

**From Literature towards Life or The Birth of the Prose
Writer Bohumil Hrabal**

The aim of the study is to analyse literary work by Bohumil Hrabal. The author starts with the interpretation of Bohumil Hrabal's poetry. He states that it was Hrabal's poetry that had moved his point of view on literature. Hrabal realized that after two global catastrophes of World War I and World War II there was no reason to produce literature without changing its status. He formulated (in his literary work, of course) this new status using the phenomenon of involvement. This led him to create a world of prose full of specific human speech that the narrator does not comment on but only tells.

The author of the study used for his analyses Hrabal's early literary work written in 40s and 50s of the 20th century. Among the best of them are *Kain*, an existential short story, *Jarmilka*, a documentary, *Bambino di Praga* and *Krásná Poldi*, both epic poems.

Keywords: Bohumil Hrabal, poetry, literature after WWII, epic poem, existential shorty story

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.
Ústav bohemistiky a knihovnictví
[Filozoficko-přírodovědecká fakulta](#)
[Slezká univerzita v Opavě](#)
[Masarykova třída 343/37](#)
746 01 Opava
jakub.chrobak@fpf.slu.cz

OD LITERATURY DO ŽIVOTA, ANEB ZROZENÍ PROZAİKA BOHUMILA HRABALA

JAKUB CHROBÁK

Mám-li se pokusit charakterizovat jedinečnost Hrabalovy prozaické produkce, je potřeba se vrátit na samý její počátek. Hrabalova tvorba, jak známo, nezačíná prózami, mezi jeho básnickými pokusy se najde řada textů, které ukazují vědomé autorské hledání. Nebudu je teď procházet všechny, vyberu jen ty, na kterých je možné ukázat směřování k vlastní řeči, ale též k osobitému tvaru. Prvním promyšlenějším pokusem odpoutat se od lyrické simultaneity a neukotvenosti básní v konkrétní mluvní situaci je báseň-program *Veliký život* (1950). Jejím základním kompozičním rysem je opakování, zejména v hláskové instrumentaci. Zároveň ale Hrabal ve *Velikém životě* zřetelněji než v dřívějších básních reflektuje ne už jen lyrické emoce člověka, ale jeho postavení ve světě. Např. úvodních 7 veršů (tvořících jedno souvětí) vychází z obecné teze, která je pak rozvíjena v jakýchsi kontrapunktických metaforických celcích, které vrství obrazy dokládající obecninu prvního verše. Vzniká tak směs účasti a metaforického záznamu skutečnosti: „Nelze se pohoršovati nad člověkem, / jehož masky se lesknou / rtuťovou masťou, / který vyšňořen kráčí světem / s nálepkami / a lásku odkazuje na hnůj / a život na onanii.“ (Hrabal 1991: 68)

Veliký život je také ukázkou, jak Hrabal i na přelomu 40. a 50. let domýšlel a dotvářel neopoetismus Karla Maryska. V Maryskově dopisu Hrabalovi s pravděpodobnou datací únor 1945 čteme: „Pak přišel surrealismus, u kterého přestala být metafora konstrukcí a stala se přehodnoceným skutečným, chcete-li básnickým skutečným, resp. lépe poetickým skutečným.“ Na takovém výkladu surrealismu Marysko zakládá vlastní poetiku: „Ale já ve svých básních stavím třeba několik odlišných pásem vedle sebe nebo současně, zachovávaje přísně jejich realitu, používaje surrealistické techniky (ne methody). (...) Ale ať je jaká je (surrealistická báseň, pozn. J. Ch.), nikdy není tak pestrá, nikdy nemá tolik možností a nikdy neposkytuje tolik vzrušení, jako báseň tvořená na mé basi, kde je vlastně vše dovoleno, nic není vyloučeno, potlačeno, kde není nic fixováno, přehodnocováno, nýbrž všeho je použito jako stavebního nebo emočního nebo jakéhokoliv elementu ve své přirozenosti, vlastní podobě a podstatě.“ (Marysko 1996: 28) Hrabal ve „Velikém životě“ tyto teze vyjádřil téměř programově. Člověk je tu adorován v anaforickém čtyřverší¹ a v dalších, na něj navazujících čtyřech verších: „A člověk nepředvídatelný, / a člověk neuchopitelný, / a člověk nepochopitelný, / a člověk samotný/ se rodí a vítězí, / aniž by porážel, / aniž

/1/ Které ovšem silně připomíná Nezvalova *Edisona*, i když už jsme v 50. letech, tedy: nikoli proměny, ale vrstvení poetik je základní směrnicí Hrabalova vývoje.

by reformoval.“ Následující souvětí tuto adoraci obohacuje ještě z jiného, stejně opodstatněného a významného úhlu. Obraz člověka je konkretizován v údělu tvůrce: „Stačí mu mučící kleště / na vlastní maso / a všechny věci světa vstoupí / v jeho rozšněrované / nemorální srdce, / kde kámen není víc, / než Newtonův mozek, / ústa mň, / než otvor do řiti, / kde všechno žije / žito svobodou a láskou,“ významné je i pokračování celého obrazu, které by mohlo být mottem celé Hrabalovy poezie, ne-li celého jeho díla. Vše tu Hrabal podržuje ideálu tvorby, v němž se zúročuje celé jeho předchozí tvůrčí snažení: „kde nelze nic vyvýšiti, / nic ponížiti, / ničeho ubrati, ničeho přimísiti, / kde vše je pouze připraveno / v chřupavé čistotě / k zkáze a stvoření.“ (Hrabal 1991: 70)

OD BAMBINA DI PRAGA (1950) KE KRÁSNÉ POLDI (1950)

Oběma texty se detailněji zabýval M. Červenka (Červenka 1990a), kde přesně pojmenoval kvality Hrabalova verše. V *Bambinu di Praga* charakterizuje Hrabalův verš jako strukturovaný silnou intonační linií s koncovou kadencí. Upozornil také na sémantické možnosti takového verše, především na možnost propojování jevů sémanticky vzdálených: „Veršované řádky jsou zvukově, a na tom základě i významově ekvivalentní a to v krajním případě stačí, aby v básni stály vedle sebe bez porušení principu koherence věty (a motivy) nejrůznější.“ (Červenka 1990a: 149) Základní rozměr *Bambina di Praga* je dle mého akt pohybu, nazval bych ji poemou chodce. Odtud roste střet dvou základních jazykových kódů – lyrického subjektu a protagonistů, či postav uvnitř básnické skladby.

Kód lyrického subjektu má několik poloh: čtenáře počátku 50. let mělo šokovat už to, v jakém prostředí užívá Hrabal slovesa, které vyjadřuje duševní činnost (navíc v knižním tvaru): „*Soustřeďuji se při močení na sirku, / ona se zdráhá, točí na místě, / ale proud moče ji strhává proti vůli / a šup do útroh kanálu.*“ (Hrabal 1991: 148; kurziva J. Ch.) Podobně spojení dvou zcela odlišných lidských činností uvnitř jednoho verše zdůrazňuje rozporuplnost: „*Vždy když tak močím, myslím na lidstvo.*“ (Tamtéž; kurziva J. Ch.) Kód lyrického subjektu velmi často obsahuje v rámci jediného tématu část lyrickou i vulgární: „*Dnes si všímám žen, jsou krásné, / bože ta móda k zbláznění, / každá jako by ho tam ještě měla, / hned bych si běžel přivonět pro štěstí, / rozum tvrdí: to skutečné je neskutečné, / ale já myslím, že tam mají takový šprajc, / lešení, aby ty prsy trčely do očí.*“ (Tamtéž: 149) Každý verš odkazuje k úplně jinému světu, i když mají společné téma. Lyrické i vulgární tu patří k sobě, nespořodné se spojuje a vzniká tak obraz Prahy, který by ale bez perverznosti a vulgarity nebyl úplný. Podobně je realizována i část reflexivní: lyrický subjekt své vjemy a popisy prokládá úvahami o smyslu tohoto dění: „*bytný leze na stůl / a stále opakuje ten houstnoucí kříž, / je to veliký barokní obraz / zrodu po chaosu, / bytná státa ve vodorovné poloze je fialová.*“

(Tamtéž: 167) Tedy: co je dominantní? Kam vlastně patří jakoby zvenčí do obrazu vsunutá reflexe? Je to reflexe předchozího, nebo popis následujícího? Není mým úkolem zodpovědět tyto otázky. Spíš chci konstatovat: svět se sice rozpadá na mnoho vzájemně téměř nesouvisejících částí, ovšem tmel v podobě (i když vnitřně rozpolceného) hlasu lyrického subjektu drží tuto poemu pohromadě. A to je trvalý rys Hrabalovy tvorby: i když se propasti mezi jednotlivými jevy, ze kterých se skládá svět Hrabalova psaní, stále prohlubují, určitý fenomén se vždy objeví, aby je sjednotil. V tomto případě je to lyrický subjekt.²

Dalším kódem je jazyk postav (bytné, opuštěného muže, opilců, ale i nepojmenovaných figur, které jsou cele definovány třeba jen jednou výpovědí). Je zajímavé, že i zde si Hrabal nevybírá typizovanou, charakterizační řeč, ale míchá několik poloh jazyka. A tak tu najdeme vulgarismy, přísloví, stejně jako silně obrazná vyjádření. Tady si Hrabal významně otevírá cestu k próze a samozřejmě i k autentičnosti dialogu. Nicméně to není poprvé: už ve *Ztracené uličce* se vyskytují hlasy (zejména v oddíle „Kolekce není. Mathias“) dalších lidí, tady jen stoupá jejich frekvence a diferenciací. A znovu se ukazuje protikladnost, ke které Hrabal stále směřuje: zpitý muž je surovec i milující manžel, žena je krásná dáma i opilá parodie sebe sama; tělo je tu zkrátka viděno jako obraz člověka, v celé jeho hrůze i nádheře: „a tam zase pán v černém tahá louží / krásnou dámu v krásných květovaných šatech, / tříská ji hlava nehlava: Ty svině! Ty kurvo! / a ruce vztyčuje k nebi, / dotýká se hodnot, / ona mu objímá nohy a on ji kope, / ona zůstává v louži ležet / a on se k ní naklání, / je vidět, že ji má rád, hledá jí vlásky/ a ona se zdvihá, potácí se,/ jsou ožralí, ale věší se do sebe/ [...] a on se obrací do prázdného náměstí / a volá na Mistra Jana: / To je vítězství člověka nad hmotou!“ (Hrabal 1991: 155–156)

Podstatný je ale závěr skladby, kdy se reflektuje především úděl tvůrce. Jazyk jako by se zklidnil, obrazy se koncentrují kolem jediného bodu ve stále nových obměnách. A v těchto partiích vydává básník Hrabal svůj počet: zde se můžeme přímo hmatatelně dotýkat přesvědčení, podle něž báseň není jen hrou s tvarem. Psaní je především pokusem reflektovat skutečnost: nejprve je tu obraz tvorby: „a život a smrt / jsou identické patentky / Koh-i-noor Waldes, / jen obrazy stále houstnou a houstnou/ a naplňují vzduch k zalknutí, / lze přistavit žebřík, / nebo sejít do studny / a najít obrazy roztržité sekýrou, / lze lapit obrazy unikající z potopené lodi,“ potom následuje pokus o paralelu mezi moderním umělcem a Kristem, ve kterém se oba světy propojují a pojetí umělecké revolty avantgardní tak dostává metafyzický, přesahující rozměr: „Bůh si bude špičatit tužku, / Kristus v bílých tenisových střevících / bude sedět s hlavou zvrácenou, / [...] teď vidím, že i jemu vybuchoval granát, / když kráčel mezi lidmi bez košíku/ a že dovedl jít za

/2/ Podrobněji k tomu Červenka 1990a.

svým až na pokraj pece, / dnes vidím, že to byl on, / který si nabarvil vlasy na-
zeleno a šel do opery, / že to byl on, který šel procházkou bulvárem / a vedl
si langustu na provázku, / [...] že to byl všude on, / kdekoliv byl skandál /
a kdekoliv se stříhalo na prapory svobody. / Že to byl asi i on, / který proti
sobě/ zdvihl rudý prapor krve. // Kdo ví?“ (Hrabal 1991: 169–170) I když
Bambino di Praga končí trochu nejasnou otázkou, přesto zde byl vytvořen
obraz umělce-tvůrce. Tento je na jedné straně neoddělitelný od svobody, na
druhé ale – posvěcen jakýmsi fundamentálním, elementárním přesahem –
je především odpovědný za podobu lidského života, kterou se snaží utvářet
svým, mnohdy revoltujícím, jednáním.

Hrabal formuloval podobnou tezi i v textu „Akademická kantáta pro smí-
šený sbor, orchestr a dozpěv“ (1950).³ Jasně tu definuje, že další umělecká
snažení už nemohou zůstat izolována od současného světa se všemi jeho
brutálnostmi. Text je syntézou hudebního a literárního útvaru a zároveň va-
riací na ně. Využívá formy libreta doplněného o hudební terminologii. Sbor
kritiků promlouvá v závěru:

*Sbor kritiků:
religioso*

mf

*Když do boláček našich
jste si smočil prsty
a na sebe vzal hřích a smrad,
jen dneska tympány,
jen nebojte se prát
básníka moderního do varlat.*

(Hrabal 1991: 173)

Básník musí pojmenovávat svět i brutálními jmény. To je jednoznačný od-
klon od lyrických milostných počátků a do jisté míry i od avantgardy, pokud
by ta chtěla zůstat odříznuta od skutečnosti. A zároveň je také zřetelným
odklonem od oficiální, zpěvné linie české poezie 50. let. Drzost tu není jen
reakcí na literární neúspěch, ale je především výrazem tvůrčí a umělecké
odpovědnosti a odvahy, báseň lze číst jako skutečnou, kompletní definici
moderního básníka (a rozporu s jemu přisouzenou rolí) v Československu
50. let – pojmenovávat svět celý, proti všem a za jakoukoliv cenu i s přijetím
všech důsledků.

Formálně nejde jen o jednotlivé naturalistické obrazy, ale báseň akcen-
tuje víru v moderní umění experimentem s tvarem textu: k nesourodému
světu lze přistupovat jen v nesourodých, i vnitřně rozpolcených směsích
(zde propojení verše, dramatické formy a zápisu hudebního díla). Tak, jako
se lidské tělo člověku dává a ukazuje v mnoha polohách, od hlavy k srdci, ale

/3/ Otázka datace je tu poněkud sporná, viz „Ediční poznámka“ in Hrabal 1991: 242. Není
však nejdůležitější, jestli je text skutečně reakcí na zamítavý posudek *Bambina di Praga*. Daleko
zajímavější je způsob, jakým je tu vymezen Hrabalův postoj k tvorbě.

i níž, musí i umění najít způsoby, jak toto celé, nerozčlenitelné a nefiltrovatelné tělo zakoušet a pojmenovávat.

Od tohoto experimentu i vyznání pak vede přímá cesta k dalšímu z Hrabalových eposů 50. let, ke *Krásné Poldi* (1950). M. Červenka ve zmiňované studii napsal: „[P]ásmo, jež v Bambinu obývalo celou báseň, je jedním z mnoha žánrů v *Krásné Poldi*.“ (Červenka 1990a: 150) Podobně Milan Jankovič zase vnímá jako základní stavební princip *Krásné Poldi* „polyfonii hlasů“ (Jankovič 1996: 9–21). A skutečně: *Krásná Poldi* je daleko roztříštěnější text: různé roviny už se nekonfrontují v oddělených verších, ale jsou součástí jediného obrazu, do kterého se vejde svět personifikovaný, jako explicitně přirovnávaný: „ve vrstvách dřímají klády oceli / vyrovnané jak borové dříví / [...] ocel s přísadou wolframu a manganu/ se v skrojení podobá báječným motýlům.“ (Hrabal 1991: 212)

Tento text má v sobě ukrytý ještě jeden kontrast: oproti *Bambinu di Praga* je sice vícevrstevnatější,⁴ zároveň jsou tu daleko zřetelnější hranice mezi jednotlivými mluvnými i významovými celky. Tyto hranice jsou rámovány referenovitými verši, v nichž se v různých variacích objevuje označení „*Krásná Poldi*“, nebo náhle se vynořující zvolání aluzivně a vědomě plebejsky upomínajících k evropské kulturní tradici: „Antyka! Frantyka!“

Zdá se, že došlo k následující proměně: *Krásná Poldi* je poslední možností poezie. Ještě tu probíhá svár mezi lyrickým subjektem a vypravěčem. I když lyrický subjekt už není dominantní, neudává tón básně, ještě se nevypravuje. Pásmo básnění je součástí mozaiky, ve které se mísí přímá řeč v několika podobách, záznamy drobných epizod, ale především neustálá konfrontace takto vytvořeného světa s tezemi moderního umění (ať už jde o parafrázi Bretonovy metody automatického textu, nebo Dalího metody paranoicko-kritické). Umění se ocitá v neočekávaných srovnáních a to jej přistihuje v jeho poloze nepřipravené, nedostatečné, ale trvale hledající: „a když dopadne smyčka na krk, / donutí brigádníčka, / aby kamarádům na štrece / zatančil tanec, / variace na Laokoonovo sousoší, / oder über die Grenze der Malerei, / kde maximální tvůrčí bolest/ hledá minimální zkratkový dotyk, / a žhavý kov, / když nepropálí bradu, / přiškvrní lícní kost, / když neprohoří ramenní kloub, / upálí prsty. / [...] Poplašení brigádníci / pak sází všechno jen na život. / Chachá!“ (Hrabal 1991: 198)

Hrabal se tak hlásí ke svým kořenům: v jedné z nejkrásnějších pasáží celého textu se nejen odvážně pokouší definovat postavení lyrického subjektu ve světě, ale vytváří aluzi na Nezvalovu poetiku *Ženy v množném čísle*. Proti obrazům ženy u Nezvala otevírá Hrabal drůzu vět, ve kterých místo obrazného vyjádření sledujeme záznam. Lyrický subjekt se definuje vlastně jen jako soubor drobných věcí a detailů: „Byl to můj život, / můj život chránítka

/4/ Srov. Červenka 1990a: 150.

na uši, kravaty, / můj život filtrační trikot, / můj život leonské zboží a krajky, / můj život cigaretová dutinka, / můj život modřín a chladicí věž, / můj život perle, safíry a roccail, / můj život kvádry a schodiště, / [...] můj život ŽIVOT, / můj ŽIVOT SMRT.“ (Hrabal 1991: 221–222)

Hrabal se tímto textem opět pokouší dohledat to, co je z poezie i nadále, v nové společenské situaci, funkční, a co si z ní lze přenést do dalšího uměleckého směřování. Závěrečných 34 veršů (po výše zmiňované pasáži) představuje svět, který jakoby nepotřeboval básníky: „To bystré jitro, / kdy starci nejvíce chrchlají / a stařeny si dýchají proti dlaním, / [...] to ráno se půjdu s přáteli pohřbít.“ Následuje dlouhý, detailně přesný popis rakve. A zde lze hledat vlastní smysl této pasáže: před lyrickým subjektem se otevírá skutečný svět. Poetické atributy jsou mu už jen zvnějška, z básníkovy repertoáru, dodávány („se stříbrnými lunami lopat“, „poodemčeme zem“): „kde na maličké bílé peřince z krepu / bude můj bílý úsměv z druhé strany, / *škleb zasypaný pilinami květin* / a já ponesu sám sebe v náručí / a přátelé půjdou v průvodu za mnou/ se stříbrnými lunami lopat, / a půjdeme nahoru nad krásnou Poldi / a niklovým krumpáčem poodemčeme zem / a na fialovém popruhu se spustí/ můj krabatý polibek věčnosti, / můj živý strach,“ strach ale zůstává posledním pojátkem se životem, ale též s básnickým uměním, strach, který je vyjádřením zájmu o svět: „Ale já se bojím, / to je to, já se bojím, / protože miluji / život.“ (Hrabal 1991: 222; kurziva J. Ch.) Veliké téma Hrabalovo, strach ze života, ale i láska k životu, bude ještě mnohokrát znovu nastoleno a řešeno, proplétá se vlastně celým Hrabalovým dílem a je zakončeno až v jednom z posledních Hrabalových textů „Totální strachy“ (Hrabal 1996: 312–326), kde naopak sledujeme tvůrce zbaveného oné jistoty a důvěry v umění a z ní vycházející odvahy ke konfrontaci s čímkoliv a kým-koliv. Těžko ale lze takové dovršení vnímat jako uměleckou prohru, spíše naopak, touto přímočarostí a otevřeností zповědi se vlastně jen doplňuje to, co bylo formulováno na samém počátku: pokud má moderní umění sledovat člověka v jeho tělesnosti i duševním rozměru, nesmí být z této důsledné reflexe nikdo uvolněn, ani vypravěč, či autor sám.

Poslední část *Krásné Poldi* (příznačné: už v próze) je ukřižování básníka (znovu se tu traktuje Hrabalova metoda konfrontace: legenda Kristova a kolorit huti na Kladně, veliký obraz o utrpení jako vykoupení je použit zdánlivě nepřiměřeně, a přece vrací otázku lidskosti i do světa hutí 50. let povýšenou právě o transcendingující rozměr Krista). Skladba končí takto: „Dámy a pánové, zapamatujte si přesný čas. Ve tři čtvrtě na pět a sedm vteřin zde mrtvý břídil a epigon pro vás objevil NIC. Nuže, ať žijí naši milí, mrtví, velicí mistři! A odejde směrem k muzeím.“ (Hrabal 1991: 224) Svět se nadobro rozešel s uměním, a básník se může stát relikvií v muzeích, nebo novodobým Ahasverem. Realita je dostatečně nádherná na to, aby potřebovala jakési vnějškové, byť si poetické, mustry. Hrabal na tento spor reaguje tak, že se pomalu odpoutává od verše. Veršem píše už jen několik drobných textů z let

1951–1956. A nachází prostor své řeči a vlastně tím i opodstatnění svého života, objevuje prózu. Ale opakuji: Hrabalova literární práce se nedá vyložit jako určitá vývojová linka, ve které se přechází z jednoho bodu k jinému, ale je to neustálé vrstvení a vzlínání – objevené způsoby a metody nemizí, jen jsou podřizovány jiným funkcím textu, jsou využívány pro co možná nejdůslednější přilnutí ke skutečnosti, ne tedy k jejímu záznamu, jak se Hrabal mnohokrát pokouší tvrdit, ale k přilnutí, k přiblížení se trestí života, který, přes všechny kulturně-politické i lidské hrůzy, zůstává tím, co dává člověku výskytu na světě smysl. A na této své cestě znova a znova objevuje, že projevy těla a tělesné blízkosti, nakonec třebas redukované jen do podoby zdánlivě marného řevu, či smířeného vnitřního monologu, jsou posledním místem lidskosti a humanity, tím, co má smysl zakoušet a pro co stojí za to hledat pojmenování.

PROZAICKÉ HLEDÁNÍ

Hrabalovy prózy se tedy vyvíjely v těsném kontaktu s Hrabalovou poezií, i když jsou i jejím předpokladem. To, co je ale s básnickými začátky Bohumila Hrabala spojuje a co Hrabalovu prózu bude charakterizovat už napořád jako její základní stylový rys, je „lyrické nebezpečí“ ohrožující každý epický příběh. Jako kdyby každý detail vstupující do prozaického světa v sobě nesl okouzlení simultaneitou a bezčasovostí poezie a byl schopen kdykoli vybuchnout svou lyrickou podvrtností a brzdit a mařit plynutí příběhu. To je nakonec jednou z největších hodnot Hrabalova stylu, toto neočekávatelné, překvapující a stále vzlínající vrstvení, ve kterém jednotlivé etapy tvůrčího vývoje do sebe napadávají a lisují se jako brikety, aby nabízely de facto neomezený soubor metod a způsobů konstrukce prozaického světa. Toto prolínání a vrstvení epického a lyrického je základním poznávacím znakem Hrabalova psaní i jeho největší hodnotou.

Pominu-li učednické novinářské texty spojené s *Nymburskými* a později *Občanskými listy*, tedy s tiskovinami, které vycházely na konci 30. let v Nymburce, pak první skutečně prozaické pokusy spadají do období Hrabalova okouzlení surrealismem a zároveň překonávání jeho východisek. Jde o „Zápisník snů“ (1944). Už v těchto textech, jinak variujících klasickou surrealistickou metodu záznamu snů, jsou momenty, které dávají tušit budoucí Hrabalův prozaický styl.

Jednak je to zacílení na bizarní detaily. Hrabalovi nestačí, že detail znamená, že jej vloží do konfrontačního postavení, což přesně odpovídá Šklovského termínu ozvláštnění, který Hrabal později tak často zdůrazňuje.⁵

/5/ Z celé Šklovského teorie jsou pro Hrabala zásadní asi dvě místa, na jedné straně jde o Šklovského pojem automatizace, která „požírá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války“ (Šklovskij 1948: 15). Na druhé straně je Hrabal od začátku až do konce fascinován obecnou metodou umění, kterou Šklovskij definuje takto: „Cílem umění je dát pocít věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání;

Hrabalův detail bývá obvykle vícevýznamový. Jeho konfrontace se odehrávají v několika rovinách. A už tady se na sémantickém konfrontačním pnutí výrazně podílí tělo, jeho obrazy i vše, co vyzařuje a znamená, zde v kontrastu s duchovním rozměrem obrazu: „Vše mizí a objevuje se náměstí plné vody. Je to starý hřbitov zatopený močálem. Andělé s ohryzanými obličejí zdvihaají sukýnky a dávají pozor, aby si neumáčeli křídla.“ (Hrabal 1992a: 165) Temno, šero, mokro a chlad vstupují do představy líbeznosti, která se obvykle pojí s obrazem anděla. Ovšem zacílením na ohryzané obličejí, na akt zvedání sukýnek (cosi lascivního, něco tělesného, bytostně lidského), vzniká rozpor v pojetí obrazu posluš Božích. V závěru ukázky se situace komplikuje ještě jednou. Obraz křídel a sukýnek najednou narušuje kontrastní vidění a vrací nás někam do světa barokní, personifikované a právě tělesné zbožnosti, zkrátka: svět je v trvalém rozkmitu, stále nehotový, nejasný, rozpohybovaný mezi krajní póly činnosti lidského těla, mezi jeho projevy sakrální a profánní.

I když je třeba bizarnost některých obrazů vnímat ve vztahu k surrealistu, a především k dílu André Bretona,⁶ na rozdíl od francouzského tvůrce jsou Hrabalovy zápisy daleko více zaměřeny na detaily, které nemají přímou spojitost s vypravěčem, jsou to drobné, přesně pozorované věci, svědčící o Hrabalově postupném odpoutávání se od surrealismu: technika záznamu zůstává, její zaměření je jiné. Svět a jeho dílčí skutečnosti jsou stále zachycovány v bizarních souvislostech, ovšem jednotliviny samé nabývají (na rozdíl od Bretona) reálných, ne-snových podob. Vztahy mezi věcmi jsou tedy stále bizarní (imaginativní, jak o tom psal Marysko), ovšem věci samé začínají být reálné.⁷

Hrabal své kontrasty začíná v těchto zápisech budovat na větším prostoru jednoho, nebo i více odstavců: „Otec zavírá dveře a jdeme zpět ke stolu. Jsme znepokojeni. Kroky se ozývají ve všech pokojích současně. Otec vstává a jde opět k téměř dveřím a pomalu je otevírá. Kroky tichnou. Přiskakuji a kopnutím vyrazím dveře z pantu. Ve tmě vidím postavu. Skrývám se za zeď a otec vstupuje do černého prostoru. Rána z revolveru a otec padá k zemi otáčivým vířivým pohybem.“ (Hrabal 1992a: 167) Hrabal vytváří dramatickou, nikoli už snovou scénu. Ale ještě předtím, než začne krátkými vě-

metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“ (Tamtéž)

/6/ Skutečnost, že Hrabal věděl o Bretonových *Spojitéch nádobách*, je jasně doložena v dopise Kala Maryska Hrabalovi, zároveň ale je třeba mít na vědomí, že Hrabal se nachází v období přechodném, kdy se od surrealistického okouzlení už odpoutává. Marysko píše o *Spojitéch nádobách* a o surrealismu: „Princip snů je tentýž. Surrealisté ovšem zapomínají, že sen je nečistý zbytek vědomí a realit, dávající zdánlivě logickou souvislost. Poněvadž nemohou být námi vědomě usměrňovány, poněvadž jsme při nich naprosto pasivní (vědomě) a poněvadž umělec tvoří vědomě, nutno zamítnouti surrealismus v jeho ideové podstatě a vzít z něho jen formu imaginační.“ (Marysko 1996: 8)

/7/ Srov. k tomu Breton 1996: 32–35, ale i jinde.

tami zrychlovat tempo, udělá malou odbočku do myslí obou aktérů („Jsme znepokojeni.“). Text nyní nabírá na dramatickosti (s jedinou nepatrnou odchylkou, když totiž se Hrabal opět zaměří na detail – otec otevírá dveře „pomalu“ – čímž odstavec jen částečně zbrzdí, navíc to dělá proto, aby celé napětí ještě zdůraznil oním váhavým pohybem), až vygraduje v závěrečné větě, kde Hrabal použije i elipsu, aby urychlil spád děje. Paradoxně v této situaci spád opět zabrzdí: otec padá: „otáčivým vířivým pohybem.“ (Kruziva J. Ch.) Tedy nejen významový kontrast, pád, který je „otáčivým vířivým pohybem,“ ale zároveň i protiklad stylový; zpomalení, které jde proti tendenci celého odstavce.

Z hlediska vývojového je pozoruhodný závěr „Snu z 15. II. 1944“. Hrabal v něm totiž poprvé použil metodu, kterou později propracoval v jeden ze svých stěžejních tvůrčích principů. Jde o schopnost měnit úhel pohledu, z něhož je děj vyprávěn. Podzemní snové putování je ukončeno takto: „Vstupuji do výklenku v tom okamžiku, kdy neznámý vstupuje. Míjíme se pohledy ve zdi. Děším se toho muže ve smokingu a šplhám vzhůru do kupole. Dno sklepa se plní obecnstvem a jakási dívka pokleká a volá mne úpěnlivě, abych ji zachránil svou obětí. Stoupám stále výš, lákán jsa polonahým mužem, vyjadřujícím divadelními gesty mou situaci. Všichni na dně poklekají a zpívají píseň složenou z jediného slova: Důkaz. Nevidím jiné možnosti, než vrhnouti se na dno. Smysl mého vidění, snad oko, zůstává v kupoli a hledí na let těla i na jeho dopad. Krev a deformovaná lebka se pokoušejí zdvihnouti se a hleděti na dívku. Všichni přítomní vykřikují zmatené průpovědi. Moje oko v kupoli je nadšeno.“ (Hrabal 1992a: 171) Velká část textu, vlastně celý text (až na dvě věty v závěru) je psán *ich-formou*, pohled vypravěče a jeho vnitřní svět je hlavním tématem, o kterém se vypráví. Ovšem právě v závěru se situace mění. Perspektivním centrem se stává oko, které zůstalo nahoře v kupoli – identita toho, z jehož perspektivy se vypráví, se problematizuje. Nejde jen o prostorové rozlišení, ale celá díka jde proti smyslu *ich-formy*. Lze o svém vlastním těle hovořit takto: „Krev a deformovaná lebka se pokoušejí zdvihnouti se a hleděti na dívku.“? Hrabal vyprávěním sugeruje dojem, jako by oko, které zůstalo v kupoli, dál předávalo své vjemy, ovšem to, co se nám těmito vjemy sděluje, není upraveno mozkiem a citlivostí původního vypravěče, proto ten dojem chladu. Autobiografický zápis byl nahrazen neosobním zápisem oka – kamery. Věc tím nekončí, Hrabal text znovu problematizuje. Totiž závěrečnou větou „Moje oko v kupoli je nadšeno.“ Opět se vrací původní vypravěč, hovoří o citech, čímž se vrací jeho perspektiva. „Záběry“ neosobního zapisovatele byly tedy jen chvilkovým vyšinutím, v závěru se znovu restauruje původní vyprávěcí situace.

Ze surrealistické bizarnosti si Hrabal pro sebe objevil zejména metodu konfrontací. Když o této metodě v souvislosti s Hrabalovými prózami publikovanými v 60. letech psal Přemysl Blažíček, jako jeden z možných ko-

řenů této metody vyjmenoval právě surrealismus⁸. Ale objev juvenilí a jejich publikace v rámci *Sebraných spisů Bohumila Hrabala* doplnily jeho analýzy. Hrabal si právě v těchto raných textech metodu konfrontace přisvojil, modifikoval a ústrojně zapojil do struktury svých próz. Znovu se nám tak vrací teze, kterou jsme několikrát zdůrazňovali – vývoj Hrabalovy poetiky je procesem vrstvení jednotlivých objevených a osvojených tvůrčích principů.

Po surrealistických variacích v *Zápisníku snů* píše Hrabal řadu dalších prozaických textů, z nichž nejrozsáhlejší, vznikající mezi léty 1945–1946, devítidílný prozaický pokus „Sliční střelci“, charakterizuje Milan Jankovič, spolu s dalšími ranými prozaickými pokusy tohoto období: „Připomíná var a svár prvků jako při zrození světa. Erupce, výbuch sil charakterizuje nej přesněji, s čím se tady setkáváme.“ Dále vnímá tuto ranou tvorbu jako přeplněnou vlivy a prvními neodbytnými představami, které se tu spojují v celek: „V tomto raném stadiu jsou velmi nesnadno vyčlenitelné, znepřehledňují jedna druhou, skrývají svůj smysl.“ (Jankovič 1996: 10) Zkrátka: Hrabal zde objevuje další hodnotu, která se mu stane erbovní a která se také váže ke kategorii těla a tělesnosti, moment účasti. I když jednotlivé vyprávěcí perspektivy a úhly pohledu jsou poměrně jasně ohraničeny, mají svou specifickou atmosféru, přesto se vždy rozbíhají ke člověku, nebo k lidem. A toto umění účastnosti, které je mnohdy zakrýváno umělou krutostí, nebo lhostejností, tento svár, jak o něm mluví Jankovič v úvodní kapitole své monografie (srov. Jankovič 1996: 9–21), tento tvůrčí princip je rozpoznatelný už v tomto prvním prokomponovanějším prozaickém pokusu Bohumila Hrabala.

Prvním skutečně svébytným prozaickým textem je ale až „Kain, existenciální povídka“ (1949). Jankovič ve své monografii rekonstruuje Hrabalovy vzpomínky a vyjmenovává vlivy, které se nějakým způsobem podílely na vzniku tohoto textu,⁹ připojuje i svůj komentář, ve kterém zdůrazňuje

/8/ Blažíček nejprve charakterizuje strukturu Hrabalových povídek (je nutno mít na zřeteli, že Blažíček pracuje s jinými texty, ale zároveň se tím také dokládá oprávněnost našeho zaměření na určité jevy ve struktuře Hrabalových textů): „Hrabal nedělá nic jiného, než že plně obnažuje kontrasty, které prostupují naše vnímání skutečnosti, které však jsou v tomto mdlém vědomí jakoby jen naznačeny a rozptýleny.“ (Blažíček 2002: 78) Potom se vyjadřuje i k jejich surrealistické motivaci. Jeho tvrzení se nápadně podobají tezí Karla Maryska ze zmiňovaného dopisu: „Nezaujatá věčnost a propracovanost detailů, dílčích výjevů a naprosto volné zacházení s těmito detaily, kladenými do vzájemných nezvyklých souvislostí, což má za následek to, že při fotografické téměř věrnosti a reálnosti částí celkový dojem je naopak fantastický, přízračný. [...] Suverénnost a volnost, s jakou si Hrabal podmaňuje přesně vyzorovanou vnější realitu, odkazují k inspirujícím objevům surrealismu. [...] Potud surrealismus.“ (Blažíček 2002: 79) Literární historik Přemysl Blažíček, podobně jako básník Karel Marysko, vidí v surrealismu inspirační zdroj, ale Blažíček si je vědom jistého přerodu, překonání této metody v Hrabalově díle. Samozřejmě jsme si vědomi, že Blažíčkův text si všímá jiného korpusu textů, ale základní poznatek, který tu Blažíček stanovil, je oprávněný a platí (s tím omezením, jak jsme je definovali) dodnes.

/9/ Jde o „Utrpení starého Werthera“ a „Vita nuova“ (viz Jankovič 1996: 11). Hrabal o svých vzorech píše sám. Kromě dalšího se v Hrabalově dovětku z roku 1981 dovidáme: „A po válce jsem se nemohl nasytit textu Camuse, Cizince, který se mnou hnul tak, že jsem pod jeho patronací a inspi-

význam motivu sebevraždy a naznačuje vztahy mezi „Kainem, existenciální povídkou“, *Ostře sledovanými vlaky* a *Legendou o Kainovi*, které všechny pracují s tímto motivem. Co se hodnocení týče, podle Jankoviče „v čistotě svého zповědního tónu zůstává první pokus o Kaina nepřekonaný“ (Jankovič 1996: 11). Všechny tři texty charakterizuje takto: „Potvrzuje se, že v jeho tragice zůstává pro Hrabala nejmocnější inspirací **protiklad determinace a svobody**...“ (Tamtéž) Všechny tyto vývoody lze pouze potvrdit, ale též částečně doplnit. Bylo by jistě lákavé srovnávat detailně jednotlivé verze příběhu o neúspěšné sebevraždě, ale to není úkolem této studie. Pokusím se místo toho o analýzu vyprávěcí situace a tematického plánu Kaina.

Povídka je rozdělena na deset částí, v každé se postupně odehrává kus celé historie, která je poměrně prostá: je to příběh nedokončené sebevraždy a nakonec nešťastné, neplánované a nechtěné smrti vyprávěný klasickou ich-formou zdůrazňující vnitřní svět hlavní postavy a zároveň vypravěče, který je ale problematizován na emocionálně i narativně rozhodných místech. Co je ale nezbytné říci, tato sebevražda není jen aktem nechuti k životu, je spíš promyšleným rozhodnutím překonat determinaci lidského života smrtí.¹⁰

Základní prvek, který lze sledovat v rytmu vyprávění, je retardace děje. Hned v úvodní kapitole je pokus koupit si jízdenku na neznámé místo retardován tím, že vypravěč zdánlivě ustoupí do pozadí, do centra naší pozornosti se dostává dialog mezi ním a kasírkou. Navíc, v tomto dialogu Hrabal zajímavě využívá uvozovací věty, kterými zřízenkyni pojmenovává. Nejprve je označena podle své činnosti a pohlaví: „slečinka“, „kasírka“, „slečna“, „slečna kasírka“, později, právě ve chvíli, kdy říká jméno místa, kde se odehraje sebevražda, se situace mění: „ryšavá kadeř“, „ochotné oči“. Určením místa se vypravěč stává součástí svého zvoleného osudu, po chladné věcnosti reflexe se text uvolňuje obrazy v podobě metaforizovaných synekdoch. Rytmus příběhu je najednou dán obrazností, do centra se dostává metafora pojmenovávající mezidobí mezi dnem a nocí (další důkaz, že Hrabalova poezie nebyla ani v jeho prózách nikdy zcela oslyšena), která ale kromě toho, že situaci ozvláštňuje, ji zároveň (opět) retarduje: „Pak jsem stál na čáře, kdy možno říci není noc a je ještě den, kdy možno též tvrdit, že zanikl den a načeš večer.“ (Hrabal 1991: 7) Vyprávěcí situace a především rytmus vyprávění tedy neustále kolísají podle závažnosti situace.

Další retardací je opět dialog, tentokrát se starší paní ve vlaku. Hrabal jakoby téma sebevraždy ironizoval, bagatelizoval a tím i popíral pro vypravěče podstatný, filozofický základ tohoto rozhodnutí. Nejprve dialog s pro-

rací napsal Kaina, to svoje trauma lásky se sebevraždou, pokusem o suicidu, utvrzen v přirozenosti sebevraždy Pliniem, který ve svých spisech několikrát poznamenal, že během svých cest a hovorů s lidmi nepotkal člověka, který by ve svém životě alespoň jednou nebyl v situaci, že by usiloval o svoje neživotí.“ (Hrabal 1991: 233)

/10/ Ne nadarmo se Hrabal mnohokrát odvolává na dílo Schopenhauerovo, kde je právě rozměr svobody dán ztrátou potřeby lpění na životě.

davačkou lístků nehodící se ke vznešenosti zvolené oběti, pak rozhovor se šťastnou starší ženou, který jde už zcela proti smyslu tohoto rozhodnutí. Poprvé se tu objevuje motiv, který se pak ještě výrazněji a v pozměněné podobě vrátí v povídce „Trať číslo 23a“: je-li vypravěč v situaci, ve které mu není rozuměno, kdy se rozevírá propast mezi jeho vnímáním a vnímáním dalších jednajících postav, reaguje nepřátelsky, podrážděně:

A kampak jedete vy? – obrátila se pak na mne. – Já? Já jedu pro břitvy, – mlsknul jsem. – Pro dvě břitvy, jednu do ruky a druhou do lipového prkýnka. – Pro břitvy? A kam, pane? – zalitoval ten ženský hlas, že se vůbec do toho pouštěl. Stisknul jsem ty břitvy v kapse a pravil jsem: – Do Bystřice u Benešova, paničko zlatá. – A proč? – To jsem se z nepochopitelných důvodů rozburácel: – Ach paničko zlatá, vylezu na vysoký žebřík a celou hodinu budu stát a čekat. Větvičky, halouzky budou pohybovat mým tělem. Pak někdo zavolá a nezavolá, vystřelí a nevystřelí, ale já poletím, ale ne dolů, nahoru. – To jsem zakřičel, vlastně zakřičelo to ve mně, a prudce jsem vstal. Ženský hlas a nedalo se říci, že ženský, lidský hlas a nedalo se říci, že lidský, mi nesrozumitelně odpověděl. Ta černá ženská, co tak ráda trhala ovoce, omdlela.
(Hrabal 1991: 8–9)

Nejen tedy zuřivost a schválnost, ale i jakási elementární hrůza z neporozumění, existenciální obava z života ve světě lidí bez možnosti porozumění a hledání vlastní formulace lidského údělu.

Dalším zdržením od zvoleného osudu je příchod dívky, Máši. Všudypřítomná smůla brání vykonat i tuto věc důstojně, v osudu Kaina je vepsáno: ohebnost, trapnost, ponížení: „Tíše jsem se vysvlékal a všechny své síly a štávy jsem potom věnoval Máše, jako bych chtěl láskou spáchat sebevraždu. Vždy jsem upřímně dělal to, co se mi právě potrefilo.“ (Hrabal 1991: 13) Další retardací je zdůrazněn protiklad, o kterém hovoří Jankovič, protiklad determinace a svobody, předurčeného osudu a možnosti volby. Kain je totiž v poslední chvíli, když doputuje do zvoleného hotelového pokoje, brzděn sebou samým, vlastní nerozhodností, která jej od zvoleného činu zdržuje. Kain nakonec sebevraždu vykoná, ale místo úlevy plynoucí ze svobodného rozhodnutí, přichází vystřízlivění: „Oči jsem měl otevřené a neviděl jsem, slyšel jsem hlasy a nemohl jsem k nim zavolati. Jen jsem polykal krvavou vodu a zvracel jsem ji, protože hlava se mi kácela. Viděl jsem nad sebou pouze smějící se tváře. Chtěl jsem se též smáti, ale škraboška se již nepohybovala. Žárovka hasla.“ (Hrabal 1991: 16) Smích, který už přicházel jako vítězné gesto, je dopřán jen tvářím, nikoli vypravěči. Hrabal celou situaci ještě zvýznamňuje poukazem na (téměř morbidní) detaily zvracení krvavé vody a kácející se hlavy.

Hrůznost celé věci doplňuje trapnost formulovaná zdánlivě mimochodem ve vypravěčově analýze znovu nabytého života:

DOKTOR GALL DO MNE NAPUMPOVAL postupně krev tří dárců krve, dle maximálních cen. A tak jsem neumřel. Novost, po které jsem toužil, se stala realitou a já jsem byl někdo jiný. Sice jsem měl své jméno napsáno na černé tabulce nad hlavou, ale ta krev mi hrmula jiné myšlenky, spláchla ze mne saze a vytapetovala můj mozek jinými nápady.

(Hrabal 1991: 16–17)

Detail, krev „dle maximálních cen,“ tu ironizuje osud, který si Kain nevybral. Nic z toho, pro co se svobodně rozhodl, se neuskutečnilo, zbývá mu sice zdravé, ale netvůrčí (a tedy ne-svobodné) tělo. A v takových situacích Hrabal problematizuje vyprávěcí situaci, přesněji vypravěče samého. Text je psán z formálně sice shodného (ich-forma), ale jemně se proměňujícího úhlu pohledu. Pan výpravčí, Kain, autobiografický vypravěč, to jsou tři vzájemně se prostupující a přitom shodní vypravěči. Právě problematizováním této vyprávěcí situace je čtenář vtažen do textu: neustálá oscilace mezi jemně se měnícími úhly pohledu je prostředkem, kterým Bohumil Hrabal přesvědčivě pojmenovává vlastní účast na příběhu Kaina – pana výpravčího – sebe samého.

Závěr *Kaina* se opět jeví jako trapnost, nešťastná náhoda. Výpravčí je při vyjíždce oslepen obrazem umírajícího německého vojáka, který stále jakoby někam pochodoval. Sklání se k němu a bere od něj přívěsek. A právě toto osudové zdržení jej stojí život. Teprve tady, v oběti, která není zvolená, ale přirozená, se naplňuje řád věcí. Vypravěč, zdá se na počátku scény, umírá nesmířen se svou smrtí: „Zarýval jsem prsty do země a trhal jsem chuchvalce mladé trávy. Nemohl jsem ani mysliti na Mášu, ani na svatbu. Nebyl jsem nic než palčivá vychlost v krku, kterým kdosi protahuje silný svazek ostnatých drátů.“ (Hrabal 1991: 36) Vypravěč představuje umírání vizuálně, díky gestům (trhání trávy). Až v závěrečné reflexi (která opět retarduje děj), v nesmiřitelnosti s osudem a smrtí, je ukryta katarze této prózy. Kain se smiřuje s vlastním osudem prostřednictvím obrazu Krista. V jiném kontextu by mohlo jít o ironizující detail, ale zde jde o něco jiného. V této metafoře se člověk pozvedá a přesahuje svůj úděl:

Avšak přece jsem si řekl: – Věřím v tebe, Kriste, protože jsi zrovna takový žebrák jako já, protože jsem zrovna takový žebrák jako ty. Já k tobě hluše mluvím a s toutéž hluchostí jdeš k hluchému Otcí. Jako by dopravní strážník pravoúhlým pohybem usměrnil auto z jedné ulice do druhé. Věřím v tebe, můj chudáčku, protože z tebe chrstala zrovna tak krev a nikdo tě nemohl zbaviti představy, že trpíš nevinně.

(Hrabal 1991: 37)

Co na tom, že poslední pohled směřuje ke vlaku, kterým přijíždí Máša: místo naplnění občanského (svatba, domek, tedy: krev oněch tří dárců) sledujeme

naplnění lidské (v účasti s nepřítelem, v přitakání obrazu Krista a jeho oběti se naplňuje původní představa o sebevraždě).

Důležitým prostředkem v Kainovi je ironie. Je implicitní, ukryta v rozpornosti, s jakou vypravěč mluví o svém osudu. Proměna, která se odehrála ve fabulační linii, se odrazila i do perspektivy vypravěče. To není neschopnost variovat konkrétní zvolené vyprávěcí schéma, to je schopnost podržet si jeho výhody pro danou situaci. I proto je *Kain* mistrnou sondou do velkého tématu sebevraždy, protože Hrabal ve svém textu vytváří situaci spoluprožívání, zakoušení vypravěčovy pozice ve světě, nikoli pouhého vyprávění o ní. A dokáže to dělat s neokázalou otevřeností a ve všech polohách a chvílích příběhu:

Ta krev napumpovaná dle maximálních cen ze mne udělala někoho jiného, opatrného, bojácného, literárního. Vyprávěl jsem doktorovi o někom, kdo umřel, anebo žije, ale já jeho adresu neznám. Uskutečnil jsem se tam v Bystřici u Benešova a byl jsem proti své vůli vrácen. Víc jsem udělati nemohl a byl jsem nyní nucen přijmouti život za těch podmínek. Protože jsem byl upřímný a nikdy jsem nezoufal a nikdy si nepřál nemožnosti, začal jsem vyrábět život. Továrnička spustila a netoužil jsem po ničem než po Máše, po službě a po domečku. (Hrabal 1991: 20)

Text jak poznenáhlu, ústrojně ozvlášťňován a retardován úvahami. Proti skutečnosti svobodného činu stojí tu stejně oprávněně skutečnost přijatého, i když nezvoleného údělu. Je to soustředný jazyk, který se koncentruje kolem konkrétního tématu a v této schopnosti účastně se koncentrovat do prostého lidského údělu je další skrytý význam toho, čím Hrabalovy prózy působí. Příště už Hrabal nedokáže své postavy, jejichž ústy promlouvá, nebo z jejichž pohledu vypráví, přijímat bez účasti. A v tom spatřujeme jeden ze stěžejních významů *Kaina*, dosud málo zdůrazňovaný.

Po Kainovi napsal Hrabal několik kratších povídek, které jsou obsaženy v rukopise *Židovský svícen* (1949).¹¹ Jde o povídky „Lichoběžník číslo dvě“, „Dům, který se osvěžoval bleskem“, „Filipojakubský den“, „Farizejové a zákoníci“, „Nelze utéci“, „Slavná Wantochova legenda“. Každá z těchto povídek je svérázným experimentem s formou vyprávění. „Lichoběžník číslo dvě“ je na první pohled záznamem hovoru kartářky ke svému klientovi. Je tedy tato povídka pokusem omezit roli vypravěče, vytvořit zvláštní vyprávěcí situaci, cosi jako divadelní scénu, příběh řeči samé.

Absence vypravěče je zde nahrazena rytmizací promluvy. Celým textem se jako refrén vrací způsob, jakým se kartářka pojmenovává, je nám neustále

/11/ Viz k tomu „Ediční poznámka“ in Hrabal 1991: 227–228, 234–239.

zdůrazňováno, že nikoli vypravěč, ale kartářka je ta, která teď mluví: „A tu já, věštkyně se zeleným papouškem, vám říkám, [...] Já stará planetářka se zeleným papouškem vám věštím, [...] Já věštkyně se zeleným papouškem vám prorokuji, [...] Já věštkyně se zeleným papouškem vám dávám naději, [...].“ (Hrabal 1991: 38–41)

Ovšem právě tyto rytmyzace zase odkazují směrem k utváření, z řečového prostoru do světa literárnímu textu. Představa ne-literárního, pouze zaznamenávaného textu se tu sváří s textem samým, který je rafinovaně strukturován, když se např. v rámci jedné věty stýkají nesourodé jazykové prostředky. Může to být protikladnost sémantická:

Hlava tak krásná a dokonalá, že se opravdu hodí pro líbání anebo třískání sekýrou,“ (Hrabal 1991: 39) *může to být i rozpor, mezi košatým slovosledem a sémantickým polem výpovědi: „Vaše láska, ač mrtva, vás daleko přežije! Nevstoupí více ve stav manželský a bude pouze žít vzpomínkám na vás, protože bude mít dvacet let po klimakteriu.*

(Hrabal 1991: 40; kurziva J. Ch.)

Hrabalovo učarování hovorem jiných lidí tu dostoupilo vrcholu, zároveň si ale jeho texty ponechaly totožnost literárních textů. Problematickou výjimkou budou protokoly strýce Pepina „Utrpení starého Werthera“, o kterých budeme mluvit níže, ale nadále už i tzv. zápis cizích hovorů ponese v sobě Hrabalovské rysy rytmyzace, typizace mluvčího, určité nejednotnosti ve volbě jazykových prostředků. Všechny tyto možnosti si Hrabal ověřoval právě v těchto prvních krátkých povídkách.

„Dům, který se osvěžoval bleskem“ je sice především litanií nad duševním rozkladem jedné rodiny, ale pro nás je tato povídka zajímavá z perspektivy vyprávěcích situací.¹² Tak hned v úvodu je nám sugerován falešný nezúčastněný úhel pohledu, falešné oko kamery v podobě žárovky: „V PŮL DVANÁCTÉ DOPOLEDNE pozorovala žárovka tuto příhodu.“ (Hrabal 1991: 42) Nicméně vyprávěcí situace je ve skutečnosti autorská, odehrává se v formě a vyprávěč si jen pohrává z možnými nezúčastněnými záběry. Důležité je, že po určité době čtenář zjistí, že se o zcela běžnou vyprávěcí situaci nejedná, protože vypravěč (autorský, stojící vně světa postav, ovšem také těmto postavám rozumějící, i když sám vykazuje jiné hranice existenciálních oblastí než postavy) neustále komunikuje s jednajícími osobami.¹³ I Hrabal

/12/ Jankovič chápe tuto povídku jako ovlivněnou existencialismem a surrealismem a zdůrazňuje v ní opakující se motiv těžké smrti, který byl později, v *Poupatech*, objasněn: „Poslední věta povídky zde [v *Poupatech* – pozn. J. Ch.] zní: „Smrt René Crevela! Samovražda!“ (Jankovič 1996: 11)

/13/ A to je opět onen moment ozvláštnění, který Viktor Šklovskij tak vyzdvíhoval např. u Lawrence Sterna. Šklovskij zdůrazňuje, že Sterne si pohrává se samou formou románu: „Pedalisuje vůbec samu stavbu románu, obsah jeho románu tvoří právě uvědomování formy, vznikající jejím porušováním.“ (Šklovskij 1948: 175)

neustále pracuje s vyprávěcí situací jako s něčím nehotovým, právě se utvářejícím. A oscilace mezi jednotlivými úhly pohledu, mezi jednotlivými typy vyprávěčů a vyprávěcích situací, bravurně zvládnuté přechody mezi nimi, to je také jeden z důvodů, proč Hrabalovy texty působí tak nervně a zároveň komponovaně, a obrátím-li strukturní tezi do světa sémantiky: právě toto obhlížení člověka umožňuje zahlédnout i jeho tělo v různých perspektivách a polohách.

Text „Nelze utéci“ je především výpovědí o absurdním a mnohdy bolestném postavení člověka ve světě: „Příteli, zůstalo z vás pohlaví bez lásky, plž bez ulity, krása bez tvaru! Nemáte se kam už vrátit, schoulit! Musíte se znovu vysnit, vymyslet!“ (Hrabal 1991: 58) Základem je vyprávění v ich- formě (neustále odkazující k příjemci), které je ale neustále pozměňováno drobnými přesuny úhlu pohledu. Důležité je, že v tomto textu dochází i k prolomení hranic existenciálních oblastí, které oddělovaly vypravěče a jednající postavy: „Teď teprve vím, proč jste mne neočekával v opuštěné zahradě a proč jste se nestavil u firmy. [...] Teď teprve, příteli, vím, na co jste hledal malé, kulaté kapesní zrcátko a v tom zrcátku stůl a na tom stole knížku a v té knížce polibek, který jste naposled odepřel dáti v Ráji!“ (Hrabal 1991: 60)

I když metafory jsou poměrně složité komponované a působí uměle a literárně, důležité je, že se tu přibližují a prolínají existenciální oblasti vypravěče a postav. Přechod mezi jednotlivými typy vyprávěcích situací Hrabala neustále znepokojuje a provokuje k ozkušování jeho tvůrčích možností i limit.

Povídka „Slavná Wantochova legenda“ je syntézou obou experimentů: vypravěč tu už pravidelně komunikuje s jednajícími postavami, ale zároveň tu pásmo vypravěče poznenáhlu přechází v nepřímou řeč jednajících postav. Ta je zase v určitých pasážích střídána řečí přímou atd.

Povídka vrcholí při setkání skupiny s Bohem, kterého představuje „pán s kravským ocasem v ruce“. Právě v tomto setkání se dovršují ty projekty, jak jsme je mohli sledovat u *Kaina* a i ve „Filipojakubském dni“. Nikoli naplánovaný odchod, nebo umělý osud, ale skutečné odmítnutí Boha vede k usmíření s ním, a tím i s vlastním osudem. Je patrné, že toto jsou představy velmi blízké existencialismu.¹⁴

A on dávaje součástky dohromady říká: Nakonec, hoši, děláte to dobře. Jinak nejsem k slyšení, než urážkou. Škoda, že nemůžu jít s vámi sám proti sobě. To by byla teprv sranda.

A podobně i Hrabal se v těchto experimentech neustále snaží rozrušovat určité typy vyprávění, aby nalezl vlastní tvar, ale zároveň obnažil nedostatky tvarů současných, aby je parodoval.

/14/ Vztahy mezi existencialismem a Hrabalovým dílem rozpoznal Václav Černý, když analyzoval „Slavnou Wantochovu legendu“ ve verzi z *Poupat*. Černý vyjmenovává tyto zdroje: „[S]lovem ohyzdný ‚smrtí tanec‘ a jakoby hrst stránek z lykantropa Lautréamonta, spílajícího Bohu v mukách marného zoufalství. [...] a z pierota máš obratem vlkodlaka, který se ti k realitě přeludné lásky absurdně prohrabává hlinou zprzněného hrobu.“ (Černý 1994: 94)

Ale vy už jste, hoši, na to nemyslili. Už jste byli zase zamilovaní do jiných raplovin.

Močili jste do vytérovanyho pisoáru a zpívali jste si: Když jsem kráčel od hájíčka lesní pěšinou, tak jako byste se zrovna narodili, nebo právě teď všechno zapomněli. Adijé.

(Hrabal 1991: 66–67)

„Utrpení starého Werthera“ (1949) je, jak jsme naznačili, nejvypjatějším experimentem se záznamem řeči někoho jiného, nejrozhodnějším pokusem opustit narativní strukturu. Nebudu opakovat genezi tohoto textu, případné zájemce odkazuji k detailnímu rozboru a srovnání „Utrpení starého Werthera“ s *Tanečními hodinami pro starší a pokročilé*, které provedl ve své monografii Milan Jankovič.¹⁵ Doplním jen několik drobných úvah.

Především je tu závažná otázka KDO a JAK vypráví, jaký je status vypravěče. V ich-formě se před námi otevírá svět a hodnotový systém strýce Pepina, jeho poznání a cítění je to, co můžeme z textu rekonstruovat. Tedy: žádná rytmizace, žádná skrytá zprostředkovanost: zaznamenání namísto tvorby. Ovšem podobné perspektivy, podobná zacílení jsme mohli sledovat i v předchozích textech, u kterých nikdy nebyly otázky autorství kladeny tak důrazně. V čem je tento zápis promluv strýce Pepina odlišný od těch předchozích?

Základní rozdíl je především v tom, že v celém textu nenajdeme žádné vodítko, které by odkazovalo jinam, mimo vnitřní svět strýce Pepina, mimo jeho skutečnou zaznamenávanou řeč. Žádná poučenost moderním uměním, žádná vypravěčská dovednost, která by vyplývala z předchozích textů. Tento text je prostě záznamem, a právě tímto svým postavením stojí na hranici textu jako literárního díla. A na některých místech ji (zejména ve spojitosti s autorstvím těchto záznamů) dokonce překonává.

Ještě stále se tu ale vypráví (i když útržkovitě, i když základním znakem je zlomkovitost, roztříštěnost a všechny podobné atributy, jak je detailně popsal Jankovič), ještě stále máme co dělat se sdělením, jehož hlavní funkcí (o to vyhraněněji, že informační hodnota textu je právě vzhledem k jeho roztříštěnosti velmi obtížně definovatelná) je funkce estetická. Co je rozhodující pro specifické postavení tohoto textu, je míra jeho inzitivnosti. Jankovič definuje tento rys takto: „Pepinovy nelogičnosti nás vracejí k autentickému vidění a prožívání skutečnosti **před** ‚literaturou‘ a též ke spontánně objevovaným možnostem řeči.“ (Jankovič 1996: 34) Já mohu tuto tezi jen doplnit: Hrabal se tu ještě nestává strýcem Pepinem, jeho ontologická hranice je odlišná od Pepinovy, proto pouze zapisuje. Skutečným vypravěčem je až ten v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*, kde do sebe svět strýce Pepina vstřebal a udělal jej svou součástí. Jak říká Jankovič: „Ne už jen za-

chytit Pepinovy rysy, ale stát se Pepinem v řeči, to chce teď autor – už jako vědomý tvůrce, ne pouze svědek či obdivovatel naivního projevu.“ (Jankovič 1996: 36–37)

„Utrpení starého Werthera“ je zároveň textem, který dokončuje jednu etapu Hrabalova psaní. Je posledním záznamem onoho bytostného přerodu Hrabalova. Z básníka se stává prozaik, který experimentuje i nadále s tvarem prózy. Pokus zaznamenat „protokoly“ strýce Pepina, nechat promlouvat někoho jiného, nezůstal bez pokračování, ale už v rámci jiných, převážně narativních struktur.

„Schizofrenické evangelium“ (1951) je text, který vykazuje všechny znaky vyprávění. Autor „nezaujatě“ předkládá alegorický příběh Ježíše ve druhé polovině 20. století ve východní Evropě. Tím je dán i charakter celého vyprávění, totiž ironizace zplanění veškerých hodnot, „Schizofrenické evangelium“ je kritikou zmarnění hodnot: „A byl bit zase kaučukovou trubkou na chodidla, dle učitele všech národů, kterého dnes obzvláště uctívají po celé východní Evropě, aby nikde nechyběla kaučuková trubka.“ (Hrabal 1992b: 20)

Hned na počátku se dostáváme do prostoru vyprávěného vyprávěného, vypravěč převypravuje příběh vyprávěný mu starým Židem. Jde tedy o využití staré metody, ale i o její modifikaci, která se stane rozhodujícím východiskem Hrabalových próz: jeho vypravěč používá a zakouší znalosti i zkušenosti někoho jiného, čímž se stírá rozdílnost vnitřních světů vypravěče a postav. Vzniká tím prostor pro oboustranné působení lidského prožívání i řeči.

Srovnání „Schizofrenického evangelia“ s textem „Co je poezie?“ Příspěvek ukazuje, že i tento text je jakousi odpovědí, nebo reakcí na totální realismus Egona Bondyho. Pouze zaznamenávat svět, zrušit metaforu a reprodukovat tento svět tak, jak se zrcadlí ve vypravěčově myslí, Hrabalovi nestačí. Chce se nějakým způsobem ke světu postavit, přetransformovat jej ve významově bohatší strukturu. Takové je „Schizofrenické evangelium“. Na základě mýtu o zrození, životě a smrti Ježíše Krista předvádí Hrabal současný svět, a už tímto srovnáním jej nějakým způsobem hodnotí. Nejde jen o kritiku poměrů, i samo umění a postavení umělce je podrobeno revizi: „Slečna Marie, která s ním měla poměr, tak ráda jezdila mezi lupení, ale když Josef jen a jen montoval auto a málokdy její tělo, nechala se z dlouhé chvíle *necudně ohmatávati Svatým Duchem, takže potají veršovala*.“ (Hrabal 1992b: 19; kurziva J. Ch.) Nejde tedy jen o devaluaci hodnot, jde také o skutečnost osvobodivého, ironického smíchu, který z Kristova příběhu ponechává už jen jakési zašlapávané připomínky možnosti lidské humanity a blízkosti.

„Schizofrenické evangelium“ je (společně s *Kainem*, pozdější „Jarmilkou“ a několika dalšími povídkami) alegorickým, ale i upřímným a odvážným výkřikem člověka, který příliš rychle a neodvolatelně ztrácí půdu pod nohama. Závěr „Schizofrenického evangelia“ je bizarní a kruté reálný záro-

veň: Ježíšek spolu se svými „apoštoly“ vypijí hovězí krev a pozvrací naplněnou tramvaj. Čin zůstal jako poslední možnost, vedoucí ke katarzi:

A lidé skákali z holešovického nábreží krásnými křivkami rovnou do řeky, jiní v balistikách a kotoulech padali do prachu a tramvaj ujížděla a dávala se a aspoň jednou v životě zatoužila se formálně očistit.

Když nazítří zřízenci elektrických podniků čistili až po kolena dozvracený vůz, museli tam zavést rameno Vltavy, aby proudem byl stržen ten chlív, jak na to vyzrál řecký krasavec Herakles.

A tak byli ti zřízenci zmámeni tím krásným viděním, že držíce se za šíje, zvraceli své ubohé závodní obědy do čepic volající: Na to aby byl Salvador Dali.

(Hrabal 1992b: 32)

Kromě ošklivosti a přesnosti detailů nelze neslyšet také spodní tón tohoto vyjádření, touhu překročit svůj úděl; „aspoň jednou v životě zatoužila se formálně očistit.“ Podobně i protikladnost obrazu zřízenců, kteří jsou očarováni a zmámeni proti své vůli; „byli ti zřízenci zmámeni tím krásným viděním, že [...] zvraceli své ubohé závodní obědy [...]“, ukazuje se, že jedině čin je schopen vytrhnout z letargie. A nejde tu najednou o úkol světodějný, etický, či filozofický, jedinou adekvátní reakcí a odpovědí na devaluaci hodnot humanity tak zůstává škleb moderního umění. To dotvrzuje i tón závěru, rezignující a ironizující celou předchozí situaci: „KDOSI VE VÝŠINÁCH říčel smíchem a šplouchal si nohy v Ježíškově srdci, jež mělo navenek sinalou tvář přestárlého, hluchoněmého dítěte.“ (Hrbal 1992b: 32)

„Expozé panu ministru informací“ (1951)¹⁶ je dalším pokusem vyrovnat se s realitou 50. let. Hrabal k tomu využívá dvou jasně oddělitelných vyprávěcích situací, er-formy a ich-formy. Vševědoucí vyprávěč popisuje procházku „pana spisovatele“, který prochází Prahou a brání se před její realitou a je neschopen porozumět tomu, že právě skutečnost je to, co zůstává cenné, že její modifikace ve fikčním světě, její estetizace už nic neznamená:

A tak pan autor seděl se zlatou parménou v hrsti jak římský císař a zapomněl na trnovou korunu Ježíše. Jeho duše se právě zabývala vnitřní, intimní aplikací, když z druhého řádku Traumatu se vypotácel opilý stařec a zničehonic na sedmém řádku byl schopen vyhrzati dívence pohlaví. Tu pan autor se znovu obvinil z myšlenek nízkých a umínil si, že starce z básně vyškrtně. Ale jaké bylo otřesení, když zjistil, že vedle si totéž vyprávějí stařící a že kdosi opravdu a skutečně znásilnil dívku na opuštěné stráni, když ji napřed pokousal a pobodal nohy a ruce svázel drátem.

(Hrabal 1992b: 44–45)

16/ Datace zde vychází z nepřímého zdroje. V „Ediční poznámce“ V. Kadlece se můžeme dočíst: „V deníku Vladimíra Boudníka však je záznam, že dne 15. října 1951 Vladimír tento text četl, což umožňuje celkem přesnou dataci.“ (Hrabal 1992b: 275)

To vše je podpořeno vyprávěním v ich-formě, kdy umělec-spisovatel tvůrce předkládá svůj nezkreslený pohled na svět. Ovšem takové schéma by bylo příliš prosté, Hrabalův vypravěč se neodpoutává od postavy spisovatele, vyprávěcí situace se i s jeho pohledem na svět, který navíc hodnotí jen skrytě. Hrabal je zkrátka už od svých počátků neschopen přesné, jasné hierarchizace, dobře si vědom toho, že je jen málo možností, jak založit právo na hodnocení lidského osudu i pohledu na člověka.

Celý text končí otevřeným vyznáním. Ich-forma je tu ústrojně využita jako prostředek zdůraznění, agens a patiens se prolínají, takže se strhává hranice mezi původcem děje a tím, na nějž děj doléhá:

Všechny lásky, které jsem přiznal cestou k sobě, jsou nevinny. Všechny lásky, které mne zabíjejí, jsem nevinen. Jsme vinni pouze v propastech svých očí. A to zvyšuje hrůzu a drahocennost člověka. Duch je odpovědný za všechny vraždy a sebevraždy. Pane ministře, mír je vždy perně vybojován.

(Hrabal 1992b: 47)

„Lednová povídka“, „Únorová povídka“ (1952) jsou dvě povídky, komponované jako jeden celek.¹⁷ Jde o vhléd do světa strýce Pepina, jednoho z nej-mocnějších inspiračních zdrojů Hrabalových povídek z 50. a 60. let. Vyprávěcí situace jako schéma tu není středem pozornosti, ale v plánech vypravěče a jednajících postav, především strýce Pepina, dochází k určitým proměnám. Ich-forma umožňuje zaznamenat plasticky ztotožnění, nebo prolínání podob vnitřního světa vypravěče a postavy.

Zpočátku sledujeme svár dvou vnitřních entit, jde o dva různé světy, které se k sobě pomalu přibližují. Nejprve jde jen o sbližování vnější, skrze společné konání, nikoli skrze společnou řeč. První skutečné přiblížení obou světů zaznamenává vypravěč na konci druhé části *Lednové povídky*, když svůj svět nepřímo hodnotí: „A my, buržousti, usínáme.“ (Hrabal 1992b: 60) Vypravěč v *Lednové povídce* se světu strýce Pepiny přibližuje nenápadně, tím, že prožívá bolest strýce: „To je škola volnomyšlenkářů, to je škola Havlíčkova, a na důkaz osvědčení si dává takovou šupu do čela, až jsem zaslzel.“ (Hrabal 1992b: 61; kurziva J. Ch.)

Sbližení je ohniskem „Únorové povídky“. Vyprávěcí situace sice zůstává shodná, ale oba plány se propojily (v rovině zážitkové, prožitkové, mentální a především jazykové). Uvozovací konstrukce se významně proměnily, stejně jako řeč vypravěče, a to zejména tam, kde ve světě fikčním též mluví a řve, v plánu narace zůstává ještě v jakémsi vleku své výchovy a sociálního ukostření: „Přiskakuji a řvu: Hovězino, co tady stojíš? Co nejdeš? Ale on

/17/ Václav Kadlec k tomu v „Ediční poznámce“ dodává: „Oba texty tiskneme [...] a řadíme je bezprostředně po sobě, protože tak jsou míněny. Chronologii svazku tím narušujeme jen nepatrně.“ (Hrabal 1992b: 275)

na mne otáčí tu černou masť namazanou hubu: Já jsem se sem poslal? Já jsem se chtěl koupat? Řvu, až se lidi otáčejí na mostě: Ale na co tady čumíš?“ (Hrabal 1992b: 63)

K tomu, aby byl proces dokonale ukončen, chybí málo. A znovu se hlásí o slovo řeč těla, teprve v přitakání i tomuto aktu může dojít k úplnému prolnutí, porozumění, přijetí a blízkosti. V samotném závěru, když oba společně usínají, se vypravěč pokouší vzdorovat strýcovu chrápání. Ovšem zbytečně, přijímá roli soupevníka Pepinových deklamací, a ony mu vstupují nejen do života, ale i do snu:

Vyskakují: To to, prase! Rozsvěcují a strhávám z něj ty deky, zapřísahám jej, aby se nepřikrýval, aby měl smilování. Ale on se na mě dívá a pak mi vypráví: Ne, nesmíš pít tolik kávy a rumu, to není pro slabý lidi, radši více čaje entarhermetického a entrahajmatického a víno jediné feromantochiol. Ježíšmarja, ježíšmarja... šeptám si a cpu si měkký chléb do uší... to prase... a usínám a kolem postele mi chodí Vlasta Burian v uniformě papežského gardisty.“ (Hrabal 1992b: 69)

„Lednová a Únorová povídka“ stojí tedy na počátku zrodu **postavy** strýce Pepina, na počátku toho, jak Hrabal proniká do dřene jeho řeči. V obou těchto povídkách je také poprvé naznačeno, že skrze řeč a řeči vzniká to, co dnes běžně označujeme jako pábitelství. Ukazuje se ale také, že určité přechody mezi plány jednotlivých účastníků vyprávěcí situace jsou skrytým, nicméně velmi podstatným prostředkem, který se na vzniku takového světa spolupodílí. A především se tu rýsuje jeden málo zmiňovaný rys: pábitel je tím, kdo se – tváří v tvář osudu, jenž se na něj valí připraven jej zamáčknout – ještě na chvíli přimyká k bizarním někdy, leč pro danou postavu zásadním činností, od řevu po jídlo. Ale ani to by jej ještě jako fenomén neustavilo. Pábitel ještě potřebuje posluchačstvo, a to posluchačstvo v různé poloze a stupni přichylnosti, pábitel zkrátka pro svůj řev potřebuje auditorium, v krajním případě alespoň vypravěče, kteří pochopí jeho zoufalý výkřik jako vznešenou akci lidského člověčenství tváří v tvář brutalitě osudu a dobové určenosti.

Další tři povídky, „Exploze Gabriel“, „Made in Czechoslovakia“ a „Blitzkrieg“ (1952),¹⁸ tematizují atmosféru, která bude pro Hrabala inspirátem de facto napořád. Ve všech jde o záznam atmosféry činnorodého dialogu, který se odehrává nejprve mezi Boudníkem a Hrabalem („Exploze Gabriel“) a později ještě Bondym (zbylé dvě povídky).

„Exploze Gabriel“ je psána ich-formou, jde o Hrabalův obdivný pohled na Boudníkovu explosionalismus vrcholící dnes již kultovní scénou, při níž Vladimír Boudník obkresluje skvrny a vyvolá tím sročení lidí. Nejde tu jen

/18/ S přesnou datací se opět pojí jisté problémy, viz „Ediční poznámka“ in Hrabal 1992b: 269.

o absurdní komiku výjevu, je to též svěbytné dopovězení básnických manifestů, pokus zaznamenat, jakými podobami může umění vstupovat do světa lidí. Povídka má význam spíše dokumentární, poměrně přesně je tu zachycena jedna z mnoha performancí Vladimíra Boudníka. Přesto i tato povídka vykazuje rysy, které jsou v tomto období pro Hrabala charakteristické.

Především je to schopnost zaznamenat dialogy, hovor z ulice a prostřednictvím jedné, dvou promluv přesně charakterizovat mluvčího, předložit téměř manifestační promluvy Vladimíra Boudníka tak, že je čtenář vnímá jako organickou součást dialogu. V centru zájmu ale zůstávají umělecké problémy, proto v tomto případě Hrabal vyprávěcí situaci nijak specificky neo-zvlášťňuje.

Zbylé dvě povídky, „Made in Czechoslovakia“ a „Biltzkrieg“, interpretuje Gertrude Zandová v rámci podkapitoly „Egon Bondy v díle Bohumila Hrabala“ své monografie *Totální realismus a trapná poezie*. Bohužel některé její vývody jsou minimálně nepřesné. V povídce „Made in Czechoslovakia“ jsou podle Zandové dvě jednající postavy, jejichž jednání a dialogy jsou zachyceny bez komentáře: „[J]ednotlivé scény a absurdní dialogy obou postav, Bondyho a Hrabala, jsou zachyceny bez jakýchkoli komentářů.“ (Zandová 2002: 195) To je pravda jen do té míry, pokud se na tento text nepodíváme z hlediska vyprávěcích situací. Většina jednotlivých mikropříběhů má totiž autorského vypravěče, který stojí mimo svět postav. To je ovšem běžná charakteristika takové vyprávěcí situace. Věc ale není tak jednoduchá, protože čtenář vnímá dohodnutý (na první pohled mimotextový) vztah mezi vypravěčem a postavou doktora. To samozřejmě vylučuje, že by takový text nebyl nijak komentován, jen se tyto komentáře zpočátku odehrávají nepřímou v zaostření na určité situace, tak např. scéna 6): „Doktor podává Bondymu jemný popsaný papír. – U nás si utíráme zadek básničkami. – A Bondy pomalu vypíjí láhev vodky.“ (Hrabal 1992b: 78) I když je tu snaha zůstat mimo, přece jen ve spojení „u nás“ cítíme, z čí perspektivy se vlastně vypráví. Navíc tato vyprávěcí situace není zachována absolutně, ve scéně 9) se vypravěč prozrazuje zcela: „Několik průklepových papírů se průvanem okenního rámu neustále třepetá. – Ó, ó, to ve vídeňském kriminálu... takováhle hromada žrádla... trháme noviny, abych si ubalil žváro... utrhnu a čtu: Záviš popraven...“ (Hrabal 1992b: 79)

Zarážející je skutečnost, že Zandová nerozpoznala v povídce tři jednající postavy, nebo minimálně tři reflektující hlasy, tím třetím je totiž Vladimír Boudník. Opět se to na první pohled nemusí tak jevit, ale z kontextu této povídky, na základě jejího sousedství s předchozí a následující, je takový výklad patrný. Když totiž v druhém oddíle opět Hrabal přechází k ich-formě, ten, kdo vypravěče „mučí“, není Egon Bondy, ale Vladimír Boudník, např. 17): „A zaječí nade mnou: Chachachachaa! A já už mám tisíce dokladů, tisíce lidí o mně už ví, ale co vy, ubožáčku, s těma vašema prdečkama?... A kouká na mne do peřin jako na hnusnou odpornou bestii. A znovu zavříská: Cha-

chachachaa! A francouzskéj rozhlas hlásil, že u nás je hlavní směr explosionismus...” (Hrabal 1992b: 81) Bondy ostatně ani nemůže být tím, kdo promlouval, protože zde sám v jiné úloze vystupuje, dokonce tak, že Vladimírovy výroky hodnotí, v 19): „Bondy je zničen těmi obrazy. – Aj, aj, aj, aj! A já to musím hledat špendlíčkem, takhle prstíčkem kopat po ulicích a ta potvora je toho plná. Aj, vaj, a ještě k tomu je geniální! To jsou čísla!” (Hrabal 1992b: 82) Ukazuje se, že Hrabal se pokusil přistoupit k záznamu těchto dialogů co možná nejobjektivněji, pokusil se omezit na minimum svůj úhel pohledu, ovšem nepodařilo se mu to zcela, byl příliš zaujat svým tématem.

Problematická je i charakteristika „Blitzkriegu“ u Zandové: „Jedná se o vypointované, absurdně-groteskní příhody, typické „hospodské historky“, tedy Hrabalův oblíbený žánr.“ (Zandová 2002: 196) Nejde jen o termín hospodské historky, který sám o sobě je minimálně problematický.¹⁹ Ovšem daleko důležitější je skutečnost, že hospodskou historku musí někdo vyprávět, někdo nás musí ujišťovat o její pravdivosti. Hospodská historka náleží do oblasti pábitelů.²⁰ V tomto případě jde o autorskou vyprávěcí situaci, i když autor má blízko k jedné z jednajících postav, takže se místy blíží až k personálnímu reflektorovi (ovšem tyto případy jsou tu nejméně časté). I když všechny tři epizody, ve kterých jde o spor mezi Bondyho totálním realismem a Boudníkovým explosionismem, působí komicky, i když je každá pointována, přeci jen jde o epizody, minipříběhy. Hospodská historka jako jeden ze zdrojů vstupuje do Hrabalova díla – jehož základ je připraven i těmito experimenty s vyprávěcími situacemi – později. Tehdy, když se sama stane jedním z nositelů (zejména v plánu jednajících postav) specificky strukturované a pronášené řeči.

Bezesporu vrcholným textem tohoto období je „Jarmilka“ (1952) s podtitulem „Dokument“. V podstatě všichni vykladači Hrabalova raného díla s touto novelou pracují, každý ale z poněkud jiných hledisek. Václav Černý interpretuje především hlavní postavu, Jarmilku (přesněji „Majitelku hutí“ z Poupát²¹) a podává její poměrně básnivý obraz: „[...] svačinářku Jarmilku z Majitelky hutí, výlupek všeho existenčního horroru, mučednickou vykupitelku hnusných hříchů světa, v němž nevině žije.“ (Černý 1994: 97) Susame Rothová vymezuje *Majitelku hutí* vůči oficiální literatuře 50. let: „Vznikla *Majitelka hutí* jako první ‚totálně realistický‘ text. Takovým psaním odhaloval prolhaný svět budovatelské literatury, která tehdy na oficiální scéně panovala.“ (Rothová 1993: 40) Milan Jankovič vnímá postavu Jarmilky v konfrontacích s jinými plány této novely (výpovědi dalších jednajících postav, atmo-

/19/ Srov. Černý 1994; Rothová 1993: 50–53.

/20/ Srov. k tomu Frynta 1966.

/21/ K verzím „Jarmilky“ srov. Lopatka 1991; Rothová 1993: 40, 62 (zde je ale potřeba mít na zřeteli, že S. Rothová pracovala jen s *Majitelkou hutí*, pozdější verzi původní novely); Jankovič 1996: 17–21; Zandová 2002: 120–122.

sféra huti, apod.) a sumarizuje takto: „Dnes, po mnoha setkáních s prózou takového typu, především v samotném Hrabalově díle, můžeme považovat tvůrčí gesto znejistující v *Jarmilce* [Jankovič, stejně jako Lopatka, pracuje s původní verzí – pozn. J. Ch.] hranici mezi uměním a životem za zcela přirozené. Ve své době, navíc v obklíčení normami socialistického realismu, bylo jeho rozpoznání (Weil, Kolář) tvořivým činem.“ (Jankovič 1996: 17–18) Gertrude Zandová rekapituluje dosud známé poznatky o této novele a chápe ji v souvislosti s programy Skupiny 42 a především Bondyho totálním realismem (což ostatně už před ní činí Jankovič). Ve svém srovnání „Jarmilky-dokumentu“ a „Jarmilky-povídky“ ze sbírky *Pábitelé* si také všímá dílčích úprav, které jdou proti smyslu Hrabalova totálně realistického experimentu, ovšem přiznává i povídkové verzi určité kvality: „Ovšem i v přepracovaném znění zůstává zachován základní rys, který je totálnímu realismu vlastní: nelíčí se objektivní realita, ale vnitřní model reality – tedy realita, jak se vynořuje ve vědomí.“ (Zandová 2002: 122)

Lze tedy shrnout, že všichni badatelé se shodují na tom, že jde o text do jisté míry zlomový. Jedná se o završení tendencí v Hrabalově próze, jak jsem o nich do této chvíle mluvil. Hrabal po experimentech, které probíhaly na všech úrovních struktury prozaického textu, dospívá k určitému (nikoli neměnnému) tvaru, který se pro jeho další vývoj ukáže jako základní. Nechci znova opakovat známé věci, proto se omezím na citaci, kterou považuji za nejpodstatnější z dosavadního bádání. Milan Jankovič uzavírá své pátrání po zrodu Hrabalova tvaru srovnáním původních verzí s jejich povídkovými variantami: „Dozrává v nich **nový pohled na člověka**, pojmenovaný už tituly autorových prvních dvou knih, *Perlička na dně* a *Pábitelé*. Co je to ‚nové‘? Mezi odvahou žít a outsiderstvím, ať už poměry přikázaným nebo svobodně zvoleným, mezi ‚frajerem‘ a ‚armičkou‘ není u Hrabalových hrdinů žádná propast. Proto mohou – každý svým způsobem, a na tom také záleží – vyslovovat zkušenost člověka ‚na smetišti dějin‘ a zároveň ho pozvedat svou osvobodivou řečí a hrou. Takovým hrdinou – antihrdinou ze Švejkova rodu – je Haňta v *Příliš hlučné samotě*. Jeho předchůdcem je už Haňta v povídce *Baron Prášil* (zařazené do knihy *Perlička na dně*), ještě syrový, ale neumdlévající ironický a potměšilý komentář doby. A **uvolněná řeč sama**. Předznamenává, co bude nadlouho osou Hrabalových próz.“ (Jankovič 1996: 19–20) Já sám jsem o *Jarmilce* psal jinde,²² proto zde pouze uzavírám: v *Jarmilce* dozrává ono vykročení k člověku ve dvou jeho rovinách – v té sociální, kde začínají hrát hlavní úlohu lidé v určitém střetu se svou dobou, nejen *Jarmilka*, vinna pouze svou bezbřehou naivitou a důvěrou, ale všechny ty existence, jejichž místo na světě rozmetl nový rozvrh sociálních hodnot, jen potvrzují, jak Hrabal zakouší lidství na dně, v samotách a opuštěních, které jsou ale pořád jaksi proteplovány potřebou lidského kontaktu. Druhou rovinou je rovina řečová, Hrabal se zde ujišťuje, že každá lidská bytost

má nejen svůj jedinečný příběh a rozměr lidský, ale má i svou nezaměnitelnou řeč, a to zejména ve chvílích pro postavu nějakým způsobem klíčových. A kombinací těchto dvou poznatků se rodí ona zvláštní lidskost, humanita a blízkost, která z Hrabalových textů od té doby *de facto* nikdy nevymizela.

ŽIVOTEM K LITERATUŘE (1952–1956)

Po *Jarmilce* se Hrabal ještě jednou vrátil k zachycení promluvy strýce Pepina v textu „Protokol aneb příspěvek k renesanci sepsaný s mým strýcem Josefem“ (1952). Opět nejde v pravém slova smyslu o vyprávění. Je tu zachycena promluva. Jde tedy o text, který o promluvě referuje. To je výchozí situace. Vypráví se uvnitř promluvy, promluvou samou. Protokol má tak blízko k „Utrpení starého Werthera“, ale jeho struktura je poněkud odlišná. Především je členitější. I když se tu stále přeskakuje z tématu na téma, i když je tu porušena souvislost kauzální i časová, přeci jen jde už o text ryze epický a literární. Navíc je celá promluva rámována. Úvodní úsek zní takto: „KDYBY BYL S KRISTEM KAMARÁDIL Římský, ten slavný pekař Římský, co prokopl kurvě protězu a pomlátil četníky tak, až je museli zaopatřovat, tak už by to bylo lepší.“ (Hrabal 1992b: 129) Následuje série epizod, deklamací a prpovídek, které se ale nesnaží načrtnout nějaký myšlenkový systém. Spíše se (jako v „Utrpení starého Werthera“) sytí kouzlem možných volných asociativních spoju. Po této drúze obrazů a mikropříběhů následuje konec odkazující k úvodní poznámce: „To je ta evropská renesance, ale Kristus do ní nepatří, protože to je všechno pro něj málo. Chce všechno a je tak sláb. Aspoň kdyby mohl kamarádit s tím pekařským Římským, kterej pro nespravedlnost hned vyházal hospodu a vyrazil celu i s futrama a pomlátil profousy a museli mu stříkat vodu do očí.“ (Hrabal 1992b: 131) To, co se v *Utrpení starého Werthera* odehrávalo nepřehledně na úrovni několika stránek, je tu předvedeno v rámci celého (podstatně kratšího) textu. Návaznost jednotlivých motivů, jakýsi vnitřní rytmus textu, je tu daleko patrnější.

Hrabal tedy provedl přerod, o kterém hovořil Jankovič a který jsem se pokoušel podepřít interpretacemi Hrabalových juvenilí. Způsob hovoru strýce Pepina se stal inspiračním zdrojem pro vědomí jedinečnosti lidské řeči; a metoda, která pouze referuje o cizí promluvě, jednou z tvůrčích metod Hrabalova psaní.

Setkání a návštěvy je soubor čtyř různorodých povídek, které jsou spojeny v celek na základě editorské konvence.²³ Přesto v nich spatřuji určitý celek, podobně jako Milan Jankovič: „Pozorné vidění a rozlišování skutečnosti,

/23/ V „Ediční poznámce“ k tomu Václav Kadlec píše: „Je pravděpodobné, že jednotlivé části vznikaly původně jako samostatné povídky, v tom tvaru se však nezachovaly a neznáme ani jejich názvy. Autor měl patrně záměr vydat sbírku pod tímto názvem.“ (Hrabal 1992b: 279)

[...], potřeba naslouchat **hovorům lidí**, v nichž se odkrývají lidské osudy [...].“ (Jankovič 1996: 18) Jde o to, že Hrabal, poučen experimenty s vyprávěcími situacemi a s referujícími texty, se snaží tyto své experimenty zhodnotit. V rámci *Poupat* je tento projekt koncipován širší a zahrnuje ještě čtyři další povídky („Křtiny“, „Očekávej mě“, „Dětský dům“ a „Všední hovor“).

V první části *Setkání a návštěv* převládá ich-forma, je to jeden z krystalizujících hospodských příběhů, jakási miniaturní hospodská odyseja vypravěče zasazená do světa existencí nějak životem odhozených. Auditorium a řečník se vlastně prolínají a vzlínají vzájemně do sebe a kolem sebe. Ich-forma zde tedy funguje jako prostředek k vyjádření možnosti účasti. To je patrné hned v úvodní scéně, kdy se vypravěč setkává se špeditérem zamilovaným do svých rukou a práce. Nejprve je tu patrný určitý odstup, text na chvíli jen referuje dialog, ve kterém hraje dominantní úlohu postava:

Jen se podívej na ty můj lidský špeditérský ručičky! To je matriál, ty kdybys viděl, jak vopatrně snášejí z poschodí do poschodí cizí věci, tak něžně a křehce. A v kolikátým patře bydlíš?

Ve čtvrtém.

A to se tedy musíš stěhovat! Jen abys viděl ty kumšty.

Ale já se nebudu stěhovat!

Ale vodstěhuj se, já chci jen, abys viděl tu moji péči. Přece každéj má něco rád a já mu to takhle jak kočička přenesu z jednoho domu do druhýho.

(Hrabal 1992b: 132–133)

Z řeči samé konstruuje portrét, v dialogu je i kus humoru, zatím jen naznačeného, špeditér je jakýmsi prvním pábitem. Vystává a živí se řečí a z řeči, svým mluvením, které nemá co do činění s realitou, už reaguje na svůj osud. Ale Hrabal nezůstává jen u reference dialogu. K vyjádření účasti užívá i proměněný jazyk, do kterého se náhle vlomí i momentka lyrická: „Podíval jsem se mu do očí a v obou jsem viděl na sobě hranami narovnaných deset pohárků, hrozících každou chvíli se zřítit.“ (Hrabal 1992b: 133) Svět už je rozlišen, reflektován, ale rozhodně ne hierarchizován. A to je závažný rys celého Hrabalova díla. Nové pohledy na člověka, všechny experimenty s tvarem prozaického textu, zapojování básnických obrazů do povídek, to vše stojí na tomto základě: účastně svět vnímat. Ale především: přijímat, pojmenovávat, blížit se ke člověku, ne jej hodnotit.

Druhá část povídky má autorského vypravěče, který vypráví o zdánlivě banální jízdě vlakem. Mísí se promluvy karbaníků s rozhovorem mladíka a slepé dívky. Tím, že vypravěč stojí mimo svět postav, má mnoho možností, jak je uvést do děje. Právě jejich rozdílným užitím problematizuje svou nezaumatost. Postavy jsou pojmenovány buď na základě nějakého vnějšího znaku („holohlavý stařík“), nebo podle věku („mladík“). Třetí, klíčovou postavou je slepá dívka. Vypravěč jí dává jméno (Lída), nechává ji uceleněji promlouvat

a sdělovat tak svůj příběh. V takovém uspořádání vidíme základ Hrabalovy pozdější prózy: místo obrazů smutku, místo soucitné reflexe, které mohly být smysluplné v lyrice, nechává Hrabal v próze promlouvat skutečnost, navíc její vlastní řečí.

Lída není zdecimovanou postavou ztýranou osudem, svým hovorem popírá tragedii, i když třeba jen poukazem na ještě větší tragédie. Do toho všeho se samozřejmě projektuje i zžíravý rys groteskní, totiž zároveň je hlavní postava jakousi zapálenou nositelkou ideologie nového uspořádání světa, opět: tady je vidět radikální nechuť hierarchizovat – i když na řadě jiných míst je patrné, jak Hrabal favorizuje právě postavy starých dob ve střetu s novým, i zde nad hodnocením intelektuálního základu Lídy dává přednost účasti: „Ale doktor mne tlačil nazpět do postele: Jen ležte, ležte, máte prasklou lebku. Povídám: Ale dyk mi nic není, pusťte mne zase na tramvaj, pětka na mne na Palmovce čeká, ale čekala na mne šest neděl, sama jsem chtěla jít dělat, že mne stát potřebuje, tak jsem byla u komise, přede mnou byla nějaká holka devětadevadesátiprocentní invalida. Předseda komise povídá: Ale snad to nebude tak zlé, je tak mladá a hezká. A tu doktor, který tam byl s ním, povídá: Slečno, sundejte si vlasy! A ona sundala paruku a hlavu měla holou a já zezadu viděla [Lída oslepla později – pozn. J. Ch.] nahoře lebky velikou stříbrnou destičku. Děkala někde ve Stalingradu, soustruh si ji vsoukal za vlasy... To je, co?“ (Hrabal 1992b: 139–140) Tím, kdo příběhu (který se z jízdy vlakem proměnil v popis tragičnosti lidského osudu, mimo jiné i tím, jak nezaujatý a zpočátku i lehce ironický vypravěč přenechal místo postavě, z jejíhož úhlu pohledu svět vypadá zcela jinak) dodává katarzi, je nakonec mladík přemáhající svou nesmělost a nervozitu; „a radostným hlasem řekl: Tak dobrá, já si pro vás přijdu, tuhle sobotu, v sobotu, tak ve tři odpoledne... A stisknul jí prsty.“ (Hrabal 1992b: 143) Ne už pouze účast, ale čin. Přirozená, okamžitá a samozřejmá reakce přesaňuje naši osudovost. Další Hrabalovo řešení otázky svobody a determinace. A způsob, kterým vypravěč straní jedné z postav, je i způsobem, jak podtrhnout účinek takového řešení.

Třetí část má podobnou výchozí situaci, jen s tím rozdílem, že promluvu jedné z dvojice postav nahrazuje na dlouhou dobu reference četby z milostného dívčího románu. Jde opět o náhodné setkání ve vlaku. Netečnost jednotlivých postav je postupně hovorem narušena. Povídka je pokusem o spojení několika světů (což podporuje i název: nejen setkání, ale i návštěvy), i když na nepatrnou chvíli. Svět četby stejně jako hovoru je rovnomocný, jediný, kdo zůstává osamocen, je muž ve svých reflexivních úvahách neschopný přistoupit k druhým: „Opilý, předčasně zestárlý muž si v koutku brblal do kabátu: Ježíš ve škole... Lenin ve škole... Ježíš na poušti... Lenin na poušti... Ježíšův hrob v Jeruzalémě... Leninův hrob v Moskvě. Že se ty církve tak sobě podobají?“ (Hrabal 1992b: 148) Zdá se, že Hrabalův pokus směřoval zde jinam: v teskném zaujetí vlastním světem se může skrývat nejen naše jistota, ale i slabost.

Hrabal tuto tezi předkládá ukrytou v na první pohled bezvýznamném zacílení na jednoho z cestujících, opět: reflektuje, ale nehodnotí.

Poslední, čtvrtá část čerpá z předchozích textů a spojuje je v celek. Vše graduje v závěrečné otevřeně demaskované a vlastně deklamované reflexi: „U okna vagónu sedím a hledím před sebe na siluety tří mladých matek, téměř ještě dívek, a když světla stanice napadala do jejich klínů, vidím že jejich ruce jsou navzájem propojeny. Hledím na ty lidské ruce, zrovna tak jako jsem před Lysou zíral do přítmi na dva vojáčky, kteří seděli naproti sobě a jeden druhého drželi za ruce...“ (Hrabal 1992b: 150–151) Svět se zaplnil lidským hovorem a osudy, jejich juxtapozice jim dodává nového smyslu. Takový je svět těchto Hrabalových povídek. Svět plný nejen setkávání, ale i náhodných vytržení a návštěv.

Součástí „Setkání a návštěv“ se v *Poupatech* staly i tři povídky, které se vracejí spíše k tradičním vyprávěcím postupům, „Křtiny“, „Očekávej mě“, „Dětský dům“. Jde tu o střídání jazykových poloh, ale i o střídání vyprávěčů. Jsou to další pokusy popsat svět z několika úhlů pohledu. Prolínáním dvou vyprávěčů se bráníme tomu, abychom svět hodnotili, tedy další pokus svět zaznamenat, ne hodnotit. „Pravda“ jednoho vyprávěče je tu zdvojena, oba světy, oba úhly pohledu mají stejnou relevanci pro charakter příběhu.

Další povídka, „Všední hovor“, už odkazuje k prvním publikovaným Hrabalovým textům. Próza se rozpadá na dva základní útvary. V první části vyprávěč ustoupil a pouze **zaznamenal** dialog dvou lidí. Sledujeme tu další Hrabalovo ozkušování a jeho umanutost – pokouší se vystoupit ze zprostředkovanosti světa narativních textů kamsi k záznamu a bezprostřednosti. V závěru autorský vyprávěč drobně a spěšně načrtává portréty anonymních hlasů: „Když se starozákonně dotkli líce lící, zdvihla kramflíček. Pak ji viděl chodbou secesního baráku se zmenšovat. Než vstoupila do houpacích dveří, všimnul si, že její postava je složena ze samých labutích křivek.“ (Hrabal 1992b: 177) Hrabalovi ale nejde o hierarchizaci jednotlivých setkání. Klade jen vedle sebe záznam hovoru a vyprávění a zjišťuje, že sounáležitost vyjadřuje účinnější pouhý záznam dialogu, ale zvýznamnění, ona lyrická kvalita, se do textu dostává vyprávěním. I to je jedna z klíčových otázek, kterou Hrabal v tomto svém tvůrčím období řešil. Hrabal od této doby ví, kdy je nutné ustoupit s vyprávěčem do pozadí, nechat referovat postavy, a kdy vyprávět.

Projekt *Setkání a návštěv* by nebyl úplný bez dvou povídek s tematikou dráhy, „Trať číslo 23a“ (1952) a „Fádní stanice“. Obě povídky mají podobné vyprávěcí schéma, jejich vyznění je však odlišné. Jde o (zdá se) základní vyprávěcí situaci Hrabalovu, o ich-formu, ve které vyprávěč (s autobiografickými rysy) je součástí světa postav, ve kterém i jedná. „Trať číslo 23a“ je běsem, který se vynořil při Hrabalově cestě za člověkem. Je to povídka

o nechuti, o strachu ze spoluprožívání světa. V kupé se vypravěč setkává s nemocnou dívkou, která mu sděluje trauma své nemoci. Objektivně, bez emocí (tím poněkud připomíná Lídu ze „Setkání a návštěv“), ovšem její svět je světem osamělých: „Hodně zdraví? Ale ano, přijímám... Hodně štěstí? To též... ale na neshledanou, neshledanou, sbohem! Náhle jako by něco ještě uslyšela, naklonila pozorně hlavu a vykřikla okouzleně: A jsme ztraceni!“ (Hrabal 1992b: 156) Dívka zůstává neznámá, osamocená. Prochází světem jaksi mimo něj, nestává se jeho součástí, jak tomu bylo u většiny předchozích postav. I to je důvod, proč se najednou objevuje dramatický, brutální moment, stojící v těžkém protišlapu s aktem mladého muže v tramvaji z předchozího cyklu – vypravěč dívku udeří. V té chvíli se celý děj zastavuje, je to jako vytržení, doširoka rozevřená propast mezi dvěma lidmi, mezi dvěma osudy: „Tu jsem vytrhnul ruku z její a vši silou jsem udeřil slečnu do tváře a nechápavě jsem hleděl, co jsem jí to udělal, hleděl jsem do její tváře, která se ani nepohnula, i když z nosu vyhrkla černá krev.“ (Hrabal 1992b: 156) Jde možná o nejplnější realizaci konceptu totálního realismu: svět uvidět a popsat bez příkras. Takový svět, pro Hrabala později není udržitelný,²⁴ byl v tomto okamžiku nejspíše nezbytný, protože odkryl neprobádané polohy lidské hrůzy, které při cestě za hledáním tvaru svého psaní objevil.

Fádni stanice má stejný základ, ovšem vyznění je opačné. Vypravěčovo vzpomínání tvoří vlastní svět sdílený i posluchači: přednosta stanice i vlakvedoucí zaujati neskutečností těch historek, znají je nazpaměť a vypravěč rozdává narážky, na které obě postavy reagují. Vypravěčův fiktivní svět, který je vlastně jakýmsi druhým vyprávěním, je důležitější než vyprávěné události. Ve spolusdílení tohoto světa je katarze celého příběhu:

Udivil jsem se jako vždy: Co, zase to samé?

Přednosta položil ruku na moji šíj a necháváje ji tam, ujišťoval mne, hledě mi bez legrace do očí: Ano, to samé, nic než to samé, já to můžu slyšet napořád!
(Hrabal 1992b: 162)

PŘED PRVNÍM PUBLIKOVÁNÍM AŽ K *HOVORŮM LIDÍ* (1956)

Hrabalův pokus o milostné téma je povídka „Zamilovaná“. (O tom, že milostný motiv byl pro Hrabala v této povídce určující, svědčí skutečnost, že Hrabal její verzi v *Poupatech* nazval „Amor a Psyché“.) Povídka má autorského vypravěče, ale důležité jsou zde místa, kde se v polopřímé řeči mísí

/24/ V *Poupatech*, pozdní verzi těchto textů, Hrabal tento svůj původní běs nivelizoval: vypustil z jinak identického textu právě citovanou pasáž (viz „Ediční poznámka“ in Hrabal 1992b: 279–280).

pásma vypravěče a postavy, kterou je právě zamilovaná psycholožka. Ta zde promlouvá a stává se v určitých momentech personálním reflektorem. Propojování vyprávěcích situací je tu nuancované, přechody jsou nenápadné. Vypravěč nejprve popíše pocity postavy:

pospíchala, ale jako vždy, když šla pod ohromným dubem, který drnčel, jak odolával náporu... myslila jako vždy na jednoho svého pacienta, který léta sepišoval svoje životní dílo, desítky sešitů tak dlouho, až jedné noci utekl...

A ihned po třech tečkách jí přenechá slovo:

taky to byla takováhle noc jak dneska... hledali a volali jsme... až k půlnoci, když se zdvihl víchř, slyšeli opatrovníci v koruně tohohle dubu úder... posvítili... a jak ten vítr vál, odstával ten spisovatel od větví... a vedle něj visel i ten jeho kufr, kufr, který tloukl do větví... když pacienta spouštěli po laně, tak trochu to vypadalo jako Snímání z kříže... pak uřízli i ten kufr... padal z větve na větve a o zem se rozbil... Tloukla jedna hodina na tom ústavním orloji... když jsem si svítila baterkou do toho kufru... bylo tam deset kilo školních písanek, hustě popsaných jednou a tou samou větou:

Miluji tě, miluji tě, miluji tě, miluji tě...

Mraveniště Miluji tě.

(Hrabal 1992b: 185)

Ukázka ilustruje nejen přechody ve vypravěčské perspektivě. Ukazuje také, že vyprávění lékařky je přesnější, plné detailů, což jen podtrhuje význam těchto proměn perspektivy – práce s detailem, základní stylový prvek Hrabalova psaní, je zde přenechán postavě, čímž vlastně vytváří jednotu celého textu i propustnost hranice mezi plánem vypravěče a postav. Pro Gertrudu Zandovou²⁵ je povídka zajímavá tím, že v ní jako jedna z postav vystupuje Egon Bondy. Je pravda, že jedním z plánů této povídky jsou záznamy psychiatrických protokolů Bondyho, které jsou plné bizarní obraznosti založené na detailním záznamu vlastních pocitů:

„Počkejte chvíli [...] Bolí vás ještě hlava?“

„Ani tak ne... spíš mám dojem, že mám zablokovanou hlavu, nebo zasádrovaný mozek, to jen někdy při změně počasí mi tři hřebíky pronikají až do srdce hlavy...“

„Dobře... až do srdce hlavy... Jak dlouho jste byl po záchvatu v bezvědomí?“

(Hrabal 1992b: 191)

/25/ Srov. Zandová 2002: 198–199.

V ukázce se projevuje Hrabalova práce s dialogem. Proti lékářčině klidné řeči stojí nervní snaha o co nejpřesnější popis duševního stavu, čímž vzniká napětí. Hrabal se zkrátka snaží (a bude to platit od této chvíle napořád) účastně se postavit k příběhům všech svých postav.

Z dalších dvou povídek spojených tematicky Hrabalovým přátelstvím s Karlem Maryskem, „Jeden všední den“ s podtitulem povídka (1952) a „Romantici“, pro nás bude zajímavá jen ta první, protože druhá je ještě nehotovým pokusem o memoár. „Jeden všední den“ je sondou do reality 50. let, zároveň jde o první významný text zpovědního charakteru. Zpočátku čteme nevinnou banální historku, která ale je jen odpočinkově načrtnutou epizodu. Rozhodující je druhá část. V ní se přátelé Hrabal a Marysko setkávají nad zprávou o zatčení prof. Václava Černého. Hrabal volí autobiografickou črtu v ich-formě. Přátelé bizarně kombinují, co by se stalo, kdyby se objevily jejich texty v nesprávných rukou, zároveň přemýšlejí, jak své texty skrýt, nebo zlikvidovat. Není to ale jen jednostrunná kritika. Je to také ironický výsměch svému strachu:

Ach, kdybych já byl statečnej, ale já se bojím, to je to, já se bojím, každej se bojí... tedky jsem právě dočetl Vitriolový světlo, jak tam mučejí a nakonec trahají koňma toho odsouzence, [...] Copak takovej gotickéj člověk, ten byl na to zvyklej, jemu to mučení ani nepřišlo, ale já jsem jen představou na čistý rovině zničeněj... kraji můj mělký s kraječkou hradeb, vížkou jak prstem máváš v dál... ach, proč jsme radši nezůstali v Nymburce a nepsali takovýhle čůránky? Proč? Řekni, proč?

(Hrabal 1992b: 207)

Proto se povídka nakonec obrací proti sobě, ironie zpočátku jen naznačená se stává skutečnou. V samém závěru se dostavuje katarze v podobě přijetí údělu a zároveň i jeho devalvace. Humor získává rozhodující očišťující charakter:

Karel zvedl ruce a volal: – Jen to ne! Já to tam zakopu a už to vícekrát nenajdu! Na začátku války jsem zakopal na malinkou zahrádku dymižon slivovice a už jsem to nikdy nenašel! Do Bartolomějský! volal a ukazoval směr, o kterém myslel, že je to směr ulice Bartolomějské.

Povídám: – Karle, neztratíme se, napíšu o tom povídku, možná poslední, ale pak budeme doktoři literárních věd.

Desítkářka točila z vodovodu do hrnce vodu a dodala:

Sub auspiciis.

(Hrabal 1992b: 210–211)

Humor, i když na hraně zoufalství a strachu, tvorba, i když na zapřenou, jsou hodnoty, které stále mají očišťující charakter.

Další čtyři povídky byly poprvé otištěny ve sborníku *Život je všude* (1956).²⁶ Už název napovídá, o co v nich jde.²⁷ „Umělé osudy“ a „Setkání“²⁸ s podtitulem povídka mají částečně společnou vyprávěcí situaci. „Umělé osudy“ začínají jako bezprostřední zápis hovoru v druhé polovině dovyprávěný autorským vypravěčem. Příběh dvou stárnoucích lidí dokrašlujících před smrtí své osudy ve vzájemné konverzaci, celý tento směšnohrdinský příběh je zpočátku ironizován a napadán postavou holiče mrtvých. Ten umanutě uvádí jejich skutečné osudy a brání se možnosti takového přepisování svého života. V závěru povídky je ovšem lapen do své sítě – bílý plášť, ve kterém se jako zřízenec pohybuje po nemocnici, se nakonec stane tím Mefistem a i tento zuřivý zastánce skutečnosti podléhá skutečnosti vlastních vizí a snění:

Hlavně jestli jsou v pořádku šlachy... Máte oteklou nohu?

Už ne, pane doktore...

Kdy naposledy?

Před deseti dny...

Ale to je výborné! Zaradoval se holič a upřímně si tleskl do dlaní.

To je výborné! Zase budete běhat... Jako dřív, na to vemte jed. Řekl holič a pak... jakoby dorasovaný, kráčel do vrátnice, kde visel jeho svrchník a klobouk...

(Hrabal 1992b: 226)

Pravdivou se v závěru nestává realita, ale fikce, to, co se cítí a říká. Pravdivá je právě tato smyšlená skutečnost, potažmo literární fikce, a to je hodnota, ke které Hrabal všemi zde zmíněnými experimenty také došel.

Oproti výše zmiňovaným povídkám jsou další dvě povídky z almanachu *Život je všude* jiného rázu. Jde o povídky „Láska“ a „Emánek“. Obě jsou vyprávěny autorským vypravěčem, který stojí vně světa jednajících postav. Jsou zajímavé spíše tematicky, protože otevírají určitá pro Hrabala typická témata.

Láska je povídkou o setkání s jiným způsobem života. Hrabal tu předestřel několik svých pozdějších cikánských typů, ale především jasně vyjádřil svůj postoj k této skupině lidí. Je to úžas nad zvláštním druhem vitality, ale i sebevražedné oddanosti. Gaston, hlavní postava, jejíž prožívání se občas stává součástí autorského podání, je nejprve šokován, postupně přitakává jinému způsobu života. Svět Hrabalových próz se tedy zabydluje nejen řečmi po-

/26/ Viz o tom v „Ediční poznámce“ (Hrabal 1992b: 270), též Jankovič 1996: 19.

/27/ K těmto povídkám nutno zařadit ještě jejich předchůdkyni, „Symposion“ (1952), povídku, která by klidně mohla být součástí souborů z 60. let. Základní Hrabalova vyprávěcí situace, ich-forma, je tu znovu dodržována téměř beze zbytku. Zároveň se tu i tematizují některé základní motivické znaky Hrabalových povídek. Vypravěč naslouchá hovorům lidí, a řeč se tu stává bezprostřední, ostře kontrastuje s pásmem vypravěče.

/28/ Datace těchto povídek není zřejmá, je ale jisté, že byli napsány do roku 1956, což platí i pro všechny zbylé povídky.

stav, ale i jejich specifickými typy. Autorská vyprávěcí situace spolu s jejími přesahy směrem k reflexi postav umožňuje na první pohled střízlivější, ve skutečnosti přesvědčivější obraz.

Autorský vypravěč „Emánka“ sympatizuje s hlavní postavou. Emánek je z rodu „frajérů“, vždy elegantní, noblesní v řeči. Prochází světem, střetává se s výraznými typy, charakterizovanými řečí. A v těchto skupinách rozpoznáváme také předobrazy budoucích Hrabalových charakterů: dva dělníci, mistr a pomocník se přou o takání. Hrabal zde pracuje s textem promyšleně, na základě tohoto drobného sporu se tyto postavy znova vynořují jazykově, dávají se, nejen druhým, ale i samy sobě, přesněji poznat.

Podobně Emánek poslouchá hovor fotbalových odborníků, a dalších postav-representantů. Hovor už se definitivně stal určujícím hybatelem prozaické struktury, vyprávěcí situace a experimenty s ní se dostávají do pozadí. V postavě Emánka ale cítíme ještě jeden osobní osten. V jedné chvíli se do postavy projektuje autor, aby vyjádřil nejistotu nad svým zapisováním. Když se dovídá o postavě spisovatele, podléhá úzkostem:

... psal to, Olympie, on, já to teďka vidím. Řekněte mu, vy s ním jistě budete zase mluvit, jen mu řekněte, že když nebude mět co lidem vypravovat, jen ať si přijde za Emánkem... On ví, kde jsem... a kdo jsem! Já jsem kašna na vyprávění...

Mixérka pravila uštěpačně: Tak proč si to nenapíšete sám?

Proč? Protože bych to jen opisoval... to tam musí být ještě něco víc... a ... sbohem!

(Hrabal 1992b: 248)

Emánek ale nakonec dospívá ke katarzi: frajer přisedá ke stařeně a znova poslouchá její příběh a sám ji pomáhá smyšleným příběhem jiným. Jakoby na konci tohoto tvůrčího období byla i poslední obava a nejistota zažehnána: cesta od literatury ke skutečnosti se naplnila a Bohumil Hrabal znovu dospěl k životu, který je ale s to zaznamenávat a tím i transcendovat jediné umělecky, skrze literaturu: „Kurva fix! Povídky se dneska proti mně spikly!“ (Hrabal 1992b: 251) To, co se zdálo být v naší moci, příběhy a řeč těch druhých, jakmile stávají literaturou, nejsou už jen doplňujícím koloritem našeho života, stávají se něčím, co nás určuje a co se nás bytostně týká.

Poslední dvě prózy „Setkání“ a „Večerní Praha“ jsou už součástí Hrabalovy oficiální prvotiny která vyšla v roce 1956 v nízkém nákladu jako příloha Zpráv Spolku českých bibliofilů pod názvem *Hovory lidí*.²⁹ Je v nich vidět, jak se vše setkal: drobné portréty vznikající z řeči a řečí, stylizovaná promluva, která má svůj základ v mluvené promluvě, vypravěč přenechávající svou roli

/29/ Viz „Ediční poznámka“ (Hrabal 1992b: 271).

jednajícíím postavám, fandovství, které je s motocykly spojeno, slang motocyklistů, drobné epizody uvnitř jednotlivých promluv, to vše jsou rysy společně prožívaného, vícevrstevnatého, nehierchizovaného světa, ve kterém žijeme. A pády, stejně jako prudká zastavení se v řeči, zase odkrývají lidské tělo jako jednoho z nositelů lidství v kterékoliv době a v jakémkoliv režimu.

LITERATURA

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 „Hrabalovy konfrontace“ in idem: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda), s. 69–86

ČERNÝ, Václav

1994 „Za hádankami Bohumila Hrabal, pokus interpretační“, in idem: *Eseje o české a slovenské próze* (Praha: Torst), s. 89–134

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

1993 *Narativní způsoby v české próze* (Praha: Český spisovatel)

FRYNTA, Emanuel

1966 „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in HRABAL, Bohumil: *Automat svět* (Praha: Československý spisovatel), s. 319–330

2013 *Eseje* (Praha: Torst)

GRAY, Martin

1992 *A Dictionary of Literary Terms* (Harlow – Beirut: Longman – York Press)

HRABAL, Bohumil

1991 *Židovský svícen* (Praha: Pražská imaginace)

1992a *Básnění* (Praha: Pražská imaginace)

1992b *Jarmilka* (Praha: Pražská imaginace)

1994 *Kafkárna* (Praha: Pražská imaginace)

CHVATÍK, Květoslav

1996 *Člověk a struktury* (Praha: Český spisovatel)

JANKOVIČ, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)

KADLEC, Václav

1990 „Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal“, in JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (eds.): *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 21–36

1997 „Přehled biografických dat k životu a dílu Bohumila Hrabala“, in HRABAL, Bohumil: *Bibliografie, dodatky, rejstříky* (Praha: Pražská imaginace)

KALIVODA, Robert

1990 „Bohumil Hrabal a český surrealismus“, in JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (eds.): *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 81–87

KLADIVA, Jaroslav

1994 *Literatura Bohumila Hrabala* (Praha: Pražská imaginace)

- LOPATKA, Jan
1991 *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel)
1995 *Šifra lidské existence* (Praha: Torst)
- PELÁN, Jiří
2002 *Bohumil Hrabal / Pokus o portrét* (Praha: Torst)
- PEŠAT, Zdeněk
1998 *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst)
- PYTLÍK, Radko
1990 *Bohumil Hrabal* (Praha: Československý spisovatel)
1998 *... a neuvěřitelné se stalo skutkem* (Praha: Emporius)
- ROTHOVÁ, Susanne
1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*; přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace)
- STANZEL, Franz Karel
1988 *Teorie vyprávění*; přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon)
- ŠKLOVSKIJ, Viktor
1948 *Theorie prózy*; přel. Bohumil Mathesius (Praha: Melantrich)
- ZANDOVÁ, Gertrude
2002 *Totální realismus a trapná poezie*; přel. Zuzana Adamová (Brno: Host)