

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky

Bakalářská práce

Matěj Hájek

Dospělý, dítě a stařec v díle Jana Čepa

Praha, 2015

Doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

Poděkování

Děkuji docentu Wiendlovi za inspiraci k volbě tématu bakalářské práce a za její laskavé a shovívavé vedení.

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 31. července 2015

.....

podpis

Abstrakt

Bakalářská práce zaměřuje svoji pozornost na postavu v rané povídkové tvorbě Jana Čepa. Zkoumá ji z hlediska naratologických kategorií i z hlediska věcného, vnitřního obsahu. Provádí typologizaci postav – jak z formálního, tak i obsahového hlediska. Dále je vyložena a strukturována tělesnost jako další tvůrčí princip Čepovy poetiky. Dvě vybrané povídky jsou podrobeny souvislé a důkladné interpretaci.

Abstract

The bachelor's thesis focuses on character in early short stories of Jan Čep. It studies the character from the standpoint of narratological categories as well as factual and inner content. It pursues typologization of the characters – from the formal as well as contentual point of view. Further the physicality is explained and structured as another creative principal of Čep's poetics. Two chosen short stories are subject to a coherent and careful interpretation.

Klíčová slova

Jan Čep, postava, naratologie, dvojí domov, typologie, tělesnost

Key words

Jan Čep, character, naratology, dual home, typology, physicality

Obsah

Úvod	6
1. Naratologická podoba postavy.....	7
1.1. Vypravěč, druhy řeči.....	7
1.2. Dějovost	8
1.3. Prostor	9
2. Vnitřní náplň postavy	10
2.1. Vztahy postav.....	10
2.2. Člověk jako součást rodu.....	10
2.3. Duše člověka.....	11
2.4. Dvojí domov	12
2.5. Emoce.....	14
2.6. Existencialismus a křesťanství.....	15
3. Typologie postav, archetypy	17
3.1. Postavy dané rozlohou	17
3.2. Starci a stařeny	19
3.3. Děti.....	19
3.4. Dospělí	20
4. Tělesnost jako způsob zobrazování postav a princip jejich komunikace	23
4.1. Oči, pohled, slzy, pláč.....	24
4.2. Ruce, gesta, pohlazení, celkový pohyb.....	26
4.3. Srdce, krev.....	27
4.4. Tvář, úsměv, rty, polibek, zuby.....	28
4.5. Hlas, slovo, smích.....	29
5. Interpretace vybraných povídek	31
5.1 Albína Drůzová – dítě, dospělá.....	31
5.2 Husopas Vrána – stařec	36
Závěr	39
Seznam použité literatury	41

Úvod

Ve své bakalářské práci zaměřené na postavu v díle Jana Čepa budu vycházet z jeho prvních tří povídkových souborů (Dvojí domov, Vigilie, Zeměžluč) v tom uspořádání a podobě, jaké je v souborném vydání jeho knih Zeměžluč, Letnice a Děravý plášť z roku 1969 v Československém spisovateli. Kdykoliv se tedy objeví formulace o díle, povídkách, próze, apod. Jana Čepa, na zřeteli mám právě zmíněné texty. Volím tak proto, že tyto povídky jsou konstruovány takřka stejnou poetikou (což stvrzuje autor sám jejich souborným vydáním z roku 1931): velice hutnou a kondenzovanou na malé ploše.

Práce bude rozčleněna do pěti kapitol, jejichž prostřednictvím se pokusím zevrubně postihnout vnitřní charakteristiku, typologii i způsob utváření postav, které pak ověřím v souvislé interpretaci vybraných povídek.

V první nahlédnu na Čepovu práci s postavami z naratologického hlediska. Bude vyloženo, jak Čep zachází s pásmem vypravěče a postav a jaký vztah má postava jakožto naratologická kategorie k ostatním základním složkám narativu – ději a prostoru.

Ve druhé kapitole proberu hodnotový systém a povahu Čepova člověka jakožto již stvořené existence.

Kapitolu třetí věnuji rozčlenění postav. Typologie bude dvojitá. První nastíní typy postav z převažujícího hlediska plochy, která je jim v textu věnována, tedy z hlediska spíše formálního; druhá představí jednotlivé povahové archetypy, tedy členění založené na vnitřním obsahu konstruovaných postav.

Čtvrtou kapitolu zasvětil jsem tělesnosti jakožto tvůrčímu principu výstavby Čepových postav i jakožto principu jejich vzájemné komunikace ve fikčním světě.

V kapitole páté podrobím důkladné analýze několik vybraných povídek používaje hledisek rozebraných v kapitolách předešlých.

1. Naratologická podoba postavy

Než zaměřím svou pozornost k charakteristice obsahové stránky postav, nastíním nejprve jejich vztah k vypravěči, principu textové výstavby, a k ostatním základním prvkům narativního fikčního světa – ději a prostředí.

Lubomír Doležel tvrdí, že „struktura fikčního světa je podmíněna strukturou narativního textu“ (Doležel 1993, s. 55), jinými slovy svět, který se před námi jako čtenáři rozprostírá, nese stopy svébytného a jedinečného zacházení s jazykem. Stejně tak Bedřich Fučík soudí, že na tvaru díla záleží především, neboť zhostí-li se téhož děje dva autoři, vzniknou dva naprosto odlišné texty; určitého tvaru díla se dosáhne výběrem, zdůrazněním určitých fakt a potlačením, vynecháním jiných (Fučík 1994, s. 41). Mnozí (F. X. Šalda, J. Svoboda, T. Kubíček aj.) se shodují v tom, že Čepův styl, který je charakteristický složitou strukturovaností, popisem nebývale podrobným a plastickým, avšak úsporným, podivuhodnou sevřeností, smyslem pro důvěrný detail, apod.; je nenapodobitelný. Čepova zobrazovací technika je introspekce. Svět, který Čep tvoří, nese člověka, postavy ve svém centru; vyrůstá od nich jako jejich reflexe, je to svět konkrétní i abstraktní (hojná, často snová metaforika), malý i velký; svět, který je implicitně přítomen v každé jednotlivé postavě (Kubíček 2014, s. 93).

1.1. Vypravěč, druhy řeči

Vypravěč, kterého Čep používá, je s výjimkou povídek *Vigilie* a *Přízraky* ve třetí osobě. Nejedná se však namnoze o objektivní vyprávění „klasického narativního textu“ (Doležel 1993, s. 12), do vypravěčovy perspektivy vstupuje velice často vnitřní fokalizace postavy. Čepovi tedy nejde o „vykreslení realistického obrazu skutečnosti, ale o vyjádření čehosi uvnitř srdce a mysli svého hrdiny“ (Forst 1990, s. 50). – „Nová Vojtěchova peněženka leží vedle nestvůry s černým břichem žabím [...] a žába (o peněžence), vlekouc střeva za sebou, lezla dále, dokud ji nový vůz nepřejel a podkovy nerozšlapaly“ (Čep 1969, s. 27).

Častými prostředky jsou polopřímá řeč a vnitřní monolog, což vede k subjektivizaci narativního prostoru; hodnocení událostí a jevů bývá záležitostí postav, což umožňuje čtenáři, aby se s nějakou z nich snadněji ztotožnil (Kubíček 2014, s. 17, 20). Číst můžeme ale i hodnotící připomínky vypravěčovy – jak směrem ke čtenáři: „A ty, poutníku, který jdeš do světa kolem chalup, [...] neposmívej se, když čteš: Osada: obec: Kozlovice.“ (Čep 1969, s.

26), tak k postavám samotným: „Dej si však pozor, Vincenci Hrabale! Budoucnost je tmavá zed', za kterou nikdo nevidí, život je krátký a smrt nelze podplatit“ (tamtéž, s. 63).

V celkové ploše textu jsou rozhovory postav spíše řídké, převládají popisy (Kubíček 2014, s. 27). Nečetnost převážně osamocených přímých řečí (promluv) postav, které jsou v drtivé většině případů vesničané, tedy slouží jednak k potvrzení toho archetypu venkovských lidí, kteří se celý život dřou a na slova jim nezbude čas, a jednak k zvýraznění vnitřního prokreslení postav, kterému se Čep věnuje zejména. Přímých řečí např. v *Albině Drůzové* je natolik poskrovnu a jsou natolik vytříbené, že vytržené z kontextu ilustrují celý příběh (detailně objasním v kapitole věnované této povídce). Do přímých řečí se dostávají kromě obvyklých promluv také myšlenky: „každý [...] věděl ihned: ‚To je Roubalova kráva!‘“ (Čep 1969, s. 19) a ve fikčním světě obecně známé prűpovídky: „ ‚(div ji hlava neshoří)‘ “ (tamtéž, s. 112). V Čepově vrstevnatém vypravěčském rejstříku nalezneme i přímou řeč neznačenou: „Nevíš, Aničko, že je to tvá práce? Ale Anička nedbá [...]“ (tamtéž, s. 11).

1.2. Dějovost

Čepovi bývá vytýkáno, že jeho děje jsou prostinké (Fučík 1994, s. 51). Tento nesporný fakt lze ale vykládat i jinak než jako nedostatek: „vnější dějová napínavost je stlačena na nejmenší míru a se zvláštní soustředěností se v ní rozvíjí několik málo témat, několik základních tajemství života a smrti, hledá se pravá podoba člověka a duše kraje“ (Czmero 1993, s. 12). Čepovo vidění zachycuje vnitřní drama postav, proniká k jejich nejhlubším životním vrstvám (Strohsová 1969, s. 7), jeho psychologický postřeh je „jemný, ostrý a kultivovaný“ (Kubíček 2014, s. 29). Viděno s odstupem, Čepovo celkové životní dílo tvoří z podstatné části eseje; úvaha je tedy bytostnou součástí jeho tvorby. I v jeho prózách je tedy velmi patrný úvahový prvek, který se v textu projevuje jako silná reflexivnost postav (tamtéž, s. 54). Povídky jsou plny vjemů a prožitků prostoupených citovou naléhavostí, takže se vzdalují přísné realistické metodě přibližující se textům expresionistickým (tamtéž, s. 34). Napětí, jakožto základní princip epiky, u Čepa nechybí, ale přesouvá se z vnějších dějů do vnitřních zápasů postav (tamtéž, s. 51). Čep netvoří postavy tím, že je popíše od hlavy k patě a do úst jim vloží mnoho vět, byť sebepravděpodobnějších; vždyť „jeden vzdech může říct víc než celé odpoledne veselí“ (Černý 1935, s. 514, 515). Při konstrukci svých postav Čep „začíná tam, kde jiní už skončili. Existence jeho hrdiny vstupem na scénu jenom pokračuje, neboť si přináší už drama hotové“ (Fučík 1994, s. 52). Fučík jde dokonce tak daleko, že

prohlašuje, že vnější děj je jen „nutné zlo“, „záminka“, „znamení vyčnívající na povrch“ a pouze provází vnitřní děj „duchovního rázu“ (tamtéž, s. 52).

1.3. Prostor

Kvůli tomu, že téměř výhradním prostředím Čepových próz je venkov, nabízelo by se zařazovat jej k ruralistické próze. Avšak Čep sám tzv. ideologům ruralismu vyčítá, že právě jejich vinou ztrácí venkov svoji osobitost, nikoliv působením města a poetistů. Upozorňuje, že básník města a vesnice mohou mít svou tvorbou k sobě blíže než dva básníci, jejichž tématem je vesnice. Důležitější je způsob vidění hlubší skutečnosti (lhostejno jaké, jde jen o námět), než to, že si postavy obou tvůrců „zastřekují kalhoty do holinek“ (Wiendl 2014, s. 121).

Čep se tedy nepřímou vyznává z toho, že prostředí, do něhož zasazuje osudy svých postav, je mu kulisou. Vhodnost této metafory zde však končí. Prostor je totiž velmi živý, „pln tichého, dokonalého řádu“ (Želivan 1978, s. 96), takřka dýchá a s postavami vchází do těsné, až intimní součinnosti prostupuje se s nimi: „sedl si na trávnik a hladil jej hřbetem ruky. Měkkost trávy mu pronikala až do duše. Dlouhé zelené pole leželo před ním a zachvívajíc se tajnou blažeností klanělo se nebi. Jeník položil hlavu do trávy a rozplakal se nevýslovnou tesknoutou“ (Čep 1969, s. 13).

To, že prostředí Čepova světa je vnímáno zorným úhlem postav, mnohdy vede až k tomu, že z prostoru se stává živá bytost; což je vyjádřeno v silných personifikacích: „Vsával do sebe celou tančírnu, úzkostně se vzpírající“ (tamtéž s. 24), „chalupy nadzvedávají křídla jako kvočny a přijímají pod ně opozdilce, [...] dědina na sebe bere svůj starý kříž“ (tamtéž s. 26). Prostor se tak spolu s lidmi v něm žijícími jednotí v celek. Kozlovice, vesnice (tedy prostor) stejnojmenné povídky, z níž jsou výše citované úryvky, se dokonce stává sama postavou, jakýmsi kolektivním hrdinou (Kubíček 2014, s. 98).

V Čepově „pohledu, upřeném na uzounkou pěšinku mezi obilím, vibruje najednou a zároveň celý svět“ (Fučík 1994, s. 50), který není neživým prostředím, místem pobytu postav. Je to „kraj, zbrázděný lidskými osudy, [...] domov nesčíslných mrtvých, kteří jsou k němu připoutáni, vyplňující jej ode dna až po okraj svými práchnivějícími kostmi“ (Fučík 1969, s. 321). Nejen lidé se podepisují na krajině, bývá tomu i opačně. Lucie Laurová, postava stejnojmenné povídky, vyrostla v prostředí zámecké kultivovanosti (Vlašínová 1999, s. 77) a Čep ji zachycuje jako hrdou, zpanštlou princeznu „s pohyby jímavé vznešenosti“ (Čep 1969, s. 106, 107).

2. Vnitřní náplň postavy

Spíše obecnější vztahy postavy k ostatním složkám narativního textu už jsou probrány, nyní se budu soustředit na obsahovou, vnitřní stránku samotných postav. Na to, co naplňuje jejich nitra, jaký je jejich smysl a co je provází v jejich životech.

2.1. Vztahy postav

Každý člověk Čepových povídek je zapojen do vztahů k druhým lidem. To na jejich podkladech je vymezen, určen. Tím, že je prožívá a buduje, si ohmatává svou vlastní identitu. Tyto nevypověditelné vztahy nemusí být jen příčinou jistot a harmonie, ale též nejistot a tragédií. Na každý pád není žádná z postav nikdy solitérem (Kubíček 2014, s. 93). Jeník z *Domku*, který si nerozumí s ostatními dětmi, jejichž hry jej míjejí, svou svírající nejistotu ze světa a svou dětskou křehkost odhaluje tím, že hledá oporu ve všeznalém stařečkovi a zkonejšení v náruči matky. I zdánlivě osamocенý Petr Kleofáš v povídce *Zbloudilý*, který se ztratí a bloudí krajinou, je určen vztahy k lidem, byť smyšleným. Jeho strach je dán pocitem, že je kýmisi pozorován, vidinami postavy v šatech a slyšiny d'ábelského smíchu. Za *Zeměžluč* (neboť Kubíček své teze stavěl pouze na souboru *Dvoji domov*) budiž ilustrací *Lucie Laurová*, jejíž prahnutí po smrti je podmíněno neschopností oprostít se od rodičů, kteří jí oba zemřeli. Vyléčí ji až vztah ke svému vlastnímu potomku.

2.2. Člověk jako součást rodu

Čep výrazně zasazuje své postavy do pospolitosti rodu, jehož je každý člen neoddělitelnou a nevymanitelnou součástí. Jeníkovi z *Bouře* je jasné, že kdyby se zachránil sám, došel by bez otce a bez matky leda tak ke zmaru. *Husopas*, Starý Vrána, má neblahé vztahy se svým synem, avšak když se tento zasebevraždí, Vránou to pohne a začne chřádnout. Rozárka Lukášová pak nevýslovně trpí, když není do nového rodu svého otce kvůli maceše přijata, ba naopak je provdána pryč, do města. Toto příkoří spolu se zděděnou neduživostí po vlastní matce ji přivede až ke smrti, ale tedy i ke svému rodu, ke své nebožce matce. Zároveň se tím zceluje rod nový, neboť její otec už skrze svou dceru nebude stát napůl rozkročen ve starém manželství.

Rod není v Čepově pojetí pouhou rodinou – poměrně úzkým společenstvím žijícím pod jednou střechou, ale skutečným rodem: „společenstvím mrtvých, živých a nenarozených“

(Fučík 2003, s. 263). Každý je drobným článkem v dlouhém řetězci pokolení, jehož počátek, ale i konec leží v nedozírnu. *Lucie Laurová* spatřuje pokračování onoho řetězce, když při své svatbě dochází k uvědomění „sledujíc očima do sebe obrácenýma sen o zrození nového života, který je ukryt i v srdci nejpanenštějším“ (Čep 1969, s. 107). Stařec ve *Starcově smíchu*, který se zapomene ve vzpomínkách na své chlapectví, bujné mládí a váženou dospělost, si pak úsek toho řetězce ohmatává na svém vlastním životě.

Spjatost živých s těmi, kteří už zemřeli, nabývá jednak rázu intimního setkávání jako v případě Rozárky s mrtvou matkou: „A nejednou se jí zdálo, [...] že slyší vedle sebe nevýslovně lehký dupot ještě jedněch bosých nohou, a bezděky ji zamrazilo přítomností kohosi neviditelného. „Matičko, tys to?““ (Čep 1969, s. 47) anebo podoby zprvu hrůzného výjevu, jako v případě Cyrila Nedomy, který *Cestou na jitřní* mši nepoznává lidi ze sousedství, ale vidí je jako podivné, vysmívající se postavy, které mu na mysl přivádějí příběhy dávno zesnulých krajanů; poté jako tajemné poutníky, kteří „si vypůjčili tváře živých proměňující své živoucí potomky v stín a v přelud“ (tamtéž, s. 126). „Osudy lidí v čase jsou tak promítnuty na pozadí věčnosti“ (Fučík 1994, s. 46). Konkrétní postavy, příslušníci jedné z nekončících generací, jsou nositeli lidství, které se Cyrilovi zjevuje v četných příbězích.

Lidská existence není nahodilá a skutky postav jsou předznamenány jejich předky a předchůdci (Svoboda 1998, s. 573). Vincenc Hrabal z *Příčinlivé rodiny* se narodil do nuzné chatrče, za což se stydí, a honí se za mamonem, jak jen může; ale pro svou skrbivost žije jako otrhánek a byt' v novém domě, možná i nuzněji, než by žil v rodné chalupě. A Albína Drůzová, jelikož sama v dětství trpěla nedostatkem lásky a péče, není v dospělosti schopná je dávat svému muži.

2.3. Duše člověka

„Dno lidského srdce je ohnisko odvěkého zápasu o lidskou duši, [...] boj není bojován na periferii projevů, projevy mohou mýlit, poněvadž ty se už jeví jako dílo lidského rozumu a lidských rukou“ (Černý 1935, s. 516). Postavy se mnohdy skrývají pod slupkou falešných činů, svého chování, které je v nesouladu s jejich duší, v obavách se schovávají uvnitř.

Malý Jeník (*Do města*) se pod nápořem zvědavého pohledu sedláka na křižovatce s rozhodností vydá na cestu, aniž ví, která je správná. Stydí se. Jeroným Lukáš v *Rozárce Lukášové* se tiše podvoluje své nové ženě zbavuje se Rozárky tím, že ji provdá do města. Nese to však těžce. I z náznaků v jeho chování prosvítá vnitřní váhání a nelibost. Až když Rozárka vážně stůně, zvítězí v něm láska k dceři v nitru ukrývaná a odveze ji dožít domů. A

Cyril Nedoma v *Cestě na jitřní*, který se při pouti do kostela zamýšlí nad životem svým i svého okolí, se dobírá toho, že je „obalen svým vnějším zdáním, které nastavoval lidem, jako mnohonásobným krunýřem, jež nyní se sebe strhává, neboť tváří v tvář tomuto kraji musí mít svou pravou podobu“ (Čep 1969, s. 125).

Někteří si dokonce ani nejsou jisti, že vědí, kým jsou: „Jaká je asi moje pravá tvář?“ ptá se Rozárka Lukášová (tamtéž, s. 46). Jiní dokonce sami od sebe prchají jako Vincenc Hrabal z *Příčinnivé rodiny*, který život prázdňě zaplňuje hamižným lopocením se. Tento motiv Čep výstižně podtrhuje v poslední povídce souboru: „lidská slupka je mnohem tvrdší, než by si kdo myslil, a pláč duše nevyruší tyto dobré občany z klidného zažívání“ (tamtéž, s. 129).

2.4. Dvojí domov

Mnohými (Fučík, Kubíček, Želivan, aj.) je připomínán Čepův výraz „dvojí domov“ coby jeho ústřední metafora. Obratu je poprvé použito ve stejnojmenné povídce, kde z významu doslovného počíná vyvěrat všudypřítomná dualita Čepova světa: Roubalka je původem z hor, kde leží její první domov, který je dobou radostného dětství a mládí. Druhý domov, krušný, plný drsné dřiny, má po boku tvrdého muže dole v nížinách. Již poloha oněch doslovných domovů v sobě obsahuje jejich jádrový kontrast na ose vertikality. (První domov, onen mystický předobraz světa, stojí výše než domov druhý, vezdejší.) Tato raná povídka – v níž Roubalka prostřednictvím probuzení ze sna, kdy neví, „dlí-li na tomto nebo na onom světě“; dospívá k „poznání, [...] že svět je dvojí“ (Čep 1969, s. 20) – zjevuje to, že jsou věci, které nás a naši ohmatanou každodennost přesahují.

Nejsou však od ní odděleny. Naopak: jsou to všední události a obyčejné věci, do nichž se „v jasnozřivých záblescích prolamuje posvátné tajemství prozařující a posvěcující je“ (Šmídová 2007, s. 33). Jsou to všudypřítomné věci prostého života, jež jsou „oblity metafyzickým úžasem“ (Fučík 1994, s. 43). A žasnout se dá jedině nad tím, co, když se s tím střetneme, setkáme, v sobě obsahuje něco tajemného; něco, co není patrné jen letným pohledem; vyžaduje to soustředěné vnímání. Tyto obzory prvního domova, tento duchovní svět, tato hloubka a jádro lidí a věcí jsou skryty ve všem, co nás obklopuje. Není to jen příjemný lyrismus, jak by se někdy mohlo zdát: „[...] krajáč, do kterého prýštily ze struků proudy mléka. Poslouchala tu milou jednotvárnou píseň [...]“ (Čep 1969, s. 120), ale bytostné vnímání nitra např. krajiny: „Obilí stojí vysoko po obou stranách pěšinky a nic se nehne. Všecko tkví v zlatém tichu, které voní sytostí jako požehnaný chléb. Ale modrá barva nebe a

modré oči chrp mezi obilím vzbuzují ve Františkovi podivnou úzkost svou hlubokostí“ (tamtéž, s. 29).

V Čepových povídkách je trojí způsob, jímž se postavy této transcendence dotýkají. Některé dětské postavy mají tuto schopnost samy o sobě – např. Jeník z *Domku* a *Albína Drůzová*, která ještě jako holčička „cítí drahocennost látky, z které je utkán život, a hmatá všemi smysly její tkanivo“ (Čep 1969, s. 113). Jiní jí nabydou při jedinečné události, při životní krizi, apod. – Cyril Nedoma (*Cesta na jitřní*) při putování s matkou na vánoční mši, jehož se účastníval jako chlapec; Roubalka (*Dvojí domov*) po snu a noční příhodě se splašenou krávou a Petr Kleofáš, jenž, *Zbloudilý*, nakonec „v hlubině tmy a nejistoty ucítil jakousi tichou bezpečnost, která byla dokonalým odpoutáním ode všeho a měla příchut’ jisté povýšené zvědavosti“ (tamtéž, s. 37). Nejčastěji postavy k hlubšímu vidění prozřou po setkání se smrtí jako např. *Rozárka Lukášová*. Ta nabyde takovéto vnímání světa:

Skrytá přítomnost věcí neviditelných hrála Rozárku nevýslovným štěstím. Hrozně ráda vstávala za ranního ticha, přikrytého oroseným stínem, v kterém je dotek tak neposkvvrněný. A večer, když ustal vítr a listí na stromech, prožehlé světlem západu, utkvělo v blaženém strnutí, po trávě se roztekla sladká mdloba a zevšad se linulo něžné záření, jehož zdroj zůstával utajen, stoupaly Rozárce slzy do očí prudkým dojetím a nadra jí pukala neznámou vděčností, plnou odevzdání (tamtéž, s. 45, 46).

Dualita, jíž ono čepovské dvojdomovectví zahrnuje, v sobě nese doplňující se protiklady: „ducha a hmoty, času a věčnosti, prostoru a nekonečnosti, trvalosti a konečnosti“ (Fučík 1994, s. 45). Lidé dále zakoušejí bezpečí domova, anebo jsou vystaveni nejistotám ciziny (Svoboda 1998, s. 571), či otevřené krajiny. Za prudké *Bouře*, v níž sklízí rodina za humny seno, si Jeník opakovaně stýská: „Sedět tak v suchu u okna“ (Čep 1969, s. 15). Tulák ve *Vigilii*, který bloudí světem, a bojí se vrátit do rodného domu, si nakonec svůj domov nalézá: „Domove, nosím tě všude s sebou [...] a nejsi to už jenom ty, dědino zakrvácená na lůžku z roztlučených cihel“ (tamtéž, s. 75). Stařec v *Starcově smíchu*, jenž má už celý život za sebou, si uvědomuje „přelud času, který nám představuje věci, jako by šly za sebou“. Pro něj už se „obrysy událostí prostupují a obličej kryjí. [...] ...ach, jak je to vlastně pořád totéž“ žasne“ (tamtéž, s. 80) a chápe, že činy probíhající v čase na tomto světě jsou vlastně marné a plané; chápe, že „čas je mukou bytostí padlých, strašlivým trestem zatracenců, věcí neznámou v končinách věčné blaženosti“ (tamtéž, s. 81). Na pozadí toho, že si děti hrají na *Domek* v koutu zahrady skutečného domu, přímo vyniká Jeníkova úvaha o prostoru, který je jen zdánlivě omezený: „...díval se do nebe. Jeho modrost byla nasycena sladkou září a listí na stromech od ní přijímalo blažený odlesk. Hošíkovy oči stoupaly výš a výš: „Bože, jak je

možno jít pořád dál a dál, a nikdy nedojít na konec?‘ [...] nikde nemůže být konec, zed’ se může probourat a zas musí být cosi dál‘ (tamtéž, s. 12, 13).

Lidé nedotčení prvním domovem jdou světem netečně a nepravě, zraňující sebe a ponižující druhé (Želivan 1978, s. 101). Ukázkovým případem takového pyšného slepce je Vincenc Hrabal z *Příčinnivé rodiny*, který despoticky dře celou svou rodinu a nakonec má nakročeno k alkoholismu. I tito však ve své skryté bolesti jsou „náhle uštknutí polibkem věčnosti“ a podoba světa, taková jak ji znají, se jim promění (tamtéž, s. 101). A tak nakonec i Vincenc Hrabal, když se zpitý zadívá na pohrdané rodné stavení, na okamžik zjihne: „vynořila se mu hluboko, přehluboko zahrabaná vzpomínka z dětství – věřili byste, že [...] tento škaredý chlap [...] byl také někdy kadeřavým dítětem? – a stoupajíc proti proudu jeho zmrzačeného života, podemílá mu nohy a dere se mu do hrdla jako nesmírná lítost nad čímsi, úžasná dravá tesknost“ (Čep, 1969, s. 66).

2.5. Emoce

Již bylo řečeno, že Čepovy povídky se soustřeďují na vnitřní svět člověka, na jeho prožívání epicky nenáročných dějů. Toto prožívání s sebou nese již zmíněnou značnou reflexivnost postav, ale zejména jejich bujnou, až přebujelou citovost. Snad nejčastějšími emocemi, do kterých Čep uvrhává svoje postavy, jsou tyto dva páry velice intenzivních, niterných, navenek sotva znatelných pocitů: úzkost a hrůza, utrpení a bolest.

Nezachvacují jen postavy, kterým umřel někdo blízký (a že jich je v jeho tvorbě nepočítaně – několik za všechny: *Lucie Laurová*, *Rozárka Lukášová*, matka zasebevražděného ve *Veselé pohřební*), kdy se takové pocity očekávají; ale postihují i postavy prožívající ony mystické zážitky při setkáních s „prvním domovem“. Úzkost je ještě při takových chvílích – kdy člověk sezná, že svět, ve kterém žil doposud, je právě jen úzkou výsečí – přirozená; ale Čep v takových případech nechává postavy i trpět. „Rozárka [...] viděla tajemný proud krve [...] kvítí podle cest je jí pokropeno a prýští z tisíce srdcí, spojených záhadným souručenstvím neznámých světů [...]“ (tamtéž, s. 49).

Úzkost nemívá vždy jasnou podobu ani přímo zřetelný důvod. Může postavu zaskočit při nějaké běžné činnosti. Ve chvíli, kdy je zachvácená úzkostí, či hrůzou, si figura utvoří nový vztah ke skutečnosti, která je nyní narušena jejím vnímáním v novém světle. V setrvávání v takto proměněné skutečnosti pak nadále nelze pokračovat (Kubiček, s. 47, 48). Karolína Vachutková (*Hoře z lásky*), která vede se zvrácenou závislostí nestydatě pletky, je toho ilustrativním případem: „Nebyl to nedostatek lásky u jejího milence, co ji přivedlo náhle

na pokraj nicoty. Věděla, že kdyby k němu dnes večer přišla, bylo by všecko jako jindy. Ale ucítila najednou, že už nemůže – že cosi je spotřebováno. A jak stála na té rozmoklé silnici, uprostřed zoufalého šelestění deště, uvědomila si, že je všecko marné, že je sama. A že je konec“ (Čep, s. 85).

Další pro Čepa příznačnou emocií je tesknota. Důvěrné detaily a život věcí, které nám ve svém díle předkládá, nejsou naturalisticky soběstačné, ale jsou oblity zvláštním duchovním steskem, jsou opuštěné, volají po vykoupení (Czmero 1993, s. 12). „Tesklivý podzim s vůní jemných melancholií, vstřebávajících se do srdce jako šťávy záludných jedů, pronikal Lucii Laurovou zrádnou nostalgií hrobu. Tichá modř oblohy, v níž krvácely červené trsy jeřabin, klenula se nad krajem ochablým v sladkém vysílení. [...] Na všem ležel tklivý úsměv umírání, za kterým bylo cítit ztajenou hořkost odevzdanosti“ (Čep, s. 102, 103). Stesk Čepových postav pramení z pocitu vyhnanství na tomto světě. Ve svých nitrech a vzpomínkách na dětství hledají ztracený ráj (Svoboda 1998, s. 571).

2.6. Existencialismus a křesťanství

Výše probírané emoce podtrhují existencialistické ladění Čepova díla, které se projevuje mj. tím, že se „dotýká zásadních existenciálních otázek, problému lidské svobody a rozhodování, smyslu a autentičnosti lidského života“ (Šmídová 2007, s. 33). Autoři křesťansky založení (Med, Šmídová, Želivan) se shodují na tom, že na rozdíl od ostatních existencialistů (Sartre, Camus), kteří z tíživých poloh lidského bytí cestu ven neznají; Čep východisko, jistotu a spasení nabízí, respektive je alespoň hledá.

Bedřich Slavík pak píše, že Čepovi lidé: „nesetrvávají ve zklamání a rozkladu, nýbrž rozklenují nad ponurými scénami touhu po kladném životě a náboženské jistotě“ (Slavík 1939/1940, s. 18). Pavel Želivan tuto myšlenku s poukazem k vyššímu, transcendentálnímu světu podporuje: „Čep ve svých postavách tuší a zahlédne onu propastnou jinakou jinakost prvního domova. Avšak tato jiná jinakost [...] neničí, nepustoší, nezmarňuje, nýbrž naplňuje, zachraňuje, přijímá, je pohostiná [...]“ (Želivan 1978, s. 100) a tento svět prvního domova pochopitelně ztotožňuje s křesťanským pojetím duchovního světa, zastoupený Bohem, Ježíšem Kristem, představou hříchu a vykoupení, apod.

Je nepochybné a na používaných motivech (kostely, kříže, postava Krista) patrné, že v Čepově díle duchovní svět často křesťanských obrysů nabývá. Ale jsou tu také mnohé případy, kdy jsou situace a epizody povídek naplněny duchovním obsahem, avšak aniž by podléhaly vidění křesťanskému (Jeníkovy úvahy v *Domku*, *Albína Drůzová* a její cítění světa;

zření v krajině *Husopasovo* a Františkovo [*Do města*], apod.). Želivan to vysvětluje tím, že Čep „nebere jméno Boží nadarmo, [...] úcta a stud mu brání v tom, aby vyslovil naplno a přímo tajemství Boží přítomnosti v dějinách světa. [...] Mluví o Něm mlčením, zámlkou, náznakem“ (tamtéž, s. 110). Já naopak zastávám tvrzení, že Čepovy fikční světy jsou mystické a duchovní v širěji, obecněji platném smyslu a že ke křesťanské podobě mají pouze nakročeno.

Ostře však se Želivanem nesouhlasím s viděním „prvního domova“ jako radostné, nepustošící náruče. „První domov“ poskytuje sice oporu a naději, ale toto zázemí, navíc mlhavé a těžko zřetelné, k Čepovým postavám přichází skrze muka, trpění a újmu v bolavé, až kruté obraznosti. Tato jistota bytí tedy nemůže být laskavá, protože způsob, jakým se jí dosahuje (viz výše), se vetkává do samotné její podstaty. „Rozárka [...] náhle propukla v pláč, v slzy lásky, které do té chvíle nepoznala a bez níž je člověk ustavičně sirotou; lásky k Tomu, který ustavičně krvácí, a přála si trpět víc, víc, být proklána až ke dnu srdce, vykrváčet do poslední krůpěje. A cítila náhle, že je teď nesmírně bohatá [...]“ (Čep 1969, s. 49). I *Lucie Laurová*, v závěru povídky již vyrovnaná: „vstává s travnatého pahrbku a její oči [...] se kalí. Proniká ji to všechno najednou, dětství, panenství, láska i smrt, a její srdce tiše zaúpí, jako by byl někdo přitlačil na dýku, která v něm tkví zaražena až po rukojeť. [...] Její tvář je proměněna světlým paprskem, pronikajícím neprůhledností věcí, v podobu takřka nesvětskou (tamtéž, s. 111).

3. Typologie postav, archetypy

Už volbou názvu své práce jsem nastínil jedno možné kritérium typologizace postav. Generační rozvrstvení s sebou nese některé příznačné role a životní situace v jednotlivých etapách lidského života. Dalším kritériem by mohla být citovost a míra a způsob jejího (ne)projevování. Vydělitelné jsou i skupiny postav na základě jejich textové propracovanosti: objevují se postavy velmi prokreslené, které vtiskují svým povídkám podobu jakýchsi medailonů; epizodické, ale i takové, které by se daly označit jako pouhé dekorativní figurky, které dotvářejí podobu světa a jsou ztvárněné pouhou jednou větou. Rozdílnosti mezi typickými rysy mužských a ženských postav jsou nejvýraznější na jedincích v období dospělosti. Další dva proudy postav se větví na charaktery s potřebou, vědomím nebo prožíváním duchovního, či náboženského světa a na ty, kterým je lhostejný, nepociťují jej, anebo se od něj odmítavě oddalují.

Čep tedy napříč těmito kategoriemi nabízí určité archetypy. Některé z nich se opakují, variují a nabývají tak rázu určitého typu používaných postav; jiné jsou ojedinělé, ale natolik význačné, že je zmíním rovněž.

3.1. Postavy dané rozlohou

Podobu jakýchsi medailonů, portrétů mají nejzřetelněji *Rozárka Lukášová*, *Lucie Laurová* a *Albína Drůzová*. Tuto trojici postav spojují mnohé shodné rysy. Všechny jsou ženy, v jejichž osudu je zachycena proměna z holčiček, či děvčat v dospělé ženy, které se vdají. Všechny tři jsou velice citlivé, jejich vnitřní svět je bohatě vylíčen, prožívají duchovní svět (Rozárka s Lucií po křesťansku, Albína po svém); Rozárka s Lucií prahnou po smrti a Albína se fyzicky zraňuje. Povídky, které je ztvárňují, nesou jejich jména a jsou rozčleněny do čtyř číslovaných kapitol s ne nepodobnými jádry. (Přínosná by mohla být srovnávací studie těchto tří povídek se *Čtyřmi dobami* Boženy Němcové.)

V prvních kapitolách jsou nastíněny výchozí životní situace zaměřené na dětství, které předznamenávají, či dokonce poznamenávají jejich osudy. Ve druhých se všechny tři postavy setkávají se svým duchovním či náboženským světem; přimykají se k němu, či polemizují s ním. Ve třetích kapitolách si procházejí dnem svých svírajících, drásajících životů, podstupují zkoušku sebe samých. A v kapitolách čtvrtých dochází ke katarzi, ke smíru, k uvolnění napětí v jejich životech: Rozárka umírá, Lucie nachází klid díky svému dítěti a Albíně svítá obroda pokaženého manželství.

Další poměrně výraznou skupinu představují postavy, u kterých je sice také líčen vývoj jejich života, někdy celého, jindy nějakého úseku; nastává v něm důležitá změna, nebo alespoň její náznak, avšak nedochází už k tolik detailnímu prokreslení vnitřního světa a mnohdy jsou klíčové, zlomové okamžiky jen zmíněny; není jim dán soustavný, rozlehlejší prostor. Jedná se o Roubalku z *Dvojího domova* (jejíž osud je však čitelný spíše jako interpretace příběhu krávy Srny, která slouží pro postavu Roubalky jako projekční plátno [Kubíček 2014, s. 148, 149]); o *Husopasa* starého Vránu, kterého poznamená synova sebevražda; o Vincence Hrabala z *Příčinnivé rodiny*, který má nakročeno k alkoholismu; o tuláka z *Vigilie*, jemuž zemře rodina, k níž se stydí vrátit; o starce ze *Starcova smíchu*, který se ohlíží za celým životem a dospívá k strašlivému poznání o postavení lidské existence; o Karolínu Vachutkovou z *Hoře z lásky*, které život zničily dva milostné poklesky a o Amálii Frýbortou z *Můry*, jíž život proměnil její manžel, a to hned dvakrát: svou osobou a pak svou smrtí. Lze sem zahrnout i oba otce – *Rozárky Lukášové* a *Lucie Laurové*, kterým zemřely manželky, což znamenalo jejich vztah k dcerám.

Pak jsou tu postavy vedlejší, které doplňují vyobrazení postav hlavních výše vyčtených: např. Bedřich Landa, manžel *Albíny Drůzové*; stará Hrabalka z *Příčinnivé rodiny*, Jindřich Frýb (*Hoře z lásky*), Martin Vrána, syn *Husopasův*, apod.

K postavám epizodním, s nimiž Čep hojně pracuje (např. kněz v *Lucii Laurové*; stařík, který pomůže *Zbloudilému* Petru Kleofášovi, sedlák Hudec, který nedopatřením poštvě Hrabala proti jeho ženě [*Příčinnivá rodina*], atd.), neváhám přiřadit i některé postavy hlavní z těch povídek, jejichž příběh je sám pouhou epizodou: Jeníkové z *Domku i Bouře*, František (*Do města*), Vojtěch (*Peněženka*), *Zbloudilý* Petr Kleofáš a oba Cyrilové Nedomové z *Cesty na jitřní* a *Můry*. Zvláštním druhem epizodních postav jsou již zmíněné figurky, jakési dekorace dotvářející obraz líčeného světa, krajiny. Čep jim nevěnuje více než větu, a přesto jsou to lidé přeplnění životem i vlastním příběhem: „Žena v černé šále okolo hlavy, jdoucí tak zpříma a hrdě, to je dcera sedláka Nechleby, která si vzala navzdory rodičům nádeníka Šímu a která potom umřela v blázinci.“ „Loučka zůstala vzadu i Josef Vybíral, hrající si v kuličky u poslední chalupy, kdežto František měl před sebou vážný cíl“ (Čep 1969, s. 29, 126).

Posledním typem postavy je již zmíněný „kolektivní hrdina“ (Kubíček, 2014, s. 98), tvořený uskupením většího množství postav epizodických, figurek zejména. V *Kozlovicích*, v nichž je tento typ nejvýraznější, Čepův vypravěč navíc kromě používání personifikací postupuje jako loutkoherec, který své jednotlivé figurky utvářející podobu Kozlovic-osoby důvěrně oslovuje. Další výskyty takovéto postavy jsou v *Cestě na jitřní* (kde součástí osoby-

lidu země jsou i mrtví) a ve *Veselé pohřební* v podobě pohřebního průvodu, tvořeném mládeží, babkami a pozůstalou matkou.

3.2. Starci a stařeny

V následujících třech podkapitolách proberu jednotlivé archetypy, které ve svém díle Čep rozpracovává.

Mezi starci se nejhojněji objevují ti, kteří skýtají určitou oporu, jsou hodní, moudří, laskaví a vyprávějí, či radí mladším. Takové najdeme v *Domku* (nebojácny a vševědoucí), v *Elegii* (mazlí se s vnoučaty a vypráví jim), ve *Zbloudilém* (pomůže a vypráví Petru Kleofášovi), v *Rozárce Lukášové* (laskavý dědoušek, který jí beze slova rozumí a je jí posilou) a v *Lucii Laurové* (moudrý kněz, který ji poučí).

Starce vysíleného a bezmocného představují: ten ze *Starcova smíchu* (bez sil, chatrného těla, na pokraji smrti) a starý Stejskal z *Kozlovic*, jenž si nejprve dodává kuráže k hýření, ale vzápětí mu „oči bloudí jako umírajícímu vrabci, kolena mu podklesávají a pivo se vylilo na zem“ (Čep 1969, s. 25, 26).

Stařec ze *Starcova smíchu* je vedle toho také typem, možná až symbolem věkovitosti, završení života, katarze, smíření a prozření.

Nezdolnou nepoddajnost, zahořklost a odmítání duchovního světa v sobě nese starý Vrána, *Husopas*. Určitou obdobou jsou mu rodiče *Albíny Drůzové*, kteří se uzavírají před myšlenkami na budoucnost, na lásku a jsou nevšimaví ke své dceři stranice se jí. Ta pro ně představuje „propast, kterou mohou vanout všechny proudy věčnosti [...]“ (tamtéž, s. 113).

Zlou babici představuje nenávistná matka Karolíny Vachutkové (*Hoře z lásky*), která ji ztluče tak, že potratí; a stará, rozkazovačná Hrabalka z *Příčinnivé rodiny*, o níž je řečeno, že slouží d'áblu, a je přirovnávána k ohavnému plazu a černému sklepení (tamtéž, s. 67, 68).

Stará Kučerka, matka sebevraha (*Veselá pohřební*) je archetypem stařeny ubohé, rozbolavělé, plačtivé a lpějící – v jejím případě na svém synovi. „Žebračka se vrhá lomíc rukama na mrtvolu synovu; [...] líbá vychladlou hlavu [...] a skučí jako starý pes v mrazivé noci: „Filípku, můj synáčku, mé děťátko, [...] svíjí se u pelesti přehořkého lůžka [...] v rytmu drásavých vzlyků“ (tamtéž, s. 89).

3.3. Děti

Prvním archetypem dětských postav, který zmíním, jsou pozoruhodní samotáři, ostatním dětem vzdáleni, kteří cítí duchovní svět: malá *Albína Drůzová*, Jeník z *Domku*, jenž žasne nad nekonečností prostoru; a František, který na cestě *Do města* prožívá hluboké pocity v krajině, kterou kráčí.

Dále můžeme číst o dětech, jejichž vlastnostmi jsou prostota, bojácnost, naivita a slabost. Takovými postavami jsou Vojtěch (*Peněženka*), který se nechá okrást; Jeník obávající se *Bouře* při sklizení sena a děti Hrabalovy (*Příčinnivá rodina*), které, tvrdou rukou svého otce „[...] postiženi, ani nemukají; kloní se hlouběji nad motykami a pokoušejí se dokonce o provinilý úsměv [...]“ (tamtéž, s. 62).

V některých povídkách jsou (k těmto v opozici) přítomni i drzí a posměvační výrostci a otrhanci (*Peněženka*, *Hoře z lásky*, *Rozárka Lukášová*, *Příčinnivá rodina*) a také zdivočelá a hysterická mládež (*Veselá pohřební*), která vyvádí jako pomínutá při pohřbu sebevraha.

Archetypem opuštěného, trpícího a zničeného sirotka jsou pak *Rozárka Lukášová* s *Lucií Laurovou*.

3.4. Dospělí

Archetypů mezi dospělými postavami lze v povídkách nalézt nejvíce. Není to nic nepřekvapivého – děti i starci mají menší potenciál. Jedni ještě plně do života a jeho situací a rolí nevepluli, druzí už je opouštějí.

Význačným charakterem je dobrotivá, milující matka, která skýtá útěchu a oporu. Zároveň je můstkem k duchovnímu světu; je to ona, skrze niž se duchovní svět vnáší na scénu, anebo do samotných postav. – Matka z *Domku* se mazlí s polekaným synkem, modlí se a utěšujíc ho: „Jeníčku, věř, nejsme sami a nic nemůže být nadarmo. Snad se jednou všechno dozvíme“ (tamtéž, s. 13). Matka, která je při *Bouři* prostředníkem k zbožné útěše a naději, že vyvážnou. A matka Frantíka, jehož cesta *Do města* mu přinese smrt; ta se dokonce úpěnlivě zaobírá i jeho mrtvolkou, než mu zatlačí oči. Horoucí láskou zahrnovaly své dcery *Rozárku Lukášovou* a *Lucii Laurovou* i jejich matky; ačkoli Lucii spíše už jen v jejich představách. Díky svojí brzké smrti a silnému poutu, které k nim chovaly jejich dcery, tak byly jakýmsi spouštěcím momentem a hnacím prvkem duchovního a náboženského života, které *Rozárka* s *Lucií* tak intenzivně prožívaly. Oproti nim stojí macecha *Rozárky Lukášové*, pro niž nevlastní dcera byla jen přítěží ubírající místo u stolu jejím vlastním dětem.

Zpodobením politováníhodné stárnoucí svobodné ženy, kterou postupně stravují její, veřejnosti známé, milostné pletky, je Karolína Vachutková (*Hoře z lásky*). Zajímavé je, že

Karolína končí smrtí dobrovolně z nedostatku lásky a partnerského zázemí, zatímco matky *Rozárky Lukášové* a *Lucie Laurové*, které jsou jakýmsi éterickými, křehkými kráskami, umírají navzdory tomu, že mají obětavé a milující manžely.

Roubalka a Hrabalka (*Dvoji domov, Příčinnivá rodina*) jsou zástupkyněmi archetypu poddajné ženy, která je plně v moci svého muže. – Zasazeno do drsného přístupu, kterým Roubal ochočuje novou krávu, vyznívá v Roubalčině postesknutí: „Budeš si těžko zvykat Roubalovu chomoutu! [...] Ale musíš si zvyknout, i já jsem musila!“ (tamtéž, s. 18) plně hlavně její úděl, který ji s jejím mužem potkal. Hrabalčinu podřízenost výtečně ilustruje zmínka, že znovu těžce pracovala (Hrabal všechny kolem sebe nutí do nikdy nekončícího lopocení), aniž jí minulo šestinedělí.

Postava tuláka, či poutníka nabývá mnoha poloh. Ve *Zbloudilém* Petru Kleofáši se probouzí strach a úzkost, jakmile sejde z cesty. Cyril Nedoma při své *Cestě na jitřní* mši prohlédne uvědomiv si vnitřní podobu krajiny a lidského rodu, který ji obývá. Tulák z *Vigilie* se vyznává z lásky k cestám „pro jejich poutnickou podobu, pro jejich pokoru a trpělivost. Co lidí po nich přejde!“ Jeho dodatek: „Jaký obraz lidského bloudění, tápání slepců a posedlých, a cíl je mjíj, cíl je mjíj...“ v sobě však skrývá i žal a zklamání nad marností lidských cest, lidského života vůbec (tamtéž s. 72). Ubohý potulný žebrák z *Přízraků* pak vzdor svojí bezmoci a bídě vzbuzuje jakousi úctu obsahující pokyn k sebezpytování.

Polohu starostlivého, hodného muže zastupují ovdovělý Rajdmund Laur (*Lucie Laurová*), který až do své smrti s vroucí laskavostí pečuje o svou dceru; a hajný z *Vigilie* poskytující útulek na zimu tulákovi, který z něj cítí, „jak se z něho line měkké světlo jako skrytá bolest,“ a vyznává se, jak je mu s ním dobře (tamtéž, s. 71).

Muž silný, jakýsi nezdolný hrdina, má u Čepa také své místo. Je jím otec neohroženě podstupující nebezpečí *Bouře*, která ho navzdory své prudkosti neodradí od práce, byť se při ní i zraní; a Jeroným Lukáš (*Rozárka Lukášová*), o němž čteme, že „měl co dělat, aby vydržel proti dluhům a chátrajícím zdem chalupy [...], proti neúrodě a nevraživosti sousedů, kteří mezi sebe neradi vítali tohoto chmurného přistěhovalce tak nesdílného, a nadlidským úsilím, kterým vzpíral své břímě, tuhly jeho svaly i jeho slova v žáru jeho zuřivé nepoddajnosti v hrany tvrdší než ocel a diamant“ (tamtéž, s. 40).

Prototypem muže drsného, hrubého a příkrého jsou postavy následující: Hrabal z *Příčinnivé* rodiny, který despoticky vládne své rodině udávaje mamonužádostivý chod svojí domácnosti; Roubal (*Dvoji domov*), jenž vládne tuhou rukou nad dobyt看em i svou ženou a jízliví a příkří otcové (*Kozlovice, Peněženska*): jeden dovede pouhým jedním slovem dceři zkazit radost z chystaných krajek, druhý odbýt nešťastného, okradeného syna. Určitou variací

je muž nebezpečného vzezření, Martin Vrána (*Husopas*), který poděsí otce svou zvlčilou, šílenou povahou.

Objevují se i muži jaksí pasivní, vlečeni událostmi, neschopni proti nim zakročit a změnit jejich chod. Otec *Rozárky Lukášové* nedovede vzodorovat své nové ženě a dceru z prvního manželství provdá do města, byť jej to tíží. Leopold Benda, manžel téže Rozárky, si zase nedovede poradit s její „křehkostí a nevyčísitelným smutkem“ a když Rozárka umírá, „potýká se s pocitem neurčitého provinění“ (tamtéž s. 50, 51). Jindřich Frýb (*Hoře z lásky*) pak podléhá „tyranství smyslné něhy“, již ho zahrnuje jeho milenka a ačkoli „se jí bránil občasnými vzpourami, v jejich účinnost sám nevěřil a ani si jí nepřál. [...] Nikdy se o podstatě svého otroctví neklamal“ (tamtéž, s. 84, 85). A kněz z *Veselé pohřební* pak nedovede zakročit proti rozjařenému pohřebnímu průvodu, který by měl být přinejmenším střídmý, neboť mrtvý je sebevrahem.

4. Tělesnost jako způsob zobrazování postav a princip jejich komunikace

Tělesnost je nedílnou součástí jak jazyka, tak i mluvené komunikace celkově. Na poli jazyka se jí věnuje kognitivní a antropologická lingvistika. Využívajíc zejména frazeologii pokládá jazyk za demonstraci způsobu lidského myšlení a v četných ustálených spojeních spatřuje právě tělo jako neopominutelné hledisko lidského vnímání světa (Vaňková, 2012). Tělo slouží jako referenční bod prostoru (jít za nosem), jako zdroj metaforických vyjádření (sněhové jazyky), anebo pomocí ustálených konotací jako symbol (srdce).

V mluvené komunikaci jako takové se pak tělesnost projevuje přímo: gestikulací, mimikou, postojem, vzdáleností mluvčích a celkovou dynamikou řeči těla. Je tedy její bezeslovnou, mlčenlivou, a tedy nejazykovou, avšak podstatnou složkou.

Při projevovalí emocí jsou řeč těla a jazyková vyjádření účinně provázána. Mnohdy však i jen „pohyb našeho těla v prostoru“ samotný „prozrazuje, zda prožíváme emoce kladné či záporné“ (Pacovská 2012, s. 163, 164). Troufám si tvrdit, že nesignalizuje pouze základní polaritu příjemnosti, ale mnohdy jednotlivé emoce zřetelně vykresluje, což jsme zpětně schopni pojmenovat jazykem. V běžně mluvené řeči by to mohlo vést k nejrůznějším úskalím, avšak pro uměleckou literaturu je to veliký přínos tím, že se otevírá široké pole působnosti pro rozvinutí autorovy poetiky při práci s postavou.

Výsadním nosičem literárního narativu je jazyk (pomímám ilustrace a typografii), jazykové projevy tělesnosti jsou tedy jeho přirozenou součástí. Jak jsem výše nastínil, chce-li však literatura vyjádřit tělesnost té složky komunikace, jejímž nosičem je řeč těla, musí ji transformovat do slov. Již bylo řečeno, že Čepovy postavy bytostně tkví ve vzájemných vztazích a ty se bez komunikace neobejdou. Zmiňoval jsem také, že přímých řečí, tj. pseudoautentických (postavy jsou fiktivní) jazykových promluv, je v jeho povídkách pomálu. Jan Čep se totiž při zachycování komunikačních situací svých postav zaměřuje výrazně na řeč jejich těla. Nečiní tak však pouze při jejich komunikaci, s její pomocí vykresluje také stavy jejich nitra, které bývá zmítáno silnými emocemi, i když jsou osamotě.

V následujících podkapitolách se tedy zaměřím na jednotlivé složky řeči těla, jimiž Čep utváří jak nitra jednotlivých postav, tak jejich vzájemnou komunikaci. Řeč těla bývá komplexní, některé motivy se tedy budou přirozeně mísit a objevovat pospolu. Nabízelo by se proto zvolit i jiné členění – podle významů, které komplexy výrazových prostředků těla nabývají. Přehlednější se mi ale přeci jen jeví členění podle částí těla a činností k nim přináležejícím – významy, které nabývají, budou tedy obsahovou náplní jednotlivých podkapitol, ne jejich kategorizačním principem. Tam, kde jsou motivy nerozlučně spjaty

(např. nehty rozdírající tvář), se budu snažit přiřazovat je k jednotlivým skupinám podle jejich (pokud možno) dominantnější složky.

4.1. Oči, pohled, slzy, pláč

Jak praví úsloví: oko je branou do duše. Prostřednictvím rozmanitých obrazů týkajících se očí vystihuje Čep nejružnější emoce a pohnutí postav, uvádí jejich obecnou charakteristiku, anebo nastiňuje jejich komunikaci, ať jednosměrnou, či obousměrnou. Někdy je výraz očí zdůrazněním explicitně řečené emoce, jindy je třeba pocit postavy odečíst, interpretovat právě jen z jejich výrazu.

Když na Jeníka, který si s ostatními dětmi hraje na *Domek*, plně dolehne jeho iluzivnost, zmocní se jej úzkost, která sice není výslovně pojmenovaná, ale pomocí tělesných pocitů zřejmá: „V Jeníkovi se něco sevřelo, div mu slzy nevstoupily do očí“ (Čep 1969, s. 12). Jiný Jeník, který při *Bouři* nejprve hledá oporu v matce, se jí vzdává, „neboť i v matčiných očích přistihl hrůzu“ (tamtéž, s. 14). Amálie Frýbortová, bytná, která jde večer a za nevládného počasí otevřít neznámému hostu je plna strachu: „V štěrbíně dveří se objevily dvě ustrašené oči, podobající se očím myši nebo křečka, když povystrčí hlavu z díry a pátrá, nevznáší-li se nad ním něčí vražedná bota“ (tamtéž, s. 94). „Oči opuštěné ženy, odrážející zoufalou šedost oblohy a skleslost únavy nevýslovné, zatěkaly po liduprázdném obzoru a náhle se v nich cosi změnilo, jejich výraz se bolestně oživil...“ (tamtéž, s. 82) Takto je přiblížena celková životní únava Karolíny Vachutkové (*Hoře z lásky*), která je najednou rozjitřena střetnutím s křížem. Šílenství, které není u Čepových postav řídké, je patrné ve tváři a hlavně v očích, které bývají spojeny s obrazy ohně. „Silnice [...] byla bílá hrůzou, ne však bledší nežli tvář Luciina, jejíž oči planuly záhadným šílenstvím, jak stála vztyčená v kočáře v bílém závoji nevěsty, podobná nočnímu zjevení, ženoucímu povoz do náruče smrti“ (tamtéž, s. 108). K výrazovým možnostem očí nepochybně patří velice častý smutek a žal. Tak například matka zasebevražděného „smáčí slzami vyhaslých očí špinavé žvance podušek, zpod kterých čouhají do nemilosrdného rána bosé nohy nebožtíkovy“ (tamtéž, s. 89). Zklamání lze cítit z matky *Rozárky Lukášové*, když „se jí draly do očí slzy pro nějakou mužovu příkrost příliš nespravedlivou“ (tamtéž, s. 40). Zklamání vyostřené až k bolesti zažívá Vojtěch po ztrátě *Peněženky*, když „uvnitř krvácí neprolitými slzami.“ (tamtéž, s. 28). Zadržování projevu jeho zklamání tím, že si odříká pláč, vede až k obrazu bolestnému. Opakovaným motivem je mlhavé upínání se ke smrti: „Oči zíraly vytřeštěné do prázdného prostoru nad hlavou, plného lhostejných hvězd, a její vlastní život od této chvíle až do poslední hodinky se před ní

rozestřel jako příšerná poušť, dlouhá k nepřečkání“ (tamtéž, s. 102). Hořkost z vlastního života číší z Vincence Hrabala (*Příčinlivá rodina*), když v hospodě „koktá zmožený svým ožralstvím a z kvasících očí mu tekou bludné slzy“ (tamtéž, s. 66).

Celkovou charakteristiku můžeme číst např. u Jindřicha Frýba (*Hoře z lásky*), kdy z tváře vystupuje dominanta očí: „...ten člověk s chabým knírem a s bílým zduřelým obličejem, v kterém se líně otáčely lhostejné oči...“ (tamtéž, s. 82); podobně pak u umírající matky *Rozárky Lukášové*: „Křehké tělo se zatím rychle stravovalo, ruce byly stále útlejší, oči hlubší, smutnější a horoucnější, tváře prosvítaly a vlasy byly v třiceti letech takřka úplně šedivé“ (tamtéž, s. 41). V podobenství *Přízraků* pak z očí číší jakási lačnost: „Jejich zraky se kalily hříšnou horečku, která jim zakrývala jako rudá záclona výhled na vrcholek hory, čnějící vysoko nad jejich hlavami“ (tamtéž, s. 128). Citlivost zvířete překvapí malého Jeníka, který s rodinou přežil ve zdraví *Bouři*: „Stračeně [...] tekou z očí veliké slzy. Nevěděl, že krávy mohou taky plakat.“ (tamtéž, s. 16). *Rozárce Lukášové* je z očí patrná vědoucnost, pátravost: „děvčátko [...] rozvírající veliké roztržité oči do výskotu dětí na návsi, velmi srozumitelně poznávalo, že člověku není pomoci, leda [...] svěří-li se bez výhrady Tomu, který se zdá jako by ho nebylo...“ (tamtéž, s. 40). Poslední zajímavou charakteristiku pomocí očí, kterou zmíním, je zapšklost a rozdrčenost staré Hrabalky z *Příčinlivé rodiny*: „...a její oči, strašné otvory uprostřed krabaté tváře barvy země, otvory, jimiž hledí stařenina úzkost, příšerný hlad její duše, mrazivá prohlubeň jejího života, jsou jako dvě díry v poklopu černého sklepení, za nimiž žhnou dva palčivé body, nehnuté, žádostivé a šílené oči věznovy.“ (tamtéž, s. 67)

Co se bezeslovné komunikace pomocí očí týče, je zde k nalezení řada způsobů. Za prostou komunikaci by šlo označit, když přepadený a nemluvný „Vojtěch hledí otrhánkovi do očí a chce se s ním dorozumět.“ Komunikace je však neúspěšná, už prve mu totiž bylo v podstatě vyhrožováno (což je také komunikace): „oči většího otrhánka se podobaly očím obludy, která zkoumá svou oběť, nežli ji pozře“ (tamtéž, s. 27). Jednosměrné sdělení či vyčtení informace nebo pocitu lze číst v následujících ukázkách: „Anička to ví! (o vnitřních úvahách jejího bratra) Právě se na něho podívala svýma velikýma očima...“ (tamtéž, s. 13), „hledal jsem drahé tváře svých známých; ale přeběhl mne mráz nad jejich cizotou, nad jejich tvrdostí, a hrůza z jejich očí přeskočila do mých“ (tamtéž, s. 130). Sdělení spojené s uklidněním čte Jeník při *Bouři*, když „matčiny oči na něm konečně spočinuly, ale chtěly ho učít odevzdanosti: „Pán Bůh o nás ví!““ (tamtéž, s. 14). V případě stranění se, uzavírání se před lidmi, jevy, či událostmi si Čepovy postavy nejčastěji zakrývají rukama oči. František před cestou *Do města* se však prostě jen: „nedíval na matku, která ho vždycky zahanbovala svou starostlivostí“ (tamtéž, s. 29). Když při *Bouři* malý Jeník „hledal očima otce,“ potřeboval

jen prostý kontakt, jenže „viděl jen přihrblá záda“ (tamtéž, s. 16). Nejednou se očima u Čepa loučí umírající: „Nemocná pak spočinula očima na každém zvlášť, a když uviděla Rozárku, vyhrkly jí slzy.“ (tamtéž, s. 43).

4.2. Ruce, gesta, pohyby, celkový pohyb

Do prostoru této podkapitoly vybírám v podstatě jen nepatrné množství ilustrativních prostředků tělesnosti k vykreslení postav a jejich komunikace. Čepova vnímavost ke gestům, posturice a výmluvnosti umístění těla v prostoru je totiž tak intenzivní, že důkladně provází snad každý okamžik každé jeho postavy.

Z vyjadřování pocitů a postojů je velmi časté poskytování útěchy pomocí rukou: „Nekonečně laskavá ruka matčina mu přejela po vlasech s nevýslovnou něhou“ (tamtéž s. 13). Vzdorovitost a posléze odevzdanost a pokora jsou např. u krávy Srny z *Dvojího domova* vyjadřovány polohou hlavy a (ne)sputaností pohybu: „Muž se dlouho zaměstnává štíhlou a vysokou horačkou a zálibně si prohlíží její vztyčenou hlavu s malými růžky. [...] Nežli zkrotla docela [...] odváží se naposled krutého tance na zoraném poli. [...] Věšela nízko hlavu jako krávy jiných chalupníků, [...] ani ji nenapadlo, aby si poskočila“ (tamtéž, s. 18, 19). Když se při *Bouři* „Jeník zachytil matčiny ruky,“ hledal tímto gestem oporu. (tamtéž, s. 14). Jak úsporné, avšak trefné je vyjádření intimity mezi Julkou a Kolářem z *Kozlovic*: „Tancují s údy propletenými a s dechem spojeným“ (tamtéž, s. 24)! Naopak vzdálenost vystihuje toto konstatování ich-formového vypravěče z *Přízraků*: „ruka, napřážená k přátelskému posunku, mi klesla bez vlády“ (tamtéž, s. 130). Smutek a zklamání z ukradené *Peněženky* je (navíc zvýrazněno tím, že se jedná o poslední větu povídky) soustředěno do dlaně. „Vojtěch sáhl do útrobu vykotlaného pařezu, ale dlaň, kterou vytáhl, byla smutná a prázdná“ (tamtéž, s. 28). To, že se *Zbloudilého* Petra Kleofáše zmocní zoufalství nad tím, že se ztratil, je vyjádřeno takto: „zpola ležel, zpola klečel na vychládající zemi“ (tamtéž, s. 35).

I celková řeč těla, jako oči, vyjadřuje obecnou charakteristiku některých postav. Například zesláblou starobu ve *Starcově smíchu* – Stařec se za noci „šoural přes synův dvůr, [...] ...rukávy kabátu [...] napodobovaly bezvládné pohyby vysílených paží, [...] jeho vetché údy se klepaly“ a měl „schoulenou postavu, [...] s lebkou prorážející obalem kůže v podobě umrlčí hlavy“ (tamtéž, s. 79, 81). Naopak některé tělesné činnosti, bytostné postavám, slouží k vnitřní charakteristice prostoru, krajiny. Cesty bývají poznamenány lidskými šlépějemi. A nad rodným krajem se např. Cyril Nedoma při *Cestě na jitřní* pozastavuje takto: „Jaká síť

osudů [...] zatahuje tento kraj, [...] ...kolik rukou, které hnětly tuto hlínu, které ji tiskly k srdci!“ (tamtéž, s. 123).

Když se Karolína Vachutková z *Hoře z lásky* oběsí před oknem svého milence, jsou pro něj jejich dřívější objetí až jakýmsi symbolem, v tomto případě nemravnosti jejich vztahu. Tento symbol jako by byl přímo vycejchován účinně trestaje. „Kdo smaže s jeho těla stopy po jejich objetí? [...] začínají pálit na jeho kůži jako živé rány.“ (tamtéž s. 86). Dalším symbolem, tentokrát času, plynutí života; jsou kroky při *Cestě na jitřní*: „Cyril Nedoma slyší zvuky svých kroků i kroků matčiných, a zdálky [...] k němu zaznívají tytéž kroky, jenže o dvacet let mladší, kroky dítěte a mladé ženy...“ (tamtéž, s. 123).

4.3. Srdce, krev

Motiv srdce jakožto centra, či nádoby emocí, což je standardní prostředek jak literatury, tak součást tzv. přirozeného jazykového obrazu světa; dochází naplnění i u Čepa. Prostými konstatováními emocí souvisejících se srdcem či krví jako tímto: „Cyril cítil [...] v srdci zahanbení ponižující porážky“ (tamtéž, s. 98), však Čep nekončí. Jeho práce s touto motivikou je nápaditá a poměrně hojná. Když např. *Zbloudilý Petr Kleofáš* „tiše počítal zvolňující se šepot svého srdce“ (tamtéž, s. 35), motiv měkce vyjadřuje usebrání se, ponoření se do sebe.

Z poměrně otřepaného obratu pukajícího srdce (zde vyjadřujícího rozcitlivělost): „A což tesklivé vůně jara, jimiž puká srdce na prahu mužství, a furiantský posunek mladíka, který vyzývá v opilosti krve svou vlastní záhubu? Není to krásné?“ (tamtéž, s. 80) už není téměř cítit bolest. Ta je však u Čepa povětšinou nedílnou součástí motivů srdce a krve. Když je *Rozárka Lukášová* poznamenána smrtí matky, bolí ji i základní lidská potřeba sdílnosti, mluvy: „Jak vážnou v ústech i ta nejobyčejnější slova, [...] zdá se, že s každým slovem se ti vyhrne z úst proud krve“ (tamtéž, s. 45). Opakovaným motivem, který není jen plný bolesti, ale možno říci: je motivem krutým, až morbidním, je bodání do srdce mečem, dýkou a jinými hrotitými předměty, kterými se v něm posléze ještě rýpe. Když *Lucie Laurová* bdí u svého mrtvého otce, její pocity jsou podány takto: „Obrátila tolikrát meč hrozného uvědomění v trhlině svého srdce, že už zemlela v pocitu [...] zvráceného zadostiučinění“ (tamtéž, s. 99, 100).

Dominantním významem, jež Čep spojuje se srdcem a krví, je duchovní svět, jeho matně tušený „první domov“. Příznačné je, že i tady jsou líčené obrazy prostoupeny bolestí, a to buď explicitně: „Nad korunami stromů, pohroužených v sebe v nevyzpytatelném

zamyšlení, valil se s teskným šumotem proud záhadného ticha, jež barvila lidská bolest rudými praménky krve“ (tamtéž, s. 41), anebo implicitně jako v případě Petra Kleofáše, který, *Zbloudilý* v noční krajině, začíná nezřetelně vnímat záhadné bytosti a zažívá toto: „...tiskna se k zemi toužil mít v té chvíli srdce probodeno. Toužil cedit svou krev kapku po kapce do prachu smutných cest a na vadnoucí opuštěné kvítí, oškubané podzimním větrem, přál si cítit v hrudi ustavičný osten lásky, zarývající se hloub a hloub“ (tamtéž, s. 35).

Výraz „osten lásky“ už poukazuje zřetelněji ke křesťanské podobě duchovního světa. Jakkoli funguje to, že čím více čteme tělesnou bolest v oné větě upozaděněji, tím více se krev a probodené srdce stávají obrazným vyjádřením touhy po duchovním světě; tento duchovní svět je dosahován u Čepa vždy skrze bolest. Bolestiplné obrazy, jimiž je tematizován, se vrývají do jeho podstaty.

V následující ukázce, která pracuje s duchovním světem už zřetelně křesťanským, vyhrocuje Čep na poli literatury (užívaje motivů krve a srdce) tu polohu křesťanství, která uctívá utrpení, bolest, rány a mučení a jejímž zobrazovacím způsobem je morbidita, sadismus a zkáza:

...najednou se v ní cosi probořilo; i zaúpěla bolestí, vidouc probodené srdce Mariino a zkrvácenou hlavu Syna, opletenou trním; viděla tajemný proud krve, řinoucí se ustavičně z Boží rány na všecko stvoření; kvítí podél cest je jí pokropeno a prýští z tisíce srdcí, spojených záhadným souručenstvím neznámých světů a krvácejících skrytě utrpením bez útěchy – a žížeň po krvi je stále větší, pukliny země se otvírají šíř a šíře, srdce jsou vyprahlá a lidé tlukou v zoufalství hlavami o zdi svých příbytků (tamtéž, s. 49).

4.4. Tvář, úsměv, rty, políbení, zuby

Celá řada pocitů má u Čepových postav průvodní jev bledosti tváře. Ta bývá obecným příznakem nějakého vyhoceného stavu, který je specifikován dalšími tělesnými ukazateli. Objevuje se však i samostatně, např. při zobrazení strachu či děsu: „Otcova bílá tvář zůstala přibita k mračnům, strašná svítivá hloubka se za ním rozevřela...“ (tamtéž, s. 15). Scéna pokračuje líčením nebezpečných úkonů při sklizení sena za *Bouře*. Tvář Čep používá i jako jakési plátno, na nějž nanáší charakter dané postavy: „Tvář otcova se jí zdála táž: [...] rozkazovala bez odvolání“ (tamtéž, s. 39). V další ukázce neslouží jen k vyjádření zoufalství, ale i jako nosič, ukazatel identity: „Cítil, že byl-li nevěrný tolika živým, této mrtvé bude věren navždy, proti své vůli. Převrátil se oblečený na postel a zaryl si nehty do obličej“ (tamtéž, s. 86). Rytím v obličejí jako by se postava (Jindřicha Frýba, kterého tíží sebevražda jeho

milenky – *Hoře z lásky*) snažila uniknout své identitě, která je pro ni neblahá, tím, že si znetvoří tvář k nepoznání. Použití tváře jako vyjádření identity působivě a průkazněji variuje ještě v *Cestě na jitřní* a v závěru *Lucie Laurové*. Přílehně je tváří vyjádřena bezcitnost – když se flámující Vincenc Hrabal nevrací ani druhý den ke své *Příčinnivé rodině*, jeho žena má „červené oči, ale v tváři stařenině, přikryté záhyby černé kůže, nebylo znát ani cuknutí svalem“ (tamtéž, s. 67). Uzavírání se před světem do sebe Čep nezřídka vyjadřuje zakrýváním očí, zejména však celé tváře: „Kněz strnul nad otevřeným hrobem, v kterém ležel mladý sebevrah, a zakryl si rukama tvář“ (tamtéž, s. 92).

Náklonnost a lásku Čep namnoze vyjadřuje políbením, někdy i negativní cestou: „Rozárčiny rty neokusily ani jednou za celý její krátký život, jak chutná tato drsná bronzová pleť, ale děvče vědělo, že v otci je všechna její bezpečnost a síla“ (tamtéž, s. 39). Když tulák z *Vigilie* zjistí, že jeho rodina je po smrti; stesk, bolest a opuštěnost, jež jej zachvátí, projevuje tím, co by se dalo nazvat zoufalým pokusem o bizarní polibek, či jeho náhradou: „...a svíjeje se palčivostí němé bolesti, chňapal jsem rty po zduřelinách zčernalého drnu. [...] Co já tu sám, co já tu sám!“ (tamtéž, s. 72)

Významů úsměvů je v povídkách celá řada. Nejčastějším je vědoucí (toho, co je po smrti), kterým oplývají zemřelí. „Její mrtvá tvář nastavovala těm, kdož zbyli okolo ní, znovu onen dvojsmyslný úsměv sfingy, která nevydá svého tajemství“ (tamtéž, s. 52). Tklivé emoce vzbuzuje matka *Rozárky Lukášové*, která, umírající, „slábla vůčihledně, dotýkala se věcí s úsměvem, při němž srdce usedalo“ (tamtéž, s. 42). Rodina vyváznuvší z *Bouře* svou úlevu a uvolnění dává najevo také úsměvem. „Otec se konečně obrátil a usmál se tak čistě bledou tváří, jak ho Jeník nikdy dosud neviděl. Matka se ještě neodvažovala, smích se jí zdál ještě rouháním, [...] ale pak se taky zasmála, neboť se nikomu nic nestalo“ (tamtéž, s. 16). Absence úsměvu je naopak schopna vyjádřit vznešenost: „Nebe je nad ním modré a hluboké jako oči lesních panen bez úsměvu“ (tamtéž, s. 29).

Pasivní orgán, jakým jsou zuby, je Čep schopen využít dokonce ke komunikaci nebo jakémusi komentáři scény. – Když se vesnické ženy obdivovaly kráse zesnulé matky *Rozárky Lukášové* „zuby mrtvé, prosvítající malou štěrbinou rtů, se zakusovaly do této chvály s nevýslovnou ironií“ (tamtéž, s. 44).

4.5. Hlas, slovo, smích

Hlas není sice ryzí řečí těla, jelikož je (vedle nezbytného předpokladu smíchu) nosičem jazyka; avšak poněvadž je, obdobně jako gesta apod., vnímán spíše podprahově a je

zatížen subjektivní interpretací; nemohu jej do této kapitoly nezahrnout. Objevuje se jak výslovně, tak skrytě ve vyjádřeních týkajících se (ne)pronášení slov.

Když jsou postavy vystaveny strachu, jejich hlas není k dispozici. Např. za prudké *Bouře* matka sice Jeníka utěšovala, ale „nemohla ze sebe vypravit slova“ (tamtéž, s. 15). Textu, který vyjadřuje emoci popisem hlasu, bývá věnováno více místa, než textu samotné promluvy. Když se malý Vojtěch vyznává otci, že přišel o *Peněženku*, příkrost jeho reakce zesiluje tedy navíc i to, že obsahem promluvy je jediný výraz. „Místo upokojení mu spadne pod nohy slovo jako kámen: ‚Osle‘“ (tamtéž, s. 28). Mnohdy však promluva chybí, zřetel je pouze k hlasu a k tomu, co vyjadřuje. Lidka z *Kozlovic*, která si připravuje krajkovou spodničku na tancovačku, se stydí a strachuje: „kdyby tak otec náhle vešel! Jeho jízlivé slovo by utkvělo na bílém plátně jako skvrna, kterou by nikdy nevyčistila!“ (tamtéž, s. 22). Když umírá *Rozárka Lukášová*, není podobě hlasu věnováno více než slovo, a přesto je její odcházení výrazně podbarveno jeho podobou. „Jeroným Lukáš [...] poslouchal šepot dceřin s nachýleným čelem“ (tamtéž, s. 52). I pomocí hlasu Čep provádí obecnou charakterizaci postav. Např. to, že otec *Lucie Laurové* byl citlivě vlídný, je sděleno tak, že si Lucie u jeho mrtvoly uvědomuje, že už „neuslyší z jeho úst své jméno vyslovené tklivým a horoucím lidským jazykem“ (tamtéž, s. 100).

Ve *Starcově smíchu* jsou prozřelý, chápající smích ad absurdum a jeho příčina vlastně jedinou náplní povídky. „A v tomto okamžiku podivného rozsvícení, na samém pokraji neznámých světů, když už mu padala z očí mžurka lidské slepoty, uslyšel najednou svůj smích – hlučný, neutěšitelný smích, [...] podobající se chvílemi šelestu měsíčního světla, [...] nevysvětlitelný smích, tryskající z nesmírné převrácenosti věcí, z náhlého pochopení lidského omylu; smích, po kterém už není dovoleno chodit dále po této zemi...“ (tamtéž, s. 81).

V opozici s tichem-bezhlasím, které vyjadřuje tíseň, neklid či nejistotu, nese prostý hlas význam pokynu. „Kde je teď ona jedovatá rozkoš, která ji nutila, aby zarážela dýku stále hlouběji – kde je ten ošemetný hlas? – Nic, ticho, širá prázdnota vesmíru. Ubožáčka utíká a utíká“ (tamtéž, s. 85).

5. Interpretace vybraných povídek

V poslední kapitole provedu souvislý rozbor dvou povídek, v němž se projeví hlediska, která byla v předešlých kapitolách prokázána celkově ve všech třech souborech Čepových povídek. Povídky volím tak, abych se zabýval postavami propracovaně vykreslenými a zároveň, abych se zabýval starcem, dospělým i dítětem.

5.1. Albína Drůzová – dítě, dospělá

Povídka je rozvržena do čtyř číslovaných kapitol. Načrtnu nejprve děj, kterého není mnoho, zejména ten vnější, jehož události jsou, řekněme, objektivně patrné. V první kapitole jsou charakterizováni Drůzovi, rodiče Albíny, ona sama se narodí, dospěje a provdá se; rodiče zemřou. Ve druhé kapitole zvíme, že manželství je nefunkční, plné nevěr a flámů Albínina manžela Bedřicha Landy. Albína s hořkostí rozvažuje o svém životě a při spatření kříže s Ukřižovaným jej s lhostejností nechá dál viset na stěně. V kapitole třetí Albína zjistí, že jejich služka Stázka je těhotná – s jejím mužem; plivne ji do tváře a povalí ji. Plna nenávistných i lítostivých úvah se pak mlčky střetne s mužem ve světnici, kterému konečně dojde, jak hanebně žije a že jej Albína miluje. Bedřich se vyplíží do kraje, kde svede vnitřní boj, po němž dojde uvědomění a úlevy. V poslední, čtvrté kapitole Bedřich zajde za Stázkou, mluví s ní, přičemž není napsáno, co jí pověděl, Stázka se však těší na brzké shledání s ním. Ženě se Bedřich vyhýbá. Albína přemítá, pak vyběhne do kraje, kde uvidí nejasný výjev, prchá a nakonec omdlí. Jakmile se probere, ztěžka, plna pocitu viny, se vrací domů. Tam najde zmučeného manžela s mokrou hlavou a jme se, plna bolesti, hladit a líbat jeho hlavu.

Vzhledem k tomu, že kapitoly jsou čtyři jako roční doby, nabízí se jejich připodobnění. Mohly by si odpovídat následovně: první kapitola, relativně radostné, nijak neomezované dětství Albíny budiž nespoutaným létem, kdy je všeho plno nadosah. Druhá kapitola pak uvadajícím podzimem s nevládnou sychravostí v manželství a s křížem zapomenutým v podzimních mlhách na stěně. Ve třetí kapitole, kdy si Albína sáhne kvůli nemanželskému plodu až na dno a stáhne se ještě více do sebe, jako to příroda dělává, lze spatřovat jakousi zimu. A kapitola čtvrtá, alespoň pro Albínu, pak budiž obrozujícím se jarem.

Text se před námi rozestírá ve třetí osobě a krom toho, že popisuje konání postav: „Když odklízela Albína po svatbě staré harampátí...“ (tamtéž, s. 116), to, co se děje uvnitř nich: „...čas. Albína jej najednou ucítla jako něco skutečného a hmotného...“ (tamtéž, s. 115), nabývá polohy nepřímé řeči: „Dítě! Dítě jejího muže! Dítě, na které měla právo jenom ona,

ona!“ (tamtéž, s. 117) Přímých řečí je velice poskrovnu, devět, a vytrhnou-li se z textu, mnoho vyjádří i zosamělé. V první kapitole to ani nejsou přímé řeči plynoucí z něčích, příběhu přítomných, úst. Jsou to jen uzávorkované, uštěpačné drby lidu, které si mezi sebou na adresu Drůzových snad vyměňují: „div jí hlava neshoří“ a „lidé zlatí, jakou měla dnes zase ta Drůzová v kostele sukni, jaký měl ten Drůza špinavý límec!“ (tamtéž, s. 112, 114). – Jsou to citově podbarvené, charakterizační věty příhodné do kapitoly, která uvádí postavy na scénu. Ve druhé kapitole není přímá řeč, nebo spíše promluva: „Kdybych měla dítě...“ (tamtéž, s. 115) ani slyšet, neboť tuto větu si Albína jen myslí. Věta je to však zásadní, neboť je v ní obsaženo jádro střetu mezi manžely. Úlevným: „Když už to tam viselo tak dlouho, ať to tam visí zas!“ (tamtéž, s. 116) se Albína, tentokrát nahlas, distancuje od pomocné ruky víry a také - se smíchem poněkud nemístným - odsouvá své vlastní trpění. Ve třetí kapitole je přímá řeč jen jedna, nejkratší, pouhé: „Stázko!“ (tamtéž, s. 117). Toto jediné slůvko, proprium, je zakřičeno. Významů, kterých se v něm vaří mnoho, jsou tedy vyjádřeny hlasem – moment odhalení nemanželského plodu, nenávist, závist, hořkost, ale i lítost neplodné ženy. Ve čtvrté kapitole si Stázka opíjejíc se svým slzavým hlasem naříká: „Já jsem nešťastna, já jsem nešťastna!“ (tamtéž, s. 120), čímž se vedle Albínina a Bedřichova otevírá již třetí hrdlo nářku a trápení. Na tuto větu navazuje další, pevná, mužná: „To jsem já“ (tamtéž, s. 120), když ke Stázce přichází Bedřich. Jestli je však v tomto prostém konstatování vlastní bytostnosti pro Stázku opora, není zřejmo. Jeho následná slova, která v ní sice vzbuzují upokojení a naději, už Čep smlčuje. Posledními přímými řečmi jsou: „Neujdeš mi!“ (tamtéž, s. 120), v duchu pronesená prorocká výstraha Albíny Bedřichovi, a matná věta, avšak v tichu burácející jako kámen: „To byla Stázka“ (tamtéž, s. 120), kterou si o samotě, nahlas pronáší Albína. Ví, že Stázka kamsi odešla a minulý čas jako by Albíně zpečetoval to, že Stázka patří minulosti a obrodě jejího manželství nestojí nic v cestě.

Nosným pilířem povídky je důkladný jazyk – bohatě metaforický, tedy i to, co se neděje, avšak je popisováno, nazýváno. Skrz toto působivé nazývání se otevírají dveře jak k pocitům postav, tak do onoho Čepova příslovečného prvního ze dvou domovů, do světa transcendentálního. Takto na sebe pohlíží hlavní postava sama: „Viděla děvčátko Albínu, ono urousané kotě s dlouhou řídkou srstí, nedůtklivé a sekající drápkem, onoho žalostného tvora, v kterém nikdo netušil budoucí krásu, [...] zahlédla útržek času s ubohou kresbou svého osudu...“ (tamtéž, s. 115).

Úhelným kamenem povídky je postava Albíny Drůzové, nahlédnu tedy důkladně zejména na ni – jako rentgenem na páteř, na základ všech dalších postav a motivů. Mnoho myšlenek a významu se otevírá i v nepatrnostech. Albína jako dítě je nebohý vyvrhel. Zrzavé,

bledé a hubené děvčátko, které svým příchodem na svět uvede své přestárlé, v práci utopené rodiče do rozpaků, stane se jim propastí pod nohama i nad hlavou. Je zlá, smutná, pere se jako kluk, kočkám zapaluje ocas a její ústa jsou krutá. Nepláče, ale ani se nesměje, je osamělá. Důvody jsou nasnadě. Rodiče se jí vyhýbají. Nebijí ji sice, ale nedostává se jí ani něhy. Sami k sobě se také chovají odměřeně, takže i prostředí je necitelné.

Když povyroste, je Albína nádherná, jen si toho lidé nejsou schopni všimnout. A i když už je starší, je stále sama: u muziky, nemá žádné kamarádky a chasnici se jí bojí. Výjev mstící se krásky, která se krajinou řítívá na kobyle, působí až démonicky. Zvlášť když je kůň černý, z Albíny plápolají plamenné, zrzavé vlasy a její hořký smích jí krutě zjizvuje tvář. Tento obraz vystihuje výtečně celou její bytost: toužící, samu sebe spalující pec. To, že je Albína spalována marným, či studeným žářem je zmíněno nejednou: v raném dětství, kdy byla tvrdým oříškem pro své rodiče; tehdy, když manželství neukojuje její smyslnost, když si uvědomuje, že je neplodná; když se objímá se svým mužem, ale jsou si vzdáleni a když se vrací obtížena břemenem viny k domovu. Je pecí, která žhne, ale nemá ji kdo nasytit; v dětství rodiče a ostatní děti, v dospělosti manžel. Tím je Albína sice od začátku magicky přitahována, avšak velmi se tomu vzpírá, dokonce se fyzicky zraňuje. Svým ňadrům pak ubližuje i tehdy, když na ni doléhá neplodnost a uvědomění si vzdálenosti mezi ní a jejím mužem. Je to řečeno výstižným přirovnáním „od hvězdy k hvězdě“ (tamtéž, s. 116). Hvězdy jsou osvědčeným milostným obrazem, ale zde je jejich pomocí zdůrazněna odlehlost pomocí nekonečnosti vesmíru. Hvězdy v jádru sice žhavé jsou onou ohromnou vzdáleností vlastně chladné. Motiv zraňovaných prsou kvůli Bedřichovi jakoby symbolizoval Albíninu neplodnost.

Snad tím, že je uvržena do samoty, je Albína velmi vnímavá, má bohatý vnitřní svět a spíše přemýšlí, než mluví. V dětství jako jediná z dětí cítí „drahocennost látky, z které je utkán život, hmatá všemi smysly její tkanivo...“ (tamtéž, s. 113) a jak stárne, čas vnímá jako něco hmotného, skutečného, dokonce hmatatelného, na jehož útržku vidí svou bídost a ubohost. Má v sobě ohromnou chuť k životu, kterou se jí ale nedaří naplnit. Už jako děvče „rozdírá tkanivo života z pudu záhadné nenasytnosti a zvrácené lásky“ (tamtéž, s. 113). Když se pak v nešťastném manželství ohlíží za dětstvím, starý nábytek z té doby je jí kulisou „háje rajského stromoví“ (tamtéž, s. 115), v němž se radovala se svou fantasií. Uvědomuje si, jak cizí jí byli rodiče i do jaké prázdnoty se řítí. V otázkách, které sobě klade, se bojí toho, že její manžel – takový, jakého si jej přeje mít, je jen prelud, který vysnily její plamenné touhy. Nicota, která ji obklopuje, má podobu kamenného vězení. Oheň kámen neprostoupí, Albína je nejrůznějšími obrazy ztvárňována jako oheň, její tíseň je tedy o to svíravější.

Potom, co ji naplno udeří manželova dříve přehlížená nevěra v podobě těhotné Stázky, neumí si s tím poradit. Když je sama, tluče se a rve si vlasy, avšak jakmile vstoupí Bedřich, rozhostí se mlčení. Neumí s ním komunikovat a řešit problémy, ostatně v dětství ji to nikdo nenaučil. Vyhýbá se mu očima, hovor se vede běžný, nevoli signalizuje pouze tím, že skoupě odpovídá a pohybuje se jaksi důstojně a přísně. Nakonec je to vzájemný, na scénu dramaticky uvedený, pohled, který Bedřichovi vše sdělí a dokonce jím i pohne. I v závěru povídky, kdy jej trpitelně přijímá a smiřuje se s ním, nehlesne slova a vše vyjadřuje dotykem, rukama a polibky.

Zajímavý je vývoj postavy Stázky, která je vnímána očima Albíninýma. Ta nejprve ani neregistruje její existenci, je na úrovni nástroje, či dobytčete. Jako na lhostejnost zapomíná i to, že se k ní doneslo, že má Stázka plotky s jejím mužem. V okamžiku, kdy zpozoruje její těhotenství, zaplní však Stázka Albíně celý její obzor. Hněv, závist a odpor, které v ní otevírají staré násilné pudy, však svádějí boj i s lítostí, něhou a nutkáním obejmout a poklonit se nastávající matce. Pochopitelná touha „vyrvat ji z života podvodný plod“ (tamtéž, s. 117) tu zápasí s láskou a něhou nejen mateřskou, které v sobě Albína nosí, ale neumí je nebo je nemá komu věnovat. Pohled Bedřicha vysvětluje, proč k nevěrám dochází. Jeho žena je náruživá, hysterická, ale studená; naproti tomu ve Stázce Bedřich nalézá vroucí, tělesnou něhou jej zahrnující milenkou.

Téma plození a rození dětí, případně nenaplněná touha po nich, se objevuje napříč textem ve vzájemných souvislostech. Albína je neočekávaným plodem přestárých manželů, kteří se vzali pro peníze. Ti ji vlastně jen trpí, nehledí si jí, a když dostane pro sebe koně, je to z toho důvodu, aby si ji drželi dál od těla. Její otec měl v mládí plotky, přičemž je řečeno, že jedno z těch děvčat musel vyplatit. Není tedy ani výslovně zmíněno, že by zplodil potomka. Tím je ještě více zesílen význam dítěte jako nevhodného přívazku. Albínino takřka rituální píchání špendlíků do ňader v podstatě završuje anamnézu její neplodnosti. Naproti tomu nekalost Stázčina plodu je pak podkreslena výjevem, kdy Stázka dojí krávu. Je sice podtržena její plodnost, kdy proudy mléka prýští díky jejím rukám do krajáče, avšak ona sama mléko znehodnocuje pláčem. Pláčem z bolestné tíhy z toho, že její dítě nemělo bývalo být počato.

K uvědomění si rozloženosti, provinilosti a životního ztroskotání a následného osvícení, pochopení dochází oba manželé v krajině; omšelý, melancholický a starobou zatuhlý a zplesnivělý Drúzovic statek jako by znemožňoval změnu k lepšímu. Bedřich tváří v tvář neměnnému zemědělskému kraji zjistí, že to on je břemenem, snaží se v ní marně zachytit a pro jeho následný životní boj je užito metafory tkaniva, které jej opředlo, a on jej musí rozervat. Albínina vnitřní bolest je zesílena tím, že k řece kráčí přes trní. Je to právě setkání

s fyzickou vodou, podpořeno další vodní metaforikou, které teprve uhasí její vnitřní sžíravý plamen. Projde si mdlobami, tedy na čas opustí tento svět, a při návratu si uvědomuje svou vinu, příčinu svých problémů, nese totiž tutéž „hnisavou zatuchlost života“ (tamtéž, s. 121) jako její rodiče. Bedřich se do krajiny plíží a nazpět div samou radostí neběží. Albína naopak do krajiny utíká a vrací se velmi pomalu, obtěžkána trnitou vinou, kterou tiskne k svým – neplodným – prsům.

Dalším motivem povídky, u kterého se zastavím, bude víra, spiritualita, ale těžko se mi píše křesťanství, neřkuli katolictví. Čep používá slov: kostel, kříž, Ukřižovaný a víra; avšak slovo křesťanství, kněz, Kristus nezmíní ani jednou. Je řečeno, že Albína poprvé uvidí, poprvé si všimne kříže až v nešťastném manželství, ačkoli jej vidala běžně od dětství. Kříž je označen jako „nesrozumitelný symbol zapomenuté víry“ a křesťanství (nazváno jako „tyhlety věci“) je zlehčeno tvrzením, že ani ti, kteří mu vyučují, jej neberou vážně (tamtéž, s. 116). Určitou polemikou je zvolání, co vše by se změnilo, kdyby se toho někdo chopil jako skutečnosti (takoví jsou ovšem označeni za blázny). Rozpracován je však motiv trpění. Přípomínkou bolesti jako čepovské duchovní hodnoty je zakrvavená, trním ověšená soška na kříži. Albína si píchá do nader špendlíky, venku ji bodají hroty strniště, při cestě nazpět si s trpkým uspokojením zabodává trny svého provinění hluboko do krve. Když v závěrečné scéně, v níž dochází k upokojení, líbá hlavu svého muže, cítí jeho i svoje trny. Jsou to však rány úrodné a až když jeden trn pronikne až ke dnu, cítí bolest požehnanou a na rty ji vstupuje dříve nepoznaná sladkost. Skrz bolest zahubí svou nenasytnou smyslnost a nevlídnou lásku a získá konečně smír (tamtéž, s. 122). Bolest je to, pro Čepa příznačně, krvelačná.

V povídce není plně vysloveno, co se stalo se Stázkou, a jestli se chce Bedřich s Albínou usmířit, není v závěrečné, smířčí scéně ani naznačeno. Po rozhovoru Bedřicha se Stázkou je zřejmé, že se za chvíli uvidí. Venku u řeky má pak Albína zdání, že vidí v křoví čísi hlavu a že slyší výkřik. Když pak doma objímá svého manžela, ten má mokré vlasy a oči vytřeštěné „na hrozný obraz, který mu už nikdy nevymizí z paměti“ (tamtéž, s. 122). Albína i Bedřich si uvědomili své chyby. Zabil Bedřich Stázku, aby mohli začít život nanovo? Bylo by to také vykoupení; vražedné, avšak všech tří.

Pečlivě zvolené jméno hlavní postavy je tzv. jménem mluvícím. Družka jakožto apelativum je těleso horniny s krystaly drahokamu uvnitř, lidově známé jako pecka. Čep své bledé, zrzavé (tedy jak se na albína sluší: na pigment chudé) dívce Albíně nemohl vybrat vhodnější příjmení. Drahocennost uvnitř nevlídné, drsné a nevábné skořápky se projevuje v Albíně ve dvou rovinách. Nejprve je lidmi vnímaná jako ošklivec, zrzavý, zlý skřítek a později je jí přiznána krása, která čeří vlny. V duchovní rovině má pak také vedle násilností a

hysterie v sobě přeci jen něhu, pochopení a otevřenou náruč. Nehty do omítky, návrat úderů srdce.

5.2. Husopas Vrána – stařec

Vnější děj ani této povídky není nijak náročný. Děje, nebo lépe události jsou zpočátku iterativní a nabývají rázu spíše charakterizace, než epičnosti. Starý Vrána byl dříve hajný; v čase, ve kterém se odehrává povídka, je husopasem a žije v komůrce u svého syna, hajného Martina. Při pastvách si pro sebe povídá o tom, co kdo v kraji dělá. Zlomem v jeho jednotvárném životě je hrůzostrašné setkání se synem Martinem v lese. Známost, rodnou krajinu od té doby vidí jinak. Udá se v něm proměna v postoji k životu. Za podzimních měsíčních nocí nemůže úzkostí spát. Při úplňku se mu zastřelí u domu syn. Vrána svolá lidi a synovu mrtvolu odveze na trakaři do obecní nemocnice. Ženským je z obav ze samoty zatěžko se rozejít. Do dalšího dne se povědomí o sebevraždě rozšíří do celé vesnice, lidé jsou ustrašení. Když jdou kolem nemocnice sami, márnici se vyhýbají, někteří cynikové si však s mrtvolou šprýmující hrají, což jiné pobuřuje. Od pohřbu starého Vránu ani husy pást netěší, hluchne a na pečující dceru je nepříjemný. Proti svému očekávání neumírá, a tak se alespoň fyzicky dře. Než umře, přečká ještě několik let, ale hlava mu přestává pracovat, trpí samomluvou.

Příběh má podobu jakési legendy. Je vyprávěn ve třetí osobě a je rámcován. Už na počátku (v bezčasi) je zmíněno, že hlavní postava je po smrti. K Vránovi je připojena jiná figura a z vypravěčského pásma je pronesena patetická úvodní řeč k posluchačstvu, jímž je obyvatelstvo kraje oné legendy: „...počestná obci kozlovická, plač a naříkej nad ztrátou nenahraditelnou, neboť nebudeš mít podobných dvou sluhů do konce svých dní!“ (tamtéž, s. 53). Legenda je tedy místní, k čemuž přispívá i úvodní charakterizace hlavní postavy – starého Vrány, o němž je řečeno, že je „všecek utvořen z pralátky své dědiny“ (tamtéž, s. 53). Povídku-legendu zakončuje až ustálená formule, opět pronesená z pásma vypravěče: „Tak odešel slavný husopas, zvítěziv...“ (tamtéž, s. 59). Vypravěčské pásmo je výrazné ještě v momentě, kdy se z pozice vypravěče konstatují některé Vránovy rysy, ale jsou podány polemicky se samým Vránou. Je to jakýsi spor o to, jestli má postava o sobě stejné znalosti jako její tvůrce. „Víš však vůbec tento tvrdý stařík o své samotě? Dovede uvidět svůj osud a sebe samého...“ (tamtéž, s. 53).

Obyvatelstvo vesnice nabývá polohy kolektivní postavy. Pomínu-li několik oslovení v začátku jakožto spíše prostředek k navození legendističnosti povídky, je toho prvním

ztvárněním zmínka toho, co se mezi lidem povídalo, když Vrána ovdověl. Dále je rozpracovávána souborným, davovým jednáním okouněčů u sebevraha nejprve na místě činu a později v márnici. Lidé také svorně prožívají hrůzu, která se rozhostí po celé vesnici, a ta se z nich následně i vypaří jako by byli jeden muž. Informaci o sebevraždě si navíc nepředávají řečí, ale sama se mezi ně rozšíří v podobě nakažlivé hrůzy, jež k nim „náhle vnikla neviditelnými skulinami“ (tamtéž, s. 57). Kolektivita je patrná i z jednání žen, jež byly činu přítomny, ty se zdráhají rozejít se, protože vědí, že samotným by jim bylo hůř.

Než přejdu k samotnému Vránovi, zastavím se ještě u jeho syna Martina a jeho rodiny, kteří jsou nemluvní, ale jejichž charakterizace důsledně užívá tělesnosti. Předzvěst Martinovy sebevraždy je patrná v jeho lité, šílené podobě. Prostředí lesa mu vtisklo vzezření šelmy. Je o něm řečeno, že zvlčil a jeho oči svítí jako vzteklému psovi, navíc v nich žhne oheň, „o jehož původu neradno uvažovat“ (tamtéž, s. 54). Když se setká s otcem, ten je poděšen čímsi zlým, „co na něho právě vycenilo zuby z tváře vlastního syna.“ Martin ani nepozdraví a děsivostí oplývá i výslovně: „vjel do něho ďas nebo co!“ (tamtéž, s. 54). Než se zastřelí, usedne na žebřík, který lze číst jako symbol vertikality. Jakoby Martinova duše toužila i přes smrt sebevražednou vyšplhat do nebe. Reakce jeho pozůstalých by dobře vynikla i při pantomimické scéně na divadle: matka má třesouc se po celém těle hlavu v dlaních a není schopna řeči, syn si kryje hlavu peřinou a děvčata vzlykají.

Starý Vrána je popsán jako zavalitý, ramenatý, nebojácný a křepký stařík, který se celý život vzpíral duchovnímu světu a to až do zlomového setkání se synem, předtím byl „marně štípán boží sekerou“ (tamtéž, s. 55). Povídka je přímo prorostlá metaforikou kamene, zatvrzelého špalku, „trupu s ranami po urvaných větvích“ (tamtéž, s. 53) a pařezu na adresu Vránovu. Ani smrt jeho ženy jej nedonutila k pláči, za což byl lidmi častován: „Ten dědek je jako suk...“ (tamtéž, s. 54). Ve chvíli, kdy se zastřelí jeho syn, nabude nakrátko lidštější podoby – ryje nehty do zdi a srdce se mu zatrne. Když konečně ztěžka a zdlouhavě umírá, cítí se „přirostlý k zemi všemi klouby“, čímž pokračuje zemitá metaforika stromu či jeho pahýlu; ta je završena obratem: smrt „měla tolik práce s tříbením této nepoddajné žertvy“ (tamtéž, s. 59). – Aby obětina hořela, je třeba dřeva. Vránovu stromovitost vposledku podtrhuje i sdělení, že nikdy neležel v posteli, ale vždy jen na (dřevěné) lavici, na níž byl i zaopatřen.

Výše zmiňovanou legendičnost podporuje emblém, kterým se Vrána honosí. Je jím bič, kterým ovládá husy. Ten je popisován jako nesmírný a Vrána s ním práská „hrdinsky“ a „slavně“ (tamtéž, s. 53). Tento emblém je se svým nositelem provázeje jeho životní zvraty srostlý. Po zdrcujícím shledání se synem v houští jindy hřmotnému Vránovi sklesnou nehybně ruce a bič mu vyklouzne na zem. Když se vrací domů, vleče jej v prachu. Po pohřbu

už se s husami jen shrbeně vláčí tahaje bič za sebou skrze kaluže. Na jaře však, poté co živ přečká zimu, pak jeho práskání není jen slavné, ale celá ves se pod ním otřásá.

Proti prozření a hlubšímu vnímání světa Vrána bojuje upínáním se k prostým věcem. Celý jeho život „minul v prostoru začouzeném několika starostmi [...] za zvuku několika nuzných slov, od kolébky do stáří týchž, vyrudlých časem a užíváním jako hadry na těle husopasově“ (tamtéž, s. 54). Když je sám v kopcích pasa husy a začíná jej smutkem obtěžkávat přemýšlení, raději začne bezduše komentovat to, co dělají sedláci v kraji. Vrána nosí v zimě, v létě tutéž beranici, jeho zimní kabát je pro samé záplaty starý snad jako on sám a husopas má barvu své krajiny – v úhrnu: je sotva proměnlivý, stejně jako ona.

Vlivem děsivého setkání se synem a jeho sebevraždy však dochází, alespoň chvilkově, k Vránovu otevření a hlubšímu vnímání světa, života a krajiny. Smutek a strach, které zažívá, mají podobu neodehnatelné záhadné obludy. Ta na něj otevírá mlčenlivou tlamu a civí podivnýma očima, které jsou zelené, studeně žhnou a hledí z nich „hrozný smutek zatvrzelého vzdoru, pyšné pohrdnutí veškerou nadějí“ (tamtéž, s. 54). Nakonec zjistí, že jsou to oči jeho syna. Ostatně i Martinovo vyličení (viz výše) je takřka obludné. Během onoho setkání se poprvé v životě bojí a následně vnímání krajiny, jinak mu důvěrně známé, se radikálně proměňuje. Cesta má najednou zlověstnou podobu hada v prudkém pohybu, vesnice se choulí „pod svým pahrbkem s gestem dítěte hledajícího ochranu“ (tamtéž, s. 55) a paprsky zapadajícího slunce se škvaří v oknech kaple jako v očích. Když si Vrána všimne netrpělivosti svých hus a pracujících pacholků, dojde mu, že jejich shon je marný, že smrti stejně neujdou. Vnímá to jako věčné zatracení. Tento okamžik prozření je doprovázen metaforou dotyku prstů a krajinnými metaforami prohlubně a průduchu. Než se mu zabije syn, tak se tyto „tajemné průduchy, neočekávaně na okamžik pootevřené, znovu stáhly“ (tamtéž, s. 53), ale pak se stále víc a častěji propadá do nekonečných úvah. Jeho volný sestup do metafyzických hlubin symbolizuje pád podzimních ořechových listů, které při svém pomalém klesání narážejí z větve na větev. Jak se přibližuje smrt, hluchne, zapomíná, hádá se sám se sebou; při konci vlekokoucího se umírání se ale přeci jen s Bohem smíří.

Závěr:

V bakalářské práci jsem se nejprve věnoval zobecňujícím charakteristikám celkově platným pro ranou povídkovou tvorbu Jana Čepa a dále souvislému motivickému, strukturnímu a naratologickému rozboru dvou vybraných povídek – *Albíně Drůzové* a *Husopasovi*.

V první kapitole bylo konstatováno, že drtivě převažuje er-formový vypravěč a komplexně se pracuje se všemi druhy řečí. Byly také vytčeny výhody úsporné dějovosti, která v Čepových povídkách vládne, a usouvztažněn prostor s postavami.

Druhá kapitola předeštlala vnitřní duchovní a emocionální svět Čepových postav a poukázala na to, že člověk je neoddělitelně vřazen do mezilidských vztahů a do lidského rodu.

V kapitole třetí jsem provedl typologizaci postav. Nejprve podle rozlohy, kterou v textu zabírají, a dále podle jednotlivých archetypů obsazujících všechny tři lidské generace.

.Čtvrtá kapitola zdůraznila, jak velikou váhu má v Čepových povídkách tělesnost jakožto tvůrčí princip literární tvorby. Utřídil jsem jednotlivé složky řeči těla a uvedl, jakých významů v textu nabývají nebo čeho se prostřednictvím nich dosahuje.

Při detailním rozboru povídek *Albína Drůzová* a *Husopas* v páté kapitole je patrné užívání výše zmiňovaných hledisek.

V celé bakalářské práci byly zobecňující vývody ilustrovány případnými citacemi z Čepova textu, neboť – exempla trahunt!

Seznam použité literatury

Pramen

ČEP, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Literatura

CZMERO, Rostislav. Básník lidských duší. *Mosty* 2, 1993, č. 36, s. 12.

ČERNÝ, Rudolf. Tradice postav Jana Čepa. *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935, č. 17, s. 513 - 517.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Český spisovatel, 1993.

DVOŘÁK, Miloš. Čepovo pojetí života a umění. *Vyšehrad* 2, 1947, č. 5/6, s. 71 - 73.

FORST, Václav. Jan Čep a čas vyměřený životu člověka. *Zápisník* 34, 1990, č. 9, s. 50.

FUČÍK, Bedřich. Svět Jana Čepa. In *Píseň o zemi*. Praha, Melantrich, 1994 s. 40 – 55.

FUČÍK, Bedřich. Doslov „Básník dvojího domova“ in *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

FUČÍK, Bedřich. *Rodná krajina básníková*. Praha: Triáda, 2003.

KOMÁREK, Karel. Vlastní jména v textech Jana Čepa. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Studia Moravica*, sv. 1. Olomouc, 2004, s. 59 - 62.

KUBÍČEK, Tomáš. *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno: Host, 2014.

MED, Jaroslav. Jan Čep - „Básník jitřního zraku“ in *Spisovatelé ve stínu*. Praha: ZVON, 1995.

PACOVSKÁ Jasňa. Tělo a řeč v dialogu a (psycho)somatická frazeologie in *Tělo, smysly, emoce v jazyce* (ed. Irena Vaňková). Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012.

SLAVÍK, Bedřich. Básník prostých osudů. *Mojmírova říše* 3, 1939/1940, s. 17 - 20.

STROHSOVÁ, Eva: Básník návratů a návrat básníka, *Listy*, 1969, č. 12., s. 7.

SVOBODA, Jiří. Člověk mezi dvěma krajinami. Polarita domova a cizosti v próze Jana Čepa. *Česká literatura*, 1998, č. 6, s. 570 - 575.

ŠMÍDOVÁ, Věra. Duchovní drama člověka v díle Jana Čepa. *Křesťanská revue* 74, 2007, č. 1, s. 32 - 37.

TRÁVNÍČEK, Jiří. Dvojí domov, jeden vypravěč a jeho trojhlas. *Česká literatura* 45, 1997, č. 2, s. 204 - 207.

TRÁVNÍČEK, Mojmír. *Pout' a vyhnanství*. Brno: Proglas, 1996.

VAŇKOVÁ Irena. Tělesnost a studium somatismů v perspektivě antropologické lingvistiky in *Tělo, smysly, emoce v jazyce* (ed. Irena Vaňková). Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Ženské hrdinky drobných próz Jana Čepa. *Česká literatura* 47, 1999, č. 1, s. 77 - 80.

WIENDL, Jan. Píseň o poezii a člověku. *Tvar* 6, 1995, č. 2, s. 10.

WIENDL, Jan. *Hledači krásy a řádu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2014.

ŽELIVAN, Pavel. Básnický svět Jana Čepa. In: *Slovo a naděje*. Řím: Křesťanská akademie, 1978, s. 96 - 113.