

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta  
Katedra bohemistiky

Lukáš HAMBÁLEK

ARCHETYPY V PRÓZE JANA ČEPA: CESTA K PROMĚNĚ  
(Archetypes in Fiction of Jan Čep: Journey to Metamorphosis)

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Komenda, PhD.

Olomouc 2010

Děkuji své rodině za podporu, na kterou se můžu vždy spolehnout, a dr. Komendovi za trpělivost a dobré rady při vedení této práce.

Prohlašuji, že předkládaná diplomová práce je původní a vypracovaná samostatně, výhradně s použitím literatury, která je náležitě označena a uvedena. Práce má 168846 znaků.

V Olomouci 11.5. 2010

# Obsah

1. Úvod .....	5
2. Archetypy v literatuře a v psychologii .....	7
3. Některé archetypy v Čepově próze .....	13
3.1 Archetyp moudrého starce .....	14
3.2 Archetyp prahu .....	17
3.3 Archetyp stínu .....	19
3.4 Čtyři elementy .....	22
4. Archetyp proměny .....	28
4.1 Proměna, znovuzrození, individuace .....	28
4.2 Archetyp proměny v Čepových prózách .....	33
5. Proměna a opakování .....	45
5.1 Uzavřená proměna .....	47
5.2 Otevřená proměna .....	52
5.3 Obnovovaná proměna v Bibli .....	59
6. Archetyp cesty .....	64
7. Proměna a cesta – struktura a čas povídky .....	71
8. Závěr .....	80
Anotace .....	82
Seznam literatury .....	83

# 1. Úvod

Otázce archetypality u Jana Čepa jsem se věnoval již ve své bakalářské práci s názvem *Biblický archetyp putování v povídkách Jana Čepa*, tato diplomová práce si bere za cíl téma archetypů rozšířit, prohloubit a zobecnit tak, aby ani strukturní stránka díla nezůstala zcela stranou. Jungova teorie kolektivního nevědomí a archetypů našla v literární teorii dvacátého století široký ohlas pro své možnosti na poli motivické analýzy uměleckých děl. Tím velmi dobře poslouží i nám právě při zkoumání motivických struktur v Čepově díle. Taková analýza totiž může pomoci odhalit jinak málo zřetelné souvislosti mezi konkrétním uměleckým dílem a hlubšími prastarými danostmi lidské psychiky, kultury a obraznosti. V tomto smyslu tedy zkoumání archetypů částečně přesahuje čistě literární rámec a zasahuje do oblastí antropologických.

Principy archetypální analýzy jsou na základě díla Junga, Bodkinové, Frye a Bachtina nastíněny v první kapitole, poté se přesuneme k vlastním Čepovým textům. Nejprve se budeme zabývat některými konkrétními vzorci jako například archetypem stínu či prahu. Pokusíme se analyzovat jejich význam i funkci na materiálu celé Čepovy prozaické tvorby a ukázat, jak se jednotlivé archetypy zapojují do širšího rámce, kterým je cesta k proměně.

Principy cesty a proměny jedinečným způsobem sjednocují značnou část Čepových textů a je jim věnována většina této studie. Kromě toho, že samy představují archetypální vzorce, také hrají výraznou roli ve stavbě jednotlivých próz a z diachronního hlediska rovněž celého díla. Jako klíčový se zde jeví proces opakování, který se pokusíme osvětlit v kapitole 5. Proměna a opakování, a nabídnout tak i možnou odpověď na otázku, proč se autor často vrací ke stejnému motivicko-tematickému komplexu.

Konkrétní zdroje pro teoretická východiska jsou vždy uvedena na patřičném místě. Uvedme jen, že nejdůležitější Jungovy obecné studie týkající se archetypů a nevědomí jsou sebrány ve druhém svazku vybraných spisů nazvaném *Archetypy a nevědomí*<sup>1</sup>, z ostatních svazků *Výboru z díla* pak

<sup>1</sup> Carl Gustav Jung, *Archetypy a nevědomí (Výbor z díla ; sv. 2)* (Brno: Nakladatelství

čerpáme především podklady pro analýzu konkrétních archetypů. Z dalších klíčových zdrojů představují studie Maud Bodkinové<sup>2</sup> přímou aplikaci Jungovy teorie na literaturu, zatímco Bachtinův *Román jako dialog*<sup>3</sup> slouží jako určitý korektiv skrze zdůrazňování struktury literárního díla. V úvodní kapitole o archetypech v literatuře a v kapitole 6. Archetyp proměny využívám také výsledků své bakalářské práce. Je nutné rovněž upozornit, že předmětem následujících úvah jsou Čepovy prozaické texty, jeho esejistiku ponecháváme stranou. Podkladem zde byla edice sebraných spisů vycházející v devadesátých letech v nakladatelstvích Vyšehrad a Proglas, takže nejsou zahrnuty ani povídky obsažené v prvních vydáních některých sbírek, které nebyly do pozdějších edic zařazeny.

V této diplomové práci tedy chceme provést analýzu motivů na základě strukturních i významových analogií a díky tomu se pokusit o vyvození určitých obecně platných závěrů o utváření a fungování Čepova díla. Především tak chceme poukázat na některé soubory motivů a vzorců, které se u Čepa vrací a které lze sledovat až k jejich archetypálním kořenům. Následně pak chceme ukázat, jakou roli hrají v celku díla. Z toho potom vyplývají i některé dílčí interpretační soudy.

---

Tomáše Janečka, 1997).

2 Maud Bodkinová, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination* (London: Oxford University Press, 1963).

3 Michail Michajlovič Bachtin, *Román jako dialog* (Praha: Odeon, 1980).

## 2. Archetypy v literatuře a v psychologii

Termín „archetyp“ do všeobecného užívání uvedl především Carl Gustav Jung. Z některých jeho závěrů v této práci vycházím, rovněž používám některé konkrétní archetypy, které definoval, ale s určitou volností. Především je mi totiž Jungova metoda inspirací ke zkoumání konkrétních motivů jednak pro jejich vlastní význam a jednak pro roli, kterou hrají v celku díla. Psychologické aspekty teorie totiž nenáleží literatuře, a stejně tak nevhodné by bylo považovat archetypální výklad za syntetizující. Literární dílo je nutně mnohem složitější celek, analýza archetypálních motivů tak odkrývá jen některé souvislosti.

Kromě vlastních psychologických pozorování snů a fantazií vedl Junga jako jeden z důkazů k formulování problematiky archetypů i tzv. „univerzální paralelismus mytologických motivů“<sup>1</sup>. Navzájem si odpovídající motivy z různých mytologií totiž ukazují na společné prvky ve vnímání, představivosti a prožívání i mezi odlišnými kulturami. Klíčovým pojmem se tedy stává „kolektivní nevědomí“. „Nevědomí“ bylo v Jungově době především díky Freudovým pracím již dobře zavedeným psychologickým termínem s velkým významem pro zkoumání a případně i léčení duševního života jedince. Jung ale ukázal, že některé struktury a vzorce nevědomí nejsou pouze individuální, závislé na zkušenosti a povaze jednotlivce, nýbrž univerzální, společné všem: „[Osobní nevědomí] však spočívá na hlubší vrstvě, která už nepochází z individuální zkušenosti a z toho, co bylo získáno osobně, nýbrž je vrozená. Touto hlubší vrstvou je takzvané kolektivní nevědomí. Zvolil jsem výraz „kolektivní“, protože toto nevědomí nemá individuální, ale všeobecný charakter, to znamená, že má na rozdíl od osobní psýché obsahy a způsoby chování, které jsou všude a ve všech individuích cum grano salis (s jistým omezením) stejné. Jinými slovy, je ve všech lidech identické a tvoří tím v každém existující všeobecný duševní základ nadosobní povahy.“<sup>2</sup> Obsah tohoto kolektivního nevědomí pak samozřejmě významně ovlivňuje způsob myšlení, představivost i jednání, a protože je společný všem, vyvolává ony univerzální shody.

---

1 Carl Gustav Jung, *Archetypy a nevědomí (Výbor z díla ; sv. 2)* (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997) 169.

2 Jung, *Archetypy a nevědomí* 98.

S termínem kolektivního nevědomí se už dostáváme k vlastním archetypům, protože právě ty jsou jeho obsahy neboli prvky.<sup>3</sup> Archetypy jsou jakési vrozené prototypy myšlení, vnímání a představivosti. Jedno ze stručných a přitom výstižných vysvětlení se odkazuje až k „(...) Platónově myšlence, že idea existuje přede všemi fenomény a je jim nadřazena. „Archetyp“ tedy není nic jiného než výraz, vyskytující se již v antice, který je synonymem „ideje“ v platónském smyslu.“<sup>4</sup> Jung takové chápání samozřejmě nevztahuje k metafyzice, ale k hlubinné psychologii, kde archetypy představují „praobrazy“ vědomých duševních procesů.

Důležité je si uvědomit, že archetypy nejsou konkrétní představy, ale mnohem spíše pouhé formy. Jak se tedy na vědomé rovině projeví, záleží na mnoha různých faktorech. „Nejde tedy o zděděné představy, ale o zděděné možnosti představ. Nejsou to ani individuální zděděné duševní vlastnosti, nýbrž hlavně všem společné zděděné možnosti představ, jak lze vidět z univerzálního výskytu archetypů.“<sup>5</sup> Jejich projevy mohou být osobní, ve snech nebo fantazii za změněného stavu vědomí, ale také kolektivní, například v mýtech nebo pohádkách.

Další vlastností vyplývající přímo z jejich nevědomé povahy je nedosažitelnost, nemožnost přesné kategorizace a vysvětlení. Empiricky pracovat totiž lze jen s projevy archetypů: „Mýtus [takže i projev archetypu] pouze opisuje a přibližně popisuje nevědomé významové jádro. Konečný smysl tohoto jádra nebyl nikdy vědomý; a nikdy ani vědomý nebude.“<sup>6</sup> Archetyp by tedy bylo možné charakterizovat i jako metaforu onoho nevědomého významového jádra. V tomto bodě je ovšem na místě jistá obezřetnost, obzvláště v souvislosti s literaturou, která musí pracovat s objektivními slovními formami. Nekritický mechanický převod tohoto principu by totiž snadno mohl vést mimo možnosti jakékoli literární analýzy.

Podle Junga se tedy archetyp může dostat do jakéhokoli uměleckého díla mimovolně, což je předmětem jeho zkoumání. Jeho psychologická teorie totiž předpokládá zděděnou víceméně fyzickou přítomnost archetypů v lidském

---

3 viz Jung, *Archetypy a nevědomí* 98.

4 Jung, *Archetypy a nevědomí* 185-6.

5 Jung, *Archetypy a nevědomí* 179.

6 Carl Gustav Jung, Karl Kerényi, *Věda o mytologii* (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995) 80.

mozku. K tomu se staví poněkud zdrženlivě už Bodkinová, přestože jinak také hledá podstatu archetypů v psychice. Pozdější mytologická kritika pak archetypy chápe příbuzně, ale přesto ještě trochu jinak. Její čelní představitel Northrop Frye je klade jak do souvislosti s psychikou tak s kulturou.<sup>7</sup> A přestože vychází z jiných předpokladů a zkoumá odlišné složky díla, ještě blíže ke kultuře je na jednom místě staví Bachtin: „Kulturní a literární tradice (včetně tradic nejstarších) se neudrží a nepřežívají v individuální subjektivní paměti jednotlivce ani v nějaké kolektivní „psychice“, nýbrž v objektivních formách samé kultury (včetně jazykových a řečových forem), a v tomto smyslu jsou intersubjektivní a interindividuální (tudíž i společenské); odtud také přicházejí do literárních děl a někdy se přitom takřka vůbec nevážou na subjektivní individuální paměť tvůrce.“<sup>8</sup>

Ať už je odpověď jakákoli, rozřešení této otázky z praktického hlediska neovlivní, jaké významy můžeme symbolům a motivům připisovat. Stejně tak je zřejmé, že na poli literatury, a jakéhokoli umění vůbec, máme vždy co do činění pouze s projevy archetypů. Tím, jak vstupují do literárních procesů, mohou nabývat různých funkcí a významů, což ostatně uvidíme.

Otázkou, jak archetypy fungují v literatuře a jak působí na čtenáře, se ve své knize *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*<sup>9</sup>, která zatím nebyla přeložena do češtiny, zabývala Maud Bodkinová. Svůj přístup zakládá na Jungově teorii a její základní teze zní: „Hypotéza, kterou chceme ověřit, je, že v poezii (...) lze identifikovat témata, která mají určitou formu nebo vzorec přetrvávající i přes variace z období do období a odpovídají vzorci či nastavení emocionálních sklonů v myslích těch, kdo jsou takovým tématem zasaženi.“<sup>10</sup> Z toho vyplývá, že archetypy jako části kolektivního nevědomí vyvolávají ve čtenáři mimovolní reakci tím, jak ona nevědomá archetypální struktura v jeho psychice rezonuje s odpovídající

7 Northrop Frye, *Velký kód: Bible a literatura* (Brno: Host, 2000) 19.

8 M. M. Bachtin, *Román jako dialog* (Praha: Odeon, 1980) 369.

9 Maud Bodkinová, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination* (London: Oxford University Press, 1963).

10 Bodkinová, *Archetypal Patterns* 4.

Překlad L.H., původní znění: „The hypothesis to be examined is that in poetry (...) we may identify themes having a particular form or pattern which persists amid variation from age to age, and which corresponds to a pattern or configuration of emotional tendencies in the minds of those who are stirred by the theme.“

strukturu v literárním díle. Je sice samozřejmé, že vzhledem k různosti povahové a individuálních zkušeností na každého může silně zapůsobit jiná část díla, nebo i stejná část, ale odlišně, přesto některé struktury se zdají být univerzálně působivé i pro velmi rozdílné osobnosti<sup>11</sup>; proto se o nich mluví jako o archetypech.

Popsané principy ukazuje Bodkinová nejprve na příkladech Hamleta a Oidipa; dochází k závěru, že i typická reakce diváka na tragédii má archetypální základ: „Lze říci, že archetypální vzorec odpovídající tragédii je určité uspořádání tendencí k sebe-prosazení a k podřízení se. (...) Z napětí mezi těmito dvěma impulzy a z jejich reakcí na sebe navzájem (...) podle všeho vzniká typický tragický postoj a emoce.“<sup>12</sup> S takto ověřenou metodou potom v následujících částech knihy přechází k hledání, definování a analyzování dalších archetypálních vzorců v literatuře, jako například archetypu znovuzrození, boha, hrdiny atd.

Bodkinová zkoumá archetypy v literatuře na dvou úrovních: „Vysledovali jsme, že na studované vzorce lze pohlížet dvěma způsoby – jako na opakující se témata nebo řady obrazů v poezii a jako na uspořádání sil či tendencí uvnitř reagující mysli.“<sup>13</sup> Jednak jsou to pro ni stejně jako u Junga komponenty lidské nevědomé psychiky – i když zde přímo vztažené k literatuře, protože právě ony umožňují a způsobují, ať už přímo či nepřímo, čtenářovu reakci na odpovídající obraz v díle. A jednak jsou to i jednotky literární – „opakovaná témata nebo posloupnosti obrazů v poezii“. Na obou úrovních je jejich podstata stejná. Vzhledem k literatuře, subjektu autora a subjektu čtenáře tak archetypy opisují jakýsi kruh – z nevědomí se přes autora dostávají do uměleckého díla a získávají vědomou podobu jako obraz, téma, motiv, syžetový vzorec, následně tento jejich projev rozezná příslušnou archetypální strukturu u čtenáře opět v jeho nevědomí.

---

11 viz Bodkinová, *Archetypal Patterns* 39.

12 Bodkinová, *Archetypal Patterns* 23.

Překlad L.H., původní znění: „Archetypal pattern corresponding to tragedy may be said to be a certain organization of the tendencies of self-assertion and submission. (...) And from the tension of the two impulses and their reaction upon each other (...) the distinctive tragic attitude and emotion appears to arise.“

13 Bodkinová, *Archetypal Patterns* 70.

Překlad L.H., původní znění: „We have observed that the patterns we are studying can be regarded in two ways—as recurring themes or image-sequences in poetry, and as configurations of forces or tendencies within the responding mind.“

Jung považuje za hlavní archetypy tyto: „Existují typy situací a typy postav, které se často opakují a mají odpovídající význam. K označení těchto opakování používám termín »motiv«. Neexistují tudíž pouze typické sny, nýbrž i typické motivy ve snech (...); hlavní z nich jsou podle mého návrhu stín, moudrý stařec, dítě (včetně dětského hrdiny), matka (»prvotní matka« a »Matka Země«) jako nadřazená (a tudíž »démonická«) osobnost a její protějšek panna a nakonec anima v muži a animus v ženě.“<sup>14</sup> Tento výběr je ale zcela jistě určen tím, že právě zmíněné archetypy mu nejlépe symbolizují psychické procesy osobnosti. Z literárního hlediska to tedy není výběr určující, ale může posloužit jako odrazový můstek právě tím, jak vystihují nejzákladnější procesy uvnitř člověka. Další archetypy s novými významy se na ně poté mohou nabalovat, a tak spoluurčovat vědomou i nevědomou práci s textem jak na straně autora, tak na straně čtenáře. Nějaký odraz lidské duše je pochopitelně v každém uměleckém díle přítomný, ale zároveň na něj nelze celé dílo redukovat, komplex díla je nezbytně mnohem složitější a odvíjí se od řady dalších uměleckých i mimouměleckých faktorů, v našem případě pak především faktorů slovesných.

Tím pádem i archetypální vzorce mohou být více či méně výrazné, do popředí mohou vystupovat ty či ony a také mohou plnit různé strukturní funkce a nést různé významy. Zkoumání archetypů v konkrétním díle, jak se o ně pokusíme u Čepa, tedy může významně přispět k poznání principů fungování myšlenkové i tvárné stavby díla, ale nikdy nemůže samo o sobě aspirovat na syntetizující popis. V tom spočívají meze archetypální analýzy.

V literární analýze nás ostatně samotná psychologie autora či postav nezajímá. Ostatně čistě psychoanalytickému výkladu se vzpírá už to, že tam, kde Čep používá změněné stavy vědomí, jako sen, halucinace či vidění (tak klíčové pro Junga i Freuda), bývá většinou jenom jinými slovy popisováno to samé, co se jinde reflektuje na úrovni zcela vědomé.

Další omezení vyplývající z povahy metody, které je nutno respektovat, spočívá v tom, že s Čepovými ani žádnými jinými moderními literárními texty nemůžeme pracovat shodně jako s mýty. Kanadský představitel mytologické kritiky, Northrop Frye sice tvrdí, že literatura je jen jakousi posunutou

---

14 Jung, Kerényi, *Věda o mytologii*, 184-5.

mytologií<sup>15</sup>, domnívám se ale, že takový názor neodpovídá zcela povaze moderní literatury<sup>16</sup>. Navíc sám Jung říká, že archetypy se utvářely v době, kdy vědomí ještě nemyslelo, ale vnímalo. Mýty, které sám považuje za jeden z jejich nejvýznamnějších projevů, pak vznikaly v době tomuto období ještě relativně blízkému, kdežto dnešní umělecká tvorba vzniká ve zcela jiné fázi vědomí. Jung se sice chyby opomíjení specifického charakteru moderního literárního díla nedopouští, protože se soustřeďuje na sny a mýty, ale je zřejmé, že výklad archetypů není možné uplatňovat všeobecně.

Archetypální metoda má tedy své poměrně úzké mantinely a limity. Nelze jí vysvětlit dílo jako celek, a nestará se o jeho slovesnou část. Může ale přispět k odhalení některých ne příliš zřetelných aspektů a principů, které mohou být klíčové tematicky i stavebně, především na rovině motivů.

V této studii se pokusíme alespoň částečně překročit zmíněná omezení tím, že budeme poukazovat nejenom na to, jaké hlubinné významy v sobě určité motivy skrývají, ale i na to, jak se tím podílejí na významové a kompoziční struktuře díla.

---

15 viz Zofia Mitoseková, *Teorie literatury: historický přehled* (Brno: Host, 2010) 195.  
16 Mitoseková shrnuje další výhrady vůči psychoanalytické literární kritice především do výtky nedocení textu a jazyka. Říká, že psychoanalytický výklad opomíjí vědomou uměleckou činnost a genezi díla vidí jen jako výsledek psychických procesů. Ve výsledku tedy „(...) prostředníkem mezi autorem a dílem není ani tak jazyk, poetika, objektivní skutečnost, historie, společnost, jako fantazie.“ (viz Mitoseková 190-194.)

### 3. Některé archetypy v Čepově próze

Než se pustíme do dalších výkladů, musíme si položit otázku, proč se zabývat archetypy zrovna v Čepově díle.

Vstupní předpoklad je v podstatě dvojitý. Mají-li archetypy svoji podstatu v nevědomí a jsou-li součástí lidské zkušenosti a kultury, pak je jenom logické, že se objeví v každém umění. Sledovatelné by měly být napříč historickými obdobími stejně jako napříč formami a žánry, tedy i u Čepa. Pochopitelně v některých formách a žánrech se archetypy mohou projevovat více než v jiných a nemusí se přitom jednat jen o mýty či pohádky.

Existují například díla, která mají k mýtům mnohem blíže, ať už využívají ty klasické nebo se snaží vytvářet jakousi moderní mytologii, a tudíž by k nim i metoda archetypální kritiky měla lépe přiléhat. Problém, se kterým by se ale v takovém případě bylo nutné vypořádat, by představovala *vědomá* reinterpretace těchto mýtů.

Čep se o nic takového nepokouší. Nepokouší se ani mytologizovat, ani demytologizovat. Jeho postavy jsou obyčejní lidé v obyčejném světě. Ovšem právě tím, že se na vysoce individuálních lidských osudech snaží řešit některé obecné otázky dotýkající se principů a podstaty bytí, lze očekávat, že se archetypy v jeho prózách nějakým způsobem projeví. To je ten druhý, konkrétnější předpoklad.

Musíme však mít neustále na paměti, že se nejedná o mýty, ale o jedinečnou uměleckou výpověď. Zároveň se ani nechceme nechat strhnout k psychologickému výkladu, cílem bude rozkrýt významové a strukturní funkce některých archetypů v jednotlivých prózách i díle jako celku. Proto začneme jakýmsi výběrovým přehledem několika málo archetypů a později si ukážeme, jak spolu vzájemně souvisí. Nejvýraznější principy, které se objevují, jsou totiž principy proměny a cesty, kterým jsou ostatní motivy víceméně podřízeny.

Následující úvahy nemají za cíl být vyčerpávající, i archetypů by bylo možné definovat více. Spíše jsem se snažil vybrat z nich ty, které jsou nejvýznamnější a nejzajímavější a také se zároveň podstatně spolupodílí na myšlenkové stránce díla i jeho tvaru.

### 3.1 Archetyp moudrého starce

Motiv starce (a méně často také stařeny) je v tomto ohledu mimořádně svůdný, protože se v Čepových prózách vyskytuje často a protože se okamžitě nabízí spojení s obrazem moudrého starce podle Junga personifikujícího moudrost a zralost. U Čepa se ale obraz starce s tímto jungiánským výkladem kryje jen z části. Nejčastěji totiž stařec představuje člověka, který stojí blízko smrti, konečnému přechodu do druhé skutečnosti. Tato jeho pozice umožňuje přímější a explicitnější účtování s životem, reflexi smrti a konfrontaci s ní než jiné postupy, obzvláště pokud se o ni autor pokouší jakoby z pohledu postavy. Myšlenky, které v povídkách nacházíme, jsou více či méně vědomými duševními pochody postav, i když jsou podávány vypravěčem. Postava starce či stařeny je tedy ideálním prostředkem k uchopení tohoto tematického komplexu.

Starý člověk opravdu vystupuje v několika povídkách jako protagonista, který se s blížící smrtí vyrovnává. To se týká například povídek „Husopas“, „Starcův smích“ či „Samomluva“. Ani staří lidé zde nejsou ušetřeni podobných zápasů, kterými prochází postavy mladých v jiných povídkách, ale jejich pozice blízko smrti je staví do trochu jiné perspektivy – tím, že ztrácí na významu otázka naplnění budoucího života smyslem, ostřeji vyniká problém pozice člověka vzhledem k transcendentní skutečnosti a jeho pozice mezi dvěma domovy získává na naléhavosti. Takový člověk se totiž skutečně nachází *mezi* nimi; i mladší postavy si skutečnost dvou domovů mohou uvědomovat a klíčovým způsobem to může ovlivňovat jejich život, ostatně na tom je založena snad většina Čepových povídek, ale přesto jsou pevněji vázány v domově pozemském. Tato vazba se u starých lidí buď oslabuje, nebo naopak představuje problém, který je nutné překonat. Nezřídka se objevuje až při samotném umírání, například v „Husopasovi“: „Stařec umíral velmi těžce a houževnatě se rval se smrtí, jež ho rdousila, cítě se najednou přirostlý k zemi všemi klouby svého těla. Zápas byl dlouhý, pařez dlouho odolával; ale pak se přece poddal dávaje se v ruce boží spravedlnosti se vší svou barvou hlíny, se vší svou přichylností k drobným věcem všedních dní.“<sup>1</sup> Podobné „poslední zaváhání“ se v prózách několikrát vrací, protože ačkoli má smrt u Čepa transcendentní

1 Jan Čep, „Husopas“, in *Dvojí domov* (Praha: Vyšehrad, 1991) 66.

hodnotu a není prázdňným koncem, nikdy nelze překročit její tajemství.

Starci ani nemusí být protagonisty, stejnou funkci plní i v roli vedlejších postav. Taktéž vlastní smrt nemusí být součástí příběhu. Stačí, že její význam nesou v sobě. Takovým připomenutím, tentokrát s varovným nádechem, je třeba stará Hrabalka v „Příčinnivé rodině“, tím spíš, že se přece jenom na konci svého života dostává do mezní situace: „Zač prosí Boha tato chmurná stařena, nachýlená nad hrobem a přece tak vášnivě přisátá k věcem tohoto světa, co chce od Boha v této chvíli tísne a starosti, když celým svým životem konala vůli jeho nepřítele?“<sup>2</sup>

Docela zajímavým případem je starý Zavadil v *Hranici stínu*, protože v jeho postavě se spojuje hned několik archetypálních motivů a procesů. Jednak je to právě připomínka pozice člověka na hranici, kdy se musí se smrtí a celým předchozím životem nějak vyrovnat, což se zvyrazňuje ještě tím, že Zavadil je zdaleka nejstarší ve své farnosti a až do příchodu Prokopa se považuje za posledního člena svého rodu. To jej dostává do podobné existenciální situace, jako třeba zmrhaný život jiné postavy. Zadruhé, musí proto sám projít proměnou, což umožní příchod Prokopa. A zatřetí, v průběhu tohoto procesu se ještě stává prostředkem k proměně Prokopově.

Podobnou funkci jako stařec může mít i nemocný člověk, který se tak rovněž dostává na hranici. To můžeme pozorovat na „Zatopené vsi“, kde je nemoc a umírání Františky Válkové navíc komplikováno motivem smrti vesnice (zatopení) a nového začátku, ve kterém se vždy něco ztrácí a něco získává.

Trochu zvláštním případem je potom „Polní tráva“, která v poněkud idylickém chronotopu, využijeme-li Bachtinova označení<sup>3</sup>, s důrazem na uplývání času celá představuje proces hodnocení vlastního života z pozice starce.

Tím vším tedy postava starce odkazuje spíše než k archetypálnímu průvodci k jinému archetypu spojenému se smrtí a dvojí skutečností, totiž k prahu, který, jak si ukážeme, znamená přechod, nikoli konec.

Je ovšem nutno říci, že se objevují i postavy odpovídající Jungově výkladu. Jung o archetypu moudrého starce říká toto: „Postava moudrého starce se může objevit nejen ve snech, ale také ve vizích při meditaci (nebo při »aktivní

<sup>2</sup> Čep, „Příčinnivá rodina“, *Dvojí domov* 75.

<sup>3</sup> viz Bachtin, *Román jako dialog*, 348nn.

imaginaci») tak plasticky, že může převzít roli gurma (...) »Moudrý stařec« se ve snech objevuje jako mág, lékař, kněz, učitel, profesor, dědeček nebo jakákoli jiná postava, která má autoritu.“<sup>4</sup> Psychologicky pak mají tyto postavy význam zralosti nebo principu k této zralosti vedoucího. Ve své negativní podobě ale mohou naopak i bořit.

Tuto funkci nalezneme například v postavě starce, který se objeví jen krátce a ani nedostane jméno, ale doprovází Rozárku Lukášovou na klíčové pouti: „Rozárce se zdálo, že stařeček o ní ví všechno, ač nemusila říci ani slova, a jeho společnost jí byla radostnou posilou.“<sup>5</sup> Je až pozoruhodné, jak se tento obraz shoduje s prototypickým obrazem Jungovým. Je strašim, moudřejším a má větší autoritu, protože se pouti účastní už po mnohokráté. Stává se Rozárce průvodcem a pomáhá jí na cestě. Jakmile je v Rozárce dílo dokonáno a proměny dosaženo, ustupuje ze scény: „Rozárka se domodlila, vstala ze země, ohlédla se a spatřila »staršího bratra«, opřeného o hůl, jak na ni čeká, dívá se na ni pohledem nevýslovně smutným. Usmála se na něho očima dosud plnými slz a s duší podivně lehkou nastoupila zpáteční cestu.“<sup>6</sup>

Reprezentace tohoto archetypu jako skutečného starce je v „Rozárce Lukášové“ ojedinělá, takto jednoznačně už se nikde neobjevuje. Zajímavou modifikaci pak najdeme v „Příbuzenstvu“. Jednak proto, že tím, kdo radí Karlu Hejdovi a pomáhá mu dosáhnout zařazení do lidského a rodinného společenství, je žena – jeho tchyně; jednak proto, že si Hejda rozhovor s ní promítá retrospektivně – v době, kdy se příběh odehrává, už tchyně nežije. Druhým zvláštním případem je Tereza z „Tváře pod pavučinou“, protože je také rádkyní-ženou. A naposled Jiljí Klen, ve kterém se podobně jako v případě starého Zavadila spojuje více archetypů – Jiljí je sám na cestě k proměně a navíc funguje i jako rádce a průvodce mladému Markovi.

Velmi typické vzhledem k Čepově víře ale je, že se v jeho díle často objevují postavy duchovních, kteří mají právě tuto archetypální funkci pomocníka, rádce a průvodce. Začíná to už v „Lucii Laurové“, kde rozhovor s knězem dívce umožní správně naložit se svým životem<sup>7</sup>, pokračuje v „Jakubu

---

4 Jung, *Archetypy a nevědomí*, 276-277.

5 Čep, „Rozárka Lukášová“, *Dvoji domov* 55.

6 tamtéž 55.

7 viz Čep, „Lucie Laurová“, *Dvoji domov* 112-113.

Kratochvílovi“, kde slova pátera Klementa<sup>8</sup> provázejí mladíka celým jeho životem, i když je páter už dávno po smrti, a stejný význam má i farář Stoklas pro Jana Šimona<sup>9</sup> a nakonec rovněž pro Prokopa Randu. Toto spojení „moudrého starce“ s knězem také naznačuje, jak hluboké je pro Čepa sepětí proměny s vírou.

Archetyp „moudrého starce“ se tedy neprojevuje tolik v postavách starých lidí, které nesou spíše významy odkazující k smrti, ale zato je velmi patrný na postavách duchovních. Platí ovšem, že ve všech případech „moudrý stařec“ pomáhá hrdinovi na cestě k proměně.

### 3.2 Archetyp prahu

Práh sám o sobě není archetypem, který by se vyskytoval v Jungově terminologii. Zmiňuje jej ale Bachtin jako pro chronotop cesty důležitý motiv pojící se s krizí a životním zlomem.<sup>1</sup> Vůbec tím, že může symbolizovat moment přechodu, kdy něco končí a něco jiného začíná, je jeho archetypální základ, myslím, zřejmý.

Takových situací, kdy v Čepových prózách něco končí a začíná, je dosti dlouhá řada a pochopitelně nemusí mít všechny archetypální povahu, ale chtěl bych poukázat alespoň na dva momenty.

Do souvislosti s prahem lze položit i odchod z otcovského domu, kterým hrdinova cesta začíná, Bachtin jej zmiňuje spolu s cestou a volbou.<sup>2</sup> Už sám tento motiv u Čepa najdeme v řadě případů, i když ne vždy to bývá zároveň začátek hrdinovy cesty. Ale zajímavější je, že každý odchod, nemusí to přitom být jen z otcovského domu, je spojen s loučením a tento motiv mnohde zaznívá s velikou naléhavostí.<sup>3</sup> O tom, že loučení znamená volbu, budeme mluvit později. Všimněme si ale, že se s ním také pojívá stesk či tesknota, který charakterizuje

8 viz Čep, „Jakub Kratochvíl“, *Dvojí domov* 198-199.

9 viz Jan Čep, *Hranice stínu* (Brno: Proglas) 87.

1 viz Bachtin 369.

2 viz tamtéž 254.

3 např. Čep, „Jakub Kratochvíl“, *Dvojí domov* 197.

základní existenciální situaci mnohých hrdinů: „Jeho zmatek byl čím dál tím prudší, srdce měl jako v kleštích. Závratná volnost vanula ze všech koutů vesmíru, ale uprostřed toho zněl sladký a tesklivý tón jako vábení země. Ale nejhrouběji se rýsovalo břímě strašlivé tíhy, mrtvá hmota lidského prokletí.“<sup>4</sup> Loučení totiž obnáší ztrátu něčeho a stesk vyplývá z toho, že to ztracené chybí. Může se jednat například o stesk po ztraceném rodiči, ušlém času či třeba rodném kraji. Může to být ale také stesk jaksi metafyzický, ve chvíli, kdy si hrdina uvědomí, že věci mají i druhou tvář, která je právě pocíťována jako chybějící či ztracená, jako v předešlém citátu z „Jakuba Kratochvíla“ nebo v povídce „Dvojí domov“. Stesk tak odkazuje na skutečnost „dvojího domova“, což je neobyčejně charakteristické, i když více patrné v raných prózách. Tím vzniká práh, který odděluje staré od nového, ovšem zároveň vytváří pevně danou hranici, která je překročitelná pouze jediným způsobem – smrtí.

Dostáváme se tedy k druhé nesmírně důležité realizaci archetypu prahu, kterou je právě smrt. Motiv smrti zaujímá v celém Čepově díle velmi významné místo a jako takový by si zasloužil mnohem hlubší rozpracování, než krátkou zmínku, jakou zde mohu nabídnout. Pro pokus o jeho systematické rozpracování bych odkázal na původně studentskou práci Ivy Štrychové, později vydanou nakladatelstvím Trinitas pod názvem *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa*<sup>5</sup>.

Zde bych jen rád zdůraznil význam smrti jako mezního momentu, který má ovšem platnost prahu. V předchozím odstavci jsem ukazoval, že stesk odkazuje přes práh, kterým je hranice mezi skutečností hmotnou a transcendentní. Tím, že se ale jedná o práh, není tato hranice zcela nepřekročitelná, což se projevuje už tím, že se „druhá podoba věcí“ v krizových momentech prolamuje do životů hrdinů. Především se však projevuje následně i smrtí, která není pouhým ukončením, ani řešením a v důsledku ani faktorem limitujícím život, nýbrž právě přechodem. Ani koncepty smrti coby naplnění života či jeho zúplnění Čepovo chápání plně nevystihují, protože je díky své povaze prahu a přechodu přesahuje tím, jaký transcendentální smysl jí dává.

Jednou se dokonce objevuje obraz smrti explicitně ve spojení s obrazem

4 Čep, „Jakub Kratochvíl“, *Dvojí domov* 212.

5 Iva Štrychová, *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa* (Svitavy: Trinitas, 1994).

prahu: „Snad tudy šla někdy jako mladé děvče (...) a když byla naproti těmto dveřím, pomyslíla si: Jacípak lidé asi chodí přes tento práh? A byla by se dala do smíchu, kdyby jí byl někdo řekl, že to je ten práh, přes který ji jednou vynesou ztuhlou, nohama napřed, s trojím poklesnutím k zemi.“<sup>6</sup>

Později se k některým variantám smrti ještě vrátíme, pro další konkrétní doklady z Čepových próz tedy odkazujeme na příslušná místa této práce.<sup>7</sup>

Co se nachází za prahem, není možné zjistit z této strany skutečnosti, to zůstává zakryto rouškou tajemství. Odtud pramení existenční nejistota i stesk, ale po proměně osobnosti také naděje. V tomto smyslu rovněž archetyp prahu hraje významnou úlohu v myšlenkové i tvárné složce Čepova díla.

### 3.3 Archetyp stínu

Archetyp stínu u Junga představuje skryté a nevědomé aspekty osobnosti. Z převážné části se jedná o aspekty negativní, které se osobnost snaží vytěsnit nebo si je nikdy neuvědomila. Nemusí to být ale nutně aspekty pouze špatné: „Stín je zpravidla něco nízkého, primitivního nepřizpůsobeného a nepříjemného, nikoli absolutně zlého. Obsahuje také dětinské nebo primitivní vlastnosti, které by určitým způsobem oživovaly a zkrášlovaly lidskou existenci; ale člověk naráží na ustálená pravidla.“<sup>1</sup> Bývá výrazně spojen s úsilím o integritu osobnosti, protože zdravá osobnost jej musí začlenit do vědomí. V imaginaci pak mívá stín velké množství projevů, většinou osob stejného pohlaví.

U Čepa není úsilí o integritu osobnosti natolik klíčové, alespoň se neprojevuje takto psychologicky. Postavy sice hledají své místo, ale jejich hledání bývá určováno především jejich postavením ve světě a směřuje k vyvážení hmotné a transcendentní skutečnosti. Interpretovat takové hledání jako pouhé úsilí o integritu osobnosti by bylo příliš ploché, protože by nebralo v úvahu nadpřirozený prvek „dvojího domova“. Například motiv dvojníka, který je v moderní literatuře velmi rozšířený a snad nejlépe představuje projev

6 Čep, „Nedělní odpoledne“, *Dvojí domov* 240.

7 viz kapitola 5. Proměna a opakování

1 C. G. Jung, *Obraz člověka a obraz Boha (Výbor z díla; sv. 4)* (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001) 105-106.

archetypu stínu, se tak u Čepa nenachází vůbec.

Přesto některé postavy úlohu stínu mohou převzít, ale právě v širším významu směřujícím k sjednocení „dvou domovů“. Dobrým příkladem je povídka „Husopas“, kde se starému Vránovi stává stínem jeho vlastní syn, který spáchal sebevraždu. Sebevražda je totiž protikladem smířené smrti, tak jako je stín opakem osoby, a oba póly se navzájem kompenzují. Vrána pak nakonec nad stínem zvítězí a dosáhne smrti smířené. Archetypalita protikladu mezi smrtí synovou a otcovou se pak na závěr příběhu podtrhuje tím, že se v poslední větě objeví samotný obraz stínu: „Tak odešel slavný husopas, zvítěziv na zrádným stínem synovým a učiniv si z tvrdosti svých pěstí zbraň proti nepříteli nejobávanějšímu.“<sup>2</sup> Velmi podobnou funkci má i problematický syn Jindřich pro umírající stařenku Hrabalovou v povídce „Samomluva“, protože odkazuje na neznámé a cizí zlo a na hřích, který je právě nevědomý v tom smyslu, že nikdo neví, odkud přichází.<sup>3</sup>

Nenalzáme-li v Čepových prózách dvojníka, něco jako démona tam vidět můžeme. Pozoruhodné je, že tímto démonem bývají v několika případech „osudové ženy“, což může odkazovat i na archetypy matky či animy. Mám však za to, že v příkladech, které uvedu, převládá jejich povaha jako stínu.

Motiv nešťastně osudové ženy je nejvíce rozpracován v „Děravém plášti“, kde se kolem něho točí celý příběh. Jindřiška totiž dobře odpovídá tomu, že je v mnoha ohledech právě protikladnou stránkou k vypravěči Karlu Hrachovinovi, který jí ale přesto zcela podlehne. Stejně jako když stín vítězí nad vědomím, Hrachovinovi se postupně bortí celý jeho způsob života, od rodičů, kteří mu umírají, až po ztrátu jakéhokoli smyslu v životě mimo Jindřišky samotné. Vyplývají tak na povrch právě ty stránky jeho povahy, které by jinak zůstaly zasuty a naopak ty, na nichž stavěl svůj předchozí život, zanikají. Mohlo by se zdát, že pokus o integraci stínu, o převzetí kontroly v podobě nabídky sňatku selhává<sup>4</sup>, ale ve skutečnosti v tu chvíli ještě nejde o klíčovou konfrontaci. Ta přichází až v momentě, kdy Jindřiška Karla definitivně opouští a on už ve svých rukou nemá vůbec nic. Teprve tehdy je totiž konfrontován s tím, co Jindřiška v jeho životě skutečně znamenala, a musí se s tím vyrovnat, jinými slovy

---

2 Čep, „Husopas“, *Dvojí domov* 66.

3 viz Čep, „Samomluva“, *Dvojí domov* 308.

4 viz Čep, „Děravý plášť“, *Dvojí domov* 286-7.

Jindřiščin stín integrovat: „Můj život je rozvrácen až ke dnu. I to je dobré. Bude třeba odklidit smetí a hledat původní půdorys. Najít směr cesty, která se stala nezřetelnou. Vědomí se navrácí tak pomalu a váhá se ujmout zpustošeného hospodářství. Duše se děsí nového břemene, které bude nutno pozdvihnout.“<sup>5</sup> Je zřejmé, že tento proces na konci povídky ještě není ukončen, návrat do života ještě není úplný. Karel Hrachovina se stále nachází v momentě sestupu před tím, než začne výstup k proměně. Zdá se však, že tento proces již je nastartován, takže by se dalo říci, že konfrontace se stínem splnila svůj účel.

Podobné problematické postavy žen najdeme i v *Hranici stínu* a „Zápiscích Jiljího Klena“, ovšem už ne tak vyhraněně jako v „Děravém plášti“. Na rozdíl od Jindřišky jsou totiž Anna Králová i Zuzanka Plichtová samy o sobě postavy kladné. Stín se projevuje spíše v tom, co znamenají pro protagonisty.

Prokopova láska k Anně zůstala platonická a nedosáhla tragických rozměrů, jako v případě Jindřišky a Karla. Dokonce jej vztah s Annou a nakonec i jejím manželem obohacoval. Odpovídalo by to tomu, že stín může přinášet i dobré vlastnosti a do jisté míry tak je k personě coby vědomé osobnosti komplementární. Jako výstižný příklad se v této souvislosti často uvádí vztah mezi Frodem a Glumem z Tolkienova Pána prstenů. Glum je sice opakem Froda, protože usiluje o přesně opačný cíl, ale bez jeho pomoci by Frodo nikdy nebyl schopen projít pustinou.

Přesto tato zkušenost a odchod Anny s rodinou do cizí země přispívá k Prokopovu zmatku a prázdnotě, takže je stejně jako Karel Hrachovina vystaven konfrontaci s tím, co po Anně v jeho životě zůstalo. Celý román je pak příběhem jeho zápasu a cesty k proměně.

V případě Jiljího Klena Čep proces zápasu se stínem velmi zhustil, Jiljího pobláznění je relativně krátké, ale úplně stejným způsobem v něm vyvolává zmatek a zasuté stránky, kterým se musí postavit, aby nakonec mohl na konci dojít smíření. Spíše než Zuzanka sama je tak pro něj stínem pokušení, které ona představuje.

Tím, jak vede ke konfrontaci, která spoluurčuje hrdinovu cestu, podílí se archetyp stínu na celkové struktuře díla i jednotlivých próz.

---

5 Čep, „Děravý plášť“, *Dvojí domov* 296.

### 3.4 Čtyři elementy

Čtyři základní elementy – voda, vzduch, země a oheň – ze kterých je podle Empedokla utvořen svět a celý vesmír, hrají v mýtech a různých symbolických systémech, jako například alchymie či tarot, důležitou roli odpradáva a ač se zřejmě samy jako archetypy označit nedají, mají k archetypálním významům velmi blízko. Nechci zabíhat do podrobností, ty by samy o sobě vydaly na rozsáhlou studii<sup>1</sup>, chci jenom poukázat na některé významy, které se se základními elementy v Čepově próze pojí. Následujících několik stránek má být spíše jenom základním přehledem.

V Jungových výkladech mívá voda nejbližší nevědomí, protože po ní musí hrdina často cestovat, někdy pod ní dokonce sestupuje, a stejný princip se objevuje také ve snech.<sup>2</sup> V povídce „Do města“ zaznívá tento podtext velmi výrazně; „modrá úzkost“ omámí malého Františka natolik, že se utopí v lomu.<sup>3</sup> V kontextu lůna matky může být voda prvkem zrození (odtud také význam sestupu do vody jako sestupu do nevědomí), ale zároveň to může být i prvek z opačného konce, prvek smrti. V povídce „Do města“ se tyto významy podivuhodně prolínají.

Ničivou sílu představuje voda i v „Zatopené vsi“, kde pod novou přehradou mizí vesnice, navíc s celou svojí historií, což pro Čepa není bez významu. Rovněž zde ale umožňuje i povstání nového života – souběžně totiž vzniká Nový Doupov. Stejně jako zatopení je však ambivalentní i význam nové vesnice. Pro někoho totiž znamená příležitost, pro jiného ztrátu kořenů.

Plynutí vody dále symbolizuje nevratné a prázdné plynutí času a takto můžeme vzhledem ke kontextu povídky interpretovat obraz řeky v „Můře“<sup>4</sup>. Jiná plynoucí voda, i když jen dravý potůček, také odkazuje na čas a zdůrazňuje zase jeho lhostejnost a krutost: „Ale v tom [kuře] sklouzlo s kamene a stálo oběma

---

1 studie o živlech, psychoanalýze a imaginaci viz: Gaston Bachelard, *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty* (Praha: Mladá fronta, 1997). ---, *Psychoanalýza ohně* (Praha: Mladá fronta, 1994).  
2 viz C. G. Jung, *Hrdina a archetyp matky: symboly a proměny II (Výbor z díla; sv. 8)* (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2009) 66nn.  
3 viz Čep, „Do města“, *Dvojí domov* 34.  
4 viz tamtéž 103, viz též str. 72 této práce)

nohama ve vodě. (...) Ono samo to nebralo vážně (...), ale najednou zaplácalo křídly a zakdákalo: voda je nadnesla. (...) On už pochopil, že mu jde o život, plácal křídly a bránil se zoufale. (...) Pak zmizel v zátočině.“<sup>5</sup> Že si Čep nepotrpí na velké symboly, dokládá i to, že tento obraz sám vzápětí vysvětluje.

Další obraz vody má znovu blízko k nevědomí. Když se Karel Hrachovina z „Děravého pláště“ snaží získat Jindřišku, svoji osudovou ženu-stín, musí ji jedné noci přepravit k sobě domů *přes řeku*.<sup>6</sup> Psychoanalytická interpretace tohoto obrazu coby pokusu vyvést stín z nevědomí (řeka) do vědomí se přímo nabízí, ale i bez těchto psychologických konotací vidíme, že má v celku příběhu opodstatnění, protože, jak jsme již ukázali, tato snaha nakonec selže a Karel se se svým stínem musí vyrovnat až zpětně.

Poslední obraz, na který bych chtěl poukázat, je voda coby očišťující živel. Tuto její funkci známe všichni velmi důvěrně, využíváme jí pokaždé, když si pod kohoutkem umýváme ruce. Není proto divu, že se projevuje i na rovině archetypální. Promítá se například v příběhu Izraelců procházejících při odchodu z Egypta Rudým mořem nebo v křesťanském rituálu křtu. Právě takové „pokřtění“ deštěm zakusí Jáchym Lešek na své pouti do Prahy.<sup>7</sup> Motiv očišťujícího deště už má docela blízko k literárnímu klišé, což ovšem na druhou stranu jenom potvrzuje jeho hluboký archetypální základ.

V souvislosti s elementem země vede jedna z prvních asociací do Bible ke známému verši: „V potu své tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi byl vzat. Prach jsi a v prach se navrátiš.“<sup>8</sup> Země nebo prach zde symbolizují počátek i konec života a tím jeho omezenost. Zároveň je člověk k zemi pevně vázán a je na ní závislý.

Čepův důraz na venkov se samozřejmě nejsnáze vysvětlí objektivními okolnostmi. Na venkově se narodil a vyrostl. Na venkově se více udržela tradice víry, která pro něj mnoho znamenala. Na venkově lidé ještě pociťovali sepětí s půdou nejen jako zdrojem obživy, ale i jakýmsi duchovním kořenem a dědictvím. Mám však zato, že všechny tyto skutečnosti mají ještě hlubší,

---

5 Čep, „Jakub Kratochvíl“, *Dvojí domov* 202.

6 viz Čep, „Děravý plášť“, *Dvojí domov* 261.

7 viz Jan Čep, „Svatojanská pout“ in *Polní tráva* (Praha: Vyšehrad, 1999) 292-3, více viz též kapitola 6.

8 Genesis 3,19; Český ekumenický překlad (dále jen ČEP)

archetypální vrstvy, jejichž vyjádřením je právě zmiňovaný verš.

V povídkách se to projevuje několika způsoby. Nejevidentněji tak, že se dosti často objevuje motiv práce na poli, který tedy znamená závislost v získávání obživy a zapojuje do povídek vše, co souvisí se zemědělským cyklem. Příklady je snad zbytečné uvádět.

Princip země můžeme vidět i v principu domova či rodného kraje. Je to místo, odkud člověk vychází a kam se později často vrací, stejně jako se ve verši z Genesis člověk z prachu zase obrací v prach. Tento archetypální význam může být jedním z důvodů, proč se v Čepově próze tak často objevuje návrat a proč rodný kraj mívá takovou důležitost. Spojitost země – kořeny je velmi zřetelná. Právě tím, jak hluboké mohou kořeny být, a to nejen ty utvořené lidskou zkušeností (např. během dětství), ale i ty neviditelné duchovní v podobě předků, jsou hrdinové nuceni se s tímto aspektem země vyrovnávat a uvádět jej v soulad se svým životem. Postačí, když za příklad uvedeme *Hranici stínu*, protože v ní se objevují obě řešení – Prokop musí kraj svých kořenů objevit a zůstat v něm, Jan z něj naopak má odejít.

Prvek země s aspektem svázanosti se také významně promítá v umírání. O smrti jsme již mluvili a zmínili jsme předsmrtné váhání. Právě v něm se tento prvek objevuje. Jakkoli může být postava smířená a zdánlivě připravená, přesto v posledním okamžiku váhá. To je jednak dáno nerozlučitelností tajemství, ale stejně tak i připoutaností člověka k pozemskému světu. Tato svázanost tak přispívá k jeho existenciální situaci. Příkladů smrti již bylo a ještě bude zmíněno dost, ale následující lyrická slova pátera Stoklase uvedený princip vystihují obzvláště krásně: „Jak nám bude líto tohoto kousku země, těchhle hnědých polí mírně zakřivených, tohohle potoka mezi olšemi, toho listí, které nám šustí pod nohama. Jak se nám bude stýskat po světle této lampy na stránce rozevřené knihy, po této chvílce mezi spánkem a skončenou prací, kdy ve tmě hučí vítr a žene déšť do oken.“<sup>9</sup> K tomuto citátu připojme ještě poznámku, která nemá zřejmě valného významu, ale přesto je zajímavá – objevují se zde totiž všechny čtyři elementy: země a pole, potok a déšť, lampa, vítr.

Poukáži ještě na tři trochu zastrčené motivy země, které však také mají svoji vypovídající hodnotu.

---

9 Čep, *Hranice stínu* 49.

Jako zdroj života ve specifickém významu – tím, že poskytne úkryt – vystupuje země v „Noční návštěvě“. Když během války vytáhnou chalupníka Sedláčka v noci nepřátelští vojáci ven z domu, aby je dovedl do sousední vesnice, unikne jisté smrti Sedláček jen tím, že v poli zhasne lucernu a přitiskne se na zem, takže jej vojáci ve tmě nenajdou.<sup>10</sup>

Podtón pokory zazní v souvislosti s prvkem země, když otec Dohnal prožívá svůj sestup a zápas poté, co je jeho syn Josef vážně zraněn ve rvačce: „»Někde jste se umazal.« [řiká dcera Marie] Zasmál se nuceně. Skvrny na kolenou jako by byl klečel v hlíně – ale neklečel snad doopravdy? Může říci, co se s ním tu jistou chvíli dělo? Je pravda, je to poloha, v které nemá příliš velkou zkušenost. Ty skvrny mu připomínají, že po ní zatoužil, že se mu zdála nejpřirozenější polohou na světě.“<sup>11</sup> Nechat se hlínou umazat k pokoře a pokleknout k modlitbě je pro Čepa jediné pozitivní hodnota. Vždyť jsme jen prach a v prach se navrátíme.

Poslední obraz potřísněných šatů připomíná předchozí, ale významově má právě obrácená znaménka: „Byla to jen kletba strašného zvyku, závěrečná ironie této frašky, že se Karolína Vachutková oběsila na hrušce před oknem Jindřicha Frýba. (...) Když ji uřízli z větve, měla šaty strašlivě zabláceny a střevíce úplně rozedrány.“<sup>12</sup> Je příznačné, že Karolíniny šaty nejsou od hlíny, prachu ani popela, ale od bláta, což už samo o sobě vzbuzuje negativní konotace. Jestliže se v předešlém případě princip země pojil s pokorou vedoucí k životu, zde se pojí se zánikem. Navíc nese i příznak duchovní neschopnosti odpoutat se od přízemního, což vede k oné sebevraždě.

O vzduchu a ohni se už zmíním jen krátce. Prvek ohně se totiž dle mého názoru u Čepa příliš nevyskytuje. Bylo by možné jej sice identifikovat v jednotlivých situacích, ale většinou ve výjevech, ve kterých by se snad ani nedalo mluvit o motivu. Jako podstatný princip ovlivňující jak ideu, tak kompozici prózy jej najdeme snad jediné v obrazech války. Válka se u Čepa naprosto ve shodě s historickými okolnostmi objevuje v ranějších prózách ve vzpomínce, ve středních zase jako předtucha do budoucna nebo tíživá

---

10 viz Čep, „Noční návštěva“, *Dvojí domov* 323.

11 Čep, „Tvář pod pavučinou“, *Polní tráva* 71-2.

12 Čep, „Hoře z lásky“, *Dvojí domov* 92.

skutečnost. V pozdních poválečných prózách se pak opět vyskytuje ve vzpomínce. Pomineme-li tuto poslední fázi, je zřejmé, že se válka v předchozích tvůrčích obdobích symbolizuje. Její projekce do minulosti, případně do budoucnosti totiž není jen záležitostí objektivní historické skutečnosti, ale má hluboký význam a také velmi ovlivňuje chápání času.

Povídky, které pracují s válkou v minulosti, v ní vidí něco jako trest a zároveň obrodné utrpení, po kterém se snad svět znovu postaví na nohy a vydá se opět kupředu, ale lepší.<sup>13</sup> Naopak tam, kde válka teprve visí ve vzduchu, je evokován kontext apokalyptický (*Hranice stínu*). Naprosto odlišné implikace pro pojetí času, které z těchto dvou vnímání války vyplývají, jsou myslím zřejmé.

Pokud jde o vzduch, tak způsob, jakým se tento princip v prózách uplatňuje, je v lecčems blízký aristotelovskému neproměnlivému pátému elementu aetheru, což by snad bylo možné dovést až ke křesťanskému obrazu nebe. To by totiž umožnilo spojit vzduch se světlem, čímž dostaneme nebe a slunce, modrou a zlatou. Právě tato dvojice je zdaleka nejčastějším motivem zahrnujícím vzduch či oblohu. Neobjevuje se jen v titulu jedné povídkové sbírky jako odkaz na závěr „Zápisků Jiljího Klena“, ale i v řadě dalších povídek. Na všech místech přitom implikuje hodnoty a významy, které mají blízko k věčnosti, pravdě, transcendentnu, božství. Závěrečné vidění Jiljího Klena je v tomto ohledu skutečně neopakovatelné, proto bych rád citoval jeho větší část: „Chvílemi se mi rozplývá před očima, [kraj] mizí v nesmírném přívalu modří, která se na něj řítí z výše, a vyplouvá zase kdesi v pozadí, proměněný, ale mnohem známější. Cesta, kterou jsem mohl zpočátku sotva rozeznat na obzoru, prostírá se docela přede mnou, pod mýma nohama, a na ní to zvláštní světlo, to světlo velikonočního pondělí, pozdě odpoledne... Já vím, že už někdo tou cestou šel, že na mne čeká. (...) Co je všude té modré barvy, všude sám vzduch a samo nebe (...) a ten úžasný prostor nahoře. Je to jako sladké znění světla, jako neviditelný vír, který tiše saje rmut a tíhu věcí. (...) Kde to ještě bylo, kde jsem ještě viděl tu modř prosycenou zlatem, to světlo modré a zlaté? (...) a tam nahoře mezi palmovým listím, ta sladká modrá skvrna, ta trhlina v tvrdém vězení světa, ten oslňující paprsek sladce vražedný... Deus est lux.“<sup>14</sup> Modrá je věčnost a světlo je Bůh. Tak charakterizuje Čep podstatu prvního domova.

13 viz Čep, „Pout“, *Dvojí domov* 311.

14 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 235-6.

Na závěr úvah o čtyřech elementech jsem si nechal jeden obraz, který zajímavým způsobem spojuje všechny živly – bouři. Krátkou bouři najdeme třeba v „Pouti svatojanské“, ale mnohem významnější bouře se odehrávají v „Letnicích“ a povídce pojmenované právě jen „Bouře“.

Všechny elementy jsou skutečně spojeny do jednoho úkazu: oheň v blesku, vzduch ve větru a mračnech, voda v dešti nebo krupobití, země v půdě, na kterou to vše dopadá. Nepřekvapí tedy, že i významově bouře spojuje základní rysy všech elementů. Představuje do jisté míry nepřátelský úkaz a ohrožuje život. Jeníkova rodina to zažívá velmi intenzivně<sup>15</sup>, i v „Letnicích“ napáchá bouře mnoho škod.<sup>16</sup> Zároveň je to ale zkouška a příležitost k novému životu, jehož hodnota se tak obnovuje.

Až potud jsme sledovali především významové a strukturní paralely mezi některými archetypy a motivy objevujícími se v Čepových prózách. Přesto jsme již u řady z nich vysledovali, že tyto archetypální prvky nestojí izolovaně, ale naopak se podílejí na jakémsi širším rámci. V této souvislosti byly několikrát zmíněny obrazy cesty a proměny. V následujících kapitolách se na ně tedy podíváme podrobněji.

---

15 viz Čep, „Bouře“, *Dvojí domov* 17.

16 viz Čep, „Letnice“, *Dvojí domov* 172-3.

## 4. Archetyp proměny

### 4.1 Proměna, znovuzrození, individuace

Proměnu Jung nezmiňuje mezi svými základními archetypy, protože ty jsou všechny v nějakém smyslu součástí lidské osobnosti, takže i jejich reprezentace například ve snech mají nejčastěji podobu postav či věcí. Proměna je ale proces nebo událost, kdy je jeden stav existence vyměněn za stav jiný. V Jungově psychologii má blízkou spojitost s individuací, procesem psychologické diferenciací, jehož cílem je, lapidárně řečeno, stát se zralou osobností. Jako taková může mít svoje symboly, ale její podstata spíše tíhne k syžetu než motivu, takže se nejlépe projevuje v rituálech, případně jejich částech. Jung věnuje například dosti rozsáhlou studii katolické mši<sup>1</sup>, kterou vykládá jako mystérium proměny mající několik podob. Nejviditelnější v ní je symbolická proměna chleba a vína, ale vyjadřuje se v ní i proměna Boha v člověka, jeho oběť a návrat k božství. Stejně tak se skrze účast na celém mystériu proměna týká i účastníků, což Jung shrnuje slovy: „Tato proměna je především oživením substancí, které jsou samy o sobě mrtvé, a poté je i jejich podstatným proměněním ve smyslu zduchovnění.“<sup>2</sup> Podobné procesy pak ukazuje i na příkladech rituálů a mýtů z mnoha dalších kultur.

Jakožto poněkud neurčitý pojem se proměna objevuje ve spojení s obnovením, posvěcením, znovuzrozením či iniciací, které přece jenom nemají úplně shodné významy, i když míří stejným směrem. V jádru všechny obsahují změnu stavu, především změnu ze stavu horšího na stav lepší. Pochopitelně i obrácený postup by byl možný, v pohádkách i mýtech se objevují různé formy zakletí či proměny za trest, ale ani tam to většinou není konečné stádium. Tím se ovšem zabývat nebudeme, protože v Čepových prózách se vyskytují právě proměny, které vedou k obnově.

Znovuzrození už je u Junga konkrétnější a má velmi bohaté a různorodé mytologické i náboženské vyjádření, čímž se asi nejpodrobněji zabývá studie

---

1 viz Jung, „Symbol proměny ve mši“ in *Obraz člověka a obraz Boha*.

2 Jung, *Obraz člověka a obraz Boha* 173.

„Symboly matky a znovuzrození“<sup>3</sup>. Na psychologické rovině Jung chápe znovuzrození jako proces obnovy, proměny nebo rozšíření osobnosti, čímž má přímou vazbu právě na individuaci. Na poli literatury však můžeme uvažovat širěji, nejen o obnově osobnosti.

Od Jungova výkladu se odráží i Maud Bodkinová, která na základě metody „imaginativní reakce“<sup>4</sup> rozebírá archetyp znovuzrození v Coleridgově *Písni o starém námořníkovi*. Mimo jiné na ní ukazuje, jak tento archetyp funguje a popisuje jeho konstitutivní rysy: „Ve zkoumaných posloupnostech obrazů se objevuje vzorec pohybu dolů nebo dovnitř ke středu země, případně přerušení pohybu – je to fyzická změna, která (...) se objevuje také jako přesun směrem k narušenému vztahu s vnějším světem, a snad také k rozkladu a smrti. Tento prvek vzorce je vyvažován pohybem vzhůru a vně – nárůstem nebo výbuchem aktivity, přesunu k znovuzačlenění a obnovení života.“<sup>5</sup>

Klíčová je fáze sestupu před vlastním znovuzrozením, protože jak lze vidět i z četných Jungových příkladů, jedná se o univerzální prvek. To ostatně vyplývá z logiky věci, protože uvažujeme-li o obnově nebo znovuzrození jako o změně k něčemu lepšímu, musí předcházející stav nutně ležet níže. Jung v této souvislosti používá termíny jako introverze nebo regrese. Co k tomuto sestupu vede a jaké jsou jeho příčiny, už se může různit, ovšem povaha těchto příčin poté určuje povahu znovuzrození. U Čepa se například většinou jedná o to, jak hrdinové vnímají vlastní život a postavení, takže pokud je do sestupu uvrhne hrůza z jeho prázdnoty, musí výstup přinést zase naopak nějaké naplnění a smysl.

Tuto fázi, která je také „cestou říší mrtvých“, „plavbou po nočních mořích“

---

3 Jung, *Hrdina a archetyp matky* 59-156.

4 viz Bodkinová, *Archetypal Patterns* 29.

Tento přístup k uměleckému dílu se nesnaží o kritické hodnocení, ale zaměřuje se na citovou odezvu, která právě umožní rozpoznat v díle struktury odpovídající archetypálním vzorcům lidské psychiky. Teprve poté Bodkinová přistupuje k vlastní kritické analýze takto rozpoznávaných vzorců.

5 Bodkinová, *Archetypal Patterns* 54.

překlad L.H., původní znění: „Within the image sequences examined the pattern appears of a movement, downward, or inward towards the earth's centre, or a cessation of movement—a physical change which (...) appears also as a transition toward severed relation with the outer world, and, it may be, toward disintegration and death. This element in the pattern is balanced by a movement upward and outward—and expansion or outburst of activity, a transition toward reintegration and life-renewal.“

nebo „Jonášovým sestupem“, někdy doplňuje ještě zkouška, kterou musí hrdina podstoupit. I tento prvek v Čepových proměnách najdeme.<sup>6</sup> Nakonec pak hrdina svým sestupem a znovuzrozením získává poklad: „Poklad, který [hrdina] vynáší z temné jeskyně, je život, je on sám, nově zrozený z temné jeskyně mateřského lůna nevědomí, do které jej uvedla introverze nebo regrese.“<sup>7</sup>

Všimněme si ještě momentu klidu, přerušení pohybu, který zmiňuje Bodkinová, než se započne výstup. Zdá se mi totiž, že na pomezí sestupu a momentu klidu stojí Jungův koncept usebrání: „Vnitřní usebrání, sebetřýznění a introverze jsou úzce související pojmy. Pohřžení do sebe (introverze) znamená vstup do nevědomí a zároveň askezi. Z tohoto konání vzniká podle filosofie *bráhman* svět, podle mystiků obnova a duchovní znovuzrození jedince, který se narodí do nového duchovního světa.“<sup>8</sup> Zde je to myšleno v souvislosti s duchovní či mystickou iniciací jakožto vědomým a záměrným procesem, ale projevy a směřování jsou stejné jako u znovuzrození. Vrátime-li se zpět k psychologickému hledisku, ve kterém je proměna a znovuzrození prostředkem individuace, pak bychom mohli říci, že onen moment klidu či usebrání má funkci asi takovouto: „Jak jsem již naznačil, proces, v němž je bytostné Já integrováno nebo se stává člověkem, je ze strany vědomí připravován tím, že si člověk uvědomuje egoistické úmysly, tj. odpovídá se ze svých motivů a snaží se utvořit si co nejúplnější objektivní obraz své vlastní bytosti. Je to akt sebeuvědomění – rozjímání, v němž si člověk uvědomuje své myšlení a konání, akt, v němž je spojováno to, co je rozptýlené a co nikdy nebylo opravdu navzájem spojeno, a v němž se člověk konfrontuje sám se sebou za účelem dosažení úplného sebeuvědomění.“<sup>9</sup>

Pomineme-li aspekt sebeuvědomění, o který Čepovi primárně nejde, byť i ten může být součástí procesu, pak jeho postavy během proměny zažívají často něco podobného, o čem mluví Jung a co Bodkinová označuje jako moment klidu – totiž že hodnotí svůj život, zkoumají své motivy a snaží se najít pravý obraz sebe sama, z čehož teprve vznikají předpoklady pro konečnou proměnu a výstup.

---

6 Klenova pozdní láska k Zuzance; jindy to je zápas sama se sebou; viz také 3.3 Archetyp stínu

7 Jung, *Hrdina a archetyp matky* 290.

8 tamtéž 298.

9 Jung, *Obraz člověka a obraz Boha* 229.

Proměnou se z jiného pohledu zabýval také Bachtin ve studii *Čas a chronotop v románu*. V kapitole rozebírající antický dobrodružně-mravoličný román mu jako materiál slouží především Apuleiův *Zlatý osel*, známý též jako *Proměny*. Bachtin zase vidí podstatu proměny v motivech identity a totožnosti hrdiny, které sleduje až k „předtřídnímu folklóru“, čímž se blíží Jungovu sledování archetypů na materiálu mýtů: „Vždyť nejstarším folklórním jádrem Luciovy metamorfózy je smrt, sestup do podsvětí a vzkříšení. Všednodennímu životu tu odpovídá podsvětí, hrob.“<sup>10</sup> Změna identity, tedy změna nějaké klíčové součásti osobnosti, je vlastně jen další aspekt toho, co už bylo řečeno výše. Podstatné je, že musí být přítomny nejméně dva odlišné obrazy téhož hrdiny. Jako základní syžet tak vyvstává životní pouť hrdiny s jejími klíčovými momenty.

Bachtin dále hovoří o metamorfóze, která se původně v antickém řeckém myšlení spojovala s ideou vývoje, i když ne plynulého, ale skokového<sup>11</sup>, což se pojilo s cyklickou časovou posloupností. Postupně ale začala metamorfóza nabývat charakteru náhlé zázračné proměny, což vidíme např. u Ovidia nebo právě ve *Zlatém oslu*. „Na základě metamorfózy se tvoří typ zobrazení lidského života v jeho klíčových, krizových momentech: jak se člověk stává jiným,“<sup>12</sup> říká Bachtin a lze vidět, že takové je i převažující zobrazení u Čepa, s jistými zvláštnostmi, o kterých budeme mluvit dále. Ale i metamorfózu vývojem můžeme do určité míry vysledovat, třeba v „Jakubu Kratochvílovi“.

Na začátek celé syžetové řady jako impuls staví Bachtin provinění, chybu nebo zbloudění. Na Luciovi ve *Zlatém oslu* je to patrné třeba tak, že si ze zvědavosti vezme lektvar, který jej promění v osla. Ještě výrazněji se počáteční chyba projevuje v raně křesťanských hagiografiích, kde je tímto pokleskem hřích.<sup>13</sup> Stejný princip má jistě na mysli i Bodkinová, když poukazuje na to, že důvodem, proč se loď u Coleridge dostává do smrtelného bezvětrí, je námořníkovy provinění – střílil albatrosa – a v tom smyslu ho spojuje s archetypálními figurami věčně bloudících poutníků obtížených vinou jako

---

10 Bachtin 255.

11 viz tamtéž 247.

12 tamtéž 249.

13 viz tamtéž 251.

Kain, Věčný Žid či Bludný Holanďan.<sup>14</sup> Sestup tak může nabývat i významu trestu, přičemž u Apuleia je dle Bachtina tím sestupem všední život, do kterého je Lucius uvržen. Všednodenní čas je totiž rubem skutečného života, nejnižší formou existence, ve které se nedějí žádné klíčové události a hrdina se z ní snaží vymanit.<sup>15</sup> V Čepově próze se otázka trestu nezdá být příliš aktuální. V souvislosti s prvotním proviněním pak lze uvažovat především o předchozím nevědomém a bezmyšlenkovitém životě hrdinů, tento prvek ale vystupuje spíše implicitně a většinou zcela chybí.

Celou řadu metamorfózy pak Bachtin shrnuje do posloupnosti vina – trest – vykoupení – blaženost.<sup>16</sup> Zlatému oslu i raným křesťanským hagiografiím jako příkladům příběhů s proměnou, stejně jako pohádkám, tato posloupnost bezpochyby odpovídá, problematičtější to už bude u mýtů, které zkoumá Jung v *Symbolu matky a znovuzrození*. Ani na *Píseň o starém námořníkovi* ji nemůžeme uplatnit beze zbytku, protože stavu blaženosti námořník nedosahuje. U Čepa se závěrečnou blažeností počítat nemůžeme už vůbec, protože takový stav by předpokládal uzavřenost, ke které u něj nedochází. Ale o tom více v kapitole 5.

Bachtin o proměně uvažuje na základě materiálu dosti specifického, protože zkoumá především vývoj časoprostorových vztahů k románu, k čemuž motivy a způsob výstavby syžetu patří, ale přesto dochází k některým zjištěním, které do značné míry souzní s archetypální analýzou Jungovou. Proto se mi zdá vhodné zapojit do našeho uvažování i prvky tohoto pohledu.

Zbývá tedy ještě doplnit krátkou poznámku, jaký je vztah mezi jednotlivými pojmy jako proměna, znovuzrození, obnova, iniciace, posvěcení atd. Už jsem zmiňoval, že ač jsou příbuzné, nejsou zcela shodné. K proměně totiž může docházet z různých důvodů, může mít různé příčiny, podoby i výsledky, možnosti variant jsou v podstatě nepřeborné. Přesné terminologické rozdíly by bylo jen nesnadné definovat a jsem toho názoru, že by to ani nebylo ku prospěchu věci, vzpomeňme, že i sám Jung mluví o značné míře neostrosti a překrývání v archetypech. Přesto například o iniciaci v následujících rozborech

---

14 viz Bodkinová, *Archetypal Patterns* 55.

15 viz Bachtin 255.

16 viz tamtéž 252.

příliš uvažovat nebudeme, protože obsahuje ideu záměrnosti – adept iniciace se záměrně, ať už záměrem svým nebo svého okolí, připravuje k proměně prostřednictvím vědomých činů. Myslím, že takovou proměnu u Čepa nenalzáme, jeho charaktery směřují k proměně spíše mimovolně na základě neurčitého vnitřního puzení, případně se jim obrození dostává neočekávaně a zvenčí.

Znovuzrození zase často implikuje spíše jednorázovou proměnu ve stav úplně nový, obzvláště v křesťanském kontextu pro Čepa dosti relevantním, kdežto obnova v sobě nese princip opakování – pokud se něco opakuje, tak už v minulosti musel existovat stav, který byl dobrý a kterého je třeba znovu dosáhnout. To má velké důsledky i pro stavbu příběhu a jeho myšlenkový obsah, především vzhledem k času a smyslu, jak ostatně ještě uvidíme.

Všechny zmíněné pojmy a jejich konotace ale u Junga i u Bodkinové často splývají, takže majíce na paměti rozdíly, jejichž zdůraznění někdy může být funkční, chtěl bych si zároveň ponechat jistou míru volnosti v jejich používání. Jakožto nejjobecnější z nich nejčastěji volím pojem proměny v základním významu změny z jednoho stavu na stav lepší či vyšší.

Proměn nacházíme v Čepových prózách celou řadu a v následujících dvou kapitolách bych chtěl ukázat, jak klíčovou roli pro něj tento archetyp má.

## **4.2 Archetyp proměny v Čepových prózách**

Proměna se v Čepových prózách vyskytuje velmi často a vrací se v různých obměnách. Lze ji tedy považovat za jeden z klíčových pořadajících prvků jeho díla, vyrůstajícího z nevědomých archetypálních základů, protože autor sám, pokud je mi známo, proměnu konkrétně jako jedno ze svých témat nikdy nerefletoval. Pro své příběhy ji ale potřebuje, protože takovou povahu má obecně lidská situace se všemi svými limity, do které své hrdiny staví.

Proměnu jsme definovali především na základě toho, že se jedná o změnu stavu z horšího na lepší a jako taková odpovídá tomu, k čemu Čep své hrdiny dovádí. V mýtech a pohádkách je proměna převážně vnější záležitostí. Apuleiův

Lucius se stává oslem, ale nakonec je vykoupen a získává opět lidskou podobu, podle Ovidiových *Proměn* se například Ceasar mění v kometu, Dafné ve vavřík či Niobé v sochu. Pohádkový princ je zaklet v žábu, ale láskou princezny opět navrácen do lidské podoby. Podobné motivy vnější proměny najdeme i v náboženství – Kristus učiní z vody víno, sám na chvíli nabývá jinou podobu na Hoře proměnění a především po ukřižování vstává z mrtvých.

Čep ale proměny zvnitřňuje. Už proto, že své prózy nestaví tolik na ději, jako spíše na vnitřním životě protagonistů, u něj výrazné vnější změny nenajdeme. Postavy získávají nový pohled, citlivější vnímání, nový přístup a poznání, takže u nich vzniká nový vztah ke světu pozemskému i transcendentálnímu. Odpovídá to otázkám lidského postavení a situace člověka ve světě, které mu jsou východiskem i problémem. Tyto procesy se odehrávají na úrovni duše, a proto mají blízko k Jungovu psychologickému vysvětlení znovuzrození jako obnově osobnosti na cestě k individuaci, k najetí rovnováhy ve vztahu k sobě samému i svému okolí. O to ovšem Čepovi nejde, nesnaží se řešit otázky psychických stavů svých hrdinů, ale jejich obecné situace. Ovšem vyřešení bezprostředních existenciálních a metafyzických otázek, které na člověka doléhají, s sebou přináší i onu duševní rovnováhu, nebo k ní alespoň přispívá. Máme zde tedy styčný bod.

Abychom byli konkrétní, ukažme si, co to znamená. V „Ponocném“ například Josef Brach dochází do situace, kdy cítí „tu nehybnou tíhu, která ho dusí, to bahno, do kterého zabředl, tu hroznou řadu dní, které najednou zpozoroval v zádech, ačkoli se nepamatoval, kdy a jak se s nimi střetl, kdy a jak mu proklouzly mezi prsty...“<sup>1</sup> To je jeho existenciální situace, „temná noc duše“, souboj s vlastním Stínem. V tomto uvědomění a přiznání už ale leží zárodek změny. Josef Brach si uvědomí hodnotu času, který mu ještě zbývá, a dojde smíření sám se sebou i svou situací. Proměna-znovuzrození je zde vyjádřena v obrazné prosbě: „Bože můj, což smím od Tebe chtít tento zázrak? Může se strom, jehož větve už dávno trčí suché a černé, znovu zazelenat? Může se v kořenech znovu probudit míza?“<sup>2</sup> Na symbolické rovině je myslím pro Čepa příznačné, že ač se jedná o přírodní obraz a příroda bývá spojována s cyklickým časem a cyklickou obnovou života, v tomto obraze o pravidelnou každoroční

1 Čep, „Ponocný“, *Hranice stínu* 142.

2 tamtéž 146.

obnovu nejde. Brach nemluví o přezimujícím stromu, který by na jaře měl znovu vyrašit, ale o stromu suchém. Tímto se zdůrazňuje jedinečnost proměny, která dává vzniknout něčemu úplně novému, na rozdíl od cyklu. Určitá projekce do budoucna s opakováním tu stále přítomna je, ale v jiném smyslu.<sup>3</sup>

U Bracha k proměně skutečně dochází, tak se podívejme ještě na výsledek: „Nikdo nemohl vidět, že se v něm otevřely zacpané průduchy<sup>4</sup>, že chalupy dnes pro něho stojí znovu a ponejprv se svými střechami, které je oddělují od prostoru volnosti, slunce, mraků a hvězd. (...) Nikdo nemohl vidět, že jde pomalu a opatrně, potěškáváje a odvažuje všechno, co vidí a slyší, dotýkáje se toho jako rozříznutého dřeva, které ještě vlhne pryskyřicí.“<sup>5</sup> Je, myslím, zřejmé, že se tu objevuje nový obraz protagonisty, obraz radikálně odlišný od předchozího. Toto není stejný Josef Brach jako na počátku, slovy Bachtina získal novou identitu, slovy Junga dosáhl rozšíření osobnosti. Jedná se tedy o proměnu, která je hlubokou proměnou vnitřní.

Variant základního procesu proměny najdeme u Čepa řadu. Lišit se mohou například počátečním stavem, bezprostřední příčinou, průběhem a v jednotlivostech i výsledkem. Ten je sice ve své podstatě všude stejný, postavy dosahují smysluplnějšího bytí, ale co přesně to znamená a přináší, závisí na předchozí situaci hrdiny.

Terezka ve „Tváři pod pavučinou“ tak například vypráví o své zkušenosti: „Víš děvenko, bylo mi tenkrát hrozně smutno, to si nedovedeš představit. (...) Mohla jsem do Habřin až odpoledne, jenom na skok, a kostel už byl prázdný, tak jako dnes. Klečela jsem chvíli a ani jsem se nemodlila; bylo mi tak těžko. (...) A najednou jsem ucítila, že mě má kdosi rád, a ve mně to také zahořelo, taková bolest a sladkost, obojí zároveň. (...) Se mnou se v tu chvíli stala divná věc. Jako by ze mne byl někdo sňal velikou tíhu, jako bych přestala cítit sama sebe. Tak

---

3 viz kapitola 5

4 Hlubší archetypální symboliku je možné hledat v obrazu průduchů. Jimi proudí čerstvý vzduch, který znamená život. To je poměrně očividný význam tohoto symbolu, který ale čerpá z archetypálních základů. Jednak je vzduch jedním z prvků, ze kterých je utvořen svět (3.4 Čtyři elementy), především pak jsou ve starých mýtech a tradicích vzduch (případně vítr jakožto jeho proudění), dech a duch příbuzné až shodné koncepty, jak poznamenává i Bodkinová (*Archetypal Patterns* 36). Například stará hebrejšтина měla pro významy duch, dech a vítr jen jedno slovo: ruach. O archetypální podstatě svědčí i to, že se obraz průduchů u Čepa vrací – viz citát na str. 58 této práce. Navíc koncept vzduchu, tentokrát v negativním významu, je obsažen v obrazu bezvětří – viz citát a poznámka na straně 73 této práce.

5 Čep, „Ponocný“ *Hranice stínu* 146.

mě to celou proniklo jako světlo – všechno se mi zdálo dobré a drahé.“<sup>6</sup> Terezčina proměna spočívá ve změně z úzkosti a beznaděje v radost a sebeobětování. Od Bracha se zde odlišuje její situace, za kterou ona nemůže, ne zvolila si ji, je jí dána zvenčí, kdežto on si ji přivodil sám. Liší se i průběh – Brach si svoji situaci uvědomuje sám při pohledu do krajiny, Terezce se dostává nadpřirozeného obnovení při náboženském úkonu. I výsledek odpovídá jejich konkrétním situacím, Terezčina nová identita je naplněna radostí a nadějí, které jí dávají sílu k službě druhým, zatímco Brach si uvědomuje skutečnou hodnotu věcí i vlastního života. Takovéto proměny jsou u Čepa velmi časté, dokladový materiál tímto zdaleka není vyčerpán, další příklady by bylo možné uvádět z řady povídek jako „Rozárka Lukášová“, „Pouť“, „Zápisky Jiljího Klena“, „Lucie Laurová“, „Jakub Kratochvíl“, „Svatojanská pouť“ atd., i z románu *Hranice stínu*. Vrátime se k nim později, kde nám pomohou objasnit ještě další zajímavé aspekty archetypálního procesu proměny.

Někde ale proces proměny není tak patrný, jako v případě Bracha či Terezky, můžeme ho spíše jenom tušit. Ztracený Petr Kleofáš ve „Zbloudilém“ je nakonec zachráněn a svoji cestu najde, ale přes některé momenty pokoření a přijetí svého údělu není zcela jasný, jestli dochází ke skutečné proměně. Motiv zbloudilého, který přece jen nachází správnou cestu, by tomu však napovídal. Jinou situací, také obsahující jakési vnitřní bloudění, provádí Čep starého Vránu v „Husopasovi“ těsně před smrtí. Vrána prožívá různé úzkosti a zmatky dané i sebevraždou syna, ale jeho vlastní smrt se nakonec odehraje v duchu smíření.<sup>7</sup> V obou těchto případech, stejně jako třeba v „Příbuzenstvu“, kde se Karel Hejda vnitřně stává členem venkovské rodiny své manželky, jsou ale proměny spíše implicitní.

Proměnu jsme si definovali jako změnu stavu z horšího na lepší, ale co konkrétně to v Čepových povídkách znamená? Co tato změna obnáší? Už jsme zmínili radost, oběť, naději (Terezka) a vědomí významu (Brach) jako hodnoty, které proměna vytváří. O radosti jako samé podstatě bytí mluví i Petr Marek, přítel Jiljího Klena, když říká: „Víš, řekl bych, že bolest a zlo a smrt a nečistota

---

6 Čep, „Tvář pod pavučinou“, *Polní tráva* 55.

7 Čep, „Husopas“, *Dvojí domov* 66.

nesahají nejhloběji: Nejhlouběji je radost.“<sup>8</sup>

Kromě naděje ještě přináší proměna ve spojení s radostí i lásku: „Prokop jde najednou s větší láskou po kraji úvozové cesty. (...) Chápe více než kdy jindy, že největším ze všech přikázání je láska; láska, která se vrhá na váhu celá, nepočítajíc svých obětí, a která bere osud milované bytosti za svůj.“<sup>9</sup> Jako klíčový prvek pro proměnu se objevuje láska i ve „Svatojanské pouti“<sup>10</sup>, láska, radost a naděje se vůbec obzvláště v druhé půlce Čepovy tvorby vrací často.

Je pochopitelné, že všechny tyto hodnoty jsou velmi úzce provázány. To, že proměna s sebou mnohdy přináší i oběť, už ale může být na první pohled trochu překvapující. Oběť na sebe zase váže bolest. Třeba postava Anežky v „Tváři pod pavučinou“ obětuje svoji pozemskou budoucnost, když se zasažena duchovním znovuzrozením rozhodne jít do kláštera. Ještě před tím popisuje jeden z okamžiků, který ji k tomu vedl: „A já jsem tam stála, a tak mě nějak bolelo u srdce a tekly mi slzy, ale najednou jsem se smála. Něco mě bolelo, a zároveň jsem měla takovou radost.“<sup>11</sup> Vedle bolesti se objevuje tedy také radost. Je nutno si uvědomit, že sám Kristus se také obětoval, takže z toho hlediska nás ve skutečnosti ani oběť zarážet nemusí. Navíc i rituály proměny a znovuzrození primitivních společenství vyžadují oběti nejrůznějších druhů, řadu příkladů uvádí Jung ve studii „Symbol proměny ve mši“.<sup>12</sup>

Ostatně v mnoha případech funguje i spojení mezi bolestí a láskou obdobně jako mezi láskou a smrtí, což je spojení velmi prastaré, které se u Čepa taktéž vyskytuje. „Láska a smrt, jaká tajemná dvojice, jaký nevýslovný svazek!“<sup>13</sup> říká Lucie Laurová. V jejím životě hraje klíčovou roli smrt matky i otce a na protipólu zase narození dítěte, které ji právě naplňuje láskou. Myslím, že si ale můžeme ve výkladu dovolit i teologické přenesení smrti na duchovní úroveň a odvozovat v jistém smyslu lásku od smrti starého já, se kterým odumírá i sobectví a sebestřednost<sup>14</sup>, čímž je právě transcendentní láska teprve umožněna.

---

8 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 162.

9 Čep, *Hranice stínu* 85.

10 Čep, „Svatojanská pout“ , *Polní tráva* 301, viz také str. 66 této práce.

11 Čep, „Tvář pod pavučinou“, *Polní tráva* 75.

12 obzvláště v kapitole „Paralely k mysteriu proměňování“, *Obraz člověka a obraz Boha* 175 a dále.

13 Čep, „Lucie Laurová“, *Dvojí domov* 117.

14 Římanům 6,5-7 ČEP.

Pominout nemůžeme ani pokoru jako výsledek proměny. To jsme ostatně viděli už u Josefa Bracha, poznat a přiznat vlastní chybu, aby bylo možné nastartovat změnu, vyžaduje pokoření se. Je to stejný princip, jako když si člověk musí přiznat, že je nemocen, aby se mohl léčit, což se také v jedné povídce objevuje.<sup>15</sup> Abychom i zde uvedli reprezentativní příklad, tak velmi názorným procesem pokořování prochází mladý Josef Dohnal v „Tváři pod pavučinou“. Poté, kdy je ve rvačce vážně zraněn a musí strávit dosti dlouhou dobu v nemocnici, má příležitost zpytovat svůj život a uvědomuje si svoji bídu: „Hanba a ošklivost – tak jako když se člověk dusí ve snu, jako když na něm leží něco těžkého a odporného... a ta tíha a ošklivost, to je on sám...“<sup>16</sup>. Toto vědomí ale umožňuje začátek cesty vzhůru. O něco později tak je schopen vzdát se vlastní cti: „Maria, říkal si polohlasem, Maria, oroduj za nás! Byl vděčen za ta slova, která neměl sám ze sebe. Sám by se jich nebyl odvážil; byl by si myslil, s falešnou pokorou, že ještě nesmí, ještě ne... Že musí nejprve něco vykonat, dobýt znovu ztracené cti.“<sup>17</sup> Pokoření dostupuje vrcholu, protože se Josef vzdává vlastní marné snahy o nápravu a teprve tím konečně umožňuje vlastní proměnu, která podobně jako u Bracha spočívá v novém smyslu, naději a osvobození od tíživé minulosti: „Bude mít zase vysokou oblohu nad hlavou a pod nohama zemi plnou svěžesti, hudby a vůně. Tatam je tíha lítosti a výčitek a ztraceného času. Je svoboděn jako mladý kůň, pádící rovnou cestou k obzoru.“<sup>18</sup>

Do stejné kategorie spadá také smíření. Hrdinové dosahují smíření sami se sebou, se svým okolím, světem, svou pozicí v něm a se skutečností dvou domovů. Třeba Jáchym ve „Svatojanské pouti“ se na konci smiřuje sám se sebou i s příbuznými své zemřelé manželky<sup>19</sup>. Smíření pak umožňuje jít dál a vnímat svět jako smysluplný, i když možná nedává význam, jako ve „Staníkovi“. To je jedna z věcí, kterou se Čep liší od sartróvského a camusovského existencialismu, protože jeho proměněné, a tudíž vědomé postavy nevzdorují.

Poslední velkou hodnotou spojenou s proměnou, pro Čepa obzvláště důležitou, je zapojení do lidského společenství. Tento faktor zmiňuje už Jung, když mluví o znovuzrození a individuaci a zdůrazňuje, že musí vést k pevnějším

---

15 Čep, „Proměny“, *Polní tráva* 35.

16 Čep, „Tvář pod pavučinou“, *Polní tráva* 64.

17 tamtéž 80.

18 Čep, „Ponocný“, *Hranice stínu* 84.

19 Čep, „Svatojanská pout“, *Polní tráva* 302.

kolektivním vztahům. To samé se totiž děje i u Čepa. Až trochu moralisticky tuto myšlenku například připomíná Jiljí Klen Vojtěchu Markovi: „Myslím, že umíte děkovat za milost, které se vám dostalo. (...) Ale nesmíte zapomínat, já vím, že nezapomínáte – na ty druhé. (...) S těmi bude vždycky spojen váš úděl, váš pozemský úděl. Potáhnete je dolů, budete-li padat, a budete-li stoupat, budou závažím na vašich nohou.“<sup>20</sup> Skoro jako by zde zaznívala slova křesťanského existenciálního myslitele Gabriela Marcela.<sup>21</sup> Navíc Čep, opět v duchu křesťansky orientovaných existenciálních myslitelů, zapojení ještě povyšuje tím, že společenstvím myslí nejen to reálně přítomné, ale široce duchovní včetně již zemřelých předků. Už několikrát zmiňovaný Josef Brach si tak z ničeho nic začíná všimnout životů svých sousedů<sup>22</sup> a převezme i obecní funkci ponocného, podobně se uplatní také Oldřich Babor. Prokop Randa zase skrze smrt svého děda Zapletala přijímá své místo v kraji nejen fyzicky (tím, že se tam rozhoduje zůstat na pozici učitele, což je pozice v rámci komunity velmi aktivní), ale i duchovně, když se uvědoměle začleňuje jako součást dlouhé řady svého rodu. V této postavě dosáhl Čep velmi zajímavého uzlového bodu, protože se nejen spojuje začlenění fyzické s duchovním, ale snoubí se i minulost s přítomností a budoucností. Dědictví předků totiž sahá hluboko do minulosti a na opačnou stranu se Prokop jakožto učitel dívá i do budoucnosti a snaží se ji naplnit hodnotou, což vyjadřuje poslední věta románu, ve které se Prokop upíná na svého nejnadanějšího žáka jako symbol nové naděje: „Když myslil na nastávající odpoledne, uviděl před sebou tvář Vojtěcha Starošíka – dvě bystré oči v snědém chlapeckém obličejí – a přidal bezděky do kroku.“<sup>23</sup>

Probrané hodnoty a důsledky, které proměna přináší, se do určité míry překrývají a v mnohém se vzájemně doplňují. Tvoří komplex, který má očividně výrazně křesťanský charakter, inspiraci vírou nelze pominout. V této souvislosti se přímo nabízí biblický verš „Vybízím vás, bratří, pro Boží milosrdenství, abyste sami sebe přinášeli jako živou, svatou, Bohu milou oběť; to ať je vaše pravá bohoslužba.“<sup>24</sup>, o kterém navíc ještě bude řeč později.

20 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 221-222.

21 viz Gabriel Marcel, „Nástin fenomenologie a metafyziky naděje“ in *K filosofii naděje* (Praha: Vyšehrad, 1971) 132.

22 viz Čep, „Ponocný“, *Hranice stínu* 147.

23 Čep, *Hranice stínu* 135.

24 Římanům 12,1 ČEP.

Zároveň vidíme, že v nich jsou obsaženy i Jungovy pojmy jako rovnováha, sebepoznání, vyrovnání se se stínem, harmonický vztah či vymanění z nevědomých obsahů.

I existenciálním otázkám se dostává odpovědí, i když ne paušálně a nezvratně. Naopak, pochybování zůstává a zápas nemizí, vrací se. Čepovská proměna ovšem umožňuje dát zápasu smysl, takže existenciální situace zůstává v tom, že člověk je nadále konfrontován se světem, kterému ne zcela rozumí, a musí tedy neustále volit a není zbaven své zodpovědnosti, takže aby se vše jednou provždy vyřešilo. Zároveň ale v tajemném světle „dvojího domova“ může nacházet význam.

Podívejme se nyní blíže na fáze, které proměně předcházejí. Na základě analýzy Bodkinové se vyčleňuje především sestup.

Jak jsme již řekli, prvotní stav musí ležet níže, aby měla proměna opodstatnění, což mohou obstarat vnitřní pochody protagonistů a jejich předchozí jednání, nebo také vnější okolnosti. Jako první případ můžeme uvést Josefa Bracha, Oldřicha Babora, Albínu Drůzovou, Jiljího Klena i Prokopa Randu s Janem Šimonem a mnoho dalších. Tento způsob dominuje. Jeden příklad za všechny: „Jan Šimon se probouzel ráno s hořkostí v ústech, s nechutí stále rostoucí, s tíživým vědomím, že mrhá svůj čas a vyhýbá se svému osudu. (...) Ležel ještě chvíli a namáhal se znovu přivolat nevědomí spánku, sladkost měkké únavy, která nás zbavuje povinnosti zaznamenávat čas, hledět věcem zpříma do očí.“<sup>25</sup>

Vnější okolnosti zase nabývají vrchu v „Rozárce Lukášové“ či „Lucii Laurové“, kde jimi je smrt rodičů, nebo v „Pouti“, kde se zase jedná o válku. Nejsou to vlastní činy, ale nezaviněné okolnosti, které vrhají protagonisty do situace, ve které bezprostředně prožívají tíhu existence.

Vlastní sestup pak představují momenty, kdy tato zkušenost na hrdiny dolehne plnou vahou. Může se jednat o prozření, kdy hrdina náhle vidí ostře bídu svoji i všeho kolem sebe, tíhu, kterou si nese životem, a stojí před výzvou se s tím nějak vyrovnat. Může se také jednat o čin, který jakoby rozevře propast, třeba když se Jiljí Klen pokusí získat Zuzanku pro sebe<sup>26</sup>. A v neposlední řadě to opět mohou být okolnosti – například Rozárčino zjištění, že ji rodiče chtějí

25 Čep, „Ponocný“, *Hranice stínu* 61-2.

26 viz Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 226-7.

provdat<sup>27</sup>, nebo moment, když Albína zjistí, že její služka čeká dítě s jejím mužem<sup>28</sup>.

Ve všech případech tak vzniká krize, která vede hrdiny k introspekci. To je charakteristické, protože právě o introverzi či regresi mluví Jung jako o součásti obrodného procesu<sup>29</sup>. I Čepovi hrdinové se tímto dostávají do zápasu, ve kterém vidí, vnímají a uvědomují si, co dříve leželo pod nánosem času, co se skrývá za vnější podobou věcí či bývá jinak zakryto. Jejich zápas je oním mytickým sestupem do nitra velryby, odkud Jonáš po tři dny volá k Hospodinu, sestupem k Hádovi či do jeskyně<sup>30</sup>, odkud je podle Junga třeba vyzvednout poklad. Ten je symbolem proměny<sup>31</sup>.

Je zajímavé, že jak ony momenty prozření, ač mívají výše zmíněné příčiny, tak vlastní moment opětovného výstupu, přicházejí náhle a zvenčí a nebývají výsledkem soustředěného úsilí. Snad jen Prokop Randa a Jiljí Klen se pokouší o nějaké hledání a sebezpytování, ale to vede spíše k dalšímu zmatku než rozřešení otázek. Nakonec i dopis, který proměňuje Klenovo vidění věcí přichází neočekávan<sup>32</sup> a stejně neuvědoměle začíná také Randovo znovuzrození: „Prokop Randa měl pocit, že jeho měra se rozplynula, aniž věděl jak. Když si pomyslí na habřinského starce, pohnulo se v něm několik vrstev minulosti smíšené s novou nadějí.“<sup>33</sup> Ještě patrnější je tento proces na postavě Jáchyma Leška, kterému se rovnou dostává nadpřirozených vidění<sup>34</sup>. V jeho případě o záměrnosti rozhodně nemůže být řeč.

Nutno ještě poznamenat, že chvíle „zření“ mohou i předcházet vlastnímu klíčovému zápasu a jaksi připravovat půdu, aniž by v danou chvíli ještě vedly k proměně: „Zažil několik okamžiků - přišlo to obyčejně znenadání, po dlouhých dnech hladu, špíny a tělesného strádání (...), ve kterých se najednou vyhrnula z jeho nitra záplava světla a obnovila skrz naskrz jeho zvětralou bytost, jeho zasuté a zmrhané mládí.“<sup>35</sup> Taktéž mohou být tyto momenty nenápadně roztroušeny po celém hrdinově životě v podobě neobvyklé citlivosti, která se

27 viz Čep, „Rozárka Lukášová“, *Dvojí domov* 53.

28 Čep, „Albína Drůzová“, *Dvojí domov* 124.

29 viz Jung, *Hrdina a archetyp matky* 290; 298.

30 viz Jung *Osobnost a přenos* 250-251.

31 viz Jung *Hrdina a archetyp matky* 290.

32 viz Čep, „Zápisky Jiljího Klenu“, *Hranice stínu* 228.

33 Čep, *Hranice stínu* 85-6.

34 Čep, „Svatojanská pouť“, *Polní tráva* 289; 291; 296-7 a 301.

35 Čep, „Ponocný“, *Hranice stínu* 144.

nerodí jenom pro chvíli sestupu a zápasu, ale je vlastní charakteristikou jeho vidění a prožívání. To je třeba případ Jakuba Kratochvíla, jehož existenciální pocit není náhlý blesk z nebe, ale trvale prosvítající součást života, která postupně sílí, až nakonec dojde k rozhodující krizi v podobě lásky k Elišce.

Přes veškerou náhlost však nemůžeme zcela opominout moment volby v krizové situaci. V něm se projevuje Čepovo existenciální naladění, protože volba je nevyhnutelnou zodpovědností a povinností člověka a tvoří také předpoklad pro proměnu. Ve většině próz je moment volby spíše implicitní a spočívá v nevyřčeném rozhodnutí vnitřní zápas podstoupit. To jsme viděli u Josefa Bracha či Lucie Laurové, stejně tak celý návrat Prokopa Randy do kraje svého dětství je vlastně takovou volbou podstoupit zápas.

V některých případech Čep staví hrdiny i do situace, kdy musí volit naprosto konkrétně, zde a tady. Pro Rozárku Lukášovou to znamená volbu zcela pozemskou, a to podvolit se rozhodnutí rodičů, za koho se má provdat<sup>36</sup> (aspekt oběti je snad zřejmý). Vojtěch Marek naproti tomu volí na duchovní rovině, ale neméně konkrétně a aktuálně. Zprvu se sice zdá, že ještě trochu váhá: „Člověk se musí rozhodnout. Může si vybrat to nebo ono. Dřív jsem si myslel, že je statečnější, vybrat si nic. Dnes...“<sup>37</sup> O něco později už má ale jasno: „Teprve tentokrát jsem ucítil to zvláštní rozšíření dechu, tu chuť zdvihnout na ramenou svět... zkrátka pochopil jsem, že není možná volit to nic, o kterém jsme mluvili onehdy u vás. Tu chvíli mi přestalo záležet na mně samém.“<sup>38</sup>

Důležitost volby vyvstává do popředí obzvláště v momentě, kdy je znemožněna nebo problematizována. Proto je u Čepa významný i motiv nerozhodnosti, který má vždy negativní konotace a důsledky. Zaznívá třeba ve „Vigilii“: „Ti, kteří mě s sebou zvali do širého světa, neotáleli dlouho na křižovatce. Když jsem se příliš rozmýšlel a nemohl se odtrhnout od známých obzorů, vzali hole a odešli neohlížejíce se. A tak jsem zůstal sám na mezi (...) a styděl jsem se vrátit mezi své, mezi nimiž už pro mne nebylo místa. (...) Byl jsem vyhnanecem, nepatřil jsem nikam.“<sup>39</sup> S volbou tedy velmi úzce souvisí loučení, další Čepův často se vracející motiv. Právě v této povídce je to velmi patrné: „Ale má trýzeň byla den ode dne větší; byl jsem krutě trestán za to, že

36 viz Čep, „Rozárka Lukášová“, *Dvojí domov* 56.

37 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 190.

38 tamtéž 202.

39 Čep, „Vigilie“, *Dvojí domov* 77.

jsem neměl sílu se rozloučit. Nebyl jsem zde ani tam. (...) Ze všeho jsem se vydědil tím, že jsem se neodhodlal.“<sup>40</sup> Nerozhodnost znemožňuje pokračování v nastoupené cestě, a může tedy vést k bloudění, což se právě ve „Vigilii“ stává. V takovém případě proměna není možná a nastává zvláštní situace, kdy je hrdina jakoby uvězněn v momentě svého sestupu, v jeskyni či břiše ryby, bez možnosti výstupu. Ovšem o tom, že ani toto stádium nemusí být definitivní, svědčí samotný závěr povídky.

Pak existuje ještě jedna extrémní varianta volby, a to volba právě opačná Vojtěchově či Rozárčině – sebevražda. Sebevražda je v Čepových prózách dosti častý motiv, ale autor o ní přemýšlí jinak než francouzští existencialisté Camus se Sartrem. V jejich etice sice také vítězí rozhodnutí pro život, ale s příznakem revolty a vzdoru, a sebevražda si ponechává hodnotu legitimní volby. Zato u Čepa jsme už pozorovali důležitost smíření a navíc musí sebevraždu a priori odmítat už z pozice víry. Přesto je jeho přístup dvojnásobný, podle Papouška vyjadřuje „porozumění pro (...) zoufalství a touhu po svobodě, a na druhé straně odsouzení sebevraždy.“<sup>41</sup>

Sebevražda je také důsledkem toho, že proměna selže nebo k ní nedojde. Hrdina sestoupí, ale místo zápasu a výstupu volí sebevraždu. I v mýtech se může stát, že hrdina je rybou požit a podlehne v boji s drakem, ovšem s tím rozdílem, že to v žádném případě není jeho svobodná volba<sup>42</sup>. Shodný archetypální základ takto nabývá některé nové významy.

Nepřítomnost proměny má kromě selhání či odmítnutí u Čepa ještě jednu podobu – podobu potenciálnosti. Jde o povídky, které obsahují víceméně vše, co proměně předchází, ale končí dřív, než k ní může dojít. Čep tím dosahuje zdůraznění jiného momentu z celého procesu než proměny samotné. Jestli ji protagonista dosáhne, v tu chvíli není podstatné. Vidíme to v „Děravém plášti“ a v „Můře“. Obzvláště v „Můře“ je evidentní, jak Cyril Nedoma prochází sestupem a musí se nějak postavit k zápasu, který ho čeká, ale tam také povídka končí. Bachtin ve svém rozboru metamorfózy ukazuje, že literárně k ní jsou nutné nejméně dva obrazy člověka, před proměnou a po ní. V raných

---

40 Čep, „Vigilie“, *Dvoji domov* 78.

41 Vladimír Papoušek. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha: Torst, 2000) 43.

42 Rovněž bychom jej také neměli nazývat hrdinou v mytologickém významu – bývá to například postava, jejíž selhání podtrhává úspěch skutečného hrdiny.

křesťanských hagiografiích to konkrétně je nejprve obraz hříšníka a po přerodu obraz světce. Zároveň ale Bachtin zmiňuje, že někdy se může vyskytnout i obraz třetí, mezi těmito dvěma prostřední – obraz člověka právě procházejícího očistným utrpením a zápasem sama se sebou<sup>43</sup>. Jsem přesvědčený, že přesně o to Čepovi v „Můře“ a „Děravém plášti“ jde. K tomuto typu i k sebevraždě se ještě podrobněji vrátíme v následující kapitole.

Závěrem této části bych ještě rád jen jakousi poznámkou na okraj upozornil na zajímavě ojedinělý typ proměny v povídce „Letnice“, ve které je proměna převedena z člověka na přírodu, a to nejen jako ilustrace, ale jako pointa. Bouře, která v závěru povídky zasáhne kraj, je symbolem obnovy. Napáchá sice škody, ale zároveň zavlažuje, ničí i dává život. Navíc právě určitou destrukcí přímo vybízí k nové obnovující práci – vytloukla-li někomu okna, bude to znamenat výměnu starých za nové. Tento význam bouře je podtržen závěrečným „veselím“ v hospodě, které zase obnovuje lidské porozumění a solidaritnost.

Jak tedy vidíme, vykreslení proměny je u Čepa velmi propracované, zahrnuje řadu prvků a variant, a ač základní motivicko-tematický komplex zůstává stejný, v žádném případě se nejedná o monotónní omílání toho samého. Také je zřejmé, že k proměně vede cesta, o které podrobněji pojednáme později.

---

43 viz Bachtin 250.

## 5. Proměna a opakování

Proč se tedy Čepovy proměny často jeví jako neuzavřené a neukončené? V řadě povídek si postavy musí opakovaně procházet stejnou či podobnou zkušeností. Také se stává, že nedlouho poté, kdy dosáhnou jakéhosi vítězství, přichází další pád a s ním nové pochybnosti a opakovaná nelehká cesta vzhůru. Jindy jsou sice změněny, ale s vědomím, že o tu změnu budou muset nadále bojovat. Stejně tak i na vyšší rovině pozorujeme časté opakování a variování základních témat nejen v rámci sbírek, ale v průběhu celé tvorby. Bude tedy třeba si všimnout vztahu mezi proměnou a koncem příběhu.

K objasnění tohoto aspektu opakované proměny nám jako inspirace poslouží úvahy Franka Kermodea z jeho knihy *Smysl konců*<sup>1</sup>. Tvrdí v ní, že základní lidskou potřebou je dávat věcem kolem nás nějaký smysl. Aby bylo možné nadále dávat smysl dnešnímu světu sestávajícímu se z naprosto diskontinuitních jevů, musí lidé vytvářet čím dál složitější fikce (fikce chápe Kermode značně široce), jejichž způsoby fungování Kermode ve své knize dále zkoumá. Pro nás jsou inspirativní především jeho úvahy, jak vztahy v řadě počátek – prostředek – konec umožňují přiřazovat času organizaci, formu a tedy především nějaký smysl, protože čas beze smyslu nejsme schopni vnímat<sup>2</sup>.

Jako velmi trefná ilustrace mu slouží konvenční výraz pro zvuk hodin – *tik tak*. Vnímatelný interval musí mít začátek *tik* a konec *tak*, který tomuto intervalu, tedy všemu uprostřed, dává smysl. Naproti tomu interval mezi *tak* a novým *tik*, ačkoli jde o naprosto stejný jev, pro nás nic neznamena, nedokážeme jej vnímat a nějak zařadit právě proto, že postrádá smysl. Interval *tik-tak* je naplněný, má význam, kdežto *tak-tik* pouze plyne<sup>3</sup>.

V dalších úvahách si Kermode k popsání tohoto rozdílu vypůjčuje z teologie dva pojmy pro čas, které také budu používat – čas aktivní, naplněný a naplnění vyžadující, čas událostí, významů, čas zlomový a čas krize směřující k vyústění nazývá *kairos*, kdežto čas prostě plynoucí a nenaplněný *chronos*<sup>4</sup>. *Chronos* si můžeme představit jako přímku, kterou není možné pojmout,

---

1 Frank Kermode, *Smysl konců: Studie k teorii fikce* (Host: Brno, 2007).

2 viz Kermode 45.

3 viz tamtéž 44-45.

4 viz tamtéž 46-49.

protože nemá začátek ani konec. *Kairos* pak jako body, případně úsečky na ní, které jí dávají vůbec smysl, směr a obsah. Ve skutečnosti je vše kolem nás pouhý *chronos*, ale právě různé prostředky fikce nám umožňují vnímat jej coby *kairos*.<sup>5</sup>

Dále Kermode mimo jiné poukazuje i na to, že složitost dnešního světa už neumožňuje uspokojivé ztotožnění se s mýty, protože podobně jako jiné naivní příběhy jen naplňují původní paradigmatata<sup>6</sup> a předpokládají tedy „přísnou shodu mezi začátkem, prostředkem a koncem“<sup>7</sup>. Naproti tomu fikce tuto „přísnou shodu“ pomocí peripetií a dalších prostředků problematizují, a v jistém smyslu tedy stojí v protikladu k mýtům, ačkoli obojí má stejný účel – umožnit naplnění času smyslem.

Právě konec Čepových příběhů s proměnou bývá totiž takto problematizován, a ačkoli je proměna archetypálním procesem, nemá u něj mytickou platnost. Proměna v mýtech je totiž uzavřená a nepřipouští další změny ani vývoj, což u Čepa neplatí. Nemusí to být podmínkou, ale v mýtech typicky příběh proměnou končí. Ještě větší důležitost má především skutečnost, že se proměněný hrdina už nadále nevyvíjí, ani potenciálně, a čas přestává hrát roli. Byl-li před proměnou plný událostí a významů (*kairos*), po ní splaskne a přestává tvořit, stává se z něj pouhé plynutí (*chronos*). Ztráta významu je důvodem, proč takové příběhy už po proměně nepokračují.

Dobře to lze vidět například na pohádkách a jejich typické závěrečné formulaci „a pokud nezemřeli, žijí šťastně až dodnes“. Všechny proměny jsou dokonale ukončené a celistvé, čas událostí, aktivity a krizí (*kairos*) s nimi končí a co následuje, je naprosto ploché a nepodstatné. Všimněme si, že i smrt je zde nepodstatná - „pokud nezemřeli“ znamená, že na smrti nezáleží, protože už nemůže pro příběh nic změnit. Jinými slovy už mu nemůže dát žádný jiný smysl. Koncem je finální proměna vdechující smysl počátku i středu, ale po ní vše setrvává na jedné rovině „žili šťastně“. Nemá-li být celý smysl problematizován, je onen dovětek nutný.

Nemusí jít jenom o pohádky a mýty. Podobným způsobem končí

---

5 Pro zjednodušení pomíjíme skutečnost, že se v NZ vyskytují do určité míry synonymně a překrývají se.

6 viz Kermode 28-29.

7 Kermode 34. Citát se sice původně týká shod mezi začátkem a koncem „naivně prorocké apokalypsy“, ale myslím, že v tomto případě jej můžeme převést na mýty obecně.

například i antický román *Zlatý osel*, který podrobně rozebírá Bachtin v druhé kapitole již zmiňované studie „Čas a chronotop v románu“<sup>8</sup>. Protože v něm hraje klíčovou roli metamorfóza Lucia v osla a později zpět do lidské podoby, jedná se taky o typ proměny bez pokračování. Téhož principu později využívá dlouhá řada evropských románů stavících své rozřešení na proměně, od mravoličných až po společenské. V prvním případě se z „hříšníka“ stává ctnostný a poctivý člověk (kupříkladu Defoova *Moll Flandersová*), v druhém to může být třeba boháč z chudáka (Fieldingův *Tom Jones*) Podstatné je, že proměnou se dosahuje výsledného stavu, který se už nadále nevyvíjí.

Variantou téhož jsou romány, které po konci vlastního děje ještě mají závěr „dovypravující“, co se dělo potom a jak skončili ostatní hrdinové. „Dovypravování“ lze zevšeobecnit i na příběhy, jejichž jádrem není archetypální proměna, podstatný je totiž způsob jejich ukončení, jak to i Kermode ilustruje na Dostojevského *Idiotovi*<sup>9</sup>. Takové konce možná uspokojí zvědavost, ale děj v nich už vlastně nepokračuje. Tato tradice vede čtenáře k tomu, aby očekával úplnou proměnu a s ní uzavřenost a ukončenost.

## 5.1 Uzavřená proměna

Držme se ale nadále archetypu proměny u Čepa. Prostředkem, jak takto definitivně proměnu uzavřít, může být především smrt hrdiny, protože po ní už pochopitelně nemůže nic následovat. Proměnu, kterou postava zakusí těsně před vlastní smrtí, už nelze zvrátit ani zpochybnit, a stává se tedy konečnou. V takovém případě proměna dává smysl veškerému předchozímu času a dění, ale není možná žádná její projekce do budoucnosti. Je jednorázová a statická. Stává se úběžníkem, ohniskem a klíčem, celý syžet i veškeré motivy směřují k ní, ale od ní už nevede nic. Mimo jiné by se tak na rozdíl od jiných typů velmi zvýraznila její hodnota. Dalo by se říci, že pokud už tohoto bylo dosaženo, není v životě třeba ničeho dalšího a může přijít smrt, která je jediným možným následujícím krokem.

---

8 Bachtin 222-377.

9 viz Kermode 28.

V úplně čisté podobě podle mého mínění takový typ u Čepa nenacházíme, velmi blízko mu ale stojí proměna, kterou vidíme v povídce „Rozárka Lukášová“.

Jako pro většinu Čepových charakterů je i Rozárčin život určován neobyčejnou metafyzickou citlivostí a bolestí spojenou se ztrátou matky. Ta je totiž nejen postrádanou milovanou osobou, ale stává se Rozárce i jakýmsi symbolem věčné duchovní skutečnosti, onoho „prvního domova“. Přes všechny vnitřní zápasy a nelehké postavení v domácnosti s novou macechou, přichází moment nejhlubšího sestupu až ve chvíli, kdy chtějí macecha s otcem Rozárku provdat. A to ani ne tolik proto, že zamýšleného ženicha nemiluje, jako pro skutečnost, že taková svatba znamená úplné a konečné odloučení od všeho, na čem jí záleží, co zná a co tvoří základ jejího života. Zkušenost proměny pak zažívá charakteristicky na pouti a v přímé souvislosti s matkou ve významu duchovním i pozemským: „Druhého dne k večeru klečela Rozárka před obrazem Matky Sedmiboletné. (...) Patříc na tvář zázračného obrazu, zahlédla v něm najednou rysy matčiny.“<sup>1</sup> Je, myslím, příznačné, že pozemskou i nadzemskou realitu zde spojuje jeden motiv, motiv matky, který má ale zároveň dvojí tvář – pozemská matka v něm transcenduje v Matku Boží. Tento motiv ostatně není u Čepa ojedinělý a jistě by se dalo jej sledovat k jeho inspiračním zdrojům vycházejícím z katolické víry, ale i, což by možná bylo zajímavější, k vlivu autorovy četby barokních děl.

V tomto momentě dochází k onomu obrození: „A náhle propukla v pláč, v slzy lásky, které do té chvíle nepoznala a bez níž je člověk ustavičně sirotou; lásky k Tomu, který ustavičně krvácí, a přála si trpět víc, víc, být proklána až ke dnu srdce, vykrváčet do poslední krůpěje. (...) A sotva přinesla tuto oběť, neponechavši si pro sebe pranic, spadl z ní všecek děs před budoucností a v srdci cítila znovu onen úsměv, který se zjevil na rtech umírající matky.“<sup>2</sup> (O oběti a lásce ve spojení s proměnou jsme již mluvili) Že se nejedná o pouhé dočasné osvětlení, ale o zásadní proměnu, která z Rozárky činí jiného člověka, byť nenápadně, víme podle toho, že „s duší podivně lehkou nastoupila zpáteční cestu“<sup>3</sup> a že se v duchu rozhodnutí přinášet oběti podvolila přání svých rodičů. Následně Rozárka umírá.

---

1 Čep, „Rozárka Lukášová“, *Dvojí domov* 55.

2 tamtéž 55.

3 tamtéž 55.

Potud by se jednalo o celkem typickou proměnu s atributem uzavřenosti, jak jsme ji podali v předešlých odstavcích. Komplikace spočívá v tom, že Rozárčin zážitek z poutě nepředchází bezprostředně její smrti. Povídka má ještě peripetii Rozárčiny svatby a krátkého života s klempířem Bendou. Ta naprosto typicky přináší stěhování do města do „[špíny] beze světla, beze vzduchu, nasáklé kouřem a zápachem papírny, uprostřed malého dvorku bez jediné travičky a ve vlhké jizbičce, která ji škrtila a řezala jako krabice z rezavého plechu.“<sup>4</sup> Město totiž v Čepově podání vesměs nepřináší žádné pozitivní hodnoty, spíše naopak, v první fázi jeho tvorby, kam „Rozárka Lukášová“ patří (z druhé vydané sbírky *Vigilie*, 1928), je to obzvlášť patrné. Na Rozárku a její proměnu má stěhování zdrcující efekt: „Dni v městečku, kam ji muž zavezl, jí mýjely v otupělosti a zoufalství. Byla jako podvedená, všechno jako by ji bylo opustilo, pramen nadpřirozené útěchy vyschl. Její modlitba byla prosbou žebráka, klečícího v mrazu a v blátě před vraty dobře okovanými a před hospodářem obráceným zády.“<sup>5</sup>

Už zde tedy vidíme to, co se později u Čepa stane skoro pravidlem, totiž pochybování. Rozárčina proměna je zpochybněna, nebo spíše odumře, „vyschne“. Motiv města je charakteristický, protože je symbolem (nebo spíše indexem) tohoto procesu, v otupělém čase otupí i její proměna a klesá v prázdný čas chronos. Tato peripetie ovšem není příliš dlouhá, není sice jasné, jaký úsek zabírá, ale skoro jistě méně než rok.

Přesto je nutné opakování a obnovení, což se skutečně stává hned o dva odstavce dále. Tentokrát je prostředkem snové vidění<sup>6</sup>.<sup>7</sup> Až po něm přichází nemoc, pro kterou si Rozárku bere její otec zpět domů, a posléze smrt. Ještě před smrtí tak Čep symbolicky zdůrazňuje návrat (jenom doma může být Rozárka skutečně ryzí), se kterým čas znovu nabývá smyslu. Navíc tím, že to je návrat poslední a definitivní, odkazuje i na pojetí smrti jako návratu do prvního domova. Svědčí o tom i poslední věta povídky: „Druhý prostor, jehož přítomnost

---

4 Čep, „Rozárka Lukášová“, *Dvoji domov* 56.

5 tamtéž 56.

6 tamtéž 57.

7 Rozárčino vidění je zajímavé dvěma věcmi. Jednak ve vidění opět vystupuje její matka v roli průvodkyně a zprostředkovatelky, jednak už fakt, že jde o vidění. Podobně jako motiv pouti je to totiž prvek do určité míry nadpřirozený, sám ze své podstaty posouvající člověka blíže k skryté skutečnosti. I tento princip se objevuje v řadě dalších povídek napříč celou tvorbou, podobně klíčový je třeba ve „Svatojanské pouti“, což je pro změnu povídka až z válečného období.

plnila celý její krátký život podivnou tesknoutou, ji přijal do sebe, ale její mrtvá tvář nastavovala těm, kdož zbyli okolo ní, znovu onen dvojsmyslný úsměv sfingy, která nevydá svého tajemství.“<sup>8</sup>

Toto podání smrti je typické i pro její význam, který se u Čepa prakticky nemění. Pro toho, kdo umírá proměněn, je návratem a poznáním (pro postavy, které proměny nedojdou, je to samozřejmě naopak), ale pro ostatní jen hádankou vyvolávající obavy, stesk, vášeň i odevzdání. Smysl, který lze vidět z druhé strany, je živým zahalen neproniknutelným tajemstvím.

I v „Rozárce Lukášové“ tedy vidíme proměnu, která není zcela jednorázová, ale přesto bych ji zařadil k typu ukončenému a statickému. Není to pochopitelně jediná povídka ukončená smrtí, ale pomineme-li ty, ve kterých jako protagonista vystupuje sebevrah, připadaly by v úvahu především „Husopas“ a „Staník“. V nich je ale zase proměna dosti nezřetelná, snad jen v jistém postoji smířenosti. Navíc je v nich obou tematizováno především samotné vyrovnávání se se smrtí. Z určitého pohledu by Rozárce ještě mohl odpovídat Jiljí Klen, ale zde nacházíme jeden podstatný rozdíl.

Povšimněme si především skutečnosti, že Rozárčina smrt, ač se zdá být završením jejího života, není tak úplně přirozená, ale naopak velmi předčasná – umírá mladé děvče navíc dřív, než samo mohlo založit rodinu a rozmnožit tak život. Proměna, která musí být bezprostředně následována smrtí, aby byla úplná, je v rozporu se životem. Z metafyzického pohledu, z pozice „prvního domova“, má sice své opodstatnění, ale není skrze ni dosaženo sjednocení obou domovů. Rozárčin vnitřní duchovní vývoj se sice zdá být završen, ale završení nemusí znamenat totéž jako ukončení. Stejně totiž zůstává otevřena otázka, jakkoli jen potenciální, co by se dělo dále, kdyby Rozárka svou nemoc přežila. I pokud již bylo dosaženo vrcholu, musel by nějakým způsobem vývoj pokračovat, ať už by následoval další výstup, sestup nebo třeba kombinace obojího.

V tom právě spočívá ona odlišnost od „Zápisů Jiljího Klena“. Jiljí také umírá naplněný po proměně, jak o tom svědčí jeho poslední zápis v deníku<sup>9</sup>, zdánlivě by to tak mohla být proměna uzavřená, čemuž by odpovídala i náhlost

8 Čep, „Rozárka Lukášová“, *Dvojí domov* 58.

9 viz Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 236.

smrti Jiljího. Jako náhlou a předčasnou ji v dopise připojenému k deníku interpretuje páter Leo Čamek.

Přesto v tomto případě o proměnu na způsob mytické uzavřenosti nejde. Jiljího příběh se kolem proměn točí, cyklů proměny a pádu zažívá několik, nejvýznamněji jeho pozdní milostný cit k Zuzance Plichtové. Už to dokládá, že se zde autor nesnaží smrtí uzavřít proměnu proto, aby už nemohla být zpochybněna, naopak pochybování se v této povídce přes smířlivý konec rozhodně nevyhýbá. Navíc ani tak úplně nejde o smrt předčasnou. Umírá totiž člověk více než padesátiletý s vážnou srdeční chorobou, což je věc přirozená. Zatímco mladý život Rozárky je smrtí přetržen, Jiljího je naplněn a uzavřen. Zatímco Rozárka umírá, *aby* už nemusela nic řešit, Jiljí umírá, *protože* už nemusí nic řešit. Je to zcela logický vývoj příběhu, zatímco „Rozárka Lukášová“ by klidně mohla mít tučet jiných konců. Ještě jinými, tentokrát Aristotelovými slovy by se také dalo říci, že ve stavbě děje vyplývá Rozárčina smrt z pravděpodobnosti, kdežto Jiljího z nutnosti.

Zařadil jsem tedy s určitými výhradami „Rozárku Lukášovou“ do podobné řady uzavřených statických proměn, jaké nacházíme v mýtech či pohádkách. Definitivně uzavřená proměna je ale tak trochu idealizace. I Kermode poznamenává, že mytologické řešení „osmyslnění“ je naivní, protože neodpovídá složitému žitému světu<sup>10</sup>. Čep tuto skutečnost dobře vnímá a je to určitě jeden z důvodů, proč nechává svou postavu zemřít, chce-li se vyhnout problematizaci a má-li přitom být proměna uzavřená. Pokouší se spojit dvě protichůdné tendence.

Však je také v Čepově případě takové řešení nutně nedostačující. Svým způsobem je to totiž zakončení, které by z celé povídky vytvořilo uzavřený systém po vzoru pohádek umožňující tak jen paradigmatické čtení. Co by se dělo, kdyby Rozárka žila dál? Autor totiž smrtí tuto možnost sice výslovně a záměrně škrtná, ale právě potřeba před ní tímto způsobem uhnout dokazuje problematičnost proměny a nutnost se s ní vyrovnávat i z jiných úhlů.

Zároveň, jak poznamenává Papoušek<sup>11</sup>, se zde také obchází nutnost etické volby mezi životem a smrtí. Ne snad, že by Rozárka pomýšlela na sebevraždu,

---

10 viz Kermode 40.

11 viz Papoušek 43.

ale nedochází do bodu, kde by si opakovaně<sup>12</sup> musela vědomě zvolit obtížný život. V jiných povídkách se tato volba uskutečňuje, ať už je volen život, či smrt. Řekl jsem, že pokud proměna musí být ukončená smrtí, aby byla uzavřená, je v rozporu se životem. Z toho tedy vyplývá, že proměna, která má být zároveň součástí života, uzavřená být nemůže.

V tomto typu je tedy Rozárčina smrt jen prostředkem, jak se vyhnout mytologickému bezčasému pokračování, které není přijatelné, a zároveň dosáhnout uzavření. Pokus o takovéto řešení zřejmě není zcela uspokojivý a už se také později v díle neobjevuje.

## 5.2 Otevřená proměna

Viděli jsme, že pokus o uzavření proměny v čepovském světě není úplně nemožný, ale potýká se s jistými potížemi. Co tedy potom opačné případy, kdy Čepovi hrdinové proměny sice dosahují, ale jejich život tím nekončí (ať už o tom povídka dále vypravuje, nebo ne), kdy proměny dosáhnou, ale jejich život není změněn jednou provždy, proměna je vzápětí zpochybňována a musí se potvrzovat znovu a znovu? V prvním případě mohou posloužit za příklad povídky „Albína Drůzová“ nebo „Pout“, v druhém pak především delší prózy „Jakub Kratochvíl“, „Tvář pod pavučinou“, „Zápisky Jiljího Klena“ či román *Hranice stínu*, z těch kratších pak „Lucie Laurová“, „Ponocný“ nebo „Svatojanská pout“. V těchto prózách se totiž už problematizaci proměny nevyhýbá, což, má-li být zachován stejný smysl, vede k jejímu neustálému obnovování.

Obě varianty proměny spojuje skutečnost, že díky tomu, že nemají onen mytologicky uzavřený charakter, funguje v nich archetypální proces jinak. To Čepovi umožňuje naplnit ho novým významem. Z mytické proměny vychází hrdina s novou identitou, kterou už má navždy, popřípadě do své smrti,

---

12 Právě slovo *opakovaně* je důležité – v okamžiku proměny si totiž takový život zvolila, ale podruhé už to opakovat nemusela, vysvobodila ji smrt.

obzvláště v pohádkách v tom totiž není rozdíl. Pro Čepa ale musí být v důsledku jeho křesťanské víry tento rozdíl zásadní, proměna možná vytváří novou etapu, ale ještě není překročením prahu, tím je až smrt, teprve po ní získává člověk svoji věčnou podobu. Proto se ani čas mezi těmito dvěma body nemůže „znevýznamnit“ a hrdinova získaná identita musí být dále utvářena a někdy i znovuvytvářena. K tomu slouží především nejrůznější peripetie, dobře patrné třeba v „Zápiscích Jiljího Klena“. Vůbec potřeba peripetií může být jedním z důvodů, proč se zpochybňovaná a opakovaná proměna objevuje nejvíce právě v delších prózách, které je snáze umožňují.

Tím, že zázračným momentem obrození „Albína Drůzová“ a „Poutí“ vrcholí a zároveň končí, jsou tyto povídky tak trochu na půli cesty mezi uzavřeností a otevřeností proměny. V kompozici obou je proměna tím úplně posledním motivem.

O Albínině zkušenosti čteme v posledních větách: „(...) usmrcujíc v něm svou lidskou lásku, usmrcujíc v něm všecku lidskou naději; až konečně ucítila, že ostří požehnané bolesti jí proniklo až ke dnu. I zatřásla se všecka jako strom zasažený bleskem a na rty jí vystoupila sladkost nikdy nepoznaná.“<sup>1</sup> Tomuto momentu předchází dosti hluboký sestup v podobě trýznivého sebezpytování vyvolaného problematickým manželstvím, které si ale svojí pýchou zapříčinila sama. V její obnově tak zaznívá akord z pokání, odpuštění a smíření. Zde by se tak celkem bez problémů dala uplatnit Bachtinova prototypická posloupnost příběhů s metamorfózou, vina – trest – vykoupení, ovšem bez posledního stadia blaženosti.<sup>2</sup> V této souvislosti zároveň Bachtin poukazuje i na to, že „v základu této posloupnosti leží lidská odpovědnost. Samotnou směnou obrazů téhož člověka dostává posloupnost lidsky reálný ráz.“<sup>3</sup> Není třeba zvlášť zdůrazňovat, že lidská zodpovědnost je pro Čepovo existenciální naladění rovněž důležitá.

Také v „Poutí“ poslední věta popisuje Vojtěchův nadpřirozený prožitek, který jej obrozuje: „Hora se vzdouvala hukotem větru a chlapec už cítil jeho mocnou vlnu, jak ho pozdvihuje, jak ho nadnáší, a v jeho srdci propukl velebný jáсот jako dunění zvonů.“<sup>4</sup> Celá pouť se odehrává po návratu zraněného

1 Čep, „Albína Drůzová“, *Dvojí domov* 130.

2 jak jsme ukázali již v úvodu; viz také Bachtin 252.

3 Bachtin 253.

4 Čep, „Poutí“, *Dvojí domov* 318.

Vojtěchova otce z bojišť první světové války, která však ještě není u konce. Tíživá atmosféra doby zaznívá v povídce dost jasně, a v našem archetypálním procesu tak plní funkci sestupu. Ten je zde tedy nikoli čistě osobní, ale daný vnějšími dobovými okolnostmi, což je postup, který se u Čepa později ještě vrátí (částečně v Jiljím Klenovi, ale zřetelněji v povídkách z období okolo druhé světové války).

Ačkoli by bylo možné, v obou povídkách autor případné pokračování ani nenaznačuje, závěrečný moment proměny je maximálně zvýznamněn jako vyvrcholení celé předchozí cesty, což se nezbytně děje na úkor obrazu budoucnosti. Klíčem k těmto povídkám je samo obnovení spojení s „prvním domovem“.

Přesto jsem přesvědčený, že o uzavřenou proměnu také nejde. Pokračování je sice jen potenciální a hypotetické, ale z logiky věci nutně vyplývá. Na rozdíl od Rozárky Vojtěch ani Albína neumírají, ani se neobjevuje nic na způsob konzervujícího dovětku „pokud neumřeli, žijí šťastně až dodnes“, takže co by se mohlo dít dále, zůstává jen v oblasti nedořečeného. Myšlenkově jsou obě povídky uzavřené, jejich závěr žádné otázky neklade, takže jejich domýšlení není pro čtenářský účinek nutné, ale o časové povaze proměny rovněž nic neříká.

Obrození však i zde obsahuje projekci do budoucna. Všimněme si předposledního odstavce v „Pouti“: „Jeho [Vojtěchova] chvíle ještě přijde, musí přijít. (...) Není možné, aby tato ubohá země, rozrytá zuřivostí zhouby, byla ponechána sama sobě. Musí odněkud zavanout proud čerstvé naděje, která naplní plíce jako vzduch...“<sup>5</sup> Zde se zcela jasně budoucnost předpokládá, a to budoucnost proměněná.

Dalším způsobem projekce do budoucna jsou nároky a úkoly, které proměna na postavu klade<sup>6</sup>. Všimněme si třeba závěru povídky „Zbloudilý“: „Bylo mu pojednou, jako by byl uzavřel s krajem nesmírně vážnou úmluvu. Jako by byl býval přípuštěn do jakési jeho intimnosti, a za to byl vzal na sebe jakýsi

---

5 Čep, „Poutí“, *Dvojí domov* 318.

6 Vzpomeňme v této souvislosti i na Coleridgova námořníka, který také dostal úkol – bloudit po světě a o svém činu i své záchraně pro varování ostatním vyprávět. Nejde sice o stejný druh úkolu jako u Čepa, protože je netvůrčí, nevytváří nové hodnoty a má spíše charakter trestu, ale i tak vidíme, že spojení proměny a úkolu může mít velmi hluboké kořeny. Poté, co se dostal z břicha ryby, měl také Jonáš ještě úkol – přinést boží slovo do Ninive.

těžký závazek.“<sup>7</sup> Na konci Lucie Laurové znovu vyvstávají slova kněze, která poprvé zaznívají zhruba v její polovině: „»Bude-li si z vás Bůh chtít udělat svou žertvu,« zní jí v uších, »neujdete mu.«“<sup>8</sup> Podobně i v závěru „Tváře pod pavučinou“ ukazuje Tereška Marii, že o to, co získaly, je třeba nadále zápasit: „To všechno musí být, děvečko. Teď máme ukázat, co dovedeme, a nebyla-li naše slova hbitější a odvážnější než naše skutky.“<sup>9</sup> Takové požadavky se nemusí objevit až ke konci, nejčastěji bývají roztroušeny v průběhu celého příběhu. Obzvláště jasně je to shrnuto v případě Jana Šimona z *Hranice stínu*: „Musí jít, i kdyby neměl uvidět ani lem nového obzoru, i kdyby měl umřít nečistou epidemií v evropském přístavě. Všecko, co věděl, bylo, že musí přijmout a držet stůj co stůj novou rovnováhu, která mu byla dána, a být ostražitý k strašné a velkolepé kráse, kterou viděl vtesánu ostrými a čistými liniemi do látky tohoto času.“<sup>10</sup>

Ze všech těchto příkladů vysvítá, že před postavou stále leží nějaký úkol, musí něco splnit, na něco čeká, musí o něco nadále zápasit a usilovat, stále ještě neví to nejdůležitější. Na jiných místech se v této souvislosti objevuje volání k lidské účasti s ostatními v rámci společenství, k odpuštění, radosti, smíření a přijetí údělu, k aktivnímu naplnění času a nejčastěji pak, obzvláště v pozdějších povídkách, k lásce a radosti. Jsou to úkoly, jejichž potřeba vyvstala teprve s proměnou, předtím ji hrdinové nevnímali. Zcela zřejmě se zde předpokládá nějaký následný děj, který může být součástí vyprávění nebo i stát mimo něj. Vzniká nám tak další časový úsek, byť v některých případech jen implikovaný, kterému je nutno dát smysl a který bude možné uzavřít až okamžikem smrti.

V tomto úseku právě dochází k přehodnocení tradiční proměny. Od mýtu se odlišuje jednak tím, že se vůbec nějaký následný čas předpokládá, a pak především skutečností, že by to měl být čas aktivní, a tedy neustále se znovunaplňující, což se projevuje právě v oněch úkolech. Jinými slovy, proměna se musí obnovovat, nelze ustrnout na místě, nelze ji definitivně uzavřít dřív než smrtí, s kterou ovšem nemusí být nutně provázána. To vidíme třeba na starém

7 Čep, „Zbloudilý“, *Dvojí domov* 42.

8 Čep, „Lucie Laurová“, *Dvojí domov* 118.

9 Čep, „Tvář pod pavučinou“, *Polní tráva* 97.

10 Čep, *Hranice stínu* 122.

Zavadilovi z *Hranice stínu* nebo Vránovi v „Husopasovi“, kteří na smrt dlouho a trpělivě čekají. Nedojde-li k znovunaplňování, čas, který se díky proměně stává časem naplněným (kairos), by poklesl opět v čas prostě uplývající (chronos).

Tento princip je v diskutovaných povídkách, které momentem proměny končí, jen implikovaný. Podíváme-li se ale na povídky, které proměnu obsahují, ale příběh rozvíjí dál, uvidíme, že se v nich právě toto – tedy obnovování a opakování proměny – děje explicitně. Vezměme si za příklad opět „Zápisky Jiljího Klena“, protože v nich se cyklus proměny jednak opakuje, a navíc je posléze uzavřen smrtí.

Už forma vyprávění v podobě dodatečně nalezených deníkových zápisků je zajímavá, umožňuje totiž větší individualizaci a také zvláštní způsob pojetí času – jednak jej čtenář může vnímat jako uzavřený, protože jde o nalezené zápisky člověka, který svou životní pouť už skončil, jak to vysvětluje připojený dopis pátera Čamka. To ovšem čtenář zjistí, až když povídku dočte. V jejím průběhu je díky její formě čas naopak velmi aktuální, vypráví se jaksi zevnitř, z pozice uprostřed. V *Existencialistech* Papoušek například ukazuje, jak se tímto prostředkem zdůrazňuje přítomný moment<sup>11</sup>. Tím se liší od „Děravého pláště“, který má sice taky formu osobních zápisků, ale jde v něm o zpětnou reflexi.

Další zajímavá vstupní skutečnost je ta, že se Klen sice vrací do vlasti, ale ne do svého rodného kraje. U Čepa to představuje ne zcela obvyklý prvek. Stráně mají být pro Klena jakési ničím nezatížené místo, kde by mohl být svobodný i od své minulosti, což se ovšem nepotvrdí. Souvisí to s poslední neobvyklou skutečností – Klen se vrací ze zahraničí bez manželky a bez dítěte, kteří oba zemřeli, a ze svého vlastního rodu je poslední přeživší člen. I jejich původní rodinný statek je v cizích rukou. Klen se tedy vrací ve stavu jakéhosi „osekaného“ bytí, kdy nemá nic než svou existenci a minulost. To vše je důležité proto, aby jeho zkušenost mohla být jakýmsi substrátem, skutečně jen jeho, vysoce individuální, oproštěná a čistá.

Jiljí Klen přijíždí do Strání kvůli své nemoci. Srdeční choroba spojená s hrozbou smrti mu otevřela nový pohled na život, umožnila tedy určitou proměnu, což se ale děje mimo stránky novely. V ní však nečekaným setkáním

---

11 viz Papoušek 213-4.

s minulostí v osobě syna dávného přítele, vůči kterému cítí určitou vinu, dostává navíc jak příležitost se s ní vyrovnávat, tak i příležitost ještě něco prospěšného udělat. Přestože není důvod myslet si, že jeho předchozí život v zahraničí byl prázdný, podle všeho tomu bylo právě naopak, skládá si všechno ve Stráních jakoby znova, snaží se v tom najít smysl a dát tomu řád. Musí se sice vypořádat s některými pochybnostmi, ale jinak nutno říci, že se mu jeho úsilí celkem daří, dokonce se pro některé místní stává jakousi duchovní autoritou. Dochází tak k vyrovnanému postoji, alespoň zdánlivě.

V jistém momentě totiž přichází ono předesílané zpochybnění: „Čas zatím utíká, tak strašně utíká. (...) Ačkoli se mi zdálo, že nepropouštím mezi prsty jediného nepovšimnutého dne, je mi najednou, jako bych byl všechno zaspal, jako by bylo všechno horempádem vyrostlo a uzrálo za mými zády. Co všechno jsem si nesliboval vykonat, když ode mne odstoupila ta náhlá hrozba, která mě už už vrhala přes práh věčnosti! Co mi z toho zůstalo. (...) Myslil jsem, že si tomu budu mít čas zvyknout, že se budu moci očistit. A teď tady chodím týž jako předtím, mnohem horší, osláblý, zbabělý.“<sup>12</sup> Proměna vyprchala a je zřejmé, že v důsledku působení času, který Klena ukolébal. Původně naplňovala čas smyslem, ale to se ztratilo, rovnováha je znovu narušena. Čas jako bořící princip se objevuje i na jiných místech v Čepově tvorbě, takový vývoj je přirozený, dalo by se říci nevyhnutelný. Najdeme ho už v jedné z prvních povídek, v „Peněžence“, kde si malý Vojtěch stýská: „Zdá se mu dokonce, že se kůže od včerejška rozprýskala a lesk se zatemnil. Proč nemůže peněženka zůstat stále nová jako v první den?“<sup>13</sup> Proměna se propadla do chronosu, proto také Klen mluví o utíkajícím času, který nic nepřináší.

Jiljí se svoji rovnováhu se pokusí obnovit, ale čeká ho ještě jedna největší zkouška – probuzený milostný cit k Zuzance Plichtové, dívce Vojtěcha Marka, syna dávného přítele. Ten jej dovede až k tomu, že se ji pokusí přimět k tajné schůzce. Jak hluboký je pád a sestup, symbolizuje jeho zmatené večerní bloudění kdesi v lese smíšené se snovým viděním, ze kterého se vrátil domů „zdola od řeky, roztrhán od ostružin a zarousán až po pás.“<sup>14</sup>

Proměna odumřela, hrdina znovu sestoupil do podsvětí, a na řadě tak je

---

12 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 211.  
13 Čep, „Peněžěnka“, *Dvojí domov* 30.  
14 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 228.

opětovná obnova. To se skutečně děje hned v následujícím oddíle. Prostředkem se stává dopis od přítele ze Španělska, díky němuž Jiljí znovu vidí, co je podstatné: „Seděl jsem dlouho nad těmi řádky, a když jsem od nich konečně vstal, nebyl jsem tímž člověkem. (...) Cítil jsem, jak se ve mně něco napřímilo. Nemohu-li nabýt zpět toho, co je nenávratně ztraceno, přijmu aspoň odhodlaně poslední zkoušku, která mě snad očekává.“<sup>15</sup> Cyklus se tak uzavírá. Proměnu střídá pád následovaný novou proměnou. Proto ji je třeba neustále obnovovat. Že Jiljího smrt v závěru nevyplývá z potřeby proměnu uzavřít, jsme již ukázali, takže můžeme říci, že před sebou máme typ otevřený.

V různé míře a intenzitě jej nacházíme i v dalších povídkách, většina z nich už byla zmíněna. V leccems podobné atributy jako u Jiljího Klena najdeme v „Jakubu Kratochvíli“. Celkové vyznění povídky pochopitelně není shodné, ale také tam proběhne úplný cyklus a závěrem je smrt hrdiny. V jednu chvíli zaznívá: „Bylo mu, jako by v něm bylo všechno lehlo popelem, a chvílemi k němu zavanulo dechem podivné svobody. Cítil, že se kdesi otevřely průduchy, které ještě nerozeznává.“<sup>16</sup> O kousek dál se už ale radostný tón bortí: „Ale chvílemi se vracela stará tíha, jakákoliv naděje se zdála nejistá a dětinská. Lidský křik bloudil prázdnotou nočního prostoru. Jenom tady to natažené tělo – ano, to jsem já – a ty vyděšené oči v zrcadle, hledající někoho mimo sebe – to jsem zase já. A kde je něco víc?“<sup>17</sup> A to vše se děje ještě před největší Jakobovou zkouškou, kterou je podobně jako pro Jiljího nešťastná a ne zcela vhodná láska.

Někde proměnou prochází hned několik postav, obzvláště v „Tváři pod pavučinou“ jí projdou všichni členové rodiny, snad jen u otce Dohnala to není zcela jisté. Pro Marii i Anežku je navíc katalyzátorem zkušenost jiné příbuzné, Terežky z hor. Všechny je pak opouštíme v momentě, kdy se před nimi otevírá nejistá budoucnost. Stejně tak v *Hranici stínu* prochází touto cestou Jan Šimon, o němž jsme se již zmínili, skrze přijetí Prokopa za vlastního a smíření se se svým životem starý Zavadil a v neposlední řadě v samém závěru můžeme hádat i na proměnu Prokopovu, ze které otevřenost úplně vyzařuje: „Až do této chvíle bylo všechno zahaleno v přísvit očekávání a měkké představy – a hle, tady je

---

15 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 228.

16 Čep, „Jakub Kratochvíl“, *Dvoji domov* 219.

17 tamtéž 220.

skutečnost. Tady je přítomný okamžik, tvrdý a bílý. Nezbyvá než jít rovnou kupředu, krok za krokem, a nečekat útechy od lidí. Jest kdesi sladké jádro, ale polámeme si ještě všechny nehty, než se k němu dostaneme.“<sup>18</sup> Další příklady by bylo možné uvádět vesměs napříč celou tvorbou, snad kromě úplně prvních a potom naopak závěrečných próz, třeba z „Lucie Laurové“, „Ponocného“ nebo „Oldřicha Babora“. Výjimkou jsou snad jenom úplně první a potom naopak závěrečné prózy.

Ze všech uváděných příkladů snad vyplývá, že jednorázová trvalá proměna není možná, protože je okamžitě podrobována pomíjivosti, ostatně jako vše ve světě, což je ostatně také velmi silným Čepovým tématem. Kromě odumření proměny o upadání času svědčí i případy, kdy postavy něco prožily, ale teď jim to připadá vzdálené, jako by jim to ani nepatřilo, kdy v tom dokonce ani nepoznávají sami sebe: „Nakonec jsem začal obracet listy v obrázkových průvodcích a albech měst, která jsem kdysi znal, a říkal jsem si nahlas jména ulic a paláců. Bylo to pravda – bylo tamto všecko pravda? Já a ten tam – nejsme to dva lidé?“<sup>19</sup> V podobném duchu jinde zaznívá zdůraznění, že to, co minulo, bylo ve své době pro hrdinu opravdu významné, a přesto to nyní nic neznamená: „Na mnohé věci si vzpomínám, jako by to bylo včera. Ale tomuhle – tomu, co jsem vám právě vypravoval, někdy skoro ani nevěřím, jako bych to ani nebyl býval já. A přece jsem toho byl tenkrát plný – tak plný, že když to potom odešlo, zůstala ve mně jako prázdná místa. Ovšem, i ta už teď trochu zarostla travou, zatáhla se drnem...“<sup>20</sup>

### 5.3 Obnovovaná proměna v Bibli

Vzhledem k Čepově víře můžeme vést i další, byť nedokonalou, paralelu mezi proměnami jeho postav a příběhem Krista, tak jak jej popisuje Nový Zákon. Jeho jádro, velikonoční zvěst, je totiž radikální manifestací archetypu proměny právě v námi zkoumaném smyslu.

18 Čep, *Hranice stínu* 135.

19 Čep, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu* 195.

20 tamtéž 218.

Znovuzrození, zde ve formě vzkříšení, je totiž původnější podstatou toho, co my zde nazýváme proměnou. Motiv umírajícího a posléze znovu vstávajícího krále či božstva není ve starém mýtech a rituálech ojedinělý a jeho významem bývá obnova života. Něco podobného by se mělo odehrávat i v osobních životech věřících, ne nadarmo se obzvláště v evangelikálních kruzích říká konverzi ke křesťanství též „znovuzrození“, vždyť sám Kristus v jednom rozhovoru radí Nikodémovi, že se musí znovu narodit<sup>1</sup>.

I proměna má stejný význam a alespoň u Čepových postav s proměnou k obnově dochází – obnovuje se život ve své vnitřní podstatě, sounáležitost se společenstvím lidí nejen žijících, ale i zesnulých, vnímání hodnoty času a konečně i poznání duchovních skutečností „prvního domova“.

Pochopitelně nelze vést analogii mezi Kristem a charaktery povídek, sám Bůh je totiž podle Bible neměnný (to vyplývá už z vlastního božského jména „Jsem, který jsem“<sup>2</sup>, o osobě Syna pak například „Ježíš Kristus je tentýž včera i dnes i na věky.“<sup>3</sup> Jde mi o to, jaký má proměna způsobená vzkříšením význam pro lidi, protože pak má podobné charakteristiky jako ta, kterou pozorujeme u Čepa. Svatý Pavel říká: „Kdo je v Kristu, je nové stvoření. Co je staré, pomínulo, hle, je tu nové!“<sup>4</sup> a jinde: „Byli jsme tedy křtem spolu s ním pohřbeni ve smrt, abychom - jako Kristus byl vzkříšen z mrtvých slavnou mocí svého Otce - i my vstoupili na cestu nového života.“<sup>5</sup>; víra v Kristovo vzkříšení tedy působí zásadní proměnu v životě člověka i společenství.

S Kristovým zmrtvýchvstáním se mění i charakter času, který dostává nový smysl. Z veškerých předchozích dějin činí jakousi přípravnou dobu. Říci, že vše, co předcházelo, bylo pouhým plynoucím chronem, zatímco od té doby vládne naplněný kairos, je příliš zjednodušující, byť lákavé. I ve Starém zákoně nacházíme řadu „kairologických“ momentů, jako když Abram opustil město Ur, Izraelité obdrželi Úmluvu nebo proroci zvěstovali boží slovo. Ale v porovnání s časem novozákonním, který tvoří mezidobí, a je tak časem krize jednoznačně směřujícím k druhému příchodu Krista, to snad alespoň na obecné rovině částečně platí. Vzkříšení tedy dává smysl času na obě strany, do budoucna i do

---

1 Jan 3,3 ČEP.

2 Exodus 3,14 ČEP.

3 Židům 13,8 ČEP.

4 2. Korintským 5,17 ČEP.

5 Římanům 6,4 ČEP.

minulosti, která tak získává význam cesty k proměně. Alespoň tak to chápe teologie založená na typologii, když vykládá Starý zákon skrze prizma Nového.

To samé se děje i ve sledovaných povídkách, což jsme snad už dostatečně popsali. Čas před klíčovým zlomem jako by jenom plynul (i když postavy také zažívají momenty určitých nadpřirozených doteků) a teprve s proměnou dostává smysl a stává se naplněným. Po ní pak je možné už jenom jedno směřování vyžadující neustálou obnovu až k celkovému uzavření života smrtí.

Navíc stejně jako Čepův čas po proměně nepřeslazuje na místě, ani Nový zákon nepředpokládá a ani neumožňuje žádnou následnou staticnost, kterou jsme naopak viděli v mýtech. Svatý Pavel například píše: „Vybízm vás, bratří, pro Boží milosrdenství, abyste sami sebe *přinášeli* jako živou, svatou, Bohu milou oběť; to ať je vaše pravá bohoslužba.“<sup>6</sup> Hned v následujícím verši ještě důrazněji: „A nepřizpůsobujte se tomuto věku, nýbrž *proměňujte* se obnovou své mysli, abyste mohli rozpoznat, co je vůle Boží, co je dobré, Bohu milé a dokonalé.“<sup>7</sup> A na jiných místech: „S bázní a chvěním *uvádějte* ve skutek své spasení.“<sup>8</sup> nebo „A neopíjejte se vínem, v němž je prostopášnost, ale *naplňujte* se Duchem.“<sup>9</sup> Ekumenický a studijní překlad zde využívá nedokonavých sloves, jiné překlady se s tím na některých místech vyrovnávají různě, ale nedokonavé tvary v podstatě odpovídají řeckému originálu rovněž využívajícího různých způsobů durativních vyjádření, zdůrazňujících opakování a průběh<sup>10</sup>. Tyto verše zároveň mají souvislost s proměnou a zdůrazňují, že jde o proces a k jejímu uchování a rozvoji je tedy třeba neustálého obnovování a opakování. „Přineste sami sebe“ by mělo zcela jiný význam než „přinášejte sami sebe“ nejen pro praktický život věřícího, ale měnilo by i pojetí času.

Je zde tedy dokonalá Kristova oběť, jedinečná a dávající smysl času na

6 Římanům 12,1 ČEP; kurzíva L.H.

7 Římanům 12,2 ČEP; kurzíva L.H.

8 Filipským 2,12 ČEP; kurzíva L.H.

9 Efezským 5,18 Český studijní překlad; kurzíva L.H.

10 Římanům 12,1: „přinášejte“ = „paristémi“; zde v aoristu, v punktuálním aspektu (jednorázově, ale taky souhrnně pro dlouhotrvající, setrvávající děj)

Římanům 12,2: „proměňujte se“ = „metamorfoomai“; zde v durativním prezentu, jde o pasivní sloveso

Filipským 2,12: „uvádějte“ = „katergazomai“; zde prezentu v durativním aspektu (stále dál, opakovaně, nedokonavě)

Efezským 5,18: „naplňování buďte duchem“ = „pléroó“; zde v pasivním prezentu (pořád, stále znovu, setrvale, durativně)

(přehled vypracován po konzultaci se studenty teologie)

obě strany<sup>11</sup>, ale vše, co se z ní pak odvozuje, se jakožto součást času kairos musí neustále znovu naplňovat smyslem. Princip, který nalézáme u Čepa, tomu tedy odpovídá – po klíčové proměně čas nemizí, ale vede k neustálým opakováním a variacím<sup>12</sup>. To se v obou případech děje až po konečnou mez, kterou je apokalypsa, respektive smrt.

Shrňme tedy naše předešlé úvahy tak, že podstatou opakování obrodného procesu je potřeba dávat času smysl. Hlavními zdroji tohoto vnímání jsou určitě křesťanská víra a existenciální naladění. Onen smysl je totiž vázán na pozemské bytí, váže se k pozemskému času, je jím limitován, zároveň má ale aspekty, které pozemskost přesahují a které odrážejí tajemné skutečnosti „prvního domova“. Je zřejmé, že jednou naplněný čas Čepovi nestačí. Smysl, který tím totiž získal, se postupně vytrácí, jak se mění životní situace postavy, protože čas má tendenci k destruktivnímu působení a upadání v chronos, v prosté netvořivé plynutí. Je třeba udělit nový smysl a právě z této potřeby se rodí neustálé opakování. Původní archetypální proces se tak stává prostředkem nového významu, který kromě vlastní proměny a získání nové identity musí ještě pojmout onen zápas a obnovování.

Totéž platí i ve vztahu mezi povídkami a nabízí tak jednu z odpovědí, proč se Čep neustále vrací k jednomu tematickému okruhu, proč tolik variant. Proměnu je neustále třeba obnovovat, protože ta největší, všeuživající, přijde až se smrtí.

Uveďme závěrem ještě dva příklady, které podle mého názoru nejkrásněji ukazují tuto proměnu. Jaký význam má pro život, jaké nároky klade a jaký je její vztah k budoucnosti, popisuje Josef Brach v „Ponocném“: „Musí teď na to všechno dávat větší pozor, musí si toho více všimnout – snad se ještě setká s lecčím, co kdysi pominul v roztržitosti ducha a v tuposti srdce – snad se mu podaří vdechnout život tolika mrtvým dnům, připojit je k tomuto okamžiku, jako se zledovělé údy znovu napájejí krví srdce, které nepřestalo tlouci... Bože můj, což smím od tebe chtít tento zázrak? Může se strom, jehož větve už dávno

11 „Vždyť i Kristus dal svůj život *jednou provždy* za hříchy, spravedlivý za nespravedlivé, aby nás přivedl k Bohu.“ 1. Petrova 3,17; jinde třeba Židům 9,25-28; kurzíva L.H.

12 Variantou může být, když nenacházíme jeden klíčový zlom ale proces krok za krokem. K tomu má blízko například „Jakub Kratochvíl“.

trčí suché a černé, znovu zazelenat? Může se v kořenech znovu probudit míza?“<sup>13</sup>  
Čepova odpověď zní: ano, ale není to samozřejmé.

A Princip nevyhnutelného opakování podobně krásně vystihuje „Lucie Laurová“: „Ale co ji stálo to poznání! Kolikrát myslila, že už je ode všeho odpoutána, že už nic pro sebe nečeká, a přece musila vždycky znovu zápasit, znovu se učit a trpět a zapírat! Jak se s ní za ta léta všechno divně zatočilo! Kolikrát jí všechny věci změnily perspektivu, jako když se všecko náhle octne v šikmé poloze, hlavou dolů, krátké se stane dlouhým a dlouhé širokým! Jak si vyměnily místo radost a bolest, jak jiná se jí zjevila jejich cena!“<sup>14</sup>

Domnívám se tedy, že Čepovy proměny nejsou nedokonalé, jak by se snad mohlo zprvu zdát z toho, že se neustále opakují a variují, jako by se autorovi nedařilo to, o co usiluje. Jsou složitější. Nejde totiž o jednu konečnou a definitivní proměnu, ale o neustálý proces proměňování. Jen jeho prostřednictvím je možné v každém momentě dávat času smysl. Je to nutnost vyplývající z vnímání času jako krize, z potřeby chápat čas jako naplněný kairos, a vyhnout se tak prostě plynoucímu času, který nedokážeme pojmout. Protože udělovat smysl je třeba neustále, musí i proměna probíhat neustále.

---

13 Čep, „Ponocný“, *Dvoji domov* 146.

14 Čep, „Lucie Laurová“, *Dvoji domov* 117.

## 6. Archetyp cesty

Jak jsme již viděli, proměna je velmi úzce propojena s cestou. Ač Jung či Bodkinová ani cestu nijak nevyčleňují jako zvláštní archetyp, o její důležitosti pro archetypální procesy nemůže být pochyb. Vždyť velká část příběhů, ze kterých se různé archetypy vyvozují, se odehrává právě na cestě. Ostatně jsme o ní už několikrát mluvili i v předchozích částech práce, v této kapitole tyto informace ještě trochu doplníme a rozšíříme.

Cesty v mýtech, legendách, pohádkách, pověstech i v uměleckých dílech, které považujeme za inspirativní a které v nás rozeznávají podle teorie Bodkinové hlubší strunu<sup>1</sup>, mají nejčastěji nějaký zvláštní cíl a účel. Ať už je to touha po nesmrtelnosti (Gilgameš), získání tajemného předmětu (Galahad a Svatý grál), povinnost splnit zadaný úkol (Herákles), boj s nepřítelem (Frodo v Pánovi prstenů), útěk (Jákoab, když prchal přede Ezauem), či naopak návrat (Odysseus) nebo třeba objevování něčeho nového (Marco Polo).

Jako každý příběh se i příběh s cestou skládá z mnoha prvků. Takovými prvky mohou být například události, postavy, artefakty nebo setkání. Každý prvek může mít určitou roli pro charakter celého putování, ale za dva určující a klíčové považují motiv nebo podnět k cestě a její cíl. Od nich se nejvíce odvíjí, jak čtenář celý příběh vnímá. Jejich role však není zcela rovnoměrná, protože ještě větší důležitost než podnět tu má cíl.

Ať už se tedy během cesty stane cokoli, celé putování je nejvíce utvářeno tím, proč začalo a k čemu nebo kam směřuje. Tato důležitost počátku a konce není náhodná, zapadá do mnohem širšího rámce, jak jsme o něm mluvili v kapitole o opakování proměny. Proto se předmětem mýtů a legend stávají právě cesty, které mají „vznešený“ cíl a jsou i jinak neobyčejné. Také jsme již viděli, že většinou přinášejí dosti významnou změnu – dochází během nich k proměně.

Tu v nich pozorujeme velmi patrně, i pokud se soustředíme na cesty v Čepově próze. Nejde totiž jen o to, jaké druhy putování u něj nacházíme, ale

<sup>1</sup> viz str. 9 této práce

především jakou mají funkci a k čemu vedou.

V řadě práz je skutečná cesta, tedy pohyb v prostoru a času, tematizována. Už zmiňovaná náboženská pouť je velmi dobrým příkladem. Ukažme si to tedy trochu podrobněji na povídce „Svatojanská pouť“.

Začněme od cíle a podnětu. Cíl je celkem zřejmý – Čepův Jáchym podvědomě hledá rozehřešení, usmíření s památkou své zesnulé ženy i sám se sebou. Cítí vinu, která jej stahuje dolů, protože své ženě nebyl věrný<sup>2</sup>. Svobodu mu pak může přinést jedině usmíření a odpuštění. Za svoji situaci si sice může sám, velmi dobře si ji uvědomuje, ale sám si z ní už nepomůže. Do hry tak musí vstoupit vyšší duchovní autorita. Tou je nadpřirozené zjevení sv. Jana Nepomuckého, které zažívá dokonce opakovaně<sup>3</sup>. Tato zjevení pak fungují jako bezprostřední podnět k pouti, na kterou se Jáchym vydává.

Proces, který nastává, jako kdyby stál mezi proměnou a zápasem. S posledním zjevením je sice Jáchym podroben jistému existenciálnímu přerodu, ale v tu chvíli leží ještě celá cesta před ním: „Ano, byla to známá socha (...), ale najednou, jak se za ním zasnivil ten bělavý západní oblak, Jáchym Lešek ustrnul: zase ten zvláštní posunek rukou k srdci, jako tenkrát, když ho viděl ve snu, tu první noc, kdy byl sám. (...) Do očí se mu nahrnuly slzy, ale přijímal ji rád, tu novou bolest neznámou, vykupitelku z pekla vlastního srdce, dar sladký a nezasloužený.“<sup>4</sup> V předchozích výkladech jsme sledovali proměny, které se musely obnovovat, tato se trochu liší, protože se musí nejprve potvrdit nebo dokončit. Princip ale zůstává stejný, vede k ní totiž cesta, a nakonec ani další obnovování tu není vyloučeno.

Během vlastní Jáchymovy pouti do Prahy narážíme na několik motivů, o kterých jsme již mluvili a jejich archetypální podklad rozebírali. Takovým velmi výrazným prvkem je motiv vody-deště přinášející moment oddělení a očištění v naprosté shodě s významem křesťanského rituálu křtu<sup>5</sup>. Teprve na tomto místě autor výrazněji odděluje Jáchyma od jeho viny, jak o tom svědčí následující komentář: „Vykročil kupředu, nejprve trochu vrávoravě, s podivnou slabostí v nohou, s vlhkostí v koutcích očí. (...) Poutník nejprve cvakal zuby, ale šaty mu rychle osychaly a duše okřívávala; můstek s hnisavými stonky v stružce

2 Čep, „Svatojanská pouť“, *Polní tráva* 288 a 290.

3 tamtéž 289 a 291.

4 tamtéž 291.

5 tamtéž 292-3, viz také kap. str. 23 této práce.

černé tekutiny zůstal pod pahrbkem.“<sup>6</sup>

Zápas s vlastním stínem během cesty je také dobře patrný. Jedná se o boj s pokušením, pochybnostmi či sebepohrdáním, s černými myšlenkami, s bezvýchodným pocitem viny jako opakem viny aktivně hledající odpuštění, což se vše promítá do intenzivního pocitu „jsem obluda a ne člověk“<sup>7</sup> či dokonce do myšlenky na sebevraždu<sup>8</sup>. Poslední moment zápasu přichází, když Jáchym dorazí k zavřeným chrámovým dveřím, myslí si, že přišel pozdě a jen bloudí po Praze<sup>9</sup>. Nenechá se ale odradit a odtud už vede přímá cesta k závěrečnému výstupu.

V noci, kterou Jáchym tráví v hostinci, má totiž závěrečné zjevení, ve kterém Nepomucký přichází jako zachránce a nabízí slitování: „Proč jsi mi neuvěřil, že tě miluji?“<sup>10</sup> To sice ve vidění říká Nepomucký svému mučiteli, ale v tu chvíli to stejně tak Čep nechává zaznít i pro Jáchyma jako slova, která opět mohou celému jeho životu dát smysl. Odpuštění je totiž nejen možné, ale Jáchym jej vzápětí dostává i zcela konkrétně od té, proti které se provinil: „Jáchym Lešek usnul potřetí a potřetí se mu zdálo, že má svatbu s nebožkou Amálkou. Měla na hlavě závoj a věneček a zdála se šťastná. (...) Stydl se a chtěl se omlouvat, proč si neoblékl lepší šaty, ale ona ho políbila na temeno hlavy a smějíc se mu tiše do očí těšila ho: »Z toho si nic nedělej, Jáchymku, jenom když jsi zase tady!«“<sup>11</sup> Z jejích slov zaznívá usmíření, protože Jáchym je opět tam, kde je i ona, tedy v plném lidství. Následující den, skutečný poutní den, už pak Jáchym symbolicky nezůstává před katedrálou, ale dostává se až na mši dovnitř. Na závěr prokazuje přijetí, tedy i odpuštění, rovněž švagr: „»Ty jsi tady, Jáchyme? A nepřihlásil ses, to je nápad!« řekl s tím svým mírným úsměvem a podával mu obě ruce. »Jak zestárl!« pomyslně si Jáchym Lešek, všimnuv si bílých vlasů na švagrových spáncích. Ale nahlas řekl: »Nezlob se, Tomíku, já k vám půjdu třeba hned teď!«“<sup>12</sup>

Usmířený se sebou, s mrtvými i živými, Jáchym je na konci povídky konečně svobodnou a proměněnou postavou.

---

6 Čep, „Svatojanská pout“, *Polní tráva* 293.

7 tamtéž 290.

8 tamtéž 293.

9 tamtéž 298.

10 tamtéž 301.

11 tamtéž 302.

12 tamtéž 302.

Proměnu a náboženskou pouť spojuje podobně řada dalších povídek. Model pouti vedoucí k určitému vnitřnímu osvobození najdeme třeba v „Polní trávě“, kde se Tomáš Suchomel s dcerou Mařenkou přidávají k mariánské pouti na Hostýn, tam se ale Tomáš snad ani tolik neosvobozuje, jako se spíše vyrovnává se svým životem. I Terezka z „Tváře pod pavučinou“ prochází cestou z duševního nevolnictví k duchovní svobodě a zde bych rád znovu zdůraznil, že pro Čepa je vůbec nabytí duchovní svobody, osobního znovuzrození a obnovy nebo očištění skoro vždy spojeno se zařazením do společenství, ať už jde o komunitu vesnickou, příbuzenskou, konkrétně rodinnou, nebo o společenství mrtvých a živých, předků i těch, kteří ještě nejsou narozeni. Také Terezčina proměna je směřována především ven, do komunity k tiché pomoci druhým: „V té době už zedníková dcera věděla, co je to »postavit se na místo druhého«.“<sup>13</sup> Další prózy jako „Pout“ a „Rozárka Lukášová“ už jsme rozebírali jinde.

V „Polní trávě“ vidíme Tomáše podstupovat ještě jiný druh cesty, který už není natolik spojený s proměnou, a to putování vyjadřující hledání. Hledání sebe sama, svobody i hledání metafyzického. Tuto touhu vkládá Čep Tomášovi ještě dříve, než jej nechá vůbec dospět: „Chlapec snil za svištění člunků o cestách pod širým svobodným nebem, o modrých obzorech v dálce. Chtělo se mu ucítit v tváři měkké údery větru, uslyšet šumot neznámých lesů a řek, ruch nového života, sotva tušeného.“<sup>14</sup> V tom „ruchu nového života“ a „touze po otevření nových obzorů“<sup>15</sup> lze zřetelně cítit charakteristický princip dvojího domova. V postavě Tomáše, přestože až na vojenskou epizodu nakonec zůstane ve svém kraji, to vede právě k hledání svobody putováním. Pozice mezi dvěma domovy totiž přináší i určitou nestabilitu: „Musil by zejména mluvit o svém vytrvalém pocitu, že je na zemi poutníkem, který prochází mezi lidmi jako stín a zasubuje se s nimi jaksi příliš zlehka jako motýl nebo paprsek slunce s květinou.“<sup>16</sup>

Cesta tak rovněž vyrovnává člověka v jeho pozici mezi dvěma domovy. Skrze Tomáše to Čep vnímá i jako protiklad sebestřednosti nutně odsouzené k přízemnosti a svobodného širšího pohledu aktivně zapojeného do lidského

13 Čep, „Tvář pod pavučinou“, *Polní tráva* 55.

14 Čep, „Polní tráva“, *Polní tráva* 151.

15 tamtéž 192.

16 tamtéž 192.

společensví i do toku času: „Míjel věci nehybné a připoutané, lidské myšlenky a žádosti kroužící i ve spánku kolem utkvělého středu sobectví a cítil se svoboden. Cítil, že svoboda je právě tak neodlučitelnou částí lidského údělu jako tíha těla, starost a práce; že je to jeho dražší část, světlo a píseň, závdavek nesmrtnosti.“<sup>17</sup> Kromě toho alespoň v Tomášově případě potulky vyrovnávají člověka i s jeho vlastní minulostí, s jeho zápasy a touhami. Na mysl zde samozřejmě přichází novozákonní koncept věřících jako cizinců na této zemi, vyjádřený například veršem „Milovaní, v tomto světě jste cizinci bez domovského práva.“<sup>18</sup> Stejnou myšlenku cesty jako věčného hledání a stavu mezi vyjadřuje Čep i v esejích: „Náš úděl v tomto světě je údělem poutníků, kteří se osvobodili od časných starostí a časného dění a také aspoň zčásti od vlastních citů, úspěchů nebo nezdarů a kteří jsou tady jenom proto, aby šli jinam, nebo jako by se byli vrátili na tuto zemi, když už předtím žili nebo aspoň zahlédli něco jiného, čemu náleží skutečným základem své bytosti.“<sup>19</sup>

Myslím, že toto pojetí cesty, jak se objevuje v „Polní trávě“ nejen na skutečných Tomášových cestách, ale i na celém jeho životě, velmi dobře vystihuje tuto pozdější fázi Čepovy prozaické tvorby. Ostrý moment náhlého vidění, stejně jako jednoznačný existenciální přerod a proměna ztrácejí na důležitosti a celý život je vyjádřen jako hledání a proces postupující krok za krůčkem. Jak jsme již ukázali, z takto se proměňující poetiky vede už jen krůček k poslednímu stadiu charakteristickému především autobiografičností a důrazem na všednodenní detaily.

Zapomenout ale nesmíme ještě na jeden druh cesty, tentokrát s negativním nádechem, kterým je bloudění. Na jeho počátku většinou stojí provinění či chyba, takže bloudící postavy mívají zároveň archetypální roli vyhnanců. Také se nedá příliš mluvit o cíli, který je míjen, spíše o zmateném a případně úplně chybějícím směřování. Původní pozice a směr jsou kvůli oné chybě ztraceny, zároveň ale ani není dosaženo řešení. „Oh, kdo by chtěl luštit písmo, vyryté do cest šlépějemi lidských nohou! Jaký obraz lidského bloudění, tápání slepců a posedlých, a cíl je mívá, cíl je mívá...“<sup>20</sup>

17 Čep, „Polní tráva“, *Polní tráva* 194.

18 1 Petrova 2,11 ČEP.

19 Jan Čep, *Poutník na zemi* (Brno: Proglas, 1998) 194.

20 Čep, „Vigilie“, *Dvojí domov* 79.

Zablouzení Petra Kleofáše v povídce „Zbloudilý“ nebo opilých přátel ve „Třech pocestných“ je ještě především prostá ztráta orientace ve snaze někam se dostat, která může posloužit jako prvek sestupu nutný pro proměnu. Třeba v meditativně laděné „Vigilii“ v souvislosti s blouděním a tuláctvím zaznívá hlubší tón neschopnosti rozhodnutí a volby. Neuchopení života pak podle Čepa může vést jediné k „ani zde, ani tam“<sup>21</sup>.

Z archetypálního hlediska asi nejprototypičtější, ale přesto u Čepa ojedinělé, je bloudění pro vinu. To nejlépe představuje Oldřich Babor, který je jako Kain či Ahasver vypuzen a odsouzen k bloudění pro svůj poklesek. Oldřich nejprve utíká z domova kvůli milostnému skandálu se starší ženou a kvůli krádeži<sup>22</sup>. Od té doby je jeho směřování trvale zamlženo, o nějakém cíli se snad ani nedá mluvit. Princip útěku jako vyhnutí se čemusi, ovšem nutně vedoucímu k dalšímu bloudění, Čep v povídce obměňuje ještě dvakrát<sup>23</sup>. Zpočátku tak Babor bloudí především pro svůj vzdor, určitá změna přichází, až když se dostane do kraje, byť ne rodného, kde se usadí a nakonec přece jenom dojde duchovního zakotvení: „Myslil na onen zpupný pocit rovnováhy ze svého mládí, na onen vítězný let dravce nad propastmi. Teď věděl, stár a oloupen o všechno, že je ještě něco mnohem nesnadnějšího: nést zároveň na svých křídlech celou tíhu sladké země.“<sup>24</sup> Po všem tom životním bloudění tak nakonec také dosáhne smíření a přerodu, čímž se tedy od Kaina či Ahasvera liší.

Uvažujeme-li o cestě, nemusíme se omezovat na to, zda skutečně k nějakému pohybu v prostoru dochází. Cesta může být přeneseně chápána i jako životní cesta a Bachtin velmi pěkně ukazuje, proč je právě toto jedna z nejčastějších metaforizací cesty, když mluví o cestě jako o snad nejvýrazněji chronotopickém motivu, jaký se ve stavbě díla může objevit<sup>25</sup>.

Z tohoto úhlu pohledu se pak cestou stává velká část všech próz, které Čep napsal, obzvláště ty rozsáhlejší, jako „Jakub Kratochvíl“, „Zápisky Jiljího Klena“, *Hranice stínu*, „Polní tráva“ atd., a implicitněji i ty mnohem kratší. Ve většině z nich totiž skutečně sledujeme jistý pohyb od někud někam, který

---

21 viz Čep, „Vigilie“, *Dvojí domov* 78.

22 Čep, „Oldřich Babor“, *Polní tráva* 114.

23 tamtéž 117 a 120.

24 tamtéž 137.

25 viz Bachtin 234; 254 a 364-5.

prochází určitými fázemi a většinou vede k proměně a přerodu. Pro proměnu totiž musí dojít k sestupu, jak jsme si ukazovali, dále musí dojít k výstupu a navíc ani tyto dva momenty nemohou být vytržené a nemohou se odehrát na místě. Jsou založené na pohybu v prostoru i čase a proto k nim dochází právě na cestě. Při rozboru řeckého dobrodružného románu sice Bachtin ukazuje, že cesta může sloužit i k pouhému potvrzení identity hrdiny<sup>26</sup>, to ovšem není případ cest Čepových. Jejich dynamika je totiž skutečně většinou založena na proměně.

Musíme se tedy ještě velmi stručně vrátit k opakování. Čepovy cesty, ať už skutečné prostorové či metaforizované životní, totiž nekončí, tak jako nekončí proměny. Poutě se opakují, cesta pokračuje, proměna se na ní musí obnovovat, a to potenciálně navždy. Na rozdíl od Camusova Sisyfa věčně se vracejícího pro svůj kámen<sup>27</sup> ovšem Čep přece jenom vidí konec dávající smysl. Tím koncem je smrt, a to s vědomím, že smrt je ve skutečnosti prahem, takže tento smysl nepochází z ní samotné, ale z „prvního domova“. Než k ní ale dojde, nelze se vyhnout dalším a dalším sestupům a opětovným výstupům. Přesně tímto způsobem charakterizuje Frye i dějiny Božího izraelského lidu – jako křivku výstupů (poslušnost Bohu) a pádů (neposlušnost Bohu)<sup>28</sup>, která v jednom výkladu trvá až do momentu příchodu Krista, v jiném až k apokalypse. I tento vzorec opakování má tedy hluboké kořeny a odráží se na různých úrovních stavby díla.

---

26 viz Bachtin 242.

27 Pro Camuse je to proces opakující se bezvýznamně, ale přesto, nebo spíše právě proto, svobodně a smysluplně. S tím by ovšem Čep zcela jistě nesouhlasil.

28 viz Frye, *Velký kód* 200; 224.

## 7. Proměna a cesta - struktura a čas povídky

Ze strukturního hlediska bývá proměna pořadajícím principem povídky, protože v ní spoluurčuje charakter času a jeho posloupnost. Jestli je proměna uzavřená, nebo se naopak opakuje, jestli přichází jedním zábleskem, nebo naopak krok po kroku, jakým způsobem k ní dochází, to vše musí nutně ovlivnit kompozici. Zároveň ale umožňuje značnou volnost ve skládání peripetií, takže vlastní téma jednotlivých povídek se může dle potřeby různit. Někdy nám tak je předkládán celý život hrdiny v chronologickém pořadí („Jakub Kratochvíl“, „Oldřich Babor“), jindy se minulost podává retrospektivně, ale pořád dosti obšírně („Děravý plášť“), a ještě jindy čteme jen o klíčové části života, zatímco to podstatné z minulosti se objevuje pouze ve zkratce v retrospektivě (nejtypičtější postup, např. „Zápisky Jiljího Klena“, „Ponocný“). Někdy naopak natolik převládá výstavba okolo jednoho motivu, že minulost i budoucnost ztrácí roli („Zbloudilý“, „Noční návštěva“).

Podobně proměna umožňuje i naprostou volnost ve vypravěčské perspektivě, takže některé povídky jsou vyprávěny v první a jiné ve třetí osobě s různou mírou zapojení vypravěčského subjektu. O tom, jak funguje vyprávění v první osobě ve formě osobních zápisků u Jiljího Klena a v „Děravém plášti“, jsme se již zmínili, v první osobě je pak vyprávěn ještě „Staník“, kde je ale vypravěčem na pozadí života vlastního reflektován především předčasně ukončený život Staníkův, „Vigilie“ stylizovaná do formy osobní zповědi a z posledních povídek pak podle vlastní zkušenosti napsaní „Cikáni“ a povídka-dopis „Ostrov Ré“. U posledních dvou už navíc nelze příliš uvažovat o proměně, poněkud problematické by to bylo i u „Staníka“. Všechny ostatní povídky jsou vyprávěny ve třetí osobě převážně z pohledu jedné postavy, i když fokalizace se může měnit také v průběhu (*Hranice stínu*). Zatímco na práci s časem má tedy proces proměny vliv zásadní, vyprávěcí situaci prakticky neovlivňuje, a její volba tak může být založená na jiných kritériích.

Podobně jako přítomnost proměny bývá stejně určující i její nepřítomnost. Neschopnost proměny dosáhnout například většinou vede

k sebevraždě, což je radikální řešení problému času beze smyslu. Na ní je zajímavá skutečnost, že sebevražda je sice ukončení individuální, ale u Čepa má vždy dopad na celé společenství. Sebevražda nikdy nezůstane nepovšimnuta a vždy je vnímána nejen jako vyhraněně individuální selhání a uzavřená osobní záležitost, ale jako čin, který bývá do určité míry také symptomem obecnějších problémů a který citelně ovlivňuje ostatní lidi. Jeden příklad za všechny: „Zvěst o sebevraždě hajného Martina Vrány rozšířila se do rána po celé dědině takřka sama, beze slov, pouhou nákazou hrůzy, kterou vnuká tento rouhavý čin. Lidé se probouzeli s tíživou můrou, s tísnivým pocitem blízkosti čehosi nadpřirozeně nečistého, co k nim náhle vniklo neviditelnými skulinami, ohrožujíc je tajemným nebezpečím.“<sup>1</sup>

Z hlediska času představuje sice sebevražda ukončení, ale i ona zvláštním způsobem pracuje s minulostí, přítomností a budoucností. Určitou budoucnost totiž předpokládá, ale pouze hypotetickou, takovou, která nakonec nenastane. Jejím smyslem je totiž právě zabránit, aby nastala. Sebevražda vyrůstá z prázdného času v minulosti a má zabránit tomu, aby podobně prázdný čas pokračoval do budoucnosti: „Kolik lidí je na světě, kteří jsou dnes v takovém postavení jako on: kteří stojí tady a cítí, že je jedno, vykročí-li na sever, na jih na východ nebo západ! (...) A čím se přičinil o toto hrozné vězení? Ničím, strnul v naprosté nečinnosti, a hle, vyrostlo to okolo něho jako živá stěna, objalo ho to pevně a už ho to nepustí.“<sup>2</sup> Tak to vnímá Josef Rypáček pár okamžiků před tím, než se vrhne pod kola nákladního automobilu. V přítomnosti totiž člověk není schopen dát smysl času ani na jednu stranu a zároveň nedokáže nebo nemůže využít proměnu, která by to umožnila. Hrůza z toho, že „už ho to nepustí“, potom vede k rozhodnutí raději v životě nepokračovat. I povídky se sebevraždou tedy musí pracovat s časem a kompozicí podobným způsobem, jako ty s proměnou, budou se ale lišit výsledkem a pochopitelně budou postrádat princip opakování.

Proměna je nepřítomná i v povídkách, které jsou zachycením momentu sestupu (například „Můra“ , „Děravý plášť“ či „Host“), ale přesto ji v nich můžeme implicitně předpokládat. Není popřena jako u sebevraždy, ale odsunuta do budoucnosti jako něco, co by mohlo přijít (z morálního hlediska dokonce

1 Čep, „Husopas“, *Dvojí domov* 63.

2 Čep, „Člověk na silnici“, *Dvojí domov* 301.

očekáváme, že by mělo). S minulostí se proto pracuje stejně jako v předchozích případech – je to cesta, která vede k momentu krize a ztvárnit ji lze všemi výše zmíněnými postupy. Například u Cyrila Nedomy z „Můry“ se sice o jeho vlastní minulosti dozvídáme jen velmi málo, zde ve formě útržkovité sebereflexe a retrospektivy, o něco podrobněji jsme ale spraveni o nešťastném osudu paní Frýbortové, který ten Cyrilův podtrhává. Společné mají především to, že oba z vesnice „klesli“ do města.

Místo je zde vůbec velmi symbolické, protože byt paní Frýbortové je dědictvím po jejím mrtvém manželovi a Cyril je pouhý nájemník, takže byt ve skutečnosti nepatří ani jednomu a oba jsou v cizím. Především pak motiv města je zde charakteristický právě pro to, jak symbolizuje sestup: „Cyril přistoupil k oknu a zahleděl se dolů, kde bylo rozloženo město, jehož světla se třásla v řece, vinoucí se pod temnými oblouky mostů, a ztrácela se až daleko na obzoru v nejistotě periférií. Jak byla daleko ta světla, jak byla lhostejná! Cyril cítil okolo sebe úplné bezvětrí, jako by ani nebyl obklopen vzduchem, jako by se byl vyšinul z oblasti soustředivé síly, poutající všecko živé v jednotu světa, v jednotu Boha.“<sup>3</sup> Dálka, lhostejnost, periferie jsou zde klíčová slova, i řeku lze vykládat jako prázdně plynoucí čas, protože čas v této povídce má roli nepřátelského principu. Nejpozoruhodnější je ovšem obraz bezvětrí, protože přesně stejný obraz identifikuje Bodkinová v momentě sestupu těsně před započítím pohybu vzhůru při analýze *Písně o starém námořníkovi*, kde bezvětrí navíc představuje součást trestu.<sup>4</sup>

Minulost tedy funguje obdobně, budoucnost už je však specifitější. Neškrtá se sice, takže povídka není uzavřená, ale dostává se mimo rámec vlastního vyprávění. Jestliže jsme řekli, že proměnu můžeme implicitně předpokládat, znamená to, že tyto povídky využívají postupů stejného archetypálního procesu, ovšem nedovádějí jej k vyvrcholení, aby důraz zůstal právě na okamžiku sestupu. Případný výstup k proměně totiž není jistý. Zrovna „Můra“ spíše vyznívá s přízvukem marnosti, kdežto v „Děravém plášti“ naopak probleskuje naděje na obnovení plného života.

Jak moc princip proměny ovlivňuje strukturu povídek je zřejmé už z

3 Čep, „Můra“, *Dvojí domov* 103.

4 viz také „vzduch“ v kap. 3.4 a poznámka 4 na str.35

toho, že v rámci diachronie celého díla se jako nejodlišnější jeví ty, které jsou postaveny na nějakém jiném principu, což u Čepa nejvíce odpovídá jeho prvnímu a potom poslednímu tvůrčímu období, mluvíme-li o prózách.

Proměna vyžaduje proces nebo alespoň přelom a musí konfrontovat, jak říká Bachtin, vícero obrazů téhož člověka, především jeho obraz před proměnou a po ní<sup>5</sup>. K tomu samozřejmě potřebuje dostatečné časové rozpětí a jistou motivickou šíři. Konkrétní provedení může ale nabývat různých podob a klidně může být i velice sevřené, což je většinou i Čepův případ. Jak jsem předesílal výše, je pro něj typický důraz na klíčový krizový moment a zbytek onoho časového rozpětí je spíše implikován, zmíněn jen v základních bodech nebo vyvstává z retrospektivy. Nějakým způsobem je ale přítomen vždy. Nelze uvažovat o proměně, aniž by bylo zřejmé, kdo se mění z čeho a na co.

Příběh sice může být sevřený, jinak je ale logické, že právě kvůli nutnému rozpětí se proměna spojuje především s románem. Jeden román se přece jenom v Čepově tvorbě objevil, alespoň tak bývá *Hranice stínu* tradičně označována, přestože rozsahem i vypravěčským obloukem spíše odpovídá novele. Jinak ale Čep volí povídky, což je tak trochu netypické, ovšem právě tento žánr mu na oplátku více umožňuje variace a důraz na motiv.

V tomto ohledu můžeme v celém díle sledovat určitý vývoj od zdůrazňování motivu k větší důležitosti procesu. Okolo jednoho motivu jsou důsledně vystavěny především všechny prózy první sbírky *Dvoji domov* (1926). Soustředění právě na jeden motiv určuje jejich sevřený charakter, taková koncentrovanost neumožňuje žádný rozsáhlý syžet a skutečně se v nich toho mnoho neděje. Většinu z toho, o čem jsme až do teď mluvili, na ně nemůžeme aplikovat, protože čas je v nich uzavřený jakoby do jednoho momentu. Jsou vytržené z běžného plynutí času rozlišujícího minulost, přítomnost a budoucnost, protože v jednom klíčovém okamžiku zření se do běžného času vlamuje cosi, co stojí nad ním. Velmi tak připomínají náhlé chvíle zjevení a bezprostředního poznání, jaké zažívají sami hrdinové i v pozdějších sbírkách, například bývalý hajný Vrána v „Husopasovi“: „Starému Vránovi přejel najednou mráz po zádech. Znamá tvář krajiny se znenadání zčeřila, zlehounka

---

5 viz Bachtin 249nn.

sice a sotva na vteřinu, ale stařec k ní už pojal nedůvěru. S hrůzou si uvědomil, že věci mohou na sebe vzít z ničeho nic jinou podobu, než jak si je zvykl vídat od malička, a cítil se náhle nesmírně opuštěn.“<sup>6</sup>

Poznání skutečnosti dvojdomoví je jádrem těchto raných povídek a je vnímáno natolik intenzivně, že si podřizuje i jejich stavbu. Kromě důsledného soustředění na jeden motiv odkazující k druhé skutečnosti sem spadá i metaforičtější jazyk, spíše odpovídající nadpřirozené povaze popisovaného, nebo používání dětských hrdinů, zřejmě pro schopnost bezprostřednějšího vidění nezátíženého zkušeností a konvencí, což už se mimochodem později nikde neopakuje. Do stejné kategorie patří i faktická nepřítomnost dialogu. Vše jakoby sloužilo jednomu momentu poznání. To později ustupuje zároveň s tím, jak se i moment poznání stává jen krokem na celkové cestě životem.

Tento posun v poetice přichází postupně, *Vigilie* (1928) má ještě mnoho společných jmenovatelů s předchozí sbírkou, především dominující motiv smrti jako přechodného momentu mezi dvěma domovy, ale už se v ní objevují i povídky s náznakem proměny jako „Rozárka Lukášová“. Ostatně Čep svoji prvotní metodu zcela neopouští ani později. Dosti výrazně se projevuje třeba ještě o téměř dvacet let později v sérii jakýchsi minipovídek *Lístky z alba* (samostatně 1946, později součástí sbírky *Polní tráva*, 1946), ale celkově dostává přednost spíše zobrazení života na procesu, jehož součástí často bývá spíše námi diskutovaná proměna a cesta než redukce v to nejpodstatnější ukryté do jednoho okamžiku či motivu.

Sám autor nakonec tento posun ve vnímání světa reflektuje, když vkládá do myšlenek profesora Hejdy z „Příbuzenstva“ tato, do značné míry bezpochyby autobiografická, slova: „Karel Hejda si připomněl své velké básnicko-metaforické dílo, jehož trosky nedávno navždy uložil na dno přihrádky. Začal je v dvaceti letech, zasažen několika bleskovými paprsky čehosi, co se mu podobalo přímému poznání. Časem však vyvanulo citové zanícení z naduřelých vět a zkušenost mu ukázala, že jeho duchovní dobrodružství nebylo nijak výjimečné. Napsal ještě několik kapitol, ve kterých se snažil užívat přesnějšího jazyka a přízvuku spíše osobního, ale i toho nechal a spokojil se s intimním deníkem, který mu byl jakýmsi zpytováním svědomí.“<sup>7</sup> Hejda stejně jako autor dospěl

6 Čep, „Husopas“, *Dvojí domov* 61.

7 Čep, „Příbuzenstvo“, *Polní tráva* 25.

k tomu, že jeden moment poznání nedá smysl celému času života, a že více určující než takový záblesk je pro něj to, jak s ním posléze člověk naloží. Zároveň se zde jakoby předjímá pozdější obrat od prozaické k esejistické tvorbě.

V první části tvorby, více soustředěné na motiv a okamžik, se objevuje ještě jeden zvláštní prvek práce s časem v kompozici, který se už v pozdějších povídkách nevyskytuje. Jedná se o vypravěčské komentáře umožňující prolepsy, jisté průhledy do budoucna, jako například: „Však hodin přibývá a než si pomyslíš, hle, půlnoc minula, a již dnes budou Kozlovice ležet bezbranné v prachu vedle okresní silnice, (...) již dnes se rozskřípají flašiny v poledním tichu a stará Škrábková bude smetat na návsi kobylince a honit do kurníku svých pět slípek!“<sup>8</sup> Tímto způsobem se především zvyznamňuje současný okamžik ve své marnosti. V Kozlovicích probíhá tancovačka, ale tímto průhledem vypravěč ukazuje na marnost pokusu vzepřít se času, čímž vlastně veselice je – pokusem zapomenout na vše všednodenní a bezvýznamně se opakující.

Jinde pak zase stejný postup zdůrazňuje trvání a váhu něčeho, co už jinak pomalu ztrácí svůj význam: „Avšak běh nedalekých událostí měl co nevidět znovu vzpružit ochablý zájem těch, kdož byli tak dlouho lhostejnými svědky této tragické podívané.“<sup>9</sup> A nejtypičtěji takový průlom zdůrazňuje čas, který má teprve uplynout: „Ta nevědomost! Těch osm let uteče jako voda děravou kapsou a nezbude mu z nich než lítost, že s nimi tak pospíchal.“<sup>10</sup> Tím rovněž nabývá na důležitosti i současný okamžik a přítomný čas se jaksi zpomaluje. Zdůraznění prchavosti okamžiku a zpomalení času je ostatně společné všem případům.

Podobně za krátkou zmínku stojí i způsob práce s dialogem, který se v první fázi tvorby také výrazně liší. Soustředění na motiv má za následek i to, že se dialog v prvních povídkách prakticky neobjevuje, a když už, tak jen ve formě krátkých replik a komentářů, které ani neposouvají děj, ani nepřinášejí nic nového. Jsou jen vyjádřením vnitřních citových a myšlenkových pochodů a mají většinou stejnou funkci jako vnitřní monolog hrdinů, případně jsou jen dokreslujícími poznámkami k líčené situaci.

První rozsáhlejší dialog dvou postav tak nacházíme až v „Letnicích“, ale i

---

8 Čep, „Kozlovice“, *Dvojí domov* 27.

9 Čep, „Hoře z lásky“, *Dvojí domov* 90.

10 Čep, „Jakub Kratochvíl“ *Dvojí domov* 202.

tam víceméně jen vyjadřuje to, co jinde autorská řeč. Navíc Kryštofovy a Prokopovy repliky si natolik přizvukují, že snad ani nelze uvažovat o dvou odlišných hlasech, jejich rozhovor tvoří spíše jednotný text. Od „Jakuba Kratochvíla“ se už objevuje dialog v obou podobách, syžetové i úvahové, ovšem nadále hraje spíše podřadnou roli.

I z toho tedy můžeme vidět, jak klíčovou roli má opakování. Náhlé osvětlení a poznání sice může v tu chvíli dát životu smysl, může poodhalit, jaký je jeho skutečný význam, může být samým ztělesněním času kairós, ale natrvalo pod tlakem chronu neobstojí. Člověk totiž musí smysl obnovovat neustále, až do úplného konce.

Zároveň vidíme, že stejně jako archetyp proměny i archetyp cesty se odráží ve struktuře povídek. Cesta předpokládá průběh a většinou, i když ne nutně, obsahuje nějaké peripetie a setkání. To se nejpatrněji projevuje na rozsahu, a od prvních velmi krátkých povídek se tak dostáváme až k románu.

Už první rozsáhlejší próza „Jakub Kratochvíl“ je dosti dobrým příkladem života-cesty, s trochou nadsázky můžeme říci, že jde o jakýsi „mini-Bildungsroman“. Objevuje se v ní snad vše, co má správná cesta obsahovat: odchod z domu, loučení, peripetie, setkání, selhání, bloudění, rozhodování, zkouška, návrat, proměna. Navíc je Jakubův život vykládán chronologicky a už od dětství, takže obraz cesty z něj vyvstává od začátku poměrně jasně. Podobně výrazně tento obraz nacházíme i v dalších prózách, v *Hranici stínu*, „Staníkovi“, „Polní trávě“ nebo „Oldřichu Baborovi“, kde se navíc životní cesta velmi zřetelně pojí i s cestou v prostoru. Oldřich vyrostl v jednom moravském městečku, odkud ale ještě mladý utekl a „nastala mu léta cikánského potulování z kraje do kraje, ze severu na jih a ze západu na východ“<sup>11</sup>, nejen po českých zemích, ale až do Bosny a Haliče. Nakonec zakotví na jiné moravské vesnici, kde ale zůstane spíše shodou okolností, a do svého rodného kraje se už nikdy nevrátí. Jeho cesta je cestou bloudění, a to jak ve smyslu vnitřního a duchovního života, tak ve smyslu prostorovém. Zakotvení a s ním jakousi proměnu nalézá až na závěr, takže i jeho cesta nakonec má cíl, přestože symbol vzdáleného rodného města připomíná

---

11 Čep, „Oldřich Babor“, *Polní tráva* 116.

promarněný čas a také to, že dosáhnout úplné celistvosti už možné nebude.

Cesta se projevuje v kompozici i dalších povídek všude tam, kde můžeme pozorovat nějaký vývoj a kde se objevují výše zmíněné prvky, byť ne tak zřetelně a přímočaře. Například v „Zápiscích Jiljího Klena“, „Tváři pod pavučinou“, „Ponocném“ atd. Také v nich totiž nacházíme pohyb, více či méně náhodná setkání, peripetie a zkoušky. Zvláštním případem jsou potom dvě povídky („Pout“ z *Děravého pláště* a „Svatojanská pouť“ z *Polní trávy*), kde se cesta maximálně koncentruje a stává se vlastním syžetovým rámcem. Navíc v nich jde o cestu velmi specifickou, o pouť, která už sama o sobě nese jak určité kompoziční prvky, tak symbolické významy. O obou jsme už ostatně mluvili<sup>12</sup>.

Větší rozsah umožňuje i zapojení více postav se svými vlastními příběhy. Někdy na to sice stačí jen pár stránek, jako v „Husopasovi“, kde proti sobě stojí osud syna a otce, ale tam se o nich dovídáme jen ve zkratce. Zato v *Hranici stínu* či „Zápiscích Jiljího Klena“ už jsou osudy vedlejších postav rozvinuty do značné šíře, takže je můžeme označit za plnohodnotnou cestu probíhající paralelně s cestou hlavní postavy.

Konfrontace vícero cest může mít v zásadě dvě základní funkce – buď jsou vzájemně komplementární a mají se doplňovat, nebo jsou kontrastní a mají se vzájemně zdůrazňovat právě svojí odlišností. Doplňují se asi nejlépe Prokop Randa a Jan Šimon právě tím, že jeden musí zůstat a druhý odejít. Vytváří tak dva odlišné úhly pohledu na tu samou věc. V „Tváři pod pavučinou“ jdou po stejné cestě dokonce všechny postavy, ale každý trochu jinak, takže vzniká složitý akord. Naproti tomu Jiřina Vaňková stojí jak proti Prokopovi, tak proti Janovi a nejpatrněji tento vztah vidíme v už zmíněném „Husopasovi“, kde je smířená smrt otce v naprostém protikladu k sebevraždě syna. Tak trochu uprostřed je třeba „Staník“, jehož životní cesta s vypravěčovou do značné míry kontrastuje, ale také ji v mnohém obohacuje.

Kromě povídek prvních jsou od těch centrálních odlišné ještě povídky poslední. Už v „Polní trávě“ lze sledovat mírný ústup od předchozí poetiky, kde dynamičnost cesty a proměny nahrazují prvky idyličnosti, zřetelně pak v prózách exilových. V nich zase výrazně vyvstává autobiografičnost

---

12 viz kapitola 6.

a vzpomínkovost a mění se i celkové ladění směrem k nejistotě, pocitu provizoria a vykořeněnosti. To je nejlépe vidět na diptychu „Rozptýlení“, ve kterém se silně projevuje emigrantská zkušenost. Jakoby se Čepovi rozbil svět, který do té doby budoval, lidské společenství na stejné úrovni jako v rodném kraji už není možné, kořeny jsou navždy odděleny a návrat, který hrával tak důležitou roli pro proměnu, je nemyslitelný. Exilová situace tedy mění úhel pohledu a kromě starých vzbuzuje i nové problémy, což volá po novém, snad přímějším a niternějším, přístupu. Ten už patrně nebyl možný na rovině beletrie, což by mohl být jeden z důvodů<sup>13</sup>, který Čepa vedl k trvalému přestupu k esejistice. Ostatně už „Ostrov Ré“ představuje jakýsi předstupěň k autobiografickým esejům, jak poznamenává Mojmir Trávníček ve vydavatelských poznámkách k *Polní trávě*<sup>14</sup>.

Všechny předešlé úvahy nás opět vedou k zdůraznění centrálního místa proměny a cesty v Čepově díle. Nesnažím se říci, že proměna a cesta je jediným tématem a námětem jeho próz, někdy není ani tématem hlavním. U řady povídek, kde se proměna s cestou objevují, lze pořád na otázku „o čem to ve stručnosti je?“ odpovědět několika různými způsoby. A jak vysvítá z jeho esejů či z Trávníčkovy čepovské biografie, ani autor sám tyto dva prvky nepovažoval za své hlavní téma. Musíme ovšem konstatovat, že na méně vědomé rovině, snad zde můžeme říci archetypální, to jsou prostředky klíčové. A to jak na rovině tematické, tak na rovině tvárné.

---

13 Vnějšími důvody, které k této změně přispěly, mohly být i obtíže při hledání vydavatele pro prózy a práce v Rádiu Svobodná Evropa, která víceméně vyžadovala esejistickou formu.

14 viz Trávníček, „Vydavatelská poznámka“, in Čep, *Polní tráva* 377.

## 8. Závěr

Archetypální motivy hrají v próze Jana Čepa důležitou roli. Už když jsme se zabývali archetypy prahu, stínu, moudrého starce či čtyřmi základními živly, jsme viděli, jak různorodé a přitom v jádru se opakující významy mohou nést. Zároveň jsme konstatovali, že nestojí izolovaně, ale podílí se na širším rámci, kterým je cesta k proměně.

Topos cesty je sám o sobě významově velmi nabitý a patří k nejčastějším Čepovým tématům. Proměna už tak často reflektována nebývá, přesto právě ona představuje uzlový bod většiny cest. Existenciální situace, do kterých Čep své hrdiny staví, totiž k tomuto uzlovému bodu nezbytně vedou.

Archetypální základ cesty a proměny je dostatečně zřejmý už z toho, jak často se oba prvky objevují ve starých mýtech a jak pevné místo mají v historii literatury od jejích počátků až k dnešku. O stejném procesu na úrovni psychologie mluví i Jung, ale zatímco otázka, kterou si podle něj musí osobnost vyřešit, aby mohla dosáhnout individuace, zní: „Kdo jsem?“, Čepovi hrdinové se táží spíše: „Kde jsem, jaká je moje pozice ve světě?“ Tato otázka je zároveň myšlena komplexně jak vzhledem k sobě, tak k druhým lidem, jak vzhledem k materiálnímu světu a pozemskému času, tak ke světu metafyzickému.

Princip cesty a proměny tvoří také klíčový pořadající prvek značné části Čepových próz. Nejenže k němu směřují ostatní motivy a archetypy, ale výrazným způsobem ovlivňuje strukturu povídek a chápání času. V tomto ohledu hrají důležitou roli syžetový konec a opakování. Proměny totiž nebývají uzavřené, naopak se často vrací a obnovují se. V čase, který je vnímán jako čas krize, se nelze vyhnout dalším sestupům a rozkladu smyslu získaného prvotní proměnou, proto musí docházet k neustálému opakování. Archetypální proces tak v tomto existenciálně laděném podání získává místo atributu uzavřenosti atribut neustálého procesu proměňování, zápasu o obnovu.

Kromě stavby jednotlivých povídek se to projevuje i na celé Čepově prozaické tvorbě. Z diachronního hlediska v celku díla zprvu převládá důraz na moment a motiv, co přijde po proměně nehraje roli. Povídky tak nemají příliš

velký rozsah a jsou velmi koncentrované. Jak ale postupně začíná nabývat na významu proces a obnovování, prózy se prodlužují, zahrnují větší část života protagonistů a základní motivicko-tematický komplex se neustále opakuje.

Zkoumané proměny tedy nejsou nedokonalé, jak by se snad mohlo na první pohled zdát, ale složitější, protože obsahují aspekt opakování.

Možnosti archetypálního zkoumání tímto určitě nejsou vyčerpány, jistě by bylo možné vyčlenit a analyzovat další archetypy, kterým jsme se zde nevěnovali. Jsem ale přesvědčen, že nakonec by i další analýzy vedly k potvrzení základní myšlenky této práce, totiž že klíčovým archetypálním procesem v Čepově próze je cesta k proměně.

## ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení autora	Lukáš Hambálek
Název fakulty a katedry	Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky
Název diplomové práce	Archetypy v próze Jana Čepa: cesta k proměně
Vedoucí diplomové práce	Mgr. Petr Komenda, PhD.
Počet znaků	168846
Počet titulů použité literatury	55
Klíčová slova	Jan Čep, archetypy, archetyp cesty, archetyp proměny, psychoanalýza, opakování, čas, Bible, motivická analýza

Diplomová práce analyzuje archetypy v próze Jana Čepa a snaží se ukázat, jakým způsobem se podílejí významu a stavbě díla.

Nejprve je především na základě Jungovy teorie nevědomí vymezen pojem archetyp ve vztahu k literatuře. Následně se práce zabývá několika konkrétními archetypy jako stín, moudrý stařec či práh, což vede ke zjištění, že tyto archetypy se podílí na širším významovém i kompozičním rámci díla. Tímto rámcem, kterým je proměna a cesta k ní, se zabývá centrální část práce. Ukazuje se, že proměna je klíčová pro Čepovo existenciálně laděné vnímání světa a že se zároveň musí neustále obnovovat. To má dalekosáhlé důsledky pro kompozici i práci s časem, čemuž se věnuje závěrečná kapitola diplomové práce.

## SEZNAM LITERATURY

### Primární literatura

- Čep, Jan. *Dvojí domov*. Praha: Vyšehrad, 1991.
- Čep, Jan. *Hranice stínu*. Brno: Proglas, 1996.
- Čep, Jan. *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad, 1999.
- Čep, Jan. *Poutník na zemi*. Brno: Proglas, 1998.
- Čep, Jan. *Samomluvy a rozhovory*. Praha: Vyšehrad, 1997.
- Čep, Jan. *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993.

### Sekundární Literatura

- Aristotelés. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.
- Bachelard, Gaston. *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Bachelard, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994.
- Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.
- Bendlová, Peluška. *Gabriel Marcel*. Praha: Filosofia, 1993.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost, 2009.
- Bible: český studijní překlad*. Praha : KMS, 2009.
- Bodkinová, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press, 1963.
- Bodkinová, Maud. *Studies in Type-Images in Poetry, Religion, and Philosophy*. London: Oxford University Press, 1951.
- Campbell, Joseph. *The inner reaches of outer space: metaphor as myth and as religion*. New York: A. van der Marck Editions, 1986.
- Camus, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2006.
- Fiala, Jiří, et. al. *Konference o díle Jana Čepa (9.-10. března 1998; Olomouc)*. Olomouc: Danal, 1999.
- Frye, Northrop. *Velký kód: Bible a literatura*. Brno: Host, 2000.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Brno: Host, 2003.

- Fučík, Bedřich. *Čtrnáctero zastavení*. Praha: Melantrich, 1992.
- Fučík, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich, 1994.
- Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008.
- Hodrová, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006.
- Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí (Výbor z díla ; sv. 2)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- Jung, Carl Gustav. *Osobnost a přenos (Výbor z díla; sv. 3)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998.
- Jung, Carl Gustav. *Snové symboly individuálního procesu: psychologie a alchymie 1 (Výbor z díla; sv. 5)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999.
- Jung, Carl Gustav. *Obraz člověka a obraz Boha (Výbor z díla; sv. 4)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001.
- Jung, Carl Gustav. *Hrdina a archetyp matky: symboly a proměny II (Výbor z díla; sv. 8)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2009.
- Jung, Carl Gustav, Karl Kerényi. *Věda o mytologii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995.
- Komenda, Petr. „Z deníku Jana Čepa.“ *Česká literatura* roč. 51, č. 2 (2003): 172-185.
- Komenda, Petr. „Rozpad a obrana rodného horizontu v pozdních dílech Jana Čepa.“ *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica III*. Ed. Erik Gilk. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005.
- Komenda, Petr. „Zápisky Jiljího Klena - studie a edice některých variant.“ *Aluze* roč. 10, č. 1 (2006): 214-229
- Komenda, Petr. „Přítomnost a dějinnost v pozdních prózách Jana Čepa.“ *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica V*. Ed. Erik Gilk, Lukáš Foldyna. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.
- Marcel, Gabriel. *K filosofii naděje*. Praha: Vyšehrad, 1971.
- Marcel, Gabriel, Peluška Bendlová. *Hodnoty v existenciální filosofii Gabriela Marcela*. Praha: Academia, 2003.

- Med, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Proglas, 2004.
- Meletinskij, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989.
- Mitoseková, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2010.
- Mukařovský, Jan, et al. *Dějiny české literatury. Díl 4. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- Novotný, Adolf. *Biblický slovník. Díl 1. A-P*. Praha: Česká biblická společnost Kalich, 1992.
- Novotný, Adolf. *Biblický slovník. Díl 2. R-Ž*. Praha: Česká biblická společnost Kalich, 1992.
- Nünning, Ansgar, Jiří Trávníček, et al. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Brno: Host, 2006.
- Papoušek, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004.
- Pechar, Jiří. *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992.
- Peprník, Michal. „Americká mytologická kritika.“ *Tvar* roč. 11, č. 19 (2000): 1, 4-5.
- Puhvel, Jaan. *Srovnávací mythologie*. Praha: Lidové noviny, 1997.
- Rotrekl, Zdeněk. *Skrytá tvář české literatury*. Brno: Blok, 1993.
- Sharp, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G.Junga*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005.
- Störig, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.
- Štrychová, Iva. *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa*. Svitavy: Trinitas, 1994.
- Trávníček, Mojmír. *Pouť a vyhnanství: život a dílo Jana Čepa*. Brno: Proglas, 1996.
- Vlašín, Štěpán, et al. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- Zeman, Milan, et al. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988.
- Ziolkowski, Theodore. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton: Princeton University Press, 1972.