

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

LADISLAV PETRÁŠ

**CHARAKTERISTIKA MOTIVŮ V DÍLE EGONA HOSTOVSKÉHO, JEJICH
VÝZNAM A STRUKTURA**

**CHARACTERISTICS OF MOTIFS IN TEXTS OF EGON HOSTOVSKÝ, ITS
MEANING AND STRUCTURE**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUCÍ PRÁCE: doc. PhDr. LUBOMÍR MACHALA, CSc.

OLOMOUC 2008

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

Diplomová práce obsahuje 138 197 znaků (včetně mezer).

Diplomová práce obsahuje 45 titulů použité literatury

Olomouc 2008

.....

| | |
|--------------------------|---|
| Jméno a příjmení autora: | Ladislav Petráš |
| Název diplomové práce: | Charakteristka motivů v díle Egona Hostovského, jejich význam a struktura |
| Vedoucí diplomové práce: | doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc. |
| Rok obhajoby: | 2008 |

Anotace:

Cílem práce je pokusit se vymezit, s poukazem na některé teoretické koncepce a metody práce s textem, pojem motiv a předložit způsob jeho aplikace na vybrané literární texty Egona Hostovského. Zvoleným postupem vymezení motivických složek chceme vyzvednout ty motivy, které v dílech Egona Hostovského považujeme za klíčové pro interpretaci tématu i naznačení směru, kterým se autorova tvorba ubírala.

Klíčová slova:

motiv, motivika, téma, struktura literárního díla, význam, funkce, predikáty, aktanty, narativ, narace, sekvence, interpretace, sémantika

Děkuji doc. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc. za připomínky k diplomové práci, a především za ochotu a vstřícnost, kterou mi věnoval.

Obsah

| | |
|--|----------|
| <u>Úvod</u> | <u>6</u> |
| <u>1.0 Motiv</u> | <u>6</u> |
| 1.1 Mlhavé definice a nejednotnost přístupů..... | 6 |
| 1.1.1 K tzv. nedělitelnosti motivů..... | 7 |
| 1.1.2 Motiv versus struktura, anebo motiv a struktura? | 9 |
| 1.1.3 Motiv a teoretické koncepce | 12 |
| 1.1.3.1 Tomaševskij - Výraz a význam, Téma jako jednotící kategorie | 12 |
| 1.1.3.2 Proppova morfologie a motiv-situace | 15 |
| 1.1.3.3 Šklovského otázka, aneb větší prostor pro subjekt | 16 |
| 1.1.3.4 Sémantika podle Todorova | 18 |
| 1.1.3.5 Relativní svoboda čtení, Dějě a substance | 21 |
| 1.2 Teoretické vymezení pojmu "motiv" a metodické výstupy | 24 |
| 1.2.1 Čtení jako turistická stezka (Relativní svoboda pohybu usměrněná pravidly zřizovatele) | 24 |
| 1.2.2 Postup při generování motivu a klasifikace motivu | 25 |
| 2.0 Motivy v díle Egona Hostovského | 25 |
| 2.1 Ghetto v nich | 26 |
| 2.2 Ztracený stín | 39 |
| 2.3 Černá tlupa | 45 |
| 2.4 Pan Lorenz | 52 |
| 2.5 Dům bez pána | 55 |
| Závěr | 64 |
| Seznam zkratk | 68 |
| Literatura | 69 |

Úvod

„Člověk je složen ze svých zkušeností, citů, vlastností, činů a projevů. Všechno se nám skládá z malých kousků, které dohromady dávají cosi jako celek; ale chceme-li si ten celek nějak představit, dovedeme si skutečně vybavit jenom větší nebo menší řadu těch kousků, jenom sled epizod, jenom hromadu jednotlivostí.“

Karel Čapek (Povětroň, kap. 13)

V naší práci se věnujeme problematice motivu jako významové a významotvorné jednotce literárního textu. Současně v popředí našeho zájmu stojí díla Egona Hostovského, která podrobíme motivické analýze. Kromě stanovení, vyčlenění konkrétních motivů ve vybraných textech tohoto spisovatele bychom chtěli předložit aplikovaný způsob jejich klasifikace, hierarchizace a funkce v rámci struktury celku textu i komplexněji v rámci celkové tvorby tohoto prozaika. Tímto postupem, od konkrétního díla autora k jeho celkové tvorbě, se nám jednak otevírá možnost lépe poznat a pochopit spisovatelský profil Egona Hostovského a jím preferovanou tematiku, jednak, vzato po chronologické linii, i vývoj jeho způsobu práce s literárním materiálem a technikou. Mimo jiné, takto získaný materiál může posloužit k dalšímu možnému komparačnímu studiu Hostovského spisovatelské činnosti jak vzhledem ke skutečnostem literárněhistorické řady, tak vzhledem k šířeji pojaté tematologii. Ačkoli si tato práce nedělá ambice na obecněji platné závěry, přece jenom z podstaty věci vyplývá, že námi preferovaný přístup k problematice implikuje určitý obecněji platný literárněvědný postup, model, resp. že zaujímáme určitý postoj ke způsobu, jak lze nahlížet na literární fakta a možnosti jejich poznávání (způsob čtení sémantické informace textu).

1.0 Motiv

1.1 Mlhavé definice a nejednotnost přístupů

Je samozřejmé, že pokud se chceme v této práci zabývat motivikou, ať už konkrétních textů nebo z obecného hlediska, je napřed nutné předložit výklad toho, co pojmem „motiv“ rozumíme.

V přípravné fázi této studie jsme se pokoušeli najít uspokojivé vysvětlení termínu, které by nebylo vágní a poskytovalo by nám pevnou platformu, dostatečné možnosti a prostor pro aplikaci na literární materiál. Bohužel jsme už v tomto místě narazili na značné komplikace. Na jedné straně se případný zájemce o tuto problematiku setká s již zmiňovanou vágností definice, zvláště ve slovníkových příručkách (což je ale vzhledem k charakteru sekundární/terciální literatury takového druhu pochopitelné). Pokud bude chtít proniknout hlouběji k vymezení pojmu motiv, narazí na velké množství různých teoretických koncepcí, které, pokud s tímto termínem pracují, vykazují značné metodické rozdíly, anebo motiv nahrazují jinými termíny. A ty mohou mít velmi podobné, nebo naopak naprosto odlišné parametry.

Jen pro obecnou představu o tom, jak „roztříštěné“ a/nebo nedostačující jsou různé definice, předložíme prezentaci některých z nich. Kromě demonstrativní úlohy budeme v uvedených definicích a koncepcích hlavně hledat opěrné body pro naši práci a tam, kde uznáme za vhodné, připojíme kritickou poznámku nebo komentář. Tím se pokusíme postupně vymezit a upřesnit rámce našeho přístupu k problému motivu a jiným aspektům uměleckého literárního textu nebo teoretického přístupu.

1.1.1 K tzv. nedělitelnosti motivu

1. motiv – *„(lat. *motivus* = způsobující pohyb) – elementárna sujetová alebo zobrazovacia jednotka slovesnej štruktúry beletristického diela, ktorá ešte má tému (porov. morfológia); v lyrike slovesne realizovaný skladobný prvok básnického videnia témy. Opakujúci sa dominantný motiv sa nazýva leitmotív (nem. *leiten* = viesť).“¹*

morfológie – v literárnej teórii má pojem morfológie (morfematika) *„specifický analogický význam vo vzťahu k najmenším opakujúcim sa sujetovým prvkom; morfol. tohto typu po prvý raz významným spôsobom uplatnil V. J. Propp“²*

¹ Valček, Petr: Slovník literárnej teórie I-II; Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1.vyd., Bratislava 2003

² Ibid.

Z takto pojaté definice přirozeně vyvstává otázka, co už je dále nedělitelná jednotka (a čeho). Pokud bychom vzali v potaz strukturní užití pojmu (tedy ve smyslu funkce), pak by základní vymezení spočívalo v tom, že taková strukturní jednotka vyjadřuje vztahy k jiným jednotkám a k celku (tj. celek zde chápeme jako něco jiného než pouhou sumu částí), možnosti a způsoby jejího použití vzhledem k pravidlům kompozice, žánru, druhu apod. Relativně jednoduchým rámcem vymezení jednotky jako funkce by pak bylo, zda-li tyto vztahy je schopna vyjadřovat, či nikoli.

Budeme-li k motivu přistupovat jako k jednotce sémantické („obsahové“), jak to bylo běžné u formalistů (prvním, kdo se vyjádřil o motivu jako nejmenší významové jednotce byl Veselovskij: „*Motivem rozumím nejjednodušší jednotku vyprávění*“, „*Příznačnou vlastností motivu je jeho obrazná, jednočlenná schematičnost; takové jsou i dále nerozložitelné prvky nižší mytologie a pohádky.*“) nebo v současné tematologii, pak narazíme na labyrint odlišných metod vymezení motivu jako jednotky. Někdo pojímá motiv pouze coby dějovou jednotku (Veselovskij), někdo jako predikaci, narativní větu (Todorov), jiný zase odmítá motiv v jeho sémantickém významu úplně (Propp), jinde se setkáme s kombinací uvedených podob. V definici se už ale neříká, jakým způsobem je tato jednotka vymežitelná, tudíž ani není jasné, co by měla tvořit, resp. na co už rozložit nelze, aby zůstala nadále jednotkou významu textu. Jenom namátkou konfrontujme chápání motivu jako predikace/děje s např. motivem v literárněvědných textech českých tematologů (Místa s tajemstvím³, Poetika míst⁴). Pokud se podíváme blíže na Veselovského motiv, zjistíme, že ho tvoří věta, která vyjadřuje nějaký děj („*Nevlastní dcera odchází z domu.*“). S Veselovským pracujeme pouze v rovině „obsahu“, fabule. Jen pro demonstraci toho, o co nám v tuto chvíli jde („nedělitelnost“ významové jednotky), postavíme do stejné řady a na stejnou stranu Todorovovu narativní větu („X je mladá dívka. Y je král. Y je otec X. Z je drak. Z unese X.“). Co je zde důležité - jedná se o věty (predikace). Ale věta není po sémantické stránce konečným bodem – je možné ji rozložit na další sémantické segmenty nižší úrovně, které sami jsou nositeli dílčí sémantické informace (slovo, morfém), ovšem pro sémantiku textu ne nepodstatné. V predikativně/dějově pojímaných motivech dochází samozřejmě ke zvýrazňování a zvýznamňování slovesa, resp. predikace (u Todorova i skrytá predikace adjektiv v širokém smyslu slova), tedy dějového aspektu příběhu, potažmo fabule a syžetu (první se soustředí

³ Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím; KLP, Praha 1994

⁴ Hodrová, Daniela a kol.: Poetika míst (Kapitoly z literární tematologie); H&H Praha 1997

na kauzální, logicko-časovou následnost příběhu, druhý na jeho logicko-časovou konstrukci). Ale tím dochází k potlačování významu nepredikativních, nedějových složek a aspektů toho samého příběhu (toto není paradox, ačkoli výraz *příběh* implikuje dějovost) – i substantiální jazykové výrazy (v širokém smyslu objektové jednotky) mají sémantickou platnost, předávají určitou informaci, vytvářejí sémantické pole, mají význam. Tedy potom také mohou vystupovat v pozici motivické složky textu (nejen v roli jednajících aktantů, jak předkládá Todorov, resp. J. A. Greimas)⁵. Čímž se nám potenciální téma celého textu posouvá zase blíže k nedějovým významům. Někteří literární badatelé, ať už z jakéhokoli důvodu, aplikují na umělecký text obě uvedené metody stanovování motivu (tedy pojmenovávají „elementární“ motivy substantivními i predikativními, objektovými i dějovými výrazy, slovem i větou) bez toho, aniž by předložili patřičné vysvětlení, co motiv je/není (pokud ovšem motivem nemůže být cokoliv, jakákoliv a jakýmkoliv způsobem zvolená a označená jednotka textu).

Je jasné, že způsob postupného nacházení, resp. vytyčování a definování sémantické informace textu se v konečném důsledku promítne do celkové podoby (pojmenování) tématu díla (tzn. „o čem dílo je“, myšlenka atp.).

1.1.2 Motiv versus struktura, anebo motiv a struktura?

Vrátíme-li se znovu k původní definici motivu, pak dalším důležitým faktem je informace, která je také považována za stěžejní – existence motivu je v definici podmíněna existencí „struktury slovesného díla“ a existencí „tématu“ díla (funkční a „obsahové“). Každý proces čtení nebo obecněji recepce na základě konvence předpokládá, že jakýkoliv text (v nejširším slova smyslu) obsahuje informační kód. Tato situace zahrnuje i případy, kdy kód do textu vnáší sám recipient. A hledání takového kódu není nic jiného, než hledání (vytváření) struktury textu a „obsahu“, potažmo významu. Proto pokud mluvíme o tom, že text má strukturu, implikuje toto tvrzení i fakt, že text má zároveň i téma (témata). Otázku, do jaké míry je kód v textu obsažen a do jaké míry sám text tento kód odkrývá, nebo jakou měrou je kód aplikován zvenčí, necháme prozatím stranou.

⁵ Viz namátkou názvy kapitol v Poetice míst, které vymezují obsah pojmu motiv v daném kontextu zkoumaného díla/děl (továrna, pokoj, prostor obecně atd.); nebo příklady uvedené v druhé definici pojmu

Přejdeme nyní k další, v něčem podobné, v něčem odlišné, ale pro náš účel mnohem podnětější definici stejného pojmu:

2. motiv literární – „(středolat. *motivum*: pohyb, pohon, popud), v nejširším slova smyslu nejmenší plnovýznamová jednotka, která vytváří strukturu uvnitř celku textu. V užším smyslu se jedná o tematickou konstelaci, kterou určuje kulturní tradice a která je pevně daná (např. motiv incestu)⁶. V angl. a americké lit. vědě se prosadil pojem **motif** vedle obecného termínu **theme**; ve fr. se užívá označení **thème**. Toto označení – stejně jako i angl. **theme** – zároveň zahrnuje kategorie 'látky', 'tématu', 'myšlenky', resp. 'obsahu'. Něm. terminologie rozlišuje mezi motivem, látkou a tématem; motiv tvoří nejmenší sémantickou jednotku, látka se skládá z kombinací motivů a téma představuje abstrahovanou základní myšlenku textu.“ [...] J. W. Goethe zavedl pojem motiv do literatury jako kategorii umělecké kritiky. Svou roli přitom sehrávají jak strukturální aspekty, jako je funkce motivu pro výstavbu textů, tak i antropologický zájem o motiv jakožto 'fenomén' lidského ducha. [...] Zde byl v polovině 19.stol založen obor pro výzkum dějin motivů (dějiny látek a motivů). – Pojem motiv se používá ve dvou rovinách: při imanentní strukturální analýze textů a v oblasti intertextových vztahů (intertextualita a teorie intertextuality).

1. Pro bližší pochopení struktury lit. textů hraje motiv jakožto nejmenší jednotka nesoucí význam ústřední roli a plní různé funkce: výstavby a propojení témat; funguje jako obsahový přepínač a vytváří napětí; podporuje názornost; rozvíjí interpretační potenciál (srov. Deammrich/Deammrichová, 1995). Při analýze motivů lze rozlišit různé typy motivů: na rovině struktury jsou to klíčové motivy a vedlejší motivy⁷, dále vyplňující motivy, které často přebírají pouze ornamentální funkci. Na rovině obsahové jsou to situační motivy a typové motivy, např. motiv zkoušky ohněm nebo motiv nepřítele lidstva. Zvláštní formou liter. motivu je 'leitmotiv' převzatý z oblasti hudby. Jedná se o formální jednotku, která se v textu systematicky opakuje a slouží

⁶ jedná se více méně o antropologické, archetypální motivy

⁷ zároveň takto dochází k hierarchizaci

názorné strukturaci i signifikantnímu symbolickému prohloubení (T. Mann, T.S. Eliot).

2. *V oblasti zkoumání dějin motivů se motiv analyzuje nejen jakožto stavební kámen uvnitř textové struktury, ale i především jakožto součást intertextového systému vztahů. Kritériem je zde osamostatnění motivu a ‚schopnost [...] uchovat se v tradici‘ (Lüthi, 1962, s.18). Většinou se takový tradovaný motiv vztahuje na antropologické základní situace, které jsou sice historicky variovány, ale ve svém jádru zůstávají konstantní. V protikladu k látce není motiv vázán na pevně stanovená jména a události. Nabízí pouze ‚podnět pro určitý děj s různými možnostmi, jak se může vyvinout‘ (srov. Frenzelová, 1992). Část tradovaných motivů světové literatury je od antiky vázána na pevně dané pojmy, např. motiv anagnórisis (znovupoznání) nebo motiv descensus (pouť do říše mrtvých). Většina označení vznikla však teprve postupnou konvencionalizací v diachronním procesu, např. ‚dvojník‘, ‚svedená nevinnost‘, ‚umělý člověk‘ nebo ‚mirag american‘ (americký sen).“⁸*

I zde je motiv („v nejširším slova smyslu“) popsán jako nejmenší jednotka struktury textu. Oproti první definici jsou tu ale přítomna také další důležitá upřesnění: a) Jedná se o *plnovýznamovou* jednotku, tzn. že toto vymezení vylučuje sémantické segmenty nejnižších úrovní – morfémy a synsémantické slovní druhy, nepočítáme-li ty zvláštní případy textů, ve kterých jsou určitými způsoby zvýznamňovány právě tyto jinak neautonomní prvky včetně grafémů atd. (viz funkce „tří teček“ nebo „pauz“ v pozdních textech Bohumila Hrabala, zvláštní kategorii tvoří poezie a experimentální texty, grafické texty apod.). Snad oprávněně se domníváme, že za takové sémanticky plnovýznamové jednotky literárního textu můžeme považovat nejenom slovesa, resp. textové prvky s explicitní i skrytou predikací, ale i substantivní (objektové) výrazy, tj. jednotky menší než větná konstrukce (viz příklady motivů v téže definici: dvojník, apod.).

b) Motiv je „**nejmenší plnovýznamová jednotka, která vytváří strukturu uvnitř celku textu**“. To znamená, že motiv jako sémantický prvek se bezprostředně podílí na

⁸ Nünning, Ansgar: Lexikon teorie literatury a kultury; Host, Brno 2006

výstavbě strukturního (funkčního) aspektu textu. Motiv je zásadní pro pochopení strukturního uspořádání jednotek v díle, plní různé funkce (také v nejobecnějším slova smyslu), mimo jiné i „výstavbu a propojení témat, podporuje názornost, rozvíjí interpretační potenciál“. Máme tedy co činit s „jakýmsi“ přechodem sémantické jednotky mezi různými úrovněmi sémantické redukce (motiv – téma) i na jednotku strukturní (funkční) tradičně chápanou přes pojem „forma“. Bohužel jenom okrajově (viz např. Jan Mukařovský ve studii *Geneze smyslu v Máchově Máji*) se setkáme s tím, že by někdo věnoval větší pozornost vztahu mezi výrazem pojmenovávajícím motiv jako „obsahovou“ jednotku a výrazem, který označuje funkci tohoto motivu v rovině strukturní.

Tato druhá formulace následně poskytuje nejobecnější dělení motivů podle obsahu na *situační*, které by mohly odpovídat zmiňované predikativní jednotce, jak ji chápou např. Todorov nebo v jiné modifikaci Propp, a *typové*, které by mohly odpovídat námi zvolenému označení *substanciální* (v širokém smyslu objektové). Což jenom potvrzuje, že pro konstatování tématu, resp. sémantické informace je vhodné pracovat také s jednotkami nižší úrovně, než je věta (predikace).

Rádi bychom zde zdůraznili onen charakter „přechodnosti“ motivu jako jednotky, která se projevuje tím, že současně konstatuje určité téma na různých úrovních sémantické redukce a abstrakce a současně spoluvytváří strukturní a hierarchické vztahy v rámci struktury textu tak, že umožňuje typizaci a symbolizaci konkrétního, explicitně vyjádřeného sémantického obsahu díla.

1.1.3 Motiv a teoretické koncepce

Nejdříve ze všeho chceme upozornit na to, že vybíráme jenom některé práce a nechceme předložit úplný přehled dosavadního zkoumání na poli této problematiky. Pro náš účel v této části práce, tj. pokusit se vymezit náš přístup k určování motivu v literárním díle a určit vztah mezi způsobem vymezení motivu a charakterem sémantické informace takto dosažené, volíme proto ty studie, které se buď výrazným způsobem liší ve své metodice, anebo nám poskytují podnětné metodické zázemí.

1.1.3.1 Tomaševskij – Výraz a význam, Téma jako jednotící kategorie

Tomaševskij se o literárním díle a jeho organizaci obecně vyjadřuje takto: „*způsobem zkoumání je popis a klasifikace jevů a jejich výklad*“⁹, a předpokládá „*uměleckou konstrukci slovesného materiálu*“.

Kromě toho se stále ještě v přístupu k textu přidržuje lingvistických a stylistických hledisek, která aplikuje na literární materiál. To ho vede také ke konstatování, že „*výraz je neoddělitelnou částí sdělení, které obsahuje*“¹⁰. Vidí ve výrazu sémantické jednotky estetickou hodnotu. Zatímco Tomaševského zajímá spíše stylistická stránka věci (umělecká hodnota jazykového materiálu) než vztah mezi výrazem a jeho sémantikou pro celkové téma díla a konstatování jeho strukturních vztahů, pro nás je důležitý právě tento druhý vztah. Podle našeho názoru, jak už jsme několikrát zmínili, tzv. forma, nebo-li způsob vyjádření/výraz participuje na vymezení sémantických rysů jednotky literární analýzy, zde motivu. A to nejenom při abstrahování motivu z explicitního textového materiálu, ale i jako pojmenování pro jeho funkční užití, tzn. platí i pro metatext popisu nebo analýzy díla (a naopak při zpětném pohledu na význam díla). V oddíle *Básnická lexika* Tomaševskij mimo jiné píše, že slovo a jeho význam jsou v textu kontextově vázány, tzn. že i výběr potenciálního významu slova závisí na jeho realizovaných možnostech.

Pro nás jsou důležitější Tomaševského konstatování v oddíle *Tématika – Syžetová výstavba*. Stěžejní je zde pojem *téma*, které, řečeno s Tomaševským, znamená „to, o čem se v díle mluví“: „*Téma (o čem se mluví) je jednotou významů jednotlivých prvků uměleckých děl. Můžeme mluvit jak o tématu celého díla, tak o tématech jeho jednotlivých částí. Téma má každé dílo napsané sémantickým jazykem.*“¹¹.

Za prvé se dozvídáme, že téma je jednotícím prvkem díla, které osvětluje jeho dílčí významy, sceluje jejich rozdrobenost do celku. Z toho se dá mimo jiné usoudit, že jakékoliv dílo, ve kterém lze najít motiv (plnovýznamovou sémantickou jednotku), se dá považovat za text s tématem (tématy). S tím těsně souvisí poslední poznámka v této Tomaševského hutné konstataci – že použití sémantického jazyka (jazyka s minimálními sémantickými jednotkami) implikuje téma. Proto považujeme za důležité pokusit se vymezit základní sémantickou jednotku relevantní vzhledem

⁹ Tomaševskij Boris; *Teorie literatury*, Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 7

¹⁰ *Ibid.*, s. 15

¹¹ *Ibid.*, s. 121

k materiálu, který tvoří základ naší práce (je zde patrný směr postupu od významu slova, přes motiv k tématu).

Tomaševskij u uměleckého literárního díla přímo předpokládá (s výjimkou zaumných experimentů) existenci „jednotícího tématu“, které je podmínkou existence „jednotného literárního díla - literární konstrukce“ („*Aby literární konstrukce byla jednotným literárním dílem, musí v ní být obsaženo jednotící téma, které je celým dílem osvětleno.*“¹²). Zde jenom poznamenejme, že existují i polytematické texty, ve kterých lze jen obtížně (je-li to vůbec možné) stanovit jedno jediné, hlavní téma, aniž by nebyla porušena komplexita díla. Spíše se v takových případech přikláníme k názoru, že stanovení dominantního tématu bude takto více než v jiných případech výsledkem subjektivního postoje vnímatele. A současně si nemyslíme, že by proto mělo dojít k rozpadu daného textu na nesourodý shluk informací.

V návaznosti na tato fakta a domněnky musíme uvažovat o přechodných pásmech a několika úrovních v rámci komplexního textu – v díle pracujeme s plnovýznamovými jednotkami nejnižší úrovně (plnovýznamové slovní druhy – jména označující objekty i děje), se syntagmaty, resp. větami (predikativní/dějové jednotky), s různými textovými celky (odstavec, kapitola, část, díl...) – a tedy samozřejmě i s jejich tématy, která existují v různých vzájemných vztazích (minimálně motivace, hierarchie, ale i distance). Čím výše v hierarchii složek díla postupujeme (axiologické i strukturní), tím textové jednotky a interpretační procesy vyžadují vyšší míru abstrakce a automaticky i redukce sémantické informace jednotek nižších úrovní. Postupujeme-li takto dále, abychom byli schopni konstatovat celkové téma díla, dostáváme se v určité fázi procesu vnímání textu do úrovně, kdy výběrem (procesem vnímání) zvýrazněné významové jednotky dochází k oslabení nebo ztrátě těsného spojení s explicitní informací textu, s konkrétním vysloveným významem a kdy tyto jednotky jsou schopny předávat význam typizovaný a symbolický (a to nejen jako typizované antropologické nebo obecně kulturní kategorie, jak se o nich zmiňuje Nünningova definice).

Tomaševskij přejímá od Veselovského „nedělitelnost“ motivu jako nejmenší významové jednotky textu a v parcelaci významových složek různých úrovní textu postupuje až k větě, resp. minimální dějové linii v rámci věty („*Takovým rozkládáním díla na tematické složky dojdeme nakonec ke složkám dále už nedělitelným, k*

¹² Ibid., s. 121

nejdrobnějším částech tématického materiálu. ‚Přišel večer‘, ‚Raskolnikov zavraždil stařenu‘, ‚Hrdina zemřel‘, ‚Přišel dopis‘ atd. Témata těchto nerozložitelných částí se nazývají motivy. Ve skutečnosti má každá věta svůj motiv.“¹³). Jak je patrné, i Tomaševskij svoji analýzu sémantických jednotek literárního díla končí na úrovni věty (centrem je vztah predikace), tzn. do popředí interpetačního zájmu se dostávají dějové aspekty. Ačkoli, jak uvidíme dále, při srovnání s Todorovovým pojetím motivu jako predikace je Tomaševského koncepce poněkud volnější – ruský teoretik posléze zmiňuje možnost dělit motivy na tzv. *motivы-epizody* a *motivы-реквизиты*, což není nic jiného než připuštění možnosti v rámci (narativní) věty rozlišovat ještě jednotky dějové/predikativní od nedějových/nepredikativních (naše obdobné členění na substantiální/objektové a situační/dějové).

1.1.3.2 Proppova morfologie a motiv-situace

Propp se ve své stěžejní práci *Morfologie pohádky* soustředil na systemizaci poznatků získaných analýzou pohádkového žánru (přesněji ruské kouzelné pohádky). Narozdíl od sumarizačních a historizujících snah svých předchůdců (hledání původní varianty – architekta) zvolil postup analýzy funkcí jako reprezentativních tříd aktantů příběhů a jejich jednání. Propp odmítal klasifikovat pohádkový žánr na základě konstatování „pohádka o...“, čímž se podle něj postupovalo jenom podle volby některého z motivů/prvků jako reprezentativního. Tím byla znemožněna logická systemizace žánru.

Také Propp do značné míry vychází z poznatků předložených Veselovským. Začíná u pojmu motiv (viz výše) a pokračuje dále k vyšším celkům: „*Veselovskij pojímá syžet jako komplex motivů. Motiv se může začleňovat do různých syžetů. (Série motivů je syžet. Motiv přerůstá v syžet. ‚Syžety procházejí variacemi: do syžetů pronikají jisté motivy, nebo se syžety navzájem kombinují.‘ ‚Syžetem rozumím téma, v němž se rozprávají různé situace-motivy.‘) Pro Veselovského je motiv něčím prvotním, syžet druhotným. Syžet je pro Veselovského již tvůrčím, jednotícím aktem. Odtud pro nás vyplývá nutnost provádět výzkum ne tak podle syžetů, jako především podle motivů.*“¹⁴ Toto jsou jednak výsledky Veselovského studií, jednak východiska Proppovy práce. Jak vidíme, pro Veselovského je motiv (komplexy motivů) základním

¹³ Ibid., s. 128

¹⁴ Propp, Vladimír J.; *Morfologie pohádky a jiné studie*, H&H, Jinočany 1999, s. 21

stavebním prvkem syžetu. Syžet tu je ale postaven na stejnou úroveň jako téma coby soubor *situací-motivů* příběhu. Na tomto místě ale dochází k terminologické, anebo metodické divergenci (viz Tomaševského téma jako jednotící kategorie díla).

Co je opět důležité pro sám termín motiv, je explicitní konstatování jeho dějovosti – *situace-motiv*. Musí tedy vznikat na základě určitého predikačního vztahu v kombinaci jiných významových prvků nižšího řádu. Tady se ale Propp vůči Veselovského definici motivu poněkud vymezuje a podotýká, že v takovém případě by pak každá věta textu musela být motivem. Propp se také zmiňuje přímo o *prvcích*, které charakterizuje jako nestrukturní významové jednotky díla nižšího řádu, než jsou motivy. Samy konkrétní prvky jsou přemístitelné, nahraditelné (drak Koščejem, car carským synem nebo rolníkem apod.), tzn. prvky zde představují konkrétní dosazení do typizovaných rolí, pozic aktantů. Zásadní je, že Propp už těmto *prvkům* nehodlá přisuzovat vlastnost důležitých sémantických informací pro stanovování motivů a jejich funkcí. Stejně tak se odmítavě vyjadřuje ke způsobu dělení motivů do skupin, jak jej navrhl R. M. Volkov („vlastnosti hrdinů“, „počet hrdinů“, „jednání hrdinů“, „předměty“ apod.), k čemuž poznamenává, že by se pak každý prvek textu dal označit za motiv.

Jak u Veselovského nebo Tomaševského, tak u Proppa je patrné, že se jejich badatelská pozornost soustředí dominantně na dějový aspekt literárního textu, tedy na příběh v užším slova smyslu, na to, jak se odvíjí situace. V pozadí zájmu zůstává způsob, jakým se utvářejí východiska pro konstatování významu textu, jeho tématu. Dochází k tomu, že se vyděluje způsob organizace informace textu (syžet) a logicko-kauzální vztahy mezi těmito informacemi (fabule), aniž by pak došlo k jejich sloučení pod jednotnou perspektivou tématu. Motiv tedy v teoriích těchto badatelů není jednak totožný ve svém vymezení, jednak se podle našeho názoru příliš omezuje na pouhý dějový aspekt textu, čímž se výrazně redukuje interpretační možnosti daného díla.

1.1.3.3 Šklovského otázka, aneb větší prostor pro subjekt

Podíváme-li se na Šklovského koncepci, uvidíme, že tento literární vědec vnímá text komplexněji, konstatuje mnohem větší oboustrannou závislost a propojení tzv. obsahu a formy, resp. spojitost informace a způsobu jejího vyjádření. Konkrétněji to, jak způsob předvedení „materiálu“ s jeho sémantickými aspekty v textu

spoluutváří celkový význam.¹⁵ Se Šklovským souhlasíme do té míry, pokud budeme brát jeho kritiku „obsahu“ jako pokus o reformulaci vztahu mezi „obsahem“ a „formou“ literárního díla. Dále zastáváme trochu jiná stanoviska, zvláště vzhledem k Šklovským protěžované důležitosti formy a jejího vlivu na estetickou hodnotu a funkci jako jediné relevantní vlastnosti uměleckého textu.

Stejně jako jiní teoretikové, i Šklovskij vychází z Veselovského definice motivu jako „nejjednodušší výpravné [tj. dějové] jednotky“, motivu jako situace; při rozboru starofrancouzského eposu o Rolandovi Šklovskij demonstruje generování motivů („Mezitím Roland umírá a snaží se rozbít svůj meč, aby nepadl do rukou pohanů; kaje se ze svých hříchů. Každý z těchto motivů je rozvinut ve třech *laissez*, které následují po sobě.“¹⁶). To je názorná ukázka toho, co je pro Šklovského motiv (syžetová situace) a jak se abstrahuje do jednoduchých jazykových syntagmat¹⁷. Mimo jiné mluví o rozlišování mezi **motivem psychologickým** – motivace jednání postavy pro vysvětlení takového jednání, a **motivem strukturním** – analogický básnickému tropu, např. rým, tedy takovém, který se opakuje nebo jiným způsobem variuje a přesahuje tak rovinu psychologické motivace.

Ale u Šklovského se v tomto bodě setkáme se zajímavou poznámkou – Šklovskij poznamenává, že motiv je odpovědí na otázku rozumu nebo empirie, tzn. je slovně formulovanou odpovědí na postavenou otázku. Ačkoli Šklovskij v tomto případě má na mysli jenom velmi abstrahované a typizované motivy na úrovni archetypů, dá se jeho poznámka chápat i obecněji. Můžeme tedy uvažovat o závislosti motivu, resp. jeho konstatování na charakteru položené otázky (jak a na co se ptáme). Tato podmínka má potom mimo jiné zásadní vliv i na jazyk vědeckého metatextu a jeho práce s primárním textem (viz např. tvoření makropropozic, potažmo makrostruktur; Proppovo pojmenovávání funkcí na základě generalizace motivů-prvků – srov. s jeho postojem k nemotivovanosti konkrétním prvkem textu)¹⁸. V konečném důsledku i na

¹⁵ „Pohádka, novela, román jsou kombinace motivů; píseň je kombinace motivů stylistických; proto sujet a sujetovost je právě takovou formou jako rým. Při rozboru díla s hlediska jeho sujetovosti není třeba pojmu ‚obsah‘. Formu je třeba chápat jako stavební zákon předmětu.“ (Šklovskij Viktor, *Teorie prózy*, Melantrich, Praha 1933, s. 63)

¹⁶ Ibid., s. 44

¹⁷ ale např. o něco dále je jako motiv uveden nedějový prvek („dva klíče k jedněm dveřím“, „tajné dveře“); ibid., s. 51

¹⁸ k tomu též u Todorova (*Poetika prózy*): „Literatura ovšem není ‚primární‘ symbolický systém jakým může být například malířství nebo jakým je v jistém smyslu jazyk. Je to ‚sekundární‘ systém: používá jako surovinu jazyk, tedy systém již existující.“ (s. 24) - z toho plyne, že jakákoli interpretace lit. textu prochází min. dvojitým kódem – kódem struktury literárního textu a kódem jazyka, a odtud pak vyvstává problém jazykové (re)prezentace (smyslu) textu – „[...] z toho pak vyplývá třetí řada problémů, problémů vázaných na verbální reprezentaci

vyvození-vytvoření tématu textu. Motiv je pro Šklovského tedy nejmenší dějovou, syžetovou jednotkou označující nějakou abstrahovanou dějovou situaci, formulovanou jako odpověď na kladenou otázku po jejím charakteru. Tímto Šklovskij poskytuje mnohem větší prostor pro subjekt vnímání textu.

1.1.3.4 Sémantika podle Todorova

V Todorovově práci máme možnost se seznámit s jeho osobitým členěním jednotek literárního textu, a vůbec s jeho chápáním možností nahlížet na literární dílo (literární dílo jako jednotlivý text – interpretace; lit. dílo jako uskutečnění abstraktní struktury – analýza).

Todorov v prvním plánu rozlišuje vztahy mezi fakty textu „*in praesentia*“, tj. vztahy mezi explicitně přítomnými prvky v textu a vytvářející-odrážející strukturní vztahy, a vztahy „*in absentia*“, které vznikají mezi explicitními fakty a neexplicitními (nazvěmě je externími) a umožňují vztahovat význam díla k širšímu interpretačnímu prostředí a kontextu, umožňují symbolizaci („*Vztahy in absentia jsou vztahy smyslu <sens> a symbolizace. Určité označující ‚znamená‘ určité označované, určitý fakt evokuje jiný fakt, určitá epizoda symbolizuje určitou ideu, jiná ilustruje určitou psychologii. Vztahy in praesentia jsou vztahy konfigurace a konstrukce. V tomto druhém případě je to kauzalita (a nikoli evokace), co působí, že fakty vytvářejí souvislé řetězce, že postavy vytvářejí mezi sebou antiteze a gradace (nikoli symbolizace), že kombinace slov vytvářejí významové vztahy – zkrátka že slovo, děj, postava neznamenají ani nesymbolizují jiná slova, děje či postavy, nýbrž jedno a druhé je prostě kladeno vede sebe.*“¹⁹). K tomu je podle nás zapotřebí vytvořit si v procesu čtení alespoň minimální představu o vzájemných vztazích faktů *in praesentia* (resp. obojí probíhá současně), které se podílejí na jejich konstatování vůbec. Je také možné uvažovat o hierarchizaci těchto dvou postupů, které Todorov vykazuje do dvou různých oblastí, sémantiky a syntaxe – základní aplikací na text bude nacházení vztahů *in praesentia*, může ale nemusí následovat aplikace vztahů *in absentia* (tj. konstatování a osmyslení, které není v textu explicitně přítomno). Je možné, že určité fakty

fikčního systému [...]. Musíme tedy vzít v úvahu rovněž verbální aspekt literárního textu.“ (s. 25) a já doplním nejen literárního, ale i interpretujícího metatextu; „*Všechny aspekty předmětu jsou podmíněny tím, jak jsou viděny.*“ (s. 47)

¹⁹ Todorov Tzvetan, Poetika prózy, Triáda, Praha 2000, s. 24

literárního textu, které se v textu samém vyskytují (tj. jsou in praesentia), mnohem více než jiné fakty vyžadují od recipienta symbolizaci, tedy re-interpretaci smyslu (tj. aplikaci perspektivy in absentia) – např. sny, vidiny, představy nebo asociace; jedná se převážně o prvky, které se nějakým způsobem vymykají sémantické nebo i konstrukční plynulosti výstavby textu (ne v negativním slova smyslu, tj. takové narušení plynulosti může být funkční), anebo konvenčně spadají do skupiny symbolizací „protežovaných“ prvků (zde je patrná relativní proměnlivost smyslu v závislosti na aktuálním kontextu).

Stejně jako jiní, i Todorov vychází ze základní charakteristiky motivu podle Veselovského (motiv má metaforickou, resp. symbolickou povahu – je znakem) a současně v něčem navazuje na Proppa, který ale výpověď označenou Veselovským jako motiv („drak unesl královskou dceru“) dále dělí na minimálně 4 komponenty a aplikuje na ně kritéria variability a stability, aby omezil relativně „nekonečný“ výběr výrazových sémantických prostředků na užší rámec principu, schématu, pravidla. Tím redukuje počet systémově relevantních (více textům společných) jednotek na minimum a nazývá je *funkcí*, čímž zároveň abstrahuje od konkrétních podob realizace narativu, které se v dílech vyskytují. To znamená, že z Proppovy perspektivy *motiv* zahrnuje konkrétní sémantické a jazykové realizace jakékoli narativní pozice (jsou proměnné), zatímco pojem *funkce* představuje abstraktnější pohled na strukturně relevantní sémantickou (a kvůli vyšší míře abstraktnosti, systémovosti už nikoli materiálně konkrétní) jednotku (u Proppa situační, dějovou). Todorov na Proppa navazuje svojí koncepcí *narativní věty* (převedení textové struktury na *narativní větu*, tj. logická syntax), viz dělení textu v syntaktické rovině na větu, sekvenci a text. Narativní věta („X je mladá dívka. Y je král. Y je otec X. Z je drak. Z unese X.“) obsahuje dva druhy členů: aktanty (X, Y, Z) a predikáty. Todorov převádí text, respektive narativ do podoby narativní věty tak, že jednotlivé postavy, podle svého postavení v příběhu, jsou aktanty narativní věty (jejich pojmenování jazykovými prostředky pak nahlíží jako „adjektivum“, které blíže specifikuje pozici nebo vztah mezi aktanty: manžel, manželka, milenec... = funkce obecných vztahů nebo pravidel a její konkrétní pojmenování, které ji blíže určuje), predikát pak podle vztahů mezi aktanty abstrahuje pojmenováním (např. nevěra = porušení/překročení zákona/pravidel), a právě tímto abstrahujícím pojmenováním zahrnujícím smysl

textu/narativní věty je interpretace²⁰ (tj. aplikace recepčních schopností vnímatele). Tudíž se prolíná hranice explicitnosti textu s konstrukčním úsilím recipienta. Co z toho pro smysl textu plyne? Že takto pojatý model čtení/vnímání textu není zcela prost interpretační subjektivity, která je do značné míry závislá na volbě reprezentativních jazykových prostředků²¹ – transcendentní čtení (relativní shoda v recepci téhož textu u různých čtenářů) je možné za premisy, že existuje určitá míra ekvivalence, a to na úrovni abstrakce (tj. musí existovat jistá míra tolerance odchylek při stanovování abstrahovaných jednotek). K tomu poznamenejme, že vztah mezi aktanty nelze definovat bez jejich označení konkrétní jazykovou jednotkou (tj. převedení na logickou narativní větu je až druhotný akt analýzy, který de facto neplní žádnou funkci navíc, respektive až druhotně umožňuje vytvářet představu/re-konstrukci sémantické struktury textu).

Podle Todorova jsou motivy pro Tomaševského zároveň predikáty i věty. Sám Todorov ale chápe narativní větu jako soubor aktantů, kde predikáty pojmenovávají jejich vzájemné vztahy, zatímco sama věta pojmenovává stav části narativu. Z toho vyplývá, že narativní věta je prostředek odrážející a popisující organizaci narativu, příběhu, zatímco komponenty narativní věty (aktanty, predikáty) se i osamostatňují mimo tuto organizaci. Je potom zjevné, že i nedějové složky narativu (textu) jsou

²⁰ „Agentům ve větách (podmětům a předmětům) budou vždy odpovídat ideální vlastní jména [...]. Bude-li agentem v nějaké větě obecné jméno (substantivum), musíme je podrobit rozboru, který rozliší uvnitř jednoho a téhož slova jeho stránku pojmenovací a popisnou. Řekne-li někdo například ‚francouzský král‘ nebo ‚vdova‘ nebo ‚sluha‘, jak to často dělá Boccaccio, znamená to, že identifikuje jedinečnou osobu a současně popisuje některé její vlastnosti. Takový výraz se rovná jedné celé větě: jeho popisná stránka představuje predikát této věty a stránka pojmenovací vytváří jeho podmět. ‚Věta Francouzský král se vydává na cestu‘ vlastně obsahuje dvě věty: ‚X je králem Francie‘ a ‚X se vydává na cestu‘, v nichž X plní funkci vlastního jména, přestože toto vlastní jméno se v novele nevyskytuje. Agens nemůže být obdařen nějakými vlastnostmi; připomíná spíše jakousi prázdnou formu, jež je naplňována různými predikáty. Nemá víc významu než například zájmeno ‚ten‘ ve výrazech ‚ten, kdo uniká‘ nebo ‚ten, kdo je odvážný‘. Gramatický podmět vždy postrádá vlastní rysy, protože ty může získat jen v dočasném spojení s nějakým predikátem.“ (ibid., s. 145) – z toho plyne, že: 1) jakékoli syntagma obsahuje predikaci, byť třeba skrytou (viz spojení subst. s adj. ‚francouzský král‘); 2) pokud T. mluví o „prázdné formě“ jako o jakési abstraktní pozici agentu, určitě tím vystihuje abstraktní povahu linvistických, strukturalistických konstrukcí, nicméně, aby bylo učiněno za dost literárněvědné analýze nebo interpretaci, musí být do těchto tzv. prázdných pozic dosazena konkrétní naplnění a to vzhledem ke konkrétnímu textu (sem se promítne subjektivita vnímatele, zvláště pak podle míry abstrahování výrazu dosazeného do této modelové pozice, kde míra abstrakce bude asi přímo úměrná míře subjektivity čtenářského úsilí); T. konstrukce je příliš abstraktní, příliš modelová, aby mohla být aplikovaná na konkrétní text v této podobě (při aplikaci na konkr. text musí dojít k obsazení gramatických pozic a jakékoli takové obsazení s sebou nutně nese i významovou náplň; nelze se oprostit od přirozeného jazyka ani na úrovni abstraktního pojmenování; každý výraz obsahuje obě složky: popisnou i pojmenovací, každý výraz je skrytou predikací, ve které také záleží na subjektu, jakou složku této predikace obsadí do pozice agentu a jakou do pozice predikátu – viz ‚Jak se kdo ptá‘ u Šklovského); ²¹ každé substantivum (ne izolované vlastní jméno, např. Karel) je souborem vlastností i vztah k jiným subjektům); proto T. vyčleňuje jako relevantní pro popis struktury (narativní věty) textu tři „slovní druhy“ (v metaforickém významu): sloveso (děj, přechod mezi stavy) – adjektivum (rovnovážný, statický stav a popis) – vlastní jméno (pojmenování)

plnovýznamové a mohou podléhat symbolizaci. Tak jako Propp nahradil pojem motiv pojmem funkce, tak Todorov svou koncepcí narativní věty nahrazuje motiv *predikátem*.

1.1.3.5 Relativní svoboda čtení, Dějě a substance

Do jistého protikladu k výše zmíněným teoretickým přístupům postavíme nyní metodu Daniely Hodrové jako jedné z předních představitelk české tematologie. Důvodem je fakt, že tematologie pracuje primárně s tematickými (sémantickými) prvky děl, a to nejenom s dějovými (jak vidíme u předchozích teoretiků), ale do značné míry i s nedějovými. Sama Hodrová se nejvíce soustředí na motivy místa. Ve svém přístupu používá pojmu *topos* jako relativně ustálené, anebo tradičně chápané tematické kategorie („*topos škvíry a vchodu*“) nebo schematu (*topos „zastřená identita“*), které lze komparativním studiem vyzorovat v literárních (i neliterárních) dílech.

V úvodním komentáři v knize *Poetika míst* se autorka mimo jiné zmiňuje o Mukařovského pojetí tematických složek literárního textu a interpretuje Mukařovského takto: „*Podobného výkladu se přidržuje i Mukařovský, který za motiv pokládá ,nejjednodušší prvek, ke kterému dojdeme při postupném rozkládání tématu (obsahu) díla‘, za ,významovou jednotku, bezprostředně vyšší než slovo a syntagma‘.*“²² Zde je vidět, jak Mukařovský postupuje od tématu jako komplexní jednotky významu textu k nižším složkám (motiv je nižší prvek tematické roviny textu). Hodrová dále píše, že Leo Spitzer (*Studie o stylu*) „*zahrnuje pod motivy fabuli, postavy, ba i světový názor autora*“²³ - tedy nejen dějové složky, ale i nedějové, a současně nejen „obsahové“, ale i strukturní. Postupně došlo k nahrazení pojmu motiv pojmem „**topoi**“ ve smyslu opakujícího se klišé (významové i formální) v různých dílech, žánrech i druzích umění. V knize Daniely Hodrové je hned v úvodu naprosto zjevné, jaké zmatky panují v této oblasti literární vědy (definice motivu, fabule, syžetu, tématu). Podobným způsobem jako uvažujeme my o organizaci informace textu postupovala i Hodrová (ačkoli jen v rámci problému místa, kterému se její studie věnuje): „*Rozvineme-li Lotmanovy úvahy o prostoru a jeho vztahu k syžetu, pak můžeme syžet chápat jako strukturu založenou mimo jiné na sledu a hierarhii*

²² Hodrová Daniela: *Poetika míst* (Kapitoly z literární tematologie), H&H, Praha 1997; s. 7

²³ *Ibid*, s. 7

*míst, sémantických polí a oblastí.*²⁴ – zdůrazňuje se zde tedy závislost syžetu i tématu na pořadí a hierarchii (sémantických) prvků textu (modelace struktury).

Dále Hodrová zmiňuje vědecké výstupy Davida Bohma a jeho teorii „svinování“ významů slov-motivů, která už v sobě zahrnují předem dané i potenciální možné významy (kulturní a intertextové). To znamená, že jde „jen“ o rozšíření významu výrazu o intertextový rozměr v širším slova smyslu. Podle tohoto přístupu, tj. „rozvinování“ významů slova-motivu podle kontextu ve čtenářově vědomí a „svinování“ těch, které jsou potenciální, ale aktuálně nerealizované, by bylo možno uchopit význam celého díla, neboť v sobě obsahuje odpovídající možnosti interpretace i s ohledem na proměnnou času²⁵. Takovýto cyklicky uzavřený přístup k literárnímu dílu (reprezentativnost celku úzkou množinou prvků) ale do určité míry předpokládá správný proces čtení-vnímání textu²⁶.

Podobný přístup můžeme sledovat i u Jana Mukařovského. Podle Mukařovského je slovo jako nejzákladnější významová jednotka textu ve své lexikografické podobě statické, nicméně v kontextu promluvy/věty/textu se stává významově i časově lineárním a dynamickým, kontextově specifickým a funguje jako trs možných, pravděpodobných významových kombinací. Svým jádrem charakterizuje a do určité míry determinuje významové a významotvorné pole a je jím samo následně determinováno (*„Latentní dynamika slova záleží tedy v tom, že je schopno vyvolat celé trsy slov jiných; jestliže se jí dostane jistého umístění, může jediné slovo být zdrojem celého kontextu, [...]“*²⁷ a dále o povaze slova říká, že *„[...] vyvolávajíc významy sdružené nějakým způsobem se svým významem vlastním, stává se slovo zdrojem kontextu [...]“*²⁸).

²⁴ Ibid, s. 14

²⁵ „I když z těchto významů můžeme při četbě a interpretaci zaznamenat pouhý zlomek, tento zlomek vždy odkazuje k celku, určitým způsobem celek jako pars pro toto zastupuje nebo ho v sobě přímo obsahuje (celek je v něm „svinut“). Nezáleží tedy ani tolik na tom, která témata či místa si vybereme a pokusíme se z nich budovat ‚poetiku míst‘ [...]. A právě tak ani tolik nezáleží na počtu analyzovaných témat a míst, ale právě na tom, nakolik se podaří na těch několika vybraných postihnout onen obecný proces literárního „svinování“ a „rozvíjení“ témat a míst, respektive jejich významů a příběhů.“ (ibid., s. 20)

²⁶ u Mukařovského se setkáme s podobným chápáním významového potenciálu slov jako u Davida Bohma (*„Při aktuální aplikaci vystupují věcný vztah i význam slova ze své potenciality: ze všech možných věcných vztahů slova uplatňuje se toliko jeden, ten však jako živá sémantická energie, a jeho vlivem nabývá určitosti i význam. Jinými slovy: dokud slovo pojmáme jako lexikální jednotku, uplatňuje se především jeho význam (odtud definice významu ve slovnících); jakmile je však užito slova k pojmenování, vystoupí do popředí hlavně jeho věcný vztah.“* in Mukařovský, Jan: Studie II, Host, Brno 2001, s. 50-51) – konkrétnější významová specifika výrazové jednotky textu vystupují do popředí v souvislosti se svým významovým okolím a aktuálními kontextovými souvztažnostmi, čímž se významový potenciál jednotky zužuje na užší množinu svých realizovatelných možností.

²⁷ Ibid., s. 531

²⁸ Ibid., s. 537

My se spíše přikláníme k názoru Todorovovu, že výsledek čtení, a tedy i shody nebo různosti v něm, se utvářejí současně na pozadí obecně platných pravidel (úzece literárních i společenského kontextu) i recepčního potenciálu vnímajícího subjektu. „Dvě vyprávění na základě téhož textu však nikdy nebudou totožná. [...] Tím, že ona vyprávění nepopisují vlastní univerzum díla, nýbrž univerzum transformované podle psychiky každého jedince.“²⁹ Todorov rozlišuje *označování (signification)* a *symbolizaci* textu nebo jeho částí, tj. označování je provedeno explicitně slovy (fakta), zatímco smysl symbolizovaného vyplývá z jiných faktů. Lze proto možná říci, že jde o druhotný, skrytý význam slov a jejich spojení (syntagmat, vět, textových celků); symbolizované znaky vyžadují subjektivizovanou interpretaci. „Po konstrukci událostí, z nichž se skládá příběh, se pouštíme do jeho reinterpretace, jež nám umožňuje konstruovat jednak charaktery, jednak myšlenkový a hodnotový systém spočívající v podtextu. Tato reinterpretace není libovolná, neboť je usměřňována dvěma typy omezení.“³⁰ – první = autor sám naznačuje způsob a směr reinterpretace evokovaných faktů; druhé = kulturní kontext (*loci communes*), kolektivní návyky a schémata.

Jak můžeme v jednotlivých kapitolách Poetiky míst vidět, pracuje se také s nedějovými motivickými složkami díla (hrad, zámek, chaloupka, továrna, hospoda apod.), které jsou následně ve své reprezentativní a zástupné pozici podrobovány symbolizaci, respektive osmyslení – postupně jsou na tato topoi nabalovány druhotné popisné významy, které tento výraz-motiv zařazují do interpretačního rámce řady a kulturního kontextu. Což se samozřejmě (zpětně) odráží i v interpretaci smyslu konkrétního textu, ve kterém takový prvek (motiv) vystupuje. Na motivy nebo prvky podobné povahy pak můžeme nahlížet také jako na místa, ve kterých se kondenzuje důležitý významový aspekt konkrétního textu a zároveň se do konkrétního textu vnáší „externí“, tj. kontextové významy. Proto jsou takové prvky-místa textu velice důležité pro interpretaci významu nejen těchto prvků nižších významových úrovní textu, ale i textu v celé komplexitě. Jak je patrné, nelze tedy opomíjet substantiální významové složky díla ve prospěch dějovosti, koncentrace pozornosti na příběh a způsoby jeho odvíjení bez toho, aniž by to mělo zásadní vliv na konstatování smyslu celého textu.

²⁹ Todorov Tzvetan, *Poetika prózy, Triáda*, Praha 2000, s. 290

³⁰ *Ibid.*, s. 291

Vrátíme-li se oklikou k Todorovově skryté predikaci (reprezentativních) výrazových složek díla nebo metatextu, pak u symbolizace jednotlivých prvků textu lze mluvit o „druhotné predikaci“. Máme tím na mysli vytváření popisných aspektů prvku ad hoc - v podstatě se jedná o vnášení kontextových významů (rozbalování potenciálních významů) do textu až poté, co byl prvek „vzvednut“ a zvýznaměn v celkové struktuře díla. Je zajímavé, že právě substantiální složky děl jsou nejvíce podrobovány symbolizaci, narozdíl od dějových, které se sdružují v relativně malé a uzavřené množině antropologicky typizovaných situací. Stejně jako důsledná obrana dějovosti v textu v teoriích výše zmíněných literárních badatelů má své opodstatnění i práce s nedějovými významovými prvky, jak ji uplatňuje právě Hodrová a celá tematologie.

1.2 Teoretické vymezení pojmu „motiv“ a metodické výstupy

1.2.1 Čtení jako turistická stezka (Relativní svoboda pohybu usměrněná pravidly zřizovatele)

Samozřejmě v kladení otázek, co je motiv (nebo jiná tematická složka díla), nepanují naprosto libovolná pravidla. Při vyvozování-vytváření tematických jednotek a tématu lze postupovat i s využitím poznatků teorie textu. Konkrétně, budeme-li postupovat od nižších úrovní textu k vyšším, od dílčích tematických složek až k celkovému tématu (tématům), můžeme na úrovni věty (vět) využít výsledků aktuálního větného členění, tematických posloupností apod. Tím bychom měli podložit onu relativně relevantní otázku, co to motiv vlastně je a jak ho lze z textu generovat. A to až do té úrovně, kdy se takto odpoutáme od konkrétní textové jednotky a mírou abstrakce a generalizace analýzy se octneme v typizující a symbolizační interpretaci významu nižších sémantických jednotek. To pro naši práci s textem znamená, že se můžeme odpoutat od stanovování pouze dějových složek příběhu (jak to preferují některé ze zmiňovaných metod), od re-konstruování děje (fabule/syžetu) a pracovat i s nedějovými jednotkami (substantiálními, objektovými). Samozřejmě problémy rostou s tím, jak v procesu čtení a vnímání textu pracujeme s většími textovými úseky – už zde se objevuje nutnost scelovat význam takového úseku určitou poměrně uzavřenou interpretační operací, abychom byli schopni přistoupit k vnímání následující části. Předpokládáme, že takovýmto způsobem lze

postupovat až ke konstatování celkového tématu, čímž se nám nutně zúží množství interpretačních syntagmat a nepřímo úměrně tomu se změní konkrétnost a přesnost takové interpretace.

Budeme se tedy držet v rámci tematiky a interpretace díla s přihlédnutím ke všem rovinám (sémantické, strukturní), což nám dovoluje způsob, jakým na téma nahlížíme (jednotící kategorie „obsahu a formy“). Právě tím, že nám naše metoda umožňuje pracovat i s nedějovými aspekty textu, máme možnost provádět hlubší interpretaci některých prvků, které považujeme za klíčové anebo v hierarchii na vyšších stupních důležitosti (popř. symbolizované). Následně lze z takto vymezených a vyčleněných jednotek vyvozovat další závěry o Hostovského tvorbě a uměleckém směřování, stejně jako nám mohou takto získané poznatky pomoci přesněji vymezit okruh aspektů, které jsou specifické pro historické období, směr nebo kulturní prostor.

1.2.2 Postup při generování motivu a klasifikace motivu

Motiv je tedy základní tematická jednotka generovaná z věty nebo výpovědi textu. Výrazem, který reprezentuje motiv, se utváří a vyjadřují sémantické, strukturní i hierarchické vztahy (míra abstrakce a generalizace začleňuje motiv do skupin příbuzných prvků; funguje na principu stromového efektu). Motiv se podílí na výstavbě celkového tématu a zároveň může být do značné míry samostatný; izolovaný může předávat symbolizované nebo typizované významy. Skrze motiv může mimo jiné docházet ke konkretizaci, aktualizaci, figuralizaci textu, motiv může zprostředkovat estetické, modální i expresivní aspekty textu.

Podle toho, jak se na motiv díváme a s využitím poznatků zmíněných teoretiků, navrhujeme rozdělit motivy podle jejich dominantních aspektů (dominantních v aplikovaném prizmatu): podle důležitosti vzhledem ke kauzalitě, resp. motivovanosti ve struktuře textu na *primární* (nemotivované) a *sekundární* (motivované), kde samy sekundární motivy mohou pro jiné motivy vystupovat také jako primární. (Ne)motivovanost těchto jednotek nemusí být nutně faktorem, který utváří důležitost prvku v hierarchii celkového významu textu. Sekundární motiv může být zvýznaměn jiným způsobem, např. symbolizací.

2.0 Motivy v díle Egona Hostovského

Vzhledem k omezenému rozsahu této práce musíme přistoupit k redukci literárního materiálu, se kterým budeme pracovat. Vybíráme z první, tj. předválečné fáze Hostovského tvorby a vytyčujeme motivy, které jsou signifikantní pro Hostovského díla, a hlavně ta, ve kterých se objevuje motiv kognitivní nejistoty a jeho funkční varianty. Zvláště poukazem na statut vypravěče budeme sledovat, jak se u spisovatele na tomto poli formulovalo směřování k existencialismu.

2.1 Ghetto v nich³¹

Ghetto v nich představuje jedno z prvních beletristických děl Egona Hostovského (poprvé vyšlo v roce 1928). V *Ghetto v nich* (dále jen GVN) se objevuje několik významných jednotek na různých stupních abstrakce interpretovaného významu, které tvoří centrum pro další jednotky.

V první řadě považujeme za důležité poukázat na charakter vypravěče, protože od této kategorie se odvíjí další kvality narativu a charakter informace, kterou prostřednictvím vypravěčovy perspektivy získáváme my jako čtenáři. Jak už jsme naznačili, jedná se o vypravěče-postavu, tedy o postavu, která zaujímá v narativu jednu z pozic zúčastněných osob a jako taková se řídí zákony vyprávěného fikčního světa (zde realistickými), tzn. nedisponuje „božskými“ vlastnostmi vidět neviděné a slyšet neslyšené; prostředkuje pouze události, kterých je sama (postava-vypravěč) svědkem, nebo informace, které získala od jiného zdroje s poukazem na tento zdroj, nebo své vlastní myšlenky, domněnky a interpretace. Právě kvůli tomuto rysu subjektivity vypravěče jsou veškeré informace, které jako čtenáři z textu získáváme, zprostředkovány přes mřížku subjektivity. Takový model narace má v případě většiny Hostovského textů zásadní vliv na vnímání narativu vzhledem k pravidlům fikčního světa a jeho narativním modalitám (pravdivost, axiologie, zvláště pak epistémická modalita) a současně autorovi umožňuje výrazněji pracovat s určitými motivy. Některé motivy Hostovského textů jsou na tomto principu naprosto závislé, jak budeme později demonstrovat (viz dále motiv kognitivní nejistoty). Konkrétně v GVN pak postava-vypravěč disponuje realistickou obdobou „božského“ vidění, jestliže vypráví příběh z nadhledu několikaletého časového odstupu od vyprávěných událostí (forma vyprávění ve vyprávění, narativ je vložený do fiktivního monologu-dialogu),

³¹ Ghetto v nich (první vyd. 1928, zde in *Cesty k pokladům*, Melantrich 1934)

což jí umožňuje konstruovat narativ podle předem promyšleného a komponovaného vzorce, ale nikterak to nesnižuje subjektivní faktor informace.

Vyprávění příběhu-historie hlavní postavy-vypravěče začíná popisem a charakterizací místa: rodné město, židovská čtvrť, dům, ulice, sociální a náboženské prostředí. Vylíčení základních rysů prostředí zde slouží k sociální a náboženské charakterizaci nejen prostředí samého, ale determinuje i postavy, které z tohoto prostředí pocházejí (jak se ukáže zacyklením románu). Prvním důležitým motivem se stává motiv **místa**, zahrnuje místo obecně; vypravěčská promluva mu věnuje úvodní část vyprávění (expozice) a, jak potvrzuje další čtení, tento motiv hraje důležitou úlohu vzhledem k psychologii hlavní postavy/postav a k motivaci jejího/jejich jednání i komplexnější interpretaci významu textu. Konkrétněji pak lze v rámci motivu místa vymezit specifičtější kategorii: **prostor rodného místa** nebo **intimní prostor**, jelikož se jedná o místo spojené s historií hlavní postavy (zvláště dětství, které by se dalo považovat za další z motivů) nebo klíčovými událostmi v životě postavy (intimní prostor jako varianta rodného místa, např. byt, dominuje zvláště v textech válečných a poválečných, a to v souvislosti se statutem hlavních postav - emigranti). Specifickou a nejfrekventovanější podobou tohoto abstrahovaného motivu je rodný dům (v předválečných textech dominuje). V *GVN* se hlavní postava Pavel po několika letech vrací do rodného města a do rodného domu, ve kterém bydlí jeho otec (tedy motiv rodného místa zahrnuje i pojem rodina). Dům jako místo střetávání otce a syna a jako prostor osobní historie se stává osou konfliktu mezi postavami (otec – syn, Pavlova hledání vlastní identity, Pavel – Frankl, Pavel – Karen, Pavel – Jana, Pavel – obyvatelé městečka). Tím je motiv místa v Hostovského textech specifický; místo nebo prostor tvoří s hlavní postavou oboustranný svazek v tom, jak specifikum místa ovlivňuje život hlavní postavy a současně místo odráží psychický nebo existenciální stav postavy svou vnější podobou³², formou své (ne)uspořádanosti (viz hlavně poválečné texty). Místo tedy může v některých případech fungovat jako jádro motivace jednání postav (aktivní princip) a za jiných podmínek to stejné místo v rámci shodného díla reflektuje psychologický stav nebo proces svých „majitelů“, funguje pak tedy na principu zrcadla (pasivní princip)³³.

³² V rámci Host. předválečných textů lze vyzorovat symboliku barev (modrá), světla (světlo – tma, různé odstíny šedi, světelnosti) a elementů (vítr, vánek)

³³ „Zdalo se mi velmi často, že naše dva pokoje jsou zamotány do pavučin, že já i otec jsme jimi obaleni, že v nich vězí celý náš život.“, s. 116; „Pojednou jsem vyskočil. Jako by cosi zároveň vyskočilo se mnou, jako by se stěny rozestupovaly, strop se zvýšil, jako by se celá místnost protáhla a zvětšila. Volněji jsem vydechl.“,

Jak už bylo naznačeno, s popisem intimního prostoru je úzce spojený motiv **osobní historie**. Výrazně je toto spojení vidět v předválečných textech právě v souvislosti s rodným místem, do kterého nebo ke kterému se hlavní postava vrací nejen zprostředkovaně ve vědomí (myšlenky, vzpomínky etc. – kategorie času, která je u Hostovského hlavních postav v návratu vždy přítomná), ale i přímo fyzicky (dům, rodina, vlast - kategorie prostoru) (= motiv **návratu**)³⁴. V poválečných dílech pak motiv rodného místa bývá evokován jen pomocí zprostředkovaného návratu (vzpomínky, halucinace apod., tedy ve formě psychických procesů, popř. setkáními s dalšími krajany) a dalo by se tak v této souvislosti uvažovat o transformaci motivu rodného místa do podkategorie motivu intimního prostoru, budeme-li chápat intimní prostor i v jeho nemateriální podobě (rodné místo pouze jako psychický konstrukt vědomí a podvědomí hlavní postavy-vypravěče). Tento motiv rodného místa pak vstupuje do výraznějšího kontrastu s prostředím aktuálního děje (cizí - ne pouze jiné - prostředí cizího státu), což jenom podtrhuje závislost motivu osobní historie na jeho narativním aspektu (osobní historie postavy-vypravěče získává statut vloženého příběhu, příběhu v příběhu, a v návaznosti na Todorova můžeme konstatovat, že vypravěč své vlastní historie se touto narací snaží potvrdit a ukotvit svou existenci). Chápat „vyprávění o sobě“ jako příběh osobní historie nám umožňují i některé explicitní odkazy vypravěče, které zaznívají hned v začátku narativního procesu³⁵.

Hostovského postavy reprezentují skupiny lidí ocitnuvší se z různých důvodů na okraji společnosti (sociální, náboženské důvody, emigrace). V této souvislosti, i vzhledem k odkazům na historické souvislosti, pak můžeme v Hostovského dílech nacházet **postavy z okraje**, které se ocitají na periférii společnosti nebo historie. Navíc, přehlédnuto v chronologii autorovy tvorby, v Hostovského dílech vystupují do popředí právě zmiňované shodné rysy fikční a reálné historie; z metaforického charakteru prostředí (např. *Černá tlupa*, *Cizinec hledá byt*) autor zasazuje své postavy do konkrétnějších, stále ale periferních míst, ve kterých „se tvoří“ dějiny (*Sedmkrát v hlavní úloze*; *Nezvěstný*; *Půlnoční pacient*). Abstraktněji lze mluvit

„*Neodpověděla. Zase jsem usedl. A pokoj se nyní úžil, úžil, strop zvolna klesal na hlavu, zdi hrozily mne rozdrtití.*“, Ghetto v nich (in *Cesty k pokladům*, Melantrich 1934; s. 133)

³⁴ v textech válečných a poválečných se objevuje výrazně pouze varianta zprostředkovaného návratu a to v souvislosti s logikou textu – hlavní postava je emigrant, a s modalitou textu – reflektuje aktuální svět; motiv rodného domu je v nich suplován např. postavami, které souvisejí s rodným místem hlavní postavy (další emigranti) a/nebo halucinacemi a obsedantními představami o takových vazbách na rodné místo-osobní historii (viz *Půlnoční pacient*); můžeme takové „přepínače“ (shifters) pracovníě označovat za „postavu-paměť“, v *GVN* je takovou postavou např. Arthur Frankl, Karen nebo Pavlův otec

³⁵ „*Ale chci mluvit o své historii – pokud ji lze historií nazvat.*“ (ibid., s 95)

v souvislosti s Hostovského tvorbou o míře reprezentativnosti obecného v konkrétním, společenského v individuálním (střet různých kulturních světů, charakterový rys subjektu reprezentuje společenské prostředí nebo tendence, atd.). To podtrhují pasáže vypravěčské řeči, které adresují téma promluvy zobecnělé od konkrétních událostí a entit na „abstraktního“ posluchače-čtenáře a které se jakoby na příběhu osamostatňují – takové pasáže o délce maximálně několika vět nazýváme pracovně „gnómskou promluvou“³⁶. Gnómská promluva nemá časoprostorovou referenci (ani ve fikčním prostředí), sděluje nějaká obecně platná pravidla nebo zákonitosti (nebo představy o nich), v gramatické struktuře pak Hostovský užívá generického „my“ nebo „oni“.

Už jsme naznačili souvislost motivů rodného/intimního prostoru s motivem osobní historie. Podíváme-li se na vztah obou prvků z hlediska motivovanosti a závislosti, můžeme říci, že motiv rodného místa evokuje v hlavní postavě vědomě nebo podvědomě právě sebereflexi, která se návratem do rodného místa nebo k intimnímu prostoru stává časovou, historickou (zde nemáme na mysli úzeji chápanou historizující interpretaci), tedy návratem v čase zpět k potenciálním kořenům konfliktu. Rodné místo je útočištěm i Pandořinou skříňkou současně; umožňuje subjektu hlavní postavy se nejenom vracet k (zdánlivým) životním jistotám, ale zároveň a hlavně dochází ke konfrontaci tehdy - nyní, já – oni, já tehdy - já nyní, představa, touha – realita apod. Intimní prostor s odkazem k vlastní minulosti tedy figuruje jako prostor, kde vzniká konflikt nebo kde se takový konflikt oživuje. Právě proto, že se jedná o prostor, ke kterému je hlavní postava vázaná intimními osobně historickými vazbami a který představuje pro hlavní postavu možnosti i překážky v cestě k nalezení vlastní identity, je tento konflikt v jádru existenciální povahy.

Hostovského hlavní postavy se vždy potýkají s nějakými problémy, které mívají různé podoby (podnikatelské aktivity, přátelské nebo příbuzenské vztahy, prodej rodinného majetku, nemoc, hledání bytu-útočiště, partnerské vztahy, hledání člověka atd.), ale vždy taková činnost subjektu hlavní postavy v konečném důsledku směřuje zpátky k subjektu samému. Vyjmenované formy zápletky nabývají pouze

³⁶ „*My... my podivínští snílkové z Židovských ulic a z rozbořených ghett jsme jiní než ostatní židé. Nemáme v sobě mravního zákona! Máme jen žízeň, kosmickou, věčnou žízeň po lásce. A za ukojení této žízně zapsali bychom duši d'áblu! V desíti minutách jsem prodal své sebevědomí, pokud jsem kdy jaké měl, prodal jsem čest vlastního otce za několik vlídných slov a pohledů. Takoví jsme my podivíni ze Židovských ulic. Snažte se pochopit, pane, že lidé výstřední citlivosti málokdy znají utajené elementy svého nitra; snažte se pochopit, že tyto lidé nejsou odpovědní za své chování a že slovo podlost nemá pro ně smyslu. Ani jsem se nezačervenal, když jsem odpověděl: ...“ (ibid., s. 139) – srov. střídání gramatické osoby 1. pl./3. pl. pro gnómskou část (zvyř.) a 1. sg. pro navázání na linii příběhu v rovině fikční reference*

vnějších podob, jelikož jádro konfliktu se přesouvá k základním otázkám: co chci?, jaký jsem a jaký můžu, musím a mám právo být?, je to co si myslím, že chci, opravdu to, co chci?, kde je mé místo?, kdo jsem? A všechny tyto základní otázky existence jsou následně reflektované vnějšími podobami sporů mezi postavami a jejich činy. Intimní prostor a zprostředkovaný i nezprostředkovaný návrat k němu, potažmo k osobní historii (která se tak vyvolává a zpřítomňuje v pokusech navázat na minulé a překlenout je) je spouštěcím mechanismem pro vznik nebo oživení konfliktu existenciálního rázu. Vzhledem k tomu, jaké vnější podoby nabývá konflikt (sociální, náboženský, kulturní atd.), tedy to, jakou formu má spouštěcí mechanismus, je pak možné takové konflikty druhotně zařazovat pod další interpretační rámce.

Vraťme se zpět k posledním dvěma citacím textu – zde najdeme dva výrazné svorníky celé Hostovského motiviky – motiv **pocitu méněcennosti** subjektu hlavní postavy (jinde obecněji jako neodůvodněný pocit viny a jako „spouštěcí mechanismus“ vzdoru s tendencí změnit vztah pán – otrok) a motiv **kognitivní nejistoty**, která se promítá do subjektivní reflexe času (osobní historie), následně sebeinterpretace a chápání dějin jako chaosu.

Označení osobního příběhu historií a následné zpochybnění jeho důležitosti demonstruje i v detailu princip pocitu méněcennosti, který je typický pro hlavní postavy Hostovského próz. Konkrétně v *GVN* se postava Pavla potýká se svým rodovým „dědictvím“ náboženské a sociální determinace, která je důsledkem společenské konvence, na což zpětně poukazuje sám titul prózy. Motiv Pavlova pocitu méněcennosti pramení z konfrontace dvou kulturních světů, křesťanského a židovského, na jejichž rozhraní sám vypravěč stojí. Postava částečně „naturalizovaného cizince“ (zde cizinec ještě jako metafora - ve válečných a poválečných textech pak zároveň i konkretizovaného v postavě emigranta) se stává centrálním reprezentantem autorových próz a nositelem typických hostovskovských znaků (mezi jinými hlavně ahasverským poutnictvím po okrajích společnosti nebo dějin, hledáním smyslu života, identity a pochybováním, vnitřním bojem zla a dobra zobrazených v tendencích k submisivitě a dominanci apod.). Kromě kontrastu dvou kulturních světů (v poválečných textech pak transformovaných do protikladu domácí – cizí) se u Hostovského objevují i kontrastní světy sociálního charakteru. Ty jsou typické naopak pro některé předválečné texty³⁷. A právě na podkladě tohoto

³⁷ „Já, syn žebráckého obchodníčka s kořalkou, já, tvor ponižený, nesmělý, přestrašený a úzkostlivý, počal jsem se stýkat s rodinou, jež mě urážela svým blahobytem a svým pokořujícím jednáním. Kdykoliv jsem přijel do

sociálního kontrastu vznikají v hlavních postavách próz konflikty etického a psychologického rázu.

Pavel z *GVN*, jak už jsme zmínili, pochází ze sociálně slabé židovské rodiny, jeho otec obchoduje s alkoholem a provozuje hospodu. Z tohoto prostředí pramení pro hlavní postavu v několika osách různé mody konfliktu: 1) rodinný (otec) - veřejný, 2) sociální – náboženský (vzhledem k nežidovské části obyvatel městečka), dále pak obecnější koncentrický (směřovaný k subjektu samému, konflikt se sebou samým) – excentrický (mezi subjektem a prostředím). Všechny zmiňované osy, na kterých dochází ke konfrontacím, se pak mohou různě kombinovat (např. spor s otcem se odehrává na rovině rodinný – veřejný, ale je motivovaný i faktory z osy sociální – náboženský). Hlavní postava Pavla se potýká s pocitem méněcennosti (který přetrvává už z doby dětství) kvůli živnosti svého otce³⁸ vůči bohatším členům židovské obce (rodina Franklů)³⁹ a současně vůči nežidovským obyvatelům městečka, kteří staví všechny židovské členy městské komunity do separace. Pavel stojí na rozhraní světů (zde sociálních a kulturních) a pociťuje vnitřní nutnost se vyvázat ze statutu determinovaného prostředím; současně se snahou vymanit se ze světa předsudků bojuje sám v sobě s tendencí zbavit se i svých kořenů⁴⁰. Dlouholetý komplex méněcennosti způsobený přirozenou lidskou snahou být integrální částí kolektivu (zde zároveň pociťovaný ambivalentně právě na pozadí zdůrazňovaných rozdílů) je znovu probuzen návratem do rodného městečka. Sociální statut chlapce z chudé rodiny (postava z periferie) a s ním spojený komplex méněcennosti hlavní postava symbolicky překonává ve chvíli, kdy fyzicky pokoří znak tohoto sociálního konfliktu – Frankla (motiv **vzpouře**, **vzdoru** apod.). Mnohem větším problémem hlavní postavy získat sebedůvěru ve vlastní identitu je konflikt nábožensko-kulturní. Zde se střetávají vlastnosti, resp. charakterové kvality konvencí přisuzované (realisticky determinované) představitelům kulturních komunit (viz falešná nařčení z pojišťovacích podvodů, spekulantství apod.), postav a předsudky dvou světů. Motiv pocitu méněcennosti zde představuje konkrétnější podobu

rodného městečka, vyhledával jsem tyto tučné, přežrané a blaseované Frankly s chorobnou potřebou. Jako obrovský, prostorový, gumový pás táhla mě k nim nenávisť.“ (ibid., s. 100)

³⁸ prodejce alkoholu představuje jistý typizovaný obraz židovského obchodníka

³⁹ „*Já, syn žebráckého obchodníka s kořalkou, já, tvor ponížený, neschopný, přestrašený a úzkostlivý, počal jsem se stýkat s rodinou, jež mě urážela svým blahobytem a svým pokořujícím jednáním. Kdykoliv jsem přijel do rodného městečka, vyhledával jsem tyto tučné, přežrané a blaseované Frankly s chorobnou potřebou. Jako obrovský, prostorový, gumový pás táhla mě k nim nenávisť.*“ (ibid., s. 100)

⁴⁰ „*Ale druhého dne jsem se vrátil. Neboť, milý pane, my židé jsme přes všechno neschopní slaboši. Hodni politování.*“ (ibid., s. 115); „*Ohromná vůle vyrvati sebe sama z přítomnosti. Tisícere způsoby.*“ (ibid., s. 158)

abstraktnějšího motivu konfliktu. Pavel se cítí být obětí determinujícího prostředí, ale nepodléhá fatalistické odevzdanosti a pasivitě a snaží se vyvázat se z těchto svazujících premis vzpourou. To znamená, stává se tvůrcem své budoucnosti, bere na sebe odpovědnost za svoji svobodu spolu s postupně se probouzejícím vědomím tíhy volby a možnosti, kterou tento krok vyvolává. Jak už bylo napsáno, veřejný sociální konflikt Pavel v sobě překonává a vnějším projevem této vnitřní „konsolidace“ je nabytí fyzické převahy nad symbolem dřívější nedotknutelnosti, Franklem. Sakrální je zprofanizováno, symbolický vztah pána a otroka zaniká v úspěšném gestu vzpoury a výraznější úlohu tento konflikt v příběhu už nehraje.

Komplikovanější je zmíněný konflikt nábožensko-kulturní, spojený zde s nutností volby subjektu hlavní postavy. V něm se střetávají na jedné straně snahy překlenout, resp. povznést se nad nábožensko-kulturní předsudky většinové společnosti (ale zpětně i uvnitř komunity samé), na druhé straně tato snaha vstupuje do kontrastu k objektu milostného citu hlavní postavy (Jana je rasistka, nechce znát pravdu o svém otci). Pavel tak musí volit mezi touhou naplnit svůj milostný cit (a zdůrazněme spolu s vypravěčem, že tato touha dosahuje skoro metafyzických výšin), anebo obhájit čest svého otce, sebe i svého rodu, vůči kterým (otec, rod) také vystupuje v pozici vzdorujícího⁴¹. Ať se rozhodne jakkoli, vždy to bude on, kdo ztratí možnost naplnit alespoň část představy o vlastní identitě, a vždy to bude on, kdo rozhodne o tomto neúspěchu. Volba jako důsledek svobody hlavní postavy vytváří tedy zásadní konflikt na poli hledání vlastní identity. Proto je možné Hostovského texty, které rozehrávají tento druh konfliktu, interpretovat nejenom z pohledu psychologické prózy, ale v obecnějším filozofickém rámci také z pozic existencialismu.

Hostovský zde rozehrává konflikt o několika fázích, kde dalším důležitým prvkem ve struktuře narativu je motiv **femme fatale**⁴². Jestliže Pavel směřuje k získání nadhledu nad předsudky omezeným přístupem obyvatel města k židovské komunitě, pak veškerou jeho snahu rozbíjí postava Jany, dcery amorálního a až démonického podvodníka Karena, který manipuluje veřejným míněním. Hlavně pak Pavlovým otcem, kterého psychicky vydírá a zneužívá pro své podvody. Jana se stává pro Pavla femme fatale s veškerými znaky, který tento pojem obsahuje. Pavel

⁴¹ „Moje bedra se zkrivila, neboť již zachytila příliš mnoho ran. A mých dvaadvacet let se krčilo v kleci, jejímiž mřížemi byly předsudky. Ale především jsem myslil na Janu: stála přede mnou jako chlapcův sen, řinčící šavlemi a vonící prérů, stála přede mnou jako bytost s druhého břehu, jako vesmír, jež nemůžeš políbit.“ (ibid., s. 142)

⁴² motiv femme fatale volíme vzhledem k výmluvnosti konvenčního spojení a také vzhledem k celkové Hostovského prozaické tvorbě a pozici tohoto motivu ve struktuře jeho textů

je schopen se pro ni vzdát své pracně vybojované cti, svého otce, a tím své znovuzískávané identity⁴³. Vše je odůvodněno silnou, až iracionální touhou patřit někam a někomu. Takto se dostávají cit a potřeba socializace do kontrastu, neboť v této fázi cit (zdánlivě) překonává kulturní konflikt. Situace se vrací do počáteční fáze nevyrovnanosti poté, co Jana není ochotná a schopná přijmout pravdu o svém otci a v konečném důsledku odkrývá své rasistické předsudky.

V *GVN* narativ vypravěče začíná návratem do rodného městečka a otcovského domu. Pavel přijíždí už s jistými předpoklady ke **konfliktu** (vzpomínky + reflexe sociální stratifikace související s místem), které se po jeho příjezdu nejen potvrzují, ale dále prohlubují⁴⁴. Vzhledem k dalším vznikajícím konfliktům (Pavel – otec, Pavel – Karen, Pavel – Jana, Pavel – Frankl) a postupným čtením se vymezuje rámec možných čtení textu (psychologický, detektivní, kulturní - rasový, sociální), které pak ústí do vysoce abstrahované roviny interpretace významu, k jednomu z témat: **hledání vlastní identity** (zde se v závislosti na zvoleném interpretačním rámci mohou uplatnit hlediska filozofická a poetologická – existencialismus z různých perspektiv, nebo psychologická, apod.). V *GVN* se slučuje v konfliktu hlavní postavy více faktorů (viz rámce možných interpretací) – jasné ale je, že všechny tyto konflikty ústí do přítomnosti narativu a jsou výslednicí reflexe minulosti postavou-vypravěčem a více nebo méně vědomou snahou se s minulostí-přítomností (kontinuita) vyrovnat. Takové vyrovnání má u Hostovského postav podobu opětovného stanovení smyslu existence subjektu (postavy-vypravěče). Můžeme tedy ve spojitosti s charakterem vypravěče i vnímání času říci, že celková reflexe, i historická, směřuje u Hostovského k jednomu centru – středem je sám subjekt (historie společnosti = osobní historie). V souvislosti s konfliktem je třeba připomenout, že u Hostovského podnět ke konfliktu vychází ze subjektu hlavní postavy, z jejího vnímání a sebereflexe, jakkoli je pak tento konflikt logicky zdůvodněný (sociálně, kulturně apod.). Jeho vzniku předchází nespokojenost hlavní postavy způsobená sebereflexí, jaká tato postava je ve

⁴³ „Zápas byl krátký. Snad jsem ani nezápasil. My... my podivínští snilkové z Židovských ulic a z rozbořených ghett jsme jiní než ostatní židé. Nemáme v sobě mravního zákona! Máme jen žízeň, kosmickou, věčnou žízeň po lásce. A za ukojení této žízně zapsali bychom duši ďáblu! V desíti minutách jsem prodal své sebevědomí, pokud jsem kdy jaké měl, prodal jsem čest vlastního otce za několik vlídných slov a pohledů. Takoví jsme my podivíni ze Židovských ulic. Snažte se pochopit, pane, že lidé výstřední citlivosti málokdy znají utajené elementy svého nitra; snažte se pochopit, že tito lidé nejsou odpovědní za své chování a že slovo podlost nemá pro ně smyslu. Ani jsem se nezačervenal, když jsem odpověděl: ...“ (ibid., s. 139)

⁴⁴ O tom svědčí nejen sémantika nadvětných textových celků, sekvencí, ale i volba jazykových prostředků při charakterizaci místa, použití afektovaného stylu s expresivními příznaky („výpary škol, rodičů, bigotnosti, v celém páchnoucím vředu její morálky“)

skutečnosti a jakou chce být. Popřípadě nespokojenost vzniká z nejistoty poznání (Jaký vlastně jsem?). Často je konflikt, projevující se navenek např. ve formě hádky, vzdoru nebo oslabených mezilidských vztahů, důsledkem vnitřního protikladu racionální a iracionální (vzniká ambivalence). Například jeden ze základních vnitřních rozkolů, které Pavel prožívá, je vztah k Arthuru Franklovi (viz poznámka č. 7). I přes reflektovanou ubohost takového vztahu, založeného na principu pán (Frankl) – otrok (Pavel), Pavel opakovaně tento druh vztahu obnovuje a potvrzuje svými návraty (až do doby vzpoury). Jiným příkladem budiž pozice Pavla vůči Janě, v podstatě stejným způsobem interpretovatelná (pán – otrok) a hlavní postavou také reflektovaná⁴⁵. Racionální a iracionální je zde postaveno vedle sebe a iracionální jednání získává převahu; je zdůvodnitelné „pouze“ touhou, vášní...

Ve spojitosti s principem vyprávění ve vyprávění, které se jako kompoziční prvek v Hostovského textech objevuje opakovaně a které směřuje k subjektu vyprávění, můžeme uvažovat o funkci narace jako o sebezpotvrzování existence vyprávějího subjektu. Postavy-vypravěči v Hostovského beletriích často vyprávějí svůj vlastní příběh-historii (nebo jeho interpretaci), tzn. exkurzem do minulosti, která ústí do narativní přítomnosti, hledají cestu k sobě samým a možnosti sebeidentifikace. Jak píše Todorov, postava-vypravěč existuje tak dlouho, dokud trvá příběh. Poznamenejme jen, že Hostovského postavy-vypravěči mluví o své minulosti nejen z toho důvodu, aby umožnili svoji vlastní existenci, ale mnohem více proto, aby tuto existenci potvrdili nalezením adekvátního smyslu.

Vyprávění a prezentace vlastní historie hlavní postavy-vypravěče je tedy ovlivněno subjektivitou vyprávějího-vyprávěného. Na jedné straně se tématem vyprávění stávají emocionální prožitky vypravěče, na základě kterých nám vypravěč prezentuje své charakterové a charakteristické vlastnosti, dozvídáme se tak o jeho vnitřním světě⁴⁶. Jinde jsou tématem události vyprávěného děje nebo souvislosti,

⁴⁵ „Zápas byl krátký. Snad jsem ani nezápasil. My... my podivínští snilkové z Židovských ulic a z rozbořených ghett jsme jiní než ostatní židé. Nemáme v sobě mravního zákona! Máme jen žízeň, kosmickou, věčnou žízeň po lásce. A za ukojení této žízně zapsali bychom duši ďáblu! V desíti minutách jsem prodal své sebevědomí, pokud jsem kdy jaké měl, prodal jsem čest vlastního otce za několik vlídných slov a pohledů. Takoví jsme my podivíni ze Židovských ulic. Snažte se pochopit, pane, že lidé výstřední citlivosti málokdy znají utajené elementy svého nitra; snažte se pochopit, že tito lidé nejsou odpovědní za své chování a že slovo podlost nemá pro ně smyslu. Ani jsem se nezačervenal, když jsem odpověděl: ...“ (ibid., s. 139)

⁴⁶ „Jedno je však jisté: jsem nesmírně úzkostlivý. Celý život trpím chorobou, kterou lze konstatovat v šílené úzkosti. Již v dětství jsem prokřičel celé noci v hrůze před čímsi neznámým, příšerným, děsivým.“ (ibid., s. 96); zde úzkost explicitně pojmenována spolu se svojí příčinou (cosi neznámého, co vyvolává děs) – taková charakteristika odpovídá filozofickým existenciálám, později formulovaným Sartrem (u nás doslova *horror vacui*, viz Václav Černý); „Byl jsem plachý a uzavřený. A nesmírně citlivý, každá nepatrná výtká mě zraňovala.“

kteří tyto události ovlivňují, tzn. součástí odvíjejícího se příběhu (dějová linie). K sebereflexi vypravěčského subjektu tak dochází skrze popis i vyprávění v užším slova smyslu. V *GVN* se setkáváme s četnými sebereflexivními popisy emocionálních stavů a procesů hlavní postavy Pavla. Mezi nimi zaujímá čelní místo motiv **úzkosti**. Úzkost se u Hostovského postav může projevovat v různých podobách – v *GVN* se objevuje jak v explicitním popisu (viz citace výše), tak vyplývá z charakteru vyprávěných událostí, ze situací, ve kterých se postava ocitá a které specifickým způsobem prožívá. U Hostovského se motiv úzkosti, který zaujímá ve struktuře próz klíčovou pozici, často projevuje skrze jiný motiv – motiv **závrati, nevolnosti** a s tím spojeného **pozměněného vnímání skutečnosti** (halucinace, vize apod.). Jakmile se Pavel (nebo jiná hlavní postava-vypravěč v dalších prózách E. H.) ocitá v neočekávané a hlavně vypjaté situaci, kterou není schopen aktuálně řešit racionálním způsobem, reaguje na ni iracionálně, psychosomaticky obranně právě ve formách závrati, nevolnosti nebo změněného stavu vnímání⁴⁷. Za zmínku stojí, jak v těchto stresových situacích dochází k vnímání okolí (neživé věci ožívají nebo jsou jinak personifikovány – vítr s lidským hlasem, cizí půda a chodník; v jiných textech se živí lidé mění na zvířata nebo jinak metamorfují; halucinační vnímání, jinde je psychosomatická reakce substituovaná motivem opilosti). Stresová situace je dále spojená s ústraním - subjekt se stahuje do koutů, tmavých tichých míst, kde hledá bezpečí. V *GVN* jsou tyto stavy závrati apod. motivovány stresovou situací, tzn. jsou důsledkem vypjatého prožitku subjektu, reakcí na podnět. Jak ukážeme dále, v Hostovského díle se postupně tato motivace mění a posloupnost a závislost motivů se obrací (např. v poválečných dílech E. H. jsou fyzická závrata a nevolnost příčinou pocitu psychického stresu, neočekávané reakce těla vyvolávají stavy existenciální krize – strach ze smrti).

Kategorie subjektivity (a s ní související zmiňovaná kategorie vypravěče) ovlivňuje i kvalitu a pravdivost vypravěčem předkládané informace. Opět se tedy vracíme k motivu kognitivní nejistoty. Sám vypravěč se pohybuje mnohdy na rozhraní narativního faktu a domněnky, resp. nepotvrzené informace. Projevuje se

Nezáviděl jsem spolužáky i učitele a strašně se mi stýskalo po našem domě. Po jeho tajemném tichu, po jeho atmosféře, v níž zrychleně tluče srdce, po jeho prachu, do něhož můžete v zamyšlení kreslit obrazce svých snů.“ (ibid., s. 98)

⁴⁷ „Moje ruka narazila na studené prsty; v hlavě mi hučelo a vylo. Potom potichu ze sálu pryč, pryč z prostředka ulice, těsně podél zvětralých stěn s osypanou maltou. A hovořil tehdy venku vítr silným, jakoby lidským hlasem, půda naráz byla cizí a studená, chodník cizí, ledový, jako to vlhké, šedivé odpoledne, s šedivým vichrem a šedivým nebem...“ (ibid., s. 100)

zdůrazněnou nejistotou vypravěčského subjektu. Kognitivní nejistota se promítá především do axiologického hodnocení fakt fikční skutečnosti, respektive neschopnost jednoznačně přisoudit hodnotu nějakému faktu fikční skutečnosti pramení z pociťované nejistoty ve správnost kognice těchto fakt. Kompozičním zdrojem této nejistoty je právě statut kategorie subjektivního vypravěče (hranice vyprávěného jsou dány hranicí reflektujícího subjektu). V *GVN* (ale i obecně) se projevuje jednak používáním slovních obrátů, které vyjadřují domněnku, nepotvrzenou informaci, nejistotu apod.⁴⁸, jednak promluvy referují o jevu, který nemá ve fikční skutečnosti jasnou referenci, je nepojmenovaný nebo nepojmenovatelný (viz „*tajemství*“, které v pozdějších textech tvoří samostatně rozvíjený motiv⁴⁹). Nejčastěji však motiv kognitivní nejistoty vyplývá ze statutu vypravěče – kategorie subjektivního vypravěče-postavy⁵⁰. Tento motiv kognitivní nejistoty je Hostovským rozvíjen více až v dalších textech, zvláště od *DBP*, kde dochází k úzkému propojení s motivem úzkosti (úzkost a sní spojené motivy psychosomatické reakce na stresovou situaci - pozměněného vnímání skutečnosti).

Domníváme se, že výše vyjmenované a komentované motivy tvoří významové jádro a základ pro několik možných interpretací. Zkusíme se nyní blíže podívat na posloupnost motivů podle toho, jak je předkládá vyprávění, a v jednoduchosti ukážeme závislosti motivů, které jsme naznačili výše. Sama narace se začíná demonstrováním aktem vyprávění toho, co se událo, tzn. vyprávění zde figuruje jako návrat do minulého. Tento návrat (pro přehlednost ho označíme jako návrat č. 1) má tedy povahu zprostředkovaného pohledu zpět do uplynulého času výseku fikční skutečnosti hlavní postavy-vypravěče, konkrétně pak jako návrat ve vzpomínce k motivu-tématu rodného místa (rodné městečko, rodný dům, dětství, minulost jako dílčí témata narativních úseků textu – popisy, charakteristiky apod.). Jelikož rodné místo je symbolem, který implikuje latentní konflikt (viz možné typy konfliktů, kde dominantním prvkem je subjekt jako centrum a „filtr“ všech konfliktů), stává se tak návrat k místu současně i návratem k osobní historii a k tomuto konfliktu, který má subjektivní povahu. Charakteristickým znakem se tak stává časovost – znovuožívání subjektivní minulosti v přítomnosti narace se snahou (jakkoli

⁴⁸ „*To jsem ještě nemluvil o otci. Myslím, že vždycky dýchal prsy našeho pochmurného domu, jehož tíživá atmosféra ho provždy zahalila svým tajemstvím.*“ (zvýř. L. P.) (ibid., s. 97)

⁴⁹ zde je tajemství pouze rétorickým prostředkem (reflektuje emocionální pocity hlavní postavy z domácího prostředí), není textem v širším měřítku tematizováno a vzhledem k realistickým znakům to ani text nevyžaduje

⁵⁰ „*Minulost, přítomnost i budoucnost ústí v chorý pohled, všechny smysly jsou ve výhni duševní extase, proměňující nejspolehlivější nápady ve skutečnost.*“ (zvýř. L. P.) (ibid., s. 142)

skrývanou) překlenout takový konflikt (konflikty) a pokusit se stanovit novou skutečnost, nové perspektivy a směřování subjektu do budoucnosti jako existenciálního modu bytí. K tomu, aby mohlo dojít k nalezení možnosti (sebe-možnosti) jako podmínky pro budoucnost, hlavní postava musí podstoupit cestu zpět k jádru konfliktu. Na řadu přichází návrat č.2 jako fyzické vykonání cesty do rodného místa (cesta domů) a s tím spojené odkrývání příčin a přímá konfrontace s nimi nebo jejich symboly. Protože dominantním problémem hlavní postavy v *GVN* je pocit méněcennosti a obecně snaha najít způsob svého bytí, které vycházejí ze střetů já – oni (=> já – já; na dialektickém principu dochází k neustálému obousměrnému poměřování: „Já“ se vymezuje ve vztahu k „Oni“ a současně pojem „Oni“ vzniká na základě vědomí „Já“), musí logicky následovat další motiv – vzpoura/vzdor. V důsledku toho, že vznikají konflikty různého charakteru a na různých „frontách“, objevují se v textu *GVN* i různé podoby motivu vzdoru a jejich závažnost pro subjekt hlavní postavy (proti otci, Franklovi, Karenovi, Janě atd.). Základním principem vzdoru v širokém smyslu je zrušení vztahu pán – otrok (opět koncentrická povaha tohoto motivu – snaze zrušit tento vztah dominance a závislosti musí předcházet jeho uvědomění a posléze odhodlání vztah zrušit, tj. sebereflexe). Pavlův pocit méněcennosti ve vztahu k Arthuru Franklovi vyplývá ze sociálního kontextu – nově nabytý statut hlavní postavy umožňuje relativně snadné zrušení tohoto vztahu závislosti. Naproti tomu vzpouru proti dominujícím kulturně-náboženským konvencím narušuje nový motiv femme fatale (vztah k Janě Karenové), jenž tak kulturně-náboženský konflikt staví do protikladu k existenciálně citové (metafyzické) seberealizace. Připomínáme, že oba zmíněné konflikty jsou také koncentrické, a že tedy tvoří základ pro sebeurčení subjektu, pro sebe-možnost. Tím se tento druhý konflikt komplikuje a komplikuje se i konsolidace vztahu pán – otrok; vztah Pavla k „Já-sám“ se dostává do pozice nutné volby, která je z principu ambivalentní a pro subjekt jednající postavy neuspokojivá v plném rozsahu. Hlavní postava, ocitající se v konfliktu, prožívá stresové situace (časté zdůrazňování citové senzitivity), jejímiž konkrétními projevy jsou stavy pozměněného vnímání skutečnosti, halucinace apod., celkově zahrnutelné do (někde interpretujícího, jinde explicitního) motivu úzkosti, který je jejich podstatou. V *GVN* je úzkost primárním motivem, který podmiňuje jednotlivé, výše zmíněné psychosomatické reakce (závrať, nevolnost), tzn. nutně jim předchází. Zde v *GVN* jsou tedy tyto reakce výsledkem pocíťované úzkosti. Úzkost jako zásadní princip existencialistické filozofie (různé typy úzkosti se liší podle

filozofických koncepcí: úzkost z prázdna možnosti - Kierkegaard, úzkost z absurdna - Camus, úzkost ze svobody - Sartre; úzkost z vlastnictví – Marcel, úzkost z prázdna jako sebe-možnosti – Heidegger), implikuje sebereflexi. Poznání „Já-sebe“ dává poznávajícímu subjektu jistotu. V GVN motiv kognitivní nejistoty není ještě plně rozvinutý, aby zaujal v narativu výraznější pozici i vzhledem ke kategorii vypravěče – hlavní postava-vypravěč sice tápe v jistotě o povaze svého Já, nicméně motiv reflexe tohoto procesu sebepoznávání a nabývání jistoty o faktech se ve vyprávění téměř nevyskytuje. Nic to ovšem nemění na faktu, že GVN je primárně interpretovatelný jako text o hledání vlastní identity hlavní postavy (= téma), což vyplývá ze subjektivního koncentrického charakteru zmiňovaných motivů a jiných kategorií textu (vypravěč). Základním a většině motivů společným znakem je směřování k subjektu („Já-sám“) hlavní postavy-vypravěče.

Pavel je hlavní postava-vypravěč a v souvislosti se zmiňovaným motivem rodného místa/osobní historie/pocitu méněcennosti ji také můžeme označit jako postavu z periferie (cizinec v metaforickém významu slova). Pochází z židovského ghetta nejmenovaného městečka, prošel jeho výchovou, kterou reflektuje, ale se kterou se plně neztotožňuje. Současně vyrůstal v blízkosti jiného kulturního okruhu, do kterého se pokoušel/pokouší zařadit, ale opět ne zcela úspěšně – důvodem je jednak distance „členů“ tohoto okruhu zaujímaná k „cizinci“, jednak zdrženlivá pozice hlavní postavy samé, která asimilace není plně schopná. Takováto typická postava Hostovského románů, vedená svými sociálněpsychologickými pudy a současně se potýkající s hrozbou davovosti a s tím spojené ztráty identity, osciluje střídavě mezi zmíněnými póly. Jako čtenáři můžeme tuto oscilaci označit také jako „tápání“, „hledání sebe sama“, nebo třeba jako „cestu k sobě“. Všechna pojmenování ale směřují jednoznačně k interpretaci základního modu lidského bytí ve světě vzhledem k „Já-sám“, tedy primárně k existencialistickému výkladu významu textu. Tomu nasvědčuje i motto, které zaštiťuje celý text: „*Včerejšek je za mými zády jako temná smrt a zítřek se zrodí bez mého souhlasu.* (Giovanni Papini)“.

Plynutí času se jeví jako nutnost, člověk se ocitá v meziprostoru minulosti coby hrozby smrti, memento mori (události a činy prodlévají v paměti) a budoucnosti jako pokračování této neodvratné kontinuity. Meziprostorem a pastí současně je přítomnost jako klíč k času a existenci. Podobné konstrukční schéma (motivy, jejich významy a vztahy závislostí) se v Hostovského textech opakuje, ale v autorské tvorbě dochází samozřejmě k jistému posunu.

2.2 Ztracený stín⁵¹

I v dalším Hostovského textu *Ztracený stín* (ZS) musíme hned v úvodu poukázat na kategorii vypravěče – stejně jako v *GVN* je i zde hlavní postava (Josef Bašek) zároveň narátorem příběhu, a to vypravěčem se stejnými možnostmi narace, jako postava-vypravěč v předchozím díle. I zde z tohoto fakta vyplývají důležité souvztažnosti vzhledem ke kvalitám níže uvedených motivů, k jejich analýze a interpretaci vyšších textových celků. Shodně s *GVN* akt narace opět začíná ve fikční přítomnosti, ale už nikoli v podobě fiktivního dialogu. Tím ale „vyprávěnost“ příběhu nemizí - hlavní postava-vypravěč Josef Bašek vypráví svůj příběh, který se stal (návrat do minulosti). Fikční minulost je tak reflektovaná z pozice toho, „který už ví“ a může disponovat jistým nadhledem nad zobrazovanými fakty. Míra spekulativnosti o objektivitě se sice snižuje, nicméně nejistota způsobená subjektivitou vypravěče stále přetrvává (jak se následně ukáže na vybraných motivech), a to v důsledku použitého gramatického času a „zacyklením“ vyprávění do narativní přítomnosti fikčního subjektu (časy narace a narativu se protnou ve fikční přítomnosti a příběh s otevřeným koncem neposkytuje jednoznačné rozřešení).

Základním tématem větných i nadvětných celků je obrat k Já-sám vyprávějícího subjektu, tj. sebereflexivní narace, jejíž smysl je opět možné hledat ve snaze postavy-vypravěče nacházet interpretační klíč k vlastním minulým aktům a stanovit následně takto směřování a smysl celého svého života (osmyslení vlastní minulosti ve vyprávění jako sebezpotvrzování narací).

Dalším shodným rysem zmíněných Hostovského textů (*GVN*, *ZS*) je úvodní popis a charakteristika prostoru, kde hlavní postava pracuje a žije (kapitola č. 1). Vypravěč tak zařazuje sám sebe, své Já do určitého kontextu. V tomto místě textu začíná, metaforicky řečeno, existence Josefa Baška. Tímto místem sice není rodné místo (domov, rodina, rodný dům), ale místo života a prožívání skutečnosti, místo na periferii anonymního města, tedy podle naší kategorizace se jedná o **intimní prostor** jako specifičtější variantu motivu prostoru/místa⁵². S touto variantou motivu místa,

⁵¹ *Ztracený stín* (Praha 1931, zde Akropolis, Praha 2001, ed. Spisy Egona Hostovského)

⁵² „Bydlil jsem v malé, předměstské uličce. Světnice páchla naftalínem, ze všech stěn hleděly na mne idiotské obličejové předků mé bytné; jediným oknem naskýtal se výhled na záplatované střechy a strmá lešení kolem opravdových činžáků. Hned při oprýskané zdi ležel úzký dvorek s bednami a železem.“, *Ztracený stín*, Akropolis, Praha 2001; s. 16-17

kteřá vymezuje hranice subjektu spíše v sociálním rámci, vstupuje do souvislosti další popis prostoru, tentokrát prostoru textilní továrny, kde je Josef Bašek zaměstnaný. Reflektuje zmechanizovanou atmosféru fabriky v pravidelnosti úkonů a bezvýraznosti tváří jejích zaměstnanců, v úvahách ji přirovnává k lidskému stroji⁵³. Sám se právě reflexí a následnou vzpourou proti této hrozbě vymezuje vůči takovému kolektivu⁵⁴ a i z hlediska psychologického sám sebe staví na periferii skupiny (motiv **člověka na periferii**), což ukáže jeho další jednání.

Místo nebo prostor jako motiv intimního prostoru Hostovský začleňuje také do přímějšího vztahu k psychice postavy použitím konkrétního přirovnání⁵⁵. Z použitých lexikálních výrazů v citacích, z jejich expresivních příznaků a axiologických hodnocení („světnice páchla naftalínem“, „idiotské obličej“, „záplatované střechy“, „oprýskané zdi“), ze sebereflexivní tematiky vyprávění a samozřejmě ve spojení s další informací (tématické složky), kterou čtením získáváme, je možné vypožorovat rodící se konflikt a předpoklady k němu.

Podnětem pro něj je shodně s GVN také sociální kontext (zde pouze sociální, ne nábožensko-kulturní) – ve vědomí hlavní postavy vzrůstá **pocit méněcennosti** (nemajetnost a statut člověka na společenské periferii), který v Baškově postupně vyvolá snahu o změnu statutu, tj. ve struktuře textu se objevuje motiv **vzdoru nebo vzpoury**. Ta je opět interpretovatelná jako pokus o konsolidaci vztahu pán – otrok, resp. v tomto textu je konsolidace překonána touhou ovládat, tzn. vzpoura je pokusem o výměnu rolí (důležité pro hlavní postavu je hlavně zaujmout statut pána,

⁵³ Na tomto místě musíme připomenout, že metafora mechanického stroje pro označení lidského kolektivu a obrazy mechanizace společenských vztahů se bude v jednání postav v Hostovského textech objevovat stále častěji a bude se přesouvat do tematické oblasti vlivu ideologie na jedince. – Myšlenku **mechanizovaného a mechanizujícího systému** nebo struktury, instituce, které svými pravidly a konvencemi plně nahrazují osobní svobodu jedince a pak ho ovládají (**společenská mechanizace jako hrozba pro jedince**; zde symbolické jméno firmy „Glob“), mají Hostovského texty společně s Kafkovými. Rozdíl mezi přístupy obou spisovatelů k tomuto tématu spočívá v tom, že pro Kafkovy postavy je ontologickým smyslem hledání těchto pravidel a principů, jež jsou z podstaty Kafkových textů nenalezitelné. Proto u Kafky motiv hledání smyslu nabývá metafyzických rozměrů. Zatímco u Hostovského jde vždy o logicky zdůvodnitelné motivace v hledání smyslu těchto principů stejně jako o logicky zdůvodnitelné fungování takových odosobňujících mechanismů. Dalším důležitým znakem, který odlišuje v tomto smyslu Hostovského texty od Kafkových, je, že pro Hostovského hlavní postavy není cílem odhalit takové mechanismy, ale právě odhalení jejich smyslu se stává motivací postavy pro vzpouru proti nim a konflikt se tak přesouvá na pole etiky, nikoli ontologie.

⁵⁴ „Leč nevyhnutelná pravidelnost způsobu mého života začala přeměňovat i mne a vytvářela ze mne člověka s prapodivnou psychologií a logikou. Pozoroval jsem tuto proměnu, avšak nebylo možno se bránit.“; „Zabýval jsem se jenom sám sebou. [...] – a tolik jsem toužil po hovoru či společnosti, abych se mohl přesvědčit, že je můj mozek zcela přičetný, že jsem se nezměnil.“; „Neměl jsem klid, byl jsem plachý a bázlivý jako nikdy předtím.“; (ibid., s. 18)

⁵⁵ „V takových chvílích se člověk nestará o své myšlenky, popustí jim uzdu, nechá je řádit. A v mozku to musí vypadat jako v pokoji, v němž je všechno rozházeno, rozmláceno a roztrháno.“ (ibid., s. 25)

na obsazení pozice otroka už tolik nezáleží⁵⁶). Pokus zaujmout pozici ovládajícího pána se projevuje jako „hra na boha“⁵⁷. Takto se celý konflikt, původně sociálně zaměřený, přesouvá do roviny etické a axiologické a postupně s přibývajícými motivy (hl. motiv dvojnictví/dvojníka) na interpretační osu dobro – zlo (prvky démonizace – Merhaut, jedno z Já-sám Josefa Baška). Současně lze vzpouru hlavní postavy chápat ve vztahu k zmíněnému odosobnění života v davu i jako vzdor proti diktátu společenských institucí, tedy jako pokus o znovuzískání ztracené svobody. Zvolená forma vzdoru hlavní postavy pak rozšiřuje filozofickou problematiku zápasu jedince o existenci ve světě i o zmíněný etický rozměr. Konkrétním naplněním konfliktu se stává Baškovo vydírání vedení podniku, když odhalí finanční podvody vedení (ředitel Merhaut). Baškovi se tak naskýtá možnost zlepšit svůj finanční stav i společenskou prestiž (rodina podnikatele Frýbla a její společenský okruh). S naplněním tohoto konfliktu se rozehrává i jeho „vnitřní“ podoba (motiv **schizofrenie** jako varianta dvojnictví - sebe-konfrontace), psychologicko-etický rozpor ve vědomí hlavní postavy, jenž se zpodobňuje v motivu **dvojnictví/dvojníka**⁵⁸. Za zmínku určitě stojí fakt, že toto uvědomované „štěpení“ osobnosti je provázáno motivem **závrati/nevolnosti** apod. („a hlava se mně poněkud zatočila“), tedy opět až jako následku nějakého podnětu psychického vypětí, stresové události. Nejistota a psychická nevyrovnanost (ani ne porucha) se spolu se zdůrazňovanou citlivostí a samotou hlavní postavy stávají příčinou ztráty nebo **ztracení identity**, jejímž příznakem jsou právě stavy změněného vědomí nebo závrati a jež je umocňována motivy **kognitivní nejistoty** (subjekt a zároveň i vypravěčský subjekt pocituje svoji proměnu, ale není si jistý, uvědomuje si své změněné chování a myšlení, tápe, pochybuje o své přičetnosti). Zdvojení osobnosti hlavní postavy může také souviset s jejím strachem

⁵⁶ „Věříte, že člověk musí mít nad někým moc, má-li žít? Jinak jen živoří!“ [...] Pokora je vlastností ubožáků, kteří se do smrti trápí, narážejíce všechny své ústupky na morální kopyto!“ (ibid., s. 36)

⁵⁷ „Do očí mi padl vysoký strážník, řídící provoz. Jak to bylo úžasně krásné! Jediný pohyb, a všechny elegantní i obludné povozy stojí, druhý pohyb – lidé přecházejí, další pokyn – kola se roztáčejí, trubky bláznivě ječí a ulice zase proudí, proudí...“ (ibid., s. 46); Na „hru na boha“ tu odkazují i různé další vzpomínky na události, detaily ze života z hierarchie společnosti apod. (malý, „obyčejný“ člověk může mít v rukou obrovskou moc = pokušení i hrozba, morální konflikt). Zde se nabízí srovnání s dobovou tvorbou K. Čapka, v jehož dílech ale hl. postavy bojují proti perverzím božství jako vnějšímu ohrožení, zatímco u Hostovského hl. postavy s touto perverzí bojují v sobě, střídavě jí podléhají).

⁵⁸ „– Tam! – řekl jsem si, a hlava se mně poněkud zatočila. [...] Odvaha mne znovu opouštěla. A tu jsem učinil poslední pokus. Namlouval jsem si, že to nejsem já, který jde k manželům Frýblovým na návštěvu. Vžíval jsem se do kůže diváka, jenž se při vzrušujícím představení chlácholí myšlenkou, že se ho netýká nic z toho, co se právě bude dít před jeho zraky. Dařilo se mně to – a tak v pravém slova smyslu jsem se dal svým nezúčastněným dvojníkem vléci po schodech.“ (ibid., s. 25)

z odpovědnosti za svoji svobodnou volbu, potažmo budoucnost a své činy (problém etického rázu i klíč k existencialistické interpretaci). Motiv dvojnictví, resp. dvojakost se u hlavní postavy projevuje i fyzicky⁵⁹. Na poslední citaci je patrný „střet časů“ – sebe-projekce minulého a budoucího (iluze); přítomnost je místo konfliktu časových a charakterových předělů (lze chápat i jako naplnění motivu **osobní historie**), místo změny a doba proměny subjektu v částečně zápornou, démonickou osobnost.

Jestliže na tomto místě provedeme něco jako prozatímní shrnutí, můžeme ze zmíněných motivů, jim přisouzených kvalit a vztahů vyvodit další prvek, totiž **motiv návratu**. Zvolený způsob narace (kategorie vypravěče + vztahy časů narace a narativu), který před čtenáře předestírá za pomoci jiných motivů (prostoru, pocitu méněcennosti, vzdoru, schizofrenie, dvojnictví, osobní historie) motivy sebe-uvědomování a sebe-interpretace, nám dovoluje specifikovat motiv jako **návrat k sobě**. Takovým způsobem půjde tedy o uchopení skupiny motivů a dalších prvků struktury textu pomocí abstrahující interpretace, která následně umožní pojmenování jednoho z možných hlavních témat celého textu a vymezení některé možné interpretační rámce (filozofický, psychologický apod.).

S postupným čtením je patrné, že v prvních dvou kapitolách Hostovský čtenáři předkládá základní sumu motivů, aby na základě jejich vztahů bylo možné rozehrát zápletku příběhu, vytvořit si v procesu čtení významové strukturní vazby mezi nimi a vymežit tak okruh možných interpretačních postupů. V dalších kapitolách se ve vyšších textových (i tematických) celcích průběžně ke zmíněným motivům vrací a potvrzuje takovým způsobem jejich místo a důležitost ve struktuře textu. Vypravěč potvrzuje nebo upřesňuje informace, motivy a dále je rozvíjí⁶⁰ – výraz osobní krize, její reflektování a odhodlání změnit tento stav. S rozvíjením motivu vzpoury se akcentuje i způsob její realizace, a právě v tomto místě přichází na řadu důraz na „**hru na boha**“, tj. i tento prvek od této chvíle (i tohoto textu v řadě Hostovského děl) můžeme označit za motiv, jehož důležitost potvrdí další čtení a pozice ve struktuře

⁵⁹ „Jedna ruka bázně zatřepala prsty, druhá se zařala. Náhle jasno: Od této chvíle jsem rozdvojen, nikdy nedokážu sevřít v obou pěstech osudy lidí, protože jenom jedna část mého já dokáže chopit se moci! V nově zrozeném Josefu Baškovi bude totiž věčně žít jeho dvojník z minulosti – ten ponížený, urážený a nesmělý tvor...!“ (ibid., s. 48)

⁶⁰ „Již mnoho nescházelo, abych se stal lhostejným, tupým člověkem a podobal se navlas všem ostatním živým loutkám z Globu. Stále řidčeji jsem si uvědomoval prázdnotu svých dnů, nebyl jsem ani nešťastný, ani spokojený; málo jsem přemýšlel, moje fantazie byla silně okleštěna – a naučil jsem se také škrkat všechny starosti. [...] Nečekal jsem vůbec nic od svého života. [...] A přece jsem pohlédl tváří v tvář své žalostné skutečnosti a naposledy se proti ní vzbouřily všechny mé city a krev.“ (ibid., s. 38)

motivů⁶¹. Hra na boha jako pokušení moci se u Hostovského hlavních postav stává jedním z nosných motivů, koncentruje v sobě mnohé vztahy mezi dalšími prvky a vytyčuje interpretační možnosti. Tato hra, koketérie s mocí nakonec pro hlavní postavu končí tragikomicky neúspěšně ztrátou moci a vědomím osobního morálního selhání. Touha ovládat se v konečném důsledku obrací proti postavě samé a podílí se na upevnění pocitu viny. Je možné vypozařovat zákonitost v tom, jak Hostovský s tímto motivem pracuje (srov. *Půlnoční pacient*, *Černá tlupa*). Motiv hry na boha nebo pouze hry se může v tomto kontextu symbolizovat a nabývat metaforický význam hry jako života (viz poslední citace). Motiv nevolnosti/závratí nebo pozměněného stavu vědomí se v tomto textu objevuje jako psychosomatická reakce na stresovou situaci; z ukázek můžeme vidět, že se jedná o reakci jak na vnější podnět⁶², tak na sebereflexivní pohled, vnitřní podnět (viz pozn. č. 30, kde se téma repliky vztahuje na subjekt postavy jako následek jejího předstírání). V tomto díle se také začíná objevovat motiv **alkoholu** jako varianta závratí/nevolnosti, protože funguje jako prostředek změny vnímání - s tím souvisejí další faktory recepce textové informace z pozice čtenáře, např. (ne)jistota fakt vypravěčského hlasu⁶³. Motiv alkoholu v ZS funguje jako retardér pochybností a skepsí, ale v dalších textech se postupně připojí další jeho funkce coby spouštěče, tj. navozuje jiné stavy vědomí, které způsobí vnitřní krizi subjektu vyvoláváním pochybností a traumat latentně ukrytých v jeho vědomí a podvědomí.

U motivu schizofrenie, zde nabývající i specifitější varianty dvojnictví/dvojníka, se Hostovský neobešel bez použití obligátního, konvenčního symbolu a motivu **zrcadla** jako instrumentu poskytujícího sebereflexivní, sebeinterpretační pohled, který odráží démonickou část subjektu⁶⁴. Vypravěčem

⁶¹ „Ve spáncích mi bušilo, mžitky mi kroužily před očima. [...] Chvěl jsem se, zimnice mnou lomcovala, zuby jektaly. [...] Za tři minuty jsem zase vyšel. Téměř jsem omdlél vzrušením. Musel jsem se opřít o zeď a zhluboka vydechnout. Srdce běsnilo. [...] Vrávorál jsem jako opilý. Pouze mé bezkrevné rty propouštěly: ‚Počkejte, teď vám ukáži, jen počkejte.‘“ „Zmocňovala se mne uličnická nálada. A třeba si dám nohy na stůl – mohu – všechno mohu, talíře rozbiji – a dvojnásobně zaplatím škodu!“ (ibid., s. 50); „Zmocnila se mne nervózní rozkoš hazardního hráče. Hlavou mi proběhla vzpomínka na podobnou náladu, kterou jsem pociťoval jako malý chlapec, když jsem stavěl z dřevěných kostek vysokou věž. Ještě tři kostky, ještě dvě, stavba se již zachvívá, ještě jednu – skácí se?“ (ibid., s. 67)

⁶² „Konečky prstů pálily, hrdlo vyschlo, oči vylezly z důlků. Všecek jsem se chvěl hnusem. ale nesmíte se divit, nutíte člověka, aby si odplivl!“ [...] - Teď je skutečně konec! – zamrazilo mne, žaludek tupě zabořel.“ (ibid., s. 43)

⁶³ „Vino se mi rozlévá po těle, příjemně je ohřívá, plaší línou krev a ohnivě se dobývá do tváři. Piji, piji hodně – jako dosud nikdy.“ (ibid., s. 63)

⁶⁴ „Odvrátil jsem se a zahlédl svou tvář v zrcadle. Spatřil jsem sebe (snad následkem špatného osvětlení, snad následkem své neobvyklé, zkroucené pozice) v takové podobě, v jaké jsem se dosud nikdy neviděl. [...] V němém zděšení jsem zíral na svůj zjev. Bože, jak jsem ohydný! Tohle je má pravá podoba, takového mne lidé vidí.“

použité výrazy „*opravdu nevím*“, „*nemohu říci*“ a kondicionál „*kdybych věděl, zda*“ jen potvrzují roli motivu kognitivní nejistoty v okamžicích sebe-poznávání, umožňují obratem k subjektu postavy-vypravěče interpretaci dalších prvků jako ztrátu identity nebo jako hledání sebe sama.

V tomto textu se objevují také ženské postavy, které jsou pro rozvíjení příběhu důležité. Tentokrát jsou dvě a s dávkou zobecnění jejich charakterů je lze postavit do protikladu. Jednou z nich je Frýblova manželka, dáma z vyšší společnosti, pragmaticky výhodně provdaná, ale nespokojená koketa. Ta pro Baška znamená pouze memento jeho pocitu méněcennosti, a proto i pouhý objekt pomsty, do kterého projektuje nejasné vědomí své viny. Druhá představuje spíše andělský typ nezištné dívky, která se nechává mást Baškovou předstíranou rolí šlechetného bonviána (to je také důvod Baškova neúspěchu). Tato dívka naopak pro hlavní postavu představuje v jistém smyslu *femme fatale*, tedy ženu, po které touží. V tomto případě jde zase spíše o hypertrofované pojmenování, neboť Bašek sám se snaží touto dívkou manipulovat, aniž by to bylo i naopak. Nicméně motiv **ženy** se ukazuje být důležitým jednak pro zvýraznění motivace jednání hlavní postavy (muže samotář) vzhledem ke skutečnosti fikčního světa, jednak se u tohoto díla začíná utvářet další z Hostovského později často používaných konstrukčních prvků textu – opozice dvojího vnímání ženského elementu hlavní postavou.

Podle toho, co jsme uvedli výše, můžeme konstatovat, že některé prvky a postupy Hostovský znovu využívá ve stejné podobě, se stejnou funkcí ve výstavbě textu, jiné nikoli. V začátku textu zůstává stejná kategorie vypravěče a z ní vycházející podmínky a omezení pro motivy, charakter textu a jeho konstrukci (subjektivita, vyprávěnost, motiv kognitivní nejistoty postavy-vypravěče, tedy i čtenáře). Dále se zachovává stejná pozice motivu místa a jeho význam pro text – tvoří úvod do prostředí a profilu postavy. Zde smysl tohoto motivu spočívá už „jen“ v definici sociálního prostředí fikční skutečnosti (oproti předchozí nábožensko-kulturní determinaci) a z ní vyplývající motivaci jednání a myšlení hlavní postavy (a žádné jiné). A to spíše jako možnosti, než nutnosti (zdůrazněn akt volby). U tohoto motivu se uplatňuje pouze omezená časovost, tj. motiv místa ohraničuje přítomnost, nefunguje jako prostředek návratu do minulosti postavy, neevokuje její historii

Všechno, co jsem kdy pěkného udělal, řekl, cítil, připadalo mi teď nemožně směšné, ohavné. Nehýbal jsem se, abych svůj obličej neviděl v známé podobě, již jsem uvyklý a jež mi mou ošklivost zamlčuje.“ (ibid., s. 59); „*Ještě se musím podívat do zrcadla. To je jiná tvář než před chvílkou. Jen kdybych věděl, zda také ostatní lidé vidí tak – jako nyní já – mé oči, nos, ústa! – Opravdu nevím, nemohu říci, zda jsem ošklivý.“* (ibid., s. 60)

(dětství). Shodná je výsledná pozice subjektu jako člověka z periferie, spoluvytvářená právě charakteristickými znaky motivu místa (spolu se sebereflexí a sebehodnocením subjektu hlavní postavy). V závislosti na zmíněných proměných motivu místa se mění i příčiny pociťované méněcennosti a motiv vzdoru. Sociální konflikt nabývá konkrétnější podoby coby studu za chudobu a snahy převrátit vztah pán – otrok v rámci sociálního statutu. Následkem přesunutí konfliktu do etické roviny se uvolňuje prostor pro rozehrání nového motivu schizofrenie, resp. dvojnickví a motivu hry na boha (pokušení moci). Nově se v ZS objevuje opozitní pojetí motivu ženského elementu, se kterým Hostovský bude nadále pracovat a rozvíjet ho i v jiných textech. Tak jako v *GVN* i nyní se využívá motivu závratí/nevolnosti, který je stejně jako v předešlém textu výslednou psychosomatickou reakcí na stresovou situaci. I tady funguje jako indikátor vědomé nebo podvědomé sebereflexe (ne vždy!, viz pozn. č. 31), a je proto možné ho v určitých případech interpretovat jako hledání vlastní identity postavy (zde hl. etické; štěpení osobnosti hl. postavy na kladné a záporné Já). Subjektivita textu, tématu i jako konstrukčního principu zůstává více méně shodná, konflikt je ale mnohem více přesunutý do rámce osobního, než celospolečenského (oproti *GVN*). A to kvůli akcentaci motivu dvojnickví, následkem čehož se výrazně omezuje etická problematika na schizofrenický subjekt, dále pak zúžením interpretačních možností o nábožensko-kulturní rozměr. Nicméně rozšíření problematiky pokušení moci a svědomí na širší celospolečenský rámec jemně odkazují repliky se znaky gnómičké promluvy (viz pozn. č. 25), symbolizované znaky (symbol ovládaného davu Glób, čili svět) nebo postavy s podobnými sklony k moci (Merhaut).

2.3 Černá tlupa⁶⁵

Další v řadě Hostovského próz je povídka Černá tlupa (ČT) z roku 1933. Její děj je umístěný do doby těsně před první světovou válkou a odehrává se i po čas trvání války. Tato souvislost datace příběhu fikce s historickými událostmi skutečného světa je podpořena i tématem fikce, jak dále ukážeme na vybraných motivech, jejich významu a vzájemných vztazích.

⁶⁵ Černá tlupa (Melantrich, Praha 1933)

V tomto textu Hostovský pokračuje v odlišení postav od vypravěče. Pro hlas nezúčastněného neosobního vypravěče používá tedy vyprávěcí er-formu, která je ale často kontaminovaná subjektivními promluvami postav (neomezuje se pouze na hlavní postavu), přechází ve smíšené a polopřímé řeči. Proto ani objektivita vypravěčského hlasu není stoprocentně zajištěna a svou autoritou neposkytuje vždy jistotu v hodnocení pravdivosti výroků postav. Shodně se všemi předchozími texty se tak tato kvalita vypravěčské kategorie podílí spolu s motivem kognitivní nejistoty na konstrukci a interpretaci některých témat, totiž vnímání řádu světa jako chaosu v nepoznatelnosti (neexistenci) absolutní pravdy a hledání sebe sama v kategoriích pravdy.

Hlavní postavou povídky je dítě Jiří Karnet. Samu hlavní postavu můžeme označit ze důležitý motiv. Dětský element se v Hostovského prózách objevuje do této chvíle jenom sporadicky a vždy okrajově, pouze jako náznak nějaké symboliky (viz *GVN* – zkušeností poučený Pavel se na konci příběhu ztotožňuje s dětským mrzáčkem hrajícím si na dvorku židovského ghetta; dítě a blázen jako symbol čistoty). V *ČT* je motiv **dítěte** nejsilnější a postavením do protikladu k elementu dospělosti a dalším motivům a jejich významům, které se na tuto opozici nabalují, je tematizován⁶⁶. Děje se tak markantním rozdělením prizmatu, reflektujícího skutečnost fikčního příběhu, na pohled dítěte a pohled dospělého člověka. Počáteční dojem, že jde o konvenční rozdělení podle kvalit dobré (v podobě schopnosti hrát si a mít fantazii = dítě) a špatné (chladná racionalizace bez fantazie a snění = dospělý), posléze mizí. Postupně Hostovský na jednání a myšlení postav, na jejich sebereflexi ukazuje i zvrácenou podobu dětské fantazie a hravosti, resp. odhaluje a napadá iluzi o dětské bezděčnosti a etické čistotě (to je pouze jedna z možných podob interpretace polarit dítě – dospělý, dobro – zlo; Hostovského způsob, jak napadat konvenční stereotypy myšlení). Sám tento opozitní vztah dítě – dospělý a jim zpočátku přisouzené kvality se evidentně během rozvíjení příběhu proměňují, zaznamenáváme tedy změnu v jejich kvalitách, potažmo i ve využití zavedené symboliky a v Hostovského práci s ní⁶⁷. Role dítě – dospělý se dostávají na stejnou

⁶⁶ „Cožpak se mohou změnit lidé, pokud si děti hrají, nevědouce, že žijí, a pokud dospělí žijí, nevědouce, že si jen hrají?“ (Černá tlupa, Melantrich, Praha 1933, s. 22)

⁶⁷ Viz zmiňované boření společenských mýtů a stereotypů, což je vidět ve všech předešlých textech – v *GVN* nábožensko-kulturní předsudky brání v komunikaci a asimilaci jednotlivců i skupin; v *PPK* nepochopení Körnera okolím, resp. pouze uplatnění jednoho z možných nahlížení na jeho osobnost; v *ZS* se jedná spíše o gesto vzpoury hlavní postavy proti hrozbě stereotypu; zde se tedy motiv dítěte proměňuje z takto stereotypně nahlížené symboliky ve svůj opak

úroveň, rozdílů mizí - děti vytvářejí společenství odrážející vlastnosti světa dospělých. Hra na válku se vnějšími znaky (tj. mechanismy fungování) nijak neliší od skutečné války ve fikční skutečnosti. Snad pouze jednou věcí, která je v textu pouze zmíněna, a přitom má na význam chápání proměny kvalit motivů zásadní význam: vypravěč konstatuje rozdíl v chápání odpovědnosti za skutky⁶⁸. Rozdíl je tedy v tom, kdy je hra nazírána ještě jako skutečnost (před vědomím odpovědnosti, což je „stav etické čistoty“) a kdy přestává být hrou na skutečnost a stává se lží a mýtem (subjekt začne rozlišovat mezi dobrý – špatný, pravda - nepravda). Objevuje se nám tu zjevně motiv **hry** (na Černou tlupu), který nabývá symbolickou podobu – hra jako symbol skutečnosti má potom stejnou funkci demaskovat, obdobně jako např. satira nebo parodie⁶⁹. Což má následně možnost vidět pouze některý ze světa dospělých (generál Faltýn, v náznacích služka Karla a otec Jiřího Karneta) a vypravěč, potažmo čtenář.

Opět se vrátíme k hlavní postavě a ke způsobům její identifikace. Příběh je vyprávěn chronologicky. Jiří Karnet je představen jako dítě na prahu smrti, které je odkázáno pouze na prostor vymezený čtyřmi stěnami svého pokoje a na svoji fantazii a představy o vnějším světě. Motiv **místa** nemá v tomto textu funkci sociální identifikace nebo psychologické profilace hlavní postavy⁷⁰, spíš zde společně s reflexí Jiřího osobnosti dalšími postavami supluje část motivu **člověka na periferii** (zde se téměř doslova objevuje motiv „člověka v uzavřeném prostoru“, jak Hostovského označil Vladimír Papoušek). Jiří se odlišuje svou fyzickou indispozicí, která ovlivňuje jeho psychický rozvoj - rozvoj fantazie jako prostředku přežití⁷¹. Později zase svoji výlučnost z kolektivu vědomě utvrzuje budováním výjimečné pozice „vůdce“, toho, který ví, který zná „Tajemství“.

⁶⁸ „Po prvé si uvědomoval svou odpovědnost za novou skutečnost, kterou stvořil sobě a tolika jiným dětským hlavám. Rozpoutal živly, jejichž oteže se mu vymkly z rukou. [...] Viděl svou vzdušnou stavbu, její trhliny a bál se o ni. Po prvé v životě se bál o své neověřené pravdy.“; „[...] – to je Černá tlupa. Tak ji vidí Ludvík i Hošek a kluci z oslovských lavic a všichni, kdo prohlašují, že se už k ní přidali. Jen Jiří je v posledním okamžiku mučen pochybnostmi. Bojí se, aby se Černá tlupa na prahu nejvyšší slávy, jež je jeho dílem a z níž ho samého teď jímá závrať, nezhroutila do dvou prázdných slov, tak jako jméno Prokopa Sobotky.“ (ibid., s. 108)

⁶⁹ „[...] celý kraj se hemžil dětskými lupiči, drancovali lesy, pole, ovocné zahrady, už i do příbytků se odvážili, jezdili na černo do okolních měst, kde žebřali, srocovali se v toulavé hordy, bizarní, odvážné a kruté, ovládané podivnými hlavami, jež neznaly hranic mezi hrou a skutečností.“ (ibid., s. 71-72)

⁷⁰ popis místa se omezuje na zdůraznění izolace Jiřího od zbytku světa, nepřináší charakteristiky postavy; pozdější prostředí horské vesnice nijak neovlivňuje profil dítěte – pouze poskytuje prostor pro rozvinutí příběhu a tématu

⁷¹ „Ale se lidé nedovedou snadno smířit s někým, komu příroda propůjčila na čas nebo navždy odlišné smysly. Lidé milují řád, o němž Jiřímu Karnetovi nebylo tak dlouho nic známo. [...] Ten, komu bylo jednou popřáno se porozhlédnout **jinýma** očima, je dlouho potom podezřelý. Jiří byl podezřelý nejen všem sousedům, nýbrž také svým sourozencům a dokonce i vlastnímu otci.“ (ibid., s. 22-23)

Postava Jiřího podstupuje proměnu, uzdravené dítě najednou objevuje dosud skrytý svět neznámého. Metaforicky můžeme mluvit o znovuzrození, které je spojeno s iniciací do svobody, signifikantně prožívanou v otevřeném prostoru pod otevřeným nebem a prostřednictvím postavy, která bude Jiřím mytizovaná (Oldřich Jirman, později Sobotka). Společně s tímto aktem se objevuje první naplnění motivu **nevolnosti/závratí** - během prvních kroků Jiřího při sestupu po schodech⁷²; nejedná se pouze o fyzické vypjetí, ale spíš o stres, jehož druhotným následkem je fyzická reakce⁷³ (psychosomatická reakce na emoční vypětí).

Iniciace ale není pro hlavní postavu, člověka z periferie, veskrze pozitivní – Jiří naráží na první omezení, které způsobuje zhroucení jednoho z mýtů jako výsledku všemocné fantazie a vytváří se v jeho (pod)vědomí negativní postoj ke světu dospělých jako ke světu lži (scéna, kdy je Jiřímu vyvrácena existence trpaslíků). Stejně tak se problematizuje vnímání skutečnosti ve chvíli, kdy se svět rozpadá na neuchopitelnou masu jednotlivostí, které nabourávají zploštělý rámeček rozlišovacích schopností hlavní postavy. To ukazuje scéna na mezi pod otevřeným nebem, ve které Jiří poprvé vnímá otevřenost krajiny proti zvyku vidět ji přes sklo okna nebo na pohlednici, kde taková krajina je striktně ohraničena rámem a zploštěna na dva rozměry, chce uchopit slunce, hory a nebe. Jiří se dostává do trojrozměrného prostoru, který se záhy přenáší i do abstraktní roviny chápání a fungování světa – svět nelze najednou chápat jako jednolitý celek s přesnými konturami, tříští se na fragmenty, které lze vnímat jen odděleně, zvlášť.

A právě od této chvíle se postavy Hostovského textů začnou ve větší míře zabývat vlastním procesem poznávání skutečnosti, v jejich sebereflexivních úvahách, vnitřních monolozích přibývá rétorických otázek po pravdivosti lidského poznání a poznávání skutečnosti. Takovéto repliky (včetně replik vypravěče) jsou prosyceny výrazy nejistoty, neurčitosti nebo váhavosti⁷⁴. Proto jsme za reprezentativní název motivu zvolili „**kognitivní nejistotu**“ nebo „**kognitivní neurčitost**“, která se přímo zaměřuje na sám proces poznávání⁷⁵. Tento (sebe)poznávací proces, který naráží na nepoznatelnost nebo neschopnost odhalit „pravdu“, popřípadě se pokouší odhalit

⁷² schody se stanou výrazným motivem v dalším textu *DBP*, ke kterým se přidruží specifický znak závratí jako reakce na vnitřní pocit děsu z prázdna

⁷³ „Když mlčky sestupovali po schodech, cítil žár ve tvářích a v hlavě i v žaludku závrat.“ (ibid., s. 13)

⁷⁴ „Jiří nyní býval často zamýšlen: Není snad přece jen pravdivé to vše, co vidí a prožívá?“ (ibid., s. 25)

⁷⁵ „Je tomu skutečně tak, jak říká? Poslední jiskřičky pochybností dohasínaly. A prostý případ se jednou provždy změnil v novou skutečnost. Nikdo už neměl poznat, co se doopravdy stalo. Ale cožpak vůbec víme, jaká byla pravda?“ (ibid., s. 84)

něco, co skrývá pod mlhavý pojem „tajemství“, neposkytuje subjektu žádnou jistotu o skutečnosti. Narušení smyšleného řádu subjektu (většinou formou náhody) má v Hostovského textech za následek právě prohloubení krize v procesu poznávání, následně v uchopení vlastní existence a reflexe řádu světa (svět jako chaos). Hostovský šel tedy dál, resp. hlouběji než v předchozích textech (*GVN*, *ZS*, přechodem je *PPK*), kde postavy v sebereflexivních procesech uplatňovaly jiná, než čistě gnoseologická nebo ontologická měřítká (sociální, etická apod.). Postavy se mohou znovu pokusit vytvořit si nový řád, novou pravdu, ale v jejich podvědomí se ukrývá vědění, že jde o falešný, (sebe)lživý konstrukt. To má také své následky (starý Karnet, přesvědčený o urážce a inzultaci ze strany generála Faltýna, ztrácí zdravý rozum; Jiří se strachuje o existenci mýtu fiktivní tlupy, a tím pádem o ztrátu svého výsadního postavení i vlastní existence ve svém fiktivním světě; v jiných prózách se postupně objevuje motiv dvojnicí/schizofrenie). S prohlubující se fikcí/lží vzrůstá i potřeba lhát; dochází k postupné ztrátě vlastní identity - starý Karnet zešílí, kluci z „Černé tlupy“ se nakonec nechávají klamat líbivými kulisami dobrodružství, které je zbavují svobody. Jediný Oldřich Jirman si zachovává schopnost rozlišovat mezi skutečností a hrou na skutečnost, jediný zůstává svobodný. Na těchto principech poznávání a poznatelnosti pravdy se zakládá i jedno z témat, které se u Hostovského postupně utvářejí a zabírají v jeho textech stále větší prostor (zvláště v poválečných prózách vzhledem k reálně probíhající studené válce jako válce informačních a zpravodajských agentur nebo ideologií). V textech se tato tematizovaná nejistota kognice odráží ve vztahu skutečnosti a představy o skutečnosti, v určité chvíli zaniká dichotomie skutečné/neskutečné. Hra je skutečnost a skutečnost je hra, protože představená perspektiva nedokáže mezi těmito dvěma póly rozlišovat. Na stejném principu zániku dichotomie skutečné/neskutečné, resp. pravdivé/nepravdivé se zakládá v hlavních postavách Hostovského próz i existenciální krize osobnosti. Hlavně v pozdějších dílech se tato problematika ukazuje být stěžejní - hlavní postavy, jejichž prizmatem nahlížíme na příběh, se snaží obnovit tuto dichotomii, aniž by pro ni nalézaly pevný podklad, čímž se jejich chápání celku (komplexní skutečnost) rozpadá na fragmenty (mohou se neustále přesvědčovat o pravdivosti aktuálních jednotlivostí – paměť i představa skutečnosti klamou – ale spojit tyto fragmenty do logického a obhajitelného celku nelze, na to je skutečnost příliš mnohotvárná a subjektivita vnímání tomu ze své podstaty brání).

Jak se prohlubováním nejistoty poznání rozpadá povědomí o světě jako celku, jako fungujícího řádu, subjekty podvědomě pociťují nutnost tuto komplexitu nějakým způsobem nahrazovat. Jiří substituuje skutečnost fiktivní představou Černé tlupy, která se pro něho stává existenční nutností; starý Karnet, který neobstál ve snaze dostat syna z války domů, se stejnou důležitostí ventiluje neúspěch a bezradnost do (sebe)lži o urážce generálem. Postavy se vyznačují shodným rysem – podléhají pociťované nutnosti řádu, respektive tato potřeba je jednou z hybných sil, které vymezují postavy Hostovského prozaických textů⁷⁶. Jiří se navíc situuje do role vůdce a nechává se zmiňovanou touhou po řádu strhnout do takové míry, že vytváří kolem sebe (Černé tlupy) lživý mýtus⁷⁷. V díle je tento prvek spojený s motivem „**hry na boha**“, který je specifický přesvědčením hlavní postavy, že je schopná být silou udávající událostem směr. Postava, která si „hraje na boha“, se nechává unést pocitem vlastní moci. Současně se v mnohých Hostovského prózách tento motiv prolíná s motivem vzpoury (pokus o převzetí iniciativy s cílem obrátit dosavadní role pán - otrok). Bez výjimky každá taková Hostovského postava je ve svém „božství“ neúspěšná, v konečném důsledku se opět ocitá mimo pozici pána (nikoli automaticky v pozici otroka – často je pro postavu výsledkem zrušení polaritý pán – otrok). Hostovský tak v tomto textu předznamenal jednu z tematických linií, kterými se bude v budoucnu jeho tvorba ubírat buď jako hlavní téma (*Sedmkrát v hlavní úloze, Půlnoční pacient*), nebo jako téma přidružené (*Nezvěstný, Dobročinný večírek, Tři noci*); v tomto smyslu už byla taková tendence naznačena ve *Ztraceném stínu*, kde ale ve vztahu k pozici pána dominuje motiv schizofrenie. Tématem Hostovského próz se tak stává pokušení moci a do popředí vystupují mechanismy ideologické manipulovatelnosti⁷⁸.

⁷⁶ „Ale se lidé nedovedou snadno smířit s někým, komu příroda propůjčila na čas nebo navždy odlišné smysly. Lidé milují řád, o němž Jiřímu Karnetovi nebylo tak dlouho nic známo.“ (ibid., s. 22-23)

⁷⁷ „[...] – to je Černá tlupa. Tak ji vidí Ludvík i Hošek a kluci z oslovských lavic a všichni, kdo prohlašují, že se už k ní přidali. Jen Jiří je v posledním okamžiku mučen pochybnostmi. Bojí se, aby se Černá tlupa na prahu nejvyšší slávy, jež je jeho dílem a z níž ho samého teď jímá závrať, nezhroutila do dvou prázdných slov, tak jako jméno Prokopa Sobotky.“ (ibid., s. 108)

⁷⁸ „Po prvé si uvědomoval svou odpovědnost za novou skutečnost, kterou stvořil sobě a tolika jiným dětským hlavám. Rozpoutal živly, jejichž otěže se mu vymkly z rukou. [...] Viděl svou vzdušnou stavbu, její trhliny a bál se o ni. Po prvé v životě se bál o své neověřené pravdy.“⁷⁸ „Prohráli jsme, protože jsme zanedbali lid a zapomněli mu stvořit včas nový světový názor. [...] Věřte, mladý muži, a zapište si to za uši, že pouze ten je hoden vlády, kdo v souladu s časem dovede vytvořit nové pravdy, kdo chiméram skutečnosti, o níž my – poslušní vojáci – nic nevíme, dovede dát hlasu a vědomí.“ (ibid., s. 180); „**Nebor' především snem živ je člověk.** Kolikrát si nechá libovolně vést čáru kolem své vlasti a kolikrát se dá zabíjet ve jménu této čáry! Tisíckrát si najde nové vykladače a hrdiny, tisíckrát je ověncí a tisíckrát je poplivá. **Protože vždy novým snem živ je člověk.** Zapomněli jsme na sen, mladý muži!... [...] Bičem nelze nic pořádit, nýbrž **padělkem snu.**“ (ibid., s. 181)

Ukazuje se, že velice důležitým motivem je v tomto textu **sen**. Sen jako ideální vize i jako perspektiva do budoucnosti, ale také jako hrozba snadné manipulovatelnosti. Motiv snu zde míníme také jako „bdělé snění“ (Gaston Bachelard). V iniciační pasáži pod otevřeným nebem na mezi se Jiřímu plní sen/představa o světě za okenní tabulkou, resp. skutečnost jeho představu překonává. V jednom krátkém okamžiku je Jiřímu odkryto **tajemství** (nový začátek), že existuje jiný svět. I nadále věří v další tajemství, že svět, který teď vnímá, je také jen představa, za kterou se skrývá jiná pravda.

Sen vstupuje do strukturního vztahu s motivem dítěte/starce, popřípadě blázna (posluhovačka Karla sní o ženichovi a svatbě, zahradník Nosek o návratu do hraběcích služeb apod.). Jsou to právě postavy dítěte a starce, které se vyznačují schopností snít, mít ideály a představy o podobě možné skutečnosti a současně to jsou postavy, které jsou náchylné podléhat manipulujícím ideologiím, které zaplňují prázdné místo nejistoty a z ní pramenícího strachu z neznámé budoucnosti nebo neurčité možnosti⁷⁹.

Na motiv snu se přímo váže dichotomní motiv **světlo/tma**. Jak už jsme konstatovali výše, tato symbolika podléhá u Hostovského konvenčním významům – světlo (i oheň) se pojí s pozitivními hodnotami, s věděním nebo nadějí a optimismem postav, tma se strachem, nejistotou nebo nevěděním, ale i s vábívným tajemstvím neznámého (viz citace výše⁸⁰). Jedním z atributů motivu tmy je strach, který se na mnohých místech transformuje do podoby děsu (někde děs z neznámého - děs z prázdna, děs z konkrétního – válka, smrt, nemoci). V textu se objevuje i motiv horror vacui in explicite, což podporuje i existencialistický výklad motivů nebo témat.

⁷⁹ „Po prvé se ohlásilo nemohoucí stáří svou zapomnětlivostí, zmatkem, úzkostí a dětinskou touhou: pryč ze života, utéci od hrůzných událostí, kterým nerozumí, vymknouti se odpovědnosti, nic nevidět, nic neslyšet! Nejhorší byly časté návaly strachu. Co je s jeho penězi? Vydá mu je spořitelna? Nečihá někde docela nablízku cholera a mor? Co bude dále, zítra, pozítří, za týden? Zbude tu ještě jediná živá duše?“⁷⁹ „To se ve velkém chaosu sešly v bratrské shodě dvě bytosti: blázen a dítě.“ (ibid., s. 105); „Věděla [Karla] již, že dva cizí chlapci, které na půdě objevila, nebyly uprchlíky z blázince, nýbrž Jiřího kamarády, dovtípila se, že starcům nemocný rozum a dětské blouznění spojilo blázna a děti v onen příšerný hlouček, v němž si vzájemně porozuměli, byla nucena si přiznat, že mu sama podlehla, že se vcítila a vžila do jeho bizarní nesmyslnosti, hostíc proti své vůli čtyři pomatence, kteří se rozešli až k ránu. I když se zdá všechno lehce vysvětlitelné (ovšem jen za denního světla, kdy v kamnech vesele praská oheň, hodiny nehlukně tikají a pára konejšivě klokotá), přece jen nelze pominout tolik zrudných, posupných a výhružných podrobností.“ (ibid., s. 157)

⁸⁰ zvláště pak „I když se zdá všechno lehce vysvětlitelné (ovšem jen za denního světla, kdy v kamnech vesele praská oheň, hodiny nehlukně tikají a pára konejšivě klokotá), přece jen nelze pominout tolik zrudných, posupných a výhružných podrobností.“ (ibid., s. 157); „Leč kdo zaručí, že není v mráкотném bezčasí se všemi pochybnostmi a úzkostmi lépe, než tam venku v plném světle a v jistotě?“ (ibid., s. 142)

Významové a strukturní vztahy, které vznikají mezi motivy (nejistota, sen, vzdor, hra na boha, děs), se seskupují do podoby kruhu. Hostovský s kompozičním motivem kruhové struktury pracuje dále s využitím motivu času; pohyb v kruhu (motivy návratu) představuje pro postavy hrozbu ztráty svobody, nejistou existenci v bezčasi⁸¹. Minulost je poznamenána sebeklamem paměti, budoucnost je iluze nebo strach z nekonečného neznáma a přítomnost trpí nejistotou poznávání. Jedinou reálnou nadějí pro postavy, jak se zbavit existenciální nejistoty bez ztráty svobody, je vymanit se z této kruhové struktury času. V *Černé tlupě* se hlavní postava Jiřího Karneta z této cykličnosti dostává jen za cenu ztráty svobody, podléhá lži snové kulisy. V pozdějších textech, např. v *Půlnočním pacientovi*, dochází ke změně - hlavní postavy v konečném důsledku odolají moci z pozice pána i otroka. Jedním z hlavních problémů Hostovského člověka, který prožívá existenciální krizi, je neschopnost pochopit aktuální skutečnost (fragmentalizace), resp. právě z tohoto vyrůstá existenciální krize subjektu a pociťovaná potřeba řádu.

2.4 Pan Lorenz⁸²

Vyprávění povídky *Pan Lorenz* (PL) probíhá opět v obvyklých rámcích Hostovského próz – hlavní postava je muž, Vilém Kolařík, a současně je i vypravěčem (subjektivní osobní). Text začíná stejně jako např. *Ghetto v nich* demonstrováním aktem vyprávění, tedy vyprávěnost příběhu vypravěče, jeho výseku osobní historie je prvotním faktorem, který ovlivňuje kvalitu motivů a další textové informace. Z fakta demonstrované vyprávěnosti také vyplývá další typický prvek Hostovského autorského stylu, a to využití motivu **návratu**.

Ten v *PL* není pouze abstraktním interpretačním konstruktem, ale objevuje se v textu explicitně (in preasentia) hned v úvodu spolu s demonstrovanou vyprávěností. Zaznamenáme hned dvojí podobu návratu – jednou z nich je fyzický návrat postavy-vypravěče do místa, které představuje klíčový bod příběhu (událostí vyprávění – setkání s bratrem Jiřím), druhou je pak sám návrat do minulosti osobního příběhu postavy v podobě vyprávěnosti (vyprávěnost je pak důsledkem fyzického návratu – místo vyvolává vzpomínky, potažmo nutkání vypravovat).

⁸¹ „Dědečku, mně je všeho tak strašně líto! Pojd', zastavíme hodiny, aby si zase jednou odpočinuly.“ (ibid., s. 87)

⁸² Pan Lorenz (in *Cesty k pokladům*, Melantrich, Praha 1934)

Sám příběh (po aktu demonstrování narace), vyprávěný v historickém přítomném, začíná setkáním bratrů Jiřího a Jindřicha, které pokračuje ve vinárně. Tam se Jiří svěřuje mladšímu bratrovi (vypravěči) se svými plány, vizemi budoucnosti a problémy. Nezapomínejme, že vše je podáno v narativním historickém přítomném zúčastněného osobního vypravěče. Mezi obvyklými motivy, které Hostovský ve svých prózách používal, se opět objevuje motiv **alkoholu**, a to v souvislosti s motivem **kognitivní nejistoty**. V aktu narace vypravěč poukazuje na tyto okolnosti, které ovlivňují jeho jistotu vnímání dějů a informací v minulosti, a destabilizuje tak roli objektivního vypravěče i pravdivost předkládaných fakt.

S postavou Jiřího se objevuje vložené vyprávění, vyprávění ve vyprávění, a tedy další návrat. Jiří se svěřuje s tajemstvím, jehož jmenovatelem je záhadná postava pana Lorenze. Prvotním impulzem (logickým) celého příběhu je náhoda - neověřená informace o Jiřího plánovaném propuštění ze zaměstnání je pouhý dohad založený na náhodně zaslechnutém útržku rozhovoru. Ten odstartovává v Jiřího podvědomí stále skrytě přítomný existenční strach a následnou reakci vzpoury proti nespravedlivému osudu a přisouzené pozici otroka (podotýkáme, že v metaforickém slova smyslu), vyplouvají na povrch pocity úzkosti, strachu z budoucnosti (prázdno a symbolicky i hrozba smrti). Vznikající konflikt pak dovádí postavu Jiřího na hranu etické akceptovatelnosti, když obhajuje své (pouze teoretické) plány, jak lží a předstíráním vzdorovat nejisté existenční situaci⁸³. Motiv **náhody** se dále v textu objevuje více, často pak ve spojení s motivem kognitivní nejistoty, jehož je de facto důsledkem. Nepotvrzená nebo znejistěná informace se může zpětně jevit jako výsledek náhody – celý pře vyprávěný a znovu rekonstruovaný příběh Jiřího zpětně zapadá do kulís okolního prostoru, po Vilémově rezignaci na pravdivost bratrova příběhu náhle a náhodně potkává člověka, kterého považuje za tajemného pana Lorenze, a tím se celá fikce o panu Lorenzovi vrací zpět na začátek, aby zůstaly nepotvrzené všechny uvedené kauzální souvislosti. Náhoda jako konstrukční prvek se v Hostovského prózách objevuje už dříve, velice podobnou roli zaujímá v textu *Ztracený stín*, se kterým text *Pan Lorenz* vykazuje další podobné rysy⁸⁴.

⁸³ „*Nic by se nám nemohlo stát, hlavní věcí je předstírat něco, co není, a zvítězíš. Dnes je celý život předstírán.*“ (ibid., s. 28); zde autor lehce filozofuje o sociální vině a trestu; charakter gnómičké promluvy v poslední citované výpovědi

⁸⁴ Jiří je obyčejný úředník, jehož pozice a existenční jistota jsou ohroženy, a proto podléhá touze obrátit role pán – otrok; i v *ZS* hlavní postava interpretuje náhodně zaslechnuté útržky různých rozhovorů a následně podle toho jedná zásadním způsobem ovlivňujícím její další existenci; rozdíl je v tom, že v *ZS* náhoda funguje jako spouštěč v podvědomí ukrytých mechanismů zla, zatímco v *PL* takovou funkci nemá a spíše se více tematizuje jako faktor

Motiv **vzpoury** tak v tomto textu také znamená v abstraktnější rovině snahu obrátit role pán – otrok. Zde se objevuje i s přidruženým motivem, který jsme nazvali motiv „**nedokonalého boha**“ nebo motiv **opojení mocí**, tj. takto vzdorující postava podléhá touze obrátit role pána a otroka nejen ve vztahu k osudu (tzn. zaměření na sebe, svůj statut), ale i k jiným postavám⁸⁵. Pro hlavní postavy Hostovského textů, které podléhají vábivému pokušení a které se vždy potýkají s etickou stránkou problému, existuje v této touze pouze krach, málokdy ale smrt, jako v *PL*⁸⁶.

Jak už jsme několikrát naznačili, pan Lorenz je tu symbolem **tajemství**. Jedná se o postavu - snad fiktivní – cizince, Čechomexičana, který nabízí životní šanci a pokušení: exotické prostředí, seberealizaci, vidinu bohatství, ale i útěk. Vzhledem k předchozím prózám (*Modré světlo*), kde motiv pokladu vystupuje jako abstraktní zástupný symbol pro tajemství, je pak signifikantní, proč Hostovský také tento text zařadil později do souboru krátkých próz s názvem *Cesty k pokladům*⁸⁷. Motiv tajemství má v tomto případě (i jinde) dvojí podobu, v postoji hl. postavy ambivalentní – tajemství je skrytá a neznámá touha, sebeprojekce, tj. přitahuje, ale zároveň svojí neurčitostí a neustálým unikáním děsí a vyvolává deprese a hrůzu, strach⁸⁸.

I Hostovského častý motiv nevolnosti jako psychosomatické reakce na duševní stres nebo existenciální tíseň se tu objevuje také, ale v malé frekvenci a s nevelkým významem⁸⁹. Její běžnou roli existencialistického znaku tu přebírá motiv náhody.

Z Jiřího vyprávění se postupně rozšiřuje profil pana Lorenze – k pozitivně vykreslenému obrazu mecenáše se přidávají i démonické prvky. Postava pana Lorenze, nahlížená jako fiktivní narativní konstrukt, se začíná podobat Jiřího alteregu. Vilém, pátrající po pravdivosti bratrova příběhu, jakoby přejímá od Jiřího nejen

zásadně ovlivňující lidský život a nabourávající jakýkoli jeho řád nebo pravidelnost – Hostovský tak posiluje prvek absurdity, který je opět možné využít k existencialistické interpretaci motivů

⁸⁵ „Řekl si, že našel třetí opatření, které od věrejška marně hledá, a vtom se ho zmocnilo lákavé pokušení provést nějaký vítězný tah, nedat se příšlápnout, rvát se, kombinovat, vymýšlet plány a pohrdat každým risikem.“ (ibid., s.20-21); „„Ale v našich mozcích se prý nic neděje, proto jsme ubozí, malí, chudí lidé, hnusní a odporní otroci.““ (ibid., s. 46)

⁸⁶ „V hantýrce reportérských zpráv z ‚Černé kroniky‘ říká se tomu ‚omezenost života‘, co zřejmě přivedlo Jindřicha na onen svět. Matka, bratr, přátelé byli mu patrně tak cizí, že ho ani nenapadlo, aby se s nimi rozloučil. Chtěl se ještě naposledy vzepřít, vyšinout svůj svět z osy, třeba za cenu lži a podvodů, byl však na ně sláb, já mu nerozuměl a on se nepřiznal, že ho pan Lorenz přece jen nechal na holičkách.“ (ibid., s. 62)

⁸⁷ „Nyní také vím, že hned od okamžiku, v němž jsem procitl a vzpomněl si na Jindřichovu zpověď, doutnala ve mně úzkost z blízkosti jakéhosi zrudného tajemství.“ (ibid., s. 32)

⁸⁸ „Ale onoho dne bylo tomu jinak, onoho dne jsem se bál pánů Lorenzů, bál jsem se velkých, zázračných setkání, po nichž jsem dříve úpěnlivě toužil. Strhují člověka z jeho poklidného, omezeného života do divokých dobrodružství. Provází je smrt. Ale existují! Pane na nebesích, existují!“ (ibid., s. 41)

⁸⁹ „[...] a bylo mi nevolno z velikého prázdna, jež jsem v sobě pociťoval jako fyzickou bolest.“ (ibid., s. 40)

tajemství, ale i jeho osud, stává se tak trochu svým vlastním bratrem (metamorfóza a tedy i varianta **motivu dvojnictví** skrze přejímání úkolu).

Samotný závěr vyprávění neposkytuje postavě-vypravěči, tedy ani čtenáři, jasnou odpověď na to, jaká byla skutečná pravda o panu Lorenzovi, Jiřím a dalších informacích, které vedly Viléma v pátrání⁹⁰ až k vlaku s předpokládaným panem Lorenzem. Ve finále vyhrocená kompozice příběhu - po sobě bezprostředně následují vyprávěcí pasáže zamítnutí pravdivosti Jiřího příběhu logickou úvahou a rychlý sled náhodných událostí, které dovolují nahlížet na příběh jako na pravdivý – kruhovitá struktura) – tak zvýznamňuje právě motiv kognitivní nejistoty a téma absurdity skutečnosti a jejího poznávání⁹¹. Podle našeho názoru v tomto textu dospěl dříve používaný motiv kognitivní nejistoty, zde „převlečený do kostýmu“ motivu náhody, do pozice významného tématu a kompozičního prvku, který Hostovský v mnoha textech výrazným způsobem zapracovával do svých próz; vrcholem se stanou *Dům bez pána*, *Sedmkrát v hlavní úloze*, *Nezvěstný*, *Půlnoční pacient*, zvláště pak *Všeobecné spiknutí*, *Tři noci*. Autor se tak výrazně posunul od tradičtějšího, realističtějšího stylu k moderní próze 20. století (z českých spisovatelů zvláště L. Klíma, Kafka, Weiner apod.).

2.5 Dům bez pána⁹²

V *Domě bez pána* (DBP) se Hostovský vrací k osobnímu, tj. subjektivnímu a v narativu zúčastněnému vypravěči-hlavní postavě (vyprávění v ich-formě, pouze prizma hlavní postavy-vypravěče, Emila Adlera). Tento prvek kompozice textu lze odůvodnit opětovným obratem k subjektu, což se dále projeví na celkovém konstatování tématu (hledání identity hlavní postavy) a jeho interpretaci a dílčích podtématech textu.

Autor se v **kategorii vypravěče** vrací k modelu, který předznamenal už v jednom z raných děl, v *Ghettu v nich*. Vyprávění začíná v narativní přítomnosti, ale čas narativu se posouvá zpět do minulosti o 3 roky, resp. mapuje období „*mráкотného putování*“ trvajících 3 roky do narativního „ted“⁹². Takto zvolená

⁹⁰ i text Pan Lorenz svou žánrovou povahou spadá do skupiny příběhu s tajemstvím

⁹¹ „Už nevím, jak se to stalo. Byl to přelud? Byla to skutečnost? Vlekl jsem se kolem autodrožek, když mě pojednou zastavil pohněvaný hlas s cizím přízvukem: [...] Muž v okně dával jakési znamení. Že rozumí? Že neslyší? Že už je pozdě? Nevím.“ (ibid., s. 72-73)

⁹² Dům bez pána (Melantrich, 1937, 2. vyd.)

perspektiva „nadhledu“ umožňuje vypravěči-hlavní postavě nahlížet na vybraný úsek svého života s odstupem od svého zobrazovaného Já, tedy jedná se i v narativní kategorii o aspekt umožňující sebereflexi subjektu (v jistém smyslu i prostřednictvím motivu dvojnicí: Já-reflektující, Já-reflektované). Obrat k sobě se stane jedním z hlavních témat díla. To se nese v duchu symbolického (sebe)reflexivního putování za vlastní identitou (viz „*mráкотného putování*“ pro označení celého vyprávěného období).

Přeskok v časové perspektivě, z narativního „ted“ do „předtím“, je kompoziční formou motivu **návratu**. Už jsme naznačili, že motivy a celý narativ symbolicky připomínají putování (na což upozorňuje hned v úvodu sám sebereflexivní vypravěč). To se projevuje konkrétně i na variantě motivu návratu – fyzický, nezprostředkovaný návrat do rodného místa, do rodného domu, k rodině, potažmo k sobě samému. Motiv **domu**, zde už jako centra rodiny, rodinného i osobního příběhu, představuje centrální motiv, který tvoří osu příběhu a na který se napojují další klíčové motivy (tajemství, minulost, ontologická úzkost a nejistota apod.). Jak vysvítá ze způsobu popisu prostředí subjektem, jedná se současně i o návrat k **vlastní historii** (což jen potvrzuje návrat č. 1 jako kompoziční motiv). Děje se tak prostřednictvím asociací a úvah subjektu, vracejícího se do rodného místa, navazováním souvislostí směrem od konkrétní skutečnosti (město, náměstí, domy apod.; obecně krajina a lidé) k událostem intimního, tj. osobně-historického rázu (dostředivý, koncentrický pohyb). Takovými zprostředkovanými návraty do osobní historie jsou vzpomínky na dětství, na události rodinného i osobního života, které sebereflexivní subjekt považuje za klíčové nejen pro sebe, ale i pro ostatní členy rodiny nebo blízké osoby. Z toho pramení Hostovského obligátní motiv pocitu viny nebo méněcennosti, jenž se projevuje skrze motiv **člověka na periferii**, a neustálá oscilace subjektu mezi tímto pocitem viny a vzpourou proti němu (sobě). K takové podobě výlučnosti, osamocení přispívá i sama sebereflexe postav, která reflektujícímu subjektu neposkytuje žádné pevné body, na kterých by mohl znovu postavit ideu vlastní identity.

Návrat domů je současně i útekem od problematické přítomnosti, jakou je ztráta životní jistoty partnerského vztahu (pochybnost). Povrchním smyslem návratu domů pro subjekt je idea opětovného získání jistoty⁹³. Domov jako konvenční symbol

⁹³ „*Až doma! Všechno až doma! Tam se zotavím. Tam se mi zbystří oči. Doma je klid a pohoda k úvahám, domov je jediné zrcadlo, jež nezkrsluje. Snad oba žijeme příliš všedně – ech co! Až doma, až doma!*“ (Dům bez pána,

bezpečí (statičnost) téměř okamžitě ztrácí svoji jednostrannou pozitivní hodnotu klidu a objevuje se v silně ambivalentní podobě: tajemný otcův odkaz, židovská problematika, rodinné vztahy; mimo jiné vyvolává existenciální klaustrofobické stavy úzkosti, které se projevují skrze motiv nevolnosti/závratí⁹⁴. Kromě toho je zde přímo pojmenována sebereflexivní funkce motivu domu v podobě zrcadla. Spor o dům se stává pouhým zástupným symbolem aktuální krize rodinných vztahů Adlerů a individuálních existenciálních problémů konkrétních postav (Jindřich, Heda, Maxa a další). Motiv rodného domu jako symbolu rodinné/osobní historie je zvýrazněn tím, jak je spojován s „tajemným“, tj. nepochopeným, odkazem zemřelého otce (filozofa, jenž se zabýval ontologickým údělem Židů – motiv hledání identity obsažený v symbolu Ahasvera tak výrazným způsobem přispívá k filosofické, existencialistické interpretaci významu/ů motivů). Význam otcova odkazu tkví v údělu svobody coby zdolání hrozby nekonečných možností volby (hrozba smrti) a odpovědnosti za vlastní rozhodnutí. Existencialistickou interpretaci (oproti psychologické) je možno opřít o fakt, že postava/y Emila Adlera/Adlerů a dalších (s odkazem k obdobnému charakteru postav v předchozích i následujících dílech E. H.) vykazují stejné myšlenkové rysy a vytvářejí tak typ člověka. Je tedy patrné, že konkrétní vnější prostředí slouží subjektu pouze jako prostředek k nastartování procesu sebe-nahlížení, jenž převádí veškeré vnější podoby prostředí do abstraktnější, subjektivní roviny sebereflexe.

V souvislosti s motivem domu/domova jsme mluvili také o symbolice zrcadla. To se v textu objevuje i jako samostatný motiv, s motivem domu spojený jenom prostředím, ve kterém se uvedená scéna odehrává⁹⁵. Je zřejmé, že zrcadlo souvisí

Melantrich, Praha 1937, 2. vyd.; s. 12); „Zamhouřil jsem oči a zhluboka vydechl. Zdálo se mi, že teprve dnes, po letech smím plnými doušky dýchat. [...] Opravdu, teprve na této cestě ze sevřených včerejšků a bezbřehých zítřků, zkolébán pravidelným otřásáním do polospánku, cítil jsem, že se měním z mechanické loutky v živoucího, osvobozeného člověka.“ (ibid., s. 12); „Stále tam bezděky obracím oči, k bílé točité cestě, k první cestě do světa, kterou jsem spatřil. [...] Poslouchám tetu a hledím oknem k obzoru. Kopec je zalit sluncem, cesta se ztrácí pod temně svítivou kadeří lesa. Tou cestou tatínek rád chodíval. Z tohoto okna jsme ho vyhlíželi.“ (ibid., s. 50)

⁹⁴ „Ervín za to nemůže, namlouváme-li si, že tyhle oprýskané zdi jsou nebo někdy budou naším útočištěm. Nevím, na jaký zázrak čekáme. Zdi jsou zdi, co myslíte, že mezi nimi jednou najdete? A vy dva sem dokonce už ani nepatříte!“ (ibid., s. 71); „Tady někde je vina, tady, v tomhle bezvýhodném domě, z něhož jsme odešli jenom zdánlivě. Ano, v něm kdesi je ukryta vina, v něm a v nás všech!“ (ibid., s. 134); „Když se po delší době vrátíš domů, stane se ti taková rodná barabizna jediným zrcadlem, kterému se nemůžeš vyhnout. [...] cosi hledáš, a nakonec máš strach, zdali to, co pohřešuješ doma, nepohřešuješ vlastně v sobě samém.“ (ibid., s. 82)

⁹⁵ „Tak prý tedy nemám rád zrcadla, nechci se na sebe dívat, protože bych mohl poznat, že jsem si zpackal život houbou za problematickou kariérou, a že dřív ve dne v noci jen proto, abych se ohlušil a zaslepil. Zkrátka a dobře: jsem nudný byrokrat, nevím, co chci, nevím, kam jdu, nevím, proč dýchám. Takový automat, chápeš? Dřevo. Najedený a solidně oblečený chudšas, jehož ženu nutno litovat. Hezký portret, nezdá se ti? Proč ode mne Klára ještě neutekla, nevíš?“ (ibid., s. 45-46)

nejen s motivem sebereflexe, což je vzhledem k funkci zrcadla naprosto přirozené⁹⁶, ale i s motivem cesty/putování a tématicky se váže k existencialistickému hledání identity.

Hned v začátku narativu se objevuje, stejně jako konstatování „*mráкотného putování, které pokračuje dodnes*“ (zacyklení narativní minulosti do narativní přítomnosti), i motiv **závrati/nevolnosti**, která je důsledkem chvilkového nahlédnutí osobní krize životních jistot subjektu hlavní postavy⁹⁷. Promluva subjektivního vypravěče se explicitně zmiňuje o závrati a její nejasné podobě („*nedozírná, přeludná*“) a současně anticipuje charakter i výsledek sebe-hledání (důsledek časového „nadhledu“ vypravěče). Mnohem výraznější podobu motivu závrati coby důsledku ztráty životní jistoty dokládá psychosomatický stav Emilova přítele Maxi; tento stav je vypravěčem explicitně dán do přímého vztahu k motivu nedefinovatelné hrůzy – základní existenciální prožitek strachu z neznáma nebo prázdna⁹⁸. U hlavní postavy samé se objevuje podobný stav závrati v prostoru rodného domu, konkrétně na schodišti; přesně takový motiv se objevil už v textu ZS. Rozdíl spočívá právě ve faktu, že zde v *DBP* psychosomatický stav hlavní postavy vzniká v prostředí rodného domu (otec), tedy v motivu-symbolu, který zastupuje a zvýrazňuje sebereflexi⁹⁹.

⁹⁶ ačkoli ani zde není význam symbolu zrcadla jednoznačný, neboť s přihlédnutím k problematice subjektivní recepcce znaků, která je obsažena v příběhu o Chóni Kruhařovi i jinde v Hostovského textech, není pohled postavy do zrcadla oproštěný od subjektivní interpretace; k tomu přispívá i odlišování Já-reflektující a Já-reflektovaný

⁹⁷ „*Toho dne jsem se poprvé zahleděl do nedozírných, přeludných závrátí, a od toho okamžiku jsem marně hledal v sobě a kolem sebe, čeho se zachytit.*“ (ibid., s. 11)

⁹⁸ „*Šli prý pěšky přes hloušinské skály, starou, neschůdnou cestou nad srázy a propastmi. Šli a zbloudili. Tehdy Maxa poznal, že je stár. Pociťoval závrat, nohy se mu třásly, kolem dokola viděl jen hloubky a strže a jámy, údolí kdesi až v neskutečné dálce. Nyní prý začala lomcovat Maxou hrůza, nedovedl si představit, že kdy dojde, že se octne na rovině, že usedne na lavičku, že ještě jednou půjde bezpečnou cestou mezi obilím, lesem, vesnicí, celý svět mu začal křepčit před očima, byl by se zřítit, kdyby ho jeho druhové nebyli zachytili a nedovlekli jako děcko do údolí. Ale něco z té hrůzy již v Maxovi zůstalo. Patrně to tehdy nebyla závrat jen z hloušinských propastí. Neboť od té doby se mu často vrací mráкотný děs pádu. Zdá se mu, že i teď se každým krokem může zřítit a padat, padat, padat jako tady tenhle věčně podnapilý advokát, nebudou-li mu stále po boku lidé, kteří ho včas zachytí.*“ (ibid., s. 88-89)

⁹⁹ „*Vše kolem mi připadalo cizí, i mraky nevraživého ticha, které sem navrstvila zapomenutá léta. Kolik je takových míst, jež vždy nepřítomně mjíme a jejichž skutečnou podobu objevíme teprve tehdy, když jsem srazeni se svého zaslepeného rozběhu? Kolik je takových míst s tisíci našich zasutých šlápějí? Po těchto schodech – nikdy dříve jsem na to nevzpomínal – plížil se kdysi s malou dušičkou vlasatý chlapec. Byl večer, bylo tma a chlapani bylo sedm let. Ze všech koutů se po něm vztahovaly škrtící ruce. Tenkrát se ještě bál. Tenkrát chodila nocí strašidla a šerem přízraky. Jenom světlo, sluzky a teta dokázaly je zažehnat. Tenkrát bral malý strašpytel tři schody najednou až do prvního poschodí, pak křečovitě mačkal zvonek, netroufaje si vydechnout, dokud mu nepřišli otevřít. A jedva vstoupil do předsíně, přečtili mu z tváře všechnu úzkost.*“ (ibid., s. 29); pasáž „*Kolik je takových míst, jež vždy nepřítomně mjíme a jejichž skutečnou podobu objevíme teprve tehdy, když jsem srazeni se svého zaslepeného rozběhu? Kolik je takových míst s tisíci našich zasutých šlápějí?*“ v podobě řečnické otázky a použitím generického „my“ opět odkazuje k nad-příběhové rovině významu, k obecnější interpretaci mimo rámec narativu; gnómičká promluva; „*Vstoupil jsem do chodby a zamkl za sebou. A v tom se mne zmocnila nevypsatečná hrůza a sáhla mi svými kostlivčími prsty na tváře. Nahmatal jsem v kapse zápalky a rozškrtil. Ve*

Motiv závratí se ve skoro stejné podobě (paralýza jako důsledek nebo příčina hrůzy/děsu z prázdna nebo mnohosti) bude v následujících Hostovského dílech objevovat stále častěji (SVHÚ, PP, VS...).

V souvislosti s úvahami postav, které navazují na stavy závratí a uvědomění krize identity, se v textu objevuje motiv **hry** bez pravidel (hl. v kap. *Až přijde Mesiáš*)¹⁰⁰, resp. bez pravidel, která subjekt není schopen odhalit. Tentokrát vystupuje motiv hry jako symbol života, který je nahlížen z pozice otroka. Pozice pána je obsazena neznámým, resp. není obsazena ničím ani nikým, abstraktním polem prázdna, které děsí a které se odráží v konkrétní podobě života subjektu. Život i svět se tak jeví jako chaos, jako důsledek neúspěšného kognitivního procesu a pocitu metafyzické samoty¹⁰¹. Subjekt, který takto vnímá život i podstatu světa, propadá na jedné straně úzkosti z nebytí, na druhé straně se z pudu sebezáchovy snaží o gesto **vzpoury** (platnost motivu je potvrzena i názvem jedné z kapitol). Tentokrát už ale nejde, jako v předchozích textech, o vzpouru na úkor jiné postavy, tedy ne o převrácení pozic pán – otrok a s tím související výskyt motivu nedokonalého boha a touhy po moci. Jelikož je pozice pána obsazena nikým/ničím nebo je nahlížena jako prázdna, není možné se s neuchopitelným konfrontovat. V postoji vzpoury u postavy dochází k tomu, že toto gesto směřuje proti ní samé. Prázdno pocíťované v pozici pána je důsledkem reflexe vlastní pozice ve světě. A v tomto spočívá jeden z hlavních znaků, které v tvorbě posouvají Hostovského směrem k existencialismu ještě více. V *Domě bez pána* se tak plně rozvíjí směr, který byl v předchozích textech Hostovským naznačován.

světla sirky jsem došel na první schod. A když zápalka dohořela, spatřil jsem před sebou postavu. Byla černější než tma kolem, byla tak svítivě černá, že se zřetelně odrážela od ostatní temnoty. A pohybovala se. Stoupala vzhůru po schodech. Bez hlesu, s duší na jazyku, zhroutil jsem se na kolena. Neboť – ach, neusmívejte se! – byl to Richard Adler, jeho těžká nemotorná postava, jež zvolna před mými zraky stoupala schodištěm. Zaslechl patrně hluk mého pádu, neboť se zastavil a obrátil. [...] Chtěl jsem mu odpovědět, ale mohl jsem jen naprázdno pohybovat rty: [...]. Stenal jsem. Dvakrát jsem znovu klesl na kolena, pokoušeje se nadzvednout. Teprve po třetí se mi to podařilo. A zatím uplynulo mnoho času. Snad hodina, snad více. Mnoho času. Nevím, jak jsem se dostal na lože.“ (ibid., s. 215)

¹⁰⁰ „Odrhl jsem oči od dívky a nechápavě se rozhlédl. Zabloudil jsem mezi pohyblivé loutky panoptika? Opilá strnulost byla ve mně i mimo mne a v ní nabývalo celičké okolí tvářnosti barvotisku a postavičky podoby loutek. Nevýslovně hřejivá pohoda však prolínala to ovzduší figurek, hraček a batolivého neklidu.“ (ibid., s. 22); „Cítím do morku kosti, že všechno souvisí, že každý z nás v tomhle domě je hercem pouze jedině, všem společní hry.“ (ibid., s. 146); „Vracíme se k svým hrám! Teta Bedřiška má pravdu. Co to však znamená, co to znamená, vracejí-li se bezděky dospělí, vážní lidé k dětským hrám?“ (ibid., s. 195)

¹⁰¹ „Málem bych již rozuměl Jindřichovu pohrdání, jaké vkládá do slova **svoboda**: Jsme šachovými figurkami, které oživily uprostřed rozehrané hry. Náš pán, náš hráč usnul nebo zemřel. Sami postupujeme. Kam? Odkud? Neznáme hráčův plán. Jdeme, jdu nazdařbůh. Ale na neštěstí každý, i nejnesmyslnější tah spadá do hry. Stojíme přece na šachovém poli, ne ve vzduchoprázdnu!“ (ibid., s. 147)

Výše konstatovanou existencialistickou interpretaci motivu vzpoury nepopírá ani konkrétnější varianta vzpoury proti konvencím, kterou autor postavil do popředí už v próze *Ghetto v nich* a zde ji upozadil ve prospěch zvýraznění jiné tematiky (Richard Adler jako lékař proti židovským ortodoxním tradicím; členové rodiny Adlerů se vyskytují někde na pomezí mezi sociálními komunitami – asimilovaní s většinovou společností, ale ne zcela; léty vytvořená idea řádu domácnosti může mít i charakter lživého mechanismu, omezujícího svobodu jedince). Tato obdoba „perifernosti“ nijak nepopírá abstraktnější, ne-sociální význam motivu vzpoury, neboť právě zmiňovaná nejasná identifikace postav se společenskou komunitou jen prohlubuje obecnější krizi identity postav.

Motiv **ženy** také doznal změn: v *DBP* najdeme ženu–manželku, která symbolizuje jiné hodnoty a významy než žena–milénka. Ta vystupuje jako objekt erotické touhy hlavní postavy, musí se dobývat a skrývá tajemství a jistá nebezpečí, je tedy stejně jako motiv tajemství ambivalentní povahy. Jedním z nových motivů je **manželská/partnerská krize**. Do této chvíle se motiv ženy polarizoval jinak: v *PPK* je to manželka, která stojí na rozhraní manžel – milenec, ale důvody manželské krize jsou jiné (pohrdání a pocit tíhy svědomí); v *ZS* jsou všechny ženy pro subjekt hlavní postavy potenciálními milenkami a slouží k uspokojení jeho ega; v *Ž* je polarizován motiv ženy v ženě–svůdnici a ženě–matce, obě představují ženy s tajemstvím. V *DBP* Hostovský rozvíjí v motivu ženy polaritu tajemná žena (femme fatale) – profánní žena (stálá partnerka nebo manželka). To jest cizí žena, skrývající neznámé a vábivé tajemství (zde Helena), a žena–opora, manželka nebo stálá partnerka, která své tajemství už pozbyla (zde Klára). Femme fatale v autorových dílech bývají zastřené rouškou tajemství, nejsou nikdy dostatečně známé, poznané a poznatelné¹⁰²; Helena je pro Emila zosobněním jeho iluzí, vlastních nesplněných přání, v její přítomnosti se nechává unášet do území falešného klidu a bezstarostnosti. Z ukázky je patrné, že motiv femme fatale se vyskytuje společně s motivem **světla** nebo záře. Ten, jak jsme konstatovali u předešlých próz, je také silně ambivalentní – představuje jednak pozitivní hodnoty bezpečí, touhy, ale vyvolává v subjektu i klamnou iluzi štěstí. Podstata, pravda světla stejně jako tajemství není z principu a v konečném důsledku

¹⁰² „Nevím a nikdy nezvím, kdo byla tato dívka. Viděl jsem ji vždy příliš odvrácenou od lomozu našeho času, abych ji mohl poznat. Nad každou její větou, nad každým pohledem, nad každým hnutím klenula se mihotavá duha příslibů. Kdykoliv jsem po nich sáhl, duha ustoupila před mými prsty, ale nezhasla, ba naopak: ještě oslnivěji, ještě vábivěji svítila mým uhranutým očím. Nezáleželo na obsahu Heleniných slov, ona vždy dokázala jakýmsi nepostižitelným kouzelnictvím triumfovat nad temnotou a krutostí nedokonalého slova.“ (ibid., s. 172)

plně poznatelná¹⁰³. Můžeme tedy konstatovat vzájemnou těsnou provázanost motivů/symbolů ženy femme fatale, světla a tajemství, stejně jako nepoznatelnosti, která je důsledkem nejisté kognice a dalších, iracionálních procesů (touha). Nicméně nelze zmiňované motivy-symboly slučovat v jeden, neboť každý se v díle může vyskytovat zvlášť bez součinnosti s ostatními.

Také se zde v hojné míře objevuje už zmiňovaný motiv **kognitivní** (ontologické) **nejistoty**, jak pouze v náznacích, tak plně rozvinutý do ontologické roviny¹⁰⁴. Ani rodné město najednou nepůsobí známým dojmem¹⁰⁵. Z citací je patrné, jak je motiv kognitivní nejistoty spojen s motivem **cesty/putování** a **bloudění/hledání**. Teto komplex motivů pak představuje symbolický obraz pouti jedince světem, jeho existenciální povahu a úděl. Motiv kognitivní nejistoty je ostatně potvrzován dále v pasážích s explicitní reflexí nejistoty (sebe)poznávání¹⁰⁶.

Ve scéně ve vinárně se objevuje souvislost motivu kognitivní nejistoty nebo pozměněného stavu vědomí a motivu **alkoholu**, alkoholového opojení¹⁰⁷. Hostovský od tohoto textu začne používat tento motiv stále častěji jako konstrukční prvek k vytvoření nebo podpoření motivu kognitivní nejistoty. Jistotní modalita hlasu vypravěčského subjektu v roli hlavní postavy ztrácí kvůli motivu alkoholu možnost realizace. Takto autor postupně přesouvá motivaci konstrukčních prvků do realistické a kauzální roviny textu; tímto způsobem mnohem lépe „komplikuje“ čtení textu, když znejišťuje jistotu vypravěčského hlasu jinak, než konstatováním. Opilost má ale v tomto případě další vazby: jestliže je hlavní postava opilá, začne se hroužit do svých představ, tužeb a iluzí, opijí se jimi (viz konec 3. kap., s. 98). Těmito iluzemi jsou femme fatale a sentimentální iluze šťastného života s ní. Mimo jiné je motiv opilosti ve vypravěčské promluvě k pomyslnému čtenáři použit metaforicky

¹⁰³ „Ostatně – znovu to musím opakovat – nevím a nikdy neznám, kdo byla tato žena. Vzpomínám-li dnes na ni, slyším její dychtivý hlas a vidím její oči, plné příslibů, až z dálek onoho mráкотného času, o němž lze tak těžko rozhodnout, patří-li kdy k našemu vezdejšímu životu.“ (ibid., s. 199)

¹⁰⁴ „Klára dosud neodešla s peronu? Ne, ne, ještě mi mává. Je to skutečně ona? Nasadil jsem si brýle. Jistě! Sbohem, na shledanou!“ (ibid., s. 12); „Jen kdyby se mi už v hlavě vyjasnilo! Snad ještě nejsem zcela zdrav, možná, že jsem se před chvílí příliš zahleděl do slunce, nu ovšem, také jsem zapomněl, že si na ulici mám vždy nasadit brýle, ano, cosi hloupého se mi prve zdálo, je to všechno k smíchu...“ (ibid., s. 25); „Točí se mi hlava. Co dělat? Kam jít? Chodím opět ulicemi Starkova. Mijím lidi a žárlivě si o nich myslím: každý ví, kam se ubírat! Ale co mohu vědět? Já třeba vypadám také jako člověk, který zná svou cestu.“ (ibid., s. 205)

¹⁰⁵ „Ervíne, poslouchej! Emil říká, že mu dnes připadal Starkov jako dočista cizí město. Málem by prý byl ani domů netrefil.“ (ibid., s. 33)

¹⁰⁶ „Já nevím, dovedu-li býti ještě dobrým kamarádem! Nevím, žel, ó žel, nevím!“; „Byl jsem roztěkaný, neklidný, takže jsem nedokázal Maxu dobře sledovat. Nerozuměl jsem zúplna jeho historii.“ (ibid., s. 87)

¹⁰⁷ „Tupě mě bodlo leknutí: příliš jsem pil a už se patrně nekontroluji!“ (ibid., s. 96)

k označení času putování/sebe-hledání¹⁰⁸ (dále viz název kapitoly *Opilá noc*). V kontextu Hostovského tvorby je možné uvažovat o motivu alkoholové opilosti jako variantě bdělého snění.

Motiv kognitivní nejistoty se ale dále modifikuje do abstraktnější roviny, nejenom existenciální, ale i metatextové. Dokládáme to na příběhu o Chóni Kruhařovi, který vykládá Jakub Emilovi a Maxovi. Téma příběhu spočívá v tom, jak těžké (je-li to vůbec možné) je někoho (jakýkoli text obecně) pochopit a interpretovat (s. 120). To znamená, že Hostovský se oklikou také vyjadřuje k interpretačním problémům vlastního díla (kritika autorské intence) a k samotné koncepci textu – postavy hledají odpovědi na své otázky, tj. odpovídají si každý sám jednak podle vlastního charakteru, jednak na sebou kladené otázky. Existuje tedy jistá interpretační volnost, subjektivně zaměřená a všechny skutečnosti se mohou jevit jako potenciální symbolické znaky s možností předávat poselství/řešení/odpověď. Je těžké poznat (je-li to možné), co je intence a co dezinterpretace původního smyslu nebo falešnost znaků¹⁰⁹. Autor tak posouvá problém kognice vzhledem k subjektivitě poznávacího procesu do velice abstraktního rámce.

Jedním z ústředních Hostovského motivů vůbec je motiv **tajemství**. Není spojený pouze s motivem ženy-femme fatale, ale i s dalšími významovými prvky, s domem a se vším, co s tímto motivem souvisí (s otcem, s minulostí, s vlastní identitou). Tajemství zde představuje otcův odkaz dětem, tajemství v nejobecnějším významu v Hostovského textech je způsob existence¹¹⁰. Jednak můžeme pozorovat obdobu motivu dvojníka/schizofrenie v tom, jak se štěpí nejen vypravěčský subjekt, ale i další (zde otec). Jednak se nám odkrývá technika, jakou Hostovský místy

¹⁰⁸ „Jeden opilý den mám za zády. Ano, nejen noc, ale už před ní celý den se jaksi vyšínul.“ (ibid., s. 102)

¹⁰⁹ „Šel jsem záhy spat. Chtěl jsem být o samotě se svým neklidem. Bylo třeba tolik věcí si srovnat v hlavě. Později jsem často uvažoval, zda by ještě onoho večera nebylo bývalo pozdě zabránit neštěstí, jež se mi vznášelo nad hlavou. Zda bych při dobré vůli již tehdy byl rozeznal, nač se namotávají události, kterých jsem byl svědkem. Ale člověk si sám tak často zaclání rozhled. Náš vlastní stín je ze všech stínů nejšalebnější.“ (ibid., s. 131); „Klára na mne hledí, jak se na mne ještě nikdy nedívala. Tak udiveně, tak zmateně, tak beznadějně! Copak jsem opilý? Copak nemluví česky? Co vidí? Není to úsměv a není to předzvěst pláče ten ošklivý výraz, který jí protahuje tváře a stahuje rty do jednoho koutka.“ (ibid., s. 204); „,Tak mi připadá, že dnes lidé hůře než kdy jindy dovedou nalézt své nepřátele. Pravá znamení chybí. To je potom mizerie. Přítel mám mít své zjevné znamení a nepřítel také. Co myslíte, pane Adlere?‘ [...] ,Bojím se, že těch znamení je až příliš mnoho!‘ ,Vidíte, vidíte! O to mi jde, existuje moc falešných znamení!‘“ (ibid., s. 181); „A představ si, co mě teď napadlo! Ohavná myšlenka! Dejme tomu, že měl otec pravdu! Ale což, jestliže už Mesiáš přišel a naši předkové ho nepoznali? Pak tedy dnes my, každý z nás, mijí ve svém životě skutečný život, čeká někoho, kdo už přišel, a proto nevidí a nepozná pravých lidí a pravých věcí, vidí jen mátohy a přimyká se k věcem falešným!“ (ibid., s. 210)

¹¹⁰ „Když jsem se o něm [o otcí] před hodinou zmínil v besídce a viděl Hediny rozpaky, problesklo mi hlavou, že vedle našeho otce žil mezi námi skrytě ještě kdosi druhý, koho jsme neznali po tváři a po hlase, kdo však byl pravým pánem domu a spolustrůjcem našeho údělu. Tento „jiný otec“ odtud neodešel.“ (ibid., s. 52)

používá k vytvoření tajemství – využitím motivu kognitivní nejistoty znejišťuje potenciální pravdivost narativní informace¹¹¹.

Význam textu a nazírání na jeho téma hledání identity z perspektivy existencialistické filozofie potvrzují pasáže textu, ve kterých se postavy zmiňují o filozofické práci Richarda Adlera a údělu Židů (člověka obecně) ve světě a kde mluví o podstatě svobody jedince, která může být příčinou existenciálního děsu. V kapitole *V pasti* se objevuje motiv **zapomenuté řeči** (odtud dále např. v *LZV*, *PP*, *VS*). Dá se interpretovat jako ztráta identity a projev existenciální krize¹¹². V kapitole se nachází i pasáž, která může vyjadřovat filozofický, metafyzický smysl tajemství *DBP*; ústřední postavou se tu ex post stává Richard Adler jako židovský filozof a současně jako hlava rodiny a postava-osa příběhu. Tématem promluvy je ontologická otázka po smyslu bytí (resp. židovská ontologie), zda se má člověk zříkat jistoty ve jménu neustálého hledání lepší skutečnosti a ztrácet tak bezpečí jistoty ve snaze o zdokonalení¹¹³. Takovým pochybováním o pravosti přítomné skutečnosti a ztracením jistoty se vyznačuje velké množství postav Hostovského děl (hl. válečných a poválečných, ale i *ZS*, *MS*, částečně i *ČT*, *PL*, *GVN*, kde se taková interpretace ještě pojí s jinými kontexty: sociální, náboženský, ideologický apod.).

Většina uvedených motivů se v Hostovského textech vyskytuje pravidelně beze změny nebo s více méně podobným významem. Na motiv domu se tedy nabalují další motivy a symboly, které se mohou spojovat do skupin a vytvářet podle aktuálních potřeb a souvislostí těsnější vazby. Motiv domu pak v konečné, abstraktní podobě může získat metaforický, symbolický a metafyzický význam, takže sám

¹¹¹ „Snad není, snad je!“; „A ráno jsem si řekl, že se mi všechno zdálo, no ovšem, všechno se mi zdálo, vždyť jsem neměl u sebe žádné zápalky. Všechno byl sen! Sen tak živý, že zastínil a přehlušil skutečnost, neboť jsem si už z oné noci nezapamatoval jiný návrat než ten, při němž jsem potkal otce. [...] Hrozný sen! A ještě se mi cosi zdálo – nebo to již byla pravda? O jakémsi dialogu.“ (ibid., s. 215)

¹¹² „Jindřichu, vyskytuje se v lékařské praxi případ, že člověk náhle nadobro zapomene svou rodnou řeč a nemůže se s nikým v mateřštině domluvit?“ (ibid., s. 101)

¹¹³ Jindřich: „Ale přečetl jsem si znovu otcovy knížky a nemohu si pomoci: v rabínsky pathetickém stylu vykládá v nich otec zaryté svůj **soukromý** případ. Případ člověka, který vyšel z jistoty za přeludy. Nedošel a vrátit se nemůže, protože neumí. A tohle **privátní** ztroskotání povýšit na dějinnou zákonitost? Na sám smysl života? Tvrdit, že dějiny se nesmějí uzavřít v kruh, nemá-li nastat doba úpadku, a že židovstvo, jež nemůže nikdy na tomto světě dojít k cíli, je proto stráží dějin? Pyšně odmítat každé pozemské zakotvení, cíl vidět v nedosažitelnou, adorovat bloudění – to je nesmysl! Zvláště je-li zřejmé, že otcova filosofie opisuje jeho vlastní maličký osud.“ (ibid., s. 101); „Ale on [Richard Adler] namítal: ‚Co je dovoleno a co není, už vědí. Dokud jsou malé, nemohu jim dát nic víc než svobodu. Až dorostou, poznají, že jsem jim dal zároveň břemeno a úkol. Veliké břemeno! Bud’ je unesou, nebo neunesou, to bude jejich věcí.‘ Tohle řekl.“ (ibid., s. 105); „A svoboda? Představ si kanárka, kterého pustili z klece. Dali mu svobodu, šli tak daleko, že ho dokonce trochu obarvili, aby se příliš nelišil od vrabců. Jejej, jejej, takový poklovaný kanárek by se ti na konec poděkoval za svobodu, kdyby uměl mluvit!“ (ibid., s. 130)

název románu *Dům bez pána* je interpretovatelný jako symbolický obraz lidské duše bez jistoty, ať už božské, nebo vyplývající ze sebe-identifikace¹¹⁴.

Narativ se opět uzavírá do kruhové struktury; obnovení zpřetrhaných svazků mezi členy Adlerovy rodiny přináší jisté zmírnění vypjaté situace. K uklidnění atmosféry dochází návratem k sobě každého člena i jako celku, jejím následkem také hlavní postava-vypravěč, Emil Adler, odjíždí najít svou ženu, tzn. signalizovaný návrat k ženě je zacyklením vyprávěného příběhu, který začínal loučením s ženou.

Závěr

Je možné pokusit se vytvořit, re-konstruovat nějakou pomyslnou kauzální řadu událostí, která by odpovídala formalistickému generování fabule, kostry příběhu. Ale v tomto případě se určitě nebude taková rekonstrukce přibližovat významu celého textu, tedy tomu, v čem hledáme interpretační možnosti a smysl, protože pouhá rekonstrukce kauzálních vazeb děje se těžko potýká se způsobem, jakým vypravěč zachází například s časem vyprávění a řazením fakt, s jeho pozicí vzhledem k narativu. Četbou textu docházíme k tomu, že si uvnitř získávané informace vytyčujeme významově protěžovaná místa (jistý druh informace), která fungují jako centra stavby významu, jako styčné body pro jeho re-konstrukci a osmyslení. Ta budou různá jednak podle subjektivního pohledu každého čtenáře, jednak podle konvence daného období nebo zvolené metody analýzy. Některá místa (jednotky, fakta) textu ale budou přitahovat pozornost interpretů více než jiná. To je dáno intersubjektivní povahou textu, kterou do jisté míry určuje jeho imanentní struktura. Zvolená klíčová místa textu umožňují interpretaci textu jako komplexu/ů informací, tzn. začlenění do širšího rámce abstraktního významu, současně se výrazně podílejí na stavbě struktury textu samého. Vodítkem pro volbu klíčových míst jsou různé faktory: opakování explicitního výrazu, opakování relativně kompaktního významového pole zahrnujícího různé výrazové konkretizace, opakování tématu promluvy, zvýznamnění pozicí ve struktuře, vztahem k formujícímu se jádru informace atd. Z výčtu je patrné, že půjde nejenom o výrazy textem přímo vyjádřené, ale i o jejich abstraktní podoby nebo skupiny fakt (liší se mírou abstrakce). Jak jsme

¹¹⁴ „*Nám Adlerům chybí teď otec. Pán domu. Neumíme si bez něho s ničím pomoci. Nebo ho nechceme poslechnout, protože ho už nevidíme a neslyšíme.*“, *Vím o pánu domu, který své děti nikdy neopouští. Berdičevský rebe složil na jeho počest píseň, která mezi chasidy zlidověla. Mám ti ji zazpívat?*“ (ibid., s. 212) - následuje píseň opěvující všudypřítomnost boha

ukázali na analýze jednotek vybraných z konkrétních textů, motivy v Hostovského díle netvoří pouze logicko-kauzální řady, ale vytvářejí vzájemné mnohačetné vztahy v prostoru, podmiňují se a přeskupují podle aktuálních narativních podmínek, takže někdy není možné určit, která jednotka je v hierarchii výš (zpětně tyto vztahy také definuje použitý interpretační kontext).

Z vybraných motivů výše uvedených textů je možné vysledovat pravidelný výskyt některých z nich, přičemž se jejich významy a místo ve struktuře dalších motivů nemění nebo jenom nepatrně ve vztahu k jejich stabilním významům. Určité motivy zaznamenávají vývoj ve významu (místo, žena, světlo), současně se může proměňovat jejich strukturní pozice (žena-femme fatale v ZS a jinde), což ale není nutností (místo). Pojmenování jednotlivých motivů jsme založili na několika skutečnostech: někde bylo za kritérium zvolené shrnutí, generalizace (zástupný pojem zahrnuje podstatný význam motivu, který se může objevovat v různých podobách – např. místo, rodné místo/intimní prostor), někde jsme převzali pojmenování jevu nebo objektu textu přímo z něj (závrať/nevolnost), někde bylo třeba interpretovat celý textový úsek jako jeho téma (také závrať/nevolnost tam, kde se toto pojmenování nevyskytuje v promluvě vypravěče). Na základě takto vyznačených a identifikovaných motivů je pak možné založit interpretaci Hostovského próz, stanovit jejich významovou stabilitu nebo vývoj a další směřování, případně autorský styl nebo zařazení autora do pomyslné skupiny podobných tvůrců, směru, skupiny apod. Dále se ukazuje, že motivy vytvářejí vzájemné vztahy závislosti a podmiňují se ve zprostředkování významů textu. A to jak na základě řetězců, ve kterých je možné určit posloupnost nebo vztah dominance – dominovanosti (dům – osobní historie – kognitivní nejistota - krize identity – nevolnost – děs; místo – krize identity kvůli uvědomění si pozice otroka – vzpoura – motiv touhy po moci a nedokonalého boha – vzpoura – dvojnictví – neúspěch apod.), tak na základě kumulace do skupin, ve kterých se vytvářejí mnohonásobné vzájemné vztahy, dochází k „rozbalování“ potenciálních významů slov-motivů, jak se o tom zmiňuje Böhm a další (Mukařovský), a kde určení směru závislosti není zcela zřetelné (krize identity je způsobována nejistotou kognice vnější skutečnosti, vlastní pozice v ní i sebereflexe, a současně vznikající krize identity prohlubuje nejistotu poznávání; motiv návratu jako spouštěcího mechanismu osobní existenciální krize má logický počátek jinde, v zárodku krize samé, neboť jinak by nebyl ničím motivován – krize identity jedince je už na počátku narativu v subjektu latentně přítomna; motiv návratu jako kruhové

struktury narativu tímto komplikuje jeho kauzální čtení, nicméně zvýrazňuje celkové tematické vyznění textu ve smyslu hledání/bloudění vlastní identity a chaosu skutečnosti vyplývající ze subjektivity poznávání, proto je možné ho považovat za plně funkční).

Za významný motiv v celkové struktuře motivů, které Hostovský ve svém díle konstituoval, považujeme motiv kognitivní nejistoty. Objevuje se v každém jeho významnějším textu (snad kromě *Modrého světla*, kde je jeho výskyt potlačen motivem snění/iluze skutečnosti) a podílí se na konstrukci a zprostředkování hlavního tématu, jímž se u Hostovského postupně stává a potvrzuje nejistota jedince v sebereflexi vlastní pozice ve společenské komunitě nebo obecně ve světě, který se tak jeví jako chaos nebo hra s neznámými pravidly, jímž je jedinec takto vydán napospas¹¹⁵. Jak je patrné, Hostovský v *Domě bez pána* dospěl v promluvách postav/vypravěče až k tematizaci subjektivity poznávacího procesu. V abstraktnějším smyslu můžeme říci, že Hostovský v první fázi své tvorby (předválečná próza) směřoval, v protikladu ke kolektivitě, k zvýraznění subjektivity (podpořeno kategorií vypravěče) a jejich možností poznávání skutečnosti, znaků obecně. O tom svědčí i koncentrický charakter motivů; všechny směřují k subjektu postavy nebo postavy-vypravěče a jsou jím přijímány a interpretovány (v průběhu čtení-vyprávění se může ukázat původní nahlížení fakt narativu jako klamně), a tím zprostředkovány potenciálnímu čtenáři, recipientovi z této perspektivy. Pozice subjektu, který stojí v protikladu ke klamu kolektivu a jeho mýtům, je ohrožena nejistotou kognice, reflexe i sebereflexe, která se potýká s klamem subjektivity vnímání objektivních faktů skutečnosti. Jedinec stojí osamoceně tváří v tvář nejisté, mnohovýznamové symbolice znaků okolní skutečnosti, na jejímž poznání lze teprve stanovit vlastní statut, existenci. Odtud lze, společně s postupným častějším výskytem abstraktnějších promluv a úvah postav/vypravěče na toto téma a nabýváním jejich důležitosti ve struktuře významů motivů, považovat Hostovského prózu za směřování k existencialismu. Tím spíše, že autor upouští od sociální determinace postav místem jejich pobytu nebo rodným místem, a motiv místa se stává na principu zrcadla osou subjektivní identifikace jedince „tady a teď“. Budeme souhlasit s Vladimírem Papuškem v názoru, že „snahy expresionistů a existencionalistů pro nás představují dvojí vzednutí stejné hladiny“¹¹⁶, a

¹¹⁵ ztráta znalosti kódu k čtení znaků skutečnosti společně s poukazem na institucionalizaci entit skutečnosti je společná např. i pro texty F. Kafky – odtud často zmiňovaná podobnost autorů

¹¹⁶ Papoušek, Vladimír: Egon Hostovský – Člověk v uzavřeném prostoru; H&H Praha 1996, ed. Profily, s. 5

proto se v práci soustředíme zvláště na společné znaky-motivy děl, která u Hostovského představují plynulý přechod od expresionismu k existencialismu. Je možné už v zárodcích, podle významu a strukturní pozice motivu, vysledovat prvky, které odkazují k existencialistické interpretaci, a to zvláště poukazem k stálému výskytu motivu kognitivní nejistoty a jeho postupnému nabývání důležitosti formou tematizace. Vývoj motivu je patrný v naznačených rozborech textů jako pohyb od úžeji chápané (sebe)reflexe spojené s motivem dvojnickví a začlenění subjektu/jedince do sociálního nebo kulturního kontextu směrem k reflexi vlastního poznávacího procesu a obecněji vnímané pozici člověka ve světě nejasných znaků. Mezi motivem kognitivní nejistoty a kategorií vypravěče existuje výrazný významotvorný strukturní vztah, který kooperuje na vytváření abstraktního tématu – hledání existenciální pozice ve světě, modu bytí a identity jedince.

Seznam zkratek:

Ghetto v nich (GVN)

Ztracený stín (ZS)

Případ profesora Körnera (PPK)

Černá tlupa (ČT)

Modré světlo (MS)

Pan Lorenz (PL)

Žhář (Ž)

Dům bez pána (DBP)

Sedmkrát v hlavní úloze (SVHÚ)

Cizinec hledá byt (CHB)

Nezvěstný (N)

Půlnoční pacient (PP)

Tři noci (TN)

Literatura:

Bachelard, Gaston: Voda a sny; MF, Praha 1997, I.vyd.

Bílek, Petr A.: Hledání jazyka interpretace; Host, Brno 2003

- Černý, Václav: První a druhý sešit o existencialismu; Mladá fronta, Praha 1992
- Doležel, Lubomír: O stylu moderní české prózy; Nakladatelství Československé Akademie věd, Praha 1960
- Doležel, Lubomír: Narativní způsoby v české próze; ČS, Praha 1993
- Doležel, Lubomír: Kapitoly z dějin strukturální poetiky; Host, Brno 2000
- Doležel, Lubomír: Heterocosmica; Karolinum, Praha 2003
- Glanc, Tomáš: Exotika – Výbor z prací tartuské školy; Host, Brno 2003
- Hirschová Milada: Úvod do teorie textu; Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 1989
- Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím; KLP, Praha 1994
- Hodrová, Daniela: Poetika míst (Kapitoly z literární tematologie); H&H, Jinočany 1997
- Hostovský, Egon: Ghetto v nich; in Cesty k pokladům, Melantrich, Praha 1934
- Hostovský, Egon: Ztracený stín; Akropolis, Praha 2001, ed. Spisy Egona Hostovského
- Hostovský, Egon: Případ profesora Körnera; Akropolis, Praha 2001, ed. Spisy Egona Hostovského
- Hostovský, Egon: Černá tlupa; Melantrich, Praha 1933
- Hostovský, Egon: Modré světlo; in Cesty k pokladům, Melantrich, Praha 1934
- Hostovský, Egon: Pan Lorenz; in Cesty k pokladům; Melantrich, Praha 1934
- Hostovský, Egon: Žhář; Melantrich, Praha 1948, třetí vyd.
- Hostovský, Egon: Dům bez pána; Melantrich, Praha 1937, 2. vyd.
- Hostovský, Egon: Tři starci; Melantrich, Praha 1938
- Hostovský, Egon: Listy z vyhnanství; Melantrich, Praha 1946
- Hostovský, Egon: Sedmkrát v hlavní úloze; Melantrich, Praha 1946

Hostovský, Egon: Cizinec hledá byt; Melantrich, Praha 1947

Hostovský, Egon: Osamělí buřiči; Knihovna Lidových novin, Brno 1948

Hostovský, Egon: Nezvěstný; Akropolis, Praha 2001, ed. Spisy Egona Hostovského

Hostovský, Egon: Půlnoční pacient; Akropolis, Praha 1997, ed. Spisy Egona Hostovského

Hostovský, Egon: Dobročinný večírek; Melantrich, Praha 1990

Hostovský, Egon: Tři noci; Nakladatelství Franze Kafky, 1997

Hostovský, Egon: Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině; ERM, Praha 1995

Hostovský, Egon: Všeobecné spiknutí; Melantrich, Praha 1969

Janke, Wolfgang: Filosofie existence; MF, Praha 1995, ed. Souvislosti

Jankovič M., Pešat Z., Vodička F.: Struktura a smysl literárního díla; ČS spisovatel, Praha 1966

Kautman, František: Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského; Evropský Kulturní klub, Praha 1993

Kautman, František: Návrat Egona Hostovského; Klub osvobozeného samizdatu, Praha 1996

Mukařovský, Jan: Studie I; Host, Brno 2000

Mukařovský, Jan: Studie II; Host, Brno 2001

Nünning, Ansgar: Lexikon teorie literatury a kultury; Host, Brno 2006

Papoušek, Vladimír: Egon Hostovský, Člověk v uzavřeném prostoru; Jinočany, H&H 1996

Propp, Vladimir J.: Morfologie pohádky a jiné studie; H&H, Jinočany 1999

Šklovskij, Viktor: Teorie prózy; Praha 1933

Todorov Tzvetan: Poetika prózy; Triáda, Praha 2000

Tomaševskij Boris: Teorie literatury; Lidové nakladatelství, Praha 1970

Tyňanov, Jurij: Literární fakt; Odeon, Praha 1988, vyd. I.

Valček, Petr: Slovník literárnej teórie I-II; Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1.vyd., Bratislava 2003

Časopisy:

Aluze 2, 3, Olomouc 2004