

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury



ČLOVĚK HLEDAJÍCÍ DOMOV

(Komparace poetik G. Bernanose a J. Čepa)

diplomová práce

Vypracovala: Eva Kožíšková, ČJ-NJ/SŠ

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc. (Filozofická fakulta
JU v Českých Budějovicích)

České Budějovice 2009

Anotace

Diplomová práce nazvaná „Člověk hledající domov“ se zabývá komparací poetik dvou autorů katolického smýšlení – J. Čepa a francouzského spisovatele G. Bernanose. Je zaměřena především na pojetí prostoru v jejich beletristických dílech. Po úvodní biografické kapitole a teoretické části, která zpracovává různé druhy pojetí literárního prostoru a která je východiskem pro vlastní metodologii, následuje praktická část vztahující se ke konkrétním dílům obou autorů. Při srovnávání prostoru v jejich dílech budu postupovat od pozemského prostoru, přes vstup transcendentna do všední reality, tajemné společenství živých a mrtvých až k prostoru smrti, kde zmíním i jednotlivé druhy smrti. Metodologicky bude v práci využita komparace, analýza a interpretace.

Annotation

Diploma work called „A man searching for his home“ compares poetics of two Roman Catholic authors, J. Čep and a French writer G. Bernanos. The main focus is on the interpretation of space in their works of fiction. The Introductory biographical chapter and the Theoretical part, which deals with different ways of interpretation of literary space and also becomes a foundation for the methodology itself, are followed by the Practical part that refers to the particular works of both writers. When comparing space in their writings, I proceed from „earthly space“, „a fusion of transcendence to everyday reality“, „a mysterious association of the dead and alive“ to „space of Death“, where I also mention different types of death. Methodologically, this work applies methods of comparison, analysis and interpretation.

Poděkování

Děkuji prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za odborné vedení diplomové práce a za podnětné rady, které mi v průběhu zpracovávání tohoto tématu poskytl.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na dané téma vypracovala samostatně a použila jen pramenů, které cituji a uvádím v příloženém seznamu literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, 16. listopadu 2009

.....
Eva Kožíšková

Obsah

1.	Úvod	8
2.	Biografie	10
2.1	Jan Čep	10
2.2	Georges Bernanos	12
3.	Teorie pojetí literárního prostoru	14
4.	Metodologie	23
5.	Pozemský prostor	25
5.1	Rodný kraj	25
5.2	Motiv kostela	34
5.3	Topos domu	36
5.4	Prostor exilu v Čepových povídkách	42
6.	Dvojí domov Jana Čepa	46
7.	Vstup transcendentna do všední reality	49
8.	Tajemné společenství živých a mrtvých	54
9.	Prostor smrti	58
9.1	Smrt předčasná	62
9.2	Smrt přirozená	64
9.3	Sebevražda	67
9.4	Vražda	69
9.5	Smrt válečná	72
9.6	Smrt zástupná	75
10.	Závěr	77

11. Literatura	79
Příloha	84

1. Úvod

První polovina dvacátého století je obecně vnímána jako období, které vneslo do života lidí nejistotu a s tím související změny ve vnímání hodnot. Pokud bychom stručně nastínili společenskou situaci právě tohoto kritického období, narazili bychom na několik mezníků, jež významně ovlivnily lidské vnímání.

Prvním takovým mezníkem byla zkušenost první světové války, která otřásla dosavadními jistotami a předznamenala další hospodářský a společenský vývoj. První světová válka byla vystřídána celosvětovou hospodářskou krizí, jež připravila živnou půdu pro druhou světovou válku. Všechny tyto zmíněné události zapříčinily ztrátu jistoty, pocitu bezpečí a uvržení do strachu a beznaděje. Lidé zmateně bloudili pozemským prostorem hledající pevný bod, díky němuž by se dozvěděli, kdo vlastně jsou a co je cílem jejich životní poutě. Hovořím-li o lidském vnímání, mám tedy na mysli nejen vnímání okolní reality, ale i uvědomování si svého místa na zemi a hledání východiska z všudypřítomné úzkosti návratem k duchovnímu řádu a přikloněním se k dokonale známým věcem a dále k těm, které prozatím přesahují naše chápání, ale zároveň jsou něco jako příslibem do budoucna.

Nelze pochybovat o tom, že se soudobá společenská situace významným způsobem odrazila v literární tvorbě. V této době se totiž mnoho autorů mimo jiné zabývá i tematikou domova a rodného kraje. Nejinak je tomu u českého katolicky orientovaného autora Jana Čepa. Svým citlivým a originálním přístupem k této tematice čtenářům nabídl nejen kus svého domova, ale i ucelené vidění člověka a světa; člověka ve světě směřujícího ke svému pravému domovu.

Ve své diplomové práci jsem se proto rozhodla zaměřit na pojetí prostoru v dílech tohoto spisovatele. Pokusím se vysledovat a následně interpretovat typy předkládaného prostoru, přičemž budu postupovat od známého k neznámému, od blízkého k vzdálenému, od pozemského světa ke světu pouze tušenému.

V rámci diplomové práce navíc srovnám Čepovo pojetí prostoru s prostorem v českých překladech děl Georgese Bernanose, rovněž katolicky založeného autora, který se svým smýšlením velmi podobal Janu Čepovi. Při komparaci se budu opírat

především o metody ontologické a hermeneutické, neboť oba autoři se zabývali existencí člověka a jeho místem ve světě. Ačkoliv se oba tito spisovatelé dobře znali a byli si názorově velmi blízcí, výraz tomu příliš neodpovídal. Přesto se pokusím odhalit společné (popř. zcela protichůdné) prvky týkající se právě vymezení prostoru v jejich dílech.

2. Biografie

2.1 Jan Čep (1902 – 1974)

Jan Čep, významný český prozaik, esejista a překladatel katolické orientace, byl po svém odchodu do nuceného exilu vytěsněn komunistickým režimem z povědomí národa na více než čtyřicet let. Přesto jeho odkaz nevymizel a díky nadčasovosti svých děl je právem řazen mezi nejvýznamnější české autory 20. století.

Jan Čep se narodil 31. prosince 1902 v Myslechovicích u Litovle. Po absolvování obecné školy v Cholině a zemského reálného gymnázia v Litovli, pokračoval ve svém studiu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Středem jeho zájmu se zde stala čeština, francouzština a angličtina, což se později odrazilo v jeho překladatelské činnosti. Z jeho profesorů a zároveň velkých osobností české literatury, jež měli na dospívajícího Čepa nemalý vliv, jmenujme především F. X. Šaldu a Viléma Mathesia.

Během studentských let se prostřednictvím Aloyse Skoumala seznámil s Albertem Vyskočilem, Františkem Halasem, Jaroslavem Durychem, Ladislavem Kuncířem a celým okruhem katolických spisovatelů okolo Rozmachu, který začal vycházet v roce 1923.¹ Vysokoškolská studia nakonec nedokončil, uchýlil se k Josefu Florianovi do Staré říše a pomáhal mu s nakladatelskou činností² a překlady. Tento pobyt mu pomohl překonat duchovní krizi a nalézt opět pevnou půdu pod nohama.

V roce 1927 se vrací zpět do Prahy, kde se živí překlady, vlastní tvorbou a činností v redakčních radách (např. od roku 1930 redaktorem nakladatelství Melantrich). V této době se stýká se spisovateli sdružující se kolem časopisů Tvar, Akord či Listy pro umění a kritiku. Mezi užší okruh jeho přátel patří např. J. Zahradníček, J. Deml, J. Hostovský, F. Hrubín nebo B. Fučík.

¹ Srovnej viz Trávníček, Mojmír. *Pouť a vyhnanství*. Život a dílo Jana Čepa. Brno: Proglas, 1996, s. 32.

² Nakladatelství *Dobré dílo*.

V tomto období vykonal také mnoho cest po západní a jižní Evropě - např. do Španělska, Anglie, ale především do Francie, která se po odchodu z Československa stala jeho druhým domovem.

Období okupace přečkal Jan Čep se svou rodinou v rodných Myslechovicích. Po válce se vrátil zpět do Prahy, spolupracoval na revue Vyšehrad a snažil se opět navázat kontakty s francouzskou inteligencí. Na jaře 1947 odjel jako delegát na mezinárodní kongres katolické inteligence Pax Romana do Říma. Kvůli neplánovanému prodloužení pobytu vzbudil zájem tajné policie a byl nucen čelit řadě problémů. Dne 26. února 1948 je Čep spolu s dalšími literáty vyloučen ze Syndikátu českých spisovatelů. V srpnu 1948 se rozhodl natrvalo opustit svou vlast a uchýlit se ke svým literárním přátelům do Francie.

V letech 1951-1955 žil v Mnichově, kde působil především jako redaktor českého vysílání rozhlasové stanice Rádio Svobodná Evropa. Po svatbě s dcerou francouzského kritika Du Bose přesídlil opět do Francie. Ačkoliv zde založil rodinu, nikdy se Francie nestala jeho pravým domovem. Vlastní tvorbou se v pařížském exilu neprosadil. Přispíval pouze do některých francouzských časopisů a exilových periodik (např. Nový život, Svědectví, Rozmluvy). Jeho literární tvorba získala zcela nový ráz – odvrátil se od povídkové formy a soustředil se na psaní esejů a úvah, které se staly dominujícím výrazovým prostředkem jeho exilové tvorby. Tento literární posun byl zapříčiněn především neutěšenou politickou situací, která se neobešla bez patřičné odezvy. A právě tyto formy mu poskytly dostatek prostoru ke kritice totalitního režimu, který uvrhuje lidi do nesvobody a umění přetváří na nástroj moci.

Od poloviny 60. let je Jan Čep sužován zdravotními problémy, které vedou ke snížení pohyblivosti a následně k jeho vyloučení ze společenského života. 25. ledna 1974 umírá a je pochován do rodinné hrobky Siryů v městečku La Celle-Saint-Cloud, západně od Paříže.

2.2 Georges Bernanos (1888 – 1948)

Georges Bernanos byl významný katolicky orientovaný francouzský prozaik a esejista 20. století. Ve 30. letech byl vedle Jacquese Maritaina, Françoise Mauriac a Étiennea Gilsonse právem řazen mezi katolické autory a intelektuály s celoevropským vlivem.

Narodil se 20. února 1888 v Paříži. Po studiu na církevních školách vystudoval filozofickou a právnickou fakultu pařížské univerzity. Již od počátku byl silně zainteresován ve francouzské politice. Nejprve zastával monarchistické názory. V letech 1913-1914 řídil v Ruenu monarchistický časopis a činně spolupracoval s rojalistickým a nacionalistickým hnutím Action française.³ Postupně však od nich upustil a jeho další myšlenkový vývoj směřoval k antifašismu.

Pod tíhou zážitků z první světové války, kterou prožil na frontě a která zklamala jeho dosavadní představy, se stáhl Bernanos do ústraní, a na čas se tak distancoval od zásahů do politického dění. Po válce několik let pracoval v oboru bankovníctví a pojišťovnictví, kde si uvědomil moc peněz. Tato zkušenost ho vedla ke kritice materialismu a buržoazní společnosti.

Georges Bernanos, který začal psát velmi pozdě, teprve ve věku 38 let, napsal celou sérii románů líčících ustavičný konflikt zla a proti němu bojujícího křesťanského ideálu duchovního života. Přemýšlí i o osudu takového člověka, který se zcela odevzdá křesťanské ideologii, ale ničeho tím nedosáhne.⁴ Po vydání svého prvního románu *Pod sluncem Satanovým*, který ho vynesl na výsluní, se začal naplno věnovat literární tvorbě. Další úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat – za román *Deník venkovského faráře*⁵ obdržel dokonce Velkou literární cenu Francouzské akademie.

V roce 1934 se kvůli špatné finanční situaci přestěhoval s celou svou rodinou do Palma de Mallorca v souostroví Baleáry, kde se stal o dva roky později svědkem španělské občanské války (1936-1939). Svůj protest vůči teroru frankistů vyjádřil

³ Srovnej viz Radina In : *Rozhovory karmelitánek*. Praha: Zvon, 1992, s. 149.

⁴ Ablamowicz, A., *Francouzský román mezi dvěma světovými válkami*. Ostrava: Tilia, 1997, s. 116.

⁵ Proslavený filmovým zpracováním Roberta Bressona z roku 1950.

v esejích *Velké hřbitovy v měsíčním svitu* (*Les grands cimetières sous la lune*, 1938). Upozorňuje zde na nebezpečí vzrůstajícího nacismu a zároveň se pokouší vyrovnat s mnichovskou zradou.

V roce 1938 odchází do Paraguaye a následně do Brazílie, kde stráví dalších sedm let, a prostřednictvím různých článků a projevů podporuje francouzské hnutí odporu. Po válce se vrací na žádost generála de Gaulla zpět do Francie, ale odmítá přijmout jakékoli pocty za svou literární činnost. Zemřel 5. července 1948 v Neuilly-sur-Seine.

3. Teorie pojetí prostoru

Nejobecnější výklad literárního prostoru jsem objevila v *Lexikonu teorie literatury a kultury*. Vedle pojmu „literární prostor“ nebo „zobrazení prostoru“ se synonymně používají i pojmy „vytváření prostoru“ či „zobrazení přírody“.

Prostor společně s časem tvoří hlavní složky fikčního zobrazení skutečnosti. Jelikož je literární prostor velmi širokým pojmem a lze na něj nahlížet z různých pohledů, nebylo možné vytvořit jednotnou systematickou koncepci, která by ho vyčerpávajícím způsobem charakterizovala.

Literární teoretické práce zkoumající zobrazení literárního prostoru se zabývají především třemi oblastmi problémů⁶:

- a) teorií, koncepcí a typologií literárního prostoru;
- b) strukturou, prezentací a poetikou prostoru v odlišných druzích, žánrech;
- c) funkcionalizací a sémantizací prostoru v literatuře.

Teorie literárního prostoru se opírají o různá stanoviska, a tak existuje i řada odlišných koncepcí a typologií tohoto prostoru. Chtěla bych zdůraznit především teoretické stanovisko, že literární prostor je součástí fikčního modelu skutečnosti, a proto je nutné na něj tímto způsobem nahlížet a striktně ho oddělit od skutečného prostoru.⁷ Lotman pak vychází z toho, že se literární prostor konstituuje až v průběhu recepcce v procesu estetického vytváření iluze. Dále tvrdí, že utváření krajiny, přírody a předmětného světa je důležitým literárním zobrazovacím prostředkem, který plní určité funkce, a že líčení krajiny je třeba chápat v jejich vztahu ke smyslu a hodnotám jako složky měnících se znakových systémů, a proto fungují jako nositelé významu.⁸

Podle Lotmana představuje umělecké dílo ohraničený prostor, v němž je zobrazen okolní svět. Jazyk se v tomto směru jeví jako základní prostředek k uchopení

⁶ Srovnej viz Nünning, A., *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 638.

⁷ Srovnej viz Maatje, F.C., *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum*. [1968/1969]. In: Ritter 1975, s. 392.

⁸ Srovnej viz Lotman, J. M., *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.

skutečnosti a k popsání prostorových vztahů. V rámci těchto vztahů rozlišujeme pojmy: *vysoký – nízký, pravý – levý, blízký – vzdálený, otevřený – zavřený, ohraničený – neohraničený, diskrétní – nepřetržitý*. Tyto prostorové charakteristiky se stávají součástí kulturních modelů, a tak získávají jiný význam: *hodnotný – nehodnotný, vlastní – cizí, přístupný – nepřístupný, smrtelný – nesmrtelný* apod. Vedle již zmíněných možností charakteristiky prostoru se dále uplatňují opozita typu *nebe – země* nebo *země – podzemní (tajemné) království*. Tak vzniká jakýsi model uspořádání světa, přičemž pojem „*vysoký*“ je někdy ztotožňován s prostorem nebo s duchovnem (etické chápání), zatímco pojem „*nízký*“ zastupuje těsnost a materiálnost.⁹

Způsob zobrazení narativního prostoru závisí samozřejmě také na konkrétním druhu, popř. žánru. Srovnáme-li jednotlivé literární druhy, zjistíme, že se postupy zobrazení prostoru značně liší. Pro lyriku je typická subjektivita a statický popis, který zachycuje nějaký okamžik nebo vzpomínku. V dramatu je nezbytné rozlišovat mezi reálným prostorem divadla a fiktivním prostorem, v němž se děj odehrává. V epice je využit především popis, zachycení vědomí a podobně jako v lyrice i obraznost. Všechny tyto postupy jsou prostředkem k vytvoření literárního prostoru, který, jak už bylo řečeno, plní určitou narativní funkci a stává se nositelem významu.

Ve dvacátém století se v oblasti literární teorie začal prosazovat strukturalistický pohled na literární dílo. Na základě literárního strukturalismu se mnoho významných osobností snažilo vytvořit jakýsi obecný model příběhu, tedy odhalit jakéhosi společného jmenovatele všech literárních děl. Analyzovaly a srovnávaly literární díla a jejich cílem bylo najít co nejuniverzálnější pojmy, jejichž vzájemnou kombinací vzniká právě narativní struktura textu. Mezi tyto osobnosti patřili V. J. Propp a A. J. Greimas.

Vladimír Jakovlevič Propp (1895 – 1970) byl významný představitel ruské formalistické školy. Snažil se zavést do literární teorie základní paradigma syžetu a prozkoumat jejich možnou kombinatoriku. Zajímal se o ruskou lidovou tvorbu,

⁹Srovnej viz Lotman, J. M., *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 251.

především o lidové pohádce, na jejichž základě vzniklo jeho stěžejní dílo *Morfologie pohádky*.

Pohádka v jeho pojetí ztělesňuje „syntagmatické, „horizontální“ strukturování na rozdíl od strukturování asociativního, „vertikálního“, které je představováno lyrikou.“¹⁰ Na základě komparace jednotlivých pohádek dospěl Propp k závěru, že důležitější než samotné postavy jsou funkce, které v syžetu zastupují. Znamená to tedy, že „jedno a totéž jednání může být vykonáno různými „osobami“. Základem pro pohádkovou kompozici tedy není osoba (jejíž atributy se pouze varii), nýbrž jednání, které je založeno na konstantních stavebních prvcích. Analýzou jednání P. odkrývá jeho nejmenší jednotky a označuje je jako funkce.“¹¹ Tyto prvky se pravidelně opakují, přičemž platí následující principy¹²:

- a) Funkce účinkujících postav bez ohledu na to, jak a kým jsou obsazeny, jsou stálými, pevnými prvky pohádky. Tvoří její základní komponenty.
- b) Počet funkcí v kouzelné pohádce je omezen.
- c) Pořadí funkcí je vždy stejné.
- d) Všechny pohádky jsou podle své stavby jednoho typu.

Propp ustanovil repertoár 31 funkcí (např. „odloučení“, „návrat“, „škůdcovství“, „záchrana“ apod.), které pak dále seskupuje do sedmi „okruhů jednání“, jež jsou reprezentovány příslušnými nositeli děje („protivník (škůdce)“, „dárce (dodavatel)“, „pomocník“, „carova dcera (hledaná osoba) a její otec“, „odesílatel“, „hrdina“, „nepravý hrdina“)¹³.

Díky této koncepci vzniká určité hierarchické uspořádání jednotlivých textových struktur, a V. J. Propp je tedy právem považován za zakladatele strukturalistické teorie vyprávění a analýzy narativních textů.

Na V. J. Proppa navázala řada dalších autorů, kteří se tento model pokusili modifikovat. Mezi nejvýznamnější osobnosti, jež se inspirovaly Proppovými funkčními činiteli děje, patří vedle Todorova či Barthèse hlavně Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992), jehož lze bez pochyby zařadit mezi průkopníky moderní sémiotiky a vedoucí

¹⁰ Hawkes, T., *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 56.

¹¹ Nünning, A., *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 637-638.

¹² Hawkes, T., *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 57.

¹³ Propp, V. J., *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999, s. 70.

postavy strukturalismu. K jeho významným teoretickým pracím patří *Sémantique structurale* (1966) a kniha *Du Sens* (1970). Především díky první zmiňované knize byla strukturalistická analýza obohacena o tři koncepční změny:¹⁴

- a) o model literárních aktantů rozpracovaný podle V. J. Proppa, ve kterém redukuje Proppovo pojetí na pouhých 6 rolí, jež se vyskytují v řadě tradičních narativních žánrů;
- b) o nové pojetí systému binárních opozic;
- c) o teorii izotopů odvozenou ze symbiózy dvou předcházejících bodů (a) a (b).

Podle Greimase hraje důležitou roli při popisování světa právě vnímání opozic. V rámci postřehnutelných rozdílů vyčleňuje čtyři elementy, které tvoří dva protikladné páry: „*A je protikladné k B stejně, jako je –A protikladné k –B.* „*Elementární struktura*“ zkrátka zahrnuje rozpoznání a rozlišení dvou aspektů entity: její protiklad a její negaci. Vidíme B jako protiklad A a –B jako protiklad –A, ale rovněž vidíme –A jako negaci A a –B jako negaci B.“¹⁵ Vztah dvou aktantů je tedy podle tohoto modelu buď protikladný, nebo se neguje.

Greimas zredukoval sedm Proppových funkcí na tři binární opozice aktantů, čímž zdůraznil strukturní vztahy mezi nimi. Rozlišuje opozice: *subjekt – objekt, dárce – příjemce, pomocník – protivník*. Tyto kategorie posléze ještě více zredukoval tím, že vypustil opozici pomocník – protivník a zbývající čtyři činitele postavil do vztahu *disjunkce* (rozdělení, protiklad, boj) a *konjunkce* (spojenectví, sjednocení).

A. J. Greimas se podrobněji zabýval i sémantickým systémem děl Georgese Bernanose. Na základě analýzy jeho tvorby vytvořil schéma, které vystihuje obecnou sémantickou strukturu Bernanosových děl:¹⁶

Radost	Hnus
Nuda	Utrpení

¹⁴ Srovnej viz Nünning, A., *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 277.

¹⁵ Greimas, A. J., *Sémantique structurale*. Paris: 1995, s. 18-29.

¹⁶ Srovnej viz tamtéž, s. 256.

Další pro literární teorii důležitou osobností byl Gaston Bachelard (1884 – 1962). Tento profesor dějin a filozofie přírodních věd na Sorboně se sice distancoval od freudovského konceptu psychoanalýzy, ale zároveň vyzdvihl význam nevědomí pro literární tvorbu. Ve svém schématu se opíral o antickou kosmologii (oheň, voda, vzduch a země).¹⁷ Později se zaměřil na souvislosti mezi imaginací a aktem čtení. „*Svým pojetím autonomní imaginace, jež poskytuje nevědomí básníka dynamické obrazy, měl blízko také k Jungovu učení o archetypech. [...] Bachelard rozšířil svou podobu kreativní psychoanalýzy i na antropologicky reflexivní rovinu. Výhodou tohoto vcelku fenomenologického postupu je, že se soustřeďuje na básnický obraz, jež se vzpírá jakékoli kauzalitě.*“¹⁸

Je nezbytné si uvědomit, že literární prostor je světem fikčním. Světem, který sice vzniká jako výplod autorovy fantazie, ale zároveň se od něj odpoutává a žije svou vlastní (i když jazykově vymezenou) existencí, neustále ožívován a přetvářen čtenářovou recepcí. Narativní prostor, podobně jako prostor v reálném světě, se velmi často dává do spojitosti s časovou rovinou. Prostor se díky přímému propojení s časem rozšiřuje o čtvrtý rozměr, a vzniká tak tzv. *chronotop*, časoprostor, v němž jsou tyto dva aspekty považovány za rovnocenné.

Při psaní textu narazíme na problém – jak co nejlépe transformovat svět do systému znaků, tedy do informací, které ten svět popisují. Jelikož jsme do značné míry omezeni jazykem, výsledkem této transformace nikdy nebude svět, jenž by byl odrazem toho původního. Jazyk nedokáže zprostředkovat úplnou zprávu o prostoru a o objektech v něm. Přechodem do narativní struktury pozbývá na úplnosti a upíná pozornost pouze na některé složky, a tím také určitým způsobem interpretuje nově vzniklý fikční svět.

Gabriel Zoran ve své studii *K teorii narativního prostoru*¹⁹ rozlišuje tři různé roviny strukturování prostoru v textu: topografickou, časoprostorovou a textovou rovinu. K těmto třem rovinám přistupuje jako k rovinám rekonstrukce. Čtenář je od sebe neodděluje. Vnímá je vždy současně, *jednu skrze ty ostatní.*

¹⁷ Srovnej viz Nünning, A., *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 56.

¹⁸ Tamtéž, s. 56.

¹⁹ Srovnej viz Zoran, G., *K teorii narativního prostoru*. *Aluze* [online]. 1/2009 [cit. 2009-08-22]. Dostupný z WWW:< http://www.aluze.cz/2009_01/06_studie_zoran.php>. s. 39-55.

Rovina topografické struktury je nejvyšší rovinou rekonstrukce prostoru. Svět, který je čtenáři předkládán, žije vlastním životem a disponuje svou vlastní strukturou *nezávislou na časové struktuře světa a na sekvenčním uspořádání textu*. Zoran ji popisuje jako jakýsi druh mapy, která „*zahrnuje horizontální strukturu světa, vztahy typu uvnitř a venku, daleko a blízko, centrum a periferie, město a vesnice atd. Může také obsahovat obrysy naznačující vertikální uspořádání světa, které představují opozici nahoře – dole. Tato mapa navíc obsahuje struktury, které neodkazují na umístění věcí, ale spíše na jejich vlastnosti – struktury barev, látek, typů předmětů apod.*“²⁰ Dále je možná strukturace prostoru např. na základě ontologických principů, tzn. podle jednotlivých způsobů existence – např. svět lidí a svět bohů. Hledisek, podle kterých můžeme strukturovat narativní prostor, je velmi mnoho a v podstatě závisí na osobnosti autora, jaké si zvolí.

Rovina časoprostorové struktury a pojem *chronotop* patří mezi hlavní témata ruského literárního teoretika M. M. Bachtina. Jeho teorii chronotopů v románu nelze nechat bez povšimnutí, a proto se k ní později vrátíme. Ve srovnání s Bachtinem Zoran zužuje pojem chronotop pouze na to, co lze v souvislosti s propojením kategorií prostoru a času nazvat pohybem nebo změnou. Uvnitř chronotopu fikčního světa pak na základě toho hovoří o synchronních (pohyb a klid) a diachronních (směry, osy, síly) vztazích.

Rovina textové struktury je považována za nejbezprostřednější rovinu rekonstrukce, při níž se vychází ze struktury verbálního textu. Struktura tohoto fikčního světa je tedy podřízena jazykové povaze textu. Mezi nejdůležitější aspekty verbálního textu patří selektivita jazyka, lineárnost textu a perspektiva.

Selektivita či výběrovost jazyka je zcela přirozeným jevem. Autor si k zachycení nějakého objektu či prostoru vybírá ze systému jazyka konkrétní znaky, přičemž další možnosti vyjádření zůstávají nevyužity. Záleží pouze na něm, které aspekty daných objektů zdůrazní a které ponechá bez povšimnutí.

Lineárnost textu znamená, že informace jsou přenášeny vždy v určitém časovém kontinuu, což nás přivádí k nutnosti strukturovat tyto informace a určit jejich pořadí. Podle toho, jaké autor zvolí pořadí složek prostoru v textu, se řídí čtenářova

²⁰ Tamtéž, s. 43.

recepce a následná interpretace textu. Většinou se postupuje z vnitřku k vnějšku a naopak, od vysokých objektů k nízkým a naopak apod. Pokud je zachována tato logická posloupnost, jeví se nám obraz jako jednotný. A naopak, pokud budou informace předávány v nelogickém sledu, bude se nám zdát popisovaný prostor nejednotný, roztržitý.

Prostorová perspektiva jazyka se týká rozlišení tady a tam. Toto prostorové vymezení není konečné. Může se v průběhu textu měnit, popř. se zcela obrátit.

Zoran se při možném strukturování prostoru zabývá nejen vertikálním, ale i horizontálním hlediskem. Všimá si jednotlivých částí prostoru, jejich hranic a rozsahu. Na základě tohoto horizontálního hlediska se pak zmiňuje o třech prostorových jednotkách: totálním prostoru, prostorovém komplexu a o prostorových jednotkách, z nichž se tento komplex skládá.

Mezi základní jednotky prostoru řadí místo (topografická rovina), dějovou zónu (chronotopická rovina) a zorné pole (textová rovina).

*„Místo je určitý bod, plocha nebo objem, prostorově kontinuální a s jasně danými hranicemi, nebo obklopený prostorovými překážkami, které ho oddělují od jiných prostorových jednotek.“*²¹ Dějová zóna ve srovnání s místem nemá jasně vymezené hranice. Důležitá v tomto případě není ani prostorová kontinuita, ale spíše rozsah událostí, které se v této zóně odehrávají (např. telefonní hovor). Zorné pole je ta *„část světa chápána jako něco, co je tady.“*²² Může zahrnovat libovolnou jednotku prostoru (např. celé město nebo celý dům) a v zásadě se neomezuje pouze na přímé popisné pasáže.

Jednotlivá zorná pole se různě kombinují, střídají a společně vytvářejí *prostorový komplex*. Nad tímto prostorovým komplexem se rozpíná ještě tzv. *totální prostor*. Tento prostor obsahuje navíc informace, které nebyly přímo prezentovány v textu. Čtenář automaticky předpokládá, že zobrazený literární prostor je součástí nějakého většího celku, a při jeho rekonstrukci hledá model ve vnější realitě. Gabriel

²¹ Tamtéž, s. 47.

²² Tamtéž, s. 47.

Zoran výstižně definoval totální prostor jako „obrovskou oblast nedourčenosti a relativní tmy, z níž se vynořuje komplex prostoru jako prostor dourčenosti a jasnosti.“²³

Doposud jsem se věnovala klasifikaci podob prostoru v literárním díle a různými možnostmi jeho strukturování, ať už z hlediska vertikálního či horizontálního. Nyní bych se ještě ráda vrátila k časoprostorové rovině textu a k teorii chronotopů.

S velmi pokrokovou teorií zabývající se tématem času a prostoru v literatuře přišel Michail Michailovič Bachtin (1895 – 1975). Tento ruský literární teoretik sovětské éry si z matematické přírodovědy vypůjčil pojem *chronotop* a přenesl jej do literární teorie. Pod tímto pojmem se skrývá „bytočný souvztah osvojených časových a prostorových relací“²⁴, tedy časoprostor. Poukázal tím na to, že prostor a čas v literárním díle srůstají v neoddělitelnou jednotu, kterou lze připodobnit k živému organismu a k jeho růstu.

Ve své studii *Čas a chronotop v románu*, jež vznikala v letech 1937 – 1938, Bachtin ustanovuje a vykládá základní románové chronotopy: chronotop románu řeckého, rytířského, pikareskního, Rabelaisova, chronotop folklórní a idylický. Tyto základní chronotopy obsahují několik dílčích chronotopů a podle nich pak dochází k dalšímu dělení. V rámci chronotopu řeckého románu rozlišujeme dále dobrodružný román, román dobrodružně-mravoličný a antickou biografii a autobiografii.

a) *Chronotop dobrodružného románu*: Tento chronotop je specifickým dobrodružným časem, který je vložen mezi dva mezníky v životě milenců – mezi lásku a manželství. V typickém čase náhody se jednotlivé události řadí vedle sebe bez jakéhokoli kauzálního propojení. Hrdinové těchto románů překonávají překážky a nástrahy, aniž by došlo k jejich vnější či vnitřní proměně – jsou neměnní.

b) *Chronotop dobrodružně-mravoličný*: Na rozdíl od předcházejícího typu románu je zde základním rysem proměna hrdiny, jeho mravní obroda. Důležitou roli při tom hrají etické hodnoty a vztah jedince ke společnosti.

²³ Tamtéž, s. 51.

²⁴ Bachtin, M. M., *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222.

c) *Chronotop antické biografie a autobiografie*: Tento typ chronotopu je stěžejní pro vytváření psychologie postavy. Bachtin hovoří o dvojím typu antické biografie – o typu energetickém a typu analytickém.

d) *Chronotop rytířského románu*: Bachtin ho charakterizuje jako „zázračný svět v dobrodružném čase.“²⁵

e) *Rabelaisovský chronotop*: Tento chronotop vychází z Bachtinovy teorie karnevalizace žánru. Karnevalizací rozumíme proměnu žánru pomocí lidového humoru.

f) *Idylický chronotop*: Pro idylický chronotop je příznačná především jednota místa. V Bachtinově charakteristice idylického chronotopu se dočítáme: „Život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlasti a všem jejím koutům, rodným horám, údolím, polím, řece a lesu, k otcovskému domu. Idylický život a jeho události jsou srostlé s konkrétním prostorovým zákoutím, kde žili otcové a dědové, kde budou žít děti a vnukové. Tento nevelký svět, omezené a soběstačné místo nijak podstatně nesouvisí s jinými místy, s ostatním světem. Život generací, lokalizovaný do tohoto ohraničeného a omezeného malosvěta, může neomezeně pokračovat.“²⁶

Na tomto konkrétním místě dochází k narušení hranice času, a tedy k ovlivňování a pomyslnému prolínání životů jednotlivých generací. Dále se k sobě více přibližuje okamžik narození a smrti, čímž je podpořen cyklický běh času. Mezi další typické znaky idyly patří omezený obsahový repertoár. Děj se omezuje na několik základních životních plánů, např. narození, život v manželství, práce, smrt. Navíc se vše odehrává v souladu s životem přírody a na pozadí folklórního času.

Tento idylický chronotop dokonale vystihuje poetiku Jana Čepa. V jeho díle jsou postavy neoddělitelně propojeny s rodným krajem, tedy s konkrétním místem, odkud pocházejí a kam se budou neustále vracet. Typická je i provázanost s životem předcházejících generací, na jejichž dílo mladí navazují a jejichž místa zastupují. Čep i Bernanos ruší dokonce hranice mezi světem živých a mrtvých – tyto světy se v jejich dílech prolínají a vzájemně spolu komunikují.

Dalšími výše zmíněnými znaky idylického chronotopu a podrobnější charakteristikou již konkrétního prostoru se budu zabývat v následujících kapitolách.

²⁵ Tamtéž, s. 284.

²⁶ Tamtéž, s. 348.

4. Metodologie

Pro komparaci poetik J. Čepa a G. Bernanose jsem zvolila převážně ontologické a hermeneutické metody s přihlédnutím k metodám strukturalistickým a semiotickým.

Vzhledem k tomu, že se tato diplomová práce věnuje především existenci člověka a jeho místu ve světě, bude převládat ontologický přístup, neboť ontologie je nauka, která se obecně zabývá jsouncem a bytím. Budu se snažit zachytit život člověka v celé jeho šíři – od čistoty dětského pohledu na svět až po konečné prozření a pochopení v okamžiku smrti. Budu sledovat charakterově rozdílné typy postav, jak se smiřují se svým tragickým osudem lidské pomíjivosti a jakým způsobem přijímají smrt.

Existence člověka ve světě vyvolává řadu ontologických otázek. Jaký je smysl lidského bytí? Je si člověk vědom svého poslání v pozemském světě? Existuje vedle našeho viditelného světa i nějaký jiný svět? Není náš svět pouze součástí jakéhosi vyššího celku? Co člověk prožívá v okamžiku smrti? Je smrt definitivní konec lidského bytí, nebo je naopak branou k pravé existenci? Takové a mnohé jiné otázky si kladou postavy v knihách J. Čepa i G. Bernanose. Tyto otázky si budu pokládat i já a hledat na ně na základě textů obou autorů možné odpovědi.

Je pochopitelné, že další stěžejní metodou, která bude uplatněna v této práci, je metoda hermeneutická. Jednotlivé typy prostoru a motivy s nimi spojené se pokusím interpretovat, a tím zaznamenat různé varianty bytí. Při interpretaci budu prezentovat nejen své názory, ale i všeobecně pojaté pohledy na danou skutečnost. Interpretace bude probíhat vždy s přihlédnutím k širšímu kontextu a na základě vnímání určitého objektu v jeho vztazích k okolnímu prostředí.

Zaměřím se nejprve na interpretaci předkládaného pozemského prostoru, především na prostor rodného kraje. Vysvětlím, s jakými hodnotami je toto místo spojené a co představuje pro postavy z Čepových a Bernanosových próz. Dále se budu zabývat motivem kostela a toposem domu. Opět budu vycházet z toho, co obecně tyto budovy reprezentují a jak jsou zachyceny v tvorbě obou autorů. Od pozemského prostoru přejdu plynule k transcendentnu, které do tohoto prostoru zasahuje a které se lidem ukazuje pouze v mezních životních situacích, přičemž připojím vlastní

interpretaci toho, jak si lze transcendentno představit. Východiskem mi samozřejmě budou konkrétní texty. Posledním motivem, který není možné opominout, je motiv smrti. Jelikož se smrt v různých variantách objevuje napříč celým dílem obou autorů, považuji za nutné nějakým způsobem uchopit a definovat prostor smrti. Na prostor smrti je možné nahlížet z několika možných úhlů pohledu: jako na místo, kde se umírá; na místo, kde hrozí smrt; nebo jako na přechod do smrti, a tedy jako na jakési propojení s transcendentnem.

Mým cílem tedy bude analyzovat Čepovy a Bernanosovy texty a na pozadí jednotlivých typů prostoru zachytit existenci člověka a jeho vnímání svého umístění v prostoru.

5. Pozemský prostor

5.1 Rodný kraj

Jedním ze specifických témat české literatury první poloviny dvacátého století je příklon k rodnému kraji a k jeho tradicím. Jelikož se v tomto případě jedná i o stěžejní téma Čepovy tvorby, rozhodla jsem se vyjít od tohoto tématu a postupně rozšiřovat tento prostor směrem k neznámu.

Jan Čep se nechal inspirovat důvěrně známým prostředím moravského venkova, kam situoval téměř veškeré své povídkové i románové příběhy. Toto prostředí vnímá všemi smysly, a předkládá tak čtenářům ucelený obraz svého světa. Sugestivním líčením je vtahuje do kraje svého dětství a provádí je po cestách, jejichž cíle zůstávají skryté daleko za obzorem, ale které se vždy stáčí směrem k domovu.

Čepův prostor však nelze zredukovat na pouhé pozadí dokreslující atmosféru jednotlivých příběhů. Na toto prostředí je nutno nahlížet jako na stěžejní složku literárního díla, dávající běžným situacím téměř metafyzickou platnost. Sám Jan Čep o vztahu tvorby ke svému domovu píše: *„Byl mi čímsi jako východiskem, odrazným můstkem; studnicí, ke které se třeba opět a opět vracet za zbarvením své duchovní i fyzické bytosti, pro vnější i vnitřní orientaci; místem, v kterém tkví člověk kořeny svého dětství, svým prvním pohledem na svět, pro další život rozhodujícím. – Přitom mi ovšem není rodný kraj světem v sobě neprodyšně uzavřeným a navždycky soběstačným; jeho obzor není utvořen jenom tímto omezeným kouskem země, po kterém šlapeme, ale i nekonečným prostorem nad hlavou, odkud přichází hlas veliké touhy, volání věčnosti, přivaly bouří a temnost i oslňující záplava světla.“*²⁷

Prostor venkova zde představuje *idylické místo*²⁸, kde zůstávají zachovány tradiční hodnoty a principy křesťanské etiky předávané odnepaměti z generace na generaci. Rodný kraj je v Čepových prózách zobrazen jako pevný bod v životě člověka. Výchozí bod, ke kterému bude přitahován magickou silou po celý svůj život, neboť

²⁷ Čep, J., *Umění a milost*. (Edice Díla a Lidé sv. 12.) Brno: Vetus Via, 2001, s. 13.

²⁸ Viz Bachtinova charakteristika idylického chronotopu.

právě domov lidem odhaluje část pravdy o bytím na tomto světě. Dozvídají se, kdo jsou, odkud pocházejí. Uvědomují si svou sounáležitost k tomuto místu, stejně tak jako k lidem, kteří jejich pozemský domov spoluvytváří.

Rodný kraj sám o sobě odkazuje ke konkrétní etapě lidského života – k dětství²⁹. V tomto období se člověk teprve seznamuje s okolním světem, vytváří si o něm svou vlastní představu a získává první zkušenosti. Dětský pohled na svět je zbaven jakýchkoli předsudků a soudů, jež získáváme pozdějšími zkušenostmi. „*Jako by se byl svět právě vynořil před jejich očima – svět, který je zde, a mohl nebýt; který je ještě orosen tajemstvím svého původu; jehož existenci cítím jako zjevení, jako dar.*“³⁰ Děti jsou tedy obdařeny darem vidět věci v jejich prvotní čistotě a novosti, jako by stále ještě byly v kontaktu se svou prvotní vlastí.

Jan Čep popisuje svůj vztah k dětství jako k místu v čase, které si nosí ustavičně s sebou a které je jádrem jeho bytosti. Bylo a stále zůstává přítomné ve všech okamžicích jeho života, i když už dávno uplynulo.³¹ Podobně na dětství nahlíží i G. Bernanos. Chápe ho jako věk nevinnosti a čistoty. A i když s přibývajícím věkem vzpomínky na dětství blednou, nikdy úplně nevymizí a vynoří se zase zpravidla s příchodem smrti. Rodný kraj je tedy jakási pomyslná spojnice mezi naší přítomností a minulostí. Je místem, které oživuje vzpomínky na to, co sice již dávno minulo, ale co se zároveň stalo naší součástí.

Rodný kraj bezpochyby evokuje motiv domova. Domov znamená pro člověka nezczizitelné dědictví. Můžeme ho celkově vymezit jako uzavřený prostor. Představme si ho jako jakýsi malý svět ve světě, který jen velmi neochotně absorbuje prvky přicházející zvnějšku. Domov tvoří pomyslný střed tohoto našeho světa a kolem něj působí, podobně jako ve fyzice, jak odstředivé, tak i dostředivé síly. Člověku se nečekaně otevírají nové možnosti, nové cesty, které ho vyvádějí z uzavřenosti rodného

²⁹ Blanchot hovoří o fascinaci dětstvím: „*Naše dětství nás fascinuje, protože dětství je momentem fascinace, samo je fascinováno a zdá se, že se tento zlatý věk koupe v nádherném, poněvadž neodhaleném světle, jenže neodhaleným je toto světlo proto, že je nepřístupné odhalení, nemá co odhalit, je to čirý odraz, paprsek, který je přesto jen zářením obrazu.*“ (Blanchot, M., *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 29.)

³⁰ Čep, J., *Poutník na zemi*. Brno: Proglas, 1998, s. 14.

³¹ Srovnej viz tamtéž, s. 10.

kraje a vzbuzují v něm touhu po jiných „světech“. Podobné pocity zažívá i Prokop³², jenž svůj život zasvětil věčnému toulání. Žije v úzkém sepejetí s přírodou, vnímá její rytmus a řád. Jeho přítel Kryštof tyto pocity a touhy dobře zná, ale na rozdíl od Prokopa se už dostal do další fáze, když našel hlavní smysl své existence v rodině, dětech a v poklidném životě na vsi. Každému se nabízí bezpočet cest, ale není možné jít po všech najednou.

„[...]Jenže přijde čas a člověk ucítí, že musí vzít chomout na ramena a vybrat si jednu z těch cest. Člověku se nechce kvést naplano a povívat světem jako suchý list.“ (Čep, J., *Letnice*. Praha: Vyšehrad, 1947, s. 17.)

Touha po poznávání neznámých krajín je tématem i dalších Čepových povídek *Komůrka* a *Polní tráva*. V obou těchto prózách se mísí tísnivý pocit z pomíjivosti všeho pozemského spolu s potřebou naplnění života a vnímání světa v širších souvislostech. Neznámo lidí vždy přitahovalo a do jisté míry i děsilo. Proniknutí do oblasti neznáma pro ně představovalo zbavení se strachu a radost z poznání a pochopení.

Na sklonku života nebo po nějakém otřesném zážitku (nabízí se zkušenost z války) začnou silněji působit dostředivé síly. Člověk má potřebu vrátit se zpět do svého úplně prvního domova, který mu byl na tomto světě přidělen. Právě v Čepových prózách je častým tématem návrat do rodného kraje, tedy do krajiny dětství. Rodiště je v tomto směru chápáno jako výchozí bod, od kterého se sice můžeme fyzicky vzdálit, ale nikdy se nám nepodaří vymanit se z jeho pout. Neustále bude přítomné v našich vzpomínkách a s přibývajícím věkem se bude připomínat stále častěji. Daniela Hodrová hovoří o tzv. „*sakralizaci nových míst*“³³. Znamená to, že určitá místa povyšujeme na úroveň míst sakrálních. Za takové místo můžeme u Čepa označit rodný kraj, popř. rodný dům, který je středem našeho pozemského mikrosvěta.

Návrat do krajiny dětství, doprovázený obvykle silným citovým pohnutím, hrdinům zprostředkovává pohled do vlastní duše. Jedná se o moment, kdy končí bezcílné toulání po světě. Přilnutí ke konkrétnímu místu s sebou přináší uklidnění, znovunabytí ztracené rovnováhy a jakousi jistotu. Jestliže se na cestu do rodného kraje,

³² Postava tuláka z Čepovy povídky *Letnice* (zařazena ve stejnojmenné sbírce).

³³ Hodrová, D., *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994, s. 6.

do pomyslného středu, zaměříme z hlediska křesťanského vidění světa, mohli bychom zmíněnou cestu označit i jako „hledání ztraceného ráje“.

Polarizaci domova a ciziny lze vysledovat již v povídce *Rozárka Lukášová* nebo *Vigilie*. Tento konflikt je pak prohlouben a rozpracován v pozdějších prózách. Z Čepovy tvorby jsem vybrala tři typické zástupce tzv. „navrátilců“: Karla Hrachovinu (*Děravý plášť*), Jiljího Klena (*Zápisky Jiljího Klena*) a Prokopa Randu (*Hranice stínu*). Ve všech případech se jedná o intelektuály, kteří hledají svůj vztah k domovu. Ačkoliv se rychle přizpůsobili anonymnímu životu ve městě, přesto svůj rodný kraj nosí v sobě a nedokážou se od něj zcela oprostít. První dvě díla jsou pro zvýšení autenticity psána ich-formou, román *Hranice stínu* zůstal věrný tradiční er-formě. Životní příběhy těchto tří aktérů se sice liší, ale jedno mají přece společné – znovuobjevení svého domova.

Karel Hrachovina je mladík pocházející z vesnice, který se na čas odpoutal od svého rodného kraje a nechal se vtáhnout do víru městského života. Proti sobě tu stojí vesnice, jakožto nositel tradice a řádu, a město uvrhávající člověka do chaosu. Tyto dvě lokality nelze chápat pouze jako prostorové vymezení. Jedná se v podstatě o dva různé životní postoje. Zpočátku město ztělesňuje touhu člověka po svobodě a volnosti, ale posléze se ukáže jako místo zmatků a volných mravů, které odporují náboženské etice. Představa chaosu a nejistoty je umocněna navíc fragmentárním viděním města. (Podobně je tomu např. v povídce *Jakub Kratochvíl*.)

Karel se všemožně snažil vymanit z vlivu své minulosti a oddat se nevázaným radovánkám a bohémскому způsobu života, ale uvědomoval si trvalou propojenost s krajinou svých dětských let.

„Zdá se mi, že ve mně dosud žije moje dětství, jeho radosti a strachy, ačkoli jsem už měl tolik příležitosti se přesvědčit, že je to pevnina oddělená ode mne trhlínou k nepřekročení. Moje dětství! Věčná iluze střechy schoulené v hustých korunách stromů, a cesty se vinou tiché mezi obilím. Nebyl jsem v tom kraji několik let, a přece mi zůstal v mysli jako trvalé útočiště, jako poslední záštita.“ (Čep, J., *Děravý plášť*. Praha: Vyšehrad, 1947, s. 13.)

Bláznivá zamilovanost do typicky městské dívky, která si chtěla jen užívat, ho zavedla až na okraj propasti. I přes varovné signály byl odhodlán ve vztahu pokračovat a riskovat ztrátu vlastní identity tím, že popře svou přirozenost a přizpůsobí se tlaku

okolí. Tento vztah nakonec vyústil až v neuskutečněný pokus o sebevraždu a v rdoušení milované dívky. K tomu, aby se dostal na správnou cestu stačil nepatrný impuls v podobě náhodného setkání s rodákem z Habřin, který mu znovu připomenul, kým ve skutečnosti je a čí jméno nosí. Prvotní touhu po svobodě nahradilo vystřízlivění a deziluze.

Karel Hrachovina je typickým příkladem člověka, který nosí svůj kraj v sobě. Ačkoliv jeho rodiče zemřeli, stále se bude na toto místo vracet, i kdyby se měly tyto návraty odehrávat jen v jeho mysli. V tomto směru je motiv domova úzce spjat s vnitřním životem člověka. I když není fyzicky přítomný v rodném kraji, pouhá vzpomínka na tento prostor má tu moc přimět ho zamyslet se nad svým dosavadním způsobem života a významně ho přehodnotit.

Druhý navrátilce, Jiljí Klen, se po tuláckých létech usadil ve Španělsku. Do svých Křelovic zavítal po třiceti letech jako zkušený bilancující muž, který se snažil vyrovnat se smrtí své ženy a syna a zároveň pokořit vlastní chorobu. Mylně se domníval, že se vazba mezi ním a krajem za tu dobu vytratila.

*„To je tím, že jsem sem přišel jako rekonvalescent, říkal jsem si – že jsem přišel s pocitem nesmírné únavy a žízně do zeleného kraje své vzpomínky: do kraje, o kterém se mi zdálo, že s ním nejsem svázán žádným nepohodlným poutem, že mu nejsem nic dlužen – ani on mně – a že mi nechá celou mou svobodu. A hle...“ (Čep, J., *Modrá a zlatá*. Praha: Melantrich a.s., 1938, s. 114.)*

Jeho první cesta vedla na hřbitov k hrobu rodičů. Poté, co na pomníku padlých narazil na jméno dávného přítele, znovu se před ním vynořily vzpomínky na léta strávená v tomto kraji. Jiljího minulost se zpřítomnila díky setkání se synem zesnulého přítele. V jeho osobě hned našel zanechaný odkaz svého známého. Jako by jim bylo dopřáno znovu se setkat. Jiljí Klen se dokonce dostává do naprosto stejné situace jako před třiceti lety – zatouží po milé svého přítele. Po všech životních útrapách cítí naději, že je ještě možné dosáhnout osobního štěstí. Tentokrát mu ale včas došlo, že jedná z chvilkového rozmaru a že by tímto sobeckým chováním mohl ohrozit vztah dvou mladých lidí. Dalo by se říci, že Jiljí Klen absolvuje očišťující proces, během něhož uzavírá svou minulost a připravuje se na poslední cestu.

Novela *Zápisky Jiljího Klena* se zaobírá ještě jedním důležitým aspektem – rodovým dědictvím. To spočívá v řetězovém předávání usedlosti z odstupující generace na generaci následující. Na statku rodu Klenů se od šestnáctého století vystřídalo nesčetně dědiců. Souvislou řadu jmen přerušil až Jiljí, když dal neuváženě souhlas k jeho prodeji. Jakou ztrátu tím utrpěl, zjistil v momentě znovunalezení domova.

Prokop Randa se do Habřin, kraje dětství, dostává víceméně náhodou v okamžiku, když ztrácí směr své cesty. Když člověk zabloudí, je nutné vrátit se zpět ke svým kořenům. Na rozdíl od Jiljího tento návrat není plánovaný a v podstatě se nejedná ani o místo, odkud pochází, ale o kraj jeho matky, který přijal za svůj domov. (Tento motiv zástupného domova, tj. prostoru, k němuž postava chová silnější cit než ke skutečnému rodišti, se objevuje např. v povídce *Staník*.)

Zpočátku si přeje zůstat nepoznán, ale postupně si uvědomuje své místo a poslání, jenž ho přivedlo v tyto končiny. Žije tu jeho děd, poslední pokrevní příbuzný, který se už smířil s myšlenkou, že zemře, aniž by po sobě zanechal pokračovatele rodu. Oba navíc spojuje ještě jedna nedořešená záležitost doby dávno minulé – nedopovězený příběh Prokopovy matky.

„Prokopovi se náhle svírá srdce: jako by si teprve teď doopravdy uvědomil zlomenou linii jejího života a jeho zamlčenou bolest. A najednou mu bylo jasno, proč krouží okolo toho osamělého starce tam dole... Čeká od něho ještě jakési slovo k smutnému příběhu matčinu. A zároveň byl přesvědčen, že stařec potřebuje jeho ještě víc. Nebyl by mohl umřít, kdyby k němu byl Prokop nepřišel a nepřijal to slovo z jeho úst. [...] Lidské cesty jsou neviditelně vepsány do mapy tohoto kraje. A moje se připojuje k tamhleť přetržené a dokonává její pouť.“ (Čep, J., *Hranice stínu*. Brno: Proglas, 1996, s. 86.)

Prokop je dosazen do role prostředníka mezi svou zemřelou matkou a jejím otcem. Předává její poselství, aby nic nezůstalo nevyslovené, a zbavuje tak starce posledního břemene, které mu bránilo opustit pozemský svět. Sám pak přebírá rodový odkaz a dochází mu, jaká proměna se s ním udála a že se stal nedílnou součástí tohoto kraje. *„Prošel tenkrát tímto krajem jako cizinec – a dnes je tu opět sám. Sám, ale nikoliv cizí.“* (Tamtéž, s. 134.)

Na těchto třech povídkách jsem se snažila ukázat polarizaci domova a ciziny a především to, jaké jsou možné návraty do rodného kraje. Ačkoliv se hrdinové sžívají s novým prostředím, přetrvává u nich pevná vazba k domovu. Právě díky změně

prostředí si uvědomují, kam ve skutečnosti patří, a vydávají se na cestu domů. Nastává zde zvláštní situace – ti, co chtějí do světa, se nakonec vracejí zpět a teprve díky této cestě poznávají pravý smysl života.

V Čepově tvorbě nalezneme ale také příklady, kdy se jedinec pokouší o návrat, ale ten je mu z nějakého důvodu odepřen. K takovému případu dochází např. v povídce *Vigilie*. Vypráví o osudu mladíka, kterého lákaly cesty do širého světa, ale v rozhodujícím okamžiku neměl dost odvahy na opuštění rodného kraje ani na návrat zpět. Zůstal stát na půli cesty a najednou nepatřil nikam. Stal se žebrákem a žil v kraji nazapřenou. Tak dlouho hledal cestu domů, až bylo příliš pozdě – rodiče mezitím zemřeli, aniž by se s nimi rozloučil. Přesto dospěl k poznání, že domov bude mít vždy jen jeden.

„A přece vím, že jsi to ty, místo tajemné, kde mi bylo souzeno, abych se narodil, k němuž se vracím v snách a s nímž si sdružuji všechny pohádky svého života; místo, které nemůže být nahrazeno ani vyměněno žádným jiným, místo na světě jediné, můj domove! Proč jsi to právě ty, a proč to není místo jiné?“ (Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 132-133.)

Dalším příkladem nepřijatého navrátilce je Jan Šimon z románu *Hranice stínu*, nedostudovaný inženýr a dobrodruh špatné pověsti. Vesnice i rodina ho přivítaly s netečností. Ani jeho studentský pokoj, jakoby ustrnulý v čase, nedopřával dostatek prostoru pro žádanou změnu. Janův počátečný vzdor a apatii vystřídaly snahy o navázání na rodovou tradici. Nakonec ale došel k závěru, že se zde sice narodil, ale nemůže tu dále žít. Chopil se nově nalezené rovnováhy, rozloučil se s minulostí a vydal se hledat svou vlastní cestu.

Doposud jsem se zabývala domovem, jeho důležitostí a znovuobjevením. Ale co když pro některé jedince zůstane domov něčím nepoznaným? Tak tomu bylo např. u postavy *Albíny Družové* ze stejnojmenné Čepovy povídky. Nikdy nepocítila rodičovskou lásku. Dětství prožila v osamělosti a ani následující léta jí nezaplnila prázdnotu života.

Georges Bernanos na rozdíl od Čepa nevěnuje tematice rodného kraje téměř žádnou pozornost. Zobrazuje sice podobně jako on vesnice zabořené v zemi pod tíhou nebes, ale už dále nerozvíjí vztah obyvatel k tomuto místu.

Hlavními postavami v jeho dílech jsou prostí kněží, kteří se podřizují příkazům svých představených a usazují se na určeném místě. Jestliže je Čepovým postavám přiděleno místo, kde se narodí a které zůstane středem jejich pozemské existence, Bernanosovým farářům je svěřeno přesně vymezené území a oni sami by se měli stát jeho centrem – duší farnosti. Nezdá se, že by byli jakýmkoliv způsobem vázáni ke svému původnímu domovu³⁴. Jednoduše přebírají svou farnost a začleňují se do jejího každodenního života. Výstižně se k této otázce vyjadřuje farář z *Mrtvé farnosti* ve svém projevu ke shromážděným obyvatelům:

„My, přátelé moji, my nemáme žádné místo, my nepatříme nikomu. Opustili jsme své rodiny, domy, vesnice, a když jsme byli hotovi s těmi svými sešity, knihami, s tou svou řečtinou a latinou, poslali nás mezi vás s jediným příkazem, abychom se z toho, jak se říká, dostali, abychom si vedli co nejlíp. [...]“ (Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 168.)

Farnosti lze chápat jako zaměnitelné uměle vytvořené místo a faráře jako jejich správce. Nikdy zřejmě nedosáhnou magického propojení, jako je tomu u člověka a jeho rodného kraje. Do rodného kraje se nemusí pronikat – člověk buď žije fyzicky uvnitř tohoto prostoru, nebo to místo žije v něm. Oproti tomu duchovní přicházejí zvnějšku a k tomuto prostoru přistupují jako k jakémukoli jinému. Je to pravděpodobně dáno tím, že nehledají přechodný domov na tomto světě, nýbrž upírají své zraky k jedinému pravému domovu. Farnost se pro kněze stává novým domovem a lidé z této farnosti suplují roli rodiny. Nutno ale podotknout, že se jedná o jednostranný vztah – faráři se oddávají zcela odpovědnosti za své svěřence, avšak jejich snahy jsou přijímány s lhostejností, někdy dokonce s opovržením. Vynakládají všechny své síly, ale jejich jednání je bezvýsledné. Víra se vytrácí, protože lidé netouží věřit. Postavení duchovního vůdce je otřeseno. Celé křesťanstvo je charakterizováno jako hříšné a špinavé a úkolem kněží zůstává přivést věřící opět na správnou cestu. Zatímco v dřívějších dobách zaujímala církev ve společnosti nejpřednější místo, nyní je spíše trpěna jakožto relikv minulosti a její nejhrošlivější stoupenci jsou popisováni jako ubohé nemocné postavičky bez vlivu. Nemoc a smrt kněží jako by ještě více zdůrazňovaly úpadek této instituce a marné snahy o její obnovu.

³⁴ Farář z *Deníku venkovského faráře* vzpomíná na své dětství dokonce jako na bídné a opuštěné.

V první části věnované pozemskému prostoru jsem se zaměřila především na prostor rodného kraje a na hodnoty s ním spojené. Rodný kraj sice ukotvuje jedince v prostoru, ale zároveň také odkazuje k rozsáhlejšímu území. Co vše je možné zahrnout pod pojem rodný kraj a kde jsou jeho hranice? Většinou si pod tímto pojmem představíme místo, kde se člověk narodil a kde strávil své rané dětství. Ale je také možné toto území rozšířit např. o místo, kde plnil školní docházku. Rodný kraj je tedy do určité míry omezené místo, jehož hranice nelze jednoznačně vymezit. Pro Vojtěcha Kratochvíla z povídky *Květnové dni* jsou např. těmito hranicemi Jeseníky, jejichž vrcholky představují nejen konec rodného kraje, ale i jeho „světa“:

„Vojtěch by si však nikdy nemyslel, že je z protějších oken této nové školy vidět tak daleko: přes celý severní cíp roviny Hané, přese střechy města Litovle až k okrajům lichtenštejnské doubravy, která kryje svou nezřetelnou masou rozptýlený tok řeky Moravy. A vzadu temena hor, kterým se říká Jeseníky. Ukazují se, když je jasno, ale když má za dva dni pršet. Tam přestává svět.“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 328.)

Zabýváme-li se však prostorem, narazíme na mnohem konkrétnější určení místa. Podle Daniely Hodrové jedno z důležitých třídění představuje rozdělení míst na *místa světská (profánní)* a *místa posvátná (sakrální)*³⁵. V rámci tohoto rozlišení jsem zvolila jednoho zástupce místa profánního – zcela obecně topos domu, a jednoho zástupce místa sakrálního – kostel.

³⁵ Srovnej viz Hodrová, D., *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994, s. 5.

5.2 Motiv kostela

V dílech Čepa i Bernanose se poměrně často vyskytuje motiv kostela. Kostel tvoří dominantu prostoru, převyšuje všechny světské budovy a své věže vzpíná k nebi. Úctu vzbuzuje i samotná mohutnost stavby, která vyvolává v člověku ve srovnání s tímto nesmírným vnitřním prostorem pocit jeho vlastní ubohosti. Je to místo, odkud se lidé nejvíce přibližují Bohu. Aby byl pomyslný dotyk s oblohou ještě více zdůrazněn, bývá kostel situován na nějaké vyvýšené místo (např. v povídkách *Květnové dni*, *Přízraky*). V jeho blízkosti se často nachází hřbitov, jakožto místo posledního spočinutí lidí na pozemském světě.

Kostel vzhledem ke svému centrálnímu umístění v prostoru zároveň představuje srdce obce. V povídce *Tajemství Kláry Bendové* si mladá hrdinka teprve v kostele uvědomí, kam vlastně patří:

„Začalo to ráno v kostele. Uprostřed mše měla najednou Klára pocit, že je doma, v samém srdci něčeho, z čeho ji nemůže nikdo vypudit.“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 340.)

Vztah lidí k budově kostela se samozřejmě liší podle toho, zda jde o lidi věřící či nevěřící. Pro věřícího člověka je tato stavba místem, odkud prostřednictvím církevních hodnostářů komunikuje s Bohem. Je to tedy místo posvátné. Nevěřící člověk vnímá kostel pouze jako součást prostoru, v němž žije. Patří ke známé krajině, k obrazu domova. Proto si k němu taktéž vytváří pozitivní vztah.

Kostel není jen reprezentantem víry, ale i soudržnosti lidí. V jeho prostorách se odnepaměti shromažďovali lidé, aby se stali svědky nějaké důležité události v životě druhých. Ať už se jednalo o křtiny, svatbu nebo poslední rozloučení, vždy se tento okamžik zapsal do podvědomí celé obce. Kostel se stal útočištěm lidí i v dobách nejtěžších – během války ho lidé vyhledávali, aby jim poskytl alespoň částečnou útěchu a naději na lepší budoucnost. Tuto funkci plní kostel ve většině Čepových povídek. Najdou se však i výjimky – např. v povídce *Jakub Kratochvíl* je naznačeno, že lidé už v kostele nehledají blízkost Boha, ale že tuto odvěkou tradici přetvořili na jakousi společenskou událost a že mše pro ně ztrácí původní důležitost.

V povídce *Přízraky* je zobrazen zchátralý farní kostel, jehož zdi vytvářejí útočiště pro skupinu uprchlíků. Ti k němu však nepřistupují jako ke svatostánku, ale pouze jako k budově, která je díky masivnosti stěn může ochránit déle, než jakákoli jiná. Vypravěč jen strnule přihlíží k jejich lhostejnosti a rouhání. Bůh se zdá na tomto místě nepřítomen.

Na rozdíl od Čepa se G. Bernanos mnohem více vyjadřuje k silicímu odklonu lidí od víry, který se projevuje především u majetných občanů. Bernanos si také všímá, jak se společenská hierarchie promítá do oblasti náboženství. Patrné je to např. na umístění chudých vrstev v kostele:

„Háček je v tom, že chudý, pravý chudý, počestný chudý si půjde sám od sebe stoupnout na poslední místo v domě Božím, v domě svém, a že jsme nikdy neviděli a nikdy nevidíme pedela, opentleného jako pohřební vůz, aby pro něho došel až dozadu ke dveřím a přivedl ho do kůru s poctami příslušejícími knížeti – knížeti z krve křesťanské.“ (Bernanos, G., *Deník venkovského faráře*. Praha: Vyšehrad, 1969, s. 70-71.)

Podobně je tomu i v dalších Bernanosových dílech. Např. v *Mrtvé farnosti* se dočítáme, že první lavice v kostele je vyhrazena místní honoraci a teprve zadní části chrámové lodi jsou určeny pro ty z chudších poměrů.

I přes sociální rozdělení společnosti zůstává kostel místem, které přijímá každého. Kostel bude vždy duševně spojen s vesnicí a od té se nikdy neodvrátí. V *Mrtvé farnosti* fenouilleský farář od kostela neočekává nic víc, než „klid, chládek a bezpečí“. Kostel se v závislosti na vsi proměňuje, svého faráře přijímá jako všechny ostatní. On si uvědomuje, že to není a nikdy ani nebyl výlučně jeho kostel. On byl pouze jeho dočasným hostem a nyní bude nahrazen někým jiným, koho kostel rovněž mlčky přijme.

„[...] Objevila se před ním nesmírná chrámová loď, podivně pustá s těmi svými lesklými lavicemi, velkými rozpraskanými dlaždicemi, které čas hlodal – stoupá z nich truchlivý pach – s vysokými holými zdmi, jejich tlustým vápenným krunýřem, s výstupky, na nichž visí vlaštovčí hnízda... Vbrzku někdo jiný... Co na tom! Byl tu vždycky jen počestným, ten starý kostel ho bez hněvu odstrkoval, jako ho zapudila ta ves, jejíž střechy bylo odtud vidět – kostel i ves tvořily jediný celek. Dokud bude ta dávná tvrz tyčit do výše svou věž, dokud bude vrhat do prostoru svou výzvu, bude při farnosti, bude při těch lidech tam naproti. Budou ji moci zhanobit, rozbořit, ale ona jim bude náležet až do konce, až do posledního kamene; nikdy je nezapře. [...]“ (Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 203.)

U Čepa nalezneme podobný příklad provázanosti lidí a jejich svatostánku. Ta je zobrazena v povídce *Zatopená ves*. Po předem ohlášené „biblické potopě“ se z vesnice Doupova stane dno nově vzniklého jezera. Z vody zůstane třet pouze kostelní věž, která je jediným viditelným důkazem o její existenci.

5.3 Topos domu

Pokusíme-li se obecně charakterizovat dům, dojdeme k následující definici: Dům je „*privátní a profánní stavba, určená k obývání, pro více či méně uzavřený okruh obyvatel, jež je dále členěná a organizovaná.*“³⁶

Dům v literatuře nabývá různých podob. Daniela Hodrová hovoří o šesti základních typech: dům idylický, šlechtické hnízdo, utopický dům, rodný dům a dům vzpomínky, dům hrůzy jako místo exoterického, světského tajemství a dům s esoterickým tajemstvím.³⁷

Topos domu symbolizuje připoutanost člověka k zemi. Jedná se o konkrétní místo, které má na rozdíl od rodného kraje přesně stanovenou polohu i rozsah. Toto tvrzení se zdá být zcela logické a nezpochybnitelné. Přesto se však u Bachelarda dočteme, že dům je naším *prvním vesmírem*.³⁸ V jeho pojetí je dům představen jako důvěrně známé místo, který je pro nás v počáteční fázi našeho bytí celým světem. Přitahuje nás neviditelnou silou, ale s přibývajícím věkem tato síla ochabuje, pouta se uvolňují a my se vzdalujeme z jejího vlivu.

Na první dům nelze zapomenout. Přežívá ve vzpomínkách jako prostor, jehož původní podoba je rozšířena snem. Hranice mezi snem a skutečností se postupně stírá a vytváří se obraz snového domu³⁹, který se vymyká plynutí času.

³⁶ *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole...* Studentská literárněvědná konference. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2005, s. 41.

³⁷ Srovnej viz Hodrová, D., *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994, s. 69-70.

³⁸ Srovnej viz Bachelard, G., *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 40.

³⁹ Podle Bachelarda: „*Dom rovnako ako oheň, ako voda nám umožní ďalej v našej práci oživovať záblesky snenia, ktoré osvetľujú syntézu nepamäti a spomienky. V tejto vzdialenej oblasti sa obrazotvornosť a pamäť nadajú odlúčiť. Jedna aj druhá pôsobia tak, aby sa vzájomne prehlbovali. Jedna aj druhá tvoria v hierarchii hodnôt jednotu spomienky a obrazu.*“ (Tamtéž, s. 41.)

Dům je také charakterizován jako hybná síla, která slučuje lidské myšlenky, vzpomínky a sny. Můžeme hovořit dokonce o dynamičnosti domu, kterou způsobuje propojení minulosti, přítomnosti a budoucnosti v jeho prostoru. Dům se tedy stává světem lidské osobnosti, přičemž podporuje její vnitřní jednotu⁴⁰.

První dům je zároveň našim domovem, tedy důvěrně známým prostorem bezpečí, v němž jsme vyrůstali. Zůstává v nás silně zakořeněn např. v podobě různých návyků. Je to nezapomenutelný dům. Dokladem tohoto tvrzení je např. povídka *Jakub Kratochvíl*. Jakubova matka se i po letech bez problémů vyzná v rodném domě a vykonává zautomatizované pohyby.

Rodný dům vnímáme jako místo mnohem jistější a bezpečnější než kterékoli jiné. Jeho úlohou je ochrana obyvatelů před vnějšími vlivy a střežení jejich intimity. Podle Bachelarda jsou všechny prostory intimity určené přitažlivostí⁴¹.

Dům, popř. jeho část, která představuje útočiště před nepřátelskými útoky z vnějšku, se objevuje např. v povídce *Květnové dni*. Vojtěch Kratochvíl se v době druhé světové války vrací z Prahy do rodného domu, v němž má připravenou „komůrku“, která mu poskytne bezpečný úkryt na více než pět let. Tato „komůrka“ je zároveň místem intimity – jednak jsou v ní uloženy předměty spjaté s jeho dětstvím, jednak je to místo, které nabízí určitou míru svobody, v tomto případě poslech londýnské BBC. Když jsem však přihlédla k autobiografickým rysům této povídky, uvědomila jsem si, že se z místa, které původně nabízí ochranu, může stát past. Za ochranu musel Vojtěch obětovat část své osobní svobody. Stal se svým vlastním zajatcem.

Atributem domu je dále jeho paměť. Do domu se vrývají stopy jednotlivých generací, které jím prošly. Dům je totiž hmotným majetkem, jenž přechází z generace na generaci. V Čepových povídkách dům spolu se všemi povinnostmi přebírá nejstarší syn po hospodářově smrti nebo po jeho odchodu na výměnek. I v Bernanosově pojetí zůstávají domy taktéž podle tradice v držení rodu.

⁴⁰ Srovnej viz Bachelard, G., *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 43.

⁴¹ Srovnej viz tamtéž, s. 50.

Doposud jsem se zabývala domem jako místem bezpečí a vzpomínek. Dům se ale za určitých podmínek může stát pro své obyvatele pastí. U Čepa se s tímto typem domu setkáme v jeho povídce *Komůrka*. Hlavní postavou je zde světoběžník, který je ze zdravotních důvodů doslova uvězněn mezi čtyřmi stěnami nuzné světnice. Pocit stísněnosti zvyšuje přítomnost myši ve stěnách komůrky, které mu nedopřávají klidu a hlodají uvnitř jeho hlavy.

„Dům-past“ je typický pro našeho druhého autora. Při četbě českých překladů knih Georgese Bernanose jsem nenarazila na žádný dům, jenž by byl spojován s nějakými pozitivními hodnotami. Je to patrně zapříčiněno tím, že samotní obyvatelé domu nejsou schopni vytvořit rodinné zázemí. Jejich vzájemné vztahy jsou narušené, což se pak odráží i v charakteristice domu. Dům se totiž stává svědkem života svých obyvatelů a vtiskává do sebe jejich podobu.

Bernanos často zobrazuje domy jako zámky či rodinná sídla s přílehlými parky⁴². Park nebo zahrada se většinou rozpínají kolem všech stran domu. Oproti uzavřenosti domu působí tento prostor relativně otevřeně. Propojuje soukromý prostor s okolním prostředím. Lidé zvnějšku sice do něj mohou libovolně vstupovat, ale zároveň tento park částečně izoluje dům od zbytku obce a dopřává dostatek prostoru pro tajemství. Separace místa od okolního světa také nabízí příležitost k zločinu, jak je tomu např. ve *Zlém snu* nebo v příznačně pojmenovaném románu *Zločin*.

Co se týče lokalizace, zdá se, že jsou tyto domy situovány do otevřené krajiny a nenásilně se stávají její součástí. Vzhledem k tomu, že se většinou jedná o starobylá sídla, čtenář nabývá dojmu, že dům za ty desítky let do tamní krajiny vrostl a dotvořil její obraz.

Monumentální stavba vytváří podobně jako upravený park navenek iluzi spořádaného života. Že jsou však její obyvatelé obtěžkáni mnohdy velkými hříchy a trápením, zůstává cizím očím skryto za mohutnými zdmi panství.

Vedle těchto panství stojí „*neokázalé cihlové domky, zčernalé zvyky, předsudky, hloupostí a nabízející směšný komfort.*“⁴³ Tento typ stavby je dáván do souvislosti s lidskou prostředností a do jisté míry i možností manipulace s lidmi, neboť

⁴² Tento typ domu se vyskytuje v dílech, jako je např. *Mrtvá farnost*, *Deník venkovského faráře*, *Zlý sen*, *Radost*, *Zločin*.

⁴³ Srovnej viz Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 247.

obávaná prostřednost u slabých jedinců může znamenat nebezpečí ztráty identity a bezmyšlenkovité dodržování různých stereotypů. Bernanos záporně hodnotí i mírnost, jakožto netečnost, nedostatečnost citů a skrývání pravé tváře. Tato vlastnost se výrazněji projevuje v *Mrtvé farnosti* a v *Deníku venkovského faráře*.

Abych mohla podrobněji popsat dům z Bernanosovy tvorby, zvolila jsem si román *Mrtvá farnost*. V tomto románu se objevují dokonce dva domy – Filipův dům a zámek. Pro Filipa je jeho rodný dům prázdnou „*pozlacenou klecí*“, z níž se snaží uniknout. Rozhodně pro něj nepředstavuje ani bezpečné útočiště ani snové místo, jak tomu v případě rodného domu často bývá. Lze se o tom přesvědčit v ukázce, ve které je popsán jako chladná krychle s rozpadávajícími se schody. Pocit chladu evokuje bílá barva. Zchátralé schody mohou znamenat nejen starobylost sídla, ale především jeho nepřístupnost, pozvolné uzavírání se okolí.

„[...] *Nenávídím ostatně ten dům: dnes nebo zítra, co na tom? Bude tak jako tak třeba – dříve či později – abych přešel naposled tu směšnou zahradu, ty schody na spadnutí, to habří a dvě vyprahlá pastvíska. Uvidím naposled to pitomé bílé průčelí, tu krychli, která neroztaje ani na slunci, ani v dešti – kéž bych na jejím místě našel kaluž vápna a malty!*“ (Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 29.)

Tato prvotní vášnivá reakce se zmírnila po promluvě s tajuplným panem Ouinem, kterého si Filip vybral za svého učitele a rádce. Nenávist k domovu se proměnila v lhostejnost. Byl ochoten tam dále přebývat, aniž by byl s tímto prostorem emočně spjat. Vazby, které ho doposud přitahovaly směrem domů, začaly povolovat a nasměrovaly se k náhradnímu domu – k zámku:

„*Jak je od něho napříště vzdálen ten dům s habřím! Ještě včera, snad ještě dnes ráno měl za to, že ho nenávidí. Ted' by se tam vrátil bez lítosti, žil by tam dokonce; pocestný připravený stále k odchodu, pán nad svým tajemstvím, člověk jistý svou samotou. Co čekal, přišlo. Ačkoli byl již svobodný, třebaže si to neuvědomoval, kreslil dál ze zvyku kolem toho domu bez duše týž kruh den ze dne širší –*“ (Tamtéž, s. 92.)

Pan Ouine žije na zámku. Autor tomuto prostředí přiděluje různé nelichotivé přívlastky. Hovoří o něm jako o „*mrtvém domě*“, „*temném domě*“, „*smutném domě*“, „*osamělém domě*“ a vzhledem k celoročně zataženým žaluziím také jako o „*nezdravém domě*“, v kterém se drží mokro a plíseň. Denní světlo si jen obtížně hledá cestu štěrbinami v žaluziích. Popis interiéru zámku je omezen na prostor schodiště a na dva téměř prázdné pokoje. Stejně tak i celý dům je vyprázdněný, pouze první poschodí

působí podle posluhovačky jako „*křesťanský dům*“, neboť jsou tam vyrovnány poslední kusy nábytku. Zajímavý je popis těch dvou zmíněných pokojů – jeden patří umírajícímu Anthelmovi, druhý obývá pan Ouine. Oba mají shodně vysoké holé zdi a velké červené dlaždice, v obou je nahromaděná staletá špína, která připomíná minulost tohoto domu. Ouinův pokoj je prostý a vcelku i čistý, pokud nepočítáme špínu pronikající novým nátěrem. Je zde naznačeno, že ani nový nátěr nepřekryje stopy po mnoha předcházejících pokolení, jimiž je celý dům doslova nasáklý. Špína symbolizuje zatuchlost sídla. Vezmu-li v úvahu provázanost podoby domu a jeho obyvatel, tak zároveň odkazuje i k pokřivenosti charakterů těch, kteří v něm žijí.

„[...] Ano, tenhle pokoj, který zde vidíte, tak prostoučkový s tou svou postelí pro služku, umyvadlem a konvicí, ten pokoj byl celé dny jako nevelká loď, bičovaná mořem. Chtěl jsem, aby byl tak nuzný, přál jsem si, aby byla uchována jeho drsná chudoba, je tak příznivá polospánku, oplývajícímu sny. Kolikrát jsem musil drhnout, cidit, leštit ty červené dlaždice, než se rozptýlil ten pach po zatuchlině a hnijící vodě, vychází i ze zdí, otravuje i vzduch na zahradě. [...]“ (Tamtéž, s. 26.)

V druhém díle *Odpadlika* se setkáváme s podobně uzavřeným domem. Na první pohled působí jako obyčejný měšťanský dům, ale je možné vycítit zlo, které proniká z jeho zdí.

*„Byl to dům přísných mravů, ba skoro zasmušilý, ale ona dobře cítila, že je prohlodán mnoha neřestmi a zlými rozmary.“ (Bernanos, G., *Odpadlík II. Radost*. Praha: Aventinum, 1931, s. 154.)*

I slečna Chantal najednou ztrácí důvěru ve svůj rodný dům a vidí ho úplně v jiném světle. K tomuto prozření u ní dochází, když se dostane z dosahu domu, a v tomto odstupu se před ní vynoří jeho skutečná podoba. Zvnějšku se sice nic nezměnilo. Je to stále ten dům plný vzpomínek a známých předmětů, ale uvnitř cítí, že se vazby mezi nimi zprerhaly. Bude jí sice dále poskytovat přístřeší, ale od tohoto okamžiku pro ni přestává být „*bezpečným útočištěm*“. Stejně jako k domu přehodnocuje rovněž svůj vztah k jeho obyvatelům, kteří se jí odcizili a od kterých očekává možnou zradu.

„[...] dům, který kdysi tak milovala, se jí stal najednou cizím, takřka nepřátelským. Po prvé měla dojem, jako by se mu byla vyrvala, jako by se vymykala tajemnému kouzlu věcí příliš důvěrně známých, takřka

otřelých ustavičným díváním, ničím nepodezřelých, takže na konec uspí všecku ostražitost a potom najednou zradí.“ (Tamtéž, s. 121.)

Zatímco u Bernanose jsou domy plné zla a hrozícího nebezpečí, u Čepa představují většinou místo ochrany a útočiště před negativními vlivy. Přesto se však najdou výjimky – např. „dům-past“ či povídka *Můra*, v níž Čep čtenářům předkládá typ domu, který je v jeho tvorbě spíše výjimkou. Cyril Nedoma strávil noc v neznámém temném domě. Původně se mu jevil jako „prázdný a mrtvý“, ale teprve později poznal jeho pravou tvář. Charakterizuje ho jako „bezbožný“ a „prokletý“, neboť je prostoupen smrtí. Domem se rozléhají zvuky nebožtíků, kteří se zřekli Boha a byli zavrženi. Duch domu se posléze zhmotní v Cyrilově noční můře do podoby obludy, které i přes svou vůli podléhá.

5.4 Prostor exilu v Čepových povídkách

Hlavním tématem Čepových próz je hledání domova. Setkáváme se zde s termínem „*dvojího domova*“, který postupem času získává další význam. Původně se tímto spojením označoval domov pozemský a pravý domov, který člověk znovu objevuje až v okamžiku smrti. V souvislosti s odchodem Jana Čepa do emigrace se tento pojem konkretizuje a druhým domovem se stává hostitelská země, v Čepově případě tedy Francie.

Jak už jsem uvedla v biografické kapitole, po odchodu do exilu dochází k totální proměně Čepovy tvorby – doposud převládající povídková forma ustupuje esejistice. Ale přesto zůstanu u beletrie a pokusím se ukázat, jak se prostor francouzského exilu odrazil v jeho posledních povídkách⁴⁴.

Na bezprostřední prostor exilu narazíme pouze ve dvou povídkách: *Před zavřenými dveřmi* a *Ostrov Ré*⁴⁵. Tyto dvě povídky vyšly pod společným názvem *Rozptýlení*. V obou dvou se Čep dotýká zásadních obtíží života v emigraci, a to nejen materiálních, ale především psychických.

První povídka, *Před zavřenými dveřmi*, je situována do Paříže, kde na pozadí oslav ku příležitosti výročí 28. října se zřetelně rýsují problémy, jimž jsou nuceni čeští emigranti čelit. Hlavní postavou je zde Pavel Kříž, který po návratu z oslavy nalezne svůj hotel zamčený, a musí tedy nedobrovolně strávit noc potulováním se po pařížských ulicích. Podobně jako Čep se ocitá mezi dvěma světy – do jednoho už nepatří a druhý ho nepřijímá. Neustále ho pronásleduje pocit, „že nemá být tam, kde je. [...] Jenom v krajině jeho dětství ho opouštěl ten ošklivý pocit. Tam mu nemohl nikdo upírat právo na domov; tam měl doopravdy právo být.“⁴⁶

⁴⁴ Během emigrace vzniklo pouze šest povídek (*Cikáni, Květnové dni, Tajemství Kláry Bendové, Tři pocesní, Před zavřenými dveřmi, Ostrov Ré*).

⁴⁵ Srovnej viz Zatloukal, J., *Exil v povídkách Jana Čepa. „Zmocňoval se ho nebezpečný pocit omylu, nesmyslného bloudění“* [online]. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. 2007 [cit. 2009-06-12]. Dostupný z WWW:

<<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2007/SMVI/13.pdf>>.

⁴⁶ Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 365.

Tato krátká ukázka nás pouze utvrzuje v tom, že Jan Čep se nikdy, stejně jako jeho hrdinové, nedokázal odpoutat od svého domova. Spíše naopak – prostor exilu jeho spojení s rodným krajem ještě více upevňuje a dodává mu nostalgický ráz.

Hned v úvodu autor poukazuje na nerovnost podmínek, provázející odchod do exilu a útrapy spojené s prvními měsíci v cizí zemi:

*„Bylo vidět kabáty bezvadného střihu, košile, které svítily bělostí, a vedle nich šaty ošumělé, kravaty pomačkané, límečky s čmouhami špíny. Neodešli zřejmě všichni v stejných šatech, a za několik posledních měsíců nespali všichni každou noc v posteli.“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 361.)*

Emigranti opouštěli svou zem většinou narychlo, přičemž si s sebou odnášeli pouze to nejnnutnější. Jejich začátky v nové vlasti byly poznamenány především hmotnou nouzí a s ní spojenými starostmi o budoucnost, která se halila do čím dál tím větší nejistoty.

Žádný nově příchozí se nevyhnul styku s francouzskou byrokracií. Tento první zážitek prohlubuje v emigrantech pocit méněcennosti a bez jakýchkoli příkras jim ukazuje jejich bezútěšnou situaci. Najednou nejsou nikým. Musí odhodit svou důstojnost a zařadit se do anonymní masy lidí s podobným osudem. Po nelehkém rozhodnutí opustit vlast jsou nyní odkázáni na vůli cizí autority. Pro Pavla Kříže ji představuje prefektura:

„Špinavý sál, v kterém ztroskotávají vyvržené existence všech cest, zemí a oceánů... Michanina jazyků Evropy, Afriky a Asie, tékavé pohledy v snědých tvářích, díry v botách, splíhlé cáry... Na dřevěné lavici bez opěradla sedí žena a podává lhostejně prs křičícímu děcku. Občas vstupuje úředník s hrstí papírů a vyvolává zkomolená jména, v kterých se nikdo nepoznává.“ (Tamtéž, s. 367.)

Odchod a následný život v emigraci provází pocit osamělosti. Samotu a úzkost z nejisté budoucnosti asi nejlépe vystihuje samotný název povídky „*Před zavřenými dveřmi*“. Pavel Kříž se marně snaží dostat do svého hotelového pokoje. Zevnitř mu odpovídá pouze tma a prázdnota, kolemjdoucí ho netečně míjí. Bezvýchodnost situace je umocněna Pavlovým blouděním labyrintem pařížských ulic. Ze všech stran je obklopen lhostejností. Ta je demonstrována nejen přezíravým chováním dvou strážníků, ale odráží se i v popisu prostředí. Jako by mu vše dávalo najevo, že sem nepatří:

„Na dně jeho srdce se pomalu shromažďovala kaluž hořkosti, vylučovaná noční samotou, tvrdostí kamenů, lhostejnými fasádami domů. Zmocňoval se ho nebezpečný pocit omylu, nesmyslného zabloudění.“ (Tamtéž, s. 366.)

Dalším specifickým rysem prostoru exilu je jazyková bariéra, limitující často možnosti uplatnění emigranta v cizí zemi. Pokud člověk žije v cizojazyčném prostředí, nezbyvá mu nic jiného, než se tomuto prostředí přizpůsobit. Nejinak je tomu u českých emigrantů ve Francii, u kterých se postupná asimilace projevuje právě přijetím francouzštiny jako svého druhého jazyka. Ve zmíněné povídce se tato situace promítá do rozhovorů, v nichž se mísí čeština s francouzštinou. Zaměříme-li se na jednotlivé dialogy, zjistíme, že jsou vedeny v rovině společenských frází. Je to patrně způsobeno zčásti zdrženlivostí emigrantů vůči místním obyvatelům, zčásti neschopností vyjádřit se v cizím jazyce. Další překážkou porozumění je odlišný společenský a politický vývoj obou zemí. Jen těžko se dokáží obyvatelé svobodného státu vžít do pozice člověka, který se musel popasovat s totalitním režimem.

Druhá povídka, *Ostrov Ré*, je mnohem smířlivějšího ladění a v tomto duchu zachycuje vypravěčovy postřehy k pobytu u Atlantského oceánu. Všední situace střídají popisy krajiny a vzpomínkové pasáže. Jednotlivé události jsou spolu provázány díky dopisové formě.

Hned na počátku svého pobytu se musí hlavní hrdina vypořádat s nepříjemnou situací – pokoj s výhledem na moře, který byl pro něj přichystán, vyhořel. Tato scéna vystihuje zklamání, jenž zažívá ten, kdo přijíždí do cizího prostředí s určitými snovými představami, ty se hned rozplynou a místo nich nastoupí tvrdá realita. Bude zapotřebí více času, než se situace zlepší a vše se zas vrátí do starých kolejí. Toho se však Čepův hrdina nedočká, neboť to už čeká na někoho jiného.

Jestliže v první povídce bezvýchodnost situace zachycoval moment bloudění, zde je dána izolovaností prostoru. *Ostrov Ré* je popisován jako kus ploché země uprostřed moře, který je vystaven rozmarům přírodních živlů. Vypravěči se v jednom okamžiku zjeví toto místo jako obraz konce světa, v němž zastává roli posledního obyvatele:

„Otočil jsem se; na svahu oblohy stál ohromný narudlý měsíc. Hráze mraků se zdvíhaly nad obzorem jako zříceniny zpusťošeného kontinentu. Ostrov ležel hluboko dole, strašlivě tichý. Jeho povrch, rozeklaný skvrnami stínu a sinavého světla se zdál obrazem mrtvé planety, která se vznášela prázdným prostorem. Moře hučelo v uších posledního obyvatele této země.“ (Tamtéž, s. 372.)

I v tomto případě se autor zaměřil na psychický stav hrdiny a pomocí výše uvedeného výjevu vyjadřuje pocit samoty a odcizení.

Čep ani v této povídce neopomněl problematiku jazyka; přesněji vztah mateřského jazyka a jazyka nově přijatého. Jeho hrdina se snažil pojmenovat polní kvítí a došel k smutnému závěru: „*Česká jména jsem zapomněl a francouzská neznám.*“⁴⁷ Byl to jeden z momentů, kdy si uvědomil své „obnažené kořeny“ a vyčleněnost z obou světů. Současně se však nabízí možné východisko: odpoutat se od vzpomínek a soustředit se na duši, jejíž „kořeny jsou obráceny vzhůru.“ Jen tak může nalézt k sobě jinou spřízněnou duši, a tudíž se vymanit ze své samoty.

⁴⁷ Tamtéž, s. 370.

6. Dvojí domov Jana Čepa

Jan Čep se do literárního světa uvádí sbírkou povídek nazvanou *Dvojí domov*. Už samotný název této prvotiny explicitně vyjadřuje celkové pojetí Čepovy poetiky, neboť je to právě obraz dvojího domova, který se stává ústřední metaforou v jeho díle.

Co si lze představit pod pojmem „*dvojí domov*“? Jestliže se znovu zamyslím nad životními osudy básníka Jana Čepa, otevřou se dvě cesty směřující ke dvěma různým výkladům: konkrétní výklad, jenž zůstává úzce spjat s jeho občanským životem, a výklad abstraktní, jakožto odkaz k duchovnímu životu a k víře.

V prvním případě se nabízí celkem jednoduché vysvětlení. Prvním domovem se rozumí rodný kraj, krajina Čepova dětství na rozhraní hanácké roviny a česko-moravského pomezí. Místo, které mu bylo dáno a které bylo nevyčerpatelnou inspirací pro jeho povídkovou tvorbu. Kvůli politické situaci v zemi byl však nucen tento kout země opustit a hledat si svůj druhý domov, jímž se mu po roce 1948 stala Francie.

Podobně vyznívá i jeho povídka *Zatopená ves*. V ní jsou obyvatelé Doupova nuceni opustit své domovy a přestěhovat se do náhradních domovů. Někteří radostně vítají změnu a všechny výhody s ní spojené, ti konzervativnější se marně snaží bránit toto území a nakonec jen pasivně přihlížejí, jak se jejich první domov potápí pod vodou. Ta je odtrhává od místa jejich předků. Ale na druhou stranu nechtěl tím Čep pouze naznačit, že ten pravý domov je jinde a že ho nalezneme jen za předpokladu, že se rozloučíme s tím prvním?

Přejdeme nyní k abstraktnímu výkladu dvojího domova. Do jednoho domova se člověk rodí – je jím tedy podobně jako v prvním případě rodný kraj, prostředí dětství, střed našeho pozemského života.

*„Náš domov jest – jako náš život – z těch věcí, kterých si nevolíme, do kterých se rodíme. Jsou nám dány, a pokud věříme, že se věci nedějí nazdařbůh, že všechno, co jest, má jakýsi smysl, přijímáme i skutečnost svého života a jeho určitého pozemského obzoru jako svůj úděl, svoje poslání a určení, jako něco, co nám nebylo dáno nadarmo a bez příčiny.“*⁴⁸

⁴⁸ Čep, J., Dvojí domov. Přednáška. *Řád, revue pro kulturu a život*, 1936, roč. 3, č. 6, s. 338.

V užším smyslu chápeme tedy domov jako konkrétní místo na zemi, k němuž si od počátku vytváříme vztah a do něhož zapouštíme své kořeny. Cit, který k domovu chováme je vrozený a ani v průběhu dospívání a dozrávání nevymizí, i když se může vyvíjet a nabývat různých podob. Přesto však v nás přetrvává touha po skutečném domově. Po domově, který zatím pouze tušíme, neboť tento svět není definitivní.

Člověk je ve své existenci pouze „*poutníkem na zemi*“, cizincem, který hledá svůj pravý domov. Údělem poutníků je být stále na cestě, směřovat od jednoho místa k druhému. Stejně tak se každý člověk vydává na cestu od pozemského domova k prvotní vlasti, jejíž brána se mu uzavřela.

Poznání, že svět je dvojitý, nás staví před otázku, zda nemůže být i dvojitý čas. Čep ve svých esejích hovoří o „*rozdvojeném pocitu času*“. Toto tvrzení o rozdvojeném pocitu času lze vyložit na příkladě našeho bytí. Lidská existence se vztahuje ke konkrétnímu času a zároveň se promítá na pozadí věčnosti. Pod pojmem věčnost si lze v tomto smyslu představit nekonečné plynutí času, neohrazené trvání, které zahrnuje minulost, přítomnost i budoucnost. Konkrétní přítomný čas je tedy pouze nepatrnou součástí toho, co lze nazývat věčností.

Stejně jako se prolínají dvě různá pojetí času, tak i pravý první domov s tím pozemským pouze nesousedí, ale celý ho prostupuje. Mohli bychom tedy hovořit o jakési koexistenci světa přirozeného a transcendentního. Z tohoto tvrzení vyplývá, že souběžně s naším světem existuje svět neviditelný, který se nám ve výjimečných chvílích poodhaluje a naznačuje, že skutečnost je jinde.

„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 pudí pryč a dál, který je nám kolébkou a zároveň vězením. Naše příchyllost k zemi a k určitému koutu země jest doprovázena podivnou nostalgií za něčím, co nás přesahuje, co je tu chvíli jinde než my, a nad místem, které nazýváme svou vlastí, se vznáší fatamorgana pravého domova, tak jako vzpomínka na krajinu, kterou jsme zahlédli ve snu.“⁴⁹

⁴⁹ Tamtéž, s. 338.

Nepříliš průzračnou metaforou, jež odkazuje k „*dvojímu domovu*“, je zajisté i častý výskyt modré a zlaté barvy. Náhodu můžeme vyloučit, protože se tyto barvy objevují i v samotném názvu jedné z Čepových sbírek. Podle mého názoru zlatá barva v Čepových povídkách představuje připoutanost člověka k zemi, tedy pozemskou část jeho života. Modrá je pak příslibem věčnosti. Zcela konkrétně se zlatá barva objevuje ve spojení s lány obilí, modrá je přívlastkem nedozírné nebeské klenby a vod, v kterých se nebe odráží.

7. Vstup transcendentna do všední reality

Člověk si v určitých okamžicích svého života uvědomí, že je pouhým hostem na tomto pozemském světě a že jeho pouť směřuje mnohem dále – ke světu zatím pouze tušenému. Jako poutník se pohybuje vyměřeným prostorem na zemi a při tom v sobě objevuje nostalgickou touhu po prvním domově. Cítí skrytou přítomnost věcí neviditelných. Jako by byl náš svět pouhým odrazem toho skutečného světa. Ten však leží za hranicí našeho poznání. Můžeme si jen postesknout podobně jako Rozárka Lukášová: „*Bože můj, jaká je asi pravá tvář světa? Jaká je asi moje pravá tvář? Co znamenají všechny ty věci, které jsou kolem nás [...]? Ach, kdybychom uměli vidět, ale jsme slepí, slepí...*“⁵⁰

Pravá tvář světa se odhaluje v ojedinělých záblescích, kdy se transcendentno vkrádá do každodenního bytí. Je jakýmsi připomenutím toho, že vše, co se odehrává, je podřízeno nějakému vyššímu řádu. K tomuto vzácnému poznání dochází většinou až v momentu smrti nebo při jejím očekávání.

První konfrontaci světa vnímatelného se světem tušeným spatřujeme hned v první Čepově povídce, *Domek*. Povídka zachycuje bezstarostný čas her několika dětí, který je narušen nečekanou úzkostí a nezodpovězenými otázkami jednoho z nich. Jeníkův neklid pramení z nejistoty a z nemožnosti poznání skutečného světa bez hranic. Děti si staví svůj malý svět, brouci v trávě mají také svůj svět. Jeden svět je vždy součástí nějakého většího. Je možné dojít na jeho konec, nebo je za ním další?

Tato povídka je zároveň impulzem k zamyšlení, jak si představit ono transcendentno. Transcendentno nelze zjednodušeně charakterizovat jako prostor, protože je bezrozměrné. Je to v podstatě přesah k něčemu vyššímu, k něčemu skrytému pro naše vnímání. Lidé se však odnepaměti snažili vysvětlit si existenci něčeho tajemného nebo zcela neznámého odvozením z každodenní reality a přiřknout tomu známé vlastnosti a charakteristiky. Právě z tohoto důvodu si Jeník z povídky *Domek* představuje, jak by člověk mohl teoreticky dojít na konec světa, který v jeho podání vypadá jako zeď. Ale co když se ta zeď probourá? Co bude za ní? Naivní dětské myšlení vychází z konkrétních představ, které mají ulehčit výklad světa a jevů v něm.

⁵⁰ Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 77-78.

Charakteristiku horizontálního rozměru – tedy v tomto případě možnost chůze dosáhnout nějakého konkrétního cíle na zemi – přenáší na rozměr vertikální. Dívá se do nebe a přemýšlí, kam by mohl člověk „dojít“. Další konkrétní představou je již zmíněná zeď na konci světa jako překážka v další cestě. Přes veškerou snahu objasnit neznámo na základě všedních věcí a charakteristik se Jeník nedobere výsledku. I tyto zjednodušené představy selhávají a transcendentno do nich vstupuje právě tou dírou na pomyslném konci světa.

A.M. Píša ve své recenzi na Čepův *Dvojí domov* píše následující: „...*pod konkrétním světem drobného a hravého dětského živobytí otvírá se náhle druhý tajemný svět metafysického stesku, děsu a úzkosti z času, prostoru, osudu, života a smrti i věčnosti.*“⁵¹

Obdobnou fascinaci a neobyčejnou úzkost prožívá i František z povídky *Do města*. Tento rovněž dětský hrdina je odtrhnut od her a vyslán na cestu, z níž už pro něj není návratu. Během zpáteční cesty z města objevuje, podobně jako Jeník, miniaturní svět schovaný v trávě, velmi připomínající svět lidský. Pak zvedne oči k nebi a je rozhodnutý pomlčet o „*modré úzkosti, hluboko tkvící v tichu polí. Tomu by beztoho nikdo nevěřil.*“⁵²

Zahanben svým strachem z „*bezedného nebe*“, vydal se k zatopenému lomu, v jehož zrádných vodách našel smrt. Snažil se utajit úzkost z viděného, ale ta zůstala přítomná v jeho očích.

Jednou z možných charakteristik transcendentna by mohla tedy být jeho neohraničenost, nesmírnost. Co naznačuje tuto nesmírnost v pozemském světě? Budeme-li vycházet z výše uvedených povídek, nesmírnost objevíme v motivu nebe, vody⁵³, svátečního ticha a samozřejmě v motivu smrti. Právě tyto motivy by mohly být podle mého názoru průsečíkem a rovněž plynulým přechodem mezi pozemským světem a světem tušeným.

V příznačně nazvané povídce *Dvojí domov* se vidina rozvojeného světa vkrade do reality prostřednictvím snu. Autor v této povídce paralelně rozvíjí příběh

⁵¹ Píša, A. M., Jan Čep: *Dvojí domov*. Recenze. *Host*, 1926-1927, roč. 6., s. 164.

⁵² Čep, J., tamtéž, s. 47.

⁵³ Bachelard hovoří o vodě jako o oku krajiny, v němž se zrcadlí vesmír. (Srovnej viz Bachelard, G., *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 308.)

Roubalky a krávy, jejichž údělem bylo opustit milovaný domov v horách, vzdát se rozbíhajících se cest a uvýknout si na nové s pevně vytyčenými koleje. Poznání, že „svět je dvojitý“, s Roubalkou mocně oťráslo, neboť si uvědomila, že za představou těchto dvou domovů se ukrývá mnohem více. „*Sen o prvním domově, nenadále procitlý, jí zanechal v duši tesknou do smrti otevřenou.*“⁵⁴

Konkrétnější popis průniku transcendentna do lidské existence nalezneme v povídce *Husopas*. Chvilková proměna známého světa Vránovi připomene, že žije uprostřed tajemství a že věci mohou být ve své podstatě úplně jiné, než čím se zdají být.

„*Starému Vránovi přejel najednou mráz po zádech. Známa tvář krajiny se znenadání zčeřila, zlehounka sice a sotva na vteřinu, ale stařec k ní už pojal nedůvěru. S hrůzou si uvědomil, že věci mohou na sebe vzít z něčeho nic jinou podobu, než jak si je zvykl vídat od malička, a cítil se náhle nesmírně opuštěn. [...] Jda za stádem k dědině, vleče svůj bič v prachu a kolem dokola ho obklopuje vanutí nekonečné prohlubně. – V příštích dnech se tajemné průduchy, neočekávaně na okamžik pootevřené, znovu stáhly a země se zdála pevná a bezpečná pod nohama starce dosud marně štípaného Boží sekerou.*“ (Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 96-97.)

V povídce *Tři pocesní* zabloudí tři přátelé v rodném kraji jednoho z nich. Jak je vůbec možné ztratit směr v důvěrně známé krajině? Tato situace je vede k zamyšlení nad možností existence dvou krajin, které se vzájemně prostupují.

„*Nejsou vlastně na každém místě krajiny dvě, jejichž cesty se tajemně kříží? Zabloudíme-li, neznamená to, že jsme byli chyceni do sítě jedné z takových křížovatek, a že jdeme už po cestách krajiny druhé, aniž víme, kdy jsme překročili neviditelnou mez?*“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 352.)

Před otázkou dvojakosti světa stojí i hlavní hrdina povídky *Polní tráva*, Tomáš Suchomel. Tuší existenci „*neznámých světů*“ a s politováním konstatuje, že lidé pozemským životem procházejí hluší a slepí. Sám si připadá jako „*poutník na zemi*“, který usouvztažňuje svou existenci k očekávání čehosi nadpozemského, k okamžiku, kdy mu budou vyjeveny odpovědi na všechny jeho otázky. Prozatím se musí spokojit s vědomím, že „*jsou na světě věci, které nevidíme a většinou necítíme; procházíme mezi nimi jako trhlinami ve zdech, jako mezi stromy v lese. Někdy se stane, že překročíme zapovězený práh.*“⁵⁵

⁵⁴ Čep, J., tamtéž, s. 28.

⁵⁵ Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 44.

Těsně před smrtí se i starci z povídky *Starcův smích* poodhalí tajemství lidské existence a života vůbec. Konečně se zbaví oné slepoty a porozumí:

*„[...] a stařec si najednou, jako by se před ním byla rozhrnula jakási záclona, uvědomuje v nesmírném ohromení přelud času, který nám představuje věci, jako by šly za sebou, a s rozšířenými očima hledí zpět na řadu dní a let, jež se mu po celý život kladly vedle sebe jako místnosti oddělené neprůhlednými zdmi; a hle, stěny jsou znenadáni jako tenká průsvitná plátna a obrysy událostí se najednou prostupují a obličej se kryjí, přecházejíce jeden v druhý nepatrnou změnou rysů kolem očí a úst; - „ach, jak je to vlastně pořád totéž,“ žasne stařec a cítí, že takto je to všechno rázem mnohem jednodušší, ale zároveň strašnější a nepochopitelnější, toto nekonečné vyměňování kukly, příprava k vzlétnutí záhadného motýla... A rázem chápe, že čas je mukou bytostí padlých, strašlivým trestem zatracenců, věcí neznámých v končinách věčné blaženosti. A v tomto okamžiku podivného rozsvícení, na samém pokraji neznámých světů, když mu už padala z očí mžurka lidské slepoty, uslyšel najednou svůj smích - [...]“ (Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 142-143.)*

U Georgese Bernanose rovněž prosakují prvky transcendentního prostoru do líčení všední reality. Jako by se vytvořila trhlinka v neviditelné zdi a známý svět začal splývat se světem neznámým.

V románu *Mrtvá farnost* se jedna z postav zamýšlí nad svou cestou, která je popisovaná jako „otevřená, nekonečná, zející tlama“⁵⁶, přičemž usíná „tváří v tvář nějaké nesmírné trhlině, plné hvězd“. V témže díle nalezneme moment, kdy pohled postavy postupně směřuje k otevřenému oknu a odtud dále k obzoru. Do jejího zorného úhlu se promítá známá vzdalující se krajina a celý výjev je završen pohledem „k oblaku natrženému větrem, k prostoru.“⁵⁷

V románu *Odpadlík II* se autor zmiňuje o tajemném vrstvení jednotlivých obrazů, „které se [...] tlačily na místo skutečných věcí, ačli je docela nepřikrývaly jako průhledná pára, smazující úskočně jejich vypukliny a obrysy a proměňující pozvolna tuto venkovskou síň, tak tichou a čistou, v malý kolísavý vesmír, jehož jednotlivé plochy se na sebe vrstvíly tak jako tašky na střeše.“⁵⁸

Bernanos se podobně jako Čep dotýká i existence neviditelných věcí. Upozorňuje na to, že žijeme ve světě, jehož se nám nikdy nepodaří zmocnit. Jeho nesmírnost a hloubku nezachytí lidské smysly, proto se často setkáváme s neurčitými výrazy, jako je např. „kdesi v hloubi prostoru“, „jakýsi prostor“, „někde v dáli“ apod.

⁵⁶ Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 40.

⁵⁷ Bernanos, G., *tamtéž*, s. 77.

⁵⁸ Bernanos, G., *Odpadlík II. Radost*. Praha: Aventinum, 1931, s. 303.

Tajemnost a mystičnost obývaného prostoru nabývá na intenzitě především v noční době:

*„[...] když tma stále hustší plní prostory nebes a přesycená země jako by potila inkoust ještě černější, drží ta chvíle v šachu všechny smysly. Vít kamsi prchl, nikdo neví kam, bloudí v nesmírných pustinách, po nejvyšších samotách, kde skomírají echa jeho divokého cvalu. Vánek, dech, šum, roj neviditelných věcí klouže na třicet stop od země, jako by se vznášel na té čiré noční tmě.“ (Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 110.)*

V *Deníku venkovského faráře* se hlavní postava také často zaobírá obrazem skutečnosti, jak se nám jeví a jaká je její pravá tvář. Jsme vůbec schopni ji poznat? Je zajímavé, že k těmto zamyšlením dochází zase většinou v noci, kdy se obrysy předmětů rozplývají a ztrácejí známou podobu.

*„Měsíční světlo leží v údolí jako zářící vata, tak lehká, že ji každé hnutí vzduchu třepí v dlouhé čmouhy, které stoupají šikmo po obloze a vznášejí se tam v závratné výši. A přece jsou zcela blízké. Tak blízké, že vidím, jak plují jejich kusy nad vrcholky topolů. Ó preludy! Neznáme ve skutečnosti nic z tohoto světa, nejsme na tomto světě.“ (Bernanos, G., *Deník venkovského faráře*. Praha: Vyšehrad, 1969, s. 115.)*

8. Tajemné společenství živých a mrtvých

Jan Čep vychází (podobně jako např. J. Deml) z křesťanské nauky o obcování svatých. Hovoří o „*tajemném společenství živých a mrtvých, minulých a budoucích, kteří jsou svázáni poutem duchovního rodu, lásky a viny, vzájemné zásluhy a oběti*“⁵⁹. Svět je tedy místo, kde dochází k setkávání předků a potomků, stejně tak jako živých a mrtvých.

Soužití živých a mrtvých je typické pro mnoho Čepových próz. Tento motiv nalezneme např. v povídkách *Rozárka Lukášová, Zbloudilý, Vigilie, Tvář pod pavučinou, Zápisky Jiljího Klena* nebo v románu *Hranice stínu*. Jedná se v podstatě o ukotvení člověka v prostoru – každý má své místo mezi živými a mrtvými. Jeho existence je propojena s minulostí celého rodu a stejně tak i má vliv na ty, co přijdou teprve po něm. Člověk je postaven do role dědice rodinného údělu. „*Znamená tedy pro každého jednotlivého potomka duchovní společenství s jeho předky jednak velikou oporu, ale zároveň i velikou odpovědnost. Jako můžeme přejít takřka po zádech svých dědů přes trhliny svých vlastních chyb, může na nás být naloženo břímě cizích nedoplatků, abychom je donesli k cíli. Nikdo nám sice nezabrání, abychom je shodili, ale sami se třeba zřítíme zároveň s ním.*“⁶⁰

Toto duchovní společenství živých a mrtvých je jedním z hlavních motivů povídky *Zbloudilý*. Petr Kleofáš bloudí v noci cizí nepřátelskou krajinou, která v něm probudí „*pocit naprosté nicoty a blízké smrti*“. Strach a nejistotu vyvažuje jakési prozření, že není sám – „*Kdosi*“ nad ním bdí. Jeho noční dobrodružství ukončí až stařík s bryčkou, který ho navrátí na správnou cestu a poodhalí mu možnou příčinu jeho zbloudění. Vypráví mu o mrtvých, kteří tu stále obcházejí.

„*Petr Kleofáš seděl vzadu na hromadě pytlů a díval se dojatě na světla před sebou, myslil na své mrtvé. „Aspoň vy mi zůstaňte věrni!“ úpěl tiše, a bylo mu pojednou, jako by byl uzavřel s krajem nesmírně vážnou úmluvu. Jako by byl býval připuštěn do jakési jeho intimnosti, a za to byl vzal na sebe těžký závazek.*“ (Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 62.)

⁵⁹ Čep, J., *Umění a milost*. Brno: Vetus via, 2001, s. 22.

⁶⁰ Čep, J., *Dvojitý domov*. Přednáška. *Řád, revue pro kulturu a život*, 1936, roč. 3, č. 6, s. 343.

V povídce *Jakub Kratochvíl* je zachyceno střídání tří generací a předávání rodinného odkazu. Otcové ve svých synech vidí naději na uskutečnění toho, co sami nedokázali. Nejvíce prostoru Čep věnuje postavě nejmladšího zástupce rodu, Jakubovi. Ten je obdařen zvláštním vnímáním, díky němuž se odlišuje od svých vrstevníků. Jeho citlivý pohled jako by pronikal všedností věcí a viděl v nich mnohem více, než spatřují ostatní lidé. Už v jeho zájmu o historii lze snadno odhalit snahu o pomyslné propojení světa živých a mrtvých a o vnímání tohoto světa jako jednotu ve všech možných souvislostech. Jakubovým nesplněným přáním je sepsat všezahrnující román a v něm „*smísit všechny časy, lidi živé i mrtvé*“⁶¹.

Tématem dědictví a zastupováním místa předků mladou krví se Jan Čep zabýval především v románu *Hranice stínu*. Vypráví příběh o starém Zavadilovi, jehož příbuzní dávno zemřeli a jedinou nadějí na pokračování zavadilského rodu se stal znovunalezený vnuk. I když neponese dál jméno rodiny, přetrvá díky němu podoba předků. Prokop pochopil své výlučné postavení i povinnost dokončit přetrženou pouť matky, která tento kraj opustila. Uvědomil si, že je jediný, kdo může převzít rodinné břímě a že to bude jednou on, kdo bude vyrovnávat dluhy za své předky.

Zavadilova smrt je ohlášená podivuhodným divadlem, kdy se kolem něj nashromáždí celé příbuzenstvo nebožtíků a rejdí po domě. Stařec je smířen se svým osudem a klidně popisuje Prokopovi, čeho je v těchto chvílích svědkem: „[...] *Ti všichni ti teď budou svěřeni, až já budu patřit mezi ně. Ale tak zhurta mi nemusili oznamovat, že už to bude brzo!*“⁶² Před smrtí se Zavadilovi rozjasní paměť a znovu vidí své dětství, válku. Tyto vzpomínky a zkušenosti odcházejí spolu s ním.

„Ty jsi můj dědic,“ říkaly mu oči starcovy, neboť hlas už vypovídal. „Ty jsi moje krev a moje duše. Ty budeš vydávat svědectví místo mne. Zanechávám ti všechno, co bylo má časná i věčná naděje, nechávám ti starost o sebe i o své nebožtíky. To bude tvá záloha, až budeš váhat uprostřed beztvareho času, tvá hradba, až se budeš cítit příliš sám a obnažen. To bude také tvé závaží, milý hochu, tvé břímě, které budeš musít vzpírat, které budeš musít dovléci před tvář boží. Víím, naložili jsme ti toho hodně, byli jsme taková nevázaná cháska, Bůh nám odpusť. Ale zato máš mezi námi mnohé, kteréš neznal a kteří tě milují – považ, kteří tě milují! Miluj je, miluj je, a bude ti všechno lehčí, všemu lépe porozumíš a bázeň nebude mít moci nad tvým srdcem!“ (Čep, J., *Hranice stínu*. Brno: Proglas, 1996, s. 131.)

⁶¹ Čep, J., *Letnice*. Praha: Vyšehrad, 1947, s. 70.

⁶² Čep, J., *Hranice stínu*. Brno: Proglas, 1996, s. 125.

V povídce *Tvář pod pavučinou* se opět setkáme s problematikou rodinných vztahů a s motivem dědictví. Marie zdělila nejen podobu své zemřelé matky, ale i její místo v rodině. Starému Dohnalovi její podoba připomíná všechny křivdy a nepravosti, jichž se dopustil na své ženě. Oproti tomu Marie vidí v jeho tváři rysy děda. Pomyslí si: „*A přece je každý člověk jako jedna z těch hvězd,“ [...] „každý, co jich kdy bylo, září svým světlem a má své místo v tom nesmírném prostoru bez hranic.“*⁶³

Na pozadí těchto povídek se rýsuje lidská dočasnost a nutnost zaplnit místo těch, kteří odcházejí. Podobné téma je zpracováno i v povídce *Lucie Laurová*. Mladá hrdinka se jen obtížně vyrovnává se smrtí obou rodičů. Uchyluje se do společnosti neviditelných postav – mrtvých a nepřítomných, s nimiž hovoří. Zpátky k životu ji přivede až láska a narození dítěte, které pokračuje v linii rodu.

„Láska a smrt, jaká tajemná dvojice, jaký nevýslovný svazek! [...] Její obraz, který pukl a navždy se zakalil v očích jejího umírajícího otce, ožívá v očích dítěte, v tajemném květu jejího života, kterým se naráz obrací starý řád světa.“ (Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 201.)

Velmi výmluvnou, co se společenství živých a mrtvých týče, shledávám povídku *Rodokmen*. Jedinou „žijící“ postavou této povídky je bezejmenný nemocný. Blížící se smrt je předznamenána zvláštním snem. Ačkoliv je sám v pustém stavení, slyší kroky a podivné zvuky, které vyluzují jeho zemřelí předci. Stahují se do jeho blízkosti a nechtějí odejít. Zřejmě mají být oporou umírajícímu v jeho těžkých chvílích a doprovodit ho k bráně smrti. Nemocnému se vybavují jejich tváře, jména i osudy. Mezi ně patří i mentálně zaostalý strýc Ondra. I přes svůj ubohý život umíral se vznešeným výrazem a zařadil se do zástupu ostatních. Čep tímto poukázal na to, že ve smrti jsou si všichni rovni.

Na této povídce je podle mého názoru zajímavá právě ta provázanost nemocného s jeho příbuzenstvem. Sám bezejmenný, přesto je částečně charakterizován prostřednictvím životních příběhů konkrétních lidí. Dalo by se hovořit téměř o jakémsi sdílení osudů.

⁶³Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 73.

„Churavý samotář hledí těmi neznámými příbuznými osudy jako skrze průsvitné stěny. Co by mu mohli ti mrtví zamlčet? Má jejich tajemství v krvi; jejich tváře, jejich příběhy jsou vtělením jeho vlastních myšlenek, dobrých i špatných, jeho tajných hnutí, jeho činů dovršených i zmrhaných. Cítí v svém srdci i v svém těle jejich tajné slabosti, jejich touhy, jejich bídu a smutek. Ne, nemají se před sebou zač stydět...“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 267-268.)

Lidé na svých cestách potkávají stíny nebožtíků, ale ne každý je schopen nenadálá setkání vnímat. Dochází k nim v okamžiku, když se tyto dva světy protnou. Tomáš Suchomel naráží na mrtvé během svých toulek po Čechách. Sám se diví, „*jak tu lidé mohou žít tak nevšímavě; a jak je vůbec zařízena rovnováha našeho světa, že nevrážíme do svých nebožtíků na každém kroku* -.“⁶⁴

Téměř všichni Čepovi hrdinové po počátečním tápání a nejistotě uvěří v ono tajemné soužití a rovněž v jakýsi posmrtný život. Jako výjimka se jeví postava bezbožné Amálie Frýbortové z povídky *Míra*. Její dům šumí hlasy mrtvých, přesto si nepřipouští, že by mohlo něco po smrti následovat. Byl to její muž, který ji odvedl od víry a přesvědčil ji o tom, že vše je pouze výmysl kněží. Na svého mrtvého manžela tedy myslí jako na mrtvé tělo v hrobě.

Na propojenost světů živých a mrtvých poukazuje i Georges Bernanos. Podle něj neexistuje jen království živých a království mrtvých, ale je pouze jedno království, jehož součástí jsou jak živí, tak i mrtví. Postavy z jeho knih se často rouhají a zastávají názor, že se s smrtí se všechno končí a člověka nic víc nečeká. Někdy zapochybují i samotní kněží. Příčinou bývá strach z prázdnoty, do které by se mohl člověk po smrti zřítit. Na vnitřní zbloudilost a nejistotu odkazuje i bloudění vnějším prostorem, kdy člověk sejde ze správné cesty a klopýtá neznámou krajinou⁶⁵.

Mrtví jsou všude kolem nás. Znenadání se objevují, cítíme jejich přítomnost. Střeží naše životy⁶⁶. V *Mrtvé farnosti* se dočteme, že mrtví se kolem nás stahují vždy, když nás postihne nějaké neštěstí, a že dokud žijeme, nejsou ani oni dočista mrtví⁶⁷.

⁶⁴ Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 195.

⁶⁵ Tak je tomu např. v *Deníku venkovského faráře*.

⁶⁶ S myšlenkou, že předkové přijdou v nouzi na pomoc živým, se setkáme např. v britské pověsti o králi Artušovi a jeho rytířích nebo v české pověsti o blanických rytířích.

⁶⁷ Srovnej viz Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 106.

9. Prostor smrti

Motiv smrti je červenou nití, která se táhne celou Čepovou tvorbou, a tím ji tematicky propojuje. Ne nadarmo je nazýván básníkem smrti.

Smrt je společná pro všechny živé tvory. Nikoho nemine, dalo by se říci, že je svým způsobem univerzální. Ačkoliv je součástí každodenního lidského života, přesto ji člověk považuje za něco cizího, tajemného, co ho fascinuje a zároveň děsí. Smrt zůstává stále mimo možnosti jeho chápání.

Čep nechápe smrt jakožto negaci, popř. popření života, ale jako něco, co teprve dává životu pravý smysl a konečný tvar. Je završením lidské pouti na tomto světě. Je jejím vrcholem a zároveň branou, kudy se vchází do hledaného prvního domova. Právě v tragickém osudu lidské existence, která je stejně jako vše na pozemském světě pomíjivá, spatřuje onu krásu. Dalším stěžejním motivem Čepovy tvorby je tedy vědomí pomíjivosti a konečnosti všeho pozemského. Jen to, co pomíjí, má určitou hodnotu. Pozemský lidský život je v tomto pojetí jen zábleskem světla na pozadí věčnosti.

Smrt by se mohla charakterizovat také jako „cesta“ do věčnosti, jako cesta, která vede k posmrtnému životu. Toto pojetí smrti jako cesty se objevilo u mnoha kultur. *„Cesta do řeckého podsvětí není v mytologii příliš propracovaná, ale existuje zmínka, že duše doprovází do podsvětí Hermes, posel bohů, zatímco překročení řeky Acheron (někdy také Styx) Cháronovou lodí má zřejmý symbolický smysl. Pro některé kultury znamenala cesta očistu, zkoušku nějakého druhu; pro jiné zase překročení nějakého skutečného klíčového prahu.“*⁶⁸

Je naprosto přirozené, že blížící se smrt s sebou přináší předsmrtnou úzkost. Člověk neví, co bude následovat, zda za tou neprůhlednou zdí nečihá prázdnota. Bojí se, že se propadne do nicoty. Nezbyvá mu však nic jiného, než se smířit s údělem vlastní pomíjivosti a přijmout smrt jako most k věčnosti⁶⁹.

⁶⁸ Kerrigan, M., *Historie smrti. Pohřební zvyky a smuteční obřady od starověku do současnosti*. Praha: DEUS, 2008, s. 30.

⁶⁹ Podle Blanchota je smrt „vztahem k jinému světu, v němž právě pravda má mít svůj původ, je cestou pravdy, a jestliže jí chybí záruka uchopitelných jistot, jistot, jaké máme my tady na tomto světě, má

Michael Kerrigan ve své knize *Historie smrti* píše: „*Většina civilizací se smrti bojí, navzdory různým druhům spásy, kterou nabízejí jejich duchovní. A stejně, navzdory tvrzení náboženství, že vysvětlí její smysl, většina lidí považuje smrt za příliš složitou, aby jí rozuměli. Bolest ze ztráty je vždy akutní, ačkoliv může být zmírněna vírou, že zesnulý odešel, aby vedl lepší život někde jinde. Víra může udělat mnoho pro dodání odvahy umírajícímu a pro ty, kteří truchlí za jeho odchodem, ale musí se jednat o víru vsutku imponantní, která nikdy neklopýtne.*“⁷⁰ Jak je z tohoto úryvku patrné, důležitou roli při přijímání smrti hraje bezesporu víra. Člověk potřebuje věřit, že smrtí teprve něco začíná. I přes silnou víru však často propadá úzkostným stavům a pochybnostem, neboť mu chybí nějaký důkaz či svědectví o tom, co ho po smrti čeká. Tyto pocity zažívají před smrtí bez výjimky všichni lidé i kněží, kteří najednou přestávají věřit a oddávají se svému strachu. V okamžiku smrti je každý sám a nedá se předem odhadnout, jak se kdo zachová.

Smrt donutí člověka zamyslet se nad prožitým životem, zhodnotit, zda dostal svých povinností a zda splnil svůj úkol na tomto světě. Některé Čepovy postavy zrekapitulovaly svůj život mnohem dříve, a získaly tak čas na jeho naplnění, popř. na nápravu svých činů. Tato možnost se naskytl např. hlavním hrdinům z povídek *Ponocný* či *Staník*.

Josef Brach z povídky *Ponocný* si teprve v padesáti letech uvědomí promarněnost a prázdnotu svého života. Rozhodne se ty zbývající dny naplnit něčím prospěšným a k údivu všech se uchází o místo ponocného. K této práci přistupuje jako k poslání. Díky ní se naučí dívat se více kolem sebe. Zjišťuje, jak je „*krátká vzdálenost od kolébky ke hrobu*“⁷¹.

S prvním dotekem smrti přichází mystický okamžik, do kterého se soustředí celý posavadní život. Je to právě ten toužebný moment prozření, v němž se spojí přítomné s minulým, dočasné s věčným a konečně se vyjeví absolutní pravda. Velmi poutavě je tento mezník popsán v *Zápiscích Jiljího Klena*:

záruku neuchopitelných, ale neatřesitelných jistot věčnosti.“ (Blanchot, M., *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 120.)

⁷⁰ Kerrigan, M., *Historie smrti. Pohřební zvyky a smuteční obřady od starověku do současnosti*. Praha: DEUS, 2008, s. 18.

⁷¹ Čep, J., *Modrá a zlatá*. Praha: Melantrich a.s., 1938, s. 22.

„[...] Věřte, že celý náš život je tímto tajemným očekáváním a že to, čemu říkáme smrt, je otevřením oněch skrytých dveří, kterými se na nás vyhrne přívál světla. Představte si konec hry na slepou bábu – najednou nám spadne šátek z očí a my si řekneme: Ach, takhle to tedy bylo! A já jsem běžel docela opačným směrem!“ (Čep, J., *Modrá a zlatá*. Praha: Melantrich a.s., 1938, s. 73.)

Samotný pojem „prostor smrti“, lze vyložit různými způsoby – např. jako místo, kde se umírá; místo, kde člověku hrozí smrt; nebo právě onen přechod do smrti⁷², který člověku poodhalí tajemství života, smrti a světa vůbec.

Prostor smrti jakožto místo, kde se umírá. Toto místo se liší v závislosti na druhu smrti. Přírozená, do jisté míry očekávaná smrt člověka povětšinou dostihne v jeho vlastní posteli. Tak je tomu např. v povídkách *Lucie Laurová*, *Děravý plášť*, *Variant* nebo v románu *Hranice stínu*. I *Rozárka Lukášová* se vrací do rodného domu, aby poslední okamžiky strávila ve své posteli za přítomnosti svých blízkých. Zato v povídce *Nedělní odpoledne*, ve které je popisováno postupné chřadnutí a smrt staré Roubalky, umírá stařenka sice také v posteli, ale v cizím domě. Byla nucena opustit svůj dům kvůli rodině, která ji chtěla mít nablízku, aby jí mohla dopřát důstojné stáří. V posteli však také umírá sebevrah Filip Kučera z povídky *Veselá pohřební* a je zde zavražděna *paní Dargentová* ze stejnojmenné Bernanosovy prózy.

Prostor smrti jakožto místo, kde hrozí smrt. Takový prostor představuje bezesporu válečné pole, ale také sama příroda a její živly – především voda. Lhostejnost živlu je demonstrována např. v povídce *Jakub Kratochvíl*, ve které chlapec pozoruje bezbranného kohouta a jeho marný boj s řekou o život. Na smrt utonutím narazíme např. v Čepových povídkách *Do města*, *Albína Družová*, *Zápisky Jiljího Klenu*, u Bernanose pak např. v prózách *Muška*, *Mrtvá farnost* nebo *Zločin*. Smrt dále hrozí z rozbouřeného nebe – např. povídka *Bouře*, *Letnice* nebo opět Bernanosova povídka *Muška*. K sebevraždě či vraždě dochází především na odlehlých místech přírody, nejčastěji v lesích (např. vražda Jiřiny Vaňkové a následná sebevražda pacholka Andreje v Čepově románu *Hranice stínu* nebo vražda v Bernanosově románu *Zločin*) či u řeky. Dalším příhodným místem pro vraždu je izolovaný dům, respektive rodinné sídlo, z kterého se stává past (např. v Bernanosových románech *Zločin*, *Zlý sen* a *Pod*

⁷² Rituálem smrti a zmrtychvstání se zabýval J. G. Frazer ve své knize *Zlatá ratolest*. Zpracoval zde poznatky o mýtech, rituálech a magii z různých částí světa. Rituál smrti je popsán na příkladě nigerijského kmene Ibibiů, který se tímto způsobem ještě zaživa připravuje na posmrtný život.

sluncem satanovým). Někteří Čepovi hrdinové si však pro dobrovolnou smrt zvolili známé místo u svých blízkých. Tak je tomu např. v povídce *Husopas*, ve které se hajný Martin zastřelil před rodným domem, nebo v povídce *Hoře z lásky*, kde se Karolina Vachutková oběsila na zahradě svého milého.

Na následujících stránkách se budu zabývat jednotlivými podobami smrti. Pro větší přehlednost jsem rozdělila smrt na předčasnou, přirozenou, sebevraždu, vraždu a v neposlední řadě zmíním i specifický typ smrti – smrt zástupnou.

V rozsáhlejších prózách se lze setkat hned s několika typy smrti najednou. V povídce *Jakub Kratochvíl* se motiv smrti vyskytuje v podobě očekávané smrti přicházející se stářím, násilné smrti a v podobě zcela šokující smrti mladého člověka. Ve vzduchu stále visí otázka po odpovědnosti jedince za smrt. Dalo by se jí nějakým způsobem předejít? Kdo za ni nese vinu? Matěj Kratochvíl se setkává s dvojí smrtí. Otcova smrt, o níž se dozvídá pouze zprostředkovaně, spouští vlnu vzpomínek a přiměje ho k návratu domů. Bratrův táhlý boj se smrtí prožívá mnohem silněji. Tato smrt uzavírá malicherné konflikty a napravuje rodinné vztahy. Synovi Jakobovi zasáhne smrt do života hned několikrát – smrt pátera Klementa, sebevražda kamaráda ze studií, otcova smrt a nečekaná smrt jeho milované na tyfus. Stejně jako Matěje, tak i Jakuba přivede smrt nejbližších zpět do rodného kraje. Brzy však obdrží povolávací rozkaz a umírá na frontě.

V Bernanosově *Mrtvé farnosti* je rovněž popisována smrt hned několika postav – smrt pana de Néréis, zapříčiněná vážnou chorobou, vražda Malicornova skotáka, dvojnásobná sebevražda manželského páru, násilná smrt Slabonožky ubité běsnícím davem a smrt profesora Ouina.

9.1 Smrt předčasná

Předčasná smrt se týká především dětských hrdinů. Jejich smrt je doprovázena patrně nejsilnějším citovým pohnutím, neboť se jedná o nevinné bytosti, jež stojí teprve na počátku života. Vztah k dětství je u obou autorů totožný. Nacházejí v něm prostotu, pravost, nelíčenost a svěžest. Navíc oba vyzdvihují duchovní čistotu a bezbrannost dítěte proti bolesti a nemoci.

U Čepa se s tímto typem smrti setkáme hned v jeho prvotině *Dvoji domov*, konkrétně v povídce *Do města*, která končí utopením chlapce v „*modré úzkosti*“. Dále pak smrt dítěte zasáhne do života postav z povídek *Polní tráva* a *Oldřich Babor*. V těchto zmiňovaných případech umírají děti nedlouho po porodu a jejich smrt zarmucuje celou rodinu. Stejně tak je tomu i v povídce *Květnové dni*, ve které autor vzpomíná na smrt malého bratříčka⁷³. V povídce *Host* se postarším manželům narodí neočekávaně další dítě, jehož příchod přijímají oni i jejich dospělé děti nejprve s rozpaky, ale později se pro ně stane zdrojem štěstí a radosti. Bohužel jejich krátkodobou radost vystřídá bolest nad jeho předčasnou smrtí.

Smrt dítěte a zároveň sebevraždu zpracoval Georges Bernanos v knize *Muška*. Zabývá se zde osudem čtrnáctileté dívky, která se nachází právě na rozhraní mezi odcházejícím dětstvím a nastávající dospělostí. Muška se nedokáže odpoutat od svého dětství a překročit práh do světa dospělých, jenž se jí jeví jako zkažený a plný přetvářky. Tápání a nejistota jsou konkretizovány bouřícím živlem a hledáním bezpečného úkrytu. V tomto okamžiku se na scéně objevuje opilý pytlák Arsen, v jehož osobě Muška mylně spatřuje spřízněnou duši a svého ochránce. Milostné zklamání paradoxně přináší i něco pozitivního – probudí v Mušce mateřský cit k malému bratříčkovi a oživí vztah k umírající matce. V samotném závěru umírá i Muška, která se sama rozhodne skoncovat s žalostným životem, a v dosahu není nikdo, kdo by ji zachránil. Muška i její matka upírají poslední myšlenky na tomto světě ke svému dětství, ke známým cestám a k rodnému kraji. Dětství v tomto případě opět zastupuje

⁷³ Bratr Toniček, který zemřel hned při porodu, byl prvním mrtvým v Čepově životě. (srovnej viz Čep, J., *Poutník na zemi*. Brno: Proglas, 1998, s. 122.)

věk nevinnosti, který nezná faleš a přetvářku. Dětstvím lidský život začíná a vzpomínkou na něj také končí.

Motiv smrti je v tomto díle doprovázen tradicemi a rituály. Udržuje je především kostelnice, která se prostřednictvím bdění u mrtvých snaží poodhalit tajemství smrti a zemřelých. Promlouvá k nim a cítí energii, kterou na ni přelévají. Smrt kolem sebe rozprostírá posvátné ticho. Ticho, které nejprve vzbuzuje úzkost, ale po odchodu mrtvého klid a pokoru. I Muška postupně mění svůj vztah ke smrti – od něčeho zcela vzdáleného, co se jí netýká, co postihuje pouze staré a nemocné (dědeček, matka), až po vlastní smrt, která jí snad vyjeví to nepoznané tajemství; tajemství, které ostatním zůstane navždy skryto.

„A dnes tedy myslí na svou vlastní smrt, ale nemá srdce sevřené úzkostí, jen vzrušením nad svým zázračným objevem a nad tím, že ji už za krátko bude zjeveno tajemství – to tajemství, které jí neodhalila láska. A třebaže všechno, co si vysnila o tom záhadném dění, v sobě má dětskou nevinnost, přece jen představa, k níž ještě včera byla lhostejná, ji v této chvíli opojuje bolestnou sladkostí.“ (Bernanos, G., *Muška*. Praha: Vyšehrad, 1972, s. 71.)

Za předčasnou smrt dále považují smrt mladých lidí, kteří podlehli nějaké nemoci a nemohli dokončit své poslání na této zemi. S touto smrtí se setkáme např. v povídce *Polní tráva*, ve které Tomášova nejmladší sestra během války podléhá choleře, v povídce *Jakub Kratochvíl*, v níž umírá Jakubova nevěsta na tyfus či v povídce *Staník*.

Povídka *Staník* začíná netradičně pohřbem mladého hrdiny a potom teprve následuje retrospektivní vyprávění o jeho životě, zprostředkované Staníkovým bratrancem Františkem. Staník trpí srdeční chorobou, ale nenechává se od ní omezovat a všechny své síly upíná ke správnému chodu hospodářství. Ve slabších chvílích pláče nad ztraceným zdravím a nad nespravedlností – proč právě on? Má přece ještě tolik plánů a snů. V takových okamžicích mu je útěchou křesťanská víra, že „*všechno musí mít nějaký smysl*“ a že netrpí zbytečně.

„Viděl jsem, že ubohý chlapec bojuje svůj těžký boj: že se v něm sváří mládí a nemoc, naděje a odříkání, život a smrt. Viděl okolo sebe kamarády nešetřící silou a zdravím, přírodou kypící dychtivými štávy, jeho vlastní krev vřela a domáhala se splnění závratných slibů, a on si měl říci, že je všechno marné, že je s ním konec. Tak znenadání, tak nespravedlivě.“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 234.)

9.2 Smrt přirozená

Zřejmě nejčastějším typem smrti, který Čep zpracovává, je smrt přirozená, jež vede umírající ke zpytování svědomí a k zamyšlení nad prožitým životem. Je to teprve smrt, která odhaluje pravou tvář toho, co jí předcházelo. Tento typ smrti je zobrazen např. v románu *Hranice stínu* a v povídkách *Variant* nebo *Zápisky Jiljího Klenu*.

Umírající často vzpomínají na své dětství, u některých se dokonce dětské rysy promítnou do jejich vnější podoby. Tímto návratem do dětství se završuje lidský život. Pomyslný kruh se uzavírá a podtrhuje cyklické pojetí života a času vůbec. Vše se pravidelně opakuje a stále vrací.

Motiv smrti velmi výrazně prostupuje povídkou *Rozárka Lukášová* a to hned ve dvou podobách – na začátku umírá Rozárčina matka, v závěru sama Rozárka. Rozárka Lukášová se ve svých dvanácti letech není schopna vyrovnat se smrtí nejbližší osoby. Vzhledem k ne příliš vřelému vztahu s otcem je matčinou smrtí uvržena do samoty a oporu hledá v silném přilnutí k víře. Teprve v okamžiku „osvícení“ pochopí, že není sama, že nad ní bdí Bůh a že ji její matka stále doprovází. Setká se s ní znova ve snu, který předznamenává její blížící se smrt. Krátce před smrtí se vrací do rodného domu, do své postele. Zbaví se strachu ze smrti, přesto však zažívá obdobná muka jako její matka, již prosí o pomoc, a taktéž umírá s tajemným úsměvem na rtech.

„Uplynulo ještě několik dní; oblouk Rozárčina utrpení, přitahovaný tajemným středem a skládající podivně dvojbarevnou duhu s utrpením její nebožky matky, blížil se rychle svému zakončení. Život tak plný neobyčejně trýzně spěl k svému osvobození. [...] Až konečně jednoho večera pohyb ňader znenadání ustal, rty se zakřivily a propustivše poslední povzdech zůstaly pootevřeny; oční víčka sebou zaškubala a oči se obrátily v sloup, uhranuty divadlem, jehož nemůže člověk spatřiti a zůstat potom ještě naživu. Druhý prostor, jehož přítomnost plnila celý její krátký život podivnou tesknoutou, ji přijal do sebe, ale její mrtvá tvář nastavovala těm, kdož zbyli okolo ní, znovu onen dvojsmyslný úsměv sfingy, která nevydá svého tajemství.“ (Čep, J., *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 90-91.)

Asi nejvíce se Jan Čep zabývá motivem přirozené smrti v již zmíněném románu *Hranice stínu*. Je v něm líčena smrt starého Zavadila, nejstaršího člověka z farnosti. Ačkoliv má pouze jednoho pokrevního příbuzného, jeho smrt se dotýká celé obce, neboť si lidé uvědomují, že s ním odchází i vzpomínky na události, které zažil pouze on. Prožívají s ním tedy jeho smrtelnou úzkost až do konce. Smrt se zde jeví jako spravedlivá. Je naplněním nejvyššího zákona.

Za zmínku stojí, že zatímco je v tomto románu popisována smrt jedince z pohledu jeho okolí, v povídce *Variant* se Čep znovu vrací ke smrti té samé postavy, tentokrát z jejího pohledu, tzn. že se zabývá hlavně prožíváním umírajícího.

Čep ve své tvorbě nahlížel na motiv smrti ze všech možných úhlů. Smrt se stala leitmotivem jeho próz. Přesto však nastal okamžik, kdy i on sám pocítil úzkost z vlastní blížící se smrti. Svou úvahu o smrti zařadil do sbírky *Poutník na zemi*, oddíl *Sestra úzkost*.

Jeho reflexe smrti je plná nejistoty a pochybností o tom, zda po smrti bude opravdu následovat další život. Bojuje se svou sestrou Úzkostí o naději, že se nepropadne do prázdnoty.

*„[...] Ale byla to vždycky smrt druhých, kterou jsem si představoval, ne moje. Uvědomil jsem si to v jedné bezesné noci, když jsem náhle spatřil svou vlastní smrt blízko sebe, jako černou prázdnotu. Uvědomil jsem si, že až do té chvíle to bylo jen tak, že jsem si všechno jenom představoval. Ale tentokrát jsem to byl já a má smrt, blizounko, přede mnou. Zmocnila se mě hrůza, na čele mi vyrazil pot. Vždycky jsem věřil v nesmrtelnost duše a ve vzkříšení proměněného těla. Věděl jsem, že bytí, které si uvědomujeme, projde změnou, jejíž povaha nám zůstává neznámá. Pramenila má náhlá hrůza tváří v tvář skutečnosti osobní smrti z nejistoty o povaze této změny nebo z nejistoty o samé skutečnosti dalšího života? Zapochyboval jsem náhle o nesmrtelnosti své duše? Dostal jsem snad strach, že budu náhle uvržen do noci nicoty, bez vědomí a bez paměti? Může člověk zároveň věřit a pochybovat, doufat a bát se?“ (Čep, J., *Poutník na zemi*. Brno: Proglas, 1998, s. 116.)*

V Bernanosově beletristické tvorbě je přirozená smrt spíše výjimkou. Postavy většinou umírají násilnou smrtí (vražda, sebevražda), popř. podléhají dlouhodobé nemoci. Ani ony nejsou na smrt připraveny a obávají se toho, že splynou s nicotou.

V *Mrtvé farnosti* je nejvíce prostoru věnováno umírání pana Ouina. Završení lidského údělu je zde vystiženo nejen podrobným líčením prožívání tohoto okamžiku, ale i zásadní změnou vnějšího vzezření, při které se ze silného muže stane ubohá troska, budící zároveň odpor i soucit. Současně je zde připodobněn k dítěti, jenž se opět vrací, odkud přišlo. Jedná se o pomyslné nové dětství. Tak jako jiní hrdinové i pan Ouine krátce před smrtí rekapituluje svůj život a shledává, že opominul na něm to podstatné, a teď ho zevnitř požívá prázdnota. Člověk najednou stojí úplně nahý, sám a zbaven

tajemství. Neznamená nic. Jeho duše ho pohlcuje a on se vrací do sebe. Pohybuje se od jednoho světa k druhému a věří, že konečně nalezne věčnou rovnováhu.

„Sténal a popadal dech dál, ale to sténání neznělo jako nářek... Vyjadřovalo spíše tentýž hluboký, stále se zvětšující úžas, jaký pocítí člověk, který učiní několik posledních kroků po hřebeni dlouho nehybném nad jeho hlavou a náhle objeví nesmírný prostor a obzory tvořící se tak rychle, že jeho pohled nestačí sledovat znásobené rozvíjení závratné závitnice.“ (Bernanos, G., *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948, s. 249.)

Náboženskou vážnost okamžiku naruší *upřímný a jasný* smích umírajícího, který už postrádá lidský smysl. Tato situace je zakončena ohledáním těla a detailním popisem oblékání mrtvého. Do kontrastu k silnému prožitku dospívajícího chlapce, který se poprvé ocitl v blízkosti smrti, je postaven pragmatický a poměrně bezcitný přístup posluhovačky, která konstatuje, že ačkoliv viděla umírat už mnoho lidí, přesto nedokáže říct o smrti nic konkrétního.

Podrobný popis okamžiku, kdy se člověka postupně zmocňuje smrt, nalezneme i v *Deníku venkovského faráře*. Farářova nemoc a zdlouhavé umírání prochází celým dílem. I přes špatný fyzický stav napíná všechny své síly pro blaho farnosti a obětuje se pro druhé. Paradoxně však umírá sám v cizím prostředí – u svého dávného přítele. Těsně před smrtí se farář dostává do zvláštní letargie, ve které zapomíná i na Boha. Smrt najednou představuje jen ztrátu bytí a on se stává svědkem toho, jak se z něj vytrácí obrazy známého světa. Zjišťuje, že se jeho smrt podobá jakékoliv jiné a že ani on sám na ni není dostatečně připraven. Bude umět umřít, až nastane jeho chvíle? I když blízkost smrti vyvolává řadu otázek, přináší zároveň i klid, jistotu a smíření.

9.3 Sebevražda

Oba autoři se rovněž zabývali tématem sebevraždy. Vzhledem k jejich křesťanské orientaci ztotožňují tento typ smrti s rouháním. Člověk nemá právo dobrovolně zahodit to, co mu bylo dáno. Tímto násilným činem v podstatě demonstruje vzdor proti boží vůli a uvrhuje se do prázdnoty. I přes nepřízeň okolností by neměl podlehnout sladkému vábení smrti a měl by nést svůj úděl až do konce.

Co vede jejich postavy k sebevraždě? Na základě srovnání jednotlivých próz se nabízí hned několik odpovědí. Hlavním motivem k sebevraždě je ztráta jistoty a nespokojenost s pozemským životem. Smrt v tomto ohledu představuje jedinou nezpochybnitelnou jistotu člověka. Některé postavy se na tomto světě cítí jako v pasti a ve smrti vidí možné východisko. V Bernanosově tvorbě často vystupují znužení intelektuálové, pro které sebevražda znamená projev svobodné vůle, pojmají tedy smrt jako možnost. Dalším motivem k sebevraždě je neschopnost postav unést své hříchy. Jedná se především o vraždu, jež vede posléze k dobrovolné smrti viníka. K tomuto typu sebevraždy dochází např. v Čepově románu *Hranice stínu* nebo v Bernanosově *Radosti* či *Pod sluncem satanovým*. Jiní pak volí smrt, aby se jim konečně vyjevilo její tajemství⁷⁴.

U Čepa se s tématem sebevraždy setkáváme dále např. v povídce *Husopas*, *Hoře z lásky*, *Veselá pohřební* nebo *Člověk na silnici*.

V povídce *Husopas* otřásla sebevražda Martina Vrány celou vesnicí. Tento rouhavý čin se vznášel nad všemi obyvateli jako něco „*nadpřirozeně nečistého*“. Velmi emotivním momentem v této próze je reakce starého Vrány – sundal synovo mrtvé tělo, naložil ho na trakař a s tímto těžkým břemenem vyrazil na cestu k obecní nemocnici. Poté se postavil na synovo místo. Kontrast k sebevraždě tvoří dlouhé umírání starého Vrány, který jako by musel bojovat za sebe i za syna, jenž se tomuto předsmrtnému boji zbaběle vyhnul.

⁷⁴ „*V sebevraždě je pozoruhodný záměr zrušit budoucnost jako záhadu smrti: člověk se chce jaksí zabít proto, aby budoucnost byla bez tajemství, aby ji učinil jasnou a čitelnou, aby přestala být temným rezervoárem nedešifrovatelné smrti. [...]*“ (Blanchot, M., *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 133.)

Povídka *Hoře z lásky* se podrobněji zabývá tragickým osudem Karolíny Vachutkové, která sebevraždou řeší své milostné problémy a nebojí se zatracení. Čep se zde pokusil nastínit především pohnutky k tomuto činu, podobně jako v povídce *Člověk na silnici*, kde bylo hlavním motivem vedoucím k předčasné smrti znechucení nad dosavadním způsobem života, který byl plný marnosti a špíny.

Veselá pohřební začíná dobrovolnou smrtí mladého čeledína Filipa a zaměřuje se hlavně na události, které následovaly. Jeho sebevražda se stala pro vesnici senzací. Přitahovala pozornost mladých, kteří ho dokonce za ten hrůzný čin obdivovali a navzdory faráři mu vypravili parádní pohřeb. Faráři nezbývalo nic jiného, než mlčky přihlížet této rozrůstající se bezbožnosti a ptát se sám sebe, zda není rouháním pohřbívat sebevrahy. Samotný pohřeb je popisován jako zvrácené divadlo, jenž je doprovázeno Filipovým pošklebkem a chechotem mrtvých.

V románu *Zlý sen* zobrazuje Georges Bernanos mladé a osamělé lidi, kteří nejsou schopni lásky. Východiskem z nudy a prázdnoty se stává požívání omamných látek a lhaní. Vytvářejí si tak kolem sebe alternativní svět. Jeden z hrdinů se pokusí spáchat sebevraždu, ale kvůli strachu si nechává „*možnost návratu*“. Po rozhovoru s přítelem, který však nejeví zájem o jeho osud a jen lhostejně naslouchá, svůj čin dokoná. Před jeho zraky se zastřelí, aby tím unikl z vnitřní prázdnoty. Olivier ho není schopen napodobit. Má strach a volí raději sebeponižování jako „*jiný způsob sebevraždy. Tolik to nebolí, ale není to bohužel definitivní.*“⁷⁵

⁷⁵ Bernanos, G., *Zlý sen*. Praha: Mladá fronta, 1970, s. 161.

9.4 Vražda

V dílech Jana Čepa se téma vraždy objevuje jen velmi sporadicky. Přesto na ni narazíme v povídce *Albína Drůzová* nebo v románu *Hranice stínu*. V obou zmiňovaných prózách je hlavním motivem k vraždě láska.

V povídce *Albína Drůzová* usmrtí Bedřich těhotnou děvečku, aby se zbavil těžkého břemene a výčitek svědomí vůči své ženě. Po uskutečnění tohoto zrůdného činu se však nedostavuje očekávaný klid, ale naopak se ještě více prohlubuje pocit viny. Ta předznamenává nesnesitelný život s tímto novým břemenem a pravděpodobně i bídnou smrt.

Zatímco Bedřich vraždí, aby odstranil „překážku“, která stojí mezi ním a jeho ženou, v románu *Hranice stínu* zardousí pacholek Andrej svou milenkou a sám se zastřelí. Byl Jiřinou přímo posedlý a ona, ačkoliv si doposud s muži jen hrála a omotávala si je kolem prstu, rovněž propadla jeho vášni. Dobrovolně přišla do lesa na smlouvenou schůzku, i když už zřejmě tušila, co ji tam čeká. Nemohli žít spolu ani bez sebe, tak se rozhodli pro smrt. Nejedná se tedy o typickou vraždu. V tomto případě by se dalo hovořit spíše o asistované sebevraždě.

Zato u Georgese Bernanose téma vraždy prostupuje téměř celou jeho beletristickou tvorbu. Motivem zde opět bývá vášně, nenávist a někdy zůstává motiv k vraždě neobjasněn.

Paní Dargentová, postava stejnojmenné povídky, sice leží na smrtelné posteli, ale nemůže umřít. Je obtěžkána hrozným tajemstvím, které ji drží naživu a které je nutno ještě před smrtí odhalit. Odkrývá svou pravou tvář a přiznává se k vraždě manželovy milenkou a jeho nemanželského syna. Dokonce vše chladnokrevně dokládá hmatatelnými důkazy. Muž ji v afektu uškrtní, a tím zabije „zlý sen“, který jeho žena ztělesňuje.

V *Mrtvé farnosti* se na pozadí neobjasněné vraždy Malicornova skotáka ukazují pokřivené charaktery místních představitelů obce. Ti se snaží případ co nejdříve uzavřít jako sebevraždu, aby tento čin neohrozil jejich společenskou pozici. Paradoxně dochází i k hanobení mrtvého za zostuzení obce.

Román *Zlý sen* ukazuje prohnilitost a lhostejnost jedné ztracené generace, která je stravována nudou a neschopností vypořádat se s dopady světové války a především s odpovědností za ni. Hlavní postava Simona Alfieri nenávidí sama sebe a svou samotu bez lásky. Potýká se se ztrátou vlastní identity. Už nedokáže být sama sebou. Místo toho se zakukluje do literárních postav a žije jejich životem⁷⁶. Kolem ní se od počátku rozprostírá tajemství spojené s podezřením z manželovy vraždy. Navíc ji dlouhodobě pronásleduje představa zločinu, která se stává zárodkem pro skutečný zločin.

„[...] My všichni ovšem dobře víme, co znamená spáchat zločin v představě. Ale tentokrát, přáteli, tentokrát nejsou ve hře sny. Ten zločin je tady – pod mým čelem, a ne jen jako mnohý z těch přeludů, které se rozplynou dřív než jarní sněh. Ne. Je to skutečný zločin, s dobrým základem, živoucí, se všemi údy, embryo zločinu, nedočkavé dítě – touží jen dostat se na svět.“ (Bernanos, G., *Zlý sen*. Praha: Mladá fronta, 1970, s. 91.)

Simona naplánuje vraždu Olivierovy bohaté tety, která trpí srdeční vadou a jakékoli rozčilení by ji mohlo zabít. Ani na chvíli nezapochybuje o uskutečnění svého předsevzetí. Do osoby zámecké paní ze Souville soustředí všechnu svou bolest a ponížení. Ačkoliv měla detailně promyšlenou strategii, v rozhodujícím okamžiku nechává vše náhodě. Teprve po vykonání činu jí dojde, že pohnutkou k vraždě nebyla Olivierova záchrana. Vše si jen namlouvala. Pravým důvodem byla nenávisť k vlastní osobě, kterou pociťovala už od dětství a která se drala na povrch. Zločin byl jen způsobem úniku, a tedy jakýmsi zvláštním druhem vnitřní sebevraždy.

„[...] to na sobě spáchala ten zločin, ne na té směšné stařeně, ona je skutečnou obětí. Temná vzpoura jejího nezdařeného života, nenávisť pomalu zrající v těch deseti letech chudoby, ponížení, pochybností o sobě, ta strašná práce obraznosti rozněcované nepostradatelným jedem, té obraznosti, již uměl Ganse svou chmurnou mocí vybičovat až k halucinacím, až k deliriu, to všechno muselo dospět k zločinu, to všechno už samo bylo zločinem.“ (Tamtéž, s. 224.)

Prolog a první část románu *Pod sluncem satanovým* sleduje tragický příběh šestnáctileté Mušky. Tak jako téměř všechny Bernanosovy hlavní hrdinky se i ona odlišuje od svých vrstevnic. Je samotářská a vzdorovitá. Domov pro ni představuje past, ze které se pokouší uniknout prostřednictvím milostných avantýr s postaršími muži. S markýzem Jakubem de Cadignanem dokonce čeká dítě. Ten se ale vysměje jejím snům o svobodném životě bez přetvářky. Muška ho svými slovy vyprovokuje

⁷⁶ Podobně jako paní Dargentová.

k žárlivosti a k následné agresivitě a nakonec ho v afektu zastřelí. Jedná se o čin z vášně, jenž je následkem zklamaných nadějí mladé dívky. Muška neunesla tíhu svého hříchu, a tak nejprve stráví měsíc v ústavu pro duševně choré a poté spáchá sebevraždu. Sebevražda je zde charakterizována jako přijetí Satana. Přesto je jejím posledním přáním být přenesena do chrámu, kde bude moci skonat.

Vraždu spojenou se sebevraždou viníka nalezneme i v dalším Bernanosově románu, v druhém díle *Odpadlíka*. Je zde zavražděna slečna Chantal, světice, jež žije v úzkém spojení s Bohem. Je obdařena darem odhalovat skrytá tajemství a lži ostatních lidí, kteří se v její přítomnosti sami přiznávají ke svým hříchům. Už překročila onu pomyslnou hranici k jinému světu a přebrala jeho zákony. Je velmi těžké utajit toto tajemství před okolím. Odhalil ho šofér Fjodor, který byl svědkem jednoho z jejích transů. Zastřelil ji a pak sám sebe zabil. Ač se to zdá být paradoxní, jako motiv k vraždě se nabízí soucit s Chantaliným údělem. Slečna Chantal na sebe přebírala hříchy cizích lidí a tuto tíhu nebyla schopná sama unést. Smrt pro ni znamenala vysvobození.

V románu *Zločin* se při vyšetřování vraždy postupuje přísně vědecky, dokonce se využívá i metody rekonstrukce. Hned v jeho úvodu je v odlehlém zámeckém parku nalezeno tělo skomírajícího tuláka, které je předzvěstí dalšího zločinu – vraždy osmdesátileté zámecké paní. Rozbíhá se vyšetřování, jenž na okamžik vyburcuje městečko ze strnulosti a uvede do pohybu řadu událostí, které postupně poodhalují stará tajemství a křivdy. Ukazuje se provázanost jednotlivých postav a především pak jejich přetvářka. Do podezření se dostává i podivný farář, který do tohoto kraje přichází v noci, kdy se vražda udála, a stejně rychle z něj mizí. I on žije ve lži a v celoživotní přetvářce, kterou odhalí svému ministrantovi, jehož mrtvé tělo je vyloveno z řeky. V tomto případě je motivem k vraždě uchování tajemství. Vražda zámecké paní byla, jak se později ukázalo, motivována pouze hmotným majetkem.

„Ted' vidím, že každý zločin tvoří okolo sebe jakýsi vír, který nezadržitelně přitahuje do svého středu vinné i nevinné a jehož sílu a trvání by nikdo nemohl předem odhadnout. [...] posunek sotva méně nepatrný nežli šlupka do nosu uvede v pohyb tajemnou moc, která valí v témž víru, páté přes deváté, zločince i jeho soudce, a to tak dlouho dokud nevyčerpá svou zuřivost podle zákonů, které jsou nám neznámy. [...]“ (Bernanos, G., *Zločin*. Praha: Symposion, 1937, s. 124.)

9.5 Smrt válečná

Hrůzné události obou světových válek a tedy i atmosféra naplněná nejistotou a smrtí nemohly zůstat bez povšimnutí. Už sama válka kolem sebe šíří hrozbu smrti. Nikdo neví, kdy ho dostihne. V průběhu válečných let umírali nejen vojáci, ale také zcela nevinní lidé, kteří by si zasloužili mnohem důstojnější smrt.

Válečná smrt je bezesporu smrtí nepřírozenou. Člověk se na ni nemůže připravit, stejně tak ji odmítá přijmout. Dostává se totiž zcela nečekaně a nedopřeje mu ani čas, aby mohl vyrovnat své účty na tomto světě. Tento druh smrti zasahuje do života lidí mnohem silněji, než přirozená smrt. Jednak se jedná o smrt násilnou a jednak se týká velkého množství lidí, jejichž různorodé osudy válka spojuje. Tato skutečnost otřásla mnohými autory, kteří měli potřebu se k tématu války a hrůz s ní spojených vyjádřit. Jan Čep nebyl výjimkou. V několika jeho prózách je válečné dění pouze naznačeno, v jiných se stává ústředním tématem.

Už v povídkovém souboru *Letnice* najde svou smrt na bitevním poli první světové války i ústřední postava povídky *Jakub Kratochvíl*. Čep v závěru povídky líčí jednu srpnovou neděli, kdy nastává bolestné loučení s těmi, kteří se možná už nevrátí. Lidé v této těžké době hledají cestu k Bohu, modlí se za své blízké a za brzký mír. Jsou nuceni žít v nejistotě, zda se ještě někdy setkají. Současně je zde vystupňován konflikt mezi domovem a cizinou – Jakub, jako mnoho dalších vojáků, umírá v cizí zemi a je v ní i pochován. V epilogu se dočítáme o tom, jak se po válce vrátilo vše zas zpátky do starých kolejí – někteří se vrátili domů a navázali na předchozí život, jiní se už nevrátili vůbec. Smutné je, že se lidé z této zkušenosti nepoučili...

*„A ti, kteří se nevrátili...Jejich těla zpráchnivěla v cizí zemi a jejich podobizny jsou zasazeny v pomnicích, které se vyskytují na všech návších a náměstích. Nestalo se málem nic víc, srdce zůstala tvrdá a uši hluché. Přízrak hrůzy, která planula nad světem po čtyři léta jako apokalyptická pochodeň, ku podivu brzy sešel z mysli a lidstvo horlivě strádá látky k pohromám daleko strašnějším.“ (Čep, J., *Letnice*. Praha: Vyšehrad, 1947, s. 145.)*

Náznak války zaznamenáme i v povídce *Stínohra*. V této povídce je zachycen obraz návsi a její proměna v čase. Válka v tomto případě představuje pouze dílčí událost

v životě obce, kterou vystřídají a překryjí všední události, jako je např. svatba nebo pohřeb.

Válka je dále zmíněna v povídkách *Děravý plášť* a *Pouť*. V obou těchto prózách se války zúčastnili otcové hlavních hrdinů a vrátili se z ní jako zlomení lidé, kteří byli svědky umírání mnoha nevinných lidí.

Mnohem podrobněji však Čep rozpracoval téma války a její vliv na život obyčejných lidí ve svých pozdějších pracích. Jako reakce na události druhé světové války vznikly povídky *Cikáni*, *Květnové dni* a *Tajemství Kláry Bendové*⁷⁷.

Povídka *Cikáni* nám přibližuje život v protektorátu. Popisuje tragický osud skupiny cikánů. Jsou donuceni žít na hranici dvou obcí, neboť je ani jedna nechce přijmout. Je to částečně způsobeno odlišnou mentalitou tohoto „*potulného plemena*“, jejich cizotou a nespoutaností, ale hlavně strachem, který doba okupace rozsévá.

Mírné zlepšení vztahů mezi cikány a starousedlíky nastává až v okamžiku, kdy umrzne cikánké novorozeně. Smrt nevinného dítěte otevřela lidem oči. Uvědomili si, že cikáni jsou také „*tvorové boží*“, a nabídli jim ubytování v polorozpadlých domech na konci vesnice. Spolu s cikány však do vsi přichází i zmatek, krádeže a uvolnění mravů. Naneštěstí se zhoršily i dosavadní životní podmínky všech občanů – bylo zřízeno tzv. „*úřední náboženství práce*“, což pro nepřizpůsobivé cikány znamenalo další omezení jejich svobody. Nakonec jsou prohlášeni za „*rasu nečistou a nepřátele Reichu*“ a posláni do transportu. Jejich majetek je pak předmětem dražby, na níž reagují vesničané vzdorovitým mlčením. Tato dražba nám poodhalí i charakter lidí. Na jedné straně se ukáže soucit vesničanů s osudem cikánů a jistý druh statečnosti, na druhé straně se u některých projeví bezcitnost a bezcharakternost. Tyto záporné vlastnosti ztělesňuje především obecní sluha, který se neštítí přiživovat na neštěstí druhých a s klidným svědomím rozkrádá cikánský majetek.

V povídce *Květnové dni* jsou vylíčeny poslední dny války. Tato povídka obsahuje vedle řady autobiografických rysů (např. Čepův pobyt v rodné vsi, náznak budoucí emigrace, zmínka o bratrově smrti apod.) především pohled do lidského nitra. Tak jako v předcházejících povídkách se zde objevuje motiv válečné smrti, a to hned ve dvou podobách. Dozvídáme se o vyhlazení vesnic Lidice a Javoříčka a o popravách

⁷⁷ Tyto čtyři povídky byly zařazeny do sbírky *Polní tráva*, oddíl „*Cikáni a jiné prózy*“.

těch, kteří vyjádřili souhlas s atentátem na Heydricha. Toto davové vyvražďování nevinných probudilo v lidech nenávist a stalo se příčinou dalších vražd. V závěru totiž dochází k obratu situace a jsou to právě Češi, kteří se nechají unést emocemi a mstí se na ubohém Ukrajinci. Čep zdůrazňuje hlavně anonymitu. Tu lidem propůjčuje uniforma a dělá z nich postavy bez tváře.

O umírání nevinných lidí se rovněž dočteme v povídce *Tajemství Kláry Bendové*. Na pozadí krásného červnového dne se odehrává příběh mladé dívky, která byla kvůli činnosti svého otce zavržena obcí a vystavena pohrdavým pohledům známých lidí. Teprve příklon k Bohu a předání břemene na „*Jeho*“ ramena ji zbavily tíhy a vedly k pochopení, že její utrpení tvoří jen dílčí část utrpení lidí celého světa. Jakoby toto prozření signalizovalo blížící se smrt. Při procházce prosluněnou krajinou je zabita sovětským vojákem. Klářin otec je propuštěn z vězení. Smrt své dcery okomentuje takto: „*Vždycky musí někdo platit, [...] „I když se zdá, že není dluhu. A ona z nás byla patrně nejbohatší.*“ (Čep, J., *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 343.)

V Bernanosově románu *Zlý sen* narazíme rovněž na reflexi války, tentokrát z pohledu generace, která jí sice sama nezažila, ale přesto jí válka silně zasáhla do života. Nad její nesmyslností a vlivem na celé lidstvo se zamýšlejí spíše intelektuálně založení jedinci. Mladý Olivier ve svém monologu popisuje zrůdnost války a situaci nastupující mladé generace. Z níže uvedené ukázky je patrné určité distancování se od této války. Je to „*jejich válka*“. Na druhou stranu ale zdůrazňuje, že se na válku i přes veškerou snahu nedá zapomenout. Vrůstá do našich myšlenek a je jednou z příčin toho, proč lidé ztrácejí víru v Boha.

„[...] První vědomý pohled, který jsme vyslali na svět, nám odhalil vaše márnice, ty šeredné márnice, které jejich válka tak přeplnila. A oni potom chtěli, abychom mysleli na něco jiného než jenom na to, jak užít svého mládí! V koleji nám četli memoáry vojáků – fuj – o kulometech, které bezpečně kosí lidské životy, o minách, které jediným výbuchem vyhodí do vzduchu na sta těl a hrozny útrov rozvěsí na větve stromů. Jak nám to bylo odporné! Když jsme na to mysleli v noci, rukama jsme laskali s nekonečným soucitem svá drahá ohrožená těla, tak svěží, tak hladká! Říkali jsme si: po tom všem budou chtít lidé zapomenout, budou chtít užít! A ve světě, který se odhodlal zapomenout, užít, v onom světě budeme králi. Naše mládí z nás udělá krále. No a prosím – byly to fantazie! Pěkně vypadá to vaše užívání života. Na dálku snad ještě dělá dojem, ale zblízka! Je strašné, jak se všichni ti lidé namáhají, aby porušili příkázání Boží. Příkázání Boha, v něhož už nevěří.[...]“ (Bernanos, G., *Zlý sen*. Praha: Mladá fronta, 1970, s. 162-163.)

9.6 Smrt zástupná

Posledním specifickým typem smrti, o kterém bych se chtěla zmínit, je tzv. smrt zástupná. S touto smrtí se setkáme především v tvorbě G. Bernanose. Budu ji charakterizovat prostřednictvím dramatu *Rozhovory karmelitánek*, které je i přes nevelký rozsah považováno za nejryzejší a nejsilnější Bernanosovo dílo.

Bázlivá a přecitlivělá Blanka se rozhodne vstoupit do Karmelu a zvolí si jméno „*sestra Blanka Kristovy smrtelné úzkosti*“. Už samotné jméno naznačuje tajuplné spojení mezi ní a matkou představenou, neboť i ona si chtěla vybrat právě toto přízvisko. Leitmotivem celého dramatu je strach ze smrti, který provází člověka během života a sílí v okamžiku smrtelného zápasu. Bernanos popisuje umírání matky představené, jež vedla příkladný zbožný život a přesto v rozhodující chvíli zapochybovala o božské existenci. I když o smrti rozjímala a cítila se být na ni připravená, podlehla nevysvětlitelnému strachu. Myslela si, že Bůh ji opustil a zanechal ji bez sebemenší útěchy. Následovalo zdlouhavé umírání:

„Kdo by si byl pomyslel, že bude tak těžce umírat, že bude tak špatně umírat? Vypadalo to, jako kdyby Pánbůh, když jí sesílal smrt, se spletl – jako když vám v šatně zamění kabát. Ano, musela to být smrt nějaké jiné osoby, smrt ne na míru naší představené, smrt příliš malá pro ni; ona pořád jaksi nemohla navléct rukávy... [...] To znamená, že ta jiná osoba, až jí nadejde hodinka smrti, bude žasnout, jak snadno do ní vstupuje a jak dobře se v ní cítí.“ (Bernanos, G., *Rozhovory karmelitánek*. Praha: Zvon, 1992, s. 49-50.)

Dalo by se říci, že matka představená na sebe vzala smrt někoho jiného, pravděpodobně Blančinu smrt. Blanka spolu s dalšími šestnácti karmelitánkami umírá na popravišti. Prostorem se nese jejich odhodlaný zpěv, který postupně umlká. Blančin hlas, ačkoliv se zdá být ještě dětský, zní pevněji a odhodlaněji než hlas všech ostatních. Zbavila se naprosto strachu ze smrti a smírně přijímá svůj osud.

Velmi těžce umírá i abbé Chevance z prvního dílu *Odpadlíka*. Převzal na sebe odpovědnost za abbého Cénabra, který se dostal do duchovní krize a který náhle zjistil, že se jeho víra v Boha vytratila. Abbé Chevance ho odmítl vyzpovídat, aby nebyl svědkem jeho „*svatokrádežných lží*“. Přesto celý život čekal na okamžik, kdy mu bude moci poskytnout rozhřešení, a zbavit se tak břemene, které na sebe dobrovolně vzal. Krátce před smrtí vedl imaginární rozhovor s Cénabrem, ale ten ho odmítl s tím, že už

se s Bohem vypořádal. Chevance cítil spoluvinu na jeho osudu. Proto ho čekala táhlá, bolestivá smrt.

U Čepa se tento typ smrti objevuje v již zmíněné povídce *Husopas*. Dlouhý smrtelný zápas starého Vrány zastupuje neuskutečněný boj jeho syna, který spáchal sebevraždu. Otec jakoby na sebe musel vzít toto břímě a bojovat za oba.

10. Závěr

Ve své diplomové práci s názvem „Člověk hledající domov“ jsem analyzovala a srovnávala pojetí prostoru v dílech Jana Čepa a George Bernanose. Oba tito autoři se zabývali duchovním dramatem člověka, který hledá odpovědi na otázky týkající se lidského bytí a vymezení místa ve světě.

Při komparaci jsem vycházela nejprve od pozemského prostoru, přičemž jsem se zaměřila především na prostor rodného kraje a na jeho důležitost při hledání identity člověka. Rodný kraj v tomto směru představuje výchozí bod, kolem kterého člověk neustále krouží a které je jeho záštitou v těžkých životních situacích. Je to místo, kde je doma nejen jedinec, ale i jeho předci, jejichž stopy se nesmazatelně vryly do tváře krajiny. Návrat do tohoto středu dětství přináší pocit jistoty a obnovení rovnováhy. Zatímco Čep spojuje rodný kraj s pozitivními hodnotami, u Bernanose se i do tohoto prostoru promítly narušené mezilidské vztahy, které jsou často příčinou všeho zla. Bernanos kritizuje hlavně lež, přetvářku a vyprázdněnost slov. Oba autoři se navíc shodně vyjadřují k silicím odklonu lidí od křesťanské víry a zdůrazňují potřebu napravit tento neutěšený stav.

Společným rysem literárních děl obou autorů je dále vnímání existence tajuplného prostoru, který se rozpíná nad lidským světem a který se ve vzácných okamžicích prolamuje do tohoto světa a splývá s ním. Toto zjištění člověka staví před otázky: Je svět, ve kterém žijeme, skutečný, nebo je pouhým odrazem a skutečnost je jinde? Je vůbec možné poznat pravou tvář světa? Samotné tušení existence prostoru, který nejsme schopni postihnout smysly, je zároveň nadějí, že smrt není definitivním koncem lidského bytí, nýbrž jakýmsi přechodem do neznáma. Většinou to bývá smrt, jež poodhaluje absolutní pravdu o životě a o světě. Je to moment, kdy má člověk možnost spatřit celé své bytí z nadhledu a zhodnotit svůj pozemský život. S blížící se smrtí se kolem umírajícího stahují nebožtíci, aby ho podpořili a ukázali mu cestu. Toto tajemné společenství živých a mrtvých odkazuje zároveň na propojenost roviny nejen prostorové, ale i časové. Do reálného světa vstupují stíny mrtvých, přítomný čas se mísí s minulostí.

Čep i Bernanos nám prostřednictvím svých knih předkládají jednu z možností, jak vnímat svět v celé jeho šíři. Je to svět, ve kterém vždy zůstanou neznámé oblasti, a tedy i dostatek místa pro tajemství. Čím víc se budeme snažit tento svět poznat a prozkoumat, tím víc se nám bude zdát neprůniknutelný. Existuje v něm jakýsi předjednaný řád, kterému vše podléhá a který se naplňuje nezávisle na lidské vůli.

Oba tito křesťansky založení autoři podněcují v čtenáři řadu otázek, které se dotýkají smyslu života i smrti, náboženské víry, budoucnosti atd. Reagují však také na soudobou situaci – na nesmyslnost války, na neúctu k tradici a k Bohu a na celkovou zkaženost lidských charakterů. Zatímco u Čepa se s těmito tématy setkáme spíše jen v náznacích, Bernanos je postavil do středu své literární tvorby.

Tematicky jsou si tedy podobní, liší se však jazykem a stylem. Čepovi se podařilo zachytit mnohotvárnost lidského života, aniž by používal k jeho popisu složité vyjadřování. Jeho jazyk i styl se vyznačují neobvyklou prostotou a střídmostí, díky nimž slovo neztrácí na významu. Styl a způsob vyjadřování G. Bernanose znám bohužel pouze zprostředkovaně díky překladům jeho děl, které se mi zdají jazykové složitější a méně přístupné. Přesto si myslím, že myšlenková bohatost a nadčasovost Bernanosovy a Čepovy tvorby osloví i současné čtenáře a přiměje je zamyslet se nad základními otázkami lidského života a světa vůbec.

11. Literatura

a) Primární literatura

Bernanos, Georges. *Deník venkovského faráře*. Praha: Vyšehrad, 1969.

Bernanos, Georges. *Mrtvá farnost*. Praha: Vyšehrad, 1948.

Bernanos, Georges. *Muška*. Praha: Vyšehrad, 1972.

Bernanos, Georges. *Noc*. Brno: Atlantis, 1928.

Bernanos, Georges. *Odpadlík I. Přetvářka*. Praha: Aventinum, 1931.

Bernanos, Georges. *Odpadlík II. Radost*. Praha: Aventinum, 1931.

Bernanos, Georges. *Paní Dargentová*. Pardubice: Paprsek, 1930.

Bernanos, Georges. *Pod sluncem satanovým*. Praha: Odeon, 1928.

Bernanos, Georges. *Rozhovory karmelitánek*. Praha: Zvon, 1992.

Bernanos, Georges. *Zločin*. Praha: Symposion, 1937.

Bernanos, Georges. *Zlý sen*. Praha: Mladá fronta, 1970.

Čep, Jan. *Děravý plášť*. Praha: Vyšehrad, 1947.

Čep, Jan. *Hranice stínu*. Brno: Proglas, 1996.

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

Čep, Jan. *Modrá a zlatá*. Praha: Melantrich a.s., 1938.

Čep, Jan. *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999.

Čep, Jan. *Poutník na zemi*. Brno: Proglas, 1998.

Čep, Jan. *Samomluvy a rozhovory*. Praha: Vyšehrad, 1997.

Čep, Jan. *Umění a milost*. Brno: Vetus via, 2001.

Čep, Jan. *Zeměžluč*. Praha: Vyšehrad, 1948.

b) Sekundární literatura

- Ablamowicz, Aleksander. *Francouzský román mezi dvěma světovými válkami*. Ostrava: Tilia, 1997.
- Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
- Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.
- Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999.
- Frazer, James George. *Zlatá ratolest: druhá žeň*. Praha: Garamond, 2000.
- Fučík, Bedřich. *Čtrnáctero zastavení*. Praha: Melantrich a Arkýř, 1992.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: 1995.
- Hawkes, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999.
- Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994.
- Janoušek, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989*. I. 1945-1948. Praha: Academia, 2007.
- Kerrigan, Michael. *Historie smrti. Pohřební zvyky a smuteční obřady od starověku do současnosti*. Praha: DEUS, 2008.
- Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole...* Studentská literárněvědná konference. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2005.
- Kyloušek, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host, 2002.
- Lobet, Benoît. *15 dní s Georgesem Bernanosem*. Brno: Cesta, 2000.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- Maatje, Frank. *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum*. [1968/1969]. In: Ritter 1975, s. 392-416.
- Med, Jaroslav. *Spisovatelé stínu*. Praha: Portál s.r.o., 2004.
- Mukařovský, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV..Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- Nünning, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- Propp, Vladimír. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999.
- Prostor v jazyce a v literatuře*. Sborník z mezinárodní konference. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2007.

- Ritter, Alexander (ed.). *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: 1975.
- Rotrekl, Zdeněk. *Skrytá tvář české literatury*. Brno: Blok, 1991.
- Štrychová, Iva. *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa*. Svitavy: Trinitas, 1994.
- Trávníček, Mojmír. *Pouť a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa*. Brno: Proglas, 1996.

c) Články

- Čep, Jan. Básník a jeho inspirační zdroje. *List pro literaturu*, 1990, č. 4, s. 4-5.
- Čep, Jan. Dvojí domov. Přednáška. *Řád, revue pro kulturu a život*, 1936, roč. 3, č. 6, s. 337-347.
- Čep, Jan. Křesťan a svět. *Vyšehrad, list pro křesťanskou kulturu*, 1947, roč. 2, č. 1, s. 1-3.
- Čep, Jan. Události a lidé. *Vyšehrad, list pro křesťanskou kulturu*, 1947, roč. 3, č. 1, s. 1-2.
- Černý, Rudolf. Tradice postav Jana Čepa. *Listy pro umění a kritiku*, 1935, roč. 17, s. 513-517.
- Dvořák, Miloš. Čepova Polní tráva. *Akord, měsíčník pro literaturu, umění a život*, 1947, roč. 13, s. 63-67.
- Fraenkl, Pavel. Duše a kraj. *Rozhledy*, 1935, roč. 4, s. 134-135.
- Franz, Jan. O Janu Čepovi. *Listy pro umění a kritiku*, 1933, roč. 1, č. 3, s. 84-90.
- Fučík, Bedřich. Umění povídky. *Listy pro umění a kritiku*, 1936, roč. 4, s. 96-99.
- Kotrlá, Iva. Georges Bernanos: Rozhovory karmelitánek. *Akord*, 2003, roč. 24, č.7, s. 389-391.
- Med, Jaroslav. „Básník jitřního zraku“. *List pro literaturu*, 1990, č. 4, s. 6-8.
- Píša, Antonín Matěj. Jan Čep: Dvojí domov. Recenze. *Host*, 1926-1927, roč. 6., s. 163-164.
- Polan, Bohumil. První román Jana Čepa. *Čin, list pro kulturní a veřejné otázky*, 1935, roč. 7, s. 155-156.
- Slavík, Ivan. Jan Čep, spisovatel křesťanský. *Almanach Kmene*, 1948, s. 185-190.

Strohsová, Eva. Básník návratů a návrat básníka. *Listy, týdeník Svazu čs. spisovatelů*, 1969, roč. 2, č. 12, s. 7.

Svoboda, Jiří. Člověk mezi dvěma krajinami. Polarita domova a cizosti v próze Jana Čepa. *Česká literatura*, 1998, roč. 46, č. 1, s. 570-575.

Šalda, František Xaver. Dva moderní vypravěči. *Šaldův zápisník*, 1932-1933, roč. 5, s. 407-411.

Šalda, František Xaver. Hromádka moderní české beletrie. *Šaldův zápisník*, 1935, roč. 7, č. 11-12, s. 347-350.

Šalda, František Xaver. Jitřní zrak. *Šaldův zápisník*, 1934, roč. 7, č. 4, s. 128-130.

Šmídová, Věra. Duchovní drama člověka v díle Jana Čepa. *Křesťanská revue*, 2007, roč. 74, č. 1, s. 32-33.

Vala, Augustin. Lyričnost Čepovy prózy. *Řád, revue pro kulturu a život*, 1943, roč. 9, s. 56-64.

Valouch, František. Čepovo pojetí času. *Česká literatura*, 1998, roč. 46, č. 1, s. 576-582.

Vrána, Karel. Básnický svět Jana Čepa. *Teologické texty*, 2005, roč. 16, č. 5, s. 178-182.

d) Internetové odkazy

Biografický soupis českého uměleckého překladu po roce 1948 [online]. 1996 [cit. 2009-02-15]. Dostupný z WWW:

<<http://www.obecprekladatelů.cz/DUP00.htm>>.

Corpus de romans publiés entre 1918 et 1939 [online]. [cit. 2009-02-18]. Dostupný z WWW :

<<http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/aragon/romansFrantext19181939.htm>>.

Záborcová, Milada. *K obzorům spatřeným dojít nelze* [online]. 2006. Dostupný z WWW:

<<http://www.umirani.cz/detail-clanek/k-obzorom-spatrenym-dojit-nelze.html>>.

Zatloukal, Jan. *Exil v povídkách Jana Čepa. „Zmocňoval se ho nebezpečný pocit omylu, nesmyslného bloudění“* [online]. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. 2007 [cit. 2009-06-12]. Dostupný z WWW:

<<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2007/SMVI/13.pdf>>.

Zoran, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze* [online]. 1/2009 [cit. 2009-08-22]. Dostupný z WWW:

<http://www.aluze.cz/2009_01/06_studie_zoran.php>.

Příloha

Knižní dílo Jana Čepa

1926: *Dvojí domov*. Prózy. (L. Kuncíř, Praha.)

1928: *Vigilie*. (Symposion, R. Škeřík, Praha.)

1930: *Cesta na jitřní*. Soukromý tisk k Vánocům 1930. (Melantrich, Praha a Bedřich Fučík, Praha.)

1931: *Zeměžluč*. Prózy z let 1926-1931. (Melantrich, Praha. 2. vyd. 1934, 3. vyd. 1941, 4. vyd. 1948, 5. vyd. 1969, 6. vyd. 1991.)

1932: *Letnice*. (Melantrich, Praha. 2. vyd. 1934, 3. vyd. 1941, 4. vyd. 1947, 5. vyd. 1969, 6. vyd. 1991.)

1934: *Děravý plášť*. (Melantrich, Praha. 2. vyd. 1935, 3. vyd. 1942, 4. vyd. 1947, 5. vyd. 1969, 6. vyd. 1991.)

1935: *Hranice stínu*. Román. (Melantrich, Praha. 2. vyd. 1935, 3. vyd. 1936, 4. a 5. vyd. bez vnočení, 6. vyd. 1947.)

Ponocný. Upomínkový tisk pro účastníky XI. večera Spolku českých bibliofilů, Praha.

1937: *Dvojí domov*. Esej. (Vyd. A. Píša, Brno, k Vánocům 1937.)

1938: *Modrá a zlatá*. (Melantrich, Praha. 2. a 3. vyd. 1938, 4. vyd. 1942.)

Příbuzenstvo. Vánoční prémiový tisk pro členy Katolického literárního klubu, Praha.

1940: *Modlitba*. Soukromý tisk k Vánocům 1940. (J. Tichý, Olomouc, J. Banzet, Brno.)

1941: *Básník a jeho inspirační zdroje*. K Novému roku 1941. (Okresní osvětový sbor, Litovel.)

Tvář pod pavučinou. (Katolický literární klub, Praha. Souběžný náklad Literární a um. Klub, Praha. 2. a 3. vyd. 1941, 4. vyd. bez vnočení, 5. vyd. 1942.)

1944: *Listky z alba*. (Edice malých próz, J. Stejskal, Brno.)

Sestra úzkost. Výbor z povídek. (Akord, Brno. 2. vyd. 1969.)

1946: *Polní tráva*. (Knihovna Svobodných novin, Lidová tiskárna, Brno. Souběžný náklad Fr. Borový, Praha.)

- Rozptýlené paprsky*. Eseje, proslavy a meditace. (Dominikánská edice Krystal, Olomouc. 2. rozšířené vydání 1993.)
- 1947:** *Chrám svatého Víta v obrazech Jiřího Jeníčka*. Text Jan Čep. (Universum, Praha.)
- 1953:** *Cikáni*. (Sdružení čs. politických uprchlíků v Německu, Mnichov.)
O lidský svět. (Křesťanská akademie, Řím.)
- 1954:** *Květnové dni*. Skizza. (Křesťanská akademie, Řím.)
- 1959:** *Samomluvy a rozhovory*. Úvahy. (Sklizeň svobodné tvorby, Lund.)
Malé řeči sváteční. (Křesťanská akademie, Řím.)
- 1963:** *Zápisky Jiljího Klenu*. (Přátelé Jana Čepa, Mnichov.)
- 1965:** *Poutník na zemi*. (Křesťanská akademie, Řím.)
- 1969:** *Zeměžluč – Letnice – Děravý plášť*. K vydání připravil a doslovem opatřil Bedřich Fučík. (Čsl. spisovatel, Praha.)
- 1975:** *Sestra úzkost*. Zlomky autobiografického eseje. (Křesťanská akademie, Řím. Opravené a úplné vydání překladu Václava Čepa a B. Fučíka vyd. CDK, Brno 1994.)
- 1978:** *Etudy pro paní J*. Usp. a vyd. Bedřich Fučík. (Samizdat. Rukopisy VBF Praha. Knižně Arkýř, Mnichov 1986, 2. vyd. 1993.)
- 1991:** *Události a lidé*. Usp. Mojmir Trávníček. (Práce, Praha.)
Dvojí domov. 1. svazek Díla Jana Čepa – *Zeměžluč, Letnice, Etudy, Děravý plášť*. (Vyšehrad, Praha.)
- 1993:** *Rozptýlené paprsky*. 4. svazek Díla Jana Čepa – *Rozptýlené paprsky*, eseje 1926-1948. (Vyšehrad, Praha.)
- 1995:** *Jan Čep – Jan Zahradníček. Korespondence 1931-1943*. Usp. Mojmir Trávníček. (Aula, Praha.)

Knižní dílo George Bernanose

1922: *Madame Dargent.*

Georges Bernanos: *Paní Dargentová.* Přel. Bohuslav Reynek. (Vokolek, Pardubice 1930.)

1926: *Sous le soleil de Satan.*

Georges Bernanos: *Pod sluncem Satanovým.* Přel. Bohuslav Reynek. (Dobré Dílo. Stará Říše na Moravě 1928.)

1927: *L'imposture.*

Georges Bernanos: *Odpadlík. Díl I. Přetvářka.* Přel. Jan Čep. (Aventinum, Praha 1931.)

1928: *Une Nuit.*

Georges Bernanos: *Noc.* Přel. Bohuslav Reynek. (Atlantis, Brno 1928.)

Dialogue d'ombres.

1929: *La Joie.*

Georges Bernanos: *Odpadlík. Díl II. Radost.* Přel. Jan Čep. (Aventinum, Praha 1931.)

1931: *La grande peur des bien-pensants.*

1934: *Jeanne relapse et sainte.*

1935: *Un crime.*

Georges Bernanos: *Zločin.* Přel. Jan Čep. (Symposion, R. Škeřík, Praha 1937.)

1936: *Journal d'un curé de campagne.*

Georges Bernanos: *Deník vesnického faráře.* Přel. Jan Čep. (Melantrich, Praha 1937. 2. vyd. Vyšehrad, Praha 1969 v úpravě Václava Čepa.)

1937: *Nouvelle histoire de Mouchette.*

Georges Bernanos: *Muška.* Přel. Eva Formanová. (Vyšehrad, Praha 1972.)

1938: *Les grands cimetières sous la lune.*

Georges Bernanos: *Velké hřbitovy v měsíčním svitu.* Přel. Jan Radimský. (Dauphin/Vetus Via, Praha-Brno 2008.)

1939: *Scandale de la vérité.*

Nous autres français.

1943: *Monsieur Ouine.*

Georges Bernanos: *Mrtvá farnost.* Přel. Josef Hejduk. (Vyšehrad, Praha 1948.)

- 1946:** *Lettre aux anglais.* (Původně vyd. v Riu de Janeiro 1942.)
- 1947:** *La France contre les robots.* (Původně vyd. v Riu de Janeiro 1946.)
- 1948:** *Le chemin de la Croix-des-Âmes.*
- 1949:** *Dialogues des carmélites.* Drama.
- Georges Bernanos: *Rozhovory karmelitánek.* Přel. Jiří Konůpek. (Dilia, Praha 1967.)
Les enfants humiliés.
- 1950:** *Un mauvais rêve.*
- Georges Bernanos: *Zlý sen.* Přel. Eva Formanová. (Mladá fronta, Praha 1970.)
- 1953:** *La liberté, pour quoi faire?*
- 1961:** *Combat pour la vérité; Correspondance inédite 1904-1934.*
Combat pour la liberté; Correspondance inédite 1934-1948.
Français, si vous saviez. (Sbírka článků napsaných 1945–1948.)
- 1975:** *La vocation spirituelle de la France.* (Sbírka článků uspořádána J.-L. Bernanosem.)
- 1983:** *Les prédestinés.* (Sbírka zahrnuje *Sainte Dominique.* 1926, *Jeanne relapse et sainte a Frère Martin.* 1943.)
- 1983:** *Lettres retrouvées. Correspondance inédite 1904-1948.*