

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Analýza poetiky vybraných děl Bohumila Hrabala

*Bakalářská práce*

Autor práce: Monika Sechovcová

Vedúci práce: Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Praha 2013

Prehlasujem,

že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, citovala som všetky použité pramene a nevyužila som prácu k získaniu iného titulu.

V Prahe dňa 20.6. 2013

.....

Na tomto mieste by som rada poďakovala Mgr. Jakubovi Češkovi, Ph.D. za inšpiráciu k napísaniu tejto práce a za pomoc pri jej realizácii.

# Obsah

Úvod.....	1
<b>1. Metodologická časť.....</b>	<b>5</b>
2.1. Český štrukturalizmus.....	5
2.2. Jan Mukařovský.....	6
<b>2. Analýza postupov.....</b>	<b>10</b>
2.1. Pomenovanie.....	10
2.2. Konfrontácia.....	14
2.2.1. Štylistická konfrontácia.....	16
2.2.2. Konfrontácia postáv.....	20
2.2.3. Sémantická konfrontácia.....	22
2.3. Personifikácia.....	25
2.4. Synekdocha.....	29
2.5. Paralelizmus (syntaktická úroveň).....	32
2.6. Paralelizmus (tematická úroveň).....	33
2.7. Vymenovanie.....	37
2.8. Segmentovanie.....	39
2.9. Striedanie slovesných časov.....	41
2.10. Nadmerné používanie troch bodiek.....	43
<b>Záver.....</b>	<b>46</b>
<b>Zoznam použitej literatúry.....</b>	<b>49</b>

## Úvod

Cieľom tejto práce je interpretovať vybrané diela Bohumila Hrabala na základe analýzy umeleckých postupov, ktoré v nich využíva. Analýzu postupov, tzn. formy literárneho diela, pokladáme za najvhodnejší spôsob, ako Hrabalovu tvorbu uchopiť a interpretovať. Sú to práve tieto postupy, čo tvorí jadro jeho práce, pretože práve tieto postupy sú nositeľom umeleckej účinnosti, pretože práve oni pútajú čitateľovu pozornosť, narušujú jeho obvyklé vnímanie sveta a sú tak prvkom ozvlášťujúcim, a práve ozvláštnenie<sup>1</sup> je jadrom literárneho umenia, ktoré bude stáť v centre našej pozornosti. Toto ozvláštnenie vyviera z jednotlivých postupov, poetických figúr, ktoré Hrabal vo svojich dielach kreatívne využíva a variuje.

V našej práci sa inšpirujeme postupmi českého štrukturalizmu, predovšetkým postupmi zakladateľa Pražského lingvistického krúžku - Jana Mukařovského, ktorý vo svojich *Studiích z poetiky* predkladá spôsob interpretácie literárneho diela pomocou rekonštrukcie tvorivého gesta jeho vzniku. Naša práca je pokusom o artikuláciu sémantického gesta<sup>2</sup> Bohumila Hrabala a o vyvrátenie názoru takého čitateľa Hrabalových diel, ktorý získal dojem, že jeho dielo je iba chaotickým a neusporiadaným myšlienkovým prúdom. Domnievame sa, že opak je pravdou - totiž, že Hrabalovo dielo je mozaikou dopredu presne premyslených tvorivých postupov, že autor akokoľvek čerpá z chaosu a zo sna, dáva týmto amorfným prvkom vo svojom diele formu a všetko v ňom je „rozumovým snom“, neponecháva svoje diela napospas prirodzenému osudu, naopak vytvára im osud umelý, ktorý predurčuje ich existenciu, ktorý chce ovplyvniť spôsob, ako dielo bude vnímané očami čitateľa. Túto domnienku chceme doložiť v našej práci.

V jednotlivých kapitolách našej práce sa preto budeme venovať základným tvorivým postupom, pomocou ktorých je Hrabalovo dielo vystavané, tzn. budeme analyzovať:

- 1) pomenovania,
- 2) konfrontáciu,
- 3) personifikáciu,
- 4) synekdochu,
- 5) paralelizmus (syntaktická úroveň),

---

<sup>1</sup> pozn. autora: autorom pojmu ozvláštnenie je literárny vedec ruskej formálnej školy V. Šklovskij. V článku *Umenie ako postup (1917)* ho definuje ako podstatu umenia, ktoré má rušiť navyknutý spôsob myslenia, dať pocitovanie vecí, ako faktov videnia, a nie poznania, sťažovať formu, resp. predlžovať proces vnímania.

<sup>2</sup> pozn. autora: princíp alebo zámer, ktorým je dielo organizované a ktorým sa vytvára štýlová a významová jednota diela.

- 6) paralelizmus (tematická úroveň),
- 7) vymenovanie,
- 8) segmentovanie,
- 9) striedanie slovesných časov,
- 10) nadmerné používanie troch bodiek.

V metodologickej časti sa naša práca pokúsi uviesť do problematiky štrukturalistickej interpretácie literárneho diela v podaní Jana Mukařovského a následne uplatní túto interpretáciu na konkrétnom literárnom materiáli. Výber diel je podmienený pôvodným zámerom práce, ktorý spočíval v úmysle vyložiť, ako autor vo svojich dielach zobrazuje pofebruárové udalosti československých dejín. Pôvodný zámer práce ustúpil do pozadia hlavne vďaka tomu, že sme v priebehu analýzy Hrabalových textov dospeli k záveru, že primárnu dôležitosť v jeho diele hrajú práve postupy, ktoré ho tvoria a že interpretácii obsahovej stránky by preto mala predchádzať dôsledná analýza stránky formálnej.

Práca analyzuje v kontexte svojho pôvodného zámeru diela, ktoré niekedy implicitne a inokedy explicitnejšie zachytávajú pofebruárovú skutočnosť. Sú to diela:

1) Poviedka *Jarmilka* - dokončená bola už v roku 1952, jej pôvodné znenie však bolo vydané až v roku 1992 Pražskou imagináciou v treťom zväzku Hrabalových zbraných spisov (predtým vydaná v autocenzurovanej podobe v *Pábitelích* v roku 1964 a v modifikovanej podobe v *Poupatech* v roku 1970). Cesta k objaveniu a vydaniu tejto poviedky bola vskutku kľukatá, na jej vydaní sa pôvodne chcel pričiniť aj básnik Jiří Kolář, ktorý „náhodou objavil rukopis *Jarmilky* v skrinke Karla Maryska v šatni Národného divadla a našiel v nej množstvo pestrých obrazov a iskrivých postrehov, a preto na ňu upozornil kritika Jiřího Weila (...), ktorý s neomylnou istotou ihneď prehlásil, že je to nówum v českej próze a že autora je treba podnecovať k ďalšej práci.“<sup>3</sup>

Táto poviedka je považovaná za zlomovú v rámci vývoja Hrabalovej poetiky, líši sa od predchádzajúcich Hrabalových textov, predovšetkým pretože je inšpirovaná tzv. totálnym realizmom, ktorý hlásal Egon Bondy a ktorý bol neskôr charakterizovaný ako „umenie vydupať zo štvorcového metra celý svet, teda na malej ploche detailu, uvedeného do krajností, vyvolať gejzír predstáv širších a všeobecnejších.“<sup>4</sup> *Jarmilka* sa svojím podtitulom - *Dokument* i svojím obsahom snaží zobrazit' skutočnosť vo všetkej jej surovosti a neotesanosti. V tejto poviedke Hrabal reflektuje obdobie, kedy pracoval na kladenských hutách (1949-1953). Hlavnými postavami poviedky sú nosička desiat Jarmilka a Hannes Reegens -

<sup>3</sup> PYTLÍK, Radko. ...a neuvěřitelné se stalo skutkem: O Bohumilu Hrabalovi. Praha: Emporius, 1997. s.37-38.

<sup>4</sup> Ibid. s.33.

pracovník hute, presvedčený komunista, ktorý strávil roky svojho života v koncentračnom tábore. Rozprávačom v tejto poviedke je „strejda“, ktorý hrá sprostredkujúcu úlohu, tzn. dáva prehovárať ostatným postavám.

2) Texty z poviedkového cyklu *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, ktoré boli knižne publikované v roku 1964 a „patria do publikačného obdobia, ktoré bolo násilne prerušené zaradením autora medzi stovky „autorov v likvidácii“ v počiatkoch husákovskej normalizácie.“<sup>5</sup> Cyklus obsahuje poviedky tvorené metódou montáže, koláže a konfrontáže a je rámcovaný dvoma prepismi pôvodných eposov z päťdesiatych rokov (*Kafkárna, Krásná Poldi*). Poviedky môžeme podľa M. Jankoviča ďalej kategorizovať na: (a) tie, ktoré vyzdvihujú lyrický subjekt autora (*Krásná Poldi, Kafkárna*); (b) tie, ktoré sa snažia o epickú objektiváciu (*Divní lidé, Anděl, Ingot a ingoti, Zrada zrcadel, Prokopnutý buben*).<sup>6</sup>

„Z hovorov a ostro videných detailov je v týchto poviedkach poskladaný nezidealizovaný obraz doby, prostredia kladenských hút a bezútešných brigádnických ubytovní.“<sup>7</sup> Tento obraz zobrazuje, ale nesúdi, zachytáva, ale neodsudzuje. „Mýlil by se každý, kdo by hledal v téhle knížce jen odsouzení a palec dolů.“<sup>8</sup>

3) Druhý variant poviedky *Příliš hlučná samota*, ktorý sám autor datoval síce do roku 1976, ale reálna história textu pravdepodobne spadá už do skoršieho obdobia (1973-1974). Poviedka reflektuje obdobie, kedy Hrabal pracoval v zberných surovinách. II. variant tejto poviedky sme zvolili k našej analýze z dôvodu, že predstavuje strednú cestu medzi konečným „uhladeným“ variantom a prvotným lyrickým variantom. II. variant predstavuje prozaický útvar, ktorý v sebe nesie znaky pôvodného rukopisu, a preto ho považujeme za interpretačne ústretovejší.

Všetky tri verzie tejto poviedky (súborne vydané pod názvom *Hlučná samota*) a ich premeny analyzuje vo svojom diele *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala* bohemistka S. Rothová. Ústrednou postavou poviedky je Haňťa, balič starého papiera (postava Haňťu sa objavuje v Hrabalovom diele niekoľkokrát, s pozmenenými charakteristikami sa s ním stretne v poviedkach *Něžný barbar, Baron Prášil* a v trilógii *Svatby v domě*), ktorý predstavuje uschovateľa starých hodnôt, ktoré kráčajú v ústrety svojmu zániku. Poviedka predstavuje meditatívny, fiktívny Haňťov monológ, je zložená z kontrastov prózy a poézie a vďaka častému opakovaniu viet a paralelizmu text pôsobí rytmicky a dynamicky. Paralelizmus tu plní okrem rytmizácie textu funkciu stupňovania, obrazy

<sup>5</sup> Ediční poznámka. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. Praha: Pražská imaginace, 1994. s.439.

<sup>6</sup> JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996. s. 39.

<sup>7</sup> Ibid. s.40.

<sup>8</sup> Ediční poznámka. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.448.

lisovania sa na seba nabaľujú - zrkadlia sa a intenzifikujú prežitok Haňťovej úzkosti (z vlastnej existencie, z doby, z osudu) .

4) Trilógia *Svatby v domě*, texty písané v rokoch 1982 - 1985, ktoré sa z Hrabalovej tvorby vymykajú, pretože sú rozprávané z perspektívy Elišky - prezývanej Pipsi, postavy inšpirovanej Hrabalovou ženou. V týchto autobiograficky ladených textoch autor reflektuje svoje detstvo prostredníctvom spomienok maminky, brigádu na Kladne, obdobie kedy bol „autorom v likvidácii“ a taktiež prácu v zberných surovinách. Táto trilógia je nielen zhrnutím tém, o ktorých autor pojednával vo svojich dovtedajších dielach, ale aj kulmináciou postupov, ktoré v nich používal.

V trilógii môžeme sledovať časovú hierarchiu, ktorá korešponduje s plynutím života hlavných postáv Pipsi a jej muža „doktora“. Príbeh sa začína okamžikom, keď Pipsi, Nemka, ktorej osud predurčila svetová vojna, zamestnaná v hoteli Paříž, láskou sklamaná, stretáva náhodou pri návšteve svojich známych v Libni „Na hrázi (věčnosti) číslo popisné 24“ „doktora“, svojho budúceho muža, a končí sa odchodom manželov z Libne do bytu v Sokolníkách.

Prvá časť trilógie s rovnomenným názvom *Svatby v domě*, ktorej podtitul znie *Dívčí románek*, popisuje vývoj vzťahu medzi Pipsi a „doktorom“ od ich zoznámenia až po svadbu. Motív svadby však vystupuje v príbehu už od začiatku (slávnosti u doktora, Eliškina plánovaná svadba s hudobníkom, svadby v hoteli Paříž) rovnako ako všadeprítomné kontrasty - medzi centrom a perifériou, vzostupom a pádom, českou a nemeckou národnosťou. Text predstavuje tok rozprávania, v ktorom môžeme rozlíšiť tieto základné polohy: „hojné popisy prostredia s prepracovanými detailmi, oživenie scén v dialógoch a v reprodukovanej konverzácii, charakteristiky a sebacharakteristiky (spovede) postáv, ku ktorým patria spomienky oboch hlavných predstaviteľov.“<sup>9</sup> Text je rytmizovaný za pomoci paralelizácie, opakovania a stupňovania. Tvorí ho dlhé súvetné celky doplnované osobitou interpunkciou, ktorá odpovedá rytmickému cíteniu autora.

*Vita nuova*, druhá časť trilógie s podnázvom *Kartinky*, je text „vychrlený v prúde dlhého nadýchnutia a vydýchnutia“<sup>10</sup>, chýba v ňom interpunkcia a začiatky nových viet značia len veľké písmená. Text bol koncipovaný týmto spôsobom, pretože je autorom určený k tzv. diagonálnemu čítaniu, ktoré vyžaduje aktívnu spoluúčasť čitateľa, čitateľ musí sám „zvýznamňovať to, čo inokedy prebieha automaticky, (...) musí sa naučiť text počuť.“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. s.120.

<sup>10</sup> Ibid. s.118.

<sup>11</sup> Ibid. s.119.



V texte sa striedajú rôzne perspektívy rozprávania (Elišky, Eliškinho muža, Boudníka, Maryska, maminky) a je v ňom opäť tematizovaný vzťah k periférii, k domovu a kontrast vzostupu a pádu, prítomnosti a minulosti.

Tretia časť trilógie, ktorá nesie názov *Proluky*, zachytáva časové obdobie od vydania Hrabalovej *Parličky na dně* až po rok 1968 a okupáciu Československa. Život opäť hlavným hrdinom prináša vzostupy a pády - najprv Hrabal stúpa po rebríku a stáva sa spisovateľom, aby mohol opäť po rebríku zostúpiť a stať sa „spisovateľom v likvidácii“, naopak Pipsi z výslnia miesta servírky v reštaurácii zostupuje na miesto v zberni surovín. Vyskytujú sa tu opäť motívy zrkadlenia, pohľadu, kontrasty periférie a centra, utrpenia a krásy, smrti a radosti. Text je členený prostredníctvom troch bodiek, ktoré v ňom hrajú výnimočnú úlohu, stávajú sa prostriedkom k napodobeniu plynutia i útržkovitosti prúdu reči.

## 1. Metodologická časť

### 1.1. Český štrukturalizmus

Predtým ako predstavíme postupy Jana Mukařovského, ktorými sa inšpirujeme v našej práci, zoznámime sa s niekoľkými východiskami štrukturalizmu, tzn. „vedeckého názoru“<sup>12</sup>, ku ktorému sa tento literárny vedec hlásil. Štrukturalizmus mal v českom prostredí špecifický charakter a vývoj. Jeho vedeckým centrom bol Pražský lingvistický krúžok (1926-1948), ktorého členmi boli V. Mathesius, J. Mukařovský, R. Jakobson, N. Trubeckoj, B. Havránek, J. Vachek, B. Trnka, F. Vodička, P. Bogatyrev, J. Veltruský, A. Sychra a i. Svoju výskumnú činnosť ukončil lingvistický krúžok v dôsledku nepriaznivého spoločenského ovzdušia už v roku 1948, v šesťdesiatych rokoch dochádzalo opätovne k oživeniu štrukturalistických postupov, politická situácia po porážke Pražskej jari však aj tento vývoj na dlhé roky pozastavila. Aj napriek týmto nepriaznivým podmienkam štrukturalizmus ovplyvnil širokú škálu vedeckých oblastí (psychológiu, lingvistiku, estetiku, etnografiu, geografiu, sociológiu, biológiu, a i.).

---

<sup>12</sup> pozn. autora: Mukařovský nenazýval štrukturalizmus metódou ani teóriou, ale vedeckým názorom, t.j. návod použiteľný i na iné než umelecké oblasti.

Definovanie presného pojmového aparátu Pražskej školy je problematické, pretože je pre ňu príznačné „otvorené poňatie pracovných postupov, metodických premís, pojmových kategórií a téz, ktoré odpovedajú danej etape výskumu a súčasne kladú nové otázky, súvisiace s postupným rozširovaním hraníc a súvislostí študovaného objektu.“<sup>13</sup> Pojem sa štrukturalizmu javí ako „energetický prostriedok stále obnovovaného zmocňovania sa skutočnosti, vždy schopný vnútornej prestavby a prispôsobenia.“<sup>14</sup> Štrukturalisti obohacujú svoju noetiku a metodiku konfrontáciou s dobovými vedeckými a filozofickými smermi - fenomenológiou, semiotikou, dialektikou, marxizmom, s učením o teleológii, s obecnou teóriou funkcií, hodnôt a noriem, s neopozitivismom a holizmom.

Dynamickosť a neurčitosť charakteristická pre pojmový aparát Pražskej školy sa nevyhne ani ústrednému pojmu štruktúry, ktorú chápeme vo všeobecnosti ako celok, ktorého častí tým, že do neho vstupujú, nadobúdajú špeciálneho charakteru. Ak by sme sa však mali vyhnúť tomuto príliš širokému vymedzeniu, môžeme definovať špecifickú vlastnosť štruktúry v umení, ktorou sú vzájomné dynamické vzťahy medzi jej zložkami. Za štruktúru teda môže byť považovaný iba taký súbor zložiek, ktorého „vnútorná rovnováha sa neustále porušuje a znovu vytvára a ktorého jednota sa nám preto javí ako súbor dialektických protikladov.“<sup>15</sup> Z tejto definície vyplýva, že „hierarchia, tzn. vzájomná podriadenosť a nadriadenosť zložiek je v stave stáleho preskupovania, zložky v popredí pritom majú rozhodujúci význam pre celkový zmysel umeleckej štruktúry.“<sup>16</sup>

Český štrukturalizmus je úzko spätý s lingvistikou ako ju pojíma Pražský lingvistický krúžok (tzn. synchronicky<sup>17</sup>), chápe literatúru ako špecifický jazykový jav a termíny, ktoré používa sú často súčasťou jazykovej teórie. Lingvistika v štrukturalistickom myslení zohrala dôležitú úlohu - „položila dôraz na znakovú povahu jazyka a umožnila tak pochopenie literárneho diela ako znaku.“<sup>18</sup> Z tohto chápania vyplýva, že „každá zložka diela je nositeľom významu, tzn. všetky zložky tradične nazývané formálnymi sú v umeleckom diele nositeľmi významu, čiastočnými znakmi. A zase naopak, zložky nazývané z pravidla obsahovými

---

<sup>13</sup> GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999. s.15.

<sup>14</sup> *Ibid.* s.12.

<sup>15</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In ČERVENKA, Miroslav; JANKOVIČ, Milan (eds). *Jan Mukařovský: STUDIE[I]*. Brno: Host, 2000. s.27.

<sup>16</sup> *Ibid.* s.27.

<sup>17</sup> pozn. autora: synchronické štúdium jazykov reč pojíma z funkčného hľadiska ako jednotný celok, sieť vzťahov, abstraktných pravidiel, sústavu hodnôt, ktorej súdržnosť a štruktúra (vnútorná stavba) je podmienená konkrétnymi účelmi.

<sup>18</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan (eds). *Jan Mukařovský: STUDIE[I]*. s.26.

(tematickými) sú svojou povahou taktiež len znakmi, ktoré nadobúdajú plný význam až v kontexte umeleckého diela.<sup>19</sup> Ruší sa tak tradičný dualizmus formy a obsahu.

Pre štrukturalistický výskum to znamená, že sa bude zaoberať štúdiom vzájomných vzťahov a funkcií všetkých zložiek predmetu, nie len tých, ktoré boli tradične zahrňované do oblasti formy (zvuková stránka, rytmus, intonácia, metrum, kompozičné usporiadanie), ale i tých, ktoré predtým patrili do oblasti obsahových kvalít celku (tematika diela, jeho významové kvality, celkový zmysel, vzťah ku skutočnosti, posolstvo, „idea“). Štruktúrou nemusí byť len dielo samotné, ale taktiež celok literatúry a umenia, ku ktorému sa toto dielo vzťahuje. Okrem znaku a štruktúry operuje táto škola i s ďalšími pojmami, ktorými sú napríklad: dialektická súvzťažnosť, hierarchia, vnútorné rozpory, jednota celku, opozícia, premenlivosť a trvalosť, dynamickosť, statickosť, transformácia, funkcia.

Dôležitým aspektom štrukturalistického výskumu je, že sa pokúšal nájsť určitú „rovnováhu medzi „filozofiou“ ako súborom všeobecných záverov, ktoré majú byť aplikované na materiál, a „vedou“ ako rozborom konkrétneho materiálu ako takého. Usiloval sa o to, aby teoretické premisy, metodologické postupy, všeobecné poznatky, hypotézy boli overované rozborom konkrétneho materiálu. Výsledok tejto práce sa premietal v rovine teoretického myslenia ako potvrdenie, prehĺbenie, spresnenie alebo korektívne pozmenenie pôvodných teoretických východísk.<sup>20</sup>

## 1.2. Jan Mukařovský

Jan Mukařovský (1891- 1975) ako člen Pražského lingvistického krúžku zdieľa všetky vyššie zmienené východiská českého štrukturalizmu, tzn.:

1) Jeho metóda je úzko spätá s lingvistikou, metajazyk, ktorý J. Mukařovský vyvinul vo svojej monografii *Genetika smyslu v Máchově poesii*, vychádza zo stratifikačného modelu vytvoreného lingvistami Pražskej školy - tento model sleduje jazyk ako komplexnú štruktúru vzájomne prepojených vrstiev (fonologickej, morfolologickej, lexikálnej, syntaktickej). Mukařovský sa teda zaoberal štúdiom vzájomných vzťahov a funkcií všetkých zložiek predmetu. Sústredil sa na rozbor vnútornej výstavby umeleckého diela, chcel zachytiť štrukturálne súvzťažnosti medzi rôznymi rovinami umeleckého diela, medzi aspektmi jazykovej, kompozičnej a významovej výstavby.

<sup>19</sup> GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. s.183.

<sup>20</sup> *Ibid.* s.15.

2) Používa dynamicky definované termíny a zároveň dynamicky vytvára termíny nové. Mukařovskému nevyhovuje tradičné pojmoslovie literárnej vedy, a preto „formuluje repertoár termínov zmieného stratifikačného modelu, ktorý je rozdelený do dvoch rozdielnych slovníkov:

2a) slovník materiálnych elementov, ktorý sa ďalej delí na základe oddelenia témy od jazyka na: slovník jazykových elementov (tie, ktoré poskytuje teória jazyka) a slovník tematických elementov tzn. motívov,

2b) slovník formálnych elementov, ktorý definuje formu ako celok pozostávajúci z dvoch procedúr - deformácie a organizácie, ktorá sa ďalej delí na: (a) systematickú deformáciu, ktorá dáva vzniknúť formálnym prostriedkom, (b) formovanie vzťahov, vďaka ktorému môžu prostriedky vzájomne korešpondovať.<sup>21</sup>

3) Ruší, resp. relativizuje, tradičný protiklad medzi formou a obsahom - považuje tento protiklad za dialektický, tzn. „čo sa môže v jednu chvíľu javiť ako forma, stáva sa v inú chvíľu obsahom, ba dokonca všetko zároveň je obsahom i formou“<sup>22</sup>

4) Analyzuje konkrétny literárny materiál, na základe ktorého vytvára všeobecnejšie závery. „Smeruje od popisu k rozboru, od analýzy k syntéze, od charakteristiky výrazových prostriedkov k postihnútiu princípov určujúcich výstavbu diela ako individuálneho celku, ktorý sa zaraďuje do širších spoločenských a dejinných súvislostí.“<sup>23</sup>

Na nasledujúcich riadkoch v niekoľkých bodoch vyložíme, prečo sme si ako vzor našej analýzy zvolili práve postupy J. Mukařovského. Cieľom J. Mukařovského bolo vypracovať spoločnú metodológiu pre celé pole literárnej analýzy, jeho hlavný pojem sémantického gesta bude u neho schopný zahrnúť akýkoľvek text bez ohľadu na žáner, avšak za cenu preskočenia špecifických konštruktívnych žánrových mechanizmov. Fakt, že Mukařovský v diele *Genetika smyslu v Máchově poesii* nerobí rozdiel medzi žánrom poézie a žánrom prózy a že tieto dva žánre interpretuje ako jednu súvislú entitu, ktorá „je postavená“ identickými výstavbovými postupmi, poskytuje príhodné východisko pre našu prácu, práve preto, že Hrabalovo dielo je kombináciou poézie a prózy, epického a lyrického, ktoré autor mieša do hromady podľa pomerov ním určenými. Poézia i próza sú tak rovnako integrálnymi súčasťami Hrabalovho diela - nerobí medzi nimi kvalitatívny rozdiel, chápe ich ako rovnako právoplatné, a práve preto by aj naša interpretácia jeho diela mala vychádzať z tejto

---

<sup>21</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008. s.121.

<sup>22</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982. s.789.

<sup>23</sup> GRYGAR, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. s.17.

rovnoprávnosti žánrov a interpretovať ich pospolu, každej z týchto „zložiek“ venovať rovnakú pozornosť práve tak, ako to vo svojich rozboroch robí J. Mukařovský.

Druhý aspekt Mukařovského prístupu k literatúre, ktorý budeme brať do úvahy pri našej analýze, je aplikácia teoretických premís na konkrétny literárny materiál. Preto sa v našej práci pokúšame, podobne ako to robí Mukařovský vo svojich *Studiách z poetiky*, identifikovať jednotlivé tvorivé postupy autora na samotnom literárnom materiáli. Tento postup zdá sa nám byť pre našu prácu najvhodnejší, pretože nevidíme lepšie východisko ako prezentovať pestrosť postupov než na pestrosti samotného literárneho materiálu. Samozrejme pri tejto fáze nášho interpretačného postupu si uvedomujeme isté úskalie - aktom selekcie literárneho materiálu a priradením tohto literárneho materiálu k jednotlivým postupom Hrabalovo dielo neprezentujeme v celej jeho šírke, naopak vyberáme postupy a diela, ktoré z nášho hľadiska vystupujú ako signifikantné, a teda hodné interpretácie. Z tohto dôvodu si naša práca nenárokujú na všeobsažnosť, spôsoby, ktorými autor jednotlivé postupy využíva a funkcie, ktoré dané postupy plnia, nie sú v našej práci zahrnuté v celej svojej šírke, naša práca je iba hrubým náčrtom, snahou postihnúť jadro týchto postupov.

Tretie Mukařovského východisko skúmania literárneho diela, ktorým sa inšpirujeme v našej práci, je dialektické poňatie štruktúry literárneho diela, podľa ktorého jednotlivé roviny diela (jazyková rovina, štylistická, syntaktická) spolu navzájom súvisia a podmieňujú sa. Toto poňatie ruší tradičný protiklad forma - obsah tým spôsobom, že prevracia tento pomer a tvrdí, že jednak formálne prvky sú nositeľmi obsahu a jednak sa obsahové prvky môžu formalizovať. Toto dialektické myslenie je na viac vlastné i Hrabalovej poetike.

Posledným dôvodom, prečo sme si zvolili ako predobraz našej analýzy práve postupy J. Mukařovského, je jeho predstava moderného umenia, ktorú podľa nás obdivuhodne presne napĺňa poetika Bohumila Hrabala. Mukařovský svoju predstavu vyjadruje nasledovne „jednou z najpodstatnejších úloh umenia je vyhľadávať cestu ku skutočnosti, ukazovať človeku jednotiacie hľadisko, z ktorého je možné skutočnosť prehliadnúť a pochopiť súvislosti, ktorými je popretkávaná. Nežiada si pôsobiť vyrovnanou a trvalou krásou, nechce vyjadrovať lyrické nastrojenie svojho pôvodcu, nesmeruje k reprezentačným úlohám. Obracia sa k človeku ako k bytosti chvejúcej sa pred záhadou, i ako k dobyvateľovi skutočnosti, nemôže preto pôsobiť vyrovnaným kludom a ľahkou prístupnosťou, práve svojím nekludom, búrlivosťou svojho vývoja, stále opakovaným sondovaním skutočnosti prekotne sa premieňajúcej koná moderné umenie svoju úlohu najplatnejšie.“<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. s.805.

Záverom metodologickej časti našej práce by sme chceli vyzdvihnúť to, čo bolo hlavným cieľom J. Mukařovského a zároveň je aj cieľom naším, t.j. „snaha porozumieť umeniu analýzou výstavby umeleckých diel, skúmaním ich formálnych vlastností a hľadáním ich zmyslu.“<sup>25</sup>

## 2. Analýza postupov

### 2.1. Pomenovanie

Najzákladnejším umeleckým prostriedkom, ktorému budeme v našej práci venovať pozornosť, je pomenovanie. Pomenovania v Hrabalovom diele nie sú iba jednoduchým priradením mena k veci, ich ozvlášťujúci charakter je podmienený charakterom Hrabalovho diela. Na jednej strane sú ovplyvnené jeho lyrickou povahou, ktorá podmieňuje ich obraznosť a symbolickosť, na druhej strane ich zase určuje jeho rozvoľnená významová súdržnosť, ktorá im dovoľuje vystupovať v rôznych kontextoch, tzn. podmieňuje ich mnohostrannosť a mnohovýznamovosť.

Hrabal v nami analyzovaných dielach opakovane využíva pomenovania, ktoré na jednom mieste vystupujú vo vlastnom význame a na inom mieste zase vo význame prenesenom. Takéto pomenovania sa môžu spájať so snom alebo predstavou, autor ich vkladá do úst postave s fantáziou, postave snívajúcej a kontemplatívnej, ako je napríklad Haňťa v *Příliš hlučné samoty*. Haňťa, balič starého papiera, každý deň schádza do pivnice za svojím údelom, svojou prácou s hydraulickým lisom. Lis v poviedke vystupuje ako reálny pracovný nástroj, napr. keď Haňťa sleduje nový lis, ktorý má nahradiť jeho starú variantu: „A v zapadajícím slunci ten gigantickej lis skrz zasklenou stěnu se třpytil jako nějaký ohromný zvíře, jako turbína v největší elektrárně na světě byl velké ten lis (...)“<sup>26</sup> alebo na inom mieste, kedy si Haňťa predstavuje svoju penziu: „A tak jsem si šetřil, (...) abych si koupil ten můj lis v penzi a opatrně ho celej přenesl někam tam, kde budu už jen sám, a taky v penzi už jen se svými knihami a lisem (...)“<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid. s.811.

<sup>26</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. Praha: Pražská imaginace, 1994. s.224.

<sup>27</sup> Ibid. s.180.

Okrem tohto reálneho lisu sa v poviedke nachádza i lis obrazný, metaforický, napríklad v Hant'ovej apokalyptickej vízii o lisovaní sveta a dejín: „Vím jen, že tenkrát jsem si přál být bohem a udělat tak veliký lis, od severního moře až k Alpám, a stisknout jednoho dne knoflík a dívat se jak stěny se pomalu k sobě blíží, jak korytem se sunou města a vesnice a lidé v nich (...) a všechno se hrne až se spojí v jediný balík, který převázaný drátem půjde do stoupy času, aby z toho byl udělán čistý papír, na který by se napsala veselejší, pravdivější historie (...).“<sup>28</sup> Na inom mieste predstavujú symbolický lis samotné knihy, ktoré Haňťa zachraňuje zo svojho pracoviska s cieľom „umazať sa literami“: „A tak jsem, a to už je dávno, začal nosit domů na tu moji penzi knížky, každěj den aktovku knih, barevný a poučný, dětský a pro dospělé, knížky už s posláním a určením... a tak jsem nejdřív měl plnou kůlnu a potom knihy mi přitekly na záchod, stačil jsem si jen sednout a nade mnou až ke stropu na rečníčkách se vršily stovky, tisíce knih, stačilo kolenem drcnout do podpěry a shora by mne rozmázly ty knihy jako můj lis zrovna do záchodu a slisovaly mne i s klozetovou mísou, ani by mne nenašli (...).“<sup>29</sup> V tejto ukážke nachádzame taktiež ďalší z Hrabalových obľúbených tvorivých postupov - paralelizmus, ktorý slúži v tomto prípade k rytmizácii textu. O postupe paralelizmu bližšie pojednáme v tretej kapitole našej práce.

Obyčajné pomenovanie pracovného nástroja - lisu, ktorý je súčasťou Hant'ovej každodennosti, sa stáva symbolom. S obdobou lisovania sa stretáme sa aj v známom Hrabalovom kréde - „Jsme jako olivy - teprve když jsme drceni, vydáváme ze sebe to nejlepší.“(Talmud) - ktoré vystihuje i postavenie jeho samotného ako autora na pomedzí oficiálnej literatúry a samizdatu v období totality. V *Príliš hlučné samotá* je toto krédo mierne pozmenené a odkazuje ku knihám: „(...) dokonce jsem míval dojem, že to je to samý jako s olivama, teprve když jsou knihy takto drceny, vydávají ze sebe to nejlepší, olej, vzdušný myšlenky který vyvěrají ze zpresovaného balíku a já je hmatově dýchám, já jimi znovu žiju, tak až jsem zpocen...“<sup>30</sup>

Takéto symbolické pomenovanie vyžaduje „nezávislý a osobitý vecný vzťah všetkých pomenovaní, pretože jeho cieľom je urobiť stredom pozornosti práve vzťah veci slovom mienenej k iným veciam. Preto musí byť uvoľnená významová súdržnosť textu, aby bola získaná žiaduca nezávislosť a stabilita vecného vzťahu každej z čiastočných významových jednotiek. Rozklbenie kontextu (...) má potom ďalší dôsledok - významové jednotky, zbavené jednosmernej záväznosti, ktorou ich inokedy zvierajú dopredu utekajúci kontext, vchádzajú

---

<sup>28</sup> Ibid. s.212-213.

<sup>29</sup> Ibid. s.187.

<sup>30</sup> Ibid. s.185.

spontánne do významových stykov, pri ktorých sa uplatňujú vzájomné súvislosti samotných pomenovaných vecí, súvislosti mnohostranné (pre množstvo vlastností pomenovaných vecí) a mnohosmerné (nespútané jednosmernou následnosťou).<sup>31</sup>

Pre Hrabalovu poetiku je typické, že využíva rovnaké pomenovania hneď niekoľkokrát, a to v rôznych kontextoch a významoch. V tom spočíva princíp variácie, vďaka ktorému sa „navrstvuje a prehĺbuje pôvodný význam“<sup>32</sup> a ktorý je v celku Hrabalovho diela jedným z najvýznamnejších tvorivých postupov. Podľa Milana Jankoviča<sup>33</sup> niektoré výrazy, resp. slovné spojenia, ktoré sa v Hrabalových dielach neustále opakujú a variujú, „majú podobu symbolov - šifier ľudskej existencie, ktoré ponúkajú pohľad do hĺbky významu obyčajných vecí (...) a sú schopné vysvetliť celý svet.“<sup>34</sup> Jednou z týchto šifier je podľa neho slovné spojenie „dosiahnuť vrcholu prázdnoty“, ktoré sa v Hrabalových dielach vyskytuje opakovane, no vždy s mierne pozmeneným zmyslom - „môže znamenať stav depresie, tvorivé vytrženie, intímne zblíženie či smrť.“<sup>35</sup> Na nasledovných ukážkach si osvetlíme, v akom pravdepodobnom význame sa tento výraz nachádza v nami analyzovaných dielach (*Príliš hlučná samota* a *Vita nuova*).

V poviedke *Príliš hlučná samota* dosahuje vrchol prázdnoty čínsky filozof Lao`c, ktorý v tomto texte zosobňuje dobu minulú, princíp regressus ad originem, princíp smrti. Lao`c sa podobne ako väčšina Hrabalových postáv vyskytuje v páre, stojí v opozícii k Ježišovi, ktorý zosobňuje naopak princíp života a vitality (bližšie pojednáme o konfrontácii týchto dvoch postáv v druhom oddieli našej práce). Haň'a, hlavná postava *Príliš hlučné samoty*, sa nasledovne zamýšľa nad kontrastom minulosti a budúcnosti, ktoré zosobňujú tieto dve postavy: „(...) Kristus se mi zjevil jako příliv, Lao-c` jako odliv, Kristus jako jaro, Lao-c` jako zima, Kristus jako účinná láska k bližnímu, Lao-c` jako vrchol prázdnoty...“<sup>36</sup> Vrchol prázdnoty v tomto úryvku teda predstavuje opak účinnej lásky k blížnemu - niečoho vitálneho, aktivity, angažovanosti, citu a stáva sa symbolom pasivity, rezignovanosti, izolovanosti.

V druhom diely trilógie *Svatby v domě* s názvom *Vita nuova* sa nad vrcholom prázdnoty zamýšľa manžel rozprávačky príbehu Elišky: „Hele holčičko jak myslíš to bude

---

<sup>31</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. s.526.

<sup>32</sup> JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. s.173.

<sup>33</sup> pozn. autora - Jankovič je literárnym vedcom a autorom niekoľkých štúdií o B. Hrabalovi: *Nesamozřejmost smyslu* (1991), *Bohumil Hrabal: Příliš hlučná samota* (1993), *Proud vyprávění, proud hovoru, psaní proudem* (1994), *Pozdní Hrabal* (1994), *Nad vnitřním hovorem pozdního Hrabala* (1995) *K začátkům Hrabalovy prózy* (1995), *Hrabalova poetika zapisovatele* (1996).

<sup>34</sup> JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. s.170-171.

<sup>35</sup> Ibid. s.172.

<sup>36</sup> *Príliš hlučná samota* (II. variace). In *Hlučná samota*. s.202.



dlouho trvat než tak jak kráčíš dopředu se navrátíš tam odkud si přišla? Aha! Jak ještě to bude trvat než pojeděš si sama sobě v protisměru a tvoje budoucnost se stane minulostí (...) Kde je konečná stanice všech podzemních říček Kde všechno muselo vystoupit kde všechno dosáhlo vrcholu prázdnoty? Ptal se spíš než mne ptal se sám sebe můj muž (...).<sup>37</sup> Vrchol prázdnoty v tejto ukážke vystupuje ako synonymum konca, ktorý je v kontexte filozofie večného návratu zároveň novým začiatkom. Opäť tu vystupuje do popredia Hrabalovo dialektické myslenie, ktoré zo zdanlivo kontrastných prvkov, začiatku a konca, vytvára jeden celok, ktorého existencia závisí práve na tejto kontrastnosti.

Keď hovoríme o tom, ako Hrabal symbolicky pomenováva jednotlivé veci, nemôžeme opomenúť ani to, ako Hrabal pomenováva samotné svoje diela, keďže práve ony sú tým, čo tieto symbolické pomenovania vecí zastrešuje. Názov textu sa u Hrabala uplatňuje i v jeho kontexte, tak vysvitá toto pomenovanie v inom, novom svetle. Pomenovanie, ktoré bolo pôvodne iba názvom, predkladá sa nám v súvislosti s jednaním či charakterom fikčných postáv. Autor akoby chcel upozorniť na fakt, že pomenovanie nie je bez významu, že pomenovanie nemá byť prehliadnuté, nemá byť tou časťou textu, ktorá by mala byť s ľahkosťou zaradená do čitateľského automatizmu. Názov celku sa zrkadlí v jeho časti v mnohých Hrabalových textoch.<sup>38</sup> Na tomto mieste si môžeme uviesť hneď niekoľko príkladov.

Napríklad názov poviedky *Divní lidé* sa zrkadlí v kontexte poviedky v prehovore tajomníka: „Tady jsou divní lidé.“<sup>39</sup> Tým, že autor vkladá túto repliku do úst tajomníkovi, spôsobuje, že si hneď ako čitatelia spomenieme na názov poviedky, ktorá nám utkvela v pamäti a zamyslíme sa: Kto sú títo divní ľudia? Ak prijmeme za svoje Hrabalove východisko nerozlíšenej pozornosti, potom odpovedať na túto otázku je neľahké. Budeme veriť, že divnými ľuďmi sú naozaj zamestnanci zberne, ktorí uplatňujú právo stávky kvôli neinformovanému navýšeniu kvót výrobného plánu, alebo naopak nám bude pripadať divný človek, ktorý im toto právo odopiera, resp. vysmieva sa z ich zjavnej bezmocnosti.

Ako ďalší príklad zrkadlenia názvu textu v texte samotnom nám môže poslúžiť poviedka *Ingot a ingoti*, v ktorej doktor filozofie takto prehovára do duše živnostníkom pri rozhovore o budúcnosti Európy: „copak nechápete, že všechny vaše živnostenský krámy si sami nakládáte do martinek, odkud se lijou ingoty pro jinačí epochu? Kde budou za rok ty

---

<sup>37</sup> HRABAL, Bohumil. *Vita nuova*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 25.

<sup>38</sup> Okrem poviedok z cyklu poviedok *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (*Ingot a ingoti*, *Divní lidé*, *Zrada zrcadel*, *Krásná Poldi*) sa v Hrabalových textoch opakovane navracajú tieto ich názvy: *Perlička na dně*, *Příliš hlučná samota*, *Harlekýnovy miliony*, *Městečko, kde se zastavil čas*, *Něžný barbar*, *Svatby v domě*, a.i.)

<sup>39</sup> *Divní lidé*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. Praha: Pražská imaginace, 1992. s.146.

vaše živnosti a šajsfirmy a nástroje? Pryč. A co bude z vás? To samý, co z vašich výrazových prostředků... budou z vás ingoti, taky vás přetaví doba, protože to nejsou spalničky, ale epocha.“<sup>40</sup>(...) „Doktor filozofie sklonil hlavu a vešel do nízkého baráčku, složeného z reklam a sloganů a nápisů zkasírovaných firem, a posadil se mezi ostatní dělníky, samé bývalé živnostníky, řemeslníky a pozdravil: „Ahoj, ingoti!“<sup>41</sup> Okrem toho, že sa v texte zrkadlí jeho názov, zrkadlí sa tu aj ingot ako odliatok kovu a ingot ako človek, ktorého „pretavila doba“, človek sa stáva ingotom, masou neurčitou a nepomenovateľnou, článkom vo výrobnom procese, zbavený osobnosti sa skláňa pred kultom osobnosti. Okrem zrkadlenia v poviedke nachádzame i ďalší, pre Hrabala typický, literárny postup - konfrontáciu - ľudské sa tu stáva kovom, a zároveň intelektuálna debata o triednom boji kontrastuje s manuálnou prácou v huti, pohnutky mysle sa striedajú s prácou rúk. Viac o postupoch konfrontácie si uvedieme v nasledujúcej kapitole.

## 2. Konfrontácia

Konfrontácia je v Hrabalových textoch prítomná na rovine štýlu, jazyka i kompozície. S. Rothová, švajčiarska bohemistka a prekladateľka Hrabalovho diela, považuje konfrontáciu za nadradený princíp Hrabalovej tvorby. Vo svojej štúdií *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala (1993)* definuje, ako sa prejavuje Hrabalova poetika konfrontácie v dialógu, v monológu a v koláži:

1) V dialógu - Rothová vyzdvihuje fakt, že Hrabalove dialógy nie sú v pravom zmysle slova dialógmi, predstavujú skôr striedanie prehovorov, monológov jednotlivých postáv, ktoré sú pospájané na základe tematickej súvislosti. Tvrdí, že práve chýbajúca súdržnosť kontextu je dôvodom, prečo „pocitujeme dialógy skôr ako konfrontácie hlasov s rôznou tonalitou, pri ktorých prevláda dojem simultaneity (na vizuálnej úrovni jej odpovedá u Hrabala obľúbený motív zrkadlenia alebo dvojníka).“<sup>42</sup>

Na viac spisovný jazyk, ktorý zastupuje väčšinou rozprávač, stojí v kontraste voči nespisovným formám jazyka (hovorovému jazyku, slangu, argotu), ktoré užívajú ostatné postavy. V dôsledku tohto štylistického kontrastu dochádza k zvýrazneniu estetickej funkcie jazyka a jeho zdeľovacia funkcia tak ustupuje do pozadia.

---

<sup>40</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.166-167.

<sup>41</sup> Ibid. s.168.

<sup>42</sup> ROTHOVÁ, Susanne. *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. Praha: Pražská imaginace, 1993. s.74.

2) V monológu sa poetika konfrontácie podľa Rothovej prejavuje najzreteľnejšie. Autor vedľa seba kladie vznešené a surové, vulgárne a nežné, zažité a vysnené, odporné a nádherné, poéziu a prózu, pričom medzi týmito polaritami nevládne hierarchia, ale sú na rovnakej úrovni. Autor tu uplatňuje svoju „nerozlíšenú pozornosť“, ktorá sa prejavuje tým, že i tým najvulgárnejším a najodpornejším gestám a obrazom prikladá hodnotu a vznešenosť Vergíliovho verša.

Rovnako ako v dialógu, tak i v monológu stoja proti sebe spisovný jazyk a nespisovné formy jazyka (hovorový jazyk, slang, argot, vulgarizmy). Tieto jazykové štýly stoja taktiež na rovnakej úrovni, jeden nie je povyšovaný ani ponížovaný. „Spisovné výrazy nie sú cenené „viac“ než „podradné“ vulgarizmy“<sup>43</sup>, vulgárny prejav sa stáva právoplatným vďaka tomu, že je rovnakým dielom a možno ešte intenzívnejšie prejavom životným, úprimným, prirodzeným a vytráca sa z neho lživosť kultúrou naučeného, sofistického a cíeleného.

„To, že sú si tieto prvky rovnocenné na sémantickej úrovni, podmieňuje aj súradnosť vo vetnej skladbe. Ak sú jednotlivé slová a vety naozaj samostatné a rovnoprávne, nemôžu byť syntakticky podriadené.“<sup>44</sup> Logickým dôsledkom tohto zrovnoprávnenia je preto nadmerné využívanie priradovacích spojok (a, jak, jako), syntaktická závislosť podriadenosti a nadriadenosti by viedla k stlmeniu konfrontácie.

Okrem jazykovej konfrontácie Hrabal vytvára i konfrontáciu časovú, nerobí rozdiel medzi prítomnosťou a minulosťou a k tejto skutočnosti na viac sám odkazuje, napr. začiatočnými vetami druhej variácie poviedky *Příliš hlučná samota*: „OSTATNĚ JE JEDNO ve který fázi začnu vyprávět svůj příběh, tu moji love story, konec a začátek jsou předpoklady jeden druhého.“<sup>45</sup> V tejto poviedke sa vďaka zrušeniu časovej hierarchie môžu stretnúť Lao-c' a Kristus, čím sa dostávame k ďalšej konfrontácii - konfrontácii postáv (napr. postava Pepina a Francina).

3) V montáži sa zase objavuje protiklad literárneho a neliterárneho materiálu (napr. výstrižky z novín, citácie zo snáru, listy od fanúšikov či kritikov, reklamné nápisy), ktoré autor kombinuje podľa citu.

Rothová na základe analýzy konkrétnych Hrabalových diel dochádza k záveru, že „všetko v Hrabalovej poetike vyvstáva z protikladov - logika je nelogická, racionálne odpovedá iracionálnemu a všetko má rovnakú hodnotu.“<sup>46</sup> Konfrontácia nie je pre Hrabala iba jedným z mnohých umeleckých postupov, ale „je to výsledok premyslenej štylizácie a hlboko

---

<sup>43</sup> Ibid. s.76.

<sup>44</sup> Ibid. s.76.

<sup>45</sup> Příliš hlučná samota (II. varianta). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.173.

<sup>46</sup> ROTHOVÁ, Susanne. *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. s.83.

zakorenený spôsob myslenia.<sup>47</sup> Na nasledovných riadkoch popíšeme postupy konfrontácie v nami analyzovaných Hrabalových textoch, čím stanovisko Rothovej potvrdíme ako blížiac sa k všeobecnej uplatniteľnosti pre celý korpus Hrabalovho diela.

## 2.1. Štylistická konfrontácia

Jedným zo symptómov mnohotvárnosti Hrabalovej poetiky je rozrôznenosť slovných zásoby, ktorú využíva. Jeho dielo je amalgámom rôznych jazykových štýlov - okrem spisovnej češtiny sa v jeho textoch objavuje obecná a hovorová forma českého jazyka, ďalej profesionalizmy, ktoré v jednotlivých dielach dokresľujú prostredie, v ktorom sa príbeh odohráva (napr. v kladenských hutách Hrabal využíva hutnícku pracovnú reč), slang, poetizmy, archaizmy, dialektizmy či cudzojazyčné výrazy. V tejto podkapitole našej práce sa pokúsime ukázať, ako sa tieto jazykové štýly navzájom v Hrabalovom diele stretávajú a tvoria kontrasty.

Štylistickým kontrastom v Hrabalovom diele (konkrétne v poviedke *Jarmilka*) sa venuje K. Gammelgaardová vo svojom článku s názvom *Mluvený jazyk v Hrabalově Jarmilce*. Autorka vyzdvihuje predovšetkým kontrast medzi „písanými prostriedkami“ (prostriedky, ktoré sa nachádzajú výhradne v písanom médiu) a „hovorovými prostriedkami“ (prostriedky, ktoré odrážajú akustický stav jazyka), ktorý podľa nej rozhodujúcim dielom prispieva k účinku orálnosti Hrabalovho diela. Jedným z najúčinnějších „hovorových prostriedkov“ v Hrabalovom diele sú podľa nej fonologické a morfológické varianty, ktoré sa vzťahujú k rozdielu medzi obecnou a spisovnou češtinou.

Kontrast medzi obecnou a spisovnou češtinou vzniká u Hrabala v dôsledku snahy oddeliť sekvencie prehovoru rozprávača od priamej reči postáv (o tomto delení sa zmieňuje vo svojej štúdii i S. Rothová). Na jednej strane kontrastných pólov teda stojí rozprávač, ktorý takmer „nepoužíva obecné české fonémy a obecné české morfémy implikuje len výnimočne“<sup>48</sup> a na druhej zase postavy diela (v *Jarmilke* sú to: hlavná postava - Jarmilka a periférne postavy - pracovníci hute), ktoré naopak obecnú formu češtiny používajú hojne. Obecná čeština vo všetkej svojej pestrosti (jej súčasťou môže byť slang, profesionalizmy, vulgarizmy) slúži autorovi ku charakterizácii jednotlivých postáv a k oživeniu ich replík.

---

<sup>47</sup> Ibid. s.83.

<sup>48</sup> GAMMELGAARDOVÁ, Karen. Mluvený jazyk v Hrabalově Jarmilce. In *Česká literatura*. 1997, Roč.45, č.2. s.182.

Kontrast reči rozprávača a postáv môžeme sledovať na nasledovných dialógoch, ktoré medzi sebou vedú Jarmilka a rozprávač, ktorého Jarmilka nazýva „strejdom“:

1) „Kráčím podle ní a šeptám: Jarmilko, kďypak budeme mít svatbu? A ona mi odpovídá: Až pokvetou hovna! Rozhorluji se na oko: Ale, ale, jak to tak, to už mne nemáte ráda? A ona beze zbytku tvrdí: Ne... protože pořád lítáte, jako byste měl v prdeli šípy!“<sup>49</sup>

2) „Jde ke mně a prosí: Strejdo, vy jste chytřej jak tři sta slepenejch vopic, spočítal byste mi to? Říkám potěšen: Ale jen si umeju ruce! A za pět minut ji předkládám vyúčtování za kafe a polívky...“<sup>50</sup>

3) „Jé, strejdo, vy jste sprostěj, vykoupala, vyčubčila, vyšubelila, jak to mám říct, pěkně vykoupala, tak!... A začala zase počítat peníze, pohybovat rtoma, zase si něco psala do notýsku a podtrhávala...“<sup>51</sup>

Gammelgaardová vo svojej štúdií okrem tohto štylistického kontrastu medzi prehovormi postáv a rozprávača upozorňuje i na ďalší kontrast, ktorý vzniká vo vzťahu medzi obsahom a tvarom prehovoru postáv. Tento kontrast sa týka dvoch hlavných postáv poviedky *Jarmilka* - Hannesa Reegensa a Jarmilky. Zatiaľ čo u Hannesa kontrast vzniká v dôsledku toho, že spisovným jazykom, tzn. uhladenou a nepríznakovou formou, hovorí o hrôzach v koncentračných táboroch, Jarmilka naopak príznakovou formou jazyka (obecnou češtinou) hovorí o jej každodennosti. Rozdiel sa týka „kategórie vážnosti, rozdielna hierarchizácia príbehov Hannesa a Jarmilky v kategórii vážnosti má priamy vplyv na jazykový tvar - zatiaľ čo čitateľova pozornosť je v Jarmilkíných replikách vedená skôr ku forme, v Hannesových replikách je obrátená k obsahu bez rušivých tvárnych elementov.“<sup>52</sup> Môžeme si uviesť príklad prehovorov týchto postáv, aby sa nám táto konfrontácia forma - obsah vyjaviła na konkrétnom literárnom materiály:

1) prehovor Jarmilky: „... hergot, strejdo, ať sebou neplácnete na to náledí, sedumdesát devět korun by bylo v prdeli, jen by to hvízdlo! (...) Tak, a sám dědek mi vyšel naproti a bába mi dala šest vajec a půldruhýho kila mouky na bábovku a cukrátka. Tak jsem poseděla a von brečel, že nemůže jít do hospody. Když jsme se loučili, povídám v pláči: Jaroušku, pojd' mne vyprovodit! Ale on: Copak můžu jít, ty pitomče, s tou nohou?“<sup>53</sup> Na uvedenom prehovore môžeme sledovať hned' niekoľko hovorových prvkov: v súvislosti s výskytom českých foném *y* namiesto *é* v slove *půldruhýho*, *vo* namiesto *o* v zámene *von*,

<sup>49</sup> Jarmilka. In HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. Praha: Pražská imaginace, 1992. s.88.

<sup>50</sup> Ibid. s.106.

<sup>51</sup> Ibid. s.101.

<sup>52</sup> GAMMELGAARDOVÁ, Karen. *Mluvený jazyk v Hrabalově Jarmilce*. s.179.

<sup>53</sup> Ibid. s.95.

ďalej vulgarizmy - *hergot*, *v prdeli*, *pitomec* a obecné české výrazy - idiom „*jen by to hvízdlo*“, *bába*, *dědek*, *strejda*.

2) prehovor Hannesa: „... ten nový veliteľ se jmenoval Pohl... ten dal střechem naházet vrchovatou místnost až po strop... pak to nechal přikrýt dekou a za osm hodin oddekovat... více než třetina jich byla mrtvol... těch živých se otázal: Podepíšete, že vystupujete z církve? A všichni řekli: Nein! Tak to dal doplnit zase až po strop a zase ucpat dekama a zase po osmi hodinách se otázal těch živých: Podepíšete?“<sup>54</sup> Tento prehovor na rozdiel od prehovoru Jarmilky nie je nijak zvlášť jazykovo zafarbený, do popredia sa dostáva na miesto formy jazyka výpoveď sama.

Ďalší kontrast na lexikálnej úrovni Hrabal vytvára, keď kladie vedľa seba profesionalizmy a poetický jazyk. K tomuto druhu kontrastu dochádza napríklad v poviedke *Kafkárna*, v ktorej pracovný slovník obchodníka s drogériou kontrastuje s poetickým jazykom narátora: „(...) pod oknom stojí roztrhaný člověk a jeho obličej je zrovna tak pomačkaný jako jeho vulkánový kufr. Po zdích chrámu stéká rtuť. Opuchlé sovy a paviáni usnuli na římsách. „Dovoluji si nabídnout zubní kartáčky.“ „Ale ne, to není možné.“ „Až z Francie, ano, nylon, dvě stě padesát osm korun tucet.“ (...) Vyskakují z postele a vykláním se z okna do ulice jako do studny.“<sup>55</sup> Tento kontrast je dôsledkom postupu koláže, ktorý v texte autor uplatňuje - kombinuje v ňom literárny a neliterárny materiál (reklamný jazyk).

Podobný kontrast môžeme sledovať i v poviedke *Ingot a ingoti*, v ktorej zase kontrastuje intelektuálny rozhovor medzi doktorom filozofie a živnostníkom s pracovnou rečou kladenských hutníkov: „Na jednom pólu světa je jeden geniální žid, Kristus, na druhým pólu druhý génius, Marx. Dva specialisti na makrokosmy na celky (...) Řekl a zvedl pajstr a z druhého vagonu narazil karhák a potom s muldařem Bártou zvedli vrata“<sup>56</sup> (...) „Už se to hodně lepší, doktore,“ řekl muldař Bárta, „křesťanská Evropa se konsoliduje.“ „Jaká Evropa?“ zavyl doktor filozofie, „a jaká křesťanská? Židovská je více než kdy jindy.“ A z otevřených vagonů dále vytahoval a ukládal do sázecích koryt válec s pístem a skleněný kotouč, rozdrčené zbytky (...).“<sup>57</sup>

V Hrabalovom diele nachádzame i ďalší stylistický kontrast, tento krát spôsobený použitím cudzojazyčných výrazov. Najčastejšie sú to výrazy francúzske, nemecké, anglické a latinské. Niektoré postavy v jeho dielach prechádzajú z jedného jazyka do druhého - ako príklad takejto postavy nám môže poslúžiť vyššie spomínaný Hannes z poviedky *Jarmilka*,

<sup>54</sup> Jarmilka. In HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. s.103-104.

<sup>55</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.119.

<sup>56</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.156.

<sup>57</sup> Ibid. s.155.

ktorý pri svojom rozprávaní o pobyte v koncentračnom tábore využíva nemčinu, ktorá toto prostredie výstižne dokresľuje, a na viac „umožňuje opakovanie toho istého významu v odlišných jazykových tvaroch.“<sup>58</sup> Túto duplikáciu môžeme sledovať v nasledovnom prehovore: „(...) označil, že pújde sbírat léčivé bylinky, Kräutersammeln...“<sup>59</sup>

Zmes francúzskych a nemeckých výrazov, a to dokonca v jednej vete, používa Hrabal napríklad v surrealistickej poviedke *Kafkárna*, ktorej rozprávač a zároveň hlavná postava pán Kafka necháva na seba narážať výjavy nočnej Prahy, tak akoby vychádzali z jeho podvedomia, tak akoby by boli iba výplodom jeho fantázie, tak ako sú v skutočnosti výtvorom fantázie jeho tvorcu. Stretáva strážnika s rukávmi namočenými vo vápne a takto sa mu prihovára, resp. takto na neho chrlí svoj estetický program: „Rozumíte? Všichni jsme si bratří, *l'art pour l'art* bratří, krásní jak *entartete kunst*, pravdiví jak slavík, zvrhlí jak růže. Opravdu, chápete? Bez trhliny v mozku nelze žít. Nelze člověka odšvítit od svobody, bratří. Rozumíte?“<sup>60</sup> Akoby sa Kafka prihováral nám, keď a pýta, či rozumieme? Na čitateľa nezasväteného do sveta umenia, môžu výrazy *l'art pour l'art* (umenie pre umenie - heslo dekadentného umenia, ktoré odmietalo sociálnu, politickú, spoločenskú funkciu umenia a presadzovalo kult „čistého umenia“, tzn. formy umenia samej o sebe) a *entartete kunst* (nemecký výraz pre „zvrhlé umenie“ používaný za čias nacistického Nemecka) pôsobiť ako výraz tajomnej neznámej.

Cudzojazyčný výraz sa stáva dominantou i nasledujúcom úryvku z poviedky *Ingot a ingoti*, v ktorom sa doktor filozofie zamýšľa nad návratom šľachty ku prírode a rozpráva príhodu o šľachtickej, ktorá „(...) se ubzdila jak stará medvědice. A baroni a knížata se řehtali, až se jim monokly klinkali a hekali... *Oh sapristi! Comme charmante. Emblouissante!* A proč ne. Komtesa byla taky mezi svejma, taky šla nazpátek k přírodě. A když nazejtří jela v kočáře do kostela, zase to byla dokonalá komtesa se zdviženým nosánkem(...)“<sup>61</sup> Tento výjav už sám o sebe bez využitia cudzojazyčného spojenia v sebe obsahuje kontrast nechutného a vznešeného, ktorý zosobňuje šľachticná. Avšak okrem toho, že francúzske výrazy v tomto úryvku majú kontrastnú funkciu, dochádza ich prostredníctvom k zjemneniu výrazov, ktoré by v češtine pôsobili surovejšie a zvrhlejšie než pôsobia formulované vo vznešenom jazyku francúzskom. Hrabala k využívaniu cudzojazyčných výrazov mohol inšpirovať aj jeho obľúbený autor T. S. Eliot, ktorý vo svojej *Pustatine* (Hrabalovej „biblii“, ktorú si často čítal

---

<sup>58</sup> GAMMELGAARDOVÁ, Karen. *Mluvený jazyk v Hrabalově Jarmilce*. s.182.

<sup>59</sup> Jarmilka. In HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. s.100.

<sup>60</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.128.

<sup>61</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.163.

a nechával sa ňou inšpirovať) používa cudzí jazyk „ako prostriedok vzbudzujúci predstavu akýchsi nových všeludských mýtov.“<sup>62</sup>

## 2.2. Konfrontácia postáv

V Hrabalových dielach nachádzame okrem konfrontácie na jazykovej úrovni i konfrontáciu postáv. Mnohé Hrabalove postavy sa rodia v pároch, predstavujú svoje zrkadlové obrazy, oponujú si v charakterových i fyzických vlastnostiach a poskytujú si tak navzájom obraz negáciou seba samého. Keď tieto postavy spojíme, dostaneme celok, v ktorom funguje vnútorná dialektika, jeden z páru by nemohol existovať bez druhého a naopak, pretože vyvstávajú zo vzájomného odrazu.

Najznámejší konfrontačný pár Hrabalovho diela tvoria Francin (nevlastný otec, manžel maminky Marišky) a strýko Pepin. V nami analyzovaných dielach síce vystupujú len okrajovo v spomienkach doktorovej maminky v trilógii *Svatby v domě*, ale keďže sú najzreteľnejším príkladom konfrontácie postáv, nemôžeme ich v našej práci opomenúť. V čom si tieto postavy oponujú? Najväčší kontrast tvoria ich charakterové vlastnosti, ktoré zosobňujú rozumový princíp stojaci proti princípu citovému. Zatiaľ čo Francinovým ideálom je „život zostavený z pravidelne sa opakujúcich segmentov každodenných úkonov, miluje poriadok a jeho dokonalý obraz nachádza v motoroch motocyklov a aut“, jeho brat Pepin zosobňuje „dionýzovskú alternatívu života, (...) je opojený náhodou a nepredvídateľnými stretnutiami, dáva voľný priebeh svojmu nadšeniu životom v homérskom smiechu a nekonečných ukričaných tirádach.“<sup>63</sup> (...) „Dionýzovský pól, ktorý tkvie najhlbšie v plodnom životnom chaose, musí byť podľa Hrabala zachovaný, ak sa nemá zo života vytrátiť krása. Spravodliví Francinovia síce pomáhajú svet zlepšovať, ale nedokážu ho spasit“ - to vie aj Francin, a preto „keď Pepin pozvoľna ochromený starobou umíka, preberá jeho part, stáva sa z neho jedák a zosilnie mu hlas, hnevá sa a kričí.“<sup>64</sup> K tomuto obratu dochádza konkrétne v diele *Harlekýnovy miliony*, ktorého rozprávačkou je starnúca maminka - Maryška, ktorá spomína na svoj doterajší život v prostredí Nymburského domova dôchodcov.

V poviedke *Příliš hlučná samota* v roli konfrontačnej dvojice proti sebe stoja Ježiš a Lao-c'. Zosobňujú dva protichodné princípy - progressus ad futurum a regressus ad originem,

<sup>62</sup> BRUKNER, Josef ; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997. s.60.

<sup>63</sup> PELÁN, Jiří. Bohumil Hrabal: Pokus o portrét. Praha: Torst, 2002. s.41.

<sup>64</sup> Ibid. s.42.



ktoré sa stávajú symbolom minulej doby a novej epochy. Hrabal tejto kontrastnej dvojici nastavuje špeciálne zrkadlo, ktoré zrkadlí jeden prvok trikrát a to nasledovne:

1) Lao-c` a Ježiš sú zosobnením starej a novej doby,

2) kľúč k minulosti a starým časom má Haň'a, ktorý nerozumie novej epoche, ktorú zosobňujú brigádnici socialistickej práce,

3) Haň'a je Lao-c a minulosť, zatiaľ čo mladí sú budúcnosť, tzn. Ježiš.

Konfrontácia týchto dvoch symbolických postáv sa objavuje v texte explicitne, nemusíme ju vyhľadávať, pretože na ňu upozorňuje sám Haň'a: „Kristus pořád stál a já jsem viděl, že se podobá tenisovému šampionu který právě vyhrál Wimbledon, a pořád tam vedle něj na konfrontáž stál Lao-c`, ukazoval mi zdviženou dlaň a měl šest prstů a podobal se bohatému obchodníkovi který při bohatých zásobách předstíral že v nich nic nemá, viděl jsem tu krvavou tělesnost všech Kristových znaků a šifer, prožil jsem tu chvíli ale i mystické zírání Lao-c`e, Kristus se mi zjevil teď jako krasavec a plejboj, aby tím víc vynikl rubáš posetý sukovitými znaky smrtihlava Lao-c`e jako starého mládence, vdovce, žlázami opuštěného starce, když Kristus zvedl ruku, celou jeho postavou s rouchem vlálo znamení pohybu, kdežto když spustil ruce Lao-c`, byl to rezignovaný pohyb marných předčasně skleslých perutí, tak jsem viděl, jak jinačí myšlení a všechno má ten třicetiletý romantik, aby tím víc vynikla melancholie věčné stavby více než šedesátiletého klasika Lao-c`e, Kristus se mi zjevil jako příliv, Lao-c jako odliv, Kristus jako jaro, Lao-c jako zima, Kristus jako účinná láska k bližnímu, Lao-c jako vrchol prázdnoty...“<sup>65</sup> Táto ukážka je zásobárňou konfrontácií a dokladuje, v akej hojnosti a vynaliezavosti dokáže autor klásť proti sebe charakterové vlastnosti spomínaných postáv: krásavec, playboy proti smrtihlavovi, starému mládencovi, vdovcovi, starcovi; romantik proti melancholickému starému klasikovi, tridsaťročný proti šesťdesiatročnému; odliv proti prílivu; jar proti zime; účinná láska proti vrcholu prázdnoty. Táto kontrastná dvojica opäť odkazuje k dialektickému mysleniu, ktoré dominuje v poviedke *Příliš hlučná samota* i vo všeobecnosti v Hrabalovej tvorbe.

Tretím kontrastným párom, ktorý nachádzame v Hrabalovom diele, je Vladimír Boudník, postava ktorá nesie meno Hrabalovho priateľa a výtvarníka, a muž rozprávačky v časti Hrabalovej trilógie *Vita nuova*. Tak ako pri predchádzajúcom páre, aj títo dvaja muži zosobňujú kontrast mladosti a staroby, vitálnej sily a bezmocnosti, krásy a schátranosti. Ich kontrast najvýraznejšie vyvstáva pri opise týchto dvoch postáv rozprávačkou príbehu: „(...) můj muž stál vedle něj jako nějaký domkař jako strejček zatímco Vladimír tuhle chvíli byl

---

<sup>65</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.202-203.

krásným mladým mužem“<sup>66</sup> (...) „Vladimír rozpřáhl ruce a po šikmém kmeni stoupal vzhůru nad Rokytku a ještě dál a z té výšky se otočil a můj muž stál na břehu a ty jeho křivé nohy mu slušely a zacláněl si dlaní oči a vzhlížel na Vladimíra tak jako já a náš obdiv byl hnací silou (...) a můj muž mlčel a já jsem viděla že hynul že byl zahanben Vladimírem protože můj muž nebyl schopen vyběhnout na ten šikmý kmen (...) už na tohle neměl a tak kráčel a podlamovaly se mu kolena zatímco Vladimír kráčel pyšný a křepký a nesl tu svou kučeravou hlavu jako vítěz.“<sup>67</sup> Podobne ako pri Francinovi a Pepinovi, i pri tomto konfrontačnom páre sa ich kontrastnosť v priebehu trilógie relativizuje. Zatiaľ čo v prvých obrazoch, kedy sa v trilógii stretávame s Vladimírom, je to práve on, ktorý sa vysmieva doktorovi, že nosí „župan a bačkory“, tzn. že sa vzdal svojej slobody a oženil sa s Eliškou, v priebehu deja sa Vladimír beznádejne zamiluje do mladej študentky Tekly a on sa naopak stáva terčom posmechu doktora, ktorý mu vyčíta, že nosí „župan a bačkory“. Kontrast medzi Vladimírom a doktorom sa v istej chvíli prevracia a postavy si navzájom menia miesta.

Záverom tejto podkapitoly o konfrontácii postáv je, že Hrabal vytvára síce kontrasty ostro vymedzené, ale na druhej strane sa ku sebe tieto kontrasty blížia a v istom okamžiku so sebou splývajú. Zobrazuje tak kontrastnú skutočnosť v jej celistvosti, poukazuje na fakt, že to, čo sa môže zdať nezlučiteľné, je zároveň súčasťou jedného celku, tzn. to, čo celok rozkladá ho zároveň i spája.

### 2.3. Sémantická konfrontácia - kontrast

Okrem konfrontácie na lexikálnej úrovni a konfrontácie postáv, môžeme v Hrabalových dielach ďalej sledovať jednoduché významové konfrontácie, ktoré často hrajú rolu neustále sa navracajúcich a variovaných motívov. V tejto podkapitole si môžeme uviesť niekoľko takýchto konfrontácií a doložiť ich na konkrétnom literárnom materiáli.

Prvou významovou konfrontáciou, ktorá spája Hrabalovu tvorbu, je kontrast medzi nedostatkom a prednosťou a ich vzájomné zamieňanie. Obrazy založené na tomto kontraste nachádzame napr. v poviedke *Jarmilka*, kde sa väčšinou vyskytujú vo vzťahu narátora („strejčka“) k Jarmilke (predavačke desiat). Napríklad v nasledovnom výroku, kedy rozprávač objavuje napriek telesnému nedostatku Jarmilky (chýbajú jej zuby) jej krásu: „...otvára ústa

---

<sup>66</sup> HRABAL, Bohumil. *Vita nuova*. s.14.

<sup>67</sup> *Ibid.* s.16-17.

a znovu se přesvědčuji, že jí chybí půlka chrupu. Ale ona je prostá a tím kráska kráska<sup>68</sup> a podobne taktiež pri popise cigánočiek v *Příliš hlučné samotě*: „(...) všechny cikánky pořád krchtají, a všechny po dvaceti pěti mají už přední zuby vydrolené, a všechny ale mají krásný veliký oči jako srnky, postřelený laně.“<sup>69</sup> Uvedené kontrasty sa spájajú s chrupom, ktorý je jedným z častých Hrabalových motívov a nachádzame ho i v ďalších Hrabalových textoch, napríklad v poviedke *Kafkárna*, kde kontrastuje chrup prostitútky, ktorej „lusk úst se rozpraskl a vysypal se bílý hrášek ve dvojstupu“<sup>70</sup> a chrup ženy predávajúcej špekáčky, ktorej „jedinej zub svítíl v ústech jako vědmě.“<sup>71</sup> Okrem kontrastu spočívajúcom v rozdielnosti chrupov týchto dvoch žien, vyvstáva tu i ďalší kontrast - bieloba zubov kontrastuje s čierňavou noci.

Hrabal a telesné nedostatky, deformácie - tak by mohla zniet' ďalšia kapitola nášho rozboru, pretože autor mnohokrát opisuje výjavy nedostatkov alebo znetvorenia v rôznych svojich podobách v kontraste s niečím krásnym. Takýto kontrast nachádzame v poviedke *Ingot a ingoti*, kde ho zosobňuje mladé opité dievča, ktorému „po čele běžela jizva, přeskočila obočím a pokračovala po tváři a skončila v ústech“<sup>72</sup> a ktoré má zároveň krásne vlasy „jak páví chvost, jak vějíř z pštrosích per“<sup>73</sup> alebo vodičkári v poslednom diele trilógie *Svateb domě* s názvom *Proluky*, ktorých invalidné vozíčky autor popisuje s takou lyrickosťou a citom, že sa nám v predstavách pripodobňujú zlatému koču: „niklová opěradla a trubky jejich vozíků zazářily a potom ještě víc, jak vjely do slunce a otáčejíce se dráty vytvořily kmitavé kotouče (...).“<sup>74</sup> Ženy sediace na vozíkoch zase pripodobňuje rozprávkovým bytostiam: „u stolků sedí slavnostně i ženy, všechny byly oblečené, jakoby šly do divadla, jako by měly narozeniny, slavily něčí svátek, v džínkách měly zvadlé nohy, nohy jen tak hosené na sedadlo jako ploutev mořské panny (...) s ohromnou chutí kouřily cigarety, seděly u stolku s kávičkami a vermutem, niklové součástky vozíčků se třpytily v modrém kouři cigaret a v stínech, protože slunce svítilo až za lesem (...).“<sup>75</sup>

Ďalšie zjemňujúce lyrizácie ľudských postihnutí vystupujú do popredia v poviedke *Kafkárna*, v ktorej hlavná postava pán Kafka pozoruje a popisuje ľudskú sceneriu na prechádzke Prahou, na ktorej ho zaujme pán Wiegold, ktorý má „ruce oprýskané jako ruce

---

<sup>68</sup> Jarmilka. In HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. s.88.

<sup>69</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.200.

<sup>70</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.125.

<sup>71</sup> Ibid. s.125.

<sup>72</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.156.

<sup>73</sup> Ibid. s.155.

<sup>74</sup> HRABAL, Bohumil. *Proluky*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s.138.

<sup>75</sup> Ibid. s.137.

Panny Marie czenstochovské. Protézy.<sup>76</sup> Ódou na ľudskú deformáciu je aj poviedka *Krásná Poldi*, v ktorej sa rozprávač zamýšľa nad tým, kam sa podeli „slepec od Masaryčky, mrzák z Václaváku, ženská s ujetými chodidly nad kotníkom“<sup>77</sup>, toto spytovanie stáva sa obžalobou dehumanizácie sveta.

V súlade so známym Hrabalovým výrokom - „Ten svět je k zešílení krásnej, ne že by byl, ale já ho tak vidím.“ - uvedieme v našej práci i ďalší kontrast. Je to kontrast medzi krásou a hnusom, medzi ktorými v jeho textoch nevládne hierarchia, tzn. že krása má rovnakú estetickú a mravnú hodnotu ako hnus. Vo výjavoch, v ktorých kontrastujú krása a hnus, je hnus často spojený s opitosťou a ľudskými sekrétmi. Ako príklad takéhoto kontrastu nám môže poslúžiť nasledovný výjav z poviedky *Příliš hlučná samota*: „A já sedím, hlavu na koleni, sliny mi tečou z úst jak epileptikovi a do vůně piva mi tečou po koleni slzy. Může být někdo šťastnější než já?“<sup>78</sup> alebo poetické obrazy z poviedky *Kafkárna*: „O kandelábr se teď opřel člověk, jako by poslouchal vážnou hudbu. Teď však zvrací, tekutina mu teče z úst, jako by mu vypadly kapesní hodinky na řetízku.“<sup>79</sup> (...) „A uprostřed náměstí tahá pán v černém krásnou dámu v květovaných šatech, tahá ji louží a žaluje nebi: „To jsem si vzal pěknou děvku!“<sup>80</sup> Krása a hnus ako dva rovnocenné prvky sa stretajú i v poviedke *Ingot a ingoti*: „Tak chvíli stál na čtyřech, pak upadl zůstal ležet na silnici na zádech, díval se do nebe a hvězdy se otočily jak kvetoucí strom. Pak se překulil na bok, opatrně vstal, cítil, jak z žaludku mu natekla do úst štiplavá tekutina alkoholu.“<sup>81</sup>

Prejavom kontrastu na syntaktickej úrovni sú paradoxy (protirečenia). Objavujú sa v celom Hrabalovom diele a ich početné zastúpenie nachádzame napr. v poviedke *Příliš hlučná samota* v prehovoroch Haňtu, ktorý sa domnieva, že tým, že zoslabol - zosilnel, že čerstvý vzduch by ho udusil a z čistej vody by ochorel, že trpí výčítkami za udalosti, ktoré sa mu nestali, že v pivnici sa nezahreje inak než studeným pivom, a že je nešťastne šťastný...

V trilógii *Svatby v domě* je nositeľom paradoxného myslenia doktor, ktorý sa zase domnieva, že ako náhle by si vzal šál, tak ochorie, ktorý opätuje pozdravy, ktoré mu nikto nedáva, ktorý si praje večnú súčasnosť... Paradox Hrabalovi slúži k „vyjadreniu rozporov ľudského srdca, večného nekľudu a premenlivosti tohto sveta a zložitosti jeho poznávania. Slúži ako mikroskop dialektiky, ktorým autor nahliada do vnútra javov, v hĺbke všedných dní

<sup>76</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.124.

<sup>77</sup> Krásná Poldi. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.198.

<sup>78</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.181.

<sup>79</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.126.

<sup>80</sup> Ibid. s.120.

<sup>81</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.156.

objavuje súvislosti, ktoré pri letmom pohľade unikajú naším očiam, a ozrejmuje to, čo sa skrýva za istotami, ktoré obrastajú mechom uspokojenia.“<sup>82</sup>

Keď pripustíme stanovisko, že Hrabalovo dielo je dielom i reflexiou doby - odrazom prítomnosti, ktorá ho obklopovala, konfrontácie, ktoré jeho diela obsahujú, môžu mať pôvod v paradoxoch vyplývajúcich z doby samotnej. Dobu kontrastov vystihuje výstižne vo svojej básni básnik Jan Kolář:

„Všichni přemýšlejí o lidstvu a nikdo nemyslí na člověka  
všichni mluví o knihách a nikdo neumí říct poctivé slovo  
všichni volají po sbratření národů a nikdo neumí podat ruku  
všichni budují a nikdo nevidí postavené  
všichni si přejí vzkřísit svět a nikdo nevidí živého  
všichni bojují za práva svých otců a nikdo nevidí syny v otroctví  
Všichni horují pro mír a každý zapomněl co je to zemřít  
přirozenou smrtí  
všichni jsou odhodláni krváčet za lepší lidstvo a nikdo neví co je  
sám  
všichni mluví o lásce a žádný již neví co znamenají slova:  
Dobrý den a dobrou noc  
všichni pracují na největším díle dějin a nikdo neví co dělá  
všichni kráčejí vpřed k zářící metě budoucnosti a nikdo neví kudy jde  
všichni jsou ochotni padnout za vlast za kulturu za slávu svých  
velikých mrtvých a nikdo neví co je obyčejný stud“<sup>83</sup>

### 3. Personifikácia

Personifikácia je básnický prostriedok, vďaka ktorému dochádza k uvoľneniu vzťahu slovesa k slovám, ktoré ho obklopujú. Táto situácia nastáva, keď sa slovesá znamenajúce činnosť živej bytosti spájajú s podmetom znamenajúcim vec neživú.

Hrabal v textoch, ktoré sú predmetom našej analýzy, často prisudzuje veciam ľudské vlastnosti a činnosti, oživuje ich. Ich vzťah k ľudskosti sa tým intenzifikuje a čitateľ môže

<sup>82</sup> BRUKNER, Josef ; FILIP, Jirí. *Poetický slovník*. s.238.

<sup>83</sup> KOLÁŘ, Jirí. *Prométheova játra*. Praha: Československý spisovatel, 1990. s.99.

pociťovať hĺbku vzťahu k veciam obdobne ako pri vzťahu k človeku. „Každý milovaný predmet je stredom rajský zahrady“<sup>84</sup> - táto fascinácia obyčajnou vecnosťou a každodennosťou inšpiruje autora, aby popisoval hydraulický lis ako zmysel ľudského života, ako osobu hodnú starostlivosti, i keď je iba strojom bez citov. „Já jsem ji šetřil, já jsem nikdy ji nedával dotlačit, dopresovat, protože jsem myslel abych ji neunavil, myslil jsem dokonce jeden čas, že ta moje mašina je *nastydlá*, že *má revma*, že *má plotýnky*,<sup>85</sup> tak ji nesmím tak túrovat...“<sup>86</sup> súcití Haňša so svojím priateľom - strojom. Pociťuje ale taktiež zradu, keď mašinu obstarávajú brigádnici socialistickej práce: „(...) mašina teď pracuje docela jináč než pod mojím vedením, už nahoře jsem slyšel jak si *vykračuje tak nějak zvesela*, že jako by stará cirkusácká kobyła dostala nad sebe cirkusovýho drezéra, dokonce jsem poprvně od tý svý mašiny slyšel, jak v konečný fázi tlaku si tak vesele cinkla“<sup>87</sup> (...) „cinkala v krajní fázi a *vysmívala se mi*.“<sup>88</sup>

Lis bol Haňšovi však iba prostriedkom, cieľom mu boli knihy, ktorých „literami sa chcel umazávať“, vďaka ktorým sa ocitol „nedobrovoľne vzdelaný“. Preto knihy vystupujú v jeho rozprávaní ako osobití aktéri, každá má svoju krásu, ktorú ocení len on - balič starého papiera v dobe, ktorá pácha atentát na kultúru a posieľa svoje dedičstvo a svoju pamäť do stoupi. Haňša je presvedčený, že „vlastně ty knihy jakoby *přišly samy, samy mne pohltily*, já jsem byl jen nástroj knih, které se *proti mně spikly a strašejí mne* svou fyzickou podstatou, hmotou která když napřed mne zděsila myšlénkami, teď mi ještě víc hrozí svým tunovým Damoklovým mečem...“<sup>89</sup>, na inom mieste sa zase vyslovuje o osude jednej knihy: „ta knížka někde *čekala* tak dlouho, aby omylem nebo z lhostejnosti byla vzata a vysypána do sklepa sběrný (...) mezi ostatní vzácné knížky, které *čekají* pro moje zvědavé oči, pro můj dychtiví mozek (...).“<sup>90</sup> Poľudštenie kníh dosahuje svojho vrcholu, keď sa Haňša dostáva do konfrontácie s novým svetom - novým hydraulickým lisom, ktorý má nahradiť jeho prácu: „*nemohly* ty knihy *utýct, nemohly se bránit*, tak jako kuřata když se otevřely klece na drůbežích jatkách, tak i ta živá kuřata neprchala, neutíkala, ale zobala kolem těch polomrtvých, ale hlavně kolem pohybujícího se pásu s háčky (...) prošel jsem kolem těch zdánlivých mrtvol připravených do kremačních pecí, to je jedno, ale jistě tomu tak bylo ve všech těch koncentracích nacistickýho Německa rozsetých po celé Evropě, a když jsem vyšel,

<sup>84</sup> Příliš hlučná samota (II. veriace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.240.

<sup>85</sup> pozn. autora - kurzíva vo všetkých citáciách je použitá na zvýraznenie literárnych javov.

<sup>86</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.228.

<sup>87</sup> Ibid. s.228.

<sup>88</sup> Ibid. s.229.

<sup>89</sup> Ibid. s.188.

<sup>90</sup> ibid. s.176.

usmíval jsem se, protože jsem věděl, že žádný kriminály, žádný koncentráky nezbavily lidi potřeby bojovat za své přesvědčení i za cenu zkázy, usmíval jsem se, protože jsem věděl z knih, že text dobrý knihy směřuje jinam, ven, skoro do vzduchu, ze vzduchu je živen, vzduchem je obsah knihy nesen (...).<sup>91</sup> Společně s Rayom Bradburym<sup>92</sup> je Haňťa přesvědčený, že „to co dělá knihy, nikdy nemůže shořet, protože dokud budou lidský srdce a mozky, tak knihy budou napsány znovu, ony totiž nebudou napsány, ale opsány z myšlének které vyvěrají z věcí a událostí a které poletují vzduchem tak dlouho, dokud zbyde ve světě jediný lidský oko, jediný lidský mozek a srdce.“<sup>93</sup>

V kontexte úvah o knihách můžeme v *Příliš hlučné samotě* najít poukaz na to, ako sa totalitný režim zbavoval „protirežimných“ knih, tzn. takých, ktoré vyjadrovali myšlienky odporujúce vtedajšej ideológii. Medzi tieto knihy patrili aj Hrabalove *Poupata*, ale nie len tie, cenzúru režimu si odniesol aj *Kája Mařík (1926)*, kniha pre deti, ktorej autorkou je Marie Černá, vďaka tomu, že sa v nej „adorovala“ katolícka viera. Akt lisovania *Kája Maříka* popisuje Haňťa nasledovne: „(...) přečetl jsem si tiráž, a byl to Kája Mařík, a když jsem zalistoval na poslední stránku, přečetl jsem si, že Kájů Maříků vyšly tři díly, a každé díl nákladem osmdesáti tisíc, tedy dvě stě čtyřicet tisíc Kájů Maříků jde do hydraulického lisu (...) dvě stě čtyřicet tisíc Kájů Maříků nesmí umazat dětskou duši...“<sup>94</sup> I v tomto úryvku můžeme sledovať významovú nekongruenciu, t.j. personifikáciu, kniha *Kája Mařík* sa zľudšťuje a stáva sa samotným Kájom Maříkom, postavou rozprávky, tzn. fiktívnym človekom. V úryvku nachádzame aj ďalší postup, ktorý je Hrabalovi blízky - postup násobenia, ktorý je prostriedkom umocňovania dojmu.

Hrabal používa „aktívne slovesá“ i pri popise vlasov, ktoré sú jedným z jeho najobľúbenejších motívov. Dodáva im tak životný rozmer a stávajú sa tak autonómnyimi aktérmi deja. Motív vlasov sa u Hrabala často spája s ohňom, svetlom alebo žiarou, napr. v poviedke *Ingot a ingoti*, v ktorej autor opakovane opisuje vlasy mladej opitej dievčiny s jazvou na tvári takto: „dívčiny vlasy svítily jako růžová cukrová vata“<sup>95</sup>, „kolem přilby mu zářily ženské vlasy jak svatozář a do kříže trčely dvě bíle ruce a dvě nohy“<sup>96</sup>, „vlasy se jí rozlily jak mlíko“<sup>97</sup>, „její světlé vlasy se rozevěly jak paví chvost, jak vějíř bílých pštrosích

---

<sup>91</sup> Ibid. s.219.

<sup>92</sup> pozn. autora: Ray Bradbury: 451 stupňů Fahrenheita

<sup>93</sup> Ibid. s.179.

<sup>94</sup> Příliš hlučná samota. In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.218-219.

<sup>95</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.158.

<sup>96</sup> Ibid. s.162.

<sup>97</sup> Ibid. s.160.

per.<sup>98</sup> Vlasy bývají v Hrabalových dielach spojené s vášňou, láskou a citmi: „ona uléhá do louže, celá se tam schoulila jako fotografie do oválného rámu a vlasy jí plavou po špinavé hládi jako chaluhy. Teď teprve je muž ve společenských šatech spokojen. Pokleká do vody, stáčí ty mokré vlasy v houžev, otáčí si obličej té uplakané ženy a prstem objíždí ty milované rysy.“<sup>99</sup> (...) „vidím, že to je pořád dítě, ale za pět let se v ní začne probouzet krásný parazit obsahující látky štiplavé s příchutí boraxu a zaplaví zvolna její život štěstím. Zčesal jsem její vlasy, potěžkal jsem přehoušli těch vlásků, pak převazuji mašličku.“<sup>100</sup>

Ďalším predmetom, ktorý Hrabal často poľudšťuje, sú sochy. Sochy a ľudia si v jeho dielach často menia miesto, tento motív nachádzame napríklad v poviedke *Kafkárna*, kde ľudské vlastnosti získava socha Matky Božej, ktorá má „přicementované ruce, nemůže zaclonit synáčkovi oči“<sup>101</sup> (...) „je přicementovaná ke zdi a přísná jak makrabí Gero.“<sup>102</sup> Sochy vystupujú ako autonómne bytosti i v poviedke *Zrada zrcadel*, v ktorej sa okolo sôch točí celý dej. Vystupuje tu socha svätého Tadeáška, socha generála a socha, ktorá je výtvorom pána Valeriána. Tadeášek a generál pútajú ľudí citovým vzťahom, pretože zosobňujú nádej - zatiaľ čo sa soche Tadeáša prihovára zúfalá starena premýšľajúca nad svojou uplynulou mladosťou: „Zlatíčko, Tadeášku, vidíš? Tohle jsem byla já, tanečnice Cléo (...) zlatíčko, Tadeášku, poznáváš, že je ve mně zaškatalkovaná tanečnice Cléo?“<sup>103</sup>(...) „dívala se do tváře svatého Tadeáška, kterému v klíně seděl zedník a pasoval mu oko (...) vzhlížela do světcovy tváře, zedník posouval pískovcovým okem, až se krylo s jeho obočím, ale stařenka byla pevně spojena s nadstavbou nebes“<sup>104</sup>, socha generála zase zhmotňuje ideály, v ktoré veril reštaurátor: „nejdřív navrtal generálovi obě oči a potom mu navrtal do kamene tam, kde v životní velikosti a zaživa je srdce, jakoby si vrtal sám do svého srdce, protože generál byl zedníková láska, zedník generála miloval, v něj doufal, jím byl živ, ale teď musel pracovat nejen na zkáze jeho obrovské sochy, ale slyšet, že má i vygumovat ze svého srdce generálský obraz, který mu byl drahý a bez kterého už nedovedl žít.“<sup>105</sup>

Nie len sochy však môžu oplývať ľudským charakterom, ale naopak aj ľudia sa môžu pripodobniť sochám. Takýchto skamenených ľudí pozoruje Haňťa v *Příliš hlučné samotě*: „díval jsem se na proudící chodník ozdobený lidmi“<sup>106</sup>(...) „díval jsem se na kočárky, na lidi,

---

<sup>98</sup> Ibid. s.155.

<sup>99</sup> *Kafkárna*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.120.

<sup>100</sup> Ibid. s.123.

<sup>101</sup> Ibid. s.120.

<sup>102</sup> Ibid. s.118.

<sup>103</sup> *Zrada zrcadel*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.178.

<sup>104</sup> Ibid. s.174.

<sup>105</sup> Ibid. s.184.

<sup>106</sup> *Příliš hlučná samota* (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.237.



jak s vyvrácenými hlavama se vystavují slunci, nabízejí obličej k orazítkování paprskem, nehnutí ctitelé slunce na Karláku, strnulé sochy pohozené na lavičky (...).<sup>107</sup> V tejto poviedke nachádzame i ďalšie pripodobenie sa človeka soche - Manča, Haňova láska z mladosti, o ktorej pádoch a vzostupoch<sup>108</sup> sa v poviedke dozvedáme, sa ešte počas svojho života dá zvečniť na svoj náhrobný kameň, jej smrteľná bytosť je zhmotnená a z jej prchavej pohany sa stáva večná sláva. Haň sa si na Manču a jej sochu spomína: „bych se mohl podívat na Klárov, tam do kostela, tam je krásná mramorová socha archanděla Gabriela, socha zrovna tak veliká jako socha hřbitovním pomníku jak si dala vytesat v zastoupení kameníka Manča, ta moje kráska z minulosti, která sebe samu prohnala tolika úskalími, až nakonec skončila ještě za svýho života jako socha archanděla Gabriela...“<sup>109</sup>

Personifikáciou Hrabal zvyznamňuje neživé veci, ktoré sa v dôsledku toho, že im prisúdi ľudské vlastnosti, stávajú rovnocennými aktérmi v Hrabalovom nehierarchizovanom fikčnom svete. Personifikácia vystupuje do popredia hlavne pri takých veciach, ktoré autor často využíva vo svojom diele ako motívy (napr. vlasy, sochy).

#### 4. Synekdocha

S priradovaním ľudských vlastností veciam sa stretáme v Hrabalovej tvorbe aj vo forme synekdochy. Ako zaujímavý príklad tohto javu nám môžu poslúžiť Hrabalove obľúbené motívy - časti ľudského tela (hlava, ruky a nohy). Končatiny často preberajú rolu celej osobnosti, z vecí nesených sa stávajú vecami nesúcimi, napr. vo výjave z poviedky *Ingot a ingoti*, keď sa nohy opitej návštevníčky brigádnických barakov „zvedly jako dva bílí hranostajové... a když se trup zasunul za rozpuštěnými vlasy, pak i ty nohy se zasunuly, jako pozře voda skokanku z vysoké věže... a zůstal jen okenní rám s napnutými třaslavými hvězdami.“<sup>110</sup> Na inom mieste sa zase ruky stávajú zástupným atribútom robotníkov: „Pak vzhledl, a kam až viděl, pořád se tyčila konstrukce z trubek, která obšancovávala lešením celý chrám církve katolické, chrám svatě Trojice, aby *dělnické ruce přivedly* ten kostel do parádní, hřímavé slávy.“<sup>111</sup> (...) „Viděl, že to byly a jsou *dělnické ruce lešenářů*, které postavily sedmipatrovou konstrukci kolem sochy generála, že on, zedník to byl, a potom ostatní dělníci

---

<sup>107</sup> Ibid. s.234.

<sup>108</sup> pozn. autora: Hrabalov fikčný svet sa často člení na víťazova a porazených, Manča má to šťastie, že využíva svojej potupy k svojmu vzostupu.

<sup>109</sup> Ibid. s.234.

<sup>110</sup> *Ingot a ingoti*. In HRABAL, Bohumil. *Kaškárna*. s.166.

<sup>111</sup> *Zrada zrcadel*. In HRABAL, Bohumil. *Kaškárna*. s.172.

a *dělnické ruce*, které pneumatickými vrtačkami *navrtaly* sochu (...)“<sup>112</sup> No nezostáva len pri rukách robotníkov, napríklad v poviedke *Zrada zrcadel* ruka zastupuje postavu tety: „Pojďte dál, já jsem umělcova tetička,“ *pozvala kostnatá ruka*.“<sup>113</sup>

Podľa čoho volil Hrabal časti tela pri tomto ozvlášťujúcom umeleckom postupe? Kládol si otázku, čo je ťažiskom ľudskej bytosti, čo je jeho podstatou? V opozícii k rukám symbolizujúcim hmotu, stavia Hrabal hlavu - sídlo ducha. Tak ako český národ rozdelený múrom na tých, ktorí tancujú na dychovku a tých, ktorí naslúchajú orchestru v poviedke *Prokopnutý buben*, tak i Hrabalove motívy tvoria protiklad, ktorý je zároveň súčasťou každého z nás ako celku (ruky a rozum - *res extansa* a *res cogitans* - tvoria vnútornú dialektiku každého z nás). Zatiaľ čo ruky zastupujú postavy hlavne pri práci alebo pohybe, hlava sa stáva zástupným prvkom vtedy, keď postava rozmýšľa alebo niečo pociťuje: „Jen u zamřížovaného okna koupelny *ležela* na okenním rámu *hlava* pološílené trestankyně, která *naslouchala*, jak od střelnice hraje ariston Harlekýnovy miliony...“<sup>114</sup>(...) „Blond’atá *hlava ženy* si tam *dává hubičky* s mladíčkem, polibky jako rány bičem. A průvan to nese nahoru až k mé posteli.“<sup>115</sup> (...) „v zatáčce jsem se otočila, a viděla jsem tam nahoře ve veřejích dvě *hlavy*, které se za mnou *dívaly* a *oči obou* byly *vytřeštěné*, usmívali se ti tam, ale za tím úsměvem jsem viděla, že se mne zděsili, že si oddychnou, až budu z toho stavení pryč.“<sup>116</sup>

Sakralizácia uniformy a odevu, t.j. dôvod, prečo i kus oblečenia môže niesť v Hrabalových textoch jednanie celej osoby. Napríklad Haňťove cigánočky v *Příliš hlučné samotě* sú nesené svojimi farebnými sukňami: „do sklepa začala drobnými krůčky sbíhat zelená, červenými květinami zdobená sukně, pak ještě tyrkysově zelená sukně, a do sklepa sběhly dvě cikánky, ty mně navštěvovaly“<sup>117</sup>, charakter hasiča v poviedke *Ingot a Ingoti* zase nesie jeho pracovná uniforma: „V místnosti stál hasič Karel před zrcadlem, cenil na sebe řídké zuby, přidržoval si sekyrku, stál tak v přilbě a clonil si oči, měl holínky, které mu tiskly lýtka, a od té doby, kdy si je poprvně natáhl, měl trvalý pocit jistoty a rozhodnosti, zrovna tak, jako když měl opasek.“<sup>118</sup>(...) „V zrcadle si upravoval helmu, která se zablyštěla jak monstrance“<sup>119</sup>(...) „a vykročil do služby plný pýchy, kterou mu vstřikovaly úzké holínky, těsný pásek, helmice stažená do očí.“<sup>120</sup>

---

<sup>112</sup> Ibid. s.184.

<sup>113</sup> Ibid. s.171.

<sup>114</sup> Krásná Poldi. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.204.

<sup>115</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.119.

<sup>116</sup> HRABAL, Bohumil. *Svatby v domě*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s.28.

<sup>117</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.200

<sup>118</sup> Igot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.159.

<sup>119</sup> Ibid. s.164.

<sup>120</sup> Ibid. s.167.

V poviedke *Divní lidé* sa vyskytujú hneď dva druhy takéhoto „nesúceho odevu“, nohavice a čierny klotový plášť, ktoré síce nezastupujú jednanie postavy, ale vyskytujú sa v texte tak často, že nás to núti pripisovať ich ku charakteru jednotlivých postáv. Čierny klotový plášť sa stáva charakteristickým rysom vedúceho závodu, jeho farba vystupuje v opisoch v kontraste so slnkom alebo žiarou: „z gondoly se zvedl závodní v černém klotovém plášti, opřel se bílými rukama o obrubu, vyklonil se jak z kazatelny, se zlatou šerpou přes prsa a řekl: „Práci čest!“<sup>121</sup>(...) „zvedl černé rukávy až po loket do zlatého tunelu slunce“(...) „Ale Václave, já jsem přeci z vás, já jsem taky dělník,“ řekl závodní a položil ruku na černý klotový plášť.“<sup>122</sup>(...) „režisér stál s křídou v ruce a ťukal na čelo muži v anglických šatech, se kterým vešli do slunce závodní v klotovém plášti a důvěrník v nesepraných montérkách.“<sup>123</sup> Plášť, typický odev, ktorý odlišoval „technokratickú nobilitu“ od ostatného pracujúceho ľudu, stojí v poviedke *Divní lidé* v kontraste k nohaviciam, montérkam - typickému robotníckemu odevu: „opřel si botu o hranu koryta a viděl, jak se tkanina kreповých kalhot třepí,“<sup>124</sup>(...) „utrhla se mu nohavice až po koleno,“<sup>125</sup>(...) „vyšel ze skladu demizonů, z jeho kabátu a kalhot se olizovaly zelené jazýčky, plamínky par,“<sup>126</sup>(...) „soudní rada vyskočil na hranu, držel čtyři opratě kabelů, překládal bílé nohy, které mu trčely z odpadlých nohavic montérek,“<sup>127</sup>(...) „jeho modré pracovní šaty splývaly s modrými stíny dílny.“<sup>128</sup> Ako prostriedok synekdochy nohavice vystupujú taktiež v poviedke *Zrada zrcadel*, v ktorej je opísaný výhľad z pivničného ateliéru umelca pána Valeriána takto: „A po chodníku kráčely mužské kalhoty, potom kdosi nesl plavky, potom se objevil celý pes a přihrnuli se kluci“<sup>129</sup>(...) „A dveře se otevřely a do sklepa seběhly dvě shrnuté punčochy a uřícený chlapec.“<sup>130</sup> V tomto úryvku môžeme okrem synekdochy sledovať aj ďalší literárny postup, ktorý je typický pre Hrabalovu tvorbu, postup segmentácie pri opise, ktorému sa budeme venovať v ôsmej kapitole našej práce.

---

<sup>121</sup> Divní lidé. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.135.

<sup>122</sup> Ibid. s.136.

<sup>123</sup> Ibid. s.141.

<sup>124</sup> Ibid. s.130.

<sup>125</sup> Ibid. s.134.

<sup>126</sup> Ibid. s.143.

<sup>127</sup> Ibid. s.144.

<sup>128</sup> Ibid. s.146.

<sup>129</sup> Zrada zrcadel. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.173.

<sup>130</sup> Ibid. s.176.

## 5. Paralelizmus (syntaktická úroveň)

Jazykový paralelizmus, súbežnosť syntaktických konštrukcií pri rozdielnosti motívov, spája výrazy a myšlienky, ktoré so sebou navzájom nesúvisia a je nástrojom umocnenia jednotlivých skutočností. Paralelizmus je častým javom napríklad v trilógii *Svatby v domě*, ktorá sa vymyká z Hrabalovej tvorby vďaka tomu, že dej striedajúci sa s historkami (po vzore „Pepinovského rozprávania“<sup>131</sup>) je rozprávaný z pohľadu ženskej postavy - Pipsi, v príbehu sa však objavujú i perspektívy ďalších postáv. Ako ukážka paralelizmu nám môže poslúžiť táto Hrabalova spomienka na čas, kedy si uvedomil, že musí odísť z domu: „Jedného dne jsem se kolem sebe rozhlídnul a spráskl jsem sám nad sebou ruce. Ani jsem si nevšiml, že *tak dlouho* jsem byl mladej pán, že *tak dlouho* jsem chodil v krásných šatech šitých v Praze, *tak dlouho* chodím v botičkách kupovaných od Poldi Gutmana, *tak dlouho* si vybírám krásny kravaty do ještě krásnějších košilek kupovaných na Příkopech, *tak dlouho* nosím klobouky kupovaný od Čekana a jelenicový rukavičky taky. Sprásknul jsem nad sebou ruce...“<sup>132</sup> (...) „Proto jsem *opustil* tu moji knihovnu, můj psací stůl potažený hnědým sametem, *opustil* jsem kachlová kamna, ve kterých zatápěla moje služka, *opustil* jsem vybraná jídla, která chystala moje maminka, sklep plný otcova vína a piva...“<sup>133</sup>

Paralelizmus v ukázkach plní funkciu stupňovania, jednotlivé skutočnosti sa na seba nabaľujú a vytvárajú tak mnohvrstevnatú realitu. V danej ukážke paralelizmus dosahuje svoj efekt prostredníctvom anafory. Okrem paralelizmu si v ukážke môžeme všimnúť často Hrabalom využívaný motív domova. Nie len *Svatby v domě*, ale aj ostatné Hrabalove spomienkové prózy, vyjavujú pocit strachu z domova, potrebu z neho utiecť a oslobodiť sa. Stiesňujúce rodinné ovzdušie sa zhmotňuje aj v predstave novo postavenej vilky v Nymburku, v ktorej jeho rodina prebývala a v ktorej nebolo na pohnutie, všetci do seba navzájom narážajú a všetko o sebe navzájom vedia.

Taktiež príbeh Haňtu je mnohokrát budovaný postupom paralelizmu, ktorý zvyšuje naliehavosť jednotlivých výpovedí. Napríklad v nasledovnej ukážke, kde autor opakuje a tým vyzdvihuje slovo vzduch, na pozadí slova vzduch sa celý tento obraz povznáša, vzduch tvorí atmosféru tohto obrazu: „když odstraníte slova tištěný, zjistíte že zůstávají po nich jen nehmotný myšlenky který poletují *vzduchem*, spočívají ve *vzduchu*, *vzduchem* jsou živeny,

---

<sup>131</sup> pozn. autora: tzv. Pepinovské rozprávanie je inšpirované Hrabalovým strýkom Pepinom, ktorý dokázal rozprávať svoje anekdoty zaujímavo, a zároveň s časťnými odbočkami a popismi.

<sup>132</sup> HRABAL, Bohumil. *Svatby v domě*. s.13.

<sup>133</sup> Ibid. s.14.

protože všechno nakonec je *vzduch* tak jako je a současně není krev v hostii.<sup>134</sup> Podobne to je aj s atmosférou ľudskosti v tomto úryvku: „všichni ti dělníci a baliči starýho papíru, který se musejí *rukama* dotýkat materiálu, vlastním *rukama* a utahovákem utáhnout dráty, a vlastníma *rukama* odvízt na rudlíku balík do řady k výtahu anebo připravit balíky tak, aby až přijede auto, aby naposledy, ale vlastníma *rukama* balíky naložil, nebo vynesl (...).“<sup>135</sup>

V ďalšom príklade postupom paralelizmu spája autor nesúvisiace - postavy vzdialené časom kladie vedľa seba, resp. nad seba v priestore, paralelizácia sa tak stáva prostriedkom zrušenia časovej hierarchie: „*Ležím* na zádech a nade mnou nad baldachýnem nebes posteje, tak vedle sebe určitě *leží* Hegel a Artur Shopenhauer, *ležím* ruku v lokti pokrčenou, začláním si oči (...).“<sup>136</sup>

V kontexte celej poviedky *Příliš hlučná samota* sa na viac opakuje niekoľko viet, ktoré sa taktiež stávajú prostriedkom paralelizácie sú to vety resp. slovné spojenia: (1) „nebesa nejsou humánní“, (2) „třicet let tohle dělám“, (3) „proti své vůli vzdělaněj“, prostredníctvom ktorých je prúd vedomia, ktorý tvorí túto poviedku rytmizovaný a dostáva tak nejakú formu, štruktúru. Paralelizmus navracia do Hrabalovho chaotického rozlievajúceho sa rozprávania poriadok.

## 6. Paralelizmus (tematická úroveň)

Okrem toho, že Hrabal používa jazykový paralelizmus ako stylistickú figúru, zvyšuje tento jav vo forme paralely (tematického paralelizmu) na základný princíp svojej tvorby. Mnohé z jeho predstáv sa zrkadlia vo svojej odlišnosti, vznikajú tak analógie medzi minulosťou a súčasnosťou, celkom a jeho časťou, mikrokozmosom a makrokozmosom... V tejto kapitole našej práce si uvedieme niekoľko príkladov zrkadlenia a pokúsime sa osvetliť, akú úlohu hrajú v danom kontexte.

Princíp zrkadlenia nachádzame napríklad v poviedke *Příliš hlučná samota* a to hneď na niekoľkých miestach. Ako prvý príklad nám môže poslúžiť paralela medzi svetom kryš v podzemí a svetom ľudí: „krysy vyhubily potkany, válkou která trvala čtvrt století, jak krysy se rozdělily na dva tábory, a ty dva tábory teď, právě teď vrcholí strašlivou válkou, válkou a bitvama na život a na smrt, vyhlazovací válkou bez slitování, válkou která se vede nejen

<sup>134</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.174.

<sup>135</sup> Ibid.s.216.

<sup>136</sup> Ibid. s.194.

v hlavních stokách, ale zuří zrovna tou samou vášní ve stokách a periferiích pod povrchem, v kanálech a kloakách hlavního města Prahy...zatímco ve sklepích pracují svržení andělé, univerzitně vzdělaní lidé, kteří to prohráli aniž by bojovali, kteří se dostali do situace, ve které nechtěli být, avšak ještě tam pod timi sklepy a sklepeními, tam v hloubi zemi, v kloakách a kanálech zuří válka mezi krysami, válka o nadstavbu v hlavních kloakách, zatímco ty krysy, které bitvy a války přežijí, aby odtáhly do postranních kanálů a živořily tam a živily se záštitou a nenávisť k těm vítězným krysám...<sup>137</sup>

Z tohto obrazu môžeme vyvodit' všeobecnejší záver, t.j. že Hrabal často používa analógiu medzi miestom „tam hore“ a miestom „tam dole“. Jeho svet teda síce stráca časovú hierarchiu, ale naopak nadobúda nový rozmer - hierarchiu priestorovú, napríklad, keď Haňťa neustále popisuje svojho šéfa ako niekoho „tam hore“, ako Boha: „Ale od stropu se ozval ječivý podrážděný hlas mého šéfa, hrozil mi a já jsem se jako vždycky polekal (...) bylo to něco jako hlas boží, hlas kterej pořád připomíná jak by to mělo být“<sup>138</sup> (...) „můj šéf každou chvíli se vyklání otvorem do sklepa jako Bůh na mne shora huláká, ne Adame kde jsi... ale Haňťo proboha pospěš si!“<sup>139</sup>

Podobne paralelný svet sa objavuje i v poviedke s príznačným názvom *Zrada zrcadel*, zatiaľ čo umelec pán Valerián tvorí svoje obrazy a sochy v ateliéry v podzemí, skutočný život sa odohráva nad zemou. Valerián si vytvára vlastný svet hodnôt a ideí, jeho pánom je fantázia, ovláda ho múza, krása sa mu vnucuje a oslovuje ho, keď sa však stretáva so svetom „tam hore“ zisťuje, že jeho ideál krásy a vznešenosti, ktorého zosobnením je pre neho jeho socha luckého bojovníka, nemá v skutočnom svete hodnotu, pretože nie je originálom iba stonásobnou replikou už raz vytvoreného (poviedka je alegóriou kultúrneho ovzdušia za vlády predpísaného kultúrneho programu socialistického realizmu). Valerián sa však nevzdáva, prijíma svoje sisyfovské poslanie a v umení pokračuje. V tejto poviedke nachádzame hneď niekoľko postupov zrkadlenia (tematického paralelizmu):

1) Prvá paralela, ktorú nachádzame v poviedke *Zrada zrcadel*, sa týka myšlienky velebenia národa. Jedným členom paralely je pán Valerián - umelec, ktorý sa „obetuje za národ“ a z ktorého musí mať podľa pána Miťánka (pomocníka verejnej bezpečnosti) národ radosť, druhým členom paralely sú „psanička, která psaly pražské děti na rozhlasovou soutěž: Jak zvelebit vlast?“<sup>140</sup>, ktoré sú zrkadlom pána Valeriána, ktorý sa ako umelec pokúša

---

<sup>137</sup> Ibid. s.193.

<sup>138</sup> Ibid. s.202.

<sup>139</sup> Ibid. s.178.

<sup>140</sup> *Zrada zrcadel*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkařna*. s.185.

odpovedať na túto otázku svojím dielom a podobne ako „psaníčka“ i jeho dielo končí na smetisku, tzn. jeho úsilie vychádza nazmar.

2) Nositeľom druhého paralelného obrazu je starinka, ktorá prichádza do zberne papiera. Jej osobnosť je celkom prítomnosti a minulosti, ktorú zosobňujú jej spomienky, listy a fotografie, ktoré odnáša do zberu. Cíti však, že jej minulosť je jej nedielnou súčasťou a takto sa prihovára soche svätého Tadeáša: „Tadeášku poznávaš, že je ve mně zaškatulkovaná tanečnice Cléo?“<sup>141</sup>

3) Ďalším zrkadliacim sa obrazom je obraz obesenca: „A pan Miťánek se zadíval do očí Durynkovi, na kterém visela smyčka, pak se podíval na pana Valeriána, nad kterým ze stropu visela ta samá smyčka (...)“<sup>142</sup> - pán Valerián a jeho výtvor sa stávajú svojím vzájomným odrazom.

4) V poviedke sa zrkadlia taktiež, už spomínaná, socha Tadeáška a detonovaná socha generála, ktorej pri detonácii „odtrhli akorát voko, epoletu a koleno, to samý co chybí Tadeášskovi.“<sup>143</sup>

7) Okrem týchto paralel sa v poviedke nachádza niekoľko viet, ktoré sa niekoľkokrát navracajú a slúžia tak k rytmizácii textu. Sú to vety: (a) „pro pořádnýho soudruha není dneska lehké být na světě“, (b) „kušuj tetka“, (c) „letos bylo léto velice horké“, (d) „Furt se jede! Do toho!“, (e) „vyzvracel se do kalfasu“, (f) „napil se hořčáku“.

K nášmu skúmaniu paralelizmu v Hrabalových dielach by mohlo prispieť zamyslenie sa nad úlohou, ktorú hrá v jeho dielach motív zrkadla. O zrkadlení názvu poviedky v poviedke samotnej sme už pojednali v prvej kapitole našej práce. V tomto oddieli, ktorý pojednáva o zrkadlení, máme možnosť túto problematiku znovu oživiť a to práve v súvislosti s názvom poviedky *Zrada zrcadel*, ktorý sa v samotnej poviedke objavuje v prehovore pána Valeriána: „Zradili mě zrcadla,“ řekl a roztříštil sekyrkou všechna zrcadla, vždy sebe sama, svůj obraz.“<sup>144</sup> Tento Valeriánov záver je negáciou toho, čo tvrdil pán Miťánek na začiatku príbehu totiž, že: „Zrcadla neklamou.“<sup>145</sup> Tento krát sa však motív zrkadla v poviedke ešte niekoľko krát opakuje, čím intenzívnejšie vystupuje do popredia, pôsobí, že máme pocit, že sa všetko v tomto fiktívnom svete nachádza v pároch. Zrkadlami je fascinovaný hlavne pán Miťánek, ktorý „se zasmál když viděl, že ještě jeden pan Valerián míchá v kalfasu

---

<sup>141</sup> Ibid. s.178.

<sup>142</sup> Ibid. s.172.

<sup>143</sup> Ibid. s. 183.

<sup>144</sup> Ibid. s.184.

<sup>145</sup> Ibid. s.177.

v zrcadle<sup>146</sup> a ktorý „se díval do zrcadla a žasl. Vše bylo v tomhle sklepe ještě jednou.“<sup>147</sup> Zrkadlá sú jednak reálnou súčasťou ateliéru: „Ta zrcadla ve sklepním ateliéru byla od cementové podlahy až ke stropu“ - čím sa odôvodňuje príbeh domovníčky, ktorá tvrdila, že v ateliéry sú dvaja umelci, ktorých „neviděla vcházet do sklepa, vždycky odcházal jen jeden“<sup>148</sup> a jednak sa stávajú súčasťou imaginácie, keď Valerián prichádza so svojím dielom do budovy, kde ho má odovzdať: „vešel do prvního patra, a jak ve snách kráčel podle obrazů opřených o stěnu, jak ze zrcadla do zrcadla vykračoval z jednoho obrazu do druhého, jako by byl převlečený za Durynka, šestadevadesátkrát vešel a vyšel z těch samých obrazů (...).“<sup>149</sup>

Motív zrkadla sa stáva zároveň prostriedkom paralelizmu v poviedke *Krásná Poldi* (identický obraz nachádzame aj v poviedke *Jarmilka*), v ktorej sa narátor „príbehu“ zrkadlí v postave ženy, ktorú každodenne budí vodič autobusu cestou do Poldinej hute. Narátor opisuje svoje vstávanie ako „prvé stydlivé prohlédnutí člověka předčasně probuzeného, rozcuhaného, páchnoucího, člověka, který se znovu posazuje na postel s budíkem v ruce“ a ktorý sa musí „(...) poddati automatismu, milnému a přesnému obzvláště ráno, kdy již nelze nežit...rychle se obléci, vyčistit zuby dvojníku v zrcadle a přemýšlet proč se denně holit a mýt a jíst a chodit se zasedacím pořádkem v mozku?“<sup>150</sup> Odrazom tohto vstávania narátora sa stáva prebúdajúca sa neznáma, ktorú si narátor predstavuje „na pelesti postele, váhá s punčoškou v ruce, zda má to cenu vstávat...vidím jak pohrdá rozcuhanou dívkou v zrcadle a že si též myslí, proč žít?“<sup>151</sup>

Ako ďalší príklad paralelizmu nám môže poslúžiť obraz zdvojeného ťukania na čelo z poviedky *Divní lidé*: Prvý obraz: „rotmistr vzal křídu, napsal na vrata dvaadvacet, pak osmadvacet, podtrhl a výsledek dvakrát podtrhl. A potom ťukal křídou na číslici šestku a volal: „Šest metráků denně vybrousit na víc! (...) A odsunula se vrata a rotmistr stál s křídou položenou na čelo toho, kdo odsunul ta posuvná vrata“<sup>152</sup> nastavuje zrkadlo druhému: „A režisér vzal křídu a na vrata cáglágru nakreslil plánek (...) a odsunula se vrata a režisér stál s křídou v ruce a ťukal na čelo muži v anglických šatech, se kterým vešli do slunce závodní v klotovém plášti a důvěrník v nesepraných montérkách.“<sup>153</sup>

Posledným príkladom zrkadlenia, ktorý si uvedieme v tejto kapitole, bude zrkadlenie lisovania resp. „presovania“ v poviedke *Příliš hlučná samota* (motív lisovania sme už

---

<sup>146</sup> Ibid. s.171.

<sup>147</sup> Ibid. s.174.

<sup>148</sup> Ibid. s.175.

<sup>149</sup> Ibid. s.180.

<sup>150</sup> *Krásná Poldi*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.207.

<sup>151</sup> Ibid. s.208.

<sup>152</sup> *Divní lidé*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.137.

<sup>153</sup> Ibid. s.141.



zmieňovali v prvej kapitole našej práce s názvom Pomenovanie, v ktorej sa zamýšľame nad obrazným pomenovaním lisu). Lisovanie sa v poviedke vyskytuje v niekoľkých paralelných rovinách:

1) Prvou rovinou je lisovanie faktické, tzn. reálne, kedy Haňťa, balič starého papiera pracujúci v zberných surovinách, skutočne lisuje starý papier, ktorý mu vozia ľudia do „jeho zberne“. Haňťa skutočne na svojom lise vytvára z papiera zlisované balíky, ktoré považuje za umelecké diela, pretože do nich so starostlivosťou a umeleckým citom ukladá vzácne knihy a reprodukcie.

2) Ďalšou rovinou lisovania je lisovanie symbolické, keď si Haňťa predstavuje, ako by vytvoril obrovský lis, zlisoval by skutočnosť, aby mohli vzniknúť nové dejiny. Lisovanie sa tu stáva v kontexte filozofie večného návratu, ktorá neustále v poviedke vyvstáva, predpokladom vzniku niečoho nového, novým začiatkom.

3) Symbol lisovania sa objavuje taktiež v obraze kremácie Haňťovej maminky: „Moje denní práce je v cykličnosti to samý, já mám odvalu myslet a prožívat každým balíkem to samý, jako když jsem se díval jak v mlejniku mi mleli maminku (...) já mám pokaždý ten samej pocit jakoby tam prskaly lebky těch klasiků, jako bych tak drtil jejich těla (...) balík musím dělat na tři fáze (...) zrovna tak jako v kremační peci se čeká až jsou nebožtíci čtyři.“<sup>154</sup>

4) Symbolické lisovanie sa objavuje najprv v predstave Haňťu, v ktorej ho všetky knihy, ktoré si za tridsať rokov, čo balí starý papier, nanosil domov, zlisujú v jeho byte a nikto ho už viac nenájde a nakoniec aj v samotnom konečnom rozhodnutí Haňťu skončiť svoj život zlisovaním samého seba. Tento obraz je konečným aktom, vyvrcholením lisovania, ktoré sa nám doteraz ukazovalo len v náznakoch, ktoré na nás tlačilo a presovalo nás so všetkých strán, aby nakoniec tento pocit stiesnenosti mohol pominúť, keď sa stal obeťou lisovania, ktoré sám vyvolal.

## 7. Vymenovanie

Vymenovanie je jedným z najobľúbenejších umeleckých prostriedkov Hrabalovej poetiky. Na nasledovných ukážkach sa pokúsime osvetliť, akú funkciu hrajú vymenovania v jej celku. Vymenovanie ako zmyslu-tvorný prvok zreteľne vystupuje v poviedke *Ingot*

---

<sup>154</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.185.

*a ingoti*. Predmetom vymenovávaní je na deviatich miestach poviedky obdobne pôsobiaci šrot, prvá ukážka, ktorú uvedieme bude rozsiahlejšia, pretože chceme ukázať i jej kontext resp. kontrast vymenovania a predchádzajúcej dejovej sekvencie: „Už se to hodně lepší, doktore,“ řekl muldař Bárta, „křesťanská Evropa už se konsoliduje.“ „Jaká Evropa?“ zavyl doktor filozofie, „a jaká křesťanská? Židovská je více než kdy jindy.“ A z otevřených vagónů dále vytahoval a ukládal do sázecích koryt *válec s pístem a skleněný kotouč, rozdrčené zbytky leydenských láhví, zkomolené kompas, kladkostroje se závažími a protivážími, svazek železných tyčinek s cívkami, stojatý galvanoskop, spektroskop a zrcadlový sextant*, živnostník Bárta odtrhával mosazné součástky a dával je do bedýnky, (...) „Křesťanská!“ řekl živnostník.<sup>155</sup> Vymenovanie v predošlom úryvku, zdanlivo náhodné spojenie rôznych nepotrebností, je symbolom minulosti, šrot je niečím, čo táto doba už nepotrebuje, a preto ho posielala do zberne, kde sa pretaví v niečo nové, užitočnejšie, zánik je zároveň zrodom, smrť vyústi do života – t.j. neustály kolobeh, večný návrat - jeden z najintenzívnejších motívov, ktoré Hrabal vo svojich dielach využíva.<sup>156</sup>

Okrem toho, že vymenovanie je reminiscenciou minulej doby, pôsobí taktiež ako kontrastný prvok - intelektuálny rozhovor o budúcnosti Európy stojí vo výraznej opozícii voči obyčajnej manuálnej práci, nakladaniu šrotu. Podobné kontrasty nájdeme v celej tejto poviedke, pretože je tvorená technikou koláže. Striedajú sa v nej dve dejové línie: rozhovor živnostníka a doktora filozofie na šrotovisku a scéna brigádnikov s opitou dievčinou.

Vymenovania sa stávajú dôležitým výstavbovým prvkom i v poviedke *Kafkárna*, ktorá je prozaickou podobou „eposu“ *Bambino di Praga*. Vymenovania sú tento krát taktiež spojené s profesiou ústrednej postavy - pána Kafku, ktorý pracuje vo veľkoobchode s hračkami a galantným zbožím. Jeho prehovory sa v poviedke striedajú s vymenovaním hračiek: „beru faktury a celý den pak odškrtávám a přepočítávám dva vagony dětských hraček. *Pěšák s puškou, voják s lodkou, voják s přilbou, důstojník v kroku, generál v plášti, bubeník, trubač, lesní roh, velký buben, voják ležící s puškou, dělostřelec s vytěrákem, důstojník stojící s mapou...* Odškrtávám ty figurky a myslím jak si mě pořád pletou, z domova už jsem tolik let, ale jak je někde nazvraceno nebo někdo řve v noci, hned k nám přiletí sousedi a nadávají matce, ten váš syčák zase v noci řval, to mu to tak chutná? *Měřič vzdáleností, telefonista píšící, motocyklista, raněný ležící, dva ošetřovatelé, lékař v bílém plášti, sanitní pes, voják*

<sup>155</sup> Ingot a ingoti. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.155-156.

<sup>156</sup> pozn. autora - viz. *Prliš hlučná samota* - ničením papiera vzniká niečo nové - umelecký celok, Haňťa zomiera, aby mohla nastúpiť nová epocha a pod.

*ležící s cigaretou, dragoun na koni...*<sup>157</sup> Tento krát sa vymenovanie taktiež stáva aktérom konfrontácie, zastupuje mechanickú prácu, ktorá je v kontraste so spomienkami, prítomnosť kontrastuje s minulosťou.

Vo vymenovaní hračiek nachádza autor niekedy motív, ktorý vyžíva v nasledujúcej sekvencii textu. Tak sa stáva vymenovanie prvkom nadväzovania kontextu - tematického zreťazenia: „*Kráva pasoucí se, kráva bučící, tele stojící, hříbě se pasoucí, selata, kočka stojící s mašlí, slepice zobající, mladší tygři, hyena skvrnitá, medvěd zpríma stojící, americký buvol, lední medvěd mládě, opice škrabající se...* Dívám se, jak je zvěrolékař skloněn nad nemocným dobytčetem, jak účetnímu říká, že předepíše vodičku, (...)“<sup>158</sup> Text poviedky *Kafkárna* je poskladaný z nesúrodých historiek po vzore „Pepinovského rozprávania“. Postup, ktorý dal vzniknúť tejto poviedke by mohol byť nasledujúci: vypočuté historiky od strýka Pepina alebo iné hovory ľudí mal autor dopredu pripravené, skombinoval ich so zoznamami hračiek z veľkoobchodu a nakoniec domyslel ich spojitosť podľa citu. Vytvoril motivické zreťazenie, ktoré sa utvorilo do plynúceho prúdu textu, ktorý sa raz zadrháva kvôli riečnym naplaveninám a inokedy sa zase hrnie uvoľneným širokým riečnym korytom.

## 8. Segmentovanie

Autor pomenováva jednotlivé úkony a obrazy, tak že ich rozkladá na viacero častí a tieto časti potom radí do postĺpnosti. Ozvláštnenie vzniká v dôsledku toho, že autor podáva známe veci tak, ako by boli doposiaľ neznáme, resp. stavia oproti nášmu navyknutému spôsobu vnímania (nášmu „bytu“) niečo nezvyčajné. Takéto ozvláštnenie je spojené napr. s neobvyklými zvykmi - rituálmi Haňtu v *Příliš hlučné samotě*. Haňta je presvedčený, že keby sa vykúpil naraz, tak z toho ochorie, a preto „si meje jeden den jednu ruku, druhej den nohu, někdy i krk, skoro nikdy ruce (...)“<sup>159</sup> - zrkadlovým odrazom tohto Haňtovho rituálneho umývania je spôsob, ako pristupuje k novej knihe, ktorú objaví v zberni: „jak jsem viděl v tom mém sklepe jak shora někdo vysypal koš knih, tak jen jsem zahlídl nějakou pro mě vzácnou knížku, tak jsem se nejdřív díval jinam, pak jsem chvílku pracoval, pak jsem pomaličku se zadíval a teprve tak jsem byl schopnej zdvihnout knížku otevřít ji a podívat se

<sup>157</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.121.

<sup>158</sup> Ibid. s.122.

<sup>159</sup> Příliš hlučná samota (II. variace). In HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. s.194.

na tiráž, kdybych to udělal najednou, ranila by mě mrtvice (...)“<sup>160</sup> Tento postup si dokonca sám odôvodňuje zvykom, ktorý dodržiaval už od detstva, keď hrával vo futbalovom tíme (taktiež v ňom nachádzame paralelný postup segmentácie, tzn. že segmentovaný opis sa na viac zrkadlí): „I když jsem věděl že ta sestava tam bude viset až ve čtvrtek, tak jsem jel na bicyklu se dívat na tu sestavu už ve středu, a taky nikdy jsem se nepodíval rovnou, stál jsem a prohlížel jsem si rám ty skříňky a hrozně mě zajímalo jak je ta skříňka natřená, a když jsem takhle objel očima tu skříňku, tak pak jsem se osmělil a četl jsem si sestavu z minulýho tejdne (...) a až když jsem cejtíl, že snesu pohled na sestavu druhýho dorostu, tak jsem si přečetl i moje jméno, bejval jsem vždycky náhradník...“<sup>161</sup>

Podobné ozvlášťujúce segmentovanie nachádzame v tejto poviedke ešte na inom mieste, v sekvencii textu, kde Haňťa popisuje, ako sa zoznámil so svojou osudovou cigánočkou, ktorá nakoniec skončila v koncentračnom tábore. Namiesto toho, aby Haňťa konštatoval, že cigánku stretol pred obchodom a ona ho nasledovala až k nemu domov, popisuje ich stretnutie takto: „šel jsem z hospody, a hodně jsem pil, a ona šla za mnou, tak jako zatoulaná kočka, a na rohu jsem se s ní rozloučil, povídám, já musím jít doprava, a ona řekla, že tam jde taky, a zase na Kotlasce povídám, tak já už musím jít doleva, a ona řekla, že tam jde taky, a před barákem povídám, tak já už jsem doma, a podal jsem jí ruku na rozloučenou a ona řekla, že už je doma taky, tak jsem šel přes dvoreček a podal jsem jí ruku, myslel jsem že půjde po schodech a řekl jsem tak já už jsem vopravdu doma, sbohem, a ona řekla, že už je doma vopravdu taky, tak já povídám, tak to znamená že bydlíte v tom samým pokojíčku jako já?“<sup>162</sup> - postup segmentovania je na viac v tomto úryvku umocnený jazykovým paralelizmom, ktorý sa prejavuje opakovaním slova *povídám*, na viac je ukážka príkladným zobrazením striedania slovesných časov, ktorým sa zaoberáme v nasledujúcej kapitole.

Podobnú funkciu paralelizmus plní i v mnohých ďalších na časti rozložených opisoch, jedným z nich je napríklad opis Haňťovho smútku za cigánočkou: „odvezli ji někam pryč, někam daleko, tak daleko že už jsem tu cikánku nikdy neviděl, a čím víc jsem ji neviděl tím víc jsem po ní tesknil, a čím víc jsem po ní tesknil tím víc jsem vinil všechny síly světa i mimo svět, jak to mohly dopustit (...)“ alebo opis postielky na šrotovisku v poviedke *Anděl*: „A na těch psacích strojích, až na vršku, dětská postýlka a v hlavách té postýlky byl barvotisk

---

<sup>160</sup> Ibid. s.214.

<sup>161</sup> Ibid. s.214.

<sup>162</sup> Ibid. s.209.

a na tom barvotisku kráčela útlá dívka přes lávku nad propastí, a ta dívčina měla bílé šaty a za tou holčičkou se vznášel anděl strážný (...).<sup>163</sup>

## 9. Striedanie slovesných časov

Hrabal vo svojich textoch mnohokrát zámerne ruší časovú hierarchiu a stavia minulosť a prítomnosť vedľa seba. Symptomom zrušenia časovej následnosti je na jazykovej úrovni zámerné striedanie minulého času a historického prázenta.

Tejto problematike sa venuje napr. F. Esvan vo svojom prázpevkú v zborníku *Hrabaliana rediviva*, ktorý tvrdí, že takéto zámerné striedanie časov súvisí so súvzťahnosťou „medzi literárnym využitím historického prázenta a jeho použitím v spontánnom ústnom rozprávání.“<sup>164</sup> Vzťah k hovorovému jazyku je v Hrabalovej tvorbe zásadný, a preto by práve jeho dielo mohlo byť obrázkovým príkladom spomínanej súvzťahnosti. Medzi hovorovým a literárnym historickým prázentom sú však rozdiely:

a) zatiaľ čo hovorový historický prázent odpovedá náhlejšiemu zmeňe času, v literárnom použití môže mať omnoho širšiu platnosť, do tej miery, že môže pokrývať aj celý text;

b) funkcie literárneho historického prázenta sú iné a nadobúdajú zvláštnu hodnotu vo vnútri textom vymedzeného systému (napríklad zaostrenie na uhol pohľadu jednej postavy) alebo obecnjšie vo vzťahu k literárnemu kontextu.<sup>165</sup>

Podľa Esvana môžeme použitie historického prázenta v Hrabalových dielach roztriediť do troch hlavných kategórií:

1) „vzorce, ktoré odpovedajú štylizácii hovorového historického prázenta. Jedná sa predovšetkým o formy verba dicendi ako *povídám*, *povídá*, vzácnejšie verba percipiendi ako vidím alebo *podívám se*;

2) formy historického prázenta, ktorých funkciou je štrukturovať hovor a explicitne zvýrazniť okamžik výpovede. Ide väčšinou o slovesá vyjadrujúce stav alebo pohyb, ktoré sa spájajú s prázlovkami času alebo miesta: *ted' ležím*, *kráčím*;

3) „klasický“ historický prázens, ktorého úlohou je zdôrazniť v rozprávání istú sériu udalostí.“<sup>166</sup>

<sup>163</sup> Anděl. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna* s.148.

<sup>164</sup> COSENTINO, Annalisa; JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (eds). *Hrabaliana rediviva*. Praha: FILOSOFIA, 2006. s.35.

<sup>165</sup> Ibid. s.37.

Prvý typ prázdenú sa podľa Esvanovej štúdie vyskytuje viac či menej výrazne napr. v textoch *Proluky*, *Svatby v domě*, *Postřižiny*, *Ostře sledované vlaky*, menej potom v *Příliš hlučné samoty*, *Městečku, kde se zastavil čas*, *Jarmilce* a zriedka v *Harlekýnových milionech*, *Vita nuova* a *Obsluhoval jsem anglického krále*. V našej práci uvedieme niekoľko príkladov z nami analyzovaných diel a potvrdíme tak úlohu, ktorú tomuto javu pripisuje vo svojej štúdií Esvan:

a) „A máma ho *poznala* medzi nima, tak vyšla k vrátčúm a *povídá*: To jsou k nám hosti, pane Jaroslave!“<sup>167</sup>

b) „Na jaře roku 1830 *přišel* do Náchoda haličský aškenáz Mauthner a *povídá*: Tamhleten dům bude můj. V roce 1832 *povídá* měšťan Mauthner: Tamhleťa fabrika bude má. V roce 1839 *povídá* fabrikant Mauthner (...).“<sup>168</sup>

c) „A zase *vzala* kbelík plný vody, kbelík, do kterého hrčela voda z roztočeného kohoutku, prázdný kbelík *navlékla* na mosazný kohout a znovu *vychrsla* vodu po cementovém dvorku. *Povídám*, je doma paní Líza?“<sup>169</sup>

d) „Podle barvy hlasu, že jste z Morazy, *řekl* doktor, a pak se *zhrouťil* na všechny čtyři na podlahu, aby dál *pokračoval* v drhnutí kořinkovým kartáčem, a dál *stahoval* hadrem špínu a dál ji ždímal do kbelíku. Jsem, *povídám*.“<sup>170</sup>

Esvan z ukážok vyvodzuje, že:

a) „formy prázdenú sa vyskytujú izolovane v kontexte, kde všetky ostatné slovesá sú v minulom čase;

b) nachádzajú sa predovšetkým vedľa ďalších verba dicendi v minulosti (poznala, přišel, vzala v uvedených príkladoch);

c) v tomto prípade je možná koordinácia medzi slovesom v prítomnom čase a minulom čase. Táto štruktúra reprodukuje fenomén príznačný pre spontánne orálne rozprávanie a vzhľadom k tomu, že sa vyskytuje často, je možné ju pokladať za typický rys Hrabalovej štylizácie hovorového jazyka.“<sup>171</sup>

Druhý typ prázdenú, teda historický prázdenú s funkciou štrukturácie rozhovoru, sa taktiež nachádza v nami analyzovaných dielach a ide v ňom o slovesá vyjadrujúce stav alebo pohyb ako *ležím*, *kráčím*, *stojím*, ktoré orientujú rozprávanie v časopriestore. Tento typ prázdenú je typický pre Hrabalove texty, v ktorých „neustále prechádza od spomienok

---

<sup>166</sup> Ibid. s.38.

<sup>167</sup> Jarmilka. In HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. s.88.

<sup>168</sup> Divní lidé. In HRABAL, Bohumil. *Kaškárna*. s.135.

<sup>169</sup> HRABAL, Bohumil. *Svatby v domě*. s.9.

<sup>170</sup> Ibid. s.13.

<sup>171</sup> COSENTINO, Annalisa; JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (eds). *Hrabaliana rediviva*. s.38-39.

k popisom súčasných udalostí alebo akciám, ktoré patria do minulosti alebo prítomnosti vzhľadom k okamžiku výpovede. V oboch prípadoch je naratívnym časom čas minulý a umiestnenie udalostí do časopriestoru sa vyvodzuje z kontextu alebo je explicitne označené deickými príslovkami ako *tenkrát* a *ted'*.<sup>172</sup> Príkladom tohto typu historického prézentu sú nasledujúce úryvky z poviedok z cyklu *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*:

a) „Ten kuchař dovede chrápat, že jsem si musel dávat do uší měkké tampóny chleba, vždycky na noc se zadržít. Ted' ta blondýnka s něhou uléhá na hromadu písku vedle chrámu a mládenečka strhává na sebe.“<sup>173</sup>

b) „(...) objevila se dívka v trestaneckých šatech, levou ruku měla v čerstvém gypsu, ted' počapla a v jedné ruce nesla do muldy volský náhubek a hodila jej tam, kam trestankyně házely poslední kříže.“<sup>174</sup>

Posledný typ „klasického“ prézentu sa podľa Esvana vyskytuje iba v *Jarmilke*, kde má presnú funkciu v rámci naratívnej štruktúry textu. Prítomný čas sa v tejto poviedke používa väčšinou vtedy, keď sa vedľa rozprávača vyskytuje Jarmilka, zatiaľ čo takmer neexistuje, keď sa ocitá v spoločnosti hlavnej postavy, Hannesa Reegensa. Dokladá to nasledujúca stať: „(...) já jsem si to všechno namlouvala, on mne nechce, on si mne nevezme, nemluví...myslela jsem, že snad až se pozná...snad nějaké zázrak... A já stojím vedle ní, беру do ruky hrníček a zas jej pokládám na cínový stůl. Hledím úkosem na Jarmilku, jak v slzách do přehnuté zástěrky odpočítává rohlíky...“<sup>175</sup> Historický prézens tu plní funkciu fokalizácie na uhol pohľadu rozprávača, zdôrazňuje jeho účasť na prebiehajúcich udalostiach a v Hrabalovej tvorbe má okrajovú úlohu.

## 10. Nadmerné využívanie troch bodiek

Jan Mukařovský vo svojich *Studiích z poetiky* vyzdvihuje grafické prejavy uvoľnenia významovej súvislosti. Prisudzuje im pritom rovnoprávne postavenie v škále ostatných štylistických zložiek. Najčastejšími grafickými prejavmi uvoľnenia významovej súdržnosti je podľa neho nadbytočné členenie pomlčkami a inými rozdeľovacími znamienkami, ktoré sa môžu vyskytovať hlavne pri zdôraznení rozhrania medzi skutočnosťou a výmyslom, nedopovedanosťou a významových páuz.

---

<sup>172</sup> Ibid. s.39.

<sup>173</sup> Kafkárna. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.120.

<sup>174</sup> Divní lidé. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.133.

<sup>175</sup> Ibid. s.110.

Pri čítaní Hrabalových próz vystupujú interpunkčné nezrovnalosti (prílišnosti i nedostatočnosti) mnohokrát do popredia čitateľovej pozornosti. V jeho textoch sa stretávame na jednej strane s vypúšťaním interpunkčných znamienok (čiarok, bodiek), na druhej strane s ich nadmerným používaním, zdanlivo nemotivovaným, napr. pri užívaní nadbytočných čiarok, pomlčiek, troch bodiek. Podľa M. Jankoviča si však musíme uvedomiť, že takéto (nedostatočné alebo naopak nadbytočné) užívanie interpunkčných znamienok v Hrabalových dielach nie je náhodné, priam naopak, je výsledkom autorovho zámeru a plní isté na prvý pohľad nevytvárajúce funkcie.

Jankovič sa týmto funkciám venuje v stati zo zborníku *Hrabaliana* s názvom *Tři tečky v prózách Bohumila Hrabala*. Zameriava na prebujnenosť troch bodiek, ktorá je evidentná v niekoľkých Hrabalových dielach, ich funkcie však najexplicitnejšie vytvárajú v poslednom diele trilógie *Svatby v domě* s názvom *Proluky*. Funkcie troch bodiek delí Jankovič vo všeobecnosti na tradičné - súvisiace s potrebou témy alebo situáciou prehovoru a netradičné - vyznievajúce v kontexte Hrabalovho diela zdanlivo nadbytočne, pretože sú nemotivované.

Tri bodky sa v Hrabalových textoch vyskytujú vo svojej tradičnej funkcii, keď „naznačujú reč vzrušenú či prerývanú, nedokončenú alebo prerušenú myšlienku, zámlku, citové alebo inak významovo neurčité vyznievanie, neúplnosť alebo vypustenie nejakej časti prehovoru.“<sup>176</sup> Môžeme si uviesť niekoľko príkladov, ktoré zachytávajú tieto obecné funkčné možnosti využitia troch bodiek. Nenachádzame ich len v *Prolukách*, ale aj v ďalších z nami analyzovaných diel.

Pri opise vzrušeného hovoru sa vyskytujú napr. v poviedke *Jarmilka*, v ktorej sa hlavná postava Jarmilka, nosička desiat, neustále strachuje nad svojím osudom, ktorý jej predurčil muž, s ktorým má dieťa, no ktorý však za situáciu odmieta prebrať zodpovednosť, takto sa Jarmilka spytuje zo svojich starostí „strejčkovi“ (rozprávačovi): „Vy myslíte, vy myslíte?... vždyť já ho mám tak ráda... řekněte, strejdo, jakej by to byl život... to už bych to měla posraný nadosmrti... co já jsem se naplakala... nabečela...“<sup>177</sup> Tri bodky slúžia v tejto poviedke na niekoľkých ďalších miestach k opisu a umocneniu Jarmilkinej rozhorčenosti, napríklad keď takto okrikuje závodný rozhlas, ktorý hlása cestu k šťastnej budúcnosti: „Jděte do prdele, kecálisti... to já jdu ke šťastný budoucnosti!... šla jsem si koupit kočárek, ale čtyři tisíce a kde vzít a nekrást?... A kde vezmu prádýlko, kecálisti...“<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (eds.). *Hrabaliana*. Praha: PROSTOR, 1990. s.165.

<sup>177</sup> Jarmilka. In HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. s.90.

<sup>178</sup> Ibid. s.96.



S funkciou zdôraznenia útržkovitosti vybavovaných spomienok nachádzame tri bodky napríklad v poviedke *Ingot a ingoti*, v ktorej si mladá opitá dievčina s jazvou na tvári spomína takto na svoje detstvo: „To u nás byla taková bláááznivá rodina, Rudlo (...) říkala si Koloredo... hrabata, ale měla jen kráemek... když třeba jeli na jarmark... žádali ředitelství drah, aby jim přistavil salonní vůz... a jeden z nich byl opravdu šíšílený... a já jsem jako holčička jezdila na poníčku a já nejvíc jsem křičela na toho šíšílence... Hrabě Koloredo!“<sup>179</sup>

Posledné tradičné využitie troch bodiek, tzn. tri bodky s funkciou naznačenia niečoho viac než je priamo vyslovené (pri citovom alebo komickom vyznievaní náznavu), je viditeľné opäť v poviedke *Ingot a ingoti* v prehovore doktora filozofie, ktorý sa zamýšľa nad nevedomosťou: „Jak nějaký filozof dospěl k racionalizaci vesmíru nebo sebe sama, už zahrnul kramlema od toho... Lao`c: Uměti neuměti. Sokrates: Vím, že nic nevím. Erasmus Rotterdamský: Chvála bláznovství. Mikuláš Kusánský: Docta ignorantia...“<sup>180</sup> Okrem toho, že tri bodky tu hrajú funkciu nedopovedanosti, nachádzame tu i ďalší z typických Hrabalových postupov - kontrast resp. paradox, ktorý sa tu vyjavuje prostredníctvom názvov známych filozofických diel (o kontrastoch v Hrabalovom diele bližšie v našej práci pojednávame v kapitole 2.)

Jankovič je presvedčený, že použitie troch bodiek u Hrabala tieto tradičné funkcie presahuje, „má hlbšie zdôvodnenie v tendenciách Hrabalovho štýlu a v jeho prirodzenom hovorovom základe“. Tento presah je podľa neho najviac citeľný v *Prolukách*, ktorých „z tiaže dejín a tiaže banalít nadľahčujúca intencia sa musela do podoby diela dajako vtisnúť, musela v nej zanechať stopy.“<sup>181</sup> Touto stopou sú práve tri bodky, ktoré vyznačujú útržkovitosť. Pri jednom pohľade sa táto útržkovitosť javí ako sila rozrušujúca plynulosť, pri druhom zase ako sila protichodná, ktorá plynulosť umožňuje a je „základnou stylistickou zložkou, ktorá premieňa jednotlivé spomienky, drobné anekdotické príhody a hovory na unášajúci prúd.“<sup>182</sup> Práve tento prúd je to, čo podľa Jankoviča najvernejšie zachytáva pestrosť, spontánnosť, neočakávanosť žitého života a zároveň sa tento plynulý prejav najviac pripodobňuje plynutiu orálneho vyjadrenia (prirodzenému priebehu reči), ktoré Hrabal povyšuje vo svojich dielach nad všetky druhy jazykových prostriedkov.

Tri bodky v Hrabalových *Prolukách* podľa Jankoviča hrajú tieto netradičné funkcie:

---

<sup>179</sup> *Ingot a ingoti*. In HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. s.158.

<sup>180</sup> *Ibid.* s.164.

<sup>181</sup> JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (eds.). *Hrabaliana*. s.164.

<sup>182</sup> *Ibid.* s.164.

1) nahradzujú iné rozdeľovacie znamienka (bodku, pomlčku, dvojbodku, úvodzovky označujúce priamu reč), čím sa stiera alebo zmierňuje označenie priamej reči, odlišenie priamej reči od ostatného textu;

2) zvýznamňujú, unifikujú a stierajú rozlíšenie, akoby vo všetkých tých jednotlivých významovo odlišných situáciách mala prevládať jediná gestácia, jeden prevládajúci spôsob členenia textu;

3) umiestnené na koncoch významových celkov, alebo na začiatkoch a koncoch kapitol po sebe nasledujúcich, znamenajú tri bodky vytrhnutosť z celku a pretržitú nadväznosť;

4) upozorňujú na kontrast medzi nasledujúcimi kontextami;

5) majú segmentujúcu rolu, ktorá pripomína veršovú štruktúru, označujú segmentáciu v rade vynorujúcich sa predstáv, teda členenie späté s premenami kontextu a s potrebami kompozície;

6) tým, že zdržujú prúd reči, môžu napodobovať priebeh živej reči, akési nadýchnutie, zastavenie, po ktorom sa reč opäť rozbehne.

## **Záver**

V našej práci sme sa pokúsili načrtnúť hlavné tvorivé postupy poetiky Bohumila Hrabala. Jeho poetiku sme rozčlenili do desiatich kapitol, pričom každá z nich sa venovala osobitne jednému z postupov, ktoré sme v Hrabalovom diele identifikovali. Je síce pravda, že postupy sme navzájom oddelili prostredníctvom vymedzených kapitol a každý postup má teda v práci svoje miesto, ale na druhú stranu sme počas práce prišli na to, že jednotlivé postupy sa nedajú vymedziť presne stanovenými kontúrami, pretože sa navzájom prestupujú (na túto skutočnosť odkazujeme v jednotlivých kapitolách).

V prvej kapitole pojednávame o tom, akú úlohu v Hrabalovom diele hrajú pomenovania. Z analýzy vyplýva, že Hrabalove pomenovania majú výrazne symbolický charakter a že autor sa s nimi často hrá, používa ich v rôznych kontextoch a významoch. U kritického čitateľa (tzn. čitateľa, ktorý je dobre zoznámený s celkom Hrabalovho diela) môže variabilita významov vzbudiť nové prúdy imaginácie, tzn. že takéto variované symbolické pomenovanie získajú určitú „nadhodnotu“, okrem toho, že niečo symbolizujú,

pomenovávajú niečo obrazne, pôsobia na nás svojou estetickosťou, majú pridanú hodnotu, ktorá spočíva v prepojenosti siete významov, ktorá v celku Hrabalovho diela vzniká, tvoria tak mýtus.

V druhej časti našej analýzy sa zaoberáme postupom konfrontácie, ktorú mnohí Hrabalovovy interpreti<sup>183</sup> považujú za jeden z najdôležitejších postupov Hrabalovho diela. Postup konfrontácie skúmame v troch základných rovinách - štylistickej rovine, sémantickej rovine a rovine tematickej (konfrontácia postáv). Našou analýzou sa potvrdzuje stanovisko literárnych kritikov a môžeme stanoviť, že konfrontácia je skutočne integrálnou súčasťou Hrabalovho diela - môžeme ju sledovať na charakteroch postáv, ale aj vo význame a forme ich prehovorov.

V treťom oddieli našej práce analyzujeme použitie poetickej figúry - personifikácie. V Hrabalovom diele, v ktorom skutočne veľakrát mnohé neživé veci ožívajú (dostáva sa im ľudského charakteru, môžu autonómne jednať), je táto figúra veľmi častá a stáva sa prostriedkom k zrušeniu hierarchie sveta. Takýto častý výskyt personifikácie súvisí s Hrabalovým blízky vzťahom ku každodennosti, ktorá je vyplnená práve vecami, ďalej s jeho záľubou v banalitách, ktorým prikladá symbolický význam, so snahou nájsť podstatu sveta v jednotlivosti, s jeho záľubou v detailoch, z ktorých postupne skladá mozaiku mnohotvárnej skutočnosti. Pri vyhľadávaní personifikácie v Hrabalových dielach sme natrafili hneď na niekoľko jeho obľúbených motívov sú nimi napríklad vlasy alebo sochy.

Štvrtý oddiel našej práce pojednáva o synekdoche, ktorá je v Hrabalovom diele spätá s personifikáciou, pretože i jej prostredníctvom veci ožívajú. Na základe kvantitatívnych vecných súvislostí si v Hrabalovom diele menia miesto väčšinou časti a celok v tomto smere, len málokedy sa stane, že je to naopak, tzn. že by celok zastupoval svoju časť. Hrabalov fikčný svet je tak rozčlenený na časti, každá jednotlivosť v ňom hrá dôležitú úlohu, pretože je nositeľkou celku. Analýzou vybraných diel sme dospeli k záveru, že najfrekvencovanejším predmetom synekdochy v nami analyzovaných dielach sú časti tela a odev.

V centre pozornosti piatej a šiestej kapitoly stojí paralelizmus, v piatej kapitole v podobe štylistickej figúry, ktorej účinok je umocnený prostredníctvom anafory, v šiestej kapitole zase na úrovni vyššej tematickej, v podobe zrkadlenia postáv, dejov, obrazov. Paralelizmus ako štylistická figúra plní v Hrabalovom diele nasledovné funkcie: (a) rytmizuje

---

<sup>183</sup> pozn. autora: medzi diela, ktoré zmienujú úlohu konfrontácie v Hrabalovom diele patria napríklad:

JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996.

KALIVODA, Jaroslav. *Literatura Bohumila Hrabala: Struktura a metoda Hrabalových děl*. Praha: Pražská imaginace, 1994.

ROTHOVÁ, Susanne. *Příliš hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. Praha: Pražská imaginace, 1993.

text, (b) člení text, do prúdu reči vnáša prostredníctvom opakovania určitú štruktúru, (c) stupňuje a umocňuje skutočnosť, (d) ruší časovú hierarchiu. Postup tematického paralelizmu dáva v Hrabalových textoch vzniknúť paralelným svetom „tam hore“ a „tam dole“, zdvojuje postavy, obrazy i gestá.

Siedmou kapitolou sme sa pokúsili načrtnúť funkciu vymenovania v Hrabalovom diele, ktorá vystupuje do popredia ako symptóm automatizmu v pracovných prostrediach, alebo môže byť symbolom, pripomienkou minulosti, niečoho nepotrebného. Zároveň pôsobí ako kontrastný prvok.

V ôsmej kapitole sa zaoberáme postupom, ktorý autor využíva k ozvlášťujúcemu opisu - postupom segmentácie, ktorý v Hrabalových dielach úzko súvisí s procesom ritualizácie každodenných výkonov.

V deviatom oddieli našej práce venujeme pozornosť striedaniu slovesných časov, v tomto oddieli čerpáme zo štúdie F. Esvana, ktorý sa tejto problematike venuje v stati v zborníku *Hrabaliana rediviva*. Pojednať o tomto jazykovom jave pokladáme za dôležité najmä preto, že je jedným z hlavných prostriedkov, ktorými Hrabal dosahuje dojem orálnosti svojej prózy (o ďalšom symptóme - stylistickej konfrontácii obecnej a spisovnej češtiny pojednávame v kapitole 2. Konfrontácie).

V poslednej, desiatej kapitole našej práce sme sa pokúsili na základe štúdie M. Jankoviča pojednať o dôležitosti a funkciách troch bodiek v Hrabalových prózach. Túto kapitolu považujeme za nedielnú časť našej analýzy, pretože grafické prejavy sú v Hrabalovom diele časté a zároveň nie sú mimovoľné, nevyplývajú z Hrabalovej nedbalosti ale naopak z jeho zámeru. Podľa Jankoviča na viac plnia netradičné funkcie napríklad vytvárajú dojem plynulosti alebo naopak útržkovitosti.

Analýzou vybraných diel Bohumila Hrabala sme potvrdili náš predpoklad, ktorý sme stanovili v úvode našej práce, t.j. že Hrabalovo dielo tvorí celok zostavený z dopredu presne premyslených postupov. Týmto prvým záverom našej práce môžeme definitívne vyvrátiť častý názor, že Hrabalovo dielo je chaotickou zmesou bez ladu a skladu chýlených myšlienkových výplodov. Dospeli sme taktiež k ďalšiemu záveru, a to že všetky tieto postupy, ktoré tvoria Hrabalovo dielo smerujú k jeho fragmentácii, sú odrazom mnohotvárnosti, dynamickosti, pestrosti sveta, ktorý reflektujú a zároveň sú formou, ktorá vnáša do pôvodne neusporiadaného materiálu Hrabalových textov poriadok. V kontexte dialektického myslenia sú teda postupy tým, čo Hrabalovu poetiku rozdeľuje a zároveň spája. Mnohosť a jednoliatosť, útržkovitosť a plynulosť sú dva póly, ktoré súznejú v celku Hrabalovho diela.

Našu prácu sme symbolicky ukončili pojednaním o funkcii troch bodiek v diele Bohumila Hrabala, pretože aj naša práca má charakter nedopovedanosti... Nenárokuje si v nej totiž na úplné obsiahnutie všetkých tvorivých postupov, ktoré Hrabal používa, a dokonca ani na úplné obsiahnutie celkovej šírky a tvorivého bohatstva diel, ktoré v nej analyzujeme. Naša práca by mohla pokračovať ďalej, pretože analýza Hrabalových postupov sa zdá byť rovnako široká, aká je široká paleta pestrosti jeho diela. Cieľom našej práce bolo načrtnúť hlavné obrysy postupov, ktoré autor využíva pri komponovaní diela a poukázať na to, že to, čo sa zdá spočiatku chaotické, neusporiadané a bezbrehé je v skutočnosti štruktúrované, regulované a podlieha poriadku. Našou analýzou bolo takto ukázané, že hodnota Hrabalovho diela nespočíva v náväznosti na aktuálnu skutočnosť, ale v tvorivom prístupe k využívaniu poetických postupov.

## Zoznam použitej literatúry

### Pramene:

HRABAL, Bohumil. *Hlučná samota*. Praha: Pražská imaginace, 1994. ISBN 80-7110-126-5.

HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. Praha: Pražská imaginace, 1992. ISBN 80-7110-049-8.

HRABAL, Bohumil. *Kafkárna*. Praha: Pražská imaginace, 1994. ISBN 80-7110-139-7.

HRABAL, Bohumil. *Svatby v domě*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0246-3.

HRABAL, Bohumil. *Vita nuova*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0256-0.

HRABAL, Bohumil. *Proluky*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0243-9.

### Sekundárna literatúra:

BRUKNER, Josef ; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0650-6.

COSENTINO, Annalisa; JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (eds). *Hrabaliana rediviva*. Praha: FILOSOFIA, 2006. ISBN 80-7007-244-X.

ČERMÁK, František; CVRČEK, Václav (eds.). *Slovník Bohumila Hrabala*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-20-7106-488-6.

- ČERVENKA, Miroslav; JANKOVIČ, Milan (eds). *Jan Mukařovský: STUDIE [I]*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-337-4.
- GAMMELGAARDOVÁ, Karen. Mluvený jazyk v Hrabalově Jarmilce. In *Česká literatura*. 1997, Roč. 45, č. 2, s. 174-187. ISSN 0009-0468.
- GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-61-2.
- JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (eds.). *Hrabaliana*. Praha: PROSTOR, 1990. ISBN 80-85190-04-4.
- JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-7215-003-0.
- KALIVODA, Jaroslav. *Literatura Bohumila Hrabala: Struktura a metoda Hrabalových děl*. Praha: Pražská imaginace, 1994. ISBN 80-7110-138-9.
- KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0266-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
- PELÁN, Jiří. *Bohumil Hrabal: pokus o portrét*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-177-0.
- PYTLÍK, Radko. *...a neuvěřitelné se stalo skutekem: O Bohumilu Hrabalovi*. Praha: Emporius, 1997. ISBN 80-901980-3-1.
- ROTHOVÁ, Susanne. *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. Praha: Pražská imaginace, 1993. ISBN 80-7110-094-3.