

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Topos domova v díle Jana Čepa a Egona Hostovského

Home as Topos in Jan Čep's and Egon Hostovsky's Novels

Jakub Fráňa

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CSc.

Poděkování:

Rád bych poděkoval vědoucemu mé bakalářské práce PhDr. Václavu Vaňkovi, CSc. za odborné vedení, cenné připomínky a doporučení patřičné odborné literatury.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. 5. 2021

.....

Jakub Fráňa

Abstrakt:

Cílem bakalářské práce je představit díla Jana Čepa a Egona Hostovského, a to z hlediska jejich styčného a pro oba signifikantního tématu domova. V první a druhé části se věnuji autorům zvlášť – představuji jejich dílo v literárním a společenském kontextu a analyzuji, jak se v nich vytváří obrazy domova od jejich tvůrčích začátků po reflexe exilu. Závěrečná část je komparatistická. V ní díla Čepa a Hostovského porovnávám a vkládám do širšího kulturního rámce vymezeného tématem domova (jako univerzální lidské zkušenosti).

Klíčová slova:

Jan Čep, Egon Hostovský, domov, prostor, exil, česká literatura 20. století, židovství, katolicismus

Abstract:

The aim of the bachelor thesis is to present works of Jan Čep and Egon Hostovsky, namely from the perspective of their common and for both of them significant topic of home. In the first and second part I pursue both of the authors separately – I present their work in literary and social context and analyze how the images of home are created in them since their creative beginnings until reflections of exile. The final part is comparative. There I compare both Čep's and Hostovsky's work and put them in wider cultural framework defined by the theme of home (as a universal human experience).

Key words:

Jan Čep, Egon Hostovsky, home, space, exile, Czech literature of the 20th century, Judaism, Catholicism

Obsah:

1. ÚVOD	6
2. DVOJDOMOVÍ JANA ČEPA	8
2. 1. BÁSNÍK DVOJÍHO DOMOVA	8
2. 1. 1. Katolická víra.....	9
2. 1. 2. Ruralismus	10
2. 1. 3. Barokní inspirace	10
2. 1. 4. Čep jako součást moderní literatury.....	11
2. 2. ČAS DVOJÍHO DOMOVA	13
2. 3. DIMENZE DVOJÍHO DOMOVA	20
2. 4. VYHNANSTVÍ	25
2. 5. ČEPOVO DÍLO V KONTEXTU DOMOVA	31
3. BEZDOMOVÍ EGONA HOSTOVSKÉHO	34
3. 1. HOSTOVSKÉHO A HASVERSTVÍ	34
3. 1.1. Židovství: „Žid jsem a žid jsem byl, už dvě stě let“	35
3. 1.2. Literární kategorizace a Hostovského inspirace	36
3. 1. 3. Individualismus, humanismus, etika.....	38
3. 2. OBYTNÉ PROSTORY	39
3. 3. OTEVÍRÁNÍ OBZORŮ	45
3. 4. VŠECHNY CESTY VEDOU Z DOMOVA	48
3. 5. DOMOV U BOHA, VE SMRTI A AKCEPTANCI	54
4. HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO DOMU	57
4. 1. ZTRÁTA PRVNÍHO DOMOVA	57
4. 2. EXIL	62
4. 3. NÁVRATY	68
4. 4. DOMOV PRÁVĚ TAM, KDE NENÍ	73
5. ZÁVĚR	76
6. SEZNAM LITERATURY	79
6. 1. Prameny	79
6. 2. Odborná literatura	81

1. ÚVOD

Domov v literárních dílech vystupuje především jako prostor idylického prostředí, s nímž je spojeno dětství protagonistů, pocit bezpečí a rovnováhy, do nějž je možno se vrátit, ale i naopak jako prostor, který negativně ovlivnil (ovlivňuje) hrdinovo prožívání, jeho psychiku, např. prostřednictvím rodiny, blízkého okolí i širších společenských struktur.

Oba sledovaní autoři domov pojmají komplexně – s jeho vazbami na individuuum i s konotacemi na náboženské a sociální skutečnosti –, a tak vznikají obrazy domova, které nejsou pouhými znázorněními prostorů, nýbrž přesahují materiální skutečnost a vrství významy, které mají ambice obsáhnout člověka v úplnosti jeho existence (tj. postihnout jeho ontogenezi, společenskou situovanost, metafyzické prožívání...), které vycházejí z archetypálních skutečností a které jsou předkládány ve výjimečné estetické podobě, jež etablovala oba autory jako nezpochybnitelné účastníky vývoje české literatury.

Práce je rozdělena do tří hlavních částí – v prvních dvou se pokusím o analýzu obou spisovatelů zvlášť, tedy jejich děl prozaických i esejistických a také jejich kulturního působení, třetí kapitola bude komparatistická – v ní porovnáám chápání domova a jeho absenci u obou autorů a pokusím se postihnout, jak se s touto absencí či ztrátou vypořádávají. Domnívám se, že zde tkví jádro „domovské filozofie“ Čepa i Hostovského, neboť tato privace jim je, jak vyplývá z textu, nezbytná, s ní je počítáno v konstrukci děl i v tvoření „životní filozofie“, neboť právě ona autory i protagonisty (jako jakási ustavičná mezní situace) někam vede. Z ní také vyplývá exaltované prožívání domovů i jejich ztrát (a zároveň „přípravenost“ na exilovou zkušenost, s níž se oba setkají).

Zaměřím se na díla, která považuji u obou autorů z perspektivy obrazu a proměn domova za reprezentativní. V případě Čepa to jsou především povídky ze souboru *Zeměžluč* (1931), které tvoří autorský výbor z dříve vydaných sbírek *Dvojí domov* (1926), *Vigilie* (1928) a dalších textů, a román *Hranice stínu* (1935). Dále využiji výbor *Polní tráva* (1999) – především jeho povídky z exilové sbírky *Cikáni* (1953) –, a svazky sebraných spisů shromažďující Čepovu esejistickou činnost, tedy svazky *Rozptýlené paprsky* (1993), *Samomluvy a rozhovory* (1997) a *Poutník na zemi* (1998), jehož součástí je i autobiografická *Sestra úzkost* (1975).

Postupovat budu podle chronologie Čepovy tvorby, v níž ale dominance nabývají různé motivy, vztahující se k toposu domova. Po stručné charakteristice Čepovy poetiky a stylu pojednám o problematice času (zejména z perspektivy dětství a smrti), posléze se budu věnovat motivu obcování mrtvých – a vše pak spojím s rozbořem Čepova eseje *Dvojí domov* (1936), který však nebudu chápat jako interpretační nástroj k autorovu dílu, nýbrž jako jeho součást. Dále se zaměřím na problematiku exilu v životě i díle Jana Čepa (zejména se soustředěním na povídku *Cikáni* a

exilové eseje) a v poslední podkapitole se pokusím o definování hlavních rysů metafory „dvojího domova“.

Egona Hostovského se vzhledem k mnohostrannosti jeho tvorby pokusím představit zkratkovitým přehledem téměř celého díla – některým titulům se budu věnovat pouze okrajově, jiné, např. hru *Osvoboditel se vrací* (1972), zcela vynechám; jiným prózám naopak věnuji zvýšenou pozornost, např. románům *Dům bez pána* (1937), *Cizinec hledá byt* (1947) či *Všeobecnému spiknutí* (1961). Důvodem této nerovnoměrné distribuce titulů v mé práci je především různá míra vazby ke sledovanému tématu domova.

V kapitole pojednávající o Hostovském nebudu postupovat chronologicky, nýbrž se v ní (po literární charakterizaci autora) pokusím kopírovat mentální vývoj Hostovského protagonistů – nejprve se budu věnovat uzavřeným prostorům, tj. zaměřím se na materiální prostor Hostovského fikčních světů, v němž se odehrávají rodinné vztahy a z něhož jedinec přechá. Dále budu sledovat domov v souvislostech otevírání prostorů, neboť tento proces významně ovlivňuje prožívání protagonistů. Ve třetí podkapitole pak pojednám o problematice exilu, který představuje jakési završení různě variovaného bezdomoví, a to včetně naplnění kategorie prostoru (ve ztrátě rodného kraje) i času (ať už v možnosti „časoprostorového cestování“ skrze vzpomínky, či v kontextu dětství a smrti). Zde také popíši domov jako zdroj věčnosti či řádu, což jsou jistoty pro Hostovského postavy zoufale nedostupné, stále hledané, ale nenalézané.

V komparatistické části pak porovnáám díla obou autorů a zároveň se pokusím o výběrový přehled různých pojetí domova v některých kulturních odvětvích (náboženství, filozofie, literární věda), a to v posloupnosti existence domova jako ideje, stavu jeho absence (např. v případě exilu, který u obou autorů získává rozměr podobenství), jeho znovuzískávání a konečně přijetí jeho (unikající) povahy.

Doufám, že tato práce bude příspěvkem k charakteristice obou autorů a zároveň z širšího hlediska komparatistického nabídne specifický způsob čtení těchto i dalších autorů v kontextu jejich osobní a dobové (kulturní i společenské) situace.

2. DVOJDOMOVÍ JANA ČEPA

2. 1. BÁSNÍK DVOJÍHO DOMOVA

„Básník dvojího domova“ (jak jej označil jeho přítel Bedřich Fučík) je signifikantním přívlastkem autorova jména i díla. Uvažovat při čtení Čepova díla nad tímto atributem, který je repetitivně patrný v jeho beletristických i esejistických textech, je zásadní pro jeho pochopení a interpretaci. Motiv dvojdomoví se poprvé objevuje už v prvním publikovaném textu Čepova autorství (jde o přepis přednášky o Janu Husovi z roku 1921) a tato základní metafora je posléze potvrzena i v prvotině *Dvojí domov*, o níž Bedřich Fučík prohlásil, že je v ní „narýsováno ve své podstatě už všechno, oč Čepovi bude napříště zápat; všechno, co přijde později, už bude než varianta [...]. Všechno čepovské je v této první knížce: jeho hlavní motiv dvojího domova; jeho metafyzický úžas oblévající věci tohoto světa; jeho hodnocení života, [...] jeho sporé chudé děje; jeho krajina a země.“¹

Sledujeme-li projevy tohoto spojení v Čepových prózách a publicistických pracích, zjišťujeme, že jde o vyjádření komplexního filozofického světonázoru, který má oporu v mnoha zdrojích, který je namnohokrát i autorem potvrzen a vysvětlen, a který zároveň není tak přímočarý, jak by se dalo z prvních setkání s ním zdát, neboť je možno na něj nahlížet z různých perspektiv, daných např. společenskými (exilová zkušenost, pozice společenství² v moderním světě) či individuálními životními okolnostmi, jež jeho význam v mnohých aspektech vertikálně i horizontálně prohlubují.

Domov je jedním z pevných bodů (topos) Čepova díla, jako „jednak čas této země, překrásné a sladké provizorium, jednak a především neohraničitelná nekonečnost, která se prolamuje do času a spoluurčuje jeho podobu“ (FUČÍK 1991: 334). Zároveň se však Čep za svého života několikrát ocitl v situaci, kdy mu v roli druhého domova figurovalo jiné místo na zemi. Autor sám reflektoval domov mj. takto:

Musil jsem si uvědomit mnoho objevů sám o sobě, než jsem znova našel cesty své vesnice a svého dětství a hlavně cestu k srdci těch, které jsem nikdy nepřestal milovat, ale jejichž řeč už nebyla řečí mojí... nyní je vztah mezi mými dvěma vlastmi – tou, ve které jsem se narodil, a tou, kterou jsem za svou přijal – obrácený; ta první se teď stala krajinou snu, ale zároveň nezcizitelným útočištěm. A její hlínu nosím neustále, na svých podrážkách. Ti, které jsem doma nechal, jsou mi

¹ Fučík, B.: *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich 1994, s. 43.

² Úmyslně užívám tohoto pojmenování, konotovaného nábožensky, k odlišení od společnosti, jejíž kontext je pochopitelně také validní.

dnes bližší než kdykoliv předtím. Je to tím, že tato krajina nedosažitelná a všudypřítomná se pomalu stýká s poslední vlastní nás všech, posledním domovem mimo každé místo a každý čas (ČEP 1998: 224).

Metafora dvojího domova se vyjevuje jako dynamická a flexibilní, neboť pracuje s celým spektrem existence (založené na mýtu člověka, jeho individuálním prožívání, na konkrétních časových okolnostech i fenoménu času samotnému, smrti atd.), čímž si nárokuje vysokou míru zobecnitelnosti – odchýlím-li se tedy v některých místech od sledovaného toposu domova, bude to vedeno právě potřebou osvětlit i další aspekty Čepova myšlení, které se k domovu bezprostředně vztahují.

2. 1. 1. Katolická víra

Významným nosným pilířem Čepova myšlení a literární tvorby byl bezpochyby katolicismus. Neznamená to ovšem, že lze Čepa bezvýhradně přiřazovat po bok českých katolických literátů první poloviny 20. století, neboť s programovými postoji a veřejnou činností mnohých z nich nesouhlasil a jejich literární činnost mu také nebyla příliš blízká (lze zmínit radikálnost a satiričnost Jaroslava Durycha, Demlovu provokativnost, případně smyslovost,³ či Reynkovu expresi). Více blízkého nacházel v dílech zahraničních katolických autorů, se kterými si seznámil osobně i prostřednictvím své překladatelské práce (Georges Bernanos, Henri Pourrat...). Přesto však mezi katolickou inteligencí měl své nejbližší přátele a spolupracovníky (Josef Florian, Jan Zahradníček, Jakub Deml, Bedřich Fučík a další). Přispíval do časopisů a sborníků, které byly vedeny katolickými literáty (krátce *Rozmach*, *Akord*) a jeho esejistická práce se mnohdy nesla v agitačních, ba ofenzivních tónech – z pozice katolického světánázoru. V ní, mimo jiné, vsazoval existenciální napětí svých hrdinů do kontextu myšlení a filozofie, jež bylo nejvíce ovlivněno křesťanským personalismem (ve Staré říši se díky Florianovi seznámil s díly Gabriela Marcela či Jaquese Maritaina) a existencialismem, z jehož perspektivy je metafora dvojího domova (jako dualita života a smrti, viditelného a neviditelného) Čepem užívána ve spojitosti s výrokem sv. Pavla o „vidění jen v zrcadle a podobenství“ (1 K 13, 12) – tedy v neúplnosti vnímání v tomto životě a touze po jeho úplnosti, již zde však nemůžeme získat, z čehož plyne smutek a úzkost v tomto světě.

Motivický vklad katolický je patrný i v Čepově jazyce: „Je to jazyk protkaný biblickými citáty (např. ve funkci mott) a zejména aluzemi, jež provazují svět biblický, zejm. novozákonní, a fikční svět Čepův v jeden hodnotový a intertextový celek“ (ŠIDÁK 2017: 20). Dodává však také,

³ „[...] i když je přitahován stejnou propastností lidské existence jako Deml, zcela postrádá demlovskou smyslovost, která dokázala esteticky vychutnat i světélkování rozkladu“ (MED 2004: 112).

že přestože náboženský rys Čepových textů umožňuje interpretovat jako symboly i ty motivy, které nejsou primárně náboženské, jední se pouze o možný způsob čtení, neboť „estetická hodnota zde nikdy není v područí ideologickém“ (tamtéž).

2. 1. 2. Ruralismus

Dříve se někdy v souvislosti s Čepem hovořilo o jeho ruralistních tendencích, vzhledem k tomu však, že jeho svázanost s tímto směrem byla mnohokrát popsána a vyvrácena, nebudu se této problematice věnovat příliš podrobně.⁴

S ruralistickým proudem v literatuře má společný důraz na (rodný) kraj, líčení venkovského života a ideu sepětí člověka a půdy. Jde o jeden z myšlenkových výbojů zformovaných po první světové válce, hledajících východiska z přestálé decimace dosavadních hodnotových systémů, který jako jistotu nabízí zem. Ruralistní autoři (Knap, Čarek, Křelina, Prokůpek a další) realistickým způsobem líčí život na vesnici a zdůrazňují tradiční hodnoty, mravnost a víru, jež jsou venkovským prostředím, které stojí v protikladu k volnomyšlenkářství měst, zaštiťována.

I Čepovo dílo je prostoupeno vřelým vztahem (jenž je rozvíjen náboženskou zkušeností) k venkovu, což je ovšem dáno spíše než programovým rozhodnutím venkovským původem jeho rodu v Myslechovicích. Čep se proti zařazování své osoby po bok ruralistů mnohokrát ohradil,⁵ vysvětluje to mj. tak, že „každý umělec je determinován ve volbě námětů fondem zkušeností, které má v sobě“ (ČEP 1993: 188).

Zásadní rozdíl ve vztahu mezi Čepem a ruralisty spočívá v koncepci venkova jako ideálu. Pro ruralisty představuje vesnice oázu zdravého a plodného života a nezpochybnitelný řád svazku člověka a přírody. V Čepově prózách je však tato idyla narušena, vesnice je prostoupena bídou materiální i duchovní a úpadkem hodnot (jakkoliv ve venkovském světě spatřuje i typ naděje, kterou město nenabízí). Konečně, spása se dle Čepa nejenže nenachází na vesnici, není ani na hmotné Zemi (neboť jediný prostor, který jí nabízí, je abstraktní, a proto trvalý, a aktuální skutečnost je jen jeho dočasnou součástí).

2. 1. 3. Barokní inspirace

Iva Štrychová ve své publikaci *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa* zmiňuje barokní inspiraci, která je podle ní v Čepových povídkách patrná. Vzhledem k tomu, že je možno jej vidět jako pokračovatele linie české literatury, jejímž výrazným představitelem je (společně s Máchou)

⁴ Obsáhle o tom pojednává např. Kubíček ve své monografii *Dvojí domov Jana Čepa*.

⁵ Ohradil se také proti svému zařazení do programového sborníku *Básníci selství* (1932).

Bridel, může i barokní perspektiva nabízet další možnost čtení Čepových povídek. Štrychová (zakládající své kategorie na práci Zdeňka Kalisty *České baroko*) zmiňuje jako barokní aspekt Čepových próz např. pocit přiblížení se Bohu skrze tento svět (skrz zkušenost zázraku, jak jej v úzkosti prožívá např. Rozárka Lukášova), zbožštění rodného kraje a jeho pozdvižení do nadpřirozeného života (jako protiklad k dobrodružství v cizích krajích), s čímž souvisí i hledání minulosti a tradice, které do určité míry určují lidský život a zároveň je jistotou i po jeho smrti (jak je to výrazně patrné v *Hranici stínu*, u Jiljího Klena, v povídkách *Zatopená ves* či *Rodokmen*) (ŠTRYCHOVÁ 1994: 27–30).

Barokní narativ ale sledují i příběhy mnohých Čepových postav, které se vzbouří proti zákonům tohoto světa i světa nadpřirozeného (Šimon v *Hranici stínu*, Jakub Kratochvíl), aby v nabyté samotě poznali cenu toho, co opustili. Ne vždy však tato vzpoura proti božímu řádu končí vykoupení a smířením s Bohem a lidmi: mnozí jsou vystaveni utrpení (*Můra*), jiné potkává tragický konec (např. sebevraždou v povídkách *Husopas*, *Hoře z lásky*, *Veselá pohřební*).

V Čepových povídkách však chybí barokní antitetičnost a monumentálnost, zejména jazyková – Čepův jazyk pracuje s minuciózním významovým odstiňováním na malém prostoru povídky.

2. 1. 4. Čep jako součást moderní literatury

Čep psal a publikoval své prózy v době, kdy byla česká literatura zaujata především projevy avantgardní poetiky.⁶ Přestože on sám se k jejím manifestům a postupům nikdy nepřihlásil, ba se k nim stavěl odmítavě, a je záhodno jej chápat jako autora tradičního (byť ne konzervativního), je zjevné, že jeho dílo je projevem literární moderny (ŠIDÁK 2017: 7). Tomáš Kubíček její projevy nachází jednak v užití (inovativních) vypravěčských postupů, jednak ve změně „z napětí dějového na napětí významové“ (KUBÍČEK 2014: 54).

Již od svých juvenelií Čep rozvíjí význam figury reflektora, stojící v jeho prózách jako projev narativní strategie, jež „kombinuje významovou aktivitu er-formy – tj. vypravěčského odstupu – se silným subjektivním prožitkem vyprávěného“ (KUBÍČEK 2016: 308). Toto právě Kubíček rozpoznává jako jeden z prostředků moderní literatury, která jej „využívá pro zachycení pocitů, jako je odcizení, stává se pro ni nástrojem fragmentarizace světa, zdrojem pro pluralizaci jeho vnímání i způsobem angažování čtenáře“ (tamtéž: 308). Jedním z významných nástrojů této strategie je užívání polopřímé řeči, proudu vědomí a vnitřních monologů a samomluv, jež se stanou

⁶ Jaroslav Med uvažuje o pozici Čepa v české literatuře i právě v procesu reakce na avantgardu, který měl souviset s „odvratem od efemérní zábavnosti a subjektivních citových exaltací k vážnému řešení hlubinných otázek lidského bytí“ (MED 2004: 110). V tomto „hnutí“, cílím na aspekt morálky a poznání člověka, kterému dobře sloužil rozvíjející se psychologický a společenský román, ho lze spojit i s Hostovským.

pro Čepa charakteristickými (i v jeho esejích), umožňující zkratkovitost vnějšího děje a zaměření pozornosti na děj vnitřní.

Jiným modernistním rysem Čepova díla je míšení prostředků epiky a lyriky – některé prózy, zejména ty meditativního charakteru, se blíží básním v próze (*Dopisy paní J.*). Na jednu stranu Čep líčí svůj svět realisticky, s důrazem na detail a konkrétnost, na druhou stranu jej vzápětí rozbíjí důrazem na emotivnost, snovost, aby zpochybnil zdánlivě pevné kontury prostorů a vyjevil nestálost jedné verze okamžiku, v němž dojde k sebereflexi hrdiny, a poukázal tak na existenci dvou skutečností, dvou domovů, a jejich dopadů. Fučík píše: „Čepovo slovo, nítící se na průsečíku ‚dvojího domova‘, má vždy cosi z jeho dvojrstvé atmosféry, odpovídá vnitřnímu melosu čepovské struktury. Druhý domov zrcadlí a vyznačuje neustále přítomnost prvního světa, vytvářející doprovodnou melodii, bez níž není myslitelná žádná věta Čepova” (FUČÍK 1991: 341).

Čepův obraz skutečnosti (mnohdy vycházející ze zcela konkrétních, živou zkušeností podmíněných obrazů) tedy vzniká s „vypůjčením” si znaků skutečnosti a zaniká s rozbitím její iluze. Jednotlivé motivy, označující věci reálné, se v kontextu dalších motivů a celku Čepova díla, jak poznamenává Šidák, mohou stávat symboly, poukazujícími na prvky druhého domova (cesty, nebe, modrá barva), zejména pak v kombinaci se znalostí katolické slovní zásoby: „Základní myšlenka symbolismu, že věci jsou znaky vyšší reality, je pro Čepa samozřejmým předpokladem a jen jiným vyjádřením pro myšlenku dvojího domova” (ŠIDÁK 2017: 20–22).

2. 2. ČAS DVOJÍHO DOMOVA

První Čepův publikovaný příspěvek byl text studentské řeči v litovelské *Selské stráži* (8. a 15. července 1921), nazvaný *K šestému červenci*, který pronesl na školním shromáždění k výročí smrti Jana Husa. Přestože Trávníček poznamenává, že jde o text nevyzrálého studenta, oplývající mnohoslovností, patetismem a majuskulemi, dodává, že už v tomto textu je zárodek základních čepovských myšlenek, včetně duality života, tělesného a duševního (TRÁVNÍČEK 1996: 23).

Od té doby Čep začíná zvěřejňovat i povídky, které pak před Vánocemi v roce 1926 vydal v souboru s názvem *Dvoji domov*. V první řadě se budu věnovat trojici povídek *Domek*, *Peněženka* a *Elegie*, neboť, jak poznamenává Kubiček, pospolu drží svébytnou kompoziční osu (*Domek* jako expozice, *Peněženka* jako krize, *Elegie* jako katastrofa) a v rámci sbírky ji scelují v jeden komplexní příběh, za opakovaného užívání variovaných motivů a témat spojený hlubšími významy, než jsou postavy či děj (KUBÍČEK 2014: 114).

Povídkám je společné téma dospívání a s ním spojené objevování úzkosti: *Domek* znázorňuje zanikání bezpečí dětského světa, *Peněženka* tematizuje plynutí času a *Elegie* se z pohledu dospělého dívá na smrt ve ztrátě kontinuity. Zásadní pro vyobrazení těchto skutečností je vnější prostor (bezpečné místo domova, zaručující jistoty), který je realizován ve vesnickém prostředí (symbolizujícím věrnost člověka světu) a který nese potenciál stát se katalyzátorem proměny, neboť je personifikován a těsně spjat s postavami. Tento prostor je vystavěn symbolicky a na principu polarit (prázdný/plný, bezpečný/nebezpečný, známý/neznámý), jejíž objevování pak staví postavy před zkušenost, která stojí ve středu Čepova zájmu. Tato zkušenost, na první pohled banální, hraničí s transcendentním poznáním, pramenícím z proniknutí nadzemské skutečnosti skutečností pozemskou. Fučík o tomto okamžiku psal jako o „šlehnutí nezemského blesku“, kterým se „prolomí slupka vnějšího světa a všechna skutečnost země vzplane světlem z ‚prvního domova‘, aby touto ‚trhlinou‘ vtrhl do každodenní empirie mystický odraz ráje, ze kterého člověk vyšel na svou pozemskou pout“ (FUČÍK 1991: 336).⁷

V případě *Domku* se setkáváme s Jeníkem a jeho intimním prostorem (rodné stavení, jeho vrátka, plot – to zřetelně oddělené od prostoty veřejného, od návsi s kostelem, cesty). Do něj přichází se sestrou ze školy, potkávají stařečka, značícího důvěrně známou konstantu: „[...] má vždycky mrzuté napomenutí ve vrátkách okolo úst, sedí za špalkem a jeho sekyrka dělá tvrdošíjně ťuk ťuk“ (ČEP 2016: 5), a doma na ně čekají buchty ke svačině. Následně se spolu oddávají hře „na domek“, kterou Jeník v jednu chvíli opustí, „proměniv se“ (tamtéž: 6). A od tohoto momentu se postupně stupňuje Jeníkova úzkost, která vyrůstá z jeho náhlé nejistoty intimního prostoru, který se

⁷ Zde je patrný i noetický aspekt Čepova díla, rozvíjený zejména v esejích, který vychází z naznání, že rozum není plnohodnotným nástrojem poznání světa, v němž je obsaženo (nepochopitelné) tajemství, které se má stát jedním ze základních kamenů fikčního světa (ČEP 1993: 46–53).

zdá být skrz dojem nekonečnosti horizontu kraje i vertikály (při pohledu vzhůru spatří modré nebe)⁸ zavalen prostorem neznámým, značícím nebezpečí, ničícím dosavadní jistoty. Jeníkův pocit hrůzy z neznámých prostor je opětován v pohledu Aniččiných očí (v nichž spatří touž úzkost) – v tomto momentu se pozastaví nad tím, že jedině on a jeho sestra ví o nekonečnosti, zatímco jejich kamarádi si bezstarostně hrají, a ve svém smutku, který značí křehkost iluze bezpečí, se vydává hledat útěchu. Avšak stařečka, který „ví všechno” a jistě mu to tedy nějak vysvětlí, nenachází a pocit bezpečí a víru v otřesené hodnoty mu navrátí až večer útěchou, podmíněnou modlitbou, matka: „Jeníčku, věř, nejsme sami a nic nemůže být nadarmo. Snad se jednou všechno dovíme” (tamtéž: 8). To ale už nezmění skutečnost poznání, že na „domek” si lze jen hrát, respektive už ani to ne („domek” je tedy symbolickou, byť materiální realizací ztraceného prvního domova).

Malý Vojtěch v *Penězence* při zběžném postesknutí nad tím, že kůže včera nové peněženky je dnes již rozpraskaná (variuující obraz zhaslé slávy posvícení z předchozího dne), potkává dva tuláky. Jeden z nich s ním chce směnit svou starou, černou a nehezkou peněžku za Vojtěchovu novou, žlutou. Vyděšený Vojtěch, konfrontován tuláky, kteří s sebou do doposavad přehledného prostoru přinášejí hrozbu, peněženku vymění, tuláci zmizí, a on zůstává s ošklivou peněženkou jako důkazem cizího zásahu v jeho doposud neposkvrněném životě, kterého se však nemůže zbavit. Zatímco v *Domku* Jeníkovi matka svou útěchou pomohla, zde Vojtěchův otec v téže roli selhává: „Ale místo upokojení mu spadne pod nohy slovo jako kámen: ‚Osle!’” (ČEP 1991: 31), a tak svou hanbu zakopává na zahradě do hlíny, zatímco na obzoru na cestě stále vidí obrysy dvou postaviček. Cesta zde symbolizuje prostupování prostorů: když po ní přichází tuláci, přináší otřes důvěry a jistot v dětském světě, a když z ní postavičky tuláků nemizí, indikuje napříště vždy přítomnou nejistotu a břímě jakéhosi (snad i lákavého) poznání, přestože se jejich figury, na které se upíná Vojtěchova stále ještě dětská představivost, vyjeví jako dvě staré vrby. Podobně pak můžeme porozumět i metafoře dvojího domova, jehož dva světy, podobně jako světy známé a neznámé ve fikčním prostoru Čepových povídek, stojí neustále oddělené i propustné.

Elegie pak dle Kubíčka představuje tematický svorník celé sbírky, v němž dochází k završení makrokompozice a která nabízí interpretační klíč (KUBÍČEK 2014: 30). V maximální úspornosti zde Čep představuje uzavřený fikční svět s konkrétními rysy venkovského prostoru (chaloupka, lipová alej,⁹ požatá tráva) i individuálního vnímání času (dětství, stáří, válčení v roce 1866), dokreslený abstraktními motivy (dětství, smrt, kříž, ráj). Z počátečního idylického líčení vystupují obrazy minulých událostí (vyprávění stařenky) a postavy se s nimi spojují v přítomnosti

⁸ Symbolika modré (a dalších barev) se jako motiv objevuje v mnoha Čepových povídkách, vždy naznačující podobný pocit úzkosti.

⁹ O vrbě Kubíček poznamenává, že jednak indikuje prostor venkovské krajiny, ale navíc, vzhledem k tomu, že jde o národní strom, významově povyšuje motiv domova a kombinuje jej s motivem vlasti (KUBÍČEK 2014: 33).

(vnímající subjekt) i budoucnosti (vnoučata). Zde se poprvé a v myšlenkové ucelenosti objevuje domov nikoliv jako abstraktní prostor, „ale jako místo zaplněné postavami a vztahy, místo generačního prolnutí, které jako konkrétní časoprostor potvrzuje příslušnost k rodu” (tamtéž: 31). Byl-li důvěrný prostor vnější i vnitřní v povídkách *Domek a Peněženka* vystaven proměně, nezmysel docela. V *Elegii* je však tento prostor zcela vyprázdněn zásahem smrti, loučením a rozpoznáním prostoru nadosobního (k němuž se dovolávala matka v *Domku* modlitbou): „Chaloupko, už tě neuvidím! Potok ocelové barvy rozorává mlčky oblohu nového času” (ČEP 1991: 35).

Vztahy, kterými je řízen Čepův fikční prostor, jsou v miniatuře obsaženy v povídce *Bouře*. Líčení toho, jak Jeník s otcem a matkou vyráží na pole sbírat snopy, přestože přichází bouře, vzbuzující strach v lidech i zvěři, se dle počátečních slov zdá být příběhem vzpurnosti člověka proti přírodě a popisem bezohlednosti a krutosti živlu, v němž člověk i příroda jakoby vybočovali z předpokládaného kýženého spojení. Nicméně podobně, jako Čep užívá bouře v povídce *Letnice* (1932), kde slouží k přesunutí pozornosti z dramatu vnějšího prostoru na drama prostoru vnitřního, ani zde se nejedná o boj člověka s přírodou. Figuruje jako synonymum osudu, jehož výzvu je třeba přijmout (KUBÍČEK 2014: 130). Postavy se ve svém prožívání této výzvy proměňují (spíše jsou bouří donuceni jednat): otec je od počátku odhodlaný a naplněný vzdorem, který jej zneprístupňuje Jeníkovi. Matka se mu zase vzdaluje svou trpělivostí, trpností, strachem a nedopřává mu tak „snadného” řešení jako matka Jeníkovi z *Domku* (nejedná-li se o též rodinu), přestože i zde je matka nositelem hodnot modlitby a víry. Výsledek proměny či prožité zkušenosti je splněná zkouška jejich vzájemné blízkosti a vztahů, potažmo základních hodnot jejich životů: jsou-li rodiče Jeníkovi během sbírání snopů vzdáleni, na konci je prožitek spojuje. Hodnotový prostor domova, k jehož bezpečí se během bouře upínají, je obhájěn. Jeho význam je ohraničen křížem, kolem kterého se odchází z bezpečí domova do vnějšího prostoru, kde je ohrožuje bouře, a který při zpáteční cestě ohlašuje blízkost domova (tamtéž: 129).

Poněkud rozdílná od ostatních je povídka *Dvoji domov*, jak podotýká i Kubíček (tamtéž: 143). Není v ní tematizováno dětství, hlavní postavou je zvíře a dominuje nadosobní vypravěč. Nabízí nám však odlišný způsob „vyvolávání” představy duality domova – skrze sen.

Vystupují zde tři postavy: žena (Roubalka), její muž a kráva Srna. Srna vystupuje jako projekce Roubalky (a stejně jako stračena v *Bouři*, která pláče, s ní sdílí osud) a naznačuje podobnost s příběhem Roubalky a její dřívější proměny v pasivní trpitelku. Tak je Srna, mladá kráva, vytržena ze svého rodného prostředí (podobně jako Roubalka opustila horské stráně prostoru svého dětství) a Roubalem odváděna do nového domova a Roubalka (znovu) prožívá Srnino utrpení. Přestože nyní je její příběh představen ve variantě, v níž by se vzbouřila, jak to učiní Srna, i ten končí podrobením se povinností a jhu svého „majitele”. Přesto však má tato Srnina vzpoura dvojitý dopad: jednak se na Srnu snese živelný hněv Roubala, který má podobnou roli jako živel v

Bouři – Roubalka a Srna se spojí ve svých zkušenostech, jednak Srnin útěk přivolá Roubalce úzkost z vědomí ztráty domova (prostoru, v němž byla šťastná) a ve snu reminiscence na něj (tamtéž: 151). Zásadní přitom zde je, že Roubalčino snění působí jako prostředek k prolínání dvou skutečností. Roubalčin sen totiž nekončí tím, že se z něj zkrátka probudí, nýbrž i po nabytí bdělosti setrvává ve zmatení z přítomného prostoru, načež přichází procitnutí: „Vědomí se sice poznenáhlu vyjasnilo a věci se staly známými, ale to poznání bylo jen novou hrůzou, že svět je dvojitý. [...] Sen o prvním domově, nenadále procitlý, jí zanechal v duši tesknotu do smrti otevřenou“ (ČEP 2016: 16, 17).

Nahlédnutí na dvojdomost světa, který prožívají postavy z *Dvojího domova*, prožívá i pasák v *Husopasovi* ze sbírky *Vigilie*: „S hrůzou si uvědomil, že věci mohou na sebe vzít zničehonic jinou podobu, než si je zvykl vídat od malička, a cítil se náhle nesmírně opuštěn“ (tamtéž: 33).

V povídkách souboru *Vigilie* Čep i jinak prohlubuje a obohacuje motivy, které užíval již ve *Dvojím domově*: především metafyziku kraje a smrt (a k ní vevázaný význam druhého domova, úzkosti a transcendentní zkušenosti).

Již jsem naznačil, že (rodný, domovský) kraj pro Čepa figuruje především jako symbol svazku, jenž je propojen konkrétními vztahy, v nichž se kraj, domov, stává údělem každého jednoho člověka, který je mu dán a bude jej provázet celý život. Zároveň představuje abstraktní prostor, v němž se protínají různé časy (generace, jejich zkušenosti), otisknuté do jeho vnější i vnitřní podoby.

Hlouběji se tomuto budu věnovat další podkapitole, neboť Čep tuto svou klíčovou ideu rozvíjí jak v eseji *Dvojí domov* (1936), tak v pozdějších prozaických i esejistických dílech. Nicméně už zde se objevuje téma prolnutí časů, jejichž kontinuita je zaručena krevním (příp. místním) souručenstvím, což Čep umocňuje častými personifikacemi (pohledy oken, chalup...). Díky vstoupení do tohoto řádu světa, dodržuje-li ho, není člověk nikdy sám, neboť zůstává v kontaktu se všemi minulými i budoucími pokoleními (FUČÍK 1991: 338). Tak v okamžiku, kdy se mu zjeví mrtví (resp. když je potká, neboť se nejedná o vizi, ale o, čepovskou, realitu), pozná Petr Kleofáš v povídce *Zbloudilý*, že není na světě sám: „„Aspoň vy mi zůstaňte věrni!“ úpěl tiše, a bylo mu pojednou, jako by byl uzavřel s krajem nesmírně vážnou úmluvu“ (ČEP 1991: 42).

To jedince ovšem žádným způsobem nedeterminuje v jeho prožívání či osudu, přestože se jeho bližní a příbuzní podílejí na definování jejich spolusdílené totožnosti a stejném údělu dvojdomovectví. „Každý je článkem nekonečného řetězu, vrchol jednoho okamžiku lidských dějin v tvořivém čase, a naplňuje neopakovatelný individuální úděl se zcela určitým posláním a službou, která je tvrdým sebeuskutečňováním, v níž má každý čin smysl“ (FUČÍK 1991: 338), neboli každý čin má trvalý význam ve vztahu k věčnosti a navazuje vztah zodpovědnosti ke druhým, kteří propůjčují prchavosti stálost. Zejména v povídce *Kozlovice* Čep představuje člověka, který se každým činem a každou myšlenkou vevazuje do sounáležitosti s prostorem (abstraktním a

konkrétním zároveň), jenž jej zároveň přesahuje (a uskutečňuje nadzemský aspekt člověka) a zároveň jej vkořeňuje (KUBÍČEK 2014: 92).

Díky takovéto dialogické povaze lidské existence je člověk definován svým vědomým přiřazením se spíše k prázdnotě v osamocení, či k naplnění skrz vztah k bližnímu a společenství s ním. Poruší-li jedinec řád tohoto vztahu, vystoupí-li z něj, jeho život ústí v tragédii, zejména v případech, kdy zpochybní význam obou domovů: v povídce *Starcův smích* je důsledkem skepse o posmrtném životě strach, který ovládne i pozemský život, v *Husopasovi* končí vzpoura pasákova syna sebevraždou.

Význam domova se také blíže dotýká podobenství o hřivnách. I v Čepově fikčním světě je totiž člověk svým zrozením postaven před úkol, který má poznávat a přijímat. To, jak se mu to zdařilo, potom většinou nahlédne před smrtí. Některé postavy se v tomto momentu z posledních sil snaží napravit to, co promeškaly, další se snaží svou houževnatostí a tvrdostí vykoupit i hříchy ostatních: v *Husopasovi* stařec i ve značně pokročilém věku zápasí se smrtí, jako by předpokládal, že není správné na ni, jakožto završení jeho osudu, jen vyčkávat a poddat se jí. Až když zvítězí ve svých bojích: „„Já s tebou nic nemám!“ křičel jednou v noci a tloukl do zdi, a ráno byl takřka veselý, jako by byl vyhrál bitvu” (ČEP 2016: 38), stále setrvává v hrdinské poloze (odmítá se přemístit z lavice do postele), odevzdá se Bohu a umírá, jistý si vítězstvím nad následky synovy vzpoury proti řádu domova, kraje, a jeho hodnot: „Tak odešel slavný husopas, zvítěziv nad zrádným stínem synovým a učiniv si z tvrdosti svých pěstí zbraň proti nepříteli nejobávanějšímu” (tamtéž: 38).

Důležitost sounáležitosti ve výše nastíněném hodnotovém svazku a její potřeba v životě je pochopitelně podmíněna existencí duchovního základu života, jehož pevnost a hloubku Čep prověřuje či oživuje v zápletkách svých povídek. Katalyzátorem takovéto zkušenosti je zpravidla úzkost, která dává postavám pocítit blízkost transedentna, bezčasovost i hrůzu z nicoty. Existenciální úzkost prožívá Jeník (*Domek*), jehož jasný svět pronikne tušením bezhraničnosti, František v povídce *Do města* se na cestě ztrácí a modré nebe v něm vzbudí podobný pocit jako v Jeníkovi, aby se nakonec utopil ve vodě, která nekonečnost zrcadlí: „I zatlačila synkovi oči, v kterých utkvěla naplno modrá úzkost, tentokráte nezapíraná” (ČEP 2016: 20). V *Bouři* Jeník ztrácí jistotu otcovy síly a matčiny ochrany, v *Kozlovicích* jsou postavy postaveny před nenarušitelnost cyklického údělu v propojení časů minulých, přítomných i budoucích, v *Elegii* je nastíněn obraz přetrhání svazků mezi časy, jež vedou k hodnotovému rozpadu přítomnosti (KUBÍČEK 2014: 139).

Tento hraniční stav myslí, vznikající nenadálým střetem s představou absentujícího prvního domova a v okamžiku, kdy zaniká doposud přehledný (idylický)¹⁰ svět jistot a bezproblémovosti,

¹⁰ Kubíček ve své práci rozebírá význam idylického prostoru, na jehož hranici se Čep ve svých povídkách pohybuje: za využití motivu úzkosti Čep vytváří přechod, který od sebe nejen oddělí minulost a přítomnost,

je příčinou i důsledkem konfliktu ve vědomí postavy (tamtéž: 139). Skrz něj si postavy uvědomují podstatu i křehkost vztahů, které určují jejich jedinečné pozice v síti světa.

Úzkostí prochází i Rozárka Lukášová, kterou smrt matky nechává v osamění, jež se prohlubuje poté, co je provdána a se svým mužem odcestuje ze svého domova. S utrpením života se odhodlává zápasit pomocí své víry, která ji povzbuzuje v tušení marnosti pozemského života a zaměřuje její pozornost k modlitbě, jíž se spojuje se svou matkou (a ve vizi prožívá transcendentní zážitky v setkání s Pannou Marií). V závěru umírá, aby naplnila své celoživotní tíhnutí ke svému druhému domovu: „Druhý prostor, jehož přítomnost plnila celý její krátký život podivnou tesknoutou, ji přijal do sebe, ale její mrtvá tvář nastavovala těm, kdož zbyli okolo ní, znovu onen dvojsmyslný úsměv sfingy, která nevydá svého tajemství” (ČEP 1991: 58).

Vedle úzkosti pak figuruje tušení smrti, která v Čepově fikčním světě funguje jednak jako zrcadlo nadpřirozena, jednak jako měřítko realizované často pásmem vzpomínek, samomluv či modlitbou (rozhovorem s Bohem), dle kterého jednotlivci hodnotí život svůj i ostatních a to, jak naložili s odpovědností a hřivnami, které člověku byly dány (tedy se tážou sami sebe, zda splnili svůj úkol na této zemi). V jedné podobě smrt definitivně ruší všechny pozemské jistoty, ale zároveň je výrazem existence tajemství, za nímž člověk směřuje ze země k druhému domovu ve věčnosti, smrt tedy symbolizuje definitivní zanikání pozemského domova – ovšem nejedná se o jeho promarnění, ale završení: „právě způsob prožití smrti dodává celému předchozímu životu jeho definitivní podobu a hodnotu” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 42). V jiných situacích smrt vyjevuje, jak bylo naloženo s duchovním posláním, které bylo člověku dáno, jak je tomu např. u starce v *Husopasovi* či v povídce *Starcův smích*, v níž protagonista v okamžiku před smrtí prozře a „pozná omyl, ve kterém žil, zbývá mu jen důvěra v boží milosrdenství” (ŠTRYCHOVÁ 1994: 65). K této problematice se Čep opakovaně vracel i ve svých esejích, zdůrazňuje v nich mj. otázku promrhaného času, který jsme si nechali protékat mezi prsty ve strachu pohledět na přítomný okamžik tváří v tvář, což lze napravit jedině vyhlížením budoucnosti s nadějí v milost boží (ČEP 1997: 196).

Povídky prvního období Čepovy tvorby jsou tedy miniaturními niternými dramaty, jejichž význam je transformační, vedoucí k útěše, smrti, obrácení (znovuobrácení) se k víře, vždy však v poznání existence dvojdomosti. Dramatičnost povídek je pak dána tím, zda se postavy při své proměně vzeprou takovému řádu a rozhodnou se pro své zatracení, nebo s ním splynou.

ale především zostří idylickou podobu minulosti a vyjeví rozpad idylického v současnosti. Zároveň však vždy rozpoznává iluzornost idylického světa minulosti (čímž se vymaňuje ze sentimentality a melancholie), neboť skutečně idylické by bylo spojení obou domovů, což je nemožné vzhledem k tomu, že ten druhý je mimo konkrétní čas a prostor, a tak je vždy setrvávání člověka v konkrétním čase a prostoru pouze fragmentární (KUBÍČEK 2014: 146). V komentáři k Čepovým pozdějším exilovým esejům Komenda Zatloukal píše, že „ztráty jsoucna vzpomínek vylučuje jakoukoli idylizaci, jistotu či ukotvení” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 90).

Již v této první Čepově sbírce je naznačena osa časových významů (realizovaných motivy), které bude Čep v další tvorbě prohlubovat. Počíná se s věkem dětství, umístěného v samozřejmém bezpečí domova, značícího nevinnost a bezbrannost, a sleduje další působení času – František překračuje hranici mezi dětstvím a dospělostí, mezi domovem a světem, když ví, že má (považovaný) cíl a nemůže si hrát; Jeník si hraje „na domek“, ale je konfrontován s nejistotou a děsivostí nekonečna; týž strach přinesou Vojtěchovi tuláci. Život přes věk jinošství a dospělosti, stále zkoušený, spěje ke stáří, času „předsmrtné bilance“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 39). Nelze ovšem na tuto časovou osu nahlížet jako na za sebou řazené oddělené etapy. Dětství pro Čepa představuje sice věk nevinnosti i přirozenosti (authenticity) bytí, avšak není zaniklým stavem a předmětem nostalgie. Krom své ontogenetické role, v níž se formuje jedinec mentálně i tělesně, dětství vytváří i „ducha dětství“, který poskytuje jedinci jeho „vnitřní jádro, zdroj duchovní mladosti, z kterého se člověk ustavičně obnovuje“ (ČEP 1997: 214). Tohoto ducha si člověk musí podržet i v dospělosti (jinou věcí pak je dětinskost), neboť je „duchem štědrosti a lásky, čestnosti a otevřenosti, radosti a plnosti“ (tamtéž).

Z dětství tedy plynou „důsledky existenciální a etické“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 40) a stáří je momentem bilance zejména z toho hlediska, že se v něm člověk „setká s chlapcem, kterým byl“ (tamtéž: 39) – „duchem dětství“ se má směřovat k tomu, abychom se „na konci svého života nemusili stydět podívat do očí bytosti, kterou jsme byli v svém dětství“ (ČEP 1997: 155).

2. 3. DIMENZE DVOJÍHO DOMOVA

V další své prozaické práci Čep kromě svých motivistických konstat opakovaně pracuje s novým obrazem mužské hlavní postavy, která odchází ze svého domovského kraje do města, kde je svědkem vyprázdňenosti života, posléze i své vlastní, a vrací se do rodné vesnice nalézt smysl v návaznosti na rodové kořeny. Jedním z nových motivů, které Čep rozvíjí v prózách tohoto období, je tak loučení, jež představuje podmínku k poznání (např. hodnoty vesnického statu quo, které však fungují jedině tehdy, když jsou ožívovány a znovuprožívány). Putna k těmto postavám poznamenává, že osudy Jakuba Kratochvíla ze sbírky *Letnice*, Hrachoviny z *Děravého pláště* (1934) a Prokopa Randy z *Hranice stínu* vytváří logickou posloupnost (PUTNA 2017: 1035).

Jakub Kratochvíl, který „rozpoznává skryté podoby věcí i lidí“ (ŠTRYCHOVÁ 1994: 69), je zatížen pocitem odcizení – nejprve na gymnaziálních studiích, později v Praze. Město ruší jeho „harmonizovaný“ stav mysli, spojený s řádem venkova, pociťuje v něm samotu a přes veškeré pokusy se mu nedaří sblížit se s městským volnomyšlenkářstvím, avšak když se vrací domů, s lidmi ani prostředím si nerozumí, je poznamenán, „ocejchován“. Podobné situaci byla vystavena také Jakubova matka u svého bratra Tobiáše, který zůstal v rodném statku v horách. Na jednu stranu je z této pasáže patrné sepětí s domovem (v pláči matky na hrobu jejích předků, v dojetí sourozenců ze shledání), na druhou stranu si však matka při odchodu myslí: „Podivný kraj! Je to sotva půl dne cesty, a jako by byl uzamčen na sedmero zámků. Jakubova matka si potichu slibovala, že už sem víckrát nepůjde“ (ČEP 1991, 190). Pokračuje zde linie povídek *Dvojího domova*, neboť i tady se objevuje náznak toho, že pozemský domov je zakusitelný jedině v dětství a od momentu, kdy se naruší jeho hranice bezpečí a jistot, zůstává ve vzpomínkách či snu a na této zemi nedosažitelný.

To Jakubovi, po neukotveném kolísání mezi ztraceným domovem a realitou městského života, definitivě dochází po smrti otce a jeho milované dívky. Tehdy se znovu vrací domů, kde pochopí „že po něčem touží, po něčem, co je mimo zemi, mimo život“ (tamtéž: 229). Tato myšlenka se mu prolíná s reminiscencemi na pátera Klementa, který v něm už v chlapeckém věku vytušil citlivost k duchovním věcem. V návratu domů, přestože si uvědomuje svou jinakost, přijímá odpovědnost, svázanou s domovským prostředím, smiřuje se světem, lidmi i životem, a poznává své místo v kraji, zbrázděném kontinuitou rodu: „Jakub hledí na ten kraj, do jehož prachu jsou vtištěny jeho dětské šlépěje, smíšené se šlépějemi mrtvých i živých [...], a srdce se mu svírá“ (tamtéž: 233). Ale i toto procítění je zatíženo pocitem lítosti a tušením blízké smrti ve válce, kde pak skutečně padne.

Variace podobného tématu se objevuje v postavě Hrachoviny z *Děravého pláště*, kde je umocněn konflikt mezi městem (vykořeňující) a vesnicí (harmonickou), kterým si Hrachovina musí projít, aby ze dna, do kterého upadl, začal postupně budovat hodnoty domovství. V něm poznává

místo, kde není sám, neboť v soužití živých a mrtvých v Bohu naplňuje dílo předků a může jej předávat dál svým potomkům: „[...] i po svém několikaletém vykořenění neztratil se svému rodnému kraji, je do něho i nadále vetkán tak hluboko, že se nemůže z něho vylomit a ztratit.”¹¹

Jiljí Klen ze sbírky *Modrá a zlatá* (1938) představuje variantní charakter těchto postav, neboť postava hlavního hrdiny, podle Putny podobná novoromantickému „zbytečnému člověku” (PUTNA 2017: 1036), se nevrací na vesnici, nýbrž končí svůj příběh hledání životního smyslu a místa s poznáním jeho marnosti, přestože jde o hluboce věřícího člověka, což u jiných postav představuje záruku vykoupení (dá se říct, že v *Zápiscích Čep* staví do popředí „odvrácenou” stranu víry, která zvláštním způsobem prohlubuje samotu jedince ve vztahu k ostatním).¹²

Čepův jediný román *Hranice stínu* měl podle autora vyjádřit myšlenku obcování svatých v křesťanském pojetí, popsat duchovní vazby jedné rodiny jakožto držitelů téhož hmotného i duchovního dědictví a zvláštní působení zemřelých na živé (TRÁVNÍČEK 1996: 83).

Prokop Randa se od předchozích protagonistů liší tím, že na vesnici, v rodišti své matky, která ji opustila, když odešla společně se svým nastávajícím do města, kde se Randa také narodil, strávil jen několik let svého dětství. O to silněji je zde patrný motiv skrz pokolení předávaného dědictví, neboť místo matky se do kraje předků vrací její syn, který za ni prožívá nesnadnost návratu a prostřednictvím posledního žijícího, starce Zavadila, obnovuje zpřetrhaná pouta s krajem i svými předky. Po několika dětských letech, kdy „přijal obzor tohoto kraje za svůj skutečný domov” (ČEP 1936: 24), se vrací do města, aby se rozloučil s otcem, který odjíždí na frontu. Po studiích mu umírá matka a díky svému příteli se po době jistého bloudění, když „celý výraz jeho tváře byl trochu zatrpklý jako u lidí, kteří mají za sebou spoustu promrhaného času a pod nohama střepy sesypané ctižádosti” (tamtéž.: 39), dostává jako učitel do Jelení v sousedství matčina rodiště, kde je postaven před otázkou: „Přišel sem jako člověk, který ztratil směr své cesty, a teď chce vkročit do svých dětských šlépějí, aby ho vyvedly?” (tamtéž: 28).

Postupně Prokop Randa poznává kraj svého dětství, setkává se se svým dřívějším kamarádem Janem Šimonem, snaží se navázat vztah s dědečkem, který jej zpočátku nechce znát. Pomoc si slibuje od místního faráře Martina Stoklase, který si uvědomuje: „Ten chudák básník, který je posedlý hledáním svého domova! Ano, měl mu to říci rovnou: To všechno jsou malicherné starosti, mladý muži! Nikde nemáme domova – marně se pachtíte za prázdnou představou! Náš

¹¹ Šalda, F. X.: Jitřní zrak. In Šalda, F. X., Macek, E. ed., *Z období zápisníku. 2, Studie, medailóny a glosy z literatury české*, Praha: Odeon, 1988, s. 524.

¹² Komárek tento motiv „vyhnance”, který je již v tomto období částečně autobiografický, ale který teprve předznamenává vyhnání absolutní, nachází v průřezu celé Čepovy tvorby od dvacátých let do let čtyřicátých. Stereotypní syžet o muži, jenž opouští svůj moravský domov, pocítuje ztrátu jistoty a nezakotvenost, je srovnatelný s ženskými protagonistkami, které po svatbě opouštějí domov a v novém prostředí prožívají smutek a vědomí nemožnosti návratu; motiv odchodu z domova je tu jakýmsi vyhnáním z ráje (KOMÁREK 2010: 26).

domov je ve věčnosti a naše naděje začíná teprve ve chvíli, když se dokážeme vzdát vší pozemské naděje” (tamtéž: 89).

První náznaky, že Zavadil rozpoznává důležitost Prokopa pro sebe samého, přicházejí v okamžiku, kdy si uvědomí, že „bude po něm – a po těch ostatních – nosit na zemi zavadilovskou podobu” (tamtéž: 135), ale tato potřeba se postupně (oboustranně) prohlubuje, když Randa poznává, že stále čeká na nějaké vysvětlení matčina příběhu a že zároveň jeho samého stařec potřebuje ještě víc, aby mu mohl předat poslední slova a umřít (tamtéž: 146), a následně si učitel uvědomuje: „Ani v tuto chvíli se neděje nic mimo zákon. Lidské cesty jsou neviditelně vepsány do mapy tohoto kraje. A moje se připojuje k tamhleté přetržené a dokonává její pout” (tamtéž: 147).

V posledních dnech Zavadilova umírání se stařec již plně oddává obcování se svými předky: „[...] ale teď mi stačí zavřít oči, aby se shlukli okolo mne” (tamtéž: 165), a v konečných chvílích života se loučí se svým vnukem: „Ty jsi moje krev a moje duše. Ty budeš vydávat svědectví místo mne. Zanechávám ti všechno, co bylo má časná i věčná naděje, nechávám ti starost o sebe i o své nebožtíky. To bude tvá záloha, až budeš váhat uprostřed beztvarého čsu, tvá hradba, až se budeš cítit příliš sám a obnažen. To bude také tvé závaží, milý hochu, tvé břímě, které budeš musit vzpírat, které budeš musit dovléci před tvář boží” (tamtéž: 226).

Takové je Čepovo pojetí komunikace společenství živých i mrtvých věřících, ke kterému se bude později vracet i v esejistické činnosti. Odtud také pramení význam některých čepovských motivů spojených s domovem: sepětí rodiny, rodu, člověka a půdy či rodné krajiny a provázanost časů. Hledání domova a návrat do rodného kraje je pro Čepa pokus moderního člověka nalézt vlastní identitu (přes jeho vykořeněnost a samotu), kterou nalézá ve společenství se svými předky (a jejich dědičným údělem), s nimiž se již necítí být osamocen. Takto také můžeme rozumět postavám mrtvých, s nimiž není v Čepově díle smrt popřením života, ale jeho vyvrcholením.

Nicméně ani tento způsob hledání identity nefunguje zcela absolutně. Koneckonců i kraj, jehož idylu Čepovy postavy vyhledávají, je i zde zachycen v rozpadu, jenž reprezentují starosta Vitásek a další pravidelní návštěvníci pochybné hospody na Havránku, které sleduje Jan Šimon s myšlenkou „že i vesnice začíná tančit svůj opilý kankán v předvečer hrůz, které změní tvář země” (tamtéž: 110).

Hrdina sice ve svém rodném kraji nalezne jistotu a jistý smysl života, ale nenalezne tam domov či konečné spočinutí v něm, a je stále konfrontován se skutečností, v níž je jedinec stále sám, byť v blízkosti nadosobní pravdy. Proto Prokop Randa tolik tíhne k Vojtěchu Starošíkovi, chlapci, kterého učí ve škole, v němž rozpoznává rysy výjimečnosti. „Výjimečné bytosti vytvářejí napříč banálním světem síť vzájemně podaných rukou. Se selskou komunitou si ve skutečnosti nemají co říci o nic více než s hemžícím se davem velkoměst, od něhož utekli. OBOJÍ domov je pro ně bezdomovím” (PUTNA 2017: 1036).

Své specifické pojetí metafyziky kraje pak Čep rozvíjí v eseji *Dvoji domov*.¹³ Čep svou meditaci uvádí připomenutím prvotního hříchu, který zapříčinil zásadní změnu vztahů i skutečnosti a vnesl do světa pocit rozdvojení. Posléze rozebírá aspekt času a aspekt místa, kterým jsou všechny další motivy (rod, poezie, domov, dětství) podřízeny jako součást jejich definice a konkretizace a které jsou nerozlučitelně spjaté s člověkem. Důsledky vyhnání z ráje Čep spatřuje především ve vztahu k zemi, která „nese s člověkem hrozné břímě času” (ČEP 1936: 337) a je, společně s člověkem, odsouzena k proměně v čase – zároveň (jako rodný kraj a součást lidské bytosti) představuje nadindividuální spojení se stvořením, díky čemuž se v člověku, spatřujícímu otisk ráje v zemi, udržuje tušení podvojnosti místa, které v něm probouzí úzkost i pocit znovuzakoušení ztracené jednoty: „Země se nám stala domovem, který nás drží a zároveň puď pryč a dál, který je nám kolébkou a zároveň vězením. Naše příchýlnost k zemi a k určitému koutu země jest doprovázena podivnou nostalgií za něčím, co nás přesahuje, co je tu chvíli jinde než my, a nad místem, které nazýváme svou vlastí, se vznáší fatamorgana pravého domova, tak jako vzpomínka na krajinu, kterou jsme zahlédli ve snu” (tamtéž: 338).

Následně Čep konkretizuje svou tezi o dvojdmosti vymezením dvou významů: jednak rozpoznává konkrétní časoprostor, jenž jako paměť archivuje vztahovou hodnotu, vědomí kontinuity a aktualizuje nadosobní dějiny, jímž se člověk vyděluje z přítomnosti a transformuje do věčnosti, jednak pak zdůrazňuje aktivní význam domova, který je slučitelný s pojmem úkolu, neboť označuje skutečnost a soubor hodnot, jež je třeba přijmout a bránit (KUBÍČEK 2014: 66).

Čep zde opět pracuje s podobenstvím o hřivnách: „Náš domov – v nejširším i nejužším smyslu – jest tedy jakýsi dar, léno, jakýsi úkol, s kterým máme něco udělat” (ČEP 1936: 338). Zde Čep rozvíjí i svou myšlenku o svazku živých a mrtvých, jak je naplňován v krajině, do níž člověk otiskuje něco ze svého ducha: „Jest nasnadě, že bude poznamenána osudy lidí, kteří v ní po staletí žijí, že bude podobna jim a oni jí. Živí budou přijímat její podobu jako dědictví po mrtvých, a protože stopy nebožtíků jsou v ní stále čerstvé a živí o ně klopýtají na každém kroku, budou skrze ni živí mrtvým blíží” (tamtéž: 342).

Do textu této práce je začleněna i úvaha o povaze umění, jehož původ Čep nachází právě v dvojakosti lidského vnímání: „V těchto výkyvech mezi domovem a dálkou, [...] v tomto pronásledování pravého domova [...] je kořen naší bájivé vlohy, osten všech příběhů, které byly vymyšleny od Homéra přes Cervantesa k Dostojevskému, Mannovi, Proustovi a Bernanosovi”

¹³ Kubíček uvažuje, nakolik je možno tento nebeletrický text považovat za návod k interpretaci čepovské metafory dvojího domova a jestli (a jak) se tento koncept postupně formoval. V první řadě upozorňuje na to, že povídka (resp. sbírka) a esej jsou od sebe odděleny deseti lety a že první a následující podoby sbírky prošly významnými redukcemi a korekcemi, a stejně tak i první a druhá verze eseje byla pozměněna (KUBÍČEK 2014: 142).

(tamtéž: 346). Úkolem literatury pak dle autora má být pochytit tuto dvojdomost a zprostředkovat prožitek ztracené jednoty člověka.

Řešení této rozdvojenosti existence, která je zároveň časná i věčná a je ztvárnitelná stýkáním se os horizontálních a vertikálních, nabízí smrt, která bude „spíše místem velkého shledání než rozloučení“ (tamtéž: 347) – tak to Čepovi zaručuje víra v příslibu naplnění rajské podstaty rodného kraje v takovou podobu, jak byla naznaná v prchavém okamžiku jednoho dne dětství.

I v tomto příspěvku se Čep vzdaluje jakékoli idealizace venkovského života. Ten pro něj představuje pouze důvěrně známé kulisy pro tragédie ztráty hodnot, před nimiž varuje. Venkovský kraj pro něj znamená prostředí, zasažené prvotním hříchem stejně jako město, v němž se však musí základní lidské hodnoty denně ověřovat (KUBÍČEK 2014: 67). Odejde-li pak člověk z rodného místa (které může být stejně dobře na statku jako ve městě, jehož krajinu, jak ji zachytili Neruda či Arbes, které v eseji zmiňuje, uznává) odtrhne se od kontinuity hodnot, paměti a od úkolu, který mu domov uložil, a tak i od své identity. Naopak vědomá příslušnost k místu jedinci zaručuje sounáležitost s mnohohlasím, kterým je rodný kraj. V eseji *Cesty venkova* vyloženě píše o jeho vnímání v odlišnostech od ideálu, který snad kdysi mohl být, a varuje před jeho odkřesťanštěním (ČEP 1993: 199).

V eseji *Básník a jeho inspirační zdroje* (1937) Čep uvádí tři úrovně inspirace (které zároveň představují témata, k nimž se Čep ve svých prózách i esejích často vracel a které je možné si vzít na pomoc k jejich čtení). V první řadě zdůrazňuje to, že člověk vidí jen v podobenství a v záhadě.¹⁴ Schopnost postřehnout v empirické skutečnosti záblesky druhého, skrytého domova je pak to, co Šalda nazval u Čepa „jitřním zrakem“ – tuto dvojdomost si lze vysvětlit novozákonním poselstvím, které v tomto duchu shrnuje Balabán: „To, co máme a prožíváme ‚tady a teď‘, je jen fragment, odlesk v zrcadle – plnost života je teprve před námi, i když něco z této plnosti prožíváme už v ‚časnosti tohoto světa‘“ (BALABÁN 2007: 12).

Další zdroj básnickovy inspirace je vědomí individuální ceny vlastní duše, z níž Čepovi vyplývá „kosmický význam sebenepatrnějšího gesta“ (ČEP 1993: 32), které vždy přesahuje z času do věčnosti. A i zde, jako o třetí inspiraci, opět hovoří o svazku živých i mrtvých, kteří jsou spojeni „poutem duchovního rodu, lásky, viny, vzájemné zásluhy a oběti“ (KUBÍČEK 2014: 159).¹⁵

¹⁴ Trávníček poukazuje na Čepův „vrozený platonismus“ (TRÁVNÍČEK 1996: 14).

¹⁵ Hrbata ve svém příspěvku o prostoru v literárním díle zmiňuje prostor románu *Sto roků samoty*, jehož některé vlastnosti by bylo možné spatřit i u Čepa – i Marquezův dům je těsně svázán s časem, který konzervuje, postavy „jako by přežívaly svou smrt“ a ty, které odejdou a „ztratí svou existenci“, ji znovu nabydou při svém návratu, a konečně dům figuruje jako idea „řádu-posloupnosti, rodinného života, pospolitosti, pohostinnosti a obrody, proti níž komplementárně působí chaos, osamění, rozvrat“ (HRBATA 2005: 348).

2. 4. VYHNANSTVÍ

Poválečné období tvorby Jana Čepa je charakteristické útlumem prozaické tvorby a hojnou produkcí esejistických textů, motivovaných i angažmá v RFE, které jej „nutilo“ rozhlasové příspěvky připravovat pravidelně – jimi v pořadu *Úvahy časové a nadčasové* meditativní formou glosoval či komentoval (aktuální) politická, filozofická a náboženská témata, na která navazoval z předchozích let. Literatuře se věnoval v relaci *Knihy týdne*.

Esejistická tvorba nepředstavuje novou kapitolu tvorby, nýbrž její plynulé pokračování – i v esejistické tvorbě se opakovaně vrací k výchozím tématům: „Čep se v celém díle rád vrací k jistým motivům, zkušenostem a myšlenkám, aby je varioval, přetvářel, domýšlel“ (FUČÍK 1998: 311).

Komenda a Zatloukal ve svém komentáři reflektují „předchod k esejistice nejen jako naplnění přirozeného tvůrčího vývoje a vnitřní logiky čepova díla, ale, pro některé čepovské badatele, jako vyústění a vrchol tohoto díla“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 9).

V esejích se Čep věnuje politice (zejména v polemice s marxismem z pozice křesťanství, případně ve snaze povzbudit občany své vlasti),¹⁶ náboženství (rozebírá rozličné teologické pojmy, mj. obcování svatých, i události katolického církevního roku), antice i různým fragmentárním aspektům bytí (svoboda, čas, věčnost, samota, domov, dětství, smrt, úloha básníků a umělců...). Vyjadřuje se i k filozofii existencialismu, ke které (zejména k jejímu křesťanskému pólu, reprezentovanému např. Mounierem, s nímž sdílel přesvědčení o smysluplnosti existence – narozdíl od té ateistické) má Čepovo dílo blízko, zejména v souvislosti s prožitky úzkosti, svobody jedince a jeho odpovědnosti k jedinečné a konkrétní existenci: „Společným znakem existencialistického postoje k životu je typická úzkost moderního člověka, úzkost z budoucnosti, ze smrti, ba ze samého bytí“ (ČEP 1997: 65).

Komenda a Zatloukal zdůrazňují jednak postupný útlum apelativnosti a polemičnosti (dominující ve třicátých a čtyřicátých letech) ve prospěch intimnějšího vyjadřování, jednak obsahovou i ideovou homogenost Čepovy esejistické tvorby – stručně řečeno ve středu jeho pozornosti byla „zkušenost křesťana v moderním dezorientovaném světě, který byl rozvrácen katastrofami 20. století a pozbyl tak veškerých jistot a pevných orientačních bodů“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 10).

Sbírka *Cikáni*, ojedinelý projev Čepa-prozaika v exilu, se vyznačuje jistým motivistickým posunem, zintenzivněným právě exilovou zkušeností.¹⁷

¹⁶ Wiendl zejména v kontextu Čepovy opozičnosti vůči „marxismu v pojetí státní indoktrinační ideologie“ (WIENDL 2020: 84) zdůrazňuje jeho roli v rámci vznikající „československé antikomunistické kulturní rezistence v exilu“ (tamtéž: 81).

¹⁷ Mezi románem *Hranice stínu* a *Cikány* Čep vydal řadu dalších próz – ač umělecky hodnotných, motivisticky ani jinak ne příliš inovativních: *Variant* představuje „jiné umírání starce Zavadila“; v

Čep se ocitl v kulturní izolaci a nemožnosti plnohodnotně tvořit. Putna cituje Zatloukalovu analýzu Čepova neúspěchu ve snaze proniknout do francouzského literárního světa: v první řadě uvádí Čepovu nepraktičnost, se kterou se (bez Bedřicha Fučíka, jak Putna dodává) nedokázal dostatečně zručně pohybovat cestami k vydávání knih. Dále si všímá „nevhodnosti“ Čepových textů pro francouzská nakladatelství, jež spočívala především v tradičnosti a kulturní bariéře (o to více patrnější v překladech). S tím související překážkou je pak i jazyková indispozice, kterou, přestože byl Čep zkušený romanista, nedovedl plnohodnotně překlenout. V poslední řadě je to pak jeho osobnost „antikomunistického emigranta“, příliš nezapadající do tendencí levicové poválečné Francie (PUTNA 2017: 1038).

Povídka *Cikáni* se potýká s válečnou zkušeností, byť vesnice, podobně jako v předchozích povídkách, i zde představuje „pouhé“ kulisy a její realita je minimalizována. To, že si Čep za jádro své další povídky zvolil Romy, konkrétně jednu kočující skupinu poutníků bez domova, je příznačné, stejně jako jejich „trapné“ utáboření se na cestě mezi dvěma vesnicemi, z nichž ani jedna nemá zájem je přijmout. Vesničané jsou zpočátku odmítaví, nový přírůstek do jejich života jim je nemilý: „Jak by byli mohli venkované přijmout ochotně mezi sebe tyto záhadné lidi, špinavé a roztrhané, kteří poslouchají neznámých zákonů a tradic, mluví jazykem, který se nepodobá žádnému jinému, jedí zdechliny, které v noci vykopávají, a vůbec se bezpochyby oddávají všem možným hanebnostem“ (ČEP 1999: 307).

Vypravěč pozoruje nový typ úzkosti: „Lidé se krčili ve svých zděděných chalupách, aby unikli zlému obřimu oku s nesčetnými zřítelnicemi, které pronikalo do nejskrytějších koutů a do nejtajnějších myšlenek. Nikdo nebyl doopravdy doma, každý se cítil sledován číhajícím pohledem; ani spánek, dušený ustavičnou mřou, nám už nepatřil“ (tamtéž: 309).

Postavu, která značí naději, představuje farář, jenž od počátku přijímá Romy jako tvory boží, „kteří mají nesmrtelnou duši“ (tamtéž: 310). Přimlouvá se za ně u starostů, radních i u okresního hejtmána a všímá si kříže, který stojí nedaleko jejich vozu. Cítí v jejich přítomnosti a jejich ponížení podobenství údělu každého člověka.

Rodokmenu je vyličeeno setkání nemocného s jeho předky; *Staník* je povídkou o smrti (i plném životě a statečném umírání) vypravěčova (i Čepova) bratra; *Tvář pod pavučinou* je další miniaturou Čepova domovectví– na příkladu jedné rodiny líčí rozvrat vztahů i individuálních jistot i tápání v existenciálních krizích, umocňovaných reminiscencemi na dětský ráj. Protagonistu Josef Dohnal vylučuje z prožívání domova trauma války: „Nebylo pochyby, Josef Dohnal se necítil doma ve své kůži, byl jako vytržen ze země. Sám by si nebyl myslil, že jisté činy mohou člověka tak vyvrátit, že se už potom nenalézá ani v sobě ani ve světě“ (ČEP 1999: 58). Naději na „obnovení života“ skýtá symbol víry, jak ji představují setkání s rodinnou přítelkyní Terezkou a soška Panny Marie ve výklenku stavení, i smrtelné ohrožení Josefa, které jim pomůže nalézt ztracenou kontinuitu rodu a pospolitost: „A věděl jsem najednou, že děj se co děj nemohu být nikdy odtržen od maminky, a od vás, a od Marie a od Anežky. A ještě tolik lidí jsem cítil za vámi a nad vámi a okolo sebe, a všichni jsme k sobě měli tak blízko, a tak jsme se drželi pevně, a vším protékal takový sladký proud, jako když vane větérek obilím a modré nebe je prosáklé sluncem“ (tamtéž: 93).

Východisko z nejasné a neřešené situace nakonec opět nabídne smrt. Nejdříve umrze cikánské nemluvně, což donutí vesničany přehodnotit dosavadní postoj a přijmout cikány ve vesnici, přestože další soužití je poněkud komplikované: ztrácejí se slepice a boty, muži ve vesnici zjistí, že romské dívky jsou pohledné. Na Romy však postupem času padá tíha říšských dekretů, jsou donuceni pracovat a pak ze dne na den tábor Romů mizí a zůstává po nich jen pár osobních předmětů. Jejich nesmělá dražba v den kdy umírá starý farář, a neochota lidí se jí účastnit je postavena do kontrastu k oslavě velikonočního Vzkříšení.

Závěrečný diptych *Rozptýlení* je již zasazen do exilového prostředí (ze šesti povídek, které Čep napsal po odchodu z vlasti, se v zahraničí odehrávají jenom tyto dvě) a vyrovnává se s touto konkrétní situací, v Čepově tvorbě nakonec ojedinělou, byť bezdomovectví exilu jakožto hlavní problém emigrace a jeden z častých motivů exilových děl by podle Putny mohlo být přirozenou půdou pro Čepovy konstantní motivy, skrz něž by byla problematika exilu zpracována „více než realisticky, jako obecné, existenciální téma” (PUTNA 2017: 1040).¹⁸

V první části *Rozptýlení*, v povídce *Před zavřenými dveřmi*, se vypravěč potýká v první řadě s materiální zkušeností emigranta, s jeho hmotným strádáním, přehlížením ze strany úřadů a nejistou budoucností. Autobiografický hrdina Pavel Kříž je vystaven i napětí v užívání jazyka, konkrétně „jazyka přítomnosti” (zde francouzštiny, bezpodmínečně nutné k dalšímu fungování) a „jazyka minulosti” (kterým je vázán na svou vlast, domov). Je to patrné v komunikaci Kříže s některými Francouzi, která se zakládá na bezvýznamných frázích, nebo je hrubě zjednodušována z důvodu komplikovanosti a komplexnosti probíraných témat. Autenticitu tohoto napětí pak zvyrazňuje i dvojjazyčnost útržkovitých dialogů.

Jádrem této povídky je pak pocit samoty, která je v tomto případě navozena hloupou náhodou, zavřenými dveřmi do ubytovny a následným blouděním po noční Paříži. Zatloukal poznamenává, že tato samota je absolutní (ZATLOUKAL 2007: 80), neboť jde o: „hloupé dobrodružství, které nevede ani k setkání s pobudou nebo s prostitutkou” (ČEP 1999: 367). Ovšem následující věty: „Ani s těmi se neumím potkat. Jsem sám vinen zajetím své samoty” (tamtéž), naznačují, že nejde jen o bloudění novou skutečností světa. Jde především o bloudění vnitřní, které je dané novou situací exilu, chaosu a obavy ze ztráty smyslu, ale je také věčným tápáním mezi nejistotami a hledáním Boha.

Povzbuzení hrdiny přichází ve chvíli, kdy se prolne skutečnost (bezdomoví, nejistota) a sen (skutečný, ztracený domov) a v níž se mu zjevuje domov i jeho blízcí. S nimi se spojuje

¹⁸ Putna ovšem píše z pozice, která nebere v potaz Čepovy exilové esejistické práce – je sice možné, že Čep dovedl překonat díky náboženskému vnímání pocit ztráty prostorové orientace (dichotomii světů „tady” a „tam” Čep dokáže sjednotit v souběžné a zároveň probíhající prožívání), kterou Seidel-Mączyńska vytyčuje jako častou problematiku exilových děl (SEIDEL-MĄCZYŃSKA 2015: 47), avšak, jak v dalším textu práce ukazují, eseje představují jednak (víceméně) plynulé tematické pokračování Čepových próz, jednak texty se srovnatelnou literární hodnotou.

prostřednictvím modlitby, kterou odříkává zároveň se svou matkou. Jedině v modlitbě dochází ke spojení obou světů a ke chvíli úlevy.

Dialogičnost, zmírňující pocit samoty, pak charakterizuje i druhou povídku, *Ostrov Ré*. „Ostrov je místem samoty par excellence, je to literární topos, do něhož je promítán osud ztroskotance” (ZATLOUKAL 2007: 80). Na ostrově, podobně labyrinticky bezvýhodném, jako je spleť pařížských ulic, kterými bloudil Pavel Kříž, se „ztroskotaný” exulant brání rozpadu vlastní identity (také především modlitbou).

Protagonistův stav je zde vyjádřen metaforicky: „Dovedete si představit, co to je, když jsou vaše tělesné kořeny náhle obnaženy. Větve stromu se zdají ještě zelené, ale šumějí v nich jenom vzpomínky života, který byl nasát zdola. Člověk ovšem není strom a nepřijímá život jenom z hlíny. Kořeny duše jsou obráceny vzhůru, do prostoru světla” (ČEP 1999: 373). Obnažené tělesné kořeny poukazují na náhlu nejistotu, hrozbu a strach, vycházející z vědomí vykořenění, z odluky od domova. Odpovědí na tento stav však nejsou vzpomínky a nostalgie, který by znamenaly pouhou stagnaci a odtržení se od skutečnosti, nýbrž naděje a síla v duchovním životě. Zatloukal připomíná katolický termín „obcování duší” (ZATLOUKAL 2007: 81), předpokládající (duchovní) souručenství s těmi, které jednotlivec potkává, i s těmi, které zanechal doma.¹⁹

„Kořeny se setkávají ve tmě pod zemí, obcují spolu beze slov. Duše se hledají v prostoru svobody po neviditelných drahých, prolamující se úzkostí svou samotu, kterou jsou odděleny jako hvězda od hvězdy, vesmír od vesmíru” (ČEP 1999: 373). I tato metafóra vyjadřuje naději spočívající v komunikaci v modlitbě.

Zatloukal si všímá konkretizace čepovské metafory „dvojího domova”, která zde nabývá podoby koexistence rodného kraje (ztraceného) a jeho současného domova ve Francii. I v této konkrétní podobě však zůstává mezi oběma napětí a úzkost, které není lehké překlenout: snové či nostalgické ulpívání na vzpomínkách a obrazech z vlasti je iluzorní; aktuální skutečnost je zase příliš strohá, cizí a hrozí rozbitím integrity identity (ZATLOUKAL 2007: 81).

Konkretizaci potence duchovního života pak nabízí teprve naplnění prozaického Čepova díla exilovou zkušeností, reflektovanou v esejích. Komenda a Zatloukal se domnívají, že „klíčovou otázkou, kterou si Jan Čep v exilu kladl, bylo udržení kontinuity v čase a paměti navzdory diskontinuitám, které začaly více než v době předválečné odporovat koncepci trvání” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 88). Již jsem zmínil, jak významné bylo propojení času a prostoru pro Čepovo myšlení i tvorbu – když je tedy Čep oddělen od zdroje svého duchovního prožívání, vyvstává nezbytnost nalézt modus, který mu umožní časoprostorový pohyb – Komenda se Zatloukalem jej

¹⁹ Význam se kryje se souručenstvím s mrtvými, v jejichž přítomnosti, podmíněnou kontinuitou na jednom místě, se hrdinové dřívějších Čepových próz přestávají cítit osamoceni a vykořenění. Nová Čepova situace však vyžaduje „pohyblivější” a univerzálnější metodu.

nazývají „emauzským setkáním“ (tamtéž: 89)²⁰ –, který pracuje s principem „evokování a zpřítomňování nepřítomného druhého“ (tamtéž: 87), s prožitkem epifanie i ustavičné bolesti. Čepova důkladná práce na meditativních, úvahových a dalších esejistických textech nakonec končí s vyznáním „absolutní důvěry ve spolupřítomnost tělesně nepřítomných“ (tamtéž: 90), z níž nakonec vyplývá ne-nutnost bytí v domovské krajině, k níž Čep a jeho hrdinové dospěli od prožitku dvojího domova na pomezí života a smrti, dětství a dospělosti, časnosti a věčnosti, skutečnosti a snu, přes střet rodného kraje a dalek až k samotě a vyvrženosti exulanta, který se musí uchýlit ke kontemplaci nad povahou času, vzpomínek, paměti, aby dokázal rekonstruovat tu část identity, jejíž záruku ztratil s vlastní.

Je také možné uvažovat o vyložené potřebě tohoto rozporuplného dvojdomovectví pro (vnitřní) život Jana Čepa jakožto o potřebě vybuzeného stavu mysli, v němž se mu daří prohlubovat svůj vztah s Bohem, se světem i se sebou samým, o čemž pak pojednává ve svých esejích. Vladimír Novotný ve svém příspěvku vyjmenovává některá období Čepova života, která lze chápat i jako svobodnou volbu (vnitřně tvůrčího či lidského) exilu: v první řadě jde o víceméně impulzivní odchod do ústraní Staré Říše k nakladateli Florianovi (kde prošel významnou duchovní obnovou a svou činností se tak přiblížil i jistému duchovnímu druhému domovu), dále Novotný uvádí jeho krátkodobý pobyt v Berouně či ve Slapech, později pak jako útočiště (byť jej Čep vnímal s výhradami) i rodný dům v Myslechovicích.²¹ Sám spisovatel pak opakovaně svou druhou vlastní nazýval Francii.

Nabízí se tedy pohled na Čepovu osobnost, která počítala s ustavičnou existencí jakéhosi druhého, jiného, domova a sounáležitostí s ním. Tento druhý domov, jakkoliv se v Čepově prózách či esejích reflektoval jako nadzemský, rajský či exilový, se nachází v lidském srdci, tedy jako domov vnímaný a prožívaný jako něco, „co se stává invariantou jeho vlastního duchovního nazírání,“ a nastiňuje se tak „pojetí domova jako mauriacovské ‚cesty k sobě‘, posléze vedoucí ke zralému uměleckému zření a celostnímu filozofickému a etickému myšlení“ (tamtéž: 14).

Vezmeme-li pak v potaz Čepovo uvažování o noetice a původu umění, které vychází z představy „trhliny“²² nadzemského světa do tohoto světa, resp. z vědomí dvojdomovectví, lze souhlasit s názorem, že Čep „houževnatě lpěl na tom či tíhnul k tomu, aby byl tak či onak vyhnán k sobě: tohoto stavu mysli a stavu ducha (adekvátního stavu víry) měl patrně nejvíce zapotřebí“

²⁰ Vychází při tom mj. z Čepova *Velikonočního listu k domovu*, který se tematikou biblického příběhu o setkání zmrtvýchvstalého Krista s apoštolý zabývá (ČEP 1997: 123–125).

²¹ Novotný, V.: Dvojí domov a dvojí exil Jana Čepa? In *Bohemica Olomucensia* [online] 7, 2015, 2, s. 8–18. Dostupné z: https://kb.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kbh/veda_a_vyzkum/bohemica_olomucensia/BO_2_2015.pdf

²² „Toto podivné rozdvojení je podstatným znakem naší existence a náš život je snesitelný jenom v něm a s ním. Básnické slovo a jeho podivný účinek tryská jenom z této tajemné pukliny,“ „všecko umění prýští z této tajemné trhliny“ (Čep, J.: *Umění a milost*, Brno, Vetus Via 2001, s. 40).

(tamtéž: 15).²³ Z tohoto hlediska není pak tak zásadní rozebírat povahu jednotlivých domovů, jejichž rozpor vždy vyprodukuje „plodnou“ existenciální krizi a úzkost a které vždy nakonec dochází uskutečnění v subjektivním vnímání.

²³ V témže duchu o domovu, o jeho fenoménu, uvažuje Hogenová, která jako jeho podstatnou součást rozeznává jeho privaci: „Vhled do podstaty domova je umožněn jen z ciziny, z důsledné cizoty, z odcizení sobě samému. Musíme sebe ztratit, abychom se našli“ (HOGENOVÁ 2013: 107).

2. 5. ČEPOVO DÍLO V KONTEXTU DOMOVA

Přestože Jan Čep v průřezu celé své tvorby pracoval na podobných motivech a varioval je dle aktuální potřeby, nelze jeho dílo shrnout jako „monotematické“, jako by je ideologicky vkládal do zjednodušujícího rámce sjednocující filozofické koncepce, jež je v něm jistě patrná.

Celoživotní Čepovo dílo, opřené o (filozofickou i uměleckou) metaforu „dvojího domova“, je na první pohled interpretovatelné několika způsoby. Zdomácnělý je pohled skrz dualitu života „tady“ a života „tam“, kterou si hrdinové Čepových próz uvědomují v okamžicích prozření, či je provází po celý život. Zejména je takto Čepovo dílo chápáno vzhledem k vesnickému prostředí, v němž se jeho hrdinové pohybují, kam se vracejí za sebepoznáním, a s vědomím Čepova hodnotového rámce vycházejícího z křesťanství.

Topos domova pro Čepa představuje prostředek vyjádření duality světa, tedy toho, co je viditelné v tomto světě a je to zatížené prvotním hříchem, a toho, co bylo a být by mělo, toho, co by si jedinec přál a co se zrcadlí do reality pozemského života. Bolest a úzkost pak vzniká jednak z poznání existence obou domovů, jednak z neschopnosti oba póly (v konečném důsledku o tom lze uvažovat jako o dualitě „přání a skutečnosti“) skloubit. Čepovy postavy pak představují jakési bojiště těchto dvou neslučitelných existencí a vítězství některé ze stran nikdy není trvalé, je vždy ohroženo pomíjivostí, ale zároveň povzbuzeno modlitbou.

V prostoru domova se pak setkávají všechna témata, která mu jsou podřízena: venkovský prostor, křesťanská filosofie, úzkost moderního člověka i problematika exilu; a to ve vzájemném neustálém propojení a vztahu, jak to Čep vyjádřil v povídce *Tři pocestní*: „Nejsou vlastně na každém místě krajiny dvě, jejichž cesty se tajemně křížují? Zabloudíme-li, neznamená to, že jsme byli chyceni do sítě jedné z takových křižovatek, a že jdeme už po cestách krajiny druhé, aniž víme, kdy jsme překročili neviditelnou mez?“ (ČEP 1999: 352). Význam žádného z opakujících se motivů (prostorových, časových ani dalších) není ve své podstatě konstatní, právě naopak: neustále podléhají změně i přehodnocení.

Žádnou z typicky čepovských dyád „cizota vs. domov; dospělost vs. řád; fatalismus vs. vnitřní svoboda; mrtví vs. živí; mnohost vs. jednota; anonymita vs. společenství“²⁴ nelze bezvýhradně přijímat jako statickou: „Čepův svět se totiž zdá být nikoliv jednoduše dualizovanou strukturou, ale skutečností plnou trhlin, jimiž do světa reálného proniká transcendentno“ (SEIDEL-MAČZYŃSKA 2015: 41).

²⁴ Burda, F.: Dialogičnost existence v nezakotvené zakotvenosti člověka v kultuře. In *Bohemica Olomucensia* [online] 7, 2015, 2, s. 28–37. Dostupné z: https://kb.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kbh/veda_a_vyzkum/bohemica_olomucensia/BO_2_2015.pdf

Výše nastíněná povaha reality Čepových postav vychází z toho, že se nacházejí v situaci životních křižovatek, „kde se protínají linie vertikální s horizontální, což působí, že je v jistém smyslu rozepjat mezi oběma současně. A to už je pro něho příčinou jeho vnitřního dramatu. Takový obraz vede k představě kříže, který je v křesťanské symbolice momentem spojujícím propast mezi člověkem a jiným, časem a věčností, životem a smrtí” (SEIDEL-MĄCZYŃSKA 2015: 44). Seidel-Mączyńska vzápětí cituje Čepa: „My křesťané věříme, že trhlina, která odcizuje člověka jemu samému, rozděluje jeho vůli a jeho poznání, propast, která zeje mezi časem a věčností, životem a smrtí, už jednou byla překlenuta, a že ji lze přejít jenom po mostě, který přes ni napjal kříž” (ČEP 1997: 56). Toto spojení s Kristem, Bohem-člověkem, i jeho rájem má za následek jednak to, že člověk si uvědomuje podvojnost existence i úzkost pramenící z vědomí tohoto neúplného spojení (neboť člověk stále náleží pozemskému světu, který jej nemůže zcela naplnit, ale nelze plně splynout s věčností), ale i to, že Čepův hrdina sám je prostřednictvím tohoto vztahu více než jen člověk.

Schopnost objevit v sobě samém identitu, spočívající ve spojení s Bohem, a následné tíhnutí k ní je předmětem neustálého rozhodování a překlenování rozporů, kterými je lidská existence definována. Toto rozhodování je v zakoušené samotě (neboť člověk je díky své svobodné vůli ve svém rozhodování vždy osamocen) realizováno vnitřně dialogickým způsobem, který balancuje na hranici prázdnoty a možností souručenství. Správná volba, resp. správné volby, jsou pak umožněné poznáváním vlastního údělu utrpení, který nesou (a sdílejí) všichni lidé; z tohoto poznání pak pramení soucit, v němž se skrývá klíč ke skutečnému společenství lásky. Burda si zde všímá dalšího z paradoxů Čepova myšlení: „Čep tak objevuje samotu jako prostor, který je prázdný, a současně obydlený” (BURDA 2015: 33), který je však zcela pochopitelný z perspektivy dichotomické povahy existence.

Z tohoto dialogického vztahu (já–lidé, já–Bůh, já–já) pak pochopitelně vychází i odpovědnost, kterou člověk chová k sobě samému i druhým, ale i k místu, ve kterém žije (neboť, vrátíme-li se k Čepově eseji *Dvoji domov*, i v konkrétních prostorech je otištěn obraz ráje). Stejně tak z ní a z hlubokého prožívání světa a sebe sama plyne i pocit přítomnosti Boha. Seidel-Mączyńska připomíná slova Josefa Ratzingera: “skutečnost nebe vzniká především díky setkání Boha a člověka” (SEIDEL-MĄCZYŃSKA 2015: 43), a totéž je příčinou i důsledkem dialogického vztahu člověka s Bohem (Já–Ty), o níž píše Martin Buber.

Klíčové pro správné chápání Čepova univerza (zasazeného do filosofie domovství) je tedy uvědomění si jeho dynamiky, která není vždy zásadně patrná. Hnacím motivem dynamiky vykořeněných postav a hrdinů bezdomova na jejich cestě za nalezením domova, sebe a Boha a směřující k naplnění darovaných schopností (jako měřítko správnosti lidského konání) je úzkost (úzkost před smrtí, úzkost ze života tohoto i věčného), pocházející z ustavičného pohybu po osách

horizontálních a vertikálních, „přičemž místo jejich styku znamená pokaždé porušení ontologicky jednoduché, stejnorodé struktury světa a proniknutí tajemství absolutna, Boží transcendence. Člověk, který se nachází uprostřed těchto dvou rozměrů, na průsečíku obou linií, má díky tomuto svému umístění šanci nalézt pravdu o sobě samém a smyslu světa” (SEIDEL-MAČZYŃSKA 2015: 47).

Má-li tedy člověk, uvědomující si své zrození, cestu životem, smrt, sounáležitost se všemi živými i mrtvými i přítomnost věčnosti, nalézt domov, musí se podle Čepa obrátit do svého srdce, kde nalezne soucit, potažmo společenství s ostatními lidmi a tedy i blízkost Boha.

3. BEZDOMOVÍ EGONA HOSTOVSKÉHO

3. 1. HOSTOVSKÉHO A HASVERSTVÍ

Egon Hostovský bývá představován jako autor psychologické prózy, jako spisovatel židovského původu, jako „úspěšný“ exilový spisovatel, jako tvůrce děl existencialistických, odchovaný poetikou expresionistikou. Všechny tyto kategorie jistě dobře slouží k hrubé, učebnicové prezentaci spisovatele, avšak pro hlubší interpretaci díla i jeho jednotlivých částí představují příliš vágní určení. K definování individuality Hostovského prozaického díla se jako jeden z možných prostředků interpretace nabízí topos domova, v němž se výše zmíněné charakteristiky projevují a zároveň jsou realizovány jedinečným způsobem.

Hostovský domov netematizoval a neakcentoval takovou měrou jako Čep – nepředstavoval středobod jeho poetiky, ani neužíval sledovaného toposu k vyjádření invariantních myšlenek, vztahů či skutečností. Přesto však domov vystupuje takřka ve všech jeho prózách, jeho obraz se vyvíjí a společně s tímto vývojem se tvoří souvislá osa významu(ů), jejíž intenzita svědčí o důležitosti tohoto pojmu pro autora 20. století, který přišel o skutečný domov a kontakt s ním (tj. vlast) a společně s touto ztrátou byl připraven i o významy, které do něj vkládá.

Dominantním tématem Hostovského próz je „choroba“ jednotlivce a společnosti, totiž přerušovaný vztah mezi nimi, ustavičná snaha o jeho narovnání, obnovení a ztráta vazby mezi člověkem a metafyzickou skutečností; převažují tóny nejistoty, zmatení, závratí, nerozhodnosti; Hostovského typický (a neměnný charakter) je „neurotický mladík či chlapec, přecitlivěle reagující na domnělé i skutečné křivdy, jenž postupně dorůstá do podoby vzdělaného a poněkud naivního intelektuála, souženého především vlastní neschopností porozumět světu“ (VANĚK 2018: 427).

V pozadí Hostovského globálních, ba kosmických dějů se odehrává dramatický pohyb od domova do dálek a v dálkách myšlený návrat k domovu. Domov se objevuje jako obytný prostor, neútulný, k obývání neuzpůsobený a nevhodný – zde se téměř nic nemění, ať už se jedná o byt či rodinný dům, vždy jde o pouhé předmětné, uzavřené a nevlídné objekty. Teprve od třicátých let se objevuje pokus o jeho zabydlení, „ohřátí“, ať už z perspektivy idylického světa dítěte, nebo z nutkové snahy jakýsi stav harmonie, jednou vydobyté (Richardem Adlerem v próze *Dům bez pána*), znovu zavést. Ale vždy přetrvává i myšlenka na dálky – na vzdálený horizont, na lepší život v jiném prostředí.

Až když Hostovský prchá a nenachází vysněný rajský kraj, hledá úkryt a možnosti návratu domů. A tato potřeba jej (resp. jeho postavy) již neopouští. Umisťuje-li tedy Hostovský své postavy do obytných prostorů, v nichž žijí své běžné životy, nebo je vrací mezi stěny rodného stavení, nebo pro ně domov znamená souhrn významů, které stojí v protikladu k dálkám (ať už idealizovaným,

když jsou nedostupné, nebo zatracovaným, když se v nich hrdina nachází), v téměř každé Hostovského próze je možné nalézt emoce a představy, které si s domovem lze spojovat.

3. 1.1. Židovství: „Žid jsem a žid jsem byl, už dvě stě let“²⁵

Egon Hostovský se narodil 23. dubna 1908 v Hronově do asimilované židovské rodiny. O svůj duchovní původ se začal zajímat v pokročilém pubertálním věku, kdy mu náhodský vrchní rabín Gustav Sicher představil sbírku básníka Otokara Fischera *Hlasy* (1923), jejíž verše, pojímající židovství jako „existenciální problém“,²⁶ mladému Hostovskému pomohly vyslovit pocit odlišnosti, jež si nesla zvláštní znak, „nostalgii, jež neměla obsah“ (HOSTOVSKÝ 1995: 179). Sám spisovatel ve svých vzpomínkách cituje: „já nemluví, to mluví krev, mé plémě, / já nezpívám, to něco zpívá ve mně“ (tamtéž).

Ve snaze integrovat do vlastního života toto duchovní dědictví²⁷ se Hostovský během svých vysokoškolských studií v Praze angažoval v Akademickém spolku Kapper a redigoval jeho ročenku *Kalendář česko-židovský*. V české společnosti se tak stal reprezentantem asimilačního proudu, který existoval vedle tendencí ortodoxních a sionistických. V tvorbě pak jeho židovství vystupuje především ve službách básnické a významové obraznosti, což lze na literárním poli porovnávat s praktikovanou ortodoxií Jiřího Langera či exotismem Jiřího Olbrachta (srov. KROULÍKOVÁ 2016: 234).

Nejvýrazněji židovské motivy vystupují v prózách *Ghetto v nich* (1928), *Případ profesora Körnera* (1932) a *Dům bez pána* (1937), v nichž Hostovský tematizuje židovskou obec, zmiňuje náboženské rituály a své postavy konfrontuje s antisemitismem i stereotypy o Židech. Nicméně ani v jedné z těchto próz není židovství stěžejním tématem – děj je vždy podřízen jinému významovému plánu. V *Ghettu v nich* se postava potýká nejenom s ghettem vnějším, židovským, ale především s ghettem vnitřním, duševním.²⁸ Nemocného profesora Körnera obviňuje jeho protivník Oswald ze „špatné židovské povahy“ (HOSTOVSKÝ 2001: 172), „z mělkého, typicky židovského a sentimentálního hračkářského světa“ (tamtéž: 194) a „bezpátečnosti“ (tamtéž: 206). Sám hlavní hrdina si vybavuje vzpomínky na dětství v židovském ritu, avšak svou nezakotvenost a

²⁵ HOSTOVSKÝ 1995: 165

²⁶ Holý, J: Téma židovství v díle Hostovského a román *Dům bez pána*. In Vaněk, V., Wiendl, J., ed., *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*, Praha, FF UK 2018, s. 13–22.

²⁷ Přestože se Hostovský nikdy k židovství jako náboženství nepřihlásil, je vhodné zmínit koncepci o povaze české meziválečné prózy, kterou představil Jiří Pistorius. Ve své studii řadí Hostovského a jeho židovskou duchovní tradici v literatuře vedle katolické tradice Čepa a protestantský proud Vančurův (PISTORIUS 1958: 11).

²⁸ Intenzitu a vůbec povahu tohoto ghetta osvětluje teprve komparace celého Hostovského díla, jak si všímá Pistorius: nejde pouze o „pocit židovského osamění v prostředí nežidovském“ (PISTORIUS 1958: 37).

nejistotu nevysvětluje odklonem od víry. A členové rodiny Adlerových v *Domu bez pána* se sice potkávají s různými artefakty, příběhy i postavami evokujícími víru jejich předků, která na cestě k nim ztrácela na intenzitě (dědeček byl rabínem, otec, který se odvrátil od předurčeného kohenství, asimilovaným intelektuálem, lékařem, a děti už nejsou schopny posledním slovům svého otce, proneseným v hebrejštině), avšak katarzi jim nepřinese vypořádání se s vlastním židovstvím, ani jeho přijetí, ani odmítnutí. Židovství v tomto románě tedy slouží pouze jako nově osvojený repertoár symbolů, aby dosáhlo „variace věčného námětu existenciálního vztahu jedince ke ztracenému řádu skutečnosti“ (PAPOUŠEK 2012: 20).

Židovství v díle Hostovského symbolizuje obecnější problém vykořeněnosti, nepatřičnosti a odcizení. Podle Papouška Hostovský „pochopil a zobrazoval souvislost mezi osudem židů jako věčných Ahasverů a osudem člověka v moderním světě obecně“ (PAPOUŠEK 1996: 20). Židovská duchovní tradice a víra pro románové postavy představuje řád, ničený a nenásledovaný, který však dychtí obnovit (opět – nejedná se právě o ritus, nýbrž o jeho okolnosti, případně jeho metafyzickou esenci). Körner nachází ve svých vzpomínkách na dětství harmonii, v níž byl součástí rodiny, bezpečného a stabilního domu, a zároveň reflektuje svou asimilovanost, vykořeněnost. V *Domu bez pána* je odpovědí na otázky sourozenců jejich mrtvý otec, jehož odkaz spočívá jednak ve svobodě, jednak v přikázání vzájemné lásky.

Ovšem dětství je stav pro Körnera již nedostupný a vedlejší postava Jakub Wolfa (*Dům bez pána*) naznačuje, že ani živá židovská víra není absolutním rozhrěšením: Lucie Kroulíková si všímá, že představuje jistou stabilitu i specifické nalezení domova, avšak zároveň za cenu lži a přetvářky, a tak postuluje předpoklad, že odpovědí na problémy postav je spíše než víra kolektiv – rodinný, etnický, nebo historický (KROULÍKOVÁ 2016: 248).

Pro samotného autora tedy židovství znamenalo abstraktní příslušnost k jistému údělu na zemi, přičemž povědomí o něm pomohlo připravit spisovatele na dvojí exil. Jeho Jakub Wolf říká: „pro žida je všude góles, vyhnanství“ (HOSTOVSKÝ 2018: 92) a sám spisovatel pak v souvislosti s galutem říká: „Včas jsem pochopil, že ať se se mnou v budoucnu stane cokoli a ať se octnu kdekoli, bude to jen variace předchozích let, kdy jsem měl domov a byl jsem obklopen přátelstvím, nikoli nenávistí“ (HOSTOVSKÝ 1997: 181).

3. 1.2. Literární kategorizace a Hostovského inspirace

Skepsi ke kategorizaci Hostovského tvorby jsem vyjádřil již v úvodu, nicméně se domnívám, že podrobnější rozvedení různých směrů a tendencí může být prospěšné k chápání užívání těch kterých motivů i k nastínění autorovy poetiky.

Slovník české literatury uvádí Hostovského blízkost k pražské židovské literatuře (Kafka, Weiner, Werfel) a orientaci na „existenciální, filozofický a psychologický rozměr lidské existence“²⁹; Kautman vyjmenovává vlivy Dostojevského, Kafky, Greena, Freuda, Adlera, inspiraci Talmudem, Biblií i dílem Jindřicha Kohna (KAUTMAN 1993: 3). Erik Gilk v souladu s kritikou třicátých let označuje Hostovského prózy jako psychologické³⁰ (a staví je vedle Havlíčka, Beneše, Řezáče a Glazarové), neboť i pro něj je „příznačný postup introspekce, hlubokého náhledu do mentality a prožívání určité postavy, jež je pojata jako složitý a jednoznačně neuchopitelný problém. Jeho ústředním tématem je hledání vlastní identity a vztahu jedince ke společnosti“ (GILK 2019: 7). Od čtyřicátých let se pak v Hostovského díle objevují reflexe druhé světové války, prvky detektivního a špionážního románu, kritiky ideologií i reflexe odcizenosti moderního člověka.

František Kautman spatřuje Hostovského v linii máchovské tradice,³¹ která se zaměřuje na vnitřní stavy lidské duše (KAUTMAN 1993: 81), z níž vyrůstají Hostovského polohy impresionistické i expresionistické. Zároveň podrobně charakterizuje vliv Dostojevského na celoživotní tvoření Hostovského, který se projevuje ve výběru motivů – dvojnactví, postavy „idiotů“ v románech *Cizinec hledá byt*, *Nezvěstný* (1951) či *Půlnoční pacient* (1954) – i v kompozici (polyfonických) románů, v nichž se podle něj mísí „filozofický román s dobrodružnou zápletkou,“ (tamtéž: 82). Jako další dva základní prvky Hostovského stylu rozeznává „existenciální polohy průřezu snové a reálné roviny Franze Kafky a ‚entertainments‘ Grahama Greena“ (tamtéž: 90).

Podstatné jsou tedy Hostovského polohy metafyzické či transcendentální³² (jež mnohdy vrcholí křesťanským vyznáním lásky k bližnímu), impresionistické (neboť převážně ony budou sloužit k postihnutí idealizovaného dětství, rodné krajiny a postav, které tato prostředí obývají), expresionistické (které zvýrazňují negativní aspekty domova či umocňují prožívání jeho absence a povyšují jej na symboly stavu duše a které konstituují pro Hostovského charakteristický patos) a existenciální. Hostovského nelze sice považovat za autora výsostně existencialistického, avšak jeho romány (zejména od čtyřicátých let) svým líčením odcizení jedince světu (a vice versa) existencialistickou prózu a filozofii přinejmenším předznamenávají. Po své první emigraci vydává román *Cizinec hledá byt*, jímž se nevědomky stává vzorsem těm mladším českým autorům, kteří existencialismus právě objevovali (Kamil Bednář, Bohuslav Březovský, Jiří Valja) a v Hostovském

²⁹ Svadbová, B.: Egon Hostovský, *Slovník české literatury po roce 1945* [online], 1994, dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=30>

³⁰ Karel Sezima si v prózách Hostovského všiml i rozměru sociálního a autora chápal jako zástupce románu analytického (SEZIMA 1931/1935: 115).

³¹ Sám Hostovský píše o Máchovi (a Halasovi) v souvislosti s intimní lyrikou v *Listech z vyhnanství* (HOSTOVSKÝ 1995: 173).

³² Kautman v souvislosti s Dostojevským užívá termínu „transcendentální realista“, neboť i Hostovský „odhaluje všechny hlubiny lidské duše“ (Kautman 1993: 113, 114). Richard Weiner se uchyluje k označení „realismus esoterický“: „Realita, kterou téměř reprodukuje [..], vyvolává bůh ví jak druhou nereální skutečnost, jejíž převaha se stupňuje do té míry, ale tak zlehounka, že opravdu lze mluvit o černokněžnictví“ (WEINER 1958: 7).

nacházejí naplnění svých estetických i filozofických představ (PAPOUŠEK 2012: 49). Papoušek však v jiné své práci píše o tom, že filozofická reflexe je pro Hostovského sice typická (což je ve světě s mizejícími etickými hodnotami pochopitelným způsobem sebeobrany), avšak metaforou a náznakem, nikoliv disputací (PAPOUŠEK 1996: 17), a tak, přestože lze vztáhnout poněkud relativizující definici existencialismu Václava Černého³³ (také vyslovenou v druhé polovině čtyřicátých let) i na Hostovského, komplexy otázek existencialistických, tázajících se po smyslu lidské existence, u Hostovského nabývají spíše formy podobenství, v nichž autor hledá „skryté prostory a upozorňuje na síť tajemných vztahů mezi subjektem a jsovcem ve formě vyprávění“ (PAPOUŠEK 1996: 106).

3. 1. 3. Individualismus, humanismus, etika

Skutečnost, že se Hostovský nikdy nepřihlásil k žádnému náboženskému vyznání a že není snadné jej zařadit, neimplikuje pouze „autenticitu“ a „nezakotvenost“ spisovatele. Z této charakteristiky vyplývají další možnosti výkladu jeho díla, umožňující specifické podoby interpretace.

Zjevné je to na příkladu obou exilů (po roce 1938 a po roce 1948). V tom prvním se pro svůj odpor k politikaření a malichernosti představitelů české vlády stal kritikem exilové politiky i společnosti a sám se stal terčem kritiky za „nesolidární“ román *Sedmkrát v hlavní úloze* (1942; diametrálně odlišného přijetí, ač nepramenícího z úplného pochopení díla, se dostalo novele *Úkryt*, 1943). K druhému exilu pak byl přinucen tentokrát nikoliv ze strachu z perzekuce na základě svého židovského původu, nýbrž primárně z nutnosti nezradit vlastní dílo, které by musel popřít, aby mohl zůstat v Československu: „je totiž exil velmi pravděpodobně v dnešní složité a mechanické civilizaci oním jediným prostředkem, jenž zbývá, chceme-li rozšířit svou zodpovědnost za vlastní osud“ (PISTORIUS 1958: 30), a tak tento exil získává „filozofický přízvuk spíše než nacionální“ (tamtéž).

K této Hostovského „nonkonformitě“ a výše zmíněným specifikům jeho díla k nim lze tedy připojit osobu Hostovského jako kritika diskurzů a ideologií (či ideologičnosti), neboť i tak se ve svém díle projevuje. Pregnantně se o tom vyjadřuje Papoušek, který existenci ideologií ve 20. století, společně s narůstající měrou sebereflexe individuality a otázek po hodnotě jedinečnosti ve světě, vnímá jako zcela zásadní pro život (moderního) individua, neboť jejich množství dalece přesahovalo předchozí doby a zároveň nebyly tak transparentní, z čehož pak vyplývá významný střet (nikoliv nutně fatální) lidské osobitosti a kolektivního narativu (PAPOUŠEK 2012: 10). Sám

³³ „Existencialismů je prý tolik, kolik je existencialistů“, neboť „existencialismus je filozofií prožitku, a nikoliv diskurzu“ (Černý, J.: *První a druhý sešit o existencialismu*, Praha, Mladá fronta 1992, s. 25).

Hostovský se střetl s několikerou ideologií: židovskou (sionistickou, ortodoxní, asimilační), nacistickou, exilovou (která byla nacionalistická či v duchu zjednodušované tradice benešovské), komunistickou a konzumní (v liberálních Spojených státech) (tamtéž: 17), či jinými slovy:

Nikde doma, všude cizinec, žid, komunista, exulant, levičák, který nemiloval levicovou avantgardu, pravičák s nepřipustně levicovými názory, český spisovatel pro světové publikum, světový spisovatel chápaný jako derivát jiného světového spisovatele, spisovatel vyobcovaný z Čech v Americe, která mu byla spíše ložnicí, jak jednou napíše o svém sídle v New Jersey, než skutečným domovem (tamtéž).

Jedinec vklíněný mezi dramatické děje 20. století má v Hostovského prózách mimořádně významné postavení,³⁴ ale bezmocnost není jeho definitivním poselstvím. Tím se na jedné straně stává ironie, cynismus a groteskní výsměch a na straně druhé volání naděje. Ironie a humor slouží spíše než k relativizaci k zlehčení a získání odstupu od případného dogmatismu a nepravděpodobné jednoznačnosti, když se hrdinové snaží o zodpovězení metafyzické otázky „Kdo? Proč?“, jak ji formuluje Václav Vaněk (VANĚK 2007: 306–309). Tu si pokládají, když se setkávají se ztělesněním svých obav, když „prožívají stavy existenciální úzkosti, osamocení, jsou neschopni komunikace a navázání pevného mezilidského vztahu. Tyto pocity jsou vyvolávány neetickým³⁵ chováním, jednáním, proviněním proti společnosti, blízkým.“³⁶ Ustavičné potýkání se s osudovou daností, „vinou nevinných“ (srov. PAPOUŠEK 1996: 92) a nemocnou společností, jejíž vlády se postupně zmocňuje zkázonosná mašinerie, vede Hostovského k vytváření „kultu člověka, který nabývá metafyzických dimenzí. Tento kult jako by slučoval židovskou abstrakci (je nevyslovitelný, nejlépe ho vyjadřuje mlčení) s konkrétností původního křesťanství (přesvědčení o síle vstřícného činu, konkrétní pomoci ve vztahu k bližnímu)” (tamtéž: 21).

3. 2. OBYTNÉ PROSTORY

Domovské prostředí vystupuje v románech Hostovského v několika základních podobách: jako bezútěšné, nevlídné prostředí, v němž vyrůstá protagonista obklopený chladnými rodinnými vztahy; jako místnosti zcela neúzpůsobené k obývání, které primárně reflektují vnitřní rozpoložení

³⁴ Ovšem odkazy na pohnutou historickou realitu jsou marginální a bez nároku na analýzu konkrétní zkušenosti –např. výstup Jana Masaryka v *Nezvěstném* nebo Edvarda Beneše ve *Všeobecném spiknutí*.

³⁵ Hostovského však nelze považovat za autora moralistního, sledujícího didaktický záměr. Martin Pokorný rozpoznává Hostovského jako autora „vypjatě morálního“, avšak specifikuje, že nejde „o morální systém, nýbrž o morální emoci, tedy o emocionální vědomí morálních rozporů a dynamik“ (POKORNÝ 2018: 24).

³⁶ Strnadová, K.: Vnitřní a vnější exil Egona Hostovského, In: Czaplińska, J., Giergiel, S. ed., *Od banity do nomady*, Brno, Tribun EU 2010, s. 28–29.

postav;³⁷ jako idealizovaný (nedostupný) obraz domova, po němž hrdina touží a do něhož se vrací ve vzpomínkách. Papoušek nachází Hostovského postavy v uzavřeném prostoru, v němž se postavy cítí uvězněny (nepřátelským světem i nepochopitelným Já) a v němž jsou určovány dvěma typy energie: odstředivou, která žene postavy ven, do dálek (s touhou něco změnit), a dostředivou, která obrací člověka k sobě samému, do dětství a minulosti, tedy situuje jej do míst, v nichž může být chráněn před vnějším světem (PAPOUŠEK 1996: 8,9) – a zdá se, že znatelný obrat v Hostovského distribuci těchto energií lze počítat od jeho první exilové zkušenosti.

Hned v prvním povídce povídkového souboru *Zavřené dveře* (1926), je patrná dichotomie mezi místnostmi, v níž hrdina pobývá, která se vyznačuje odlišností, absencí zteplujících předmětů a přítomností zrcadla, které „násobí neutěšenost prostoru“ (PAPOUŠEK 1996a: 59), a vnějškem, který hrdina pozoruje oknem, z něhož vidí pouze nepřátelský a nesrozumitelný svět. Tyto dva prostory oddělují dveře, „jejichž otevřením doufá [hrdina] získat svobodu“ (tamtéž). Papouškem zdůrazněný dojem vězení dotvářejí stěny, které jsou stejně jako mříže jednostranně propustné.

V novele *Ghetto v nich* je dojem bezdomoví a odcizení umocněn situovaností do židovské čtvrti, jejíž ulice i postavy jsou líčeny s expresionistickou dikcí, i obratem v prožívání protagonisty. Tomu se, když tam není, po domově stýská: „vždy jsem plakal, kdykoliv jsem musel odjíždět“ (HOSTOVSKÝ 1928: 9) – když doma setrvává, rozpoznává břímě chudoby i svého původu a svou nenávistnost obrací na otce živnost i na ulice židovské čtvrti. Domov nyní sídlí ve „zpusťšeném, vlhkém baráku“, a hrdina se v něm musí setkávat s příkladem „morální bída“ ve spojení jeho otce a lstivého Karena. To, co se doma odehrává, snad vypravěče mrzí, snad se mu to hnusí, leč veškeré jeho snažení se upíná ven, k lásce ke křesťanské dívce. Ovšem stejně jako se vypravěči často zdálo, „že naše dva pokoje jsou zamotány do pavučin, že já i otec jsme jimi obaleni, že v nich vězí celý náš život“ (tamtéž: 29), tak je sám odsouzen k setrvání ve svém izolovaném, osudu, neboť dívka jej odmítne nenávisťným oslovením „žide“. Totéž vězení v danosti rodu (která však znamená danost všeobecnou) zažívá vypravěč již předtím, když hledí do zrcadla a prohlíží si sebe sama, aby spatřil „dva hroby“ a pak si uvědomil, že stejně neví „kam odejít“ (tamtéž: 49).

Domov jako místo bezpečí a spočinutí nemají ani postavy *Danajského daru* (1930), jejichž vztahy jsou narušeny světovou válkou, která je v tomto díle onou vnější příčinou, která zasahuje životy všech románových postav. Ve *Ztraceném stínu* (1931) přichází úředník Bašek domů, do svého stísněného bytu, jen proto, aby se (v pohledu do zrcadla) setkal s vlastním stínem, který vyrůstá v okamžiku bezmocnosti (zapříčiněné jím samým) jako morální apel.³⁸

³⁷ Typické při tom je, že většina dějů v románech Hostovského se odehrává v interiérech (srov. PAPOUŠEK 1996a: 59).

³⁸ Podle Vaňka pak stín mizí a život se vrací do jisté stability, když si Bašek uvědomí osobní selhání a prohru se silami nadosobní moci (VANĚK 2007: 293) – taková je ironická podoba „happy endu“ téměř všech Hostovského próz, tedy přijetí své malosti a působení okolního světa.

Zatímco ve *Ztraceném stínu* se Hostovský soustředí na bezprostřední přítomnost vyprávění (Bašek „nemá“ dětství), v *Případu profesora Körnera* (1932) se objevuje dualita přítomného domova, v němž se profesor potýká se svou nemocí a nevěrou ženy, a domova dětství, na něž vzpomíná. Nejprve o domov přichází: „v noci, nemocný a uštváný, nemá už ani ženu, ani přítele, ani domov, nemá nikoho, nemá nic...nic” (HOSTOVSKÝ 2001: 158). Kontury ztraceného domova rozpoznává, všímá si atributů, které mají prostor zůstat (nábytek, lampa, vůně kávy), avšak „nic ho zde nevzrušuje, nic nedojímá” (tamtéž: 161). Ovšem v průběhu jeho domnělého umírání jej postupně více vtahuje čas minulosti – nikoliv hladce, sám sobě v těchto myšlenkách brání: „Co mu bylo nyní po jeho dětství, po domově a po mrtvých rodičích” (tamtéž: 170). Naráží na temnotu smrti, avšak paralelně s jeho aktuálním prožíváním se vytváří i jakýsi cyklus ve vzpomínání, neboť nejprve si vybavuje docházení do židovské školy a konfirmaci a pak smuteční obřad s modlitbou za mrtvého. Musí se smířit s tím, „že za něho se nikdo modlit nebude” (tamtéž: 216), resp. tomuto bezútěšnému konci předejít. A tato reflexe minulého domova jej přenáší do současného domova, v němž se pokusí o narovnání vztahu s Martou a o odčinění své viny vůči Holšíkovi, posléze odpouští i svému příteli Osvaldovi. Především však tento životní průsečík, v němž se střetávají dvě domovské situace, polarita života a smrti, vybuzuje Körnera k tomu, aby našel jistotu metafyzického řádu.

Rodný dům Jiřího Karneta v *Černé tlupě* (1933) je zohyzen chlapcovou dlouhou nemocí: „celý svět, zakletý do malého pokoje, vždy špatně větraného” (HOSTOVSKÝ 1948: 9); dům jeho dědečka, kde žije další čtyři roky, je nejprve prosvětlen touhou po životě, později však snížen rozšířením chlapcových obzorů a poznáním křivdy, kterou v něm stařec přechovává.

Řadu domovů představují Hostovského povídky z výboru *Cesty k pokladům* (1934): v *Panu Lorenzovi* se vypravěč svému městskému bytu vyhýbá a jeho rodný domov vystupuje ambivalentně (jeho bratr se tam vrací s nadějí, ale zároveň odtamud přichází jejich matka, která žije v ustavičném popírání reality) – krom toho se v povídce objevuje tajemný „pan Lorenz”, který symbolizuje cestu do dálky (Mexiko), resp. naději na „lepší život”. V *Modrém světle* je byt na předměstí naplněn jen jeho zuboženými obyvateli a sám vypravěč vzpomíná na sebe „uprostřed hřmotu, hádek a nářků” (HOSTOVSKÝ 1997: 69), kde „každý mluvil a jednal, jako by mne tu nebylo; neexistoval jsem” (tamtéž).

Jiné tajemství než nevěru skrývá domov Kamila ve *Žháři* (1935): jeho matka zamyká pokoje, když z domova odchází, se svou sestrou si Kamil nerozumí a u dospívajícího chlapce převládají pocity osamocení – krom toho je Kamilův domov exponován světu o to více, že jeho součástí je hospoda U stříbrného holuba, v níž se lidé zvenčí setkávají a hovoří (o tajemném žháři).

Domov jako prostor neporozumění (navíc vnořený do ponuré a přízračné atmosféry stavení, jehož interiér připomíná svými artefakty ztracené židovství, jímž se prochází duch otce a po jehož

pozemku se prochází kočka, vyvolávající nemilé vzpomínky na dětství), zpočátku skrytý za iluzorní představou útočiště a místa k zotavení po nemoci Emila Adlera, nacházíme i v *Domu bez pána*.

Emil sice doufal, že „domov je jediné zrcadlo, jež nezkrasuje“ (HOSTOVSKÝ 2018: 10), avšak již bylo naznačeno, co zrcadla v Hostovského prózách znamenají. Kroulíková poznamenává, že „sourozenci se vyznačují určitým bezdomovím, a to paradoxně ve svém vlastním domě“ a k pocitu nepatřičnosti Emila přidává i bezdomoví Jakuba mezi ostatními obyvateli maloměsta (KROULÍKOVÁ 2016: 246). Zatímco Jakub má útěchu své víry a jistý domov na Zakarpatské Rusi, Adlerovi musí řád domova, řád světa a mezilidských vztahů dešifrovat v nesrozumitelném poselství otce, neboť „otec je domovem, ochranou, tradicí, ale i rodinným řádem, je východiskem morálky i rozhřešením“ (tamtéž: 248), protože jeho postava „je symbolickou projekcí tohoto vnitřního pocitu ‚chybění‘“ (PAPOUŠEK 1996: 89).

V prózách *Listy z vyhnanství* a *Nezvěstný* protagonista z domova prchá, Jaroslav Ondřej v románu *Sedmkrát v hlavní úloze* je od něj střídavě odpuzován i k němu přitahován a protagonista *Úkrytu* domov, v němž zanechal odcizenou rodinu, ve stísněných sklepních prostorách, v nichž se skrývá před nacisty, také nenachází: „Hrdina zde nemůže uniknout sám před sebou, před svou minulostí a vahou svých činů“ (CHOCHOLATÝ 2018: 62).

Doktor Marek v románu *Cizinec hledá byt* prochází poválečným New Yorkem a snaží se najít byt, v němž by mohl klidně dokončit svou práci – sám již nemá přílišné ambice na vytvoření vlastního domova, ale především jej nenachází ani v domácnostech jiných, kteří se jej snaží „zaplnit životy jiných“ (PAPOUŠEK 1996: 63).³⁹ Všechny byty, v nichž se pokusí zabydlit, do sebe pouští vnější svět, jeho požadavky a stížnosti a nářky lidí. Papoušek však navrhuje, že kufr výmluvně neznámého obsahu (kufr-rakev), který s sebou doktor Marek nosí, ve svých útrokách „možná skrývá Markův domov“ (PAPOUŠEK 1996a: 59), avšak otevřen nikdy není (protagonista jen říká, že v něm má oblečení a mnoho knih).

Byt Erika Brunnera a jeho ženy značí vzájemnou vzdálenost: „Nám oběma je tady stále zima, i když je zatopeno“ (HOSTOVSKÝ 1994: 42), prostor domova v románech *Půlnoční pacient* a *Dobročinný večírek* (1957) absentuje na úkor umístění děje do jiných (téměř hermeticky uzavřených) prostorů – do hotelu Altanta a do ordinace doktora Malíka, ovšem dojem vězení, v němž jsou bezbranní protagonisté vystavováni niterným bojům i vnějším absurditám, se nemění (a hovoří se o ztraceném domovu ve vlasti).

Obydlí Jana Bareše ve *Všeobecném spiknutí* je charakteristické nepořádkem a účelovostí, pro návštěvníky také pěkným výhledem z okna (což ovšem hlavního hrdinu nijak významně nevzrušuje). Nepořádek, který vzniká během narozeninové oslavy – „všude se povalovaly oharky

³⁹ Kamil ve *Žhář* čte v dopise, která poslala Dora jeho sestře Elišce: „kdo nemá svůj vlastní domov, jiné domovy jen pustoší“ (HOSTOVSKÝ 1948a: 127).

cigaret a lednička působila dojmem vyloupeného trezoru” (HOSTOVSKÝ 1969: 16) – však působí, že je zcela v souladu s celkovou atmosférou románu (protagonista jej bezmocně konstatuje, způsobil jej někdo jiný a Bareš nad tím nemá vládu, sám se pohybuje jaksi nad ním).

Ve *Třech nocích* (1964) v bytě vrcholí rozvrácený vztah mezi manžely Wagnerovými – to, co vzbuzuje pocit útulnosti, slouží pouze k zviditelnění vzájemného nepochopení partnerů, např. bohatá knihovna (z níž Věra vytahuje *Bratry Karamazovy* a zkouší je dát k přečtení Pavlovi) skrze Pavlovo nepochopení signalizuje hlubší rozdílnost mezi dvěma partnery.⁴⁰ Iluze bezpečí domova je zpochybňována tajemným návštěvníkem (pro Věru značícím jakési nebezpečí zvnější, pro Pavla naopak spásu), za účelem jehož odhalení se nakonec otvírají dveře a pouze vyjevují skutečnou povahu věci – venku nikdo není, Věra umírá ironickým hnutím osudu a Pavel zůstává sám.

A „americká“ domácnost Josefa Martina v *Epidemii* (1972) je esencí strojenosti, odosobněnosti a ritualizovaných úkonů.

Papoušek si všímá, že (obytné) prostory v Hostovského prózách nejsou jen „inertním vakuem” (PAPOUŠEK 1996a: 60) – právě tam se hrdinové setkávají se svými strachy (dvojníky, přízraky, stíny). V *Domě bez pána* se interiérem prochází přízrak mrtvého otce, v *Půlnočním pacientovi* se v ordinaci doktora Malíka setkávají absurdní postavičky sloužící „vyšší moci”, ve *Všeobecném spiknutí*, se právě na počáteční oslavě sejdou přátelé a známí Bareše, „aby mu rozvrátili identitu” a Bareš potká přízrak své minulosti Beka.

Byty v dílech Egona Hostovského nejsou místem bezpečí a jistot, domovem, ale spíše „obrazem vnitřního světa hrdinů, v němž se materializují jejich skrytá traumata” (tamtéž: 61). Papoušek v téže studii uvádí základní „trojúhelník zrcadlo – okno – dveře, v němž hrdina vydán sám sobě osciluje” (tamtéž). Z okna hrdinové vidí odcizený svět, v zrcadle se setkávají se sebou samým,⁴¹ resp. s „dalším” sebou samým (až v *Epidemii* barové zrcadlo odráží úplnou samotu jednotlivců). Dveře oddělují zmateného jedince od světa, jenž ho děsí, ale zároveň značí možnost spásy. V těchto prostorech, které jsou domy a byty, nikoliv však domovy, neexistuje pocit náležitosti – Papoušek poznamenává, že postavy v interiérech sice často pijí, avšak málokdy jedí (ani neodpočívají, ani se nevěnují činností, které by jim přinášely potěšení) (PAPOUŠEK 1996: 150). Plochý a vyprázdněný prostor nestačí k tomu, aby v něm lidé zakoušeli pocity bezpečí.

K tomu, aby hrdinové znovu obydleli své „domovy”, je jim zapotřebí komplexních zásahů: rozšíření obzoru, vztahování sebe sama k času a jistotě nějakého řádu. Jinými slovy: takto mnou představené domovy a byty existují staticky (a jako uzavřené), ale, jak poznamenává Vaněk, je to

⁴⁰ Papoušek i v této souvislosti uvažuje o rozdílnosti „kulturnosti” člověka evropského a amerického (PAPOUŠEK 2012: 119).

⁴¹ Hledět na sebe v zrcadle i mimo něj bez šálení lze teprve v Kruhu spravedlivých (HOSTOVSKÝ 1997: 112).

dynamika a „permanentní pohyb“, který je nejtýpčtější pro prostor v prózách Hostovského (VANĚK 2007: 314).

3.3. OTEVÍRÁNÍ OBZORŮ

Hostovský buduje prostor svých próz na dichotomii otevřenost – zavřenost, což dokládá i Papoušek (PAPOUŠEK 1996: 145). Dynamismus pak napomáhá jeho zvýznamnění.

V prostorech, které jsem se pokusil sumarizovat výše, hrdina zpravidla začíná – uzavřen před světem, kterému nerozumí, uzavřen v poutech ne zdravých vztahů s bližními. To zpravidla doplňuje temno, dusno, nepořádek. První pokusy o pohyb v tomto prostoru jsou charakteristické nekontrolovaností a dezorientovaností – protagonisté padají, naráží, trpí závratěmi apod.

Kroky do velkého světa činí i úředník Bašek, který rozpoznává sebe sama jako součást společenské struktury, i profesor Körner, který, fascinován, sleduje rozsvěčující se světla v oknech – že vše pak opět zahalí tma, pouze předznamenává Hostovského omniprezentní víceznačnost.

Papoušek si všímá, že i Jiří Karnet v *Černé tlupě* po svém „znovuzrození“ poznává volný obzor i kontakt vertikality (PAPOUŠEK 1996: 79). Kamil ve *Žháři* prožívá jako intenzivní polaritu volné prostranství: „Obzory, vítr, oblaka! S nimi se bratříčkuje jen ten, kdo je opuštěn, zklamán nebo nepochopen“ (HOSTOVSKÝ 1948a: 23) – jsou pro něj dálky, skryté i v organizacích, jejíž členové „změní prý od základu svět“ (tamtéž: 25), a představované z map Afriky,⁴² a jsou jeho neštěstí (škola, tajuplný domov...). Ovšem vypravěč registruje i některé limity otevřeného prostoru, v němž se mohou skrývat různorodá nebezpečí: „Od hranic nikdy nic dobrého nepřijde!“ (tamtéž: 15).

Děj románu *Dům bez pána* je ohraničen cestou: Emil Adler přijíždí do rodného města, v něm setrvává (nerad, neboť touží uniknout z maloměsta do dálek), obnoví svazky se sourozenci, ale pak opět odjíždí (první kapitola se nazývá Cestou, poslední Ze všech cest jen jediná). Návrat ztraceného syna se přetváří v „zastávku ztraceného syna“, Jakubem citované talmudské přísloví „hod' větev do vzduchu, vrátí se vždy k svým kořenům“ (HOSTOVSKÝ 2018: 200) představuje sice příslib do budoucnosti, ale ta není předmětem románu, a přestože se sourozenci „zbavují dětské závislosti na otci“, avšak „spíše než navrácen lidské podobě je totiž otec nakonec vzdálen světu svých dětí bezděčným povýšením do božské inertnosti a nedešifrovatelnosti“ (VANĚK 2009: 301).

Tři výše zmíněné romány se vyznačují tím, že katarze hrdiny je s domovským prostředím bezprostředně spjatá, avšak pouze ve *Žháři* (což je snad dáno nízkým věkem protagonisty) se změna propíše do samotného domova – a i zde přetrvává hrdinova touha po dálkách. Zkrátka řečeno, otvírání prostoru znamená touhu po tom, „co není ‚zde a nyní‘, ale nalézá se ‚tam‘“ (PAPOUŠEK 1996: 146). Tímto otvíráním se vyjevuje povědomí o tom, co hrdinovi chybí, ale také ambivalence, neboť na každý nový podnět existuje nové „ale“.

⁴² Podobné evokace dálek a fantazijních představ vzbuzuje v mladém vypravěčovi povídky *Pomsta* (1948) „snad neznámý příbuzný, který přijel z Ameriky“, skrz kterého se „prostor domova a školy prudce rozšířil“ (HOSTOVSKÝ 1997: 212).

Proces otvírání prostorů je patrný i na obohacení stylové roviny – zatímco prostory uzavřené jsou líčeny expresionistickou dikcí, u otevřených prostor převládá dikce lyrické imprese, zpravidla navozované skrze smysly: častým Hostovského motivem otevřených prostor je vítr (v nejrůznějších podobách), který také značí působnost času (a postuluje spjatost prostorových a časových kategorií). Síla přírodního živlu významně figuruje v *Dobročinném večírku* – uzavřenost prostoru komentuje Doležel právě s patrností na „sněhovou deštivou plískanici.“⁴³ Předčasně opustit hotel nelze – jak napovídá neúspěšný pokus profesora Wunderlicha (HOSTOVSKÝ 1990: 36) –, a tak jsou hrdinové odsouzeni k čekání ve víru obtížně vysvětlitelných událostí. Z koloběhu „hry, které nemohou rozumět“, z procesu, v němž se nevinní stávají nositeli viny, z „bezmocnosti vůči sobě samým“ i neschopnosti pomoci ostatním (PAPOUŠEK 1996: 124), je vysvobodí sebevražda Julia a závěrečná kapitola, v níž se svět otevírá nikoliv přírodnímu živlu (signalizujícímu chaotickou skutečnost), ale nostalgickým pocitům, které vzbuzuje píseň mladé Alžběty, a její vlastní nadšení z nového světa, do nějž přicestovala – to ale vyslovuje vypravěč, a tak jsou následující věty projevem ironického postoje k zobrazované skutečnosti: „Svět byl širší, nádherný, bohatý, dobrodružný . Brána do něho se rozlétna dokořán . A lidé se zdáli krásní a dobří“ (HOSTOVSKÝ 1990: 153).

Dá se tedy shrnout, že hrdinové Hostovského próz (do jeho druhého exilu) touží po dálkách, neboť doufají, že cesta jim umožní vysvobození z vlastní neuspokojivé existence, střetávají se s nějak porušenou strukturou mezilidských vztahů, společnosti, a přestože tento problém naleznou, pojmenují a pokusí se o jeho nápravu, doma stále nezůstávají a upínají se někam jinam (resp. jejich příběhy nebývají dosloveny).⁴⁴ V *Domově bez pána* by bylo možno očekávat, že Emil Adler poté, co se usmíří se svými sourozenci, přijme osud „vhozené větve, která se vrací ke svým kořenům“, avšak odjíždí (osvobodil se od rodného domova a nyní teprve může žít „dospělý“ život). Poslední věty ze *Žháře* odkazují k dění celého světa, když malý zvědavce „přikládá ucho k telegrafnímu sloupu, aby zachytil ozvěnu neviditelných dějů a hovor světa“ (HOSTOVSKÝ 1948a: 128) – ani tato próza totiž není příběhem domova (nanejvýš naděje s ním spojované).

Podstatný obrat v obrazech domova nastává, když je z něj autor (a vypravěč) vyhnán – nemění se však „povědomí o nedostatečnosti a nepravosti“ (VANĚK 2007: 319). V *Listech z vyhnanství*, v nichž se autor poprvé (a nejintenzivněji) vyrovnává se ztrátou domova, se píše: „Nebot' teprve dnes, z těžkého snu a před rozednívajícimi se dálkami poznáváme zvolna a s úžasem svou pravou tvář a skutečné podoby bližních a krajiny svých lásek a nebe i kouř domova. Teprve dnes, opravdu až dnes poznáváme, co jsme ztratili“ (HOSTOVSKÝ 1967: 10). V těchto

⁴³ Doležel, L.: *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*, Praha, Karolinum 2014, s. 24.

⁴⁴ Zároveň s tímto pohybem (odstředivým i dostředivým), který existuje vedle daných prostorů, probíhá jejich „zužování“, jež umocňuje touhu po domově, po jeho bezpečí a řádu – Vaněk konstatuje, že od *Žháře* se v Hostovského prózách objevuje motiv hranice, omezení, který narůstá a později definuje prostory protagonistů exilových románů (Vaněk, V.: *Obraz prostoru v románech Egona Hostovského*, in Kautman, F., ed., *Návrat Egona Hostovského*, Praha, Protis 1996, s. 75–76.).

dopisech/povídkách/kapitolách se prolínají (co se domovské tematiky týče) jednak impresionistické obrázky rodných krajin, jednak postřehy o tom, že se ona krajina změnila (odráží hrdinovu nepřítomnost v ní, což signalizuje jistou trhlinu v přirozeném sledu věcí – v tomto případě se jedná o válku a exil).

Vědomí dočasnosti daného stavu, které je vlastní *Listům z vyhnanství*, přetrvává i u postav Hostovského prózy z doby prvního exilu. Jaroslav Ondřej v románu *Sedmkrát v hlavní úloze* se zdánlivě vrací do poloh vlastních předválečných hrdinům – osciluje mezi touhou po dálkách,⁴⁵ po vzrušení i po smysluplné náplni života, v níž mu je společníkem Josef Kavalský, jenž hrdinu svádí k „nádhernému víru“⁴⁶ (a oba zjišťují, že to, po čem toužili, je lživé a zlé), a touhou po domově, který se vyznačuje prostotou, a proto také pravdivostí, a neměnností, která uklidňuje: „Znáte [...] stařecký pozdrav rodných veřejí?“ (tamtéž: 173). Ovšem k setkání s domovem dochází v halucinaci, vidění, a již nyní se začíná konkretizovat myšlenka, že vysvobození skrývá nejprve „vnitřní zakotvení.“⁴⁷

Postavy Hostovského próz tedy postupně opouštějí víru, že jim bude umožněno se kdy domů vrátit. V doktoru Markovi, jednom z Hostovského „idiotů“, jehož tragédii Kanda nachází nikoliv v neschopnosti najít klid k práci, ani ve ztrátě domova, nýbrž v boji jedince s prostorem vnější cizoty,⁴⁸ a který o sobě říká, že doma nemá nikoho, kdo na něj čeká, že „sedm let utíkám ze země do země...čert chce, abych i nadále byl hostem“ (HOSTOVSKÝ 1967: 328), autor představuje člověka „zaslíbeného ne už vlasti a domovu, ale smrti“ (KAUTMAN 1993: 122) – již Kavalský, poté, co zjistí nemoc světa a svou vlastní nízkost, říká: „Zbývá nám jen útěk. Jako Ahasverovi“ (HOSTOVSKÝ 1967: 197). Návrat nebude možný „ani pak, až se všechno přežene“ (tamtéž). Totéž zjišťuje Alex Braun z povídky *Návrat* (1948), kterému přítel Mikuláš říká, „že na světě není místa, které by nás skrylo před námi samými“ (HOSTOVSKÝ 1997: 318), podobně smýšlí i doktor Malík v rozhovoru se svou matkou: „Vrátit se domů nemůžeš, náš domov dávno neexistuje, nepoznala bys v něm lidi, ba možná ani krajinu, a řeč by ti připadala cizejší než angličtina“ (HOSTOVSKÝ 2018: 262). Jedná se tedy o zkušenost, kterou sám autor popsal ve svých vzpomínkách: „Těšil jsem se, že se zabydlím, ale nešlo to. Propast se stále prohlubovala a nakonec se mi doma přestalo líbit“ (HOSTOVSKÝ 1995: 167).

⁴⁵ Tu zpětně reflektuje i Bareš ve *Všeobecném spiknutí*: „...musím pryč, utéct z míst, kde jsem bůhvíjak promarnil milost, víru a naději“ (HOSTOVSKÝ 1969: 61) – a zde se konkretizuje, že touha po dálkách bývá motivována nespokojeností se sebou samým: „málokdo tušil, jak hluboce jsem nespokojen, jak sebou pohrdám a jak hladově toužím začít někde nějak jiný život“ (tamtéž).

⁴⁶ Další Hostovského motiv spjatý jednak s dynamismem prostoru, jednak s atributy negativních konotací (velkoměsto, laciné vzrušení, útěk od „nepěkné“ skutečnosti) – témuž „barevnému víru“ se oddává dekadentní společnost, do níž zavítá básník Zdeněk Ondříček z triptychu *Tři starci*.

⁴⁷ Pohorský, M.: Cizinec, který hledá byt, in Hostovský, E., *Cizinci hledají byt*, Praha, Odeon 1967, s. 419.

⁴⁸ Kanda, R.: Epický prostor románu Egona Hostovského, in Czaplińska, J., Giergiel, S.ed., *Od banity do nomady*, Brno, Tribun EU 2010, s. 41.

3. 4. VŠECHNY CESTY VEDOU Z DOMOVA

Erikem Brunnerem a jeho útekem z domova, vlasti, začíná cynické a „empiricky“ bezdomovecké období Hostovského hrdinů. Přestože jim vždy byla vlastní nerozhodnost, zmatenost a pocit méněcennosti, teprve nyní, když svůj obzor nezvratně rozšiřují i geograficky a společně s tím se konkrétněji setkávají se silami, které ovládají společnost, se nacházejí ve skutečném labyrintu ulic, bytů, podvržených slov, komplotů na destrukci lidství a trvá mnoho set stránek, než se ve *Všeobecném spiknutí* objevuje naděje na „ráj srdce“.

Jesliže čtenář již v ranějších Hostovského prózách narážel na velkoměsta jako antipod klidu a ticha, jako na místa, kam se chodí za „barevným vírem“, pak tento význam ještě posílí obraz New Yorku, americké metropole. Jeho ulice a třídy slouží sice především jako kulisy,⁴⁹ avšak nacházíme v nich postavy, které věří, že „doma se stárne“ (HOSTOVSKÝ 1997: 120), že „doma se umírá“ (HOSTOVSKÝ 1967: 273).

Hostovského prózy z doby druhého exilu vytvářejí jakýsi metapříběh, který počíná Brunnerovým útekem z domova (dvojím – politickým z vlasti a niterným ze ztraceného domova a dětství) a končí se *Všeobecným spiknutím*. To „počíná návratem Jana Bareše ke klíčové události jeho života“ (KAUTMAN 1993: 126) a pokračující dekonstrukcí a opětovnou konstrukcí identity vytváří jakési individuální evangelium lásky.⁵⁰ V něm je sice domov ve vzpomínce Barešovi fyzicky nedostupným útočištěm, avšak v jehož obrazu nachází smíření se svým údělem vyhnance a které mu poskytuje to, co v domově ztratil – „centrum securitatis“, hlubinu bezpečnosti. Pro Hostovského tedy existují dva domovy (resp. toho, co poskytuje): ten, který ztratil, a ten niterný, který si musí jedinec vytvořit (vytvářet) sám.

Vyznění celku Hostovského díla (nejenom jako exulantského období) vede dialog s židovskou vizí zaslíbené země, která pro autora i jeho postavy „zůstává snem, ať je to Norsko, Podkrkonoší nebo slunná Itálie“ (KAUTMAN 1993: 132) – národ není osvobozen z egyptského otroctví, i pro osobní podíl na tomto vyhnaní z ráje: „Bezstarostnost a nevinu jsme ztratili výměnou za poznání a pocit viny.“⁵¹

Exil příhodně vystupuje jako potvrzení „archetypálního“ bezdomoví – kdyby Hostovského protagonisté nemuseli prchnout, měli by domov, nebo by i nadále toužili po dálkách, po tom, co je

⁴⁹ Fakt, že Hostovský se změnou prostředí nijak významněji nezabývá, což by se projevilo podrobnějším místopisem, pouze zvýrazňuje jeho snahu o vyjádření jakéhosi univerzálního poselství, podobenství.

⁵⁰ Pro Hostovského prózy je ovšem typické i již zmíněné „ale“, skeptická nedopovězenost a strach z absolutizace výpovědi, která v závěru Hostovského díla zaznívá v *Epidemii*.

⁵¹ Veselá-Nyklová, M.: Cizinec hledá domov, in Kautman, F. ed., *Návrat Egona Hostovského*, Praha, Protis 1996, s. 79.

„tam“? „[Člověk] nesmí, nemůže a snad ani nechce zakotvit“ (HOSTOVSKÝ 1995: 181),⁵² přičemž je typické, že hrdina tento úděl přijímá – v *Dobročinném večírku*, próze o životech exulantů v podobenství o babylonském zmatení jazyků, jejichž uživatelé se ukazují jako vyprázdnění ztrátou domova a nabytým cizinctvím (CHOCHOLATÝ 2018: 58), je to syrově podtrženo závěrečným výstupem Julia, kterým dochází k vykoupení z koloběhu groteskního večera (resp. života), kontrastující s evokací nostalgické venkovské připomínky voňavé hlíny a zelené trávy. Obraz plačícího Boha, kterým je tato próza uvedena, je naplněn v rezignovaném přijetí role⁵³ – co se v dalších dílech změní, je pouze to, že hrdina svou rezignaci doplní předsevzetím nezbytné mezilidské aktivity (a jistou vírou v transcendentnost svých činů), které vyrůstá především z prožitku minulosti.

Vzhledem k tomu, že obyvateli minulosti jsou zpravidla děti, je zpětné prožívání skutečnosti dětství (idylického domova) bezstarostně přirozené; souvisí s tématem ztráty dětské nevinnosti (který se objevuje např. v povídce *Modré světlo*, v níž střípek ztratí své kouzlo po konfrontaci se světem dospělých). Dřívější, již nedostupnou, nevinnost jako atribut dětí zdůrazňuje Kroulíková v protikladu k současné situaci postavy, což dokládá na umírání profesora Körnera, které je líčeno v polaritě přítomného osamocení k idylickému dětství (KROULÍKOVÁ 2016: 239).

Perspektiva dětí (a její neslučitelnost s dospělostí)⁵⁴ dominuje v *Černé tlupě*, i proto, že nemoc dlouho Karnetovi upírala možnosti bezstarostného věku dětství, „urputně proto brání své zázračné dětství proti zevšednění a nenacházejí ukojení ve skutečnosti, sám si nové divy sestrojuje v obraznosti“ (SEZIMA 1935: 113, 114). Dítě, „jako symbol čistoty a návratu“ (PAPOUŠEK 1996: 127) rozezná Emil Adler v Heleně. Chlapec Leon z *Listů z vyhnanství* si hraje a je pln odhodlání „ukázat pirátům“, kteří vypravěče vyhnali, dítě navrátí řeč Václavu Hurdtovi a Janu Barešovi jejich identity – příklad dětskosti lze najít téměř v každé próze Hostovského: „dětství [je] oním momentem existence, kdy se zdá, že není ještě nic ztraceno“ (KAUTMAN 1993: 59).

Hostovský však není autorem idylických obrázků a pasáže o dětství nejsou projevem naříkavého hledání útočiště – věk dětství je v Hostovského prózách podržěn dominující zákonitosti času, který Papoušek rozlišuje analogicky s rozlišením uzavřeného a otevřeného prostoru (PAPOUŠEK 1996: 77). Základní problém Hostovského protagonistů s časem je jejich uvěznění v přítomnosti, které jim neumožňuje se zastavit a „dění hodnotit a objetivizovat“ (tamtéž: 154). Snaha hrdinů o podržení přítomnosti, jež se neustále obnovuje, se mnohdy projevuje jako „hyperbolizovaná retence“ (tamtéž: 156), která hrdinu vyčleňuje z plynulosti času, což mu

⁵² Podobně jako se Hostovského protagonisté nesmí, nemůžou a snad ani nechtějí schoulit ve svých bytech (srov. BACHELARD 2009: 27).

⁵³ Papoušek v tomto okamžiku porovnává Hostovského hrdiny v existenciálních situacích s hrdiny Camusovými, kteří oproti prožitku nezaměnitelnosti u Hostovského vzdorují (PAPOUŠEK 1996: 123).

⁵⁴ Dětská perspektiva je postavena do protikladu k perspektivě dospělých jako umělecký záměr ve všech Hostovského prózách, kde se motiv dětství objevuje (srov. HOLÝ 1998: 10).

problematizuje vnímání světa a zapřičinuje to odstranění hranic mezi reálným a fantaskním.⁵⁵ Odtud vyplývá i problém minulosti a princip vzpomínání, který je v Hostovského prózách realizován velmi specificky, totiž paradoxně. Vzpomínání jsou na jednu stranu skutečně „spojena s osvobozující epifanií, která bezprostředně následuje a kterou hrdinu kvituje s ulehčením” (ZETOVÁ 2018: 83), ale zároveň se dějí mimovolně – bylo by tedy lépe tento proces označovat jako zjevování vzpomínek, neboť aktivita hrdiny v tomto procesu je minimální.

Skalická dokonce spatřuje podmínku pro prolnutí přítomnosti a minulosti ve „stavu zvláštní derealizace, poruše vědomí”, což dokládá na případu Becka, který, ač již mrtvý, vystupuje jako reálná postava (SKALICKÁ 1996: 69). Bareš si jej vytváří, aby se pokusil o „dodatečné nalezení smyslu minulosti” (tamtéž) a totožnou metodou „chronologie zpětného zvýznamňování” (ZETOVÁ 2018: 82) jsou komponovány i *Listy z vyhnanství*, další dílo, v němž hraje problematika času mimořádnou roli. „Svévolnost” minulosti, nad níž hrdina nevládne, ani jí nerozumí, se zjevuje v pouhých fragmentech. Pakliže vyjeví kousek pravdy, tak pouze utvrdí hrdinův pocit odcizení k okolí i sobě samému (tamtéž). To, co je v jedné přítomnosti nepochopitelné, není nedále pochopitelné ani v minulosti, která se vrací samovolně vrací (vždyť Bareš je na své oslavě narozenin téměř donucen okolnostmi vzpomínat na přemnohé nesrozumitelnosti svého života). K zúplnění identity nedojde tedy ani v případě Bareše, byť pochopí své nemalé vítězství spočívající v tom, že nyní může „poznávat sám sebe ze vztahu k druhým, ze sebe sama minulého” (SKALICKÁ 1996: 69).

Neznamená to ovšem, že by čas pouze připomínal neschopnost jedince a jeho osamocení. Po tom, co je hrdina ztracen v přítomnosti, a před tím, než si znovu uvědomí svou osamocenost a úděl poutníka, na okamžik jej ve zpřítomnělé minulosti zastaví, poskytne mu „jakýsi nadčasový metafyzický klid” (PAPOUŠEK 1996: 159). Právě tato chvíle mu umožní, aby našel něco s „definitivní absolutní platností” (tamtéž) a aby se pokusil nalézt (metafyzickou) jistotu v trvání (jako protikladném k plynutí), což ovšem končí.

Hostovského hrdinové tedy hledají bod trvání v plynoucím čase (neúspěšně), potýkají se s minulostí, jež je formuje a kterou se snaží zvýznamňovat, postupně se usidlují v údělu věčného odcizení a vyhnanství a stále touží po životě, který je vždy jinde než tam, kde zrovna jsou. Ono jinde se postupně začíná stávat „stále více souhrnem a zobecněním nezjevných a racionálně neuchopitelných aspektů lidského bytí” (VANĚK 2007: 320), což koneckonců souzní i s výňatkem

⁵⁵ Problematizující působení času na naivní představu pevného domu popisuje Hrbata, který na jedné straně vytyčuje roli domu jako shromaždiště pamětí a obránce proti času vnějšimu a na straně druhé jej určuje jako příčinu konfliktů a deziluzí, pokud dům neustojí nápor času mystického: „architektonická stabilita a uzavřenost nebývají zárukou štěstí, dojde-li ke střetu obrazu a vnější skutečnosti, jehož projevem je čas aktuální” (HRBATA 2004: 347). Hogenová k prožívání přítomnosti říká toto: „Pokud je člověku privováno vědomí jeho přítomnosti, pokud je mu odňata přítomnost, [...] zbyla mu skutečnost stínu” (HOGENOVÁ 2013: 77).

dopisu od Hostovského sestry Irmu, který spisovatel cituje: „nejhorší ze všeho je, když poznáš příliš pozdě, že náš domov je někde jinde než tam, kde jsme se omylem usadili” (HOSTOVSKÝ 1995:19).

V průřezu celou jeho tvorbou však existuje klíčový motiv, který ji jednotí a který ztvárňuje největší touhu hrdinů a nakonec ji i (alespoň částečně) realizuje: jde o motiv klíčového slova, v němž se uskuteční i ono existenční, životní minimum (resp. jde o přikázání, které je sice prosté, avšak zcela zásadní), které Hostovský od svých postav požaduje.⁵⁶ Když Bareš znovu nachází v rozhovoru s Martou/Editou své jméno (své písmo, svou identitu), jedná se „pouze” o variantu motivu, který se v Hostovského prózách objevuje od *Případu profesora Körnera*. Není cílem této práce, abych se o tomto motivu šířeji rozepisoval, rád bych však zmínil několik skutečností, které se s ním pojí.

V první řadě zdůrazňuji zcela zásadní skutečnost toho, že hledání a nalezení tohoto erbovního slova (či obecněji a přesněji řečeno – dorozumívacího kódu) znamená vše, po čem hrdinové Hostovského próz dychtí, co jim chybí: obnovení rodinných vztahů (Adlerovi) i naplněné domování (*Žhář*) – Kamil sní o chvílích, kdy „hledáte slovo, jež by spasilo svět” (HOSTOVSKÝ 1948a: 167).⁵⁷ V *Nezvěstném* je jediný lék „chleba a slovo”, „slovo nepadělané” (HOSTOVSKÝ 1994: 267), a slovem je možné realizovat i láskyplný vztah: „Každý z nás dokáže zázraky, z brlohu zbuduje domov a ukojí hlad i žízeň takřka z ničeho, z jediného slova, z nepatrného úsměvu, jen když v nich bude důvěra a naděje (tamtéž: 193). Po takovém touží i doktor Malík či Wagnerovi.

Zhuštěně podané tyto snahy nachází čtenář v povídce *Návrat* (1948): v ní se hovoří o možnosti ukrýt se v domovském prostředí: „Lidé se vracívají do rodného hnízda, když jim je zle” (HOSTOVSKÝ 1997: 323), a zároveň o skepsi k zůstávání v něm. Zde se vyskytuje i poustevník,

⁵⁶ V Hostovského prózách existuje i proces opačný, padělení řeči a podvržených slov, kterému holdují záchodový dědek v románu *Sedmkrát v hlavní úloze*, tajné služby, když hledají „klíček od triedru” či velkohubí řečníci v *Dobročinném večírku* – v reakci na tento proces pak přestávají mluvit obchodník Bachran, novinář Borek a krejčí Hurdt. A rozpad identity Jana Bareše, kterou signalizuje neschopnost se podepsat, tedy napsat své jméno, předznamenal životní pocit Richarda Weinerja, jehož slova o nejistotě vlastní identity, nejistotě vlastního jména cituje Málek (MÁLEK 2013: 325). V téže studii se píše o problému, který lze nacházet i v Hostovského prózách: „Slova, která odpadla od svého původního určení, slova upadlá na úroveň zprostředkující funkce jsou slova zlá, jež ve svém odcizení člověku vyvolávají pocit osamocení a vzájemného odcizení” (tamtéž: 347). V souvislosti s Weinerem je možné se vrátit k otázce židovství, které se může specifickým způsobem projevat v literárních dílech (i asimilovaných) židovských spisovatelů, z nichž v období vytváření nové československé státnosti vynikl právě Weiner a jejichž (etnická, národní, náboženská) identita je vystavena jistému konfliktu a nutnosti volby. V případě Hostovského bych, krom již řečeného, vyzdvihl „židovskou polyglotnost”, v níž „lze právem spatřovat ekvivalent k prostorové neukotvenosti či neusedlosti, jež náleží k tradičním charakteristikám židů; ti za těchto okolností zůstávají vždy zcela cizím národem, vyloučeným i vylučujícím se z národního organismu” (tamtéž: 344) – ač bych nerad dělal ukvapené závěry pro dílo Hostovského vycházející z této charakteristiky, lze uvažovat nad jistou tradicí individuální i kolektivní neukotvenosti, ale především nad tradicí „komunikačních obtíží”.

⁵⁷ V téže próze se vyskytuje již zmíněný pokoj, který protagonistova matka zamyká – právě uprostřed domova se vyskytuje toto tajemné, mlčenlivé místo jako symbol neschopnosti poznat a porozumět (nejen) vlastnímu životu.

který umí darovat ono klíčové slovo, i další případy porozumění. Alex porozumí Mikulášovi tím, že mimoděk řekne slovo, které rezonuje: „Musím vydržet! Musím” (tamtéž: 337) a zároveň postuluje imperativ žití pro ostatní, a Mikuláš nachází další možný způsob života u Pepy Hrdličky. Ten reflektuje Mikulášovo psaní: „Myš je v pasti, běhá dokolečka, nevíš, proč je v pasti, když má dvířka otevřený, nevíš, proč tohle a proč ono, a nakonec se dovíš, že je v pasti dobře, a že se nedá nic dělat” (tamtéž: 339)⁵⁸ a vzápětí prezentuje atributy přirozenosti a autentického bytí: lézt po střeších a obdivovat minerály (tamtéž: 341).

Vhodný doklad moci slova nabízí *Všeobecné spiknutí*. Nejprve Bareš reflektuje, že „každý z nás se hlasitě přesvědčoval, že vidí do druhého i do sebe, a výsledkem byla jakási mnohohlasá řeč beze slov” (HOSTOVSKÝ 1969: 96, 97). Nalezená identita pak přivede Bareše k Miladě, která „věděla, že v dané chvíli Bareš potřebuje nejvíce sebeodříkavou lásku a sebeobětavý soucit. Ty mu složila k nohám, proto mu také pomáhala najít sama sebe, domov a konečně i její lásku” (KAUTMAN 1993: 34)⁵⁹ – a takové je i konečně poselství Hostovského próz i toho, co vkládal do obrazů domova jeho postav, neboť klíčové slovo znamená „víru v existenci vyššího řádu založeného na soucitu, lásce, pocitu sounáležitosti” (PAPOUŠEK 1996: 168).

A opět se zde objevuje ono „ale” – Jan Bareš říká: „Já se po svém úrazu pravdě a skutečnosti jen přiblížil. Všeobecné spiknutí není ani celá pravda ani celá skutečnosti” (HOSTOVSKÝ 1969: 338) a závěrečný akord Hostovského díla zaznívá v *Epidemii*, jejíž protagonista Josef Martin, když zjišťuje nemožnost srozumění a když stojí tvář v tvář smrti a samotě, umlká.

Dále považuji za pozoruhodnou korelaci literárního díla a historické zkušenosti spisovatele v exilu, kterou Hostovský svým způsobem předpověděl. Problém lidského (ne)dorozumění⁶⁰ se v jeho textech opakoval, sourozenci Adlerovi si nerozumí mezi sebou a nerozumí ani odkazu jejich otce – ani tajemnému testamentu, ani posledním slovům v hebrejštině –, podobný problém se objevuje v *Listech z vyhnanství*, v nichž vypravěč poznává „lidi bez domova, příšle ze všech světových stran, mluvící tichou, ustrašenou hantýrkou exulantů” (HOSTOVSKÝ 1967: 9), v románech *Sedmkrát v hlavní úloze*, kde se vymýšlejí podvržená slova, a *Cizinec hledá byt*, jehož protagonista doktor Marek i jeho jednání a tajemný hlas v telefonu zůstává pro ostatním tajemstvím,

⁵⁸ Nelze se zcela ubránit dojmu, že Hostovský do určité míry paroduje svou vlastní tvorbu.

⁵⁹ Sám Hostovský vysvětluje toto zaměření pozornosti: „Už ani neřeším otázku, jak, kde a kdy jsem ztratil možnost zakotvit, vkořenit, vrůst. To jsou taková ta slova... jenže člověk nežije jenom pro sebe a ze sebe. Lidé mně nejbližší zakotvili. Také proto, že jsem dokázal včas rezignovat na bludnou pouť Dona Quijota” (HOSTOVSKÝ 1995: 169).

⁶⁰ K problému komunikace mezi protagonisty (např. v románě *Případ profesora Körnera* se vyjadřuje např. Václav Vaněk: „Postavy jsou zachyceny každá ve svém vakuu. Vytrácí se ochota komunikovat, ale i schopnost komunikace“ (VANĚK 2007: 294). „Lidský aspekt [nulové postavy] v Hostovského vrcholných románech souvisí snad se ztrátou komunikačních vazeb v moderním světě: ohrožení zde spočívá v samotných slovech, proto je nelze slovy definovat“ (tamtéž: 310).

ve *Třech noci*, v nichž se Pavel a Věra snaží si porozumět,⁶¹ až se nakonec stal i problémem samotného spisovatele, který, oddálen od svého domovského prostředí, pociťoval ztrátu vlastního jazyka i přirozených recipientů – i v jeho životě došlo k porušení linie mezi promlouvajícím a naslouchajícím. Sám se vyjádřil k obtížnostem psaní o osudech cizinců pro české publikum i k úskalím svého stylu, na něž narážel ve Spojených státech: „Co však Američan nesnese, je pohled na něho a jeho zemi z úhlu. Takový neustálený, nový pohled objevuje pochopitelně v životě nové věci. Nové souvislosti a nová vysvětlení. [...] Pohled z úhlu mu ukazuje, co nikdy neviděl a nechtěl vidět” (HOSTOVSKÝ 1995: 187).

Tomuto pocitu oddělení od obou kulturních světů (z evropského pocházel, avšak, i přes několikrát pokusy, se do něj nevrátil, ani se jej nedokázal zbavit, v americkém žil, a přestože držoval bohaté kontakty s osobnostmi anglosaské kultury, nedovedl se nikdy plně integrovat) předcházela i specifická situace z dob prvního exilu, v němž byl Hostovského román *Sedmkrát v hlavní úloze* přijat s pohoršením – Papoušek si všímá neslučitelnosti unifikačního a působícího povolání literatury ve „službách” exilu (v němž každé dílo hovořilo politicky) s Hostovského symbolickou epikou (PAPOUŠEK 2001: 19). Hostovský zde nachází spříznění se svými hrdiny, kteří jsou zavázáni k tomu, aby „pronikali kruhy, do nichž mají být uzavřeni”, i za cenu vnitřního exilu a samoty (PAPOUŠEK 1996: 25).

⁶¹ Nakonec dochází k poznání, že vzájemné pochopení není možné, že nelze „dvojí řeč propojit, lze jen ustoupit z lásky k druhému” (PAPOUŠEK 2012: 125).

3. 5. DOMOV U BOHA, VE SMRTI A AKCEPTANCI

Výše jsem shrnul dynamický obraz toposu domova v prózách Egon Hostovského – domov a prostor všeobecně (v podobě bytů, ordinací, hotelových pokojů a dalších místností) je zpravidla vyobrazen v kontrastu uzavřenosti a otevřenosti, který také reflektuje vnitřní stav hrdiny, definovaný tím, že vždy touží po jakémsi „tam” či „jinde”, jenž má být lepší než stávající „tady”. Pohyblivost mezi uzavřeným a otevřeným, mezi blízkým a vzdáleným, se v průběhu celoživotního díla odehrává i ve vztahu zvětšujícího se (geografického) světa a zmenšování „víry”, ambic na vylíčení absolutna. Hrdinové prvních Hostovského próz se uchylují k „expresivnímu gestu” (PAPOUŠEK 1996: 63), další se pokoušejí o specifikaci metafyzického světa hodnot a sítě vzájemných vin, další se objevují v různém vztahu k Bohu – profesor Körner se k Bohu obrací, „aby špatně porozuměl poselství, nebo neporozuměl, že poselství není” (PAPOUŠEK 2012: 84), sourozenci Adlerovi mají Boha ve svém otci (totiž řád a příkázání), v *Půlnočním pacientovi* zaznívá: „já se Boha bojím, ale nemiluji ho” (HOSTOVSKÝ 2018: 335)⁶², *Dobročinný večírek* je uveden citátem z Talmudu, který napovídá bezmocnost Boha, kněz Lutken z *Všeobecného spiknutí* vyčítá Barešovi, že zapříčinil zpochybňování jeho víry, tamtéž dochází k modlitbám za Boha a Pavel Wagner „vrací vstupenku” (KAUTMAN 1993: 66).⁶³

Je tedy zjevné, že přestože se Hostovský ve svých prózách nepřiklání k žádné konkrétní denominaci, jeho hrdinové po tom, co náboženství nabízí, touží (totiž po vědomí jistot a vysvětlení bytí)⁶⁴ – zároveň jsou skeptičtí ke všemu, co nabízí „kolektivní spásu” (PAPOUŠEK 1996: 110), a konkretizaci absolutna se nepřibližují. Většinou se nespokojí ani se „substitucemi” (resp. symbolickými reprezentacemi)⁶⁵ sledujícími celosvětovou obrodu, kterých se v Hostovského prózách vyskytuje hojně (v kontextu ironickém⁶⁶ varovném či idealistickém): socialisté a křesťané v *Danajském daru*, Kruh spravedlivých, odboj v *Úkrytu*, Bratrstvo nového řádu, Řád andělských rytířů, Proroci lepšího života...

⁶² Toto je další z případů, v němž Papoušek porovnává Hostovského s existencialistickými autory: dle něj hrdinové Hostovského i Sartra připouští, že Bůh snad existuje, avšak Hostovského hrdinové se Boha bojí (snad v návaznosti na hebrejskou tradici trestajícího Hospodina – vždyť Hostovského Bůh je Bůh starozákonní, Bůh židovský), kdežto protagonistům Sartra je (ne)existence Boha zcela lhostejná (PAPOUŠEK 2012: 84).

⁶³ Náhle si uvědomuje svou úplnou samotu, snad i „americkou” absenci vazeb na kraj – Hostovský užívá aluzi na smrt babičky Boženy Němcové, neboť nyní není, kdo by oznámil včeličkám, že hospodyně zemřela.

⁶⁴ „Privace domova je současně privací bytí, je privací ohňového středu. V podstatě se jedná o to, bez čeho se nedá klidně a spokojeně žít. Prožít celý život v napětí a strachu je úděsná představa. Proto potřebují lidé náboženskou víru, nacházejí v ní domov” (HOGENOVÁ 2013: 159).

⁶⁵ Viz VANĚK 2018: 443.

⁶⁶ Tak je možno číst Kruh spravedlivých ze *Tří starců*, který manipuluje lid skrze exploze, které vysvětlují mocí Pána: „Ale my vyhodíme do povětří ještě Renpirovu pevnost a dav se v hrůze rozuteče” (HOSTOVSKÝ 1997: 113).

Jako stále jasnější a potřebnější maxima v Hostovského románech vyplývá láska k bližnímu, vzájemná odpovědnost a přirozenost (ne vzdálená přirozenosti dětí či přírodních zákonů rodných krajů), k níž dochází sourozenci Adlerovi, kterou spatřujeme v postavách doktora Marka, Pavla Krále či Alfonse, kterou pochopí Jan Bareš vedle přítelkyně Milady, kterou objevují manželé Wagnerovi – jedině tak⁶⁷ se člověk ubrání mechanizaci života, jejímž důsledkem může být destrukce lidství. S tímto způsobem obrany (ahasverských, nezakotvených) jedinců se formuluje i otázka odpovědnosti a viny, která pronásleduje protagonisty od raných Hostovského próz, totiž s vědomím, že „podoba světa je otázkou jedince a jeho rozhodnutí“ (PAPOUŠEK 2012: 84).

Neurotičtí a hypersenzitivní hrdinové stojí v konstantní situaci: zatížení traumaty z minulosti, v řádu, jenž absentuje, či je porušen (např. válkou, politickým zřízením, či prodejem domu), a tváří v tvář protivníkovi, v němž se personifikují hrozby a strachy (vnitřní i vnější),⁶⁸ tento řád hledají – jako obsah vlastního mýtu o člověku ve 20. století, který se po druhé světové válce posouvá od hledání „středu všeho bytí“ k „pevnému bodu vlastní existence“ (PAPOUŠEK 1996: 109).

A v těchto příbězích, v nichž se stále silněji prosazuje univerzalizující princip podobenství (čemuž napomáhá vyvíjející se role vypravěče – od subjektivně zainteresovaného expresivního lyrika přes objektivizující perspektivy *ich-formy* i *er-formy* k *ich-formě*, která vydává individuální svědectví o několikvrstevných realitách doby), hraje významnou roli domov – jako to, co se musí opustit, jako to, co hrdina postrádá a z jehož představy jako ideje čerpá, když zjistí a přijme nevyhnutelnost vnitřního (i vnějšího) exilu a osamocení.

Domov není pro postavy Hostovského spjat s materiálním světem, nejedná se o prostory určené k obývání, domov si spíše evokují prostřednictvím přírodních scénérií a inspirace, kterou získávají ze vzpomínek, se uplatní pouze tehdy, když ji převedou do vlastního jednání ve vztahu k ostatním lidem. I proto tedy skutečnost ztráty domova, zapříčiněná exilovou skutečností, není vyjádřena pouze „elegickým tónem“, který Papoušek přisuzuje mnohým spisovatelům z emigrace po roce 1938 (PAPOUŠEK 2001: 32), ani larmoyantní melancholií. *Listy z vyhnanství*, které tuto zkušenost zpracovávají nejživěji, sice pracují s obrazy, které by mohly vyznívat sentimentálně, ovšem jejich význam spočívá ve ztvárnění vztahů jednotlivce k domovu, k rodině, společnosti ve vlasti, které se etablují v první povídce tohoto „románu v dopisech“.

To, co jednotí uzavřené i otevřené prostory, příčiny neuróz hrdinů, jejich hledání, co motivuje cesty časem a prostorem a určuje jejich jednání, je pocit nejistoty, resp. pocit chybějící

⁶⁷ A je to modus velmi křehký, neboť „na tomto světě všechno je vratké.“ (Pohorský, M.: *Všeobecné spiknutí* aneb smutně ironická zpověď o hledání naděje, in Hostovský, E., *Všeobecné spiknutí*, Praha, Melantrich 1969, s. 345.).

⁶⁸ Právě po významu těchto démonických postav se protagonisté ptají otázkami *Kdo? Proč?* – a onen význam se proměňuje od jasně čitelných příčin v rané tvorbě přes abstraktní „cosi“ až po obtížnosti pojmenování této hrozby v „stupňující se neprůhlednosti světa“ (VANĚK 2007: 309).

jistoty – už v raných prózách prázdnota interiérů (společně s již zmíněnými motivy víru, kruhu, dvojnictví...) značí pocit chybění jistoty domova (PAPOUŠEK 1996: 151). Metapříběh Hostovského próz je svým způsobem příběhem ontogeneze člověka – člověk musí vyjít z domova, aby opustil pocit bezpečí, nevinnosti a bezpodmínečné lásky (případně aby se osvobodil z pocitu deficitu těchto emocí) a pokoušel se o vytvoření téhož prostředí, těchž vlastností, které zprostředkovávají pocit jistoty, tedy domova nového. Než se tento domov znovu vytvoří, je možné se do minulého vrátit – fyzicky (jako Emil Adler) či ve vzpomínkách (jako Jan Baresš) –, ale hrdiny tam již nečeká to, od čeho se vzdálili, nanejvýš okamžik klidu, ale pak zůstávají opět sami. To, co vytváří domov v Hostovského prózách (jako opak pocitu odcizení), po hledání mystické, transcendentní jistoty v absolutnu či smrti, je vposledku rekonstrukce pohybu akceptance, tedy záměna pacienta za agenta, hrdinu pasivního (kterému se věci dějí) za aktivního (který činí lásku – či spíše bude činit lásku, neboť tato aktivita je pouze předznamenána jako předsevzetí do budoucnosti, která není předmětem Hostovského próz; v samotných románech příliš aktivní protagonisty nenacházíme),⁶⁹ tedy domov vytváří on sám, a to nikoliv jako „součin matematických a fyzikálních veličin“ (PAPOUŠEK 1996a: 58), nýbrž jako základní součást lidské podstaty. Jinými slovy, „je třeba žít, abychom stavěli svůj dům, a nikoli stavět dům, abychom v něm žili“ (BACHELARD 2009: 119).

⁶⁹ Užijí-li správně Patočkova pojmosloví, pak Hostovského postavy, které pohybem akceptance do světa, do domova, vstupují (jsou přijaty „předtím, než v plném smyslu jsou zde; [nejbližší je] akceptovali již tím, že existovali spolu a vytvořili tak potenciální klenbu prostoru, do něhož může být nová bytost uvedena“), vposledku tvoří druhý pohyb existence, pohyb obrany, v němž „akceptovat druhého lze jen tak, že se sami vydáváme všanc“ (PATOČKA 1990: 45, 46). Patočka dodává, a na příkladu Hostovského protagonistů se to potvrzuje, že „nelze být [...] bez pohybu akceptance a sebevzdávání“ (tamtéž).

4. HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO DOMU

4. 1. ZTRÁTA PRVNÍHO DOMOVA

Výše jsem ukázal, jak oba autoři strukturují topos domova na úrovni popisné (totiž jako formu prostoru) i ideově (jako význam prostoru). Bylo by dále možné porovnávat tyto struktury topograficky, tedy upřít pozornost na jejich dílčí části (materiální povahy), jakými mohou být venkov či město, rozvržení domu, jeho obyvatelé, historické a společenské kulisy. Domnívám se však, že přínosnější bude zaměřit se na celistvé obrazy domovů, které tvoří díla autorů – hierarchicky v nich totiž představuje (ideové) hyperonymum a význam, který mu Čep I Hostovský přikládají, jej odlišuje od jiných autorů, kteří domy a domovy „pouze popisují“. Jinými slovy, tato práce nechce zkoumat jen jeho vnitřní strukturu zobrazovaného prostoru, nýbrž pokouší se sledovat především jeho potenciál symbolický a „mytizační“ (srov. HRBATA 2005: 326).

Pokud jde o autory, lze si u nich povšimnout řady shodných rysů: oba žijí i začínají publikovat ve stejném době a už jejich prvotiny byly kladně kriticky přijaty. Oba vyšli z rodin (rodu) definovatelných významnou duchovní tradicí a vzhledem k tomu, že se tato skutečnost promítla i do díla (zejména v případě Čepa), mohli by být zdánlivě snadno kategorizováni literární historií, ovšem společné jim je i to, že tuto i další kategorizaci problematizují (jak jsem naznačil již výše). Čep i Hostovský také zaujímali kritické postoje k řadě dobových ideologických projevů (liberalismus první republiky u Čepa, exilová politika po roce 1938 u Hostovského, nacismus, komunismus) a oba ve stejné době získali zkušenost s exilem, která měla i dopad na jejich vytržení z literárního povědomí v domácím prostředí – a konečně, pro oba byla exilová zkušenost uzavřena smrtí. Zdůrazňuji také autonomii obou autorů i fakt, že oba byli esenciální součástí české literatury od svého vstupu do ní a působili napříč jejím spektrem (v té době se vyznačujícím jasně polarizovanou programovostí a manifestačností), v jehož rámci našli řadu přátelských vztahů (za oba lze jmenovat komunistického básníka Františka Halase). Mezi jejich díly je také snadné si představit i zkonstruovat, jak se pokusím, jistý dialog, který vyjevuje specifické významy jejich textů – zároveň však nelze nepředpokládat, že by do tohoto dialogu nemohla vstupovat díla autorů dalších. Vladimír Papoušek si významně všimá, že Hostovského a Čepa spojuje „fatální setrvalost u svých témat a postav“, a dodává, že Čep je více monotónní, méně dynamický (PAPOUŠEK 2012: 56). „Kontinuální proměna“ Hostovského poetiky se týká především technické stránky tvorby, tedy experimentování se žánry a vyprávěcími postupy.

Eminger ve svých úvahách o domovu mj. popisuje, jak domov chápali (a obývali) příslušníci těch kulturních světů, o něž se opírá evropská kultura, tedy antičtí Řekové a Římané,

Židé a raní křesťané – a společně s těmito popisy předkládá i výčet slov označujících v jejich jazycích domov a nesoucích i významy další: dům, chrám, církev, rodina, potomstvo, rod, svět atd.

Podstata domova spočívá v jejich schopnosti něco udržovat a umožňovat – Bachelardova fenomenologie literárního zobrazování domu k tomu směřuje, Emingerova analýza hovoří totožně, Hogenová pak píše, že v domově se nebojíme, „jsme tam přijati,” tam „je člověk tak bytostně u sebe samého,” (HOGENOVÁ 2013: 5). Zde tedy nacházím primární význam, podobu, domova – to, co Čep označuje jako první domov. Protagonisté si jej představují jako domy a krajiny kumulující paměť a společnost jako ztracený stav, který je však stále přítomný, či jako domy (jeho obyvatele) otvírající se vnějšímu prostoru, aby „dům byl světem a svět domem” (HRBATA 2005: 329). Protagonisté děl Hostovského i Čepa tuší jakýsi ideál domova, který má nést etický základ jejich života (tedy má „mravní strukturu”), dovede ochraňovat a poskytovat úkryt k tomu, aby se jedinec mohl občerstvit, sestoupit do sebe a poznávat se – „jenže jen málokdo dokáže nalézat jeho ztracený smysl, objevovat a uznávat hloubky starého obydlí” (tamtéž: 331).

Je tedy nejprve nutno překonat iluzi bezpečí a stability, kterou vytváří rodný dům, a hledat dům „odolnější”: dětští hrdinové musí ztratit svou nevinnost a poznat dvojdomost světa (Jeník z *Domku* i vypravěč z *Modrého skla*), protagonisté dospělí musí rodný dům a kraj opustit, aby se do něj mohli vrátit (resp. tento domov nalézt v sobě, rekonstruovat jej).

Počátek života je umístěn do domu, který v této perspektivě představuje výchozí a nejmenší jednotku – ovšem popisy tohoto výchozího prostoru se odlišují. Tento počáteční dům ideálně „soustředí bytí uvnitř mezí, které ochraňují” (BACHELARD 2009: 24).

Hostovského protagonisté zpravidla začínají v nevlídných, nějak porušených a neúplných domech, které umocňují (*Ghetto v nich, Zavřené dveře*) nebo iniciují (*Dům bez pána, Ztracený stín*) jejich samotu – nenacházejí kout, „ulitu”, nebudují původní domy svého dětství, které by umožňovaly užitečné snění. Zůstávají stále v pohybu, (po)stižení klatbou osudu. Minulost jim neslouží k odpoutání se od přítomnosti a k přiblížení se jádru vlastní bytosti, k „duchu dětství”, ale pouze jako, který přítomnost třeba i narovná, ale málokdy přesáhne.

Prózy Čepovy naopak domy vyjevují jako samozřejmá jádra bytí, totiž života na vesnici. Z nich se vychází do města, do manželství, na pole (aby se význam domu vyzkoušel v bouři)⁷⁰, i do nekonečna.

Ovšem v tomto textu sleduji texty prozaické, které nejsou živý „pouhými” obrazy a evokacemi, k čemuž především směřuje přístup Bachelardův a izolovaná vidina domu obecně. To, co zvýznamňuje domovy v díle obou autorů, je dynamismus – výchozí kontury se liší (a je možné, že to pramení z odlišného regionálního původu a rodové zkušenosti autorů), ale vstoupí-li do nich energie, objeví se několikrát styčné body. V povídce *V bouři* přestálá zkouška, tedy vnější hrozba,

⁷⁰ „Zkoušky dům posilují. Dům zúročuje svá vítězství nad uragánem” (BACHELARD 2009: 63).

stmelí rodinu. Totéž je děje i v některých Hostovského prózách. Ve *Žhář* „úzkost a hrůza všude kolem semkla, srazila k sobě rodinku” (SEZIMA 1935: 119), v *Domě bez pána* zmobilizuje sourozence hrozící kompromitace Jindřicha. I profesoru Körnerovi pomůže trauma (hrozící smrti) k tomu, aby obnovil (rodinné) vztahy, které se vážou k jeho domovu.

Obecnější energie, která funguje u obou autorů, je střet dvou pólů, latentně ustavičně přítomný. Již jsem uvedl, že Čepova díla jsou tvořena dyádami (blízkostí a cizotou, bezpečím a hrozbou atp.), jejichž střet vytváří významové napětí povídek a vede k proměně protagonistů. Podobně Hostovský konstruuje své světy na dichotomii otevřenosti a uzavřenosti. Tuto dvojstrannou zkušenost protagonisté prožívají nejprve jako děti – Kamil ve *Žhář* je bezhraničností prostoru fascinován (ale zároveň prožívá obavy ze světa za hranicemi), Jeník z *Domku* pociťuje úzkost z nekonečna i útěchu matčiny modlitby a její blízkost.

Když postavy v Čepových prózách dospějí, i ony zatouží po odchodu z kraje, po místě „jinde” – takto se “na zkušenou” vydávají Jakub Kratochvíl, Jiljí Klen a další. Bachelard ve svých úvahách sleduje dialektiku vnitřku a vnějšku při otvírání skříňky za předpokladu dimenze intimity (BACHELARD 2009: 101) – postupuje k tomu nejmenšímu a „nejstředovějšímu” v celém domě. Protože zmínění protagonisté postupují opačným směrem, intimita se vytrácí, otvírá se „dimenze vydanosti”, v níž je ohrožena samotná jejich identita.⁷¹ Potenci této dynamiky symbolizuje otvírání a zavírání (dveří), o němž Bachelard píše: „Vyslovili bychom celý svůj život, kdybychom vyprávěli o všech dveřích, které jsme zavírali a otvírali, o všech dveřích, které bychom chtěli znovu otevřít” (tamtéž: 222).

V případě Čepových próz však existují pouze jediné dveře, které se otvírají v jistých mezních situacích, „záblescích”. Jsou to dveře, které dělí „domov z cihel a domov konce a nového začátku” (EMINGER 2010: 14). To však nijak nezamezuje tomu, že se Čepovi protagonisté také stávají poutníky na zemi – Papoušek poznamenává, že „všechny cesty, jimiž se člověk ve světě ubírá, se rozbíhají od nějakého domovního prahu, který musí být nejprve překročen” (PAPOUŠEK 1996a: 58).

Existuje tedy představa jakéhosi ideálního domova, který je však na zemi nedostupný, a tak jsou protagonisté předurčení k tomu, aby jej hledali, případně zakoušeli – jaká je však příčina tohoto rozdvojení? U Čepa je odpověď snadnější, člověk je z ráje, z prvního domova, vypuzen prvotním hříchem (a existenciální drama mnohých jeho hrdinů spočívá v tom, že se znovu a znovu

⁷¹ Paradoxní je také ten aspekt otevření (skříňky i světa), že po jeho uskutečnění nastane „smrt obrazů,” (BACHELARD 2009: 101) – totéž zjišťují protagonisté (nejpatrnější je to v *Domu bez pána*, jehož narativ je právě na tomto principu vystavěn) obou spisovatelů, kteří si romantizují své představy o odlišných prostorech, aby zjistili selhání či nemožnost takových představ.

rozhodují k odmítnutí hříšnosti).⁷² V Hostovského prózách je tato „kosmická“, společenská i individuální konstelace komplikovanější. Jeho hrdinové se opakovaně potýkají s tím, „že někde došlo k přerušení vzájemného spojení“ (PAPOUŠEK 1996: 82). To vede k tomu, že se protagonista ocitá v znejasněném světě, jehož vztahy jsou, podobně jako u Čepa, nějakým způsobem narušené.

Oba spisovatelé znázorňují touhu po osvobození se z tohoto „uzavřeného prostoru“, ovšem otvírání se v obou případech vzbuzuje úzkost a zmatení. Ač to nijak nezmiňuje intenzitu jejich prožívání, je možné se domnívat, že Čepovi protagonisté (zejména v porovnání s existencialisty „ateistickými“) mají díky své víře jistou výhodu, neboť mají „díky tomuto implicitnímu zákonu [vloženému do každého srdce Bohem] jasnější povědomí o dobru a zlu, i když jej mohou kdykoliv překračovat a porušovat,“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 38). Je patrné, že v Čepových prózách, ač postavy s vírou polemizují, či ji odmítají, existuje problém jasně pojmenovaný a s „názvoslovím“, kterým o něm lze hovořit – což ovšem nijak nezmenšuje závažnost jeho tajemnosti.

Hostovského protagonisté jsou svým postavením nuceni daleko intenzivněji prožívat „sociologickou“ či „psychologickou“ perspektivu – jsou determinováni sociálně, rodově či politicky. Tam, kde by Hostovský mohl užít náboženství jako prostředku k mytologickému popsání člověka, jej do pozadí potlačuje prožívání individuí. Stejně jako jedince nespasí politické převraty, špiónské organizace ani různé „sekty“ a surogáty Boha, nepomůže mu ani (institucionalizované) náboženství či víra předků. Podobně jako u Čepa, hrdina se musí rozhodovat sám, aby správně naložil s odpovědností, která je mu dána – jen jedná bez vnější opory a má ztížený tím, že „nezná správná slova“.

U Čepa lze od jeho prvotin vnímat významnost pojmu domova i různé způsoby, jak je prožívat, Hostovský představuje širší paletu různých odtržení od domova – a konečný význam domova, který se skrývá v mýtech, pohádkách, který „přežívá rozpad institucionalizovaného náboženství i zemí a národů samých“ (EMINGER 2010: 12), i potvrzení situace jako „cizinců bez domovského práva“ (1 P 2,11), se u obou dotvoří a nalezne pregnantního vyjádření až v exilu.

Dosavadní poznatky tedy vycházejí z představy existence dvou domovů, původního (ideálního, věčného, božského, budoucího) a pozemského (narušeného, dynamického), mezi nimiž však existuje ne příliš jasná hranice. Čepovi protagonisté ve chvílích intenzivního prožívání vnímají přítomnost obou domovů, protagonisté Hostovského jsou s absencí prostoru bezpečí rovněž permanentně konfrontováni a kromě toho intenzivně prožívají „nostalgii, jež nemá obsah“. Překonání dětské nevinnosti a iluzivní idyličnosti (opuštění bezpečného rodného domova – zkrátka dosáhnutí dospělosti) je nezbytné a vede ke znázornění poutnické, nomádské, podstaty protagonistů,

⁷² Totalizující princip prvotního hříchu (jako již zmiňovaná „vina nevinných“) však, nahlíženo prizmatem existencialismu, nacházíme i u Hostovského, jehož protagonisté jsou definováni již zmiňovanou „osudovou daností“. Zde se také schází Hostovský s Čepem i existencialistickými autory, jako jsou Sartre, Camus či Mounier, kteří zdůrazňují svobodu jedince, svobodu volby, a s ní spjatou odpovědnost.

která je má přivést ke skutečné esenci domovství. Z toho také pramení, že ačkoliv protagonisty střídavě zatěžuje i „oživuje“ dynamika otvírání a zavírání (dveří domova), nelze tuto skutečnost hodnotit ani pozitivně, ani negativně. Obojí totiž k něčemu směřuje: uzavření (se) znázorňuje touhu po obnovení ztraceného bezpečí a jistoty, evokuje ideu integrity a obohacující samoty a zároveň její ztrátu v pustotě, v prázdnotě; otevření (se) znamená přitakání světu, jeho přijetí a vlastní účast v něm, ale také strach z něj i připomínku vykořenění, odcizení a bezdomoví.

4. 2. EXIL

Exil jako situace národů i jedinců představuje odvěkou lidskou zkušenost i na ní navázané různé významy. Balabán ve svých eseích o domově vypisuje různé příklady exilu v kulturní encyklopedii civilizace. „Abrahám opustil svůj první domov v úsilí najít nový domov” (BALABÁN 2009: 12). Novozákonní poselství vybízí k víře v nový domov, k nevázanosti na pozemské statky: „A každý, kdo opustil domy [...] pro mé jméno, stokrát víc dostane a bude mít podíl na věčném životě” (Mt 19, 29). Guillén se orientuje na řadu případů v antickém světě (veskrze také potvrzující svázanost domu s idejemi). Cituje Krata z Théb, pro jehož učitele Diogena otčina měla být „pohrdání slávou a chudoba” (GUILLÉN 2015: 732), uvádí traktáty o vyhnanství Aristippa z Kyrény, Tela z Megary či Plútachra a připomíná Sokratova slova „nejsem Atéňan, ani Řek, ale Kosmičan” (tamtéž). Pochopitelně se obšírně věnuje i Ovidiovi a v souvislosti s ním pak popisuje, jak se intenzita vyhnanství navyšuje se vznikem nacionalismu v 19. století, k čemuž ”je třeba dodat, že také inspiruje zcela opačné tendence, a myslíme přitom na některé z nejvýznamnějších básníků té doby, kteří se úmyslně zřekli svého původu, aniž by proti své vůli museli poznat vykořenění, samotu a putování z místa na místo” (tamtéž: 735).

Myšlenku exilu významně doprovází motiv cesty, poutnictví – když Izraelité odcházejí z Egypta a míří k „Domovu”, „Vlasti”, putují přes poušť, která znamená mezidobí nejistoty a nezajištěnosti (BALABÁN 2009: 19). Podle Emingera v bezdomoví učí proroci a další učitelé: v případě Gautamy Siddhárty „útěk zbudoval nový domov”, Lao’c na cestě do bezdomoví nadiktoval svůj převratný text (EMINGER 2010: 65–68). Tento nomádský charakter duchovních poselství, v různých formách aktualizovaný tváří v tvář nestabilitě pozemských institucí,⁷³ se objevuje i v na společenské otřesy bohatém 20. století. Eminger připomíná bezdomoví Antoine de Saint-Exupéryho, jehož zařazuje po bok dalších umělců tohoto věku, kteří se pokoušejí hledat „nové způsoby a směry duchovního poutnictví, nomádství a útěku. Útěku k Něčemu a k Někomu, jako by jim někdy rovnocenně šlo jak o hledání domova a pevné půdy pod nohama, tak o útěk do krajiny ticha, avšak zároveň do kraje neklidu, duchovní kakofonie a dobrovolné rozbolavělosti” (EMINGER 2010: 89). Jinými slovy – fyzická nestálost jedinců může představovat mj. pokus o rozrušení a nejistotu spojenou s potřebou zvýznamnit svůj život, osvojit si některé hodnoty (pocit odpovědnosti, pomoc člověku) – v tomto smyslu se jedná o útěk „tam, kde tuší a očekává, že tep života bude opět alespoň trochu slyšitelný” (tamtéž: 94).

⁷³ Putovní charakter připomínali lévijci k posílení tušení vnitřní vlasti, vlasti v Hospodinu; exil Izraelitů po rozpadu Judska vítal Jeremiáš, který rozpoznával nezpochybnitelná pozitiva existence ve vyhnanství: zvnitřnění a zvroucnění. Jinými slovy, jedná se o situaci, kdy chybějící vnější musí být nahrazeno vnitřním (BALABÁN 2007: 24).

Myšlenku biblického poselství, která situuje nadzemskou, „pravou“, vlast (jakkoliv umístěnou třeba do vyvolené země Izrael) do budoucna, transcendentály „odkazující nás vytrvale a ustavičně ke konkrétnímu věčnu, které sídlí až za prahem našeho lidského, ale velmi pravděpodobně i kosmického času” (tamtéž: 35), není pro protagonisty samozřejmé chápat a osvojovat si ji, a tak se k ní teprve postupně dopracovávají, ať už jsou „tady a teď”, „jinde”, „tehdy” nebo „ pryč”.

Jan Čep, který emigroval do své „druhé pozemské vlasti” Francie, byl teoreticky na život tam vybaven dobře – na vysoké úrovni ovládal francouzštinu (a měl bohatou překladovou praxi), vedl čilou korespondenci s francouzskými přáteli (např. s Henri Pourratem), k zemi choval osobní vztah – a své závěrečné dílo, *Sestru úzkost*, ve francouzštině dokonce napsal.

Hostovský byl oproti němu v „nevýhodě” – Czaplínska (i další) zdůrazňují, že spisovatel „byl odkázán na překladatele, kteří mnohdy [...] přispěli k jeho malému ohlasu” (CZAPLIŇSKA 2010: 123). Přesto to byl právě Hostovský, který ve své tvorbě pokračoval ve snaze stát se součástí světové literatury – a integroval do ní postupně více a více reálií z amerického života. Pro Čepa však exil znamenal v podstatě ukončení beletristické kariéry a orientaci na tvorbu esejistickou – v jejímž případě se pokoušel nakládat i s problémem (všeobecně emigrantským) domácího, přirozeného adresáta, k němuž hovořil prostřednictvím rozhlasu. Ovšem v takovém případě hovorů na dálku nutně zůstávala obava, že snad „mluví do prázdna” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 14).

V případě tvorby vyvstávají u obou spisovatelů dva zásadní problémy: jednak odříznutí od živého mateřského jazyka, jednak politický rozměr tvorby – oba přitom patří mezi autory, „kterým je společné, že se ve svém díle doma i v exilu pohybovali na rozhraní dvou kultur a zachovali si v pohnutých dějinách 20. století kontinuitu vlastního duchovního světa” (CZAPLIŇSKA 2010: 122).

V případě Čepa hodnocení jeho jazyka prochází vývojem: Med psal, že „[Čep] nemohl své dílo uzavřít do plné umělecké a myšlenkové zralosti, protože byl připraven nejdřív o tvůrčí svobodu a posléze i o přebývání v mateřském jazyce” a že „hlubinný svazek jeho básnický sugestivního jazyka s tokem jazykové každodennosti byl tak krutě přetržen” (MED 2004: 109). Zatloukal s Komendou oproti tomu zdůrazňují, že „širě a bohatost lexika, jež byly vlastní Čepovým prozaickým dílům, nezesláby ani v jeho promluvách po dlouhém pobytu ve francouzském prostředí” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 13). K tomuto („pokrokovějšímu”) názoru se přiklání i Wiendl, který na Čepových *Meditacích* (2019), a především na obsáhlém komentáři, který je doprovázejí, oceňuje, že „vyvracejí [...] snad už definitivně přežívající představu, že exil ‚udusil’ v Čepovi básníka a nutil jej přežívat ‚jen’ jako esejistu a publicistu” (WIENDL 2020: 81).

Je pravděpodobné, že odluku od svého domácího kulturního prostředí Čep pocítoval i na této úrovni (čímž je také možné vysvětlit jeho prozaické umlknutí), nicméně zároveň si lze u Čepa

domyslet i jisté sebevědomí, pokud jde o nakládání s mateřským jazykem – i tak si totiž lze vykládat Čepovy poznámky k *Dobročinnému večírku*, na jehož překladu pracoval. Papoušek parafrázuje dopisy, které Čep zasílal Pistoriovi, v nichž psal o „stylových nedůslednostech“ Hostovského (PAPOUŠEK 2012: 94). Hostovský jistě odluku od živého vývoje jazyka prožíval. Sám vycházel z vypravěčské tradice první republiky a jazykově inovativní epické texty např. Hrabala či Škvoreckého (nakolik se s nimi seznámil) mohly prohlubovat jeho pocit „méněcennosti“, který ve Spojených státech ve vztahu k jazykové stránce svých děl pociťoval. Je možné připustit, že stylově či vypravěčsky se jeho poetika nevyvíjela (nemohla vyvíjet), nicméně úpadek, kterého se sám obával a který Čep komentoval, zřejmý není, což dokládá i Papoušek (tamtéž).⁷⁴

Problematiku užívání jazyka lze tedy hodnotit z perspektivy „objektivní“ i „subjektivní“ – a zde se oba spíše shodují v obavách, čehož si všímá i Papoušek, když se obsáhle věnuje nejistotě Hostovského a srovnává je s Čepovou, která také vycházely ze strachu změnit jazyk, jímž spisovatel psal (tamtéž: 98). Totéž subjektivní prožívání Čep vyjadřuje i v dopisech Henri Pourratovi, které uvádí Komenda a Zatloukal, v nichž spojuje „ztrátu jistoty krajiny domova i ukotvení rodné řeči“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 64).

V návaznosti na Čepovu „kritiku“ rukopisu *Dobročinného večírku* je snad na místě uvést některé okolnosti vzájemného přátelství obou spisovatelů (z něhož částečně vyplývá i jejich situovanost v exilu). Papoušek cituje Hostovského dopis Otokaru Odložilíkovi, v němž vyjadřuje domněnku o Čepově „žárlivosti na lidi, kteří mohou v exilu tvořit“ (PAPOUŠEK 2012: 95).

V tom spatřuji zásadní rozdíl mezi oběma autory: zatímco Hostovský měl ambice začlenit se do světové literatury (a postupně – pravděpodobně nikoliv utilitárně, nýbrž zkrátka v reakci na novou, realitu – do svých próz začleňoval stále více protagonistů – Američanů, kteří se stávali komplikovaněji konstruovanými)⁷⁵ a ve svém snažení narážel na bariéru překladatelů i recipientů z výrazně odlišné kultury, Čep se „více uzavřel“, svou tvorbu (z významné části určenou k orálnímu podání) nadále orientoval na českého čtenáře (posluchače) a zároveň ji učinil „niternější“ – meditativnější. Téměř by se dalo říct, že na literaturu „rezignoval“ (nahlíženo z jeho celkového stavu, v němž byl odtržen od domova, od rodného kraje, a v němž se dominantní stala žitá víra a modlitba). Shodný jim zůstává subjektivní pocit „traumatu nesdělitelnosti“, který Hostovský zpracovává ve svých dílech jako absenci či znehodnocení komunikačních kódů a který „[Čep] nikdy nedokázal v exilu překonat plnohodnotnou tvorbou“ (tamtéž: 98). Společný jim je i pocit nepřijetí, Hostovský měl sice ve Spojených státech řadu přátel, avšak v nové zemi nový domov a

⁷⁴ O Hostovského jazyce v exilových dílech viz např.: Hostovská, O.: Jazyková stránka Hostovského knih z období jeho druhé emigrace, *Literární noviny*, 4, 1993, č. 26, s. 5.

⁷⁵ „[...] jako nositelé určitých vlastností charakterizujících jejich americký původ, k němuž vypravěč zaujímá hodnotící postoj“ (PAPOUŠEK 2012: 98).

pochopení nenašel. Čep naráží na „netečnost Francie“, kterou reflektuje v povídce *Za zavřenými dveřmi*.⁷⁶

Druhým z potenciálních následků exilu v tvorbě je možné zpolitizování tvorby (a zároveň tendence k pokračování v nastoupeném stylu, poetice i hodnotovém rastru). Papoušek se ve dvou svých publikacích (*Žalmy z Petfieldu a Trojí samota ve velké zemi*) věnuje ne příliš hojně Hostovského činnosti esejistické. Krom několika příspěvků o literatuře (např. *Židovští spisovatelé v novější české literatuře*) to jsou „pamflety politického charakteru“ *Manipulace ždanovské linie v Československu a Komunistická modla Julis Fučík a jeho generace*, které stojí za pozornost jakožto dobové projevy „střetu“ autora, jeho poetiky, stylu a hodnotového přesvědčení, a exilového prostředí, které „nutilo“ vyslovovat se k problémům politickým, „v době, kdy se každý názor stával politickým a kdy každý názor chtěj nechtěj byl poznamenám všudypřítomným démonem polemickým.“⁷⁷ Nebudu tyto esejistické kusy příliš rozebírat, nicméně je uvádím jako případ specifického způsobu psaní, k němuž autora dovedlo do jisté míry právě jeho „bezdomoví“. Papoušek nabízí jako možný způsob interpretace Hostovského „přepjaté“ a ne zcela přesné kritiky komunistického novináře jistou závist, která pramenila z toho, že Fučík doma došel ocenění, kdežto Hostovský, přestože jej oceňovala mezinárodní kritika, doma nebyl čten tak, jak by si přál (PAPOUŠEK 2012: 69). Za nejpodstatnější přínos Papouškova textu lze považovat jeho připomínku řady motivů, které jsou typické pro Hostovského prózy a které se objevují i u „protagonisty“ Fučíka – jeho dvojnictví, problém „předstírané a neautentické existence“, charakter „atomického člověka, žongléra se světem, imunního vůči vině a trestu“ (tedy podobně jako jsou záchodový dědek, herec Hrubín, Hušner a jiné Hostovského postavy) (tamtéž).

Hostovský tedy neakceptoval Spojené státy jako svou novou vlast, ale také odmítal účast v exilové komunitě, od exilových aktivit se distancoval, čímž se prohlubovala jako izolace. Svou pozornost zaměřil na budování mezinárodní kariéry a na „návrat do povědomí českých čtenářů doma“ (tamtéž: 57).

Čepova činnost esejistická představovala jednak organické pokračování jeho tvorby beletristické, jednak vyvstávala z nutnosti existenční (jako jádro jeho zaměstnání v RFE, jehož mechanický chod snášel s nechtí), jednak se pokoušela pomoci krajanům v „rozšiřování kulturního obzoru prolamováním informační blokády“ (KOMÁREK 2010: 26), a konečně rezonovala se situací osobní (umožňovala mu rychleji reagovat na aktuální události, nesyžetový text představoval vhodnější formu pro meditace, modlitby, „zvnitřnění“, které napomáhaly vypořádat se se ztrátou domova). Podobně jako Hostovský, i Čep ve své esejistické tvorbě rozvíjí své beletristické

⁷⁶ Fučík vzpomínal, že Čep ve Francii jako básník neuspěl a exulantská komunita jej také nepřijala, nahlížeje na něj jako na „neškodného vetřelce a rušitele,“ či jinak řečeno, „jedna země ho vyvrhla a druhá nepřijala“ (FUČÍK 2016: 230).

⁷⁷ Fučík, B., Trávníček, M.: Doslov, in Čep, J., *Samomluvy a rozhovory*, Praha, Vyšehrad, 1997, s. 312.

motivy dvojího domova, jednak pozoruje a glosuje dění politické i kulturní (to jsou především příspěvky ke kritice marxismu, „chvála“ evropského kulturního základu v antice a křesťanském universalismu a medailonky k literatuře). Dotváří se zde i ty jeho pozice, které Komenda se Zatloukalem charakterizují jako personalistické a existencialistické, patrné jednak v líčení pocitů úzkosti, jednak v akcentu na „konkrétní a individuální existence, svobodu jedince, odpovědnost“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 37).

U obou autorů je zásadní motiv volby – protagonisté Jana Čepa se v každém okamžiku rozhodují, zda odmítnou „dědičný hřích“, hrdinové Hostovského jsou líčení ve chvílích krize, které se pokoušejí rozklíčovat v konfrontaci se světem, s absolutnem, se sítí lidských vin a odpovědnosti, tváří v tvář svým bližním. Tato „konkrétní jedinečná situace, která je [člověku] dána nebo vnucena,“ (tamtéž: 38), a s ní spojená nutnost „uskutečňovat rozhodnutí, která mohou mít trvalé a závažné následky,“ (tamtéž) stojí podle autora v základu možné velikosti člověka. To se opět úzce dotýká tématu domova, neboť oba autoři, ale i protagonist jejich pozdních děl byli donuceni se rozhodnout k jeho opuštění, v rodném domově i bezdomoví pociťují tak či onak toto vržení do existence, znovu a znovu se musí rozhodovat k setrvání v mrtvém a chladném domově, či k hledání domova prvotního.

Úzkost, kterou pociťují protagonisté Hostovského i Čepa, pak vychází z porušených struktur světa. U Čepa to je polarita dvou domovů, u Hostovského se pocity úzkosti, rozdvojení či ztráty identity projevují v okamžicích, kdy jsou jedinci postaveni před nutnost jednat – psychotické stavy pak naznačují jistou únikovost, neschopnost čelit (o samotě) hrozbám a nejistotám existence (Bašek si raději „vytváří“ stín, Kavalský má celou sérii dvojníků, doktor Malík se vyznává svému „pacientovi“, Jan Bareš si konstruuje své alter ego, „aby zrekonstruoval svou identitu“). Michal Bauer na příkladu románu *Sedmkrát v hlavní úloze* vyjmenoval řadu úniků protagonistů z náročných situací: promiskuita, opilectví, emigrace, či bratříčkování s autoritářským režimem.⁷⁸

Jejich prožívání existence je ovlivněno velikou mírou citlivosti (která umocňuje tyto stavy úzkosti a obav), ovšem emigrace v jejich případě (či v případě jejich postav) není projevem zbabělosti, nýbrž nutnosti.⁷⁹ Komárek parafrázuje Čepův článek v *Le Monde*, v němž vysvětluje, že „spíš než strach o život je důvodem emigrace vnitřní potřeba svobody a věrnost určitému poslání, které se v rodné zemi zrovna nedá uskutečnit“ (KOMÁREK 2010: 26). Ať už šlo o exil ve Francii, v Berouně, ve městě (kam protagonista prchne ze svého moravského domu, aby tam zažil pocit vykořenění atd.) či zkrátka na zemi, v níž jsou lidé vyhnaní z ráje, je nutný: „Čep ho pokládal za neodmyslitelnou součást údělu moderního člověka, za jeho existenciální pocit, který plyne jak z vědomí pomíjivosti pozemského života, tak z mocného nárůstu ničivého zla v současnosti“

⁷⁸ Bauer, M.: Úzkost jako emocionální únik člověka 20. století, in *Tvar*, 1999, č. 11, s. 20.

⁷⁹ „Člověk žije a tím, že žije, utíká. Život a útěk jsou jedno“ (Picard, M.: *Člověk na útěku*, Praha, Vyšehrad 1970, s. 7.).

(tamtéž: 27) – některé Čepovy texty naznačují, že exil nenáleží pouze modernímu člověku, ale že lidské povaze všeobecně je charakter poutníka vlastní, jak o tom hovoří biblické texty. Cizinci a přistěhovalci na zemi touží po vlasti, ovšem „kdyby měli na mysli tu, kterou opustili, měli přece dost času k návratu” (Žid 11, 14). Čep napsal, že „poutník je domovem všude, neboť celá země, všechny věky a zkušenosti lidských dějin jsou obrazem vlasti věčné” (ČEP 1998: 286) a dodává, že „smysl našeho exilového osudu záleží možná zčásti v tom, abychom dovedli proměnit...úřed poběhlíka na zemi v úřed poutníka na cestách božích” (tamtéž).⁸⁰ Dvojí domov Čepův je tedy svázán živým vztahem, „bez prvního by nebylo tady a bez druhého zase by pro nás nebyl ani první, neměl by smyslu, [...] a navzdory všemu je dobré být člověkem spjatým se zemí” (FUČÍK 2016: 208).

Hostovského chápání domova není orámcováno eschatologicky a ve svých dílech se spíše zabývá následky absence domova, tím, jak tento stav protagonisté prožívají a jak jej překonávají. I Hostovský intenzivně prožíval vazby k domovu i jeho ztrátu a tento prožitek ve svém díle mnohokrát reflektoval. K exilu jako obecnému problému člověka se v rozhovoru s Antonínem Liehmem vyjádřil určením „dvojího domova moderních lidí, z nichž jeden je věcí paměti a druhý věcí vůle nebo volby” (HOSTOVSKÝ 1995: 181). Nacházím zde jisté styčné body s Čepem – již jsem podotkl, že paměť a prožívání času napomáhá k definování prvního domova a že stěhování (tedy cestování z volby) mu bylo také vlastní. Typické pro emigranty po roce 1948 bylo však to, že tento dualismus domova a ciziny nedovedli zcela překonat, což mělo za následek pocit samoty a krizi identity⁸¹ – zde se nabízí srovnání s exulanty po roce 1968, z nichž mnozí novou vlast přijali za vlastní s celou její kulturou a jazykem, což je příklad Milana Kundery či Věry Linhartové. Pro Hostovského, Čepa a další vyhnance však identita Američana, Čecha či Francouze nebyla otázkou volby, ač „přechodný” domov ano. A jako všeobecný problém exulantů i v jejich dílech nacházíme „pocit diskontinuity prostoru, času i samotného subjektu” (CZAPLIŇSKA 2010: 112). Způsoby překonání tohoto pocitu přerušení (tedy nemožnost pobývání v rodném kraji s jeho pamětí, prožitky mezerovitěho času⁸² i rozpad identity) se snaží konstruovat ve svých dílech, která lze číst jako projevy zintenzivněné potřeby po uchování duchovních zdrojů prostorů jejich domoviny, s nimiž byl přerušen kontakt, jak se všímá Papoušek (PAPOUŠEK 2001: 6).

⁸⁰ V Čepových exilových esejích lze vysledovat mj. právě tu funkci, která má za cíl smysluplně transformovat exil jako zkušenost. Wiendl v souvislosti s *Meditacemi* píše, že Čep „nejenže dává posilu ideově spřízněným domácím posluchačům, uvězněným za železnou oponou, ale předně osmyslňuje životní situaci exulanta jako takového” (WIENDL 2020: 84).

⁸¹ Czaplínska poznamenává, že to je sice všeobecný problém moderního člověka, ale „v exilu je znásobený nutností hledat své místo ve světě jako člověka i jako spisovatele” (CZAPLIŇSKA 2010: 116).

⁸² Nejedná se však o „trhliny”, které nesou v Čepových textech příznak epifanie, tedy znamenají „maximální zhuštěnost času a plnost světla,” kdežto mezery indikují „maximální zředění časových okamžiků” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 81).

4. 3. NÁVRATY

Protagonisté Čepa i Hostovského postrádají domov jako místo jistoty a bezpečí a v exilu jsou připraveni i o rodinné a přátelské vztahy, které ve vlasti zanechali, a o kontakt s rodnou krajinou, v níž jsou vetkány životy předků i vzpomínky na čas dětství, nevinosti, na „čas napojený přímo na čas ráje“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 48).

Již v raných Čepových prózách jsem popsal nostalgii po ztraceném domově. Ve *Dvojím domově* je to sen po domově Roubalky v horách, v *Domku, Peněžence a Elegii* je to variovaný běh času v kontrastu s nekonečností věčnosti (prvního domova), v povídkách ze třicátých a čtyřicátých let se opakovaně objevuje motiv hrdiny, před nímž se takřka okamžitě poté, co rodný kraj opustí, objeví nutnost se do něj vrátit. V Hostovského prózách jsem jako nosný prvek určil touhu protagonistů být „jinde“ – mění se, lapidárně řečeno, pouze to, že před exilem chtějí být v cizině, v exilu zase doma. Znatelný rozdíl mezi úzkostmi a disociacemi protagonistů Čepa a Hostovského⁸³ lze nalézat ve víře, která je čepovským postavám vlastní – díky ní jim je propůjčena alespoň občasně zakoušená jistota druhého domova. Tuto víru exil aktualizuje evokacemi a jistotou již zmiňované „přítomnosti nepřítomných“. Hostovského vypravěč se vyzbrojuje jednak ironií a skepsí, jednak přijetím bezdomoví, který není ani vzpourou, ani rezignací, a s odvážným smutkem prochází prázdné byty, v nichž už nedoufá nalézt bod bezpečí, a zkoumá, zda mu „oporou existenciální nejistoty aktuálního bytí může být ztracené vědomí domova, místa, z něhož se rozběhly všechny klikaté cesty“ (PAPOUŠEK 1996: 152). Z těchto individuálních autorských přístupů tedy vyplývá společný princip osvojování si pocitů domování (které sice v exilu došly završení, avšak naznačeny byly již v ranější tvorbě) – nikoliv skrze prostor, nýbrž skrz čas a mezilidské vztahy.

Komenda a Zatloukal se domnívají, že „klíčovou otázkou, kterou si Jan Čep v exilu kladl, bylo udržení kontinuity v čase a paměti navzdory diskontinuitám, které začaly více než v době předválečné odporovat koncepci trvání“ (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 88) – a zároveň „prostor po zmrtvýchvstání by byl prázdný, pokud by akceptoval pouze vlastní bolest a samotu, pokud by v nás neexistovalo spolucítění s druhým, odevzdání se druhému“ (tamtéž: 89). Tento niterný způsob domování u Čepa pochopitelně vzniká postupně. V povídkách *Dvojího domova* je pozemský domov, kraj, naprosto přítomný – Zatloukal a Komendou si všímají např. synekdochy v *Domku* (tamtéž: 77) – a klíč k němu je takřka nadosah, stačí se správně rozhodnout, aby se znovu vyjevila kontinuita rodové paměti a řádu života. V próze *Za zavřenými dveřmi* se domov objevuje

⁸³ Jimiž si jsou příbuzní, jak si všímá Papoušek, totiž „intenzitou duševní trýzně, osamělosti i metafyzickým hladem“ (PAPOUŠEK 1996: 152).

pouze ve snu a prostřednictvím modlitby – a potence paměti a evokace se plně projeví až v *Poutníku na zemi a Sestře úzkosti*.

I v Hostovského prózách se jako gesto, které nakonec vysvobodí (či spíše „přiosvobodí“) protagonistu z jeho bezcílného bloudění, také osvědčuje vystoupení k blízkým a (e)valuace kontinuity času.

Oba autoři se shodují v líčení dětství jako období autentického života, přirozeného a bezpečného. V případě Čepa je tomu tak od jeho prvních povídek, které tematizují zásahy světa dospělých, jemuž je vlastní vědomí rozdvojení domovů, ztrátu dětské nevinnosti a zkoušky vlastností domova. Okouzlená fascinace dětstvím přetrvává i v dalších prózách (v *Hranici stínu* si protagonista v závěru rozumí pouze s malým chlapcem) a plně ji Čep rozvíjí a popisuje ve svých esejích jako „ducha dětství“. I u Hostovského nacházíme atributy „jistot v nezczitelném uzavřeném světě dítěte“ (PAPOUŠEK 2001: 168) – a společně s nimi aspekt iluzornosti. Dětský vypravěč v *Modrém světě* si podržuje radost zkreslováním světa skrz modré sklo (a jeho rozbití z něj pak činí jedince, který je konfrontován tajemství existence a nutnosti otevírat či neotevírat dveře, za nimiž se snad skrývá odpověď), v *Černé tlupě* se dětská představitost izoluje od skutečnosti (či ji přímo pohlcuje), ve *Žháři* nedospělý protagonista upřednostňuje „před pozorností k nejbližším zasněné pohledy do dvojných modravých dálek“ (VANĚK 2018: 432). Dětství hraje významnou roli i v *Případu profesora Körnera* či v *Domu bez pána*.

Zatímco v meziválečných Hostovského prózách jsou děti líčeny s atributy jakéhosi až mystického původu, od *Listů z vyhnanců* jsou „postaveny zpět na zem“, neboť tam je protagonisté potřebují, aby jim, v období chaosu druhé světové války a konfliktu východního a západního bloku, připomínaly znejistěnou skutečnost (která se však nijak nezměnila – rozdíl je pouze v tom dětském pohádkovém prožívání, tedy v nevědomosti). Vidina času, v němž „dětí si hrají a stařečkové a stařenky, zahleděni smírně k zemi, belhali se pokojně za vábením velkého, moudrého ticha svých domovů“ (HOSTOVSKÝ 1994: 164), je však pouze iluzivní. Tato iluzivnost je samozřejmě u dětí, ovšem propadne-li jí protagonista dospělý, za následek to má „ztrátu orientace v rozkolísaném světě“ (VANĚK 2007: 315).

A tak oba autoři dochází k podobnému ztvárnění retrospekce: Čep hovoří o „duchu dětství“ a Hostovský píše, že „na dně duše není jiných krajin kromě krajin dětství, a krajiny dětství nemají jiné barvy ani vůně než barvy a vůně prvních domovů“ (HOSTOVSKÝ 1997: 72). Domnívám se, že právě v tomto duševním jádru, evokovatelným skrze dětství, se má nacházet latentně přítomný (první) domov, do nějž se hrdinové vrací ke snění, odpočinku a občerstvení, „které člověku umožní jít zase ven mezi druhé a být jim oporou a službou“ (EMINGER 2010: 19).

Toto zažívání pocitu autentického a nezbadatelného domova je významně ovlivňováno pamětí (stejně jako je jedincova přítomnost určena minulostí). Čepovi i Hostovskému (a jejich

protagonistům) je vlastní pocit diskontinuity času – oba líčí postavy, které nejsou schopny získat pevný bod v uplývající čase k reflexi sebe sama a minulé okamžiky se jim jeví jako fragmentované a nesouvisející – „teprve prostřednictvím paměti nám vše ‚dochází‘ do podstaty; jinak zůstáváme na povrchu, tj. v nepochopení a neporozumění. Pokud si nevzpomínáme, naše duše je malátná, napůl spíme” (HOGENOVÁ 2013: 17). Napětí a úzkost v takovémto vnímání času jsou dotvářeny okamžiky „prozření” a pocitem přítomnosti duality domovů. Zetová užívá v souvislosti s Hostovským metafory „neprostupné hlubiny, jež protagonistu zanechává odkázaného na odlesky na svém, často neklidném povrchu, které slibují vrhnout jasnější světlo na jeho životní pravdu” (ZETOVÁ 2018: 82). Poznaná pravda má však za následek to, že hrdina pocítí svou osamělost (v okolí i v sobě samém a svých vzpomínkách). Zdá se však, že v genezi Hostovského celoživotního díla dochází i ke genezi tohoto odcizení, neboť v závěrečných dílech, jak jsem se pokusil naznačit, Hostovského protagonisté sice přijímají svůj poutnický, bezdomovský, úděl, ale zároveň v sobě živí ambici na vytváření domování ve svém bezprostředním okolí – i díky tomu, že „akt rozvzpomínky a uvedení uplynulých událostí do vzájemných vztahů však otvírá bránu transcendence, vstup do nové duchovní roviny” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 57).

Oba autoři tedy jako velmi podstatnou součást svého vzdoru proti pocitu bezdomoví rozpoznávají vztah k bližnímu, neboť ví, že musí zvolit „buď dům, který v hloubi skýtá a opatruje různá tajemství, z nich také vyrůstá a otevírá se druhým, anebo dům, který je nedobytnou tvrzí obehnanou vysokým plotem, skrze nějž se dovnitř nedostanou ani lidé, ani křik hrajících si dětí, a kam se bojí nahlédnout i paprsky vycházejícího a zapadajícího slunce, aby nezůstaly navždy uvězněné a pohaslé” (EMIGNER 2010: 51). V tomto duchu uvažuje i Hogenová: „fenomén domova se konstituuje ze všech retencí, v nichž je přítomno přijetí ve smyslu ‚communio‘, ať jsou tělesné či duševní nebo duchovní” (HOGENOVÁ 2013: 101).

V tomto ohledu jim je společné i tázání se po míře vzájemného poznání, „po možnostech i limitech poznání druhého” (KOMENDA – ZATLOUKAL 2019: 44). Připomenul jsem, jak důležitý byl v Hostovského prózách motiv řeči a vzájemného srozumění, který došel vyslovení ve *Všeobecném spiknutí*, v němž (znovu)objevení identity zapříčinilo znovuosvojení schopnosti se podepsat i poznání důležitosti nezištně milující bytosti v životě. Čep uvažuje podobně, když se ptá „do jaké míry je poznání sebe samého podmínkou, abych mohl poznat a milovat druhé?” (ČEP 1997: 135) – což je hodnota, kterou jsem již v vyzdvihl souvislosti s Čepovou vírou.

Již jsem psal o významu ideje domova pro různá náboženství i filozofické směry, proto se domnívám, že je vhodné porovnat i to, jak lze reflektovat oba autory z hlediska jejich ideových východisek. U Čepa se čtenář pohybuje ve světech, v nichž dominuje katolická perspektiva. Hostovský konstruuje světy svých románů obecněji – dobře patrné to je v oblasti symboliky. U obou autorů se opakovaně objevuje v symbolickém významu modrá barva, ovšem v Hostovského

prózách se její smysl dá definitivně určit až po porovnání všech jejích užití (jako modré skličko, jako modrá obloha ve *Třech nocích*), kdežto u Čepa je možné si téměř okamžitě asociovat modř mariánskou. Katolická symbolika směřuje pochopitelně k těžce zobecnitelnosti a univerzálnosti jako symbolika užívaná Hostovským, nicméně díky jasné terminologičnosti spjaté s katolickou (slovesnou) tradicí napomáhá určit konkrétní způsob čtení, nastavit specifický kód komunikace mezi autorem a čtenářem. Nakonec právě ona modrá referuje v obou případech podobně – k barvě nebe, k nekonečnosti.

Vaněk k Hostovskému poznamenává, že „jiná skutečnost, jejíž kontury a znamení jsou senzitivní protagonisté schopni vytušit nebo zahlédnout, je nesdělitelná, vymyká se možnostem lidského porozumění i racionální formulaci” (VANĚK 2007: 322). Tato skutečnosti, po jejímž původu a smyslu se protagonisté ptají otázkami „proč a kdo”, která je „nejdřív situovaná v nedostupném a ztraceném čase, pak v nepřístupném duchovním prostoru,” (tamtéž), rezonuje s Čepovou náznakovostí, fragmentárností, s jeho viděním světa v odlescích a podobenstvích.

Čep toto své vidění Hostovskému připomíná, když mu píše o jeho neuschopněnosti k putování světem, mimo domov, o jeho spjatosti s jistými místy, když uvažuje, že „tyto skryté prameny nebo studně však neexistují v Tvém vědomí a v Tvém díle jenom ve smyslu fyzickém nebo zeměpisném; jsou – neřeknu: obrazy nebo symboly; jsou vtělením Tvé vlasti duchovní; onoho světa, který nesplývá s žádnou pozemskou vlastí, i když je prostupuje všechny” (ČEP 1958: 42).

Srovnat lze také zobrazování onoho okamžiku, který přinejmenším znamená konec pozemského putování, bloudění a toulání, při nejlepším návrat do náruče prvního domova, tedy smrt. Kautman ve své monografii o Hostovském vyjmenovává řadu případů smrti ve spisovatelových románech. Profesor Körner je vystaven bezprostřednosti vlastní smrti a, podobně jako protagonisté v Čepových prózách, hovoří o smrti jako o závěru, „který teprve tak prorocky osvětluje veškeré věci” (HOSTOVSKÝ 2001: 221). Kautman poznamenává, že „v okamžiku smrti také zpravidla přichází opožděná odpověď na otázku, jak bylo třeba žít, co se mělo dělat” (KAUTMAN 1993: 38). V téže monografii autor popisuje, jak má smrt vykoupit hrdinu *Úkrytu*, jak k ní má blízko (až intimně) doktor Malík,⁸⁴ jak putuje v podobě revolveru mezi účastníky *Dobročinného večírku* a co s lidmi dělá, jak smrt naruší „pokus skloubit americký praktický názor na svět a evropskou duchovní kulturu skrz lásku” (tamtéž: 43).

Ve vztahu k Čepovi a domovu stojí za povšimnutí dva obrazy smrti v Hostovského prózách. Tím prvním je obraz „obcování živých a mrtvých” – v „čepovském” smyslu se objevuje v *Listech z vyhnanství*, když v malebném vzpomínání zaznívá „ale pak, až provždy nalezneme, sejdem se s dávno zapomenutými podobami bližních, živých i zemřelých” (HOSTOVSKÝ 1967: 12). Táž stopa

⁸⁴ Jehož smrt má přijít jako úleva, „spíš v duchu smrti postav povídek Hostovského přítele, Jana Čepa” (KAUTMAN 1993: 41).

vepsaná do paměti kraje se objevuje v románu *Sedmkrát v hlavní úloze*: „kdo umřel, šel známými pěšinkami od prahu naší chalupy, spíš vedl smrt než smrt jeho, kdo umřel, díky nebesům, po smrti nebloudil, Jaroslave” (tamtéž: 114). Jan Bareš se má účastnit „dialogu minulosti s přítomností, mrtvých s živými” (KAUTMAN 1993: 43), a právě z něj má vyrůst dvojník Beck (jako návštěva ze záhrobí).

Druhý obraz nachází nejpregnantnějšího vyslovení v *Epidemii* – próze nečepovsky cynické, „odvážně rezigované”, skeptické. Zde je smrt všudypřítomná a vnucuje otázku po tom, jak patří k životu. Tato poloha by mohla poněkud relativizovat kvalitu zobrazování smrti v těchto literárních dílech – smrt je neoddělitelnou součástí života, je také vděčným předmětem k zobrazení, vhodnou pomůckou pro vystavění okamžiku katarze. Je nasnadě postavit moment obrácení hrdiny právě do okamžiku smrti a motivy obcování živých a mrtvých mohou být vnímány jako prostředky ozvláštňení literárního díla obrazností antropologickou (spíše než náboženskou). Nicméně oba autoři stvrzují svou „básnickou výjimečnost” – Hostovský smrt zkoumá s odvahou dobrodruha, kterému se „pravý smysl zjevuje až v horizontu jeho konečnosti, teprve v momentě, kdy bude završena, mu historie jeho života přestane unikat pod rukama” (ZETOVÁ 2018: 81) – kolem tohoto momentu krouží příběh *Tři noci*, až k němu Věra, takřka vzápětí poté, co s Pavlem oživí svůj vztah, dospívá. Čep, Šaldou označený za „básníka smrti”, umírání spojuje s naléhavostí plné a smysluplné existence.

4. 4. DOMOV PRÁVĚ TAM, KDE NENÍ

Čep Hostovskému píše, že oba vědí, „co to je volání dalek“, a že přes veškerou lásku k rodným pramenům domova jejich „úděl je údělem poutníků, nikoli tuláků a poběhlíků na zemi“ (ČEP 1958: 43).

Guillén ve svém příspěvku k exilové problematice předkládá koncept exilu jako univerzální zkušenosti, předpokládá její proměnlivost v návaznost na historický kontext, která se „během staletí opakuje, neustále znovu začíná a nikdy nekončí“ (GUILLÉN 2015: 730). V témže textu nabízí dva různé prožitky exilu, z nichž jeden je „radostný“, neboť účastníci tohoto procesu vytvářejí „solidaritu toho nejširšího dosahu v oblasti filozofie, náboženství, politiky i poezie“, kdežto ten druhý je právě protikladný, „jeho základ tvoří odmítnutí ztráty, ochuzení i zmrzačení člověka v té jeho části či v těch funkcích, které jsou neoddělitelně spojené s ostatními lidmi a se společenskými institucemi (tamtéž: 731).

V návaznosti na naznačené porovnání exilů po roce 1948 a 1968 by se nabízelo využití této polarizace jako možné kategorizace. Bylo by snadné číst v Čepově a Hostovského dílech žal, o jakém psal Ovidius, a na druhé straně chápat Kunderu a Linhartovou nikoliv jako exulanty, nýbrž jako jednotlivce, kteří „prostřednictvím dobrovolného odcizení pracují na svém osvobození“ (tamtéž: 735). Avšak tato polarita představuje, jak se ukazuje v případě sledovaných autorů, spíše spektrum pro uvažování nad dílčími emocemi i myšlenkami, které není vyloučeno i sloučit v případě jednotlivých děl a spisovatelů, i proto, že je třeba brát v potaz společenský kontext (např. politickou motivaci emigrace).

Domnívám se, že v případě obou spisovatelů hraje roli také fenomén, o němž pojednává Petr Málek v souvislosti s židovskou identitou Richarda Weinera: „autostylizace cizinectví moderního umělce“ (MÁLEK 2013: 324). Ten má napomoci popsat svou identitu v „polaritě/dichotomii mezi domovem/vlastí a cizinou“ (tamtéž). Weinerův duchovní původ v židovství, z něhož pramení jeho vědomá, programová volba „býti ustavičným cizincem“ (tamtéž: 331), nabízí paralely k autorům sledovaným v této práci, kteří se prezentovali v rámci kontinua evropské civilizační tradice (v návaznosti na antiku, na hebrejské i novozákonní písemnictví), kterým byli ovlivněni, ne-li determinováni. Společně s historickým kontextem, v němž se vytváří státní, národní identita se svou vlastní kulturou, z něž posléze pramení politický tlak vedoucí k vyhnání, i „akcelerovanou časovostí moderny, [která] může za to, že návrat exulanta bývá často hořký, problematický či neskutečný“ (GUILLÉN 2015: 737), se postupně vytváří topos (ztraceného, nedostupného) domova, svébytnými poetikami zobrazovaný jako univerzální jev, s nímž se potýká člověk současný jako s variací na prožitek bezdomoví, konstituovaný různě v různých dobách a kontextech.

Zároveň se ukazuje, jak je v literárních dílech i v myšlení domov chápán nikoliv pouze jako místo – bezdomoví a vyhnanství se stává i problematizací identity a bytí a „vyčásením”, tedy vyhnáním „z přítomnosti (a tím pádem i jazykové, kulturní či politické budoucnosti své rodné země)” (tamtéž).

Izolovanost domů (domovů) jako míst zpochybňují i někteří autoři, kteří o tomto tématu uvažují. Eminger píše, že „bezpečí zdí a pevných domovních dveří by napořád mělo propouštět přinejmenším průblesky duchovního neklidu a chvění, protože jinak se i těch pár stěn může stát vězením, ze kterého má člověk dokonce mravní povinnost utéct a nevracet se” (EMINGER 2010: 19). Balabán dochází k závěru, že domov (vlast) je charakteristický hledáním a nalézáním, zkušeností bolestí a sídlem lásky, neboť „není-li této vlasti v jakékoli vlasti, v níž topograficky bydlím, pak si připadám a musím připadat jako bezdomovec, který se svým územím pouze toulá a hledá nějaké slovíčko, jež by ho pohladilo a potěšilo” (BALABÁN 2007: 40). I protagonisté Hostovského a Čepa rezignují na domov spjatý s konkrétním místem, opouštějí představu statických domů, neboť v jejich světě jsou „dům a byt spjaty s motivem bloudění a hledání své vlastní ‚země’, ‚domova’, koherence v nesoudržném světě, v absurditě vnějších situacích” (HRBATA 2005: 356).

Čepovy povídky i pozdější eseje směřují k nalézání domova u Boha, neboť „pravá vlast je tam, kde je naprosto spolehnutí” (EMINGER 2010: 41) – a to je v Bohu, v lásce, k pomoci bližnímu. Ovšem hranice mezi domovy je nejasná, je-li. Neexistuje totiž život „tady” a život „tam”, neboť život odtamtud se prolamuje sem a vice versa, pozemskost plynule navazuje na věčnost, a tak konečným vyslovením, abolutizujícím obrazem čepovských domovů je naděje. Protagonisté Hostovského románů se, zejména nahlížíme-li prizmatem vyvrcholení jeho díla, se nakonec také setkávají v domově, který vytváří oni sami láskyplným vztahem, aktem přijetí druhého a sebe sama.

Tak se mezuzá, která visí v domě Adlerových, potvrzuje nejen pouze jako připomínka minulých časů, minulých domovů, ale zároveň i jako příslib věcí budoucích. Eminger píše, že „mezuzá je nejvěrnějším svědkem lidských příchodů a odchodů” „útěků a návratů” „svědkem návratů marnotraných synů i milosrdenství, moudrosti a lásky jejich otců” (tamtéž: 61). Ovšem domov otce a sourozenců je prodán, a přestože „člověk utíká, aby se mohl jednou vrátit” (tamtéž), Hostovského protagonisté by snad uvítali spíše „křesťanskou mezuzu”, *anamnésis*, která „putuje s člověkem všude tam, kde se v náboženském probuzení žije skutečné evangelium” (tamtéž: 63).⁸⁵

Domov prvotní, ideální, protagonisté nachází v abstrakci snění, které jim poskytuje odpočinek, načerpání sil (i inspirací), obnovení jejich vlastní autenticity. Do původního stavu bytí

⁸⁵ Eminger také zdůrazňuje zejména hebrejskou tradici úzkostlivosti v péči o domov – nesmí v něm být prolita krev, musí být opatřen zábradlím, musí být především vysvěcen atd. (EMINGER 2010: 63) – jak by potom mohl jedinec s židovským původem, ale i každý, který z této tradice vychází, zůstat v domově, vlasti, v níž vládnou zákony protektorátu či komunistické strany?

se protagonisté dostávají posunem v čase (či opuštěním jeho linearity), zapojením obrazuschopnosti: „obrazný svět nám poskytuje expandující domov” (BACHELARD 2010: 166).

Bachelard komentuje spjatost obraznosti a paměti, mezi nimiž existuje proces vzájemného obohacování, „jedna i druhá utvářejí v řádu hodnot společenství vzpomínky a obrazu” (tamtéž: 31). Užívání toposu domova v této dynamice pak, domnívám se, také zamezuje nostalgickému zobrazování pouze domova, nebo pouze vzpomínek – a v okamžiku, kdy se sjednotí vzpomínání za cílem sebe-uvědomění, znovu-sjednocení, přestanou protagonisté pociťovat chaos a dezintegritu osobnosti (případ Jana Bareše z Hostovského *Všeobecného spiknutí* je toho, dle mého názoru, exemplárním příkladem).

V tomto původním prostoru, v němž došlo k „prvnímu pohybu existence”, tkví jádro výkladu dětství jako principu „hluboké života, vždy naladěného k možnostem nového počátku” (tamtéž: 118). Tato neohraňovanost dětství a toho, co znamená, zůstává v každém člověku a to se Hostovského i Čepovi protagonisté snaží objevovat jako základní aspekt prvotního domova, spjatého s člověkem, do nějž dítě, nevinné a snící, vstoupilo jako do stavu lásky, bezpečí, přirozenosti a neproblémovosti – s tímto vědomím pak lze také opustit vrstvy náboženského a etnického myšlení a chápat domov jako jistou archetypální skutečnost.

5. ZÁVĚR

Řada literárních teoretiků připomíná obtížnost prostorové kategorie, kterou není možno „vysvětlit pouze v úzce technickém slova smyslu“ a která existuje „v prvé řadě jako významotvorný fakt, jenž se přímo dotýká znázorňování a konkretizace prostoru“ (HRBATA 2005: 321). Jako funkční postup pro chápání prostoru v literárním díle se jeví jeho čtení skrze symboliku nebo explicitní tematizaci (tamtéž).

Existuje řada důkladných studií o domově i o prostoru v dílech Jana Čepa i Egona Hostovského – v této práci jsem se pokusil o přehledné zpracování jejich obsahu a vzájemné porovnání posléze vyjevilo, o nakolik závažný a komplexní výzkumný problém se v případě obou autorů jedná.

Ve své práci jsem si všiml toho, jak Jan Čep a Egon Hostovský ve svých prozaických i esejistických pracích konstruují topos domova, a domnívám se, že se ukázalo, že jimi líčené domovy nejsou pouhými prostory. Tak se tak potvrdila i Bachelardova slova o hře hodnot, „v níž do pozadí ustupuje všechno, co se zakládá na pouhých prostorových určeních. Protiklad vnějšku a vnitřku pak již není převoditelný na svou geometrickou evidenci“ (BACHELARD 2009: 228).

Zdá se tak, že z hlediska syžetu topos domova v probíraných dílech vystupuje především proto, aby dynamizoval děj. Jinak řečeno – protagonisté něco prožívají a topos domova (tj. přítomnost domova či jeho absence) akceleroje či napomáhá odhalení problému, se kterým se protagonista potýká.

Tato funkce toposu domova je možná právě díky tomu, že je podmíněný řadou významů a hodnot, o nichž jsem postupně pojednával (perspektivou myšlení autorů a jejich doby i diachronně, především s ohledem na židovskou a křesťanskou tradici). Z nich (a z toho, že je autoři/vypravěči rozpoznávají a akcentují) pak vyplývá i řada styčných bodů Čepových a Hostovského děl.

Jako takovou jsem zmínil např. skutečnost, že jejich protagonisté pociťují dichotomie stavů přirozenosti, bezpečí, autenticity, a stavů nejistoty, strachu, úzkosti a nestálosti, tedy dichotomie domoví a bezdomoví, které je vlastní citově exaltovaná reflexe. Porovnal jsem i jejich prožívání exilu⁸⁶ a způsoby, jak se s ním vyrovnávají, skrz paměť, obnovování „ducha dětství“ a lásku.

Zjednodušeně lze říci Hostovského protagonisté hledají a analyzují to, o čem Čep píše, či jinak řečeno, Čepovy postavy, obdařené jitrním zrakem a jaté úzkostí, bázní i smírem, prožívají to,

⁸⁶ Exil jsem ve své práci pojímal jednak jako společenskohistorický fenomén, tedy situaci konkrétních jedinců v návaznosti na politický kontext jejich vlasti, jednak jako jakousi výsostnou realizaci toposů domova v díle obou autorů, kdy právě exil potvrzuje význam domovství a zároveň jej uzavírá (a v exilu také končí životy obou autorů, domov tak zůstává ve stavu fyzické nedostupnosti a mentální omniprezentnosti). Nesměřuji však k tomu, abych exil, vyhnanství, v němž se jedinec musí potýkat s odlišným kulturním zázemím, jazykem, společenskou strukturou atd., ztotožnil s životním pocitem cizoty a izolovanosti (více k tomuto problému v citované studii *Slunce vyhnanců*).

čeho se Hostovského hrdinům, traumatizovaným a neurotickým, úpěnlivě se snažícím se zorientovat, nedostává a co se (jako předmět jejich touhy) teprve, mnohdy neúspěšně, či se zpožděním, snaží zformulovat. Neznamena to však, že by Čep „dospěl“ ve svém díle dál a hlouběji – opírá se pouze o jistotu víry a jeho básnický výraz je více orientován subjektivně. Hostovského protagonisté oproti tomu stále hledají, neschopni nebo neochotni přijmout víru jako perspektivu, protože jsou skeptičtí k jakémukoli dohotovenému systému – a jako takové je lze číst i jako jakési modelové průvodce v moderní světě plném rozličných ideologií.

Oba autoři se setkávají na pomyslném průsečíku některých charakteristik moderního člověka, jeho literárního vyjádření i jeho způsobu myšlení a cítění, který oni sami zhmotňují v konstrukci fikčního světa, v jehož středu se nachází domov jako symbol něčeho, co (již) není (což také zabraňuje vzniku idylizace v literárních dílech), ale bylo, a co by si protagonisté znovu přáli – a v co čepovští hrdinové věří jako nezpochybnitelnou jistotu. Lze také uvažovat o domovu jako o univerzálním fenoménu, který se v různých proměnách objevuje skrz dějiny člověka, jako „fundamentální bod lidského života, [který], ať už je přenesom kamkoliv, tvoří tedy jeden ze základních korelátů lidské existence“ (PAPOUŠEK 1996: 151).

Je pochopitelné, že mnou zvolený postup i volba tohoto toposu jako prostředku interpretace a čtení díla není jedinou možností komparace obou autorů. Podobně přínosné by mohlo být porovnání protagonistů a antagonistů, jejich jednání a interakcí; mohl bych se zaměřit na ironii, úzkost a další psychické prožívání postav; bohatý zdroj porovnávání a z něj plynoucího poznání díla obou autorů (jako účastníků podobné části literárního vývoje) tkví v jimi užívané symbolice, posléze ve způsobech chápání transcendece (Hostovského ambivalentní vyjádření možnosti spásy a Čepova „absolutní“ křesťanská víra; Čepovy transcendentní momenty, připodobnitelné ke kříži horizontálního a vertikálního prožívání, a Hostovského postupné procitání jedince, představitelného spíše jako ustavičné protínání horizontály vertikálou, tedy jako jakési „vyplněné“ geometrické obrazce); možné by bylo i zmapování způsobů, jak Čep a Hostovský (a pochopitelně další autoři doby – či před nimi a po nich) vykreslují realitu (mimeticky, jako střídání iluze a deziluze, pomocí snů, preludů, halucinací atd.); jak pracují s prvkem dvojakosti – u Čepa jsou to jeho dyády, u Hostovského dvojníci, ambivalentní symboly, gesta a znamení, pravá a podvržená slova; možná by byla také konfrontace textů beletristických i nebeletristických a (s tím spojené) působení ve společenských strukturách a komunitách. Dle mého názoru je však topos domova tak, jak jsem se jej pokusil představit (jako stav, locus amoenus, i jeho absence), u obou spisovatelů natolik obecným a zároveň konkretizovatelným (nebo specifickým v důsledku okolností osobnostních i historických) prostředkem, že jej lze vztáhnout i na další oblasti literárního díla i jeho mimoliterární existenci, jejichž příklady jsem naznačil, a skrz něj přispět k jejich porozumění v celku.

Zdá se mi jakýmsi zadostiučiněním, že se oba autoři, tak intenzivně pociťující absenci i svého domova rodného, postupně vracejí po dlouhé době násilného umlčení do povědomí čtenářů i zorného pole literárních badatelů ve své vlasti.

6. SEZNAM LITERATURY

6. 1. Prameny

ČEP, Jan. 1936. *Dvojí domov. Řád*. Praha, 1936, roč. 3, č. 6, s. 337–347.

ČEP, Jan. 1991. *Dvojí domov*. Fučík, Bedřich a Trávníček, Mojmír, ed. 2. vyd., dopl. Praha: Vyšehrad, 1991. Spisy Jana Čepa. ISBN 80-7021-077-X.

ČEP, Jan. 1936. *Hranice stínu: román*. 3. vyd. Praha: Melantrich, 1936. Úroda.

ČEP, Jan. 2019. *Meditace*. Komenda, Petr a Zatloukal, Jan, ed. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2019. ISBN 978-80-7325-484-1.

ČEP, Jan. 1999. *Polní tráva*. Fučík, Bedřich a Trávníček, Mojmír, ed. Praha: Vyšehrad, 1999. Spisy Jana Čepa. ISBN 80-7021-348-5.

ČEP, Jan. 1998. *Poutník na zemi*. Fučík, Bedřich a Trávníček, Mojmír, ed. Brno: Proglas, 1998. Spisy Jana Čepa. ISBN 80-902146-3-0.

ČEP, Jan. 1958. Pozdrav z Paříže. In: Pistorius, Jiří. *Padesát let Egona Hostovského*. New York: Moravian Library, 1958, s. 41–43.

ČEP, Jan. 2016. *Povídky: výběr*. Havránková, Marie, ed. Brno: Host, 2016. Česká knihnice. ISBN 978-80-7491-657-1.

ČEP, Jan. 1993. *Rozptýlené paprsky*. Fučík, Bedřich a Trávníček, Mojmír, ed. Praha: Vyšehrad, 1993. Spisy Jana Čepa. ISBN 80-7021-059-1.

ČEP, Jan. 1997. *Samomluvy a rozhovory*. Fučík, Bedřich a Trávníček, Mojmír, ed. Brno: Proglas, 1997. Spisy Jana Čepa. ISBN 80-7021-210-1.

HOSTOVSKÝ, Egon. 1967. *Cizinci hledají byt: Listy z vyhnanství ; Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Odeon, 1967.

- HOSTOVSKÝ, Egon. 1948. *Černá tlupa*. Praha: František Borový, 1948.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1990. *Dobročinný večírek*. Praha: Melantrich, 1990. Česká próza. ISBN 80-7023-046-0.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1997. *Drobné prózy*. Hostovská, Olga, ed. V tomto souboru první vydání. Praha: Akropolis, 1997. Spisy Egona Hostovského. ISBN 80-85770-52-0.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 2018. *Dům bez pána: Půlnoční pacient*. Pašková, Štěpánka, ed. Brno: Host, 2018. Česká knižnice. ISBN 978-80-88183-10-5.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1928. *Ghetto v nich: román*. Praha: Pokrok, 1928. Dobrá četba.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1995. *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině: (aneb o ctihodném povolání kouzla zbaveném)*. Hostovská, Olga, ed. Praha: ERM, 1995. Spisy Egona Hostovského. ISBN 80-85913-13-5.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1994. *Nezvěstný*. Hostovská, Olga, ed. 2. vyd. Praha: ERM, 1994. Spisy Egona Hostovského. ISBN 80-901477-2-0.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1997. *Tři noci: Epidemie*. Hostovská, Olga, ed. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. Spisy Egona Hostovského. ISBN 80-85844-31-1.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1969. *Všeobecné spiknutí*. Praha: Melantrich, 1969.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 2001. *Ztracený stín: Případ profesora Körnera*. Hostovská, Olga, ed. Praha: Akropolis, 2001. Spisy Egona Hostovského. ISBN 80-7304-002-6.
- HOSTOVSKÝ, Egon. 1948a. *Žhář: román*. Třetí vydání. Praha: Melantrich, 1948. Úroda.

6. 2. Odborná literatura

BACHELARD, Gaston. 2009. *Poetika prostoru*. Přel. Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-8086702-61-2.

BACHELARD, Gaston. 2010. *Poetika snění*. Přel. Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-71-1.

BALABÁN, Milan. 2009. *Domov a bezdomoví i jiné zprávy*. Praha: Pulchra, 2009. Eseje. ISBN 978-80-904015-5-6.

CZAPLIŇSKA, Joanna. 2010. Je exilová literatura jiná? Pokus o poetiku. In: Jungmannová, Lenka, ed. *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky : Jiná česká literatura (?) : [Praha, 28.6.-3.7.2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 111–120. ISBN 978-80-87481-00-4.

EMINGER, Zdeněk Ambrož. 2010. *Domov: paměť, přítomnost a zaslíbení*. Praha: Dauphin, 2010. ISBN 978-80-7272-225-9.

FUČÍK, Bedřich. 1991. *Básník dvojího domova*. In: Čep, Jan, Fučík, Bedřich a Trávníček, Mojmír, ed. *Dvojí domov*. 2. vyd., dopl. Praha: Vyšehrad, 1991, s. 336–342. Spisy Jana Čepa. ISBN 80-7021-077-X.

FUČÍK, Bedřich. 1992. *Čtrnáctero zastavení*. Binar, Vladimír a Trávníček, Mojmír, ed. Praha: Melantrich, 1992. Dílo Bedřicha Fučíka. ISBN 80-7023-109-2.

GILK, Erik. 2019. *Egon Hostovský: Dům bez pána (1937)* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2019. Seminář České knihovny. Dostupné z: <https://www.kniznice.cz/component/k2/413>

GUILLÉN, Claudio. 2015. Slunce vyhnanců: literatura a exil. Přel. Matouš Jaluška. *Česká literatura* [online]. Praha, 2015, roč. 63, č. 5, s. 730–745. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43742345>

HOGENOVÁ, Anna. 2013. *Fenomén domova*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2013. ISBN 978-80-7290-705-2.

HOLÝ, Jiří. 1998. Znovunalezené dětství – Nezval, Schulz, Hostovský. *Česká literatura* [online]. 1998, roč. 46, č. 1., s. 3–14. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42686424?seq=1>

HRBATA, Zdeněk. 2005. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: Červenka, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 317–509. ISBN 80-7215-244-0.

CHOCHOLATÝ, Miroslav. 2018. Obraz cizince v Hostovského válečných prózách. In: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, ed. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: FF UK, 2018, s. 57–66. ISBN 978-80-7308-887-3.

KAUTMAN, František. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský kulturní klub, 1993. ISBN 80-85212-24-2.

KOMÁREK, Karel. 2010. Vyhnanec Jan Čep (poznámky k jeho exilové esejistice). In: Czaplińska, Joanna a Giergiel, Sabina, red. *Od banity do nomady*. Brno: Tribun EU, 2010, s. 25–34. ISBN 978-80-7399-112-8.

KOMENDA, Petr a Jan ZATLOUKAL. 2019. Meditace poutníka k absolutnu. In: Čep, Jan. *Meditace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2019, s. 5–94. ISBN 978-80-7325-484-1.

KOSKOVÁ, Helena. 2010. Čeští spisovatelé na rozhraní dvou kultur. In: Jungmannová, Lenka, ed. *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?): [Praha, 28.6.-3.7.2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 121–130. ISBN 978-80-87481-00-4.

KROULÍKOVÁ, Lucie. 2016. Židovské motivy v díle Egona Hostovského. In: Holý, Jiří, ed. *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis, 2016, s. 233–250. ISBN 978-80-7470-125-2.

KUBÍČEK, Tomáš. 2014. *Dvojitý domov Jana Čepa*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7491-261-0.

KUBÍČEK, Tomáš. 2016. Komentář. In: Čep, Jan. *Povídky: výběr*. Brno: Host, 2016, s. 307–319. Česká knižnice. ISBN 978-80-7491-657-1.

MÁLEK, Petr. 2013. ‚Kde je moje místo?‘ Richard Weiner a otázka židovské identity: moderní umělec jako ‚cizinec‘. In: Klimeš, Ivan a Wiendl, Jan, ed. *Kultura a totalita. [I.], Národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013, s. 323–353. Varia. ISBN 978-80-7308-488-2.

MED, Jaroslav. 1995. *Spisovatelé ve stínu: studie o české literatuře*. Praha: Zvon, 1995. ISBN 80-7113-129-6.

PAPOUŠEK, Vladimír. 1996a. Dům a domov. In: Kautman, František (red.). *Návrat Egona Hostovského : mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského - Hronov 21.-23. května 1993*. Praha, Protis, 1996, s. 58–63. ISBN 80-85940-17-5.

PAPOUŠEK, Vladimír. 1996. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H & H, 1996. Profily. ISBN 80-86022-02-1.

PAPOUŠEK, Vladimír. 2001. *Trojí samota ve velké zemi: česká literatura v americkém exilu v letech 1938-1968*. Jinočany: H & H, 2001. ISBN 80-86022-88-9.

PAPOUŠEK, Vladimír. 2012. *Žalmy z Petfieldu: Egon Hostovský, příběh spisovatele dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-91-2.

PATOČKA, Jan. 1990. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Chvatík, Ivan a Kouba, Petr, ed. Praha: Academia, 1990. ISBN 80-200-0263-4.

PISTORIUS, Jiří. 1958. Příslib splátky na dluh. In: Pistorius, Jiří. *Padesát let Egona Hostovského*. New York: Moravian Library, 1958, s. 8–37.

POKORNÝ, Martin. 2018. Náčrt k Hostovského autorské letoře. In: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, ed. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: FF UK, 2018, s. 23–26. ISBN 978-80-7308-887-3.

PUTNA, Martin C. 2017. *Česká katolická literatura 1918-1945* [online]. Praha, Městská knihovna v Praze: 2017. Dostupné z:

https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/35/98/67/ceska_katolicka_literatura_ii.pdf

SEIDEL-MAČZYŃSKA, Aleksandra. 2015. Domov a bezdomoví – překonávání dualismu.

Prostory transcendence v díle Jana Čepa. *Bohemica Olomucensia* [online]. Olomouc, 2015, roč. 7, č. 2, s. 39–50. Dostupné z:

https://kb.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kbh/veda_a_vyzkum/bohemica_olomucensia/BO_2_2015.pdf

SEZIMA, Karel. 1936. Dvojí domov. In: Sezima, Karel. *Mlázi*. Praha, Literární odbor Umělecké besedy, 1936, s. 89–123.

SKALICKÁ, Vlasta. 1996. O realitě, symbolu a podobnosti v románu Egona Hostovského Všeobecné spiknutí. In: Kautman, František, red. *Návrat Egona Hostovského: mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského. Hronov 21.–23. května 1993*. Praha, Protis, 1996, s. 68–73. ISBN 80-85940-17-5.

ŠIDÁK, Pavel. 2017. *Jan Čep: Dvojí domov (1926)* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017. Seminář České knihovny. Dostupné z: <https://www.kniznice.cz/component/k2/78>

ŠTRYCHOVÁ, Iva. 1994. *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa*. Svitavy: Trinitas, 1994. Vigilie. ISBN 80-901457-2-8.

TRÁVNÍČEK, Mojmír. 1996. *Pouť a vyhnanství: život a dílo Jana Čepa*. Brno: Proglas, 1996. ISBN 80-902146-0-6.

VANĚK, Václav. 2018. Komentář. In: Hostovský, Egon. *Dům bez pána: Půlnoční pacient*. Brno: Host, 2018, s. 425–444. ISBN 978-80-88183-10-5.

VANĚK, Václav. 2009. Třikrát o Egonu Hostovském. In: Vaněk, Václav. *Disharmonie: příroda – společnost – literatura*. V Praze: Dauphin, 2009, s. 286–340. Studie. ISBN 978-80-7272-212-9.

WIENDL, Jan. 2020. Slovo, hlas, médium. K esteticko-ideové povaze rozhlasových esejů Jana Čepa v době studené války. *Slovo a smysl* [online]. Praha, 2020, roč. 17, č. 34, s. 81–91. Dostupné z: https://wordandsense.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/18/2020/11/Jan_Wiendl_80-91.pdf

WEINER, Richard. 1958. Egonu Hostovskému 1935. In: Pistorius, Jiří. *Padesát let Egonu Hostovského*. New York: Moravian Library, 1958, s. 6–7.

ZATLOUKAL, Jan. 2007. Exil v povídkách Jana Čepa. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica - Studia Moravica* [online]. Olomouc, 2007, č. 5. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2007/SMVI/13.pdf>

ZETOVÁ, Marie. 2018. Nostalgie, jež neměla obsah. K motivům paměti a vzpomínání ve vybraných dílech Egonu Hostovského. In: Vaněk, Václav a Wiendl, Jan, ed. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: FF UK, 2018, s. 77–81. ISBN 978-80-7308-887-3.

