

Kruté žerty Egona Hostovského

Václav Vaněk

Univerzita Karlova, Praha

Literární vzpomínky vesměs představují Egona Hostovského jako člověka společenského, někdy snad až žoviálního, šířícího kolem sebe pocity družnosti a pohody: „rozmarně veselý hoch, společník k pohledání a vyhledávaný, přítel srdečně otevřený,“ charakterizuje ho např. Václav Černý (ČERNÝ 1994: 194). Ostatně i nejnovější kniha o jeho životě se jmenuje *Egon Hostovský a jeho radosti života*. Ony „radosti života“ tu však rezonují i jako aluze titulu proslulé sbírky Františka Gellnera, v němž je toto spojení zamýšleno dvojznačně, ironicky. A dvojznačnost, vnitřní rozpornost, definuje Hostovského jako člověka hlouběji než povrchní konstatování povrchní vstřícnosti a uhlazení. Vždyť ještě na stejné stránce svých *Pamětí* ho Černý charakterizuje zcela odlišně: „člověk s nervy stále zjitřenými, bolestím, ránu čekal neustále, zpravidla z týlu [...] přirozeně malomyslný a do odvážných činů se vyvzdorovával“ (IBID.: 194). Egon Hostovský byl osobnost dvojdomá nejen dvěma světy, jimž v čase patřil, domovem českým a americkým, ale i svým osobnostním založením.

I.

Výraz této dichotomie shledávala literární kritika již v Hostovského raných prózách z přelomu dvacátých a třicátých let. Tak psal F. X. Šalda pod dojmem pointy *Případu profesora Körnera* (1931) o „surové ironii osudové“ (ŠALDA 1991: 335) a Karel Sezima brzy nato označil Hostovského za „relativistu, jenž si vzápětí uvědomuje ironický rub každé ideje“ (SEZIMA 1936: 224). Oba dva mluví o ironii, mají však na mysli její specifické pojetí, charakteristické právě pro jejich či Gellnerovu generaci, tedy pro umělce vstupující do literatury v devadesátých letech 19. století. Myslí na ironii spočívající fakticky pouze v nesouladu mezi osobními možnostmi a nadosobními ideály (ještě starší generace by mluvila o ironii romantické – srov. NEKULA 1991: 211–214), na ironii, která je především stylizací, víc verbálně deklarováným postojem než v textech realizovaným postupem – na ironii, jejímž východiskem je spíš tragická situovanost člověka než jeho komická situace.

Hostovský zpočátku vychází právě z této literární tradice. V raných prózách se jeho postavy stylizují do bolestně ironických postojů, pokusů o ironický humor je tu málo a pravidelně selhávají – jako když profesor Marcel v románu *Sedmkrát v hlavní úloze* reaguje na zprávu o šílenství své známé, která se začala svlékat uprostřed Václavského náměstí: „Marcelovi se nevyplatila nevhodná ironie: ‚Asi se příliš často svlékala!‘ –

Vtom ho napadlo, že on zase příliš často říkal nepravdu. A strach mu ledovým prstem zaklepal na srdce“ (HOSTOVSKÝ 1967: 245).

V poválečných prózách humoru postupně přibývá, především v rámci charakteristik vedlejších postav (typicky např. obrovití barmani kontrastující s groteskně malými opilci, či opakující se nejasné a vždy nějak „nezapadající“ existence, jako je Standa Jonáš alias Stanley Johnson v *Nezvěstném*). Souběžně se objevuje již skutečná ironie situační (např. když paní Carson v románu *Cizinec hledá byt* obdrží honorář za článek, v němž dokazovala nemožnost citového soužití muže a ženy – a utratí ho za drahý parfém) i ironie slovní, dokonce vystupňovaná v sebeironický sarkasmus – např. v povídce *Pomsta (Osamělí buřiči, 1948)* říká švec Pachner: „Pozoruhodný žid, tenhle Hirschal [...] Jemu je jistě milejší menší pogrom než větší daň“ (HOSTOVSKÝ 1997a: 231). Ironické charakteristiky předznamenávají ústřední téma celé prózy již na úvodních stranách románů *Dobročinný večírek* nebo *Půlnoční pacient*. A ironie zůstává i součástí zápletky, např. ve formě ironického zmnožování a zrcadlení situací: v *Půlnočním pacientovi* spisovatel Hostovský píše o psychiatrovi, kterého navštěvuje spisovatel, který právě píše román o psychiatrovi.

Ale především se tu vyhraňuje specifický typ vtipu, který nazýváme „krutý žert“.¹ Jeho strůjcem může být některá z postav, např. švec Pachner, zvaný Nemešlo, který se v povídce *Pomsta (Osamělí buřiči, 1948)* pomstí spoluobčanům za léta ponižování, když opije redaktora a nechá v místních novinách otisknout skrývané prohršky místní honorace. Řádní občané ho chtějí lynčovat, ale vítá je úšklebek umrlce: švec totiž umírá na rakovinu. Jindy zosnuje krutý žert celá společnost: návštěvníci *Dobročinného večírku (1957)* přesvědčí rumunského emigranta Valeria, že má telepatické schopnosti, že každý jeho úsudek je až zázračně přesný. Teprve když Rumun svému nově objevenému talentu uvěří a chce na něm postavit budoucí kariéru, pochopí, že se stal obětí žertu. A konečně, osnovatelem krutého žertu může být i sám osud: v jedné epizodě románu *Cizinec hledá byt (1947)* se vypravuje o evropské dívce, která sní o úspěchu u filmu, v Hollywoodu. Během plavby do Ameriky se jí vzdychavě dvoří prošedivělý seladon, slibující splnit každé její přání. Dívka ho samozřejmě pohrdlivě odmítá; až když pasažér loď opustí, dívka se dozví, že to byl Charles Chaplin. A spáchá sebevraždu skokem do moře.

Tímto výčtem jsme nechtěli pouze doložit postupný, ale kontinuální vzestup kvantity humoru a ironie v průběhu vlastně celé Hostovského tvorby, od počátků až do jejího závěru. Chtěl jsem zdůraznit skutečnost, že tento růst kvantity je podpořen stále pestřejšími formami uplatňování především komunikační a situační ironie a v posledních Hostovského prózách, ve *Všeobecném spiknutí (1961)*, *Tři nocích (1964)* a v novele *Epidemie (1972)*, přechází v novou kvalitu, že ironický postoj přestává být fakultativní charakteristikou některé z postav (příp. vypravěče) a stává se vnitřní, autonomní zákonitostí zobrazovaného světa. Takto pak ovlivňuje i samotný způsob a žánr vyprávění a především myšlenkové vyznění uvedených próz.

1 Sám Hostovský píše v této souvislosti o „krvavých vtipech“ nebo o „surovém humoru“ (srov. HOSTOVSKÝ 1998: 28, 82).

II.

Podstata umění románu spočívá podle Milana Kundery ve schopnosti „pochopit svět jako mnohoznačnost, čelit místo jedné absolutní pravdě celé spoustě relativních, navzájem si protiřečících pravd, mít jako jedinou jistotu moudrost nejistoty“ (KUNDERA 2005: 13). Tato mnohoznačnost se jako dichotomie skutečnosti smyslům přístupné a skutečnosti nadsmyslové (nebo jen skutečnosti reálné a předstírané) stala osnovou řady dílčích studií i knižních monografií o díle Egona Hostovského (např. KAUTMAN 1993, PAPOUŠEK 1996). Byla sledována např. v perspektivě samotné materiální reality, znejistované závratěmi nebo opilostí postav, v perspektivě motivu dvojníka, často imaginárního, v perspektivě hry, od hry dětské po hru špionážní, v perspektivě vlastních jmen, symbolických znamení, snů, sekundárních textů atp. Chceme poukázat na skutečnost, že ironie nese vlastně týž potenciál, že jako nepřímé, modifikované (či přímo „převrácené“) vyjádření nějaké skutečnosti otevírá svět různým, i hodnotově protichůdným možnostem výkladu.

V Hostovského pozdních prózách je bohatě rozvinuta zejména komunikační podoba ironie, realizovaná v rozhovorech, monolozích a dialozích postav, příp. situovaná do pásma ich-formového vypravěče. V následujícím výkladu se zaměříme na to, jak je tento typ ironické komunikace u Hostovského signalizován a jakých podob nabývá zejména v posledních třech autorových románech.

Ten nejběžnější případ komunikační ironie, kdy mluvčí hypertrofovanou zdvořilostí překrývá nezdvorný obsah, je u Hostovského vlastně neobvyklý. Setkáváme se s ním např. když taxikář Devlin připomíná svému zákazníkovi povinnost zaplatit za cestu slovy: „Máte-li v úmyslu zaplatit mi až příště, mohl byste se laskavě o tom aspoň zmínit“ (HOSTOVSKÝ 1998: 213).

Daleko běžnější je užití zjevné nadsázky, kterou je čtenář schopen snadno v řeči vypravěče nebo některé z postav dešifrovat² – srov. vypravěčovu poznámku, že manželé petfieldské kadeřnice „umřeli hrdinně ve službě manželství jako gladiátoři“ (HOSTOVSKÝ 1997: 252), nebo ujišťování prodejce vysavačů, že jeho „Lumitex je mezi vysavači prachu, čím je cadillac mezi automobily, činčila mezi kožišinami a Elizabeth Taylorová mezi filmovými hvězdami (IBID.: 225). Ironický efekt má i přehnané ujišťování: když naivní Wagner odhalí nevěru své ženy a současně hledá obranu před tajemným návštěvníkem, slibuje mu hospodský kumpán sehnat revolver se slovy: „Co bych neudělal pro kámoše? Pro bezbranného chudáka, který nechce revolver na nic jiného, než aby uklidnil nervy své věrné choti?“ (IBID.: 118).³

Pro Hostovského zvláště charakteristický případ ironie vzniká prostě otočením rolí účastníků komunikace – jako příklad může posloužit prostitutka, která si půjčuje od Bareše peníze, protože k němu „má naprostou důvěru“ (HOSTOVSKÝ 1998: 309; předpokládali bychom, že otázku důvěry bude řešit věřitel, tedy Bareš). Pokud se takového transferu dopustí ve svých úvahách některá z postav, může se stát i východiskem závažnějšího myšlenkového paradoxu, jako když zmatená černošská uklízečka tvrdí,

2 Ironie nemá vlastní performativní výrazy, ale je realizována prostřednictvím kontextu, komparace nebo jen gramaticky (srov. NEKULA 1991a: 13–17).

3 Když Bareš charakterizuje advokáta Horna slovy „muž nevšedně vzdělaný, což tvrdím bez nejmenšího nádechu ironie, nicméně [...] je jeho učenost pro kočku“, stává se signálem ironie paradoxně právě explicitní ujišťování, že o ironii nejde (HOSTOVSKÝ 1998: 12).

že Bůh „se stvořil, jak je psáno, k lidské podobě“ (IBID.: 176). Avšak k ironické relativizaci obecně sdílených hodnot stačí nakonec i prostá slovní konverze: „V této končině je neobvyklé tisknout pravici, pokud někomu neblahopřejeme k smrti příbuzného, po němž dotyčný případně bude dědit, nebo pokud někomu, kdo se vymlouvá na katolickou víru, nekondolujeme k narození osmého děčka“ (HOSTOVSKÝ 1997: 269). Konvenční význam životních událostí tu zpochybňuje pouhá záměna sloves „blahopřát“ a „kondolovat“. V krajním případě se taková konverze opírá jen o gramatické kategorie a v textu je signalizována pouze graficky – jako když Josefova žena zvažuje rozchod a svého muže diriguje: „zažádáme o rozvod [...] už kvůli *mému* dítěti“ (IBID.: 288; záměna singuláru a plurálu ve zvýrazněných slovech).

Ironický význam může mít také nevhodně užitá přirovnání či charakteristika – např. když se staříčkový barman Joe-Joe přehoupne přes pult podle vypravěče „jako antilopa“ (IBID.: 238), vyvolá toto spojení právě opačnou představu. Podobně s posměšným záměrem využívá Věra ve *Třech nocích* i oslovení (doktora Frankla, který se před veřejností skrývá, nazývá „slavným mužem“; IBID.: 88). Když ale např. spisovatel Bareš dospěje v úvahách k názoru, že ušlechtilost jeho přítelkyně je „nelidská“, sám si uvědomí paradox svého rezultátu: za nelidské prohlásil právě to, co je nejvyšší reprezentací lidství.

Na nejnižší rovině signalizují ironii už pouhé jazykové prostředky: litotes (Josefova manželka v rozhovoru s přítelkyní přiznává: „Neříkám, že bych se nedopustila cizoložství, když je to dnes tak důležité pro vyrovnaný život“ /IBID.: 263/), neadekvátní hyperonymum (např. v úvahách naivního Pavla ve *Třech nocích*: „kam dovedlo hlubinné přemýšlení lidi tak moudré, jako je [jeho žena] nebo jako byl Einstein? [Manželku] k zoufalství a nebožtíka Einsteina k atomové bombě“ /IBID.: 109/) nebo dokonce jen nevhodný spojovací výraz (Josefův úsudek o italském sousedovi, který „by umřel přibližně v stejný době na svou tchýni, nebo na mafiány“ /IBID.: 273/).

Opačným případem k této v jazyce založené mikroironii je zejm. v *Epidemii* nápadná kumulovaná ironie, která se v rámci jednoho projevu obrací proti různým fenoménům. Josefova tchýně paní Brownová, kterou charakterizuje permanentní přeříkávání,⁴ nabádá dceru: „Opatrně Josefa pozoruj! Já taky tvého nebožtíka otce nenápadně sledovala, a chtěla bych vědět, kdo by si troufal říct, že naše manželství nebylo perverzní... totiž, chtěla jsem říct perfektní!“ (IBID.: 259). Freudovský lapsus tu odhaluje hned několik skutečností: hloupost paní Brownové, její nemorálnost a parazitní základ její existence.

Jazykovědci nás ujišťují, že ironie neexistuje, pokud není bezprostředně signalizována (srov. NEKULA 1990: 100, TROST 1997: 81). U Hostovského se ale setkáme s množstvím případů, kdy je smysl situace nebo promluvy identifikován jako ironický teprve v relaci k předpokládanému systému hodnot potenciálního čtenáře. Tak např. běduje Věřina matka ve *Třech nocích*: „Tihle Krausovi, proč se k nám tak nevděčně zachovali? Věděli přece v roce dvačtyřicátém, že jdou na smrt, ale aby nám dali něco poschovávat ze svého majetku, jak dělali jiní uznalí židi před transportem, to ne! A teď jsou Krausovi mrtví a já mám hovno!“ (HOSTOVSKÝ 1997: 89).

Konečně jako nejširší případ ironie identifikujeme tzv. ironii situační, která přesahuje rámec verbálního komunikátu a realizuje se v chování postav. Tak když Josef líbá

4 Josefa např. vybízí, aby místo vysavačů zkusil prodávat hroby: Je to dokonce političtější... chtěla jsem říci poetičtější. (HOSTOVSKÝ 1997: 265; čtenáře její chyba přiměje zvažovat perspektivu, v níž je prodávání hrobů skutečně političtější).

po příchodu z práce ženy ve své domácnosti v předem určeném pořadí na tvář vždy tak, aby nemusel tchýni políbit na stranu, na níž má chlupaté černé mateřské znaménko, jde vlastně jen o hru. Když Bareš nemá co nabídnout nenadálým hostům, v nouzi slije zbytky z různých lahví a nabízí je jako maďarský národní nápoj „ferencváros“ (podle jediného maďarského slova které zná, jména fotbalového klubu), je to vlastně také hra. Ale jen do chvíle, než hosté začnou vzpomínat, že „právě tohle“ kdysi pili v Budapešti a než se při příštích návštěvách začnou „ferencvárose“ dožadovat. Potom už do popředí vystupuje perspektiva noetická a etická, problematika spolehlivosti poznání a ochoty k předstíranému porozumění světu. A když si např. uklízečka Phoebe obléká na službu k vážně nemocné paní černé šaty, aby byla vhodně ustrojená v případě, že by paní během její služby zemřela, ocitáme se před otázkami, které atakují hranice lidské existence.

III.

V každé ze tří posledních Hostovského próz kulminuje určitý pro autora charakteristický typ humoru nebo ironie, jak jsme je v předchozích kapitolách charakterizovali.

„Proč tak rád vykládám příběhy, jejichž komičnost je surová?“ ptá se spisovatel Bareš na začátku *Všeobecného spiknutí* (HOSTOVSKÝ 1998: 28) – a vrací nás tak ke krutým žertům, které jsme zmínili už v jeho starší tvorbě. Teprve ve *Všeobecném spiknutí* se ale kruté žerty, jimiž si lidé navzájem ubližují, stávají vlastním tématem románu.

Osnovatelem krutých žertů je tu především sám protagonista, spisovatel Bareš.⁵ Už jako dítě nejvíc ponižuje a pomlouvá právě toho spolužáka, který ho nejvíc zbožňuje. Jako středoškolák týrá v divadelních recenzích ochotnických představení v regionálních novinách „náchodské Mary Pickfordové tak, že jedna se pokusila o sebevraždu“ (IBID.: 40). Během vysokoškolských studií inscenuje promyšlené žerty, kterými ponižuje kolegy.⁶ A později, už v dospělosti, se prý dopustí kousku mimořádně hrubého: bez jakéhokoli důvodu v restauraci osloví staříčkého muže, jen aby mu sdělil, že je už „příliš starý“ a že brzo zemře.

Takové chování samozřejmě vyvolává protiakce, které jsou podobně surové. Své gymnaziální spolužáky Bareš převyšoval, dokud se na škole neobjevil zkušenější chlapec německého původu Jiří Beck. Ten zesměšní Bareše zvláště rafinovaně, když obviní mladého adepta literatury z plagiátorství: své verše prý Bareš opsal od německého romantického básníka Hanse Seraba. Barešovi trvá celé měsíce, než zjistí, že žádný Serab neexistuje, že jde jen o anagram, přesmyčku jeho vlastního příjmení. A něco podobného se odehraje o třicet let později v New Yorku, na oslavě Barešových šestačtyřicátin. Přátelé tu spisovatele nejprve opijí a omámí a posléze ho krok za krokem matou protichůdnými výklady událostí. Jejich motivace jsou různé (ziskuchtivost, žárlivost, pocit viny), ale ve výsledku Bareš ve stavu blízkém skutečnému šílenství (v němž vede halucinační dialogy s Beckovým přízrakem) ztratí schopnost se podepsat. Oba kruté žerty mají tedy stejný výsledek: ztrátu jména jako symbolickou ztrátu identity. Musí

5 On sám ovšem mluví (vzhledem k americkému dějišti románu) příhodněji o „kanadských žertících“.

6 Spolužáka, který se po roce v Paříži vrací mezi přátele v kavárně, pokoří, když ho Barešem přemluvená společnost nepřivítá, ale pokračuje v rozmluvě, jako by nikdy neodjel. Jiným spolužákům namluví, že je seznámí se záletnými úřednickými manželkami, ale přivede jen laciné prostitutky.

se objevit jiný vykupitelský přízrak z minulosti, zemřelá sestřička, se kterou si dřív odmítal hrát a která Barešovi nyní, když ho konečně ke hře zláká, pomůže napsat jméno do sněhu, a znovu tak najít sebe sama.

Bareš tedy vyvázne, na rozdíl od barmana Freda, emigranta, jehož případ je zdánlivě podobný. Ale pouze zdánlivě: Bareš bojuje o zachování osobní jednoty a autentičnosti své existence, Fred se pokouší zachránit umělý, předstíraný život, který si v Americe vybudoval včetně smyšlené minulosti. Když se mu to nepodaří, když je jeho iluze zničena, spáchá sebevraždu.⁷

Uvedené příklady názorně ukazují, jakou funkci kruté žerty v Hostovského prózách mají: jsou to násilné akty, nástroje boje o moc. Jedinec se jejich prostřednictvím povyšuje nad své okolí, nebo naopak někoho ve svém okolí ponižuje. Kruté žerty jsou intelektuální simulací fyzického zápasu, proto jsou nutně tak agresivní, cynicky perfidní, manipulativní.

Kruté žerty jsou tedy projevem síly – ale Hostovského hrdinové jsou téměř vždy talentovaní slaboši. Ke krutému žertování se proto odhodlávají jen v krajních okamžicích. A vzpomínkami na kruté žerty jsou pak po léta pronásledováni, ať byli jejich iniciátory nebo oběťmi. Protože tyto žerty nejsou jen nahodilou dominantně-submisivní hrou. V každém je obsaženo i napětí bolestného zápasu o způsob realizace sebe sama, osudová nutnost rozhodnout mezi dvěma možnostmi, z nichž žádná není pozitivní: mezi zesměšněním a zesměšněním se, mezi ztrátou lidskosti ponižením sebe sama a ztrátou lidskosti ponižováním jiných.

IV.

Protagonisté Hostovského románů jsou vesměs více či méně sympatičtí slaboši a zbabělci a mnohem přirozenější než kruté žertování je jim tedy ironie. Ta jako nepřímé vyjádření postoje umožňuje hrdinovi zachovat nebo přinejmenším neohrozit podřízenou pozici, v níž je mu ve skutečnosti dobře a která je mu přiměřená. Může prezentovat svůj postoj, aniž by riskoval.

Uvedli jsme řadu příkladů ironie situační a komunikační, ale kam se poděla ironie osudová, kterou kdysi Hostovskému přiřkl Šalda? Promítá se např. do osudu úředníka Pavla a jeho ženy Věry v románu *Tři noci*. Po tři noci přichází tajemný návštěvník a domáhá se vstupu do jejich newyorského bytu. Pavel právě odhalil Věřinu nevěru, ale hrozící nebezpečí manžele sblíží a dá jejich vztahu novou naději. Přitom sotva může existovat partnerství disproporčnější. Zatímco vzdělaná Věra intuitivně, zmateně, ale sobecky důsledně využívá lstí a přetvářky k získání nejrůznějších osobních výhod, Pavel ohromuje naivní prostotou: „je to světec, nebo čistokrevný idiot?“, ptá se dokonce i jeho sekretářka (HOSTOVSKÝ 1997: 65).

7 Kruté žerty v Hostovského románech často oscilují na hraně života a smrti (nebo se naopak smrtí jeví jako krutý žert). Manžel uklízečky Phoebe ve *Všeobecném spiknutí* spáchá sebevraždu skokem z okna, mezitímco vtipkuje se svou ženou. A už ve *Žhář* vyděsila Dora předstíráním smrti služebnou až k mdlobám a jen s obtížemi ji pak vzkřísila. Jako krutý žert se ve *Žhář* jeví i dopis, který podstrčí farníci starému faráři a v němž žádají jeho odchod pro vysoký věk. Zdrčený farář na místě zemře.

Jeho úcta k rozumu a faktům a jeho nepochopení pro skutečnosti sdílené citově vyvolávají věčná nedorozumění. Sám si to uvědomuje, když Věře vypravuje charakteristické historky ze svého života: studentům, kteří na výletě horovali o inspirující kráse severského jezera, začal vykládat o jeho přesné hloubce, o geologii dna a pobřeží a o druzích ryb, kteří v něm žijí. Jindy pečlivě vysvětlil cestu muži, který v New Yorku zabloudil. Když se muž pustil do děkování, Pavel ho zakřikl a přiměl ho raději nahlas opakovat složitou trasu. V obou případech se dočkal posměchu. Za své největší nepřátele ostatně považuje literaturu a politiku: jejich iracionálním motivacím opravdu nerozumí, ale právě proto se mu často podaří postihnout podstatu iluzí, o něž se umění a politika opírají. Jeho (v kontextu Hostovského díla jedinečným) defektem je právě neschopnost ironie („Jen maličko ironie a sebeironie! A všechno by s ním bylo v pořádku!“, zoufá si Věra /IBID.: 129/).

Pavlovy zvláštní dispozice mu nakonec, po letech ústrků, mohou přinést i úspěch, když je na základě vzhledu vybrán do televizní soutěže o průměrného Američana. Sice nezvítězí, ale naivita, kterou tvůrci pořadu považují za „originální humor“, mu vynáší nabídku dalšího účinkování v televizním pořadu. To už ale do života zasáhne osud v podobě tajemného nočního hosta, aby s ním sehrál ironickou hru.

Neviditelný návštěvník za dveřmi na dotazy po své totožnosti odpovídá stejnými slovy, jaká pronesl první noci Pavel, když se pozdě vracel z práce, a jaká rezignovaně pronáší i Věra po druhé cizincově návštěvě: „To jsem přece já!“ (IBID.: 16, 36, 153). Třetí noci se Pavel odhodlá návštěvníka pronásledovat. Zdrží se ale u výtahu a Věra ho předběhne. Úprk po schodišti mnohapatrového domu se tak proměňuje v příklad situační ironie: Věra chce zachránit svého muže – ale běží vstříc tajemství, kterého se děsí. Pavel se pokouší dostihnout záhadného cizince – ale pronásleduje vlastně jen svoji ženu. Na konci schodiště Věra klopýtne a zemře. Noční návštěvník odchází nepoznán.

Tři noci představují v kontextu Hostovského díla jedinečnou románovou metaforu. Lze v ní vidět komorní obraz hlubokého citového vztahu, v němž také druhého začínáme ztrácet právě ve chvíli, kdy uvěříme, že jsme ho našli. Lze ji považovat za obraz odlidštěného moderního světa, ve kterém přežíváme zavření do sektorových bytů a stereotypních vztahů, nejvíc ohroženi tehdy, když se odhodláme vykročit ven, vstříc skutečnosti. Ale lze v ní také nalézt věčný paradox lidské existence: nejvíc bolesti je vždy přichystáno pro ty nejopravdovější, pro poctivce, kteří se nenaučili skrývat svou pravdu pod ironickou maskou. Obraz paradoxního světa, ve kterém ironie osudu vítězí nad lidstvem.

V.

Ironie je v Hostovského prózách vždy nástrojem těch nejslabších. Moci, kterou ironicky dvojnásobně uděluje, nakonec není schopen vzdorovat ani ten, kdo (ve vztahu k románové fikci) disponuje zdánlivě největšími možnostmi – vypravěč. Naopak: je donucen uvědomit, že ovládá pouze časoprostor románu, že vůči interferenci jiných rovin skutečnosti je bezbranný. Dokladem této situace může být ironicky rezignující předznamenání poslední Hostovského novely *Epidemie*: „Postavy v této povídce nejsou tak docela vymyšleny, takže případná podobnost s žijícími osobami nemusí být

nutně náhodná“ (HOSTOVSKÝ 1997: 221).⁸ Výsměšná dvojznačnost anektuje fikční svět románu v jeho nejzákladnějších parametrech.

Hrdina novely *Epidemie* Josef je stejně naivní, jako byl Pavel Wagner ve *Třech nocích*. Když je po dvaceti letech práce ve firmě Lumitex propuštěn, nechá se natolik obloudit přívětivostí svého zaměstnavatele, že mu ještě vděčně děkuje. Svoji představu o světě získává téměř výhradně z populárního ilustrovaného časopisu: „ten žurnál je pro něj cennější [...] než pro maminku bylo Písmo svaté“ (HOSTOVSKÝ 1997: 236), a protože se v něm dočetl např. i o Freudovi a jeho psychoanalýze, považuje se naivně za vzdělance.⁹

Jeho představa o sobě samém je ale iluzí, jako vše, co ho obklopuje. Když to pochopí, rychle se naučí dívat na svět „zdola“, utilitárně z hlediska osobních potřeb, nikoli z hlediska nadosobních cílů.¹⁰ Tato u Hostovského nová „pikareskní“ perspektiva zakládá i nový typ ironie, vyrůstající z inkongruence konvenčního chápání skutečnosti a naivně pragmatické perspektivy Josefovy, ironie, která mechanismy, jež formují a deformují mezilidské vztahy, odhaluje realističtější, než by mohl nad elementární skutečnost povznesený výkon intelektuála.

„Dnes se už žádná pokroková rodina neobejde bez psychologů“ (IBID: 231), vyhlašuje Josef v úvodu novely, ale jeho samotného se to netýká. Žije v rodině se čtyřmi ženami (manželkou, dcerou, ovdovělou švagrovou a tchýní), které jsou na něm sice finančně závislé, ale ve svých životech ho vlastně nepotřebují. Své existence opírají o budování, sledování a sdílení pavoučí sítě vztahů v okolí, své potřeby uspokojují pornografickými časopisy pro ženy. Překonat sterilnost citů se pokouší jen Josef sám, ať už vstřícnými gesty (když koupí dceři hračku), nebo emotivním pokusem o vzpouru (když jeho dárek není přijat).¹¹ Novela ale není mizogynská: do popředí vystupuje spíš otázka postavení muže v moderním světě, v němž většinu jeho úkolů přebrala společnost. Muži v románovém Petfieldu se stávají zbytečnými a epidemicky umírají. Ve světě předstíraných vztahů se takové řešení narušených mezilidských vztahů jeví jako nejpraktičtější.

Přirozené vztahy odumírají, ale sterilní umělostí je infikováno celé městečko i s okolní přírodou. Hostovský to traktuje s ironií, která využívá přehnaného ujišťování či nadsázky:

Hřiště bylo uprostřed parku s potůčkem, lučinou a třemi divokými kachnami (divokými jen podle jména) a jednou opelichanou labutí na hladině umělého jezírka barvy až podezřele namodralé. Ale budiž řečeno, že kromě jezírka nic jinak kolem dokola nebylo umělé a snad i voda v té nádrži byla opravdická, když na ní kachnám a labuti bylo možné plavat. Jen maličko přimodřená (IBID.: 266).

8 Ironicky tu rezonuje konvenční úzkostlivá floskule realistických románů 19. a 20. století, která uváděla např. starší autorův román *Cizinec hledá byt*: „Postavy i děje v tomto románu jsou vymyšlené a případná jmenná či jiná shoda s žijícími osobami je ryze náhodná“ (HOSTOVSKÝ 2002: 10).

9 „Jsem vůl právě pro svou sčtlost“, obviňuje se např. dětinsky (IBID: 244).

10 Srov. dialog mezi Josefem a barmanem Gorilou: „Jakpak se jde na nějaký problém filozoficky?“ – „Tak, že se na všechno vyserete a že máte z lidí nejvíc rád sám sebe.“ (IBID: 271).

11 Když ženy utěšují dceru, že „příště“ jí otec z New Yorku přiveze vhodnější dárek, reaguje Josef agresivně: „Příště??? Příště všem nasere! Potom ho popadl za hrdlo i za srdce hrozný žal“ (IBID.: 255).

Jako by teprve zde autor v úplnosti realizoval románový námět, se kterým přišel jeho hrdina spisovatel Ondřej již ve válečném románu *Sedmkrát v hlavní úloze*: „Dílo se bude jmenovat Předstíraný život. Dokáže, že dnešní člověk chodí většinou po půdě, která neexistuje, že platí pomyslnými hodnotami, obchoduje s vymyšleným zbožím a mluví slovy, z nichž původní smysl vyprchal“ (HOSTOVSKÝ 1967: 151).

Ztrátou autentičnosti je napaden každý jednotlivec, jeho vztahy, společnost, uprostřed níž existuje, svět, který ho obklopuje, celý jeho život – a nakonec i sama smrt. Josef, vyděšený umíráním „zbytečných“ mužů, získá totiž nové postavení a klid jako zřízenec hřbitovní správy. Přijímá tedy post v mechanismu vyhlané existence. V duchu požadavků nadřazených hřbitov modernizuje, aby se stal „vhodným místem k rekreačním procházkám a schůzkám mladých milenců“ (HOSTOVSKÝ 1997: 280), navrhuje parkové úpravy, a konečně s velkým úspěchem nechá instalovat i „miniaturní kolotoč, houpačky a skluzavku“ (IBID.: 289).

Tady spisovatelova ironie dostupuje svého vrcholu – a současně se vytrácí. Protože ironie se rodí z napětí mezi dvojí skutečností – zde mezi skutečností opravdovou a předstíranou. Ale oč opřít ironické slovo či gesto, když opravdová skutečnost už není dostupná a zůstává pouze iluze?¹² Josefovi, poslednímu z Hostovského hrdinů, tak nezbyvá ani ironie, která dosud byla poslední zbraní nejslabších. Ironická dvojdomost prostoupila celý svět a jedinou nadějí na přežití je přizpůsobení se. Josef svou roli akceptuje a se švejkovskou důsledností se sám stává nástrojem proměny reality v iluzi, spolutvůrcem přeludného moderního světa, v němž láska přestala bolet a smrt přestala děsit.

Diagnóza, kterou Hostovský ve své poslední próze vystavuje lidskému životu, je výrazem polaritý moderního světa. V lidské existenci se nerozlišitelně mísí tragika s komikou a své životy žijeme jenom ve střídavém odmítání a přijímání tragikomických rolí, které nám v nich byly přiděleny.

PRAMENY:

- | | |
|--|---|
| HOSTOVSKÝ, Egon | 1997a [1948] Pomsta in: <i>Drobné prózy</i> , Spisy Egona Hostovského, sv. 11, ed. O. Hostovská (Praha: Akropolis), s. 203–238 |
| 1967 [1942] „Sedmkrát v hlavní úloze“, in: <i>Cizinci hledají byt</i> (Praha: Odeon), s. 81–258 | |
| 1997 [1964] „Tři noci“, in: <i>Tři noci. Epidemie</i> , Spisy Egona Hostovského, sv. 10, ed. O. Hostovská, (Praha: Nakladatelství Franze Kafky), s. 9–218 | 1998 [1961] <i>Všeobecné spiknutí</i> , Spisy Egona Hostovského sv. 9, ed. O. Hostovská (Praha: Akropolis) |
| 1997 [1972] „Epidemie“, in: <i>Tři noci. Epidemie</i> , Spisy Egona Hostovského, sv. 10, ed. O. Hostovská (Praha: Nakladatelství Franze Kafky), s. 219–302 | 2002 [1947] „Cizinec hledá byt“, in: <i>Cizinec hledá byt. Dobročinný večerek</i> , Spisy Egona Hostovského, sv. 6, ed. O. Hostovská (Praha: Akropolis), s. 9–182 |

12 Zoufalství a beznaděj vyvolávají nakonec smích. Smích nad marností lidské existence, stejný smích, jaký zaznívá ze starých vyprávění chasidských Židů. Tak se směje např. Pavel Wagner na konci *Tři noci*, když nedokázal zachránit život své ženy Věry. Novelu *Epidemie* můžeme číst i jako jediný nepřerušovaný smích nad světem, v němž lidská vůle je pouze iluzí a v němž vše podléhá záměrům nezbadatelných strůjců osudu.

LITERATURA:

- ČERNÝ, Václav
1994 *Paměti I*, ed. H. Pospíšilová (Brno: Atlantis)
- HOSTOVSKÁ, Olga – SÁDLO, Václav – SVOBO-
DOVÁ, Barbora
2018 *Egon Hostovský a jeho radosti života* (Praha:
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)
- KAUTMAN, František
1993 *Polarita našeho věku v díle Egon Hostovské-
ho* (Praha: Evropský literární klub)
- KUNDERA, Milan
2005 *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, ed. J.
Uhdeová (Brno: Atlantis)
- NEKULA, Marek
1990 „Pragmalingvistická interpretace ironie“;
Slovo a slovesnost 51, č. 2, s. 95–110
1991 „Koncept ironie u tzv. ironické generace
devadesátých let“, in *Proudy české umělecké
tvorby 19. století. Smích v umění* (Praha: Ústav
teorie a dějin umění ČSAV), s. 211–214
- 1991a „Signalizování ironie“; *Slovo a slovesnost*
52, č. 1, s. 10–20
- PAPOUŠEK, Vladimír
1996 *Egon Hostovský: Člověk v uzavřeném prosto-
ru* (Jinočany: H & H)
2012 *Žalmy z Petfieldu. Egon Hostovský, příběh
spisovatele 20. století* (Praha: Akropolis)
- RICHTEROVÁ, Sylvie
1997 *Ticho a smích* (Praha: Mladá fronta)
- SEZIMA, Karel
1936 „Z nové tvorby románové“; *Lumír* 62, č. 4,
s. 224–226
- ŠALDA, František Xaver
1991 [1931–1932] „Poznámky“, in *Šaldův zápisník
IV*, (Praha: Československý spisovatel), s.
333–336
- TROST, Pavel
1997 „Jazyk ironie“; *Slovo a slovesnost* 58, č. 2, s.
81–85