

ZDENĚK KOŽMÍN

PORTRÉTNÍ POSTUPY KARLA ČAPKA

Miroslav Halík soudil, že publicistické portréty básníků, herců, vědců, hudebníků, politiků a vůbec lidí, kteří Čapka zaujali, „chtějí stanovit osobnostní rysy, lidský typ umělce, zachytit typus našeho člověka a dobrat se k poznání lidí jakožto skutečných osobností“.¹ Tady chceme na Halíkovo konstatování navázat a přistoupit k Čapkovým textům právě jako k vyhraněným modelacím konkrétních osobností.

V jednom fejetonu² píše Karel Čapek i o setkání se sebou před trojdílným zrcadlem u krejčího. Když si svlékal vestu, spatřil před sebou člověka v profilu, který hleděl kamsi do kouta a také si rozepínal vestu. „Dotklo se mne to velmi nepříjemně,“ pokračuje Čapek, „ne snad proto, že se ten chlap přede mnou svlékal, nýbrž že jeho tvář z profilu mně byla krajně cizí a přitom trapně povědomá.“ Je také stálým Čapkovým pokušením ukazovat své portrétované osobnosti z různých úhlů, zachytit je i v přímém pohledu, i tak, jak běžně nebývají viděni. Přes vynalézavou bohatost Čapkových postupů tu můžeme rozlišit tři základní typy zobrazování: 1. odkryje se optimální bod, z něhož se nám postava naráz odhalí ve své podstatě; 2. vytvoří se polarity, dichotomie, dialektické střety, v nichž postava ožívá ve své základní dynamičnosti; 3. rozvine se pluralita složek, široký display znaků, který směřuje k jednotě.

Tímto „trojdílným zrcadlem“ našich výkladů chceme rekonstruovat základní optiku Čapkových přístupů k osobitostem jednotlivých lidí.

1

Rabindranath Thákur je globálně zachycen hned první větou jedné Čapkovy příležitostné glosy:³ „Sedí a pije z číšky čaj s očima sklopenýma.“ Ony sklopené oči při pití čaje postihují už celou zvláštní zvýrazně-

¹ *Poznámky vydavatelovy*, in Karel Č a p e k . *Ratolest a vavříň*, Praha 1947, str. 341.

² *Co neznáme*, in Karel Č a p e k . *Jak se co dělá*, Praha 1960, str. 195-197.

³ *Rabindranath Tagore*, in Karel Č a p e k . *O umění a kultuře II*, Praha 1985, str. 313.

nost i ztlíšenost Thákurova zjevu. Text pak oba aspekty dál prohlubuje: „Mluví tiše a sladce, ale sladčeji mlčí.“ Celý portrét směřuje k vznešenosti. Dospívá se k závěru, že z Thákura mluví „podivně zjemnělá kultura aristokratismu tělesné dokonalosti a jakéhosi životního estetismu, vědomého sebe až do posledního pohybu“. To, co bylo řečeno už první reportážní větou, je nakonec transponováno do reflexivní podoby, do filozofické roviny. Ovšem v Čapkovi hlodá jakési nedorečené pochybování, jako by chtěl tuto uznávanou a respektovánihodnou důstojnost svým zvětšovací sklem maličko „usvědčit“, že se za tím vším ukrývá také docela obyčejný člověk, třeba i trošku směšný: „Rabindranath Thákur, ruce složené na prsou, vypadá, jako by se modlil. Čekáš, že se stane zázrak. Místo zázraku krásný stařec vstává, plave vzdušně pokojem a tenkým hlasem se loučí. Good bye!“

Čapek tu spíš své pronikání k Thákurově osobnosti jen obrysovitě načrtává a zcela vědomě je také sám stále ve hře: portrétovanému je ponecháno kus jeho záhadnosti, byť je znovu a znovu zcivilňována. Jako by klíč Čapkovy glosy otevřel thákurovské dveře jen na jeden západ tajemného orientálního zámku. Ale i postavy zcela civilního povolání Čapek projasňuje tak, aby si podstatu své vlastní osobnosti uchovaly ve zvláštním plodném a šťastném přítmi svého soukromí. Tak například v glose k šedesátinám slovinského architekta Josipa Plečnika⁴ je akcentována velká skromnost a nezištnost proslulého člověka: „Přijíždí do Prahy neohlášen, s nákresey pod paží, jde mezi mistry a stavitele Hradu, porokuje, prohlédne rostoucí dílo a zmizí opět, dříve než kdo zví, že byl vůbec v Praze.“ Tato nenápadnost je pak rozehrána ve druhé vlně s novým sémantickým obohacením: „Nepřijímá honoráře za toto uctivé a čestné dílo, na kterém pracuje s úžasnou trpělivostí a pletou, promýšleje, kresle a překresluje každý patník i kámen klenební.“ Závěrečné Čapkovo „resumé“ projektuje v reflexivní pointě spojení mezi stavbou a jejím tvůrcem ještě pomocí obráceného aspektu: „Je zvláštním štěstím a ctí pro pražský Hrad, že na věky zůstane označen čistým, ušlechtilým a vznešeným smýšlením Plečnikovým.“

Čapek tímto přístupem k portrétovaným osobnostem nehledá tradičně chápané vlastnosti lidí, nýbrž modeluje své osobnosti jako podstatně určované objektivními hodnotami, aniž se ovšem to „vnitřní“, to „osobní“ odsune ze zorného pole. Použitý model zobrazení často právě to ryze osobní vysune do popředí, jako by cesta k objektivnímu poznávání vedla jen a jen přes specifiku určitých já. Tak je tomu i v jubilejní glose k šedesátinám Petra Bezruče,⁵ pověstného svou plachostí a potřebou anonymity. Už samotným titulem (ten hraje u Čapka funkci modelujícího principu dost často) P B je velice přesně vyznačen model, jímž bude Bezruč exponován: model utajování, skrývání. Hned první věta textu jde k jádru věci: „Je málo těch, kdo znali jeho tvář nebo cokoli z jeho fyzic-

⁴ *Architekt skoro neznámý*, in Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 290 až 291.

⁵ *P B*, in Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 101.

ké existence." Pak přejde Čapek k Bezručovu „drobnému, čistotnému a skoro úhlednému" písmu, které je samo už skryší „drsného, divoce pate-tického barda". Sám Bezruč jako člověk je „trochu nemluva", a je-li oslo-ven na ulici, „vypadá, jako by chtěl utéci nebo se zarýt pod zem". Tu se jeho robustní tvář zkříví "jakousi divnou bolestí a tichem důvěry". Tady se dostáváme do hlubinných vrstev básnickovy osobnosti, ale právě tím Čapkův průzkum končí. „Divná bolest" a „ticho důvěry" jsou nejzazší meze, kam je možno dojít. Závěr svého portrétu modeluje Čapek opět na Bezručově unikání: „Uhne vám v hovoru tak, jako se schoval pod stůl, když jsem si ho chtěl nakreslit." A tato unikání pak kontrastně zesílí samo blahopřání v závěrečném souvětí: „Kdybych byl s ním, nemohl bych mu to říci, neboť by snad vyskočil oknem; ale na tu dálku nám neutече a neuhne, a proto ven s tím: Petře Bezručí, básníku, jdeme k Vám jako gratulanti; kdybyste se jakkoli schovával, tiskneme ruku, jež napsala Slezské písně, silným a dojatým stiskem; buďte zdrav." Ale model utajování je současně vyvažován použitím vyzrazování. Přece jen byl Bezruč nakreslen, byť jen slovy: „Hezky statný, brunátné a silně roz-ryté tváře, očí úzkých a palčivých (...), pod hustým plyšem vlasů velmi silné čelo, ježaté obočí, ježatý knír na hořkých ústech." Bezručova osob-nost fascinovala Čapka tak, že podle zdůvodněného názoru Jiřího Opelíka⁶ jí modeloval hlavního hrdinu románu *Obyčejný život*: i tady se odkrývá, co všechno je v konkrétním člověku ztajeno a jakých hlubokých vrstev se v něm lze dohlédnout.

Ovšem ani v analyzovaných třech portrétech se nemohl Čapek zříci latentních binarit a ani je nechtěl zakrývat. Řečeno se starou pražskou legendou o oživeném Golemovi chtěl však především vložit do každé por-trétované osobnosti právě ten její „sém", který jí uvede do akce, do dění, do sémantického jiskření. K tomu použil celé řady tvárných postupů v co největší diferenciaci, ale výslednicí byl živoucí celistvý model. Jako by tu Čapek chtěl akcentovat pohled očima obyčejného člověka, základ-ní lidskou schopnost, která umí v lidech číst. Ne náhodou se tyto lapi-dární Čapkovy portréty sblížují i s anekdotou.

2

Otevřené binarity vstupují do Čapkova portrétu už tím, že portrétova-ného konfrontuje s jinou osobou, aby podle potřeby dosahoval ztotožně-ní i odstupu. Tak třeba se sám Čapek rád zobrazuje – při vzpomínce na dětský úžas před pracujícím řemeslníkem – právě také jako člověk spi-sovatelského řemesla, avšak ví, že ten přímý obdivný pohled, který patřil třeba klempířovi nebo truhlářovi, nebude nikdy patřit v tom pravém slova smyslu jemu. I kdyby si sedl na zápraží, nezastaví se kluk a nebu-

⁶ Jiří Opelík, *Obyčejný život čili Deukalion*, in *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, str. 143-159.

de se mu dívat do prstů „stojte na jedné bosé noze a druhou si hladě lýtko“, aby viděl, „jak se dělá spisování“.⁷ Ostatně právě toto zvláštní zci-zování i zlidšťování zároveň je tvůrčím principem *Knihy apokryfů*: pra-staré tradiční kulturní modely antické, biblické i jiné jsou rozštěpovány perspektivami zcela všednodenními, ahistorickými, úsměvnými i groteskními. Když se třeba *María a Josef*⁸ zastavují na noc u jedné rodiny a když dojde k porodu, vyjde stařík pod širé nebe, aby uklidňoval Josefa, kterého ženy od rodičky vyhodily: „Aby zamluvil jejich mužskou bezmoc, ukazoval honem: „Koukej hvězda! viděls už někdy takovou hvězdu?“ Biblický Josef je tu autorovou hrou s motivy současně historizován i ahistorizován.

Často jsou vytyčeny opozice, které v základě odpovídají osobnostní polaritě portrétovaného. Například v medailónku k šedesátinám Fráni Šrámka⁹ rozvíjí Čapek dva póly Šrámkova vztahu k lidem: jeden je samotářský, uzavřený do pražského bytu či do osamělých toulek v polích kolem Prahy, druhý je družný, rozezpíváný. Ten druhý Šrámek souvisí s atmosférou jeho východočeského rodiště, s krásným staroby-lým městečkem Sobotkou, kde se Šrámek přátelil hlavně s mládeží: „A co by, i zazpívá si s nimi; a rozběhne se s nimi údolím Plakánek ke starému hradu Kostí; a zarezíruje si s nimi, když hrají divadlo, upaluje vykoupat se s nimi do tůněk studeného potoka v lesích, nad nimiž vystupuje pohanská hora Mužský a Panna s Bábou, dvojzub Trosek; nebo se potlouká sám, kam ho táhnou oči a citlivý nos, proznělý a celý rozevlátý jako plaché lesní zvíře (...)“ Čapkovo členité souvětí se ovšem najednou přesmyklo od vší družnosti znovu k samotě, aby se hned v dalším souvětí tato samota opět zrušila „pod křídly maminky“. Ale pak v zápětí nová polarizující vlna textu: „(...) tak trochu antický Satyr, ve kerém srůstá božské s animálním, tak trochu něžné dítě, tak trochu zjizvený voják, který se vrací domů, do míru luk a kvetoucích mezí.“

Zcela jinak je vytvořen polaritní model pro Otakara Theera,¹⁰ který zemřel na sklonku první světové války. Čapek nejprve akcentuje Theerovu hrdou výlučnost: „Ztuha napřimených, ostrých a šlachovitých rysů, uzavřený a stroze čestný ve svém vystupování byl vždy trochu jako cizinec mezi námi; trochu cizí i svým kovovým formalismem básníka; trochu cizí svým v sebe, ve své dílo zarytým individualismem; v úzkostech války trpěl jako my, ale trpěl v osamění.“ Všimněme si, jak Čapek nahromadil až k deformaci syntaxe vedle sebe tři zvrtná zájme-na, podtrhující básníkovu ego: „(...) svým v sebe, ve své (...)“. Theerův individualismus je ovšem poněkud utlumen oním propojením s „my“. Polaritně je viděna i jeho smrt: „Zemřel na prahu událostí, při kterých by mu byly zajískřily oči; zemřel nevykoupen; a zemřel, nedočkav se zklamání, jímž drtívala každá malost a hamížnost tohoto aristokrata

⁷ *O literatuře*, in Karel Čapek, *O nejbližších věcech*, Praha 1925, str. 5-7.

⁸ *Svatá noc*, in Karel Čapek, *Knihy apokryfů*, Praha 1945, str. 87-91.

⁹ *K šedesátce*, in Karel Čapek, *Ratolest a vavříni*, Praha 1947, str. 49-55.

¹⁰ *Vzpomínka*, in Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 115-116.

duchem." Avšak vlastní vystupňování hry s polaritností skutečného Čapek až ve druhém odstavci svého krátkého textu. Vyličí tu setkání s básníkem – po jeho smrti: Čapek šel jednou po Praze, lidé s potěšením četli vyhlášky z bojště, že se fronta hroutí, a zcela pozapomněv na to, že Theer je už několik měsíců mrtev, oslovil ze zadu jednoho stojícího muže považuje ho za básníka: „Pane doktore, to máte radost, že?“ Ale tu se na Čapka obrátil docela cizí člověk a řekl: „To mám, to víte, že mám.“ A Čapek si to komentuje nyní slovy, že by to Otakar Theer neřekl jinak. Tato scéna jako by negovala Theerův individualismus, dá básníkovi splynout s anonymním davem, třebaže jen v imaginárním setkání. Ve stylové výstavbě je třeba připomenout jeden čapkovský konfrontační detail: proti „trochu cizí“ z prvního odstavce stojí „docela cizí“ v druhém odstavci. Funguje tu velmi účinný paradox: ono „trochu cizí“ znamená vlastně „dost“ cizí, dost zaujalý vlastním já, zalímco, „docela cizí“ tu v daném kontextu vytváří spojení já s my, protože Theer tu konečně splynul s druhými, třebaže perspektivou „omylu“.

Jsou však u Čapka i polarizace, které vznikají hrou s významovým štěpením některých pojmenování. Spíš překvapivě se začíná vnějším protikladem text srovnávající postavu paní Curieové¹¹ s ministry a maršály: slávu „drobné, šedivé paní s tělem rozleptaným paprsky“ staví Čapek proti slávě „potentátů a diktátorů“. Podstatnou roli při této polarizaci hrál rozdíl mezi dvojím „bombardováním“: bombardováním ve válce a bombardováním probíhajícím v atomu. Proto se ocítají vedle sebe ony dva jinak nesourodé světy: „Není třeba, aby nad její rakví burácela bombardovací letadla a hřměly kanony; její věčnou poctou je nekonečné a tichoucké bombardement alfa, beta a gama částic, elektronů, protonů i positronů, bombardement, kterým byl našemu poznání prostřílen průlom do tajemných mezí hmoty.“ Ono „bombardement“ je i jistou citátovou poklonou paní Curieové.

Analýza polaritní výstavby Čapkových portrétů ukázala, že pro noetika umělecké prózy není ani binarizace publicistických textů pouhou schematicky stylizační záležitostí, že ani zde nepřestává fungovat začleňování jazykové sémantiky do přesné poznávací aktivity. Také publicistický žánr užívá různých typů polarizací takovým směrem, aby se prosadily vždy jako heuristický princip textu. Antinomie, divergence, dichotomie tu nejsou něčím navíc, co by mohlo být nahrazeno čímkoli jiným. Polarizace tu jednotlivé osobnosti „nezmalebňuje“, ale objevuje.

3

Čapkovy amplifikující portréty akcentují mnohost a velký rozptyl jako pravou „arénu“ pro integrující síly tvůrčích duchů, kteří potřebují dostatečně širokou scénu, aby mohli plně rozvinout svou syntezující aktivitu.

¹¹ *Paní Curie*, in Karel Č a p e k , *Ratolest a uavřít*, Praha 1947, str. 245-246.

I v malé kulturní glose dovedl Čapek při maximální úspornosti rozvíjet velká rozpětí. Tak například uměl složit Goetha¹² ze všech jeho zájmů tímto heslovitým displayem: „Goethe básník. Goethe přírodovědec. Goethe dramatik. Goethe dvorní rada. Goethe kreslíř. Goethe myslitel. Goethe archeolog. Goethe světoobčan. Goethe romantik. Goethe klasik. Goethe člověk. Tolik se toho v těchto dnech napíše o každém jednotlivém z těchto Goethů, že je snad na místě připomenout si jeden zvláštní a podstatný fakt: že to vše byl jenom jeden Goethe.” A po tomto výčtu složek Goethovy osobnosti následuje skoro stejná řada variací na celistvého Goetha, který je nazýván „výmarský všeuměl”, „all round muž ve sféře intelektuální”, „duch plně rozvinutý”, „ideál univerzálního člověka” apod.

Jindy Čapek modeloval šíří zájmů zvláštní oklikou, zřejmou zacházkou, která měla připravit terén pro složky podstatnější. Tak ve své zdravici na počest Otokara Březiny¹³ nejprve vytyčil básníkovo osobnostní rozpětí tím, že sestavuje kytličku, kterou by chtěl položit na Březinův stůl: „(...) měla by vonět drsnou a medovou vůní jaroměřických mezí (...), měla by dýchat balzámem zahrádek toho mírně zvlněného a větrného kraje, ve kterém se nebe zdá jaksí klenutější než kde jinde. Ale měla by vanout i těžkou nádhernou vůní orientu, palčivostí pouště, božským tajemstvím lotosu; vinnou a myrtovou vůní antiky; kadidlem, voskem a chladem chrámové lodi; měla by jiskřit zlatým třpytem žní a mrazivou, kosmickou hrůzou ledových květů.” Přejít k tomu hlavnímu provede Čapek jemným a zcela logickým přechodem od kytičky k ruce: „Ať je to cokoli: každá kytička je podání ruky.” Od podané ruky se dostává k ruce básníkově: „Jak je ta ruka básníka lehká, téměř odhmotněná; jak je přátelsky jemná, jak vás laskavě hladí, – vezměte do rukou jeho básně a pocítíte ten dotyk, který se ničeho tvrdě nezmocňuje, ale spíše hladí a žehná.” Čapek touto povlovnou a mírnou modelací přechodů svého textu vytváří model, který může dobře rezonovat struktury Březinovy. Laskavě hladící ruka umožňuje vyjádření Březinova duchovního rozpětí právě na této bázi něhy: „Podivuhodná je něžnost tohoto doteku; děsí-li vás vesmír, odpoví vám z Otokara Březiny harmonie kosmu; děsí-li vás tvrdost a zlost života, odpoví vám z úst básníka svatý optimismus a nekonečná, shovívavá trpělivost, ujišťující o vyšším řádu (...). S hlavou nachýlenou naslouchá všem hlasům života a dává jim rozhřešení svým podivně jemným způsobem (...), jen veliký a ustavičně tvořící umělec dovede vyladit drsný a reptající křik života v čistě znějící chorál.”

Mohutný syntetický model uvede Čapek do pohybu při modelování světa Mikuláše Alše.¹⁴ Je tu použito velké množství bohatě diferencovaných výčtů, které však nejsou pořádkem mechanicky jen podle bohaté malířovy tematiky, nýbrž dostávají svůj vlastní vnitřní pohyb, který modeluje malířův svět vždy zcela přesně podle vytyčeného aspektu. Tak

¹² *Jediný Goethe*, in Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 337-338.

¹³ *Otokaru Březinovi*, in Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 142-144.

¹⁴ *Starý mistr*, in Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 362-364.

nejprve je použito diváckého aspektu: „Ale dívat se na Mikuláše Alše, to znamená strčit nos až k obrázku a celý si jej pročíst, aby nám nic neušlo; třeba je to žnečka, to se musím podívat na její šněrování („a pan farář se jí ptal, kdo tě, děvče, šněroval“), ty silné panenské ruce, a s jakou láskou hleděl mistr na prsty jejich bosých nohou, a hele, tady v trávě sedí kobylička, za vlami klasů vyzírá cibulová baň věže (...).“ A další výčtová řada je situována především do perspektivy malířovy: „A proto si Mikuláš Aleš tak liboval v těch skládaných obrázcích (...); je zima, kluk se zařatými pěstmi se klouže po ledě, řezník zabíjí prase, voják na koni klouže zasněženou krajinou, tetky a děvčata předou, v Betlémě se narodil Kristus Pán, tři králové s uzlíkem putují sněhem maloměstského rynečku (...).“ A následují další a další výčty s různými akcenty, s různou perspektivou. Stále se tu však řadí nové detaily, nesené Čapkovým uměním pojmenování i velkým obdivem k Alšovu umění. A posléze se objeví na doklad Alšovy plnosti a celistvosti a jako zdůraznění jeho klasičnosti výčet v maximálním zobecnění: „Není a nemůže být národní umění bez takové celosti, která shrnuje nebe i zemi, přírodu a mýtus, věky i vteřiny, věci největší i nejdrobnější v jednu skutečnost danou k vidění a lásce.“

Čapkovy portrétní displye odzrcadlují autorův pluralitní přístup k realitě, avšak na bázi samotného materiálu, který je už také pluralitně organizován. Čapek tu svůj obdivný pohled na rozmanitost vyhraněného osobnostního světa opírá právě o kongeniálnost s portrétovanými osobnostmi. Pokaždé je ona pluralitní realita jinak modelována: na nebezpečí atomizace celistvé osobnosti upozorňuje portrét Goethův, na jemné přechody Březinova světa soustřeďuje pozornost model březinovské kytičky i model všekrotící demiurgické ruky básníkovy, na absolutní hlubinu lidové duše se upírají jemně vyladěné výčtové řady Alšova umění. Není jakákoliv mnohost a jakákoliv jednota. Velkých harmonií není dosahováno na běžícím pásu, jsou naopak vzácné a je třeba jim vzdát hold také jejich řeči. Proto ani pluralitní modelace Čapkovy nemohou pracovat se šablonou: samo přiřazování, sama parataxe je už něčím individualizovaným, vnitřně afinitním, co se pokaždé jinak generuje ze syntetizujícího sémantického gesta každého jednotlivého tvůrce, jenž je Čapkem portrétován. I proto je tu Čapek tak věrohodný.

Čapek však vybudoval také inverzní model této mohutné pluralizace. Nejvýrazněji ho realizoval – v románovém posunu – v Životě a díle skladatele Foltýna v zrcadlech vyprávění lidí Foltýnovi tak či onak blízkých. V různém lomu a odstínění se tu odráží problematická postava „skladatele“, který z vypůjček a plagiátů doslova slepuje operu Judita, aniž je schopen jakékoliv tvůrčí syntézy. Tady už není ve hře pluralita umělcova světa, ale pluralita mnoha svědectví, která ještě znásobují dutý tón snobské, drzé, ale i ubohé a zoufalé prázdnoty neumělce.¹⁵

¹⁵ Jedním z impulsů k vytvoření postavy Foltýna byla skutečná osoba hudebníka Hornera z 19. století podle *Vzpomínek Karla S a b i n y*. Viz studii *Mojmíra O t r u b y Polemika Karla Čapka s romantikou, Česká literatura 13, 1965, str. 15-34.*

Čapkovy portréty, využívající tři typů zobrazovacích postupů, jež jsme tu vyznačili jen v základní podobě, jsou všecko jiné než slovníková hesla, než povinné příležitostné penzum odváděné novinám. Ovšem i oba tyto aspekty tvůrčím způsobem zhodnocují a integrují: vycházejí z detailní znalosti portrétovaných osobností (Čapek pravidelně a intenzívně recenzoval nové domácí i překládané autory) a jsou vždy zcela funkčně vpjaty do denního kulturního kalendáře novin a časopisů. Originalita jejich výstavby však výrazně přesahuje horizont řadové kulturní práce. Jsou totiž – podobně jako Čapkovy romány, povídky, dramata – založeny na transformační modelaci skutečnosti:¹⁶ osobnosti jsou – obrazně řečeno – zdrojem silného záření a tato jejich energie je transformována na myšlenkově výrazný model, v němž Čapek tuto sílu zdroje jak přijímá, tak proměňuje. Čapkovy portréty představují specifický žánr, který spíše směřuje k nezařaditelnosti do běžného publicistického schématu. Jsou většinou propojením postupů různé provenience, mají relace k více žánrům, cílevědomě této vícevrstevnosti sémanticky zužitkovávají. Lidská osobnost v Čapkově světě vstupuje do celkového autorova filozofického a estetického konceptu a portrétování je také svěbytným rozhovorem (někdy vyjádřeným zcela akcentovaně) dvou osobností: autorské a té druhé. Pouhé konvenční postupy by taková setkání nivelizovaly či zcela znemožňovaly. Už také sama specifická triadizace portrétních přístupů, jak vystoupila v našich analýzách na povrch, má svou vlastní antropologickou vrstvu: první přístup jde za člověkem co nejpříměji, jako by měl co nejvíce souznívat s naší potřebou naráz se v určitém člověku vyznat; druhý přístup ví o velkém sváru, který lidské osobnosti nejčastěji konstituuje a tvoří jejich živou dynamiku; třetí přístup dává zaznít mnoha tónům v lidské tvorbě a v lidském osudu, má v sobě cosi dravě renesančního nebo meditativně romantického a směřuje namnoze ke klasické vyrovnanosti. Nezrcadlí se v naší jakoby jen stylové triadizaci celá Čapkova filozofie a celé Čapkovo dílo?

LITERATURA

HALÍK, M., 1947

.oznániky vydavatelovy, in Karel Č a p e k . *Ratolest a uavřín* (Praha: F. Borový), str. 339-346.

¹⁶ V knize *Zvětšentny ze stylu bratř Čapků* je tato problematika v sepětí s celým dílem Karla Čapka rozpracována v závěrečné kapitole *Dva stylové modely*. Zejména podtrhují toto zjištění: „Transformační modely si se skutečností svým způsobem vždy také hrají, ovšem způsoby této hry mají nejen řadu proměn, ale i řadu vázaností na jiné principy, než je sám princip hry. Tím se celá Čapkova transformační modelace neobyčejně komplikuje. Nelze ji zredukovat na jediný princip, protože je většinou ve svém výsledném působení zcela jedinečná. Jednou z jejich častých kvalit je i to, že se za textem pečlivě skrývá, že zůstává textem pohlcena.“ (Brno 1989, str. 247)

KOZMÍN, Z., 1989

Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků (Brno: Blok)

OPELÍK, J., 1966

Obyčejný život čili Deukalion, in *Struktura a smysl literárního díla* (Praha), str. 143-159

OTRUBA, M., 1965

Polemika Karla Čapka s romantikou, *Česká literatura* 13, 1965, str. 15-34

PORTRÄTSFORMEN BEI KAREL ČAPEK

Trotz der großen Variabilität der Capeks Porträtskunst konnte man drei Typen der Textstruktur feststellen: 1. es wird ein solcher Gesichtspunkt vom Autor gefunden, unter dem die porträtierte Persönlichkeit in entscheidenden Augenblicken klar und zugänglich wird; 2. es werden Gegensätze entwickelt, welche die Wahrheit vom Menschen in lebendiger Dynamik enthüllen; 3. es wird die Pluralität der charakterisierenden Zeichen dargestellt, um die Breite und Tiefe des Lebens und des Werkes vorzuführen. Alle diese Typen der Darstellung sind auf eine spezielle Weise mit der Wirklichkeit verbunden: Čapek inspiriert sich mit allem, was von den Porträtierten selbst in den Text eintreten kann, aber was gerade auch ganz neu transformiert werden muß. Diese Transformationsmodellation ist voll vom Respekt zur objektiven Realität und zugleich gibt volle Freiheit dem Subjekt des Autors. Die drei Typen der charakterisierten Stilmittel sind auch Symptome der philosophischen Grundlagen des ganzen Werkes von Čapek, wo die Aspekte der Singularität, Polartät und Pluralität immer in den Vordergrund seiner Semantik hervortreten.