

Karel Čapek - fotograf

Jako motto k fotografování Karla Čapka může dobře posloužit věta ze záhlaví Dášeňky: "Pro děti napsal, nakreslil, fotografoval a zakusil Karel Čapek." Jako laický fotograf bral do ruky fotografický přístroj, aby prozkoumal radost ze stisku spouště, ono opojení z možnosti uchvátit podoby světa na citlivý materiál a zakoušet zvláštní pocit při alchymii vyvolávacího procesu. Karel Čapek se věnoval po určitou dobu fotografování, podobně jako jej načas uchvátilo zahradničení, kaktusy, perské koberce nebo tajemství vín. Stejným způsobem s oblibou vnikal do zákulisí věcí. Proto podstoupil i zápas s taji fotografie, která kolem roku 1930 již byla mocným obrazovým médiem, které se nabízelo i útočilo z obrazových časopisů, reklam i výstavních síní. Fotografie se stala také oblíbeným koníčkem, který ze sportovních rubrik novin se dral na stránky věnované kultuře a umění. Ve víru prudkých polemik se fotografie ve dvacátých letech 20. století oddělila od závislosti na malířství, přestávala být "lži uměním", jak napsal Karel Taige ve stati Foto kino film roku 1922, a dala se vlastní svébytnou cestou. Období piktorialismu se zálibou v měkké kresbě a lyrickém podávání skutečnosti skončilo a aktuální byly naopak fotografie podávající „opravdový“ obraz světa. Spory okolo fotografické tvorby vrcholící koncem dvacátých let, kdy došlo k definitivnímu zlomu ve prospěch "nové fotografie" již oproštěné od nánosů dekorativismu a symbolismu, jistě neušly Čapkově pozornosti.

„Dostal jsem se k fotografování z toho důvodu“, pravil Karel Čapek Jaromíru Johnovi na podzim 1930, „abych předně sám sobě, pak ale také všem u nás doma a přátelům ukázal, že nejsem tak neobratný v manuálních a technických věcech, za jakého mne vždycky měli.“ Jednoduše srozumitelné objasnění, publikované Johnem v Pestrém týdnu, zcela jistě

nepostihovalo Čapkovu cesty k fotografování v komplexnosti jeho výjimečné osobnosti, u níž na předním místě stála touha poznávat a toto své poznání zaznamenat. ("Poznávat, to' veliká, neukojitelná vášeň; mám za to, že proto píši, abych poznával.") Vysvětlení Čapkovy záliby ve fotografování tak má mnohem hlubší kořeny, související se samotnými základy jeho přístupu ke světu. A je příznačné, že jestliže se domníval, že principu určité činnosti porozuměl, přestávala ho aktivně zajímat a přecházel na jinou zájmovou oblast. Proto Čapek aktivně fotografoval pouhé dva roky, což však stačilo, aby se v očích veřejnosti stal tehdy nejznámějším českým fotoamatérem.

Zájmové činnosti ovšem Čapka nezajímaly nikdy jen samy o sobě, ale vždy ve vztahu k lidem. K lidem, kteří se ze zálib radují, nebo se s nimi trápí, k lidem, jimž jejich koníček obohacuje jejich duchovní svět. Proto Karla Čapka zaujal především "člověk fotografující", bytost, která podstupuje boj s nepochopitelnými technickými živly a která si jej posléze podrobí, držíc vítězně svůj první snímek. Karel Čapek podstoupil hru s fotoaparátem, aby té "fotografické piplače přišel na kloub". Nešlo mu o to pochopit „jistá vyšší tajemství, jako například, jak vlastně se to tam uvnitř dělá", nýbrž ho zajímalo samotné fotografování. („Čert vem všechny chemické výklady, které ti vysvětlují podivuhodnou alchymii způsobem tak jasným, prostým a pozoruhodným. Fotografie jest a zůstane kouzelnictvím“). Princip fotografického lovu se mu jevil "napínavější než lov na plachou zebrou nebo tygra bengálského". Kvůli kráse ze hry a napětí, jak to dopadne, stálo za to si fotografování znovu a znovu zkoušet a hledat nové motivy a pohledy. Karel Čapek tak prodělal krátký praktický kurs, seznámil se „se všemi šroubky, páčkami, stiskacími knoflíčky“, překonal nezdary subjektivní i objektivní povahy a pak "střílel na ostro". Po nabyté zkušenosti pak dokázal ve své causerii Člověk a kamera, publikované v říjnu 1930, i sám sebe jako

svátečního fotografa ironizovat. Publikování tohoto prvního textu Karla Čapka věnovaného fotografii pomáhá časově zařadit i počátek jeho fotografické záliby, a to patrně k jaru 1930. Vedle zátiší náležely zcela jistě k prvním snímkům i reportážně vytvářené portréty pátečníků a přátel. Zájem o fotografický proces vyvrcholil publikováním snímků Dášeňky ke konci roku 1932 a poté již Čapek fotografoval jen sporadicky. Zakončení fotografické záliby možná souviselo se stavební úpravou, k níž došlo po přestěhování Olgy Scheinpflugové do Čapkova domu po sňatku v srpnu 1935, kdy se podkroví upravilo jednak pro Čapkovu pracovnu, jednak pro diskusní prostor pátečníků. Tehdy definitivně musela zaniknout i Čapkova fotokomora. Na konec s fotografováním měla jistě vliv i stále horečnější pracovní aktivita po vypuknutí občanské války ve Španělsku a stále reálnější nebezpečí nacismu.

K většině dochovaných snímků použil Karel Čapek dvouokou zrcadlovku Rolleiflex na svitkový film B I, tedy pro 6 snímků formátu 6x6 cm. Čapkův přístroj měl kvalitní snímací Zeissův objektiv Tessar 3,8 / 75 a hledáčkový Heidescop-anastigmat 3,1 / 75, centrální závěrku Compur pro časy od 1 sekundy po 1 / 300 s. Zaostřování bylo možné od dvou metrů. Druhé zrcadlo, zabudované ve světlíku, umožňovalo snímání i zaostřování od výšky oka. Kvalitní a poměrně drahý přístroj se vyráběl od roku 1929. Fotoaparát s výrobním číslem 57 945 se dodnes dochoval, i když je mírně poškozen zloději, kteří jej v roce 1978 ukradli. V pozůstalosti se nacházejí také planfilmy na formát 11,5 x 8,8 cm (o velikosti obrazového pole 8,3 x 11,2 cm), u nichž mám za jisté, že je fotografoval rovněž Karel Čapek, neboť obsahují stejně viděné statické motivy jako negativy klasického menšího rozměru. Fotografický přístroj na větší formát se nedochoval, ani se o podobném velkém přístroji, s nímž se nejspíš pracovalo se stativem, nikdo nezmiňuje. Přístroj mohl patřit otci, který u Karla Čapka po dostavbě vily žil. Vznáším hypotézu, že právě s tímto velkým přístrojem Čapek začínal

fotografovat a poté si zakoupil moderní fotoaparát „na úrovni doby“. Dochované planfilmy skutečně prozrazují zápas „člověka s kamerou“, u níž Čapek zřejmě využíval jen průhledový hledáček a měl tak problémy se zaostřením či s umístěním motivu do záběru. Některé ze zátiší z rostlinné říše a zejména portréty jsou však i na tomto formátu mimořádně zdařilé a krásné.

Kolem fotografování Karla Čapka tak stále zůstávají drobné nejasnosti a je také zřejmé, že část jeho záběrů se ztratila. Olga Scheinpflugová ve svých vzpomínkách píše: „V jeho archivu, který opatrujeme, jsou sta a sta zajímavých fotografických snímků...“ (Karel Čapek zblízka v knize Živý jako nikdo z nás). Při výzkumu činěném autorem této stati v souvislosti s výstavou realizovanou v roce 2000 v Obecním domě bylo zjištěno, že v Čapkově domě bylo na 500 negativů a kolem 200 dobových pozitivů. V Literárním archivu Památníků národního písemnictví bylo tehdy zjištěno 267 negativů a 109 zvětšenin. Nutno podotknout, že v kolekci negativů v pozůstalosti byly také záběry, které pořizovali jiní, například Čapkův švagr Karel Scheinpflug, který prokazatelně fotografoval při „cestě na sever“. Dochovaly se rovněž novodobé zvětšeniny z původních negativů vznikající koncem 80. let v souvislosti s knihou Karel Čapek fotografuje. Nedochovaly se bohužel některé záběry známé z Dášeňky a některé portréty uveřejněné jako ilustrace stati Člověk a kamera. Čapkova choť (i sám Čapek) píše o skleněných deskách, ty se však až na dva kusy nezachovaly žádné. Olga Scheinpflugová se také zmiňuje o záběrech, které dnes nejsou známy, píše například o snímcích klíčů, rampouchů, kalužin vody, šneků, plžů, housenek...

Nikdy již také nezjistíme, které z dochovaných dobových pozitivů skutečně v temné komoře nazvětšoval sám Čapek a které nechával dělat. Kdybychom chápali jako důkaz cizí zvětšovací práce firemní razítko

(například firem Fotocentrála Vítek, Central European Photopress), pak valná většina dobových pozitivů je Čapkových dílem. V již citované stati, napsané roku 1950, Olga Scheinpflugová napsala: „Zrobil si temnou komoru v podkrovní předsínce, koupil si zvětšovací aparát a začal vyvolávat. Ovšem to dělal jen tak dlouho, jako vždycky, než se tomu naučil, pak zase šetřil časem a dával snímky vyvolávat odborníkům“. Práce v temné komoře Čapka velmi okouzila. Jaromíru Johnovi, vedoucímu redaktorovi Pestrého týdne, o tomto procesu řekl: „Radím vřele a důtklivě všem fotoamatérům, aby si své snímky vyvolávali sami... Ve chvíli, když se začnou na žlutavě bílé desce ukazovat první tmavé pruhy obrázků, je silné dramatické napětí. Zrak jest soustředěn, dychtivé ruce co chvíli vyjímají desku a zírají na ni, prosvěcující ji neškodnými paprsky kouzelné červené lampy. Jsi v temnotě, v strašidelném, pochmurně tichém červeném vzduchu a cítíš, kterak ti tepny ve spáncích bijí.“ A ve fejetonu Člověk a kamera Čapek přímo píše, že "na té fotografické páračce je nejzajímavější, když se takové štěně vyvíjí (myslím v černé komoře ve vývojce)..."

Některé negativy a pozitivy vskutku nesou neklamné stopy méně zkušené práce, obsahují například nečistoty z praní či sušení negativu. Na druhé straně byly některé negativy také zesilovány, což již patří do vyšší kategorie zpracování. Zvětšovací přístroj ani pomůcky spojené se zvětšováním se nedochovaly. Jediným dokladem pro tuto etapu fotografické práce jsou krabičky od fotopapírů pro formát 9x12 a 6,5x9 cm, které byly použity pro ukládání vyvolaných negativů a jež Čapek vlastnoručně opatřil nadpisy tematických celků: Portréty, T.G.M., Osobní a j., Zátíší, Zvířata, Květiny, Zahrada, Slovensko, Cesty, Typy, Architektura, Krajiny. Od nejlepších záběrů Čapek pořizoval kontakty, které se tematicky lepily do malých alb. Záběry nebyly nijak číslovány, ale každopádně ve fotografickém archivu byl původně systém. Je třeba také říci, že část Čapkových záběrů je

technicky problematická, některé snímky jsou rozechvělé, u jiných byla špatně volena kombinace času a clony.

Publikování snímků dovoluje jejich přesnější dataci. Vedle zmíněného fejetonu Člověk a kamera, kde bylo zveřejněno 24 snímků, byl krátce poté zveřejněn jeden Čapkův snímek srnek ve Světozoru. Kolekce 27 fotografií domácích zvířat byla 8. listopadu 1930 otištěna v Pestrém týdnu jako obrazový doprovod k vyprávění o fotografování a zahrádkářství, kde Čapkovy glosy zaznamenal Jaromír John. Čtrnáct dní nato měl Karel Čapek svou fotografii pod názvem Kočičí idyla dokonce na titulní straně Pestrého týdne, který můžeme pokládat za tehdejší nejpopulárnější obrazový časopis, vydávaný a tištěný hlubotiskem v Grafických a uměleckých závodech V. Neubert a synové. V létě následujícího roku uveřejnil Pestrý týden šest snímků Čapkových zátiší, konkrétně kaktusy, zahradnické konve, černošské plastiky, kávový servis a houby, které mimochodem Čapek rád sbíral i fotografoval. Stejně jako v předchozích případech měl každý snímek svůj název. Fotografa Masaryka stojícího ve volné krajině přinesl Světozor v březnu 1931, což byla jakási příprava pro publikaci Čapkových fotografií prvního československého presidenta v díle Masaryk ve fotografii (Orbis - Čin 1931), kde v počtu deseti snímků jsou ve skutečně reprezentativním sousedství mj. Jindřicha Vaňka a Karla Plicky. Čapkovy fotografie Masaryka ilustrují i jeho Hovory s TGM.

Nejpopulárnějším Čapkovým fotografickým dílem se stala Ďášeňka čili Život štěněte, s nímž se seznámili čtenáři na sklonku roku 1932. Do roku 1938 vyšla devětkrát a fotografií zde bylo použito autorem jako organické součásti knihy. Snímky tedy nejsou ilustrací v pravém slova smyslu, ale obrazovým dokladem rovnocenným textu. Ve vyznění snímků měla nesporně velký vliv i Teigeho typografická úprava prvních vydání. Z popularity knížky možno vyvodit, jaký význam měla laická fotografie ve třicátých letech a je

svým způsobem absurdní, že veřejnost spisovatele Čapka zařadila jako "bezmála nejpobláznějšího fotografa meziválečné doby". K tomuto konstatování dospěl znalec české meziválečné fotografie Antonín Dufek ve svém přehledu Česká fotografie 1918 - 1938 ze sbírek Moravské galerie v Brně, kde zároveň vyzdvihuje, že Dášeňka byla "jednou z prvních obrázkových fotografických publikací, spjatých s nástupem rotačního tisku". Je zřejmé, že Čapkovy snímky Dášeňky a její matky Iris se staly mezi lidmi známější než fotografické výboje avantgardy. Tento fakt souvisel do značné míry s poznatkem, že fotografie je umocněna právě uplatněním v tisku. I když s využitím fotografie jako organické části knižního textu se setkáváme již před první světovou válkou a ve stejné době jako Dášeňka uváděli fotografickou ilustraci krásné literatury další autoři, má Dášeňka v kontextu publikací počínajících s autenticitou a výpovědní hodnotou fotografie své čelné místo. Navíc byla vůbec první knihou tohoto typu pro děti a její příklad „čtení fotografií“ je dodnes inspirující.

Před knižním vydáním Dášeňky vyšlo čtrnáct snímků legendární Čapkovy fenky ve stati Jaromíra Johna pod názvem Iris, švarná fenka Karla Čapka v Pestrém týdnu již 18. června 1932 a poté čtrnáct snímků 8. října jako ilustrace stati Jak se fotografuje štěně. Publikace snímků před vlastním vydáním knihy můžeme chápat i jako obratnou marketingovou strategii.

Za nejpozoruhodnější odkaz Čapka fotografa se považují portréty osobností, zatímco snímky zátiší a motivy z přírody mají nepochybně největší emotivní náboj a nejuvěrohodnější odráží Čapkovu osobnost. Snímky z cest a zejména pak dokumenty ze života obyvatel Oravy, Holandska a Norska jsou zase výrazem silného dokumentaristického talentu a zaujmou nejvíce svou nadčasovostí. Některé z těchto záběrů navíc zajímavě korespondují s Čapkovými kresbami. Snímky Dášeňky jsou zase významné

z hlediska knižní kultury a milují je děti... Kouzlo Čapkových fotografií se tak oceňuje z různých úhlů pohledu a podle národy a zkušeností vnímatelů.

Většina portrétů vytvořených Čapkem reportážním způsobem byla neznámá až do roku 1989, kdy se část snímků použila pro knížku vydanou nakladatelstvím Novinář, jejíž polygrafická úroveň může posloužit jako ilustrace úpadku éry „reálného socialismu“. Zdá se, že některé negativy nebyly ani nikdy zvětšeny, což se týká zejména části obsahující portréty "pátečníků" z jara 1930, pořízených na zahradě vily jak na velký, tak malý formát negativu. Pátečníci byla společnost umělců, novinářů, vědců, nakladatelů a politiků, která se scházela každý pátek v Čapkově domově. Jednalo se o významné osobnosti různého přesvědčení, které spojovalo přátelství a úcta ke Karlu Čapkovi a jeho víře v demokracii a humanismus. Společnost s velkým společenským vlivem se během doby obměňovala a rozšiřovala. Mezi pátečníky 19. března 1926 přišel poprvé i T. G. Masaryk, jehož Čapek fotografoval především v Topolčiankách, kde v září 1930 připravoval druhý díl Hovorů, a v Lánech.

Početné místo v souboru portrétů zaujímají snímky Čapkových nejbližších - manželky a bratra, pořízené vesměs na zahradě vinohradské vily nebo v jejím sousedství. Snímky Olgy u pracovního stolu v Čapkově vile, tedy po sňatku v srpnu 1935, náleží zřejmě k těm posledním fotografiím, které Karel Čapek pořizoval. Čapkovu autorství těchto snímků může zpochybnit tvrzení samotné Čapkovy choti, která ve své vzpomínce-napsané v roce 1950 - zdůrazňovala „Sama jsem ho nikdy nepřiměla k tomu, aby mi udělal jediný obrázek. „Tebe už znám,“ - říkal s úsměvem, čímž vysvětloval, že tento koníček je pro něho především potřebou objevování, věcí studia a ne zábavy“. Těžko říci, zda si skutečně paní Olga nepamatovala, že by ji před patnácti lety manžel ve vile u pracovního stolu fotografoval... Nicméně soudím, že Karel Čapek nejspíš opravdu byl

autorem snímků manželky u pracovního stolu, protože snímky zajímavě využívají přirozeného osvětlení a to způsobem, který Čapek použil i při tvorbě zátiší. Zcela jistě také Čapek fotografoval svou manželku při cestě do Norska a také na cestě v Alpách.

Snímky TGM a Čapkových nejbližších a přátel mají odlišný charakter od portrétů pátečníků. Čapkovi přátelé jsou fotografováni tváří v tvář, hledí do objektivu, je evidentní, že Čapek je požádal o snímek. Mnohdy je patrná snaha o portrétní studii se zájmem o vystižení psychiky, o proniknutí pod povrch tváře. Je známo, že Karel Čapek ve svých slovních portrétech si velmi často všímal fyzických rysů. Dosahoval tak větší plastičnosti a působivosti. Světlo, výrazový prostředek vlastní fotografii, na některých portrétech pozoruhodně věrně modeluje rysy tváří a podtrhuje jejich charakteristické znaky. Fotografické úsilí o charakterový detail bylo u Čapka fotografa nejspíš podvědomé a souviselo s jeho metodou tvorby jako novináře a spisovatele. Některým portrétům nechybí ani humorná nota a některé mají takřka důvěrný ráz, což souviselo se vztahem k portrétovaným. Příkladem může být snímek dramatika a spisovatele Františka Langra s kropící konví, snímáný z nadhledu. Vyloženě humornou notu má také několik snímků MUDr. Jiřího Foustky, dávného přítele z dob vychovatelské éry u Lažanských, pořízených patrně v srpnu 1930 při společné cestě na Slovensko.

Ve své vzpomínce Olga Scheinpflugová zalitovala, že „do jeho domku přišlo ročně mnoho světoznámých lidí a on nikdy na ně nenamířilo aparát a nikdy si ani nepřál, aby je obtěžoval snímkem někdo jiný“. Výjimkou byly fotografie cizinců, pořízené na výletní plavbě v Holandsku, kde se Čapek spolu s F. Langrem a E. Konrádem v červnu 1931 jako předseda pražské odbočky Penklubu účastnil v Haagu kongresu světových penklubů. (Mimo tento soubor stojí studie E. Ludwiga, která je patrně nejpozdějším

Čapkovým portrétem známých - a to z února 1933). Snímky pořízené na lodi mají zdánlivě charakter letmých skic, snímků pro upomínku a nikoli portrétních studií. S ohledem na podmínky při fotografování mívají také některé sníženou technickou kvalitu. Nicméně troufám si tvrdit, že mají hlubší podtext. Například fotografickou siluetu H. Oulda z profilu s charakteristickým velkým nosem si Čapek vtiskl do své paměti a vytvořil pak karikaturu v kresbě, použitou spolu s dalšími portréty v Obrázcích z Holandska. I na fotografiích je každý z mužů zachycen charakteristickým způsobem, takže jeho podoba může odpovídat představám týkajících se příčinného spojení tvář - duše - dílo.

Na Čapkových portrétech před námi defiluje podivuhodná galerie osobností pořizovaná nikoli se studenými efekty ateliérového osvětlení a profesionálních fines, ale s efekty fotokomory tvůrce, který portrétované znal, měl k nim vztah a který se zároveň snažil vytvořit i esteticky působivý obraz důvěrného člověka. "Velcí portrétovaní" se tak jeví bližší, srdečnější a lidštější, všechny portréty působí teple, přívětivě, "obyčejně". Fotografie obyčejných lidí. Jestliže porovnáme kreslené portrétní skici s fotografiemi je zřejmé, jak obé spolu koresponduje, jak to souvisí s Čapkovým zájmem zachycovat velké a neobyčejné všedním obyčejným způsobem. S podobným přístupem byl ostatně fotografován i prezident T. G. Masaryk.

Také při fotografování zátiší Čapek krásu a půvab viděl především v prostých jednoduchých věcech a v detailním pohledu na ně. Zároveň tento typ fotografické práce v podobě jakési psychické relaxace zřejmě v největší míře zrcadlil stav jeho mysli a jeho názor na uspořádání věcí ve svém okolí. ("Chtěl bych, aby mi bydlení neboli soužití s řadou dobrých a prostě potřebných věcí poskytovalo maximum tělesné a morální pohody. Jde o harmonii člověka a věcí.") O zálibě fotografovát zátiší Karel Čapek napsal v roce 1931 do Pestrého týdne: „Zátiší ve fotografii (podobně jako malířství a

literatuře) je vlastně jakási niterná zpověď ze zálib a libůstek. Jsou to předměty ze zahrady, lesa, domova: černošské sošky, rostliny, jídelní soubory s trochou známého a milého ubrusu, ovoce a třeba i boty. V každém takovém případě samotná volba zátiší, které fotografujeme, je mimovolným přiznáním k láskám a radostem, o kterých by se člověk jinak snad styděl mluvit, aby se nezdál malicherný a osobní.“ Při tvorbě zátiší se Čapek projevoval jako cílevědomý fotograf, pečující o to, aby tvary měly k sobě navzájem pocit sounáležitosti, vytvářely dojem harmonie, pohody, klidu. Dokázal vytvářet mezi věcmi takřka něžné pouto. ("Člověk chová něžnost k malým věcem patrně proto, že si jenom k nim může něžnost dovolit.").

Podobně jako u jiných fotografů zátiší také u Karla Čapka rozeznáváme „zátiší viděná a tvořená“. Můžeme si dobře představit, jak písící Karel Čapek v zadumání pohlédl na nahodilé uspořádání věcí ve svém okolí, a pak osvícen fotografickým nápadem, vstal a šel pro fotografický přístroj. Uspořádání věcí přizpůsobil oko kamery. Jindy zase, veden dalším nápadem, hledal nejvhodnější pohledy, nasvícení či umístění proti toku světelných paprsků. V zamyšlení věci přeskupoval, zkoumal jejich světla a stíny a lesky a pohrával si s lampou a jistě zakoušel i zvláštní radost z této fotografické hravosti. Konečně byl spokojen s fotografickým řádem věcí a pak bylo třeba zaostřit, dát pozor na stativ, na zarážku výtahu, zasunout kazetu, natáhnout spoušť... Nepochybně se v těchto chvílích snoubila potřeba relaxace s touhou po vizuální seberealizaci. Po zápase s technikou, v němž asi značnou roli hrála všudypřítomná náhoda, se snímek se zátiším vydařil. ("Byly-li ovšem filmpaky nadány zvláštní milostí."). Po stisku spouště byl Čapek na čas uspokojen a oddal se dál písemné tvorbě. Vyvolané negativy a zhotovené snímky mu zpětně navracely atmosféru oněch "fotograficky osvícených" okamžiků.

Prohlížíme-li Čapkovy fotografie věcí, defiluje před námi svět Čapkova blízkého okolí, můžeme si pročitat tituly knih, které měl právě na svých dvou psacích stolech. ("Je věcí mravní čistotnosti a upřímnosti, aby všechno kolem nás bylo poctivé a bez přetvářky.") V některých případech se zdá, že fotografie měly být ilustracemi hotových nebo zamýšlených statí (Hledám hliněný džbánec, Podložka, Klika, Domov...).

Zátiší „pijácká“, „medicínská“, „kulinářská“, „houbařská“, „svačtinová“ mohou provokovat k dalším úvahám a odpovědi k nim můžeme nalézt přímo v Čapkových statích (viz např. O zvláštních vínech z roku 1930...).

Věci okolo domova, „věci okolo nás“, zachycované na Čapkových filmech, příznačně podtrhuje „obrázek“ staré selské židle v paprscích slunce, pronikajících tušeným oknem a pod touto židlí takřka jako symbol domácího krbu leží pár dřeváků. Je však tato na povrch se deroucí lapidární symbolika námětu skutečně tak jednoduchá? Kouzlo domova anonymní selské jizby, hra světla a stínu, dřeváky proteplené slunečními paprsky a jako dějový akcent lesknoucí se deska stolu? Akcent prostoty, laskavého pohledu, jemného smyslu pro humor prolíná mezi všemi snímky. A ty jsou prosté i rafinované, jednoduché i intelektuálně postavené, z hlediska skladby jednotné i rozporné, vážné i komické... Neboť i Čapek jako autor byl prostý i složitý. A jsou na fotografiích opravdu prvky humoru? Při pohledu na zátiší s papučemi nebo kachnu na pekáči se vybavuje Čapkova věta: „Osvobozující krása malých věcí je v tom, že jsou vlastně nepřekonatelně komické.“

Srovnáme-li Čapkova zátiší se snímky stejného žánru v dobové fotografické literatuře, ty Čapkovy se liší. Nepůsobí takovým odosobněným efektním dojmem, vynikají jakýmsi laskavým domácíým takřka „nefotografickým“ půvabem. Jako věci stokrát zřené, ale vždy znovu objeované. Jako tolik jiných drobných věcí, o nichž s laskavým porozuměním Čapek psal.

Cyklus Zahrádka u domu je odrazem dočasné Čapkovy zahrádkářské záliby, jež vyvrcholila Zahradníkovým rokem (1929). Ale i v pozdějších letech psal Čapek drobné statě „ze života rostlin“ (Karafiát a jiné květiny - 1930, Květiny na vymření - 1932). Z fotografického hlediska tvoří se zátišími i snímky kaktusů příbuzné motivy. A patrně i metoda fotografické tvorby byla obdobná. Jako by Karel Čapek připravoval fotografickou knihu „Co jsem viděl, zakusil a vyfotografoval s listy“ nebo „Mé zážitky s listy“ na mnoha variacích s pokorou a láskou zachycoval svůj domácí svět rostlin. Rostlin doma a na zahradě. Nikoli nalité pupence a rašení a velká krásná květenství a obří květy, ale kvítky a listy především okouzlují Čapka fotografa. Opět si můžeme přestavit, jak při zachycování půvabů své domácí rostlinné říše odpočíval, jak odpočíval a tvořil s fotografickým přístrojem v ruce. Ostatně letní zahrada byla stavebně přímo spojena s Čapkovou pracovnou, od svého stolu hleděl na truhlíky a květináče. A na matnici fotopřístroje se Čapkovi náhle objevoval nový svět, svět nově objevovaný a nově vytvářený. Kompozici tří kaktusů v protisvětle, modelované trny jako aureolou, pomáhá objevovat jakousi novou dimenzi krásy těchto rostlin. Sled snímků zároveň působí jako svérázný obrazový katalog „sbírek kaktusů a květin.“

Kultivované Čapkovo oko si bystře osvojilo základy fotografického vidění a Čapek dokázal nejen fotograficky vidět a vnímat, ale i tvůrčím způsobem manipulovat s přístrojem a vytvářet vhodné pozadí. Využíval nadhledů a podhledů, principu kontrastu černých a bílých ploch, protisvětla, světla a stínu, pohybu a klidu, všímal si i rytmické modelace, výrazného popředí. Některé z těchto výrazových prvků vynikly zvláště u snímků z cest, tedy do Holandska, na Oravu a do Norska. Jak píše Olga Scheinpflugová Karel Čapek „nebyl fotografem příležitostným, nepořizoval si vzpomínková alba ani snímky“, jeho fotografování na cestách bylo jakýmsi skicováním zajímavých věcí v období kreslení. Mezi skicami tužkou a fotografováním na

cestách vidím ostatně velmi blízkou souvislost. Karel Scheinpflug cituje Čapkův dopis Olze z Londýna: „Začal jsem kreslit a je to zábavné. Je to vlastně také jen zápis, jakési výtvarné psaní“. Fotografování na některých cestách mohlo být jakousi mechanickou obdobou zápisu. Olga Scheinpflugová v této souvislosti napsala: „Bylo zajímavé dívat se mu na cestách do skicáře jen tak přes rameno, nebo když jej odložil, nekreslil načisto, nepřivezl domů jediný obrázek, teprve na svém psacím stole vykresloval dodatečně své krajiny v přesné optické představě své vzpomínky.... Jeho schopnost vidět a sdělit byla nadprůměrná, ale také tříbená a pěstovaná péčí a pozorností k detailu a výrazu krajiny, člověka i předmětu. Všiml si všeho soustředěně a přepečlivě, stejně krásy i věci nelíbivých a prostých, studoval tvary věcí, růsty stromů, jemnou tkáň listí i květin a se zájmem největším tváře lidí“ (Karel Čapek zblízka). Je zřejmé, jak vskutku Čapkův zájem o kresebné zachycování souvisí s fotografováním, které však nebylo nějakým vyšším stupněm záznamu, ale jak vidíme z fotografií a kreseb z cesty do Holandska, Norska i po Oravě, vzájemně se obé doplňovalo a vlastně prolínalo.

Z fotografického hlediska mají zejména záběry z Oravy mimořádnou hodnotu a kouzlo. Můžeme je také chápat jako protipól tvořených zátiší, můžeme je charakterizovat jako etnografické črty i jako fotografický zápisník. Sám text fejetonu Orava z roku 1930 podivuhodně koresponduje s fotografiemi a několika kreseb z pobytu na Oravě na první pohled podtrhuje myšlenku fotografického náčrtníku. Fotografie tu jsou zřejmým důkazem Čapkovy mimořádné "fotografické paměti"; Čapek fotografoval a stejný záběr nakreslil nezávisle na vyvolaném filmu. Fotografie ve spojení se slovem a kresbou tak zajímavě dokládají Čapkovu tvůrčí metodu.

V Oravském Podzámku trávil letní dovolenou bratr s rodinou a Karel jej zde na poměrně krátkou dobu - necelých čtrnáct dní - v srpnu 1930 navštívil.

Bizarní Orava přitahovala k návštěvě mnoho tvůrců, v profesionální podobě například Jána Halašu a Karla Plicku, v amatérské -ve stejné době jako Čapka- třeba Antonína Zápotockého. Jestliže pozdější „dělnický president“ sledoval úžeji spíše sociální akcent, Čapek vnímal především určitý patos přítomný díky „nesmírné a pobožné jednotě tradice“. Jakoby v pokleku v úctě a úžasu zachycoval „řád domků“, „starý kroj“, oravský zámok jako „dílo čiré a poněkud lunatické fantazie“. Čapek obdivuje ten „řád života“, „stejnost a řadovou kázeň lidských hnízd“. Obdiv zdůrazňovaný v textu podtrhují i fotografie. I v tomto případě dospíváme k podivuhodnému souladu mezi psaným slovem a fotografickou črtou.

I záběry lidí z Oravy mají charakter portrétních skic, jakýchsi studií pro zapamatování tváří. Je charakteristické, že v jeho fotoarchívu byl zvláštní oddíl nadepsaný Čapkovým písmem „Typy“. Pro osobnost, jako byl Karel Čapek, bylo asi přirozené, že své etnografické portréty fotografoval „tváří v tvář“. Portrétovaní věděli, že jsou fotografováni. Nepostřehnutelné momentky, snímky lidí fotografovaných jakoby „úkradkem“, u Karla Čapka nenacházíme. Bezprostřední charakter detailních záběrů souvisel možná i s tím, že při některých záběrech Čapek s lidmi rozmlouval, nebo je prostě svým počínáním bavil. Tak mohl zakrývat určitou vzájemnou plachost a rozpaky.

Fotografování bylo v Čapkově tvořivém životě jen poměrně krátkou epizodou, zážitkem, který měl být poznán, okusen a popsán. Jako mimořádně inteligentní a citlivý člověk vytvořil Karel Čapek i snímky, které můžeme pokládat za mimořádné. A jaký byl Čapkův vztah k fotografii obecně, jako k médiu? Co napsal Karel Čapek o fotografii? Fotografie, tohoto velkého a nezastupitelného prostředku sdělování informací, který znamenal skutečnou evoluci ve způsobu zobrazování, a která ve vrcholném Čapkově období se stávala plnohodným a respektovaným partnerem

umělců, se týká především stať *Člověk a kamera*, psaná v lehkém jemně zábavném tónu. Čapek zde ovšem nepíše o fotografii jako takové, ale především o „člověku fotografujícím amatérském“. To jest milovníkovi fotografie, který si opatří kameru, laboruje s ní, překoná všechny její vrtochy, aby se posléze dopachtil k pýše nad podařeným snímkem. Pokud vím, již nikde potom v české literatuře nebylo tak výstižně vyjádřeno, proč vlastně ti lidé asi fotografují. Ostatně, ono „horečné napětí hazardu“ a „taková jakási ctižádost“ spojená s „ješitností autorskou současně s ješitností vlastnickou“ nevyprchalo ani v dnešní době fotografie digitální.

Ve zmíněné studii jsou také naznačeny Čapkovy postoje k fotografické tvorbě. Předně, že fotografie tu je od toho, aby odrážela skutečnost, „nevyčerpatelnou krásu skutečných věcí“, „kouzlo osobního kontaktu“, „podoby milých lidí“, „důvěrnost vzpomínek“. Čapkův fotografický odkaz tento názor výstižně naplňuje. Dále Čapek výrazně odmítá hraní si fotografie na umění: „Toto vše má hlubší cenu než dělat obrázky podobné malovaným věcem, napodobovat litografie nebo lepty, vykouzlovat nálady, šerosvity a jiné malebné kejkle.“ Tento odsudek vůči tehdy již vyčpělému hnutí piktorialistické fotografie s její zálibou v ušlechtilých fotografických tiscích nebo měkké náladové kresbě je zcela v souladu s progresivními tendencemi soudobé fotografie, že skutečnost „má být věrně a ostře zrcadlena“. Proto také Čapek ve své jediné recenzi na fotografické dílo, konkrétně ročenku fotografů amatérů na rok 1931 konstatuje, že „moderního fotoamatéra“ poutá „veliký detail, struktura hmot, výřez prostoru, monumentální skladba světla a stínu“ (Lidové noviny, 7.2.1932). Zdá se ovšem, že Karel Čapek nepovažoval fotografii za prostředek umělecké seberealizace, nedoceňoval u ní možnost poselství jiným lidem a její dokumentaristické možnosti, neuvažoval o ní jako o médiu. Přitom psal o „věku očí“ a filmem se zabýval zcela programově. Považoval jej za nové

svébytné umění, typické pro věk technické kultury. Fotografie však - s výjimkou let 1930 - 1932 - stála stranou jeho myšlenkového světa. Bratr Josef zaujímal k fotografii poněkud odlišnější postoj, jehož výrazem je stať Chvála fotografie, která vyšla v knížce Nejskromnější umění roku 1920. Jedná se o dílo mimořádné nejen u nás, ale i v evropském měřítku, neboť fotografii zde povznáší do obecnějších sfér a hodnot a vidí ji v širších souvislostech. Na rozdíl od svého filozofičtějšího a výtvarným nadáním obdařenějšího bratra Karel Čapek svým zájmem o fotografii zůstával jaksi „při zemi“ u „člověka fotografujícího“. Zajímala ho lidská stránka procesu, nikoli umělecká. Nešlo mu o podstatu fotografie ani jako nástroje sdělování informací, ani jako prostředku umělecké seberealizace. Přestože právě fotografie vzbuzovala takový zájem české avantgardy. Ostatně i Josef Čapek v anketě Světozoru na téma Je fotografie umění v roce 1936 odpovídal záporně. Spolu s Josefem Sudkem. Filla, Funke, Teige odpovídali tehdy kladně... (Výsledky této ankety nelze však přijmout mechanicky, je nutno si uvědomit, že heslem nástupu „nové fotografie“ původně bylo Fotografie není umění!).

Každopádně názory obou bratrů na fotografii byly rozdílné a ty Karlovy byly usedlejší, přestože (nebo právě proto) mu fotografie uhranula („Udělat svůj první obrázek, to je jeden z nejnapiňavějších okamžiků v životě.“). Jeho výtvarné nadání a inteligence byly klíčem, který odkrýval tajemství jejího kouzla. Vlastně ani nemůže překvapit, že tak citlivý a vnímavý člověk jako Karel Čapek vytvořil snímky, které upoutají svým emotivním nábojem. Odhalují nám především Čapkovu duši, slouží k dalšímu poznání jeho samého. Rozehrávají tóny slov důvěrně známých z literárního odkazu, hřejí nás a laskají dotýkáním se Čapкова světa, který znovu a znovu můžeme objevovat. A obdivovat.

Pavel Scheufler (2000, revize 2015)

