

Druhé vydání *Francouzské poezie* — Karel Čapek jako překladatel a zprostředkovatel jedné vyvíjející se literatury



Eleonora Bentivogli

eleonora.bentivogli@durham.ac.uk

RÉSUMÉ

The Second Edition of *French Poetry* — Karel Čapek as Translator and Intermediary of a Single Evolving Literature

The paper examines Karel Čapek's translation of French poetry and, more specifically, the differences between the two editions of *Francouzská poezie nové doby* (1920, 1936). Whilst previous studies were primarily focused on the linguistic and artistic quality of the Czech translation, this analysis retraces the possible reasons behind Čapek's choice of texts. Reviews, essays and even personal correspondence are taken into consideration in order to reach a deeper understanding of Čapek's critical opinion of contemporary French literature.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Karel Čapek; překlady; francouzská literatura / Karel Čapek; translations; French literature.

Při posuzování Čapkova přínosu jako zprostředkovatele francouzského literárního prostředí si nelze nevybrat jako výchozí bod slavný výbor překladů *Francouzská poezie nové doby*, který vyšel roku 1920 a poté byl znovu publikován s některými úpravami a dodatky v roce 1936. Svědčí-li již vydání těchto dvou verzí o přetrvávající pozornosti, již překladatel věnoval francouzské poezii a která časem prošla určitým vývojem, také kritická Čapkova činnost nezůstala v tomto směru ukotvena v prvním desetiletí dvacátého století a vypovídá o jeho schopnosti tlumočit různé literární fenomény v rámci jejich vývoje. Abychom získali co možná nejúplnější obraz tohoto Čapkova úsilí, je třeba analýzu *Francouzské poezie nové doby* začlenit do širší perspektivy, která zahrnuje i otázku výběru překladů a bere v úvahu Čapkovy názory formulované v průběhu více než dvaceti let. Mnoho pozoruhodných podnětů vyplývá ze vztahu mezi překladatelským úsilím a kritickou činností; pokusím se poukázat pouze na některé z nich, spjaté obzvláště s druhým vydáním výboru, současně názorně podporující podrobnou analýzu kompozice celého výboru.¹

1 Tento článek znovu zpracovává téma obsažené v kapitole *Karel Čapek interprete della letteratura francese moderna* dizertační práce *I fratelli Čapek a Parigi: riflessi letterari e teorico-figurativi del soggiorno in Francia*, obhájené na univerzitě La Sapienza v Římě roku 2016.



Tímto přístupem se tato studie odlišuje od zásadních prací, které se dosud tématu věnovaly. V nich byly zdůrazňovány především dva hlavní aspekty: vznik výboru, původně zamýšleného jako kolektivní dílo, a inovativní síla Čapkova poetického zpracování. Připomínáme především Mukařovského text *Francouzská poezie K. Čapka*, který se soustředí zejména na překladatelovu schopnost modelovat český jazykový materiál tak, že v něm lze zahlédnout stopy výchozího jazyka, jako je například pořadí větných členů typické pro francouzskou syntax (Mukařovský [1936]/1982a). Další studie prvořadého významu pochází z roku 1957 a je jí obsažná práce *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*, ve které Jiří Levý do hloubky rozvádí podněty týkající se originálních zvukových experimentů, strategií při překládání z francouzštiny do češtiny a samozřejmě také uvedení volného verše do české moderní básnické tradice. Právě na základě tohoto aspektu je koncipována také slavná předmluva Vítězslava Nezvala *Průvodce malých básníků*, která od roku 1936 doprovází každé další vydání *Francouzské poezie*. V té se, jak známo, praví, že překlady obsažené v „kouzelné knížce“ Karla Čapka „otevřely pramen, jehož podzemní tichý hlas zněl potom takřka ve všech dobrých básních českého básnického pokolení po válce“ (Nezval 1993, s. 55). Se zřetelem k následnému vývoji poetismu a surrealismu Nezval oceňuje především zavedené stylistické inovace týkající se rytmu a svěžesti jazyka, aniž by se ovšem věnoval otázce výběru autorů a textů.

Mým záměrem není vracet se k otázkám metriky a jazyka, pozastavím se především u obrazu dějin francouzské literatury a tematických prvků, které mohly Čapka při jeho výběru ovlivnit. Spíše než ve stopách Levého jdu ve stopách Miroslava Halíka (1957) a Aleny Wildové Tosi (1967), kteří se pokusili o rekonstrukci vývoje výboru tak, že zkoumali překladatelovy prameny a předchozí české překlady francouzské poezie i některá dobová svědectví.²

Svazek *Francouzská poezie nové doby* zahrnul vedle souboru překladů, jež se již r. 1913 objevily v *Lumíru*, i texty, které Čapek připravil během nejtěžších let války. Celkem kniha čítala devadesát pět básní od dvaapadesáti různých autorů, utvářela chronologickou řadu, nebyla vybavena žádnými kritickými či biografickými poznámkami. Zdají-li se dostatečně jasné vnější dynamiky, které vedly k vydání výboru, nelze totéž konstatovat o kritériích, jež překladatel při skladbě výboru sledoval — není kupř. zřejmé, z jakého důvodu bylo nejméně osm připravených překladů vyřazeno³ nebo proč někteří slavní a oceňovaní autoři zůstali stranou. Několik vysvětlení poskytl

2 4. února 1935 Čapek v *Lidových novinách* publikoval článek *O dvou publikacích* (též in Čapek 1986, s. 637–641), v němž je první část věnovaná zrození *Almanachu na rok 1914* a druhá je nazvaná *Sborník francouzské poezie*, v září následujícího roku se tu objevila jeho poznámka *in memoriam* některých spolupracovníků: † Dyk, † Procházka, † Haškovec (*Lidové noviny*, 21. 9. 1936; též in Čapek 1986, s. 708–709). Svědectví o tomto překladatelském projektu podali ve svých pamětech také další účastníci — srov. Dyk 1927, Jelínek 1947.

3 Ve 24. svazku *Spisů Karla Čapka* (1993) se poprvé objevily některé nepublikované překlady, které byly nalezeny mezi autorovými rukopisy v pozůstalosti. Do té doby byla nejkompletnější sbírkou Čapkových překladů již zmíněná kniha *Francouzská poezie a jiné překlady* (1957). Sem byly začleněny některé texty prozaické i básnické, které předtím byly otištěny pouze časopisecky, a také *Sganarelle aneb Domnělý paroháč* (1922), na kterém Čapek pracoval společně s Otokarem Fischerem.



sám Čapek v poznámkách ke svému výboru, ta se ovšem ukazují spíše jako mlhavá. Již počínaje předmluvou k prvnímu vydání se spisovatel o motivacích výběru vyjadřoval velmi neurčitě a raději hovořil v obecné rovině o směrech než o jednotlivých autorech. Neseznamoval čtenáře se svým osobním vkusem ani s kritérii, kterých se při sestavování výboru držel; pokud nějaký slavný autor nebyl začleněn, důvod bylo dle Čapka nutné hledat v rozdělení textů a básníků mezi různé překladatele, zatímco jiné nepříliš podstatné jméno se ve výboru objevilo, protože mu bylo „úředně svěřeno“. Čapek dokonce přiznal, že začlenil příklady bez větší literární hodnoty, které ale reprezentovaly neutuchající vývoj moderního umění: „Nezkrášloval jsem nijak obraz této nejmladší poezie; nechal jsem její drsnost i abstraktnost, její prozaickou povahu co možno neporušenu, plně přesvědčen, že jednotlivci mohou chybovat nebo bloudit, ale vývoj nikoliv“ (Čapek [1920]/1993a, s. 301).⁴ Spisovatel se tak vyhnul vyjádření kritického soudu, pozastavuje se spíše u citovějších prvků: na jedné straně se nechal unést vzpomínkami na těžkosti a radosti, které mu skýtala „hra“ s českým jazykem, na druhé straně se obracel, nikoli bez určité teatrálnosti, k francouzským veršům jako takovým, jako zdroji světla v nejtemnějších měsících konfliktu.⁵ Také ve vydání z roku 1936 zazní v *Poznámkách překladatele* část této předmluvy, v nostalgické autocitaci, které Čapek využil, aby omluvil absenci podstatnějších zásahů v nové verzi antologie (který by zřejmě podle jeho názoru mohli čtenáři zaznamenat): „ponechávám toto své překladatelské klasobraní tak, jak bylo, až na několik oprav a doplňků — snad i z pohnutek poněkud citových“ (Čapek [1936]/1993, s. 227).

Co se týče oprav či jazykových revizí překladů, nové vydání *Francouzská poezie* se od předchozího skutečně podstatně nelišilo. Přesto, dodatky, které se v tomto novém vydání objevily, se zdají být významnější, než dává překladatel najevo. Vypuštění formulace „nové doby“ signalizovalo, že nové vydání nemá poskytnout aktualizovaný obraz nové francouzské poezie, tedy té, která vznikla v průběhu šestnácti let, jež obě vydání dělila. V poznámkách ke druhému vydání Čapek vzpomněl někdejších těžkostí při získávání originálů: české veřejné knihovny, zejména ty univerzitní, v té době nevlastnily francouzské antologie, kvůli válečným okolnostem bylo problematické získat knihy a časopisy ze zahraničí. Pokud v případě prvního svazku Čapek spoléhal především na francouzské výbory a periodika, která si opatřil ještě před válkou,⁶ ve třicátých letech mohl zajisté počítat s větším množstvím zdrojů, navíc

4 Povšimněme si podobnosti s referátem o 45. výstavě spolku Mánes v r. 1914. „Ale právě tato různost dává výstavě veselý a sympatický ráz; je to ráz mnoha osobních snah, mnoha hledání, řešení a vynalézání, mnoha experimentů a třeba i omylů. Je příliš zjevno, že toto umění, rozkládající se v takové osobní úlohy a nálezy, není módou; je to aktuální a živý proces, složený z mnoha individuálních činů, které budoucně mohou konvergovati nebo jasně se roztríditi“ (Čapek 1984, s. 374).

5 „Verše francouzské, jak jste mě těšily ve dnech, kdy jsem se vámi obíral! Tehdy právě jsme žili v úzkostech bitvy verdunské; tehdy se vylévala nesmírná útěcha z každého krásného verše, neboť není možno, aby takový duch, takový život byl ponížen! Každá dokonalá báseň jest jedno veliké vítězství; každá sloka je celé království míru“ (Čapek [1920]/1993a, s. 301).

6 Jak již upozornil Halík, asi čtvrtina textů *Francouzské poezie nové doby* pochází z dvou svazků *Poètes d'Aujourd'hui* (eds. Adolphe van Bever a Paul Léautaud. Mercure de France. 1910) a z *Anthologie des Poètes nouveaux* (ed. Gustave Lanson. Figuière. 1913). Dalším pramenem



aktualizovaných. Přesto se překladatel omezil na výběr nových autorů z *Anthologie de la nouvelle poésie française*, kterou vydal v roce 1924 Simon Kra pro Éditions du Sagittaire. Je zajímavé, že tato antologie neobsahovala jasnější informace o tom, kdo je jejími editory — byla pravděpodobně sestavena jedním z nových autorů, které se zde Čapek rozhodl představit, tedy Philippem Soupaultem, s nímž spolupracovali Francis Gérard, Mathias Lübeck a Léon Pierre-Quint.⁷ Odtud pochází devět básní, které v roce 1936 Čapek publikoval nejprve v *Lidových novinách* a poté v novém vydání výboru, zahrnujícím celkově 59 básníků.

Počet textů dosáhl sto osmi, přibýlo i několik básní autorů přítomných již v prvním vydání — tak jako v případě Charlese Baudelaira, který celý výbor uváděl (zpočátku představen čtyřmi skladbami, v r. 1936 nově i překladem dlouhého textu *Le voyage*, uzavírajícího *Květy zla*). Baudelaire byl jediným z prokletých básníků, k němuž se Čapek ve druhém vydání vrátil, důvody tohoto rozhodnutí se přitom zdají být jasné. Jednalo se o tematickou motivaci — *Le voyage* přináší motiv, jenž nejvíce odlišuje nový výběr textů, tedy motiv cesty, touhy po objevování, která probouzí a udržuje při životě neklidného lidského ducha. Dobrodružství lyrického subjektu zde začíná v dětském snění, aby se nikdy nezastavilo, ani před smrtí, za jejíž hranice pokračuje cesta do neznáma donekonečna.

Myšlenka „na dálný kraj a zašlá staletí“ se objevuje také v básni Charlese Crose *La vie idéale* (ze sbírky *Le coffret de santal* /1873/, rozšířeno 1879). Květiny, hudba a krásná ženská těla jsou obsahem těchto veršů, kterými se Čapek rozhodl doplnit obraz z první části výboru, jenž obsahuje tvorbu prokletých básníků a jejich současníků. Na počátku osmdesátých let Cros na *rive gauche* navštěvoval klub takzvaných „Hydropathes“, literární kruh „alergiků na vodu“ a milovníků vína, kteří se scházeli, aby recitovali poezii. Vydavatelé *Anthologie de la nouvelle poésie française* jej traktovali jako zosobnění „nejdokonalejšího z neznámých“, básníka neprávem zapomenutého dějinami, ale velice drahého svým současníkům, jako byl například Verlaine.⁸ Cros byl mnohostrannou postavou, znalcem chemie, hudebníkem, zajímal se o právě se rodící barevnou fotografii, a byl dokonce vynálezcem fonografie. V roce 1881 se zúčastnil společně s Rimbaudem a Verlainem krátkého dobrodružství básníků okruhu „zutistů“, odborníků na *pastiche*, připravených vyslovit své *zut!* („zatraceně“) proti materialistické společnosti. Za přehodnocení tohoto zážitku a konkrétněji Crosova

byly tři svazky *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866–1906)* (ed. Gérard Walch. Paris, Leyde). — Srov. Vorlíčková — Kehl — Čechová 2011 (kompletní seznam svazků, jež Čapek vlastnil). Některé básně byly čerpány z časopisů, jako jsou *Les Bandeaux d'or*, *Les Marges*, *La Nouvelle Revue Française* a *Les Soirées de Paris*.

7 Existuje také hypotéza, že do přípravy svazku byl zapojen i Georges Ribemont-Dessaignes, dadaistický spisovatel. Poznámka, která je mu v *Anthologie de la nouvelle poésie française* věnována, obsahuje chválu, která je nepřiměřená, a proto podezřelá, srov. Bertrand 1996, s. 753.

8 Paul Verlaine načrtl portrét Charlese Crose v časopise *Les hommes d'aujourd'hui* (sv. 7, č. 335. Vanier, Paris [s. d., cca 1889]). Karikatura na první straně, kterou vytvořil Manuel Luque, básníka zobrazila při recitaci jeho nejslavnějšího monologu *Le Hareng saur* v kabaretu *Le chat noir*.



díla vděčíme Guillaumu Apollinairovi, který mu na stránkách *Paris-Midi* 5. července 1913 přiřkl otcovství literární reformy, jež vyvrcholila ve svobodné asociaci obrazů a poetické souběžnosti. Můžeme tedy předpokládat, že když se Čapek s tímto autorem z konce devatenáctého století seznámil, byl už Cros považován za jednoho z inspirátorů nejnovějších směrů, především surrealismu.

La vie idéale klade důraz na obraz bujného jara, zatímco první vydání *Francouzské poezie* se vyznačovalo jasnou převahou zasmušilých obrazů s mlhami a lijáky, typickými pro podzimní období — od *L'automne* Francise Vielé-Griffina až po *Rhénane d'automne* Guillauma Apollinaira. Zajisté nepřekvapí přítomnost tohoto motivu, využívaného ve velké míře již prokletými básníky, ve svazku, který se, jak již bylo řečeno, rodil ve stínu světového konfliktu. Je možné, že vnímání úpadku evokované motivem podzimu, odpovídalo překladatelovu rozpoložení ve válečných letech: čekání, fyzické oslabení, nejistá budoucnost a bezprostřední konec jedné éry, které Čapek zažíval na vlastní kůži, zaznívají v různých francouzských skladbách, jež vybral.

Jedno z neoriginálnějších zobrazení podzimu nalezneme v básni *L'automne ou les Satyres* Jeana Moréase z cyklu *Les Sylves* z let 1894–96. Jedná se o jeden z textů, který ilustruje neoklasicistní fázi v tvorbě tohoto slavného autora řeckého původu — ve vzduchu soumraku se zvedá vír mrtvých listů zvířených frenetickým tancem tří satyrů. Moréas, který debutoval jako básník verlainovské inspirace a v roce 1886 publikoval v *Le Figaro* literární manifest symbolismu, následně obvinil dekadentní a symbolistickou literaturu z přílišné temnoty. V roce 1892 proto založil takzvanou „École romane“, školu, která si kladla za cíl přivést poezii zpět k řádu a čistotě tradičních modelů. Čapek se — poté, co zpochybnil zavedené literární normy — ukázal jako otevřený myslence poezie, jež se vrací k tradičním kořenům.⁹ Právě z Moréasova mistrovského díla neboli sedmi svazků *Les Stances* (z let 1899–1905) vybral tři skladby do prvního vydání výboru; k nim v r. 1936 přidal osm nostalgických veršů, jež popisují přímořskou krajinu a předpovídají počátek vyhnanství:

<i>Je songe au vagabond supputant son chemin, au vieillard sur le seuil de la cabane ancienne, au bûcheron courbé, sa cognée à la main, à la ville, à ses bruits, à mon âme, à sa peine.</i>	<i>Na starce myslím, jenž na prahu chaty dřímá, na tuláka, an váhá, kudy by se dal, na drvoštěpa, jenž svou šířičinu třímá, na město, jeho hluk, svou duši, její žal.¹⁰</i>
--	--

⁹ „On sám, stejně jako jeho bratr, překoná krátkou fázi neoklasicistního experimentu, nutné k srozumitelnější a soudržnější vlastní próze. V průběhu r. 1912 se oba bratři zajímali o fenomén klasicismu (srov. články *K Ernstově novele /Josefův/* a *Úvaha korektivní /Karel/* otištěné v *Uměleckém měsíčníku*). Z téže doby pocházejí některé z prvních próz, jež Karel napsal sám (*Mezi dvěma polibky* a *Ostrov*) a jež spolu s Josefovým *Živým plamenem* představují opuštění secesního stylu a snahu postavit psaní více na epickém prvku (srov. Mukařovský [1934]/1982 a Opelík 1980, s. 60–64).

¹⁰ Moréas, Jean: *Les Stances* [1899]. In: Adolphe van Bever — Paul Léataud (eds.): *Poètes d'aujourd'hui: Morceaux choisis accompagnés de notices biographique et d'un essai de bibliographie*, vol. II. Mercure de France, Paris 1918, s. 68; Čapek 1993a, s. 100.



Motiv rozloučení, bolestivého odchodu a následné cesty bez cíle tu případně souvisí s dalšími verši *Stances*, které byly přeloženy dříve. Lze tedy předpokládat, že je Čapek začlenil pro jejich tematický význam, ale také pro úplnost. Rozšířením (i když nevelkým) výběru z tvorby tak klíčového básníka, jakým byl Moréas, překladatel vyzdvihl originalitu formálního hledání a otevřeně se postavil na stranu úplné svobody v umělecké tvorbě nezávisle na momentálních tendencích. Hlubokého rozdílu mezi umírněnými verši *Stances* a těmi s velkou hudebností a plynulostí moderních experimentátorů Čapek zaznamenal již v roce 1913, jak se můžeme dočíst ve studii *Moderní lyrika francouzská*: „Touto hudbou byla poezie symbolistů; nikdy dotud nebylo slyšeti tóny jímavější a citovější, než byly verše Verlainovy nebo Laforguovy, Rimbaudovy nebo Corbièrové, ona hudba, která nemizí ještě v pastorálech Jammesových, ale již neslyšíme už v Moréasových stancích“ (*Moderní lyrika francouzská /Lumír, 1913/*; Čapek 1984, s. 302). V knize, jako je *Francouzská poezie*, kde zcela chybí další dělení, medailonky autorů nebo informace o jednotlivých poetikách, jsou pilíře literárních dějin signalizovány pouze kvantitou a kvalitou nabídnutých textů. Nepřekvapí tedy, že se rozšíření v roce 1936 dotklo právě veršů Baudelairových, Moréasových, Jammesových a Apollinairových.

Co se týče Francise Jammese, je možné mluvit o opravdové Čapkově zálibě v díle tohoto naivistického mistra křesťanské inspirace. Tvrdý, ale srdečný venkovský život, úcta ke každému živému stvoření, sdílení jejich bolesti a skoro dětská ryzost a něha Čapka okouzlovaly (srov. Čapek 1917, 1920a). Ve *Francouzské poezii nové doby* byl Jammes reprezentován třemi skladbami z *De l'Angélu de l'aube à l'Angélu du soir* (1898) a z *Pensée des Jardins* (1906); ve druhém vydání byly přidány verše z *Clairières dans le ciel* (1906) o intimním vztahu básníka se vším, co je bezbranné, prosté, prapůvodní. V *L'enfant lit l'almanach* fantazie dívenky objevuje nebe a jeho obyvatele, zvířata a osoby, kteří jsou pojmenováni po názvech souhvězdí. Jinde příroda přivádí básníka k Bohu, jak vyplývá z dojemného rozloučení s nejměnějším druhem, se psem (*Mon humble ami, mon chien fidèle*):

<i>Ah! faites, mon Dieu, si vous me donnez la grâce de vous voir face à face aux jours d'éternité,</i>	<i>Ach bože, můžete-li mně tu milost přát, bych ve dnech Věčnosti Vás tváří ve Tvář zřel,</i>
<i>faites qu'un pauvre chien contemple face à face celui qui fut son dieu parmi l'humanité.</i>	<i>dejte, by chudák pes se díval tváří v tvář tomu, v kom mezi lidmi svého boha měl.¹¹</i>

K textům přidaným v roce 1936 patřila i skladba z pera málo známého básníka Henryho Marii Leveta, věnovaná právě Francisi Jammesovi. Levet byl dlouhou dobu zaměstnán jako ministerský úředník a diplomat (v *Anthologie de la nouvelle poésie française* byl představen jako „poète consulaire“). Básně tohoto bohatého cestovatele se silným smyslem pro exotiku se zdají být velmi vzdálené Jammesovu pokornému

11 Jammes, Francis: *Clairières dans le ciel* [1916]. In: Adolphe van Bever — Paul Léautand (eds.): *Poètes d'Aujourd'hui: Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, vol. I. Mercure de France, Paris 1918, s. 200–201; Čapek 1993a, s. 148.



zpěvu, tak svázanému s rodným městečkem Orthez v Pyrenejích. I v Levetově textu *Outwards* je však přítomný melancholický tón — báseň s *nostalgii* vzpomíná na Levetovy cesty, především pak na plavby na palubách luxusních moderních transatlantických lodí. Tyto texty připomínají mladickou prózu bratří Čapků *Zářivé hlubiny*. Přízrak tragédie však zůstává v pozadí a jediné moře, do kterého se lyrický subjekt potopí, je smyslný valčík s mladou Australankou.

Následně Čapek představil nové směry počátku dvacátého století, počínaje spisovateli, kteří jej zaujali a inspirovali k překladům, tedy prvním jádrem textů z roku 1913 (René Arcos, Jules Romains, Henri Franck, Louis Mandin a Filippo Tommaso Marinetti). K nim bylo připojeno množství dalších současných autorů, většinou neznámých českému publiku, kteří podle Čapka dokreslovali nejnovější vývoj moderní poezie. Nejslavnějším se z nich jistě stal Jules Romains (vl. jm. Louis Henri Jean Fari-goule), člen literární skupiny Abbaye de Créteil a otec unanimismu.¹² Právě on byl autorem teorie, podle níž se „unanime“, subjekt kolektivního vědomí, vytvoří pokaždé, když se objeví shluk lidí. Na ulicích, v divadlech, v tramvajích, ve smutečných průvodech se podle Romainse vytváří společně sdílená duše, která přesahuje individua a spojuje je těsným poutem solidarity. To je zřetelně znázorněno v básni *Un jour* ze sbírky *La vie unanime* (1908), kde jsou lidé identifikováni s ozubenými koly mechanismu, který je rozpohybovaný společnou vůlí a spojením těl jako silou jediného stroje („Nous serons en acte et en fer“ / „Budeme z činu a železa“).

Textem, ke kterému se Čapek rozhodl vrátit v roce 1936, byla dlouhá báseň *Europe* z roku 1916, odsudek „občanské války“, která zničila a znetvořila Evropu, pravou vlast básníka, jenž dokáže odolat pokušení nacionalismu. Do druhého vydání *Francouzské poezie* se Čapek rozhodl rozšířit svůj překlad o několik veršů, ve kterých se básník obrací na samotnou Evropu a slibuje jí věrnost a vytrvalost v boji proti násilné moci jejích nepřátel:

*Europe! Je n'accepte pas
Que tu meures dans ce délire.
Europe, je crie qui tu es
Dans l'oreille de tes tueurs.*

*Evropo! Já to nepřijímám,
bys zemřela v tom šílení.
Evropo, křičím, co ty jsi,
do uší těch, kdo tebe vraždí.*

*Europe! Ils nous ferment la bouche;
Mais la voix monte à travers tout
Comme une plante brise-pierre.*

*Evropo! Ústa zamkli nám;
ale hlas stoupá přese vše
tak jako kvítek lomikámen.¹³*

Romainsova báseň pro Čapka představovala jasný příklad angažované literatury, která ovšem není ideologická a je schopná otrást svědomím člověka a společnosti.¹⁴

12 Dochovala se také korespondence mezi těmito dvěma spisovateli, srov. tři Čapkovy dopisy adresované Romainsovi z let 1901–1914 (Cohen — Voisine-Jechová 1980, český překlad a příslušný komentář Čapek 2007, s. 127–131).

13 Romains, Jules: *Europe* [1916]. In týž: *Europe*. Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris 1919, s. 40; Čapek 1993a, s. 214.

14 „Jules Romains v knize *Evropa* dovolává se svědomí lidstva nad troskami klidného, soudržného světa. A toto zjitřené, něžné a prudké svědomí, které po válce vytrysklo na tolika



V těchto verších, pro své politické konotace podlehnuvších v následujícím vydání z roku 1940 protektorátní cenzuře, solidarita a soucit působí jako řídicí síla básnické tvorby ještě více než v dalších čistě unanimitických dílech.

Ve třicátých letech tedy oslabil Čapkův zájem o uměleckou a sociologickou platnost unanimitismu, na něž se zaměřil v některých ze svých prvních kritických příspěvků, konfrontován t. č. s polemickými ohlasy, mj. Šaldovým.¹⁵ Romain se stal jedním z nejnámějších intelektuálů socialistického a europeistického smýšlení a jeho jméno zajisté pro české publikum nebylo „prázdné“. Vícekrát navštívil Československo — a v roce 1936 přijal funkci prezidenta mezinárodního PEN klubu. Čapek tak aktualizací svého překladu *Europe* tak vzdal hold známému kolegovi a vítanému hostu; o to hořčejší bude zklamání, když v roce 1938 Romain, člen Comité France-Allemagne, bude ospravedlňovat mnichovskou dohodu jako záruku míru v Evropě.¹⁶

S výjimkou Romainse texty dalších členů literární skupiny Abbaye de Créteil nebyly do vydání výboru z roku 1936 začleněny, Čapek nevyužil ani vlastního překladu básně Charlese Vildraca *Le Voyageur*. Vždy obdivoval verše tohoto básníka schopného zvěčnit sladké chvíle dojetí a pochopení mezi prostými bytostmi. Právě tato pozornost věnovaná lidským vztahům spíše než vzniku mystického spojení mezi individui vedla spisovatele a kritika Fréderika Lefèvre k tomu, že přiřazoval Vildraca ke křesťanské poezii a považoval ho za jediného unanimitického básníka, který je hoden toho být připomínán.¹⁷ Ve *Francouzské poezii nové doby* byl Vildrac zastoupen dvěma básněmi ze sbírky *Le livre d'amour* (1910), z nichž *En revenant* již zřejmě zpochybňuje reálnou možnost „Unanime“ v prostředí každodenních lidských vztahů. Jsme zde

místech Evropy, je snad důležitějším pro *budoucnost* ovocem světového masakru než... třeba sama Společnost národů“ (Duhamel a Vildrac /*Lidové noviny*, 1921/; Čapek 1985, s. 263).

15 V r. 1913 započala polemika mezi Čapkem a Šaldou rozdílným čtením Flauberta a odlišnostmi v koncepci umění, brzy se však posunula k interpretaci nových francouzských směrů a vztahu české kritiky k nim. Čapek byl obviněn, že nedokáže používat vlastního kritického ducha a bez rozdílu a se stejným entuziasmem přijímá každý typ „ismu“. Příkladem přílišné pozornosti věnované metodě a nikoli „básnické osobnosti“ byl podle Šaldy právě Čapkův článek o Julesi Romainsovi. Srov. v následujících člancích: Čapek, Karel: V posledním čísle České kultury... (*Přehled* 1913; Čapek 1995, s. 20); Šalda, F. X.: Pan Karel Čapek (*Česká kultura* 1913; Šalda 1956, s. 221); Čapek, Karel: Na poznámku... (*Přehled* 1913; Čapek 1995, s. 21); Šalda, F. X.: K osobní stránce mého sporu s p. Karlem Čapkem (*Česká kultura* 1913; Šalda 1956, s. 230–232); Čapek, Karel: V posledním čísle svého časopisu... (*Přehled* 1913; Čapek 1995, s. 22); Šalda, F. X.: Karel Čapek odpověděl... (*Česká kultura* 1913; Šalda 1956, s. 234–235).

16 „Je-li to, co jsem četl, přesné znění projevu a nemůže-li pan Jules Romain náležitě napravit jeho neobyčejně deprimující účinek na naše spisovatele a naše obecnost, pak cítím, že by pro mne bylo nemyslitelné, abych byl nadále členem mezinárodní organizace, jejíž předseda schvaloval to, co pro nás znamená nejhorší možné ponížení a křivdu. Můj milý Oulde, není to jen velký kus země, co je ztraceno, ale také velký kus svobody, demokracie a mnoha jiných mravních hodnot“ (Čapek 1993c, s. 11; Hermon Ould — anglický básník a novinář).

17 „De l'école unanime, Ch. Vildrac est le seul qui demeurera comme poète: il a une sensibilité très moderne; c'est un homme d'aujourd'hui, le fils spirituel de Ch. — L. Philippe“ (Lefèvre 1918, s. 17).



svědky dramatu dvojice, zklamané vlastní snahou o úplnou shodu srdcí: na cestě domů jsou oba dva nuceni připustit, že se mezi nimi nevytvořila ona duševní blízkost, která by měla přesáhnout jejich individualitu a navždy je vytrhnout ze samoty. Čapek se zřejmě rozhodl, že tento text a (o něco delší) *Une auberge* jsou dostačující, aby básníka reprezentovaly, a do druhého vydání výboru nezačlenil text přeložený v roce 1921 u příležitosti návštěvy Charlese Vildraca a Georgese Duhamela v Praze. Báseň *La grange*,¹⁸ vybraná ze sbírky *Les chants du désespéré* (vydané r. 1920, ale napsané během války), vykresluje pustý obraz civilizace zničené válečným konfliktem — ze stodoly, symbolu klidného obyčejného života, se stává hromada doutnajících trosek, které připomínají člověku, patrně vojákovi, hanbu z účasti na šílenství války.

Překlad *La grange*, zpracovaný pro specifickou příležitost, se však příliš neliší od poetiky Vildracových textů z prvního vydání *Francouzské poesie nové doby*. Vildrac společně se svým švagrem Duhamelem zastupoval ve dvacátých letech kolektivní vědomí francouzských intelektuálů bezprostředně po skončení válečné tragédie. O tom svědčí i poznámka, se kterou Čapek přivítal český překlad knihy *Vie des Martyrs* (1917), „nejkrásnějšího a nejlidovějšího“ produktu světové války, „monografie bolesti“, ve které Duhamel shromáždil své zkušenosti válečného chirurga.¹⁹

V období obnovy Evropy se experimentování těchto dvou autorů v oblasti verše a jejich účast na unanimismu staly druhořadými. Čapek raději akcentoval jejich sdělení, které na jedné straně hlásá přijetí lidské křehkosti, na druhé straně trvá na nutnosti neustálé snahy o obnovu jednotlivce a společnosti. Když oba spisovatelé v r. 1921 dorazili do Prahy,²⁰ jejich český kolega připomněl, jak se „radikální novinka“ jejich poezie ustanovila na základě jejich schopnosti dát nový hlas starším a hlubším citům vzájemného soucitu a důvěry.²¹ Oba básníci byli tedy v Čapkových očích apoštoly „laického evangelia“ bratrství, typicky francouzského fenoménu, který přibližuje jejich dílo k Romainsově básni *Europe*. Čapek tedy nepovažoval za nutné do výboru francouzské poezie přidávat další texty, které by podaly podobné svědectví o ranách

18 V překladu vydaném v *Lidových novinách* 7. 4. 1921 nebylo uvedeno věnování básníku a dramatikovi Georgesu Chennevièrovi, dalšímu členovi Abbaye de Créteil, kterého si Čapek velmi vážil. Čapek pro výbor přeložil Chennevièrovu báseň *L'Auberge*, ale již dříve se zabýval Chennevièrovým dramatem *Le Printemps* (1910) — srov. Čapek, Karel: Několik nových dramát francouzských (*Scéna* 1913; Čapek 1984, s. 287–292).

19 Takto se spisovatel vyjádřil v rámci článku *Z překladové literatury* (*Národní listy*, 21. 5. 1920). Zmínil se o překladu Růženy Říhové *Život mučedníků*, vydaného rok předtím u Aloise Srdce (s obálkou Josefa Čapka — se stylizovanou a zkroucenou postavou padlého vojáka s tvářmi k zemi na pozadí hřbitovných křížů).

20 Josef Čapek při té příležitosti publikoval v *Lidových novinách* překlad jedné z Duhamelových *Elegií* (Georges Duhamel: *Elegie VI. Lidové noviny* 29, 1921, č. 171, 7. 4., s. 1). Tímto překladem a krátkou poznámkou J. Čapek přivítal francouzské básníky jako pravé představitele základních evropských hodnot; oslavil — poukazuje k jejich přednáškám — jejich spontánnost a absenci dramatického patosu a rétorické vyumělkovanosti (Čapek, Josef: Duhamel a Vildrac v Praze; Čapek 2008, s. 13).

21 Čapek, Karel: Duhamel a Vildrac (Čapek 1985, s. 262–264). V následujících měsících vydá Aventinum pod názvem *Tři rozhovory* přednášky o roli literatury a básníka, které přednesl Duhamel v dubnu v Praze (srov. Čapek, Karel: Georges Duhamel: *Tři rozhovory*; Čapek 1985, s. 345).



způsobených válkou. Nejenom, že nezařadil *La grange*, ale nezačlenil znovu ani Duhamelovy *Élegie*.

Co se týče Apollinaire, zatímco ve svazku z r. 1920 objevily jen *Zvony* a hřbitovní obraz *Rýnská podzemní*, do druhého vydání *Francouzské poezie* Čapek zařadil další dva překlady — vedle *Pásma*, i svou verzi básně *Le voyageur*²² pod názvem *Cestovatel*, evokující cestu vykonanou na základě vášně a touhy po objevování spíše než z nutnosti a zvyku. A přesto bylo putování popsáno v tomto textu vyhnáním svého druhu, jak je patrné z patetické výzvy v prvním a také předposledním verši: „Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant“ / „Otevřte mi ta vrata, na něž plačky tluku“. Přestože krajina se vyskytuje na pozadí a nechybí odkazy na nádraží, mosty a přístavy, lyrický subjekt jako by cestoval časem spíše než v prostoru a připomínal tomu, na něhož se obrací, bolestivé obrazy z minulosti:

<i>Tu regardais un banc de nuages descendre Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures Et de tous ces regrets de tous ces repentirs Te souviens-tu Vagues poissons arque fleurs surmarines Une nuit c'était la mer Et les fleuves s'y répandaient</i>	<i>Mělčinu mraků viděls odplouvat K budoucím horečkám s parníkem osiřelým A všech těch lítostí a všech těch pokání Zda vzpomínáš Zálivý ryby vlny květy nadmořské Jedna noc jako moře byla A do ní vlévaly se řeky</i>
<i>Je m'en souviens je m'en souviens encore</i>	<i>Vzpomínám toho ba vzpomínám toho ještě</i>
<i>Un soir je descendis dans une auberge triste Auprès de Luxembourg Dans le fond de la sale il s'envolait un Christ</i>	<i>Zvečera kdysi jsem hospodu smutnou našel Poblíže Luxembourg V lokálu hloubi se nějaký Kristus vznášel²³</i>

Tak jako metrum skladby kolísá mezi volným veršem a alexandrinem, také samotné bytí, jak je popisuje Apollinaire, se ukazuje nepředvídatelné, jako oběť neustálého přívalu klasicizujících ozvěn: „La vie est variable aussi bien que l'Europe“ / „Život je měnivý tak jako Euripus“.

Extrémní modernost a emocionální náboj tohoto dialogického textu zajisté oba bratry oslovily již před válkou. V článku věnovaném *Alkoholům*,²⁴ neopomněl K. Ča-

22 Před válkou ji pro časopis *Scéna* přeložil Josef Čapek (*Cestující*, únor 1914), s odstupem jen několika málo dní od vůbec prvního českého překladu Apollinaireova díla (*Zvony / Les cloches*), pro *Večery*, přílohu *Lidových novin*, připravil St. K. Neumann).

23 Apollinaire, Guillaume: *Le Voyageur* (týž 1920, s. 59–60); Čapek 1993a, s. 177–178.

24 Bratři Čapkovi přišli do kontaktu s Apollinaireovým dílem již během předchozích dvou let. Ilustrace Raoufů Dufyho k jeho první sbírce *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* byly vystaveny v Salon des Indépendants v r. 1911, když byli bratři Čapkovi v Paříži. Z Apollinaireova prozaického díla oba bratři znali zajisté *L'Enchanteur pourrissant* z r. 1909. Co se týče možných osobních kontaktů, v minulosti se objevilo několik různých názorů — česká literární kritika vyvrátila již před delší dobou myšlenku především z francouzského prostředí, podle které k setkání spisovatelů došlo již v roce 1902, tedy v období pražského pobytu, který



pek klíčovou Apollinairovu roli jako kritika a podporovatele moderního umění počínaje kubismem, a pozastavil se právě u komplexnosti autora a jeho různorodého zapojení do vícera aspektů současného kulturního života. V návaznosti na Šaldovy výtky a obdobné rady od Arneho Nováka²⁵ se rozhodl zaměřit svoji reflexi na „samotnou autorovu osobnost“ spíše než na obsah sbírky a označil za těžiště zajímavosti smutnou Apollinairovu povahu. V porovnání „čistě lyrického hlasu jeho [Apollinairovy] subjektivit“ s Verlainovým, stejně tak niterným a sklíčeným, Čapek vyzdvihl vazbu mladé francouzské poezie na mistry (post)symbolismu. Hlavní básníková zásluha spočívala podle jeho názoru právě ve schopnosti obohatit tradici skrze výbuch — někdy naříkavý, jindy rozmarňý — jeho náladového a neklidného ducha. Jedním z prvků, na které mladý český spisovatel upozornil, bylo melancholické opakování tématu paměti: „Celý život obrací se ve vzpomínky, v tiché znění zažitých věcí kolem opuštěnce; to je základní tón poezie Apollinairovy, který ho neopouští, ať píše o čemkoliv; vždy ten čistě vnitřní tón, jenž bere věcem veškeru pevnou skutečnost a mění je v duchové, vzpomínkové stíny“.²⁶

Vše, co z minulosti přichází básníkovi na mysl, se podle Čapka přetváří v kouzelný obraz, připravený spojit se s následujícím, v proudu myšlenek, který je v textu podpořen absencí interpunkce. Formální svoboda odráží novou vnitřní svobodu zažívanou lyrickým subjektem, což dělá z *Alkoholů* demonstrativní model vyjadřovacích možností moderní poezie. Tématem a kompozicí je *Le voyageur* příkladem novinky navržené Apollinaiem a neztrácí svou účinnost ani po dvaceti letech. Kromě toho lze předpokládat, že se Čapek tuto skladbu rozhodl znovu využít proto, aby lépe ilustroval krajní různost rozporných řešení, která je možné v *Alkoholech* nalézt a jež se pohybují od dětské hry k pláči, od záliby v exotice ke kosmopolitismu, od pronikavého a zlomyslného vtipu k hledání melodické harmonie slov. Bolestivá cesta do minulosti v *Le voyageur* tedy dokáže částečně vyvážit hymnus na modernost představovaný dlouhou básní *Zone (Pásmo)*, následně začleněnou do *Francouzské poezie* v roce 1936. Tento překlad, který se poprvé objevil v únoru 1919 v *Červnu*, byl znovu vydán v dubnu téhož roku v nakladatelství Fr. Borový, ilustrován linoryty J. Čapka. Nezval ho ve své předmluvě označil za „syntézu“ Čapkových překladatelských snah. V r. 1936 tedy *Zone* zaujme místo ve *Francouzské poezii*, stane se její osou a nejděším textem. Díky tomu, že tato báseň oslavuje konec starého světa a začátek moderny, ztělesňuje ve svém obsahu a formě prostorově-časovou revoluci realizovanou současným uměním a odhaluje Apollinaira jako muže paradoxů, schopného vedle sebe postavit motivy židovsko-křesťanského milosrdenství a kultu Guineje a Oceánie. Skladba *Le voyageur* svým smutným laděním kontra-

inspiroval Apollinaira k textu *Le Passant de Prague* (1910). Zmínky o korespondenci mezi francouzským básníkem a bratry Čapky se objevují v dopisech K. Čapka z let 1913–1914, jednalo se však spíše o výměnu článků, překladů a fotografií k publikování v časopisech než o projevy hlubšího dialogu o otázkách poetiky — srov. Catalano 2014, s. 99.

25 V rámci diskuse o referátu Čapek psal Novákovi: „Lituji, že se tak opozdil, neboť je to o knížce, která už dosti dávno vyšla. — Kdysi jste mi říkal, že mým článkům schází zájem o autora jedince; v tomto případě jsem si hleděl ukázat, že ho jsem schopen a že mi neschází per indigentiam“ (Čapek 1993b, s. 399).

26 Čapek, Karel: Guillaume Apollinaire: *Alcools* (*Přehled* 1914; Čapek 1984, s. 357).



stuje s ohromující, rychlou cestou po celé Evropě, kterou básník podniká v *Zone*. S přírodní krajinou a pocitem nejistoty vyvolanými plavbou na moři v *Le Voyageur* zde kontrastují městské pohledy, silně evokativní pro Čapka samotného — Paříž, Marseille a samozřejmě Praha:

*Tu ressembles au Lazare affolé par le jour
Les aiguilles de l'horloge du quartier juif
[vont à rebours*

*Et tu recules aussi dans ta vie lentement
En montant au Hradchin et le soir
en écoutant*

*Dans les tavernes chanter des chansons
tchèques*

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

*Podoben Lazaru kterého světlo drtí
Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské
čtvrti*

*A ty couráš ve vlastním životě pomalu
Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje
kvečeru*

Jak v hospodách české písně zpívají

Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli²⁷

Díky přidání těchto dvou Apollinairových textů si čtenáři mohli vytvořit celistvější představu o poetice *Alkoholů* a o různých přepracováních opakujícího se motivu cesty. U Čapka nenalezneme podobný entuziasmus vůči následujícímu vývoji Apollinairovy poetiky — vydání *Kaligramů* (*Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*) nevyvolá jeho zájem ani jako překladatele, ani jako kritika. Způsob experimentování jako v případě grafických básní se zdá být vzdálený Čapkovu básnickému cítění (Čapek ostatně ve svých poznámkách o teorii verše nezmínil ani revoluční Mallarméův text z roku 1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*).

Přejdeme nyní k rozboru poslední části výboru — té, ve které se nejvíce objevují nově přidané texty a autoři. Jedná se o jména, která patří do linie formální hravosti a fantastické inspirace, uvedené Apollinairovým *entourage* a směřující k tomu, aby vdechla život později úspěšným směrům, jako jsou dada a především surrealismus. Čapek jim věnoval největší prostor v druhém vydání *Francouzské poezie* a obrátil svou pozornost tímto směrem spíše než k mysticko-sociálním autorům. Jasným příkladem nedostatečného zájmu překladatele o nové sbírky těch, kteří patřili do *Abbaye de Créteil*, není pouze absence nových básní Vildracových a Duhamelových, ale také básní Luca Durtaina (anagram André Nepveu), s nímž byl Čapek v osobním kontaktu pravděpodobně prostřednictvím J. Romainse. Durtain, autor reportáží z cest, se stal pečlivým pozorovatelem pražského kulturního života. Stál také za řadou francouzských nastudování Čapkových dramát. Nepřítomnost Durtaina v Čapkových recenzích a překladech ze třicátých let nelze vysvětlit pouhou obtížností získávání jeho knih, jak tvrdí Štemberková (2002), ale jednoduše jeho nezájmem o kolegovu básnickou tvorbu.²⁸

²⁷ Apollinaire, Guillaume: *Zone* [z knihy *Alcools*, 1913]. In týž 1920, s. 12–13; Čapek 1993a, s. 183.

²⁸ K. Čapek dostal od Durtaina různé svazky opatřené velice přátelskými věnováními, které však ani neotevřel (*Voyage au pays des Bohohom*, 1938; *La femme en sandales*, 1937; *L'étape nécessaire*, 1907; *Quatre Continents: suivi de LXXII poèmes choisis*, 1935).



V r. 1925 Durtain napsal dokonce předmluvu k novému českému výboru francouzské poezie nazvané *Předchůdci*. Tato kniha, jejímž editorem byl Miroslav Rutte, měla za cíl představit současnou francouzskou poezii „z pohledu moderního člověka“ a znovu použila dvě hlavní linie zvláště v části současné literatury ve *Francouzské poezii nové doby*, tedy unanmistickou a tu, v jejímž čele stál Apollinaire. *Předchůdci* se podobají Čapkovu výboru výběrem autorů různých směrů a absencí vyhraněného soudu o jednotlivých poetikách. Přestože Durtain v předmluvě jednotlivé autory portrétoval, nešlo o jasně kritickou reflexi, ani o „duchovní“ představení skupiny přátel. Ta zahrnovala již známé básníky, jako byli René Arcos, Georges Chennevière, Georges Duhamel a Charles Vildrac, ale i jména Čapkovu výboru neznámá jako Henri Barbusse, Jean-Richard Bloch, Pierre Hamp a Romain Rolland.

Čapek žádného z těchto básníků otevřeně socialistického smýšlení, kteří byli často politicky angažovaní, do nové verze svého výboru nepřidal. Místo toho se pokusil zmapovat nejnovější vývoj post-apollinairovské poetiky a začlenil autory, kteří byli jejími předchůdci, včetně Charlese Crose.

Beze změny Čapek ponechal svůj výběr z tvorby Maxe Jacoba a Pierra Albert-Birot, pravděpodobně pravého otce pojmu „surrealismus“,²⁹ vrátil se však ke spisovateli švýcarského původu Blaisi Cendrarsovi (pseudonym Fréderika-Louise Sausera). Ve *Francouzské poezii nové doby* jej představil především básní *Journal* (z knihy *Dix-neuf poèmes élastiques*, 1919), v níž básník uskutečnil takový rozklad reality, že se každý předmět stal „elastickým“, pohyblivým, uvolněným z jakýchkoli konvencí a logického spojení. Čapek možná četl tento text v jednom z časopisů, ve kterých Cendrars zpočátku publikoval své verše (*Les soirées de Paris, Montjoie!*), ale také německý *Der Sturm*³⁰), a následně získal sbírku *Du monde entier* (1919). Ta obsahovala i text *Les Pâques à New York*, skladbu ze stejné doby a v mnoha ohledech podobnou *Zone* od Apollinaire,³¹ a *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), mezník v poetické simultaneitě. Je to ovšem část básně *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918), jejíž překlad se nachází v Čapkově pozůstalosti. Čapek nikdy toto poetické svědectví o cestě, kde se subjekt pohybuje až příliš rychle z jednoho kontinentu na druhý, nevydal a rozhodl se místo toho rozšířit svůj výběr Cendrarse o tři karikatury z cyklu *Far West* ze sbírky 1924 *Kodaki* (1924). Ve druhém vydání výboru lze tedy číst verše z kalifornského prostředí, kde se objevují pitoreskní lidské postavy, divoká zvířata a bujné plantáže:

29 Albert-Birot, zakladatel avantgardního časopisu *SIC (Sons Idées Couleurs)*, napsal r. 1916 manifest *Théâtre nunique*. Dva roky poté organizoval inscenaci Apollinaireova divadelního textu *Les Mamelles de Tirésias* a při této příležitosti charakterizoval toto dílo jako „surrealistické“ drama (raději než „surnaturalistické“, jak tomu chtěl autor).

30 Čapkův překlad básně *Journal* je pravděpodobně založen na první verzi vzniklé v srpnu 1913, která se objevila v *Les Soirées de Paris* v dubnu 1914. V tomto textu publikovaném v časopise stejně jako v Čapkově je o jeden verš méně než ve verzi z roku 1919.

31 V roce 1921 vyšla pod názvem *Les Pâques*, od roku 1919 pod kompletním názvem. Proběhly dlouhé diskuse, která z „básní cest“ (Apollinaireova či Cendrarsova) vznikla jako první a následně ovlivnila tu druhou. Na tuto otázku je stále velmi těžké dát uspokojující odpověď — srov. Décaudin 1965.



*Les truites pullulent dans les ruisseaux
D'innombrables troupeaux paissent en liberté
[dans les grasses prairies
Les vergers regorgent de fruits poires pommes
[raisins ananas figues oranges
Et dans les potagers
Les légumes du vieux monde poussent à côté de
[ceux des contrées tropicales*

*Pstruzi se hemží v potocích
Nesčetná stáda se svobodně pasou
[na tučných prériích
Sady překypují plody hruškami
[hrozny ananasy fíky pomeranči
A v zahradách zelinářských
Zelenina starého světa pučí vedle zelin
[tropických krajů³²*

Obrazy z cest, které K. Čapek vybral ve třicátých letech, nejsou jediné, které lze ve výboru nalézt — například již z básní Gustava Kahna ze sbírky *Le livre d'images* (1897) vystupovaly jemné dojmy z cest do oblasti Île-de-France a Loreny, zatímco ve zpěvech námořníků od Paula Forta je to právě čas plavby, který narušuje život a lásku. V textech přidaných do druhého vydání je ve větší míře cítit fascinaci exotikou — na jedné straně jde o oslavu objevování stále vzdálenějších zemí, na druhé straně je podpořen vývoj v nové poetice, té, která později vyústí v surrealismus.

Jako jediného představitele školy „fantazistů“,³³ která se zrodila před válkou v reakci na temné a hermetické tendence symbolismu, Čapek nabídl Tristana Derèmea (umělecké jméno Phillipa Huca) a část jeho *La verdure dorée* (1922). Tato báseň, která je současně ironická a sentimentální, sloužila Derèmeovi jako nástroj nutný k porážce zoufalství a k boji s pýchou, jež se často zmocňuje umělce chtivého prchavé slávy a halasného lichocení ze strany široké veřejnosti. Háv nostalgické se snaší na verše tohoto upřímného, moudrého básníka, který má odstup a je připravený nalézt útočiště v sladké melodii divoké přírody. Derème dává vyniknout této jemné hudbě použitím souzvuků (*contre-assonance*), techniky, kterou již v nemalé míře využil například *dandy* Robert de Montesquiou a která zde dosahuje vrcholu. Efekt čekání a překvapení vytvořený souzvukem se zakládá na neuskutečněném rýmu na úkor jemnější homofonie souhlásek postavených na konci verše. Tato figura, která nechává prostor vokalickým variacím, ale udržuje pravidelnost veršů, zajisté zaujala českého překladatele, jež se ji dokonce snažil reprodukovat a často dával přednost obvyklejší hře asonancí:

*Lève le nez, ferme ton livre et ton
pupitre.
La flûte de cristal à la bouche du **pâtre**

Module sous les fleurs nouvelles et les
feuilles*

*Nos zvedni, zavři pult, odlož tu knihu
tlustou.
Ta flétna z křišťálu na pastýřových
ústech
přehrává pod novými květy,
pod lupením*

32 Cendrars, Blaise: *Far West* [z knihy *Kodak*, 1924]. In: *Anthologie 1924*, s. 352; Čapek 1993a, s. 217.

33 Součástí tohoto proudu byli Paul-Jean Toulet, Francis Carco, Jean-Marc Bernard, Jean Pellerin, Léon Vérane, Robert de la Vaissière. Čapek pravděpodobně poznal toto hnutí ve chvíli, kdy bylo založeno — tj. v roce 1912. Jedinou knihou spjatou s tímto okruhem, kterou lze najít v Čapkově knihovně, je kniha F. Carca, zahrnující také jeho pařížské paměti: *Instincts, Promenade pittoresque à Montmartre, Panam*. Stock, Paris 1924.

*Un air grave qui fait rougir les jeunes
filles;
Et son souffle fervent, magnifique et
docile
S'épanouit dans la lumière universelle.*

*Elle chante la joie et les collines
fraîches.
Le cri des paons, le vert des bois,
le bruit des ruches*

*tak vážný nápěv, že se dívky zarumění;
a její nádherný a poslušný dech žhoucí
v tom světle vesmírném se hledí
rozplynouti.
A zpívá všechnu radost, zpívá svěžest
chlumů,
křik pávů, zeleň lesů, bručivý šum
úlů³⁴*

Mezi novými jmény ve *Francouzské poezii* najdeme dále Valeryho Larbauda, jednoho z kosmopolitních básníků par excellence, milovníka antické literatury a spolupracovníka André Gida v *Nouvelle Revue Française*. Tento tvůrčí duch se sklonem k estetismu, ale také ironii, vytvořil mistrovské dílo A. O. Barnabooth. *Ses œuvres complètes* (1913), fiktivní autobiografii bohatého jihoamerického básníka whitmanovského stylu. Čapek vybral tři pasáže z básně *Images* ze sbírky *Poèmes par un riche amateur* (1908).³⁵ Také v tomto případě se jednalo o obrazy z cesty, během níž básník podléhá kouzlu španělských, holandských a ukrajinských žen, které jen letmo zahlédne, aniž by je mohl doopravdy poznat.

Larbauda Čapek přidružil k dalšímu pařížskému básníkovi, Léonu-Paulovi Fargueovi; z jejich spolupráce vznikl ostatně r. 1924 časopis *Commerce*, kolem kterého se pohybovaly hlavní osobnosti tehdejší poezie (kupř. Paul Valéry). Z básně *Kiosques* (z cyklu *Traces*, 1919) Čapek vybral některé verše. Fargue byl jemný a melancholický básník, hledající samotu a klid daleko od davu v postoji vznešeného odstupu. Fargue nepřekrucuje realitu, jen dovoluje, aby záhada nevýslovného pronikla do jeho díla a přeměnila každodenní svět v nostalgický sen. Také překladatel se nechá očarovat tímto originálním mořským obrazem, ve kterém se barevná medúza pohybuje ve vodě jako výtah:

*Puis une méduse blonde et bleue
Qui veut s'instruire en s'attristant
Traverse les étages bondés de la mer,
Nette et claire comme un ascenseur,
Et décoiffe sa lampe à fleur d'eau*

*Pak modravá a rusá medúza,
jež lítostivě chce se poučit,
stoupá po naplněných patrech moře,
jasná a jako výtah zářící:
a rozžihá svou lampu, květovanou vodou³⁶*

34 Derème, Tristan: LXVI [z knihy *La verdure dorée*, 1922]. In: *Anthologie 1924*, s. 276; Čapek 1993a, s. 173.

35 Pro Čapka byla primárním zdrojem *Anthologie de la nouvelle poésie française*, v níž byly básně uvedeny pod titulem *Les Poésies de A. O. Barnabooth*. Čapek dále získal novější vydání prvních Larbaudových děl, která ovšem nikdy neotevřel. Jedná se o *Enfantines* (1918) a román *Fermina Márquez*, za který autor v r. 1911 získal Goncourtovu cenu.

36 Fargue, Léon Paul: *Kiosques* [z knihy *Poèmes*, 1919]. In: *Anthologie 1924*, s. 180; Čapek 1993a, s. 163.



Fargue a Larbaud se stali hlavními hlasy zpívajícími o „mýtu vzdálenosti“, jak jej definoval Enrico Guaraldo (1992, s. 18). Vstřebali podněty ze starého světa a se zájmem pozorovali moderní poetické inovace, čímž dospěli k novému paradigmatu v dobovém prostoru. Technologický pokrok rozšířil obzory, a posílil tak pocit vzdálenosti mezi světem a samotným člověkem. To je patrné především z Fargova díla. Básník si byl vědom, že každý příslib štěstí v místě, které je „jiné“ či „vzdálené“, je iluzorní. Také euforičtější a veselejší otevření prostoru ve verších Larbaudových pouze ukazuje osamění, které zůstává v lidském srdci.

Nutnost návratu ke zvnitřnění také v rámci omanného zážitku z cest, které sdílel i Čapek, vyvěrá rovněž z díla Julese Supervilla. Supervielle, který pocházel z Uruguaye, vyjadřoval ve svých jednoduchých verších pocit úžasu, který se od velkého rozlehlého prostoru Jižní Ameriky se rozšiřuje a objímá celý vesmír. Zde vzniká surrealistické přiblížení moderního světa a zázraku přírody jako v případě „bambusových střel“ ze skladby *Derrière ce ciel éteint...* z úspěšné sbírky *Débarcadères* (1922).³⁷ Zde Supervielle hmatatelně zobrazil myšlenku pohybu při postupném přibližování se k pobřeží Brazílie — nebe a moře postupně ustupují vegetaci, domům a nemnohým, ale smyslným ženským postavám:

Derrière ce ciel éteint et cette mer grise

*Où l'étrave du navire creuse un modeste
sillon,*

Par-delà cet horizon fermé,

Il y a le Brésil avec toutes ses palmes,

D'énormes bananiers mêlant leurs feuilles

*[comme des éléphants leurs mouvantes
trompes,*

*Za tou oblohou zhaslou a tím šedým
[mořem*

Kde lodní kýl vyrývá skromnou brázdu

Až za tím zavřeným obzorem

Je Brazílie se všemi svými palmami

Ohromné banánovníky jež mísí své listy

*[jak sloni
své pohyblivé choboty*

Des fusées de bambous qui se disputent le ciel, Rakety bambusů jež zápolí o nebesa³⁸

Fyzický pohyb je tedy doprovázen pohnutkami duše, jež se autor snaží přiblížit volným veršem, o který rozšiřuje počínaje právě touto sbírkou vlastní poetický obzor. Podobně jako v Larbaudově a Fargueově případě nelze u Supervilla mluvit přímo o „exotismu“ a o jistém způsobu útěku do idylického prostředí „jiného“, spíše jde o oslavu cestování samotného. To, co chtěl Čapek ukázat těmito přidanými texty, byl právě vývoj nové senzibility vůči prostoru, moderní poetika pohybu, který se z fyzické dimenze přenáší do literární imaginace.

Společně se začleněním a pozornou revizí dříve přeložených skladeb bylo další zásadní změnou ve výboru z roku 1936 vypuštění básně *Iago* Ferdinanda Divoira. Ten byl jako jediný autor ze sbírky zcela odstraněn. Čapek tak učinil, přestože v před-

³⁷ Čapek přišel do přímého kontaktu se Superviellem pravděpodobně prostřednictvím PEN klubu. Dostal od ní podepsané vydání *Débarcadères* a jednu další knihu, kterou ovšem nepoužil, román *L'homme de la pampa* z roku 1923.

³⁸ Supervielle, Jules: *Derrière ce ciel éteint* [z knihy *Débarcadères*, 1922]. In: *Anthologie 1924*, s. 391; Čapek 1993, s. 215.



mluvě hájil právo znovu vydat nepovedené básnické pokusy a autory vzdálené jeho vlastnímu vkusu. Zdá se, že se této zásady držel i v roce 1936, vzhledem k tomu, že nevypustil verše básníků ani autorů v mezidobí pozapomenutých, kteří se vzdálili jeho poetickému cítění, včetně Nicolase Beauduina, zastoupeného krátkým textem o milostném zklamání — je to pravděpodobně jeden z případů, kdy překladatel doplnil panorama literatury o jméno, které se již v českém prostředí objevilo.³⁹ K Beauduinovi, zakladateli *La Vie des Lettres*, Čapek necítil zvláštní úctu, byl mu „protivným panákem“, domyšlivým a „arivistou“,⁴⁰ to platilo i pro jeho poetickou linii, kterou vymezil v r. 1911 v manifestu *La poésie paroxyste*.

Divoire je tedy jediným autorem, který byl z výboru zcela vypuštěn. O tomto belgickém básníkovi a novináři, aktivním ve francouzských avantgardních hnutích společně s Apollinaiem a Salmonem, se Čapek nikdy nezmiňuje ani v kritických studiích, ani v osobní korespondenci. Není jednoduché domyslet si důvody této výjimky v Čapkově záměru začlenit každý hlas, který přispěl k vývoji moderní poezie. Divoire dodnes zůstává ve francouzských literárních dějinách druhořadou osobností — přestože přijal Barzunův simultaneistický experiment, nepodařilo se mu jej zpracovat originálním způsobem jako Cendrarsovi (Raymond [1933]/1978, s. 246), zatímco jeho pokus o „cérebristickou“ literaturu nebyl nikdy přesně definován. V r. 1906 napsal fiktivní filozofické dialogy *Cérébraux* a mezi lety 1913 a 1914 spoluzakládal novou „gazette d'art cérebriste“ s názvem *Montjoie! Organe de l'Impérialisme artistique français*. Čapek si text *Iago* přečetl pravděpodobně v časopiseckém vydání,⁴¹ protože se tato báseň neobjevila v hlavních kritických dílech a antologiích z té doby, ve kterých byl i Divoire zařazen. Zajisté nemůžeme vyloučit, že se v roce 1936 Čapek rozhodl vypustit tento text z důvodů čistě formálních, nebo z důvodu neschopnosti opravit překlad v uspokojující míře, ale zdá se, že je možné uvažovat o motivaci tematického charakteru. Filozofující a současně hněvivý tón básně *Iago* se neshodoval s dalšími básněmi ve výboru:

*L'Un dissout le Plusieurs, le brise;
Et toi qui penses seul, Iago, toi le Seul, l'Un,
Il faut, il faut que tu détruises.
Entre Plusieurs et toi, Iago, rien de commun
Rien qui rapproche, tout divise.*

*Vždy Jedno láme Pospolu a ničí;
ty, Iago, věčně Sám, Jediný v osamění,
ty musíš ničít, co se tobě přičí.
Pro tebe, Iago, nikdy, nikde Spolu není,
neklíčí shoda; jenom rozpor křičí.*

39 Beauduin nebyl české veřejnosti zcela neznámý, bylo možné si přečíst například jeho úvahy o současné poezii (Moderní život a psychologie nových básníků. *Lumír* 42, 1913/1914, 29. 5. 1914, č. 8).

40 Časopis, který řídil Nicolas Beauduin, je v Čapkově korespondenci poprvé zmíněn v dopise Neumannovi z 19. prosince 1913: „Revue *La vie des lettres* si nepředplácejte, ten Beauduin je protivný panák, facilista, hugovec, člověk, který chce arivovat paroxystickou deklamací; ale ježto v jeho revue vycházejí zajímavé věci, napište, smím-li Vám radit, do některého fejetonu slova ‚La vie des lettres‘ a ‚Nicolas Beauduin‘, podškrtněte je modrou tužkou a pošlete je na adresu pana Beauduina s malým konvenčním říkáním. Pak budete dostávat celou revue zadarmo až do jejího zániku“ (Čapek 1993b, s. 318).

41 Text se v roce 1914 objevil jak ve *Vers et Prose* (č. 36, listopad), tak v *Les Soirées de Paris* (sv. 3, č. 21, 15. 2.).



[...]
Iago, ô Iago, si tu vois
1+1 former 2, tu dis: „C'est contre moi.“

[...]
Ô Jago, zřít, že jedna s jednou činí dvě,
ty řekneš: „To je proti mně!“⁴²

Divoirovy metafyzické a literární snahy, který v tomto textu spojuje rozjímání o „uno“ (jediný) a „multiplo“ (mnohý) s postavami z *Othella*, se ukázaly být neúspěšné a ve třicátých letech již bylo jasné, že tento zvláštní typ experimentu formování nových literárních směrů neovlivnil. Moderní poezie naopak podobně dobře znějící sofismy opouštěla a i ve svých nejnovějších projevech zdůrazňovala význam konkrétní reality. Pouze pokud vycházíme z ní, je možné dospět k té nejživelnější fantazii, která nás dovede nikoli k negaci světa, k ireálnosti, ale k jejímu překonání v nové dimenzi (surreálnost). To je jasně vidět v díle Pierra Reverdyho, velmi plodného předchůdce surrealismu, kterého obdivovali Aragon a Breton a také dadaisté. Již v letech 1915–1919 se přiblížil kubismu, když v časopise *Nord-Sud* vydal texty Apollinaira a Jacoba. Reverdy s moderními malíři sdílel odmítnutí mimesis a snahu o reprodukci prostoru bezprostředními, ale pevně danými uměleckými postupy. Zaujat filozofií svých kolegů kladl si Reverdy za cíl stanovit přesnou teoretickou formulaci principů, které ostatní dokáží vycítit a použít, ale nikoli definovat. Přestože oceňoval malířskou techniku kubismu, požadoval plnou nezávislost poezie na výtvarném umění a pustil se do téměř mystického tvoření stále nové reality. *Tard dans la nuit...*, text ze sbírky *Les épaves du ciel* (1924), který poté použil Čapek, výborně ukazuje, jak taková realita získává formu podle geometrických a chromatických principů, jež evidentně odkazují ke kubistickému malířství:

La couleur que décompose la nuit
La table où ils se sont assis
Le verre en cheminée
La lampe est un cœur qui se vide
 [...]
Je n'ose pas bouger
Ils sont assis
La table est ronde
Et ma mémoire aussi

Barva kterou noc rozkládá
Stůl u něhož usedli
Cylindr skleněný
Lampa je srdce jež vytéká
 [...]
Neodvážím se hnout
Oni sedí
Stůl je ovál
Těž má paměť se točí⁴³

Konkrétnost látky tvaruje myšlenku („Stůl je ovál / též má paměť se točí“) a úplná absence interpunkce umožňuje, že v Reverdyho tajemném „obrazu“ plyne věčná přítomnost. Tato napjatá atmosféra nemohla zanechat lhostejným Bretona, který ve svém manifestu z roku 1924 zařadil také tohoto autora mezi surrealistické básníky. Reverdy se přesto držel stranou jasně vymezených směrů a hájil svou koncepcí snově-magického světa, který vyvstává z materiálnosti předmětů, díky technikám jako automatická asociace. Neshody s Bretonem se vyostřily kvůli otázce nábožen-

42 Divoire, Fernand: *Iago* [1914]. *Les Soirées de Paris*, 1914, sv. 3, č. 21, 15. 2., s. 113; Čapek 1993a, s. 239.

43 Reverdy, Pierre: *Tard dans la nuit...* [z knihy *Les épaves du ciel*, 1924]. In: *Anthologie 1924*, s. 342–343; Čapek 1993, s. 224.



ství — v roce 1926 Reverdy opustil Paříž a uchýlil se do kláštera v Solesmes k rozjímání a meditaci.

Další básník, který se právě v roce 1926 vzdálil od surrealismu, byl Philippe Soupault, který společně s Louisem Aragonem a André Bretonem založil časopis *Littérature*. Soupault se kromě toho stýkal také s Tristanem Tzarou a dadaisty a ve dvacátých letech vešel do kontaktu i s některými významnými představiteli pražské avantgardy, např. Vítězslavem Nezvalem a Karlem Teigem.⁴⁴ Právě Soupault byl hlavním editorem antologie vydané v roce 1924, z níž Čapek čerpal přídivky do svého výboru.⁴⁵ Mezi nimi byl také text, který Čapek umístil na konec *Francouzské poezie*, a sice sloku z dlouhé skladby *Westwego* (1922), stejnou pasáž, kterou již r. 1927 přeložil Jiří Voskovec a publikoval ji v třetím čísle *ReD*. Pokud se Čapek rozhodl znovu použít text, který byl již některým českým čtenářům známý, bylo to pravděpodobně pro jeho obsah — jeho oblíbené téma objevování světa, se vrátilo s věnováním Paříži, městu, jež jako by Soupaultův „zvláštní cestovatel bez zavazadel“ nikdy neopustil:

*C'est toi mon vieux Paris
mais ce soir enfin, je suis dans cette ville
tes monument sont les bornes kilométriques
[de ma fatigue*

*je reconnais tes nuages
qui s'accrochent aux cheminées
pour me dire adieu ou bonjour
la nuit tu es phosphorescent
je t'aime comme on aime un éléphant*

*To jsi ty má stará Paříži
Toho večera jsem přece v tomto městě
Tvé pomníky jsou kilometrové mezníky mé
[únavy*

*Znám tvá oblaka
Jež se komínů zachycují
Aby mi řekly sbohem či dobrý den
Noci ty světélkuješ
Miluju tě jako se miluje slon⁴⁶*

Nikdy nevyhaslá vášeň pro francouzské hlavní město, kterou Čapek zajisté sdílel, zde vyjádřena neobvyklým srovnáním, uvolněným od logických vazeb, je výsledkem svobodné asociace obrazů — „Miluju tě jako se miluje slon“. Soupault přijal surrealistický experiment, když společně s Bretonem vytvořil první sbírku založenou na automatickém psaní *Les champs magnétiques* (1919). V roce 1926 byl ovšem ze skupiny

44 Ke vztahu Soupaulta a českého surrealismu srov. Brabec 2014, s. 90–92. Zvláště připomínáme básnické texty, které se objevily v prvním čísle pražského sborníku *Devětsil*; aby oslavil kulturní francouzsko-české kontakty, Soupault složil skladbu *Do Prahy* (in *ReD* 1, 1927/1928, č. 1, říjen 1927, s. 3–4), na kterou Nezval odpověděl básní *Poème pour Philippe Soupault* (tamtéž, s. 5–7).

45 Také další z editorů, kritik Léon Pierre-Quint, byl v roce 1927 v Praze spolu se Soupaultem. V tehdejším tisku nebyly nalezeny zmínky o jejich předchozí návštěvě, která je zmíněná v dopise z roku 1923, jež Čapek adresoval Weinerovi, tehdejšímu pařížskému dopisovateli *Lidových novin*. Z něho vyplývá, že tehdy Čapek ještě neznal Soupaultovu tvorbu: „Vážím si náramně pánů Soupaulta a Quinta, již proto, že jsem od nich jakživ ničeho nečetl, ale bohužel nemohu je obklopit literární a uměleckou obcí, předně proto, že s ní nemám opravdu co dělat“ (Čapek 1993c, s. 367); Čapek a Soupault se tedy s největší pravděpodobností seznámili v rámci cesty v r. 1927. V Čapkově knihovně se nalézá jeden výtisk Soupaultova románu *Le grand homme* (1929), dedikovaný jeho bratrovi Josefovi.

46 Soupault, Philippe: *Westwego* [1922]. In: *Anthologie 1924*, s. 416; Čapek 1993a, s. 225.



vyločen, protože dával přednost příliš tradiční literatuře. Pravé důvody konfliktu je zapotřebí hledat spíše v Soupaultově odmítnutí plně se ztotožnit s komunistickým smýšlením Bretona a Aragona.⁴⁷ Nezdá se být náhodné, že Čapkův výbor představuje zrod surrealismu prostřednictvím autorů, kteří nezastávají zcela socialistické postoje. Ve *Francouzské poezii* nenajdeme zmínku o Bretonovi ani Aragonovi, s nímž český spisovatel dokonce vešel do kontaktu ve třicátých letech.⁴⁸ Co se týká tohoto rozhodnutí, nelze vyloučit ani důvody týkající se autorských práv, které se v té době rozšířily i za hranice státu⁴⁹ a které se týkaly právě básníků, jako byli Aragon, Breton, ale také Vildrac a Éluard. Ti nefigurovali v *Anthologie de la nouvelle poésie française* právě proto, že editoři nezískali oprávnění k zařazení jejich textů do výboru. Při použití tohoto svazku jako zdroje svých nových překladů se tedy Čapek ujistil, že vybírá texty „nového básnického ducha“,⁵⁰ které kromě toho byly vydány ve výboru s povolením autora.

Čapek však i při jiných příležitostech projevil odstup od těch, kteří považovali umělecké experimentování za neodmyslitelné od sociální revoluce. Jasný příklad Čapkova stanoviska v této oblasti ukazuje jeho reakce na *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit*, sepsanou v r. 1919 Romainem Rollandem a podepsanou mnohými evropskými intelektuály, mezi nimiž byli z Francouzů především ti, kteří se hlásili k socialismu — Romain, Duhamel, Vildrac, Arcos, Barbusse, Chennevière a Jouve.⁵¹ Na stránkách *Kmene* se objevil překlad této deklarace, která vyzývala umělce a literáty, aby sloužili lidstvu tím, že překonají rozdíly mezi národy, jež dovedly Evropu až k válce. Pragmatický spisovatel se nemohl zdržet drsné kritiky mlhavé Rollandovy výzvy k abstraktní a neurčité jednotě národů, v jeho očích plodu velmi banálního zevšeobecnění. Umění samo, argumentoval Čapek, nemá podléhat logice spojenectví

47 Právě v r. 1926 došlo k vnitřnímu rozkolu v surrealistické skupině. Breton a Aragon a spolu s nimi Paul Éluard, Pierre Unik a Benjamin Péret se rozhodli vstoupit do komunistické strany a přiměli zastánce surrealistické revoluce čistě duchovního a uměleckého rázu (Soupaulta, ale také Antonina Artauda) opustit skupinu, srov. *Adhérer au Parti communiste?* 1992; Reynaud-Paligot 2010.

48 Nemáme žádné Čapkovo svědectví o těchto setkáních, ani jeho postřehy o díle těchto autorů. V přijaté korespondenci se dochovala pozvánka do Paříže z roku 1937, podepsaná těmito osobnostmi: André Malraux, Jean-Richard Bloch, André Chamson a Louis Aragon (Čapek 2000, s. 203). Aragon vzpomněl setkání s Čapkem, když se dozvěděl o jeho smrti (*Ce soir*, 26. 12. 1938).

49 Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl uznala autorská práva vzájemně mezi podepisujícími zeměmi. Zformulována v r. 1886 byla aktualizována a upravena mezi lety 1908 a 1914. Čapek se o ní vícekrát zmínil v r. 1931, když hovořil o jejím uvedení v platnost v Československu jako o nutném aktu, ale současně jako o hrozbě pro šíření zahraniční literatury, která bude stát nakladatele stejně jako ta místní.

50 Tento názor zastávali sami editoři francouzské antologie, stýskající si, že nemohli představit zmíněné autory, a dodali: „L'Esprit qui anime ces poètes n'est pas moins largement représenté par les poésies de M. Ribemont Dessaignes, Philippe Soupault, Francis Gérard, Mathias Lübeck“ (Preface. In: *Anthologie* 1924, s. 6).

51 Listinu dále podepsali například Albert Einstein, Heinrich Mann, Bertrand Russell, Stefan Zweig a Benedetto Croce. Deklarace se objevila 26. června 1919 v *L'Humanité*, socialistických novinách, které se rok poté staly tiskovým orgánem komunistické strany.



a konfliktů, která řídí vztahy mezi zeměmi a sociálními třídami, ale má za povinnost obrátit svoji pozornost k individu, protože „hledati cestu k člověku, to byl a jest nejvyšší úkol umění; není nad něj úkolu mezinárodnějšího“.⁵²

Svým výběrem současných básníků Čapek ukázal, že dává přednost literatuře, ve které lidský život, navzdory své složitosti a tragičnosti, není vždy omezený na problém, který je třeba vyřešit, ale zůstává v ní realita k objevení a pochopení. Přidáním skladeb Cendrarse, Superviella a Soupaulta do nového výboru chtěl překladatel přivést pozornost publika k nové fázi literárního vývoje tím, že v něm poukáže na význam a délku tradice francouzské poezie. Z tohoto důvodu důsledně včlenil do *Francouzské poezie* příklady nové básnické senzibility, která uzrála v předchozích letech, aniž by začlenil texty čistě surrealistické, vzdálenější jeho vkusu. Jedním z kritérií, která Čapek sledoval při rozšiřování výboru, bylo téma textů. Čapek nechává zvláštní prostor skladbám pojednávajícím o cestách: cesta, symbol otevření se světu mu byla již od pobytu v Paříži důležitým podnětem nejen individuálním, nýbrž i pro vývoj umění.

Přeložila Magdalena Žáčková

LITERATURA

Adhérer au Parti communiste?. Archives du surréalisme 3, ed. Marguerite Bonnet. Gallimard, Paris 1992.

Anthologie de la nouvelle poésie française, eds. Ph. Soupault — Léon Pierre-Quint — Francis Gérard — Mathias Lübeck. Éditions du Sagittaire chez Simon Kra, Paris 1924.

Apollinaire, Guillaume: *Alcools — poèmes 1898–1913*. Éditions de la Nouvelle Revue française, Paris 1920.

Bertrand, Antoine: *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, sv. 2. Droz, Genève 1996.

Brabec, Jiří: Překlad jako součást národní literatury. In: Vladimír Papoušek (red.): *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Academia, Praha 2014, s. 79–126.

Catalano, Alessandro: *Avanguardia/avanguardia: il lungo cammino dell'arte moderna ceca dal cubismo al poetismo attraverso i manifesti letterari*. In *týž — Massimo Maurizio — Roberto Merlo (eds.): Manifestazioni. I manifesti avanguardisti tra*

performance e performatività. Mimesis, Milano 2014.

Cohen, Therese — Voisine-Jechová, Hana: *Trois lettres inédites de Karel Čapek à Jules Romains. Revue de littérature comparée* 54, 1980, č. 1.

Čapek, Josef: *Publicistika I*, ed. Jiří Opelík. Triáda, Praha 2008 (Spisy Josefa Čapka, sv. 4).

Čapek, Karel: *Moderní francouzští autoři. Národní listy* 57, 1917, č. 310, 11. 11., Literární příloha, s. 10.

Čapek, Karel: *Z překladové literatury. Národní listy* 60, 1920a, č. 139, 21. 5, s. 1–2.

Čapek, Karel: *Francouzská poesie nové doby*. Fr. Borový, Praha 1920b.

Čapek, Karel: *Francouzská poesie (Překlady)*. Fr. Borový, Praha 1936.

Čapek, Karel: *O umění a kultuře I*, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský a Zina Trochová. Československý spisovatel, Praha 1984 (Spisy Karla Čapka, sv. 17).

Čapek, Karel: *O umění a kultuře II*, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský a Zina Trochová.

52 Čapek, Karel: *Výzva k dělníkům Ducha (Kmen, 1919; Čapek 1985, s. 86)*.



- Československý spisovatel, Praha 1985 (Spisy Karla Čapka, sv. 18).
- Čapek, Karel:** *O umění a kultuře III*, eds. Emanuel Macek a Miloš Pohorský. Československý spisovatel, Praha 1986 (Spisy Karla Čapka, sv. 19).
- Čapek, Karel:** *Básnické počátky. Překlady*, ed. Emanuel Macek. Český spisovatel, Praha 1993a (Spisy Karla Čapka, sv. 24).
- Čapek, Karel:** *Korespondence I*, ed. Marta Dandová. Český spisovatel, Praha 1993b (Spisy Karla Čapka, sv. 22).
- Čapek, Karel:** *Korespondence II*, ed. Marta Dandová. Český spisovatel, Praha 1993c (Spisy Karla Čapka, sv. 23).
- Čapek, Karel:** *O umění a kultuře. Od člověka k člověku*, ed. Emanuel Macek. Český spisovatel, Praha 1995 (Spisy Karla Čapka. Dodatky ke sv. 14–19).
- Čapek, Karel:** *Vám oddaný: dosud nepublikovaná korespondence*, eds. Marta Dandová a Jiří Opelík. Arsci, Praha 2007.
- Décaudin, Michel:** *Le dossier d'„Alcools“: édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents*. Droz, Genève 1965.
- Dyk, Viktor:** *Vzpomínky a komentáře II*. Kuncič, Praha 1927.
- Guaraldo, Enrico:** *La Poesia: dal Simbolismo alle prime avanguardie*. In: Giovanni Macchia et al.: *La letteratura francese. Il Novecento*. Rizzoli, Milano 1992.
- Halík, Miroslav:** *Poznámky vydavatelovy*. In: Karel Čapek: *Francouzská poesie a jiné překlady*, ed. Miroslav Halík. SNKLHU, Praha 1957 (Český překlad, sv. 2), s. 309–321.
- Jelínek, Hanuš:** *Zahučaly lesy. Kniha vzpomínek*. Fr. Borový, Praha 1947.
- Lefèvre, Frédéric:** *La jeune poésie française. Hommes et tendances*. Éditions Georges Crès, Paris 1918.
- Levý, Jiří:** Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše. In: Karel Čapek: *Francouzská poesie a jiné překlady*, ed. Miroslav Halík. SNKLHU, Praha 1957 (Český překlad, sv. 2), s. 374–406.
- Mukařovský, Jan:** *Vývoj Čapkovy prózy [1934]*. In týž: *Studie z poetiky*, eds. Hana Mukařovská — Rudolf Havel. Odeon, Praha 1982a, s. 694–721.
- Mukařovský, Jan:** *Francouzská poezie K. Čapka [1936]*. In týž: *Studie z poetiky*, eds. Hana Mukařovská — Rudolf Havel. Odeon, Praha 1982b, s. 651–654.
- Nezval, Vítězslav:** *Průvodce mladých básníků [1936]*, in Karel Čapek: *Básnické počátky. Překlady*, ed. Emanuel Macek. Český spisovatel, Praha 1993 (Spisy Karla Čapka, sv. 24), s. 55–61.
- Opelík, Jiří:** *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980.
- Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*, přel. Otokar Fischer, Josefa Hrdinová a Jaroslav Zaorálek. Symposion, Praha 1925.
- Raymond, Marcel:** *De Baudelaire au surréalisme [1933]*. Librairie José Corti, Paris 1978.
- Reynaud-Paligot, Carole:** *Parcours politique des surréalistes: 1919–1969*. CNRS Éditions, Paris 2010.
- Šalda, F. X.:** *Kritické projevy 9 (1912–1915)*, eds. Rudolf Havel a Ludmila Lantová. Československý spisovatel, Praha 1956 (Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 18).
- Štemberková, Marie:** *Karel Čapek a francouzská kultura, II. část: Osobnost a dílo Karla Čapka ve Francii. Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 41, 2002, s. 61–63.
- Vorlíčková, Blanka — Kehl, Richard — Čechová, Petra:** *Osobní knihovna Karla Čapka*. Vysoká škola chemicko-technologická, Praha 2011.
- Wildová Tosi, Alena:** *Karel Čapek traduttore della poesia francese. Ricerche slavistiche*, 1967, s. 246–271.