

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anežka Hejnicová

**Analýza narativní kategorie prostoru v raných prózách Jana
Čepa**

**The Analysis of the Narrative Category of Space In Jan Čep's
Early Prose**

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady, které mi v průběhu zpracovávání bakalářské práce věnoval.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 4. 4. 2024

Anežka Hejnicová

Abstrakt

Bakalářská práce si klade za cíl zkoumat narativních kategorií prostoru v raných povídkových sbírkách Jana Čepa. Z hermeneutického hlediska jsou využity především metody naratologické a sémiotické analýzy. V souvislosti s tématem literárního prostoru má práce přinést také obecný přehled toho, z jakých perspektiv je možné na literární prostor nahlížet. Na základě přiblížení různých přístupů ke kategorii prostoru zjistíme, jaká témata a motivy přináší fikční prostor v konkrétních Čepových povídkách a jak úzce je kategorie prostoru spojena s jinými narativními kategoriemi, především s kategoriemi postav a vypravěče. Analýza vybraných povídek má dospět k závěru, že v Čepově fikčním světě je spíše než „časoprostor“ důležitý určitý specifický vztah mezi rozvíjením kategorie prostoru a utvářením jednotlivých postav.

Abstract

The aim of the bachelor thesis is to examine the narrative categories of space in Jan Čep's early short story collections. From the hermeneutical point of view, the methods of narratological and semiotic analysis are mainly used. In relation to the topic of literary space, the thesis also aims to provide a general overview of the perspectives from which literary space can be viewed. By looking at different approaches to the category of space, we will find out what themes and motifs fictional space brings in Čep's specific stories and how closely the category of space is connected with other narrative categories, especially the categories of characters and narrator. The analysis of the selected stories should conclude, that in Čep's fictional world, rather than "space-time", what is important is a specific relationship between the development of the space category and the formation of individual characters.

Klíčová slova: Jan Čep, naratologie, zobrazení fikčního prostoru, literární idyla, krajina, personifikace

Key words: Jan Čep, narratology, representation of fictional space, literary idyll, landscape, personification

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Literárněvědné zkoumání zobrazeného prostoru	8
2. 1 Literární prostor	8
2. 2 Sémantizace zobrazeného prostoru	9
3. Povaha Čepovy rané povídkové tvorby	16
3. 1 Krátký formát povídky a vztah Čepovy poetiky k psychologické próze	18
3. 2 Vztah Čepovy poetiky k literárnímu existencialismu.....	22
3. 3 Čepovo dílo a autoři ruralistické prózy	23
4. Analýza zobrazeného prostoru v Čepových povídkách	29
4. 1 Opozice krajiny nízko položené a krajiny vysoko položené	29
4. 2 Sémantika krajiny nízko položené: prostor nížiny jako příznak života na scesti, odpojeného od pravé duchovní podstaty	30
4. 2. 1 Krajina nížiny ve službách všedním, světským tématům	30
4. 2. 2 Čepovo neidylické zobrazení rovné, nízko položené krajiny na pozadí definice literární idyly.....	30
4. 2. 3 Konkrétní neidylické motivy rovného, nízko položeného prostoru a personifikace prostoru	33
4. 2. 4 Čepovo zobrazení prostoru venkovského obydlí ve vztahu k tradičnímu zobrazení idylické chalupy	36
4. 2. 5 Nesnesitelná každodennost rovné krajiny a motiv vzpoury u Čepových hrdinů... 37	
4. 3 Sémantika krajiny hornaté: vertikální prostorové motivy jako příznak duchovnosti.... 40	
4. 3. 1 Vertikální prostorové motivy v povídce <i>Dvojí domov</i>	40
4. 3. 2 Dvojnický motiv postav jako paralela k podvojnému prostoru <i>Dvojího domova</i> . 44	
4. 3. 3 Vysoko položená krajina jako příznak duchovní čistoty	46
4. 4 Prostor nekonečnosti, který sjednocuje významové opozice „nahore“ a „dole“..... 48	
4. 4. 1 Prostor nesmírnosti jako substance rušící prostorovou dualitu.....	48
4. 4. 2 Prostor nekonečnosti v povídkách <i>Domek</i> a <i>Do města</i> : motiv nebe a bezedné vody	51
5. Závěr.....	53
6. Soupis literatury	56

1. Úvod

V předkládané bakalářské práci mapuji, jakými literárněvědnými postupy je možné pohlížet na zobrazený literární prostor v prózách Jana Čepa. Zobrazený literární prostor je v následující analýze pojímán jako významová jednotka, jež je konstruována určitým jazykovým vyjádřením a sama následně produkuje další významy. Protože se nám v případě literární tvorby Jana Čepa jedná o tvorbu prozaickou, převládající perspektivou je pro mne také chápání literárního prostoru jako specifické naratologické kategorie, vedle dalších narativních kategorií, jimiž jsou vypravěč, postavy a čas příběhu.

První oddíl bakalářské práce seznamuje čtenáře s možnými literárně teoretickými přístupy, jimiž je možné zobrazený literární prostor nahlížet. Různé přístupy jsou zde přiblíženy na pozadí toho, z jakých teoretických zdrojů čerpají, a také na pozadí toho, jakým konkrétním způsobem vysvětlují prostorové významy, v díle utvořené. V této části nechybí ani zmínka o významných literárněvědných školách, jež se specificky vymezenou kategorií literárního prostoru soustavněji zabývaly.

Následující oddíl představuje obecná specifika literární tvorby Jana Čepa. Popsaná specifika reflektují základní témata a motivy Čepových povídek. Také je poukázáno na průsečíky Čepovy tvorby s díly jiných autorů či autorských skupin ve výběru motivů a témat. S ohledem na tyto společné průsečíky se však zároveň krystalizují specifika Čepova díla, a jedná se zde tedy především o vymezení odlišností autorovy tvorby od děl jiných literátů a celých uměleckých směrů. V pojednání o nezaměnitelnosti charakteru Čepova fikčního světa povídek je zdůrazněna zejména neidylická povaha fikčního světa, zasazeného do prostředí venkovské krajiny. Charakterizování světa autorových povídek v tomto oddílu se stává východiskem pro následnou analýzu fikčního prostoru.

V analytické části práce je pak pozornost věnována konkrétním raným povídkám Jana Čepa, jež jsou vymezeny rozsahem prvních tří povídkových sbírek, autorem vydaných. Cílem této části je perspektivou zejména naratologických a sémiotických metod interpretovat zobrazený literární prostor konkrétních povídek. Očekávaným výstupem analýzy by mělo být nalezení opakujících se motivů, s prostorovou kategorií nějakým způsobem spjatých. Dalším předpokládaným poznatkem pak má být skutečnost, že narativní kategorie prostoru je v Čepově poetice určitým způsobem provázaná s kategorií postav. V tomto smyslu se

předpokládá, že hodnotová povaha prostoru je shodná s povahou povídkové postavy, nebo s povahou prožitků povídkového hrdiny.

2. Literárněvědné zkoumání zobrazeného prostoru

2. 1 Literární prostor

Abych mohla analyzovat literární prostor v prózách Jana Čepa, je potřeba si ujasnit, co přesně má být literárním prostorem myšleno. Považuji proto za užitečné pojednat o způsobech, jimiž se dá o literárním prostoru uvažovat. Spíš než o přesně definovaná pojetí, se ale jedná o určité tendence v uvažování nad literárním prostorem, a to v závislosti na tom, co daný literární vědec nebo konkrétní literárněvědná škola literárním prostorem chápe. Následující kapitola přibližuje obecně platný literárněvědný pohled na literární prostor a také úvahy o literárním prostoru vycházející z přístupů konkrétních literárněvědných směrů.

Obecně lze říci, že prostor spolu s kategorií času patří mezi hlavní složku fikčního zobrazení skutečnosti. V *Lexikonu teorie literatury a kultury* se v hesle „Literární prostor“ zdůrazňuje, že je nutné rozlišovat mezi estetickým, potažmo literárním pojetím prostoru a mezi pojetím prostoru jakožto objektem teoretického poznání ve filozofii, psychologii nebo matematice. Rovněž je potřeba odlišit literární prostor jako součást fikčního modelu skutečnosti od prostoru reálné skutečnosti, který existuje vně jazykového uměleckého díla.

Literární teorie postupně dospěla k nejrůznějším klasifikačním kategorie literárního prostoru, ve srovnání s typologiemi sloužícími analýze kategorie času ale klasifikace pro popis prostoru nebyly nikdy tak systematické. Typologická rozmanitost možných prostorů totiž již ze své podstaty brání důsledné literárně-teoretické systematické (Nünning, 2006: 638). Právě vědomí obtížnosti klasifikovat a zpřehlednit možná literárněvědná pojetí prostoru v uměleckém díle reflektuje literární teoretik Janusz Sławiński ve své studii *Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. Upozorňuje, že v rámci literárněvědné perspektivy často doprovází úvahy o kategorii prostoru neurčitost toho, co by měly tyto úvahy objasnit, a ve většině případů je složité dobrat se toho, jaká konkrétní prostorová realita má být předmětem vědeckého zkoumání. Sławiński zároveň dodává, že už samotný pojem „prostor“ odkazuje v literárněvědných úvahách k velmi rozmanitým skutečnostem, a z toho důvodu se domnívá, že je při analýze literárního prostoru nezbytné vědomé vymezení vědecké perspektivy na základě konkrétního literárněvědného přístupu (Sławiński, 2002: 118). Při analýze prostoru v rámci fikčních textů tak bývá užitečné vymezit přístup, z něhož autor takové analýzy čerpá, a zvolený přístup poté při vlastních úvahách reflektovat, a to zvláště v případě, využívá-li pro vlastní analýzu literárněvědný přístup školy, jež se na teoretické rovině soustavně zabývala problematikou literárního prostoru.

2. 2 Sémantizace¹ zobrazeného prostoru

Zobrazený prostor v rámci fikčního světa, na nějž se dále soustředím, přirozeně vzniká užitím určitých prostorových významů. Tento předpoklad mě v úvahách směřuje ke dvěma otázkám. První otázkou je, jak vůbec prostorové významy na úrovni textu vznikají, druhá otázka zní, jaké další dodatečné významy a tematické obsahy tyto již vzniklé prostorové významy produkují. Uvedené otázky, jež si pokládám, mi mají pomoci rozdělit² proces sémantizace literárního prostoru na dvě různé úrovně:

První úroveň sémantizace prostoru se váže k první otázce, jak prostorové významy na úrovni textu vznikají. Tato úroveň spočívá v tom, že zobrazený prostor jako množina prostorových významů vzniká užitím určitých jazykových prostředků. Užití určitých znaků, které jsou nositeli významu, tedy konstruuje určitý obraz fikčního prostoru. Vytváření těchto prostorových významů závisí na jazykové výstavbě textů. Analýza takových významů bývá záležitostí zejména těch přístupů, které se zaměřují přednostně na samotný text. Na této úrovni vytváření prostorových významů se o literární prostor zajímá například stylistická a strukturalistická analýza, o nichž bude v souvislosti se zkoumáním literárního prostoru ještě řeč.

Druhá úroveň sémantizace prostoru se váže k druhé otázce, jaké další významy už vzniklé prostorové významy produkují. Tato úroveň je založena na tom, že již zkonstruovaný fikční prostor, tedy již vzniklý prostorový význam, sám následně produkuje nové významy, které vznikají jako dodatečné významy, a to buď při mentálním procesu autora, který fikční svět vytváří, anebo při procesu následné interpretace recipientem. Tato druhá rovina významů přesahuje rámec analýzy textu a je záležitostí interpretace založené na kulturních i subjektivních hodnotách generujících význam mimo text. V souvislosti se zobrazeným prostorem můžeme mluvit o subjektivizaci prostorového významu a také o nabývání určitých hodnot prostorových významů, přičemž tyto hodnoty vznikají působením kulturní tradice.

Obě úrovně sémantizace prostoru v rámci literárního díla tedy skýtají určité konkrétní podoby toho, jak se prostorové významy utváří, a toho, jak prostorové významy produkují

¹ Sémantizací ve své práci chápu proces vytváření významu.

² Při tomto rozdělení nevycházím z klasifikace jiného autora, jde pouze o mnou rozvržené pracovní rozdělení, které mi má pomoci utřídit si úvahy o tom, jaké možnosti v sobě zahrnují prostorové významy v literárním díle.

další významy. V následujících odstavcích je mým záměrem přiblížit proces sémantizace detailněji, a to tím způsobem, že postupuji od roviny týkající se striktně jen prostorových významů utvářených samotným jazykem textu k rovině týkající se produkce dalších významů odvozených z již vzniklých prostorových významů.

Jak konkrétně vzniká samotný prostorový význam užitím určitých jazykových prostředků, to nejpřesněji zkoumá strukturalistická analýza a přístupy jí blízké. Pro metody strukturalismu je příznačná vědecká perspektiva, v níž jsou zobrazený literární prostor i jeho následný význam pojímány jako jevy vysvětlitelné morfologií díla, a zároveň s tím je literární prostor považován za jednu ze zásad organizace kompozičně-tematického plánu díla (Sławinski, 2002: 118). Strukturalistický pohled je úzce spjat se stylistickým hlediskem, které pojímá fikční prostor jako výtvar vzniklý procesem jazykové výstavby. Bavíme-li se o jazykové výstavbě, musíme se nutně potýkat s otázkou poměru mezi formálními a obsahovými aspekty jazyka. Jazykovědná stylistika řeší právě vztah mezi stylem jazykové formy a mezi významem a při analýze textů vychází z předpokladu, že formální rovina (tvar) i tematická rovina (obsah) jsou nositeli významu. Jinak vyjádřeno, společným jmenovatelem jazykového tvaru i obsahu vyjadřovaného jazykem je význam (Hausenblas, 1967: 71).

Strukturalisticky orientovaná analýza vychází při analýze literárního prostoru slovy Janusze Sławińskiego z předpokladu, že prostor je literárnímu vědci „[...] *objektem analýzy do té míry, do jaké byl v díle rozpracován, uveden v život a funkci, a ne jako téma teoretických divagací autora, vypravěče nebo postavy.*“³ Sławiński tedy pohlíží na prostorové významy jako na součást výstavby morfologie uměleckého díla, neklade tak důraz na pojetí funkce literárního prostoru jako svébytného nositele tématu nebo filozofické úvahy. Strukturální analýze v pojetí Sławińskiego jde tedy primárně o významy vycházející právě jen z výběru a způsobu uspořádání jazykových jednotek v textu, nejde jí obvykle tolik o produkci nových významů vznikajících dodatečnou interpretací, která by byla založena na kolektivních kulturních hodnotách, anebo na přesvědčeních a názorech interpretujícího subjektu. V tomto pojetí je podle Sławińskiego zobrazený prostor chápán jako sémantická nutnost, která je „vnucována“ literární řeči (Sławiński, 2002: 123).

Navzdory Sławińskiego tezi, která upřednostňuje pohlížet na zobrazený prostor jako sémantickou nutnost, jež je „vnucována“ literární řeči, považuji za důležité podotknout, že

³ Sławiński, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: Od poetiky k diskursu teorie 70. – 90. let XX. století. Brno: Host, 2002. s. 123.

také strukturalistický přístup bere v potaz skutečnost, že zkonstruovaný prostorový význam sám produkuje další významy, které tvoří nějaký smysl. To, že každý, tedy i prostorový význam produkuje další významy vznikající interpretací, je totiž obecným předpokladem literární teorie, nehledě na konkrétní literárněvědnou školu. Jak si dále ukážeme, k interpretaci prostorových významů přesahujících rámec samotného textu přihlíží taktéž strukturalistické metody, včetně naratologie. V naratologickém přístupu je zejména problematika subjektivizace prostoru, spjatá s narativním subjektem postavy nebo vypravěče, provázána s dodatečným hodnocením fikčního prostoru. Ve větší míře je na interpretaci mimotextových, dále produkovaných významů zaměřena také topoanalýza, sémiotická analýza a další přístupy, orientované myšlením fenomenologie a psychokritiky.

Potřebu zahrnout do úvah o literárním prostoru také produkci nových významů odvozených z těch prostorových je možné dále obhájit tvrzením, že prostorové významy nutně nabývají vlastní sémantické funkce. Pro zobrazený literární prostor totiž obecně platí, že zobrazení tohoto prostoru obvykle neplní jen funkci kulisy pro vyprávěný děj, ale má i svou vlastní sémantiku. Jinými slovy se dá říci, že umělecké utváření krajiny, přírody a předmětného světa je důležitým zobrazovacím prostředkem, který s sebou nese určité funkce. Například líčení přírody a krajiny je tedy potřeba chápat jako nositele znakových systémů majících určitý smysl, nikoli pouze jako popis, který je jakýmsi nutným průvodním jevem plynoucím z procesu vyprávění děje (Nünning, 2006: 639). Zejména v lyrických žánrech pomáhá lyrická složka vyvázat zobrazené předmětnosti ze služby pouze epickému syžetu. Stylista Karel Hausenblas například ve studii *Zobrazení prostoru v Máchově Máji* poukazuje na to, že prostorové zobrazení v *Máji* není jen dekorativním obrazem přírody a vyličením jejích krás, stejně tak není jen kulisou děje. Zobrazení prostoru se samo o sobě stává nositelem významu, tvoří tedy podstatnou jak konstrukční, tak významovou složku básně (Hausenblas, 1967: 77).

Zobrazení prostoru a různá míra sémantizace a funkcionalizace prostorových významů jsou také důležitým aspektem pro teorii a poetiku literárních druhů a žánrů. Z tohoto pohledu jsou prostorové a předmětné skutečnosti v rámci díla vytvářeny různými stylistickými postupy a zřetelné jsou tyto rozdíly právě mezi literárními druhy lyrickými, dramatickými a epickými. V narativních epických textech je důležitou složkou, jež prostorovým významům příkládá významy další, zachycení vědomí. Tímto zachycením vědomí se myslí vyprávěčská situace, včetně fokalizace v příběhu (Nünning, 2006: 639).

Zaměříme se nyní na naratologickou perspektivu toho, jak zkonstruovaný prostor nabývá dalších významů. Naratologické zkoumání sémantiky prostoru vychází předně ze strukturalistických výzkumných metod, ale díky rozboru vypravěčského vědomí, jež zaujímá určitou subjektivní perspektivu, se naratologické zkoumání více zaobírá také produkcí dalších dodatečných významů, odvozených od těch prostorových. Sémantika prostoru je tak v naratologii výsledkem skutečnosti, která je neodmyslitelná u všech narativních textů, totiž skutečnosti existence vnímajícího subjektu, jehož perspektivou je příběh nahlížen (Kubíček, 2013: 79).

V kontextu české literární teorie se literárním prostorem z naratologického hlediska zabývá vedle dalších odborníků například Tomáš Kubíček v monografii *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Kubíček formuluje předpoklad, že v naratologickém pojetí je základním rysem zobrazeného prostoru v narativním textu jeho propojenost s vnímajícím subjektem. Je tomu tak proto, že prostor je konstruován na základě určité verbální reprezentace, která zaujímá perspektivu textového subjektu. Subjektem, z jehož perspektivy je příběh nahlížen, může být některá z postav, jež je součástí příběhu a jejíž perspektivou vypravěč vně fikčního světa děj příběhu nahlíží. V jiném případě je tímto subjektem sám vypravěč, který je zároveň postavou fikčního světa. Zvolená perspektiva pak nese význam prostoru a význam takového prostoru nabývá určité subjektivizované hodnoty (Kubíček, 2013: 79).

V tomto smyslu se zobrazený prostor z hlediska významového stává součástí strategie hodnotového ukotvení vyprávěného světa. V rámci procesu vytváření fikčního světa bývají zobrazenému prostoru přisouzeny tytéž vlastnosti, které vyjadřují rozpoložení či stav zobrazené postavy, jejíž perspektivou je děj příběhu nahlížen. Dochází tak k subjektivizaci prostoru a jeho zhodnocení. Kubíček poukazuje na skutečnost, že se tato subjektivizační technika začíná výrazně uplatňovat v případě moderních vyprávění, a to na úkor objektivizační techniky nadosobních vyprávěcích perspektiv (Kubíček, 2013: 82).

Jak bude dále v analytické části mé práce ukázáno, právě v Čepově zobrazovaném literárním prostoru se subjektivizace uplatňuje výrazně. Subjektivizace zobrazeného prostoru v Čepových prózách je úzce provázaná s tematickým zaměřením na niterný stav povídkové postavy, z jejíž perspektivy především je zobrazený prostor nahlížen. V povídkách Jana Čepa se tak samotný prostor stává vnímajícímu subjektu tématem. Zobrazený prostor tu proto rozhodně nemůžeme považovat za pouhou „sémantickou nutnost, která je vnucována literární

řeči“, jak ho pojímá Sławiński. U Čepa je zobrazený prostor také tématem samým, předmětem teoretické reflexe autora, vypravěče nebo postavy. I z tohoto důvodu se domnívám, že je pro mou analýzu nosné zabývat se také oblastí dalších vyprodukovaných významů, odvozených z prostorových významů. Zajímám se proto i o vědecké perspektivy zaměřující se na problematiku sémantických polí, která jsou spojena s kategorií prostoru.

Tyto přístupy zahrnují úvahy o kulturních vzorech a jejich roli při modelování zobrazeného světa literárních děl. Ve spojitosti s těmito přístupy nabývá kategorie prostoru určitých významů ve vztahu k daným hodnotám společenského systému. Tento vztah vyplývá z lidského myšlení v kategoriích času a prostoru a z uplatňování prostorového myšlení na společenské jevy, jako je společenská hierarchie a tradiční ustálené morální a etické vzorce. Zároveň je vztah mezi prostorovým myšlením a tradičně vžitými morálními hodnotami společnosti obousměrný. To znamená, že se nastavený systém společenských hodnot uplatňuje naopak také při hodnocení povahy různých typů prostorů v literárním díle zobrazených. Právě taková perspektiva, zahrnující do svých úvah společenskou hodnotu, reflektuje i hledisko mytologické, náboženské a ideologické. Jinak a stručněji řečeno, zahrnuje taková perspektiva zkoumající literární zobrazení prostoru ustálené kulturní vzorce odrážející lidskou zkušenost s prostorem. V rámci této perspektivy již jde o problematiku, která zjevně přesahuje svět slovních útvarů ve stylistickém plánu textu (Sławiński, 2002: 119).

Přechod od roviny prostorových významů k významům novým, jež jsou právě prostorovými významy produkovány, můžeme popsat jako funkcionalizaci a sémantizaci zobrazeného prostoru. V procesu funkcionalizace či sémantizace jsou prostorové významy a vztahy těchto významů materiálem k výstavbě kulturních modelů. Široká škála nově vzniklých významů, spjatých s kategorií prostoru, často vytváří významové opozice, například „uzavřenost“ a „otevřenost“ prostoru. Tyto významové opozice pak často stávají součástí jisté hodnotové hierarchie, v níž nabývají kladné, nebo záporné hodnoty (Nünning, 2006: 639).

Problematika sémantických polí je předmětem zájmu mimo jiné již zmiňované sémiotické analýzy, kterou reprezentovala tartuská škola, vedená Jurijem M. Lotmanem. V souvislosti s literárním prostorem, který vytváří nové významové sítě, je pro Lotmana významným prostorem místo hranice ve svých obecných i konkrétních smyslech. Ve svých sémiotických analýzách hranice jako určitého prostoru například Lotman poukázal na to, že

tento prostor od sebe odděluje prostory nesoucí jiné, nebo přímo opačné významy (Hodrová, 1997: 12).

Jurij M. Lotman v souvislosti s hodnotovou sémantizací zobrazeného prostoru hovoří o tom, že v „nadtextové“ úrovni čistě ideologického modelování je jazyk prostorových vztahů jedním ze základních prostředků chápání skutečnosti. Například prostorové pojmy „vysoký – nízký“, „pravý – levý“, „blízký – vzdálený“, „otevřený – uzavřený“, „ohraničený – neohraničený“, „diskrétní – nepřetržitý“ jsou materiálem k vytvoření kulturních modelů s vůbec ne prostorovým obsahem a nabývají ve stejném pořadí významů: „hodnotný – nehodnotný“, „dobrý – zlý“, „svůj – cizí“, „přístupný – nepřístupný“, „smrtný – nesmrtelný“ atd. (Lotman, 1990: 251).

Ruku v ruce s odvozováním dalších významů z významu prostorového jde skutečnost, že v tomto procesu sémantizace zobrazeného prostoru lze literární prostor samotný pojímat jako téma. Chápání zobrazeného prostoru jako tématu je blízké teorii Michaila M. Bachtina, který rozvíjel pojem chronotopu. V Bachtinových teoriích se stěžejním tématem staly kategorie času a prostoru a jejich způsob literárního ztvárnění. Bachtin poukázal, že tyto způsoby zobrazení času a prostoru zahrnují určitá opakující se tematická schémata a také typické postavy. Konkrétní časoprostorové vztahy tak produkují určitá typická témata, k nimž se také váží určité charakteristické postavy. V souvislosti s tím Bachtin rozebírá například témata typu setkání – rozchod, nepoznání – rozpoznání, cesta, práh apod. (Hodrová, 1997: 11). Bachtinovo pojetí časoprostoru, rozvíjené v literárně teoretické monografii *Román jako dialog*, je mi v analytické části práce významným zdrojem. Čerpám odtud především Bachtinovy úvahy o koncepci idylického chronotopu a tyto úvahy následně konfrontuji s neidylickým zobrazením čepovského prostoru.

O literární prostor, jenž produkuje další významy podnětné pro filozofické úvahy, se zajímají také fenomenologicky orientované přístupy. Fenomenologií básnické imaginace se zabýval fenomenologicky orientovaný filozof Gaston Bachelard ve svých esejích, vydaných roku 1957 souhrnně v knize *Poetika prostoru*. V esejích rozvíjí téma šťastných idylických prostorů, které mají povahu uzavřenosti, specificky kruhovitě nebo kulatě, a skýtají pocit intimity a bezpečí. Bachelarda v interpretacích zajímá také archetypální složka básnických obrazů, které jsou s místy spojené. Archetypální topoanalýza zkoumá „mimoliterární“ a zároveň „předliterární“ zkušenost. Mimoliterární zkušeností se v tomto kontextu rozumí individuální i kolektivní paměť dějin lidské existence. V archetypální analýze se vysvětluje

prostor jako metafora určitých lidských stavů, způsobů vnímání nebo postojů ke světu a k bytí (Hodrová, 1997: 13,15). Také Bachelardovy úvahy jsou pro mě cenným podnětem při vlastní analýze a interpretaci konkrétních prostorů Čepových povídek. Bachelardova kapitola *Důvěrná nesmírnost*, vydaná ve jmenované publikaci *Poetika prostoru*, rozvíjí povahu „nekonečného“ prostoru vodní hlubiny a přisuzuje tomuto prostoru jednoznačně kladné hodnoty. Jednoznačně kladné vidění motivu nekonečnosti bude ve vztahu k nekonečným prostorům nebes a vody v Čepových povídkách do určité míry přehodnoceno.

3. Povaha Čepovy rané povídkové tvorby

Rané období své literární tvorby spisovatel Jan Čep zasvětil psaní krátkých próz. Autorovu ranou tvorbu ve své vlastní práci vymezují rozsahem jeho prvních tří povídkových sbírek, které jsou také předmětem mé analýzy a interpretace. Právě v těchto prvních třech sbírkách Čepových povídek jde o prózy vsutku krátkého rozsahu. Sbíрку *Dvojí domov* vydává Čep v roce 1926, sbírka je tedy, navzdory své duchovní orientaci, slovy literárního historika Jaroslava Meda vydána „[...]v době, která nebyla příliš nakloněna duchovním principům a kdy bylo spíše ideálem ukázat člověka jako samostatnou bytost netoužící po transcendentální opoře, jež se odvážně vrhá do života, vymezeného především smysly.“⁴ Med zde vyjádřením o životě vymezeném především smysly odkazuje k období poetického „modu vivendi“, který byl v kontextu československých dvacátých let převažující perspektivou literárního, a vůbec celkově kulturního života.

Po *Dvojím domově* navazuje Jan Čep v roce 1928 prozaickou sbírkou *Vigilie* a v roce 1931 pak vydává knihu *Zeměžluč*, která v sobě zahrnuje stejnojmennou třetí sbírku a zároveň výbor ze sbírek *Dvojí domov* a *Vigilie*. Poetika těchto raných sbírek nasměrovala Čepovu další prozaickou činnost a dalo by se říct, že už první sbírka *Dvojí domov* v sobě obsahuje celistvou esenci toho, co je v dalších autorových sbírkách tak „čepovské“. Přední soudobý vykladač Čepova díla a zároveň autorův blízký přítel, Bedřich Fučík, ve svém eseji *Básník dvojího domova*, věnovaném Čepovým raným sbírkám, v úvodu poznamenává: „Slova Demlova: „Cožpak nevidíte, že píšu pořád jednu a tutéž knihu“ by mohla stát jako motto celého Čepova nerozsáhlého díla, v němž se prohlubuje a rozprostraňuje prvopočáteční pocit života a jehož základní akord je jednoznačně udán už titulem prvního svazčku próz *Dvojí domov*, naze vymežující poetiku příštího díla“.⁵

Právě dvojí domov je základní Čepovou metaforou, jež se rodí z životního pocitu rozdvojení prostorové reality i rozdvojení sebe sama jako lidského subjektu. Z tohoto pocitu vyplývá řada motivů a témat v povídkách obsažených. Ona „rozdvojenost“ se zásadně projevuje, jak na to poukážu ve vlastní analýze povídek, u narativních kategorií prostoru a postavy, což tyto dvě kategorie k sobě zřetelně významově přibližuje. Jakkoli je zřejmé, že Čepův umělecký svět je v principu založen na mnohdy bolestném hledání integrity, celistvosti člověka a světa,

⁴ Med, Jaroslav. Jan Čep – „básník jitřního zraku“. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Zvon, 1995. s. 133.

⁵ Fučík, Bedřich. *Básník dvojího domova*. In: *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 319.

jsou to právě pocity rozdvojení životní reality, metaforicky vtělené do obrazu „dvojího domova“, co udává zvláště raným povídkám dynamiku a napětí. K metafoře dvojího domova se i já sama budu v analýzách povídek nepřímo vracet při úvahách nad konkrétními fikčními prostory a postavami.

Metafora dvojího domova se v mnoha variantách objevuje také v následně vydaných Čepových prózách třicátých let, kdy co do kvantity, ale i kvality svých próz, dosahuje Jan Čep svého tvůrčího vrcholu. Kromě souboru *Zeměžluč* je hned v roce 1932 vydán soubor *Letnice* a v roce 1934 *Děravý plášť*, v obou případech jde o soubory obsahující menší počet povídek delšího rozsahu. V roce 1935 pak Čep vydává svůj první a také poslední román *Hranice stínu*.

Próza *Hranice stínu* je pokusem o románový obraz typického čepovského hrdiny ve středních letech, intelektuálně založeného učitele Prokopa Randy, který již „poznal svět“, život v městském prostředí Prahy, ale také cizí krajiny, a přesto se s pocity určitého nenaplněného života a propásknutých příležitostí vrací do svého rodného venkovského kraje. Návratem domů na venkov, kde hledá matčiny rodové kořeny, řeší svou životní krizi, ovšem ani zde nenachází domnělou pospolitost venkovského lidu. Splynutí s venkovským společenstvím se v konečném románovém vyznění Randovi jeví jako nemožné.

V období třicátých let si autorovo dílo zažilo v kulturním společenském kontextu svůj okamžitý vzestup. V povědomí kritiky⁶ i čtenářů přináleželo svým významem k dílům velkých prozaiků té doby, jakými byli například Vladislav Vančura, Karel Čapek, Ivan Olbracht nebo Jaroslav Durych. Tento vzestup, jehož se Čep poměrně brzy dočkal, byl podle Jaroslava Meda v kontextu třicátých let dán nejenom mimořádností spisovatelova talentu, ale souvisel také s proměnou dobové atmosféry, v níž se oproti dvacátým létům živelně poetistické zábavnosti a hravosti autoři v následující dekádě uchylovali k vážnému řešení hlubinných otázek, týkajících se povahy lidského bytí (Med, 1995: 133, 134). V české próze třicátých let tak Čepova poetika uspokojuje, ačkoli svým vlastním osobitým způsobem, narůstající požadavek kladený na literaturu, jenž upřednostňuje závažné noetické a mravní otázky a snaží se zachytit celistvější a pravdivější povahu lidské existence.

V následujících podkapitolách si kladu za cíl představit charakter Čepovy povídkové tvorby, jenž je platný pro autorovu pomyslnou „jednu a tutéž“ knihu prvních i následujících

⁶ Z dobových kritik například: J. Franz: O Janu Čepovi, *Listy pro umění a kritiku* 1933, č. 3; M. Lašek: Vidění spisovatele Jana Čepa, *Osvěta venkova* 1933, č. 6; R. Černý: Tradice postav Jana Čepa, *Listy pro umění a kritiku* 1935, č. 17; B. Fučík: Umění povídky, *Listy pro umění a kritiku* 1936, č. 3

povídek. Jak bude ukázáno, literární kritika se často pokoušela Čepovo dílo přiřazovat k určitým uměleckým proudům či skupinám, a to často na základě motivů a témat, která ve svých prózách autor zpracovával. Nejčastěji se jednalo o snahy jeho dílo schematicky spojovat s tvorbou dalších autorů katolické orientace, ať už v českém, nebo v evropském kontextu. Dále se objevovaly tendence hovořit o Čepově próze jako o próze psychologické, ve spojitosti s tematizací lidského prožívání, nebo jako o próze ruralistické, v souvislosti s motivy venkovské krajiny a venkovských lidí. Mým záměrem bude vysvětlit, že tato společná témata a motivy nemohou být důvodem ke schematickému zařazování Čepova díla k určitým literárním proudům, nebo dokonce k autorským skupinám, protože tím, co dělá Čepovu tvorbu nezaměnitelnou a v podstatě nezařaditelnou do jakýchkoli literárních příhrádek, je Čepův originální styl.

Jaroslav Med v čepovské eseji *Jan Čep – „básník jitřního zraku“* předpokládá, že právě styl je tím, co určuje autorovu skutečnost, a tedy i skutečnou povahu jeho díla: *„Styl je svým způsobem v estetickém smyslu ekvivalentem reálného světa, ve stylu se uskutečňuje zvláštní formou to, co tvoří podstatu člověkovy existence. Přistoupíme-li na tuto premisu a shrneme-li naše poznání o J. Čepovi, pak se nám tento autor nutně musí podstatně vzdálit od všech ustálených klasifikačních „příhrádek“, do nichž byl zařazován.“*⁷

Mluvíme-li ovšem o stylu v případě spisovatele Čepa, nebudeme mít co do činění se stylem, který sám na sebe poukazuje, který se snaží za každou cenu upoutat naši pozornost a vsugerovat nám svojí okázalostí svou originalitu. Čepův styl je ponechán sám sobě ve své prostotě, vždy je uměřený a očištěný od jakéhokoli zbytečného efektu nebo ornamentu. Autorovu stylu nebyly vlastní zavedené postupy, které využívaly různé módní literární směry, ať už šlo o populární vlnu autorů psychologické prózy, nebo o skupinu ruralistických autorů.

3. 1 Krátký formát povídky a vztah Čepovy poetiky k psychologické próze

Jedním s příznačných rysů Čepovy tvorby je to, že založil svou poetiku na prózách krátkého formátu. O důvodech, proč se Čep uchýlil ve svých prózách ke krátkému rozsahu, poznamenává na adresu autorových povídek Bedřich Fučík: *„Vnější děj u Čepa je znamení, vyčnívající na povrch, podle něhož se orientujeme, pro Čepa však skoro jen nutné zlo,*

⁷ Med, Jaroslav. Jan Čep – „básník jitřního zraku“. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Zvon, 1995. s. 134.

záminka, žebřík.“⁸ Fučík zde poukazuje na fakt, že Čepovy povídky jsou založeny na minimální dějovosti. Minimální dějová linie byla zkrátka tvarem nejbližším autorově potřebě uměleckého vyjádření. Dodejme, že komponování složitějšího děje Čepovi ani nebylo cílem. Právě proto autor ve svých prózách upřednostňoval krátký rozsah.

Jan Čep jako spisovatel nevyužíval rozsáhlý románový útvar a jediný jeho román, *Hranice stínu* z roku 1935, je často kritikou hodnocen jako konstrukčně nezdařilý. V souvislosti s *Hranicí stínu* pojednává literární kritika o Čepově neschopnosti skloubit delší a komplikovanější děje do ucelené románové struktury. Literární historik a kritik Martin C. Putna reflektuje Čepův pokus o první i poslední román poněkud rázným vyjádřením: „[...]vlastně nikdy skutečný román nenapsal. *Hranice stínu* není skutečný román, nýbrž jen do délky protažená povídka. Co je v *Hranici stínu* „románové“, je nezdařilé. U Čepa tedy nejde jen o víceméně náhodnou absenci delší formy, ale o prokázanou neschopnost takovou formu vytvořit, sklenout komplikovaný příběh, který by ukazoval drama lidské duše na větší ploše – lhostejno zda v čase celého života nebo několika dní. Čep se po *Hranici stínu* správně vrací k povídce, k zachycení jednoho klíčového okamžiku z tohoto dramatu.“⁹

Ve spojitosti s charakteristicky krátkým formátem Čepových próz provádí literární historik Vladimír Papoušek ve své monografii *Existencialisté* komparaci významového obsahu autorových textů s rozsáhlejšími prózami Hostovského. Právě obsah a s ním související tematická složka díla je totiž podle Papouška tím, co činí z Čepových próz přirozeně krátké útvary.

Zatímco v prózách Hostovského je hrdina zapleten do složité spleti společenských vztahů, dalo by se říci do labyrintu vztahů, z něhož vyvstane obraz vyššího nesrozumitelného vesmíru, u Čepa jsou překážky v podobě komplikovaného labyrintu vztahů mezi hrdinou a univerzem odstraněny. Ve svém porovnání Čepových a Hostovského próz Papoušek dochází k závěru, že zatímco Hostovského vypravěč se soustředí na vyjádření procesu hrdinova bloudivání společenským labyrintem, a dospívá tak k rozsáhlým románovým celkům, Čepovi pro zobrazení oněch momentů prozření z hrdinova života stačí krátký formát povídky. Kontakt hrdiny s univerzem je tak u Čepa záležitostí náhlého okamžiku prozření (Papoušek, 2004: 208). Tento okamžik projasnění v životě postavy, nezatížený komplikovaným popisem vztahů a událostí, rozpoznává v tematickém plánu Čepových povídek také Jaroslav Med a

⁸ Fučík, B. Svět Jana Čepa. In: Píseň o zemi. Praha: Melantrich, 1994. s. 52.

⁹ Putna, Martin. C. *Česká katolická literatura v kontextech. 1918–1945*. Praha: Torst, 2010. s. 1104.

dává tímto svým postřehem zapravdu Františku X. Šaldovi, který Jana Čepa výstižně nazval „básníkem jitrního zraku“ (Med, 1995: 133).

Z Papouškovy komparace dvou prozaiků vyplývá, že Čepovy prózy jsou kromě komplikovaného děje oprostěny také od popisnosti, jež je neodmyslitelná u žánru psychologické prózy. Skutečnost Čepovy autorské strategie prosté složitých popisů potvrzuje, že dílo tohoto autora nelze ztotožnit s žánrem psychologické prózy. V psychologické próze je totiž samozřejmým stavebním prvkem rozbor psychologie postavy, přičemž důležitým aspektem je zde podrobný popis psychického stavu, který se týká nitra postavy. Ustálený žánr psychologické prózy tak pro svou potřebu pečlivého popisu a typizace lidské psychiky a psychického vývoje postavy obvykle využívá rozsáhlejší románový formát.

Na rozdíl od postav psychologických románů nejsou Čepovy postavy stvořeny na základě podrobného popisu svého sociálního prostředí a psychologického a sociálního vývoje. Poznání nitra těchto hrdinů není založené na poznávání jejich dlouhodobého prožívání a jednání. Namísto objektivizovaného analytického popisu jsou tak hrdinové utvářeni tím, co Vladimír Papoušek nazývá pozorovatelskou empatií vypravěče. Vypravěč jako pozorovatel se soucitem reflektuje nitro postavy, anebo své vlastní nitro, pakliže je sám vypravěč hrdinou povídky. Tato reflexe je důsledkem krátkém prožitku, jenž náhle postava ve fikčním světě zakouší (Papoušek, 2004: 209). Vypravěč vlastně nahlíží jakýsi zlomek nebo útržek, jelikož je většinou v povídce zobrazen pouze dramatický, něčím zlomový okamžik v životě postavy. I v případě, že v povídce máme k dispozici určité informace o životě postavy¹⁰, je tento popis životní situace vykreslen jen v nejzákladnějších obrysech bez velikých podrobností.

Domnívám se, že pokud přece jen vypravěč v Čepových povídkách narýsuje životní okolnosti postavy, dělá to vždy a důsledně za účelem toho, aby poskytnuté informace osvětlily niterný stav postavy v daném zobrazeném okamžiku. Případný fyzický popis postavy pak často slouží k tomu, aby dokreslil hrdinův duševní stav a životní pocit, aktuálně prožívaný. Například podoba Albíny Drůzové ze stejnojmenné povídky je vyličeena jen do té míry, aby vystihla a určitým způsobem stvrdila dívčin životní pocit: „*Zrzavé děvče, zmítané mučivým*

¹⁰ Výrazněji je popis životního kontextu postavy uplatněn například v povídkách o mladých dívkách, v *Albině Drůzové*, *Lucii Laurové* a v *Rozárce Lukášové*. Tyto povídky jsou také co do rozsahu delší, v porovnání s dalšími povídkami z Čepových raných sbírek, dokonce jsou rozčleněny do číslovaných částí.

*nepokojem, stravované studeným žárem, který ostře modeloval její vychrtlou tvář, v níž žhly dvě bledé oči a křivila se krutá ústa [...]*¹¹

V Čepových povídkách je také obvyklou strategií popis krajiny, jenž vystihuje aktuální duševní rozpoložení povídkového hrdiny. Důležitým jazykovým prostředkem pro popis krajiny a neživých věcí je v Čepových prózách personifikace, uplatněná při popisu prostředí, v němž se postavy nachází. V povídce *Příčinnivá rodina* na sebe rodná chalupa a blízké okolí bere téměř fyzickou i psychickou podobu svých obyvatel, a také naopak, obyvatelé se jakoby připodobňují tváři svého kraje: „*Nuzná chatrč se zahrádkou podél zídky, zarostlou kopřivami a rmenem, s okny plnými prachu a tesknoty neobydlených stavení, s opuštěným příkopem podle plotu, v kterém kdysi valívali loukotě zlámaných kol a odraný dětský kočárek s vyhřezlými peřinami. Od dob, co se z ní vystěhovali Hrabalovi na dolní konec vesnice, nesnesla tato chalupa, nasáklá potem skrblické rodiny, jediného trvalého obyvatele [...]* od té doby, co stará Hrabalka s tváří vrásčitou a scvrklou jako ropuši kůže přiklopila zející prázdnotu vyrabovaného prostoru zhroucenými vrátky, a zápasíc se svým přeraženým křížem, s námahou vlekla dolejší část těla za vozem, hrkajícím uprostřed dědiny do nového domova, od té doby pustla chalupa stále žalostněji. [...]¹² Uvedené popisy z povídek jsou spíše než podrobnou analýzou psychického charakteru jedince reflexí vypravěčského soucitu s osudy hrdinů, a dokonce je v textech přítomný určitý soucit s neživými věcmi, jež prostřednictvím personifikace nabývají téměř duševní podstaty.

Při úvahách docházím k závěru, že absence podrobných popisů určitého psychologického podloží postavy je především příčinou Čepovy tendence ke krátkému formátu, nikoli důsledkem této tendence. Moje domněnka je v souladu se zmiňovaným Papouškovým předpokladem, že právě tematická složka obsahu je důvodem, který činí z Čepových próz přirozeně krátké útvary. V souhrnu tedy vyplývá, že tázání se po cílovém významovém sdělení autora je relevantní při snaze odlišit Čepovu poetiku od postupů uplatněných v žánru psychologické prózy. V Čepových povídkách totiž není vylíčení psychického stavu jedince cílem, konečným významovým sdělením, a pokud už je elementární popis v povídkách přítomný, je pouze vedlejším prostředkem pro hlubší myšlenkové úvahy o povaze lidské existence. Domnívám se, že právě snaha vyjádřit univerzálnější myšlenky o údělu člověka v moderním světě je hlavním Čepovým záměrem.

¹¹ Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 113.

¹² Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 60.

3. 2 Vztah Čepovy poetiky k literárnímu existencialismu

V předchozích odstavcích jsem se pokusila naznačit, že v Čepových povídkách je psychologie lidského nitra pouze prostředkem k reflexi nad povahou a smyslem vlastní existence. Mnohé z motivů povídek se vážou k tématu lidského bytí a jeho konečnosti.

Čepovi hrdinové zažívají rozpor žité reality a tušené reality po smrti, rozpor skutečnosti, která je, a naproti tomu skutečnosti, která by mohla být. Pociťují rozpor místa, na němž se nachází, a naproti tomu místa, na němž se nenachází, ale mohli by se nacházet, kdyby... To vše jsou vnitřní rozpory lidské existence, které se manifestují pocitem rozdvojenosti, a do Čepova myšlenkového světa povídek vstupují metaforou dvojího domova. Ve svém eseji nazvaném *Dvojí domov* Čep tuto metaforu dvojího domova a s ní významově spojené existenciální fenomény vysvětluje z pozice křesťansky chápaného světa: „*Hříchem strhl člověk i stvoření, i zemi, z které byl udělán, do svého prokletí. Jeho vztah k zemi se tím velmi změnil: zákon lásky byl nahrazen poutem vášně, která s sebou nese kletbu neukojené žízně, střídavou vzpouru a pocit rozdvojení [...] Tak jako jsme si odnesli do svého pozemského vyhnanství rozdvojený pocit času, odnesli jsme si i rozdvojený pocit místa. Země se nám stala domovem, který nás drží a zároveň puď pryč a dál, který je nám kolébkou a zároveň vězením. Naše příchyllost k zemi a k určitému koutu země je doprovázena podivnou nostalgií za něčím, co nás přesahuje, co je v tu chvíli jinde než my, a nad místem, které nazýváme svou vlastí, se vznáší fata morgana pravého domova, tak jako vzpomínka na krajinu, kterou jsme zahlédli ve snu.*“¹³ Existenciální pocit rozdvojené skutečnosti je i přes autorův křesťanský výklad všepřátelnou výpovědí o lidském údělu. Výrazně existenciální motivy a témata v povídkách přítomné jsou pohnutkou k úvaze, zda je Čep autorem příslušejícím k literárnímu existencialismu.

Čepa bezpochyby nemůžeme označit za autora – existencialistu, jemuž by byla existenciální tematika vědomým literárním programem. Martin C. Putna k tématu Čepa – existencialisty konstatuje, že pokud byl Čep kritikou označen za existencialistu, byl jím „avant la lettre“, tedy již předtím, než se pojem „existencialismu“ začal v českém myšlení a kultuře objevovat (Putna, 2010: 1089). V kontextu české kultury se tento pojem ujal v poválečném období a byl přijat ze západoevropských literatur, kde byl pojem prvně vysloven Gabrielem Marcellem na přednášce v Marseille roku 1933. Poté, co u nás pojem

¹³ Čep, Jan. Dvojí domov. In: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993. s. 11–12.

literárního existencialismu vešel ve známost, vyjadřoval se k tomuto literárnímu fenoménu Čep ve svých esejích. Existencialismus v literatuře vnímal Čep jako soudobou módní záležitost a odmítal svoji příslušnost k této skupině literátů, podobně, jako se vymezoval proti zařazování svého díla k literatuře ruralistů (Papoušek, 2004: 191).

Tato distance od programových autorů existenciálního zaměření vyvěrala u Čepa z jeho ne sice dogmatických, přesto důsledně křesťanských představ, které řeší existenciální otázky člověka skrze víru k Bohu. Z Čepových přednášek a esejů ovšem vyplývá, že autor se nikdy výslovně neztotožnil ani s literárním proudem existencialismu, který byl orientován křesťansky, nikoli ateisticky (Putna, 2010: 1100, 1101). Navzdory Čepovu odmítání náležitosti svým dílem k proudu existenciální literatury je u tohoto autora možné nalézt témata a motivy, jež shodně zobrazují autoři existencialismu.

V již vzpomínané monografii *Existencialisté* se Vladimír Papoušek zabývá mimo jiné vztahem Čepova díla k ostatním autorům existenciálních tendencí. Pro potřeby komparace těchto vztahů Papoušek ve své monografii vykládá charakteristiky existenciálně laděných textů. Říká, že základem existenciálních mýtů v umění je emoce, nikoliv racionální rozvaha. Jinými slovy, tyto mýty vycházejí z modelace lidské úzkosti, samoty a strachu před smrtí. Rozvedení těchto pocitů je v příběhu založeno na vyjádření pocitu bezmoci člověka vůči nekonečně transcendentní skutečnosti (Papoušek, 2004: 101).

V existenciálně laděných textech je tedy pozornost zaměřena na vnímání a prožívání postav a zdůrazněna je emoce jako projev stavu lidského nitra. Zobrazovaná perspektiva v takových dílech bývá výrazně subjektivizována, a i u Čepa je vlivem tohoto důrazu na nitro postavy oslabena objektivizující perspektiva vševědoucího vypravěče. Naopak je fikční svět fokalizován perspektivou postavy, která je součástí fikčního prostoru.

3. 3 Čepovo dílo a autoři ruralistické prózy

Jedním z klíčových prostorových motivů Čepových próz je rodný kraj, který se stává univerzálním tématem s přesahem k vyšším duchovním skutečnostem, zároveň má ale Čepovo téma rodného kraje i rovinu konkrétní. Jedná se v jeho tvorbě o zobrazení konkrétního venkovského kraje, odkud sám Čep pocházel: severní okraj Hané kolem Myslechovic u Litovle. Čepova krajina je v okruhu českých katolicky orientovaných autorů viděna jako „*jakýsi „čestný“ okraj vyvolené krajiny západní, vysočinské Moravy, krajiny*

Březinovy, Demlovy, Zahradničky, i krajiny Fučíka samého.“¹⁴ V Čepových prózách se opakovaně objevuje několik místních názvů: Habřiny, Jelení, Lípov a město Sedmimostí, jež slouží jako jakési „pseudonymy“ skutečným Myslechovicím se sousedními obcemi a městu Litovli (Putna, 2010: 1085).

Skutečnost, že Čep ve svých prózách tematizuje rodnou venkovskou krajinu, je důvodem, proč bylo a je jeho dílo někdy spojované s tvorbou regionalistických, nebo také specifitěji vymezeným okruhem českých ruralistických autorů. Označení ruralismu jako literárního směru má svůj původ v latinském slově „rus“ nebo také „ruris“, což znamená „země“ nebo „půda“ (Čep, 1993: 187). Čep byl bezesporu inspirován autory považovanými za klasiky evropského regionalismu, z nichž se k těm výrazným řadí Henri Pourrat, Charles-Ferdinand Ramuz nebo Karl Heinrich Waggerl (Putna, s. 1098). Všeobecná obeznamenost literární kritiky s těmito Čepovými inspiračními zdroji navádí k otázce, zda lze Čepovy texty řadit k tradici evropského, potažmo českého regionalismu, případně ruralismu.

V české kulturním kontextu byli ruralističtí literáti programově směřovanými „autory venkova“, jak se sami nazývali, a snažili se prosadit vlastní historickou legitimitu v kontextu literární scény. V roce 1932 vydali vlastní programový sborník *Básníci selství*, uspořádaný Josefem Knapem. V této publikaci se představili například J. B. Čapek, Jan Čarek, Josef Knap, František Křelina, Vojtěch Martínek, Antonín Matula, Albert Pražák, Jan V. Sedlák, Jindřich Vodák a další autoři. Programoví autoři ruralismu tematizovali především vztah města a vesnice a zdůrazňovali rozkol aktuálního hodnotového rozpadu, reprezentovaného městem, a hodnot tradičního světa, reprezentovaných venkovem. Jimi zdůrazňovaný protiklad venkova a města byl provázen zřetelnými morálními, respektive i moralizujícími intencemi. V rámci nabádání k návratu k tradičním hodnotám je u ruralistických autorů přítomná také výzva k návratu k hodnotám křesťanským (Kubiček, 2014: 106).

Otázkou Čepova vztahu k ruralistické próze se zabývali již autorovi současníci, tudíž i sám Čep se k otázce svého vztahu k literárnímu regionalismu několikrát vyslovil. Podobně jako se později distancoval od svého zařazování k existencialistickým autorům, takto se distancoval i od ruralistického programu a razantně jej odmítl. V soudobé diskuzi dokonce proběhla polemika Čepa s českými ruralistickými autory, kteří se snažili získat tohoto spisovatele do svých řad. V Listech pro umění a kritiku roku 1933 publikoval Čep polemický

¹⁴ Putna, Martin. C. *Česká katolická literatura v kontextech. 1918–1945*. Praha: Torst, 2010. s. 1084.

článek s názvem *Ruralismus*. V něm poměrně ostře polemizuje s autory, kteří se hlásili k ruralistickému literárnímu programu.

V tomto článku se vyjadřuje zejména k tomu, co lze namítat proti programovému uskupení autorů, kteří přijali ruralismus za vlastní tvůrčí „směr“. Připouští, že obecně proti „-ismům“ nelze nic mít, chce-li se těmito „-ismy“ označit metoda, která vystihuje společný tvůrčí způsob určitých umělců nebo umělecké skupiny (Čep, 1993: 187). Společným tvůrčím způsobem myslí Čep také společné duchovní podloží, z něhož by autoři vycházeli a jež je především nutným předpokladem ke spojování autorů do nějakého uměleckého směru či skupiny. Autory ruralismu ovšem viní z toho, že ti „[...] měli nápad mnohem kurióznější: svázat do jednoho povřísla [...] čtrnáct autorů bez zřetele na jejich básnickou hodnotu a na jejich duchovní rod, jen když si berou námět ze života venkovského.“¹⁵ Čep ve své kritice seskupení ruralistických autorů hned vzápětí s notnou dávkou ironie dodává, že „je třeba opravdu mít nedostatek smyslu pro humor, aby člověk nepukal smíchy nad takovou ‚sešlostí‘.“¹⁶ Jádrem Čepovy kritiky je jeho názor na ideové nedostatky kolektivního programu ruralistů, jenž je založen pouze na tom, že jejich seskupení spojuje literární zobrazování venkovského prostředí. Podle Čepa rozhodně není samotný společný jmenovatel v literárním ztvárnění venkova důvodem ke společnému programu. Jde totiž o to, že obraz venkovské krajiny je v dílech samozvaných ruralistů shodný pouze ve smyslu jakési kulisy, zatímco celkový smysl, hodnota i kvalita jejich děl se shodnými motivy venkova jsou zcela odlišné. Čep argumentuje tím, že „[...] může být větší příbuznost mezi básníkem ‚městským‘ a ‚selským‘, kteří mají též způsob vidění, rostouce z téhož ducha, než mezi dvěma autory, kteří mají společného jenom to, že si jejich hrdinové zastrkují kalhoty do holinek.“¹⁷

Pokud hledáme další příčiny toho, proč se Čep od ruralistického programu distancoval, je možné vysledovat několik skutečností, které ve vztahu k ruralistickým autorům potvrzují Čepovo odlišné duchovní a ideové vnímání literárního venkova, ale i odlišné vnímání poslání literatury vůbec. Tyto rozdílné perspektivy nutily Čepa důrazně odmítnout ruralistický program i přes jistá křesťanská východiska ruralistů. V čem ještě se tedy od ruralistického pohledu liší čepovská ideová perspektiva?

¹⁵ Čep, Jan. *Ruralismus*. In: *Rozptýlené paprsky* (ed. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček). Praha: Vyšehrad, 1993. s. 187.

¹⁶ Tentýž, tamtéž. s. 187.

¹⁷ Tentýž, tamtéž. s. 188.

I přes přítomné venkovské motivy společné s regionalisticky motivovanou prózou, existuje mnohem více důvodů, proč Čep nemůže být považován za ruralistického autora. Domnívám se, že zásadním předpokladem, který potvrzuje zcela odlišnou Čepovu poetiku od děl samozvaných ruralistů, je skutečnost, že venkovský prostor v Čepových povídkách není spojen s idylou, jako je tomu u ruralistů, ale spíše s tragédií lidského údělu. Jak podotýká literární historik Tomáš Kubíček, u Čepa venkov není ideálním místem, které by zachovalo tradiční způsob života a bylo by zdrojem klidu a harmonie. U Čepa je nejen město, ale i venkov místem společenského úpadku a život je tu vytržen ze své stability (Kubíček, 2014: 106).

Poetika Čepových povídek se také z ruralistické literární strategie vyvazuje v tom, že neobsahuje moralizující tendence. Na rozdíl od ruralistů se v Čepových prózách nesetkáme s hodnocením a odsuzováním lidské tragiky, vypravěč je v povídkách především soucitným pozorovatelem lidských osudů a nemá tendenci vyzývat k morální obrodě společnosti. Pakliže se objeví náznak povzdechu nad soudobým směřováním společnosti, zcela jednoznačně není adresován pouze městskému životnímu stylu, ale celkově modernímu vývoji, který je patrný nejen ve městě, ale i na venkově (Kubíček, 2014: 106). Zásadním činitelem, který způsobuje společenský rozvrat, je v Čepově vidění oslabování křesťanské víry. Zatímco ruralisté hledali ztracené křesťanské hodnoty v tradičním společenství venkova, Čep nepřímou poukazuje na fakt, že tradiční hodnoty mizí i na venkově. Ruralistická představa soudobé vesnické idyly je proto Čepovi pouhou naivní iluzí a v této představě spatřuje autor únik od skutečného úsilí o celistvou obnovu společenského směřování v moderní době (Kubíček, 2014: 112).

Myslím, že podstatným poznáním je skutečnost, že Čepovi není náznak varování před moderním společenským vývojem cílem sám o sobě, podobně jako mu není případný popis postav a krajiny cílem sám o sobě. Martin C. Putna přichází s postřehem, že důležitou strategií, jež vyvazuje Čepovy prózy od objektivně popisného ruralismu, jenž má blízko k realismu, je u Čepa silně subjektivizující pohled vypravěče, který vidí prostřednictvím rodné krajiny ještě další, duchovní skutečnosti, než pouze samotnou krajinu a její obyvatele (Putna, 2010: 1086). Jak vyplývá ze vzpomínaného Čepova eseje *Ruralismus*, autor zjevně odmítá dávat přednost ideologii určitého „-ismu“ před uměním a zastává názor, že ani motivy života na venkově nemají být programem či ideologií. Tyto motivy u Čepa spíše vykreslují univerzálnější povahu lidského života, který je plný osobních tragédií, ať už se žije ve městě, nebo na venkově.

Důležitým momentem Čepovy perspektivy je neharmonické soužití povídkového hrdiny s obyvateli venkova. Určitým vysvětlením, proč tito hrdinové do společnosti nezapadají, je i jejich jinakost, spočívající v hlubším prožívání všedního života a v jejich citlivějším vnímání věcí a vztahů, jimiž jsou hrdinové obklopeni. Martin C. Putna charakterizuje nepřizpůsobivost Čepových hrdinů jako jistý úděl, který „[...] se podobá osudu jiných intelektuálních „cizinců ve vlastní vsi“, jakým zůstává přes usilovnou stylizaci do „prostého venkovského kněze“ *Jakub Deml* nebo svým ostentativním nemluvením o lidech své vesnice „blázen ve své vsi“ *Bohuslav Reynek*.“¹⁸

Čepovi hrdinové často nezapadají mezi venkovské obyvatele, sami se cítí být jiní a často pociťují izolaci a vyloučení ze společnosti. V některých případech jsou i samotným společenstvím považováni za podivíny, hříšníky nebo za blázny. V povídce *Hoře z lásky* Karolínu Vachutkovou místní venkované nepřijali, přestože je ona sama součástí jejich kraje už po dlouhý čas, a není proto obyvatelům nově příchozím, cizím elementem: „*Karolína Vachutková konala dnes svou poslední cestu, poslední pouť za milencem v houstnoucím soumraku deštivého dne; potácela se, slepá a šílená, cestou, kterou po patnáct let dláždila svou vlastní hanbou, poháněna posedlostí pozdní vášně, jsouc terčem smíchu a nadávek celému kraji, stárnoucí strašidlo, horoucně objímající nástroj své strašné záhuby, která se jí proměnila v jed sladkosti neodolatelné. „Hleďte ji, už jde!“ volávali se smíchem lidé na polích a zdvíhali se od práce, a výrostkové na ni pokřikovali: „Karolínko, ukaž nám kolínka! Hezky se vyspi, panenka!“*“¹⁹

Citovaná pasáž mě přivádí ke shrnujícímu konstatování, že Karolína Vachutková a mnohé další postavy Čepových próz se stávají poutníky, byť část z nich zůstává na venkově a nekoná cestu do města. Jsou hledači smyslu vlastní existence, která není naplněna soužitím s lidmi rodné vsi.

Přiblížením povahy Čepova autorského stylu nyní dospívám k několika shrnujícím tezím. Důležitým zjištěním je v první řadě skutečnost, že i když Čepovy prózy zachycují duševní stav jedince nebo podávají určité líčení krajinného prostředí, nikdy nejsou tyto zobrazené fenomény cílem samy o sobě, jak tomu často bývalo u autorů programově se hlásících k literárním proudům ruralismu, existencialismu nebo k žánru psychologické prózy.

¹⁸ Putna, Martin. C. *Česká katolická literatura v kontextech. 1918–1945*. Praha: Torst, 2010. s. 1087.

¹⁹ Čep, Jan. *Zeměluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 60.

Podstatným a nezaměnitelným momentem Čepových povídek je onen reflexivní proud vypravěčského soucitu, v němž vypravěč pozoruje osudy postav, ovšem nikdy tento vypravěč nezasahuje do hrdinova osudu zatěžujícím líčením reálií, ani unáhleným hodnocením. Prózy jsou zrozeny z autorových duchovních idejí, vůbec ale nejsou zatížené jakoukoli ideologií, neboť základním požadavkem byla pro Čepa autonomie uměleckého díla, nikoli služebnost uměleckého díla.

4. Analýza zobrazeného prostoru v Čepových povídkách

4.1 Opozice krajiny nízko položené a krajiny vysoko položené

Výrazné sémantiky nabývá prostor snad ve všech Čepových povídkách. Následující analytické a interpretační kapitoly se zabývají sémantikou prostoru v autorových prózách, zejména významovými protiklady zobrazeného prostoru a tím, jaké hodnoty protikladné prostory nabývají. Při hodnocení povahy různých prostorů vycházím z interpretací založených na tradičním binárním hodnocení kladného versus záporného. Jak se přesvědčíme, sémantika zobrazené krajiny v Čepových povídkách jistě produkuje určité kladné a záporné hodnoty, nikdy ale není zobrazení prostoru schematické a konkrétní místa nemají značit buď jednoznačně pozitivní, nebo naopak jednoznačně záporné hodnoty. Hodnocení různých zobrazených míst je pravděpodobně ve všech povídkách významně umožněno subjektivizujícím vypravěčským pohledem.

Při analýze literárního prostoru můžeme podle různých hledisek sledovat místa protikladné povahy. Tak třeba opozice horizontality a vertikality prostoru generuje v literární, a vůbec v kulturní tradici obecně, celou řadu významových opozic. Například Lotmanova sémiotická analýza reflektuje v kultuře výrazný model uspořádání světa po vertikále, přičemž v mnohých případech se „vrch“ ztotožňuje s „prostorností“ a „spodek“ s „těsností“ anebo také „spodek“ s „materiálností“ a „vrch“ s „duchovností“. Svět „spodku“ je téměř vždy denní, zatímco prostor „nahore“ je spjatý s jevy nevšední povahy (Lotman, 1990: 251).

Mimo Lotmanovo binární hodnotové pojetí je ovšem možné nahlédnout nízko položený prostor ještě jinou optikou, jednou z dalších možných perspektiv je totiž ustálené tradiční zobrazování prostorového „spodku“ některými specifickými žánry. Krajina nížiny, často konkrétně údolí, může být v idylických žánrech, jejichž povahu budu v rámci další analýzy podrobněji reflektovat, spjata také s všedností v pozitivním slova smyslu. V tomto kladném idylickém smyslu je všednost vnímána především jako zdroj poklidu a harmonie.

4. 2 Sémantika krajiny nízko položené: prostor nížiny jako příznak života na scestí, odpojeného od pravé duchovní podstaty

*„A tak dnes večer stojím zase nad touto dolinou, k níž jsem připoután nadosmrti. Chumáč střech se choulí v holém stromoví, které je nemůže ještě skrýt.“ (Jan Čep: *Vigilie*)²⁰*

4. 2. 1 Krajina nížiny ve službách všedním, světským tématům

Ve stávající kapitole svou pozornost směřuji k zobrazení prostoru nížinné, rovné krajiny v Čepových povídkách. Analyzuji, jaké hodnotové významy takový prostor vytváří. Zobrazení nízko položeného kraje registruji ve více povídkách a v souvislosti s rovnou krajinou si všímám konkrétních horizontálních motivů.

Vraťme se v tomto bodě ještě k Lotmanovu rozboru sémantizace protikladných míst „vrchu“ a „spodku“. Opakuji zde předpoklad sémiotické analýzy, jenž spojuje prostor „spodku“ s těsností, s materiálností a s každodenností (Lotman, 1990: 251). Má v Čepových povídkách nížina, tedy prostor „spodku“, také podobné charakteristiky? Z úvah nad konkrétními prostorovými momenty autorových próz bude možné vyvodit závěr, že tento prostor nabývá také zde charakteru všednosti, těsnosti a určité spjatosti s materiálními hodnotami. Pokusme se charakteristiku krajiny rovné, nízko položené u Čepa ještě rozšířit a zkusme obdobné významy nížiny hledat v konkrétních autorových povídkách.

4. 2. 2 Čepovo neidylické zobrazení rovné, nízko položené krajiny na pozadí definice literární idylly

V předchozích řádcích jsem nastínila skutečnost, že literární zobrazení prostoru nížiny, respektive údolí, má své místo ve specifických žánrech, spojených s literární idylou. Prostor nížinaté krajiny, svázané s místem domova, bývá v některých žánrech tradičně spojován s idylickým životem, u Čepa ale naopak takové místo častěji připomíná ubohost a bezvýchodnost lidského bytí. Také úvahy o autorově vztahu k tvorbě ruralistů v předchozí části mé práce, věnované obecnější povaze Čepovy literární tvorby, mimo jiné naznačily, že Čepův fikční svět rozhodně není a nemá být idylickým místem.

²⁰ Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 73.

Protože ve své analýze předkládám tezi o neidylickém zobrazení prostoru v autorových povídkách, považuji za nosné věnovat pozornost tomu, jak je v odborné literatuře definováno literární zobrazení idyličnosti. V návaznosti na to si také pokládám otázku, jaká konkrétní místa jsou pro literární idylu příznačné a jak je v literární idyle vnímána časová dimenze. S nalezením jasněji vymezené definice idyličnosti konfrontuji konkrétní témata a motivy Čepových próz, které popírají idylické vnímání času a prostoru. Půjde mi tu zejména o prostorové motivy, které tvoří protipól tradičnímu idylickému zobrazení venkovského kraje. K tezi o Čepově neidylickém zobrazení krajiny se budu v průběhu další analýzy opakovaně vracet. Ruku v ruce s touto tezí se zamyslím nad prostorovými motivy často spojovanými u jiných autorů s idylou, u Čepa však opět spjatých spíše s neidylickým vyzněním. Konkrétně se bude jednat například o motiv venkovské chalupy v nízko položené krajině.

Podíváme-li se na idylu z pohledu literární teorie, dá se nalézt provázanost literárního idylického prostoru s určitými literárními žánry. Idylické časoprostorové zobrazení má své místo ve vývojovém procesu novodobého románu a je příznačné zejména pro evropský regionální román, o který usilovala i skupina českých ruralistů, proti nimž se Čep vymezoval.

Literární idylu právě v kontextu regionálním románem definuje Michail M. Bachtin ve svém teoretickém díle *Román jako dialog*. U regionálního románu Bachtin rozpoznává idylu rodinnou nebo pracovní, zemědělskou či řemeslnickou a uvádí, že autoři regionálního románu také obvykle zdůrazňují ideologický aspekt, který se promítá v morálce, zvycích a náboženství venkovských obyvatel (Bachtin, 1980: 351).

Na základě Bachtinova pozorování lze tvrdit, že podstatným aspektem literárních děl s idylickým vyzněním bývá zobrazení idylického časoprostoru. Idyla je tedy v literárním díle spojována se specifickým typem prostoru a s určitým způsobem vnímání času. Ve fikčním zobrazení idyly bývají lidský život a jeho události spjaty s jedním konkrétním místem, kterým je typicky rodný kraj. Události jsou v idyle svázané s vymezeným prostorem, kde žili hrdinovi předci a kde budou žít i hrdinovi potomci. Rodný kraj je v idylickém žánru obvykle vyobrazen jako ohraničené, izolované a soběstačné místo, které je prosto kontaktu s okolním světem. Navozením jednoty místa, kde se odehrává život minulých i budoucích generací, se pak často oslabují nebo úplně stírají veškeré časové hranice mezi jednotlivými životy i hranice mezi různými obdobími téhož života. Zachováním prostorové jednoty se jakoby sblížuje moment narození s momentem smrti a čas dětství s časem stáří a vlivem toho se v

idyle stírá dojem lineárního plynutí času a navozuje se vnímání času cyklického (Bachtin, 1980: 348, 349).

Idylické žánry tedy pracují s jednotným fikčním prostorem, naproti tomu díla neidylická se vyznačují situací různých nesourodých prostorů, kterou Daniela Hodrová ve svých *Místech s tajemstvím* nazývá „pluritopičností“. Neidylickým prostorovým zobrazením je podle Hodrové například motiv cesty z vesnice do města, jenž je spjat s deziluzivním syžetem, zatímco součástí idylického zobrazení je přísně vymezený uzavřený prostor, provázaný se stavem hrdinovy iluze (Hodrová, 1994: 29).

Pokud analyzujeme fikční svět Čepových povídek, zjišťujeme, že je tento svět vším, jen ne místem idylické krajiny a s tím spojenou iluzí. Čepovy hrdinové, kteří snad v určité iluzi přece jen žili, jsou naopak v náhlém momentu jakoby zasaženi bleskem bolestného prozření a svět jejich jistot, který by snad měl blízko k iluzivní idyle, je bořen zásahem úzkostného vědomí nekonečnosti a cizosti. Deziluze je v autorových prózách jednoznačně pocíťována, ať už se hrdina přesouvá do města, anebo se naopak uchyluje z města na venkov.

Ovšem i v případě, kdy povídková postava zůstává na přísně vymezeném prostoru, je vyznění jejího životního pocitu zcela neidylické, protože dojem jednoty místa naruší rozpolcené rozpoložení hrdinova nitra. Například v povídce *Kozlovice* setrvává hlavní postava Lidka Potocká pouze na vymezeném prostoru své rodné vsi, přesto ale po prožitku vesnické tancovačky vnímává dívka cítí, jak „[...] hořce pyká za to, že si svět rozšířila snem“²¹. Ono bolestné prozření vytváří tragiku bezprostředně přítomného okamžiku, který Čepův hrdina prožívá, zároveň ale ještě zpětně odhaluje také iluzivnost minulé idyly. Vypravěč v povídce *Kozlovice* reprodukuje Lidčin niterný pocit, v němž není náznak toho, že by svou minulost vnímala idylicky. Úzkostlivá Lidka si kvůli vesnické zábavě vlastně dělá jen samé starosti a ví, že po zábavě jí bude smutno ještě víc než kdy jindy. Dívka je přesto zlákána vystoupením z všednosti a má pocit, že „[...] není možno zůstat doma, zadusila by se; dnes bude tančit a za pár hodin začne znovu včerejšek v blátě a na hnoji...“²². V *Kozlovicích*, stejně jako v dalších autorových povídkách, se tedy zpravidla nesetkáme s nostalgickým ohlžením za minulostí. Za pobytu v konkrétním čase a prostoru jsou hrdinové vždy provázeni pocitem deficitu, neúplnosti a nepatřičnosti.

²¹ Tentýž; Tamtéž. s. 22.

²² Tentýž; Tamtéž. s. 22.

Charakteristicky je v Čepových prózách výrazně přítomná pozice vypravěče, jenž se se soucitem vztahuje k osudu postav. Vypravěč v *Kozlovicích* s účastí oslovuje obyvatele Kozlovic a předjímá jejich úděl, jenž se má naplnit po probdělé noci: „[...] a ty, Lidko Potocká, marně se chceš utančit do tuposti; již dnes musíš zout své střevičky a stoupnout bosa do hnojiště; oh, jak budou vidle těžké, a oči budou pálit!“²³ Venkovský život není v povídce *Kozlovice* něčím uklidňujícím, nebo dokonce léčivým, naopak je to místo existenciálně svíravé a frustrující. Po návratu z muziky na Lidku „vystydlá kuchyně lhostejně civí, tikot hodin bodá do spánků a přikrývka nestačí udusit deroucí se vzlykot.“²⁴ Neidylický deziluzivní pocit postav se významně promítá do povahy zobrazeného prostoru. Z toho důvodu lze prohlásit, že neidylickým je v povídkách nejenom životní pocit postav, ale také zobrazení konkrétních prostorových motivů. Jako by v *Kozlovicích* a v dalších povídkách zobrazený prostor zakoušel emoce společně se svými obyvateli: „Cesty, za noci osvobozené, kladou se odevzdaně pod kola vozů a starost se stává neúprosnou; dědina na sebe bere svůj starý kříž.“²⁵ Personifikace prostoru a obecně neživých věcí v Čepových povídkách si dále všímám konkrétně u motivů spjatých se zobrazením rovné, nízko položené krajiny.

4. 2. 3 Konkrétní neidylické motivy rovného, nízko položeného prostoru a personifikace prostoru

Ve zobrazení rovného, nízkého prostoru je vědomí bezútěšnosti lidské existence spojeno s přítomnými motivy špíny, s lidskými stavy dušení se a s lidskými akty plahočení se, krčení se nebo choulení se. Tyto stavy existence se v Čepových prózách často manifestují nejen při zobrazení živých postav, ale také v personifikovaných vlastnostech krajiny. Právě užití personifikace je v rámci povídek výrazným poetickým prostředkem, jenž umožňuje sémantické sblížení fikční kategorie postav s kategorií zobrazeného prostoru. Podobně jako v případě horského prostoru ve *Dvojím domově*, také v případě nížiny můžeme mluvit o tom, že povaha krajiny se připodobňuje stavu lidské duše a stejně tak naopak, stav lidské duše se připodobňuje povaze krajiny. Skutečnost symbolizace lidských stavů ve zobrazeném prostoru je mi důkazem, že v Čepových prózách není zobrazený prostor pouhou kulisou děje, ale plní také další podstatné významotvorné funkce.

²³ Tentýž; Tamtéž. s. 25.

²⁴ Tentýž; Tamtéž. s. 26.

²⁵ Tentýž; Tamtéž. s. 26.

Vrátíme-li se ještě k povídce *Kozlovice*, i v ní můžeme nalézt horizontální motivy, evokující rovnou krajinu: „[...] již dnes budou Kozlovice ležet bezbranné v prachu vedle okresní silnice, po níž je přepadává cizí svět na zdivočelých automobilech [...]“²⁶ Lidská obydlí jsou v *Kozlovicích* jakoby nízko zapadlá v prostoru: „A ty, poutníku, který jdeš do světa kolem chalup zaťatých hluboko do země, viz kapky krve na kamení!“²⁷ V jiném obraze téže povídky je například „[...] dědina zabořena v zahradách [...]“²⁸ Zobrazené detaily vytváří dojem rovného, plochého nebo dokonce nízko položeného místa. Myslím, že takto vyobrazené místo může navodit ve vnímateli pocit tíživé existence. V Čepových prózách tíže doléhá nejen na postavy, ale také na neživé předměty a krajinu.

Rovná, nízko položená krajina je ústředním prostorem v povídce *Příčinnivá rodina*. V této povídce je tematizován bezútěšný život hamižné rodiny Hrabalů, jejíž pozornost je zaměřena ponejvíce na světské, materiální problémy. Všimějme si mimochodem příjmení „Hrabalovi“. Můžeme se domnívat, že autorským záměrem bylo užití mluvčího jména. Ze sémantického hlediska v *Příčinnivé rodině* vlastní jméno spoluvytváří charakter rodinných příslušníků, orientovaných na schraňování úrody. Hrabalovi, jejichž hlavním měřítkem životního úspěchu je majetek (v podobě hospodářství a polností) a pracovní morálka, jsou ovšem vypravěčským pohledem obnaženi ve své duchovní vykořeněnosti a prázdnotě. Členové rodiny se sice napříč generacemi snaží zůstat věrni své půdě, vypravěč nicméně čtenáři poodhaluje, jak tito hrdinové zrazují sami sebe a stávají se otroky vlastního majetku a vlastní pýchy. Členové rodiny Hrabalů se vzdálili od své duchovní podstaty a vypravěč nahlíží jejich duchovní bídu.

Syntézou tematizace určité duchovní vyprahlosti hrdinů je obraz krajiny v závěrečné scéně povídky, kde právě personifikovaná povaha rovné krajiny určitým způsobem vypovídá o životní pozici povídkových hrdinů. Je to obraz ubohé staré Hrabalky, nejstarší generace z rodiny Hrabalů, jež se plahočí rovnou krajinou: „*Stařena vychází z chrámu poslední a přelomena vpůli nad svou holí, belhá se namáhavě slunečnou polní cestou, černý stín v oslnivém tichu, plazí se uprostřed roviny svátečně nehybné pod slavnostní výsostí nedělního poledne, v sebe zavinutá, záhadná, zlá [...] Stařena se pomalu vleče cestou ke kříži, ohýbajíc se pod tíží nesmírného prostoru nad hlavou; ohýbá se až do prachu země, ale plazí se dále, vzpíná se urputně a její zkrácený stín za ní strašlivě karikuje její tragický zápas [...] její oči se*

²⁶ Tentýž; Tamtéž. s. 25.

²⁷ Tentýž; Tamtéž. s. 26.

²⁸ Tentýž; Tamtéž. s. 22.

zoufale upírají k dědině, kde se končí cesta a kde odejme strop jizby nekonečnému prostoru jeho hrůzu. Tam je útočiště, tam je bezpečí – ale ach, jaká to prokletá slepota, jaká to nepochopitelná iluze zakrývá člověku jeho bídnou nedostatečnost?²⁹ V ukázce zobrazení krajiny sémanticky dotváří dojem tragického údělu postavy. Tragický dojem je v pasáži navozen prostřednictvím kondenzace sloves jako „plazí se“, „vleče se“, „ohýbá se“. Zvolená slovesa se tu zároveň významově propojují s charakterem rovného kraje. Pozornost si zaslouží motiv prachu, přítomný už v *Kozlovicích*, nebo motiv zkráceného stínu. I tyto motivy jsou podstatnými detaily, navozujícími dusivou atmosféru bezvýchodnosti. Všimněme si také přítomného zobrazení motivu nebe, který se v daném obraze stává především ztělesněním dusivé tíže, pod níž se postava „ohýbá“³⁰. Dokonce ani rodinné obydlí, kde stará Hrabalka hledá útočiště, tu není ztvárněno jako bezpečný, harmonický prostor. Představa domova namísto ochrany a klidu slibuje postavě jen zrádnou iluzi „bezpečí“.

Vypravěč v *Příčinnivé rodině* odhaluje se soucitem ubohost povídkových hrdinů, jež je významově spjata s prostorem obydlí a celkově rodného kraje: „*Jaký plamen živí tyto bytosti, jaká naděje je podpírá? Vždyť prostor jejich obydlí je špinavý a smutný, den ze dne týž, a včerejší nesvár kvasí na dně kbelíku, v kterém páchnou dnešní pomyje.*“³¹ Všednodenní prostor je v povídce vykreslen jako nečistý a páchnoucí.

Pozoruhodné je, jak se v citované pasáži motivy vyjadřující duševní stav („nesvár kvasí“), mísí s motivy věcnými („dno kbelíku“, „páchnoucí pomyje“). Dno kbelíku je tady určitou metaforou ubohého lidského života. V souvislosti se zmínkou o čepovské oblíbené personifikace můžeme říci, že vyjádření stavu lidského nitra je významově dotvořeno nejen celkovým obrazem krajiny, ale také drobnějšími věcnými detaily, jež vypravěč postřehuje. Je podstatné si ale uvědomit, že pozornost věnovaná detailům u Čepa není ve službě vypravěčské popisnosti. Zobrazené detaily, často v podobě metafor, jsou tu spíše výsledkem básnického vidění světa. Jaroslav Med o Čepovu způsobu nahlížení na svět poznamenává, že čím výrazněji autor bojuje proti popisnosti, tím silnější je jeho snaha po básnické evokaci podstatného zdánlivě nepodstatnými detaily (Med, 1995: 135).

²⁹ Tentýž; Tamtéž. s. 68.

³⁰ Prostorovému motivu nebe se ještě budu v rámci analýzy Čepova zobrazení prostoru věnovat dále. Jak bude naznačeno, v jiných Čepových povídkách může být nebe zároveň prostorem transcendence a duchovního povznesení.

³¹ Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 62.

4. 2. 4 Čepovo zobrazení prostoru venkovského obydlí ve vztahu k tradičnímu zobrazení idylické chalupy

Podívejme se nyní důkladněji na vypravěčské zobrazení prostoru obydlí. V autorových prózách je velmi častým prostorovým motivem venkovské stavení, jež zároveň obvykle reprezentuje prostor domova. Všimám si, že venkovské obydlí je frekventovaným motivem, jenž bývá zmíněn už v první větě mnoha povídek. V různých obměnách obsahují často první věty Čepových povídek výrazy jako: „chalupy“, „chaloupka“, „stavení“, „pastouška“, „chatrč“, „statek“, apod.³² Rodná chalupa, nebo obecně venkovská stavení, jsou ve zobrazení mnoha povídek zasazeny do rovné, nízko položené krajiny. Takové zobrazení se objevuje například v již vzpomínaném obraze povídky *Kozlovice*, v němž jsou „chalupy zaťaté hluboko do země“.

Venkovské obydlí se často objevuje v kontextu idylického zobrazení v literatuře. Ve spojitosti s literární idylou interpretuje zobrazení prostoru chalupy Vladimír Macura ve studii *Chaloupka – projekt idyly*. Macura se opírá o definici literární idyly, jak ji formuloval populární německý básník osmnáctého století Salomon Gessner. V Gessnerově pojetí se právě chaloupka stala ústředním prostorovým motivem idylického toposu, v němž bývá zobrazena jako skromné, nenápadné a nízké obydlí. Chalupa je v idyle zasazena do bukolické krajiny, která je sama o sobě zapadlá a je ukrytá před ruchem přicházející moderní doby. V tomto smyslu je chalupa místem útočiště, kam se utíká před městským chaosem (Macura, 1997: 45, 46).

Také u Čepa je při povrchním pohledu obdobné idylické zobrazení prostoru chalupy přítomné, vždy ale právě proto, aby byla následně iluze spojená s idylou nějakým způsobem popřena. Je-li například v krátké povídce *Elegie* na počátku rozvíjena představa chalupnické idyly, a dokonce je tu idyla vypravěčem přímo zmíněna, je hned vzápětí idyličnost popřena přítomnou tematizací lidské tragédie: „*Chaloupka u země, křivá, za chaloupkou potok; dětský ráj, domov maminčin, kde na vrbách vedle vody rostou pišťalky. Čas tu vlidně bublal vlnkami na potoce, a na starém pařezu pod jabloní mazlil se stařeček s vnoučátky a rozvíjel ve stínu idylu válčení v roce šestašedesátém. A stařenka, vonějící trávou včera požatou, vypravovala*

³² Všechny uvedené výrazy, pojmenovávající venkovské obydlí, pochází z povídkových souborů *Dvojí domov*, *Zeměžluč* a *Vigilie*.

baladu o sebevrahu, jenž, bodnuv se v síni pro nevěrnou milou, tančil před muzikanty a výskal, až mu krev stříkala z holínek, a byl pochován pod dubem na hranicích tří katastrů.“³³

Konkrétní obraz venkovského obydlí, kde povídková postava zamýšlí nalézt útočiště, se objevuje v již vzpomínané scéně z *Příčinnivé rodiny*. Stará Hrabalka se plahočí do chalupy, kde hledá bezpečí. V pasáži je ovšem na iluzivnost „bezpečné“ chalupy vypravěčem přímo upozorněno a iluze idyly je tak prohlédnuta a popřena. Podobně jako motiv chalupy, ani obecně venkovská krajina není místem, kde lze najít bezpečné útočiště před světem. V této souvislosti můžeme opět vzpomenout vypravěčův závěr z povídky *Kozlovice*: „[...] již dnes budou Kozlovice ležet bezbranné v prachu vedle okresní silnice, po níž je přepadává cizí svět na zdivočelých automobilech [...]“³⁴ Bezpečné útočiště v prostoru venkovské krajiny nenachází ani Karolína Vachutková, tragická hrdinka povídky *Hoře z lásky*. Při jedné z pravidelných pochůzek ke svému milenci se Karolína „[...] nemohla [...] skrýt v krajině rovné jako stůl.“³⁵

Zajímavé je, že si Macura všímá určitého nezáměrného popření idylické iluze dokonce v těch žánrech, kde má být zobrazení chalupy, na rozdíl od Čepova zobrazení, jednoznačně idylické. Macura hovoří o tom, že v některých případech se idyla paradoxně mění v antiidylu, protože prvky idylické stylizace mohou často nechtěně zdůraznit skutečnější realitu prudké proměny hodnotové perspektivy. Představením ideálu, jakým jsou přirozené vztahy mezi lidmi a jednoduchý, důvěrný poměr k přírodě, tak svým způsobem slouží zejména k vyhocení rozporu snu a skutečnosti. Idylou prezentované štěstí v ohraničenosti se totiž ve výsledku ukazuje být neuskutečnitelné v otvírajícím se světě, který útočí na hranice snového idylična (Macura, 1997: 48).

4. 2. 5 Nesnesitelná každodennost rovné krajiny a motiv vzpoury u Čepových hrdinů

Na jedné straně mohou u Čepa přítomné motivy vsi vsazené hluboko do krajiny evokovat blízkost člověka k přírodní krajině. Na druhé straně se lze ale domnívat, že tato blízkost člověka k přírodě v autorových povídkách zůstává pouze fyzická. V nitru povídkových hrdinů totiž převažuje pocit odtržení či odcizení od lidí i přírody. Rozpor snu a skutečnosti a prohlédnutí tragiky věci skutečných někdy vede u Čepových hrdinů ke gestu

³³ Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 32.

³⁴ Tentýž; Tamtéž. s. 25.

³⁵ Tentýž; Tamtéž. s. 83.

„vzpourey“. Jde o určitou snahu hrdiny vyvázat se z nesnesitelné každodenní reality a nabýt svobody a vnitřní harmonie, které těmto hrdinům zůstávají pouhým snem. Často právě u postav spjatých s rovným, nízko položeným prostorem se v jistý moment objeví touha po osobní vzpouře, již se má hrdina vyvázat z každodennosti, zatížené nesnesitelným pocitem bezvýchodnosti. V rovné krajině je totiž často přítomna jistá evokace rezignace v ubíjející rutině, jež má být přerušena vzpourou vůči této rutině. Nicméně také samotná vzpoura hrdiny se obvykle končí rezignací. V povídce přesto bývá vypravěčem naznačeno, že po daném okamžiku vzpourey, alespoň ve vědomí hrdiny, nejsou už věci jako dřív.

Jak bude ukázáno, obvykle osobní vzpoury Čepových hrdinů působí spíše jako akt zoufalé bezmoci, nežli jako hrdinský čin. V mnoha případech se vzpoury, jež mají hrdinu vyvázat z každodennosti, stávají spíše chabým gestem vzbuzujícím především lítost nad daným hrdinou. Jak tedy vypadají konkrétní projevy vzdoru u povídkových postav? Jako akt určitého vzbouření proti zavedenému pořádku můžeme chápat například Hrabalovu nečekanou návštěvu hostince v *Příčinnivé rodině*.

Vincenc Hrabal, otec rodiny Hrabalů, si odříká potěšení z dobrého jídla a pití. Rozkoš hospodář nachází v množení bohatství, čímž se chce vyvázat z žebrácké minulosti svého vlastního rodu. Vypravěč v jednom momentu povídky promlouvá k Vincenci Hrabalovi: „*Dej si však pozor, Vincenci Hrabale! [...] Je ještě omamnější rozkoš nežli hrbat se v hromadě, kterou jsme právě nanosili; otec Hrabalův prý byl pijan [...]*“³⁶ Na alkoholovou rozkoš svého otce se spolu s vypravěčem upamatovává i sám Vincenc Hrabal, kterého v náhlém momentu přepadává neznámý strach. V tuto chvíli si Vincenc Hrabal s hrůzou uvědomuje bídnost své existence. Následující domněnka je interpretační záležitostí, může se ale zdát, jako by Vincenc Hrabal spolu s vypravěčem prohlédl lež, v níž žije, a uvědomil si, že celoživotní schraňování bohatství je pouze ubohou lidskou závislostí, jejímž je otrokem a jež nahradila závislost na alkoholu. Vincenc Hrabal je směřován k rozbití vlastní iluze, a proto se bouří nesnesitelnému vědomí vlastní bídy. Když náhle téměř bezmyšlenkovitě míří do hospody: „*[...] doufá, že se schová svému neklidu uprostřed hluku těsné společnosti [...]* Vincenc Hrabal, v kterém se probouzí zděděná pijácká vášeň, vrhá se do své sklenice se zoufalou žízni sebevraha, hledajícího nicotu na dně řeky, a brzy stojí uprostřed světnice s kloboukem na

³⁶ Tentýž; Tamtéž. s. 63.

uchu, s očima bílýma, s gestem žalostného furiantství, podupává nohou v krabatých kalhotách a vyráží skřeky blábolivé písňe [...]“³⁷

Moment Hrabalovy vzpoury je zjevně vypravěčem zobrazen jako ubohé a groteskní gesto a už v samotné vzpouře je přítomná zároveň také hrdinova rezignace. „[...] mně je to už všechno jed-no. Já se dřu, a nevím proč, ale už nebudu [...]“, ³⁸ říká Vincenc Hrabal mimo jiné v opilosti společníkům v hospodě. Situace, kdy u přítomných hospodských povalečů Hrabal vzbudí svým nečekaným opileckým výstupem senzaci, dává vyniknout grotesknímu vyznění hrdinovy vzpoury.

Podobný motiv „hospodské vzpoury“ se objevuje v *Kozlovicích* ve scéně, kdy se nad ránem končí venkovská veselka a předzvěst povinností dalšího dne nutí obyvatele k návratu domů. Vypravěč ve scéně oslovuje starého Stejskala, který se podobně jako Hrabal nechává nečekaně strhnout alkoholovým opojením: „*Nikdo by se nenadál, že vy se vzbouříte, stařečku Stejskale, který tak úzkostlivě škrtíte krejcar po krejcaru, kravěnc po kravěnci! A přece [...] vzkřikl jste uprostřed tančírny, sklenici nad hlavou: ‚A ještě se nepůjde!‘ Však běda! [...] Tichým hlasem človíček hovořívá, vlasy má bílé, trpělivě ťuká kladívkem od rána do noci, a najednou se opije!*“³⁹ Stejskalova vzpoura v opilosti také vyznívá uboze a nicotně. Návrat domů, ke každodennímu způsobu života, není v těchto obrazech ze života hrdinů návratem k životní idyle. Naopak, je to návrat k tíživému životu, jehož ubohost ale začíná hrdina nejsilněji pociťovat ve chvílce „vzpourey“. Vzpourea tak hrdinovi nepřináší osvobození.

Moment vzpoury vezmu ještě na vědomí v následující kapitole při interpretaci povídky *Dvojí domov*, kde se bouří proti každodenním „pravidlům rovného kraje“ kráva Srna. Poukáží na to, že vzpoura ve *Dvojím domově* na rozdíl od obvyklých gest vzdoru v Čepových povídkách určitým způsobem vzbuzuje respekt, ať už v samotných postavách povídky, anebo ve čtenáři.

³⁷ Tentýž; Tamtéž. s. 64–65.

³⁸ Tentýž; Tamtéž. s. 65.

³⁹ Tentýž; Tamtéž. s. 25.

4. 3 Sémantika krajiny hornaté: vertikální prostorové motivy jako příznak duchovnosti

4. 3. 1 Vertikální prostorové motivy v povídce *Dvojí domov*

Abych plynule navázala ve svých úvahách o čepovském literárním prostoru na předchozí analýzu, jež se podrobně zabývala především nížinatým, rovným prostorem Čepových povídek, zhodnotím krátce prostor rovného kraje v také povídce *Dvojí domov*, která je předmětem analýzy v následující kapitole. V rámci povídky konfrontuji prostor nížiny s prostorem horského kraje a následně se budu důsledněji zabývat horským, vysoko položeným prostorem.

Už název povídky *Dvojí domov* implicitně předznamenává určitou komparaci dvou prostorů, přičemž jsou oba tyto prostory významově spjaty s domovem. Podvojnost prostorů je uvažována ve více rovinách. Na základní úrovni hlavní postava, venkovská žena představená v povídce pouze příjmením „Roubalka“, konfrontuje prostor své rodné krajiny v horách s místem aktuálně žitého světa v nížinaté rovné venkovské krajině, kde žije se svým mužem a dětmi a kde obstarávají hospodářství. Rodný horský kraj je prostorem vrchu, zatímco Roubalkou současně obývaná krajina reprezentuje prostor rovné nížiny.

Nížinná krajina Roubalčina aktuálně žitého světa je ve *Dvojí domov* spojen s utrpením. Toto utrpení má původ v žité rutíně, neskýtá velká dramata a jeví se jako vleklé, neproduktivní, bez příslibu na změnu. Zobrazená nížina je prostorem významově spjatým s materiálními hodnotami, jež jsou na hospodářství pokládány za stěžejní, nikoli s hodnotami duchovními. Přesto i v nízko položeném kraji jsou přítomné motivy víry. Z povídky se dovídáme, že Roubalčin muž je člověk věřící: „*Chalupník Roubal udělal koncem své hůlky kříž na prahu chléva a vlekl novou krávu do teplé tmy.*“⁴⁰ Navzdory těmto motivům je však ze sémantického hlediska zobrazení nížinné krajiny jakoby ve službách tématům světským. Země nížiny je v povídce především hospodářsky obdělávanou půdou a na rozdíl od horské krajiny nevyvolává v Roubalce touhu po tajemství.

Ve *Dvojí domov* se ukazuje, že krajina rovného údolí tady vůbec není spjata s harmonickým životem postavy, naopak je to místo, od něhož si připadá být hlavní postava Roubalka odcizena a cítí, že k tomuto kraji nenáleží. V povídce je hrdince krajina nížiny

⁴⁰ Tentýž; Tamtéž. s. 17.

nepravým domovem, domovem jejího muže Roubala, který, jak čtenář pochopí, je ve své podstatě své ženě duševně velice vzdálen, což nám je ale zprostředkováno pouze skrze subjektivní Roubalčino vnímání.

Roubalčíným rodným prostorem je horská krajina, a my se tak můžeme ptát, zda postava vnímá rodné hory jako místo dětské idyly. Zvláště v první části povídky se může zdát, že vzpomínka na krajinu minulosti, dětství a mladosti Roubalce opravdu poskytuje zdání dřívější idyly. Následný vývoj událostí zejména v druhé části povídky však naznačuje, že ani vzpomínka na rodné hory nemůže být Roubalce dostatečnou útěchou, a že tedy ani krajina minulosti není zdrojem iluze. Právě naopak, sémantika motivu rodných hor se v závěru povídky rozrůstá o významové sítě pocitů a jevů znepokojivých a vůbec ne útěšných. Roubalce se vzpomínka na minulost postupně stává jakýmsi tajemným a nebezpečným příznakem, který odhaluje dosavadní iluzi života. Vzpomínka na svět dětství účinkuje nejvíce jako bolestné bodnutí v srdci hrdinky pro svou neskutečnost a neuskutečnitelnost. Postava zakouší až jakési pocity disociace. Jako by nebylo jisté, zda byl svět dětství skutečný, zda se skutečně odehrál za života, jež hrdinka právě žije. Právě pro svou nejasnost a tajemnost je ale zároveň vzpomínka na rodné hory pro Roubalku přitažlivá a rozehrává v duši postavy vnitřní drama. Myšlenka na rodné hory láká Roubalku svým příslibem dramatu, jež má potenciál odhalit pravdu o skutečné povaze její existence.

V povídce *Dvoji domov* se hory stávají pravděpodobně ústředním vertikálním motivem. Zaměřme se nyní na to, jaké místo zaujímá vertikální motiv hory v literární tradici. Zobrazení horského kraje v beletrii se ve své monografii *Místa s tajemstvím* věnuje Daniela Hodrová. Ve vztahu k horské krajině uvádí, že bývá v literatuře tradičně spjat s dramatickým dějem a osudem (Hodrová, 1994: 63). Nutno říci, že v povídce *Dvoji domov* se dramatický okamžik, účinkující právě při výjevu obrazu rodných hor, nijak nevyklučuje s poměrně nedějovým obsahem této povídky, která je, podobně jako ve většině dalších Čepových próz, značně lyrizovaná. Dramatické jsou totiž především výjevy z Roubalčina vnitřního prožívání, nejedná se zde tedy o nějaké vnější drama, ale o drama, jež se odehrává v nitru postavy. Jediným „vnějším“ dramatem je vzpoura Roubalovic krásy Srny v závěru povídky.

Hora nebo obecně horská krajina náleží v tradici literárního ztvárnění místa k typu tajemného, posvátného místa. Zvláště v období romantismu a národního obrození si motiv hory získal oblibu a také v literatuře dvacátého století hora nadále reprezentovala svůj prvotní mysticko-rituální význam (Hodrová, 1994: 63). Hora je jakousi vertikální dominantou krajiny,

v symbolickém smyslu je středem světa a místem setkání nebe se zemí a na obecné rovině kulturní tradice reprezentuje místo lidského duchovního vzestupu. Motiv hory ovšem může nabývat ambivalentních významů. Zároveň bývá místem rozhovoru člověka s Bohem, může být ale také místem pokušení (Hodrová, 1994: 62). Hodrová naznačuje, že mystický charakter obrazu hory nenabývá jednoznačně pozitivních hodnot, ačkoli je tradičně mystičnost spojena také s absolutní posvátností. V případě některých literárních reprezentací, kde je horský kraj tematizován, se dá mluvit dokonce o pocitech „hrůzy z hory“. Taková hrůza bývá u hrdinů literatury dvacátého století způsobena zneklidňující distancí mezi prostorem hory a postavou (Hodrová, 1994: 64).⁴¹

Také ve *Dvojím domově* nabývá rodná krajina hor výrazně mystického charakteru. Při pečlivém pozorování detailů si lze všimnout, že zobrazení rodných hor je od počátku textového syžetu provázeno určitými vertikálními motivy, například motivem ohně: „*Roubalka se tiše schoulila nad polévku a vůně páry, vystupující z brambor, jí připomněla příliš tklivě ohně v rodných horách, když ulehlá cesta stoupala strání a končila se pod samou oblohou, mateřídouška voněla naposled a večer pod kopcem kouřil domov. Dnes musila znovu jít známými cestami, kouř zase stoupal z ohňů, ale muž spěchal a nedal se jí zastavit a jenom zdaleka mohla zahlédnout nahnutou střechu, pod kterou teď žijí cizí lidé*“⁴². Motiv ohně se sice objevuje i v popisu Roubalčina současného domova roviné krajiny, kde žije se svým mužem, ale spěch muže, evokující lineární horizontální pohyb, jako by v symbolickém smyslu hasil každé tajemství plamene.

Motiv ohně v povídce vtahuje do hry určité tajemství, které hlavní postava vnímá při vzpomínce na hory. Obraz ohně se objevuje i v závěrečné scéně povídky, v níž zaujímá důležitou roli zvířecí postava, kráva Srna, kterou si Roubalovi pořídili na hospodářství do páru ke krávě Stračeně. V závěrečném dramatickém výjevu se Srna v náhlém okamžiku noci upamatuje na svou divokost a z krotké krávy, uvyklé již práci na hospodářství, se uprostřed noci stává bytost bezmála připomínající d'ábelské stvoření. Právě náhlé zdivočení hospodářského zvířete, zvyklého na každodenní úmornou práci, je jakýmsi zlomovým okamžikem ve vnitřním vědomí Roubalky, v tu noc nečekaně vytržené ze svého blaženého snění o rodném domově v horách. Vzbuření krávy zasahuje hluboce Roubalčino vědomí,

⁴¹ Příkladem hrdinů, kteří prožívají výše popsané úzkosti z horského toposu, jsou v analýze Daniely Hodrové postavy tatranských povídek Jana Havlasy. Tito hrdinové jsou lidé, jejichž existence je spjata s horami, a za určitých okolností, typicky před bouří, za bouře nebo v noci, se stávají oběťmi preludů a zažívají doslova schizofrenní stavy a pocity nevyslovitelné úzkosti.

⁴² Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 17.

protože žena určitým způsobem identifikuje situaci zvířete se svou vlastní životní situací. Roubalka totiž vnímá krávu Srnu jako svou „spolutrpitečku“, jelikož společně s ní snáší tvrdá pravidla, kterým podléhá dům a hospodářství jejího přísného muže. Vzpoua krávy Srny se Roubalce významově sblíží se vzpomínkou na svobodnější nespoutanou horskou krajinu. Podobně jako motiv ohně se i kráva při aktu své vzpoury stává motivem, který vzbuzuje strach a zároveň přitahuje svou nepředvídatelností a tajemstvím: „*Roubalka si přehodila sukni a mrzutě vyšla na dvůr. Roubal bos a v podvlíkačkách stál uprostřed sadu a rozháněl se bičem. Srna pádila se zdviženým ocasem od studny k humnu, přetržený řetěz jí visel na krku a noc byla tichá jako beze vzduchu. Dlouho trvalo, než se jim podařilo zavřít zdivočelou krávu a uvázat ji ke korytu; dlouho svítil měsíc, a splašené dobytče, řinčíc řetězem, míhalo se mezi stromy a divoce větríc nahánělo hrůzu. Dvě směšné lidské postavy v nočním ustrojení se třásly, když kráva, která se dá třikrát za den nakrmit a podojit, sršela z očí oheň a nepoznávala jejich hlas.*“⁴³ Tajemství je v dramatickém vrcholu povídky ukryto v postavě jindy krotkého hospodářského zvířete, které v daném momentu nabývá doslova satanské moci. Motiv d'ábelské síly je v textu předznamenán obrazem „*d'ábla naší dětské víry, jenž vyjíždívá za měsíčních nocí orat se spřežením lidských zatracenců*“⁴⁴. Tento d'ábel svým působením „*přerval příšerným svistem svého biče Roubalčino blažené snění*“⁴⁵. Tajemnou mocí, s níž je v tu chvíli Srna významově spjata, je ochromen i sám Roubal, jindy tvrdý a neústupný. Když se kráva zklidní ze svého zdivočení a sama vchází zpět do chlěva, Roubal si ji tentokrát netroufá ztlouci. Gesto vzpoury ve *Dvojím domově* vzbuzuje respekt nikoli okázalou velkolepostí, ale spíše svou evokací tíživého zoufalství lidské i zvířecí existence.

Shrnující myšlenkou je předpoklad, že kráva Srna je ve chvíli svého zdivočení významově spjata s motivem ohně, s motivem d'ábla, tedy i s motivy tajemství a zároveň strachu. Celá tato významová síť je pak spjata s transcendentální zkušeností Roubalky, která se ve své vnitřní reflexi vztahuje k prostorům, jež nejsou aktuální žitou skutečností, ale jsou v duchovním smyslu opravdovým, skutečným domovem. Význam skutečného pravého domova je v povídce vícevrstevný, v nějakém smyslu je pro Roubalku pravým domovem spojeným s její duchovní podstatou právě místo rodného horského kraje, v dalším smyslu je pravým domovem nadpozemský prostor, kterého se lze dočkat až po smrti.

⁴³ Tentýž; Tamtéž. s. 20.

⁴⁴ Tentýž; Tamtéž. s. 19.

⁴⁵ Tentýž; Tamtéž. s. 20.

4. 3. 2 Dvojnický motiv postav jako paralela k podvojnému prostoru *Dvojího domova*

V předchozích odstavcích byla vyslovena teze, že Roubalka se identifikuje se situací krávy Srny, která je podobně jako ona nucena přijmout přísná pravidla na hospodářství Roubalčina muže. Krávu Srnu si manželé Roubalovi přivedli z horské krajiny, sdílí tedy s Roubalkou doslova řečeno také horský původ, což Roubalka sama v duchu reflektuje: „[...] předvídala smutný úděl bezstarostné pastevnice z hor (sama trávila své panenství žhnouc travu na horských stráních) [...] v duši politovala novou spolutrpitečku.“⁴⁶ Spíš v duchu než nahlas Roubalka promlouvá ke krávě Srně: „,Budeš si těžko zvykat Roubalovu chomoutu!‘ myslí si Roubalka a dodává potichu: ,Ale musíš si zvyknout, i já jsem musila!‘“⁴⁷

Nabízí se nám tady interpretace, že ona horalská minulost společná krávě Srně a Roubalce tyto dvě postavy k sobě z významového hlediska výrazně přibližuje. Duše zvířete je z perspektivy Roubalčina vnímání rovnocenným subjektem v tom smyslu, že Roubalka bere do úvahy prožívání a pocity zvířete, s nimiž se identifikuje. V povídce tak vzniká další pozoruhodný význam dvojnosti. Podvojnost zde není motivicky reprezentována jen dvěma prostory–domovy, ale také dvěma postavami, duchovně spjatými s motivem hor.

Při úvahách nad podvojnými objekty a subjekty je možné vysledovat v povídce dvojnický motiv, který bývá tradičně spjatý s kategorií postavy. Postava zvířete může ve *Dvojím domově* fungovat jako Roubalčin dvojník. Dvojnické téma je literárním jevem, který je, jak poznamenává Hodrová v již zmíněné monografii, přítomný právě v některých prozaických dílech, v nichž se vyskytuje motiv hory nebo hor (Hodrová, 1994: 64). Propojení dvojnického motivu s motivem hor vůbec nemusí být u Čepa nějakým záměrným literárním postupem, i přesto je zajímavé uvažovat o tom, že v povídce *Dvojí domov* funguje zvířecí postava jako zrcadlo niterných stavů postavy lidské, a můžeme zde tedy mluvit o specifické realizaci dvojnického motivu.

Funkci dvojnického motivu v literatuře se komplexně věnuje Milica Živković ve své studii *The Double As The "Unseen" Of Culture: Toward A Definition Of Doppelganger*. Ve studii autorka pokládá otázku, jaký smysl naplňuje dvojník literární postavy a co existence dvojníka říká o podstatě literární postavy.

⁴⁶ Tentýž; Tamtéž. s. 17.

⁴⁷ Tentýž; Tamtéž. s. 18.

Úvahy se soustředí kolem dvojníka, který existuje ve vědomí dané postavy, jež se s dvojníkem nějakým způsobem setkává. V důsledku poskytuje dvojník jakožto fikční prostředek možnost zpochybnit konvenční takzvaně realistický způsob vidění světa. Dvojnický motiv zjevně znejišťuje jednotné vidění charakteru postav, jednotu času a místa, linearitu času a také znejasňuje rigidní tendenci rozdělovat na živé a neživé, živé a mrtvé nebo rozlišovat subjekty na „já“ a „nejá“ (Živković, 2000: 122).

Živković vychází především z psychoanalyticky orientované literární kritiky a domnívá se, že porozumění fenoménu dvojníka v literatuře není možné bez psychoanalytické teorie Freuda, rozvíjené poté Jungem. Podle těchto teorií je v sekularizované kultuře dialog subjektu a jeho dvojníka považován za rozhovor samotného subjektu se sebou sama. Dvojník se stává aspektem vnitřního života postavy a stává se zároveň manifestací nevědomých tužeb postavy. Na základě představení některých moderních psychoanalytických teorií Živković přisuzuje dvojnickému motivu subversivní funkci, protože dvojník může podle těchto teorií manifestovat napětí mezi pravidly společnosti a podvědomým odporem subjektivní mysli vůči těmto pravidlům. Dvojnický motiv totiž znamená touhu znovu se spojit se svým ztraceným duševním středem, i kdyby to mělo být na úkor společenských norem. Dvojník obvykle poskytuje klíč k odhalení omezení daných společností a poskytuje možnost zpochybnit přesvědčení o „možném“ a „nemožném“, jež jsou nastavena společností. Tím dvojník umožňuje legitimizovat uvnitř každého individua temnotu, jež by byla společností považována za stigma (Živković, 2000: 121). Z těchto důvodů také může být dvojník reprezentován jako neznámý, nebezpečný element, protože bývá odlišný a narušuje pořádek zavedených a dobře známých pravidel (Živković, 2000: 124).

Myšlenkové pochody Roubalky naznačují, že v jistém smyslu vnímá krávu Srnu jako rozšíření či zdvojení svého „já“. Postava krávy tu přirozeně není typickým dvojníkem ve smyslu fyzické podobnosti, je ale dvojnící Roubalky po duševní a duchovní stránce. Dvojnictvím po duševní stránce myslím ono „spolutrpitelské“ sepjetí obou postav, jež pociťují při zavedených pravidlech na hospodářství nesvobodu. Tím, že zvíře i žena sdílejí podobný „dvojí domov“, původní v horách a nový v nížině, nabývají obě postavy také společného hlubšího duchovního rozměru. V momentu nočního zdivočení se kráva stává elementem, který vyjadřuje Roubalčiny niterné touhy. Především jde o touhu vzbourit se každodenní rutině na statku a vydobýt si tak ztracenou svobodu z mládí. Postava Srny ve stávajícím momentu vzpoury naplňuje také atributy neznámého cizího elementu, a to zejména tehdy, když připomíná Roubalům d'ábelskou bytost. Srna tím naplňuje právě podvratnou

dvojnickou funkci, která poukazuje na zavedená pravidla a s nimi spjatá omezení. Smyslem motivu Srniny vzpoury může být manifestace Roubalčina rozšířeného vědomí, které touží po vyvázání se ze zaběhnutých pravidel.

Dvojice postav Roubalky a krávy Srny v jistém smyslu tvoří protiklad dvojici postav pana Roubala a krávy Stračeny, významově spojených pouze s prostředím nížinatého kraje. Roubal a kráva Stračena jsou postavy, jimž není věnováno mnoho pozornosti a do jejichž nitra nemá čtenář možnost nahlédnout. Tyto postavy se tedy stávají z psychoanalytického hlediska ploché, podobně jako je plochá krajina nížiny, s níž je život těchto dvou postav spjat. O postavách Roubala a Stračeny víme jen to, že přijali rutinní práci na statku, avšak do jejich nitra nemůžeme nahlédnout, a jsou tak celkově v povídce upozaděni.

Analýza povídky *Dvojí domov* ukazuje, že vertikální motivy hory a ohně jsou významově spjaty s duchovností a že také určitá rozdvojenost postav a prostorů má sémantickou souvislost s duchovním prožíváním. Rozdvojenost (nebo podvojnost) je tak v povídce společná narativní kategorii prostoru i narativní kategorii postavy. Motiv rozdvojení je frekventovaný také v dalších Čepových povídkách, v nichž se objevuje v mnoha obměnách, ať už jde o konkrétní motivy hmatatelného světa, například motiv rozdvojené cesty, nebo o abstraktnější významy, například pocit životní rozdvojenosti postavy.

4. 3. 3 Vysoko položená krajina jako příznak duchovní čistoty

K dalšímu zhodnocení povahy vertikálních motivů v Čepových povídkách nás může vést také předpoklad, že vertikální motivy bývají spjaty s prostorem „vrchu“. Připomeňme zde opět, že prostor „vrchu“ je na základě Lotmanovy sémiotické analýzy tradičně spojován s duchovností. V *Dvojí domov* je tímto vrchem vertikální motiv hor, který skutečně nabývá určitých spirituálních hodnot. Duchovnost spjatá s vysoko položenou krajinou je kromě *Dvojího domova* přítomná i v dalších povídkách.

Například v povídce *Lucie Laurová* žije hlavní hrdinka Lucie ušlechtilý, duchovně založený život na zámku. Dětství a dospívání Lucie jsou příznačně zasazeny do vysoko položeného kraje, jež je zde významově spjata se vznešeností a čistotou hlavní postavy: „*Zámecký park a zahrada uprostřed čistého, vysoko položeného kraje s výhledem na starý klášterní kostel, dlouhé vlny lesnatých svahů a bílé silnice mizející v modru obzorů obklopovaly toto dětství, které se více než s lidmi přátelilo se stromy a s ptáky, s obrázky*

svatých u studánek a na rozcestích, hovoříc s nimi jako s bytostmi živoucího světa.⁴⁸ Jak rozdílné je vykreslení domova horské krajiny, v němž vyrůstá postava Lucie Laurové, v porovnání s obrazem všedního špinavého domova v *Příčinnivé rodině!* Význam Luciiny duchovní čistoty je v povídce symbolicky zdůrazněn opakovanými barevnými motivy modré, bílé, popřípadě stříbrné. Kromě barevné symboliky je tu obraz duchovní existence dotvářen četnými vertikálními motivy a opět, obdobně jako ve *Dvojím domově*, také motivem hor: „Horský kraj, řídce osazený, vzdálený od nejbližšího nádraží čtyři hodiny cesty, brázděný vysokými alejemi podél úzkých silnic [...] byl přízniv tomuto osamocení, v kterém pokojně dožívaly opuštěné zámečky se staletými parky a kde mohly nerušeně obstát duše prchající před pustošícím přívalem vulgárního věku.“⁴⁹ V citované pasáži jsou výrazným vertikálním motivem vysoké aleje, v dalších částech povídky se pak opakují vertikální motivy strmých horských cest, vysokých věží zámku nebo motiv srázu v lesní rokli.

S povahou ušlechtilého prostoru „výšiny“ v *Lucii Laurové* se shodují nejen psychické, ale také fyzické rysy postav. Luciin otec Rajmund Laur je fyzicky popsán jako vysoký, hubený muž. Podle psychického popisu je moudrý a vznešený. Pozornost si jistě zaslouží také jména postav. I tady se, podobně jako u povídky *Příčinnivá rodina*, nabízí vysvětlení, že propria mají v povídce plnit funkci mluvícího jména, jež symbolicky dotváří povahové založení postav a také způsob jejich života. Všimněme si křestních jmen hlavní hrdinky Lucie a její matky Kláry Laurové.⁵⁰ Luciin otec je v povídce příznačně vykreslen jako milující otec–ochránitel⁵¹, který v tichosti střeží Luciin ušlechtilý a čistý život na zámku. Otec říkává dceři, že lidi: „[...] máme všechny milovat pro jejich bídu a nesmrtelnou duši, ale že není dobré se všemi se mísit.“⁵² Povaha Luciina otce se významově sblíží s povahou horského kraje, který ochraňuje ony „duše prchající před pustošícím přívalem vulgárního věku“.

Zaměříme-li se na významovou opozici vysoko položeného kraje a naproti tomu světa nížiny, můžeme nízko položený kraj chápat jako prostor, který nemá moc ochraňovat čistotu duší. Rovná krajina nížiny v Čepových povídkách nabývá charakteru jakéhosi „duchovního scestí“,

⁴⁸ Tentýž; Tamtéž. s. 100–101.

⁴⁹ Tentýž; Tamtéž. s. 101.

⁵⁰ Křestní jméno Lucie pochází z latinského slova lux s významem „světlo“, a jméno tedy můžeme přeložit jako „světlá“, „zářící“. Jméno Klára pochází z latinského slova clarus, což doslova znamená „jasný“, „světlý“. Obě ženská jména svým významem mohou v povídce symbolizovat duchovní čistotu postav.

⁵¹ Vznešeně znějící jméno Luciina otce, Rajmund, je křestní jméno, jež pochází ze staroněmeckého jména Reginmund a jež je odvozeno ze slov ragin (=rada) a mund (=ochránce). Pozn.: Při hledání významu a původu jmen mi byl zdrojem internetový web *Naše jména*, dostupný z: <https://www.nasejmena.cz/nj/cetnost.php>.

⁵² Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 101.

zatímco krajina vysoko položená je zde obecně významově provázána s určitou duchovní cestou hrdiny.

4. 4 Prostor nekonečnosti, který sjednocuje významové opozice „nahore“ a „dole“

4. 4. 1 Prostor nesmírnosti jako substance rušící prostorovou dualitu

V krajině Čepových povídek se nedosažitelná hloubka tajemství připomíná například v motivu nekonečné oblohy. Vědomí transcendence je tedy právě prostřednictvím obrazu nebes dokonce nějak přítomno také v kraji rovném, nízko položeném, avšak toto vědomí není hrdinovi příslibem k vysvobození. Motiv nebe totiž nabývá ambivalentních významů v tom, že kromě evokace duchovnosti, hodnocené vesměs kladně, může produkovat také záporné hodnoty, například navozuje u hrdiny pocit tíže a bezmoci. Při analýze *Dvojího domova* jsem došla k závěru, že horský kraj je významově spojen s pocitem svobody a s vědomím tajemství, ale zároveň také s pocitem strachu z neznámého. Obdobně vyvolává také pohled na oblohu v hrdinech pocit hrůzy, protože právě nebe představuje podobně jako motiv hory určité nepoznatelné tajemství. Zároveň obdobně jako prostředí rovného kraje pak může být prostor nekonečného nebe významově spojován s lidskými pocity tíže, respektive tísně. Nezřídka takové vědomí přivádí postavu k jakési upachtěné rezignaci, při níž se pomyslně „odvrací pohledem od signálů shůry“. Motiv nesmírného nebe tedy u hrdinů nevyvolává jednoznačně dobrá, nebo naopak jednoznačně špatné emoce. Zaměřme se konečně právě na prostorový motiv nekonečnosti v Čepových povídkách a podívejme se na to, jaké konkrétní významy vytváří a s jakými tématy je takový prostor provázán.

Motiv nebeské tíže je přítomný například v již vzpomínaném obrazu staré Hrabalky, která se plahočí rovnou krajinou do svého obydlí. Nebe se objevuje také v mnoha dalších Čepových povídkách a obvykle pro hrdiny předznamenává ve shodě s náboženskou symbolikou určitý moment bázně z nebes, jež ztělesňují boží autoritu. Obraz nebe, jenž v postavách vyvolává bohabojné pocity, je patrný například v povídce *Bouře*. Obloha předznamenávající letní bouři už v počátečních scénách povídky vyvolává pocity strachu. I tady je přítomné v povídkách se opakující sloveso „krčit se“, vyjadřující personifikovaný stav venkovské cesty: „*Sotva se stočila cesta za roh, vyvstalo za střechami nebe, usmrcující svou černou výhružkou jakoukoliv naději. Cesta se strachem přikrčila, krávy svěsily hlavy až*

k zemi [...]“⁵³ Strach má v povídce docela konkrétní podobu hrůzy z „hněvu nebes“. Nebojí se tu pouze živé bytosti, strach tu společně s člověkem a zvířaty zakouší také krajina: „[...] krajina se tiskla k zemi jako koroptev [...] dvě dlouhé řady nezmandelovaných snopů ležely od jednoho konce na druhý jako pobité vojsko a fůry se narychlo dokládaly a hrbily hřbety před hněvem nebes, znovu a znovu se otvírajících.“⁵⁴ Nesmírné nebe, působící na postavy často svou tíží, symbolizuje transcendentní svět, do něhož ale obyčejný smrtelník může jen těžko proniknout, jež může jen těžko uchopit, a tak na něj nesmírný prostor nebe působí často především jakousi neúnosností, před níž se těžko uniká.

Nesmírnost je v Čepových povídkách typicky reprezentován nebesy a v případě povídky *Do města* také motivem hluboké vody. Pozoruhodným specifikem nekonečného prostoru u Čepa, a vůbec obecně v uměleckém zobrazení, se stává fakt, že v něm bývá v jistém smyslu upozaděna, nebo zcela odmyšlena časová dimenze. Uvnitř takového nekonečného prostoru se dokonce vytrácí i samotná prostorová dimenze. Takové tvrzení zní jako podařený protimluv, přesto lze uznat, že v prostoru nekonečnosti se přestává počítat s prostorovou orientací podle toho, co se nachází nahoře, dole, napravo, nebo nalevo. V prostoru nekonečna tak přirozeně mohou být sjednoceny také binární prostorové protiklady „hořejšku“ a „spodku“, jež jsem tematizovala v předchozích kapitolách. Sjednocení prostorové duality v nesmírnosti jde ruku v ruce také se sjednocením hodnotových protikladů. Momentu sjednocení prostorového, a zároveň hodnotového dualismu, který se poté vlastně stává monismem, si všímá Stefanie Szostok ve své studii *Prostorové modely skutečnosti v díle Jana Čepa*. O sjednocení prostorových opozic v Čepových povídkách ale neuvažuje ve spojitosti s motivem nekonečnosti, jakým je například nebe nebo hloubka vody, ale v souvislosti se subjektivním vnímáním lidského nitra, které má také potenciál tyto protiklady v sobě sjednocovat.

Co se čepovského zobrazení prostoru týče, tematizuje Szostok právě prostorové významové opozice hořejšku a spodku, které se podle ní významně shodují s křesťanským uvažováním o světě. Připomíná, že v křesťanském pojetí jde obzvlášť o opozici sakrálního prostoru víry a transcendence a naproti tomu profánního prostoru nepravého bytí, otroctví a hříchu. Kromě tohoto nijak překvapivého tvrzení navíc Szostok dodává, že Čep překračuje ortodoxní, dogmaticky křesťanské vidění tím, že vnější svět, tedy i prostorová skutečnost, se obvykle zrcadlí v nitru Čepových postav. Prostřednictvím subjektivizovaného vnímání reality

⁵³ Tentýž; Tamtéž. s. 14.

⁵⁴ Tentýž; Tamtéž. s. 14.

individuem se tak vlastně i prostorová realita stává monisticky sjednocenou skutečností (Szostok, 2005: 39). Subjektivní vědomí se slovy Stefanie Szostok „[...] stává středem veškeré existence, místem setkání bytí a pobytu, Boha a stvoření světa. A tady přestává platit teze o Čepově binárním modelu skutečnosti. Stupňů reality je zde více, jeden se odráží v druhém a všechny se střetávají v nitru lidské bytosti, která se musí s faktem přesahujícím její možnosti chápání nějak vypořádat.“⁵⁵

Navazuji na myšlenku, že i přes zobrazený prostorový dualismus se prostor v Čepových povídkách sjednocuje prostřednictvím důsledné subjektivní perspektivy a dodávám postřeh, že k takovému sjednocení prostorové duality dochází také právě při reflexi prostoru nekonečnosti. Dokonce se v takovém nekonečnu jakoby stírají samotné kategorie prostoru a času. Jinak řečeno v sobě například Čepovo zobrazení nebe zahrnuje a sjednocuje protikladné prostorové póly i s jejich hodnotovými významy. Motiv oblohy, který se nám spolu s Čepovými hrdiny jeví jako nekonečný, je svou evokací přesahujícího transcendentna osvobozující, zároveň je ale zúzkostňující a může v člověku vyvolat pocit bezmoci. Sjednocení prostorových opozic „nehoře“, „dole“, „napravo“ nebo „nalevo“ tematizuje ve své filozofické monografii *Poetika prostoru* fenomenologicky orientovaný filozof Gaston Bachelard v souvislosti s motivem bezedné hloubky vody (Bachelard, 1990: 302). Bachelardovy úvahy o nekonečnosti budu ještě dále rozvíjet v konfrontaci s čepovským pojetím motivu nekonečnosti.

Chceme-li se snažit propojit úvahy o povaze Čepova neidylického zobrazení prostoru z předešlých kapitol také s úvahami o prostoru nekonečna, můžeme si všimnout, že ani motiv nesmírné oblohy ani motiv nesmírné vodní hlubiny nejsou v Čepově pojetí idylickým, harmonickým místem. Studie literárního zobrazení Gastona Bachelarda v jeho *Poetice prostoru* nám naopak ukazují, že právě nekonečnost (nebo nesmírnost) může být v některých literárních zobrazeních pojímána jako prostor harmonický, ba dokonce idylický. V Bachelardově filozofické koncepci je literární zobrazení nesmírnosti hodnoceno jako idylické, protože je tu nesmírnost zdrojem blaženosti, nebo až určité extáze. Nesmírnost je ve filozofově interpretaci něčím, co si daný subjekt vysnívá. Bachelard rozvíjí moment blaženosti, kterou jedinci přinesou sněním o nesmírnosti. Nesmírnost je proto zdrojem pozitivních hodnot v tom smyslu, že jedinci přináší osvobození. Bachelard uvažuje o tom, že

⁵⁵ Szostok, Stefania. Prostorové modely skutečnosti v díle Jana Čepa. In: *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahore a dole...* (ed. Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková). Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2005. s. 39.

už jen tehdy, když snivec prožívá slovo „nesmírný“, zdá se mu, že je zbaven svých starostí, myšlenek, a dokonce se osvobozuje také od svých snů. Tímto osvobozením přestává být jedinec omezený svou důležitostí a již není věznem své vlastní bytosti (Bachelard, 1990: 289).

4. 4. 2 Prostor nekonečnosti v povídkách *Domek* a *Do města*: motiv nebe a bezedné vody

V Čepových povídkách se někteří hrdinové ve zlomovém okamžiku setkávají s absolutním prostorem, který můžeme nazvat nesmírností, nekonečností nebo bezedností. Příznačné je toto setkání pro Jeníka z povídky *Domek* i pro Františka z povídky *Do města*. Zdrojem konfrontace s prostorem nesmírnosti je pro Jeníka modrá obloha, pro Františka nejprve také modrá obloha nad zlatavým obilným polem a poté bezedná hlubina vody v zatopeném lesním lomu, která je jakoby zrcadlem předešlé nebeské modři. Významový potenciál tohoto motivu nekonečna nenaznačuje, že by jeho nesmírnost přinášela Čepovým hrdinům blažený pocit blaženosti, jak ji popisuje v souvislosti s motivem nesmírnosti Bachelard.

Je pravda, že Františkovi z povídky *Do města* se v kritickém okamžiku ukáže nesmírnost vody, která k sobě chlapce láká svou ještě neobjevenou důvěrností, hloubka vody tu ale není zdrojem blaženosti. Nesmírná hloubka vody vzbuzuje ve Františkovi nejvíce neurčitou úzkost a hrůzu. V povídce je nesmírnost vody předznamenána několikrát nejprve obrazem modrého nebe, když chlapec poprvé v životě vykonává sám cestu do města. Prostor nebes ve Františkovi vzbuzuje neurčitý strach: „[...] nebe je nad ním modré a hluboké jako oči lesních panen bez úsměvu [...] modrá barva nebe a modré oči chrp mezi obilím vzbuzují ve Františkovi podivnou úzkost svou hloubkostí.“⁵⁶ František se při zpáteční cestě domů z města zastavuje v lese u lomu, před jehož nebezpečími ho doma předem varovali, aby se utvrdil ve vědomí vlastní odvahy. Při pohledu na vodu pocítuje žízňivou touhu a když spatří na vodní hladině svou nahou podobu, má pocit nevýslovné volnosti. Hned vzápětí se ale léká „[...] obrazu oblohy, která se ve vodě zachmuřila jakousi pohromou“⁵⁷.

V povídce *Do města* tedy nacházíme motiv vodní plochy, která v sobě skrývá nesmírnou hloubku. Absolutní místa v podobě pouště a vody se objevují i v Bachelardových

⁵⁶ Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 29.

⁵⁷ Tentýž; Tamtéž. s. 30.

úvahách jako variantní zobrazení nesmírnosti. Vstup do nesmírného objemu vody je v Bachelardově pojetí opět zdrojem blaženosti, když popisuje obrazy pouště a moře z knihy *Najkrásnější poušť na světě* Philippa Diolého. Bachelard převypravuje, jak Diolé, zkušený potapěč, vstupuje do objemu vody, a popisuje vodu jako prostorovou substanci, která se vlastně stává jednorozměrným prostorem. Ponořením do vodní substance se vzdalujeme od pozemského života, protože tento vodní rozměr má znak neohraničenosti. Hledat výšku, hloubku, vpravo nebo vlevo je v substančně sjednoceném světě vody nemožné, a právě to je pro hrdinu zdrojem osvobození a blaženosti (Bachelard, 1990: 302). Setkání s absolutním prostorem vody je Bachelardem vykresleno idylicky. Naproti tomu u Čepova hrdiny není nesmírný prostor vody zdrojem chlapcovy blaženosti, a už vůbec není zdrojem jednoznačného dobra, znamená totiž smrt Františka, který ve vodní hlubině utone, a tím způsobuje také utrpení Františkových pozůstalých blízkých. Přesto se nedá říci, že u Čepa smrt nabývá jednoznačně záporné hodnoty. Moment smrti totiž bývá okamžikem, kdy se autorovým hrdinům otevírá brána k tajemství „druhého“ domova, který je za pobytu na zemi nedosažitelný. Bránou do druhého, skutečného domova tak může být pro Františka v povídce *Do města* smrt. Ta totiž Františka čeká poté, co je zlákan vodní plochou a utone při objevování absolutního, nesmírného prostoru.

V povídce *Domek* se s nekonečným prostorem setkáváme také prostřednictvím perspektivy dětského hrdiny. Jeník v povídce poprvé v životě zažívá úzkost z vědomí nekonečnosti světa, když stoupá očima stále výš k nebi a říká si, možná spolu s vypravěčem: „*Bože, jak je možno jít pořád dál a dál a nikdy nedojít na konec? Jak je to hrozné, žádný konec!*“⁵⁸ Nesmírný motiv nebe tady vzbuzuje v Jeníkově vědomí úzkost, a i když se dlouhé pole na obzoru před Jeníkovými očima „*zachvívá a s tajnou blažeností se klaní k nebi*“⁵⁹, Jeník se z vědomí nebeského absolutního prostoru rozpláče nevýslovnou tesknotou.

⁵⁸ Tentýž; Tamtéž. s. 12.

⁵⁹ Tentýž; Tamtéž. s. 13.

5. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala literárněvědnou problematikou toho, jakými způsoby lze pohlížet na zobrazený fikční prostor. Mezi různými možnostmi nahlížení na sémantizaci prostoru jsem hledala ty přístupy, jejichž prostřednictvím je možné vysvětlit sémantizaci prostoru v prózách Jana Čepa. Přístupy nosnými pro interpretaci Čepova literárního prostoru se ukázaly být zejména přístupy naratologické a sémiotické literární vědy. Prostřednictvím naratologické analýzy můžeme zobrazený prostor v autorových povídkách interpretovat jako určitý význam nabývající subjektivních hodnot, a to na základě toho, že je fikční prostor obvykle vnímám v souladu s hodnotící perspektivou konkrétní postavy. Sémiotická analýza také přináší produkci dalších významů odvíjených od fikční prostorové kategorie. Sémiotická analýza se obvykle soustředí zejména na významy, jež vychází z univerzálního hodnotového ukotvení kulturního společenství.

S vymezením různých přístupů byla následně pozornost v dalších kapitolách zaměřena na analýzu a zhodnocení povahy zobrazeného prostoru v konkrétních prózách Jana Čepa. Zhodnotila jsem tedy, jaké významy zobrazený prostor v Čepových povídkách produkuje. Při zhodnocení zobrazeného prostoru jsem se opírala zejména o ty myšlenkové perspektivy, které zobrazený prostor nahlíží optikou binárních významových opozic. Například Lotmanovo pojetí významových protikladů možných míst, jako jsou protiklady „nahore“ nebo „dole“, „vpravo“ nebo „vlevo“, „venku“ nebo „uvnitř“, se stalo při mé analýze a interpretaci produktivní perspektivou. Optikou všímající si binárních prostorových významů jsem se ve vztahu k Čepovu prostorovému zobrazení zaměřila na protiklad vysoko položeného prostoru–krajiny, a na druhé straně nízko položeného prostoru–krajiny. Tyto prostorové opozice jsem prostřednictvím analýzy konkrétních prostorových realizací zhodnotila a interpretovala jsem, jaké hodnotové významy tyto protichůdné prostory vytvářejí.

Docházím k závěru, že zobrazení krajiny nížiny produkuje v povídkách mnoho významů, jejichž povaha je z hlediska tradičních kulturních hodnot často záporná. Z analýzy rovného, nízko položeného prostoru v konkrétních pasážích povídek lze vyvodit závěr, že tento prostor není zdrojem životní idyly, ani svým způsobem zobrazení nějakou idylu obyvatel nezrcadlí. Zobrazení prostoru rovného kraje naopak vypovídá mnoho o neharmonickém duševním a duchovním stavu hrdinů, kteří takový prostor obývají. Rovný, nízko položený kraj je u Čepa poměrně často evokováno s reflexí tragiky a bezútěšnosti lidské existence.

Sémantika rovného, nízko položeného prostoru také může zdůrazňovat určitou rezignaci hrdinů, uvězněných v rutinním životě a jakoby příkrčených v rovné, nízko položené krajině. Dokonce hrdinovo gesto osobní, malé vzpoury je především manifestací hrdinovy neschopnosti vyvázat se trvale z každodenních životních starostí. Hrdinův akt vzpoury bývá u Čepa momentem spíše zoufalým než hrdinným, a za života na zemi zůstává život hrdiny ubohým i po náhlém momentu prozření. Lidé Čepových povídek již často nenacházejí vysvobození v tajemství života, a příslibem tak pro ně může být až smrt. Život se u mnohých hrdinů obývajících krajinu nížiny stává existencí žitou jaksí „na scestí“. Pocit existence, jež se nevyvíjí správným směrem, zažívá například Vincenc Hrabal z *Příčinnivé rodiny*, který se stal ve své pracovitosti otrokem světských starostí, spojených s materiálními hodnotami. Sémantika rovné krajiny v *Příčinnivé rodině* a v dalších analyzovaných povídkách dotváří obraz lidské upachtěnosti, zaměřené na vše každodenní, světské, a zapomínající na nevšední, duchovní. Transcendentní rozměr existence se sice v dramatickém okamžiku povídky hrdinům připomíná, zároveň ale zůstává vědomí, že za života na zemi nebude tajemství o věcech nadpozemských a neviditelných hrdinovi odhaleno. Vše, co v hrdinovi probouzí touhu po pochopení tajemství, bývá v aktuálně žitém světě postavy nějakým způsobem neuchopitelné a nedosažitelné.

Duchovní, transcendentální rozměr existence bývá u Čepa naopak (alespoň zdánlivě) blíže na dosah ruky ve ztvárnění vysoko položeného kraje. Z analýzy a interpretace povídky *Dvoji domov* vyplývá, že horská krajina a s ní významově spjaté vertikální motivy hory a ohně ze sémantického hlediska symbolizují duchovní rozměr lidské existence. Také určitá rozdvojenost postav a prostorů má ve *Dvojím domově* sémantickou souvislost s duchovním prožíváním povídkových hrdinů. Rozdvojenost (nebo podvojnost) je tak v povídce společná narativní kategorii prostoru i narativní kategorii postavy. Tím se narativní kategorie prostoru významově sblíží s kategorií postavy. Naopak narativní kategorie času bývá v Čepových povídkách jaksí upozaděna.

Významová blízkost prostoru a postavy je umožněna ještě dalšími naratologickými a poetickými postupy. Z naratologického hlediska je sblížení těchto kategorií umožněno výrazně subjektivizujícím pohledem vypravěče, který často nahlíží fikční prostor očima povídkového hrdiny. Z poetického hlediska je významové sblížení zobrazeného prostoru a postav dosaženo užitím poetického prostředku personifikace, díky níž je zobrazený prostor vyjádřen jako svého druhu fikční subjekt, který zažívá různé duševní stavy společně s postavami. V neposlední řadě je kategorie prostoru přiblížena kategorii postavy také tím, že

jsou zobrazený prostor a jeho významové protiklady sjednoceny právě subjektivním niterným vědomím povídkového hrdiny, jehož perspektivou bývá celý fikční svět vnímán.

Sjednocení opozic prostorových významů je umožněno nejen výrazně subjektivizovaným vyprávěním, ale z hlediska fikčního světa také zobrazením prostoru nekonečnosti. Nekonečnost je v Čepových povídkách sledována konkrétně v motivech nebes a bezedné vodní hlubiny. V takovém prostoru přestává být relevantní kategorií nejen čas, ale paradoxně také samotný prostor, protože se zde stírají i zmiňované prostorové opozice „nahore“ nebo „dole“, „nalevo“ nebo „napravo“. Nakonec zobrazená nekonečnost v sobě sjednocuje i interpretovanou povahu vysoko položené a naproti tomu nízko položené krajiny a svým absolutním sjednocením veškerých protikladů se prostor nekonečnosti stává svým způsobem „místem mimo čas a prostor“. Nesmírný prostor se proto z významového hlediska stává nadpozemským místem, a i proto se významově sblíží s momentem smrti, který sám poskytuje vstup z konečného pozemského prostoru žitého světa do posmrtného prostoru nekonečna.

Podrobnější analýzu fikčního prostoru Čepových próz vnímám nakonec jako cestu k pochopení způsobu, jakým Čepův vypravěč pozoruje existenci hrdinů ve fikčním světě. Takové pochopení může napomoci uvědomit si, jaké ideje při pohledu na fenomény lidské existence jsou obsaženy v díle spisovatele Jana Čepa. Předkládaná práce tak jako celek usilovala o přiblížení konkrétních specifík poetiky autora, k jehož originálnímu stylu můžeme jen těžko nalézt v okruhu české literární scény obdobu. Bezesporu můžeme nacházet tematické a motivické paralely autorových povídek v dílech jiných autorů, neboť i Čep si pro své prózy vybíral univerzální témata lidské existence. Povaha autorova vidění těchto univerzálních fenoménů lidské existence je však jen stěží zaměnitelná.

6. Soupis literatury

Prameny:

Čep, Jan. *Zeměžluč, Letnice, Děravý plášť* (ed. Bedřich Fučík). Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 11–131.

Čep, Jan. Dvojí domov. In: *Rozptýlené paprsky* (ed. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček). Praha: Vyšehrad, 1993. s. 11–21.

Čep, Jan. Ruralismus. In: *Rozptýlené paprsky* (ed. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček). Praha: Vyšehrad, 1993. s. 187–188.

Odborná literatura:

Bachelard, Gaston. Dôverná nesmiernosť. In: *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ: Bratislava, 1990. s. 272–309.

Bachtin, Michail Michailovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. s. 348–351.

Bílek, Petr. A.; Hrabal, Jiří; Kubíček, Tomáš. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. s. 78–100.

Hausenblas, Karel. Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: *Realita slova Máchova* (ed. Růžena Grebeníčková, Oldřich Králík). Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 69–111.

Hodrová, Daniela. Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. In: *Poetika míst* (ed. Daniela Hodrová a kol). Jihočany: H&H, 1997. s. 5–24.

Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994. s. 5–12, 27–34, 62–68.

Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. s. 219–226.

Komárek, Karel. Vlastní jména v textech Jana Čepa. In: *Studia Moravica I* (ed. Eduard Petruš). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. s. 59–62.

Kubíček, Tomáš. *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno: Host, 2014. s. 104–157.

Lotman, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran: Bratislava, 1990. s. 249–263.

- Macura, Vladimír. Chaloupka – projekt idyly. In: *Poetika míst* (ed. Daniela Hodrová a kol.). Jihočany: H&H, 1997. s. 43–61.
- Med, Jaroslav. Jan Čep – „básník jitrního zraku“. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Zvon, 1995. s. 133–137.
- Nünning, Ansgar. Prostor/zobrazení prostoru, literární. In: *Lexikon teorie literatury a kultury* (ed. Jiří Holý, Jiří Trávníček). Brno: Host, 2006. s. 638–640.
- Papoušek, Vladimír. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. s. 97–118, 189–228.
- Putna, Martin. C. *Česká katolická literatura v kontextech. 1918–1945*. Praha: Torst, 2010. s. 1083–1105.
- Sławiński, Janusz. Prostor v literatuře. Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: *Od poetiky k diskursu teorie 70. – 90. let XX. století* (ed. Jiří Trávníček). Brno: Host, 2002. s. 116–129.
- Szostok, Stefania. Prostorové modely skutečnosti v díle Jana Čepa. In: *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole...* (ed. Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková). Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2005. s. 30–40.
- Živković, Milica. *The Double As The "Unseen" Of Culture. Toward A Definition Of Doppelganger*. Facta Universitatis. Linguistics and Literature, 2000, Vol. 2, No 7, pp. 121–128.