

O skryté roli knihy *Hovory s T. G. Masarykem*

Jiří Opelík

Čapkovy *Hovory s T. G. Masarykem* (dále jen *Hovory*) jsou knihou dvou autorů: napsal ji jeden, leč na podkladě vyprávění a písemných intervencí toho druhého – proto také jen cudná šifra K. Č. a ne plné zpovědníkové jméno na titulním listě. Je zjevné, co kniha přidala k dosavadnímu Masarykovu dílu: předně definitivní a autorizovanou (auto)biografii – i Zdeněk Nejedlý, který Čapkův podíl na *Hovorech* veskrze znehtil, připustil, že kniha jest „nejbohatší dosud Masarykova autobiografie“ a „pramen nadmíru cenný“ (Nejedlý 1930, s. 39) –, za druhé pak sukus Masarykova „učení“, přístupně odkázaný širokému národnímu společenství. Ale jak se kniha začlenila do díla Čapkova, začlenila-li se vůbec? Byla jednoduše jen nejvyšším produktem literární služby, kterou Čapek poskytoval ze své vůle od roku 1925 obdivované hlavě státu, tedy knihou sice izolovanou od Čapkovy beletrie, leč aspoň paralelní s Čapkovou publicistikou? Anebo byla snad do Čapkova díla přece jen nějak hlubinněji vevázána? Pokusím se na tyto otázky odpovědět.

Hovory vznikaly podstatně déle, než Čapek zpočátku předpokládal. Když se v něm takový záměr zrodil – a stalo se tak z vnějšího popudu, totiž objednávkou Masarykova životopisu zahraničním nakladatelem, nadto v Masarykově přítomnosti, když byl u něho na podzim 1927 zrovna návštěvou na topoľčianském zámku –, rezervoval si na splnění tohoto úkolu jeden rok: chtěl *Hovory* přispět k oslavám 10. výročí zrodu Československa. Leč k 28. říjnu 1928 stihl vydat jen půlku proponované knihy, exponující děje Masarykova života od narození po jeho přesun z Vídně do Prahy v roce 1882 (1. díl: *Věk mladosti*, 1928). Druhá půlka stála už Čapka skoro třikrát víc času (2. díl: *Život a práce*, 1931), navíc se od ní odloupl a poté zbytněl úkol představit Masarykovu filozofii, úkol, který byl sice v plánu od samého počátku, ale měl být původně vyřízen jedinou, a to poslední kapitolou memoárů. Nevíme, kdo a proč na ideu samostatného filozofického dílu přišel – reálných důvodů pro takové prodloužení lze si představit několik (mohla mezi ně patřit např. potřeba docílit kompoziční vyváženosti i patriční gradace nebo potřeba dostát významnosti Masarykova myšlenkového odkazu) –, každopádně realizace náročného nápadu stála oba autory nejvíc sil. Nakonec 3. díl (*Mýšlení a život*) vyšel až v březnu 1935, přestože už v říjnu 1933 byla hotova verze, o níž si Čapek myslel, že je konečná a vyjde o Vánocích téhož

roku. Když to později Čapka pudilo udělat za neobvyklou „dvouautorskou“ zkušeností tečku, a napsal proto o vzniku a osobité povaze *Hovorů* esej (*Mlčení s T. G. Masarykem*, 1935), shrnuli vydavatelé (tj. pracovníci Ústavu T. G. Masaryka na Pražském hradě a redakce domovských nakladatelství obou autorů, tj. Borového a Činu) jednotlivé díly spolu s tímto esejem do jediného svazku tzv. souborného vydání a dali tím v roce 1936 *Hovorům* definitivní podobu. Práce na nich, započatá v roce 1927 a dokončená roku 1935, trvala tedy dlouhých devět let.

Po tuto dobu se Čapek samozřejmě nevzdal vlastní literární kariéry. Bylo to v jeho díle zvláště období, kdy si víceméně vystačil s krátkými útvary, jako s povídkou, fejetonem, esejem, úvahou atd. – rozměrnější, složitější formy jako by tehdy nepotřeboval. Vždyť po *Krakatitu* (1924) se k románu vrátil až *Hordubalem* (1933) a jako dramatik se po *Věci Makropulos* (1922) – hra *Adam Stvořitel* (1927), iniciovaná bratrem Josefem a s ním i sepsaná, by se neměla počítat – představil až *Bílou nemocí* (1937). Je obtížné stanovit důvody této „odmlky“, ale bezodmluvná povinnost participovat na časově nevypočitatelném a náročném projektu *Hovorů* – povinnost bránící trvalejšímu pracovnímu soustředění, jakého si náročnější žánry vyžadují – možná mezi tyto důvody patřila. Přitom v období, které teď máme v zorném poli, byl Karel Čapek vydavatelsky velice pilný, ale většinu knih, jež tenkrát vydal, složil z žánrově či tematicky příbuzných drobnějších textů publikovaných už v novinách a časopisech – šlo tedy o novinky-nenovinky, jaké se u Čapka daly očekávat. Byly to soubory povídek: dialogie minidetekтивek *Povídky z jedné kapsy* a *Povídky z druhé kapsy* (obojí 1929) a *Apokryfy* (1930, zatím jen zárodek definitivní *Knihy apokryfů* o pěti číslech), přinášející aktualizující reinterpretační kodifikovaných příběhů. Byly to soubory fejetonů: *Zahradníkův rok* (1929), *Výlet do Španěl* (1930), *Obrázky z Holandska* (1932). Byl to soubor pohádek: *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přivažek* (1932) – první z nich napsal Karel Čapek už v roce 1918. Byl to soubor esejů *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931), analyzujících „dionýské“ žánry nepočítané k vysoké literatuře, zato však populární. A byl to i soubor úvah o člověku jako občanovi *O věcech obecných čili Zoon politikon* (1932). Teprve v závěru tohoto období došlo znovu na romány a byla to hned trilogie, jejíž díly byly spřáhány nikoli jednotou děje, prostředí a figur, nýbrž souvislostí ideovou a tvárnou (*Hordubal*, *Povětroň*, *Obyčejný život*). Čapek je všechny napsal v letních měsících let 1932 až 1934 – od jisté doby totiž platilo, že „nejvíc práce vždycky udělám v létě, snad je to proto, že mám léto nerad a nejvíc se zavírám doma. Praha je vymřelá“ (v dopise Olze Scheinpflugové ze 16. 7. 1928) (Čapek 1993, s. 233). A všechny nejdříve vycházely na pokračování v Lidových novinách: *Hordubal* od 27. 11. 1932 (knižně vydán v lednu 1933), *Povětroň* od 5. 11. 1933 (knižně v lednu 1934), *Obyčejný život* od 30. 9. 1934 (knižně vyšel v listopadu téhož roku).

Podaný chronologický přehled umožňuje formulovat vstupní otázku „pracovně“: Pletlo se nějak Čapkovu spoluvytváření *Hovorů* v devítiletí 1927–35 do jeho primární tvorby, anebo šlo o dvě literární aktivity natolik specifické – jednu v základě interviewovou, druhou v základě vypravěčskou –, že se vzájemně nedotýkaly a jen prostě koexistovaly? Mísily se vody obou proudů, jakkoli jednoho úzkého, druhého širokého, anebo tekly vedle sebe ve vlastních řečištích? Co se týče knih sestavovaných z krátkých útvarů původně v novinách nebo časopisech publikovaných, je zřejmé, že je *Hovory* nikterak neovlivnily a vlastně ani ovlivnit nemohly. Jedině relevantní je proto ptát se, zda se vznikání *Hovorů* mohlo nějak podepsat na vznikání románové trilogie.

Tato tzv. noetická trilogie vznikala v letech, v nichž zároveň vznikal 3., tj. filozofický díl *Hovorů*. Když Masaryk na podzim 1930 definitivně zrevidoval svůj rukopisný *Náčrt metafyziky*, jehož první verzi už v říjnu 1927 poskytl Čapkovi jako vodítko pro prezentaci své filozofie v *Hovorech*, a když v březnu 1931 vyšel další (2.) životopisný díl *Hovorů* (*Život a práce*), a vyličení Masarykova životního běhu tím bylo u konce, otevřela se Čapkovi cesta ke kýženému zpracování 3. dílu. Nevíme přesně, co z něho stihl už v onom roce 1931, v každém případě však s prací začal. Masaryk ho dopisem ze 14. 9. 1931 pozval do svého rekreačního domu v Bystrici výslovně „pobesedovat si o věcech filozofických“ (Čapek 2000, s. 220), tedy k pracovní návštěvě, a Masarykova osobní archivářka Anna Gašparíková zápisem do svého deníku 3. 10. 1931 potvrdila, že Čapek „pár dní“ v Bystrici skutečně pobyl (Gašparíková-Horáková 1995, s. 125). Další datační oporu nalézáme až v létě 1932: tehdy poprvé dali autoři dohromady kompletní rukopis 3. dílu, totiž celek všech tenkrát zamýšlených kapitol.¹ Ale v onom létě 1932 začal Čapek také psát *Hordubala*.

Zde musíme na chvíli odbočit. Od doby, co Miroslav Halík přetiskl v ediční poznámce k vydání *Hordubala* v roce 1956 soudničku Bedřicha Golombka *Podkarpatská tragédie* z Lidových novin 14. 10. 1932 jakožto „vlastní podnět autorovy inspirace k tomuto románu“ (Čapek 1956, s. 465–466), opisuje toto tvrzení jeden literární historik od druhého. A to navzdory tomu, že by pak mezi otiskem inspiračního prý podnětu (14. 10. 1932) a začátkem otiskování románu na pokračování (27. 11. 1932) zbývalo na sepsání celého románu pouhých šest týdnů,²

¹ V Archivu Ústavu T. G. Masaryka jsou jakožto 1. verze označeny dva takové celky. V jednom (karton 655, kopie strojopisů, též s rukopisnými zásahy T. G. Masaryka) čteme na obálce 2. a 3. kapitoly dataci „21. 7. 1932–24. 8. 1932“, provedenou patrně některou z Masarykových typistek. V druhém (karton 654, rukopisy K. Čapka a kopie strojopisů, na některých rukopisné zásahy K. Čapka) datovaly Masarykovy typistky 3 z 9 kapitol 26. 9., 12. 10. a 15. 10. 1932. Přitom všechny datované kapitoly 2. verze 3. dílu (karton 655) nesou zářijové datum.

² Z pokusu začít na pokračování otiskovat text, který je ještě není dokončen, byl Čapek jednou provždy vyléčen zkušeností, kterou udělal s fejetonovým románem *Továrna*

a zejména navzdory tomu, že Čapek sám datoval vznikání *Hordubala* zmínkami v dopisech zasílaných Olze Scheinpflugové z 18. 7. a 2. 8. 1932 (uveřejněných poprvé v *Listech Olze*, 1971) do letních měsíců roku 1932.³ Tito vykladači totiž, jak tak od sebe opisovali, nepostřehli, že Golombkova soudnička seznamuje čtenáře s daným příběhem až prismatem soudu odvolacího (= brněnského Nejvyššího), a nikoli prvotního soudu porotního (= užhorodského), čili s notným zpožděním. Aby mohl svého *Hordubala* napsat, musel být Čapek o zločinu, který rozpohyboval jeho epickou fantazii, informován o hodně dřív, než Golombkova soudnička vyšla, už někdy mezi 27. 10. 1931, kdy byla vražda spáchána,⁴ a začátkem července 1932, kdy byl román rozeepsán.

A teď se vraťme k našemu tématu. Svými prvními řádky vpadl tedy *Hordubal* do prostoru vytvářeného rozepsanými *Hovory*. Co to konkrétně znamenalo pro vnitřní poměry v Čapkově díle? Práce na filozofickém dílu *Hovorů*, tak jak se rozeběhla v roce 1931, vrátila Karla Čapka k problematice čisté filozofie, a to právě v době, kdy už začínal být přesycen každodenní žurnalistikou.⁵ Masaryk rozuměl pravou filozofii jediné noetiku s logikou plus metafyziku, všechny ostatní disciplíny k filozofii často počítané považoval za samostatné odborné vědy, jakkoli filozoficky podsklepené. Proto také 3. díl *Hovorů* (Čapek 1990, s. 240) nemohl začít jinak než kapitolami *Noetika* a *Metafyzika* („Noetika a metafyzika patří k sobě“). V Čapkovi se to rozezvučelo nejniternejší ozvěnou, aktualizovalo

na Absolutno, viz předmluvu, jíž začal knihu provázet počínaje jejím 3. vydáním (1926).

³ I v ediční poznámce osmého svazku vydání ve Spisech Karla Čapka (1985) stojí: „... referát Bedřicha Golombka [...], který se stal bezprostředním podnětem Čapkova románu.“ I. Klíma ve své čapkovské monografii (2001, s. 143) píše: „Bezprostředním podnětem k napsání *Hordubala* se stala soudnička Čapkova redakčního kolegy Golombka o procesu s vrahy Jiřího Hardubeje...“ František Buriánek (1988, s. 243–244) připomněl zásluhy Golombkovy soudničky ze 14. 10. 1932 o vznik *Hordubala* přesto, že o čtyři odstavce výše citoval Čapkův „hordubalovský“ dopis i s uvedením jeho data 2. 8. 1932. A také komentář k vydání v České knižnici (Holý – Višková 1998) tvrdí: „Ke genezi *Hordubala* třeba ještě dodat, že není vlastním plodem básnickovy fantazie, ale že jde o literární zpracování skutečné události a následného soudního procesu (srov. zprávu ze soudního přelíčení od Bedřicha Golombka Podkarpatská tragédie, otištěnou v LN 14. října 1932...).“ V *nastražené pasti* jsem ostatně uvízl i já (srov. Opelík 2008, s. 210).

⁴ Lidové noviny referovaly o vraždě (tehdy ještě na Jiřím Harabkovi) hned 28. 10., podruhé pak 30. 10. (to už uvedly správně Hardubej). 1. 11. 1931 přinesly zprávu, že byla zatčena Hardubejova žena Polana a bývalý čeledín Vasil Maňák.

⁵ V redakčním přípisu šéfa pražské redakce Lidových novin Eduarda Basse, zasláném šéfredaktoru Arnoštu Heinrichovi do Brna 22. 2. 1933 (Bass 1985, s. 209) čteme mj.: „Pokud jde o K. Č., informoval mne již před časem, že je vyčerpán sloupkařením a že na nějakou dobu změní si téma tím, že napíše pár článků do kult. rubriky.“

to dominantní, tj. noetický zájem jeho mladých let. Už v roce 1922 jej pojmenoval takto: „V celé své práci omílám do omrzení dvě zpola morální, zpola noetická témata. První je negativní Pilátovo: Co je to pravda? Druhé je pozitivní: Každý má pravdu.“ (Čapek 1922, s. 1–2) (I Masaryka se Čapek hned v 2. podkapitole *Noetiky* ptá: „Tož dobře: co je to pravda?“) Když pak – „rozsvícen“ počáteční spoluprací na čistě filozofických prvních dvou kapitolách 3. dílu – vzápětí „zakopl“ o hordubalovské (tehdy ještě podle skutečnosti hardubejovské) téma, přečetl je už zbystřeným noetickým zrakem a v tomto smyslu je také „noetický“ transformoval či interpretoval (řeceno slovy autorského doslovu k trilogii: „Co tedy je skutečná pravda o Hordubalovi a Polaně, co je pravda o Manyovi?“). V tom byl totiž Karel Čapek mistr: v umění rozpoznat další možnosti či řešení předkládaného příběhu a z nich vybrat možnost nejvěrojatnější nebo nejoriginálnější nebo nejaktuálnější nebo nejsouladnější s vlastním zájmem, zkrátka tu optimální, tu „pravou“. Právě jeho tvorba z třicátých let je bohatá na příklady, kdy podněty k vlastním řešením snadno nalézal v cizích látkách (apokryfy, *Bílá nemoc*, *Matka*, *Život a dílo skladatele Foltýna*). Touto praxí se s libostí přiřazoval k prastaré vyprávěčské tradici, spočívající ve schopnosti „slyšet historku jinde a povídat ji dál jako svou vlastní“⁶. Resumé je jednoznačné: *Hovory* se staly spouštěčem *Hordubala*. A pokud se v dobové kritice na rozhraní dvacátých a třicátých let objevily názory o tehdejší Čapkově umělecké stagnaci (projevující se ústupem k malým, hlavně žurnalistickým žánrům),⁷ nastartovaly *Hovory* infikováním Hordubala i překonání této stagnace.

Vyplývá z toho, že se *Hovory* staly i spouštěčem celé románové trilogie? Nikterak. *Hordubal* nebyl koncipován tak, aby se v jeho dějích dalo pokračovat, a neexistují ani indicie, že by byl od počátku zamýšlen jako úvodní díl nějakého volného románového cyklu. Soudím proto, že teprve dokončený *Hordubal* mohl v Čapkovi vyvolat nějaký generálnější záměr a z toho plynoucí potřebu na něj navázat další knihou, že to byly ryze umělecké důvody, které vybídly autora k averzu přičinit reverz, otočit výchozí noetickou situaci románu, prostě vzít to ještě jednou, ale z opačného konce. Právě jednoduchost základního impulsu, jímž byla niterná potřeba říci „b“, řekl-li jsem už „a“, potřeba skladebně doplnit a tím docelit románovou tezi románovou antitezí, nasvědčuje imanentnímu vzniku *Povětroně*. Čapek nás ostatně sám v *Doslovu* k trilogii poučil o tom, že v *Povětroně* ve srovnání s *Hordubalem* „situace je obrácená“. Napřed předvedl ničivý rozklad složité objektivní skutečnosti na omezené subjektivní (zde institucionální) pravdy (četnickou a soudní), během něhož „srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo

⁶ V eseji *K teorii pohádky* z roku 1931, začleněném pak do knihy *Marsyas čili Na okraj literatury* (1984, s. 108).

⁷ „Léta po utopiích až k trilogii, tj. 1928–1933, jsou v Čapkově vývoji pokládána za období, kdy nešel vpřed, kdy postával a přestal směřovat.“ (Matuška 1963, s. 161).

a nebylo nikdy pohřbeno“, a – nikoli aby! – následně předvedl opak, tj. záchranný sklad omezených subjektivních pravd v komplikovanou trojrozměrnou skutečnost, během něhož je anonymní Případ X vysvobozen z nicoty a vrácen životu. Teď Čapek nepotřeboval čekat jako při *Hordubalovi*, až cizí námět svede jeho epickou inteligenci, v *Povětroni* těžil rovnou z vlastních bohatých fabulačních zásob („jsme-li vedeni fantazií, překračujeme práh jakési nekonečnosti“), jež jsou sice ve svém úhrnu neidentifikovatelné, ale v jednotlivostech přece jen dohledatelné. Tak osobní náklonnost k uplatněnému žánru napínavého exotického románu signalizovaly soudobé Čapkovy odpovědi v anketách Lidových novin o nejzajímavější knihu roku: v roce 1929 volil Barrowovu dobrodružnou prózu *Vzpoua a loupežné přepadení na královské lodi Bounty*, v roce 1931 „dvě knížky exotické“, román Richarda Hughese *Vichřice na Jamajce* a Masefieldův román *Odtáa*. Na volbu ostrovů v Karibském moři jakožto dominantního prostředí *Povětroně* byl připraven zálibou v cestopisech z této oblasti, prozrazovanou jejich občasnými recenzemi: s obdivem referoval (1929, 1930, 1932) o knihách botanika Karla Domina (*Cesty po Západní Indii I, II, Země kolibříků*) i (1930) o Němečkově *Západoindickém deníku* (také Hughesův román se odehrává v Karibiku!).⁸ Rok před započítím *Povětroně* ho také bezpochyby zaujala tragická smrt spěchajícího pasažéra, vynutivšího si let soukromým letadlem navzdory nebezpečným povětrnostním podmínkám – Tomáš Baťa zahynul 12. 7. 1932 i se svým pilotem (a Čapek den poté otiskl v Lidových novinách jeho nekrolog).⁹ Protože však byl *Povětroně* plodem tvůrčí imanence, byl v mnohém podstatněm ohledu determinován také *Hordubalem* – semínka nové inspirace vyklíčila na starém epickém záhoně. Tak převzal z *Hordubala* kompoziční schéma trojnásobného povídkového zrcadlení téže fabule, schéma nadiktované autorovým dominantním noetickým záměrem. Převzal z *Hordubala* i základní dějovou linku, již vede svého hrdinu z ciziny domů, a to v konkrétním i v metafyzickém slova smyslu (návrat domů nedospěje sice k plánovanému efektu, přesto se však naplní, byť za cenu smrtelného pádu). A převzal z *Hordubala* také syžetově důležitý motiv zdvojené smrti, kdy hrdina sice zemře vnějším zásahem, ale jaksi zbytečně, protože sám už tak jako tak pracuje k smrti.¹⁰ Než *Povětroně* odkazuje jednotlivými stavebními

⁸ Srov. Lidové noviny 5. 1. 1929, 8. 2. 1930, 14. 12. 1932, knižně *O umění a kultuře III.* (Čapek 1986, s. 155–156, 197–199, 354).

⁹ *Muž*, Lidové noviny 13. 7. 1932, knižně *Od člověka k člověku III.* (Čapek 1991, s. 65–66).

¹⁰ „A víte to, páni, že zabili mrtvého? [...] Skoro mrtvého. Asi dodýchal, komatózní stav. Zápal plic v nejvyšším stupni, pravá plíce už zhnisaná, žlutá jako játra – Nebyl by dožil do rána. [...] A na aortě výduť – jako pěst. I kdyby nebylo toho zápalu plic, stačilo nějaké rozčilení – a konec.“ (Čapek 1984, s. 105) – „Poslyšte... on musel stejně umřít. I kdyby se nezřítíl... Už s ním byl pomalu konec. [...] Cukr, játra – a hlavně to srdce. Už se nedalo nic dělat. Ech, kamaráde, to není jen tak, vracet se.“ (Čapek 1984, s. 193) V *Obyčejném životě* vnější zásah odpadl, odsouzenost k brzké smrti však

kameny nejen k svému bezprostřednímu předchůdci,¹¹ nýbrž až ke vzdáleným vrstvám Čapkova díla z první poloviny dvacátých let, konkrétně ke *Krakatitu*. Případ X je přece chlapák téhož ražení jako inženýr Prokop, sympaták každým coulem navzdory svým mravním limitům, přímo filmový hrdina, s nímž do *Povětroň* – tak jako s Prokopem do *Krakatitu* – přitéká prudký proud smyslovosti, vášnivosti, pohlavnosti, tedy atributů, na něž byl Karel Čapek jinak skoupý. Už dílogie *Hordubal* – *Povětroň* stačila na to, aby Čapek naplnil obecný záměr, který v něm probudila práce na *Hovorech*. Proto také, domnívám se alespoň, teprve hotová dílogie nadhodila Čapkovi možnost ještě jednoho pokračování – trilogie narůstala po kouscích. Její 3. díl, román *Obyčejný život*, nevznikl však imanentní reakcí na 2. díl (tak jako *Povětroň* reakcí na *Hordubala*), nýbrž přidal se k oběma předchozím dílům až po nové zásadní intervenci konečně do cíle dospěvších, tj. nyní už celých, třídílných *Hovorů*. Jedna dokončená trilogie (tj. *Hovory*) inspirovala – právě aktem svého dovršení – i dokončení trilogie druhé, jinými slovy rozšíření dosavadní dílogie *Hordubal* – *Povětroň* na románovou trilogii.

Obyčejný život psal Čapek v létě 1934, tedy v době, kdy podle jeho pevného přesvědčení byly už *Hovory* dokončeny – o rukopisné verzi filozofického dílu *Hovorů*, o níž se Masarykovi zmiňoval v dopisu 17. 10. 1933,¹² si bláhově myslel, že „do letošních Vánoc už opravdu vyjde“. (Masaryk byl však jiného mínění, a oba autoři si proto opravované verze za pomoci prezidentových úředníků nadále vyměňovali, a to až do května 1934, kdy Masaryk vážně onemocněl.) Čapek se tedy na zlomu let 1933 a 1934 ocitl ve dvojakém vztahu k *Hovorům*: věděl už přesně, co obnášejí, a tudíž je už dovedl ocenit v jejich celistvosti i v četnosti aspektů, ale zároveň je nemohl kvůli Masarykovi uzavřít a jako hotovou věc odsunout z mysli, zůstával do nich stále ponořen – *Hovory* byly pro něho v každém ohledu stále aktuální, skoro bych řekl až trýznivě aktuální záležitosti. Ale zatímco v druhé půli roku 1931 a v první půli roku následujícího (rozuměj v čase před *Hordubalem*) byl pro něho zvlášť aktuální rozepsaný 3., tj. filozofický díl *Hovorů*, na přechodu let 1933 a 1934 (rozuměj v čase před *Obyčejným životem*) byly pro něho zvlášť aktuální *Hovory* jako celek. (Tento celek se však ještě nerovnal budoucímu tzv. soubornému vydání, nebyl totiž ještě završen Čapkovým esejem *Mlčení s T. G. Masarykem*.) Svou vlastní výchozí situaci při psaní *Obyčejného života* strčil Čapek čtenáři pod nos s roztomilou provokativností už na první stránce románu, hned v rámci uvozujícím vlastní děj knihy – vyprávěč

zůstala: „Třeba mohl být ještě živ, ne?“ vyzvídal pan Popel nadějně. „Ale ano,“ brumlal doktor. „ještě pár týdnů nebo nějaký měsíc –“ (Čapek 1984, s. 395)

¹¹ V jednom svém starším článku *Obyčejný život čili Deukalion* (2008, s. 155) jsem napsal, že „z těchto tří dílů mají však poslední dva k sobě přece jen blíž“. Šlo však o důsledek úzkého hlediska, názoru přihlížejícího k jediné tematické rovině, k tomu, co se v trilogii říká o poezii, poetice, básnickově tvůrčím procesu.

¹² Srov. Dandová (2001, s. 13).

zde totiž o protagonistovi praví: „Loni u mne našel nějakou slavnou biografii a říkal, měl prý by se jednou napsat životopis obyčejného člověka.“ (Čapek 1984, s. 269) Čapek sám jednu takovou „slavnou biografii“ zrovna dokončil (rozuměj *Hovory*), a právě ona v něm – domnívám se – roznítila potřebu reagovat na ni vlastním, tj. beletristickým biografickým projektem, jímž by mohl, v souladu se svým programovým zájmem (projevovaným zvláště v publicistice), představit opak takové „slavné biografie“, tedy „životopis obyčejného člověka“, tj. člověka ne-slavného, běžného, průměrného. Averz opět vyvolal reverz. A právě takto se *Hovory* staly startérem *Obyčejného života*, nebo řečeno hyperrealisticky: kniha o slavném Masarykovi startérem knihy o obyčejném občanovi Masarykovy republiky. Opakujeme: za podstatné považují, že zamýšlený 3. díl noetické trilogie nebyl modelován hotovým 3. dílem *Hovorů*, nýbrž celkem *Hovorů*, jenž je jednotou dvou dílů memoárových a jednoho dílu filozofického. Jakožto celek rozhodly pak *Hovory* o formě *Obyčejného života*, a to ve dvojím ohledu: jednak určily základní žánrovou podobou *Obyčejného života* autobiografii (způsobily tedy i náhradu vypravěčské Er-formy, užitě předtím v *Hordubalovi* a *Povětroni*, memoárovou Ich-formou), jednak vyzvaly autora, aby příběh rozvíjený v *Obyčejném životě* doplnil filozofií, aby korunoval epiku esejistickými pasážemi.

Nejdřív o tom příběhu. Bylo přirozené, že ve chvíli, kdy autor seznal, že chce dilogii rozšířit na trilogii, zůstala prezentace příběhu v *Obyčejném životě*, aspoň v některých podstatných znacích, podrobena praxi předchozích dílů. I nový příběh měl být dotažen až do hrdinovy smrti, aby byl vytvořen prostor pro hrdinovo zásadní životní účtování (v *Obyčejném životě* proto Čapek musel k příběhu přičinit rámec, aby měl v žánru autobiografie smrt kam umístit); i nový příběh měl být podán násobeně, aby se daly předvést obtíže při dobývání pravdy o skutečnosti (v *Obyčejném životě* svěřil Čapek korekci už zaujatých pravd odvážně protagonistovi samému); i nový příběh měl být rytmitizován tak, aby čtenáře dostatečně poutal, ba napínal (látká *Obyčejného života* však tuto autorovu ctižádost poněkud ztěžovala: „...jde to jakžtakž, bude to knížka dost šedivá, teprve asi za týden to počne být dramatictější a složitější, nač se už těším...“¹³). Na rozdíl od *Hordubala* a *Povětrně* nešlo však v *Obyčejném životě* už „jen“ o příběh soukromý, tj. vyplněný hrdinovými osobními osudy, jeho hledáním lásky a vůbec sebe sama, jeho seberealizací. Jako by teď zapůsobil vliv „memoáru“ z *Hovorů*, který evokoval svého protagonistu i jako bytost společenskou, zoon politikon, účastníka velkých dějin.

V této souvislosti se klade otázka, zda se – podle vzoru *Hovorů* zvolený – (své)životopisný žánr neuplatnil v *Obyčejném životě* i „doslova“. Několik motivů v románu rozhodně odkazuje na realitu života Masarykova: tak motiv hrdinových gymnaziálních studií (shoda se týká i takových detailů, jakými jsou budo-

¹³ V dopise O. Scheinpflugové z 18. 7. 1934 (Čapek 1993, s. 258).

va piaristů, vyučovací předmět řečtina, hrdinovo premiantství), motiv vzpoury proti bezduché školské kázni a úzkoprsosti zakončený udělením konsilia abeundi, motiv potřeby obracet lidi na vlastní víru, motiv zapuzení milované dívky kvůli vyděračství jejího bratra, motiv účinného odboje proti rakousko-uherské monarchii za první světové války. Většinou však jde o motivy, které jsou autobiografické i z hlediska Čapkova. Kromě motivů odkazujících na biografii obou spoluautorů hemží se to zde motivy i figurami vztahujícími se čistě k životu Čapkova: dětství trávené v městečku a mezi jeho řemeslníky; útočiště vybudované na rodinné zahradě v rozsoše vysokého stromu; mocný a silný tatínek, žijící jen prací a skýtající záruku bezpečí; nadmíru citová, romantická a samaritánská maminka; veselá babička samý šprým; návštěvy zázračného poutního místa zasvěceného Panence Marii; užívání „tajné řeči“ – toto vše najdeme také v textech, v nichž píše Karel Čapek sám o sobě. Jistě není vyloučeno, že vědomým užitím autobiografických motivů chtěl být Čapek práv zvolenému žánru autobiografie. Ale možná to bylo prostší: při psaní beletristické, fiktivní autobiografie (především partií o dětství a mládí) si Čapek vypomáhal tím, co měl nejbližší po ruce. Z něčeho beletristé své příběhy dělat musejí. Je jejich běžnou praxí, že sahají do sebe, do svých „ověřených“ zásob, do směsice vlastních zážitků, zkušeností, poznatků, převzatých informací, představ, fantazií, vizí, do heterogenní směsice, která se pak v tvůrčím procesu proměňuje v homogenní materii příběhu. Autobiografické momenty tohoto struktivního typu však Čapek nikdy neozvlášťňuje a nepoučený čtenář je ani nevnímá, stávají se stavebními složkami stejně objektivními jako ostatní „vstupní“ složky příběhu.¹⁴ V románu *Obyčejný život* je tento typ autobiografičnosti nadto provázen či podpořen ještě jiným jejím typem, který sem připlynul na vlně Čapkova fejetonismu. Fejeton (u Čapka jeho úspornější

¹⁴ Dobrý příklad toho, jak Čapek využíval vlastních zážitků pro románové účely, poskytují jeho *Anglické listy* a *Povětroň*. V kapitolce *Přístavy* (původně v cestopisném fejetonu otištěném v Lidových novinách 13. 8. 1924) napsal: „Nejhezčí je Plymouth, který je pěkně zavrtán mezi skalami a ostrovy a kde mají starý přístav v Barbikanu s opravdovými námořníky, rybáři a černými bárkami, a nový přístav pod promenádou Hoe s kapitány, sochami a pruhovaným majákem. Ten maják jsem nakreslil, ale není tam vidět, že je bleděmodrá noc, že na moři jiskří zelené a rudé lampy bójí a lodí, že sedím pod majákem a mám na klíně černou kočku – myslím skutečnou kočku – a hladím moře, číču, světélka na vodě a celý svět v záchvatu pošetilé radosti, že jsem na světě...“ (1980, s. 137). V románě *Povětroň*, napsaném o deset let později, čteme pak o vzpomínajícím „bývalém panu Kettelringovi“ toto: „Tehdy jsme byli čímsi na lodí, to bylo v Plymouth; večer jsme sedávali nahoře na Hoe, pod pruhovaným majákem, s děvčetem z Barbikanu. Taková hubená, malá Angličanka – sedmnáct let jí bylo. Držela mne za ruku a snažila se uvést na dobrou cestu života velkého, zkaženého námořníka. [...] Bývalý námořník se dívá vyjeveně do černé vody, ale vidí modrý, průhledný večer na Hoe, červená a zelená světla bójí a tu dálku, Kriste, tu pěknou a rovnou dálku –“ (1984, s. 260).

varianta, tj. sloupek)¹⁵ je hodně subjektivní žánr, a proto také náchylný k autobiografičnosti, jež je možná dokonce jeho podmínkou. Text *Obyčejného života* se místy ve svém průběhu mění z epického ve fejetonový: to příběh na chvíli přejde v relativně samostatné pojednání psané živým a kyprým jazykem, pojednání důvtipně rozebírající – s oporou v autorově zkušenosti, a tedy autobiograficky – nějaký společensky relevantní jev a docházející až k jeho originální definici. A tak je románový text *Obyčejného života* proložen kvazisloupky na téma maloměstský pohřeb, svět maloměstských řemeslníků, dětská hra i hra jako taková, škola, gymnaziální studia, nádraží, lokomotiva, co to znamená dát si do pořádku své věci atd. – i k těmto kvazisloupkům existují v „pravé“ Čapkově fejetonistice paralely zpracovávající táž témata s výslovnou oporou v Čapkových vlastních zážitcích. *Obyčejný život* je tedy struktivně připoután nejen k oběma předchozím dílům románové trilogie, nýbrž i k autorově paralelní a masivní fejetonistice.

Potud poznámky k vlivu dokončeného celku *Hovorů* na volbu autobiografického žánru. A teď poznámky k jejich vlivu druhému. Bylo dáno od počátku projektu, že *Hovory* nezůstanou při Masarykově (auto)biografii, nýbrž že vyústí v přehled Masarykova „učení“, v jeho filozofické vyznání. (Stalo se pak dramatickou složkou geneze *Hovorů*, jak si toto vyústění vynutilo své kompoziční osamostatnění v podobě speciálního dílu.) Podle skladebného modelu *Hovorů* se pak Čapek zařídil také v *Obyčejném životě*: i tento román vyústil do autorovy filozofické konfese (zapsané ovšem perem jeho románového protagonisty) a s tím zároveň přešel (tak jako 3. díl *Hovorů*) od memoárového monologu k dialogu. Tato konfese začíná (od 20. kapitoly, poněkud odsazené od předchozích dějovým švem) po vzoru filozofického dílu *Hovorů* noetikou, konkrétně – s pomocí „svárlivého hlasu“ – zpochybněním předchozí neproblematické retrospektivy, předváděním toho, jak těžké je dobrat se pravdy. Následně je zproblematizována i souladnost a celistvost onoho účtujícího vypravěče čili položena otázka, kým je vlastně onen člověk, který v *Obyčejném životě* vypravuje svůj životní příběh, čímž se – opět v souladu se sledem kapitol v 3. dílu *Hovorů* – přechází od noetiky k metafyzice. Čapek romanopisec teď rozkládá svého hrdinu v množinu (jeho slovy: zástup) svářejících se možností, možností různou měrou realizovaných nebo také vůbec nerealizovaných. A protože je takovou množinou každý člověk, zakládá to pro Čapka jakousi metafyzickou rovnost lidí: „Copak nevidíš, že všichni druzí lidé, ať jsou, co chtějí, jsou jako ty, že také oni jsou zástupové? Vždyť ani nevíš, co všechno máš s nimi společného; [...] *To všechno jsi ty*, protože v tobě jsou takové ty rozmanité možnosti.“ Z této metafyzické rovnosti je pak vyvozen mravní apel: „Ať jsi kdokoliv, jsi mé nescíslné já; jsi to špatné nebo to dobré, co je také ve mně; i kdybych tě nenáviděl, nezapomenu nikdy, jak jsi

¹⁵ „...nový literární druh, cosi kratšího než fejeton a delšího než glosa, něco, co není dost dlouhé, aby to bylo nudné, ani dost nudné, aby to slulo článek...“ *Sloupkový ambit*, Lidové noviny 30. 5. 1926 (knižně Čapek 1986, s. 36).

mně strašně blízký. Milovati budu bližního svého jako sebe samého; i hrozit se ho budu jako sebe, i odporovat mu budu jako sobě samému; jeho břímě budu cítit, jeho bolestí budu sužován a budu úpět pod bezprávím, které se děje na něm. Čím mu budu blíže, tím najdu víc sebe sama.“ V tomto apelu lze hledat jedinou paralelu k bloku tří Masarykových kapitol následně v 3. dílu *Hovorů* věnovaných náboženství (*Náboženství, Křesťanství, Ještě o náboženství*). Ale pozor: pojmu „bližní“ užívá Čapek promiskue s pojmem „bratr“: „– všichni jsme jedné krve. Všichni. Viděls už, bratříčku, někoho, kdo by nemohl být *tvým bratrem*?“ Tedy jak odkaz na křesťanství (Nový zákon s Ježíšovým poselstvím lásky k bližnímu), tak odkaz na Francouzskou revoluci (fraternité), ve výsledku pak občanské bratrství postavené na křesťanských základech. Pravý, hlubší, programový smysl titulu *Obyčejný život* je objasněn až v samém románovém finále: přesahuje základní význam pojmu „obyčejný“ (průměrný, normální, běžný, obvyklý, všední) a je vztažen k metafyzické rovnosti lidí, z níž je potom odvozena i rovnost praktická (občanská, politická), rovnost založená nikoli na (totalitní) stejnosti, nýbrž na (demokratické) různosti. (Politický aspekt této Čapkovy konkluze, namířený proti tehdejšímu rasovému a třídnímu znerovnováňování lidí, bývá přehlížen.) „A to je ten pravý obyčejný život, ten neobyčejnější život, ne ten, který je můj, ale ten, který je náš, nesmírný život nás všech. Všichni jsme obyčejní, když je nás tolik...“ Aby bylo zjevné, že jsme se ocitli na konci (na vrcholu) hodnotové řady, je takto pojatá rovnost zbožněna: „Snad i Bůh je docela obyčejný život, jen ho uzříti a poznat. Snad bych ho našel v druhých, když jsem ho nenašel nebo nepoznal v sobě; třeba se může potkat mezi lidmi, třeba má docela obyčejnou tvář jako my všichni. Snad by se ukázal... třeba na truhlářském dvorku; ne že by se zjevil, ale najednou by člověk věděl, že je tady a všude, a nic by nevadilo, že bouchají fošny a sviští hoblík; tatínek by ani nezvedl hlavu, Franc by ani nepřestal hvízdát a pan Martinek by se díval krásnýma očima, ale nic zvláštního by neviděl; byl by to docela obyčejný život, a přitom taková nesmírná, úžasná sláva. Nebo by to bylo v dřevěné ohradě, zavřené na petlici a páchnoucí jako zvíře; taková tma, jen štěrbínou tam vniká světlo, a tu se počne všechno rýsovat v záři podivné a oslňující, všechno to svinstvo a ta bída. Nebo poslední stanice na světě, rezavá kolej zarůstající pastuší tobolkou a metlicí, nic dál a konec všeho; a ten konec všeho, to by byl právě Bůh.“¹⁶ Bůh se tedy stal posledním slovem, je to však panteistický Bůh sestoupivší na zem a ukrytý ve všech lidech i věcech tohoto světa. Závěrečnou částí *Obyčejného života* manifestoval Karel Čapek svou filozofii humanity a demokracie; tato filozofie liší se však od analogické filozofie Masarykovy svým těžkým antropocentrismem, tím, že svým pilířem učinila pojem rovnosti lidí a svým horizontem nikoli náboženství, nýbrž etiku¹⁷ – jde vlastně o pokračování

¹⁶ Tento i všechny předchozí citáty jsou z poslední (34.) kapitoly *Povětrně*.

¹⁷ V *Hovorech* (kap. *Náboženství lásky*) Masaryk praví: „Láska k bližnímu, mravní zákon lásky je mně jen přední a praktický projev náboženství.“ Ale Čapek reaguje namítavě

nenápadné Čapkovy polemiky s Masarykem z dialogického 3. dílu *Hovorů*. Je pikantní, že tento svůj manifest (byť prezentovaný beletristicky) stihl nakonec Čapek vyhlásit o pár měsíců dřív (v listopadu 1934), než k témuž námětu vyšlo Masarykovo slovo v 3. dílu *Hovorů* (duben 1935).

Čapek, sledujíc naplnění svého filozofického záměru v *Obyčejném životě*, se bál, že jej nesvede dostatečně přizpůsobit epické románové struktuře. Postěžoval si na to Olze Scheinpflugové v dopise z 13. 8. 1934: „Zatraceně jsem se zababral v tom románě, musím předělat poslední kapitoly, všechno by klapalo, ale na konci je to jenom meditace, a ať dělám co dělám, ta meditace nemá nikdy tu intenzitu jako skutečnost. Tak to musím předělat na skutečnost – zatrápeně těžké! V září má ten román začít vycházet, tak to musím strhnout. Je to věc nápadu (několika nápadů) a už je skoro mám; myslím, že s tím budu za několik dní hotov, ty menší opravy bych nechal na později. [...] Jsem v něm [tj. v románu] s mnohým spokojen; ani ten konec nebyl špatný, ale nehodil se za finále. To je hrozné, jak sebehlubší filozofie vypadá marná vedle kousku života.“¹⁸ Předpokládejme, že Čapek svůj překlad z jazyka „meditace“ do jazyka „skutečnosti“, z jazyka „filozofie“ do jazyka „života“ v závěru *Obyčejného života* stihl úspěšně provést. Kousek „čisté“ filozofie mu však evidentně zbyl, i zřídil pro jeho uplatnění *Doslov*, v němž se vrátil k primárně noetickému cíli své trilogie a objasnil jak kauzální návaznost jednoho dílu na druhý, tak jejich motivickou či figurální srostitost – například upozornil čtenáře užitečně na to, že také *Obyčejný život*, stejně jako před ním už *Hordubal* a *Povětroň*, má za jeden ze svých základních motivů hrdinovu cestu domů, pojednaný však filozoficky: „Chválabohu, teď už jsme zase doma; jsme ze stejné látky jako ta mnohost světa; jsme doma v té rozloze a nescíslnosti a můžeme odpovídat těm přemnohým hlasům.“ Některým kritikům se však přece jen zdálo, že finále *Obyčejného života* Čapek umělecky nezvládl, protože v něm básník ustoupil filozofovi, báseň esěji. Na této tezi založil svou recenzi *Obyčejného života* například Arne Novák soudící, že svou „báseň“ začal Čapek zrazovat už od 20. kapitoly (právě od té, od níž v románu začíná demontáž předchozí hrdinovy harmonické, místy až idylické retrospektivy): „V druhé půlce *Obyčejného života*, působící dojmem noetického a metafyzického komentáře k výpravným dvaceti kapitolám předchozím, odhaluje autor...“ „...v *Obyčejném životě* pak napsán jest in margine hutného a prostého realistického románu duchaplným rukopisem filozofického esejisty komentář, který má sice znamenitou cenu hermeneutickou, ale skrovný účín básnický – není to postavo – a dějotvor-

a příznačně: „Řekl bych, že ta vrozená a samozřejmá láska k bližnímu by obstála i bez náboženství, bez víry“ (1990, s. 266).

¹⁸ Srov. Čapek (1993, s. 259–260). Postesknutí téže adresátce v dopise ze 17. 9. 1934 (z léčení v Karlových Varech) se zřejmě týká korektur 1. knižního vydání: „Tentokrát nedělám nic, nemám ani pokdy opravit *Obyčejný život*. Opušť, že jsi to dosud nedostala k přečtení; dostal jsem to teprve v sobotu a je tam spousta chyb“ (1993, s. 260).

ný romanopisec, kdo se se svým rozmilým železničním byrokratem stále znovu vrací k jednomu a témuž tématu uzavřeného, obyčejného života, nýbrž učený analytik, nadaný schopností přesvědčivě dušezpytné interpretace.“ Z toho Arne Novák nakonec duchaplně vyvodil, že *Obyčejný život* patří „k nejskvělejšímu spisovatelským činům Karla Čapka. Ale Karla Čapka-esejisty.“ (Novák 1934, s. 7)

Můžeme ponechat stranou rozpornost Novákova stanoviska spočívající v tom, že před *Obyčejným životem* dával jednoznačnou přednost *Povětroni* právě proto, že je skutečně básnický, třebaže *Povětrň* – jak jeho čtenáři dobře vědí – rovněž obsahuje rozsáhlé esejistické pasáže, jenže tentokrát ne filozofické, nýbrž estetické (na téma Jak se dělá literatura). Tázat bychom se však měli především po oprávněnosti takového – řečeno zjednodušeně – injektovaného esejismu. Jedno takové oprávnění, to nejkonkrétnější, poskytla *Obyčejnému životu* – jak jsem se snažil tímto příspěvkem ukázat – Čapkova inspirace paralelně vznikajícími *Hovory*. Druhé, podstatnější oprávnění poskytl fakt, že sám Karel Čapek byl filozof (a estetik), jak potvrzoval celým svým dílem, a to nejen raným. Bylo tedy docela přirozené, že tam, kde toho záměr jeho díla vyžadoval, začal mluvit svým „druhým“ jazykem, tj. jazykem filozofie nebo estetiky – v tomto smyslu byl Čapek, obrazně řečeno, bilingvní autor. Leč nejobecnější oprávnění k takovému postupu poskytoval – jak ovšem vidíme až zpětně, z odstupu – sám vývoj románové formy, která – všežravá! – sama začala do sebe esejismus významně integrovat. V druhé polovině 20. století šlo o tendenci zřetelnou, ale klíčila už v letech třicátých (připomeňme jen dvě jména z našeho sousedství: Broch, Musil). Čapek se samozřejmě nezařizoval podle tušených tendencí, „pouze“ je sám, jakožto skutečný umělec, pomáhal vytvářet. Připočteme-li pak k této integraci eseje ještě zmíněnou intervenci fejetonu (oněch kvazisloupků, jak jsem tyto vsuvky do románového vyprávění nazval), byl *Obyčejný život* také předzvěstí originální multizánrovosti hned následujícího Čapkova románu, *Války s Mloky* (1936).

Facit: Hlavní rolí knihy *Hovory s T. G. Masarykem* bylo zprostředkovat národu prezidentův myšlenkový odkaz a ilustrovat, jakým životním během je podmíněn a mravně kryt. *Hovory* však skrytě sehrály i aktuální roli vedlejší, velice speciální, a to uvnitř díla jejich pisatele: ovlivnily zrod a podobu Čapkovy stěžejní prózy, jeho noetické trilogie. To zásadně posiluje pozici *Hovorů* v rámci Čapkova díla. Přestože na nich Čapek „jen“ spolupracoval, nadto pod „diktátem“ svého literárního partnera, přestože je proto podepsal jen svou šifrou, jde o práci náležející do základního korpusu jeho tvorby.

Literatura

- BASS, E. (1985). *Moje kronika*. Praha.
- BURIÁNEK, F. (1988). *Karel Čapek*. Praha.
- ČAPEK, K. (1956). *Hordubal – Povětroň – Obyčejný život*. Praha.
- ČAPEK, K. (1985). *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha.
- ČAPEK, K. (1993). *Korespondence II*. Praha.
- ČAPEK, K. (1984). *Marsyas čili na Okraj literatury*. Praha.
- ČAPEK, K. (1922). Musím dále. *Lidové noviny* 18. června 1922, s. 1–2.
- ČAPEK, K. (1991). *Od člověka k člověku III*. Praha.
- ČAPEK, K. (1986). *O umění a kultuře III*. Praha.
- ČAPEK, K. (2000). *Přijátá korespondence*. Praha.
- DANDOVÁ, M. (2001). Nově objevené dopisy Karla Čapka T. G. Masarykovi. *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 40, s. 13.
- GAŠPARÍKOVÁ-HORÁKOVÁ, A. (1995). *U Masarykovců. Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*. Bratislava.
- KLÍMA, I. (2001). *Velký věk chce mít též velké mordy*. Praha.
- MATUŠKA, A. (1963). *Člověk proti zkáze*. Praha.
- NEJEDLÝ, Z. (1930). *T. G. Masaryk I, 1*. Praha.
- NOVÁK, A. (1934). Román mnohohlasý. *Lidové noviny* 42, č. 612, 5. prosince 1934, s. 7.
- OPELÍK, J. (2008). *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*. Praha.

Hidden role of the book *Hovory s T. G. Masarykem*

The main role of the book *Hovory s T. G. Masarykem* was to mediate president's thoughts to the Czech nation and to show its moral background (i.e. the president's life and work). The book *Hovory s T. G. Masarykem* played another, very special role – the book influenced the birth and character of Čapek's crucial prose, so called „noetic trilogy“. This fact fundamentally strengthen the position of the book *Hovory s T. G. Masarykem* in the context of Čapek's work.

doc. PhDr. Jiří Opelík, CSc.
Hřibská 2
10000 Praha