

Konfident proti své vůli. Další klíč k charakteristice středoevropského hrdiny v próze Egon Hostovského a Janusze Głowackého (na příkladu románů *Nezvěstný* a *Moc truchleje*).

Agata Firlej

Univerzita A. Mickiewicze, Poznaň

„Středoevropský“ literární hrdina je figura z jedné strany dobře známá a popsaná – stačí odkázat alespoň na taková jména, jako Milan Kundera, Sandor Marai, Paul Celan, Josef Kroutvor, Jan Patočka, Andrzej Stasiuk, Jurij Andruchovyč, Czesław Miłosz, Olga Tokarczuková nebo Jerzy Pilch – z druhé strany nezřetelná, problematická a rozmazaná. V popisech a analýzách se většinou mluví o utkvění hrdiny mezi velkou a malou historií, Východem a Západem, romantizmem a pragmatizmem, o pocitu dočasnosti, traumatu okupací a válkou, o anekdotickém charakteru, pasivním odporu, expresionizmu, grotesce a specifickém smyslu pro humor. Mluví se také samozřejmě o tom, že ve skutečnosti univerzální středoevropský hrdina neexistuje, tak jako neexistuje univerzální Slovan. Nicméně vyjmenovaná pojetí se již dostala do literárněvědného krevního oběhu. V tomto článku, v němž jsou porovnávána vybraná díla Egon Hostovského a Janusze Głowackého, bude obsažen návrh bližšího pohledu na ještě jeden specifický motiv, který spoluutváří některé české a polské (středoevropské) hrdiny: motiv bezděčné kolaborace a s ní spojeného strachu z náhlé ztráty celého dosavadního světa.

„Sebenedůvěra“, pocit dočasnosti a obava před vyřčením nesprávných slov v ne-správné společnosti, to jsou charakteristické a společné rysy hlavních hrdinů románů *Nezvěstný* a *Moc truchleje*. Spojování Hostovského s Głowackým vyžaduje vysvětlení, není to totiž samozřejmé spojení. Navzdory určité podobnosti osudů – oba spisovatelé měli židovský původ a oba emigrovali do Spojených států, kde je inspirovala moderní americká próza – a podobným rysům tvorby (která často bývá charakterizována jako „kafkovská“), spisovatele dělí rozdíl jedné generace. Umělecká kariéra Janusze Głowackého se naplno rozběhla na počátku sedmdesátých let, tedy více méně v době, kdy Egon Hostovský zemřel. Po dekádu, která v Československu byla obdobím tzv. normalizace (což znamenalo neostalinizace) a v Polsku „malé stabilizace“ Edwarda Gierka, fungoval Głowacki v polském divadle, filmu a jako autor populárních povídek a fejetonů. V srpnu 1980 v gdaňských loděnicích došlo ke generální stávce, která poprvé v polských dějinách spojila inteligenci a dělníky a vyústila ve vznik Solidarity; Głowacki odjel do Gdaňsku a strávil několik týdnů mezi účastníky protestů, přičemž sbíral materiál na

román *Moc truchleje*, napsaný z perspektivy pracovníka loděnic, který se zaplétá do kolaborace se státní bezpečností. Román vyšel v samizdatu a v emigraci o rok později. Těsně před vyhlášením výjimečného stavu v Polsku Głowacki emigroval do USA, přednášel na Columbia University, v Bennington College, byl hostujícím dramaturgem v New York Public Theater, psal, podobně jako dříve Egon Hostovský, články do novin, mj. do New York Times.

Hostovský je v Polsku znám pouze úzkému okruhu bohemistů, vědecké články o něm psala Anna Car, zmínila se o něm mj. Joanna Czaplińska. Polský čtenář se mohl setkat s jeho tvorbou v roce 1997: v sedmém čísle časopisu *Literatura na świecie* vyšel mj. úryvek románu *Nezvěstný* v překladu Józefa Waczkowa, který ale nakonec celý román nepřeložil – udělal to teprve Andrzej Jagodziński před dvěma lety a je to jediná Hostovského kniha v polštině.

Mezi greenovsko-kafkovským románem *Nezvěstný* vydaným v roce 1951 a o třicet let mladším *Moc truchleje* existuje jedna základní paralela: oba ukazují okamžik revoluce a hrdinu v krizi, nacházejícího se mezi antagonistickými stranami. Není to v žádném případě héros; je to obyčejný slabý člověk, zapletený do politických záležitostí, které mu přerůstají přes hlavu – a takové budování postavy je možné spojovat s výše popsáním charakteristickým střeoevropským modelem. Stojí za to všimnout si, že revoluce u Głowackého je „karneval“, zatímco u Hostovského je to spíše „stav neskutečnosti“ (v souladu s termínem jiného polského židovského spisovatele, Kazimierze Brandysa). Na stránkách pařížské *Kultury* Maciej Broński (pseudonym Wojciecha Skalmowského) takto definoval tento stav na základě reflexe Brandysa, nacházející se v románu s tím samým názvem: „Znamená to jak rozšířený pocit bytí objektem a ne subjektem událostí – tzn. chybějící svobodu – tak neshodu mezi faktickým stavem a jeho pojmovou a verbální aktualizací – tzn. chybějící pravdu“ (KUBIK 2000: 12). Nejsnadněji je možné pochopit rozdíl mezi nimi následujícím způsobem: „karneval“ nemusí být vítězný, ale je vždy iniciován obětmi režimu, které díky protestu získávají subjektivitu, pocit samostatnosti. „Stav neskutečnosti“ znamená revoluci použitou utlačovateli pro převzetí moci a posílení útlaku – z hlediska obětí je to nejen ztráta subjektivity, nýbrž „jejich vlastního osudu“. „Neskutečnost“ znamená osud cizí, nevlastní, nechťený, externě uložený. Taková zkušenost patří do striktně vymezeného střeoevropského repertoáru. Člověk přijímá umělý osud nebo – z jiného úhlu pohledu – ztrácí svůj vlastní. Titul *Sorstalanság* mistrovského románu Imre Kertésze polská překladatelka přeložila jako *Ztracený osud*, český název *Člověk bez osudu* se zdá být přesnější s ohledem na pointu: „[...] existuje-li osud, pak nemůže existovat svoboda, jestli však existuje svoboda, pak neexistuje osud a pak tedy... pak tedy je svým osudem každý sám!“ (KERTÉSZ 2003). Adam Pomorski v doslovu k polskému překladu kanonického románu Vasilije Grossmana *Život a osud* rovněž staví osud proti svobodnému životu, přesněji zločin proti svobodě, a prohlašuje: „Osud národů je stanoven zločinem, terorem, násilím ve slávě státu. Lidský život, unikátní ve své specifičnosti, je však, stejně jako v minulosti u Dostojevského, stanoven svobodou a morálkou“ (POMORSKI 2009: 16). Pomorski interpretuje mysl Grossmana, ruského Žida, jako protiklad kolektivního „osudu“ vůči individuálnímu „životu“. Tímto způsobem se osud stává synonymem zotročení, terorizování, neosobní síly, která najednou zasahuje do lidské existence. Drama hrdiny zbaveného svého vlastního osudu je hlavní téma díla Egona Hostovského. Stejně to vidí Roman Kanda, který ve svém eseji o epickém prostoru románu českého autora

píše: „Toto, něco, tento, energetický přebytek má širší, univerzálnější dosah, než svým způsobem výjimečný osud vyhnance. Román *Cizinec hledá byt*, který by se možná případněji mohl jmenovat *Cizinec hledá domov*, reflektuje bytostný zápas člověka s vsepohlcujícím prostorem nepřátelské cizoty“ (KANDA 2010: 41). Zkušenost „umělého osudu“, náhradního života byla v současné české literatuře konceptualizována Jiřím Weilem, autorem *Života s hvězdou* (1946), na základě osudu Židů po válce. Postavy z jeho románu, jak říká Jiří Holý, „opomíjí to, co je významné pro společnost“, „vedou banální život, a přesto mluví stylizovaným jazykem“ (HOLÝ 2011: 798). Fiktivní realita je postavena na hře a na literární konvenci. Adjektivum ‚umělý‘, polsky ‚sztuczny‘ nebo anglicky ‚artificial‘, obsahuje nejen prvek něčeho nepravdivého, ale i prvek ‚umění‘ (polsky ‚sztuka‘, anglicky ‚art‘). Radko Pytlík, s ohledem na fenomén umělého osudu na příkladu prózy a biografie Bohumila Hrabala, dokazuje, že je to neosobní, vnější síla, která najednou vstoupí do života obyčejného člověka a zmaří jeho plány, stejně jako velká historie vstupuje do malého příběhu obyčejných lidí ve střední Evropě, což se také podobá osudu Židů (PYTLÍK 1990: 70). V úvodu ke svazku *Poupata* Hrabal píše, že „umělý osud je takový, který nikdy nechtěl mít“ (KLADIVA 1984: 171). Zdá se, že hrdina *Nezvěstného* v podobném duchu viděl svůj život v Praze, ze které nakonec uniká v autě amerického diplomata: „[...] bez rozloučení dal vale své rodné zemi, své minulosti, svému manželství, svým lživým plánům a snům, svým upřímným iluzím – a z pudu sebezáchovy vyskočil do tmy. [...] Vždyť utíká od něčeho, co nikdy neměl rád, protože v to nevěřil. Nic neztrácí, nic nezachraňuje, jen svůj žalostný život bez víry“ (HOSTOVSKÝ 1994: 204).

„Umělý osud“ je také součástí konstrukce postavy v románu Głowackého: revoluce, na níž se Ufnal náhodně podílí, by měla být chápána jako boj oběti za subjektivitu (jak víme z historie, byl to boj alespoň částečně vítězný, protože skončil podepsáním „srpnových dohod“ Lechem Walesou a odstraněním Edwarda Gierka z pozice prvního tajemníka polské komunistické strany), ale je to ve skutečnosti stále jen reakce na okolnosti uspořádané „vyšší mocí“. Nicméně na rozdíl od českých herců únorového puče zde máme co do činění s pokusem o pozitivní zhodnocení umělého osudu a s přijetím tohoto osudu. To také není nové na půdě české literatury: odborníci zabývající se prózou Jiřího Weila píší o smíření se jeho postav s tím, co na ně dopadne. Je to také blízké egoteistické filozofii Ladislava Klímy, kterou připomnělo v šedesátých a sedmdesátých letech prostředí českého undergroundu, a jeho nietzscheovskému konceptu: realita je taková, jak o ní smýšlíme; toto přemýšlení může být formou hry. Tento koncept hraje důležitou roli, mimo jiné, v próze Bohumila Hrabala; jeden z jeho příběhů z padesátých let, jehož původní název zněl *Umělé osudy*, popisuje postavy odmítající obyčejný způsob přijímání osudu, nereagující na to, co se děje podle pravidel stanovených ve společnosti, ale jednající zcela jinak, odmítající konvenční kvalifikace. Katastrofa může být krásná, a povinná práce skládání odpadního papíru může nést extatické – nebo spíše estetické – pocity. Postavy Hostovského, Hrabalovy, Weilovy umístěné v různých situacích na ně jen reagují – nemají žádnou možnost, aby svůj vlastní osud nějak řídily. Erik Brunner z *Nezvěstného* prostě jen reaguje na výzvy: nejprve na první výzvu policie z let německé okupace, pak na volání soudruha Matějky z ministerstva vnitra. Vypravěč *Půlnočního pacienta* zcela neočekávaně čelí novým životním podmínkám: „A najednou se všechno kolem mne i ve mně změnilo k nepoznání. Většina lidí tvrdí, že velkým událostem v jejich životě předcházelo nějaké

znamení či aspoň předtucha. Nic takového nemohu říci o sobě“ (HOSTOVSKÝ 2018: 205); manželka pana Špačka z románu Evy Kantůrkové *Pozůstalost pana Ábela* prostě jednoho dne podává žádost o rozvod a přiznává, že je těhotná s jiným, což nutí hlavní postavu, pana Špačka, aby se přizpůsobil novým okolnostem; Haňta z Hrabalovy *Příliš hlučné samoty* začíná vyznáním: „Třicet pět let pracuji ve starém papíře...“ (HRABAL 2005: 9) a čtenář úplně neví, a asi to není důležité, jak se Haňta v tomto místě octnul a zda se mu tam líbí. Lothar a Pavel z příběhu *Přátelé* stejného autora jsou dva sportovci paralyzovaní v důsledku nehod, kteří přesto vedou veselý život a vzájemně se podporují proti neštěstí; slepý pan major ze *Slavností sněženek* žije, jako by viděl, a ještě pomáhá druhým. Stručně řečeno: něco, co se obvykle považuje za tragické, se může díky „vůli a fantazii“, se může stát něčím opačným; stačí jen vidět něco víc a jinak. Tak chápaný „umělý osud“ může tedy vést k hlubokému pochopení skutečnosti; jestli víme, že existuje vždy koncepční soustava, která se vztahuje ke skutečnosti, proč by se tato soustava nemohla změnit, proč by se nemohl rozšířit její rozsah? Taková reakce se často stává využívanou střeoevropskou metodou sebeobran, zvláštním únikem do fantazie. Hrdina prožívající dva životy – jeden skutečný a jeden pomyslný – je opaku- jící se motiv v české literatuře 20. století: stačí jen odkázat na *Případ profesora Körnera* Egona Hostovského, napsaný už v roce 1932, pozdější román Milana Kundery *Život je jinde* anebo zmíněnou *Pozůstalost pana Ábela* Evy Kantůrkové.

Důsledkem náhlého vpádu tzv. velké historie do obvyklého běhu života je také pocit ztráty stability a ztráty vztahu výraz-designát: slova již neznamena- jí to, co znamenají. Tím, co již na první pohled spojuje Erika Brunnera z románu Hostovského a Ufnala z knihy Głowackého, ale také literární postavy kreované například Havlem jako autorem *Protestu*, Kazimierzem Brandysem nebo Jiřím Grušou jako autorem *Dotazníku*, je hluboká nejistota o sobě samém, o vlastních zásadách, chování – a, což s tím souvisí, strach z provokace, bezděčné ocitnutí se v situaci spolupráce s politickým protivníkem. Je to klasická kafkovská situace, ve které se nevinný hrdina může jednoho rána prostě ocitnout obžalován z neznámých zločinů. Pokud Franz Kafka ve svém nejnámějším díle metaforizoval tuto situaci pomocí modelu soudu a procesu, Egon Hostovský používá pro stejný účel konvence špionážního románu, a zmínění Kazimierz Brandys a Jiří Gruša – motiv dotazníku. Během komunistické éry byl dotazník předkládán kandidátovi vstupujícímu do strany, hledajícímu zaměstnání, zaměstnanému (pravidelné „vyznávání“ v písemné formě umožňovalo porovnávání verzí a tím způsobem sledování nepřesností a rozdílů), těm, kteří požádali o cestovní pas, posílali dítě do školy, měnili byt atd. Dotazník mohl být opakovaně vyplňován a opakovaně dostávat poznámku: „odmítnuto“ (v Polsku fungoval charakteristický protimluv „vyřízeno záporně“). Dotazníky byly vyplňovány zástupci bezpečnostních složek, kteří se „starali“ o podezřelého občana. Dotazník vytvořil hierarchii (ten, který ho vyplňoval, byl vždy podřízen tomu, kdo ho kontroloval), dával nadřazeným pocit moci, a to i v malé oblasti, učil opatrnosti a – což zazní ironicky – strategickému myšlení. Především však nutil k přísně definovaným normám, předpisům a pravidlům. Mohli bychom parafrázovat Gombrowicze (*Ferdydurke*): z dotazníku „nebyl žádný únik“. Dotazníky podporovaly strategii policejního státu založenou na kontrole a závislosti a od občanů se očekávalo, že odmítnou individualismus a vždy zvolí průměrnost – protože průměrnost a pasivita usnadňovaly život a individualismus mohl ve skutečnosti přispět k vyloučení. Dotazník byl proto skvělým nástrojem

sociálního glajchšaltování, čímž bylo odstraněno všechno, co je mimořádné a originální. A přitom: dával iluzi objektivitu, ale ve skutečnosti učil, že úspěch závisí na někom nespécifikovaném „nahore“, který nemá ve zvyku odůvodňovat svá rozhodnutí, a nanejvýš spoléhá na vůli ještě výše postaveného „nahore“, nad nímž byl ještě někdo výše atd. atd. Jak je to obvyklé v případech střeoevropského hrdiny, máme co do činění s jakýmsi „mezi“: mezi sebedůvěrou a pokušením vzdát se politické vlně, tomu, co je větší než jednotlivec. Polská spisovatelka Olga Tokarczuková probírá tento problém ve vztahu k románu Eliase Canettiho: „zkušenost hromadné hypnotické síly ukazuje zcela jiný aspekt člověka – jeho potřebu vzdát se něčemu většímu, co by ho zbavilo odpovědnosti a ukolébalo v komunitě, v nevědomosti hejna, jehož je součástí. Ponoření se do davu znamená také souhlas se znásilněním, podřízením se diktatuře, jako kdyby individualita byla něco příliš intenzivního, něco úplně nesnesitelného.“ (TOKARCZUKOVÁ 2018). Sám Hostovský byl trvale zbaven pokušení připojit se k revoluci, a to bylo způsobeno zároveň etickou i estetickou nechotou. Psal: „Měli jsme vládu, odboj nabýval na významu, ale stejnou měrou kupodivu sílila moje stará averze vůči politikům a politikaření. Marně jsem sám sobě domlouval, nebuď hlupák, proč tě tak rozčilují fráze, pokrytectví, ale marně... Vždycky jsem byl ve stavu nepřátelství s lidmi zasvěcenými politice. Neměl jsem rád je a oni mě. Říkali: Nedovede se zařadit, má svůj vlastní odboj, vystupuje z řady“ (LIEHM 1990: 377). Vědomí pokušení však znamená tendenci k sebezpozorování. Všichni jmenovaní hrdinové se dívají na sebe sama, své motivace a užívají nejrůznější – někdy absurdní, někdy neobratné – metody autoreflexe. Stojí za to připomenout, že *Nezvěstný* je věnován Sigurdu Hoelovi – norskému autorovi, který byl svého času také freudistou, zkoumal zákoutí lidského podvědomí a obav nacházejících se v něm. Stejná oblast psychologie zajímala pravděpodobně také Hostovského. Tendence k intenzivnější sebereflexi jde ruku v ruce s charakteristickým jevem popsaným Vladimírem Papouškem a Joannou Czaplínskou, a to se silnou autobiografickou motivací, společnou pro autory v exilu, mezi jinými i pro prózy Egona Hostovského, Milady Součkové a Zdeňka Němečka. Joanna Czaplínska píše: „Jejich tvorba ve vyhnanství podlehl výrazné subjektivizaci“ (CZAPLIŇSKA 2006: 46). Dále badatelka odkazuje na Anthonyho Giddense a jeho termín „autobiografické myšlení“, který je považován za jednu z neúčinnějších metod autopsychoterapie. Je založena na spojení a dání smyslu – například prostřednictvím literatury – příběhu svého života, aby bylo možné překonat psychologické omezení. V případě románů Hostovského a Głowackého, zejména v prvním z nich, máme co do činění s kombinací dvou úrovní: individuální a kolektivní, psychologické a sociologické nebo historické. Kreativní metodu Hostovského shrnují autoři studii *Egon Hostovský a jeho radosti života*: „Hostovský jistě čerpal z vlastních zkušeností, ostatně ve svých pamětech *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině* sám několikrát zdůrazňuje, že jako literát může psát pouze o věcech, které zná, které zažil, ale své vlastní zkušenosti zároveň přetváří, vypráví příběhy, nezprostředkovává fakta“ (HOSTOVSKÁ, SÁDLO, SVOBODOVÁ 2018: 35).

Vědomí, že je člověk vystaven možné provokaci, znamená, že podléhá různým vnějším vlivům, že není vůči nim imunní. Rozhodnutí, učiněné dokonce svobodně a vědomě, se dostává do soukolí systému, který se řídí vlastními zákony a může je změnit v opak: Matějka z *Nezvěstného*, zároveň dobrodružný i démonický, je vybaven tím tajemným druhem inteligence, která umožňuje téměř libovolným způsobem využít nadměrnou důvěřivost lidí z bližšího i vzdálenějšího okolí; k němu adekvátní

postavou je u Głowackého Vysoký soudruh. Důvěřivost v kontaktu s těmito démonickými funkcionáři systému je synonymem naivity, hlouposti, je nežádoucí kategorií: Ufnal (Důvěřivec) – tak zní „mluvící příjmení“ hlavního hrdiny románu *Moc truchleje*. Protějšky Matějky a Vysokého soudruha lze nalézt v mnoha střeoevropských románech; je to ztělesnění diktátora, císaře, vůdce, na kterého je možné přehazovat odpovědnost za vlastní osud, a zároveň je to také ztělesnění zla, Satana, slepých démonických sil. Střeoevropský hrdina se konfrontuje s jeho ohromujícím vlivem a bojuje proti němu. Se stejnou kreací máme co do činění v novele Arnošta Lustiga *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*: monology Bedřicha Brenskeho vyvolávají asociace s emocionálními, vzrušujícími davy a zároveň demagogickými projevy Adolfa Hitlera. Brenske je jakoby odraz führera, jeho „zástupce“, představující ztělesnění Moci. Esesman jemně manipuluje významem slov, žongluje emocemi, které vyvolává, je mistrem podhodnocení a perifrastického maskování. Brenske reprezentuje součást řádu, který s použitím triády „symbolické-skutečné-imaginární“ analyzuje francouzský psychiatr a kulturolog Jacques Lacan a který lze charakterizovat jako symbolický. Brenske jako reprezentace führera, Vysoký soudruh jako reprezentace Gierka, Matějka jako reprezentace Klementa Gottwalda fungují podle pravidel Velkého druhého (francouzský „l'Autre“). Umístěním svých rolí v rámci „historické nutnosti“ si uzurpovali neviditelné insignie moci a ukládali význam všech událostí jako důkaz ingerence historické „nad-moudrosti“. Důležité jsou i vnější příznaky jejich místa v symbolické hierarchii: uniforma Schutzstaffel, kterou nosí Brenske, a reakce okolních vojáků (ve výpovědích přeživších, rovněž Lustigových, se často opakuje téma obdivu pro dokonalost uniformy SS, navržené Karlem Diebitschem a Hugo Bossem, a úcta k německé velitelské postavě v lesklých botách); sekretariát Vysokého soudruha a jeho vyžehlené obleky, útulná kancelář Matějky a jeho čerstvé květiny stojící na stole v únoru. Symbolická aura diktátorů v každém z těchto případů má něco velmi atraktivního, čemu je obtížné odolat.

Pocit nejistoty ohledně motivace vlastního konání vede k zřeknutí se odpovědnosti a rezignaci na samostatný úsudek. U Głowackého jak kolaborace, tak i pozdější účast ve stávce (čili na správné straně) se Ufnalovi přihodí bezděčně; podle stejného pravidla se odvíjejí osudy Erika Brunnera za horkých dnů revoluce. Neetické chování je předmětem averze v mnoha románech Egona Hostovského, stačí zmínit např. *Žháře* nebo *Půlnočního pacienta*. Na tuto skutečnost upozornila mezi jiné i Karla Strnadová, která píše ve svém článku o vnitřním a vnějším exilu spisovatele: „Hrdinové jeho děl prožívají stavy existenciální úzkosti, osamocení, jsou neschopni komunikace a navázání pevného mezilidského vztahu. Tyto pocity jsou vyvolávány neetickým chováním, jednáním, proviněním proti společnosti, blízkým. [...] Komplex méněcennosti jako základní životní stav Hostovského postav se vyskytuje ve všech jeho dílech“ (STRNADOVÁ 2010: 28–29). Stojí za to zvážit, ačkoli dnes to je ze zřejmých důvodů těžké ověřit, ještě jednu psychologickou motivaci Hostovského k vytvoření postav pohybujících se na křehké hranici etického a neetického: iracionální pocit viny, že on přežil holocaust, ale jeho blízcí – ne. Je to zkušenost mnoha pozůstalých. Otec Hostovského zemřel v roce 1942 v Olomouci, ještě před transportem do Terezína; tři sestry spisovatele, Ida, Růžena s manželem, Irma s manželem a jejich dvěma syny Zdeňkem a Petrem, zahynuly v koncentračních táborech. Egon Hostovský mohl zachránit svůj život tím, že utekl z Československa do Belgie, do Lisabonu a nakonec do USA, což

bylo kombinací šťastných okolností souvisejících s jeho pozicí. Četba jeho románů nám dovoluje interpretovat, že role, kterou náhoda hraje jak v šťastném, tak nešťastném lidském životě, v jeho etických a neetických rozhodnutích, byla pro spisovatele zvláště důležitá až do konce. Literární postavy Hostovského jsou obvykle nesený vnějšími okolnostmi; spisovatel dává přednost příběhu před postavou. Stejná kafkovská řešení se v české literatuře objevují častěji v šedesátých letech – a Egon Hostovský, i když byl v té době již velkým nepřítomným ve své rodné zemi, se částečně stává součástí toho proudu. Eva Kantůrková takto literárně shrnula vztah příběh-postava v desáté kapitole románu *Pozůstalost pana Ábela*: „Jsou v příběhu lidé, kteří jsou nositeli zla, ať tomu chtějí, nebo ne, není to v nich, v jejich vůli nebo v jejich charakteru, protože kdyby vystupovali v příbězích jiných, možná by přinášeli dobro; a zase naopak: lidé v tomto příběhu dobří, v jiném mohou být příčinou nejrůznějších neštěstí. Vinen je příběh, souhrn jeho mezilidských vztahů, jejich vzájemná závislost, souhrn okolností a způsob střídání situací, a nikoliv jeho hrdinové“ (KANTŮRKOVÁ 1970: 130).

Ufnal z románu Głowackého se také pohybuje na hraně, není ani zrádce, ani hrdina – tyto kategorie se na něj vůbec nevztahují, jako by se nevztahovaly na dítě nebo na nepřítel člověka. Je tedy možné konstatovat, že se Głowacki chová ke svému hrdinovi blahosklonně. Hledá možná způsob, jak odmítnout patos závazný v polské literatuře přelomů? Nalézá svého hrdinu v dělnickém prostředí, aby odmítl kontradiktici hrdina-zrádce?

Pokud budeme předpokládat, že jde o útěk od patosu, tak se Ufnal ukazuje být jedním z nemnoha „bezděčných“ a antipatetických hrdinů v polské literatuře týkající se přelomových historických událostí. Kreačí Ufnala se Głowacki řadí do antiheroického proudu pod znakem Bobkowského, Gombrowicze, Mrożka – a neintencionálně navazuje na český vzor Haška nebo Škvoreckého. Ufnal, který nemá na nic vliv, instinktivně používá taktiku pasivního odporu nebo přehnaně horlivé obstrukce. Trochu připomíná hrdinu pikareskního románu, šibala (trickstera); pohybuje se ve všech prostředích srpnových událostí a ukazuje – pomocí kontrastu s vlastní nevědomostí a dobrodušností – absurditu komunistického režimu. Erik Brunner z románu Hostovského se pokouší vyřídit pouze své soukromé záležitosti: manželskou krizi, malý byt, fascinaci slečnou Pollingerovou, účty s Králem, a zaplétá se neočekávaně pro sebe sama do smrtelně vážných mezinárodních záležitostí.

Pro hrdiny Hostovského a Głowackého a také pro jejich patrona Kafku vědomí, že člověk je jenom součástí větší mašinérie, způsobuje, že všechny historické události se společenskou dimenzí mají stejný status: jsou prostě dílem nějakých vnějších dominujících sil, kterým není možné odolat. „Es muss sein“, ten beethovenovský motiv, opakovaný v *Nesnesitelné lehkosti bytí* Milana Kundery, by se hodil i sem. Osobní události a události tvořící tzv. velkou historii se do té míry slévají, že mizí hierarchie. Drobnosti, soukromá zúčtování mohou vyrůst na úroveň významných faktů a zároveň způsobit, že hrdina ztratí všechno. Tento strach před ztrátou je neodlučitelným souputníkem „bezděčného kolaboranta“. Opatrně bych vyjádřila tezi, že obava je prostě vtištěna jak do vědomí všech, kteří zažili totalitu, tak členů židovské diaspory, kteří se potýkali s podobnou situací. Stojí za to v tomto místě připomenout poznámky Milana Kundery týkající se analogie mezi středoevropským a židovským osudem: „A co jiného jsou Židé než malý národ, prototyp malého národa? Jediný z malých národů v dějinách lidstva, který přežil impéria a ničivý pochod dějin. Co je však malý národ?

Nabízím vám svou vlastní definici: malý národ je takový, jehož holá existence může být kdykoli uvedena v pochybnost. Malý národ může také zmizet, a dobře to ví. [...] Jako rodina malých národů má střední Evropa svou vlastní vizi světa, jejímž základem je hluboká nedůvěra k dějinám. Historie, bohyně Hegelova a Marxova, vtělení rozumu, který soudí a rozhoduje o našem osudu, je historií dobyvatelů. Národy střední Evropy nejsou dobyvatelé.”

Samozřejmě, pokud jde o takzvaně židovský osud v biografickém kontextu Hostovského a Głowackého, je třeba dodržet proporce; jak v případě českého, tak polského spisovatele je třeba mluvit opatrně o kategoriích židovského osudu a jeho vlivu na jejich tvorbu. Janusz Głowacki, jehož matka byla asimilovanou Židovkou, zapojoval židovské motivy do své tvorby, nacházejí se jak v jeho dramatech – např. v *Antigoně v New Yorku*, tak v próze, ve vzpomínkách *Z hlavy* a, což je samozřejmě, v *Good bye, Džezi*, příběhu o Jerzym Kosińskim; ale nejsou dominantní. O Hostovském se ví, že jako mladý muž byl fascinován chasidstvím, v souvislosti s tím dokonce podnikl cestu do Polska, a kromě toho s nestejnou intenzitou se odkazy na židovskou kulturu nacházejí v různých jeho románech. V české literární vědě se větší důraz klade na emigrantskou dimenzi jeho tvorby, a ne na původ autora, i když samotný spisovatel tvrdil, že to vlastně emigrační ahasverismus mu zvláště pomohl uvědomit si svou židovskou identitu. Přesvědčivé jsou tudíž názory Miloše Pohorského (autora studie „Egon Hostovský pořád hledá byt. Problém asimilace“) a Anny Car, dokazující, že navzdory ustáleným literárněvědným interpretačním problémům židovského původu objasňoval existencialistické romány českého spisovatele od začátku do konce, a to i v případě, kdy nebyl explicitně zmiňován. Anna Car v souvislosti s *Listy z vyhnanství* píše: „[...] v *Listech* Hostovského – vedle emigračního kontextu v jeho politické dimenzi, silně propojeného s problematikou vzniku (rozšíření se) židovské diaspory jako sociologického procesu vynuceného náboženským pronásledováním – najdeme také ten, efekť diaspory, charakterizující existencionální a psychologickou kondici jednotlivce a skupiny [...] Narativní kontakt s adresátem *Listů* zakotvuje identitu vypravěče, její celistvost a integrita jsou totiž ohroženy vyhnanstvím a zážitky, které ho doprovázejí. O tomto ohrožení informují formulace a narace ukrývající psychologické strategie obrany a útěku“ (CAR 2012: 92).

V duchu *Listů z vyhnanství* a v souvislosti se strachem před totální ztrátou zakódovaným v tvorbě českého autora stojí za to připomenout jeho literárně transformovanou vzpomínku, která byla prostřednictvím Józefa Waczkowa publikována v dříve zmíněném sedmém čísle *Literatury na Świecie*. Waczków – podle pravidel škatulkové narace – cituje Hostovského, který popisuje své setkání s „nachmeleným pobudou“ v jednom z newyorských barů ověšeném fotografiemi slavných operních zpěváků. „Já vím, kdo jste, poznal jsem vás, včera v New York Times byla recenze vašeho románu s fotografií“ – řekl prý spisovateli ten pobuda. – „Nechci vás strašit, ale měl byste se s dostatečným předstihem zajistit na horší časy.“ Hostovský píše dále, jak mu náhle přeběhl mráz po zádech: „Před čím mě vlastně chcete varovat?“ – „Před pádem z vysoké příčky žebříku. Můj milý, to je nesmírně bolestivý pád. Nikdy se vám nezdálo, že padáte ze žebříku nebo ze skály?“ – „Teď už jsem se doopravdy vylekal“ – pokračuje vypravěč. – „Často se mi zdá, že se vrhám do propasti.“ (WACZKÓW 1997: 306–307). Pobuda, jak se ukazuje ve finále, velmi dobře ví, o čem mluví: byl to jeden z nejslavnějších operních zpěváků dvacátého století, polský Žid. Jmenoval se Jan Kiepora.

Pořádek a chaos; individualita a průměrnost; zodpovědnost a zbavování se odpovědnosti; svoboda a umělý osud; náchyllost k provokacím – katalog nejdůležitějších otázek, které probírají autoři analyzovaných románů, je jistě ještě delší. Způsob probírání těchto otázek, ačkoli literárně rozdílný, je konvergentní z hlediska filozofických řešení. Nynější příspěvek, spojující opakovatelné motivy z tvorby Egona Hostovského a Janusze Głowackého a soustřeďující se na motivy bezděčné kolaborace, sebedůvěry a strachu, představují sotva úvodní nástin problému, který by vyžadoval pozornější a detailnější studium na bohatším literárním materiálu. V současné podobě však může představovat dodatečný impuls k hlubší interpretaci obou románů jmenovaných v názvu tohoto příspěvku – dokonce i pokud se navrhovaná komparatistická relace zdá být příliš vzdálená a nezřetelná.

PRAMENY:

HOSTOVSKÝ, Egon
1994 [1951] *Nezvěstný*, Spisy Egona Hostovského, sv. 7; ed. O. Hostovská (Praha: ERM)
2018 *Dům bez pána, Půlnoční pacient*, ed. Š. Pašková (Brno: Host)

GŁOWACKI, Janusz
2009 *Moc truchleje* (Warszawa: Bellona-Volumen)

LITERATURA:

CAR, Anna
2012 „Diaspora i emigracja: wymiary egzystencji. Listy z wygnania Egona Hostovskiego“, *Bohemistyka*, č. 2, s. 85–106

CZAPLIŃSKA, Joanna
2006 *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego)

HOLÝ, Jiří
2011 „Życie z gwiazdą Jiřího Weila i temat Holocaustu w literaturze czeskiej“, in: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, ed. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (Łódź: Wydawnictwo Officyna), s. 797–805

HOSTOVSKÁ, Olga – SÁDLO, Václav – SVOBODOVÁ, Barbora
2018 *Egon Hostovský a jeho radosti života* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

HRAHAL, Bohumil
2005 *Příliš hlučná samota* (Praha: Maťa)

KANDA, Roman
2010 „Epický prostor románu Egona Hostovského“, in: *Od banity do nomady*, ed. J. Czaplínska, S. Giergiel (Opole: Uniwersytet Opolski), s. 35–43

KANTŮRKOVÁ, Eva
1970 *Pozůstalost pana Ábela* (Praha: Mladá fronta)

KERTÉSZ, Imre
2003 *Člověk bez osudu*, <<https://citaty.net/citaty/278184-imre-kertes-z-proc-ten-nahly-obrat-proc-ten-odpor-proc-nychtej/>>, přístup 19. 06. 2018

KLADIVA, Jaroslav
1984 *Bohumil Hrabal. Život a dílo* (Praha: b. n.)

KUBIK, Mariusz

2000 „Portrety pisarzy: Kazimierz Brandys”
Gazeta Uniwersytecka UŚ č. 7; <<http://gazeta.us.edu.pl/node/189671>> přístup 15. 06. 2018

LIEHM, Antonín Jaroslav

1990 [1970] *Generace* (Praha: Československý spisovatel)

POMORSKI, Adam

2009 „Życie, a nie los”, in Grossman, Wasilij
Życie i los (Warszawa: WAB), s. 7–16

PYTLÍK, Radko

1990, *Bohumil Hrabal* (Praha: Československý spisovatel)

STRNADOVÁ, Karla

2010 „Vnitřní a vnější exil Egona Hostovského”,
in: *Od banity do nomady*, ed. J. Czaplínska,
S. Giergiel (Opole: Uniwersytet Opolski), s.
28–35

TOKARCZUKOVÁ, Olga

2018 „Fantom Europy Środkowej przegląda się
w literaturze. Czy istnieje powieść środko-
woeuropejska?”, <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no30_ses/p17-36.pdf>,
přístup 22. 06. 2018

WACZKÓW, Józef

1997 „To był Kiepura”, *Literatura na Świecie*, č. 7,
s. 305–307