími a místními identitami. Hlas explicitního druhého vypravěče představuje „českost“ a zdůrazňuje pocit cizosti cestovatele. Nicméně prostřednictvím vnitřního dialogu se vypravěč stává místním obyvatelem, a tak svou cizost vyměňuje za místní sounáležitost. Získává schopnost pohlédnout na loď plnou „cizinců“ ze své vlastní, místní, „nativní“, odloučené polohy.

Na rozdíl od Čapkových ostatních cestopisů začíná nejdelší z nich, *Cesta na sever*, odkazy na epickou minulost. „Epické“ rovněž odkazuje na výpravnou povahu cest a objevů, která se do slova propojuje s fikčními cestami, a současně je takto odhalováno, že právě epičnost bude ústředním rysem tohoto cestopisu.

Cestovatel svou cestu zasazuje do kontextu ostatních cest, které jsou však fikční: „Ta cesta se začala hodně dávno, za časných dnů mladosti.“ (Čapek 1955, s. 9) Poté si dále přivlastňuje sever, jenž se stává jeho vlastním severem, výrazně se lišícím od severu, který zakusili a popsali jiní.

Zatímco se cestopisné dílo v *Italských listech* otevírá estetickým manifestem umění, *Cesta na sever* ho uzavírá shrnutím cestovatelovy vlastní cestovatelské filozofie. Během toho, co hledá svůj vlastní sever, nabízí schematický přístup ke čtyřem typům vzájemně se překrývajících cest a výstaveb narativů severu. Prvním typem jsou polární objevy z počátku století, jež mapovaly a vypravěčsky konstruovaly neznámý svět pólů a které Čapek dychtivě následoval a obdivoval. Druhým typem je „salónní cestování“ v literatuře, které se vyrovná polárním objevům v jejich snahách prozkoumat fantastické a ztracené světy, jež existují za hranicemi lidské představivosti. Na rozdíl od zeměpisných objevů je tento druh cestování zmapován skandinávskými spisovateli a umělci, avšak proces tohoto mapování „zevnitř“ je nedokončený (Čapek 1955, s. 9). Vzhledem k tomu, že fikční imaginace leží tam, kde se vypravěč cítí „doma“, pocituje potřebu „ověřit si“ cizí krajiny a vytvořit severskou identitu pomocí své vlastní textové reprezentace. Jeho cesta se tak stává cestou člověka zvenčí do literatury a je „tím nejnárodnějším, co národ má, a přitom mluví řečí srozumitelnou a důvěrně blízkou všem“ (Čapek 1955, s. 10–11).

Významným intertextovým propojením, které je důležité pro pochopení proniknutí ostatních do narativní struktury cestopisného díla, jsou explicitní odkazy k populárním cestopisným a objevitelským příběhům o hrdinech, jež byly napsány v Čapkově době. Například dobrodružství na lodi a popis rozhovoru se statečným lodním kapitánem připomíná podobné dobrodružství, které je popsáno v oblíbených polárních vyprávěních Jana „Eskyma“ Welzla společně s dalšími příběhy, jež ho obklopují a které byly beletrizovány do té míry, že působí, jako by je vyprávěli jiní – čeští novináři a spisovatelé, kteří poslouchali a stylizovali

Welzlovo vypravování takovým způsobem, že si někteří kritici mysleli, že je napsal sám Čapek. Ve Welzlově narativu, napsaném formou dialogu, je také přítomna transpozice maskulinních rysů hrdinských objevitelských příběhů, zejména boj kapitána Emersona s přírodou. Jedná se o heroický skutek, který vykonali a jehož dosáhli výhradně muži. Náš vypravěč zase žertem představuje sám sebe jako člověka, jenž hrdinně překonává neštěstí na lodi, zatímco jeho žena podléhá výkyvům zdraví a emoční slabosti. Podobnosti mezi Čapkovým narativem a Welzlovým polárním vyprávěním budou zřejmé, vezmeme-li v úvahu skutečnost, že oba vypravěči mají tendenci ztotožňovat se s „místními“, neboť se nehlásí k chování a postojům cizinců a turistů, jejichž importovaná kultura je v porovnání s místním prostředím jednoznačně cizí. Rovněž fungují jako narativní svědci, kteří, do určité fikční míry, přinášejí a sdělují zprávy o ještě neobjevených, „bílých“ místech – Čapkův vypravěč vykonává hrdinnou výpravu za objevem severu a Welzlův vypravěč beletrizuje bílou mapu pólu jako někdo, kdo překročil 86. poledník, kde začíná zemský ráj bez přítomnosti člověka a jeho násilné povahy: „Je to dokonce ráj na zemi, ve kterém, bez přítomnosti člověka, vládne klid: zvěř, která leží na ledě u jezera, se chová k sobě navzájem velmi klidně, jeden tvor nesežere druhého.“ (Welzl 2004, s. 30)

Třetím typem je vnitřní cestování a jako takové je současně *cestou* i *poutí*. Zde internalizace cestování rozšiřuje zobrazování severu z geografické oblasti a fikčního ztvárnění severského zážitku do melancholické chladné krásy přírody, která je, v cestovatelově představitosti, synonymem pro melancholickou, chladnou krásu duše. První ilustrace v cestopisu ukazují, jak se rovinatý terén Dánska mění na kopce a lesy Švédska, na hory, ledovce a klidná moře Norska – nehostinná místa, neboť zrcadlí náš duševní prostor: „I my už jsme sever a nosíme v hloubi duše kus svého chladného a sladkého severu, který neroztaje ani žňovým úpalem.“ (Čapek 1955, s. 12) Cílem cestovatelovy pouti tak je překonat útrapy cestování, aby našel podobnost s křesťanským

rájem. Jak je očividné z jeho vlastních slov, jazyk potvrzuje biblické konotace putování: „A když už *putovat* – vždyť je to námaha, člověče, hrozná trampota a starost; a když už tedy putovat, ať je to hned do ráje nejsličnějšího; a pak řekni, není-li to to, co jsi hledal. Ano, chvála bohu, je to ono; viděl jsem svůj sever, a *dobré to bylo*.“ (Čapek 1955, s. 13)

V tuto chvíli začíná být zřejmé, že Čapkovo dílo, přestože jím takto nebylo napsáno, je nepřetržitou a propojenou poetickou poutí a hledáním jeho intimního „evropanství“, jež se táhne od evropského jihu jakožto archetypu, člověkem vytvořené kolébky evropské civilizace, až k evropskému severu. Cestovatel ve skutečnosti přehodnocuje kolektivní představivost evropské kultury tak, že vyslovuje myšlenku cestování jakožto prozkoumávání „severu“ duše – prostoru bez přítomnosti člověka a světa, kde se lidský prvek, předem vytvořený a předem popsáný, stává nedostačujícím a je postupně podřízen rozšiřující se a ohromující síle přírody.

A konečně posledním typem cestování je získávání informací o germánské rase. Cestuje-li člověk proto, aby se učil o jiných národech a kulturách a srovnal je se svou vlastní, potom by měl cestovat také proto, aby se přiblížil k těm šťastnějším a pokrokovějším. V Dánsku a v Německu je na první pohled vše stejné, tedy kromě umělého rozdělení známého z předchozích cestopisů – uniforem zaměstnanců železnic (Čapek 1955, s. 17). Iluzorní stejnost a známost předmětů, krajina a míst je zpochybněna a mizí, jak cesta pokračuje a cestovatel zostřuje své vnímání a optické rozeznávání tak, že pozoruje předměty z různých fotografických úhlů a vzdáleností. Čapek v dálce vidí Norsko a pomocí změny úhlu pohledu se pokouší přijít na to, jak se liší od Švédska:

*A dřevěné chalupy jako na druhé straně hranic, ale chudší; a už nejsou z kolmých prken, ale z vodorovných trámů, a jsou hnědé a šedivé jako ty skály; a už nestojí jen tak na zemi, ale na kamenných nebo dřevěných nožičkách, aby jim nebylo od-*

*spodu mokro; a nejsou kryty taškou, šindelem nebo došky, nýbrž – čím vlastně? Je to drn nebo rašelina? Nevím to přesně ani teď.* (Čapek 1955, s. 66)

Je tedy možné říci, že optické vnímání se zde rozšiřuje do principu zrcadlení, který byl již představen jakožto specifický nástroj souběžnosti v *Obrázcích z Holandska*. V *Cestě na sever* je zrcadlení zdůrazněno do té míry, že vytváří nadpřirozený svět uvnitř toho známého tak, že zcela maže rovnováhu mezi oneirickým stavem a fyzickým prostředím. Nadpřirozené světy „porušují zákony aktuálního světa“, protože „co je nemožné v přirozeném světě, stává se možným v jeho nadpřirozeném protějšku“ (Doležel 1998, s. 115). Navíc jsou to světy, které „překračují svět lidský, ale zároveň světy stvořené lidskou představivostí“ (Doležel 1998, s. 117). V *Cestě na sever* jsou nadpřirozené světy vybudovány nejen jako odcizené perspektivy pohledu na život a kreativitu, ale rovněž jako nedostatky cestovatele v převažujícím světě přírody. Zprvč je odcizený pohled pouze vstupem nadpřirozeného (fantastického) světa do říše „pochopitelného“. To se později vyvíjí do nerovnováhy mezi lidským chápáním a přírodou, a to až do té míry, že se přírodní objekty stávají personifikovanými, zatímco lidé nejsou schopni vyrovnat se s vlastní fantazií a proměňují se v pasivní agenty, kteří ztrácejí svoji rovnováhu a schopnost pochopit svět, jehož jsou svědky. Omezení fyzického a lidského jsou srovnávána s „vizuálním“ a s přírodou. Cestovatel pokládá rétorickou otázku: „Což není nikde konec cesty a dívání? Ale ano, konec cesty; jenomže není konce severnímu dni.“ (Čapek 1955, s. 93)

Největším divem Švédska je nicméně jeho příroda, obzvláště jeho nekonečné lesy. Fantastická složka přírodního světa zrcadlí svět lidí. Podobně jako metafora zrcadla, o níž bylo pojednáno v kontextu *Obrázků z Holandska*, přesahuje zrcadlení v *Cestě na sever* popisované objekty a stává se jejich sémantickou extenzí. V tomto případě, jak píše Umberto Eco, zrcadlo vyžaduje funkci *protézy*, „v širším smyslu tohoto slova to je každý nástroj,

který rozšiřuje oběh činnosti orgánu“ (Eco 2002, s. 22). Mimo to, „v tomto smyslu je zrcadlo pouze neutrální protézou, která umožňuje zpozorovat vizuální objekty tam, kde by to oko nedokázalo (podívat se na sebe, za roh, do tělní dutiny), a to se stejnou efektivitou a jasností“ (Eco 2002, s. 22). Jinými slovy, prožívaný svět se stává ohromujícím a fikčně větším nežli vyprávění, které transponuje do fantazie a mýtu. Švédsko je rozděleno mezi divokou říši přírody a kultivovaný svět lidí.

Čím více cestovatel prozkoumává velkolepost a bezmeznost přírody, tím více je ohromen jejími nadpřirozenými prvky a uvědoměním si vlastního odcizení od jejího království. Lesy jsou nadpřirozeným světem uvnitř přírody. Neustále rostoucí a množící se vegetace je metaforou samotného života. „Skutečný germánský les“ jako mytologický, a tudíž věčný fikční příbytek je nadpřirozeným světem uvnitř stvoření přírody. Čím více si je strachem přemožený cestovatel vědom mytologického aspektu, tím více touží vrátit se do říše lidí. Nyní se švédský nadpřirozený svět lidí stává útočištěm pro vypravěče a chrání ho před divy nadpřirozeného světa přírody:

*A pak vodstvo bez konce, brázděné parníčkem a plachetkami, se stříbrnou čárkou obzoru až tam někde – lidi, jak je ten svět veliký! A zase se to zavře, z obou stran vysoký les, že stěží máš nad hlavou proužek nebes; i rozmáchne se opět lesklá šíročina jezera a udělá místo pro nebesa, dálku, světlo a oslnivý třpyt; i zařízne se do lesů úzký, stříbrný břít řeky, a zablyští se hladké zrcátko jezírka leknínového; červený dvorec se obráží v tiché hladině, stříbrné břízy a černé olše, černobílé kravky na břehu zeleném jako mech – chvála bohu, tady už zase žijí lidé a krávy a vrány na plochem břehu hlubokých vod a lesů. (Čapek 1955, s. 46)*

Severní cíp Evropy je na samotném počátku kontinentu; je zdrojem evropské identity a civilizace. Konec výpravy s sebou přináší poznání, že putování k počátkům Evropy vede skrze sur-

realistické a oneirické podmínky, cestu a pouť, aby prolomilo iluzi a ukončilo temnotu běžné evropské noci: „Vidíš, člověče, to už nejsou švédské soumraky, průhledné a zelené a chladné jako voda zálivů, ani metafysická závrať půlnočního slunce; to už je docela obyčejná, těžká evropská noc. Nu co, byli jsme se podívat na boží mír, a teď zase jedeme domů.“ (Čapek 1955, s. 264)

Zdá se tedy, že Čapek v ideologickém kontextu vztahu germánské rasy k fašismu<sup>40</sup> neodkazuje pouze na myšlenku štěstí a pokroku. Hledal jejich původ: „Šel jsem si omrknout čistokrevné Germány.“ (Čapek 1955, s. 13) Avšak místo nadřazené lidské rasy byl svědkem vizuálního bohatství krajiny, tvořivé síly přírody, která může být snadno transponována do vizuálního umění a kultury a nabízí možnost vytvořit mnoho fikčních světů otevřených pro interpretaci. Rovněž objevuje komplexní vztah mezi lidskou přítomností a ohromující přírodou, která sahá od bezstarostných obyvatel na jihu Dánska a pomalu, ale viditelně přechází do severních oblastí, kde je jakákoliv lidská přítomnost minimální, nepatřičná a přirozený svět se mění v nadpřirozený, tedy takový, jenž je mimo lidský dosah. Objev a spatření světa nedotčeného člověkem je štěstím. To je současně také skutečný počátek evropské identity, který působí jako opak idey jihu, středomořské italské civilizace, tradičně chápané jako kolébka evropské kultury. Cestovatel se vydává právě tam, aby určil diagnózu a stav své duše: „Ať se jde podívat [...] na půlnoční kousek Evropy; a chvála bohu, ještě to s ní není tak zlé.“ (Čapek 1955, s. 13) Jinými slovy, nadpřirozené nespočívá v rase, ale v síle přírody překonat fyzické překážky a vytvořit fikční, nemateriální, textové a umělecké světy. A jako takové je potom podstatou znovuobjevené evropské identity.

---

<sup>40</sup> Čapkova tvorba, zejména díla ze 30. let, jako jsou např. *Matka* (1938), *Bílá nemoc* (1937) a *Válka s mloky* (1936), jsou často interpretována v kontextu jeho kritiky německého nacismu. Ačkoliv v těchto počinech není možné odstranit politické a antiideologické konotace, při kritice Čapkovy práce často převažují nad estetickými aspekty.





[ ]

---

## II.

---

# Cesty mezi přírodou a uměním

---

## II.

---

### Cesty mezi přírodou a uměním

Cestovatel na své neviditelné procházce pozoruje italská města a přírodu skrze jejich vyobrazení pomocí pečlivě vybraných výtvarných technik a v dílech výtvarného umění. Opouští stín kláštera a noří se do života, jak ho ztělesňují obrazy<sup>41</sup> Giotta di Bondoneho, a najednou je transponován do jiného zeměpisného prostoru a času, snového stavu a opticky paralelního světa, který však díky specifické jakosti světla, barvy, zvuku (či ticha) a díky specifické atmosféře zůstává každodenní a italský. Vyhýbá se chráněnému, kanonizovanému, již „napsanému“ a vymezenému prostoru historických památek a znovu spatřuje kvality italského světla a barev, znovuobjevuje neoddělitelný svazek každodennosti, kultury, přírody a podstaty italské identity.

Tyto prvky ekfráze a vizuální transpozice se v různé míře a v různých podobách opakovaně objevují ve všech Čapkových cestopisech: zatímco se pokoušejí vyhýbat se cestám, které doporučil Baedeker a předchozí tradice pečlivě vybraných cestopisných děl, vyjadřují Čapkovy cestopisy touhu meziválečného cestovatele objevovat „pochybné či dráždivé prvky evropských měst, jež jsou jiné, než jaké volí Baedekerovo estetické oko“ (Koshar

---

<sup>41</sup> V této souvislosti je volba florentského malíře záměrná a bude o ní pojednáno dále v této kapitole.

2000, s. 4). Čapkovy cestopisy zpochybňují využití standardizovaného cestopisného slovníku, který se používal pro popis „zvláště zajímavých“ míst stejně jako idylických a romantických obrazů, jejichž spatření cestovatel/uživatel čekal. Tímto zpochybněním rozvíjejí svou vlastní cestopisnou poetiku okolo vizuálního přístupu k navštíveným zemím, intimní cesty do dějin výtvarného umění a hledání vizuálního ztvárnění každodennosti.

Důvod, proč v *Italských listech* chybějí karikatury a ilustrace, jež jsou pro Čapkovo dílo jinak charakteristické, může souviset s funkcí cestopisu jakožto cesty do tradice výtvarné reprezentace či jakožto pozadí pro vypravěčovu estetickou teorii výtvarných umění a pro pojednání o pojmu „krása“. Cestovatel v *Italských listech* je *flâneur*, který se snaží vyhnout „italskosti“ v jejím negativním kontextu, jak jej definuje Barthes – abstraktní a vynucený pojem označující něco, co „není Itálie“, ale je „soustředěná esence všeho toho, co může být italské, od špaget až po malířství“ (Barthes 2004, s. 59). Díky tomu, že se vypravěč vyhýbá zhutněné podstatě země, znovu objevuje „pravou italskost“ – skutečného ducha Itálie, jenž je pro něj vzájemnou interakcí mezi uměleckými díly a kulturou, kterou reprezentují. Jak bude ukázáno dále, vypravěč využívá stejnou techniku intelektuálního „vyhýbání se“ i v dalších cestopisech. V případě Itálie vypravěč pohrdá klasickým římským uměním a architekturou, neboť ty zapouzdřují abstraktní „italskost“: v jeho očích jsou kolosální římské památky italskému kulturnímu kontextu cizí. Avšak i přes tento postoj vypravěč nesusouhlasí se zobecnělou interpretací antiky jakožto kompaktní slohové epochy, na níž jsou založeny příznačné rysy „univerzální krásy“, kterou si přisvojují jak básníci, tak i turisté.

Místo toho se *flâneur* ve svém hledání krásy pokouší nalézt „primitivní, nevyčerpanou lidovost“ (Čapek 1960, s. 67) jakožto všudypřítomnou tvořivou sílu dějin umění. Tato tvůrčí síla je zřejmá v lidové jednoduchosti, která je, v protikladu k vynucenosti univerzálních kulturních prvků, pro italskou (a jakoukoliv jinou) kulturu nepostradatelná a původní. Podstata „primitiv-

ního“ umění nicméně spočívá ve výběru umělecké látky, nikoliv ve své exotičnosti. V protikladu ke klasickému umění je primitivní a lidové umění stále živé, je schopno modelovat, transformovat a vyjadřovat. Je živé, protože látka, z níž je vytvořeno, je prostředníkem mezi reprezentovaným skutečným světem a uměleckým dílem a stále „dýchá“. Dokonce i vypravěčova představa domova je spojena s pojmem živoucího materiálu. V protikladu k antickým sochám vytesaným z kamene je vypravěčova země „dřevěná“. Jak sám píše:

*Já však jsem ze země dřevěné a mám dřevo rád hmatem i očima, neboť je to látka téměř živá, naivní a lidová, gotická, strohá, neantická a domostrojná. Tekoucí voda, to zas je celá poesie severu; toť vodnický a rusálčin motiv proti motivu satyrskému.* (Čapek 1960, s. 66)

Pokud tedy chceme pochopit pád antiky, je nutné rozumět síle skromnosti tohoto „jiného, svěžejšího poměru k světu“ (Čapek 1960, s. 98). Slovy vypravěče: „Ať dělá co dělá, národ se posléze vrací bezděčně a pudově zase sám k sobě a přerouzuje se v sobě samotném.“ (Čapek 1960, s. 47)

## Pod maskou františkána

Hledání alternativní italské tradice přesahující „italskost“, a to zejména zkamenělou antiku z turistických průvodců a literárních ztvárnění, je důvodem, proč se *flâneur* v *Italských listech* rozhodne přestrojit se za františkánského poutníka<sup>42</sup> a vnímat Itálii skrze auru interpretace toho, co je podle něj křesťanství. Františ-

---

<sup>42</sup> Karel Čapek ve svých italských dopisech Olze Scheinpflugové na několika místech zmiňuje, jak moc touží po samotě a askezi, a pokládá se za „mnišského člověka“, který dychtí po čistém a prostém životě a práci v zájmu etiky a vědění (Scheinpflugová 1971, s. 143).

kánská tradice žije ve stínu monumentální římské architektury a františkánská skromnost a pokora umožňují vypravěči nejen vnímat skutečnost jako syrový a nestálý umělecký materiál, ale také zachytit neobjevené a skryté okamžiky každodenního života. Dalším důvodem, proč *flâneur* nosí masku františkána, je intertextový odkaz na historii českého cestopisu.<sup>43</sup> V *Italských listech* se pojí tradiční, na cíl orientovaný český poutník a moderní apollinairovský *flâneur* s převážně městským pojetí cestovatele. Přestože odkazy k *flâneurovu* „češství“ jsou roztroušeny v celém vyprávění ve vzpomínkách na domov a ve srovnávání Itálie s první republikou, existuje zde pouze jeden přímý odkaz na české cestopisy, který, bez ohledu na svou jedinečnost, ukazuje na dialogickou povahu předchozí tradice. Čapkovy *Italské listy* se zmiňují o Josefu Svatopluku Macharovi, který ve věnování svých fejetonů z Říma naznačuje, že se vydal do Itálie, aby hledal antiku.<sup>44</sup> V Macharově fantazii je antika ztělesněná ženou, která, přestože je dlouho mrtvá, je hodna uctívání. V Římě našel její „bílé kosti a viděl její krásný hrob“ (Machar 1908, s. 8).

---

**43** Mukařovský již poukázal na podobné stylistické rysy v Čapkových a Nerudových cestopisech. Spojil Karla Čapka a jeho literárního předchůdce díky tomu, že u obou z nich se mísila žurnalistika, poezie a napodobování mluveného jazyka (Mukařovský 1948b, s. 347).

**44** Čapek paroduje Macharův postoj k antice a ke křesťanství v krátkém narativním fragmentu *Antika a křesťanství*, který je součástí sbírky *Krakonošova zahrada*. V úvodu ke *Krakonošově zahradě* autoři naznačují, že jejich literární modely a poetická inspirace pocházejí z díla symbolistických básníků. Narativní fragment, v němž je Machar hlavní postavou, je implicitním manifestem jejich vnímání literatury, která předznamenává ducha poetismu tím, že prohlašuje, že přítomný okamžik je krásný. Kontextem pro narativ je Macharova přednáška o antice a o jeho negativním postoji ke křesťanství. Parodie se objevuje v protikladu k patosu mluvčího, zatímco je s živoucí silou popisováno téma zašlé slávy klasicismu, který je ztělesněn krásnou zlatovlasou ženou sedící před vypravěči. Zlaté vlasy se stávají metaforou energie a vitality Evy a feminního aspektu jak antiky, tak i křesťanství (Čapek a Čapek 1957, s. 39–42).

V protikladu k Čapkově syntéze poutníka a *flâneura*, který zaznamenává své poznámky o bezprostřední zkušenosti ze skutečného světa, píše Macharův cestovatel fejetony jako retrospektivu své italské cesty, zatímco během svých posledních dní v Římě sedí u fontány poblíž „velkého mramorového oceánu“ (Machar 1908, s. 8). Ačkoliv Machara těší některé prosté radosti, jakou je například tichý život rostlin, jsou tyto neokázalé věci, když autor uvažuje o věčném městě a jeho postavení jako středu světa (Machar 1908, s. 10–11), zastíněny římskými antickými památkami. Navíc, ačkoliv Macharův cestovatel do textu vkládá prvky mluveného jazyka, aby simuloval přítomnost okamžiku, nevnímá aktuální svět jako něco živého, a tudíž hodného výtvarného ztvárnění. Prochází mezi sochami a monumenty minulosti, skrze paměť historických časů, jež nemohou být oživeny. Mezi jeho nejoblíbenější místa patří muzea, která fungují jako *vitea* mrtvých hrdinů a císařů. Chodí chodbami, v nichž „císaři následovali jeden po druhém v chronologickém pořádku začínajícím rodinou Julia“ (Machar 1908, s. 72). Krása nenávratně zůstává pouze v monumentálním minulém světě, jenž je předmětem nostalgie: „Kosti zesnulých, krásnější svět, zbavený, roztroušený kolem, zoufale smutný. Mají svou tichou hrdost a pyšné opovržení – ale na prvním místě smutek.“ (Machar 1908, s. 108)

Pro Čapkova cestovatele tkví skrytá stránka Itálie, její „pravá italskost“, ve vnímání italské krajiny a italské architektury jako otevřené a neohrazené galerie. Hledání srozumitelnosti a vyhýbání se bedekrům stejně jako obnovení skromnosti v tomto bodě znamená rovněž překročit rámec konvenčně ztvárňované *malebnosti*, která je sémantickým pojmem, jenž se v *Italských listech* často vyskytuje. Konvenční *malebnost* zde odkazuje k již zmíněnému literárnímu ztvárnění Itálie a mohla by také být nazvána jako „elitářství malebna“ („the elitism of the Picturesque“), což je pojem, který používá Malcolm Andrews ve své studii o turismu a ztvárnění krajiny v Británii 18. století, aby ukázal, jak turisté, kteří jsou „esteticky privilegovanější nežli negramotný pozorov-

vatel" (Andrews 1989, s. 4), modelovali britskou krajinu v souladu s klasickými pastorálními motivy. Pro *flâneura* není *malebnost* jako první vizuální dojem z italských měst ničím jiným než kýčem. V Neapoli je například pouze „křik, neřád a malebnost“ (Čapek 1960, s. 47). *Flâneurův* postoj vůči centrům velkých měst připomíná konfrontaci poutníka s městem v Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce* (1623). Jeho chaotické a špinavé ulice jsou „pitoreskní“, nikoliv však krásné. Navíc pojem *malebnosti* v Čapkovi překračuje hranice „pitoresknosti“ a dostává se až k pojmu „netvořivost“. Například město Neapol je „netvořivé“, protože postrádá významné dějiny výtvarného umění (Čapek 1960, s. 33). A přesto jako estetický paradox leží v srdci netvořivého města galerie anonymního lidového umění, jehož estetická hodnota se rovná hodnotě maleb Edvarda Muncha nebo naivního umění Henriho Rousseaua.

## Sémantická funkce barev

„Netvořivost“ města a nedostatek estetické tradice je Neapoli odpuštěn díky jejímu přírodnímu okolí. To je příkladem jednoduché krásy a poskytuje jasný pohled na věci, které se *flâneur* pokouší najít. Podobně jako v interpretaci díla<sup>45</sup> českého avantgardního malíře Josefa Šímy (1891–1971) reprezentují modrá a zelená (dvě barvy přírody) *flâneurův* ideál krásy. „Modrá“ se často používá jako adjektivum přidávající popisovaným předmětům vlastnost přírodní (přirozené) barvy a, slovy Mukařovského, její užití je násobeno „nadměrnou potřebou výrazu“, a to z toho důvodu, aby byla zdůrazněna určitá vizuální vlastnost (Mukařovský 1948a, s. 256). Dálka je modrá, moře je modré a hory obklopující Neapol

---

<sup>45</sup> Mukařovský ve své studii věnované Josefu Šímovi tvrdí, že tento český avantgardní malíř a výtvarný umělec svou tvorbu založil na „omezení [svého] slovníku“ a za použití pouze dvou barev – zelené a modré – rozšířil celou řadu sémantických významů (Mukařovský 1966, s. 307).



jsou modré. Dochází k intenzifikaci obrazu, když se proměňuje statická vlastnost „modrosti“: během západu slunce „vše promodrá“, a dokonce i loď plující na mořské hladině „svítí zelenými, modrými, zlatými světly“ (Čapek 1960, s. 32). Zobrazení vizuální perspektivy, která vytváří kontrast mezi jasností a klišé, rovněž vyplývá z intenzifikace modrosti čili její „sémantické koncentrace“ jakožto charakteristického rysu Čapkových narativních textů (Kožmín 1988, s. 306). Vypravěč krajinu představuje z dálky a seznamuje s ní čtenáře pomocí prostorové deixe, jako by chtěl své publikum provést procesem obrazové tvorby, „tuhle napřed pěkná pinie, tamhle to modré je Capri“ (Čapek 1960, s. 44), a když nastane soumrak, vše zmodrá.

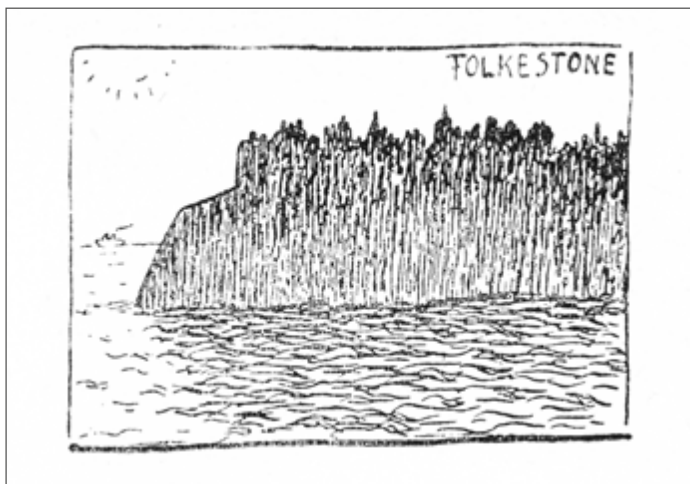
Sémantické pole „modrosti“ se šíří až za vizuální limity barev: stává se metaforou klidu (Čapek 1960, s. 78). K tomu dochází, když vypravěč užívá *ekfrázi* jako nástroj vhodný pro vyjádření přítomného okamžiku prostřednictvím vizuálního ztvárnění. Důraz na modrost krajiny tak není náhodný; vztahuje se k výtvarné renesanční poetice Giotta di Bondoneho, zejména k jeho ztvárnění života svatého Františka, jež se nachází v Bazilice svatého Františka z Assisi a je provedeno převážně v modré barvě. Vypravěč si váží Giottovy poetiky hledání krásy v přítomném okamžiku, souběžnosti přítomnosti a minulosti, a přímo transponuje Giottovy obrazy do své vlastní zkušenosti s aktuálním světem. *Flâneur* Giottovo dílo oceňuje jako moudré a „nekonečně poklidné“ (Čapek 1960, s. 78). Ačkoliv pohrdá horkem, špinou, prachem, masami lidí, kolosální architekturou a bludišti italských měst jako typickým barokním kýčem a zveličováním, nachází skutečnou krásu v Giottově čisté a geometrické perspektivě, kterou malíř využil, aby napodobil nekonečnou modř středomořské oblohy, pokoru svatého Františka a prostou věčnost života. Vzhledem k tomu, že františkánský poutník je současně *flâneur*, není jeho cílem postavit svatému Františkovi kapli, která by byla místem křesťanské oddanosti, ale vytvořit „svatého Giotta“ s jeho ztvárněním katolických světců.

Čapkova cesta do Itálie nabízí alternativní způsob, jak ztvárnit tradici a současný stav navštívené země. Čapek rozvíjel svou poetiku cestování okolo své intimní cesty do dějin výtvarného umění a toho, jak reprezentuje každodennost. Svůj narativ uspořádal okolo těchto reprezentací a pomocí „meziúmeleckého“ dialogu s pečlivě vybranými výtvarnými technikami a díly výtvarného umění vytvořil obraz Itálie.

## **Ilustrace a karikatury: když chybí umění**

Na rozdíl od *flâneura* v *Italských listech* je cestovatel v *Anglických listech* profánní. Jelikož zde chybí jakékoliv odkazy na dějiny umění, není zde ani *ekfráze*. Navíc *flâneur* v Anglii nemůže existovat právě kvůli tomu, jak se v dané zemi zachází s výtvarným uměním: to se totiž tísni v galeriích a soukromých sbírkách, mimo ulice, které nejsou určeny pro prohlížení a pro volný čas, ale pouze pro to, aby se po nich došlo k cíli. Podobně vlastní obrazová ztvárnění, o nichž se zmiňuje v podtitulu cestopisu – „pro větší názornost provázené obrázky autorovými“ – ilustrují jeho osobní postoj vůči znalostem a očekáváním, jež o Anglii získal díky komediím, karikaturám a ilustracím, které znal ještě předtím, než ostrov navštívil. Je smutné, že to, co si představoval, bylo pouze iluzí z mládí (Čapek 1960, s. 150).

Jak již bylo zmíněno v předcházející kapitole, vyprávěč svou cestu začíná ilustracemi, které slouží jako vizuální úvod k Anglii (Obr. 2). Současně jeho obrázek seznamuje čtenáře se vzdálenou kulturou a podtrhuje jejich očekávání „Anglie“. Na rozdíl od italského cestopisu, v němž byla dálka zdrojem jasnosti a perspektivy, v *Anglických listech* vzdálenost maří očekávání čtenářů, neboť popisuje místo stylem: „To bílé jsou prostě skály, a nahoře roste tráva,“ (Čapek 1960, s. 24) přičemž doprovodné ilustrace skal nazvané *Folkestone* a *Dover* fungují jako autentizace cestovatelovy první zkušenosti s novou zemí a jejím ostrovním duchem.

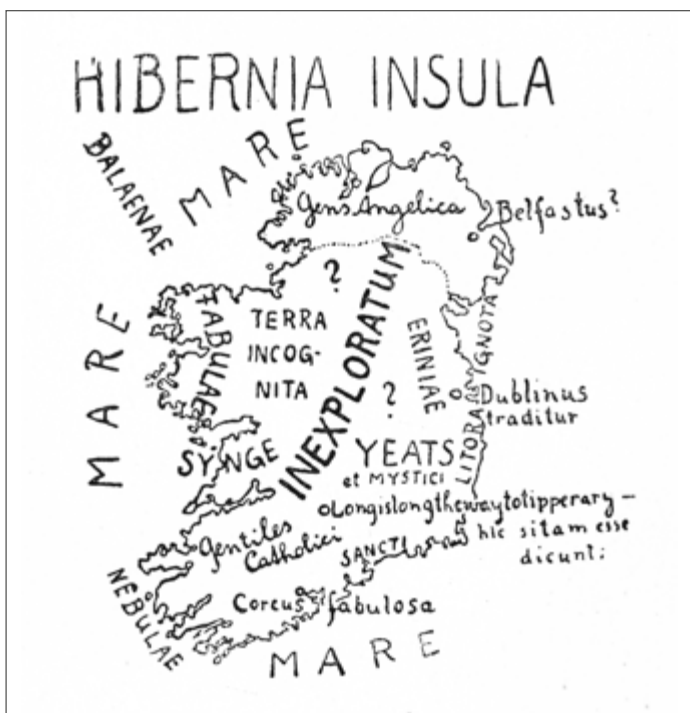


**Obr. 2.** Folkestone. (Čapek 1960, s. 75)

Ostrovní izolovanost v tomto cestopisu tvoří důležitý koncept, jelikož z Anglie činí „Anglii“. Vzhledem k tomu, že Angličané žijí na ostrově, nepřináležejí k Evropě. Kromě toho, pokračuje vypravěč, se ostrovní povaha stává internalizovanou, neboť Angličané vytvářejí své vlastní „ostrovy“, jelikož se raději drží svých vlastních tradic, ať již jsou kdekoliv na světě (Čapek 1960, s. 172). Izolovanost této země je tedy to, co je typické pro její cestovatele a kolonizátory, tj. jsou imperiální, což je patrné v cestovatelských postřezích týkajících se muzeí, jež navštěvuje, a v tom, jak interpretuje jejich přístup k anglickosti. V protikladu ke zde uvedenému je jeho cesta do Skotska jakožto severního okraje ostrova, plná obdivování tamní přírody a nepřítomnosti lidí, subverzivní vůči imperiálnímu duchu Anglie, jak bude ukázáno.

Použití ilustrací rovněž demonstruje cestovatelovu snahu zpochybnit navigační strukturu a účel cestovatelských příruček. Takto ilustrace automaticky rozšiřují ilokuční a estetické možnosti *skazového* vyprávění. V Čapkových cestopisech působí

ilustrace jako vizuální, personalizovaný soubor pokynů pro cestovatele. Jak ukazuje ilustrace *Folkestone*, zpochybňují a odcizují čtenářská očekávání cestovatelské zkušenosti, současně ale také slouží jako navigační rozcestníky pro publikum a spolucestující, jimž nabízejí vysoce personalizovanou cestu napříč cizí zemí, kterou řídí okázalý vypravěč. V důsledku toho Čapkovy cestopisy zsměšňují samotný koncept mapování a nahrazují skutečnou mapu beletrizovaným pohledem na zemi, jako je např. Irsko, jež bylo pro cestovatele fyzicky velice blízko, ale jež, bez cestovatelských průvodců, neměl příležitost navštívit (Obr. 3).<sup>46</sup>



Obr. 3. Fiktivní mapa Irska. (Čapek 1960, s. 146)

## Hledání „anglickosti“

Na rozdíl od italského cestopisu, kde si cestující navigoval svou cestu mimo barokní kýč a hledal jednoduchost a „pohádkovou“ extenzi reality, v Anglii jde cesta vedoucí mimo známé trasy přírodou. Svoboda chodců vybrat si procházku raději přes trávníky nežli po pěšině činí z této země „záračnou možnost“ (Čapek 1960, s. 77). Příroda je zde neoddělitelnou součástí tradice; ve formě uměleckého materiálu funguje jako prostředník mezi lidmi a uměním. Jak cestovatel odjíždí do Skotska, je příroda čím dál výraznější a představuje mystickou jinakost imperiální Anglie, dokonce se stává neoddělitelnou součástí života a institucí samotného impéria. Podobně jako v Itálii i zde, když materiál nabývá umělecké funkce a estetizuje každodenní život, rozvíjí vypravěč spojení mezi přírodou a lidskou společností. Například symbolem Skotska je kámen, který lidové umělci využívají pro výrobu soch a obyčejní lidé na stavbu domů: „Kamenné zidky, kamenné vsi, kamenná města; za řekou Tweed je kamenná země.“ (Čapek 1960, s. 119) Skotsko samotné se stává kamenitou zemí s železnou oblohou. I přítomnost člověka ve Skotsku je poznamenána kamenem: v opuštěné krajině poskytují důkazy o přítomnosti člověka pouze nízké, umělé, kamenné formace, kterými jsou od sebe oddělena pole (Čapek 1960, s. 124).

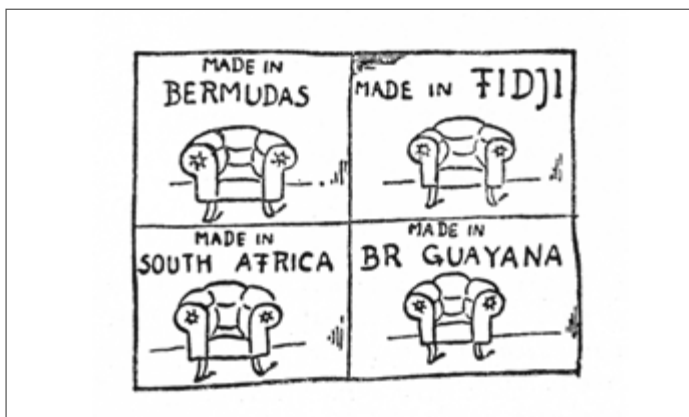
Metaforou Anglie jsou staletí staré stromy, které pronikají do každodenního života, rostou v parcích a v podobě elegantního klubového nábytku či konstrukce typických anglických

---

46 Užití fiktivní mapy Irska – země, kterou nikdy nenavštívil – by také bylo možné číst jako obrazovou parodii ve smyslu tvrzení Margaret Roseové, která říká, že parodické obrazy jsou schopny „juxtaponovat a kondenzovat dva samostatné obrazy a přinutit nás vidět starší obraz z nového úhlu nebo hlediska“ (Rose 2011, s. 10).

domů estetizují život lidí (Čapek 1960, s. 76). Příroda je to, co činí Anglii „Anglií“, a dokonce ovlivňuje politický život v zemi. Vzhledem k tomu, že se vypravěč soustřeďuje spíše na umělecký materiál nežli na jeho funkci, přesouvá se perspektiva od institucí a symbolů moci k materiálu, z něhož je moc vytvořena. Vypravěč se nedomnívá, že je důležité v Anglii popsat mocenské instituce, jeho pozornost si totiž získala konstrukce moci, kterou podporují výhradně stromy. Jak říká vypravěč: „Možná, že ty stromy mají velký vliv na torysmus v Anglii. Myslím, že udržují aristokratické pudy, historismus, konservativnost, celní ochranu, golf, dům lordů a jiné zvláštní a staré věci.“ (Čapek 1960, s. 76)

Nepřítomnost živého umění na ulicích Anglie je neúspěšně nahrazována uměleckým bohatstvím shromážděným z celého světa. Jestliže Itálie importovala baroko a klasicismus jako tradici, kterou si již přisvojily zraky turistů, Anglie importovala nejrůznější tradice jakožto symbol koloniální minulosti země. Návštěvy muzeí jsou zdrojem smutného odhalení stavu takzvaného primitivního umění. Vypravěč prochází galeriemi, jež obsahují vzácné, exotické a starověké umělecké předměty získané z celého světa. Prohlíží si je a stává se svědkem nekonečné tvořivosti lidského ducha, jež vykazuje stejnou sílu a estetickou hodnotu jak v díle Rembrandta, tak i v tančící masce ze Zlatého pobřeží (Čapek 1960, s. 51). Zdá se, že konečným groteskním výsledkem takovéhoho přístupu k lidské kreativitě je uniformizace lidské tvořivosti. Cestovatel prochází výstavními sály Výstavy britského impéria a je svědkem uniformity, která se skrývá za hojností výrobků a bohatostí produkce anglických kolonií. Cestovatelovy pocity vůči britskému koloniálnímu dědictví lze pozorovat u ilustrace křesla vyrobeného ve čtyřech různých britských koloniích (Obr. 4). Stejný typ křesla vyrobený ve čtyřech vzdálených zeměpisných oblastech ukazuje na mechanickou reprodukci, která subsumuje kreativní bohatost impéria (Čapek 1960, s. 102).



Obr. 4. Křeslo. (Čapek 1960, s. 102)

Vypravěč smutně konstatuje, jak i „primitivní“ umění ztratilo svou různorodost a namísto uměním je mechanickým produktem:

*Není už lidového domorodného umění; černochoch v Beninu vyřezává ze sloních klů figurky, jako by vychodil mnichovskou akademii, a dáte-li mu kus dřeva, vyřeže z něho klubovku. Inu bože, patrně přestal být divochem a stal se – čím vlastně? Ano, stal se zaměstnancem Civilisovaného průmyslu. (Čapek 1960, s. 102–103)*

Pokud je pro Itálii charakteristická její vizuální povaha, je Anglie definována svými zvukovými prvky. Na znalosti jazyka v Itálii nezáleželo, protože cestovatel hledal vizuální ztvárnění. V Anglii, kde umění není ve veřejném prostoru, proměňuje nedostatek jazykových znalostí lidské hlasy v hluk,<sup>47</sup> který cestovatele

<sup>47</sup> Toto je rovněž intertextový prvek, který se objevuje v *Povídkách z jedné kapsy* a v *Povídkách z druhé kapsy*.

neustále obklopuje. Hluk je ve vyprávění často vyjadřován pomocí zvířecích zvuků a ilustrací, které v sobě kombinují textové prvky. Jednou takovou ilustrací je *Traffic* (Obr. 5), která má velkou hloubku ostrosti a zkreslení; masa lidí a předmětů zde připomíná expresionistické malby (Čapek 1960, s. 82). Vypravěč říká, že jde pouze o pokus o napodobení, protože vizuální omezení obrazu nedovolují přidat jakékoliv auditivní kvality: ve skutečnosti je všechno mnohem horší (Čapek 1960, s. 82). Ilustrace připomíná tunel, v němž je na okolních zdech velké množství reklam a skrze který si razí cestu nerozpoznatelná masa vozidel. Je zde zachycen vypravěčův strach z toho, že v takovém prostředí lidský život ztrácí smysl.



Obr. 5. *Traffic*. (Čapek 1960, s. 82)



Pro Čapka se lidské hlasy proměňují v nerozpoznatelné fonetické složky, jejichž význam je ztracen (Čapek 1960, s. 82). Například ilustrace a podrobný popis Hyde Parku odhaluje vypravěčův postoj ke kosmopolitnímu městu, v němž se lidé stávají zoolomorfní masou. Absence znalosti jazyka zde nevede k těsnějšímu, pokornějšímu a skromnějšímu kontaktu s věcmi, jako tomu bylo v Itálii, ale k nemožnosti komunikovat. Odcizený pohled na Hyde Park, v němž je mramorová brána, „která nikam nevede“ (Čapek 1960, s. 84) a jež je známá jako Mramorový oblouk, se právě díky této bráně proměňuje v otevřený veřejný prostor, kam může kdokoliv přijít, přinést si židli, posadit se a mluvit. Na obrázku začíná skupina lidí obklopující řečníka připomínat štěpení nejnižších organismů a buněčné kolonie (Čapek 1960, s. 84).

Vypravěč přechází od jedné skupinky ke druhé a propojuje různé amatérské politiky a náboženské proslovy a zpěv a na konci dne je všechny dává do souvislosti s mečením ovcí v ohradě na okraji parku. Ovce jsou personifikovány. Anglická povaha se skládá z hlasu samého – to je také důvod, proč vypravěč nejvíce upřednostňuje řečníky v Hyde Parku. Hlas je činí přirozenými a prostými, téměř božskými – podobně jako ovce, které v textu slouží jako jeden ze symbolů „anglickosti“ (Čapek 1960, s. 84).

## Skotsko jako objevování barev

Cesta z Anglie do Skotska se stává novým objevováním barev. Po zjištění, že přírodní barvy tvoří estetickou podstatu skotské krajiny, využívá vypravěč ve velké míře modrou a zelenou tak, jako to dělal v *Italských listech*. Chce cestovat „nejzelenějším ze zelených údolí“ (Čapek 1960, s. 126), vidět „modré a černé hory nad zelenými valy“ (tamtéž) a obdivovat údolí plná světlé a černé zeleně (tamtéž). Na ostrově Skye se modrá obloha mění na abstraktní „modrost“, kterou není možné se všemi jejími odstíny vyjádřit, neboť, podobně jako modrost nalezená v Itálii, symbolizuje počátek stvoření. Modrost proměňuje hranice barvy, avšak nikoliv

pouze díky tomu, že existuje ve všech svých odstínech, ale především proto, že pohlcuje celý rozsah spektra:

*Jednou za týden svítí slunce, a pak se odhalí štíty hor ve všech nevyřčených odstínech modrosti; i jest modrost azurová, perletová, omžená nebo indigová, černá, růžová i zelená; modrost hluboká, nadechnutá, podobná parám, náletu nebo pouhé vzpomínce na něco krásně modrého. Tyto všechny a nespočetné jiné modrosti jsem viděl na modrých štítech Cuillinu, ale bylo tam ještě ke všemu modré nebe a modrý mořský záliv, a to už se vůbec nedá vypovědět; pravím vám, že vyvstaly ve mně neznámé a božské ctnosti při pohledu na tuto nesmírnou modrost. (Čapek 1960, s. 131)*

Pocit úplné samoty je vyjádřen i vizuálně pomocí předložky „bez“, která odkazuje k nepřítomnosti nebo nedostatku něčeho. Předložka „bez“ zde stojí v protikladu k dříve popsanému přeplněnému Londýnu. To vede k extrémnímu utilitárnímu účelu městských ulic, kde je prvořadé dosáhnout cíle, nikoliv umožnit další tvorbu významů. Užití této předložky je rovněž hrou s limity vyprávění, s myšlenkou na to, jak je něco uděláno. Nedostatek něčeho je koncem života a směrů; ve vypravěčově odcizeném pohledu na krajinu úplně chybí lidská přítomnost a lidské pochození pokroku a chronologie:

*Konec života; tady se snad nic nezměnilo za deset tisíc let; jen cesty lidé vedli a postavili dráhy, ale země se nezměnila; nikde stromu ani křoviska, jen studená jezera, přeslička a kapradí, bez konce hnědá vřesoviska, bez konce černé kamení, inkoustově stinné štíty hor proryté stříbrnými nitkami bystřin, černá blata rašeliniští, mračně dýmající gleny mezi lysými hřbety vrchů, a zase jezero s temnou sítinou, hladina bez ptáků, krajina bez lidí, úzkost bez příčiny, cesta bez cíle, nevím, co hledám, ale toto je konečně samota; napij se z tohoto nesmír-*

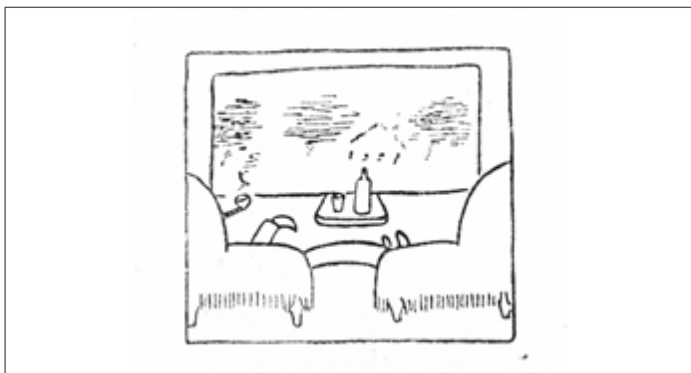
*ného smutku, nežli se vrátíš mezi lidi, nabobtnej samotou, duše neukojená; neboť neviděls nic většího než tuto opuštěnost.* (Čapek 1960, s. 128)

Zobrazení Skotska jako konce života a všech směrů ukazuje na konfliktní charakter imperiální Británie. Zatímco Londýn jako centrum impéria ukazuje svou sílu pořádat koloniální výstavy a provozovat muzea s přírodními a uměleckými artefakty shromážděnými z kolonií z celého světa, Skotsko jakožto vnitřní součást impéria se svými krajinami a nepřítomností lidí reprezentuje vnitřní rozklad říše.

## **Výlet do Španěl: Vizuální ztvárnění pohybu**

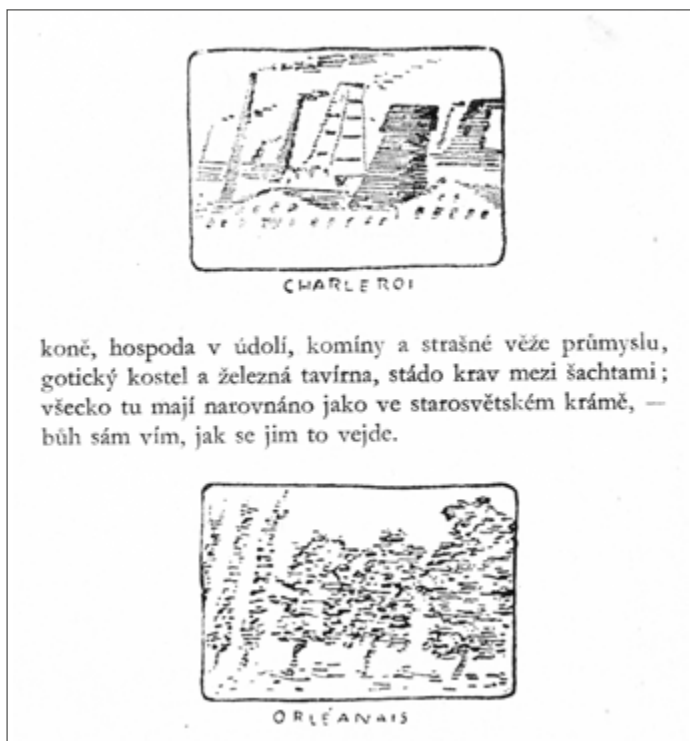
Na rozdíl od ilustrací v *Anglických listech*, které zachycují především statické objekty, vypravěč ve *Výletu do Španěl* představuje nový typ ilustrace vyjadřující vizuální ztvárnění pohybu. Pohyb funguje na třech rovinách: jakožto parodie technologické a vizuální turistické zkušenosti, kterou tyto roviny vytvářejí; jako simulace filmových prvků v narativu a jako reprezentace kulturní identity navštívené země. Tim Young tvrdí, že existují podobnosti ve vizuálním prožitku, který nabízí na jedné straně cestování vlakem a na druhé fotografie jakožto nové médium pro vizuální reprezentaci 19. století: „V obou je krajina orámovaná a akt vnímání je sdílenou zkušeností. Obojí vyvolává pocit, že se krajina či památka sama prezentuje lidskému oku.“ (Young 2006, s. 10) V Čapkově cestopisu je ilustrace (namísto fotografie) zachycující kupé mezinárodního vlaku příkladem parodie techniky a jejích dopadů na vnímání (Obr. 6; Obr. 7). První ilustrace (Obr. 6) ukazuje cestovatele v uvolněné poloze, krajiny a lidská obydlí se zevnitř nedají rozeznat. Druhá ilustrace pouze rámuje krajinu (Obr. 7), přítomnost cestovatele/umělce je jen implikovaná a jasná perspektiva scenerie je nahrazena rozmanými tvary, které pouze naznačují objekty tam venku. Vůbec zde neexistuje představa, že by se krajina sama prezentovala: Prostředí

je orámováno z prostoru vlaku, zevnitř je nerozeznatelné, a zatímco mizí před očima, přichází o svou identitu (a to i přesto, že cestovatel zmiňuje jména míst, jimiž projíždí).



**Obr. 6.** Ztráta individuálních rysů. (Čapek 1960, s. 182)

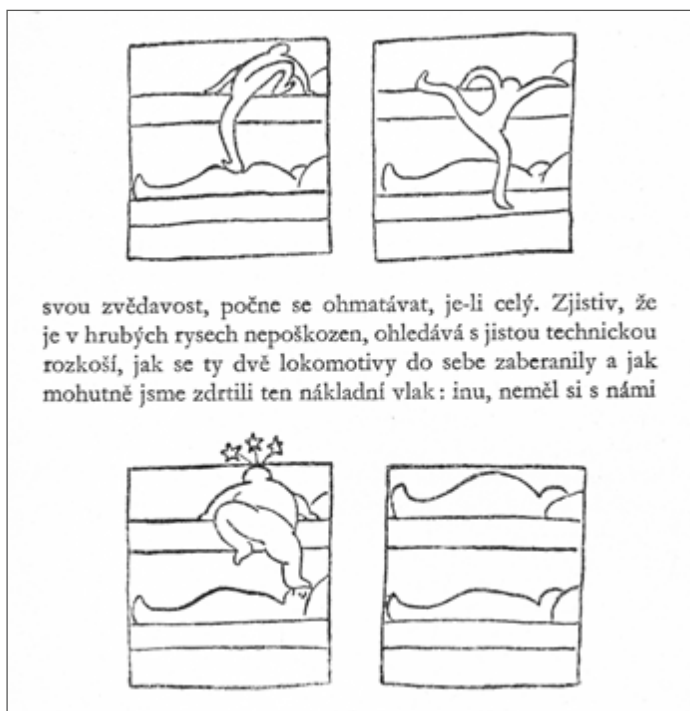
Parodie cestovatelovy omezené pozice ve vlaku je evidentní v souboru čtyř karikatur, které zachycují pasažéra, jenž se snaží vylézt na svou palandu, aniž by přitom šlápl na hlavu pasažéra spícího pod ním (Obr. 8). V tomto případě logické rozdělení pohybu do sekvencí, jež zachycují humornou historku od začátku do konce, vyvolává dojem filmového vyprávění. S jasným začátkem a koncem vytváří sada čtyř ilustrací příběh, který může být čten nezávisle na hlavním narativu. Je podstatné, že třetí ilustrace je známkou dynamického vztahu mezi kresbou a papírem; tento vztah je potom zobrazený jako pohyb přecházející až za orámování obrazu. Tímto způsobem je interakce mezi textovým a vizuálním transponována na hlubší a pravděpodobně nejdůležitější, ačkoliv „zapomenutou“ a přehlíženou rovinu: mezi vizuální reprezentaci a její materiál. Vložení tří hvězdiček je metaforou pasažéra narážejícího hlavou do stropu; toto vložení potom demonstruje, jak narušení orámování obrazu aktivuje vnější bílý prostor papíru



**Obr. 7.** Užití orámování. (Čapek 1960, s. 187)

(uměleckého materiálu), na němž je kresba vytištěna.<sup>48</sup> Stejná technika, při níž je vizuální příběh vyprávěn nezávisle na textu, je

**48** Toto by mohlo být velice volně vztaženo k expresionistickému vnímání krajiny (či dokonce k meziválečné poetice obecně); jak totiž argumentuje Alena Pomajzlová: „Ilustrace narušují harmonickou vizuální dvojstranu knihy. Ilustrace zasahují agresivně do plochy stránky, někdy i do textu; nevytvářejí s ním jednotu, jsou samostatnými jednotkami s vlastním významem. Jsou nositeli nové dynamické úpravy knihy, protože pro intenzivní vjem je důležité i jejich nečekané asymetrické umístění.“ (Pomajzlová 2010, s. 34)



Obr. 8. Ztvárnění sekvencí. (Čapek 1960, s. 184)

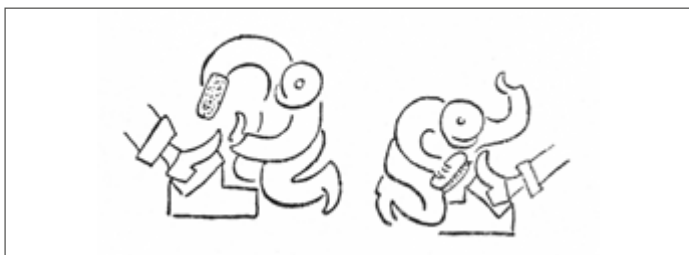
přítomna i v dalších částech cestopisu, např. v kapitolách *Triana*, *Corrida* a *Lidia ordinaria*, kde se Čapek zabývá různými hrami jako součástmi španělské kultury. Stejný přístup pokračuje i v *Obrázcích z Holandska* a vrcholí v *Cestě na sever*, jeho posledním cestopisu, kde ilustrace skutečně expandují do říše filmu, neboť jsou osvobozeny z rámu a začínají fungovat ve vztahu nikoliv pouze k textu, ale k celé straně knihy.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Jak je zde podotýkáno, hlavním rozdílem mezi filmem a knižní ilustrací je existence rámu ve filmu. Avšak orámovaná sekvence ve filmu má rozměry

Pohyb reprezentuje symbolickou podstatu španělské lidové kultury, Čapkovu „španělskost“, stejnou jako to, čím je Giotto pro Itálii či osnovnost pro Anglii. To je evidentní ve ztvárnění pouličního života, kde jednotlivé profese, jako např. čištění bot, připomínají umělecké činnosti (Obr. 9):

*Čištění bot je národní španělská živnost; přesněji řečeno, čištění bot je národní španělský tanec nebo obřad. Jinde na světě, dejme tomu v Neapoli, se takový čistič bot vrhne na vás střevíc s jakousi zuřivostí a drhne jej kartáčem, jako by šlo o fyzikální pokus vyvolat třením teplo nebo elektřinu. Španělské čištění bot je tanec, jenž, podobně jako tance siamské, se provádí jen rukama. (Čapek 1960, s. 193–195)*

Jak cestovatelovy úvahy o čištění bot ukazují, spatřuje vypravěč umění v samotném každodenním životě (v protikladu k *Italským listům*, v nichž vypravěč hledal vizuální ztvárnění běžného života, avšak zůstal pesimistický vůči každodennosti, a v protikladu k *Anglickým listům*, v nichž ocenění každodennosti není). Vypravěč vnímá každodenní činnosti, jako je čištění bot,



**Obr. 9.** Vyobrazení čističů bot. (Čapek 1960, s. 193)

---

obrazovky: „O ekvivalenci ilustrace s filmem (s výhradou pohybu) bylo by možno mluvit teprve tehdy, kdyby všechny ilustrace daného díla, detail stejně jako celky, zaujímaly rozlohu celých stránek.“ (Mukařovský 1966, s. 174–175)

běžný jazyk a pouliční život, jako estetické formy hudby a tance, jež jsou typickým příkladem španělské mentality.

Pohyb je pravděpodobně nejvíce oceněn v kapitolách věnovaných popisu různých národních her, jako je *corrida* či *pelota*, a tanců, mezi něž patří romské tance a tango. Jsou rovněž spojovány s kinematografií. *Pelota* například připomíná: „Tedy tohle je zpomalený film: ve skutečnosti vidíte čtyři bílé figurky, skákající každá na své čáře, a bum plesk, bum plesk, bum plesk, nad nimi lítá míček skoro neviditelný.“ (Čapek 1960, s. 305) Hry představují syntézu a změněné vnímání primitivního a civilizovaného, zvířecího a lidského, neboť „člověk je ovšem zvíře, které se směje, asi nesporně proto, že je rozumné zvíře“ (Teige 2004, s. 9). Prostřednictvím her se společně propojují různá období a způsoby bytí. *Pelota* nemůže být popsána pomocí mezinárodních sportovních termínů, jakým je např. „chytat míček“; ve skutečnosti to není chytání, ale jakési kouzelnictví“ (Čapek 1960, s. 177). Popis her vypravěči umožňuje syntetizovat vizuální a textové; každý popis je doprovázen ilustracemi zachycujícími specifické herní pohyby a připomínajícími volné asociace. Tímto způsobem se stávají součástí snové krajiny španělské kultury, neboť mísí doslovné a obrazné.

Estetizace ulic a každodenního života vede k modelování různých realit. Během chůze se sny prolínají s realitou. Chůze má dopad na prostorové vnímání: během chození po Toledu je možné napodobit procházku v muzeu či snu. Přítomnost různých civilizací, jako např. křesťanské či maurské, jež prostupují španělskou kulturou, umožňují *flâneurovi* vidět Toledo z perspektivy různých kultur. Akt procházení se a změna perspektivy rovněž přivádí pozornost k souběžné existenci cizího místa a domova, zejména pokud jde o sdílené kulturní dědictví, jež je na jednu stranu vizuálně rozpoznatelné, ale na druhou stranu cizí, neboť se mísí s ostatními kulturními vlivy:

*Je tam na příklad brána, která se jmenuje Bisagra nueva, stylu trochu tereziánského, s habsburským dvojhřlavým orlem veli-*



*kosti rozhodně nadživotní; vypadá, jako by vedla do našeho Terezína nebo Josefova, ale proti všemu nadání ústí do čtvrti, která se jmenuje Arrabal a vypadá podle toho. Načež jste před druhou branou, která se jmenuje Brána Slunce a vyhlíží, jako byste se octli v Bagdádě; ale místo toho vás ta maurská fortna uvede do ulic nejkatoličtějšího města, kde každý barák je kostel se zkrvaveným Ježíšem a extatickým retáblem Greco-vým. (Čapek 1960, s. 197)*

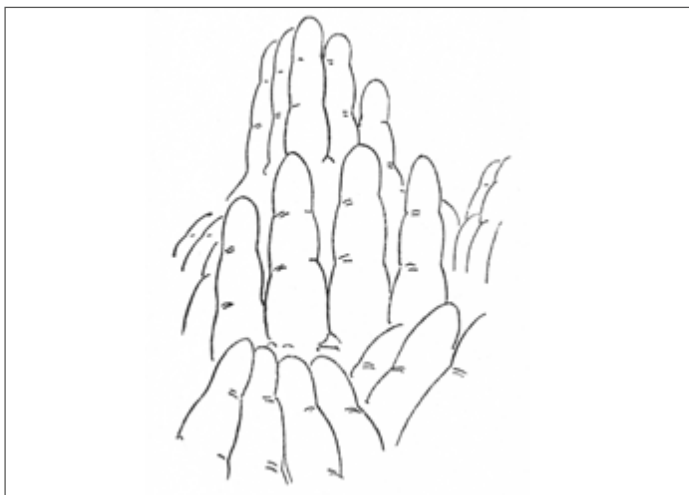
Kulturní dědictví takto zůstává stále ještě dost známé, ovšem současně vytváří svou vlastní specifickou vizuální identitu tím, že samo sebe umísťuje do nových souřadnic a na větší zeměpisnou a kulturní mapu světa.

Podobně jako v *Italských listech* nahlížel Čapek na krajinu optikou Giottova díla, pozoruje i Španělsko prostřednictvím díla umělce, jehož tvorba reprezentuje vypravěčův ideál obyčejného člověka a pojem lidovosti. Například Sevilla je stále poznamenána přítomností Miguela de Cervantese (1547?–1616), který žil v místním hostinci a psal zde své povídky (Čapek 1960, s. 202). Vypravěč pohlíží na život obyvatel Sevilly skrze své vlastní „zkoumání“ Cervantesova života, jeho lásku k místnímu jídlu a vínu; vypravěč rekonstruuje obraz spisovatele pomocí toho, co vidí na ulici a v hospodách. Obyvatelé Sevilly, stejně jako jejich velký předchůdce, posedávají v hospodách, pijí místní víno *toledano* a jedí pikantní salám *chorizo*. Cervantesovým národním jazykem tak byl jazyk tradiční španělské kuchyně a hudebního umění tamních vín, „jichž je tolik jako hudebních nástrojů“ (Čapek 1960, s. 203), jsou tam „vína pronikavá jako baskické pišťaly, drsná jako vendas, hluboká jako guitarry“ (Čapek 1960, s. 204).

Dalším vypravěčovým uměleckým objevem jsou malby Doménica Theotokopóula neboli El Greca (1541–1614), který zdárně zkombinoval gotickou vertikální a „barokní vichřici“ (Čapek 1960, s. 208). Cestovatel oceňuje El Grecovu schopnost propojit dvě různá ztvárnění božství – zobrazení gotické, v němž

je Bůh viděn přímo a jasně, a zpodobení podřízené baroknímu mysticismu. El Greco překonal západní baroko ztvárňující božství prostřednictvím lidské podoby, a odlidštil obraz Boha, takže je groteskní, a tudíž téměř jako karikatura (Čapek 1960, s. 209). Kvůli tomu, domnívá se vypravěč, nemohou falešný, přezdobený a turisty hojně navštěvovaný dům a zahrada patřit El Grecovi. Odlidštěný Bůh je jeho vyjádřením čiré zbožnosti a křesťanské oddanosti (Čapek 1960, s. 210).

Vypravěčovo putování španělským uměním pokračuje k malbám Francisca Josého De Goyi y Lucientes (1746–1882). Goyovo dílo představuje další, ačkoliv zcela odlišné, ztvárnění člověka. Vypravěč oceňuje Goyu (na rozdíl od El Greca) pro jeho znovuobjevení lidového umění a folklorizovaného rokoka. Goya je malířem národních lidových motivů; nového, čistého, revolučního a skutečného ztvárnění sexuality. Jeho malby jsou obrazovou reprezentací lidové poezie či vysokého rokokového umění, jež bylo transformováno do prostých lidových podob. Ve svých groteskních obrazech a karikaturách zmapoval moderní španělský život v jeho každodenním a lidovém vzezření. Goyovy malby připomínají španělské lidové písně, jakými jsou např. *jota* a *seguidilla* (Čapek 1960, s. 212). Je rovněž předchůdcem žurnalistiky a nepřímo i karikatury, neboť své barvitě, přesto fantastické práce vytvořil jako „fejtony nesmírného žurnalisty“ (Čapek 1960, s. 213), který zobrazoval chudobu, krutost života, války a inkvizici. Podobně jako El Greco je i Goya tím „nejmodernějším malířem“, ačkoliv ho svět ještě neobjevil: „Svět ještě není práv tomuto velikému malíři, to-muto nejmodernějšímu malíři; ještě se mu nenaučil.“ (Čapek 1960, s. 213) Goya je „nejmodernější“, protože do jeho díla neproniká ani naučený akademismus ani hravost. Dokázal vidět, a to znamenalo, že měl i schopnost konat skutky: „Žádný akademismus, žádné artistní hračkárství; [...] slyšte, tak skutečně vidět znamená jednat, rvát se, soudit a burcovat.“ (Čapek 1960, s. 213) Jeho výstavy jsou samy o sobě malými revolucemi: „Francisco Goya y Lucientes staví v Pradu barikády.“ (Čapek 1960, s. 213)



**Obr. 10.** *Montserrat.* (Čapek 1960, s. 312)

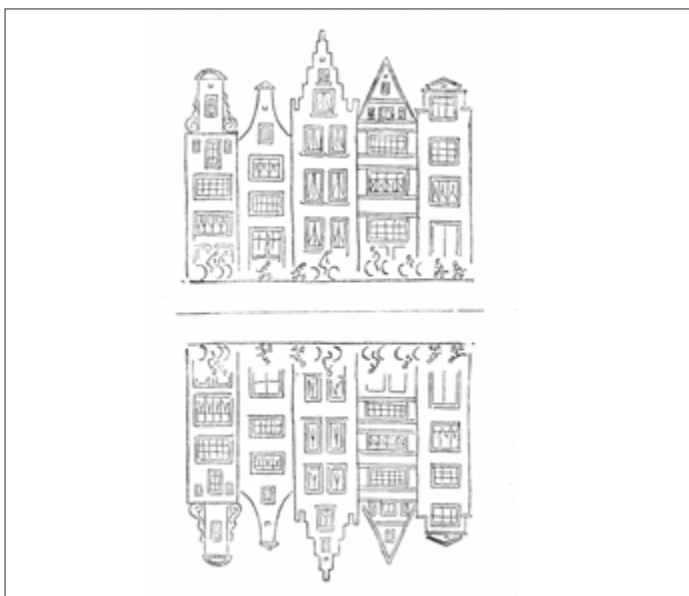
Ve vší své multikulturální a polyhistorické rozmanitosti si španělské umění, chápané pouze prostřednictvím multiperspektivního přístupu, klade otázku o původu obrazu člověka a Boha. Španělská kulturní mozaika je charakterizována rozparem mezi maurským uměním, které zakazovalo jakékoliv zpodobení člověka kvůli jeho podobnosti s božstvem (Čapek 1960, s. 215), a křesťanským vlivem, zejména jeho zobrazením člověka. Francisco de Zurbarán (1598–1664) strávil svůj život malováním kněží, Don Esteban maloval chlapce. Jsou zde také voskové postavy Krista a náhrobky, které mají divákovi připomenout nevyhnutelnost tělesného rozkladu. Kvůli vášni pro člověka (či kvůli jeho absenci) byla krása španělské krajiny v dějinách umění zcela opomíjena „až po apokalyptickou demokracii Francisca de Goya y Lucientes“ (Čapek 1960, s. 216). Nicméně přestože „země tak nesmírně malebná jako Španělsko nemá až do devatenáctého století žádného krajinářství“ (Čapek 1960, s. 215–217), překonala

španělská umělecká identita kulturní rozdělení a syntézy a existuje v souladu s přirozenými rysy a „materiálem“ španělské krajiny, kde je skutečné božství všudypřítomné. Ilustrace Montserratu, na němž se tyčí svatyně Panny Marie, groteskně připomíná lidské prsty během modlitby. Vypravěč postupně rozvíjí svou vizi Montserratu do podoby metafory božského doteku, do otisku božských palců (Obr. 10), modeluje krajinu a raduje se ze stvoření: „Z vrcholu Montserratu vidíte otisk božích palců, jež hnětly ten teplý a brunátný kraj se zvláštní autorskou radostí.“ (Čapek 1960, s. 312) V cestovatelově interpretaci se tak opomíjená krása španělské krajiny stává skutečnou reprezentací božského, jež se mnohotvárné a rozmanité španělské umění, které propojuje místní a cizí umělecké, kulturní a náboženské identity, pokoušelo vyjádřit.

## **Obrázky z Holandska: Odras světa na vodní hladině**

Nejkratší ze všech Čapkových cestopisů, *Obrázky z Holandska*, obsahuje narativní techniky a náměty, které se objevovaly i v dřívějších cestopisech (např. *ekfrázi*) v souvislosti s předchozími vizuálními ztvárněními země a kombinací se spisovatelovými vlastními ilustracemi a vyprávěním. Užítí vizuálního a textového v tomto cestopisu odráží aplikaci surrealistické estetiky zrcadel neboli „sémantického zdvojení“, které se v předešlých narativech objevovalo pouze implicitně. Zrcadlo je ideálním médiem, s jehož pomocí lze ukázat, jak bylo Holandsko vybudováno na vodě (Obr. 11). Domy a stromy zachycené na ilustraci se odrážejí na vodní hladině, a vytvářejí tak dva souběžné městské světy: „Staří Holanďané stavěli svá města z domů a vody hlavně proto, aby tak říkajíc jedním vrzem postavili dvě města: jedno nahoře a druhé zrcadlené ve vodě. Protože nemohli vzhledem k rozsahu své země růst tuze do šířky, zdvojnásobili své rozměry vertikálně: odrazem ve vodě.“ (Čapek 1960, s. 331) Zdvojení divákům zkresluje per-

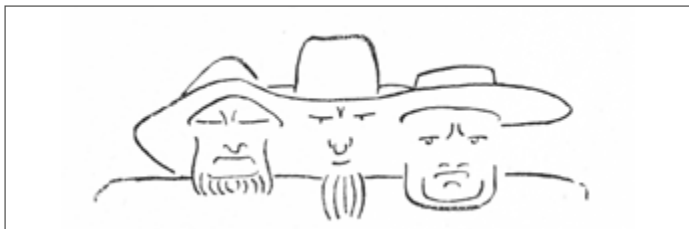
spektivu aktuálního světa, a ti si tak nemohou být jistí, který svět je skutečný a který je pouhým odrazem. Zdvojování navíc mění i pojmání času, neboť představuje snový zážitek, který vizuálně i textově líčí alternativní fikční svět a zdůrazňuje cestovatelovu vizi souběžné koexistence přítomnosti a minulosti. Staví se proti historičnosti místa a umísťuje dějinný i přítomný okamžik vedle sebe, neboť vypravěč by nebyl překvapen, „kdyby v zrcadle grachtů se pohybovaly odrazy lidí z minulých staletí, mužů v širokých krejzlíkách a žen v čepcích. Ty grachty jsou totiž velmi staré a následkem toho jaksi neskutečné“ (Čapek 1960, s. 331). Stručně řečeno, Čapek si s tímto motivem pohrává, aby vizuálně i textově vytvořil alternativní fikční svět a zdůraznil svou vizi souběžné koexistence přítomnosti a minulosti v Holandsku.



**Obr. 11.** Sémantické zdvojování: ilustrace grachtů. (Čapek 1960, s. 332)

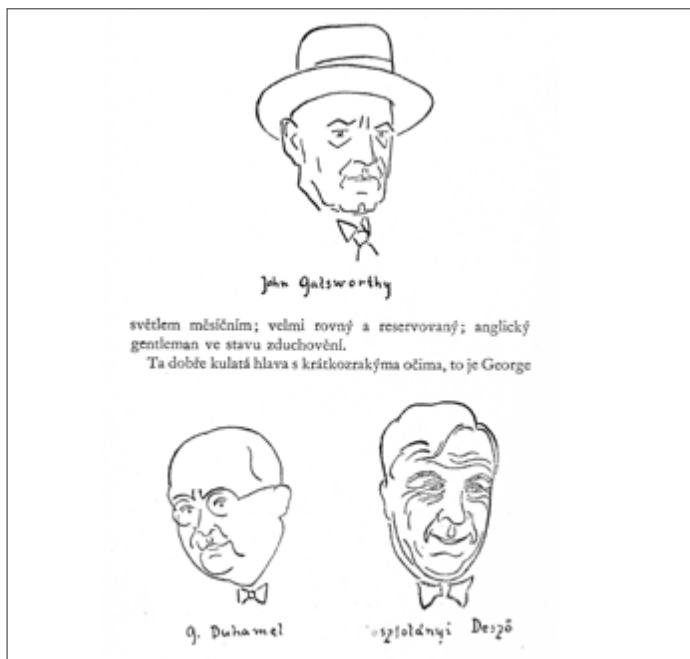
## Hledání „typičností“

Na začátku *Obrázků z Holandska* vypravěč tvrdí, že tento cestopis napsal během svého návratu domů. Časová vzdálenost reprezentovaná jeho návratem zpochybňuje čtenářova očekávání s cílem zdůraznit subjektivní a odcizenou perspektivu vypravěče, to se týká především toho, co je „typické“ pro „holandskost“, všeho „holandského“, zejména „holandských tváří“ a „holandské krajiny“. K typičnosti lze přistupovat ze dvou perspektiv: skrze dějiny umění a prostřednictvím cizincova odcizeného hlediska. Zatímco vypravěč hledá typická zobrazení, odkazuje ke známým holandským fyziognomickým rysům zachyceným v dílech velkých holandských mistrů ze 17. století. Cestovatel chce nicméně nabídnout své vlastní „příklady“ obyčejných Holanďanů na ulicích a železničních zastávkách, aby tak podpořil obraz holandského umění (Čapek 1960, s. 319).



Obr. 12. Obyčejní Holanďané. (Čapek 1960, s. 319)

Odcizující cesta cestovatele intelektuála, který se občas schovává pod maskou klauna, občas pod maskou naivního dítěte, začíná procházkou po jeho vlastní galerii karikatur účastníků kongresu PEN klubu (Obr. 13), na němž musí být přítomen. Proměňuje své čtenáře na diváky tak, že používá deixi, graficky (vkládáním obrázků) přerušuje tok vlastních vět; povrchní a humorná povaha těchto obrázků potom stojí v protikladu k vážným



**Obr. 13.** *Proměna čtenářů na diváky: John Galsworthy, Georg Duhamel a Kosztolányi Deszö. (Čapek 1960, s. 320)*

a důležitým záležitostí vyjadřovaným slovy. A právě zde vytváří rozpor mezi vizuálními a verbálními sémantickými kódy narativní dynamiku.<sup>50</sup> Příkladem může být karikatura Johna Galsworthyho, kde v opozici ke slovnímu popisu stojí neexistující textura spisovatelovy tváře a nedostatek barev v kresbě: „Bělejší než

<sup>50</sup> Jak tvrdí Joseph Hillis Miller: „Juxtaponovaný obraz a text budou mít vždy odlišné významy či logoi. Budou vždy v neslučitelném rozporu, neboť jsou odlišnými znaky, tak jako to platí pro dvě věty vedle sebe či dva odlišné obrazy.“ (Hillis Miller 1992, s. 95)

býval dříve, s tváří světlou a jemnou, jako by byla ozářena světlem měsíčním.“ (Čapek 1960, s. 320)

Nemožnost popisu je dána světlem v Holandsku, což je prvek známý pro svou ekfrastickou povahu, navíc je přítomný i v *Italských listech*. Jako jeden z nejdůležitějších sémantických pojmů je podstata světla popsána v *Holandském světle*, krátkém, nezávislém narativním fragmentu, jenž slouží jako úvod k dílu starých mistrů, např. Rembrandta Harmenszooona van Rijna (1606–1669), kteří byli kulturními „zasvěcenci“ a kteří uměli zachytit translucenční vlastnost světla, jež je slovy nevyjádřitelná. Napodobování obrazového umění tedy opět nahrazuje nemožnost narace.

Podobně jako v *Italských listech* souvisí idea vizuality v Holandsku s termíny lidovost a umění. Vizualita se zde stává „klíčovým pojmem pro vizuální kulturu, a to nejen jako způsob ztvárnění imperiální kultury, ale také jako nástroje, jak jí odolat – např. prostřednictvím obrácené apropriace“ (Mirzoeff 2006, s. 53). Vypravěč nesouhlasí s lidovostí každodenního života v Holandsku, s tzv. Oud Holland, historickou oblastí, jež se proměnila v prodejní a umělý produkt, turistickou napodobeninu lidovosti, kterou omezují potřeby trhu. Oud Holland je vytrženo ze své každodennosti a snadno reprodukováno na snímcích turistů. Lidové kroje v takto umělém prostředí nejsou ničím jiným než maskami – kostýmy, fenoménem lidovosti, jenž by měl být dotován vládou „jako jakýsi národní park“ (Čapek 1960, s. 364). Čapkův výsměch využití lidové kultury v Oud Holland připomíná Karla Teigeho, který roku 1928 napsal, že „díků neobratnosti státní umělecké propagandy věří cizina například o Československu, že po Praze chodíme v národních krojích a že naše byty vypadají jako selské janákovské světnice“<sup>51</sup> (Teige 1966, s. 256). Tímto Teige kritizuje skutečnost, že lidová kultura, zejména řemesla a lidová umění, byla využívána v zahraničí k reprezentaci první republiky, nové

---

51 Toto je odkaz na Pavla Janáka (1881–1956), českého modernistického architekta, návrháře nábytku, urbanistu a teoretika.



zformované, poměrně neznámé země ve střední Evropě. To vše navíc probíhalo bez ohledu na to, jak uměle vykonstruovaná byla identita místních obyvatel, což je degradovalo na úroveň „přírodního národa“.<sup>52</sup>

## „Sedící umění“: Malba z lidské perspektivy

Idea všednosti Holandska pochází od holandských výtvarníků známých jako „malí mistři“ (Čapek 1960, s. 368). Jejich zdobrnělá přezdívka není odvozena pouze z malého formátu jejich obrazů, ale rovněž z předmětu jejich zájmu: jsou to spíše malé domy, po koje uvnitř těchto domů, předměty každodenní potřeby a portréty

---

52 Milena Lenderová ve svém článku *Výstava československého lidového umění v Paříži v 1920* nastiňuje znovuobjevení a ideologické využití české a slovenské lidové tradice a zaměřuje se na expozici lidových artefaktů, zejména textilií, na Mezinárodní výstavě dekorativního umění, která se konala 29. 4. 1925 v Paříži. Organizátoři, média a návštěvníci z řad politických, kulturních i diplomatických kruhů ji hodnotili jako velice zdařilou, jako „politický triumf“ (Lenderová 2009, s. 193), a výstava tak získala množství pozornosti a medializace. Přestože smyslem expozice bylo představit a prezentovat bohatou kulturu nového státu, přineslo to, podle Lenderové, vnímání českého obyvatelstva jako „patriarchálně prostého lidu, jenž teprve nedávno odložil malebné kroje, lidu obývajícího hliněné domky s malovaným žudrem, zpívajícího melodické písně, tančícího, veselého a zbožného. Národa patriarchálního, bez umělé kultury, národa bez politických ambic, jehož příslušníci necestovali, jsou chudí a namnoze negramotní“ (Lenderová 2009, s. 193). Lenderová pojednává o využití lidových kořenů při vytváření národní identity a o reprezentaci nové zformované Republiky Československé v zahraničí, a to jak prostřednictvím bohatě dotované a státem financované výroby lidových předmětů, jako jsou např. keramické předměty a textilie, tak i za pomoci pořádání výstav a účasti na zahraničních veletrzích. V průběhu 19. a v prvních desetiletích 20. století bylo využití takovýchto artefaktů spojováno s vyjadřováním mentality Čechů – jako vášnivého přírodního národa, což mělo vytvořit obraz „dobrého divocha“ (Lenderová 2009, s. 189). Znovuvytvoření lidového dědictví bylo aplikováno také v souvislosti s protiněmeckými a protižidovskými náladami a bylo podpořeno nově vznikající buržoazní třídou, která tyto předměty považovala za exotické a módní – tudíž za nepostradatelnou součást estetiky interiéru.

lidí, kteří žijí v těchto domech, nežli božské motivy, jaké lze nalézt v katedrálách (Čapek 1960, s. 368). To tedy znamená, že malé umění vytváří a zároveň i zrcadlí intimitu typickou pro holandské domy a hospody. Je to umění, které odráží život bez patosu a velkolepých gest, umění, jež lze popsat jako sedící. Jak píše vypravěč:

*Nikdo nemůže kázat vsedě; může jen povídat. Holandské umění tím, že si definitivně sedlo na svou slaměnou stoličku, zbavilo sebe i svůj svět všeho rozmáchlého patosu; začalo vidět věci víc zblízka a víc zdola.* (Čapek 1960, s. 369)

Malé umění je tedy exilové umění: „Vyhnáno z chrámů, vniklo do kuchyně, do hospody, do světa chrapounů, kupců, tetek a dobročinných spolků a ulebedilo se tam s nápadným uspokojením.“ (Čapek 1960, s. 368) Malé umění je vizuálním ekvivalentem anekdoty – obojí je sedící. Je vytvořeno sedícími umělci, a je tak na úrovni očí. Jinými slovy, zrcadlení v holandském malém umění odráží svět přizpůsobený lidské perspektivě.<sup>53</sup> Jak vypravěč poznamenává:

*Je to umění sedících malířů pro sedavé měšťany; městské umění, které někdy maluje sedláky, ale s povýšenými ouchcapky usedlých městských kupců. Mají rádi zátiší. Mají rádi anekdotické obrazy; anekdota je zábava lidí sedavých. Ty obrazy nejsou malovány pro galerie, po kterých se chodí, nýbrž pro pokoje, ve kterých sedí.* (Čapek 1960, s. 369)

„Sedící umění“ reprezentují holandští malíři jako např. Jan Vermeer van Delft (1635–1675), Frans Hals (1580–1666) či Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669). Čapkův vypravěč

---

<sup>53</sup> Čapek tvrdí, že na rozdíl od italských mistrů, zejména Michelangela, jehož malby byly „nad“ lidskou perspektivou, pozorovali holandští mistři své objekty z profánnějšího úhlu.

opět provádí čtenáře-diváka galerií obrazů, oceňuje Franse Halse pro jeho portréty (dokonce i autoportréty připomínající karikaturu) a Vermeera van Delfta pro fotografickou jasnost jeho pohledu, způsob, jakým světlo ozařuje zachycené objekty, a pro jeho oslavu každodenního života (Čapek 1960, s. 370).

Přestože vypravěč na adresu malého umění nešetří chválou, je si vědom jeho destruktivních a omezujících tendencí, jež jsou zřejmé, zejména vezme-li se v úvahu dílo a percepce Rembrandta. Rembrandt se rovněž díval z nízké perspektivy „sedícího umění“, avšak byl „jeden z prvních romantiků světa, a musel se zrovna narodit v tom jasném, maloměstském, plochoučkém Holandsku“ (Čapek 1960, s. 371). Rembrandt pocházel z „malých mistrů“, avšak kombinoval lidské s božským, a vytvořil tak vlastní groteskní realismus. Groteskní ztvárnění nadpřirozeného a božského jsou charakteristická pro lidské rysy a tváře: „Z teplé tmy jeho obrazů září drahokamy a sešlost těla, bradaté hlavy talmudistů a vlhké oči Suzaniny, Syn Člověka a tvář člověka.“ (Čapek 1960, s. 371) Největší ironií je, že umělec žijící ve vnitřním vyhnanství měl ve své vlastní zemi četné epigony (Čapek 1960, s. 371). Pro cestovatele hledajícího drobnosti a idealizovanou všednost života leží největší záhada v jádru života tohoto malého národa. V centru zrcadlení a šťastné rovnováhy mezi velikostí a každodenností života tkví smutek a děsivá krása (Čapek 1960, s. 371). Jestliže je „typické“ synonymem pro ztvárnění „obyčejného“, potom pojem vnitřního exilu reprezentuje pochyby v Čapkově idealizaci obyčejného. Jinými slovy, znamená to objev skutečné „holandskosti“ – tedy to, že Rembrandt byl „příliš velký“ pro „malé“ a „sedící“ Holandsko.

## ***Cesta na sever: Hojnost forem***

Podobně jako v předchozích cestopisech, i v *Cestě na sever* vytváří neoddělitelná spojitost mezi přírodním, živoucím, tvůrčím materiálem a formováním kulturní a estetické identity podstatu cestovatelova estetického a intelektuálního prožívání země.

Ve Švédsku leží v jádru všeho stvoření žula – od paleolitických náhrobků přes domy až po vytesané vikinské runy. V horských oblastech Norska vytvářejí přírodu kameny, zatímco člověk vyrábí dřevostavby a do dřeva vyřezává lidové umění; dřeva je zde velké množství a snadno se tvaruje, modeluje a maluje (Čapek 1955, s. 85). Na počátku cestovatelovy skandinávské výpravy je stále ještě přítomná tvořivá rovnováha jednak mezi člověkem a přírodou, jednak mezi kulturou a přírodním materiálem, jenž ji formuje. Avšak jak se cestovatel přibližuje k severu, k místu na mapě, kde přítomnost lidí zcela mizí, uvažuje o skutečných počátcích Evropy, a tato rovnováha se kvůli ohromující přítomnosti a síle nadpřirozeného světa postupně narušuje. Tento svět, v němž se tvořivá síla přírody stává příliš složitou a pro člověka nepochopitelnou, je podstatou „skandinávskosti“.

V *Cestě na sever* jsou ilustrace studiemi, jež jsou provedené v různých formách viditelných v detailních záběrech. Velké množství červených a bílých farem, které jsou roztroušeny po Švédsku, je to, co z hlediska lidské kreativity činí tuto zemi „švédskou“. Pro cestovatele je to mnohotvárnost srovnatelná s rozmanitostí lidských tváří, které se od sebe navzájem liší a z nichž každá má jedinečné rysy. Rozestavení každé z farem, uspořádání stájí, obydlí, stodol a seníků se různí (Obr. 14) a tato široká škála možností a současně jejich jedinečnost je důvodem, proč v tomto cestopisu množství ilustrací téměř zahlučuje text. Nekonečné, přesto však geometrické obměny domů a farem, které zkreslují jednoduchou optickou perspektivu, připomínají svět fantazie (Čapek 1955, s. 40). Vypravěč naznačuje, že tak velké množství farem může být vyjádřeno pouze pomocí barev, které však v danou chvíli neměl k dispozici. Kvůli tomu, že vypravěč zjišťuje, že je nemožné vyjádřit rozmanitost lidmi vytvořených forem, musí se své snahy nadobro vzdát a obrátit svou pozornost jinam – ke světu přírody:

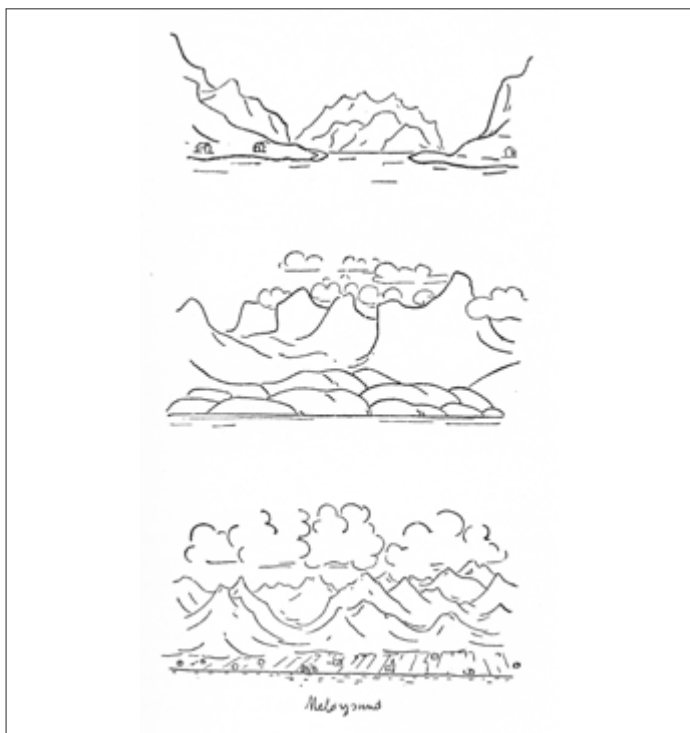
*Ale skoro nevyčerpatelná je zdejší fantazie, co dělat s okny, jak je sdružit nebo rozhodit po průčelí a jak je rámovat: na šířku*

nebo na výšku, do čtverce, trojúhelníku, kosočtverce či polokruhu, po dvou nebo po třech. Byl bych si to kreslil napořád, ale bez červené, bílé a zelené barvy to není to pravé; a mimo to ty do sebe zastrkané, nastavované a přistavované domky dají ukrutnou páračku s perspektivou. Pročež vás musím nechat stát, švédské dvorce, uprostřed vašich pastvin, žulových zídek, vrbiček a starých stromů, a obrátit se k něčemu jinému, řekněme k lesům nebo jezerům. (Čapek 1955, s. 40–41)



**Obr. 14 (a–b).** Vyobrazení stáji a obydlí. (Čapek 1955, s. 38–39)

Černá žula, červené zemědělské usedlosti a černé lesy stále nejsou dost pro nabytí prvního dojmu z typické švédské krajiny: „Ještě tedy chybí stříbrná jezera, aby ten první dojem byl celý.“ (Čapek 1955, s. 46) Na rozdíl od předchozích cestopisů, které by mohly být rovněž charakterizovány jako nedokončené, odvíjí se zážitek ze skandinávské výpravy nejen, když vypravěč prozkoumává a popisuje nová místa, ale rovněž i při líčení nových obrazů. Vypravěč představuje obraz nejen v jeho prostorovém aspektu, jak tomu bylo dříve, ale také v jeho časové podobě, s čímž jsme se



**Obr. 15.** Vyobrazení hor. (Čapek 1955, s. 137)

setkali ve *Výletu do Španěl*; je to rys, pro nějž je typický filmový prvek a současně i narušení tradice v moderním umění. Ve *Výletu do Španěl* byl pohyb omezen na sérii orámovaných ilustrací, zde jsou však ilustrace bez rámu a rozšiřují se za hranici celé stránky, čímž vytvářejí optický dojem, že se kamera pomalu pohybuje po kraji. Během tohoto pohybu potom cestovatel vypráví o cestě a souběžně propůjčuje svůj zrak publiku, a tak autentizuje svůj zážitek, rozrušuje limity cestopisu a zahrnuje fyzicky vzdálené „ostatní“ do přímého vizuálního prožívání navštívených míst.

A skutečně, při pohledu na zachycená pohoří, která postupně zabírají celou stránku, má divák pocit, že cestovatelův pohled na ně není statický, ale že se pohybuje od nejbližšího místa ve vodě podél skandinávských břehů. Toto tedy cestopisnému vyprávění pouze nepřidává časový rozměr, ale rovněž aktivuje pozadí. Jakoby filmové pohyby zdůrazňují další důležitý aspekt ilustrací: zatímco lidský prvek pomalu mizí, řada ilustrací hor (a např. lesů) je použita, aby bylo ukázáno několikanásobné zvýšení jejich počtu, jejich jedinečnosti a personifikované individuality (Obr. 15). Krajina je antropomorfována, jak hory „defilují mimo hory ve vší své kráse“; některé jsou:

*Samotná a strašně vyhraněná individualita, zatímco jiné si navzájem podávají ruce a spokojí se s tím, že tvoří horstvo. Každá má jinou tvář a myslí si své; říkám vám, příroda je nesmírný individualista a všemu, co vytvoří, dává osobnost.*  
(Čapek 1955, s. 140)

## Zrcadlení (část 2): Nadpřirozený svět na vodní hladině

Motiv vody je obzvláště důležitý, protože voda si díky svým nadpřirozeným vlastnostem vytváří vlastní svět, jenž pomalu zaplavuje a rozvrací svět lidí. Motiv vody se postupně rozvíjí v detailech, jakým je například stříbrné stéblo trávy, které najednou probleskne v temném lese; gradace asociací spojených s barvami od stříbrných vrb, mezi nimiž se skrývají malá jezírka zrcadlící oblohu, až po rozbouřená jezera s chladnou ocelovou hladinou, která se proměňuje v nekonečné vody a stříbrnou linku obzoru, jež je metaforou velikosti světa (Čapek 1955, s. 46).

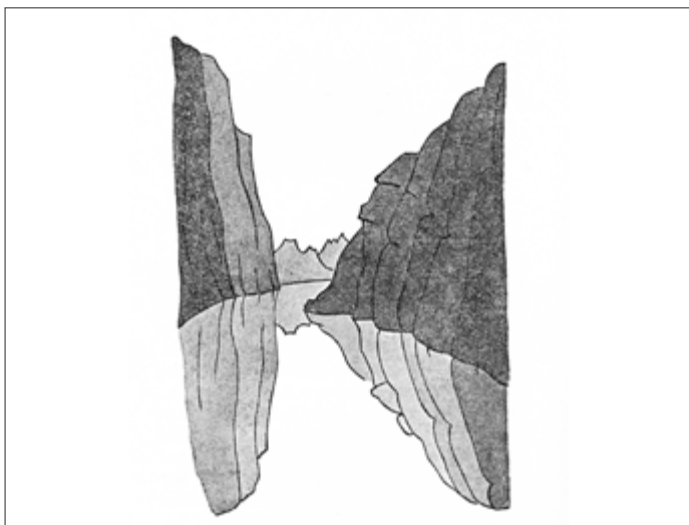
Jak již bylo řečeno výše, téma vody je v *Cestě na sever* pokračováním zrcadlení z *Obrázků z Holandska*. Stockholm je například nepředstavitelný bez přítomnosti nadpřirozeného světa vody, který jej zaplavuje. Ačkoliv je most v centru města v porov-

nání s ostatními slavnými mosty malý, je pro něj příznačné, že je pravděpodobně jediným mostem na světě, který doslova drží město pohromadě, a to i navzdory nekonečné přítomnosti vody, na níž je město postaveno. Voda tvoří svět Stockholmu a proměňuje ho v nadpřirozený prvek, protože slaná a sladká voda se mísí do bezmezných hladin. To v cizincích vzbuzuje pocit ztráty rovnováhy, neboť nabývají dojmu, že jim půda mizí pod nohama a že kráčejí po vodě (Čapek 1955, s. 48–49). Voda zemi dodává fikční a zázračný charakter, jelikož „romantické jezero musí být malé; čím menší, tím vypadá starodávňěji, osaměleji, pohádkověji nebo jak bych to řekl“ (Čapek 1955, s. 62).

Gradace zrcadlení pokračuje, jak vypravěč projíždí Norskem a blíží se polárnímu kruhu jakožto konečnému bodu Evropy (Obr. 16). Je svědkem „němého a bezedného zrcadlení“ (Čapek 1955, s. 153), které obrací svět naruby a transformuje přirozené do nadpřirozeného. Objekty, jako např. loďka, se stávají personifikovanými živými tvory, kteří mají strach z neznámého světa, v němž člověk ztrácející rovnováhu nevidí nad sebou nebe, ale přeměněný obraz „modrého fjordu nebes“ (Čapek 1955, s. 153). V tuto chvíli zrcadlení demonstruje fakt, že cestopis je výpravou do nadpřirozeného světa, jehož stvoření, či spíše genezi, chce cestovatel zachytit. Neskutečnost je zelená, hladká a „tichá jako sen“ (Čapek 1955, s. 174); stává se bezčasou a neomezenou (tamtéž, s. 175). Neskutečnost je vyjádřena pomocí zrcadleného obrazu, v němž cestovatel cítí, že by voda neměla být rušena dýcháním; loď se stává iluzí a okolní hory ztrácejí svá úpatí. Jelikož se jedná o nadpřirozený svět, jediným způsobem, jak ho může cestovatel popsat, je využít vlastnosti známých, člověkem vyrobených materiálů, jako např. „hedvábně navlněná“, „perleťové zářící“ a „olejnatě měkká“ (Čapek 1955, s. 174).

Na rozdíl od předchozích cestopisů je mnoho ilustrací v *Cestě na sever* vytištěno barevně. Jako vrchol intermediálního narativu je potom použití explicitního vizuálního ztvárnění výsledkem vypravěčova plného zaujetí vizuální sférou a vizuálním





**Obr. 16.** Vyobrazení zrcadlení. (Čapek 1955, s. 152)

zprostředkováním, které lze popsat jako část božství uvnitř člověka (Čapek 1955, s. 170). Barvy jsou mocnější než slova, která v nadpřirozeném světě stvořeném stejnou božskou mocí „nejsou k ničemu“ (Čapek 1955, s. 170). Na rozdíl od slov jsou barvy opět schopné zpochybnit omezení plynoucí z jejich vlastního materiálu a stát se metaforami, vstoupit do sfér ostatních smyslů. Explicitní použití barev je rovněž výsledkem vypravěčovy zkušenosti (nebo jeho nedostatku zkušeností) s neznámým a s absencí vhodných přirovnání: „Pravda, on už obyčejný širý oceán je nevýslovný; má své chvíle strašlivé indigové modři nebo sychravé šedi nebo opálové, rozteklé světlosti; [...] říkám, není nic proti vodám norských sundů.“ (Čapek 1955, s. 175) Když konečně vzdá své hledání vhodného srovnání známého a neznámého, tvrdí, že kosmický rozměr je jediným opravdovým srovnáním nadpřirozeného a fyzického světa:

*Ta voda je průhledná a zelená jako smaragd nebo co, a klidná jako smrt nebo jako konečnost, a strašná jako Mléčná Dráha; a ty hory nejsou vůbec skutečné, protože nestojí na žádném břehu, nýbrž na pouhém bezedném zrcadlení; [...] tak vidíte, neříkal jsem, že je to jiný svět? A my nejsme žádný Håkon Adalstein, nýbrž loď stínů, jež se bezhlasně šine po hladině mlčení; a je hodina nultá, které se na lidské planetě říká půlnoc, ale v tomto jiném světě není noci ani času. (Čapek 1955, s. 175)*

Nadpřirozené vlastnosti mohou být nicméně stále definovány pomocí srovnání s aktuálním a známým světem, který vypravěč nazývá „lidská planeta“ (Čapek 1955, s. 175), o níž ví, že ji kvůli tomu, že sám dosahuje severu, pomalu opouští. Cestovatel rozjímá nad svou neschopností popsat nadpřirozený svět, jenž je za hranicí obyčejného lidského vnímání. V *Anglických listech* byl prvním dojmem ze země Dover spatřený z moře, jenž byl vyobrazen pouze jako masa skalisek bez jakéhokoliv předchozího odkazu na kulturní dědictví a literaturu, kterou cestovatel znal. V Norsku se však vynořují skály jakožto materiál Norska společně se svým zrcadlovým obrazem na vodní hladině; skály jsou prvky světa za hranicí lidského chápání: „Bože, co si s tím mám počít! [...] copak mohu podat zprávu o něčem, co není s tohoto světa? Zkrátka jsou to same skály a dole je hladká voda a v ní se to všechno zrcadlí; a je to.“ (Čapek 1955, s. 174)

Vzhledem k nadpřirozené povaze přírody se vše lidské a historické stává podřadným a nevhodným. Turisti tak šplhají na tři „královské kopce“, avšak nenajdou žádné historické artefakty, historie je přítomná pouze v názvu (Čapek 1955, s. 58–59). Mizející lidská přítomnost v nadpřirozeném světě švédské krajiny se postupně stává surreálnou. Surrealistický obraz stolu zanechaného u silnice nebo poštovní schránky visící na stromech uprostřed ničeho naznačují skrytou existenci rozptýlených obyvatel. Tyto předměty jsou metaforami lidí žijících v osamělosti přírody, avšak přesto se spoléhajících na existenci svobodného kontaktu

se světem lidí a na důvěru, již mezi sebou pocítují (Čapek 1955, s. 61). Ačkoliv přítomnost místních zůstává ve světě přírody „maskovaná“ a prozrazují ji pouze předměty, skutečnou nerovnováhu mezi lidmi a přírodou způsobuje nevhodné chování lidí zvnějšku, zejména turistů. V říši nadpřirozeného světa je turismus ještě více zdůrazňován jakožto odcizující jev moderního světa lidí: popis skupiny věřících Američanů a jejich hloupých tvrzení je groteskou nevhodného lidského chování a lidské existence na místě, kde jsou hory personifikovány co „smutné jako konec světa“ (Čapek 1955, s. 107). Nevhodný jazyk cizinců, který ruší klidné vody, je v rozporu s velkým množstvím ilustrací, jež mají vyplnit mezeru mezi božskými divy přírody a obyčejností skupiny věřících lidí (Čapek 1955, s. 107). A konečně poslední severní bod „lidské“ Evropy je charakterizován přítomností psychiatrické léčebny, která tvoří místní orientační bod a je zdrojem pracovních příležitostí, jež zde zůstanou i po tom, co obyčejné a produktivní lidské činnosti, jako např. rybolov a zemědělství, už nebudou možné (Čapek 1955, s. 193–194).

Jak se cestovatel přibližuje k severu společně s nekonečnými variacemi barev a tvarů, které vytvářejí nadpřirozený svět, pocítuje trvalou důležitost světla. Průsvitnost světla, zejména denního (jež byla zmíněna v souvislosti s předchozími cestopisy), v níž se vše odráží, vše je beztvaré a odcizené, naplňuje nadpřirozenou krajinu duchem věčnosti. Ve Švédsku jsou vodstva, lesy a světlo bezmezná a věčná. Jsou kombinací přirozených a nadpřirozených prvků existujících v „předlouhém severním dni“, který oslabuje časový rozdíl mezi dnem a nocí, přítomností a minulostí; světlo samo je potom takové, „které nemá zdroje a zdá se vystupovat ze zdi a cest a vod – to se jenom ztlumí hlasy a sedí se dál“; Švédsko se stává světem věčnosti (Čapek 1955, s. 51). Mimo to mění v Norsku severní polední světlo vypravěčův pohled na celý svět, vrhá stíny na věci a dodává skutečnosti zvláštní vlastnosti. Díky tomuto světlu člověk vidí všechny detaily velice jasně, přesto z dálky; rovněž se dozvídá, jak se tyto

dva světy – nadpřirozený svět severu a jeho vlastní svět – navzájem zrcadlí: „I vidí člověk přesně každou drahou podrobnost na tváři světa, ale s vábným a vznešeným odstupem dálky. Severní den má jemnost hodiny páté; a kdybych si mohl vybírat, tož dejte mi, jářku, světlo severní.“ (Čapek 1955, s. 151) Země krátkého severského dne je pro vypravěče skutečným přirozeným počátkem Evropy, který hledal.



[ ]

---

## III.

---

**Čapkova próza a drama jako  
zvláštní druh cestopisného psaní**

---

### III.

---

## Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní<sup>54</sup>

V celku Čapkova díla se uplatňuje téma cestování jako příležitost rozvinout bohaté intelektuální zájmy. Lze přitom ukázat, že cestopisy psané ve 20. a 30. 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 i dramatických děl. Intertextovostí zde přitom rozumíme „absorpci a transformaci nějakého jiného textu“ (Kristeva 1999, s. 9) a „vztah (souhlasný anebo zamítavý) k jinému textu nebo jiným textům“ (Kristeva 1998, s. 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 („travel writing“) na jedné straně a s rostoucím nedostatkem metodologie potřebné k popisu stálých proměn žánru cestopisu na straně druhé. Tak například Jan

---

<sup>54</sup> Tato kapitola již byla publikována v časopisu *Česká literatura*. Viz SOLIČ, Mirna (2011). Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní. In: *Česká literatura*, r. 59, č. 4, s. 528–546.

Borm tvrdí, že by bylo oprávněné přestat používat termín „cestopisná díla“ („travel writing“) jako název žánru a nahradit ho „společným termínem pro skupinu textů především fikčních, ale i nefikčních, jejichž hlavním tématem je cesta“ (Borm 2004, s. 13). Vzhledem k fikční, literární povaze cestopisných děl poté navrhuje termín „literatura s tématem cesty“ („the literature of travel“) anebo „cestopisná literatura“ („travel literature“) (Borm 2004, s. 13).

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“ (Kowalewski 1992, s. 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 kul-



turní identity cestovatele, 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 výtvárném 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.

V této kapitole navrhuje 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 určení, 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 je *Povětroň* (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.<sup>55</sup> Hlavním příkladem tohoto zaměření je hra *Ze života hmyzu* (1921), kterou napsal

---

<sup>55</sup> Sem patří hry *Loupežník* (1920) a *Lásky hra osudná* (1922), napsané spolu s Josefem Čapkem; *Věc Makropulos* (1922), stejně tak jako cesty na fantastická

Karel Čapek s Josefem Čapkem. Poslední, nejrůznorodější 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,<sup>56</sup> a v němž je návrat podkarpatského venkovana do vsi pointován nezdařeným pokusem o sebeobjevení a ztrátou domova.

## 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“ (Čapek a Čapek 1957, s. 9) vypravěčova dětství. Zeměpisná realita krkonošských hor je tedy prolunata 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 omezoována reálnými hranicemi země a rozšiřuje se díky literatuře: „Říká se, že exotismus není českou vlastností, že lpíme na své zemi jako těsto

---

místa, a to *Krakatit* (1924), *Továrna na absolutno* (1922) a *Adam Stvořitel* (1927), rovněž napsaný spolu s bratrem Josefem.

**56** 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 kúlů, určených k natahování těla při mučení“ (Fussell 1980, s. 39).

na díži. Jistě je to pravda; ale což vy, pánové, jste nikdy nečetli *Robinsona Crusoe*, *Posledního Mohykána* a Julese 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.“ (Čapek a Čapek 1957, s. 12)

Ve sbírce se uplatňují intertextové odkazy ke kulturněhistorickým symbolům cestovatelství, a to především k námořním výpravám za neznámým cílem.<sup>57</sup> Tak zahrnují aforistické historiky *Lodi Fajáků* celou šíři odkazů od Homérova popisu, kterak Fajákové pomohli Odysseovi vrátit se na Ithaku (Homér 1943, s. 239), a Horatiovy ódy *Na republiku*, v níž básník přirovnává stát k lodi „bouří zničené“, přesto však „lodi navýsost pyšné“<sup>58</sup> (Horatius 1972, s. 29), až po symbolistický motiv ostrova Kythéry a bárku sv. Petra, křesťanský symbol spirituální stability na nejistých mořích a „přístav spasení“ (De Vries 1974, s. 420). Lodě jsou také spjaty s utopickými plavbami do nedosažitelných míst (Čapek a Čapek 1957, s. 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, s. 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

---

**57** 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.

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

vedlejší, větry jsou vedlejší, dálka je vedlejší. Základní podstatou lodi je kotva.“ (Čapek a Čapek 1957, s. 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 zázračných prostorů, daleko od zklamání a nesvobody, kterou reprezentuje domov. V povídce *Ostrov* se ocitá Don Luiz po ztroskotání na exotickém rajském ostrově, z něhož není návratu (Čapek a Čapek 1957, s. 149). Postupně ztrácí Don Luiz jazyk jakožto jediný pozůstatek své identity, a tak se ocitá 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.‘ Jasnovidce zvedl oči. ‚Rozumíte, musel se zřítit. Nebyl by už mohl nic udělat. Stačí, že se vrátil.‘“ (Čapek 1985, s. 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“ (Čapek 1985, s. 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 určení jakožto hlavní měřítko cestování nelze rozpoznat: „Chybí tu jakýkoliv cíl; není tu pevného bodu, od kterého by bylo možno určit vzdálenosti a směry.“ (Čapek 1985, s. 177)

Básník se vcífuje 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 jasnovidec 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, *kteř 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.“ (Čapek 1985, s. 202) Exotické ostrovy jsou pro moderní básníky „ostrovy mé touhy“ (Čapek 1985, s. 224); neznamenají však romantické ztracené pozemské ráje. Namísto toho představují místa, „kde se všechno utkává, kde se páří věky ve zvrhlém míšení kultur“ (Čapek 1985, s. 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 beznadějná pátrání po originalitě „na smetišti lidského obchodu“ (Čapek 1985, s. 224).

Básník bere v úvahu i možnost, že nešťastná nehoda mohla být začátkem nové cesty (Čapek 1985, s. 204). Při rekonstrukci života Případu X reflektuje ztrátu paměti<sup>59</sup> jako jedinou možnost cizince vyrazit na cestu a nalézt jiný život: „Případ X utrpěl duševní

---

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

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.“ (Čapek 1985, s. 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 zázračným. Je to paradoxně jiná variace na téma heteroglosie,<sup>60</sup> 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 klemjdoucího, zůstává v *Povětroni* fikční cestovatel „jen neznámým člověkem na ulici cizího města“ (Čapek 1985, s. 212). 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“ (Čapek 1985, s. 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, s. 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.“ (Čapek 1976, s. 226)

Cesty a zkušenost s exotickým jsou v románu konstruovány metatextovou hrou s žánry, obzvláště s populárními žánry, které

---

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

dynamizují text (Papoušek 1994, s. 603), přičemž vzniká pro Čapkovy práce charakteristický dualismus mezi „vysokými“ a „nízkými“ žánry (Mocná 1994, s. 584), a zároveň intermediální hrou, která zvýznamňuje textovou grafiku a vizuální perцепci. 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 přínaležející různým kulturám (cizí abecedy a jazyky, články, novinové výstřižky, telegramy, dopisy, často graficky zvýrazněné) a jako zprávy, které zabírají velké časové úseky. Tyto obrazy, obdobně jako obrazy v *Cestě na sever*, působí jako zvětšený zrcadlový odraz skutečnosti (Čapek 1976, s. 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, básníčkou. 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.“ (Čapek 1976, s. 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 dosud 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. Doposud mloci pouze umenšovali prostor domova, když zabírali lidské prostředí. Avšak nyní se zdá, že s nadpřirozeným se již nelze vypořádat ani doma: „Půjdemo domů. To je konec.“ (Čapek 1976, s. 224)

## **Toulání bez cíle a bez domova: *Ze života hmyzu***

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 žitím ve dvojici a snahou přivlastnit si druhého (Čapek a Čapek 1958, s. 20–21).



Protože tulák je ten, kdo vše vidí, stává se dramatickým ekvivalentem všudypřítomného vypravěče – všudypřítomným pozorovatelem. A jestliže se v *Povětroni* vyprávělo o pádu Případu X, zde se předvádí pád člověka explicitně ve smyslu křesťanského mýtu: „Padnul jsem pod svým křížem.“ (Čapek a Čapek 1958, s. 20–21)

Tulákova cesta je zrcadlovým obrazem člověka. Samotné distancující reflektování světa (jak se vysvětluje v obrazu hmyzích dvojic) vychází z faktu jeho vykořenění: kdyby měl kořeny, poznamenává, netoulal by se po zemi jako pobuda (Čapek a Čapek 1958, s. 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 rovnítka mezi člověkem a hmyzem: „Vždyť mně je to všechno jedno, člověk nebo hmyz. Já nechci nikoho napravit. Ani hmyz, ani člověka. Já se jen dívám.“ (Čapek a Čapek 1958, s. 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*,<sup>61</sup> 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). Poutníkova 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

---

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

aktu tu spí. To mu dává privilegium pozorovat hmyz a účastnit se intersubjektivní komunikace mezi adresátem a hrou. Jde v podstatě o dramatickou variantu vyprávěče užívajícího druhou slovesnou osobu, což je hlavní prvek výstavby Čapkových cestopisů. Zatímco však tato vyprávěčská forma v cestopisech zdůvěřňuje navštívené cizí místo, ve hře *Ze života hmyzu* jí naopak Čapkové rozbíjí divadelní iluzi. Tulákova role odpovídá pravidlům žánru,<sup>62</sup> a proto je tulák paradoxně jedinou postavou, se kterou se publikum nemůže identifikovat. Divák chápe hmyz jako představitele hříčků, 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 hledati v bloudícím tulákovi; místo toho – znepokojen nebo pohoršen – domníval se viděti svůj obraz nebo obraz své společnosti v havěti, jež tu byla.“ (Čapek a Čapek 1958, s. 14)

## 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 intersubjektivnosti 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 křižovatky života“ (srov. Čapek 1967, s. 223). Křižovatka je tedy symbolem setkání

---

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

a loučení. Je to místo, kde obyčejný člověk, příliš slabý na to, aby opustil svět obklopující ho známými věcmi zbavenými 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 vydědění, 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,<sup>63</sup> poutníci často zaujmají statické pozice, leží na lůžku anebo sedí u silnice,<sup>64</sup> 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 známého, pohodlného a domácího. Když se ukáže, že to jsou dlouho ztracení a zapomenutí příbuzní, jejich objevitelé si díky jejich fyzické přítomnosti často uvědomí, jak podivné a krásné mohou být dobře známé věci.<sup>65</sup>

---

63 Viz např. povídku *Historie beze slov* (Čapek 1967, s. 85–88).

64 Viz např. povídku *Nápis* (Čapek 1967, s. 95–98).

65 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, s. 87).

Střet domácího a neznámého je zobrazen ve *Šlápěji*. Oproti pozdější variaci povídky<sup>66</sup> z *Povídek z jedné kapsy* (1928), v níž se pan Rybka záměrně rozhodne jít domů nevyšlapanou cestou, aby uviděl zcela nový svět beze stop lidské existence, který byl vytvořen sněhovou vánicí (Čapek 1964, s. 107), pan Boura náhodně potkává cizího muže, jenž mu ukazuje osamocenou šlápěj na sněhu (Čapek 1967, s. 11). Čtenář se nedozvídá nic o minulosti pana Boury a také druhý muž zůstává anonymní. V povídce je přítom 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 šlápěje na sněhu. Namísto toho se odloučí od tajemného chodce, když je zřejmé, že přítomnost jediné šlápěje popírá veškerou lidskou zkušenost a umenšuje naději na existenci cesty spásy (Čapek 1967, s. 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

---

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

třeba nesmírně mnoha všedností, aby se lidé sblížili a srozuměli.“ (Čapek 1967, s. 76)

Cesta k sebeobjevení zůstává jako impuls 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 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 „koincidenčí“ v nalézání nevýznamných míst nakonec ukazuje skutečný cíl jeho umělecké pouti.<sup>67</sup>

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, s. 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. Motiv modré květiny je také intertextový odkaz na Novalisova *Jindřicha z Ofterdingen* (1802), kde se květina objevuje ve snu hlavního hrdiny, sugeruje pouť a vzdálené

---

<sup>67</sup> Tato představa se například objevuje v příběhu *Jasnovidec* a také v *Případu dr. Mejlíka*, v němž vysvětluje detektiv Mejlík starému kouzelníkovi, že jeho noční procházka Prahou, při které objevil vraždu, se vlastně nezdá být tak zcela náhodná (Čapek 1964, s. 10).

krajiny, a tím hrdinu přenáší do jiného nereálného světa (Novalis 1971, s. 65–67).

Klářina neznalost čtení připomíná skromného cestovatele z *Italských listů*, kterému umožnila neznalost cizího jazyka přiblížit se místním lidem. V Klářině 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 květina 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, s. 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 minulé podkarpatská identita se současnou americkou identitou, tak jak se střetá 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 střetá 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, s. 182), venkovan v románu *Hordubal* se nudí v pomalém místním vlaku, jenž ho má přivézt 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 (Čapek 1985, s. 12).

V *Hordubalovi* naznačuje začátek vyprávění, že velké geografické vzdálenosti mezi domovem a cizinou se změnily v menší, avšak neméně významné vzdálenosti doma: navrátiltec 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 všecko, co bylo, lesklý brouk v hlavičce bodláku, klouzavá tráva a z dálky zvonce krav, sedlo nad Krivou, hnědé trsy ostřice a cesta domů – – cesta měkkými kroky horala, jenž nosí opánky a nebyl v Americe, cesta vonící krávami a lesem.“ (Čapek 1985, s. 15)

Od začátku popisuje Hordubal život horníka v Americe jako těžký a osamělý. Pobyť 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 (Čapek 1985, s. 13). Roky dřiny a starostí o přežití se ještě také transponují do návratu domů, tak jak Hordubal říká: „Těžká, pane, je cesta domů.“ (Čapek 1985, s. 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 (Čapek 1985, s. 18). Neúspěšně hledá potvrzení ve vlastním vizuálním vnímání a jsa chycen mezi paměť a realitu,

neustále se snaží zakrýt svou nevědoucnost: „Dobrý den, hospodáři, nebývala tady Polana Hordubalová? Prosim za odpuštění, pane, nevím, kam jsem dal oči.“ (Čapek 1985, s. 18) 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 Horbubal potichoučku usedá na svůj kufřík“ (Čapek 1985, s. 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,<sup>68</sup> ale když se nacházejí v přirozeném prostředí, tedy ve venkovském domě, ztrácejí svou estetickou 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!“ (Čapek 1985, s. 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, s. 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.“ (Čapek 1985, s. 20)

Ekfráze, která v cestopisech spolu s jinými vizuálními technikami potvrzovala cestovatelskou zkušenost, autentizovala její vizuální reprezentaci 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.

---

68 To bylo obzvláště zřejmě v *Italských listech* a ve *Výletu do Španěl*.



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 1985, s. 20) Tyto 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, skutečné 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 domácí (Čapek 1985, s. 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.“ (Čapek 1985, s. 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 –“ (Čapek 1985, s. 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 vhled; Hordubal si obdobně uvědomuje vnitřní klid, když stoupá skrze mraky

a snaží se jasněji pochopit své nesnáze. Všimá si, jak „rozplývají se oblaka a nic po nich nezbude, ani jako když na sklo dechneš“ (Čapek 1985, s. 49). Postupně zjišťuje, že nepotřebuje vědět, ale spíše jasně vidět, obzírát, protože „i Bůh zírá“ (Čapek 1985, s. 49). Avšak podkarpatskému venkovanovi, 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.*  
(Čapek 1985, s. 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.“ (Čapek 1985, s. 85)

Druhá a třetí část se žánrově 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 dalšího, vůči příběhu externího hlasu). 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 (Čapek 1985, s. 114–115). V samém závěru příběhu pak předkládají lidé z vesnického společenství vlastní verzi událostí 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.“ (Čapek 1985, s. 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 představu cesty vedoucí jedním směrem a metaforu „dobré a rovné silnice, na níž nelze zabloudit“ (Čapek 1985, s. 275). Hrdina objevuje, jak pokračuje v psaní, 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“ (Čapek 1985, s. 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 ďáblského a zcela negativního; jsou to lidé z okraje společnosti, kteří ztratili směr a bez cíle bloudí. Myšlenka normality stojí v *Obyčejném životě* proti poetice *flânerie*: „Bůhví jaký to byl ve mně vzdor nebo co: nalézal jsem ve své kanceláři jakousi vzteklou 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 – čertví 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.“ (Čapek 1985, s. 304–305)

Románové téma vlaků a železničních nádraží je transponováno z *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, s. 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 staničkou, nežli z vnitřku.“ (Čapek 1960, s. 181) Čapek tu mívá na poetistický obraz vlaků i na oblíbený tropus transkontinentálních cest ve 20. a 30. 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, s. 37), poetistické obrazy vlaků jsou výrazem jiného, značně romantizovaného chápání modernity a reflektují úzkost spíše lyrickou než politickou. V Čapkově cestopisu je poetistická 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 přeryvu“, není „básnický privilegovaný“ (Rogoff 2000, s. 37), ani není metaforou meziválečné nostalgie po vzdálených cílech, nýbrž zřetelně zesměšňuje turistický průmysl a konzumentský vztah k cestování, protože ony vlněty se za nízkou cenu prodávají v cestovních kancelářích (Čapek 1960, s. 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 nepsané 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!“ (Čapek 1985, s. 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“ (Čapek 1985, s. 309) –, zatímco vše mimo koleje by se mělo vyřadit a přehlížet jako nevýznamné. Držet se pevné 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 (Čapek 1985, s. 309). 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 vyšinutí se začalo v té chvíli, když jsem s kufrem v ruce uvázl na perónu, bezradný a ubohý, divže 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. (Čapek 1985, s. 310)*

Železniční stanice představuje svět ve světě, který je předpisy a plotem oddělen od okolního světa (Čapek 1985, s. 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, žárlivě ohrazené oblasti svých zálib a koníčků, abychom se mohli oddat své znejmilejší hře.“ (Čapek 1985, s. 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 narušivé soustředění na něco, na *jenom* něco; proto budiž to, nač se upouštáváme, izolováno ode všeho ostatního, vyděleno svými pravidly a vyňato z té okolní skutečnosti. A proto, myslím, má hra zálibu ve zmenšeném měřítku; je-li něco uděláno malinkým a zdrobněným, je to vyňato z té druhé skutečnosti, je to víc a hlouběji světem pro sebe, naším světem, ve kterém můžeme zapomenout, že je ještě nějaký jiný.“ (Čapek 1985, s. 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.“ (Čapek 1985, s. 322)

Cestou, která tak zcela nepatří do přehledného životopisu obyčejného člověka, je cesta vedoucí k porozumění druhým, únik z izolace. Oproti vsudypřítomné dialogizaci věcí a lidí a stálé přítomnosti toho jiného, cizího v cestopisech přitom 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“ (Čapek 1985, s. 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 dálek 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 pořád týchž a pořád jiných." (Čapek 1985, s. 360) S tím posléze souvisí ten příběh života, „který bych byl nadobro zapomněl“ (Čapek 1985, s. 377), a to příběh obyčejného člověka jako žebřáka, jenž právě díky chudé a prosté existenci může nalézt konec světa. Představa žebřáka 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 žebřák 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.“ (Čapek 1985, s. 377)

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.“ (Čapek 1985, s. 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.





[ ]

---

# Epilog

---

## Epilog

---

V době svého vydání získaly Čapkovy cestopisy velkou pozornost v domácím i zahraničním tisku,<sup>69</sup> Čapek byl oceňován pro svůj inovativní a experimentální přístup k cestopisné literatuře. Např. Arne Novák, český literární badatel, odhalil podobnosti mezi tím, jak Čapek zacházel s jazykem v *Italských listech* a ve svých hrách, neboť do obojího obratně zahrnul běžně

---

**69** Viz také FREJKA, Jiří (1923). Italské listy. Rec. *Italských listů*. In: *Apollon* 1, 5. 12. 1923; PUJMANOVÁ-HENNEROVÁ, Marie (1923). Karel Čapek: Italské listy. Rec. *Italských listů*. In: *Tribuna*, 28. 10. 1923; CHUDOBA, František (1924). Čapkovy Anglické listy. Rec. *Anglických listů*. In: *Lidové noviny*, 20. 11. 1924; REINIŠ, Stanislav (1924). Karel Čapek: Italské listy. Rec. *Italských listů*. In: *Slovenské pohľady*, 40; GÖTZ, František (1930). Španělsko, jak jej vidí Karel Čapek. Rec. *Výletu do Španěl*. In: *Národní osvobození*, 25. 5. 1930; MAJEROVÁ, Marie (1929–1930). Karel Čapek: Výlet do Španěl. Rec. *Výletu do Španěl*. In: *Čin*, č. 1; NOVÁK, Arne (1930). Španělské listy Karla Čapka. Rec. *Výletu do Španěl*. In: *Lidové noviny*, 13. 7. 1930; NOVÁK, Arne (1932). Karel Čapek. Obrázky z Holandska. Rec. *Obrázků z Holandska*. In: *Lidové noviny*, 11. 9. 1932; NOVOTNÝ, Miroslav (1932). Tři knihy Karla Čapka. S kresbami bratří Čapků. In: *Rozhledy*, č. 1; POLÁK, Karel (1936). Dvoji putování bratří Čapků. In: *Právo lidu*, 29. 9. 1936; RAJCHERT, Pavel (1936). Cesta na sever. Rec. *Cesty na sever*. In: *Rudé právo*, 12. 12. 1936; VACH, Karel (1936). Karel Čapek, Italské listy. Rec. *Italských listů*. In: *Rozhledy*, č. 5; HORA, Josef (1937). Karel Čapek: Cesta na sever. Rec. *Cesty na sever*. In: *Listy*, č. 5.

mluvenou řeč (Novák 1923)<sup>70</sup>. Čapek rovněž „doplňuje portrét tohoto typického spisovatele poválečné Evropy“, který se zaměřuje na každodenní život jakožto zdroj krásy a estetického prožitku (Kubka 1923). Jan Thon si ve *Výletu do Španěl* všímá pozitivního nedostatku „cestovatelské metodiky“ a zdůrazňuje polyfonní vlastnost vyprávěčova jazyka (Thon 1930). Čapek je oceňován pro svou originalitu a spontánní přístup k cestování a cestopisné literatuře, má nejen schopnost odstraňovat striktní hranice mezi lidskou kreativitou a tvořivostí přírody, ale také dar pozorovat – soustřeďuje se na detail a uměleckou transpozici předmětů kolem sebe: „Čapek nemá pro své cestopisné črty vyšlapanou cestičku a vyzkoušenou metodu [...], schopnost vnímat přírodu jako svět lidský a přetvářet ji do dějů člověčských je nevyčerpatelná. Čapek kreslí i přírodu pohybem, je přírodní dynamik. A právě ten pohyb v přírodě se mu pak přetváří v lidskou analogii.“ (Götz 1936)

Zejména pohled do zahraničního tisku ilustruje vřelé přijetí cestopisů od spisovatele, jehož postoj k navštíveným zemím odráží jeho původ a „novou“ část Evropy, jež je oslněna „západní civilizací“ a na niž nazírá skrze komplexní představení předstírané jednoduchosti a satiry. Většina zahraničních recenzí Čapkových cestopisů pochází z anglicky psaného tisku, především ze Spojeného království, ale také ze Spojených států a Austrálie, kde zejména *Anglické listy* potvrdily Čapkovu pověst jakožto spisovatele oceňovaného pro jeho divadelní tvorbu. Navzdory některým „nedopustitelným chybám“, jako např. nespolehlivému, avšak shovívavému popisu katedrál, a „množství předsudků“ (Sunday Times 1925) byl cestopis nejen chválen pro své vizuální inovace (tj. ilustrace jako výtvarné doplnění textu), ale rovněž byl vřele vítán jako humorný, originální a beletrizovaný pohled cizince a krea-

---

**70** V mnoha denících nalezených v osobním fondu Karla Čapka v archivu Památníku národního písemnictví chybí bibliografické údaje, jako např. číslo stránky a jméno autora. Pokud je bibliografický údaj neúplný, je zde uváděna pouze ta informace, jež je dostupná.

tivního vynálezce, jenž navštívil „Ostrov“. Například *Manchester Guardian Weekly* zaznamenal Čapkovu návštěvu PEN klubu v roce 1924 a ohlásil jeho plány cestovat po Anglii. Cestovateli se nelíbila urbánní atmosféra Londýna a „myslí si, že metro je přílišné – že je kvintesencí robotismu“ (*The Manchester Guardian Weekly* 1924). Podle *Spectator Literary Supplement* připomíná český cestovatel v odcizené anglosaské civilizaci „rustikální“ figurku. Je ohromen vzhledem architektury a krajiny, a přesto postrádá důkladný sociologický pohled: „Jeho sociologické dedukce jsou povrchní; sotva se dotýká celé anglické kultury, výjimkou je pouze její vizuální půvab (Wertheimer 1925). *Sunday Times* charakterizuje Čapkovu anglickou výpravu jako spíše objevování nežli návštěvu, během něhož „prozkoumal divoká místa a pustiny a se značnou odvahou se vydal na lov místních obyvatel“ (*Sunday Times* 1925). V článku *Karel Čapek in England: The Creator of the Robots Sees and Satirises Us* (Time and Tide 1927) autor poznamenává: „Postoj Dr. Čapka je ‚vůči nám poměrně laskavý,‘ a doporučuje *Anglické listy* jako „knihu, kterou by si každý ostrovní Brit měl přečíst“. Co se týče ostatních cestopisů, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* chápe zesměšnění Holandska v *Obrázcích z Holandska* jako umění, cestovatel je potom pouze jeden z mnoha „jízlivců [...], kteří nicméně zůstávají okouzujícími a neškodnými posměváčky, aniž by měli zlé úmysly, posmívají se jedné zemi, avšak nikomu nepůsobí škodu“ (*Nieuwe Rotterdamsche Courant* 1935). Zahraniční recenzenti uvítali překlad *Cesty na sever* jakožto jedinečného cestopisu o Skandinávii, která do té doby nikdy nebyla „popsána tak bohatě a živě“ (*The Times* 1939). Jak poznamenává *The Manchester Guardian*: „Poslední kniha Karla Čapka nám bolestně připomíná, jak duchaplný, lidský a pozorný spisovatel svou smrtí opustil evropskou scénu.“ (*The Manchester Guardian* 1939)

Změna politického a společenského zřízení v poválečné době, kdy v cestopisném žánru začala hrát dominantní roli politická funkce cestování, s sebou přinesla výrazný rozdíl v přijí-

mání a v recepci Čapkova cestopisného díla z meziválečného období. Důraz na politickou funkci cestopisů – hledání „pravdivého“ popisu světa – vyplývá ze změn v geografických „preferencích“ a poetickém rozsahu cestopisné literatury. Komunistický převrat v roce 1948 a nastolení vlády po sovětském vzoru vyústily v uzavření hranic a v následné narativní zkonstruování „bipolárního“ světa, v němž „se stala cizokrajná tematika součástí ideologického boje“ a princip „lživé výběrovosti“ (Mocná et al. 2004, s. 81) byl rozhodující pro vyobrazení světa, ve kterém bylo pro kvalitu narativu rozhodující jasné rozdělení na to, co bylo z politického hlediska považováno za černé či bílé, správné a špatné. Žánr cestopisné reportáže<sup>71</sup> se stal jedním z nejpřerovanějších žánrů tohoto období, zobrazoval nový socialistický svět a jeho spojence, zejména bývalé kolonie, jako „svět radosti, vzájemné podpory a štěstí“ (Bauer 2003, s. 3), na rozdíl od negativně vyobrazených „nepřátel“ – kapitalistického světa, především potom USA.<sup>72</sup> V mnoha z těchto cestopisů figuruje poválečná obnova evropských zemí – např. v dílech Ludvíka Aškenazyho *Ulice milá a jiné*

---

**71** Pokud jde o cestopisné narativy, rozlišuje tehdejší teorie mezi žánrem cestopisné literatury a reportáží, současně však zmiňuje hybridní formy, jako je „cestopisná reportáž“ a „reportážní cestopis“ (Mocná et al. 2004, s. 81). Nicméně teoretické pokusy definovat a systematizovat literární tvorbu s ohledem na tyto dva žánry, tj. cestopisná literatura jakožto „próza zachycující cestování skrze objevený geografický prostor“ (Mocná et al. 2004, s. 75) a reportáž jakožto „nabízející svědecký popis aktuálních společenských jevů“, funguje na teoretické rovině, avšak čelí problémům, když dojde na narativy, neboť jistá díla potom často spadají do obou kategorií. Například v *Encyklopedii literárních žánrů* (Mocná et al. 2004) je mnoho poválečných děl řazeno pod dvě hesla. Například *Deset tisíc kilometrů nad Sovětským svazem* (1947) Marie Majerové, *Leningrad* (1950) Jarmily Glazarové, *Pohlednice z Číny* (1954) Adolfa Hoffmeistera, *Horká půda* (1955) Jana Drdy či *Anděl na kolečkách* (1963) od Miroslava Holuba.

**72** K problematice ztvárnění Spojených států amerických v poválečné české cestopisné literatuře viz ŠOLÍČ, Mirna (v tisku). *Representation of an Absent Space: Construction of the United States and New York in 1950s and 1960s Czech Travel Writing*.

reportáže z Polska (1950), Německé jaro (1950), Všude jsem potkal lidi (1955). Jiné cestopisy potom informují čtenáře o politických a ekonomických úspěších „bratrských zemí“, jedná se např. o maďarský cestopis Karla Ptáčníka *Od Dunaje na dvě strany* (1956), dílo *Pohlednice z Číny* (1954) Adolfa Hoffmeistera, *Horkou půdu* (1955) od Jana Drdy či *Země pod rovníkem* (1956) Jiřího Marka. Po Stalinově smrti v roce 1953 a během následujícího období politického oteplování a otevírání hranic v pozdních 50. a v 60. letech se postupně proměňovala funkce cestopisné literatury i reportáže – od počátku 60. let poněkud převažovala lyrická funkce, viz např. cestopisné dílo Miroslava Holuba (1923–1998).

Čapkovy cestopisy *per se* byly příležitostně zmiňovány v diskuzích o stavu cestopisné literatury a jejich hodnocení může být jednoduše shrnuto jako uznání jejich estetického odkazu, který se odrazil v některých z tehdejších nejpobulárnějších cestopisů, jež byly součástí poválečné literární tvorby. Objevovala se však i kritika, neboť Čapkovy cestopisy postrádaly povinný politický význam, který měly zprostředkovat novému socialistickému čtenáři. Například Ptáčníkův cestopis popisující cestu do Maďarska *Od Dunaje na dvě strany* (1956) navazuje na čapkovskou tradici tak, že je cestopisný narativ konstruován jako dialog se čtenáři; cestovatel totiž napodobuje mluvený jazyk a domestikuje cizí a vzdálené země stejně jako Čapkovy cestopisy (Opelík 1957, s. 5). *Země pod rovníkem* (1956) od Jiřího Marka připomíná Čapkovu dílo díky svému humornému charakteru a umění ilustrace. Aškenazyho *Indiánské léto* (1956) rovněž navozuje Čapkovu poetiku a následuje jeho narativní/cestopisnou tradici, a to z hlediska užití jak textových, tak i vizuálních komponentů (Skála 1956). Kombinace textového a vizuálního odkazují na Čapkovu tvorbu i v díle Jana Severina *Na průsečíku Evropy* (1956).

Z ideologického hlediska Čapkovy cestopisy, podobně jako zbytek jeho díla (s výjimkou oceňovaných „antifašistických“ románů a her), nesplňovaly požadavky nové éry. Ve svém přehledu aktuální cestopisné tvorby *Zamyšlení nad causeristickou literatu-*

rou (1958)<sup>73</sup> Gustav Franci argumentuje, že by cestopisná literatura neměla být pokládána za historické vyprávění, jehož úkolem je poskytnout pravdivá fakta, avšak měla by si zachovat politickou funkci, která leží na cestovatelově „intuici, na pocitech člověka, který dokáže odhalit mnohé skutečnosti i jejich vzájemné rozpory, neboť je ověřuje na místě; jedná se o výsledné společenské směrnice, k nimž lidi vedou jejich třídní zástupci, v jejichž rukou leží budoucnost našeho světa“ (Franci 1958, s. 135). Přesně toto činí Čapka nevhodným pro roli poválečného cestovatele a cestopisce: přestože je jeho cestopisné dílo hodnoceno jako umělecky hlubší nežli cestopisy psané dnes, z ideologického hlediska nemůže požadavky nového socialistického cestovatele uspokojit Čapkův lehkavý přístup ke každodennímu životu lidí a jeho koncept proletářského umění jako umění zobrazujícího spíše estetickou kvalitu literatury a umění nežli jeho politické konotace.

Čapkovy posmrtně vydané *Obrázky z domova* (1953) jsou nicméně do určité míry pokračováním jeho cestopisného díla a neměly by být ignorovány při posuzování jeho cestopisné poetiky pouze proto, že, jak Janiec-Nyitraiová tvrdí, nereprezentují cesty do zahraničí<sup>74</sup> a byly vydány až posmrtně (Janiec-Nyitrai 2011, s. 5). Tato sbírka je klíčem ke zkoumání poválečného odkazu Čapkova cestopisného psaní, je pokusem rehabilitovat spisovatele, který byl tvůrci nových společenských a kulturních norem považován za představitele meziválečné buržoazie *par excellence*.

---

**73** Franci zde pojednává o dílech, jako jsou *Horká půda* (1955) Jana Drdy, *Jugoslávské kolo* (1956) Karla Konráda, *Výhlídka z pyramid* (1957) Adolfa Hoffmeistera, *Od Dunaje na dvě strany* (1956) Karla Ptáčníka či *Německé portréty* (1956) Ludvíka Kundery, a všimá si přímého vlivu, který Čapek na tyto cestopisy měl (Franci 1958).

**74** Janiec-Nyitraiová se odvolává na českého literárního historika Josefa Hrabáka, který ve své *Poetice* (1973) tvrdí, že „současná literární teorie pokládá za znak cestopisu jako žánru to, že vypráví o zemích vzdálených“ (Hrabák 1973, s. 342, citováno in Janiec-Nyitrai 2011, s. 5).



Buržoazní „selhání“ pak měla ukázat oprávněnost a úspěch nové nastupující společnosti. Sbíрка představuje poměrně zvláštní kombinaci spisovatelovy původní tvorby, redakčních a později i recenzentských zásahů, které dílo zařadily do soudobé poetiky cestopisné literatury. Analytická čtení *Obrázků z domova*, která jsou založená na estetických vlastnostech samotného textu, a redakční proces, jímž sbírka prošla, odhalují rozdíl mezi obvyklými estetickými znaky Čapkova cestopisného díla, které si takto nepřímou cestou i do poválečné cestopisné tvorby, a recepce založenou na redakčních rozhodnutích a zásazích.

Texty v *Obrázcích z domova* byly napsány mezi léty 1921 a 1938, a pokrývají tak téměř 20 let spisovatelovy literární činnosti, tedy i období, během něhož napsal své cestopisy (1924–1936). Čtenáři sbírku přivítali jako „poslední“ příspěvek od jednoho z nejmilovanějších spisovatelů meziválečného období – prvních 20 000 výtisků bylo v roce 1953 prodáno za méně než jeden den (Brambora 1954, s. 136). Jak dokládá anonymní dopis zasláný redakci novin *Lidová demokracie* (Lidová demokracie 1956), měli čtenáři velký zájem o to, aby noviny na pokračování otiskly romány a další díla, která se prakticky nedala sehnat v knihkupectvích – mezi ně patřily i Čapkovy knihy, včetně *Obrázků z Holandska*. Zatímco čtenáři očividně hledali estetický zážitek, recenzenti ocenili sbírku z politických důvodů: jak jeden z nich poznamenal, vydání dalších 100 000 výtisků bude představovat „politický úkol“, neboť se tímto odhalí [negativní] sociální „realita“ první republiky (Brambora 1954, s. 136).<sup>75</sup> Brambora zde odkazuje k tomu, co společně s ostatními recenzenty považoval za sociálně angažované články sbírky, zejména šlo o *Razzie*

---

<sup>75</sup> Brambora, podobně jako ostatní recenzenti, zdůrazňuje možnou didaktickou funkci *Obrázků z Holandska* pro výuku zeměpisu a odkazuje k některým částem *Obrázků z domova*, v nichž Čapek líčí život v pražských slumech, zejména chudobu dětí (Brambora 1954, s. 136).

(1921), v nichž Čapek jako novinář v doprovodu policistů navštěvuje a zaznamenává život v pražských slumech.

*Razzie* je příkladem redakčního zásahu: byla přidána do sbírky redakčním rozhodnutím Miroslava Halíka, který vybral texty a následně je vydal jako knihu. Halík sám se zamýšlí nad redakčním procesem ve třetím vydání knihy, které je datováno do roku 1959, tedy šest let po tom prvním. Halík vysvětluje, že sbírka je založená na materiálu, který našel ve složce *Cesty*<sup>76</sup>, kam si Čapek schovával poznámky ze svých cest do zahraničí i po své vlasti, které chtěl jednoho dne vydat jako knihu (Halík 1959, s. 143), jejíž finální podoba se měla skládat pouze z popisů cest po první republice a nést název *Listy z domova*.<sup>77</sup> V návaznosti na spisovatelův vlastní „nenaplněný záměr“ se Halík rozhodl přidat články, které považoval za „tematicky nejbližší“ (Halík 1959, s. 143) do připravované knihy, a vydat tak *Obrázky z domova*.<sup>78</sup> Ve své současné podobě se *Obrázky z domova* skládají ze tří částí podle Čapkova vlastního výběru (Halík 1959, s. 143): *Obrázky*

---

**76** Bohužel jsem neměla k této složce přístup, neboť není archivována v osobním fondu Karla Čapka (v jeho rozsáhlém osobním archivu) uskladněném v Památníku národního písemnictví v Praze.

**77** Halík uvádí, že v Čapkových záznamech, které obsahují seznam děl plánovaných pro budoucí či upravená vydání, existoval jako pracovní název pro plánovanou knihu i titul *Menší cesty*. Jak Halík píše, Čapek v posledních letech svého života změnil koncepci své budoucí knihy a zaměřil se na cesty po Československu, jejichž soubor zamýšlel nazvat *Listy z domova*. Tento záměr však již nestihl uskutečnit (Halík 1959, s. 143).

**78** Peter Steiner jako zásadní zdůrazňuje redakční zásahy Miroslava Halíka i pro Čapkovu další posmrtně vydanou sbírku *Apokryfy* (1945). Poznamenává, že kvůli redakčním rozhodnutím má sbírka „poněkud nelegitimní, pochybný původ“, a to z toho důvodu, že přestože je Čapek autorem všech textů, „uspořádání této sbírky je spíše dáno pohodlností redakce, nežli jednotným uměleckým záměrem, což je pro kritiky frustrující. A přestože si jsou jednotlivé texty navzájem podobné, je to podobnost Wittgensteinovy rodiny, v níž žádný člen nesdílí společný rys. Zdá se, že nelze o sbírce vytvořit jedině smysluplné zobecnění, které by se vztahovalo ke všem povídkám“ (Steiner 2000, s. 70).

z *Čech, Putování po Praze a Obrázky ze Slovenska*. Společně s textem Razzie Halík přidal do druhé části sbírky deset dalších úryvků nazvaných *Pražská zastaveníčka*. Rovněž připojil krátký a sebe-reflektivní článek *Pozdravy* (1938) jako krátký epilog ke sbírce, v němž Čapek přemítá nad svými cestovatelskými zážitky a nad svým hořkým zklamáním z předešlých ideálů, zatímco se pokouší vyrovnat se se sklíčenou atmosférou roku 1938. Sbíрку potom otevírá motto<sup>79</sup> a článek *Rodný kraj*<sup>80</sup> (1938). Recenzenti oceňovali většinu textů, které Halík přidal, a chválili je za jejich společenskou funkci, která měla ilustrovat ubohou sociální realitu první republiky, a tak rehabilitovat Čapka jako spisovatele a intelektuála, který si uvědomoval ubohý stav země, avšak sám byl produktem doby, a tudíž nemohl nic dělat. Mezitím však bylo pokračování estetického odkazu jeho cestopisného díla, které je patrné ve ztvárnění jeho domova, dále ignorováno. Zřejmě se tomu nedělo záměrně, zejména pokud bereme v úvahu, že eseje sebrané v *Obrázcích z domova* byly napsány ve stejné době, kdy Čapek vytvářel své cestopisné dílo. Estetické podobnosti v cestopisné poetice jsou patrné na několika rovinách, zejména v Čapkově záměru beletrizovat cestovatelský zážitek z rodné země tak, že vytvoří její obraz pomocí odkazů k jejím umělcům a spisovatelům, což je očividný poukaz na *Italské listy*. Například v textu *Básníkova Sobotka* (1937) jsou barvy využity tak, aby ztvárňovaly přítomnost Fráni Šrámka na tomto místě a jeho dílo, které se inspirovalo krajinou. Navíc zde stále existovala hra s pojmem *pohádkovost* jako s jedním z hlavních rysů Čapkovy cestopisného díla, který je ve sbírce

---

**79** Toto heslo je Čapkovou odpovědí na průzkum provedený 13. 2. 1938 časopisem *České slovo* – „Vracet se do rodného kraje“. Čapek, podobně jako mnoho dalších prominentních spisovatelů, byl pozván, aby o tomto námětu uvažoval (Halík 1959, s. 143).

**80** *Rodný kraj* byl poprvé otištěn v *Obrázcích z Holandska*. Čapek ho poslal redaktorům speciálního vydání časopisu *Kmen* (*Almanach Kmene na rok 1939*), které obsahovalo toto téma, avšak vydání nakonec nebylo realizováno (Halík 1959, s. 143).

rovněž využít k beletrizaci prostoru domova, konkrétně v *Podle Vltavy* (1925). Hledání původu a společných hodnot civilizace, které vyústilo v evokaci prehistorického života země, s nímž jsme se setkali ve ztvárnění Skotska v *Anglických listech* a v *Cestě na sever*, do jisté míry rezonuje v Čapkově popisu Slovenska v *Obrázcích ze Slovenska* (1930–1931). Čapkovým záměrem zde nebylo najít a zachytit sociální nespravedlnost, či, za což byl kritizován, cestovat bez sociálního uvědomění do chudých částí republiky, ale chtěl, podobně jako mnoho tehdejších spisovatelů, ztvárnit zemi skrze souběžnou existenci přítomnosti a minulosti. Tyto snahy ho přivádějí ke stále živému a proměňujícímu se folklóru jakožto lyrickému zachycení „jinakosti“ ve vlastní zemi, která se v menším měřítku podobá Skotsku v imperiální Británii. Čapek tak přehodnocuje vysněnou velikost první republiky.

\*\*\*

Při analýze cestopisné literatury Karla Čapka jsem tvrdila, že jeho specifický styl byl založen na experimentech s námětem cestování jakožto propojením mezi různými žánry, stejně jako vizuálním a verbálním uměním, což je obvykle vnímáno jako meziválečný experimentální počin. Čapek pro vyjádření svých cestovatelských zážitků využíval především dva přístupy. Zaprvé, do české literatury uvedl *skaz* jako stylizovaný mluvený jazyk. Zadruhé, ve svých narativech používal vizuální jazykové prvky a kombinoval slovesné a výtvarné umění (ilustrace a kresby). Tyto experimenty s námětem cestování by nicméně neměly být omezeny pouze na jeho cestopisné dílo: jak ukazuje můj výzkum intertextových vazeb mezi cestopisy a pojmem cestování v beletrii, tento námět si zajisté našel cestu i do jeho románů, povídek a her. Je zde tedy třeba zopakovat tvrzení ze začátku této knihy: námět cestování se stal heuristickým pro pochopení jeho díla.

První kapitola *Hledání společníka* ukazuje způsob, jakým Čapek zpochybňuje narativní konvence cestopisné literatury. V kontextu meziválečného období autoři aktivovali své vpravdě

a zdánlivě je zapojili do konstrukce vyprávění. Konkrétně Čapek vytvářel své cestopisy okolo dialogického vztahu mezi různými typy adresátů. Jinými slovy, v pohledu cestopisu se začal místo na popis míst soustřeďovat na konverzaci o nich. Toho dosáhl díky užití *skazu*, který byl v dílech meziválečných spisovatelů populárním nástrojem. Duální povaha *skazu*, souběžné odkazování k ústnímu i psanému diskurzu, pomohla vypravěči v Čapkových cestopisech hrát si a zpochybňovat konvence žánru. Dalším aspektem *skazu* je potom změněná perspektiva jakožto další prvek cestopisné literatury. Bylo ukázáno, jak se *skaz* proměňuje v závislosti na uvedení ostatních prvků ve vyprávění, jako je např. výtvarné umění (ilustrace) a filmové postupy.

Druhá kapitola *Cesty mezi přírodou a uměním* se přesouvá od čistě narativních experimentů k interakci mezi narativem a vizuálními znaky; zaměřuje se na vizuální prvky v narativu. Bylo zde pojednáno o třech prvcích: ikontextu čili explicitním vizuálním prvku v narativu, jakým je například ilustrace; ekfrázi neboli narativním ztvárnění děl výtvarných umění; a konečně o vizuálních elementech, které se nalézají v Čapkově jazyce, zejména jeho využívání barev. Jestliže *skaz* zpochybňoval vnitřní narativní znaky cestopisné literatury, jež jsou tradičně chápány jako ty, jež se týkají cestovatelovy zkušenosti a vztahují se ke konvenčně vzdálenému publiku doma, potom tedy vizuální elementy zpochybnily žánrové rysy tím, že ukázaly míru, do níž mohou být složky jiných umění, zejména výtvarného umění a filmu, začleněny a vyjádřeny ve vyprávění.

Druhá kapitola (podobně jako předchozí) chronologicky sleduje vývoj vizuálních rysů v narativech v kontextu dobové poetiky – začíná *Italskými listy* jakožto uměleckým manifestem a pokračuje představením ilustrací v *Anglických listech* až po filmové aspekty ve *Výletu do Španěl*. Tento vývoj nastal současně v Čapkově i v avantgardní poetice a estetickém zájmu o film. Analýzu uzavírají *Obrázky z Holandska* a *Cesta na sever*, v nichž je sémantické zdvojování zkoumáno z obrazové stránky.

Třetí kapitola *Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní* nabízí další možnost, jak číst Čapkovo dílo z pozice, v níž je cestování dominantní. Jinými slovy, takovéto čtení se zaměřuje na intertextové spojení mezi cestopisy a Čapkovou beletrií, v níž se objevují cestopisné a estetické rysy, které lze nalézt právě v cestopisech. Z tohoto úhlu je zřejmé, jak Čapkova beletrie interaguje s jeho cestopisy a jak se hledání identity, o němž také pojednávaly jeho cestopisy, sémanticky rozšiřuje v kontextu Čapkova beletristického díla. V cestopisech Čapek využívá skutečnou fyzickou vzdálenost v Evropě, aby prozkoumal různé kulturní aspekty zemí, které jsou blízké jeho domovu, a přesto neleží v sousedství a historicky nepatřily k nedávno (1918) rozpadlému Rakousku-Uhersku. Dělá to, aby prezentoval svou vlastní estetickou teorii kulturní identity (která je obzvláště zřetelná ve ztvárnění každodennosti v umění) a aby redefinoval ideu českosti (jež je v narativě implicitně přítomná) v nově zřízené první republice a její význam pro společné evropské kulturní dědictví. Jinými slovy, vytváří novou mapu Evropy z pohledu českého cestovatele, který s sebou nese svou lokální autentickou českou identitu. Fikční cesty se zaměřují na zvnitřněný pojem cestování. Obsahují cesty do exotických destinací, kde již nejsou žádné odkazy na domov. Cestování vykládají spíše jako ztrátu domova, či ho líčí z duchovního hlediska jako proces sebeobjevení.

Přestože mělo téma cestování v české literatuře různé podoby v různých obdobích dějin, vždy se pojilo s otázkou národních a kulturních identit. Zejména potom v díle spisovatelů 19. a 20. století, jakými byli např. Milota Zdirad Polák, Jan Neruda či Josef Svatopluk Machar. Akt cestování a psaní reprezentoval intelektuální potřebu vyjádřit postavení vlastní identity v rámci širšího evropského kontextu. Podobně jako ostatní spisovatelé tohoto období, ani Čapek, který žil v uznaném národním státě, nově zřízené Republice Československé, nemusel cestopisnou literaturu využívat, aby prozkoumal postavení své vlastní národní literatury a kultury v evropském kontextu, ale pouze proto, aby

jej zařadil jako rovnocenně důležité. On i další meziváleční autoři využívali cestopisy spíše k estetickému zpochybnění hranic a funkcí tohoto populárního žánru.

Čeští umělci rovněž začali v prvních dekádách 20. století cestovat, aby se setkali s prominentními zahraničními spisovateli a umělci té doby. Pražské návštěvy těchto zahraničních osobností, které na Prahu odkazovaly ve svých dílech (například v Apollinairově *Pásmu*), stejně jako výstavy a události mezinárodního významu, které se zde pořádaly, učinily z české metropole jedno z center evropské avantgardy. Současně se Praha díky práci Pražského lingvistického kroužku, jenž sdružil české a zahraniční jazykovědce, literární historiky a folkloristy, stala místem, kde se meziválečná umělecká praxe pojila s teorií.<sup>81</sup>

Jak je ukázáno, téma cestování v literatuře a umění se stává zkoumáním experimentu s žánrovými a uměleckými hranicemi. Nachází svůj výraz v celé škále hybridních žánrů, jako jsou koláže a vizuální poezie. Čapek, namísto aby se soustředil na otázku identity, uchopil téma cestování jako populární námět, jenž se line napříč žánry a uměním meziválečného období a soustředil se na estetický výzkum žánru samotného. Aby to mohl učinit, musel propojit novinářskou a literární praxi. K tomu Čapkovi pomohl jeho zájem o estetické aspekty každodenního života, zejména jejich fotogeničnost, která odcizovala bedekry. Přehodnotil cestopisnou literaturu tím, že zdůraznil prvky z české tradice cestopisného psaní, spolehlhal na ně a podrobil je meziválečným poetistickým experimentům. Především si hrál se žánry, jež jsou pro poetismus typické, jako je například intermedialita v literatuře.

Kromě toho zdůrazňuje analýza tématu cestování v Čapkově tvorbě, zejména užití narativních a vizuálních experimentů

---

**81** Pro popis vztahu mezi učením Pražského lingvistického kroužku a avantgardním uměním viz text Franka Illinga *Jan Mukařovský und die Avantgarde: die strukturalistische Aesthetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus*.

typických pro meziválečné období, potřebu přehodnotit pojem historické avantgardy. Přestože Čapek nikdy nebyl začleněn mezi avantgardní spisovatele a teoretiky, jakými byly například Vladislav Vančura nebo Karel Teige, jeho zpracování tématu cestování využívá prvky avantgardní estetiky. Čapek změnil žánr cestopisu díky tomu, že užíval experimentální narativní a vizuální techniky, které byly pro meziválečné období typické. Wendy Steinerová tvrdí, že multiperspektivita kubismu vytvořila novou „historiografii“ a „heterogenita“ kubistického psaní ukázala „samotnou křehkost rozlišení mezi avantgardou a hlavním proudem“ (Steiner 1982, s. 522). Jan Mukařovský poukazuje na rozšiřující se tendence avantgardy, jež by neměla být striktně omezena na autory, kteří sami sebe definují jako „avantgardu“, ale měla by se rozšířit i na ostatní autory tohoto období<sup>82</sup>, kteří byli buď vzhledem k hnutí „marginální“, nebo byli v otevřeném konfliktu s ideologickými principy avantgardy. Mukařovský zde odkazuje na autory, kteří patří k předválečné generaci, jako například Karel Čapek, jehož literární tvorba a úspěchy v oblasti překladu jsou zásadní pro pochopení rané avantgardy. Avantgarda koneckonců nebyla izolovaným jevem, byla dialogická a „v nějakém spojení se vším, co se tehdy v umění a vůbec v kultuře a dokonce v celém veřejném životě dalo“ (Mukařovský 1968, s. 22). V tomto kontextu tedy tato analýza ukazuje, jak se cestování, zejména v cestopisném díle Karla Čapka, stalo nejen metaforou objevování světa jako celku, ale rovněž novým vyjednáváním o žánrových a uměleckých hranicích a konceptech.

---

**82** Toto definoval Aleksandar Flaker jako „zónu avantgardního vlivu“ (Flaker 1984, s. 253–254).





[ ]

---

# Bibliografie

---

# Bibliografie

---

*Poznámka autorky: Některé bibliografické údaje jsou neúplné. Jedná se především o archivní materiály z Čapkova osobního fondu, který je zachován v Památníku národního písemnictví. Takovéto odkazy jsou v této bibliografii označeny jako [archivní materiál].*

ANDREWS, Malcolm (1989). *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain*. Aldershot: Scholar Press.

APOLLINAIRE, Guillaume (1920). *Pásmo*. Praha: Československý spisovatel.

BAL, Mieke (1997). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

BARTHES, Roland (2004). Rétorika obrazu. In: CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je fotografie?* Praha: Hermann & synové, s. 51–62.

BASS, Eduard (1930). *Holandský deníček*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes.

BAUER, Michal (2003). The Portrayal of the United States in Miroslav Holub's Writing From the 1960s. In: *2003 SVU North American Conference: Cedar Rapids, Iowa, 26.–28. 6. 2003*. [online]. [citováno 2. 12. 2014]. Dostupné z: [http://svu2000.org/conferences/2003\\_iowa/38.pdf](http://svu2000.org/conferences/2003_iowa/38.pdf)

BENSON, Timothy O. (2002). Exchange and Transformation: The Internationalization of the Avant-Garde(s) in Central Europe. In: BENSON, Timothy O. (ed.). *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, s. 35–67.

BORM, Jan (2004). Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. In: HOOPER, Glen a YOUNGS, Tim (eds.). *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot; Burlington, VT: Ashgate, s. 13–26.

BOROVÍČKA, Michael (2010). *Velké dějiny země Koruny české. Cestovatelství*. Praha; Litomyšl: Paseka.

BRADBROOK, Bohuslava (1998). *Karel Čapek: In Pursuit of Truth, Tolerance and Trust*. Brighton; Portland: Sussex Press.

- BRAMBORA, Jan (1954). Nad obrázkem klasiků. In: *Literatura ve škole*, r. 2, č. 3–4, s. 133–136.
- BRANŽOVSKÝ, Josef (1963). *Karel Čapek, světový názor a umění*. Praha: Nakladatelství politické literatury.
- BRETON, André (1969). Manifesto of Surrealism. In: *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 1–48.
- BRTNÍK, Václav (nedatováno). O několika knihách. In: *Nová doba*. [archivní materiál].
- BURIÁNEK, František (1984). *Čapkovské variace: eseje o Karlu Čapkoví a literatuře*. Praha: Československý spisovatel.
- BURIÁNEK, František (1988). *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel.
- BUZARD, James (1993). *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800–1918*. Oxford: Oxford University Press.
- BUZARD, James (2002). The Grand Tour and after (1660–1840). In: HULME, Peter a YOUNGS, Tim (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 37–52.
- CARR, Helen (2002). Modernism and Travel (1880–1940). In: HULME, Peter a YOUNGS, Tim (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 70–86.
- CONRAD, Joseph (1926). *The Late Essays*. New York: Doubleday, Page and Company.
- ČAPEK, Josef a ČAPEK, Karel (1957). *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Josef a ČAPEK, Karel (1958). *Ze života hmyzu*. Praha: Orbis.
- ČAPEK, Josef a ČAPEK, Karel (1982). *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam Stvořitel*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (nedatováno). *Itinerář k cestě K. Čapka a O. Scheinpflugové do Rakouska, Itálie a Švýcarska v roce 1935*. [archivní materiál].
- ČAPEK, Karel (1920). *Francouzská poezie nové doby*. Praha: František Borový.
- ČAPEK, Karel (1932). Z literatury cestopisné. In: *Lidové noviny*, 14. 12. 1932. [archivní materiál].
- ČAPEK, Karel (1955). *Cesta na sever*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1959). *Obrázky z domova*. Praha: Československý spisovatel.

- ČAPEK, Karel (1960). *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1964). *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- ČAPEK, Karel (1967). *Boží muka, Trapné povídky*. Praha: Mladá fronta.
- ČAPEK, Karel (1971a). *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1971b). *Listy Olze. Korespondence z let 1920–1938*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1971c). *Marsyas čili na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1976). *Válka s mloky*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1984). *O umění a kultuře*, sv. 1. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1985). *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel (1986). *O umění a kultuře*, sv. 3. Praha: Československý spisovatel.
- ČERNÝ, Václav (1936). *Karel Čapek*. Praha: František Borový.
- Československý architekt* (1960). Města na prahu komunismu. 20. 5. 1960. [archivní materiál].
- ČOLAKOVA, Žoržeta (1999). *Český surrealismus třicátých let: Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum.
- DE VRIES, Adrian (1974). *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam; London: North Holland.
- DELAUNAY, Robert (1978). *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*. New York: The Viking Press.
- DOLEŽEL, Lubomír (1960a). O slohu vyprávění. In: *Naše řeč*, č. 28, s. 80–86.
- DOLEŽEL, Lubomír (1960b). *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství ČAV.
- DOLEŽEL, Lubomír (1990). *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- DOLEŽEL, Lubomír (1991). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.

- DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- DOLEŽEL, Lubomír (2008). Karel Čapek – moderní vypravěč. In: *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, s. 92–104.
- DURYCH, Jaroslav (1937). Pláč Karla Čapka. In: *Akord: Revue pro literaturu, umění a život*, č. 1, s. 8–11.
- ECO, Umberto (2002). O zrcadlech. In: *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, s. 13–50.
- FLAKER, Aleksander (1984). *Poetika osporovanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- FRANCL, Gustav (1958). Zamyšlení nad causeristickou literaturou. In: *Nový život*, 28. 2. 1958, s. 133–138.
- FRENCH, Alfred (1969). *The Poets of Prague. Czech Poetry Between the Wars*. London: Oxford University Press.
- FUSSELL, Paul (1980). *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1940). *Caricature*. Harmondsworth: Penguin.
- GÓTZ, František (1936). Čapek na severu. In: *Národní osvobození*, 22. 11. 1936. [archivní materiál].
- HALÍK, Miroslav (1959). Poznámka vydavatelova. In: ČAPEK, Karel. *Obrázky z domova*. Praha: Československý spisovatel, s. 143–147.
- HALÍK, Miroslav (1960). Ediční poznámka. In: ČAPEK, Karel. *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha: Československý spisovatel, s. 383–387.
- HARKINS, William (1962). *Karel Čapek*. New York: Columbia University Press.
- HAVRÁNEK, Bohuslav et al. (1971) (eds.). *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: ČAV.
- HEFFERNAN, James (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press.
- HILLIS MILLER, Joseph (1992). *Illustration*. London: Reaktion.
- HODROVÁ, Daniela (1985). Román jako tvořená skutečnost české literatury 20. a 30. let. In: *Česká literatura*, r. 33, č. 5, s. 505–521.
- HOFFMAN, Bohuslav (1989). Funkce neverbálních výrazových prostředků ve výstavbě a recepci Čapkových cestopisných fejetonů a Dášeňky. In: *Slavica Pragensia*, r. 33, s. 203–212.

- HOFFMEISTER, Adolf (1988). O kresbách a podobě Karla Čapka. In: *Podoby a předobrazy*. Praha: Československý spisovatel, s. 144–153.
- HOMÉR (1943). *Homérova Odysseia*. Praha: Jan Leichter.
- HORATIUS, Quintus Flaccus (1972). *Vavřín a réva*. Praha: Odeon.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell UP.
- CHVATÍK, Květoslav a PEŠAT, Zdeněk (1968) (eds.). Chronologický přehled. In: *Poetismus*. Praha: Československý spisovatel. [nestránkováno].
- JAKOBSON, Roman (1971). On the Relation between Visual and Auditory Signs. In: *Selected Writings. Word and Language*, sv. 2. The Hague: Mouton, s. 338–345.
- JAKOBSON, Roman (1975). The Statue in Puškin's Poetic Mythology. In: *Puškin and His Sculptural Myth*. The Hague: Mouton, s. 1–45.
- JAKOBSON, Roman (1985). Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. In: POMORSKA, Krystyna a RUDY, Stephen (eds.). *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 37–46.
- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka (2011). *Svět mezi řádky: kapitoly o cestopisech Karla Čapka*. Nitra: Univerzita Konštantina Filozofa v Nitre.
- JEDLIČKOVÁ, Alice (1988). Čapkovy cestopisy. In: *Česká literatura*, r. 32, č. 2, s. 162–167.
- KLÍMA, Ivan (1962). *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel.
- KOCOUREK, Vítězslav (1953). Čapkovy Obrázky z domova. Epilog. In: ČAPEK, Karel. *Obrázky z domova*. Praha: Československý spisovatel, s. 127–132.
- KONRAD, Edmond (1955). Čapek jezdí a kreslí. In: *Lidová demokracie*, 9. 10. 1955. [archivní materiál].
- KOSHAR, Rudy (2000). *German Travel Cultures*. Oxford: Berg.
- KOWALEWSKI, Michael (1992). Introduction: The Modern Literature of Travel. In: KOWALEWSKI, Michael (ed.). *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens; London: University of Georgia Press, s. 1–18.
- KOŽMÍN, Zdeněk (1988). Stylové modelace prózy. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Kniha o Čapkovi. Kolektivní monografie*. Praha: Československý spisovatel, s. 305–324.
- KRISTEVA, Julia (1986). Word, Dialog and Novel. In: MOI, Toril (ed.). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, s. 34–61.

- KRISTEVA, Julia (1998). Toward a Semiology of Paragramms. In: FRENCH, Patrick a LACK, Roland-Francois (eds.). *Tel Quel Reader*. London; New York: Routledge, s. 25–49.
- KRISTEVA, Julia (1999). Slovo, dialog a román. In: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha: Safis/Pastelka, s. 7–32.
- KŠICOVÁ, Danuše (1989–1990). Čapkovy cestopisy. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské Univerzity*, r. 36–37, s. 7–16.
- KUBKA, František (1923). *Z nové prózy*. [archivní materiál].
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina (2006). Illustrations. In: ZIPES, Jack (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. [online]. Oxford: Oxford University Press. [citováno 30. 3. 2007]. Dostupné z: [http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY/html?/subview=Main&entry=t2\\_4.e1589](http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY/html?/subview=Main&entry=t2_4.e1589)
- LAUDÁT, František (2000). Úvodní slovo ředitele Obecního domu. In: SCHEUFLER, Pavel et al. (eds.). *Karel Čapek Fotograf – Karel Čapek Photographer*. Praha: Obecní dům, s. 5–6.
- LENDEROVÁ, Milena (2009). Výstava československého lidového umění v Paříži 1920. In: BLÜHMLOVÁ, Dagmar et al. *Čas optimismu a ctižádostivých nadějí. Prezentace a reprezentace české vědy a kultury v prvním desetiletí samostatného státu 1918–1929*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, s. 183–193.
- LEVINGER, Esther (1999). Czech Avant-Garde Art: Poetry for Five Senses. In: *The Art Bulletin*, r. 81, s. 513–532.
- Lidová demokracie* (1956). Hlas čtenářky k našemu románu. 31. 10. 1956. [archivní materiál].
- MACURA, Vladimír (1987). Básnický cestopis. In: ZEMAN, Milan et al. *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, s. 33–55.
- MACHAR, Josef Svatopluk (1908). *Řím: feuilletonů kniha desátá*. Praha: Grossman.
- MAKIN, Michael a TOMAN, Jindřich (1992) (eds.). *On Karel Čapek. A Michigan Slavic Colloquium*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- The Manchester Guardian* (1939). Čapek in the North. 10. 1. 1939. [archivní materiál].
- The Manchester Guardian Weekly* (1924). A Playwright in His Travels. 6. 6. 1924. [archivní materiál].
- MATOŠ, Antun Gustav (1973). Pariz, 31. svibnja 1900. In: *Dojmovi i ogledi*, sv. 3. Zagreb: JAZU, s. 156–157.



- MATUŠKA, Alexander (1963). *Člověk proti zkáze: Pokus o Karla Čapka*. Praha: Československý spisovatel.
- MIŇOVSKÁ-PICKETTOVÁ, Vanda (1998). Popis v uměleckém cestopise. In: *Česká literatura*, r. 46, č. 4, s. 370–405.
- MIRZOEFF, Nicholas (2006). On Visuality. Abstract. In: *Journal of Visual Culture*, č. 1, s. 53–79.
- MOCNÁ, Dagmar (1994). Čapkův Krakatit a populární epika. In: *Česká literatura*, r. 42, č. 6, s. 584–600.
- MOCNÁ, Dagmar et al. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Litomyšl: Paseka.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948a). *Kapitoly z české poetiky*, sv. 1. Praha: Svoboda.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948b). *Kapitoly z české poetiky*, sv. 2. Praha: Svoboda.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1966). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1968). Základní principy avantgardy. In: *Problémy literárnej avantgardy: Konferencia Slovenskej akadémie vied v Smoleniciach 25.–27. októbra 1965*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, s. 21–30.
- NEZVAL, Vítězslav (1958). Dvojí obrazotvornost. In: *Moderní poesie*. Praha: Československý spisovatel, s. 63–74.
- Nieuwe Rotterdamsche Courant* (1935). Tsjechiche Letteren. 18. 11. 1935. [archivní materiál].
- NOVÁK, Arne (1923). Čapkovy italské dojmy. In: *Lidové noviny*, 25. 12. 1923. [archivní materiál].
- NOVALIS (1971). *Modrá květina*. Praha: Odeon.
- OHME, Andreas (2002). *Karel Čapeks Roman „Der Krieg mit den Molchen“: Verfahren–Intention–Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- OPELÍK, Jiří (1957). Novinky cestopisné beletrie. In: *Kultura*, č. 3, s. 5.
- OPELÍK, Jiří (1966). Obyčejný život čili Deukalion. In: JANKOVIČ, Milan; PEŠAT, Zdeněk a VODIČKA, Felix. *Struktura a smysl literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, s. 144–159.
- ORT, Thomas (2013). *Art and Life in Modernist Prague: Karel Čapek and His Generation 1911–1938*. Basingstoke: Palgrave-MacMillan.
- PAPOUŠEK, Vladimír (1994). Svět jako žurnál v Čapkově Válce s mloky. In: *Česká literatura*, r. 42, č. 6, s. 601–607.
- POMAJZLOVÁ, Alena (2010). *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka*. Praha: KANT.

- Práce (1954). Na okraj nových knih. 12. 9. 1954. [archivní materiál].
- ROGOFF, Irit (2000). *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. London: Routledge.
- ROSE, Margaret A. (2011). *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche: Comic Interpictoriality in the Arts of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> Century*. Bielefeld: Aisthesis.
- SEIFERT, Jaroslav (2004). *Na vlnách TSE*. Praha: Akropolis.
- SCHEINPFLUGOVÁ, Olga (1971). *Český román*. Praha: František Borový.
- SCHMID, Wolf (2003). Skaz. In: *Russian Literature*, r. 54, s. 267–278.
- SKÁLA, Ivan (1956). Oživlá sláva cestopisu. In: *Rudé právo*, 24. 9. 1956. [archivní materiál].
- STEINER, Peter (2000). *The Deserts of Bohemia. Czech Fiction and its Social Context*. Ithaca: Cornell University Press.
- STEINER, Wendy (1982). A Cubist Historiography. In: STEINER, Peter; ČERVENKA, Miroslav a VROON, Ronald (eds.). *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička*. Amsterdam: John Benjamins, s. 521–545.
- Sunday Times* (1925). A Visitor from Prague. 15. 3. 1925. [archivní materiál].
- Svobodné noviny* (1948). Karel Čapek kreslí. 25. 12. 1948. [archivní materiál].
- SWIRSKI, Peter (2005). *From Lowbrow To Nowbrow*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- SYROVÁTKOVÁ, Jiřina (1954). Karel Čapek a děti. In: *Lidová demokracie*, 28. 2. 1954. [archivní materiál].
- SZILÁRD, Lena (1985). 'Skaz' As a Form of Narration in Russian and Czech Literature. In: *Fiction, Texte, Narratologie, Genre: International Comparative Literature Association XIth Congress (Paris, August, 1985)*. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Peter Lang, s. 181–189.
- TEIGE, Karel (1966). *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel.
- TEIGE, Karel (2004). *O humoru, clownech a dadaistech*, sv. 1, *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis.
- THIELE, Eckhard (1988). *Karel Čapek*. Leipzig: P. Reclam.
- THOMAS, Alfred (1997). Západní Evropa očima Karla Čapka. In: HAHNOVÁ, Eva (ed.). *Evropa očima Čechů: Sborník ze symposia konaného v Centru Franze Kafky ve dnech 22.–23. října 1996*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, s. 117–130.

- THON, Jan (1930). Karel Čapek ve Španělich. In: *Národní listy*, 11. 5. 1930. [archivní materiál].
- Time and Tide* (1927). Karel Čapek in England: The Creator of the Robots Sees and Satirises Us. 27. 5. 1927. [archivní materiál].
- The Times* (1939). Karel Čapek in Scandinavia. 6. 1. 1939. [archivní materiál].
- TOKÁR, Tomáš (1992). *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov: CUPER.
- UHLE, Dorothea (2006). *Avantgarde, Zivilisationskritik un Pragmatismus in Karel Čapeks „Boží muka“*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1928). Skok přes propast. In: *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Praha: Odeon, s. 32–47.
- VANČURA, Vladislav (1972). O nadávkách. In: BLAHYNKA, Milan a VLAŠÍN, Štěpán. *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, s. 98–99.
- VAVŘÍK, Zdeněk (1954). Nad Čapkovými Obrázky z domova. In: *Práce*, 11. 4. 1954. [archivní materiál].
- VOČADLO, Otakar (1975). *Anglické listy Karla Čapka*. Praha: Academia.
- WAGNER, Peter (1996). Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) or the Art(s). Introduction. In: WAGNER, Peter (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ecphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, s. 1–40.
- WELZL, Jan (2004). *Hrdinové Ledového moře*. Brumovice: Carpe Diem.
- WERTHEIMER, Egon (1925). An Explorer in England. In: *Spectator Literary Supplement*, 25. 4. 1925. [archivní materiál].
- WHITFORD, Frank (1997) (ed.). *The Berlin of George Grosz. Drawings, Watercolours and Prints 1912–1930*. London: Royal Academy of Arts; New Haven; London: Yale University Press.
- WINCZER, Pavol (2000). *Súvislosti v čase a priestore: básnická avantgarda, jej prekonávanie, dedičstvo* (Čechy, Slovensko, Polsko). Bratislava: Veda.
- YOUNGS, Tim (2006). Filling the Blank Spaces. Introduction. In: YOUNGS, Tim (ed.). *Travel Writing in the 19<sup>th</sup> Century*. London; New York; Delhi: Anthem Press, s. 1–18.
- ZILCOSKY, John (2002). *Kafka's Travels. Exoticism, Colonialism and the Traffic of Writing*. New York: Palgrave.
- ŽÁKAVEC, František (1924). Karel Čapek v Itálii. Letters from Italy. In: *Národní listy*, 13. 1. 1924. [archivní materiál].

---

# Jmenný rejstřík

---

## Jmenný rejstřík

---

- Aristoteles 30  
Aškenazy, Ludvík 150–151  
Bunbury, Henry 30  
Carter, Nick 12  
Cervantes, Miguel de 97  
Chudoba, František 147  
Cruikshank, George 30  
Daumier, Honoré 30  
Delft, Vermeer van 106–107  
Donatello, Donato di Niccolò 40  
Drda, Jan 150–152  
El Greco, Doménikos Theotokópulos 97–98  
Esteban, Don 99  
Frejka, Jiří 147  
Giotto, di Bondone 28, 40, 75, 81, 95, 133  
Goya, Francisco Jose y Lucientes 30, 98–99  
Hals, Frans 106–107  
Hoffmeister, Adolf 20, 150–152, 167  
Hogarth, William 29–30  
Holbein, Hans the Younger 30  
Holub, Miroslav 150–151, 163  
Hora, Josef 147  
Janák, Pavel 104  
Kolumbus, Kryštof 58  
Komenský, Jan Amos 32, 80  
Konrád, Karel 152  
Majerová, Marie 147, 150  
Mantegna, Andrea 40  
May, Karl 12  
Murillo, Bartolomé Esteban 58  
Neruda, Jan 37, 158  
Novák, Arne 147–148, 169  
Polák, Karel 147  
Polák, Zdirad Milota 158  
Ptáčník, Karel 151–152  
Pujmanová-Hennerová, Marie 147  
Rajchert, Pavel 147  
Reiniš, Stanislav 147  
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 65, 86, 104, 106–107  
Severin, Jan 151  
Shakespeare, William 128  
Sinclair, Upton 12  
Skála, Ivan 151, 170  
Šrámek, Fráňa 155  
Swift, Jonathan 29  
Twain, Mark 12  
Vach, Karel 147  
Vančura, Vladislav 160, 171  
Verne, Jules 12, 123  
Vernet, Claude Joseph 30  
Zurbarán, Francisco de 99

---

# Věcný rejstřík

---

# Věcný rejstřík

---

## A

- adresát 13, 129–130, 157  
*Almanach Kmene na rok 1939* 155  
*Anglické listy* 5, 9–10, 18–20, 23–24,  
27, 46–50, 59–60, 82, 91, 95,  
114, 121, 125, 133, 147–149,  
156–157, 165–166, 171  
anglickost 5, 83, 85, 89  
Anglie 27, 47–50, 82–83, 85–87, 89,  
95, 149  
Antily 25  
*Art and Life in Modernist Prague:*  
*Karel Čapek and His Generation*  
*1911–1938* 6–17, 169  
autentizace 31, 46, 82  
Autoklub Republiky Československé 37  
avantgarda 13, 15, 159–160, 169, 171

## B

- barvy 75, 80, 89, 111, 113, 155  
*Básníková Sobotka* 155  
bedekr 5, 27, 36, 79, 133, 159  
*Boží muka* 10, 31, 120, 122, 125,  
130–131, 133, 165, 171

## C

- cesta 5, 17, 24, 27, 31–32, 39,  
62, 65–67, 69, 75, 82–83, 85,  
89–90, 102, 120–122, 125–126,  
128–135, 138–139, 141, 143  
*Cesta na sever* 5, 10, 18–20,  
23–24, 65–67, 70, 94, 107–108,  
111–112, 121, 126–129, 132,

- 141, 144, 147, 149, 156–157,  
164, 166  
cestopisná literatura 10, 12, 15–17,  
21, 29, 120, 147–148, 150–153,  
156–159, 164  
cestopisná reportáž 150  
cestopisné dílo 13, 16–18, 20, 21–22,  
29, 67, 75, 119–120, 138–139,  
150–153, 155–156, 160  
cestopisný žánr 9, 12, 14, 20 22, 24,  
38, 149  
cestování 9–17, 20, 22, 27, 31, 35,  
37–38, 41, 43, 47, 49, 52, 54,  
62, 67, 69, 82, 91, 119–120,  
122, 124–125, 128, 131, 133,  
135, 137–138, 141, 143,  
148–150, 156, 158–160  
cestovatel 13–14, 20–22, 25–27,  
31–32, 35–41, 43–44, 46, 48,  
50–52, 54–57, 60, 62–63,  
65–67, 69–72, 75–76, 78–79,  
82–87, 91–92, 97, 102, 107–108,  
110, 112, 114–115, 120–122,  
126–127, 131–135, 137, 149,  
151–152, 158  
cizost 66, 124  
Čelakovský, František Ladislav 123  
*Člověk ot naroda* 38  
češství 25, 38, 78
- ## D
- dětská perspektiva 42, 49, 55, 137, 142  
*Dialektické rozpory v moderním*  
*umění* 28

*Dialog a monolog* 22  
dobrodružná literatura 12–13, 122  
domestikace 5, 31, 46, 121, 127, 130  
domov 5, 23, 31, 36, 50–52, 54, 56,  
61–63, 65, 77–78, 96, 120–122,  
124–128, 130, 135–138, 142–143,  
155–156, 158  
dvojhlasovost 44

## E

ekfráze 28–29, 75, 81–82, 100, 136,  
144, 157  
*Elegie* 132  
*Estetická funkce, norma a hodnota  
jako sociální fakty* 28  
evropanství 69  
exotické 12, 15, 27, 31, 86, 105, 121,  
124–127, 133, 143, 158  
experiment 12, 14–17, 19–21, 23,  
26, 35–36, 156–157, 159, 183

## F

film 12, 19, 24, 28, 53, 56, 57, 94–96,  
157, 167  
filmová perspektiva 56  
*flâneur* 76–82, 96, 133  
fokalizace 57  
fotografie 15, 19, 28, 53, 91, 136, 163

## G

Galapagos 127

## H

heteroglosie 60, 126  
Holandsko 23, 27, 62–65, 100–101,  
104–105, 107, 149  
holandskost 102, 107  
*Holandský deníček* 23, 163  
*Hordubal* 10, 31, 41, 120, 122, 125–126,  
134–137, 139, 141, 165  
*Horká půda* 150–152  
hranice 5, 9, 11–13, 15, 21–23, 28,  
31, 35–36, 41, 47, 62, 66–67,

69, 80, 89, 110, 114, 121–122,  
148, 150–151, 159–160

*Hrdinný kapitál Korkorán* 12

## CH

*Chaloupka strýce Toma* 12

## I

identita 5, 16, 25, 27, 36–40, 55–56,  
58, 60–61, 64–67, 71–72, 75,  
91–92, 97, 100, 105, 107,  
121–122, 124, 126–127, 129,  
134, 136, 138–139, 158–159

ikontext 29, 157

ilustrace 5, 9, 14, 18–19, 21, 24, 28–30,  
41, 43, 46–48, 68, 76, 82–84, 86,  
88–89, 91–96, 100–101, 108,  
110–112, 115, 129, 137, 148,  
151, 156–157, 171

*Indiánské léto* 151

intermedialita 27–28, 65, 159, 171

intermediální 16, 20, 22–23, 27–28,  
31, 35, 112, 127

intertextualita 37

intertextuální 17

Itálie 9, 26–27, 39–40, 44–45, 48–50,  
76–79, 82, 85–87, 89, 95, 126,  
136, 164, 171

*Italské listy* 5, 9–10, 17, 23–25, 28,  
35–36, 43, 46, 48–50, 52, 57,  
60, 67, 76–79, 82, 89, 95, 97,  
104, 121, 126, 133–137, 144,  
147, 155, 157, 165–166

italskost 76–77, 79

## J

*Jindřich z Offerdingen* 133

John Berger 53

*Jugoslávské kolo* 152

## K

karikatura 5, 28–30, 76, 82, 92, 98,  
102–103, 107



každodennost 23, 48, 60, 65, 75–76,  
82, 95, 104, 107, 158  
koláž 14–15, 127, 159  
*Krakatit* 17, 122, 169  
*Krakonošova zahrada* 10, 31, 78,  
120–122, 164

## L

*Labyrint světa a ráj srdce* 32, 80  
*Lidová demokracie* 153, 167–168, 170  
*Loď bláznů* 123  
*Loď Fajáků* 123

## M

malebnost 25–26, 79–80  
malí mistři 105, 107  
*Marsyas, čili na okraji literatury* 14–15,  
169  
*Matka* 10, 31, 72, 120  
meziválečné období 10, 12, 16, 21,  
45, 150, 153, 156, 159–160  
mluvený jazyk 14, 78–79, 151, 156  
*Modrá chryzantéma* 133, 142  
modrost 81, 89–90

## N

*Na průsečíku Evropy* 151  
nadpřirozený svět 5, 47, 65–66,  
70–72, 108, 111–116, 122, 128  
narativní maska 37  
návrat 9, 32, 41, 47, 61–62, 102,  
122–125, 134–135  
*Německé jaro* 151  
*Nieuwe Rotterdamse Courant* 149,  
169  
nízká literatura 12, 17  
Norsko 68–69, 108, 112, 114–115

## O

obraz 14, 19, 23, 25, 27–30, 41, 44,  
53, 56–57, 62–64, 66, 75–76,  
81–82, 85, 88, 92, 97–99,  
102–103, 105–107, 109, 112,

114, 123, 126–127, 129–130,  
140–141, 144, 155, 163,  
165–166, 183

*Obrázky z Čech* 155  
*Obrázky z domova* 10, 152–155,  
164, 166–167, 171  
*Obrázky z Holandska* 5, 9–10, 19,  
23, 41, 51, 53, 61–63, 66, 70,  
94, 100, 102, 111, 121, 129,  
144, 147, 149, 153, 155, 157,  
165–166  
*Obrázky ze Slovenska* 155–156  
*obrazová poezie* 14  
*obrazové básně* 12, 14  
obyčejný 26–27, 60, 72, 85, 97,  
102, 107, 113–114, 124, 131,  
133–134, 136, 139, 140–144  
*Obyčejný život* 10, 13, 15, 31, 120,  
122, 130, 132, 139–141,  
165, 169  
*Obyčejný život, čili Deukalion* 13,  
15, 169  
*Od Dunaje na dvě strany* 151–152  
*Odjezd na Kytheru* 12, 14  
onomatopoické prvky 59  
Oud Holland 104

## P

*Pantomima* 15  
*Pásmo* 13–14, 49, 53, 159, 163  
pitoresknost 25–26, 80  
*Podle Vltavy* 156  
*Podstata výtvarných umění* 28  
poetismus 12–13, 15, 25, 31, 53, 78,  
159, 167, 183  
pohádkovost 155  
*Pohlednice z Číny* 150–151  
pohyb 5, 40, 49, 53, 60, 91–92,  
95–96, 110–111, 131, 140, 148  
populární kultura 13  
*Poslední Mohykán* 123  
poválečné období 149  
*Povětroň* 10, 120–121, 124, 126,  
129, 139, 165

*Povídky z druhé kapsy* 10, 31, 87,  
120, 122, 130, 133, 165  
*Povídky z jedné kapsy* 10, 31, 87,  
120, 122, 130, 132–133, 165  
*Pozdrav z cesty* 12, 14–15  
*Pražská zastavenička* 155  
primitivní umění 77, 86–87  
proletářské umění 26, 152  
*Próza Karla Čapka jako lyrická  
melodie a dialog* 22  
příroda 5, 20, 27, 53, 61–62, 68–72,  
75, 80, 83, 85–86, 108, 111,  
114–115, 121, 131, 133, 148  
přítomnost 21, 23–24, 27–28, 38–40,  
55–56, 61, 63, 65–66, 68–69,  
72, 79, 81, 85, 90–91, 96–97,  
101, 108, 111–112, 114–115,  
131–132, 134, 143, 155–156  
ptačí perspektiva 57  
publikum 21–22, 25, 29, 35–36,  
38–40, 43–44, 56–57, 62, 81,  
84, 110, 129–130, 157  
*Putování po Praze* 155

**R**  
*Razzie* 153–155  
reportáž 18, 150–151  
*Robinson Crusoe* 123  
*Rodný kraj* 155

**S**  
sedící umění 5, 105–107, 129  
sen 19, 41, 54–56, 61, 63–64, 96,  
112, 122, 133  
*simultánní* 14  
*skaz* 21–23, 28–29, 37–38, 42,  
45–46, 65, 156–157, 170, 183  
Skotsko 5, 27, 83, 85, 89, 91, 156  
*Socha v symbolice Puškinově* 27  
*Souvenir* 15  
*Spectator Literary Supplement* 149,  
171  
*Sunday Times* 148–149, 170

*Svět mezi řádky: kapitoly o cestopisech  
Karla Čapka* 16, 167  
*Šlépěj* 132–133  
Švédsko 66, 68–71, 108, 115, 128

## T

teorie symbolu 26  
*The Manchester Guardian Weekly*  
149, 168  
*The Times* 149, 171  
*Time and Tide* 149, 171  
*Trapné povídky* 10, 120, 165  
tulák 31, 121, 128–130  
typičnost 5, 102  
typografie 14

## U

*Ulice milá a jiné reportáže  
z Polska* 150  
*Umění* 28

## V

*Válka s mloky* 10, 72, 121, 126–127,  
165, 169  
*Věc Makropulos* 10, 120–121  
vizuální umění 19, 25, 28–29, 72, 156  
*Všude jsem potkal lidi* 151  
výlet 24, 27, 62, 141  
*Výlet do Španěl* 5, 9–10, 19–20, 23,  
39, 41, 52, 56, 59–62, 91, 110,  
121, 134, 136, 140, 147–148,  
157, 165–166  
vypravěč 14, 20–22, 25–28, 41,  
35–40, 42–51, 56–68, 71,  
76–78, 81–89, 91, 95–98,  
100–102, 104, 106–109, 112,  
114, 116, 121, 127, 129–130,  
133–134, 139–140, 142, 144,  
156–157, 166  
vysoká literatura 12, 17, 21  
výtvarné umění 12, 20, 27–28, 57,  
65, 75–76, 80, 82, 121, 156–157  
významová dvojítoť 19

## **W**

*White Star Line* 14

## **Z**

*Zamyšlení nad causeristickou literaturou* 151, 166

*Zářivé hlubiny* 31, 121, 124, 164

*Ze života hmyzu* 5, 10, 31, 120–121, 128, 130–131, 164

*Země pod rovníkem* 151

*Zimní pohádka* 128

znak jazykový 19

znak obrazový 19, 29

zpochybnění 23, 47, 55, 76, 159

zrcadlení 5, 61, 63–64, 66, 70, 106–107, 111–114, 129, 144

---

# Summary

---

## Summary

---

The monograph *Slovo a obraz: Karel Čapek a žánr cestopisu* [*Word and Image: Karel Čapek and the Travel Writing Genre*] examines the theme of travel in the work of Karel Čapek (1890–1938), both in his travelogues and fiction. Instead of assuming travel to be a conventional departure to other destinations, or as a journey and a return home, Čapek experiments with this topic, popular in interwar literature and arts, thus creating an example of experimental interconnectedness, typical of the first decades of the twentieth century, between different genres and arts.

The monograph focuses on two experimental approaches which Čapek uses to articulate his own experience of travelling. First, as Chapter One demonstrates by using *skaz*, a narrative style which could be described shortly as a stylisation of spoken language, and a popular narrative mode of the period, Čapek subverts the traditional, somewhat passive roles of the travellers-narrators and their addressees in construction of the travel experience. Secondly, as outlined in Chapter Two, Čapek utilizes visual elements of language, such as pictorial language and *exphrasis*, and combines verbal and visual arts (illustrations and drawings) in the narrative. In this way he not only emphasises the visual aspect as a dominant feature of the travel writing genre: he challenges the limits of narration, subverting the traditional generic conventions by shifting the focus from the nineteenth century emphasis on description to the twentieth century preference of showing and performing travel experience. Finally, Chapter Three explores the intertextual relationship between Čapek's travelogues and his fiction, in this way offering a new reading of his opus based on the heuristic role of the theme of travel in his work.

While the monograph does take into consideration impulses from interwar Czech avant-garde movements, especially Poetism and its inspiration with the theme of travel, it does not represent a discussion of the historical avant-garde or an examination of Čapek's relationship with it. Instead, it aims to introduce a novel interpretation of Čapek's travel poetics as a point of departure for revisiting the work of one of the internationally most acclaimed Czech authors, whose artistic legacy is still powerful today.

**Mirna Šolić**

**Slovo a obraz: Karel Čapek a žánr cestopisu**

Edice Litera libera, sv. č. 3

Edici řídí doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Výkonná redaktorka Agnes Hausknotzová

Odpovědná redaktorka Lenka Pořízková

Překlad z anglického jazyka Monika Pittnerová, Blanka Hemelíková (kap. Čapková  
próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní)

Jazyková redakce Denisa Jensenová

Sazba Lenka Pořízková

Korektury Martina Víchová

Obálka Martina Šviráková

Elektronické formáty Lenka Horutová

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Křížkovského 10

771 47 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP

[www.vff.upol.cz](http://www.vff.upol.cz)

vff@upol.cz

Olomouc 2015

1. vydání

ISBN 978-80-87895-24-5 (iPDF)

ISBN 978-80-87895-25-2 (ePUB)

ISBN 978-80-87895-26-9 (tisk)

PUBLIKACE JE NEPRODEJNÁ