

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií
Studijní program Elektronická kultura a sémiotika

Bc. Marie Zetová

Literární konstrukce paměti a vzpomínání v díle Egon
Hostovského

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Liberci dne 14. 5. 2021

Marie Zetová

Poděkování

Děkuji doc. Mgr. Jakubu Češkovi, Ph.D. za odborné vedení práce a za trpělivost a ochotu, které mi během celého mého studia věnoval.

Abstrakt

Práce se snaží o srovnávací interpretaci vybraných děl Egona Hostovského s důrazem na poetiku spojenou s tématy paměti a vzpomínání. Pozornost je soustředěna zejména na to, jakou roli paměť literárních hrdinů sehrává při konstituci vyprávěcího subjektu a ostatních postav díla, na vztah mezi vzpomínkou a fikcí, resp. pamětí a imaginací, a na původ a funkci sentimentálních či nostalgických motivů, jež se v této souvislosti objevují. Jádro práce tvoří zejména četba Hostovského děl napsaných v období 30. a 40. let.

Klíčová slova: Egon Hostovský, paměť, vzpomínání, narativní identita, fikce, nostalgie

Summary

The thesis attempts to provide a comparative reading of selected works by Egon Hostovský with an emphasis on the poetics associated with the themes of memory and recollection. Attention is focused mainly on the role that the memory of the protagonists plays in the constitution of the narrating subject and other characters of the literary piece, on the relationship between memories and fiction (i. e. memory and imagination) and on the origin and function of sentimental or nostalgic motives that emerge in this context. The core of the thesis consists of reading Hostovský's works written between 1930s and 1940s.

Key words: Egon Hostovský, memory, recollection, narrative identity, fiction, nostalgia

Obsah

Úvod	7
Proměny identity v paměti.....	11
Vzpomínka, imaginace a fikce	24
Minulost ve mně i mimo mne.....	24
Paměť a motiv tajemství.....	54
Závěr.....	65
Bibliografie.....	69

Úvod

Teoretici zabývající se Egonem Hostovským přiznávají jisté nesnáze, pokud jde o zařazení spisovatelova díla do nějaké zřetelně vymezené linie tvorby či jeho příslušnost k určitému myšlenkovému proudu nebo literárnímu žánru, a když už některé jmenují, činí tak jakoby „s výhradou“. Vladimír Papoušek o Hostovském píše, že „[a]čkoliv byla jeho tvorba všelijak puncována, ať už jako expresionistická či psychoanalytická, jde většinou jen o zjednodušení činěná pro potřebu doby, která nevystihují podstatu spisovatelovy tvorby, i když se jí třeba dotýkají.“¹ Rovněž František Kautman se domnívá, že Hostovského dílo „nelze opatřit žádnou světonázorovou ani směrovou nálepkou“.² Jakkoli tato obtížná zařaditelnost není v kontextu literatury 20. století ničím neobvyklým, ani jeden ze zmíněných autorů se nakonec neubrání tomu, aby Hostovského literární dílo přece jen pod nějakým souhrnným (byť širším) označením subsumoval, přičemž oba se ve své charakteristice v zásadě shodují. Papoušek říká, že tím, co je pro Hostovského psaní typické, je „v české literatuře nepřiliš obvyklá, silná filozofická reflexe, tvořící jednu z nejpodstatnějších složek jeho próz“³, zatímco Kautman spisovatele v obdobných intencích označuje za autora „intelektuálního“.⁴

Hostovský naproti tomu sebe sama jakožto spisovatele charakterizoval lapidárně: „Jsem vypravěč, nic více, nic méně.“⁵ Podle některých interpretací pak dokonce vypravěč velmi tradiční, který nechce či neumí experimentovat s jazykovou formou nebo se zcizujícími perspektivními posuny mezi hlediskem postavy a uměleckým záměrem autora.⁶ Přesto ale lze v jeho tvorbě nalézt řadu interpretačně sporných míst, která čtenáře staví před otázku po objektivitě vyprávění, potažmo před problém vztahu mezi příběhem a diskursem. Podstatná část těchto otázek přitom vyvstává v souvislosti s „nespolehlivou“ narativní fokalizací, jež je v jeho dílech zpravidla těsně přimknuta k mentálnímu světu postav – ať už proto, že je jim otevřeně svěřena vypravěčská úloha, nebo jejich hlas a prožívání prostřednictvím polopřímé řeči vstupuje do diskursu vypravěče v er-formě.⁷

¹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. s. 17.

² KAUTMAN, František. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský kulturní klub, 1993. s. 4.

³ PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. s. 17.

⁴ KAUTMAN, František. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský kulturní klub, 1993. s. 1.

⁵ HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině: (aneb o ctihodném povolání kouzla zbaveném)*. Praha: ERM, 1995. s. 147.

⁶ POKORNÝ, Martin. „Náčrt k Hostovského autorské letoře“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 25.

⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. s. 154.

Podlehne-li pak coby čtenáři nutkání rekonstruovat objektivní sled událostí příběhu, zjišťujeme, že jsme do velké míry odkázáni na paměť protagonistů, která se zdá uspořádávat retrospektivní úseky vyprávění. Těch je v Hostovského textech mnoho a hrdinové-vypravěči o své minulosti referují rozporuplným způsobem nebo útržkovitě. To lze patrně z části přičíst na vrub skutečnosti, že Hostovského postavy často trpí různými duševními problémy, které jejich paměť zbavují kredibility. Nicméně rovněž je možná (a snad i produktivnější) interpretace připouštějící, že v Hostovského dílech nejde v první řadě o tematizaci psychopatologie paměti, ale spíše o pojednání proměnlivé artikulace vztahu k vlastní minulosti jakožto něčeho, co je bytostně lidské – a co bylo v posledku osobně důležité i pro samotného autora.

Hostovského vlastní vyjádření naznačují, že byl vzpomínkami na dětství, pocitem nostalgie, a znovuprožíváním navracející se minulosti skutečně fascinován nejen coby působivým uměleckým námětem. V *Literárních dobrodružstvích českého spisovatele v cizině* o sobě píše:

Desatery hory jsem zatím překročil a mnohokrát se po mořích plavil a bloudil cizími zeměmi. A všude týž dvojitý druh lidí: přátelé a nepřátelé života. [...] Záleželo a záleží na tom, že jsem se rozhodl hledat ve světě lidi, jež jsem poznal v království dětství, a odvracet se od těch, kdož se pro zchladlé srdce sami odvracejí od dětí malých i těch velkých. Myslím, že toho dne se stal ze mne spisovatel.⁸

Posmrtně publikovaný rozhovor Hostovského s A. J. Liehmem se rovněž z velké části dotýká Hostovského zkušenosti coby asimilovaného žida v exilu, přičemž i zde spisovatel popisuje, jak významnou roli pro něj zaujímá jeho vlastní, šťastnější, minulost:

Včas jsem nepochopil, že ať se se mnou v budoucnu stane cokoli a ať se octnu kdekoliv, bude to jen variace předchozích let, kdy jsem měl domov a byl jsem obklopan přátelstvím, nikoli nenávisí.⁹

Ve světle toho, že autorův život byl poznamenán dvojitou emigrací, se motivace uvedených výroků zdá být nasnadě. Hostovský však rovněž, což je možná zajímavější, uvádí, že prožitek neurčité nostalgie, je něčím, co u sebe pozoroval již od útlého mládí, ještě předtím, než vůbec kdy opustil domov:

přece se mi asi už od sedmnácti let zdálo, že se (a také moji příbuzní) přece jen čímsi liším od svých přátel a známých. [...] Ta má „odlišnost“ měla zvláštní znak: nostalgii, jež neměla obsah. Toužil jsem po čemsi, co jsem nedovedl pojmenovat.¹⁰

⁸ HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině: (aneb o ctihodném povolání kouzla zbaveném)*. Praha: ERM, 1995. s. 38.

⁹ LIEHM, Antonín Jaroslav. Poslední rozhovor; in Šturm, Rudolf, ed. *Egon Hostovský. Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1974. s. 161-191. s. 181.

¹⁰ Tamtéž, s. 179.

Jedním dechem pak spisovatel dodává, že jím popsané pocity bezdomoví, vykořenění či roztržky mezi minulostí a přítomností se podle něj neomezuji na jeho individuální historii, ale že, jak se domnívá, nějak obecněji vystihují situaci moderního člověka.¹¹

Nicméně i s odhlédnutím od toho, jaký byl osobní vztah Hostovského ke vzpomínání, zůstává faktem, že jeho povídky a romány jsou proloženy pozoruhodným množstvím pasáží, v nichž se hrdinové živě zaobírají vlastní minulostí – někdy nostalgicky (*Případ profesora Körnera, Dům bez pána, Listy z vyhnanství, Úkryt*), jindy spíše nutkavě nebo s nejrůznějšími odchylkami od normálního fungování paměti (*Sedmkrát v hlavní úloze, Půlnoční pacient, Tři noci, Všeobecné spiknutí*). V rámci kontextu díla se pak zdá, že funkce těchto analeptických epizod není pouze dekorativní; vzpomínání, byť třeba bezděčné, zde rozhodně není představeno jako něco pasivního, naopak vzpomínkové vsuvky často slouží jako katalyzátor vyprávění, neboť postavy jsou se svou historií (nebo její absencí) neustále konfrontovány rovněž na úrovni aktuálního děje. Ve své knize *Existencialisté* Papoušek dokonce Hostovského práci s tematikou minulosti srovnává s díly Virginie Woolfové nebo Williama Faulknera:

U Hostovského, ale také u Faulknera vstupuje minulost do přítomnosti pomocí fantomů, zhmotňované minulosti. Tak či onak minulé je vždy aktuálním činitelem přítomnosti. Minulost může znamenat záchranu, ale i rozvrat.¹²

Rovněž v Papouškově první monografii o Hostovském je této problematice věnována krátká podkapitola s názvem „Temporální symboly“, v níž nachází paralely mezi Hostovského pracemi a Husserlovými *Přednáškami k fenomenologii vnitřního časového vědomí* nebo *Vyznáními* sv. Augustina.¹³

Hostovský se v této souvislosti ukazuje jako autor, v jehož textech zaujímá téma paměti a časovosti nezanedbatelné postavení, přesto však rozsáhlejší spektrum výkladu, kde by byl tento aspekt jeho tvorby podrobněji analyzován z hlediska formální výstavby díla nebo věrohodné reprezentace fikčního světa a psychologie postav, není snadné nalézt. Naopak se v širším měřítku se zdá, jako by Hostovský – přestože jej v jiných ohledech rovněž chápou jako autora „filosofického“ či „intelektuálního“ – ve vztahu k literárnímu zpracování paměti zůstával pro své interprety stále především autorem exilovým či „quasi-autobiografickým“, neboť výklady

¹¹ Tamtéž, s. 181.

¹² PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. s. 95.

¹³ PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. s. 153-160.

zaměřené na toto téma u Hostovského sledují zejména to, jak se spisovatelova individuální paměť a zkušenost s emigrací propisuje do jeho povídek a románů.¹⁴

Rezignovat zcela na argumentaci, jež předpokládá možnost kauzálního spojení mezi životem autora a obsahem jeho díla, zvláště jedná-li se o spisovatele s tak pohnutým osudem, jaký potkal Hostovského, jistě není neproblematické. Na druhou stranu v případě biograficky motivovaného čtení hrozí, že ve prospěch nalézání dílčích paralel mezi žitou zkušeností spisovatele a jím napsaným textem budou přehlédnuty některé techniky literární stylizace, díky nimž především působí text „autenticky“, bez ohledu na to, zda referuje k nějaké skutečné události. Ve své práci bych proto ráda věnovala pozornost spíše tomu, do jakých tematických struktur jsou v Hostovského prózách vřazeny reprezentace času, paměti a procesu vzpomínání vzhledem k „malému světu“ díla¹⁵ než ke světu mimoliterární skutečnosti. Tímto způsobem snad bude možné sledovat, jakou úlohu zmíněné motivy sehrávají v narativní konstrukci časově afikovaného vědomí protagonistů a jakým způsobem přispívají k budování dojmu kontinuity celku fikčního světa – zejména s důrazem na totožnost postav. Nebudu se tedy zde zabývat pamětí z historiografického hlediska ani problematikou uměleckého ztvárnění vzpomínek na konkrétní dějinné události. Četba vybraných Hostovského děl by v naznačené perspektivě měla být spíše pokusem o ilustraci některých obecnějších rysů literární reprezentace subjektivního prožívání časovosti, ale také snahou představit Hostovského jako autora svébytné estetiky paměti – rovněž s přihlédnutím k tomu, jak se vzhledem k této tematice proměňují příslušné výrazové prostředky napříč různými Hostovského pracemi. Jádrem práce přitom bude komparativní četba románů *Případ profesora Körnera*, *Dům bez pána*, *Sedmkrát v hlavní úloze* a novely *Úkryt*.

¹⁴ Např. MÁŠLO, Stanislav. „Domov v paměti exulanta Hostovského“ in: *Návrat Egona Hostovského*. Praha: Klub osvobozeného samizdatu, 1996. s. 36-40. nebo SÁDLO, Václav. *Egon Hostovský a rodný kraj*. Liberec: Bor, 2007.

¹⁵ Srov. ECO, Umberto; přel. Kaiser, Petr. „Malé světy“; *Česká literatura*, 1997. 45.6: 625-643.

Proměny identity v paměti

Vladimír Papoušek o Hostovského protagonistech říká, že usilují o „nalezení klíče k vlastnímu málo srozumitelnému bytí v minulosti“,¹⁶ přičemž zmiňuje Hostovským frekventovaně využívané motivy dítěte, domova nebo rodného domu, tedy motivy, které odkazují k „nalézání místa, kde je člověk chráněn před násilím a cizotou vnějšího světa.“¹⁷ Na druhou stranu však, jak ještě uvidíme, může minulosti jedince v rámci Hostovského poetiky připadnout také zcela protikladná úloha, v níž se naopak proces vzpomínání stává zdrojem toho největšího (sebe)odcizení. Konečně třebaže se snad nabízí vysvětlit autorův zájem o „nostalgické“ motivy tím, že sám patrně často vzpomínal na vlastní domov, jenž byl nucen opustit, sehrávají témata paměti a vzpomínání prominentní roli již v dílech, která Hostovský napsal ještě z před svým prvním odchodem Československa. Jedním z nich je román *Dům bez pána*, který poprvé vyšel v roce 1937 a v němž na pozadí příběhu o vyrovnávání se s nejasnou rodinnou minulostí vyvstává zřetelně ambivalentní povaha nostalgických vzpomínek na domov a dětství.

Hlavní hrdina *Domu bez pána* Emil Adler příjezdem do rodného města započíná pomyslnou cestu do komplikované historie své židovské rodiny. Již úvodní věty románu ohlašují, že půjde o naraci formovanou vzpomínajícím vědomím: „V nejbližších dnech uplynou již tři roky od první chvíle mého mráкотného putování, o němž by člověk výmluvnější, dokázal vyprávět příběhy opravdu nevšední.“¹⁸ Tento pateticky deklarovaný tříletý odstup od vyprávěných událostí je možné chápat jen jako rétorické ozvláštňení, nicméně v průběhu čtení vychází najevo, že exkursy do minulosti prostupují textem mnohem hlouběji a že jejich rozvrstvení je snad dokonce tím, co zejména činí vyprávění zajímavým, neboť v něm spočívá hrdinovo „mráкотné putování“ samo. Ne náhodou dominuje úvodu románu motiv cesty vlakem, během níž se stává zřejmé, že přesun v objektivním prostoru pro hrdinu znamená také přesun v subjektivním čase:

Podařilo se mi znenáhla zapomenout na Prahu, na banku, v níž jsem zaměstnán, na práci, na lékaře, který mě ošetřoval, na jeho příkazy. Vracel jsem se do atmosféry ztraceného času, z něhož se vynořoval rodný dům v podobě dávno zapomenuté, neošlehaný nečasem, nepoznamenaný ještě desítkami třesutých zim, vznešený, s dvěma otevřenými dokořán.¹⁹

¹⁶ PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. s. 9.

¹⁷ Tamtéž. s. 9.

¹⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 11.

¹⁹ Tamtéž, s. 13.

Přestože jeho rodný dům již pochopitelně není takový, jak mu jej líčí jeho paměť, hrdina zde automaticky znovu zaujímá své původní místo v hierarchii mezi sourozenci, z nichž, jak často připomíná, je nejmladší, a kteří s ním v mnoha ohledech zacházejí stále jako s dítětem. (Bratr se sestrou například Emila ihned po jeho příjezdu starostlivě ukládají do postele, aby si po cestě odpočinul, což u něj vyvolává úměrně infantilní reakci. Poté, co jej sestra „přikryje jako těžkého pacienta“, se hrdiny zmocní úzkost: „Pryč odtud!“, a vykrade se opatrně z ložnice tak, jako se „tajně plížil z domu k svým hrám před pětadvaceti roky.“²⁰)

Další vyprávění je zhusta protkáno retrospektivními vsuvkami a výmluvnými paralelami mezi minulostí a přítomností, přičemž události, které se odehrají uvnitř rámcového děje, respektive po dobu hrdinovy návštěvy rodného Starkova, mají buď charakter banality nebo samy ze sebe působí nesrozumitelně, až do chvíle, než k nim vzpomínající hrdina-vypravěč přiřadí odpovídající korelát v podobě jiné události zasazené do vzdálenější minulosti. Teprve v této perspektivě pak před čtenářem vystávají klíčové momenty příběhu.

Hrdinův rodný dům a zároveň hlavní dějiště románu je prostorem jakéhosi bezčasí, kde se „měří čas podle rozbitých šálků“²¹ a kde funkční hodiny buď příznačně nejsou k nalezení, nebo se chovají přinejmenším podivně.²² Emil během svého pobytu na tomto místě znovu prožívá variace na některé z formativních událostí svého života. Platonicky se zamiluje do cizí dívky, o které, jak sám říká, nic neví, ale do níž si o to životněji promítá své vlastní nostalgické vzpomínky a fantazie; setkává se s přízrakem zemřelého otce, jehož obraz se ve svých myšlenkách marně snaží rekonstruovat, a symbolický klíč k řešení aktuálních sporů mezi sebou a svými sourozenci nakonec nachází v dynamice jejich zapomenutých dětských her.

Emilova návštěva rodného domu, která měla být původně pouze krátkou zastávkou na ozdravné cestě do ciziny, tedy sama přebírá úlohu jakési iniciační cesty, na níž hrdina navzdory svým očekáváním nepostupuje směrem „ven“, do okolního světa, z jehož rozmanitosti by se snad mohl vydělit jako individuum a tímto způsobem znovu „nalézt sám sebe“. Naopak je postaven před úkol osvědčit se v mikrosvětě vlastního domova, do kterého je prostřednictvím své paměti stále hlouběji vtahován. Tento pomyslný dostředivý pohyb jednoznačně vychází

²⁰ Tamtéž, s. 39-40.

²¹ Tamtéž, s. 67.

²² Např.: „V kuchyni odbíjejí hodiny. Čtyři údery. Cože? Od mého příjezdu do Starkova uplynuly teprve čtyři hodiny? Zatočila se mi hlava. Vyjeveně jsem hleděl oknem k nebi, do modrého prázdna, a viděl v něm přeludné dálky, jimiž jsem za tak krátkou dobu prošel. Cesta od nádraží na náměstí, z náměstí domů...“ (HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 55). Nebo: „Nejistě a rozpačitě jsem vstal. Měl bych, jakoby náhodou, zabloudit očima na hodiny. Ale nevisí tady žádné“ (tamtéž, s. 78). Na jiném místě Emilovi Heda vypráví podivnou historku o jejich bratru Jindřichovi: „Přikradl se tiše za mnou a položil na stůl budík. No, ano, budík! „Poslouchej Hedo, nech si jej tady! Vláčím se s ním až z Radechova, abych se ho zbavil. Nevím, co to je. Nenatahuji jej, a on jde, nepřetržitě jde, tiká, tiká, tiká, živá duše jej nenatahuje, a on jde, jde, věčně jde, týdný, měsíce...“ (tamtéž, s. 154).

najevo i v doslovném pohybu, jenž hrdina vykonává v prostoru vyprávění a jenž sleduje osu: krajina – nádraží – náměstí – dům – postel, ve které se ocitá „přikryt jako těžký pacient“. Rodný dům, který mu paměť nejprve ukazovala „s dveřmi otevřenými dokořán“, se proměňuje v klaustrofobní místo, „strašidelný dům“,²³ v jehož pitoreskních jednotlivostech se vedle příjemných vzpomínek na dětství skrývá i cosi, na co by raději nevzpomínal. Z hlediska této znepokojivé topologie jsou obzvláště významná místa obvykle skrytá pohledu, nebo „místa na pomezí“, kde dochází k neočekávanému prolínání minulých zážitků a budoucích očekávání, bdělého stavu a snu. Důležitou roli přitom sehrává topos schodiště, kde nejprve v protagonistovi zakopnutí o černou kočku probouzí vzpomínku na jeho dětské strachy a spolu s ní palčivou otázku „kde vlastně jsi a kam jdeš?“²⁴ a kde posléze nalézá mluvící přízrak svého otce.

Poslední zmiňovaný zážitek si Emil vysvětluje zajímavým způsobem: Vzpomínku na to, jak stoupal po schodech, aby se uložil ke spánku, má pouze jednu – tu, v níž se mu zjevil mrtvý otec. Z toho usuzuje, že šlo pouze o sen, který byl natolik sugestivní, že v jeho paměti zcela překryl původní vzpomínku na cestu do postele, která snu předcházela. V hrdinově pokusu o „racionální“ vysvětlení celé věci tak vzpomínka na realitu snu překvapivě získává navrch nad vzpomínkou v pravém slova smyslu.

Explicitní zmínky o paměti a procesu rozpomínání se jsou v *Domě bez pána* vůbec nápadně časté. V celém textu lze nalézt více než stovku instancí pojmů „paměť“ nebo „vzpomínka“ a odvozených slov, a to jak v diskursu hrdiny, tak na úrovni řeči ostatních postav. Vzpomínání tak zde není pouze tiše přítomno jako hledisko formující vyprávění, ale zároveň se jedná o téma, jež se hrdinové sami snaží nějakým způsobem adresovat, a které se v této souvislosti ukazuje být úzce spojené s tématem konstituce vlastní identity v čase jakožto rozpomínání se na sebe sama.

Jak uvidíme, Emil si od návratu do svého rodiště neslibuje nic menšího než ujištění se o vlastní identitě cestou „nerušeného vzpomínání“:

Pojednou bylo ve mně i mimo mne tolik pohody, měl jsem tolik času, tolik volnosti, směl jsem nerušeně vzpomínat, dumat a bezstarostně naslouchat šepotu neviditelných úst o úžasných proměnách světa, pro něž jsem byl dosud hluchý a slepý.²⁵

Přitom opakovaně zmiňuje představu domova jako zrcadla, jehož prostřednictvím může objektivně pohlédnout na sebe a svůj život:

²³ Tamtéž, s. 135.

²⁴ Tamtéž, s. 30.

²⁵ Tamtéž, s. 13.

Všechno až doma! Tam se mi zbystří oči. Tam se zotavím. Doma je klid a pohoda k úvahám, domov je jediné zrcadlo, které nezkrasluje.²⁶

Čtenář Hostovského si může všimnout, že motiv identity jedince, respektive její nejednoznačnosti či křehkosti, je společným jmenovatelem, který se v různých obměnách navrácí napříč díly z časově i tematicky vzdálených úseků autorovy tvorby. Podle Jiřího Holého se dokonce jedná v rámci Hostovského próz o motiv nejvýznamnější.²⁷ Tento dominantní motiv přitom do velké míry závisí právě na literárním zobrazení paměti jednotlivých postav. Papoušek sice hovoří o technice „průzkumu paměti jako nástroje aktuálního hledání identity“²⁸ až v souvislosti se spisovatelovým posledním románem *Všeobecné spiknutí*, nicméně i četba raných Hostovského děl ukazuje, že „fantomy minulosti“, které problematizují totožnost hrdiny *Všeobecného spiknutí* i realitu jeho fikčního světa, se formovaly přinejmenším již v Hostovského tvorbě 30. let – ačkoliv se jim zde třeba dostalo subtilnějšího, méně fantaskního vyjádření.

Pokud bychom spolu s Paulem Ricoeurem měli pojmenovat dva ohledy, v nichž je ustavování osobní identity jako takové problematické,²⁹ můžeme rozlišit i dvě paralelní motivické linie, které jim u Hostovského odpovídají. Možná nápadnější z nich představuje časté využití motivu (antagonistického) dvojníka a s ním související důraz na dialogičnost. Ty společně umožňují otevřít potíž s identitou spočívající v tom, že naše totožnost je, jak říká Ricoeur, vždy nějakým způsobem ohrožena střetnutím s druhým člověkem. S vlastními dvojníky se potýkají především hrdinové *Stezky podél cesty*, *Ztraceného stínu*, *Všeobecného spiknutí* a románu *Sedmkrát v hlavní úloze*, epizodní roli ale sehrávají i v *Úkrytu*, *Případu profesora Körnera*, *Půlnočním pacientovi* nebo ve *Třech nocích*. Hlavní hrdina *Domu bez pána* žádného dvojníka, zdá se, nemá, nicméně i jej vyprávění staví před úkol nalézt cestu k sobě samému v rámci nějaké zdánlivé dichotomie mezi stejností a jinakostí. Tu by v jeho případě bylo možné shrnout spíše v otázce „Co to znamená zůstat stejným napříč časem?“, která vystihuje další zásadní příčinu eluzivní povahy osobní identity, a sice její komplikovaný vztah k časovosti.³⁰ Zde pak přichází ke slovu význam tematizace paměti, která v tomto ohledu funguje reflexivně, neboť v každé vzpomínce je, jak říká Ricoeur, implicitně obsažena také

²⁶ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 12.

²⁷ HOLÝ, Jiří. „Znovunalezené dětství – Nezval, Schulz, Hostovský“. *Česká literatura*, 1998, 46.3: s. 3-14. s. 11.

²⁸ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. s. 95.

²⁹ RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. přel. Kathleen Blamey; David Pellauer. University of Chicago Press, 2004. s. 81.

³⁰ Tamtéž, s. 81.

vzpomínka na sebe samého.³¹ Paměť se tedy podle Ricoeura stává zárukou naší individuality – zdá se, že naše vzpomínky jsou vždy jedinečné; přenést vzpomínku jedné osoby do vědomí někoho jiného není možné – jakkoli můžeme s druhými sdílet vzpomínky, které jsou si podobné, nebo se týkají stejných událostí, nejde nikdy o *tytéž* vzpomínky. Tyto individuální vzpomínky lze potom považovat za znak jedinečné historie subjektu rozpomínajícího se na své předešlé vjemy, které patřily pouze jemu a nikomu jinému. S ohledem na to Ricoeur přechází k tvrzení, že „paměť zajišťuje temporální kontinuitu osoby, a tímto prostřednictvím i onu identitu, s jejímiž úskalími a nástrahami jsme se setkali výše.“³²

Ricoeur pochopitelně není prvním, kdo pojmenoval příčinnou souvislost mezi pamětí a identitou, naopak sám v této souvislosti přičítá prvenství Johnu Lockovi,³³ který ve svém *Eseji o lidském rozumu* zavádí slavnou hypotézu, že sebevědomí a osobní identita člověka jsou neoddělitelně spjaty s pamětí, přičemž „jen tak daleko, kam až může být toto vědomí rozprostřeno zpět k nějaké minulé činnosti či myšlence, tak daleko sahá identita oné osoby“.³⁴

U Ricoeura nicméně do vztahu paměť – identita vstupuje ještě požadavek být s to uspořádat své vzpomínky do nějaké koherentní narace. Kontinuální identita člověka podle něj závisí primárně na tom, že dokáže izolované vzpomínky narativně pospojovat tak, aby utvořily životní příběh téže osoby.³⁵ Schopnost vyprávět je tak zprostředkujícím článkem mezi pamětí a osobní identitou, jež se v Ricoeurově podání bez tohoto narativního zakotvení nemůže obejít, neboť „není ničím jiným než narativní identitou“.³⁶ Steven Marcus v podobném duchu dochází závěru, že „koherentní příběh nějakým způsobem souvisí s duševním zdravím“, zatímco neschopnost souvislého vyprávění o sobě samém lze považovat za projev indispozice.³⁷

Nakolik se identita subjektu opírá o naraci – či spíše nakolik může být absence narace absencí identity – se v rámci Hostovského díla ukazuje na osudu exulanta doktora Marka, protagonisty Hostovského pozdějšího románu *Cizinec hledá byt*, o jehož historii se jak z jeho vlastního projevu, tak z diskursu instance, která se ve vztahu k ostatním postavám díla zdá být „vševědoucím vypravěčem“, dozvídáme jen velmi kusé informace. Neschopnost či neochota tohoto hrdiny vyprávět o sobě nějaký příběh poskytuje živnou půdu pro fantasmata jeho neustále se střídajících (a na rozdíl od Marka velmi podrobně vykreslených) dobrodinců či

³¹ Tamtéž, s. 96.

³² Tamtéž, s. 96.

³³ Tamtéž, s. 97.

³⁴ LOCKE, John. *Eseji o lidském rozumu* [1690], přel. Anna Dokulilová. Praha: Svoboda, 1984. s. 205.

³⁵ RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. přel. Kathleen Blamey; David Pellauer. University of Chicago Press, 2004. s. 96-97.

³⁶ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění: Vyprávěný čas. III.*, přel. Miroslav Petříček. OIKOYMENH, 2007. s. 349.

³⁷ MARCUS, Steven. „Freud and Dora: Story, history, case history“ in: Berman, Emanuel, ed. *Essential papers on literature and psychoanalysis*. NYU Press, 1993. s. 36-80. s. 55.

hostitelů, kteří si do něj promítají svá vlastní očekávání, předsudky a tužby, jimiž je oslabená osobnost tohoto protagonisty postupně zcela zkonsumována.

Hrdina *Domu bez pána* naproti tomu poskytuje o mnoho plastičtější představu o své historii – nicméně ani jeho situace není neproblematická. Metafora rodného domu jako zrcadla, k níž se upínaly Emilovy naděje na sebeurčení, se totiž náhle obrací v jeho neúspěch. Původně idylické vyličení domova přechází v pejorativní popis „barabizny“, jejíž místy až hororové atributy značí rozklad a úpadek:

Stál jsem uprostřed schodiště. Neznámý zatuchlý zápach mi rozšiřoval nozdry. Viděl jsem na stěnách nestvůrné pavučiny a pod nimi fantastické obrazce a mŕří nohy, kreslené špinavým vlhkem. Vše kolem mi připadalo cizí, i mraky nevraživého ticha, které sem navrstvila zapomenutá léta. Kolik je takových míst, jež vždy nepřítomně míváme a jejichž skutečnou podobu objevíme teprve tehdy, když jsme sražení se svého zaslepeného rozběhu? Kolik je takových míst s tisíci našich zasutých šlépějí?³⁸

Spolu s tím, jak se v hrdinových očích rozkládá obraz rodného domu, rozpadají se i jeho představy o sobě samém, což rozhořčeně líčí sestře a svému příteli. Domov coby „jediné zrcadlo, které nezkruskuje“ zde přitom nabývá zcela opačného významu:

„Tak prý tedy nemám rád zrcadla, nechci se na sebe dívat, protože bych mohl poznat, že jsem si zpackal život problematickou kariérou a že dřív ve dne v noci jen proto, abych se ohlušil a zaslepil.“³⁹

[...]

„Když se po delší době vrátíš domů, stane se ti taková rodná barabizna jediným zrcadlem, kterému se nemůžeš vyhnout, Lámeš si pak hlavu všelijakými pomatenými hloupostmi, ufnukaně vzpomínáš, rozhlížíš se kolem sebe po všech špinavých koutech, cosi hledáš, a na konec máš strach, zdali to, co pohřešuješ doma, nepohřešuješ vlastně v sobě samém.“⁴⁰

Protagonista v průběhu vyprávění stále častěji naráží na ambivalenci obsaženou ve vzpomínání a na to, že přisvojování minulosti pro potřebu výstavby vlastního já není vždy afirmativní, ale naopak může vést k zjištění, že jeho totožnost je v průběhu času rozrušována a podléhá nejrůznějším deformacím. Skutečnost, že on sám jakožto subjekt vzpomínání není totožný se svým minulým já objektivizovaným ve vzpomínkách, si bolestně uvědomuje ve chvíli, kdy jej kamarád z mládí vyzývá, aby si znovu připili na věrné přátelství:

„Vstaň, Emilku! A do očí se dívej! Do smrti svoji! Nic se nezměnilo!“
„Nic, Maxo.“

³⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 28-29.

³⁹ Tamtéž. s. 45.

⁴⁰ Tamtéž, s. 82.

Cítíl jsem, že říkám lež. Strašně moc se změnilo! S tebou už nesedí bývalý Emil, Maxo! Poznal jsem to za tu krátkou dobu, kterou tady spolu sedíme.⁴¹

Hrdina v uvedeném úryvku zakouší rozkol mezi dvěma aspekty identity, který Ricoeur objasňuje, když hovoří identitě ve smyslu *ipse* a identitě ve smyslu *idem*.⁴² Přestože je přirozeně stále *sebou samým*, necítí se již být substanciálně *týmž* člověkem, se kterým se Maxa před lety přátelil. Přistoupíme-li na to, že identita je podmíněna narací založenou na vzpomínkách, hrdinovo rozčarování se nejeví jako něco zcela nečekaného, neboť schopnost narace, jak říká Ricoeur, je zároveň schopností reflexe; kapacitou „zaujmout odstup ke svému vlastnímu tvoření, a tím se zdvojit“.⁴³

Vzpomínky nefungují jako fotografie, kde bychom si mohli prohlédnout objektivní obraz sebe sama, naopak, podle Siegfrieda Kracauera se paměťové obrazy vyznačují tím, že jsou-li „zahrnutý do nekontrolovaného pudového života, je jim vlastní démonická dvojnásobnost.“⁴⁴ Nicméně lidské vědomí je podle něj přesto schopno dospět skrze pročišťování jednotlivých paměťových obrazů k obrazu poslednímu, jenž Kracauer ztotožňuje s *příběhem*.⁴⁵ Kdo, nebo co je však jeho autorem? Ukazuje se zde, že narativní výčet nějakého příběhu o sobě samém, ať už je fiktivní či skutečný, je možný díky rekurzivnímu pohybu, v němž se aktuální, vzpomínající já navrací k minulému já, na něž je vzpomínáno; zdá se tedy, že subjekt této narace se stává zároveň jejím objektem, ale přesto tato dvě já, „vzpomínající“ a „vzpomínané“, spolu nejsou totožná. Subjektivní, vzpomínající já má jiný (byť snad ne nutně širší) okruh vědění než já vzpomínané, ale právě prostřednictvím vzpomínky na své předešlé stavy se může konstituovat ve své aktualitě.⁴⁶

Popis takového procesu rozpomínání přitom nalezneme také v Auerbachově *Mimesis*:

Vynořování minulých skutečností z rozpomínajícího se vědomí, které dávno opustilo stavy, jimiž bylo absorbováno v tu kterou chvíli, kdy skutečnost byla přítomným děním, vidí a pořádá svůj obsah docela jinak než jen individuálně a subjektivně; jsouc prosto někdejší střídavé absorbovanosti vidí toto vědomí své vlastní minulé vrstvy s jejich obsahem perspektivně, stále je navzájem konfrontuje, vysvobozuje z jejich vnější časové následnosti, jakož i užšího, pouze aktuálního významu, který se svého času zdály mít [...]⁴⁷

⁴¹ Tamtéž, s. 87.

⁴² RICOEUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. přel. Milan Lyčka. Praha: OIKOYMENH, 2016. s. 131n.

⁴³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění. II, Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přel. Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2002. s. 96.

⁴⁴ KRACAUER, Siegfried. „Fotografie“ in: *Ornament masy: eseje*. přel. Petra Hanáková. Praha: Academia, 2008. s. 43-58. s. 46.

⁴⁵ Tamtéž, s. 47.

⁴⁶ KING, Nicola. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh University Press, 2000. s. 3.

⁴⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner a Vladimír Kafka. Praha: Mladá fronta, 1968. 479.

Zatímco v *Hledání ztraceného času*, kterému se věnuje Auerbach, propůjčuje tento odstup, v jehož perspektivě se minulé zážitky jeví „jinak než jen individuálně subjektivně“, vypravěči pocit nesmrtelnosti, pro mnohé Hostovského hrdiny se stává spíše zdrojem jisté tísně či nepatřičnosti, jako by se v rámci výše popsaného pohybu zastavili „v půli cesty“. Sice jsou schopni pohlížet na vlastní minulost s odstupem, který ji do nějaké míry vyprošťuje ze závazku absolutní subjektivity, ale zároveň se zdá, že jim činí problémy formulovat koherentní příběh, který by jim umožnil takto nahlížené minulé já přijmout za své, a zakoušejí tak něco, co by mnohem spíše bylo možné popsat v termínech depersonalizace než nesmrtelnosti. Výmluvně tento prožitek shrnuje hrdinka *Případu profesora Körnera*, když se pobouřena vzpomínkou na jakési detaily své nevěry uchyluje k prosté myšlence: „To jsem přece nebyla já!“⁴⁸

„[S]ubjekt se poznává v historii sebe sama, kterou si sám sobě vypráví“, píše Ricoeur,⁴⁹ ale hlavní hrdina *Domu bez pána* jako by naopak sebe sama v této historii k vlastní nelibosti nepoznával, a tak svůj původní úmysl „nerušeně vzpomínat“ záhy opouští ve prospěch docela opačného předsevzetí: „A mne nic nesmí poutat k našemu domu! Žádný chomout! Žádný testament, žádné sentimentální vzpomínky!“⁵⁰ [...] „Neohlížet se, nevzpomínat, jít oceánem světla nebo tmy, necítit své tíhy a splývat! Být marnotratný na cestě do známého neznáma!“⁵¹ Jak naznačují již slova o „známém neznámu“, oprostít se zcela od vlastní historie, je nemožný úkol. Podobné vyjádření „nechuti vzpomínat“ se přesto v hrdinově vnitřním monologu objevuje s urputnou pravidelností, ba co víc, dokonce nezřídka uvozuje právě vzpomínkovou pasáž – tak jako v případě, kdy hrdina zlehčuje smutek pociťovaný nad prodejem rodného domu, jen aby se jeho pozornost od nostalgických vzpomínek na něj, které si odpírá, přes pragmatické soustředění na přítomnou situaci, kterým se zkouší rozptýlit, nenápadně znovu přesunula k nové znepokojivé reminiscenci:

Člověk nesmí přemýšlet a vzpomínat jak staré panny. Ervín prodal náš dům. Dobře. Jediná otázka, kterou lze připustit, je: za kolik? A dost. Dejme tomu, že za sto šedesát tisíc.

Ulomil jsem větvičku a napsal jí do písku 160.000. Jedva jsem však dopsal tuto číslici, klesla mi ochable ruka. Vzpomněl jsem si, jak jsme psávali s Klárou v pražských parcích do bláta a do sněhu ozdobné iniciálky. To bylo tehdy, když jsme si řekli, že se vezmeme, až najdu zaměstnání. Čas plynul a žádné místo jsem nenašel. Tenkrát mi připadlo, že jsem k ničemu. Přes dva roky to trvalo. [...] Jeden zákazník

⁴⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 71.

⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění. III, Vyprávěný čas*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007. s. 351.

⁵⁰ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 132.

⁵¹ Tamtéž, s. 98.

na mne dokonce zavolal strážníka. *Brr! Nesmím si ty chvíle připomínat, jde z nich mráz po zádech.*⁵²

Hrdinova potíže spočívá v tom, že na věci, na které se aktivně snaží upamatovat, se nedokáže rozpomenout, zatímco nepříjemné vzpomínky, o něž mnoho nestojí, se mu vybavují bez vyzvání. Tento nepoměr mezi aktivní a pasivní pamětí nakonec vede k jeho mnohokrát opakovanému předsevzetí, že již „nebude vzpomínat“, které není schopen dodržet a které při čtení působí poněkud iritujícím dojmem, neboť přivádí do pozornosti čtenáře, že hrdina není jen v zajetí svého nutkavého diskursu, ale že z povahy kompozice celého díla zkrátka se vzpomínáním nemůže přestat. Všechny peripetie jeho současného příběhu totiž nacházejí své rozuzlení právě v minulosti protagonisty – Emilovy vzpomínky jsou nezbytné jako zdroj nového poznání, který pohání vyprávění kupředu – zdá se, že téměř každá závažnější situace umístěná do hlavního času vyprávění je postupně objasněna právě pomocí příčinné nebo symbolické souvislosti, jimiž je – i přes hrdinovy marné protesty – obdařuje jeho paměť. V tomto ohledu je v kompozici románu přítomen jistý takřka detektivní prvek – jako by se vše podstatné odehrálo ještě před hrdinovým příjezdem domů, tedy před inscenovaným začátkem rámcové narace, na jejíž úrovni pak již dochází pouze k „vyšetření“ událostí jí přecházejících.

Je tomu ale skutečně tak? Při podrobnějším pohledu na strukturu díla si lze všimnout, že hrdina nejenže odhaluje minulé příčiny současného stavu věcí (jako je tomu například v případě pátrání po povaze „testamentu“ jeho zemřelého otce nebo v případě zápletky s anonymním dopisem), ale že ani ona vysvětlující minulost zde není předvedena jako něco objektivně existujícího či neměnného, a naopak se sama stává předmětem různých, často protichůdných výkladů, či dokonce „falšování“, jehož, jak se hrdina domnívá, se spolu se svými sourozenci dopouští na památce zesnulého otce:

„Musím ti totiž říci, že v naší aféře připadla důležitá úloha zemřelému otci, jemuž, jak tvrdí teta, nebylo dopřáno, aby nám všechno dopověděl. Najednou ho potřebujeme, a zdá se, že nejen pro tento případ. Tak ho tedy křísíme, neustále o něm mluvíme, chválíme ho, kritisujeme, hádáme se o něho, upravujeme si ho a jistě falšujeme, protože – a to už je čistá tragikomedie – my vlastně o něm zhola nic nevíme.“⁵³

Uvedená citace naznačuje, že v Emilově příběhu neběží jen o ilustraci toho, jak pomocí paměti ustavujeme sama coby jedince s nějakou konzistentní identitou, ale také o to, jaký přístup nám paměť poskytuje k identitě druhých. Ta se rovněž ukazuje jako značně proměnlivá a jakoby vždy již unikající – a to nejen v lineárně plynoucím čase, ale také s ohledem na různé

⁵² Tamtéž, s. 40-41. zvýraznění M. Z.

⁵³ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 83-84.

interpolace, do nichž je v daném okamžiku staví paměť vzpomínajícího subjektu. Emilovo rozhořčení nad tím, že přestože on i jeho sourozenci jsou schopni uvést celou řadu instancí vzpomínek na svého otce (což také v průběhu vyprávění činí), nevědí o něm „zhola nic“, je symptomatické rovněž pro dynamiku hrdinových vztahů k ostatním postavám díla, zejména pak k jeho ženě. Totožnost manželky Kláry je pro hrdinu natolik neohraničená, že v jeho představách splývá s jistou cizí dívkou jménem Helena, do které se Emil pochopitelně na první pohled zamiluje. V této souvislosti jasně vysvítá, že identita druhého, tak jak je představena u Hostovského, není identitou v logickém nebo temporálním smyslu, ale mnohem spíše je budována metonymicky na základě vzpomínek, jež se často omezují na nějaký dílčí scénář, pocit nebo vjem. Motivickou spřízněnost nové dívky Heleny s manželkou hrdina zpočátku, jak se zdá, sám nijak nereflektuje, nicméně již v první polovině knihy se vyskytují nenápadné indicie, které k ní poukazují. Analogicky s tím, že sám o sobě prohlašuje, že již „není bývalý Emil“, například hovoří hrdina i o své ženě: „Ona se mi ztratila, má žena dnes není Klárou z doby před pěti lety. Jako bych si ji byl vyměnil. Musím ji tedy znovu nalézt, musím ji...“⁵⁴ Za povšimnutí stojí, že namísto ustáleného spojení *je jako vyměněná* je užito méně obvyklé formulace *jako bych si ji byl vyměnil*, v níž hrdina vystupuje jako agens zmiňované „výměny“.

Protagonista svou ženu skutečně záhy nalézá, byť na nečekaném místě:

Stáli jsme sami proti sobě. Bylo mi něčeho líto. Jako by mi vyčítala.
„Ztratil jste se mi na náměstí!“
Spolkl jsem slinu.
„Ale hledal jsem vás!“⁵⁵

V uvedené citaci se jedná o vyličení Emilova v pořadí druhého setkání s Helenou, které v textu následuje jen o několik stránek později. V souvislosti s touto záhadnou dívkou Emil opakovaně zmiňuje zkušenost neurčité vzpomínky na něco, co je důvěrně známé: „Vzpomeňte si, že jednou jedenkrát jste šli také tak, cizinec vedle cizinky, sami dva v bezeslovné družnosti“⁵⁶ [...] „Už jednou jsem *ji* spatřil. Ne jednou, stokrát! Posledně na nádraží jakýchsi lázní.“⁵⁷

Snad stojí za zmínku, že podobný apel, který vyzývá buď modelového čtenáře, nebo další aktéry vyprávění k tomu, aby se rozpomněli na nějakou archetypální událost není v řeči Hostovského postav ničím ojedinělým. Mimo jiné zaznívá například také z úst pana Ondřeje v prologu „povídkového triptychu“ *Tři starci*:

⁵⁴ Tamtéž, s. 57.

⁵⁵ Tamtéž, s. 61.

⁵⁶ Tamtéž, s. 23.

⁵⁷ Tamtéž, s. 98.

Snad vám bude jako mně – jako by k vám kdosi přišel, kdosi dobře známý, opsal rukou široký kruh kolem sebe, zasmál se a řekl: Tak miláčku, už jsme byli dosti dlouho v přítmí, teď si pěkně rozsvítíme! A představte si, že on skutečně rozsvítí, že uvidíte všechno v docela novém světle, věci a lidi, s nimiž jste se denně stýkal, se promění, budou s nich padat masky, a vy se upamatujete, že jednou jedenkrát jste je již viděl v tomhle světle a v téhle podobě [...]”⁵⁸

Podrobnosti o tom, kdy a za jakých okolností se zmiňovaná událost měla odehrát, se ani v jenom z uvedených případů nedozvíme. Nicméně příběh Emila a Heleny ukazuje, že takto konstruovaná analogie mezi minulostí a přítomností je komplikovanější, a že spíše než o jednoznačně korespondující zážitky se opírá o větší množství nejednoznačných či zcela zapomenutých podnětů a motivací.

Stejně jako kdysi svou ženu, která se toho času nachází mimo jeho rodný Starkov, a tedy i mimo prostor vyprávění, bere Emil Helenu na procházku do parku, kde za její asistence dochází k opětovné inscenaci rituálu s psaním proutkem do písku. Hrdina postupně nahlíží, že jeho touha po Heleně nemá svůj původ v její osobnosti samotné, ale že je mnohem spíše zprostředkována různými nostalgickými pohnutkami, mezi nimiž vedle erotických reminiscencí sehrává významnou roli také stesk po bezpečí a jistotách spojených s dětstvím, a rovněž, jak napovídá Helenino příjmení „Lexová“, stesk po zaslém řádu rodného domu, který v příběhu sehrává důležitou roli. „Chraň bůh, vždyť v mých očích je dítětem. Ale mám ji rád, protože mi připomíná doby her našeho nerozlučného čtyřlístku, dobu našeho beránka a králíků, čas pohostinství domu Richarda Adlera,“⁵⁹ říká o Heleně Emil, avšak ani tato sebereflexe jeho posedlost nijak neoslabuje. Naopak, Emilova touha, zdá se, nepolevuje ani ve chvíli, kdy protagonista v závěru vyprávění nadobro rozpoznává, kdo – či spíše co – Helena je:

Klára pod mýma očima mizela, roztávala, až se konečně rozplynula docela. Jako se rozplývá hlas v ozvěnu a ozvěna v ticho. Čekal jsem, až se vrátí, jako se k člověku vracívají šťastné dny a dobrá slova. A skutečně přišla. V nové podobě a s novým jménem. Neboť Helena je Klárou z minulosti – a ještě víc. Je každou z těch skutečných i vysněných žen, jejichž pohledy mi tolikrát rozbušily srdce, přivíraly oči, zrychlily dech. Její vlasy jsou utkány z vlasů všech těchto žen. A na jejích rtech hoří polibky, jež mi byly kdy darovány a dřímají na nich i ty, jež mi byly odepřeny. Ne, ještě jsem nic neztratil, dokud mi zbyla Helena!⁶⁰

Příběhová linka s Helenou odhaluje, snad dokonce více než na první pohled dominantní větve vyprávění soustředěná kolem rekonstrukce osobnosti zesnulého otce, nakolik problematickou veličinu v rámci fikčního světa Hostovského románu představuje identita

⁵⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Tři starci*. Praha: Melantrich, 1938. s. 19.

⁵⁹ Tamtéž, s. 132.

⁶⁰ Tamtéž, s. 228.

(druhého) jedince v čase. V průběhu vyprávění je totiž stále více patrné, že Helena zkrátka žádnou samostatnou totožnost, mimo té, kterou jí propůjčují hrdinovy vzpomínky a fantazie, nemá. Její postava se zdá být spíše prázdným strukturním prvkem ve vyprávění než plnohodnotnou osobností a plní tak funkci jakési proměnné, již hrdina-vypravěč obsazuje svými afektivními hnutími. Helena dokonce v jednu chvíli Emilovi zlověstně připomíná tuto svoji neživotnou povahu: „Zapřete, že se tajně nedíváte do výkladních skříní s hračkami! *A nepřipadám vám já jako loutka? Co říkáte? Na příklad mé vlasy! Líbí se vám, ne?*“⁶¹

Ve snaze pochopit Emilovu posedlost „nedourčeností“ Heleny si čtenář může vzpomenout na místo, kde hrdina objasňuje, že nemá žádnou určitou vzpomínku na svoji matku, ani na její podobu.⁶² Nicméně vysvětlit amorfní charakter Heleny čistě z této pozice patrně nelze. Její subtilnější předobraz můžeme najít už v Hostovského o pět let starším románě *Případ profesora Körnera*, kde na dívce téhož jména její zamilovaný ctitel obdivuje, že „[n]emá žádnou určitou vlastnost a má všechny dohromady.“⁶³ V podobném duchu se Körnerův přítel a bývalý milenec jeho ženy zaobírá představou paní Körnerové: „Teď už myslil stále více na ni než na něho. V jeho vyčerpávajícím a zpola halucinovaném přemítání se měnila v živou loutkou z dob dětských her. Měla tisíc různých tváří a tisíc vlastností. Její podoba ho opět začala strašit. Marně ji zaháněl konkrétními vzpomínkami.“⁶⁴ Obdobný typ „ženy-chiméry“, jež se ohlašuje v těchto postavách, či spíše v tom, jak o nich uvažují jejich mužské protějšky, se potom bude vyskytovat v pozdějších Hostovského dílech posunutý do (částečně) fantastické polohy. V románě *Cizinec hledá byt* jej lze rozpoznat v záhadné trojjediné ženské postavě, se kterou si doktor Marek pravidelně telefonuje, jež se střídavě jeví jako jeho milenka, jindy matka, a nakonec jako alegorie hrdinovy blízkící se smrti. Ve *Všeobecném spiknutí* pak jde o manželku doktora Stevense, jež v narušené paměti hlavního hrdiny Bareše splývá s představou jakési jiné, cizí ženy, která je viditelná pouze pro něj a kterou hrdina nazývá Eva. Tuto heterogenitu inherentně obsaženou jak v subjektivní konstituci jedince, tak v jeho ustavování se pro druhé konečně hrdina *Všeobecného spiknutí* velmi dobře pocítuje i na sobě samém, neboť jedním z výrazných prvků vyprávění je tematizace způsobu, jímž do jeho vlastní identity proniká jeho „dvojník“ a přítel z minulosti Jiří Beck. Obdobného „slévání“ různých postav – a jejich prostřednictvím i

⁶¹ Tamtéž, s. 169. zvláště M. Z.

⁶² „Na matku se z nás pamatuje jen nejstarší bratr. Zemřela tři měsíce po mém narození. Zbyl po ní náš nábytek a ještě tři fotografie, špatné fotografie, z nichž si nedovedeme představit její pravou podobu. A tak již naše první vzpomínky obletují tvář druhé paní domu, otcovy neprovdané sestry“ (tamtéž, s. 14).

⁶³ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 142.

⁶⁴ Tamtéž, s. 163.

různých časových rovin – si můžeme všimnout také v *Dobročinném večírku*, kde se cizí zpěvačka Alžběta před očima paní Greenové proměňuje v její zesnulou sestru.

Jednou ze zakládajících podmínek onoho prolínání jednotlivých Hostovského postav se přitom v nezanedbatelné míře zdá být paměť protagonistů, jelikož právě díky ní v nás probíhá to, co Auerbach nazývá procesem „formování a interpretace, jehož předmětem jsme my sami: ustavičně se totiž pokoušíme interpretovat a pořádat svůj život s jeho minulostí, přítomností a budoucností, i své okolí, svět, v němž žijeme, takže pro nás nabývají jakési celkové podoby, která se ovšem bez ustání více či méně rychle a radikálně mění“.⁶⁵

⁶⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner a Vladimír Kafka. Praha: Mladá fronta, 1968. s. 484.

Vzpomínka, imaginace a fikce

Identifikace paměti protagonistů jako podstatného významotvorného činitele v rámci Hostovského poetiky vyvolává otázku po tom, v jakém smyslu vlastně tato paměť literárních postav existuje. Situaci fikčních světů literatury, kde vyprávějící „já“, performativně konstruuje svět na nějž, jak se zdá, vzpomíná, avšak esenciálně jeho vzpomínkám pochopitelně nic nepředchází, lze přirovnat k úvahám svatého Augustina, který na jednom místě svých *Vyznání* představuje tvrzení, že s ohledem na to, jak obtížně uchopitelné jsou pojmy minulost, přítomnost a budoucnost ve vztahu k člověku, bylo by snad přehlednější rozlišit tři časy podle toho, jak existují „v duši“ – a to na čas *přítomný vycházející z věcí minulých, přítomný vycházející z věcí přítomných a přítomný vycházející z věcí budoucích*.⁶⁶ Jestliže jsou všechny tyto tři časy definované v termínech přítomnosti, která je vždy přítomností *pro někoho*, je pak třeba připustit, že minulost, přítomnost a budoucnost nejsou v tomto pojetí nezávislými veličinami, po jejichž osách se pohybuje vzpomínající, vnímající či anticipující vědomí; ale že v nějakém ohledu jsou tři základní časové roviny zároveň produktem této aktivity samé.⁶⁷

Porozumět světu, který je takto osvětlován vědomím Hostovského postav, ale není vždy snadné, jelikož, jak říká Papoušek s odvoláním na Husserlovu koncepci vnitřního časového vědomí, jejich prožívání časovosti se ukazuje být deformované v tom smyslu, že nad zpřítomňováním různých časových rovin své existence nevládnou svobodnou vůlí. Podle Papouška je na vině paradoxně právě přílišná fixace na přítomnost.

Zvláštní pozice Hostovského hrdiny spočívá právě v hyperbolizované retenci, přítomnost je hrdinou vnímána intenzivněji než jeho okolím, hrdina se pokouší déle podržet to, co právě prožívá, tedy být vědomě účasten v přítomnosti a toto zaujetí tím, co je, zapřičiňuje hrdinovo vyšínutí ze splývavosti časového toku. Díky retenci je přítomné vnímáno jako nesamozřejmost, v níž se vztahy mezi objekty a událostmi problematizují a zatemňují. Retence přítomnosti se projektuje jako setrvání subjektu v přítomnosti, která je parciální, nedourčená a proto temná. Temná, protože tu neexistují jednotlivé ohraničené segmenty oddělující přítomné od minulého, ale nepřetržitý proud, v němž neustále přechází jedno v druhé [...]⁶⁸

Tato posedlost přítomností z povahy věci nutně přechází v posedlost vlastní minulostí, která se pak ale „zhmotňuje často jako by samovolně bez projevu hrdinovy vůle“⁶⁹, nebo se naopak brání tomu být zpřítomněna, jak ukazují časté pasáže, v nichž se protagonista marně

⁶⁶ AUGUSTIN. *Vyznání* [397-400]. přel. Ondřej Koupil, Marie Kyrálová a Pavel Mareš. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2015. s. 318.

⁶⁷ RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. přel. Kathleen Blamey; David Pellauer. University of Chicago Press, 2004. s. 101.

⁶⁸ PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. s. 156.

⁶⁹ Tamtéž, s. 158.

snaží se na cosi neurčitého rozpomenout.⁷⁰ Zdá se, že mnozí Hostovského hrdinové žijí v zajetí traumatického času definovaného skutečností, že jsou „*neschopni zkušenosti*, to jest oné distance, kterou poskytuje paměť“.⁷¹ Neodbytná přítomnost události a její opakované znovuprožívání je výmluvně obsáhnuta například v popisu toho, jak sourozence Adlerovy poznamenala smrt jejich otce:

Sevřela mi hlavu téměř křečovitě, a když se dotkly její staré vychladlé rty mých, uvědomil jsem si, jak se nápadně podobá tato chvíle jiné, dávno minulé. Vrátili jsme s tehdy s otcova pohřbu. [...] Tím dnem se definitivně změnil náš dům. Teď to vidím. Vrátili jsme se z pohřbu – a pak už nic. Jako bychom od té doby nedělali nic jiného, než se vraceli z onoho pohřbu.⁷²

Nicméně v reakci na Papouškův výklad by bylo možné si zároveň položit otázku, zda skutečnost, že minulost takto „kontaminuje“ aktuální prožívání hrdinů není spíše výrazem autorské snahy o psychologický realismus než pokusem o ilustraci nějakého abnormálního vztahu k vlastní časovosti. V subjektivním vnímání přece rovněž žádná jednoznačná hranice mezi minulostí a přítomností neexistuje – přítomnost je sama ze sebe vždy „temná a nedourčená“ a její vědomí se může konstituovat pouze ve vztahu k minulosti. Spíše než hovořit o posedlosti jednou nebo druhou časovou rovinou, může snad být u Hostovského hrdinů případnější mluvit o oslabené schopnosti označovat nebo učinit ve vztahu k vlastnímu životu nějakou abstrakci.

Jedna z vedlejších postav povídky *Zápisky Bedřicha Davida o velké nevěře (Listy z vyhnanství)*, jistý Beran, na první pohled netrpí navrácením fixních vzpomínek, nicméně na útěku z okupované Francie postupně zapomíná jednotlivá slova. Přichází o schopnost používat nejen rodnou, ale *lidskou* řeč, a ztrácí tak možnost svou uprchlickou zkušenost artikulovat. Je-li pravda, jak říká Roland Barthes, že tím, co nás ve skutečnosti může zasáhnout nejsilněji, je právě to, co nedovedeme pojmenovat,⁷³ je a na tom Beran ze všech postav díla – jež všechny v nějakém ohledu žijí v zajetí nepřehledné směsi minulých zážitků a přítomných vjemů, bez jakékoli zřetelné vyhlídky na utěšenou budoucnost – dost možná nejhůře. „Mimo čas, je též mimo řeč,“⁷⁴ píše v reakci na Barthes a Freudovy poznámky o paměti Jean-Bertrand Pontalis; ne náhodou jsou Hostovského hrdinové posedlí apokalyptickými představami o „zmatení jazyků“ či „padělání slov“. Tento motiv se objevuje už ve *Třech starcích*, kde krejčí Václav Hurdt v důsledku rodinné krivdy, jejímž byl původcem, ztratí schopnost mluvit. Hrdina *Domu*

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018. s. 105.

⁷² HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 141-142.

⁷³ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. s. 53.

⁷⁴ PONTALIS, Jean-Bertrand. *Dříve* [fragmenty]. přel. Iva Andrejsová. *Analogon*, 2019, 88.2: 23-31. s. 29.

bez pána potom vyzvídá na svém bratrovi: „Jindřichu, vyskytuje se v lékařské praxi případ, že člověk náhle nadobro zapomene svou rodnou řeč a nemůže se s nikým v mateřštině domluvit?“⁷⁵ Od postavy uprchlíka a zároveň vypravěče epistolárních povídek *Listů z vyhnanství* se dozvídáme, že „zmatení jazyků se nezastavilo a nová věž babylonská dosud roste,“⁷⁶ přičemž ozvěna tohoto výroku se dále rozvíjí v o rok pozdějším románě *Sedmkrát v hlavní úloze*, kde Jaroslav Ondřej prohlašuje: „Druhá babylonská věž se kymácí, nicméně druhé zmatení jazyků ještě trvá.“⁷⁷ Úloha hlavního původce zmatených a padělaných slov přitom v románě připadá podivné postavě bývalého inženýra – „záchodového dědka“. Charakter zneuznaného inženýra, který provádí určité jazykové hry, se opakuje i v novele *Úkryt*. Zde však tato hrdinova aktivita neprobíhá ve službách zastírání zla, naopak se je snaží pojmenovat: to se protagonistovi daří pouze prostřednictvím záhadného slova „Karutmon“, jehož neblahý referent se mu zjevil ve snu a na jehož význam se už po probuzení nerozpomíná. V pozdějších Hostovského dílech jednoznačně negativní motiv zmatení jazyků přechází v poněkud nadějnější představy o hledání imaginárního „spásného slova“, které dovede oživit hrdinovu paměť a inspirovat v něm nějaký sjednocující narativ. Jeden z protagonistů povídky *Návrat* vypráví příteli, s nímž se po dlouhé době shledává:

Mám pořád dojem, že se jednou sejdu s člověkem, který vysloví nějaké úžasné slovo. Nebude to slovo české, ani francouzské, ani latinské, bude to slovo v řeči, v níž myslí třeba nemluvnata nebo umírající. A v té chvíli se rozpomenu na tisíc věcí, na tisíc zkušeností – a budu zachráněn. Mimochodem: byl jsi přece v Mexiku, a kdysi mi vypravoval jeden cestovatel, že tam našel hospodu, která se jmenovala U VZPOMÍNEK Z BUDOUCNOSTI. Zvláštní nápad, ale není tak docela nesmyslný.⁷⁸

Obdobnými fantaziemi, tentokrát se sebou samým v roli autora onoho mytického slova, se zabývá i hrdina Hostovského posledního románu *Všeobecné spiknutí*, spisovatel Jan Bareš:

Bože, kolikrát jsem snil, že jednou v kruhu přátel a čtenářů vyřknu magické slovo, jež vykrouží dějotvornou větu a ta okřídlená věta naroste v příběh. A že ten příběh bude mít fluidum z duše mé a z duší mých bližních: Zúží kruh posluchačů kolem mne, neboť slovo po slově bude v mém vyprávění zařikávat naše dědičné neštěstí.⁷⁹

V průběhu vyprávění se však stává zřejmým, že se jedná o naději falešnou. Jakmile se Bareš rozhodne hostům na oslavě svých narozenin „vyprávět klíčovou historii svého života“, ⁸⁰ žádné

⁷⁵ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 100.

⁷⁶ HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství*. Praha: Melantrich, 1946. s. 58.

⁷⁷ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 13.

⁷⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Návrat* in: *Osamělí buřiči*. Brno: Lidové noviny, 1948. s. 135-174. s. 145.

⁷⁹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Všeobecné spiknutí*. Praha: Melantrich, 1969, s. 24.

⁸⁰ Tamtéž, s. 27.

magické účinky, alespoň ne takové, jaké si hrdina představoval, nenásledují. Namísto toho se boří stále hlouběji do paranoidních halucinací přiživovaných nevyřešenými spory z mládí. Na vratké záruky, které jedinci skýtá možnost verbální komunikace a narativního uspořádávání vlastní minulosti, ostatně poukazuje i fakt, že celou myšlenku na vyprávění vlastní „klíčové historie“ Barešovi podsunul jeho úhlavní nepřítel, Jiří Beck, který, jak se později ukazuje, je pouze fantomem, jenž do světa vyprávění pronikl z hrdinovy narušené paměti a řeči, zatímco „skutečný“ Beck, k němuž tento jeho přízrak odkazuje, je již dávno mrtvý.

V protikladu k frekventovanému motivu babylonského zmatení jazyků, jež se zdá ovládat nesrozumitelný svět dospělých, stojí představa opravdovosti či ryzosti dětství coby „zlatého věku“, s nímž se rovněž pojí příslib určité vyhlídky na „spásu“, která je tentokrát snad méně zrádná než příslib „spásných slov“. Jsou to právě vzpomínky na dětství, co hrdinovi *Úkrytu* poskytuje východisko z beznadějně situace, když zjišťuje, že s tím, k čemu by snad měla ona pozoruhodná slova odkazovat, se naposledy setkal kdesi v dávné minulosti:

Slova lásky a naděje nám roztávala na rtech, jakmile byla vyslovena. Vyprchal z nich dech věčnosti, protože jsme rozměnili jejich platnost. Ale zbyl v nás hlad po tom, co bylo na začátku, kdesi na prahu života, a hrdlo trýznila žízeň po ovoci věčných slov, z něhož jsme měli na jazyku jen hořké slupky. Čím více jsme mluvili, tím hlubší bylo naše mlčení.⁸¹

[...]

Hledal jsem cestu k pokladům, hledal ji srdcem dítěte, očima dítěte a vírou dítěte. Ano, jen v dětství je klíč k tajemství, jen v dětství lze nalézt cestu ke spáse. [...] Skutečnost není zabeďněný dnešek bez svahů k minulosti a cest k budoucnosti. Skutečnost není jen pravda jediného okamžiku. Skutečnost je proud časů minulých, přítomných a příštích, společenství lidí mrtvých, živých i budoucích, paměť, vůle i sen, zrození i smrt a ještě zmrtvýchvstání.⁸²

Také v dalších dílech, zejména v textech *Případ profesora Körnera*, *Černá tlupa*, *Dům bez pána*, *Listy z vyhnanství* nebo *Sedmkrát v hlavní úloze* v souvislosti se vzpomínkami na dětství převažují jednoznačně pozitivní konotace. Ani ony však místy neunikají poněkud dvojnáznému traktování – na mnoha místech si můžeme všimnout, že přestože se jedná o „zlatý věk“, je s tímto životním obdobím velmi často spojována symbolika šera či šerosvitu, např.: „Znovu – jako v šerověku mého dětství – ozařuje místnost petrolejová lampa.“⁸³ Nebo: „Víte, proč před smrtí volají lidé matku? Chtějí, aby je tak jako kdysi v šerověku jejich života znovu vedla pěšinkou ztraceného ráje.“⁸⁴ Na jedné straně může „šero“ jistě odkazovat k bezpečí

⁸¹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 43-44.

⁸² Tamtéž, s. 81.

⁸³ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 30.

⁸⁴ HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství*. Praha: Melantrich, 1946. s. 13.

domova nebo mateřského lůna, ale zároveň také může signalizovat nejasnou vzpomínku na dětství, která je hrdinům dána jen v obrysech, případně neschopnost zpětně porozumět vlastnímu dětskému prožívání, které má nepochybně i své stinné stránky. V *Domě bez pána* tento protiklad rezonuje ve svérázných úvahách tety Bedřišky, která na jednu stranu mladším členům rodiny káravě připomíná, že jim tatínek přichystal bezstarostné dětství, ale zároveň s „tatínkem“ spojuje pro dospělého spíše nesmyslnou, avšak pro magické myšlení dítěte temnou výhružku:

„Tatínek, aniž jste to pozorovali, stvořil vám zlatý věk na zemi. Myslíte, že bez něho by vaše dětství bylo tak bezstarostné? Že bez něho byste měli tolik krásných vzpomínek?“⁸⁵

[...]

„Kdybys byl, Emile, maličký, kdyby ti dnes bylo šest let, víš, co bych ti řekla? Buď hodný, nebo se sem tatínek vrátí ze hřbitova!“⁸⁶

Spojení dětství a šera přitom v Hostovského světě nemusí poukazovat jen k dětským strachům, ale také ke skutečnosti, že i samy děti mohou být děsivé. Patnáctiletý Kamil ze *Žháře* sice už není dítětem, ale postrádá zralý náhled na komplikované rodinné a milostné vztahy mezi dospělými a regrese zpět k dětskému prožívání mu skýtá možnost od nich částečně uniknout. Ústřední zápletka románu se pak rodí z účinků spojení erotických motivací dospělého či dospívajícího člověka s infantilním viděním světa, které disponuje omezenou mírou empatie, a jehož prizmatem tak mohou tragické události nabývat líbivé podoby dobrodružství:

Nad vzrůstajícím se poplachem, nad popelavým svítáním, nad neviditelným hemžením zvedal se červený výskot:

„Hoří! Hoří! Hoří!“

Polnice dalek, volání zapomenutých let! Byl zesláblý probdělou nocí a ubit nemocnými myšlenkami, nicméně však již za tři minuty utíkal polooblečen se schodů za obživlým krysařem, za jeho alarmem bohatýrského dětství. Pohádkový písteč vzkřísil Kamila, sňal z jeho beder několik roků, zahnal horečné úvahy, proměnil ho v dítě, jež jásá nad povodněmi, požáry, krupobitím a všemi rozběsněnými živly.⁸⁷

Podobná nemilosrdná logika dětského uvažování probleskuje také dojemným vyprávěním pomyslného autora prvního dopisu *Listů z vyhnanství*, když se svěruje, jak byl coby malý chlapec pyšný na „záviděníhodnou“ pozornost okolí, které se mu dostalo díky úmrtí otce:

Před čtrnácti dny mi zemřel otec, byla veliká smuteční slavnost doma, mnoho jsem viděl a mnoho slyšel, můj Bože, jaké neuvěřitelné pozornosti se těší dítě, jemuž umře

⁸⁵ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 140-141.

⁸⁶ Tamtéž, s. 192.

⁸⁷ HOSTOVSKÝ, Egon. *Žhář*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 39-40.

otec! Byl jsem hrd na všechnu tu pozornost, viděl jsem otce v rakvi, za mnou stál pasáček koz v zástupu plačících sousedek a jistě mi záviděl.⁸⁸

Nebo snad jde pouze o nostalgickou idylu, kterou si do dětských zážitků hrdina-vypravěč promítá zpětně? Jak „skutečně“ prožíval smrt v rodině v její aktualitě se z vyprávění samozřejmě nedozvíme. Jediným přístupem, které k této události fikčního světa máme, je hrdinova vzpomínka na ni, kde je traktována jednoznačně pozitivně, a tudíž v jiné podobě než jako výsledek interpretace této hrdinovy výpovědi ani neexistuje.

V dané souvislosti se pak nabízí otázka, co lze vůbec říci o pravdivosti vzpomínek fikčních postav, nebo dokonce o identitě, která z nich vyplývá, když jimi podle všeho nedisponují ve stejném smyslu jako skuteční lidé. Zatímco v případě reálně žijících osob představují vzpomínky mentální reprezentaci, která více či méně koresponduje (nebo je naopak v rozporu) s historickými fakty, na něž se odvolává, narativně předvedené vzpomínky literární postavy jsou kategorií, která se k událostem, jež „reprezentuje“, vztahuje pouze v té míře, v jaké čtenář tyto události na základě své četby konstruuje. Naratologické a psychologické poznatky přesto poukazují na to, že vzpomínky reálných a fikčních postav se liší méně, než by se mohlo na první pohled zdát.⁸⁹ Ricoeur se v *Čase a vyprávění* odvolává na narativní aspekty psychoanalytické léčby a říká, že „historie života je stále refigurována všemi pravdivými či fiktivními příběhy, jež o sobě subjekt vypráví“.⁹⁰ Freud ve svém popisu jevu, který označuje jako *Nachträglichkeit*, přiznává, že některé minulé události, o nichž pacient vypráví, mohou existovat pouze jako zpětně konstruovaný produkt narativu samotného, což však těmto událostem nijak neubírá na závažnosti.⁹¹ Pontalis (podle něhož v průběhu Freudova díla „nejde o nic jiného než o paměť“⁹²) v návaznosti na to říká: „Vzpomínky, počínaje vzpomínkami z dětství, jsou vždy rekonstituované, deformované. Pečlivě je udržujeme, tíhneme k nim jako k milovaným bytostem. Prameno nám záleží na tom, zda jsou či nejsou fikcemi, natolik jsou pro

⁸⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství*. Praha: Melantrich, 1946. s. 10.

⁸⁹ Srov. BRUNER, Jerome. „Life as narrative“. *Social research: An international quarterly*, 2004, 71.3: s. 691-710; MCADAMS, Dan P.; MCLEAN, Kate C. „Narrative identity“. *Current directions in psychological science*, 2013, 22.3: s. 233-238.

⁹⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění. III. Vyprávěný čas*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007. s. 350.

⁹¹ FREUD, Sigmund. „Sen a prascéna“ in: *Spisy z let 1917-1920. dvanáctá kniha*. přel. Ota Friedmann, a Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003. s. 45-56.

⁹² Pontalis o Freudovi píše: „Reminiscence hysteriků, noční sny, v nichž vyvěrá nejbližší minulost a které ji činí přítomnější, než je aktualita našich dnů, zapomenutí, dětská amnézie, trýznivá selhávání schopnosti vzpomenout si, iluzorní a přeci přesvědčivé dojmy „dělá vu“, transgenerační přenos (fylogeneze) prapůvodních fantazmat a událostí, které subjekt nezažil (vražda prvotního otce), repetice či lépe repríza v Kierkegaardově smyslu, koncept „après-coup“, na nějž jako první upozornil Lacan, melancholií prodchnutá meditace o čase, který pomíjí a může vše zničit („Éphémère destinée“, pomíjivý osud), ano od *Studii o hysterii* (1895) ke „Konstrukci v analýze“ (1937) přes *Výklad snů* (1900) a *Mimo princip slasti* (1920), v průběhu celého jeho díla nejde o nic jiného než o paměť.“ (PONTALIS, Jean-Bertrand. *Dříve* [fragmenty]. přel. Iva Andrejsová. *Analogon*, 2019, 88.2: 23-31. s. 26.)

nás cenné. Jsou důkazem naší jedinečnosti: každý má své vzpomínky, které se nesdílejí.⁹³ V těchto intencích je pak spojení motivu temnoty s dětstvím možné chápat rovněž jako poukaz k přirozené nepoznatelnosti tohoto životního období, neboť „je vůbec pochybné, zda máme vědomé vzpomínky z dětství, anebo spíše jen *na* dětství. Naše vzpomínky na dětství nám ukazují první léta života ne taková, jaká byla, nýbrž, jaká se jevila pozdějším dobám, kdy došlo k probuzení těchto vzpomínek.“⁹⁴ Stejně jako Ricoeur, vyzdvihuje Pontalis vzpomínky jako nezbytnou oporu identity jedince, ale rozdělení vzpomínkových narativů na „pravdivé“ a „fiktivní“ – obzvláště pokud jde o vzpomínky na dětství – u něj pozbývá smyslu; i vzpomínky, o nichž se domníváme, že jsou „pravdivé“, si v sobě nutně nesou prvky fikce, bez níž by se ona identita zřejmě neobešla.

Zdá se tedy, že problém netkví ve fikční povaze vzpomínek literárních postav. Tím, co jim však schází, je paměť, která je v jejich případě pouze funkcí narativně předvedených vzpomínek. Jestliže se vyprávěné vzpomínky reálných osob zdají být produktem paměti, v případě literárních hrdinů je paměť naopak spíše produktem vzpomínek, respektive interpretačního výkonu čtenáře, který se na nich zakládá. Jsme to tak nakonec především my jako čtenáři, kdo literárním postavám propůjčuje kontinuální minulost v místech nedourčenosti textu, kde si vyprávění žádá, aby paměť postavy byla suplována imaginací a posléze paměti recipienta díla. O to silnějším, až rozčilujícím dojmem pak působí zkušenost s Hostovského nespolehlivými vypravěči, jejichž nekoherentní narativ směšuje vzpomínky s halucinací nebo snem, neboť výsledky tohoto čtenářského úsilí co chvíli zpochybňuje. Způsob, jímž jsou hrdinové-vypravěči zahleděni do vlastní minulosti, může působit čtenářsky nepřívětivě rovněž proto, že vnáší do stylové roviny díla prvky, které Roman Jakobson ve své přednášce o románu *Sedmkrát v hlavní úloze*, k níž se ještě za okamžik vrátíme, popsal jako „mrtvý rétorický suchopár [...] vždy stejný a stejně únavný,“ nesoucí se ve znamení „nezáživného a truchlivého opakování stále týž dotěrných fixních motivů.“⁹⁵

Už v *Domě bez pána* jsme si mohli všimnout, že u hrdiny dochází k halucinatornímu přelévání minulých a přítomných zážitků, které nejvýrazněji vyvstává patrně v epizodě, kdy se mu zjevuje jeho mrtvý otec. Toto epizodické vměšování „přízraků“ z minulosti je pak Hostovským rozvinuto až do podoby jednoznačně nespolehlivého vyprávění ve *Všeobecném*

⁹³ PONTALIS, Jean-Bertrand. *Dříve* [fragmenty]. přel. Iva Andrejsová. *Analogon*, 2019, 88.2: 23-31. s. 24.

⁹⁴ FREUD, Sigmund. „O krycích vzpomínkách“ in: *Spisy z let 1892-1899. první kniha*. přel. Ota Friedmann, a Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2000. s. 425-442. s. 442. Původní zvýraznění.

⁹⁵ JAKOBSON, Roman. „O Hostovského románu *Devětkrát v hlavní úloze*“ in: Jakobson, Roman a Toman, Jindřich, ed. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona: články, recenze, polemiky 1920-1945 a Moudrost starých Čechů*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. s. 107-121. s. 118.

spiknutí, kde je v rozsáhlých pasážích v první polovině textu zcela smazána hranice mezi halucinací a realitou, a to, které prvky příběhu jsou pouze hrdinovy fantazie živě nutností vyrovnat se s nějakým traumatem z jeho minulosti, a kdy se naopak jedná o autentické události jeho fikčního světa, se čtenář dozvídá až ex post. Interpretačně sporné, ale o to zajímavější poukazy na vzájemnou afinitu vzpomínky, výmyslu a snu však najdeme také ve románu a *Sedmkrát v hlavní úloze*, jehož problematická fabule se stala zdrojem zmíněného Jakobsonova rozhořčení.

Hrdina, vypravěč a zároveň inscenovaný autor románu Jaroslav Ondřej si nemůže pomoci, aby náhodným lidem nevyprávěl alternativní historii svého života, v níž jednou vystupuje jako pilot a jindy jako šťastně ženatý muž, přesto – nebo právě proto – že ve skutečnosti žije osaměle a má nudné zaměstnání. Jeho touha po dobrodružství a společnosti je naplněna, když se zaplétá do víru událostí odehrávajících se okolo postavy excentrického spisovatele Kavalského, o němž se na popud svého bývalého vyučujícího (který hned nato umírá) rozhodne napsat disertační práci. K tomu nikdy nedojde, nicméně výstřední umělec a „družina“ jeho přátel zasáhnou do hrdinova života natolik, že se Ondřej po Kavalského neslavné smrti odhodlá napsat vzpomínkový román, který by vydal svědectví o tom, co v této společnosti, na pozadí politického dění v Československu třicátých let, prožil. Svůj memoár přitom pojmenuje *Sedmkrát v hlavní úloze*. Takto nastolený autoreferenční charakter díla pak před čtenářem otevírá řadu interpretačních výzev. Velká část nich je přitom rámována otázkou po povaze vztahu Ondřeje k druhému z protagonistů „metarománu“ – Kavalskému.

Podivné symbolické události, jimiž je rámováno Kavalského uvedení na scénu a následně jeho odchod z vyprávění, potažmo ze života, jeho rozštěpená osobnost a vztahy k ostatním postavám, především k samotnému vypravěči, naznačují, že Kavalský je jakýmsi Ondřejovým alter-egem. Od počátku se k hrdinovi chová velmi familiárně a téměř se zdá, jako by mu četl myšlenky. Například mu, aniž by se kdy předtím setkali, adresuje devótní dopis, v němž s nadšením (a podle všeho z paměti) cituje z jistého Ondřejova literárněvědného pojednání. Dokonce při této příležitosti vyjadřuje impertinentní přání vlastnit Ondřejovu fotografii. I sám Ondřej ostatně Kavalského hned v prvních řádcích díla promptně identifikuje jako vlastního „dvojníka“.⁹⁶

Pokud bychom měli soudit z Ondřejových tendencí vyprávět zidealizované příběhy o sobě samém, jež odhalil v začátku vyprávění, nezdálo by se nepravděpodobné, že si i samotného Kavalského, přinejmenším v té podobě, v jaké o něm vypráví, vymyslel, a snad si i sám zaslal

⁹⁶ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 9.

inkriminovaný dopis. Mezi mnohé Kavalského výstřednosti také patří skutečnost, že píše dopisy sám sobě, aby se dodatečně informoval o svém předchozím jednání a úmyslech. Podle Ondřejova svědectví je totiž i sám Kavalský někým, kdo trpí rozštěpem osobnosti – občas, zejména po požití alkoholu se proměňuje v jakousi infernální verzi sebe sama, přičemž tyto jeho dvě explicitně schizofrenní identity jsou podle všeho pro vzpomínky vůči sobě nepropustné, což řeší právě prostřednictvím dopisů adresovaných sobě samému, které podepisuje jako „Kavalský č. 2“. V tomto kontextu nelze vyloučit možnost, že sám Kavalský je i se svou „jekylllovskou“ a „hydovskou“ tváří jen jednou ze součástí vnitřně rozpolceného Ondřeje. Takovému výkladu nahrává i fakt, že Kavalský je vyličen jako labilní postava citlivého intelektuála, který podlehl svodům nacistické ideologie a dříve, než rozpozná svůj tragický omyl, stihne s sebou strhnout i část svého okolí včetně Ondřeje. Rovněž v Ondřejovi se totiž zjevně sváří „ušlechtilá“ touha po prostém a spravedlivém životě, který je symbolizován vzpomínkou na domov, s touhou po afirmaci vlastní výjimečnosti a získání světského úspěchu, se kterými se naopak pojí dobrodružství, do něhož se zaplétá prostřednictvím Kavalského. Jeho vyličení toho, jak spolu s Kavalským, či snad dokonce jeho přičiněním, sešel na morální scesti, ale působí překvapivě nepravděpodobným, až absurdním dojmem, na což Ondřej sám spiklenecky poukazuje. Např.: „V povaze všech příběhů, o nichž uslyšíte, je stále vzrůstající zmatení dějové, kupení podivností a zdánlivých náhod, zvraty a nelogické zápletky před každým přímým vystoupením mého hrdiny na scénu“ nebo „příchod Kavalského ohlašuje vždy zmatek.“⁹⁷ I to by mohlo napovídat, že Ondřej jedná v souladu se známým Nietzscheho aforismem „*To jsem udělal já,“ říká má paměť. „To jsem nemohl udělat já,“ říká má hrdost a zůstává neoblomná. Nakonec – paměť ustoupí.*⁹⁸

Tímto směrem se přinejmenším ubírá výklad Romana Jakobsona, který v roce 1942 podrobil Hostovského knihu ostré kritice,⁹⁹ neboť právě hrdinský typ ztělesněný Kavalským považoval za krajně nevěrohodný a vzhledem k historickým okolnostem za snad až pobuřující. S absurdním světem, ve kterém geniální, ale zkorumpovaný spisovatel vládne záhadnou mocí jak nad Ondřejem, tak nad ostatními postavami díla, se Jakobson nakonec vypořádal tak, že postavu Kavalského skutečně označil za pouhý symptom Ondřejova sklonu k fabulování: „Celá

⁹⁷ Tamtéž, s. 61.

⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. přel. Věra Koubová. Praha: Aurora, 1998. s. 65.

⁹⁹ JAKOBSON, Roman. „O Hostovského románu Devětkrát v hlavní úloze“ in: Jakobson, Roman a Toman, Jindřich, ed. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona: články, recenze, polemiky 1920-1945 a Moudrost starých Čechů*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. s. 107-121.

tato koncepcce Ondřejova je krutá lež, neboť Kavalský nejenom nevládl, ale neexistoval, a jak jsme již viděli, *nemohl existovat. Ergo* Jaroslav Ondřej je bezmezný lhář.“¹⁰⁰

Když Jakobson říká, že Kavalský nemohl existovat, odvolává se na to, že mezi předními českými spisovateli panovala ve třicátých letech jasná tendence co nejvíce se vůči nastupujícímu fašismu vymezit a vypravěč představuje Kavalského jako uznávaného literárního génia své doby, který „nemá prý nepřátel v českém literárním světě“.¹⁰¹ Literát, jenž dle Ondřejova svědectví sice na jedné straně píše strhující humanistické texty, ale zároveň v některé ze svých nepředvídatelných nálad neváhá tvrdit, že „bezejmenné zástupy“ musí být na prahu velkých historických událostí obětovány stejně jako dobytek jdoucí na porážku,¹⁰² však působí mezi dobovými autory, jako byli Karel Čapek nebo Vladislav Vančura přinejmenším anachronicky.¹⁰³ Jakobson jde proto ještě dál a odhaluje Kavalského nejen jako produkt Ondřejova fantazírování, ale dokonce jako příznak mravní zkaženosti tohoto hrdiny, který si do postavy Kavalského pouze promítá vlastní nízké pohnutky: „[...] geniální spisovatel [by nebyl] v českých poměrech zrádcem. Ale co je do toho Ondřeji. Nesporně téma zraedy je mu blízké, a je tímto tématem zvláště posedlý. Jistě je neurotik se zločinnými sklony.“¹⁰⁴

Z uvedeného je zřejmé, že Jakobsonova kritika je otevřeně angažovaná. Není tedy jednoznačné, nakolik můžeme tuto jeho interpretaci díla přijmout doslovně, a nakolik ztotožnění postavy Kavalského se „zločinnými sklony“ vypravěče představuje spíše záměrnou karikaturu poukazující na to, že Hostovského román jako jeden ze svých uměleckých prostředků jednoduše využívá nelichotivého vyobrazení dobové česky píšící inteligence, které mohlo být v dané politické situaci pochopeno jako velmi necitlivé. (Připomeňme, že jak román, tak Jakobsonova reakce na něj vznikly ještě za války.)

Nicméně pokud jde o samotnou námitku, že příběh působí nevěrohodně, nezdá se, že by v tomto ohledu Jakobson Ondřejovi (a potažmo Hostovskému) zásadním způsobem křivdil. Ve své nedávné interpretaci románu mu ostatně dává za pravdu i Martin Pokorný, když píše, že „vazba textu k historické realitě, a to včetně reality kulturní, je schematická a chatrná“ a „schází jí elementární hodnověrnost“.¹⁰⁵ Tím překvapivější pak pro Pokorného je, že *Sedmkrát v hlavní*

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 115. Původní zvýraznění.

¹⁰¹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 51.

¹⁰² Tamtéž, s. 121.

¹⁰³ JAKOBSON, Roman. „O Hostovského románu Devětkrát v hlavní úloze“ in: Jakobson, Roman a Toman, Jindřich, ed. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona: články, recenze, polemiky 1920-1945 a Moudrost starých Čechů*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. s. 107-121. s. 110.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 117.

¹⁰⁵ POKORNÝ, Martin. „Náčrt k Hostovského autorské letoře“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 21.

úloze bývá dosud čteno jako „diagnostikující obžaloba české a evropské inteligence“.¹⁰⁶ Jestliže lze mezi řádky románu číst nějakou diagnózu, jde podle něho spíše o sebereferenční diagnózu problematického morálního statusu umění, jako takového, neboť se v něm snoubí „kolísání mezi spásnou krásou a zhoubným šílenstvím“.¹⁰⁷ Toto napětí je přitom dramatizováno právě v postavě Kavalského, který se ve vší své nepravděpodobnosti stává alegorií tvůrčího procesu a „ztělesněním moci básnického slova“.¹⁰⁸ Mnohem blíže než k atmosféře skutečné předválečné literární scény tak má román podle Pokorného k étosu 19. století s jeho „romantickými či romantikou ovlivněnými sny o ozdravení národů a jejich básnictví“.¹⁰⁹

Tento výklad se překvapivě nezdá neslučitelný s Jakobsonovým tvrzením, že Jaroslav Ondřej, navíc vzděláním literární vědec, si Kavalského do nějaké míry vyfabuloval – naopak. Ne náhodou se vypravěč zajímá o slovanské básníky a jeho nejmilejším spisovatelem je Leonid Andrejev, autor *Povídky o sedmi oběšených*, na niž román svým názvem odkazuje. Právě Ondřejova kniha o Andrejevovi je ostatně tím dílem, které Kavalský, ve svém prvním, téměř milostném dopise Ondřejovi tolik vyzdvihuje a obzvláště přitom chválí jakousi pasáž „o ,kráse hrůzy““.¹¹⁰ Další z intertextuálních odkazů, který přímo obsahuje narážku na problematický původ fiktivních hrdinů, je Hostovského přiznaná inspirace Pirandellovým absurdním dramatem *Šest postav hledá autora*. S ohledem na to by se mohla kompozice metarománu založená na osudu sedmi vzájemně propletených postav jevit jako výraz přirozené psychologické tendence konstruovat ne jedinou historii sebe sama, ale celou řadu narácí o sobě samém, v nichž subjekt vstupuje do různých rolí.¹¹¹ Podle Ricoeura je ostatně tato mnohoznačnost základním rysem narativní identity:

Narativní identita není za prvé identita pevná a bez mezer; stejně jako lze složit několik zápletek ve vztahu ke stejným příhodám (jež tím pádem ani není možné nazývat těmi samými událostmi), tak je vždy možné splétat odlišné, dokonce protikladné zápletky ve věci vlastního života.¹¹²

Tyto náznaky však samy o sobě ještě nejsou dostatečným argumentem pro bezvýhradné přijetí Ondřeje coby „autora“ Kavalského. Celou záležitost navíc komplikuje fakt, že ve druhé části románu se perspektiva narace od Ondřeje zdánlivě odpoutává a vyprávění přechází do formy s „vševědoucím“ vypravěčem, jenž zevrubně popisuje také prožitky ostatních členů

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 24.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 23.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 23.

¹¹⁰ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 56.

¹¹¹ BRUNER, Jerome. „The “remembered” self“ in: Neisser, Ulric, et al. (ed.). *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative*. Cambridge University Press, 1994., s. 41-54. s. 46.

¹¹² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění: Vyprávěný čas. III.*, přel. Miroslav Petříček. OIKOYMENH, 2007. s. 353.

Kavalského kroužku. Měli bychom se tedy domnívat, že i ty si snad Ondřej vymyslel, a zůstává tak stále hlavním vypravěčem a pomyslným autorem druhé části románu? Jakobson předpokládá, že ano, ale podrobněji tento problém nerozvádí.¹¹³ V každém případě i s přihlédnutím k tomu, že Jakobson hlavního hrdinu coby vypravěče diskredituje pro potřeby určité hyperboly, důkazy, které nachází pro to, proč chápat jeho vzpomínkové vyprávění s (velkou) rezervou, stojí za pozornost.

Jakobson si všímá, že Ondřej na jedné straně téměř nedělá nic jiného, než že „chrlí invektivní vzpomínky na své pražské prostředí,“¹¹⁴ ale zároveň na sebe již v prologu prozrazuje, že má „zchromlou paměť a pocuchané nervy“.¹¹⁵ Tímto svým hendikepem se nejen netají, ale dokonce na něj opakovaně upozorňuje patetickými výroky jako „Již deset dní a deset nocí zapomínám, co jsem před chvílí řekl a co mi řekli lidé. Sotva se umím upamatovat, kde jsem byl včera a s kým jsem se setkal.“¹¹⁶ Již nyní se zdá pravděpodobné, že Ondřej patrně nebude příliš spolehlivým vypravěčem. Tento dojem pak hrdina svým přiznáním k tomu, že trpí halucinacemi, jen potvrzuje.

Už nadobro se mi začíná kalit rozum. Kam jít, čeho se zachytit, kde zakotvit? Nezměním-li se, zemru! Nejsem z téhož těsta jako mí návštěvníci. Stojím na prahu zaslíbené země a vím, že zde není mé místo. Kde však je mé místo, kde, kde? Půjdu za lékařem: „Hele, doktore, já... něco musíte udělat... trpím halucinacemi... já se maličko zbláznil!“

Zase kdosi klepe na dveře. Není to, žel, *medicinae universae doctor*, je to muž Kavalského. Stokrát jsem ho viděl, ale teď ne a ne si vzpomenout na jeho jméno a zaměstnání.¹¹⁷

Retrospektivně komponovaný příběh je vyprávěn Ondřejem právě z této nejisté pozice, kdy se na začátku čtyřicátých let již nachází v americkém exilu poté, co uprchl z okupovaného území Československa. Úvodní pasáž, v níž se vypravěč pohybuje na pomezí halucinace, snu a vzpomínky může být pro interpretaci Ondřejova vztahu ke Kavalskému zásadní, neboť skutečně na mnoha místech poukazuje na jeho fantastickou povahu. „Muž Kavalského“, který klepe na dveře hrdinova newyorského bytu, je, jak se ukáže, jakási alegorická postava propagandy ztotožněné s oním neblahým „zmatením jazyků“:

Svléká se. Jeho šat jsou žurnály. Žurnály s obrovskými titulky. Svléká a se a svléká se, hromada novin se před ním kupí, svléká se jako cibule, potišťená slupka

¹¹³JAKOBSON, Roman. „O Hostovského románu *Devětkrát v hlavní úloze*“ in: Jakobson, Roman a Toman, Jindřich, ed. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona: články, recenze, polemiky 1920-1945 a Moudrost starých Čechů*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. s. 107-121. s. 109.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 118.

¹¹⁵ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 16.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 10.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 23.

za slupkou s něho padá, věčně se bude svlékat, nemá těla, pláty potištěného papíru jsou jeho tělo.^{118 119}

Zatímco Ondřej nezvanému hostu vyčítá, že „zpotvořil [...] původní slova a zmátl jazyky“, ten se chvástá, že je tvůrcem „nové řeči“, která nevyhnutelně převezme vládu nad světem.¹²⁰ Po potyčce s tímto novinovým preludem Ondřej (opět?) upadá do spánku ocitá se tak zpět v rodném kraji kdesi v českém pohraničí. Hrdinovo usínání je přitom rámováno velmi dramatickými obrazy:

Ležím polosvlečen na loži, ručičky hodinek se blíží půlnoci, záclonami probleskuje světélkování strašidelného rojení a nad ním se v třpytivém azuru klene věčnost. Toužím po tišinách orosené země, po dechu mateřidoušky. Čas se zastavuje. Ale vzápětí ručičky na hodinách divoce krouží, čas teď pádí se sny o závod. Snad spím, snad jsem mrtev, snad žiji novým životem. Přívaly modrozeleného času se po mně valí, strhují povědomé krajiny, tváře i děje, unášejí vše do bezbřehých dálek – a pojednou jsem doma. Čas se naplnil. Přišla chvíle návratu.¹²¹

Nelze si nevšimnout, že citovanému odstavci dominují různé obrazné charakteristiky času. Ten je vylíčen jako dynamická substance, která se „zastavuje“, nebo naopak „pádí“ a „valí se“ „strhuje krajiny tváře i děje“, dokonce má v souladu se svým chováním blízkým vodě i modrozelenou barvu. Při bližším pohledu však zaujme, že vůbec není zřejmé, jakým směrem Ondřejův zdivočelý čas plyne. Komplikovaný sen, který se hrdinovi zdá, do celé věci mnoho světla nevnáší. Navrací jej sice do minulosti, do jeho rodného kraje, kde se setkává se starými známými, ale zároveň je děj snu zasazen na konec války, tedy do budoucnosti.

Ve snu dochází nejen k prolínání různých časových rovin, ale i k prolínání různých postav, a jak se zdá, také ke směšování snového obsahu s vnějším děním. V jednom z vojáků vracejících se z války poznává Ondřej přítele z mládí, jistého „Kocoura“. Ten se ale náhle proměňuje v hrdinova bratra, jenž zde vystupuje jako slepý, a proto, jak Ondřejovi prozrazuje, byl nucen jej poznat překvapivým způsobem – a sice „po sténání“.¹²² Patrně je tedy řeč o sténání, které hrdina vydává během neklidného spánku.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 23.

¹¹⁹ Motiv plurality řeči reprezentované „žurnálem“ se přitom objevuje i v jiných Hostovského dílech v souvislosti s rozštěpenou či mnohočetnou identitou hrdiny. Například pan Prengel v *Půlnočním pacientovi* vyčítá doktoru Malíkovi: „jste *rozsobněn*, abych užil divného slova, vy vycházíte v několika vydáních jako nějaký žurnál. Teď například tu vedle mne sedí doktor Malík vzpurný a drzý. Za chvíli se změní v doktora Malíka pokorného a žizniciho po věcech utkaných jen ze snu.“ (HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. *Půlnoční pacient*. Praha: Akropolis, 1997. s. 247.)

¹²⁰ Tamtéž, s. 25.

¹²¹ Tamtéž, s. 27.

¹²² Tamtéž, s. 30.

Sen/vzpomínka na domov obsahuje také poukazy na Ondřejovu zbabělost („říkali jste mi zaječí srdce“¹²³) a na pocity provinění ilustrované personifikovaným dětstvím. („Mé dětství cupitá chudým obilím. Copak jsem provedl, nezbedný školák, že se bojím rodné střechy?“¹²⁴) Sen končí tím, že se Ondřej ukládá ke spánku na holé zemi dvorku rodného domu, jen aby zjistil, že spolu s ním „vedle hnoje“ opět neleží nikdo jiný než novinový „Blázen a Šarlatán“, jak jej nazývá, jenž se mu už jednou zjevil na prahu bdělosti, jako by se snová pasáž odehrávala v jakési smyčce. V okamžiku, kdy ve snu usíná, se pak paradoxně probouzí ve svém bytě v New Yorku.

Podívejme se nyní ještě na jinou pasáž Ondřejova vyprávění, v níž se ne zcela jednoznačným způsobem prolínají realita, sen a vzpomínka na dětství a která, je-li interpretována v kontextu polosnění, jež hrdina prožívá v prologu, působí jen jako pokračování tohoto prvotního blouznění. Jedná se o popis období, kdy hrdina absolvuje s Kavalským a jeho milenkou Irenou divoké večírky, během kterých Kavalský kromě nezřízeného pití organizuje různá záhadná jednání a upevňuje tak – a Ondřej spolu s ním – svou pozici kolaboranta s nacistickým režimem. Řetězec těchto událostí přitom svou strukturou nápadně připomíná děj absurdního, zlého snu. Vše začíná Ondřejovým „únosem“, kdy protagonistu démonicky vyličení Kavalský s Irenou vtáhnou násilím do auta a odvezou jej kamsi za Prahu. Hrdina, který v těchto částech vyprávění vystupuje zcela pasivně, což omlouvá tím, že alkoholik Kavalský „[mu] vzal rozum a vůli a proměnil [ho] v opilého zhýralce“,¹²⁵ je s nimi nucen absolvovat cesty po nejrůznějších dekadentních venkovských sídlech. Jednoho rána s překvapením zjišťuje, že z okna jakéhosi loveckého zámečku, kde přenocovali, je vidět na jeho rodnou ves. V souvislosti s ní pak dochází k opakování nostalgických motivů domova, které čtenář zná už z hrdinova snu v prologu, zde již ale nevstupují do kontrastu s postavou „Šarlatána“, ale s bezskrupulózním počínáním Kavalského. Ten nakonec Ondřeje šokuje lapidárním konstatováním, že nyní pojedou kousek za město a pak poletí letadlem „na závěrečné shromáždění Bratrstva nového řádu, na němž tentokrát mají čest zasedat zástupci evropské vědy a umění pod záštitou vůdce nového světa – Adolfa Hitlera!“¹²⁶ Když se hrdina chce u Kavalského dobrat nějakého vysvětlení, zjišťuje, že ten podle všeho docela nemístně spí: „Hledal jsem Kavalského tvář. Měl oči zamhouřeny, opíral hlavu o okno a zdálo se, že spí.“¹²⁷

¹²³ Tamtéž, s. 28.

¹²⁴ Tamtéž, s. 29.

¹²⁵ Tamtéž, s. 138.

¹²⁶ Tamtéž, s. 146.

¹²⁷ Tamtéž, s. 146.

Celý scénář vyvolává velmi nepravděpodobný dojem, ale zda se jedná o vzpomínku podloženou realitou, sen, nebo výsledek alkoholového deliria, což je možnost, v níž hrdina později sám doufá,¹²⁸ není jasné. Něco může napovědět nepravděpodobný motiv Kavalského spánku v této vypjaté situaci a také to, že (koherentní) uspořádávání vzpomínek a myšlenek Ondřej už v samém začátku své narace přirovnává k rozednávání, střízlivění, či probouzení se:

Čím více se zamotávám do slov staré řeči starých představ a pojmů, tím usilovněji se derou k světlu slova jiná, zrozená z jakéhosi velkého rozednávání nad minulostí i přítomností, a toto rozednávání jakoby zázrakem řadí k sobě vzpomínky, představy i myšlenky v novou posloupnost. Jako když se spáček probouzí jako když nemoc ustupuje zdraví nebo opilství střízlivosti.¹²⁹

Jak hrdina poznává, vzpomínky mohou být stejně zrádné jako představy či sny; ve všech případech se jedná o fikce, jejichž konečný smysl závisí pouze na tom, jakým interpretacím je dokáže podrobit.

Symptomatické je, že také „Blázen a Šarlatán“, ztělesnění propagandistického zmatení jazyků, se hrdinovi zjevuje vždy na hranici spánku a bdění. Ne náhodou má tento přelud blízko k bizarnímu charakteru „záchodového dědka“, o němž bude Ondřej později vypravovat. Ten naopak příznačně střeží vstup na suterénní záchodky v pražské vinárně s frivolním jménem U dámy z Paříže, kde se hrdina schází s Kavalským a jeho přáteli. Záchodový dědek ve svém podzemním hájemství zasvěcuje Ondřeje do svého podivného žargonu a předjímá tak nadcházející tragické události:

„Nejste studený, proto se ke mně vrátíte. Studený říkám místo hloupý. A pořádek místo násilí.“

„Člověče, vy jste blázen. Proč takhle matete slova?“

„Neužívám slova blázen, říkám tvořivec. Proč ne? Nedávno jsem viděl ve výloze knihu s titulem *Svrhněte rozum, nastolte tvořivost*. Jsem přesvědčen, že se tak brzy stane.“

[...]

„Všechno záleží na souvislosti. V mé řeči je totiž určitý řád, býval jsem inženýr, jak ráčíte vědět, mám tedy smysl pro souvislost nejen v počtech a nejen v měříctví. A holenku, ve všem je řád, i v bláznovství, i v dětinství, i ve lžích, ba dokonce i v novinách!“

[...]

„Třeba spadnete také do podzemí a vystoupíte odtud svorně se mnou v nečekanou hodinu.“

„Co bude, až vyjdete v nečekanou hodinu nahoru?“

„Co bude? Tanec!“

„Čemu říkáte tanec?“

¹²⁸ Tamtéž, s. 161.

¹²⁹ Tamtéž, s. 17.

„Lituji, to zatím nepovím. Jestliže se však dovíte, že jsem nahoře v době, kdy mám stát u záchodu, dejte se na útěk!“¹³⁰

Z epizod se záchodovým dědkem je již jasně patrné, že Ondřejovo svědectví je mnohem spíše podobenstvím než něčím, co by Hostovský mohl zamýšlet jako realistické vylíčení politické nebo kulturní situace, na jehož nedostatky upozorňuje Jakobson. Pokud o tom čtenáře nepřesvědčily enigmatické rozhovory, které s „dědkem“ vede Ondřej v suterénní umývárně, karnevalová pasáž, kde se ukazuje, že ohavný zaměstnanec záchodků je zároveň důvěrným pomocníkem Hitlerova agenta Leona Kastnera, nechává už jen velmi malý prostor pro pochybnosti:

Byli do sebe zavěšeni. Jeden byl elegán a druhý špinavý trhan. Ó, tolik se smáli. První byl pan Kastner a druhý záchodový dědek. A bylo to v době, kdy dědek měl být v podzemí.¹³¹

Dokonce se zdá, že je to právě záchodový dědek, kdo, kromě toho, že je „typickým představitelem deklasované lůzy, která byla hlavní oporou fašismu“, ¹³² reprezentuje Ondřejovy nejnižší nevědomé pohnutky, které Jakobson označil jako „zločinné“, zatímco Kavalský pro hrdinu představuje spíše příslib toho, že by tyto tendence snad mohl uspokojit nějakým společensky přijatelným způsobem. Ondřej není žádným zapáleným přívržencem totalitní ideologie, naopak alibisticky tvrdí, že o politiku se zajímá „ze všeho nejméně,“¹³³ přiznává však, že trpí „návaly ješitné pýchy“¹³⁴ a sní o vlastní velikosti. Stejně jako Kavalský se chce stát uznávaným spisovatelem a rozvíjí nabubřelé fantazie o tom, že napíše geniální literární dílo, jehož pointou nemá být nic menšího než poselství, že i přes zdánlivou nadvládu racionalismu „žije člověk jen a jen snem. Téměř nic neexistuje, téměř vše je vymyšleno.“¹³⁵ Svůj text se chystá nazvat *Předstíraný život*, přičemž ironii obsaženou v tomto názvu si při svém zaujetí představou literárního úspěchu, zjevně nestačí uvědomit: „Dorostu Kavalského! Dostanu státní cenu! (Hrome, kolik je to v penězích?) Vyjdu francouzsky a nejpoblábnější budu v Americe! [...] Bergson mi bude psát: ‚Vážený kolego!‘“¹³⁶

¹³⁰ Tamtéž, s. 67, 94 a 96.

¹³¹ Tamtéž, s. 162.

¹³² CHOCHOLATÝ, Miroslav. „Obraz cizince v Hostovského válečných prózách“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 57-65. s. 61.

¹³³ Tamtéž, s. 132.

¹³⁴ Tamtéž, s. 127.

¹³⁵ Tamtéž, s. 100.

¹³⁶ Tamtéž, s. 99-100.

Nato však Ondřej s překvapením zjišťuje, že román se stejným námětem se již chystá napsat jeho blíželec. Ve způsobu, jímž Kavalský námět zpracovává přitom prosvítá parodická analogie k tomu, kým je on sám pro ostatní postavy Hostovského knihy.

Kavalského plánek k románu byla má myšlenka o předstíraném životě! Historie rodiny, jež si vymyslí pro postrach lakomého a kradoucího souseda příběh o vzteklém psu. Přesvědčí o jeho existenci nejdříve souseda, pak celé jeho okolí, nakonec i sebe. Vybuduje několik událostí na této lži, ale lež sama posléze začne žít, kdesi se opravdu objeví jakýsi nemocný pes a zasahuje do děje, stává se částí osudu celé spoustě lidí – a ti, kdož si vzteklého psa vymyslili (a s nimi i čtenáři), nerozpoznají už fikci od skutečnosti, lež od pravdy.¹³⁷

Jak Kavalský vytušil hrdinův záměr, se z vyprávění nedozvíme. Ondřej ale nakonec celou věc přijímá překvapivě dobře: „Nastalo nejkrásnější období našeho přátelství. Kavalský psal a psal. Četl jsem po částech jeho nový román, jemuž jsem byl kmotrem, neboť jsem mu dal titul: *Předstíraný život*.“¹³⁸

Rozhodl se tedy Ondřej ve prospěch Kavalského upustit od svého původního nápadu, nebo se naopak nikdy o jeho originální myšlenku ani nejednalo? Anebo román píše on sám a Kavalský je jeho literárním alter-egem, které nad ním postupně přebírá vládu? Tomu by nasvědčovala jejich pozdější dvojnásobná konverzace. Bezprostředně předtím, než projde proměnou v „Kavalského číslo 2“, který se politicky angažuje, k čemuž přinutí i Ondřeje, svěří se překvapenému vypravěči s tím, že chce „brzy nechat literatury“.

„Někdy si o tom pohovoříme, prostor románu a povídek je mi už malý“.
„Prostor románu a povídek je nekonečný, všechno ti je v něm dovoleno!“
„Hm, raději bych si dovoloval méně, ale zato v jiném prostoru.“¹³⁹

Jak si potom vykládat Ondřejovo vyprávění o Kavalském a jeho družině? Jistě spolu s Jakobsonem musíme konstatovat, že je nelze brát ve všech ohledech zcela doslovně, ale uzavřít interpretaci u toho, že vypravěč je především lhář a neurotik, se v současné perspektivě jeví jako přehnaně příkré. Ondřej se sice přiznává k příležitostnému fabulování, ale zároveň nic nenasvědčuje tomu, že by z řady Hostovského postav, jímž zkrátka činí potíže uspořádat vlastní vzpomínky, vybočoval jakoukoli mimořádnou zákeřností. Snažit se dopátrat, které z jeho vzpomínek se zakládají na „skutečnosti“ by přirozeně nemělo žádný smysl, nicméně o některých místech vyprávění lze přinejmenším říci, že obsahují indicie, které poněkud podřívají dojem autenticity Ondřejem vyličeného světa. Tyto náznaky však jako by nebyly matoucí jen pro čtenáře, ale také pro hrdiny samotné. Jaroslav Ondřej, stejně jako další

¹³⁷ Tamtéž, s. 113.

¹³⁸ Tamtéž, s. 124.

¹³⁹ Tamtéž, s. 132.

Hostovského protagonisté, se zdá potvrzovat tezi, že to, co nedokáže obsáhnout paměť, je odsouzeno k opakování,¹⁴⁰ přičemž snahy o narativní reprezentaci nepřisvojených prožitků nevedou nutně k jejich objasnění nebo vyřešení, ale mohou skončit u toho, co Jakobson shrnul jako ono „nezáživné a truchlivé opakování stále týž dotěrných fixních motivů“. Vedle toho se ale zároveň ukazuje, že zmatečný a místy repetitivní způsob, jímž hrdinové vyprávějí o vlastní historii, není jen psychologicky hodnověrný, ale zároveň otevírá bohatou škálu možností pro to, jak dílo interpretovat.

¹⁴⁰ PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018. s. 105., srov. FREUD, Sigmund. „Vybavování vzpomínek, opakování a propracovávání“ in: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda svazek 10. Spisy z let 1913-1917*. přel. Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002. s. 117-126. s. 121.

Minulost ve mně i mimo mne

Hostovského hrdinové, ač se ve své rekapitulaci utkvělých vzpomínek mohou zdát v nějakém ohledu uzavřeni sami do sebe, nedělají nic jiného, než že se usilovně snaží rozpoznat sebe sama vzhledem perspektivě někoho či něčeho dalšího. Tímto „zrcadlem“ se může stát rodný dům, jako tomu je v případě Emila Adlera, vzpomínka na bývalého přítele, která pronásleduje hrdiny románu *Sedmkrát v hlavní úloze* a *Všeobecné spiknutí*, nebo aktuální střetnutí s druhým člověkem, které doktora Malíka nutí o svém pľlnočním pacientovi prohlásit, že se v něm „setkal s vlastním dvojníkem z let své mladosti.“¹⁴¹ V jakémisi symetrickém kontrastu k Adlerovi, který zjišťuje, že ve vzpomínce na vlastní minulost nenachází sebe sama, ale někoho jiného, tak Malík poznává, že v přítomném setkání s jiným lze nalézt své minulé já.

Jerome Bruner upozorňuje, že navzdory intuitivní tendenci chápat „já“ především jako něco interního, co vychází „zevnitř ven“, je třeba zohlednit skutečnost, že v jeho konstituci je obsažena také opačná dynamika.¹⁴² Podstatné přitom je, že druzí lidé a další externí vlivy se na utváření osobnosti jedince nepodílejí nějak nereflektovaně, ale sehrávají zásadní roli v tom, jak přemýšlíme o sobě samých, jak sebe sama hodnotíme, jinými slovy, jak interpretujeme to, kdo jsme. Pamatovat se na události vlastního života tak ještě samo o sobě není pro já konstitutivní, rozhodující je rovněž to, do jakých kontextů dané události vzpomínající hrdina dokáže zařadit. Tento kontext se však s postupujícím vyprávěním neustále proměňuje a smysl jednotlivých vzpomínek se mění spolu s ním. Ukazuje se tak, že podat úplnou či jednoznačnou historii sebe sama pro hrdinu není možné, jelikož naráží na limity narativní identity, jež paradoxně spočívají v tom, že (protichůdných) příběhů o sobě samém lze, jak jsme viděli, podat nespočet.

Když protagonisté románu *Tři noci* ve své minulosti pátrají po různých příčinách, které by osvětlily původ neznámého návštěvníka, jenž se po tři večery snaží dostat do jejich bytu, jejich rozdílné výklady podivné návštěvy předjímají tragický konec celého příběhu, nicméně to, jaký z nich se více blíží pravdě, se pro rozuzlení románu ukazuje jako ironicky nepodstatné. Zatímco úzkostná Věra Wagnerová v nezvaném hostu spatřuje různé muže, kteří prošli jejím životem, od bývalého manžela, přes ukřivděného milence až po jistého cizího člověka, s nímž před časem prodělala nepříjemný konflikt, její muž naivně doufá, že za tajemnými návštěvami stojí nepovedený žert některého z jeho kamarádů z mládí. Věřiny dohady přitom poukazují na relativní povahu vzpomínek, neboť se v jejích vysvětleních celé situace se stejnou pravděpodobností mísí odkazy na dávno minulé závažné životní události (rozchod s bývalým

¹⁴¹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Pľlnoční pacient*. Praha: Akropolis, 1997. s. 94.

¹⁴² BRUNER, Jerome. „The “remembered” self“ in: Neisser, Ulric, et al. *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative*. Cambridge University Press, 1994., s. 41-54. s. 42

mužem) s nedávnou zdánlivě banální příhodou (hádky v knihkupectví), kterou však její paměť augmentuje do obludných rozměrů. Třetí noci nakonec Věra v důsledku kombinace nervového vypětí a podlomeného zdraví umírá, aniž by se cokoli objasnilo. „Nalezení klíče k vlastnímu bytí v minulosti“, o němž hovoří Papoušek, se v tomto světle jeví jako úkol, jenž může být velmi krutý a absurdní, neboť navracející se minulost je tím, co hrdinku, kterou pronásledují zážitky spojené s životem před emigrací a která si nedokáže zvyknout na americký způsob života ztělesněný jejím manželem, jejího bytí jednou provždy zbavuje. Věřin poslední odhad ohledně totožnosti nočního hosta však přece jen naznačuje jisté porozumění – vyjadřuje domněnku, že tím, kdo je za dveřmi, je její smrt a zároveň ona sama. Ostatně záhadný návštěvník také na otázku, kdo je, odpovídá prostě: „já“. Osud Věry Wagnerové se tak stává variací na příběh doktora Marka, jemuž se jeho vlastní smrt v průběhu vyprávění také pravidelně ohlašuje, ale v pravé podobě se ukazuje až v samotném závěru. Na rozdíl od Marka, který nepřiznává žádnou historii, a jemuž snad i proto nikdo v jeho bezprostředním okolí nedokáže či není ochoten porozumět, Věra není hrdinkou bez minulosti, nicméně její manžel, přestože ji má upřímně rád, se nedokáže do této minulosti vcítit, a Věra tak jejím přízrakům i přes všechnu jeho snahu musí čelit sama. S ohledem výše uvedené se zdá přirozené, že hrdinčina nešťastná historie není něčím, co by vůči ní bylo zcela vnitřní, definitivní a již odbyté, ale naopak se stále proměnlivě zrcadlí v její přítomnosti, proniká k ní skrze aktualitu jejího světa, ba co víc, v různých podobách se fyzicky dobývá do jejího domova, kde ji nakonec i usmrtí. Podle Prousta je dokonce minulost na nějaké (materiální) exterioritě vždy nutně závislá:

Minulost není to, co nám pod tímto názvem poskytuje rozum. Ve skutečnosti se každá zesnulá hodina našeho života, jako duše zemřelého v některých lidových vyprávěních, okamžitě převtělí a skryje do nějaké materiální věci. A zůstane v ní zajatá, navždy zajatá, dokud se s věcí znovu nesetkáme. Skrze ni ji rozpoznáme, vyvoláme, a je osvobozena. Věc, v níž je skryta – nebo pocit, protože každá věc ve vztahu k nám je pocit –, docela dobře nemusíme potkat nikdy.¹⁴³

Takové štěstí ale Věra nemá a pocit ohrožení symbolizovaný neznámým návštěvníkem jí připomíná, že vlastní problematiku minulosti už nedokáže uniknout.

Pokud jde o hladký přechod od materiální věci k pocitu, respektive jejich ztotožnění, které zmiňuje Proust, u Hostovského je soumeznost vnitřního stavu hrdiny a jeho okolí zdůrazňována velmi frekventovaně – v explicitní rovině nejčastěji prostřednictvím obratu „*ve mně i mimo mne*“. Vzpomeňme na Emila Adlera a jeho „*Pojednou bylo ve mně i mimo mne* tolik pohody,

¹⁴³ PROUST, Marcel. „Předmluva“ in: *Eseje: zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. přel. Věra Dvořáková. Praha: Mladá fronta, 1968. s. 9-16. s. 9.

směl jsem nerušeně vzpomínat [...]“¹⁴⁴ Od vypravěče *Sedmkrát v hlavní úloze* se analogicky dozvídáme, že „[k]lid byl v *Kavalském a kolem něho*“,¹⁴⁵ Inženýr z *Úkrytu* se domnívá: „cosi musím v *sobě nebo kolem sebe* rozbít.“¹⁴⁶ Hrdina *Půlnočního pacienta* mluví podobně: „A najednou se vše *kolem mne i ve mně* změnilo k nepoznání.“¹⁴⁷ [...] „Měl jsem nepříjemný pocit, když jsem osaměl v ordinaci. Že čas strašně kvapí, že hodiny příliš rychle tikají a mé srdce i krev příliš prudce buší. A že všechno, co mám vykonat, musím udělat honem, o závod s tím prudkým tepem *ve mně i mimo mne*.“¹⁴⁸ [...] „*Chvat věci kolem mne a úprk myšlenek i krve ve mně* byl stále zběsilejší.“¹⁴⁹

Následující citace z *Případu profesora Körnera* potom představuje výstižný opis problému, jenž je v leitmotivu „ve mně i mimo mne“ vyjádřen:

Jaký je v něm pohyblivý život, jak to v něm hovoří, hučí, myšlenky, nápady, barvy, pocity, jak v něm vše koresponduje s vnějškem, pobuřuje nebo uhlazuje vzkypělé vlny, jak noc stále více odpovídá jeho náladě, jak je v něm obsažena a on v ní [...] ¹⁵⁰

I drobná vnější událost je potom s to v hrdinovi probudit celou škálu pocitů a přivolat vzpomínky, včetně těch, kterých by se byl raději zřekl. Vyvstávání těchto vzpomínek je přitom místy líčeno groteskním způsobem, v němž lze najít karikaturu zkušenosti, kterou popisuje Proust:

Veliká, těžkopádná moucha na mne dorážela s předsmrtnou houževnatostí a jednotvárným nářkem. Nejdříve jsem si jí nevšímal, ale když mi její bzučení vybavilo některá matčina slova, i nedávnou atmosféru našeho střetnutí, popadl jsem noviny, utvořil z nich kyj a jal se mouchu honit.¹⁵¹

Ne vždy však hrdinovy reminiscence motivované vnějším podnětem přicházejí s takovou samozřejmostí. Doktoru Malíkovi je zapotřebí sekvence tří po sobě jdoucích nápovědí (povědomý habitus, whiskey, užití oblíbené fráze), než v něm setkání s „půlnočním pacientem“ Alfonsem plně probouzí vzpomínku na jeho vlastní mladší já.

Způsob, jak vstal, jeho chůze, jeho tvář trochu zženštlá, ač s předčasnými vráskami, a především jeho hlas a neobvyklý slovosled pozdravu („přeji dobrý večer, doktore“) vyvolaly ve mně dojem, že přede mnou stojí někdo, koho dobře znám, ale koho jsem dlouho neviděl.

„Dobrý večer, Alfonsi,“ pozdravil jsem hosta, nespouštěje drahnou chvíli jeho dlaň ze své. Usmívali jsme se na sebe. A já si povšiml, že za mé nepřítomnosti Alfons

¹⁴⁴ HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 13.

¹⁴⁵ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 160.

¹⁴⁶ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 38.

¹⁴⁷ HOSTOVSKÝ, Egon. *Půlnoční pacient*. Praha: Akropolis, 1997. s. 11.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 67.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 69.

¹⁵⁰ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 144-145.

¹⁵¹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Půlnoční pacient*. Praha: Akropolis, 1997. s. 79-80.

popíjel whiskey, kterou jsem vyhrál ve střelnici, že si sám našel sklenici, led i vodu. I tahle familiárnost mi byla povědomá.

„Odpusťte, Alfonsi, že jdu pozdě. Utekl jsem před vedrem do Central Parku a tam jsem usnul.“

„Ne, neodpustím, doktore,“ řekl žertovně mou vlastní oblíbenou frází. A v té chvíli v prudkém hnutí myslí, které nebylo radostí, ani leknutím, ani úžasem, nýbrž změtí všech tří pocitů dohromady, jsem viděl v Alfonsovi sebe samého z doby před dvaceti lety.¹⁵²

Jindy pouze sledujeme, že externí indicie v protagonistovi vyvolávají silnou emoční odezvu, avšak konkrétní vzpomínku si není schopen vybavit. Kavalský, jenž v opilém pomatení smyslů sepsal smlouvu s „dáblem“, jen aby později zjistil, že se jedná o záchodového dědka, který škodolibě využil jeho situace pro vlastní pobavení, sice při zmínce o místě, kde se celá věc odehrála, pocituje palčivý diskomfort, ale na trapnou epizodu si ani s Ondřejovou pomocí za žádnou cenu nemůže vzpomenout:

Znovu mě přerušil, když jsem se zmínil o „Dámě z Paříže“: „Nenávidím ten lokál, něco se mi tam přihodilo, nemohu si vzpomenout, co to bylo, někde dole se to stalo, snad ve sklepě, kohosi jsem tam potkal, úhlavního nepřítele, o němž jsem do té doby nevěděl a teď nanovo nic nevím, zůstali jsme sami dva, snad jsme se poprali, nevím, za nic na světě si nevzpomenu, ani když hodně vypiji, a to si vzpomínám na neuvěřitelnou spoustu věcí a příhod.“

„Nebyl to záchodový dědek, kdo...?“

Nechápavě se usmál, patrně se domníval, že žertuji. A protože můj dědek žádnou vzpomínku v něm nevyvolal, už jsem se o něm nezmínil.¹⁵³

Až pozdější setkání tváří v tvář s jeho „dáblem“ Kavalského zcela paralyzuje, ale zda si potlačenou vzpomínku při této příležitosti vědomě vybavuje, nebo ne, není zřejmé, a o celé historii jejich paktu se dozvídáme pouze prostřednictvím toho, jak o ní referuje sám záchodový dědek.

Hrdinové jsou tak konfrontováni s tím, že jejich vzpomínky a potažmo také na nich založená totožnost jsou vůči nim čímsi částečně vnějším. Okolní prostředí se stává metonymickým odrazem jejich duševních stavů, je jimi jakoby oživováno, ale zároveň tyto stavy samo v nějakém odhledu provokuje – specifická místa a věci vyvolávají specifické vzpomínky. Prostřednictvím paměti protagonistů jako by pak docházelo palimpsestovému vrstvení různých tematických a časových rovin, když v očích hrdiny prizmatem jedné situace prosvítá jiná starší událost nebo dojem. Například vypravěč *Úkrytu* procházející ulicemi Paříže,

¹⁵² Tamtéž, s. 82.

¹⁵³ HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946. s. 116-117.

tak pociťuje nejen zkušenost přítomného města, ale nachází zde i zrcadlení dojmů z vlastního mládí a dětství:

Pleskot deště a lehké kolotání pachů, hlasů a zvuků zkolébaly mou mysl. Snil jsem s otevřenými očima. Široké bulváry byly pojednou mými prvními cestami do života, zátiší výloh byla skryšemi dětského bohatství, hravý ruch tržišť rytmem dávných her, fantastická seskupení budov vzdušnými zámky prvních odvážných plánů. [...] Zase jeden z milionů bloudů vrávoral Paříží, shledávaje v rozkošném nepořádku jejích alegorických krámků poklady dětství a poznávaje v letmých pohledech jejích odbarvených plavovlásek krásy jinošství a v tvářích jejích vojáků, pekařů a šoferů druhy z fantastických výprav dávno zpráchnivělého snění. Potáčeje se Paříží bloudil jsem štědrovečerními nocemi, dny velkých poutí, soumraky školních prázdnin, medovými rozbřesky s ohni na stráních, čokoládovými odpoledny slavnostních narozenin.¹⁵⁴

Ať je však prostředí sebevíce evokativní, mechanismus, jež za těmito hnutími stojí, je vždy závislý na individualitě protagonistů, byť je často mimovolný a nelze se mu tedy nijak ubránit. „Zajetí“ vzpomínky do věci nebo pocitu je tak pouze jedním z pólů daného chiasmatu. Velmi dobře je tato tendence patrná už v raném Hostovského románu *Případ profesora Körnera*. Jeho stejnojmenný protagonista jako kdyby se nemohl rozhodnout, zda mít větší strach z vlastní nevyzpytatelné paměti nebo ze svého okolí, aniž by reflektoval, že jeho obavy představují pouze dvě strany téže mince. O Körnerovi se tedy dozvídáme, že má „strach před sebou samým, že opět objeví v nitru nějaký zapomenutý nebo neznámý citeček, který začne bolavět a běsnit jako churavý nerv“¹⁵⁵, což se promítá i do jeho podezíravého postoje k okolnímu světu:

Znal již patnáct let toto město i jeho zrcadla nálad, ale neznal sebe. Pokládal rozmary svých smyslů obrácených v rozrušení jen do nitra za rozmary vnějšího světa. A bál se jich. Bál se nyní toho pološera, prvních hvězd, větru, pronikavého hluku za svými zády, bál se všeho kolem sebe, v každém koutě větril nástrahy – a nevěděl, že léčky číhají v něm samém¹⁵⁶

Jak se nakonec ukáže, Körnerovi se v souladu s touto jeho anticipací stane osudnou kombinace nešťastných vnějších okolností s vlastními „zapomenutými citečky“. Atmosféra vyprávění je do velké míry budována s pomocí předzvěsti Körnerovy nevyhnutelné smrti a z ní vyplývajících pocitů nostalgie. Doklady toho, že téma domova a s ním spojený motiv nostalgické vzpomínky na dětství jsou pevně ukotveny již v Hostovského předemigrační tvorbě tedy najdeme již zde. Körnerova nostalgie nicméně přesahuje etymologický význam tohoto

¹⁵⁴ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 50.

¹⁵⁵ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 11.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 12.

slova¹⁵⁷ – neztrácí, jako hrdinové pozdějších Hostovského děl, domov ve smyslu rodného domu nebo vlasti. Přesto se také utíká do vlastní minulosti před nějakou aktuální bolestivou situací – tou je nejprve neštěstí v manželském životě a později lékařský verdikt předpovídající, že brzy zemře.

Hrdinovy sentimentální vzpomínky na vlastní minulost vyplouvají na povrch takřka schematicky právě po setkání s nějakou konkrétní věcí nebo zážitkem. První významná vzpomínková pasáž se objevuje, když hrdina, který právě odhalil manželčinu nevěru, bezděčně bloumá po bytě, načež nachází útěchu ve znovuobjevené knížce z dětství. Její četba v Körnerovi probouzí k životu jeho vlastního dětského dvojníka, jenž se dospělého Körnera ujímá coby průvodce po významných místech o okamžicích jeho dětství a dospívání, což na hrdinu působí velmi silným, ochromujícím dojmem.

„Román z dávných let“ vypadl Körnerovi z rukou. Zachvěl se v přívalu sladkého a přece bolestného vzrušení, blízkého pláči. Kdykoliv četl, viděl nebo slyšel o davovém nadšení, neměl daleko k slzám... Ale nyní to přece byly také krůčky jeho vlastního života, jeho dětského věku, jež tichounce přešly kolem. Křečovitě sevřel knihu jako drahocenný poklad, vrátil se s ní k pohovce, zpola usedl a zpola se položil a viděl, jakoby na konci dlouhé chodby, míhat se dny, na které už léta nemyslel.

Závan minulosti, který se dotkl všech smyslů, způsobil zázrak v jeho krvi. Přivedl mu dvojníka z let zasutých zapomněním a stárnutím. Propůjčil mu třináctileté oči a srdce, třináctileté nadšení a prostou radost. Třináctiletý Karel Körner, živý, usměvavý, věřící a silný, podal ruku třiatřicetiletému nemocnému, podlomenému a otrávenému profesorovi a vedl ho kamsi daleko zpět, aby mu mohl jako průvodce ukazovat: tady ses narodil – v téhle světničce, zde jsi chodil do židovské školy, vidíš? ... tamhle je synagoga, v které jsi byl konfirmován, po téhle cestě tě odváželi na bryčce do gymnasia k zápisu, z tohoto červeného nádraží jsi odjížděl na vysokoškolská studia, zde na tomto hřbitově jsi odříkával za otce kaddiš, tady...“¹⁵⁸

Čtenáře přitom může zaujmout doslova fyzický charakter tohoto vzpomínání. Körner je nejprve paralyzován (kniha mu vypadává z rukou), poté ji „křečovitě svírá“, chvěje se. V protikladu k těmto vnějším trhaným pohybům, uvnitř hrdiny probíhá živý a organický pohyb vzpomínek – *krůčky dětství* přecházejí kolem, dny se *míhají*, *závan minulosti* způsobuje zázrak *v krvi*, jeho vlastní dvojník z dětských let hrdinovi propůjčuje jiné *oči* a *srdce* a *podává mu ruku*. Tělesná metaforika a metafory spojené s pohybem se v souvislosti se vzpomínáním objevují napříč celým románem, často jsou přitom pohyby paměti zobrazeny jako velmi zrádné – např.: „A tu uslyšel svou směšnou útěchu a porozuměl jí – *v jediném okamžiku skočila paměť* s posledního nedomyšleného, přeřátého slova do nedávné minulosti: Jak si všechno ještě před

¹⁵⁷ STAROBINSKI, Jean. On nostalgia, přel. Kristen Gray Jafflin in Cochrane, Tom; Fantini, Bernardino; Scherer, Klaus R. (eds.) *The Emotional Power of Music*. Oxford University Press, 2013. s. 329-340. s. 329.

¹⁵⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 50-51.

chvíli představoval!“¹⁵⁹ Nebo: „Zase se pracně vyhrabával zpod ssutin malicherných a přece tíživých vzpomínek a představ. Pálily jako kopřivy.“¹⁶⁰; „cosi tichého jako nesmírně vzdálená vzpomínka se míhá v hlavě.“¹⁶¹; „Jedna příliš jasná vzpomínka na Martu, jež se mihla v hlavě, ho zakřikla.“¹⁶² Či: „Bičoval se vzpomínkami.“¹⁶³

V souladu tuto dynamickou povahou vzpomínek je třeba je ovládnout silou. Hrdina se jim musí „vytrhnout“, což i činí. Stejně jako Emil Adler, který si vyčítá, že „ufňukaně vzpomíná“ a „rozhlíží se po všech špinavých koutech“, si totiž i Körner vzpomínkové obrazy, které v něm v jednu chvíli vyvolávají pohnutí, jsou-li položeny do kontrastu s jeho aktuální realitou, náhle oškliví a schválně je ironizuje, dokonce za použití stejných pejorativních výrazů jako protagonista *Domu bez pána*:

Ale tu se profesor Körner vytrhl svému průvodci, jediným škubnutím shodil se sebe sentimentální rozcitlivělost, otrásl se odporem a vztekle zařal pěsti. Jako když člověk znovu přečte před odesláním svůj dopis, obsahující něco nesmírně významného, a v návalu studu nad vlastními slovy jej zlostně roztrhá. Věděl, co by bylo následovalo: nekonečná stuha vzpomínek na dětství, na rodiče, na otcovský dům – touha po nemožném návratu – lítostivé a vyčítavé monology a... Znovu se otrásl. Zase by se na konec *rozfňukal* jako prve nad jakousi *špinavou* knihou (štitivě ji teď odložil), zase by vzpomínal a „dumal“. Fuj! Odplivl si. Cítil, že se protíví sám sobě. Co mu nyní bylo po jeho dětství, po domově a mrtvých rodičích, na něž za celý život jen dvakrát opravdově vzpomínal (kousavě a pošklebně si to teď připomíná): když se stal profesorem (kéž by se toho byli dočkali!) a když se oženil na radnici s křesťankou (jaké štěstí, že se toho nedočkali!).¹⁶⁴

Nakonec tak hrdinovy úvahy opisují kruh, když končí opět u mrzuté připomínky Körnerovy manželky, jejíž nevěra zřejmě v první řadě nutnost uniknout v myšlenkách do šťastnějších časů dětství vyvolala. Jak se ukáže, nostalgická vzpomínka pro Körnea představuje dvousečnou zbraň. Na jedné straně, bez ohledu na to, nakolik je jen fikcí, mu pomáhá najít útěchu ve složitém životním období, na straně druhé ale narušuje jeho už tak oslabenou vazbu k realitě poznamenanou tím, že „poněvadž se ani jeho vzpomínky na minulost, ani jeho představy o budoucnosti nikdy nekryly se skutečností, prožíval vlastně dva životy, z nichž první – skutečný byl mu většinou lhostejný, kdežto na druhém – pomyslném lpěl celou svou duší.“¹⁶⁵ Z této jeho charakteristiky je zřejmé, že vymanit se zaujetí vlastní minulostí se mu nadlouho nepodaří. Nejprve si sice vyčítá, že rozcitlivělé vzpomínání a oddávání se fantaziím ho zbavuje

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 33. zvýraznění M.Z.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 24.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 39.

¹⁶² Tamtéž, s. 55.

¹⁶³ Tamtéž, s. 100.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 51. zvýraznění M.Z.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 30.

schopnosti skutečně jednat v aktuálním světě – například mužně zakročít ve věci toho, že jeho manželka má poměr s jeho nejlepším přítelem. Nicméně když se dozvídá, že vši možnosti jednat bude stejně zřejmě brzy zbaven (podle lékařské prognózy má do půl roku zemřít na cukrovku), je Körnerův osud zpečetěn. Jeho vlastní minulost, o které se domnívá, že zanedlouho bude vším, co mu zbylo, jej přitahuje stále více, až ho nakonec skutečně zcela pohltí – ačkoliv za jiných okolností, než očekával.

Ke své vlastní historii, kterou na začátku vyprávění ostentativně pohrdal, se hrdina nyní snaží zaujmout antikvární postoj a najít v ní něco, co by ospravedlnilo jeho dosavadní existenci. Skutečnost, že si, jak říká, ve zpětném pohledu „důrazně uvědomil, jaké jsem měl dosud hloupé záliby, jak neplodně jsem v nich promarnil celý svůj život, pochopil jsem, že i všechna má práce byla lichá a zbytečná,¹⁶⁶ je přitom vyvážena neurčitými vzpomínkami na cosi příjemného z dětství, které se Körner v sobě, ale také *kolem sebe* snaží oživit. Jejich zhmotněním se nakonec v hrdinových očích stává jeho student z gymnázia Holšík, ke kterému se stále více upíná.

Körnerův „tragikomický“¹⁶⁷ příběh představuje jistou paralelu s tím, co prožívá hrdina kanonického díla o umírání *Smrt Ivana Iljiče*, když tváří v tvář smrti rekapituluje svůj život:

„Co chci? Netrpět. Žít.“ odpověděl.

A opět se všecek proměnil v pozornost tak napjatou, že ho ani bolest nevytrhovala.

„Žít? Jak žít?“ zeptal se hlas duše.

„Ano, žít tak, jako jsem žil dříve – dobře, příjemně.“

„Tak ty jsi žil dříve dobře a příjemně?“ zeptal se hlas. A Ivan Iljič začne v představách probírat nejlepší chvíle svého příjemného života. Jenomže divná věc – všechny ty nejlepší chvíle příjemného života se mu teď zdaleka nezdály tím, čím kdysi. Žádné kromě prvních vzpomínek z dětství. Tam, v dětství bylo cosi skutečně příjemného, čím by bylo možno žít, kdyby se to vrátilo. Ale ten člověk, který ty příjemné chvíle prožíval, už neexistoval; bylo to jako vzpomínání na kohosi jiného.¹⁶⁸

Není nepravděpodobné, že Hostovský, který ruskou literaturu dobře znal, a dokonce se v závěru života s Tolstým sebeironicky srovnával,¹⁶⁹ se jeho novelou při psaní inspiroval. Přínejmenším téma bilancování ve vztahu k vlastní minulosti v *Případu profesora Körnera* intuitivně uchopil podobným způsobem – nicméně posunutým do poněkud výsměšnější polohy,

¹⁶⁶ Tamtéž. s. 115.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 105.

¹⁶⁸ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Smrt Ivana Iljiče*. přel. Emanuel Frynta. Praha: Československý spisovatel, 1959. s. 84-85.

¹⁶⁹ V dopise z konce roku 1969 píše dceři Olze: „[...] kdybych na stará kolena uměl stlát rozumem, jako uměl staříček Tolstoj nebo náš Březina, mohl bych být prohlášen za millburnského proroka, i když těch návštěv našinců není tolik, kolik jich bylo v Jasné Poljaně a v Jaroměřicích.“ (CASTIELLOVÁ-HOSTOVSKÁ, Olga. „Smutný šprýmař Hostovský“. *Slovo a smysl*, 2017. 14.28: s. 143-151. s. 150.)

v souvislosti se kterou Šalda v recenzi románu mluví o „ironické symetričnosti“¹⁷⁰ přítomné ve formální kompozici díla. Na tento druh ironie v rámci Hostovského psaní poukazuje také Václav Vaněk ve studii *Kruté žerty Egona Hostovského*. Jak uvádí, pro Hostovského užití ironie je typické, že „ironický postoj přestává být fakultativní charakteristikou některé z postav (příp. vypravěče) a stává se vnitřní, autonomní zákonitostí zobrazovaného světa.“¹⁷¹ Jednou ze základních figur této ironie je přitom opakování. I v dílech, kde není užito nápadnější jazykové či konverzační ironie, která nabývá na významu v pozdější Hostovského tvorbě, dochází k ironickému zmnožování na úrovni situací, jednání i samotného bytí postav. Körner se tak ocitá vpleten do iterací obdobných okolností, oproti kterým je jakoby vždy již „pozadu“ a jejichž návaznosti a obměnám (neboť opakování *téhož* v pravém slova smyslu není možné) nedokáže porozumět. Takto nakonec ztrácí jakoukoli kontinuální představu o sobě samém, zůstává oddělený od svých minulých zážitků, které, jak se mu zdá, se dost možná nemusely přihodit vůbec, nebo se stejně dobře mohly stát někomu jinému – a tímto jiným se pro něj stává právě student Holšík, v němž proto nachází stále větší zalíbení.

V Körnerovi se stejně jako v Ivanu Iljiči sváří uvědomění, že „[d]osud žil špatně, směšně, zbytečně,“¹⁷² s lyrickými vzpomínkami na dětství, jejichž souvislost s hrdinovým životem je však nejasná, jako by patřily někomu cizímu, nebo byly jen pouhým snem:

Tato krajina, již téměř podzimní odkrývala v něm zrcadla dávno zapomenutých nálad, jež mu s bolestivou jasností připomínaly jeho dětská léta. A takový nevypsateľný smutek ležel v shledávání podobnosti dvou dob. Kdy to bylo, kdy to bylo? Nemohl říci. Tušil jen, že měl tehdy sametové zorničky a sametovou blůzku, že byl vzduch právě tak jako dnes nasát svěžestí obzorů, že se pod modrým blankytem třepotaly stuhy ptáků a že šel dlouho, dlouho, pociťuje ostrou rozkoš při každém kroku, onu dětskou bezstarostnou rozkoš z dálek, hor i z výše nebes a slunce. Kam to tehdy šel? Někam daleko – jen tolik věděl. V průvodu tří lidí, jež páchli chudobou (na tento typický pach nikdy nezapomněl, vždy ho záhadně lekal právě tak jako pach prastaré knihy). Ach ano, už ví: Jeho první výprava s chůvou a jejími rodiči do polí a lesa. Či se mu to snad jen někdy zdálo? Těžko rozpoznat sen od nejbzdálenější vzpomínky.^{173 174}

¹⁷⁰ ŠALDA, F. X. „Poznámky“, in: *Šaldův zápisník IV*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 333-336. s. 335.

¹⁷¹ VANĚK, Václav. „Kruté žerty Egona Hostovského“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 27-36. s. 28.

¹⁷² HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 108.

¹⁷³ Tamtéž, s. 110-111.

¹⁷⁴ S ohledem na intertextové vztahy může být zajímavé zmínit, že v citovaném úryvku se ozývá pozoruhodná motivická i stylová souvislost s vybranými pasážemi Čepových *Letnic* (které Hostovský znal a dokonce je, jak ještě uvidíme, později ve vlastní tvorbě přímo cituje). Stejně jako u Hostovského, je u Čepa prchavá vzpomínka na dětství charakterizována prostřednictvím baladicko-lyrických obrazů venkovské krajiny a zdůraznění konkrétních smyslových počitků (vůně) kontrastujících s nejistotou a neurčitostí, pokud jde o jejich časové zařazení a vztah k realitě. U obou autorů se tak v případě jistého typu sentimentálních vzpomínek výkony paměti,

Vzpomínkové obrazy, které v hrdinovi vyvolává okolní svět, nemohou patřit jemu, protože už je jiným člověkem, a tak se opět promítají do jeho okolí a ulpívají právě na Holšíkovi, v němž Körner, stejně jako doktor Malík v Alfonsovi, nachází vlastního dvojníka z minulosti, doufaje, že jeho prostřednictvím bude snad schopen svému dosavadnímu životu lépe porozumět a najít v něm nějaký smysl: „V Holšíkovi spatřil sebe, proto ho tak láskyplně sleduje, jako by sledoval svou vlastní minulost, s jediným přáním a touhou, aby k němu srozumitelně promluvila.“¹⁷⁵ Onou ironií osudu je, že právě jeho student, respektive konflikt vyvolaný Körnerovým nepřiměřeným zájmem o něj, způsobí nakonec hrdinovu smrt – nikoli nemoc, která se se naproti všem očekáváním zlepšuje.

Körnerovo lpění na mladém studentovi hraničící s posedlostí je možné číst jako lpění na jeho vlastním životě, o kterém je přesvědčen, že jej již ztratil. Z takovéto „lásky rozpomínání“, která začíná ztrátou,¹⁷⁶ ale může vzejít zase jen ztráta, a Körner proto nakonec musí skutečně zemřít. Začátek a konec vyprávění jsou vzájemně determinované a v souladu s touto cyklickou motivací je logické, že ke Körnerovi smrt ironicky přistupuje, jak se dozvídáme, s „tváří dítěte“,¹⁷⁷ která později nabývá obrysů tváře mladého Holšíka. Körner umírá pod koly projíždějícího vozu při nesmyslné honičce s Holšíkem, jen aby se tak zařadil mezi Hostovského hrdiny, jež život opouští, jak to shrnuje Šalda, „v nejpitvornějších situacích jakoby s urážlivými záměry, poplivat a pošpinit je co nejvíc.“¹⁷⁸

Körnerovo neštěstí je o to větší, že i jeho vztah s manželkou je poznamenán stejnou „nostalgickou“ dynamikou vyznačující se tím, že nejsnadnější je pro něho milovat bytost, která je nepřítomná. Tímto svým přístupem nijak nevyčnívá z kontextu dalších Hostovského hrdinů, kteří vzhledem ke svým milostným protějškům manifestují podobné postoje.¹⁷⁹ Zajímavější je

vnímání a imaginace slévají natolik, že nelze rozlišit, zda se okamžiky, o nichž se domníváme, že jsou součástí naší minulosti, skutečně odehrály: „*Některé okamžiky našeho života nemají souvislosti. Vidíme zřetelně cestu s travou a nahoře bílá oblaka, ano, je to ticho nedělního odpoledne, které se protahuje, nějaká žena jde s možnou po silnici, snad služka, která byla navštívit příbuzné v třetí vsi – ale bylo to před žněmi nebo po žních, bylo nám devět let nebo jedenáct? Vůně těch chvil se vrací z nenadání, narážíme na ně jako na neviditelné obláčky, které tékají přes hranice času, tak jako lodičky bez kotvy a bez kormidla, ale nevíme, kam s nimi. Možná jsou to pouhé preludy našich smyslů a naší obraznosti, a naše tesknost se obrací do prázdna za něčím, co nebylo a co je jen prchavým odrazem z jiného světa, jako když unikne paprsek světla škvírou zpod nedovírajících dveří.*“ (ČEP, Jan. Letnice. Praha: Vyšehrad, 1947. s. 67-68.)

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 126.

¹⁷⁶ KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Opakování: pokus v oblasti experimentující psychologie od Constantina Constantia*. přel. Zdeněk Zecpal. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 19.

¹⁷⁷ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 105.

¹⁷⁸ ŠALDA, F. X. Poznámky; in: *Šaldův zápisník – ročník čtvrtý*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 333-336. s. 335.

¹⁷⁹ „Konec konců je v pořádku, že krátký čas budu bez Kláry. Člověku se má také někdy po jeho ženě stýskat.“ (HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937. s. 12.) Nebo: „Bylo snazší a daleko sladší

ale afektivita Körnerovy ženy Marty, u níž jeho ohrožení fatální nemocí náhle probudí vřelé city k manželovi. Pro jejich vznik je přitom zásadní posloupnost tří vzájemně spřízněných vzpomínkových obrazů, které se Martě v souvislosti s Körnerových chorobným stavem vybavují.

Informace, že manžel upadl do diabetického kómatu v Martě nejprve vyvolává vlastní děsivou vzpomínku z dětství, která se střídavě prolíná s výjevy z jejich svatební cesty a evokuje pocity víření a závratí.

Takové podivné šerosvitné vzpomínky se jí zjevují... Kdysi dávno, před mnoha, mnoha lety jí přinesli malou, černou urnu a řekli: „Vidíš, v tom je tvůj tatínek.“ Strašně se tehdy polekala, křičela, plakala a nebyla k utišení. Pekelná hrůza ji obcházela při myšlence, co by asi spatřila, kdyby odstranila víko... A nyní ji opět straší ta temná nádoba se zlatým nápisem (který teď, právě jako tehdy, nedovede přečíst).

A jiná vzpomínka: je to na její svatební cestě, jsou v Miláně, stojí na terase jakési basiliky, Körner je zaplaven sluncem, roztáčí v ruce hůl nad zející propastí, na jejímž dně proudí povozy a lidé, tak maličcí jako mravenci. Pocítila tenkrát závrať a bylo to tak zvláštní, Körnerova hůl zachytila špičkou celé náměstí jako malý kobereček a roztáčela je s lidmi, domy i vozy. Hu! Zase vidí tu hroznou hůl a propast a mravenčí lidičky, hůl víří stále rychleji a rychleji, všechna krev zaplavuje hlavu – a na světě není už nic jiného než vír a propast.¹⁸⁰

Když později vstupuje do ložnice, aby se podívala na bezvládného muže, „tichounce tlačí na kliku (jako by otvírala víko černé urny) a zuby jí přitom jektají.“¹⁸¹

Teď doktor Andrejs ustoupil a Marta vidí – dosud má na očích jasný obraz Körnerovy smějící se tváře v proudu zářícího slunce – vidí... je to *on*, ach ano, je to *on*, nikoliv mrtvý jeho obraz, ani mrtvá socha, něco mnohem neživotnějšího. Vyhaslé oči, vyceněné zuby jako u psího čumáku... Z otevřených úst vychází zvířecí chrčení... A to je její muž, který s ní denně mluvil a jedl u téhož stolu, který ji objímal, líbal, jemuž se vzdávala...

Rozevřená černá urna, roztočená hůl a pod ní červená propast, jeho minulé tváře a tato jejich zkarikovaná podoba. Rozžhavená jehla bodá Martu do prsou: Ááááá!¹⁸²

Tyto znepokojivé účinky vyvolané prolamováním minulosti do současnosti jsou posléze neutralizovány tím, že si Marta zprostředkovaně vybavuje vzpomínku z manželova dětství, která ústí v přání setkat se s ním ve zidealizované dětské podobě:

Vzpomněla si, jak jí kdysi Körner vypravoval, že utekl z domu ze strachu před otcem, který ho přistihl o Dlouhém dni s cukrovinkami v kapse. Ale hlad ho zase přivedl zpět – a maminka ho ukryla do staré babiččiny skříňe, aby jedináčka uchránila před trestem.

o Heleně snít, než s ní mluvit.“ (HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. *Půlnoční pacient*. Praha: Akropolis, 1997. s. 10.)

¹⁸⁰ HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933. s. 66.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 67.

¹⁸² Tamtéž, s. 67.

Pět hodin tam byl zavřen, pět hodin musil čekat na zchladnutí otcova hněvu... Napadlo ji (šťastně se tomu usmála) – jak by bylo pohádkově krásné, kdyby teď otevřela skříň a našla v ní desítiletého chlapce, uplakaného a schouleného strachem v klubíčko. A kdyby to byl skutečně on, její muž ve své dětské podobě, kdyby...¹⁸³

Příznačné je, že Martiným úvahám také dominuje kruhový či cyklický motiv: víření Körnerovy hole čerí obrazy u různých prostorových a časových rovin a rozevřená urna, v níž se nachází smrt, přechází v obraz otevřené skříň, kde Marta nalézá malého chlapce. Tato nostalgická vzpomínka na Körnera-dítě, z níž se rodí Martina znovunalezená láska k němu, je tak nutně podmíněna vědomím blízké smrti. Zdánlivá domácí idyla, která je pod vlivem těchto představ mezi Körnerovými nastolena, proto nemá dlouhého trvání. Jak se záhy ukazuje, Marta skutečně dovede mít Körnera ráda pouze jako někoho, kdo je pro ni předem už ztracen. Spolu s tím, jak se vylepšuje jeho zdravotní stav, zjišťuje, že se jí jeho společnost stává nesnesitelnou, a je implikováno, že Körnerova zbytečná smrt při nehodě pro ni nakonec představuje vysvobození, jež jí umožní provdat se za svého někdejšího milence, Körnerova přítele a lékaře – který jeho brzký konec jako první předpověděl. Ke Körnerovu úmrtí tak dochází v souladu s tímto sebenaplňujícím se prooctvím, jímž se jeho příběh symetricky uzavírá. Jeho pointa je přitom mrazivě subversivní – a sice, že i vzpomínka na vlastní smysluplnou minulost a naděje na její uchování v paměti blízkých – tedy motivy spojené s pamětí, které jsou stereotypně traktovány jako útěcha umírajících – nemusí vždy ve vztahu k vlastní konečnosti fungovat jako účinný protilek, ale mohou se naopak stát jejím nejbližším spojencem.

¹⁸³ Tamtéž, s. 71.

Paměť a motiv tajemství

Na pozadí vztahu paměti k identitě a fantazii vystupuje leitmotiv vzájemného zrcadlení vnitřního života hrdiny a jeho vnější situace zřejmě nejnázorněji v novele *Úkryt* (1943), jejíž sevřený děj je vymezený pouze vzpomínkami jediného protagonisty a zároveň vypravěče. Stejně jako v dílech *Případ profesora Körnera* a *Sedmkrát v hlavní úloze* zde sehrávají významnou roli vzpomínky na dětství, které se stávají určitým antipodem k všudypřítomným motivům ohrožení, války a smrti. Nicméně na rozdíl od přechodných zmiňovaných románů je v *Úkrytu* bezvýchoďná nostalgie tváří v tvář smrti vystřídána poněkud odlišným pojetím paměti, které, jak se zdá, garantuje hrdinovi jistý příslib vykoupení, jež postavám starších děl zůstalo odepřeno.

Celý text novely – s výjimkou závěrečné „poznámky editora“ – má formu retrospektivně komponovaných zápisků, které bezejmenný československý inženýr adresuje své manželce z okupované Francie. Děj vyprávění je možné rozdělit do dvou úseků: první se odehrává ještě v Československu (i o této době hrdina manželce píše, protože, ačkoli byli tehdy fyzicky spolu, s ní téměř nehovořil) – a druhý již ve Francii. Je implikováno, že autor textu se v době, kdy „nalezený rukopis“ vznikal, připravuje na sebevražednou misi, zatímco se skrývá před nacisty ve sklepě kdesi na normandském venkově. Jak je patrné z názvu díla, topos podzemního útočiště, kde se jednak odehrává významná část děje a kde zároveň měly vzniknout celé zápisky, je pro vyprávění klíčový, a to hned v několika rovinách smyslu. Nejprve se dozvídáme, že hrdina ještě coby inženýr v Československu navrhl protiletický zaměřovač a nyní spolupracuje s francouzským odbojem; vysvětlení mezní situace, v níž se ocitl, se tedy nabízí. Nicméně v duchu ironie, která je pro Hostovského prózy typická, je záhy objasněno, že fiktivní autor zápisků nevydává informativní svědectví o tom, jak odcestoval do zahraničí, aby spojeneckým silám nabídl vynález, který může rozhodnout válku, ale že se mnohem spíše pohybuje v žánru té nejosobnější konfese, když přiznává, že do Francie jednoduše odjel za jinou ženou. Hrdinovy erotické ambice končí debaklem, ale kvůli vývoji politické situace se již nemůže vrátit domů. Když se skutečně pokusí zaměřovač nabídnout Francouzům, je odmítnut coby podezřelý „hochštapler“,¹⁸⁴ a po dalších peripetiích končí v podzemní skrýši, kde mu poskytne útočiště jeho francouzský přítel. Topos sklepení, v němž se skrývá, hodnotí přítom hrdina jako „přirozené vyústění“ svého předchozího modu vivendi, jako oživlou metaforu minulosti, která se kolem něj zhmotnila ve své doslovné formě:

¹⁸⁴ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 59.

Ostatně můj žalář byl přirozeným pokračováním dosavadního života. I dříve jsem byl obklíčen neustálou samotou, i dříve, jako by nejlepší přátelé přicházeli ke mně potmě a jako bych jen málokdy viděl lidské tváře.¹⁸⁵

Jednoduše – hrdinovy existenciální nesnáze započaly již dávno před válkou a to, že se ocitá v izolaci ve skutečném podzemním úkrytu pouze stvrzuje jeho status „podzemního člověka“. Jak poznamenává Bettina Kaibach,¹⁸⁶ inženýr z Hostovského novely je skutečně podobným typem antihrdiny, jaký v rozvinuté podobě vykrytalizoval v Dostojevského *Zápisích z podzemí*. Rovněž jde o zneuznaného osamělého člověka poznamenaného jak nedostatkem společenské či pracovní prestiže, tak neschopností realizovat jakýkoli plnohodnotný vztah v osobní rovině. Hrdina *Úkrytu* vzpomíná na to, že když byl ještě doma, s manželkou a dcerami se ostýchal upřímně komunikovat ze strachu, že by si snad před nimi nemusel „zachovat tvář“:

Vykočil jsem rychle k nim, dojat, se slzami na krajíčku, ale daleko jsem nedošel. Polekaly by se, kdybych je z ničeho nic začal objímat a líbat jako pomínutý. A ještě bych se nakonec rozfňukal, ne, takového mě nesmějí vidět!¹⁸⁷

Všechny projevy citů ve vztahu k jeho rodině, existovaly, jak zpětně přiznává, pouze v modu této promeškané možnosti. Namísto, aby ji hrdina uskutečnil, utíkal se raději k samotářským nočním procházkám a vzpomínání na cosi neurčitého, ale velmi příjemného z dětství, co se zároveň mísilo s nerealistickými fantaziemi o tom, že bezpodmínečné přijetí najde u rodinné známé, jistě paní Olgy (která se nakonec stane příčinou jeho spěšného odjezdu z Československa, avšak v momentě, kdy má její přízeň na dosah, pro něj přestává být zajímavá). Toto vše v zápisích manželce otevřeně sděluje a zdálo by se tedy, že se mu konečně daří se ze svých citů vyznat; po ničem netouží více než po tom, aby se mohl vrátit domů k rodině. Brzy však poznává, že skutečnost, že se v něm touha po návratu domů ozývá s takovou silou, je, jako v případě jeho předchozích posedlostí, pouze indicií toho, že možnost jejího naplnění se pro něj již navždy uzavřela. Jeho „pravdivé vyznání“ tak vzniká až za cenu toho, že bytosti, jimž je adresováno, jsou pro něj už nedosažitelné, stejně jako předtím přízrak paní Olgy:

A přece jsem po ničem více netoužil než po našem setkání a po tom nepředstavitelném, co by po něm následovalo. Mysle na svůj návrat, na ten nevykoupený zázrak, cítil jsem, že bych byl pro něj všeho schopen – každé oběti i každého zločinu. Ne tak ze stesku a ne z únavy, jako z jakési palčivé zvědavosti, palčivější, než všechny poznané touhy a žádosti.¹⁸⁸

¹⁸⁵Tamtéž, s. 14.

¹⁸⁶ KAIBACH, Bettina. „Hostovský und Dostoevskij: der Untergrundmensch auf Tschechisch“ in: *Dostoevsky Studies*, 2008. 12: s. 105-121. s.106.

¹⁸⁷ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 25-26.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 10.

[...]

Dnes však vím, Haničko, že jsem snil o nemožném – jako už tolikrát předtím. Nepřinesl bych ti asi z dalek štěstí. Vrátil by se k tobě předčasně starý člověk (zakrátko mi bude padesát let), jehož vypravování bys vnímala jako nesmyslné blábolení. Překážel bych tobě i našim dětem. [...] Všechnu lásku, kterou dnes dokáží vydobýt ze svého zpustošeného srdce, a všechnu sdílnost, kterou se mi možná podaří vložit do těchto řádků, uvolňuje jen a jen vědomí blízkého konce.¹⁸⁹

Hrdinův vztah k minulosti charakterizuje napětí mezi vědomím toho, že naděje na její návrat, respektive opakování, je zcela ztracena, a tím, že se pro něj tato minulost přesto stává nepoměrně „skutečnější“ než jeho neutěšená přítomnost – velmi podobně jako tomu bylo u protagonisty *Případu profesora Körnera*. Nicméně zatímco ve vyznění Körnerova příběhu převažuje tragikomické ladění, hrdina *Úkrytu*, přestože se jeho myšlení v principu potýká se stejnou ironií jako uvažování Körnerovo, je hrdinou spíše baladickým. Tento rozdíl je patrně dán zvětšující se vzdáleností mezi hrdinou a předmětem jeho nostalgické touhy, již vyměřuje jeho paměť umocněná optikou „dvojího vzpomínání“. Obraz inženýra ve středním věku, který si v sobě hýčká nostalgické pohnutí nad tím, jak rychle jeho děti dospívají a vzdalují se mu, ale zároveň se jim v aktuálním čase raději vyhne, aby se před nimi neztrapnil, jistě působí poněkud úsměvně – ovšem jen do chvíle, než vezmeme v potaz, že je zprostředkován hlediskem vypravěče, jenž pouze *vzpomíná na to, jak vzpomínal*, což vyvolává efekt oddělení vyprávěcího „já“ od subjektu vyprávění. Naivita oné „první nostalgie“ potom v perspektivě druhého plánu, ve kterém vzpomínající hrdina (na rozdíl od hrdiny vzpomínaného) skutečně již nemůže nic učinit, aby napravil své vztahy s blízkými, získává hluboce tragický rozměr.

Máme-li tedy vypravěči věřit, už kdysi žil z velké části vzpomínkami, přičemž tento sklon v něm vyhnanství pouze dále zesiluje:

Podivná věc! Při všech vnitřních otřesech, od oné přeludné noci na našem posledním letním bytě až do dneška, kdy už co nevidět navždy opustím svůj brloh, musil jsem se stále a stále vracet k rozbřesku vlastního života. Čas dětství se na mne snesl po prvé, když se mi zdálo o domku pana Andrejse a o přívalu zmaru, jehož tajemné jméno je Karutmon. Potom znovu, když jsem odcházel od plačící paní Olgy a bloudil Paříží. Ale nejčastěji až v mém vězení.¹⁹⁰

Již v epizodě, která se odehrává v začátku vyprávění „na letním bytě“, je přitom pro jeho vzpomínky typické, že jakoby asymptoticky směřují k čemusi, co se z kontextu zdá být významné, ale co se zároveň hrdina buďto zdráhá popsat, anebo to nedovede. Tímto způsobem je do příběhu vnesen prvek tajemství, které je z hlediska vědění vypravěče možno rozdělit na

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 10.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 80.

dva typy – v prvním případě jde o skutečnosti, jež podle všeho hrdina zná, avšak vědomě se rozhoduje je nerozvádět. Tak je to tomu v případě, kdy letmo zmiňuje jistý „zelený dopis“ („Na čele mi vyrazily krůpěje potu, neboť jsem si vzpomněl, nač jsem nikdy nechtěl vzpomínat!“), který, jak je naznačeno, obdržela kdysi jeho manželka od jiného muže a který ještě ve vyprávění sehraje ne zcela zanedbatelnou roli. Naopak jindy v něm okolní svět ožívuje tušení vzdálených vzpomínek, jejichž konkrétní podoba však pro hrdinu zůstává nezachytitelná, a o kterých proto není schopen vyprávět, ačkoliv by o to patně velmi stál. Příslušné reminiscence jsou přitom evokovány charakteristickými znaky nostalgických vzpomínek – vůní a hudbou:

Od řeky přicházel průvan vlhkých vůní a každá z těch vůní probouzela nějakou tvrdě spící vzpomínku. Šel jsem nazdařbůh, zmámený vzduchem a mihotáním temnot. Takhle už jsem někdy šel se strachem v týle, tuhle noc jsem už někdy prožil, ale kdy a kde?

Táhlý hlas harmoniky mě přivábil. Šel jsem za ním jako v polospánku. Vůní vod a listoví přibývalo a s nimi i povlávajících pláštů nad vzpomínkami z dalek. Klopýtal jsem noci omamného léta a vlastního života. Klamné šelestění tmy a její pach prováděly čarodějnou hru s časem. Každý můj bludný krok za nezachytitelnou vzpomínkou byl krokem sedmimílovým. Prošel jsem bleskově zsinálými dálkami minulosti ve zcela kratičké době.¹⁹¹

Skutečnosti, že určité smyslové podněty (zejména hudba) často dokáží vyvolat emoce pojící se s nějakým zážitkem z minulosti, aniž by došlo k došlo na odhalení věci samotné, věnují pozornost již první lékařská pojednání o nostalgii¹⁹² a dalo by se snad předpokládat, že u jednice v tak rozjitřeném duševním stavu, v němž se nachází hrdina, nebude podobný jev ničím neočekávaným. Daná pasáž je zasazena do kontextu, v němž hrdina popisuje krizi v manželství, přemítá nad tím, že čas dětství jeho dcer, v té době již téměř dospělých, je nenávratně pryč a jednoduše se dostal do rozcitlivělé nálady. Nicméně vypravěč se rovněž v této době zabývá četbou Čepovy povídkové knihy *Letnice*, z níž dokonce uvádí dva citáty. Jeden z nich je tento:

„Ale nám se úží dech ode dne ke dni a prostor duše i těla se nám zmenšuje v rakev.“¹⁹³

Citát výstižně popisuje hrdinovu životní situaci, kdy před ním mizí horizont jakékoli uskutečnitelné možnosti a celá jeho existence se mu tak jakoby „zmenšuje v rakev“. Tento klaustrofobní pocit „smršťování“, jež zatlačuje hrdinovo vědomí do minulosti, můžeme chápat jako anticipaci – respektive něco, co se zpětně stává anticipací – toho, že nakonec se mu životní prostor zúží na opravdovou podzemní kobku, kde mu nic jiného než minulost nezbyde. Čas

¹⁹¹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 26.

¹⁹² STAROBINSKI, Jean. „On nostalgia“, přel. Kristen Gray Jafflin in Cochrane, Tom; Fantini, Bernardino; Scherer, Klaus R. (eds.) *The Emotional Power of Music*. Oxford University Press, 2013. s. 329-340. s. 334.

¹⁹³ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 23. Původní kurzíva. [Originální znění v Čepově textu je mírně odlišné: „Ale nám se *svírá* dech ode dne ke dni a prostor duše i těla se nám *úží* v rakev.“ (ČEP, Jan. *Letnice*. Praha: Vyšehrad, 1947. s. 146. Kurzíva M. Z.)]

protagonisty, a tedy ani čas vyprávění, totiž není časem lineárním, naopak se odvíjí diachronicky. Jeho aktuální situace a prostředí, odkud podniká exkursy do minulosti, teprve osvětlují jeho dosavadní život. Mezi minulými událostmi a přítomností neustále probíhá symetrické zrcadlení, v němž si epizody z různých časových rovin vzájemně propůjčují smysl. Ohniskem tohoto jevu je přitom právě stísněný prostor, úkrytu či podzemí, který se hrdinovi stává branou do minulosti – a teprve jejím prostřednictvím nakonec i vyhlídkou na budoucnost, o níž se původně domníval, že je ztracena. Topos pomyslného podzemí, kam se hrdina stáhl, když byl ještě formálně na svobodě, se překlápí přes doslovné podzemí, sklepní úkryt, opět k „podzemí“ v novém přeneseném smyslu – tentokrát ve smyslu partyzánského oboje, do něž se nakonec rozhodne zapojit, přestože pro něj celá akce bude znamenat smrt. Uvedený citát z Čepa později na jiném místě doplňuje komplementární citát z Dostojevského *Deníku spisovatele*, který hrdina nachází reprodukováný (a mírně pozměněný)¹⁹⁴ v jakési laciné knížce a jenž anticipuje osvobození z klaustrofobní situace pojmenované Čepem:

„Přichází čtvrtý věk: klepe, tluče na dveře, a nebudou-li dveře otevřeny, budou vylomeny. Čtvrtý věk nechce staré ideály, odmítá vše, co bylo do dneška. Nebude dělat malé kompromisy a malé ústupky; nezachráníte budovu malými podpěrami. Nastane něco, co nikdo neočekává.“¹⁹⁵

Četba této pasáže z Dostojevského vyvolává v hrdinovi takřka mystické vize nadcházejícího vysvobození: „Je třeba zbořit zdi prázdná a vyjít z trosek, přestat být divákem a stát se hercem!“¹⁹⁶

Ve svých „esejích z mytopoetiky“ označuje Daniela Hodrová stísněné, uzavřené prostory, jako jsou sklep nebo komora, za typická iniciační místa, literární symboly nevědomí, jejichž časem „je minulost, ale zároveň budoucnost [...] tedy, co se – v románu – teprve stane.“¹⁹⁷ Že se v těchto klaustrofobních prostorách čas a spolu s ním i paměť ustavující identitu chovají v Hostovského fikčních světech zvláště, jsme si mohli všimnout už ve zmiňované pasáži

¹⁹⁴ KAIBACH, Bettina. „Hostovský und Dostoevskij: der Untergrundmensch auf Tschechisch“ in: *Dostoevsky Studies*, 2008. 12: s. 105-121. s. 116.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 90. Původní kurzíva.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 91. V původním znění u Dostojevského není řeč o „věku“, ale o společenském stavu: „Nastupuje čtvrtý stav, už buší na dveře, dobývá se dovnitř, a když mu nikdo neotevře, vylomí je. Odmítá všechny dřívější ideály a zavrhuje každý dosud platný zákon. Nepřistoupí na kompromisy a ústupky, žádné podpěry už nemohou vaši stavbu zachránit. Malé ústupky ho jen podnítlí, a on chce všechno. Dojde k něčemu takovému, co si nikdo ani nedokáže představit.“ (DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele II*. Praha: Odeon, 1977. s. 518.) [„Грядет четвертое сословие, стучится и ломится в дверь и, если ему не откроют, сломает дверь. Не хочет оно прежних идеалов, отвергает всяк доселе бывший закон. На компромисс, на уступочки не пойдет, подпорочками не спасете здания. Уступочки только разжигают, а оно хочет всего. Наступит нечто такое, чего никто и не мыслит.“ (DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dněvník pisatelja. 1880 i 1881 goda*. Moskva-Berlin: Direkt-Media, 2015. s. 65.)]

¹⁹⁷ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006. s. 286.

Případu profesora Körnera, kde hrdinova žena nalézá ve staré babiččině skříni svého muže proměněného v malého chlapce, ale i v románě *Sedmkrát v hlavní úloze*, kde suterénní záchodky vinárny obývá Kavalského (a potažmo též Ondřejovo) zlé alter ego reprezentující jejich vytěsněné motivace. Vidíme tedy, že minulost, kterou na těchto místech hrdinové objevují, vzhledem k budoucím událostem skutečně může znamenat jak „záchranu“, tak „rozvrat“,¹⁹⁸ o nichž hovoří Papoušek.

Mezi těmito různosměrnými možnostmi je rozkročen i protagonista *Úkrytu*, který se také ve své sklepní kobce setkává s vlastními dvojníky, z nichž jeden zastupuje jeho minulé, žádostivé „já“, zatímco ve druhém se skrze minulost naopak ohlašuje příslib budoucnosti. Jedná se o komplementární postavy doktora Aubina, jemuž patří sklep, kde se vypravěč ukrývá, a nacisty Fischera, bývalého spolužáka hrdiny, který se vypravěče snaží přimět ke kolaboraci výměnou za svobodu. S jinými podrobněji vykreslenými charaktery než s Aubinem a Fischerem se hrdina během své nucené emigrace neseťkává, přesto se ani v jednom případě nejedná o plnohodnotnou postavu v tom smyslu, v jakém je jí vypravěč; o jejich vnitřním životě nebo osobní historii se totiž nic nedozvídáme. Naproti tomu velmi dobře doplňují vnitřní život a historii protagonisty, o níž, jak se zdá, toho oba vědí podezřele mnoho. Aniž by se jim o čemkoli zmiňoval, činí Aubin i Fischer narážky na impertinentní důvody hrdinovy nešťastné cesty do zahraničí: „Sukně v tom byly, vid', Pazourku?“¹⁹⁹ oslovuje jej důvěrně přezdívkou z dětství Fischer, zatímco doktor Aubin na hrdinovu otázku, zda není zvědavý, proč se ocitl sám a zubožený v Paříži, rázně odpovídá, že na žádné „ložnicové historky“²⁰⁰ nebyl nikdy příliš zvědav.

Rovněž okolnosti, za jakých dochází k setkání hrdiny a jeho bliženců, jsou výmluvné. Nejsou motivovány žádnou vnější kauzalitou na úrovni příběhu, oba se jednoduše vynořují odněkud z hrdinovy minulosti – Aubin coby starý známý a Fischer jako bývalý německý spolužák z „reálky“. V obou setkáních přitom sehrává nějakou roli zjištěná představivost a zrcadlení vody nebo skla. Střetnutí s doktorem Aubinem je uvedeno následovně: „Jednou jsem stál na břehu Seiny a zbůhdarma zevloval do vody. Zdálo se mi, že mě nějaký člověk obchází a pozoruje.“²⁰¹ Událost objevení bývalého spolužáka, nyní příslušníka SS, Fischera není o nic pravděpodobnější: jednoho dne se prostě zjevuje v okně inženýrova úkrytu bezprostředně poté, co hrdina tímtež oknem pozoroval malé dítě hrající si s imaginární hračkou.

¹⁹⁸ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. s. 95.

¹⁹⁹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 98.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 63.

²⁰¹ Tamtéž, s. 60.

Výroky, které mají v zápiscích ukotvit Aubinův původ v hrdinově předchozím životě, potom charakterizuje zcela matoucí kontradikce:

Už se opravdu nepamatuji, Haničko, zda jsem ti o něm někdy vyprávěl. [...] Nepůsobil na mne žádným hlubokým dojmem, a je tedy pravděpodobné, že jsem se ti o něm zmínil jen letmo, ačli jsem o Aubinovi vůbec kdy hovořil. [...] Byl však typ, s jakým stačí jednou hovořit, abychom si ho provždy zapamatovali.²⁰²

Nicméně doktorovo jméno napovídá, jaká by jeho role ve vztahu k vypravěči mohla být – Aubin je jmenovcem sv. Albína (francouzsky Saint-Aubin), který podle legendy vysvobožoval vězně tak, že zázračně nechal zmizet zdi žaláře.²⁰³ Doktor Aubin je však velmi pragmatický „světec“. Upozorňuje inženýra, že ačkoliv z bezpečnostních důvodů nesmí sklep, kde ho ukrývá, za žádnou cenu opustit, dveře nikdy nezamkne („To byste se mi zbláznil [...]“²⁰⁴), ale zároveň s sebou vždy, když za svým chráněncem sestupuje, nosí revolver pro případ, že by hrdina ve své samotě přece jen propadl šílenství a bylo nutné jej – rovněž z bezpečnostních důvodů – odstranit.

Vysvobození, jež Aubin hrdinovi nabízí, nespočívá v žádném doslovném zboření zdí. Jedná se o vysvobození skrze minulost – nikoliv však cestou marnivého vzpomínání, které by si kladlo za cíl prosadit či zachovat identitu protagonisty, jak se o to pokoušeli Emil Adler nebo Körner. Když se inženýr Aubina ptá, co má dělat, aby ve své kobce nepřišel o rozum, dostává se mu pozoruhodné rady:

Ptal jsem se pokorně jako dítě:
„A co mám dělat s časem?“
„Vzpomínejte, prožívejte znovu nějaké uplynulé epochy. A až se do nich vžijete, rozhlížejte se po vzkříšeném čase pozorně a moudře. Hrejte si na Marcela Prousta. Že jste ho nikdy nečetl? Styďte se! Já ho také nečetl!“²⁰⁵

Hrdina, již predisponovaný ke vzpomínání, se povzbuzen Aubinem vydává dál a dál do minulosti, jež se před ním rozlévá v „bezbřehý prostor“, ve kterém nakonec, jak říká, dospívá až tam, kam „nikdy dříve tak šťasten a okouzlen nedospěl.“²⁰⁶ Čím nesnesitelnější se stává jeho přítomnost, zatímco budoucnost zůstává smršťena v obraz nemožného návratu domů, tím rozlehlejší se zdá být území minulosti. Na rozdíl od protagonisty *Zápisů z podzemí* jeho úvahy ale nezabředávají do neplodného cyklu narcistní introspekce, ani neosciluje mezi úzkostlivou snahou o uchování vlastní historie a jejím zlehčováním jako výše zmiňovaní Hostovského

²⁰² Tamtéž, s. 61-62.

²⁰³ KAIBACH, Bettina. „Hostovský und Dostoevskij: der Untergrundmensch auf Tschechisch“ in: *Dostoevsky Studies*, 2008. 12: s. 105-121. s. 117.

²⁰⁴ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s. 72.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 77.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 79.

hrdinové, spíše se zdá, že jeho revize minulosti je motivována upřímnou zvědavostí či „zvědavostí na sebe sama“.

Motiv zvědavosti se opakuje na více místech novely. Protagonista netouží vrátit se domů ani tak ze stesku, jako „z jakési palčivé zvědavosti“ – téže zvědavosti, jaká jej kdysi motivovala k tomu, aby následoval zvuk harmoniky na noční procházce, která se takto stává cestou napříč „dálkami minulosti“. Poháněn toutéž zvědavostí odjíždí do Paříže za nedosažitelnou paní Olgou. Aubin hovoří o tom, že je „nenapravitelně zvědavý“ na sebe sama a předpovídá, že se díky této své vlastnosti bude jistě „znamenitě bavit i na smrtelné posteli“.²⁰⁷ Obzvláště v případě Aubina, jehož osobní zájmy a prožívání zůstávají velmi nejasné, je takto vyvolán dojem, jako by se navzdory konvenci, že čtenář se vciťuje do postavy, nyní postavy vžívaly do role čtenáře zvědavého na to, jak napínavý příběh dopadne. Na úrovni interakce se čtenářem je rovněž budována určitá „sémantická zvědavost“, když se hrdina neúspěšně snaží rozpomenout na nějaké významy, které se zdají být pro vyprávění zásadní. Jednak je tu tajemný „zelený dopis“, o němž se až do konce příběhu nic bližšího nedozvíme. Opakovaně je zmiňováno záhadné slovo „Karutmon“, o němž hrdina ve zlém snu přesně věděl, co znamená, ale nyní se již na jeho význam nerozpomíná; ví pouze, že to bylo cosi strašného. V protikladu ke strachu z tohoto zlověstného slova stojí v „žízeň po ovoci věčných slov, z něhož jsme měli na jazyku jen hořké slupky“.²⁰⁸ Jaká slova to jsou, však zůstává nevyřešeno – ostatně hrdina o nich říká, že nyní ztrácí platnost, jakmile jsou vyslovena. Nicméně jejich pravý význam, jak zjišťuje, je spojen s něčím „co bylo na začátku, kdesi na prahu života“.²⁰⁹ To, co si sliboval nalézt na svém útěku do Paříže, může proto najít „jen v sobě – nebo nikde“.²¹⁰ Morbidní zvědavost, kterou nejprve pociťoval vzhledem k představě (neuskutečnitelné) budoucnosti, se v souladu s tímto poznáním definitivně obrací opačným směrem – a hrdina se vydává na pečlivý průzkum svých vzpomínek, z nichž se nyní stávají základní stavební kameny jeho reality.

Čas plynul a nastaly chvíle opravdového strádání. Nedostatek jídla a zima. Ale čím větší bylo mé tělesné utrpení, tím lehčeji se myšlenky odpoutávaly od vezdejšího světa. Noviny, zprávy z rozhlasu a vyprávění Aubinovo přicházely z hvězdných dálek. Mé bdění splývalo se sněním. Dokázal jsem se znovu přenést do minulosti a prožívat znovu chlapectví a jinošství, dobu zásnub, první cesty do ciziny, a zase šerověk dětství, čas tkaný vlasem chův a temnosvitěm svatojanských nocí. Zaměstnával jsem se nehmotnou hrou. Řekl jsem si: Dnes je čtvrtek, je ti dvanáct let, vstáváš v šest hodin ráno, abys stihl školní vlak. První předmět je přírodopis, druhý náboženství, pak matematika – ach, musíš ještě před začátkem vyučování

²⁰⁷ Tamtéž, s. 76.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 44.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 44.

²¹⁰ Tamtéž, s. 43.

napsat úlohu! A na němčinu vůbec nejsi připraven! Ve vlaku si budeš přeříkávat slovíčka.²¹¹

Vzpomínání pro něj už neznamená ztrátu kontaktu se skutečností, naopak neschopnost vnímat realitu ztotožňuje s okamžiky, kdy nemá sílu „vyrvat minulosti kus barevného času a podržet jeho uhrančivou tvář před svými smysly.“²¹² Minulost zde tedy k hrdinovi nepřichází v podobě bezděčné vzpomínky, naopak je mu zpřístupňována v aktu, který zahrnuje nezanedbatelné tvořivé úsilí, díky kterému se navenek bezmocný vypravěč znovu stává aktivním subjektem svého životního příběhu. Minulost i budoucnost k sobě v této perspektivě náhle mají velmi blízko, neboť revize minulosti jsou zde, tak jako představy o budoucnosti, produktem určité tvůrčí aktivity, jež je pregnantně připodobněna k dětské hře. Hrdina doslova říká: „Vzpomínky a představy byly zaklety v kostky nepřeberné stavebnice. Dnem i nocí jsem stavěl minulost a budoucnost.“²¹³

Je to právě tato kreativní činnost, co mu nakonec pomáhá „přestat být divákem a stát se hercem“ a dospět k uskutečnění poslední možnosti etického činu ve vztahu k sobě i k druhým ve chvíli, kdy mu všechny ostatní možnosti byly odepřeny – respektive se jich sám vzdal. Když má hrdina na výběr, zda se přikloní na stranu Fischera, jenž mu slibuje bezproblémový návrat domů za cenu toho, že vydá německým silám jak své plány na zaměřovač, tak doktora Aubina, dává přednost Aubinovi. Ten mu sice nemůže nabídnout nic kromě života v minulosti, nicméně pro hrdinu je nyní šťastná budoucnost stejně nedosažitelná jako kdysi přizeň paní Olgy – analogicky je ji možné realizovat pouze za cenu, jež ji znehodnotí (v případě paní Olgy šlo o implikaci, že kdyby přistoupil na její návrh, učinil by z ní v podstatě prostitutku, nyní by on sám naopak zaprodal cizí život). Fischer před ním tak odhaluje svou pravou podobu démonického pokušitele, fantaskního „strašidla“, které symbolizuje jeho minulé, sobecké tužby, což je zdůrazněno v odosobňujícím popisu jeho počínání: „Nebyl to Fischer, hrál jen Fischera. Tím, jak mluvil, tím, jak chodě, skládal tělo do nejnemožnějších posic a jak sedě splétal nohy v uzel.“²¹⁴ Pokud hrdina nechce jen zachovat svůj život, ale zachránit se v metafyzickém smyslu, musí Fischera zabít, což nakonec doopravdy udělá.

Prostřednictvím tohoto činu se seznamuje s příslušníky odboje, které Aubin přiměl, aby jim pomohli skrýt Fischerovo tělo a kteří protagonistu požádají, aby jim jakožto inženýr pomohl provést diverzní akci – má potopit loď převážející jakýsi strategický náklad. Hrdina tak dostává šanci svou individualitu, již se mu v aktivitě vzpomínání podařilo uchránit, konečně završit ve

²¹¹ Tamtéž, s. 79.

²¹² Tamtéž, s. 81.

²¹³ Tamtéž, s. 79

²¹⁴ Tamtéž, s. 97.

vztahu k druhým lidem – stát se poprvé nejen vzpomínajícím či snícím, ale plnohodnotným jednajícím subjektem a vystoupit tak ze skutečného i pomyslného vězení. Freneticky se pouští do práce na technickém řešení atentátu, které se mu po jistých obtížích podaří vypracovat. Prvotní nadšení je však následováno vystřízlivěním, když si uvědomuje, že kromě plánu na zničení lodi sestrojil podrobný scénář své vlastní smrti. Po nějakou dobu se pak upíná k naději, že odbojářům poskytne pouze svůj plán, ale osobní účast na misi odmítne. Zároveň však začíná být zřejmé, že má-li jeho příběh dospět ke katarznímu závěru, je daná pozice neudržitelná – a hrdina se tomuto požadavku podvoluje. V jeho rozhodnutí přitom dochází k setření poslední hranice mezi minulostí a budoucností. Hrdinovy nostalgické vzpomínky na cosi, co dost možná nikdy nebylo, v posledku splynou s vizí toho, co by se mu v aktu sebeobětování mohlo podařit uskutečnit.

Přestože v *Úkrytu*, na rozdíl od Hostovského jiných (zejména pozdějších) prací, není patrná jazyková ironie, ani jeho hrdina neuniká jemné situační ironii realizované prostřednictvím nejazykového opakování. V různých obrazných i doslovných variacích jej pronásleduje pobyt v „podzemí“; setkává se tu s vlastními životními volbami přehnaně opakovanými v druhých (Fischer versus Aubin); a tím co, jej nakonec drží při životě je neúnavná reinscenace vlastní minulosti, kterou je nutné opakovat, aby ve své samotě zcela neztratil smysl pro to, kým je. A nakonec – analogicky k tomu, že na začátku jeho cesty stála vidina jiné ženy, kvůli níž opustil své blízké – je i jeho nesobecké rozhodnutí pro sebeobětování symetricky opět vyznačeno setkáním s jinou ženou. Přesněji s ženským hlasem patřícím odbojářce, která na něj spolu s ostatními příslušníky protinacistického uskupení apeluje, aby na sebevražednou misi ve jménu vyššího zájmu přece jen přistoupil. Ve tmě úkrytu jí inženýr nevidí do tváře a vnímá tak pouze hlas, který mu připomíná něco ze vzdálené minulosti:

Hlas se podobal hudbě, kterou jsem kdysi dávno slyšel. Někde v horách nebo na moři. Už si nevzpomenu.

„Jste kněz, pane?“ zeptal jsem se plaše.

Lidé ve tmě se náramně podivili mé otázce. Aubin jim vykládal cosi o tom, že ve svém úkrytu slyším zvenčí velmi zřídka lidské hlasy.

„Kněz? Jak jste na to přišel? Jsem přece žena! [...]“²¹⁵

Dlouho neslyšený ženský hlas se pro hrdinu stává pomyslným katalyzátorem uvolňujícím mohutnou emoční sílu všech výrazných motivů, které figurovaly v jím tolikrát opakovaných nostalgických vzpomínkách:

²¹⁵ Tamtéž, s. 126.

Ten hlas, ten hlas! Už vím! Náležel mé matce. Náležel tobě, Haničko, mým sestřím, mým dcerkám! Hltal jsem jej ušima, ústy a všemi póry těla. Když domluvil, polo jsem klečel a polo ležel na zemi. Zdi mého vězení zmizely. Byla opět zelená noc dětství. Voněla pryskyřicí a jehličím. „Pojď!“ šeptal hlas ze tmy. Hlas chův, bílých nevěst a andělů. „Pojď, mé dítě, spatříš beránka a svatozář a Jezulátko. Pojď, čeká nás prostřený stůl, pojď, honem, jsem s tebou, neboj se!“

Zvedl jsem se a šel. Slepě, a přece jistě. Našel jsem Ji, Matku čtvrtého věku. Její dech jsem našel a Její ruce. Nebyly upracované, ale byly nemocně horké. Mým dlaním bylo zima. Cítil jsem, jak z Jejích paží vniká teplo do mé krve. Zašeptal jsem: „Udělám to!“²¹⁶

Nakonec to tedy není žádné tajemné, zapomenuté *slovo*, ale zvuk *hlasu*, který jako by se od slova odděloval, aby v něm mohla zaznít ozvěna hlasů minulých, co hrdinu vysvobozuje z vězení jeho osamělosti a přibližuje jej idylickému „zlatému věku“ dětství. To, nakolik je tento ztracený čas pouze produktem hrdinovy fantazie, přitom vůbec není podstatné. Útržky vzpomínek, z nichž se skládá jeho obraz, jsou totiž nyní odhaleny jako anticipace budoucnosti, která ostatně jinak než v imaginaci existovat nemůže. Nostalgický obraz minulosti, po jejímž návratu hrdina touží, tak splývá vjedno s obrazem budoucího nesobeckého činu, jehož vidina jej „definitivně vrací někam do zapadlého času, sotva zachytitelného pamětí, kamsi tam, kde život měl ještě všechny znaky vznešenosti a slávy“.²¹⁷

Tímto katarzním uvědoměním se však příběh neuzavírá – zároveň se ale ani nedozvídáme, zda se vypravěči podařilo misi splnit, neboť to již, podobně jako skutečnosti onoho „zapadlého času“, patří do sféry, kde končí hrdinova schopnost vyprávět. Namísto toho se v poslední pasáži textu vypravěč znovu vrací ke společné minulosti s manželkou a k záhadnému zelenému dopisu. Věta, kde jej zmiňuje, je však v půli přerušena a následuje již jen „editorská poznámka“ o tom, že zápisy byly právě takto nalezeny. V tom, co lze formálně označit za otevřený konec vyprávění, tak na diskursivní úrovni dochází k finálnímu uzavření mezery mezi hrdinovou minulostí a budoucností, které se zde spojují v totéž tajemství.

²¹⁶ Tamtéž, s. 127.

²¹⁷ Tamtéž, s. 17.

Závěr

V Hostovského pozdější tvorbě se až do jeho posledního prozaického textu budou pravidelně objevovat motivy porušené paměti a nostalgického hledání ztracené idyly v odcizeném, těžko srozumitelném světě, jež základní znalost autorovy biografie navádí interpretovat prizmatem Hostovského zkušenosti s emigrací. Cílem této práce rozhodně nebylo zmíněné interpretační východisko delegitimizovat, nicméně, jak jsme viděli, Hostovského umělecké zaujetí samotnou otázkou paměti, která je v kontextu tematiky exilové literatury často považována za klíčovou, lze vysledovat již v prózách napsaných poměrně dlouho před vlastní emigrací.

V tomto světle se tematizace vzpomínání v Hostovského dílech zdá být organickým vyústěním autorského zájmu o nejednoznačnost paměti, která, jak se ukazuje, již v jeho raných textech ze 30. let (zde zastoupených především romány *Případ profesora Körnera* a *Dům bez pána*), tvoří kompaktní tematický celek s dalším pro Hostovského emblematickým tématem, jímž je rozporuplná a vždy již unikající povaha identity jedince. Mohli jsme si všimnout, že těžiště poetiky spojené s identitou se u Hostovského nesoustředí jen okolo explicitního motivu dvojnictví, ale velkou měrou spočívá právě v literárním ztvárnění ambivalence paměti, jež má na jedné straně potenciál ujistit jedince o jeho totožnosti – což si od vzpomínání hrdinové často slibují – na druhé straně se však může stát nástrojem odcizení v případě, že protagonista pocítuje zkušenost diskontinuity mezi dvěma podobami vlastního já, které povstávají z procesu vzpomínání: „já vzpomínajícím“ a „já vzpomínaným“.

Zároveň v Hostovského prózách rozhodně nejde pouze o to, jak se na základě vzpomínek snaží ustavit svou identitu vzpomínající subjekt (resp. hrdina-vypravěč), ale rovněž o to, jakým způsobem mu vlastní vzpomínky zjednávají přístup k intersubjektivnímu světu včetně identity druhých, která je v daném kontextu také odhalena jako „tekutá“ a nekonzistentní, neboť se jedná o proměnlivý produkt různých interpretací, jímž hrdina své vzpomínky na ně, vedle vzpomínek na sebe sama, podrobuje. Společným rysem děl, kterými jsme se zabývali, je pak to, že tyto interpretace hrdinu nepřivádějí k jednoznačnému vymezení vlastní totožnosti ani totožnosti dalších postav díla, ale naopak k poznání, že to, co mělo být rekonstruováno jako originální historie jedince, je pouze jakýsi úhrn stavů a událostí. Ty přitom mohou být vzájemně natolik disparátní, že spíše než uspořádat je do souvislé chronologické narace vztahené k jediné osobě, se nakonec zdá, že přesnější obraz zmíněného světa vzniká, jsou-li tyto stavy a události připsány rozličným postavám či objektům vřazeným do různých časových rovin. Čas Hostovského vyprávění totiž není časem lineárním, v němž by minulé děje zůstávaly jednou

provždy odbyté, naopak zde dochází k tomu, že minulost jedné postavy může splynout s přítomností jiné; ve vzpomínce na sebe sama se lze střetnout s někým zcela cizím, zatímco jindy nejjasnější vzpomínku na vlastní minulost hrdinové nalézají v aktuálním setkání s druhými lidmi i věcmi. V minulosti dokonce pevně nesetrvávají ani mrtví, kteří namísto toho, aby přijali svou historii jako jednu provždy završenou, a tedy neměnnou, zasahují neodbytně dál do přítomného dění – ať už v podobě přeludu, snu nebo prosté podobnosti, kdy se vrací zpět mezi živé prostřednictvím někoho jiného.

Primárním zdrojem tohoto ne vždy zcela přehledného prolínání osob i časových úrovní se jeví být právě literárně inscenovaná paměť protagonistů, jejichž vědomím je vyprávění formováno. Proces vzpomínání zapouští hrdinu do komplikované topologie míst, věcí, událostí a postav, v nichž vzpomínající protagonista nachází různé fasety vlastního já, a poznává tak, že to, co se jeví jako jeho vlastní individualita, je vůči němu z části něčím vnějším a neovladatelným. Obecně tedy lze říci, že v Hostovského fikčních světech je totožnost postav vystavěná spíše figurativně, tak že osoby (ale i události nebo věci) na sebe na základě různých asociací, podobností, či protikladů vzájemně odkazují, než že by byla postižitelná nějakým vyčerpávajícím singulárním narativem. Třebaže tedy hrdinové aktivně usilují o to dobrat se nějakého definitivního narativního sebevyjádření a jednou provždy uchopit „klíčovou historii svého života“, je tato jejich snaha nutně vždy odsouzena k nezdaru. Namísto toho skrze perspektivu vyprávění omezenou jejich subjektivním hlediskem dochází k více či méně složitému prolínání a vrstvení různých osob, situací, časových úseků, a dokonce i odlišných úrovní reality, neboť vzpomínka hrdiny-vypravěče na mnoha místech splývá s představou či snem. Vlastní minulost, se kterou se hrdinové pokoušejí vyrovnat, není něčím, co bylo obsaženo samo v sobě nebo ohraničeno jedinou postavou, naopak se pravidelně stává, že ji protagonisté k vlastnímu překvapení objevují též „mimo sebe“ kdesi v okolním dění – a tedy i mimo rámec lineární časové posloupnosti. Ostatně – jak ukazují i interpretační nesnáze, které v této souvislosti při četbě Hostovského nastávají – minulost literárních postav neexistuje nikde mimo události či vzpomínky předvedené narativem, jež se mohou vynořovat v různých momentech vyprávění a v různých kontextech, a dobrat se její celistvé podoby proto zkrátka není možné. Jako nejlepší možná šance na to, jak se vyrovnat s vlastní mnohohrstevnatou identitou a diachronní časovostí, se pro hrdiny jeví tuto pluralitu obsaženou v ustavování (literárního) subjektu akceptovat – tedy, jejich vlastními slovy přijmout, že „Lidé se prolínají, máš je v sobě

a sám jsi obsažen v nich.“²¹⁸ Stejně jako že „Skutečnost není zabeđený dnešek bez svahů k minulosti a cest k budoucnosti.“²¹⁹

Jestliže se tedy potom v diskursu postav, které vystupují v Hostovského pozdějších, válečných a poválečných prózách stále častěji objevuje obtížně srozumitelné prolínání vzpomínek s halucinacemi, na které v případě románu *Sedmkrát v hlavní úloze* upozorňoval Roman Jakobson,²²⁰ frekventované zapomínání událostí, jmen i dalších slov, případně interpretačně problematická integrace cizího příběhu do vlastní minulosti, nelze říci, že by se v rámci autorových tvůrčích postupů jednalo o nějaký bezprecedentní vývoj. Naopak se zdá, že Hostovský dále pouze rozpracovává svébytnou poetiku spojenou s mnohotvárností vzpomínání, která se utvářela již v jeho prvorepublikových pracích. Ve válečných dílech tato tendence snad jen o něco zesiluje, jelikož jejich hrdinové vstupují do vyhocenějších mezních situací, a symptomaticky je proto deformovaná i diskursivní konstituce jejich paměti a prožívání, což z nich činí o to méně spolehlivé vypravěče. Můžeme si také všimnout, že zde zároveň vzrůstá explicitně pojmenovaná nedůvěra samotného vyprávějího já k možnostem narativního vyjádření jakékoli identity. Na významu proto získává motiv „padělaných slov“; potažmo „pravých“ slov pojících se s představou autentické minulosti, na niž se hrdina snaží rozpomenout, jen aby se toto vzpomínání ukázalo jako marné, v tom ohledu, že v jeho rámci nelze dospět k žádnému konečnému výsledku. Obzvláště v případě nostalgických vzpomínek na rané dětství vychází najevo, že nejasně tušená idyla, na niž se hrdina snaží upamatovat, patrně nemá žádnou narativní ani verbální povahu, protože je zasazena do doby, kdy jeho vědomí ještě nebylo formováno symbolickým registrem lidské řeči. Obdobně pak protagonistům činí obtíže rekapitulovat pozdější traumatické zkušenosti, pro které nedovedou nalézt pojmenování a získat tak od nich potřebný odstup. Vlastní minulost a spolu s ní nutně i další časové roviny existence tak pro Hostovského hrdiny zůstávají z velké části zahalené tajemstvím nebo nesrozumitelné, což zároveň otevírá prostor různým čtenářským interpretacím. Minulost Jaroslava Ondřeje je v románu *Sedmkrát v hlavní úloze* natolik spojená s jeho blízcem Kavalským, že přestává být zřejmé, zda se jedná o oddělené postavy, respektive nakolik lze Kavalského existenci v rámci fikčního světa považovat za autentickou. V projevu hrdiny prózy *Úkryt* splývají nostalgické blouznění o idylické minulosti s katarzní

²¹⁸ HOSTOVSKÝ, Egon. *Všeobecné spiknutí*. Praha: Melantrich, 1969, s. 244.

²¹⁹ HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946. s.

²²⁰ JAKOBSON, Roman. „O Hostovského románu *Devětkrát v hlavní úloze*“ in: Jakobson, Roman a Toman, Jindřich, ed. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona: články, recenze, polemiky 1920-1945 a Moudrost starých Čechů*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. s. 107-121. s. 119.

vizí budoucnosti, nicméně v posledku zůstává obnažena fiktivní povaha tohoto narativu. Poslední slovo nepatří hrdinovi ale anonymnímu „editorovi“, jehož strohá poznámka vyprávění ukončuje v půli věty a ponechává nedopovězenou jak hrdinovu minulost, tak jeho budoucnost. Tato na první pohled autentifikační strategie ve druhém plánu odhaluje obecnější problém časovosti literárních hrdinů, jejichž minulost i budoucnost jsou skutečně jednou a toutéž věcí – v tom ohledu, že jsou unikajícími fikcemi, které neexistují nikde mimo svou reprezentaci. Snad i proto se však v případě některých literárních děl stávají výstižnou ilustrací bytostně lidské touhy, kterou Pontalis charakterizuje slovy: „Během celé cesty životem chceme být současně tímtež i jiným, odlišným, obnoveným, člověkem dřívějším i člověkem novým.“²²¹ Čtenáři, který v této narativní situaci přece jen pocítí nutkání rekonstruovat „objektivní sled událostí příběhu“, potom může být útechou, že před stejnou interpretační výzvou spolu s ním podle všeho stojí i sami Hostovského hrdinové.

²²¹ PONTALIS, Jean-Bertrand. *Dříve* [fragments]. přel. Iva Andrejsová. *Analogon*, 2019, 88.2: s. 23-31. s. 31.

Bibliografie

Prameny:

ČEP, Jan. *Letnice*. Praha: Vyšehrad, 1947.

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele II*. Praha: Odeon, 1977.

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dněvník pisatelja. 1880 i 1881 goda*. Moskva-Berlin: Direkt-Media, 2015.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána*. Praha: Melantrich, 1937.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství*. Praha: Melantrich, 1946.

HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině: (aneb o ctihodném povolání kouzla zbaveném)*. Praha: ERM, 1995.

HOSTOVSKÝ, Egon. Návrat in: *Osamělí buřiči*. Brno: Lidové noviny, 1948. s. 135-174.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich, 1933.

HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. *Půlnoční pacient*. Praha: Akropolis, 1997.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Melantrich, 1946.

HOSTOVSKÝ, Egon a HOSTOVSKÁ, Olga, ed. Tři noci in: *Tři noci; Epidemie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Úkryt*. Praha: Melantrich, 1946.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Všeobecné spiknutí*. Praha: Melantrich, 1969.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Žhář*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Smrt Ivana Iljiče*. přel. Emanuel Frynta. Praha: Československý spisovatel, 1959.

Sekundární literatura:

AUGUSTIN. *Vyznání* [397-400]. přel. Ondřej Koupil, Marie Kyralová a Pavel Mareš. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2015.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner a Vladimír Kafka. Praha: Mladá fronta, 1968.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005.

BRUNER, Jerome. „Life as narrative“. *Social research: An international quarterly*, 2004, 71.3: s. 691-710.

BRUNER, Jerome. „The “remembered” self“ in: NEISSER, Ulric, et al. (ed.). *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative*. Cambridge University Press, 1994., s. 41-54.

CASTIELLOVÁ-HOSTOVSKÁ, Olga. „Smutný šprýmař Hostovský“. *Slovo a smysl*, 2017, 14.28: s. 143-151.

ECO, Umberto; přel. Kaiser, Petr. „Malé světy“. *Česká literatura*, 1997. 45.6: s. 625-643.

FREUD, Sigmund. „O krycích vzpomínkách“ in: *Spisy z let 1892-1899. první kniha*. přel. Ota Friedmann, a Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2000. s. 425-442.

FREUD, Sigmund. „Sen a prascéna“ in: *Spisy z let 1917-1920. dvanáctá kniha*. Překlad Ota Friedmann a Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003. s. 45-56.

FREUD, Sigmund. „Vybavování vzpomínek, opakování a propracovávání“ in: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda svazek 10. Spisy z let 1913-1917*. přel. Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002. s. 117-126.

HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006.

HOLÝ, Jiří. „Znovunalezené dětství – Nezval, Schulz, Hostovský“. *Česká literatura*, 1998, 46.3: s. 3-14.

CHOCHOLATÝ, Miroslav. „Obraz cizince v Hostovského válečných prózách“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 57-65.

JAKOBSON, Roman. „O Hostovského románu Devětkrát v hlavní úloze“ in: Jakobson, Roman a Toman, Jindřich, ed. *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona: články, recenze, polemiky 1920-1945 a Moudrost starých Čechů*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. s. 107-121.

KAIBACH, Bettina. „Hostovský und Dostoevskij: der Untergrundmensch auf Tschechisch“ in: *Dostoevsky Studies*, 2008. 12: s. 105-121.

KAUTMAN, František. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský kulturní klub, 1993.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Opakování: pokus v oblasti experimentující psychologie od Constantina Constantia*. přel. Zdeněk Zecpal. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 19.

KING, Nicola. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh University Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. „Fotografie“ in: *Ornament masy: eseje*. přel. Petra Hanáková. Praha: Academia, 2008. s. 43-58.

LIEHM, Antonín Jaroslav. „Poslední rozhovor“ in: Šturm, Rudolf, ed. *Egon Hostovský. Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1974. s. 161-191.

LOCKE, John. *Esej o lidském rozumu* [1690]. přel. Anna Dokulilová. Praha: Svoboda, 1984.

MARCUS, Steven. „Freud and Dora: Story, history, case history“ in: Berman, Emanuel, ed. *Essential papers on literature and psychoanalysis*. NYU Press, 1993. s. 36-80.

MÁSLO, Stanislav. „Domov v paměti exulanta Hostovského“ in: *Návrat Egona Hostovského*. Praha: Klub osvobozeného samizdatu, 1996.

MCADAMS, Dan P.; MCLEAN, Kate C. „Narrative identity“. *Current directions in psychological science*, 2013, 22.3: s. 233-238.

NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. přel. Koubová, Věra. Praha: Aurora, 1998.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018

POKORNÝ, Martin. „Náčrt k Hostovského autorské letoře“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 23-26.

PONTALIS, Jean-Bertrand. *Dříve* [fragmenty]. přel. Iva Andrejsová. *Analogon*, 2019, 88.2: s. 23-31.

PROUST, Marcel. „Předmluva“ in: *Eseje: zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. přel., Věra Dvořáková. Praha: Mladá fronta, 1968. s. 9-16.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění. II, Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přel. Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2002.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění: Vyprávěný čas. III.*, přel. Miroslav Petříček. OIKOYMENH, 2007.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*, přel. Kathleen Blamey; David Pellauer. University of Chicago Press, 2004.

RICOEUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. přel. Milan Lyčka. Praha: OIKOYMENH, 2016.

SÁDLO, Václav. *Egon Hostovský a rodný kraj*. Liberec: Bor, 2007.

ŠALDA, F. X. „Poznámky“ in: *Šaldův zápisník IV*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 333-336.

STAROBINSKI, Jean. „On nostalgia“, přel. Kristen Gray Jafflin in: Cochrane, Tom; Fantini, Bernardino; Scherer, Klaus R. (eds.) *The Emotional Power of Music*. Oxford University Press, 2013. s. 329-340.

VANĚK, Václav. „Kruté žerty Egona Hostovského“ in: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, eds. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. s. 27-36. s. 28.